# الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 47 – السنة الثانية عشرة – خريف 2019

الفن الرقمي والحفاظ على التراث الثقافي غير المادي

بُوعامر الحضرمي.. حكيمٌ من أرض اليمن

مُتحف النَسيج بالقَاهرة و جامع القرويين بمدينة فاس

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 بطبعة ورقية. 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+

**سكرتاريا التحرير:**

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 47

خريف 2019

## 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

**نيلة يعقوب**
- منسق أعمال الترجمة

**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 – البحرين

## مفتتـح

# أين فرق البحرين الغنائية النسائية الشعبية ؟!

تشبّعت ذاكرتي منذ سنوات الصبا الأولى بأغاني فرق البحرين الغنائية النسائية الشعبية التي كانت تهزج بكلماتها العفوية العذبة مشحونة بالعديد من العواطف موقعة على عزف الدفوف والطبول تصدح بها تلك الأصوات الدافئة في حواري و«برايح» و«فرجان» مدينة المحرق. كانت حفلات الأعراس وأفراح ختان الصبيان وأماكن النذور التقليدية و«كشتات» البساتين ميداناً لتلك الفرق الشعبية النسائية التي انتشرت في أغلب قرى المحرق والرفاع والبديع والزلاق قوامها في الأساس نساء وفي بعضها عدد قليل جدا من الرجال لا يتجاوز اثنين أو ثلاثة يلتحقون بهذه الفرق للعزف على الطبل فقط لثقل وزن هيكله المصنوع من خشب الساج ولقدرة الرجال – في بعض الأحيان – على حمله بيد واحدة واللعب به في الميدان، وربما في حالات نادرة يتولى رجل مهمة «صاقول» وهو فن قيادة فريق عازفي الدفوف النسائي واللعب بزركشات لحنية محببة على الطار خارج الإيقاع العام للدفوف، وهي زركشات لحنية تستطيبها الفرجة وتفرح بها وتعتبرها نوعاً فريداً من أنواع التجلّي. وقبل أيام أهداني الفنان البحريني الأستاذ أحمد سيف مجموعة من أغاني الفرق النسائية الشعبية مسجلة بعناية وبدرجة فنية عالية لثلاث من أشهر فرق الغناء النسائية البحرينية: فرقة طيبة المرزوق وفرقتا شمه وفاطمة الخضارية. وقد تفرغت للاستمتاع بسماع هذه الفنون واستعادة كلماتها بتلك الأصوات المحببة التي أعادتني إلى ذكريات حميمة ما تزال حيّة عامرة في الجزء المضيء من الذاكرة، فأعدت أيضاً الاستماع لتسجيل قديم للفنانة الكويتية الشهيرة عوده المهنا بالإيقاعات والكلمات ذاتها وتقريبا بذات الصوت العذب المليء بالشجن.

لقد ألحّ عليّ وقتها تساؤل مهم: لماذا لم تُدرسْ بعد فنون الفرق الغنائية الشعبية النسائية؟! كيف أُنشأت ولماذا تأسست ؟ وفي أيّ الظروف ازدهر دورها؟ وكيف تعدّدت وظائفها؟ وما هو نظام عملها الداخلي؟ من وضع كلمات تلك الأغاني التي تُناغي الروح؟ ومن ابتدع ألحانها وصوّبها نحو الفؤاد؟ وكيف تم وضع أصول الرقص الفردي والثنائي الذي يمارس بفن وإتقان خلال تلك المعزوفات؟! وهل لدينا سجل مصنّف وموثّق لأهم وأشهر تلك الألحان ونصوص كلماتها؟ وثبت بأسماء الفرق ومؤسسيها؟! وأشهر قادتها وفنانيها؟ كيف كانت بدايات نشأتها وزمان ازدهارها؟! ومتى انتهى دورها؟ وكيف تم تجاهلها؟

كلنا يعلم بأن الإذاعات المحليّة في الخليج العربي تمتلك تسجيلات نادرة لهذه الفرق وتعمل على إعادة بثها بين حين وآخر، إلا أنها مصنفة كأغان شعبيّة ضمن كمٍ هائلٍ من الأغاني.

أذكر قبل ما يقرب من عشر سنوات من الآن، كانت لي محاولة أوليّة متواضعة في طرح هذه التساؤلات على بعض المهتمين، وقد أجريت عدداً من المقابلات الصوتية لفنانين مهتمين بمثل هذه الأمور، كان من

الفرقة الأهلية للفنون الشعبية-أرشيف الثقافة الشعبية

بينهم الراحل أحمد الفردان – طيب الله ثراه – وأحمد الجميري ومحمد جمال، وللأسف استنكف أن يكون مصدراً للحديث عن الطبّالين والطبّالات أحد مثقفينا، فاكتفيت بما أفاض به ذانك الرائعان وتوقفت لضيق الوقت وغزارة هذا البحر ولعدم اختصاصي بالخوض فيه.

مبدئيا، استخلصت من تلك التسجيلات الأولية أن هذه الفرق تأسست في البحرين والكويت مع قدوم واستقرار القبائل العربية من أواسط نجد إلى سواحل الجزيرة العربية أواخر القرن السابع عشر الميلادي، وقد استحدثها موالي شيوخ تلك القبائل العربية وتوارثها المولدون، وأغلب أصول هؤلاء الموالي من الرقيق الأفريقي ذلك الوقت، لسد وظيفة الاحتفال بتزويج أبناء وبنات سادتهم، ولولعهم الفطري بفنون الإيقاع، لذلك لا تجد أحدا من بين أعضاء هذه الفرق – حتى وقت متأخر – من ذوي البشرة البيضاء إلا فيما ندر. ومع تطور أداء هذه الفرق وانتعاشها في مجتمع ساحلي أكثر انفتاحا من مجتمع القبائل في الصحراء انتقلت فرق الغناء الصغيرة الخاصة من بيوت الشيوخ وعلية القوم إلى بيوت الجيران في الحي ثم إلى الأحياء المجاورة إلى أن انتشرت وباتت هذه الفرق وفنونها شعبية دارجة احتضنها الحس الجمعي وامتهنها ومارسها واستطابها عامة الناس كضرورة لحياة مدنية يحتاجونها لأداء وظيفة اجتماعية لا بد منها للأفراح والسمر.

اختصت هذه الفرق بأداء فنون «السامري» و«الخماري» و«اللعبوني» و«البستات»، وراجت لديها الأغاني الطربية الخفيفة، كما كانت هذه الفرق تشارك في إحياء الاحتفالات الدينية الموسمية كالمولد النبوي الشريف وذكرى الإسراء والمعراج. وقد انتعشت في ذلك الجو صناعة الدفوف والطبول وتزيينها بنقوش الحناء وخلقت حولها مجتمعاً حياً عاشت بفضل إيراداته المالية المدرّة العديد من الأسر، فإلى جانب كلفة إحياء الحفل هناك خير كثير يأتي من «النقوط» وهو المال الذي يُتبارى بدفعه إلى الفرقة جمهور الحاضرين إكراما لراعي الحفل حيث يُنادى أمام الحاضرين باسم مقدم «النقوط» أو باسم أولاده وبناته.

ترى، هل هذا صحيح؟

هل مجتمع البحرين – قبل ذلك – كان بلا فرق غنائية نسائية في المدن ولا في القرى؟ كيف كانت العائلات البحرينية قبل ذلك تحتفل بأفراحها؟؟

أين هي الآن فرق الفنون الغنائية النسائية الشعبية ؟! ولماذا في ظل هذا الفقد والضياع الكبير قد اختفت؟!

أليس هذا مادة مهمة للبحث والتنقيب والتحليل والدرس..؟؟

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

## تصدير

# الموال :
# جمال الوقع واختزال التجربة وعسر الترجمة

كثيرا ما ارتبطت الأشكال الوجيزة المختلفة من أمثال وأبيات شعرية وألغاز وغيرها بأمرين أساسيين الإيجاز في الألفاظ أو العبارة من ناحية وكثافة المعنى وعمق التأويل من ناحية ثانية مما جعلنا نطلق في أعمال لنا عديدة على هذه الثنائية العجيبة الإيجاز والإطناب تسمية "بلاغة الندرة وبلاغة الوفرة" (باديس،2008).

وقد عادت إلى ذهني هذه الثنائية وأنا أتصفح ترجمة لمواويل مترجمة إلى اللغة الفرنسية للشاعر البحريني المتميز علي عبد الله خليفة وتساءلت بيني وبين نفسي إلى أي حد يمكن لترجمة الموال أن تكون أمينة لجمالية الإيقاع الداخلي الذي يقوم عليه الموال ولكثافة المعنى الذي يختزله وثراء التجربة التي تحويه ؟وإلى أي حد يمكن أن نقبل بترجمة الموال أصلا ,ألا توجد أعمال إبداعية عصية على النقل والترجمة ؟وحتى إن تمت ترجمتها ألا تفقد الكثير من روحها ويذهب ماؤها ويشوه إيقاعها وتطمس ملامحها؟.فالموال كما ورد في العديد من المعاجم هو «فن جديد من الفنون الشعرية المستحدثة التي ظهرت بين الطبقات الشعبية في بلاد المشرق الإسلامي في إطار التجديد والتطوير في نظام القصيدة العربية الموروثة من حيث وحدة قافيتها ،طلبا للسهولة والسيرورة بين عامة الناس تأليفا وغناء وسماعا ويغنى الموال عادة في صحبة ناي أو ربابة».وعندما نتحدث عن مقام شفوي وعن سماع وجمهور فنحن إزاء فن شعبي بامتياز يرمي إلى استقطاب أكبر عدد ممكن من المعجبين والمتأثرين بما يسمعون ولذلك ولن ندخل في تفاصيل وجزئيات تخص أنواع الموال والفرق بين الموال العراقي أو الشامي والمصري وغيرها والفرق بين الموال القائم على أربعة أشطر أو خمسة أو سبعة أو تسعة .المهم أن معظم من اهتموا بالموال قد ربطوه بالفنون الشعبية فهو من الفنون القولية التي انزاحت عن مجرد القول والإلقاء إلى اللحن والغناء وفي المقامين هو يعتمد على التأثير والبراعة في الارتجال وتعتبر الموسيقى من العناصر الهامة والأساسية التي تصاحب الموال وهي عادة عبارة عن آلات فردية كالناي والمزمار وغيرهما.

لذلك مجرد كتابة الموال وقراءته من شخص آخر غير صاحبه يفقده الكثير من سحره وتأثيره ويبطل نغمه ذلك أن الموال وحضوره الشفوي واحد لا يمكن الفصل بينهما فهو يدخل ضمن الفنون الشعبية الفرجوية التي تقوم على براعة قول القائل وتناسق ذلك مع شكل الشاعر وهيأته وحضوره ونبرات صوته وتأثيرها في السامع المتعطش لمعرفة تجربة هذا الشاعر أو ذاك من خلال ما تختزله هذه الفنون الكثيفة من الرؤى والأزمان والأمكنة والتجارب ، إنها ببساطة تختزل الحياة .

لذلك اعتبرنا ترجمة الموال مجازفة في حد ذاتها ومغامرة حقيقية قد تفقد النص الأصلي روحه ومميزاته وتغيب نبرة الصوت وجمال الإلقاء إذ المعنى في الموال كل لا يتجزأ تشترك فيه عناصر عدة ليحقق النجاح والرواج والإعجاب, هذه العناصر أساسها مقام الحضرة،وخصال عدة يتميز بها الشاعر كنبرة الصوت الشجي وقوة الحضورو التأثير في جمهور متشوق للاستماع حريص على اقتناص الفكرة والمعاني المختلفة من عبارات موجزة من حيث عدد الحروف لكنها ثرية وقوية وعميقة في أبعادها المختلفة تلخص تجربة الشاعرفي الحياة وتمثل فهمه للكون وتختزل رؤاه للوجود.ويكفي أن نستشهد ببعض المواويل للشاعر علي عبد الله خليفة من كتابه المعنون «ديرة بوسع الكون»(نشر دار لارماتان 2019)والذي يتضمن مجموعة منتقاة من المواويل الجميلة مترجمة إلى اللغة الفرنسية لنفهم الصعوبات التي تطرحها ترجمة هذه الفنون القولية. وقد اعتبرنا هذا العمل مغامرة لأن الترجمة في حد ذاتها عملية صعبة وتتطلب جهدا كبيرا ومعرفة عميقة باللغتين المترجم منها وإليها وبخصوصية الحضارات المترجم عنها وإليها كذلك. فما بالك ونحن نتحدث عن نص إبداعي وداخل النص الإبداعي نتحدث عن نص مخصوص هو الموال.

ورغم أن الموال يقوم على أشطر مختلفة تتفاوت في الاشتراك في القافية بين الرباعي والسداسي وغيرها وتختلف في المعنى فهو في غالب الأحيان يقوم على جناس تام يشترك في الحروف للكلمة الأخيرة ويختلف في المعنى مما يكسب الموال جمالية نغمية وسحرا إيقاعيا مهما حاولت الترجمة أن تكون وفية فلن تقدر على إيصال تلك الجمالية ومن هنا نفهم بعض الأصوات التي ترى أن الشعر لا يترجم وخاصة الشعر الشفوي العامي الملحون أو الموال ويكفي أن نذكر بما قال الجاحظ منذ القرن الثالث للهجرة عن صعوبة ترجمة الشعر وما يتهدد ذلك من ذهاب بروح المعنى ورونقه ووزنه ومائه وقد أفضنا في هذا الأمر في كتابنا" دراسات في الخطاب "(باديس ،2008)،لندرك مرة أخرى أن الأمر غير هين ويتطلب شجاعة كبرى ومعرفة عميقة بالصور والأوزان في اللغتين المترجم منها وإليها.

ولا أدري لماذا أشعر دوما بصعوبة الترجمة وخطورتها كلما قرأت نصا مهما مترجما لشاعر أعرفه جيدا وملمة بعض الشيء بتجربته ويكفي أن آخذ نموذجا مترجما لموال من مواويل الشاعر البحريني علي عبد الله خليفة لندرك حجم الفرق بين النص الأصلي والنص المترجم بدءا من العنوان إلى المعاني والصورالمجازية وجمال الوزن والإيقاع:

**خذ شمعداني**

**دقت على صدرها وقالت :أنا لك روا**

**وأنا الكتاب الذي بكل ما تريده روى**

**وانت الهيام الذي يسرب بخيالي روى**

**خذ شمعداني ضوى واشعل بناري نار**

واعطي الضوى كل نجم مطفى ولا قط نار

واجدم على ظلمة خرسا وخلها فنار

عط مهجتي مهجتك ..خلنا نتساقى روا

فعمق المعاني والاستعارات العجيبة للعشق والهيام القائمة على درجات ومستويات من النور والظلمة ثم المقابلات المختلفة بين النار والماء بين الاشتعال والإطفاء في سجع عجيب وجناس محكم التوظيف وإيقاع ساحريعمق الفكرة ويثري المعنى يؤكد صعوبة المهمة. ففهم النص مكتوبا في لغته الأصلية يتطلب جهدا أوليا لا يمكن تغافله ومن هنا نفهم دور الشاعر وهو يبدع ويحاول شكل عباراته في النص الأصلي حتى لا يغيب المعنى في جناس الموال فيشكل على القارئ.

كل هذه المعاني تكاد تغيب تقريبا في النص المترجم الى الفرنسة ولا يعود الأمر بالضرورة إلى عيب في الترجمة أو نقص في ثقافة المترجم أو جهل للغتين المترجم عنها وإليها وإنما تعود أساسا إلى صعوبة ترجمة الفنون الشفوية التي أساسها الإلقاء وحضور الشاعر وجهورية صوته وقدرته على الإقناع والتأثيرومن سمع الشاعر علي عبد الله خليفة يلقي مواويله لا يمكن إلا أن يتساءل عن روح الشعر ومعانيه وإيقاعه وهو يقرأ هذه الترجمة:

*Prends ma chandelle*

*Frappant sa poitrine ,elle a dit:pour toi je suis une source d'eau*

*Et je suis le livre ,qui récite tout ce que tu désires*

*Et toi,tu es l'amour passionne,qui coule des songes ,dans mon imagination*

*Prends ma chandelle ,lumière et allume un feu de mon feu*

*Et donne la lumière à chaque étoile éteinte ,qui n'a jamais vu la lumière*

*Et lance –toi sur une obscurité absurde,et fait d'elle un phare*

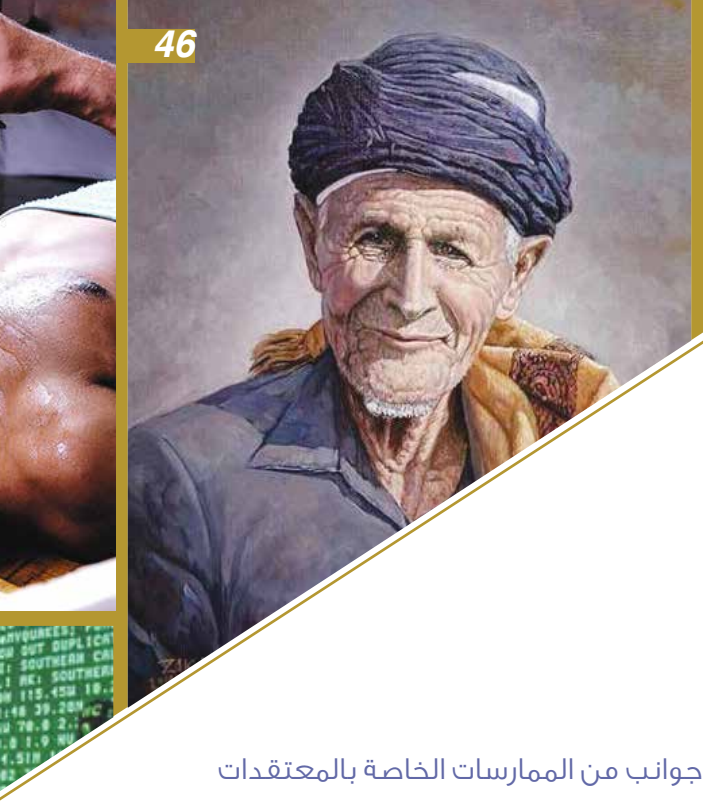
*.Donne ton Coeur au mien ,laisse-nous nous abreuvons de songes*

ولا نرى داعيا للإطالة واتخاذ نماذج عديدة من المواويل والترجمات للمقارنة بين النص الأصلي والمترجم فغرضنا من هذه الورقة هو التأكيد على صعوبة ترجمة الشعر وخاصة ترجمة المواويل هذه الفنون القولية الشفوية التي أساسها مقام الحضرة ،مقام الفرجة بمختلف عناصرها من منشد أو شاعر وجمهور متلق وزمان ومكان ،إنها مقامات مخصوصة. مهما حاول المترجم تقريب المعنى فلن يكون أبدا أمينا لروح الشعر وإيقاعه ومائه ورونقه ولكن مع ذلك تظل هذه الترجمة خطوة نحو الآخر لتقريب الفكرة والمعنى بعض الشيء تحاوره وتقرب وجهات النظر بين حضارتين لمد الجسور وتجاوز العزلة والانغلاق.لكن إيصال جمالية النص ووزنه وإنشائيته يظل دوما من المهام العصية على المترجم مهما أوتي من قدرات على فهم الشعر ومهارة في الترجمة وحذق لهذه الصنعة لذلك لا نستغرب تحول الشعر نثرا في بعض الترجمات والصور المجازية العميقة في حضارة مخصوصة إلى مشاهد باهتة بلا روح في العديد من الترجمات. أما إذا كان المترجم لا يفهم بعض الصور ولا يرى في الترجمة إلا عملية تقنية وترجمة لبعض المعاني ونقلا لبعض الألفاظ من معجم إلى آخرفتلك الطامة الكبرى وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل مرة أخرى ونحن نقارن نصا أصليا بنص مترجم أين روح النص الإبداعي؟أين الإيقاع والموسيقى؟أين الرؤى البعيدة والصور الكثيفة؟ وفي نهاية الأمرأين الشعر؟

كل هذا يؤكد مرة أخرى أن الترجمة عملية صعبة تحتاج مختصين متمكنين كل التمكن من اختصاصهم وصنعتهم وهي فن راق لا يجيده الكثيرون.لكن هذه الصعوبة ينبغي ألا تثنينا عن ممارسة هذا الفن وتشجيع عملية ترجمة كل العلوم والفنون ونحن نؤمن بأن ترجمة مختلف الفنون الشعبية يظل دوما غاية تنشد وجسرا ضروريا نحو الآخر يبني الأواصر ويفتح بوابات التواصل والتثاقف.

أ.د.نور الهدى باديس

جامعة تونس




## مفتتح


04 أين فرق البحرين الغنائية النسائية الشعبية؟!

علي عبدالله خليفة


## تصدير


06 الموال: جمال الوقع واختزال التجربة وعسر الترجمة

نور الهدى باديس


## آفاق


16 الفن الرقمي والحفاظ على التراث الثقافي غير المادي

نحو فلسفة للفن في عصر التقنية المعلوماتية

حسن مصدق


## أدب شعبي


28 نحن والزمان/الوقت من خلال أمثالنا

مقاربة أنتروبولوجية للأمثال الشعبية الجزائرية

عبدالله بن معمر

46 بُوعامر الحضرمي.. حكيمٌ من أرض اليمن

محمد علي ثامر

62 التناص القرآني في الشعر الشعبي الجزائري

محمد بلخير أنموذجا.

أمحمد بودية

72 «اللانص/ السيرة الشعبية» وتعالق المفاهيم

في كتاب:«الكلام والخبر» لسعيد يقطين.

محمد عدناني


## عادات وتقاليد


84 الطب الفلكلوري عند المسلمين

في ولاية كيرالا الهندية

محمد علي الوافي كرواتل

94 جوانب من الممارسات الخاصة بالمعتقدات

والعادات المشتركة بين سكان بلاد الرافدين وشعوب

أفريقية قديمة

قصي منصور التركي

106 المقاربة الأنثروبولوجية للوشم الأفريقي

في الروايات السعودية

رضوان أديوالي تيجاني

114 الزيتونة شجرة الحياة:

دراسة تحليلية لحضورها الرمزي والوظيفي في

عادات الموت والعدّة بجزيرة جربة

عماد بن صالح


## موسيقى وأداء حركي


126 تدريس آلة التشيلو للمبتدئين

في تونس: قضية الاختيار.. قراءة نقدية من

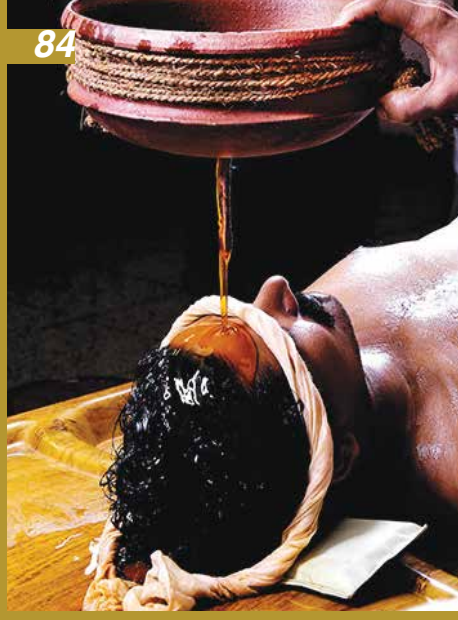
خلال الأسباب والدوافع

قاسم الباجي

144 الأبعاد الإسلامية والقيم الوطنية

في العيطة الجبلية «عيطة القوس»

رضوان العماري



## ثقافة مادية


160 العمارة والإنسان في صعيد مصر (بحث ميداني)

محمد شحاته علي

176 عادل مقديش: قراءة تشكيلية معاصرة للقصص والأساطير الشعبية التونسية والعربية

منذر مطيبع

188 مُتحف النَسيج بالقَاهرة وَدَوره فِي الحِفاظ عَلى التُراث وَالمَوروث

محمد أحمد عبد الرحمن عنب

198 جامع القرويين بمدينة فاس دراسة تاريخية وفنية ومعمارية

نعيمة الحضري


## جديد النشر


214 القهوة الإماراتية والقرى التونسية والطب الشعبي اللبناني وتعريف بعلم من الجزائر

أحلام أبو زيد

عدسة: سوسن طاهر

# الحضور اليومي لـ "الساري" الهندي

يعد «الساري» -الزي التقليدي للنساء في الهند- رمزاً ثقافياً ما يزال يحافظ على حضوره اليومي، بخلاف «ثوب النشل» في الساحل الشرقي من الخليج العربي، أو الـ «كيمونو» في اليابان، والـ «هانبوكس في كوريا، وغيرها من الملابس التقليدية التي أضحت بعد إرهاصات العولمة، والـ «قرية الصغيرة» رموزاً ثقافية تُستعاد في مناسبات بعينها. إذ استطاعت المرأة الهندية، على اختلاف طبقاتها، أن تحافظ على ملبسها التقليدي، أمام هذه الإرهاصات القوية، وليس معلوماً ما إذا كانت ستستطيع الحفاظ عليها لزمن أطول في ظل نمو الاقتصاد الهندي، وصعوده كواحدٍ من أكبر عشر اقتصادات في العالم، بمعدل نمو سنوي كبير.

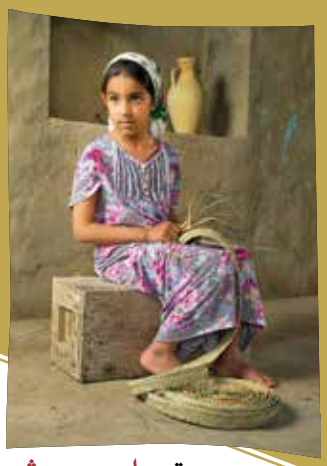
وعند الحديث عن الحضور اليومي لـ «الساري»، فليس مستغرباً أن تجد النساء يرتدين هذا الزي في مختلف مدن وقرى الهند، بل الأكثر من ذلك ليس مستغرباً أن تجد النساء الهنديات، خاصة من كبار السن، يرتدينهُ في مختلف شوارع الخليج العربي، نظراً للحضور الكبير للجالية الهندية فيها، فيما من النادر أن تجد امرأة كورية ترتدي الـ «هانبوك» في شوارع كوريا، مالم تكن هناك مناسبة ما.

وتؤكد لنا صورة الغلاف الأمامي لهذا العدد، معنى الحضور اليومي، ففي هذه الصورة، تقفُ امرأةٌ من مدينة (جودبور) بمعية طفلتها، وهي ترتدي (الساري) المتناسق بألوانه المتعددة مع الخلفية الزرقاء، إذ تمتاز هذه المدينة الواقعة في ولاية (راجستان)، أكبر ولايات الهند من حيثُ المساحة، ببيوتاتها المطلية بتدرجات اللون الأزرق.

ولهذه المدينة التي تسمى بـ «المدينة الزرقاء» جمالية، أكملتها هذه المرأة مع طفلتها، فأُناسُ هذه المدينة يدهنون منازلهم بتدرجات اللون الأزرق، ووراء هذا الفعل العديد من القصص التي يرويها أهل المدينة، والتي نقلتها لنا ملتقطة هذه الصورة الفوتوغرافية سوسن طاهر، إذ تقول «يُعتقد بأن أعضاء من الطبقة الكهنوتية البراهمية هم من قاموا أول الأمر بدهن منازلهم بالأزرق دلالة على موطنهم الذي قدموا منه، وليميزوا أنفسهم عن السكان المحليين، وهناك قصة أخرى تقول: أن زرقة المدينة، هو استعراض للدلالة على مرونة الإنسان تجاه الصحراء التي تحيط المدينة، فيما يذهبُ آخرون، إلى أن المسألة وظيفية؛ لعكس أشعة الشمس، وتقليل الحرارة، وطرد البعوض!».

ليس مهماً معرفة القصة الحقيقية وراء زرقة المدينة، المهم هو أن هذه الزرقة تشكلُ تناغماً بينها وبين سكانها، الذين ما يزالون يحافظون على أزيائهم التقليدية، فتجدُ النساء مرتديات «الساري» بألوانهِ المختلفة والكثيرة، ويشكل مسيرهن بين أزقة وبيوت هذه المدينة، تناغماً لوني، ينعكسُ ببهجة على عيني الناظر.

سيد أحمد رضا



عدسة: علي درويش

# صناعة «السِفّة»

السَف أو السفاف هي عملية نسج الخوص، أي وريقات النخيل، باليد، ليصنع منها أدوات وأوعية بأشكال وأحجام مختلفة. وتمر عملية تصنيع الأدوات والأوعية الخوصية، في الغالب، بمرحلتين أساسيتين، مرحلة صناعة السِفّة ومرحلة خياطة السِفّة. والسِفّة، وفي الفصحى يقال «السُفّة»، بالضم، والجمع سَفائِف، وهي جديلة طويلة تسف من الخوص، ومن ثَم يتم خياطتها وتشكيلها لتعطي المنتج الخوصي النهائي المطلوب، والذي قد يكون وعاء كالزبيل أو القفير، أو ما يفرش به الأرض كالحصير، أو ما يؤكل عليه، كالسفرة. ويستخدم في عملية الخياطة نوع قوي من الخوص يسمى العَكَب (العقب).

وفي الماضي كانت غالبية النساء يصنعن السفة، حيث تعتبر هذه المرحلة هي الأسهل والتي تحتاج لمهارات أقل، مقارنة بعملية خياطة وتشكيل السفة والتي تعتبر الأكثر صعوبة. وعليه، لم تكن كل النسوة قادرات على خياطة السفة، فكثير منهن يقمن فقط بصناعة السفة ومن ثم تأخذها للنساء اللاتي تخصصن في خياطة السفة وتشكيلها.

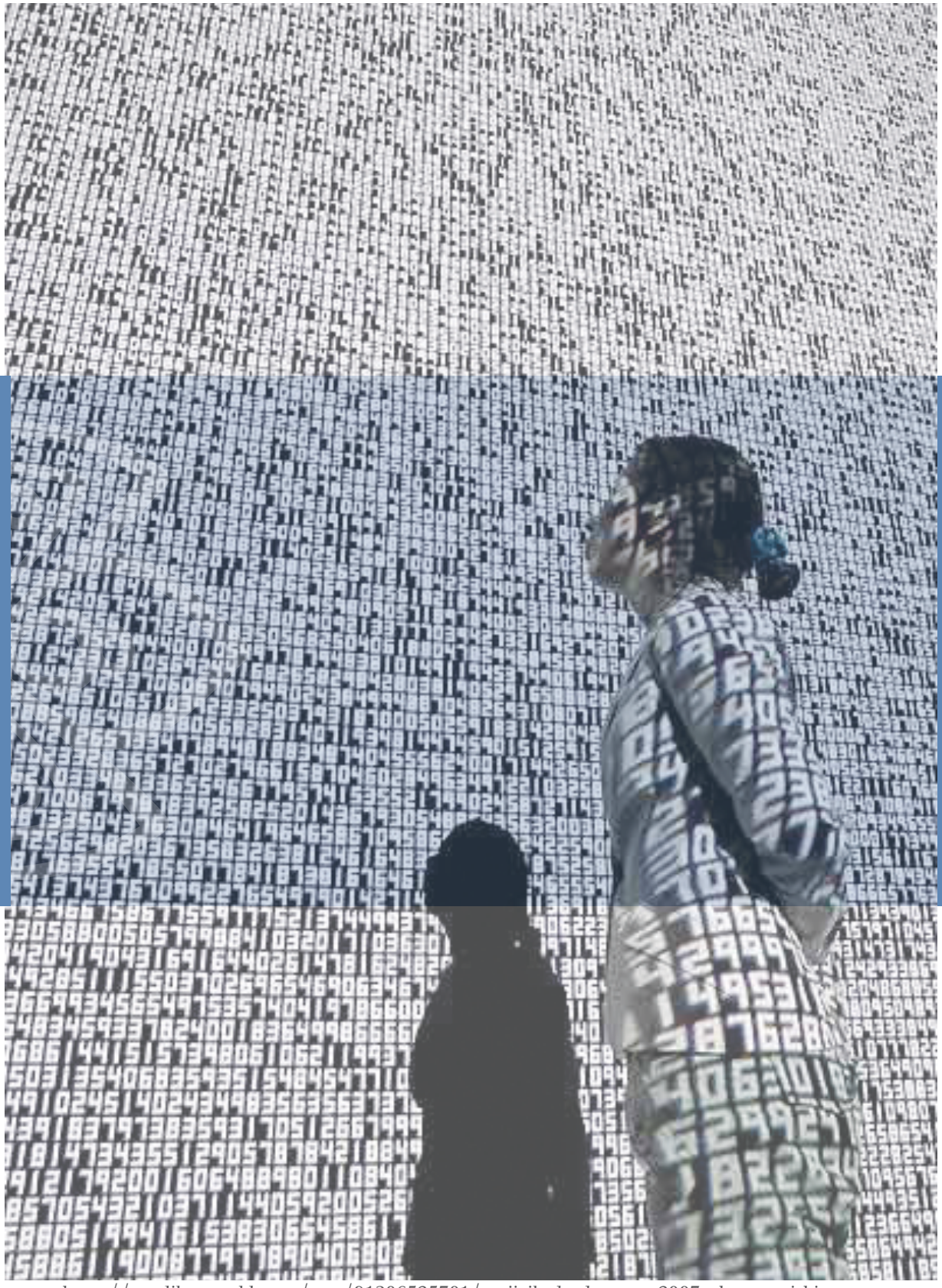
يذكر، أن السفّة هي التي تحدد شكل وجودة الأداة أو الوعاء الذي سيشكل منها، لذلك، فإن هناك عدة عناصر يجب مراعاتها عند صناعة السفة، ومن أهمها عرض وطول السفّة؛ فهي تحدد نوع وحجم الأداة أو الوعاء، فالحصير يحتاج لصناعة سفّة عريضة وطويلة، بينما الزبيل يحتاج لسفّة قصيرة وأقل عرضاً.

كذلك، يراعى نوعية الخوص؛ فجودة الخوص وثمنه تتباين، وأجود أنواعه وأغلاها هو الخوص الأبيض أو خوص القلب، والذي يؤخذ من خوص السعف الذي يوجد في قلب النخلة، وأقلها ثمناً الخوص اليابس. ولكل نوع من أنواع الخوص توظيف معين بحسب نوعية وطريقة توظيف الأداة أو الوعاء المراد صناعته، على سبيل المثال، يوجد أنواع من الزبلان (جمع زبيل)، منها ما يستخدم لحفظ الملابس، ومنها ما يستخدم في جمع القمامة، فنوعية الزبيل المطلوب تحدد نوعية الخوص المستخدم.

ومن العناصر، أيضاً، استخدام الخوص الملون، الذي يتم صباغته بأصباغ خاصة. ونتيجة لتباين طرق السف وطرق تداخل الخوص الملون في السفة ظهرت أسماء لأنواع السفائف، ومن أشهر أنواعها «اليوسفي»، والتي يستخدم فيها الخوص الملون بطريقة معينة، فيعرف حينها المنتج النهائي بنفس الاسم، فيقال على سبيل المثال «حصير يوسفي». ومن الأسماء الأخرى المكَسومة (المقسومة) وأم اعوينه.

كانت مهنة السفاف من المهن المهمة؛ فقد كانت توفر عددا كبيرا من الأدوات والأوعية التي لا يستغنى عنها في الحياة اليومية، أما في الوقت الراهن فتمارس على نطاق محدود، ومع ذلك، يوجد لها سوق، فتلك الأدوات والأوعية الخوصية بها عبق الماضي الذي يجذب العديد من محبي التراث.

حسين محمد حسين



https://parclikes.tumblr.com/post/91306525701/ryoji-ikeda-datatron-2007-photo-ryuichi-maruo

آفـــــاق

# الفن الرقمي والحفاظ على التراث الثقافي غير المادي
## نحو فلسفة للفن في عصر التقنية المعلوماتية

16

1

# الفن الرقمي والحفاظ على التراث الثقافي غير المادي

## نحو فلسفة للفن في عصر التقنية المعلوماتية

أ.د. حسن مصدق - كاتب من المغرب

فرض العديد من الفنانين المعتادين في مجال استعمال التقنيات السمعية البصرية أنفسهم كرواد التعبير عن الواقع بواسطة أدوات الاتصال خلال النصف الثاني من القرن العشرين. ثم تطورت تجاربهم في استخدامات غير متوقعة لتكنولوجيات الشبكات، ما فتح مجال التعبير الفني على أساليب جديدة ووضع الإبداع الفني مجملا في مفترق الطرق بفعل ابتكار الحواسيب والبرمجيات الإلكترونية. لذلك، يقترح هذا النص إعادة قراءة تاريخية وتحليلية لولادة المصنفات الفنية الرقمية وأجهزة الإبداع الرقمية في الشبكة وملامسة بعض خصائص التطور الفني الحديث في شبكة الإنترنت وكيفية صون التراث الثقافي غير المادي عبر المدونات والأرشفة الرقمية.

والواقع أن الفن الحديث بصفة عامة والفنون الجميلة بصفة خاصة استأنسا دائما بما بلغته التقنيات الإنسانية من شأو وتطوير خضع لثلاث ثورات صناعية أثرت كثيرا في بنيانه ووظائفه، أولها الفترة الصناعية الأولى (1760-1820) المرتبطة بميلاد الآلة البخارية وخطوط السكك الحديدية، ثم موجة ثانية (1860-1900) تم اختراع الكهرباء والهاتف فيها، ما فتح الباب على مصراعيه لمرحلة ثالثة (1950-1990) مهدت لعصر المعلوميات واندماجها مع وسائط الاتصال السلكية واللاسلكية.

هذا يعني أن محاولة الربط بين الفن الرقمي والتراث غير المادي غير معهودة في العالم العربي، لكن ممكن أن تجد هذه المحاولة تفسيرها المنطقي على المستوى المعرفي والجمالي بوصف كل الأعمال الفنية أشياء مصنوعة بالمعنى الهيدغري، أي أن الحجر موجود في العمل الفني المحفور أو المنقوش، واللون موجود في اللوحة الزيتية المرسومة، والصوت موجود في العمل الفني اللغوي، واللحن موجود في العمل الفني الموسيقي، وصولا إلى منتجات الفن الرقمي... ويمكن أن نعكس القول إننا نجد العمارة في الحجر، والحفر في الخشب، والنقش في الجبص، والعمل الموسيقي في اللحن، والعمل اللغوي في الصوت، وأخيرا مجمل الأعمال في الوسائط الرقمية.

هكذا، يمكن ان نبرر ضرورة البحث في الثقافة الشعبية من منظور الفن الرقمي، وأن نجد مجمل العناصر الفلسفية الضرورية لهذا المبحث من أجل فلسفة للفن في عصر التقنية المعلوماتية.

وبالنظر إلى الثورة الثالثة، نجد ثمَّة تحولات كبرى أصابت مفاهيم مثل التقنية، والخيال والإبداع، بحيث لا تخل أي تكنولوجيا من تمثيلات اجتماعية، وهذه بدورها تجد فيها أداة من أدوات التعبير عنها، كما يحدث في فن الرسم عن طريق الحاسوب، وألعاب الفيديو والعوالم الافتراضية أو ثلاثية الأبعاد. وهو الأمر الذي يفتح الباب عن إمكانية تقنين الخيال بعد محاولة مكننته.

وإذا تأملنا مليا تكوين هذه الأنظمة التقنية الكبرى، نجد بأنها طورت أربع فئات تقنية بالغة التعقيد بحسب التصنيف الذي اقترحه ميشيل فوكو[1]:

- «تقنيات إنتاج» تساعد على تسخير الطبيعة وتطويعها والتحكم في مواردها،
- «تقنيات أنظمة الإشارات» تتيح استخدام العلامات، والمعاني والرموز،
- «تقنيات السلطة» التي تهدف إلى توجيه الأفراد نحو غايات بعينها، وهي اليوم تتم بواسطة أدوات جذب وحفز الاهتمام كما يحدث في مجال التسويق والتدبير أو عبر وسائط الإعلام،
- «تقنيات معالجة الذات» التي تسمح بإجراء عمليات حول الجسد أو تغيير سلوك الأفراد وقولبتها، بحيث بدأت التقنيات الإحيائية تخترق اسرار المادة العضوية لحماية الإنسان من أعراض الشيخوخة والمرض وتطوير الأداء.

وهو ما يعني في مجال التفسير الإبستمولوجي أننا إزاء ثلاث أنظمة تقنية كبرى لكل منها مبادئها ووظائفها وآليات تفكيرها ومعاييرها الخاصة بها في قولبة الذهنية البشرية وأذواقها وسلوكياتها، تم تأسيسها بالتدريج حول شبكات النقل، ثم شبكات الكهرباء، وأخيرا تكنولوجيا المعلومات والاتصالات.

إجمالا، يمكن التذكير بسمتين أساسيتين للتقنية، فمن ناحية تُوسع التقنية وتُضخم وتزيد من قدرات الفعل الإنساني، ومن ناحية أخرى، هي تخلق عالما آخر، عالما مصطنعا يقوم على تحويل العالم الطبيعي بالالتفاف عليه بالمكر وخديعة قوانينه، لكن ما يبقى هو أن الموضوع التقني في آخر المطاف تكوين اجتماعي وثقافي، ويعد جزءا من « نظام تقني » ينخرط في نظام ثقافي عام ورؤية للعالم، أي أن التقنية عبارة عن إمكانية واختيار ومنعطف طريق يتعين إنجازه، حيث لا مجال لحتمية تقنية خارجية تَفرِض نفسها كقدر مشؤوم على المجتمع.

أكثر من ذلك، يتضح بأن الأشياء التقنية عبارة عن بلورة ثقافية ونظاما من تمثيلات اجتماعية تفسح عن خيالات، بحيث أن حتى الشيء العادي جدا فيها يشتمل

على خيـار وبراعة ونظام قيـم وثقافة معينـة. بمعنى أنه يمكـن قراءة أي حضارة عبر أشـيائها التقنيـة. أي أن هذه الأشـياء حبلى بمفارقة وظيفية وخيالية في نفس الوقت، فهـي أداة وظيفية، لكنها في نفس الوقـت أداة خيالية.

لذلـك هـي تُشـكل بالجمع « تقنيـة خياليـة » كما يصور ذلـك عالـم الأنثروبولوجيا جـورج بالانديـيه. إنها تقنية تبشـر بعوالـم جديدة كمـا فعل جول فـيرن تماما في رواياتـه العلميـة الخيالية. وهي أيضـا في نفس الوقت تقنية تكسـر وتجبُّ ما قبلهـا منذ أن صنع الإنسـان أول فـأس بدائية إلى غاية صناعته للحفّـارات العملاقة. فهي مثـل واو العطف تمامـا، تأتي قبل الفعـل الماضي فتقلب معنـاه إلى المسـتقبل، وقـد تـأتي هذه الـواو قبـل الفعل المضـارع فتقلب معنـاه إلى ماض.

حتمـا هناك بـون شاسـع في التعقيـد التقـني، لكنه لا يعـدو أن يكـون في الدرجة وليـس في الطبيعـة، فكلها أدوات ووسـائل تنتج بغايـة أهداف محـددة يختلط فيها الخيـال بالحقيقـة... إلخ. يتجلّـى ذلك في نموهـا البالغ السـرعة وبصـورة رجائحيـة ومفاجئـة أغلـب الأحيان، ولا أبلغ مـن ذلك، أننـا أصبحنا مدينـين للكهرباء وآلات الطبخ والغسـيل ومكيفات الهـواء والهواتـف المحمولة لا نسـتطيع منها فـكاكا. منه مـا يقوله هربـرت ماركوزه في كتابـه الإنسـان ذو البعد الواحـد: إن «الناس يتعرفون على أنفسـهم في سـلعهم، يجدون أرواحهم في سـيارتهم، في أجهـزة الهاي-فـاي العائدة لهـم، في بيوتهم المسـواة، وفي تجهـيزات مطابخهـم». فقيمهم متسـقة مع علاقات التسويق والاستهلاك، لا تسـتطيع عنها بديلا أو تبديلا.

لقـد أدى تقـدم تقنياتنا المذهـل والطواعيـة والدقة اللتـان توصلـت إليهما، بالإضافـة إلى العـادات والأفكار وحـتى الخيـالات الـتي أوجدتها وقـوع تغيـرات عميقة في حيـاة الإنسـان، إذ يسـتحيل اليـوم أن نـرى إلى المادة والمـكان والزمان كمـا كان يحـدث في الماضي.

ولعل كتاب نتشـه وراء الخيروالشـر (1882)، يصور بدقة عالمـا تقنيا معاصرا يحبل كل شـيْ فيـه بنقيضه: « في لحظات الانعطـاف التاريخية هـذه تتجلّى متجاورة ومتداخلـة ببعضهـا غالبـا حـركات نمـو وصـراع رائعة متعددة الوجوه أشـبه بالغابة، نوع من الإيقاع الاسـتوائي في عملية التطـور مع حركة هائلة للتدمـير والتدمير الذاتي بفضـل الأنانيـات المتعارضـة تعارضا عنيفـا والمتفجرة والمتصارعـة فيمـا بينهـا من أجل الشـمس والنـور، غير قـادرة على الاهتـداء إلى أية حـدود أو قيـود وأي احترام أو اعتبـار في إطار الأخـلاق الموجودة تحت تصرفها... لا شـيْ غـير «الأسـئلة» الجديـدة والصيـغ الجماعيـة لم تعد موجـودة، هناك «لاء» جديدة تسـتند إلى سـوء التفاهم وانعدام الاحترام وثمَّة انحطاط وشـرّ مسـتطير مع أسمى الرغبـات المجتمعـة مـع بعضهـا بشـكل مخيـف، ثمَّة عبقريـة الجنس تفيض فـوق أطر الخير والشـر وتزامن مصيري بـين الربيع والخريـف... مرَّة أخـرى هناك خطر، وهو أمُّ الأخـلاق - خطر هائل -. لكنـه الآن موضوع خطر علـى الفـرد، علـى الأقـرب والأغر، علـى الشـارع، على الابـن بالذات، علـى القلب بالذات، علـى أعمق الملاذات السـرية للتمني والإرادة»[2].

وهذا ما يفسـر الصرخـة المدوية التي أطلقها نتشـه ومـا زالـت تصـدح في الآفـاق: «احـذروا مـن التقـدم التكنولـوجي الذي لا غاية لـه إلا ذاته، احـذروا من حركته الجهنميـة الـتي لا تتوقـف عنـد حـد، سـوف يولـد في المسـتقبل أفرادا طيعين، خانعين، مستعبدين، يعيشون كالآلات، احـذروا من هـذه الدورة الطاحنـة للمال ورأس المـال والانتاج الذي يسـتهلك نفسـه بنفسـه، احذروا مـن عصر العدميـة الذي سـيجيئ لا محالـة. إذ لا يكفي أن تسـقطوا الآلهـة القديمة لكـي تُحِلُّوا محلّهـا أصناما جديـدة، لا يكفـي أن تنهار الأديـان التقليديـة لكي تحل محلَّهـا الأديان العلميـة، فالتقدم ليس غايـة بحد ذاته».

## من التقنية المادية
## إلى التقنية الرمزية

على مدى تاريـخ الفن والتطور التكنولـوجي، اهتمّت إبداعـات مختلفـة في الواقـع بتحقيق شـروط وسـيط الاتصـال والحضـور عن بعـد. غـير أن البعـد التعاقدي لفعـل الاتصـال في العصـر الرقمي يظـل مدفوعـا بقوة وباسـتمرار مـن خلال تجربـة فنيـة تُنجز في وقـت واحد

تبادلا ثقافيا وأعمال مشتركة جديدة، كما تعبر عنه اليوم حركات فنية مثل حركات الفن الشبكي، والممارسات الفنية الرقمية (*Net art*) المتميزة بتجريب تكنولوجيا الاتصال.

ومن ثم، شكّل الاستخدام الفني للشبكات البريدية وخدمة المراسلات من فرد إلى فرد شكلا من أشكال الابتكار في الاتصالات، أي ما يعرف اليوم بفن البريد الرقمي أو فن استعمال خدمات البريد الإلكتروني (*le Mail art*). وإذا كان هذا العمل الفني يحتفظ بمادية وليونة بشكل صحيح، فإن تداوله يعزز من جماليات علاقة جديدة على وجه الخصوص.

إذ عمل الفن البريدي الشبكي بالفعل على إرساء إبداع أكثر توزيعا وتشاركية كبيرة، أي أن موضوعه يتِمُّ دفع حدوده باستمرار عبر تجميله بنقوش وعلامات فنية مختلفة طوال رواجه المفتوح. وهكذا أصبح فن تبادل الرسائل في نسخه المتعاقبة من مخطوطات ومطبوعات ووثائق رقمية (برقيات وتلكس وفاكس وبريد إلكتروني) موضوعا للمعالجات الفنية الأصلية التي أثرت على شكل الرسالة وطرق الإرسال والنقل والاستقبال.

من الواضح تماما أن الفن البريدي الشبكي يميز بشكل جلي بين الإبداع الفني والوسيط الرقمي، لكنه بدمجهما يشكل مجالا يمتزج فيه الإثنان، وبالتالي فهو يوزع التجربة الإعلامية بين الفنانين ومعدات النقل البيني الرقمية ويخاطب تفاعلية مرتادي الشبكة في نفس الوقت، ما يطرح السؤال بقوة حول تعريف الفن الرقمي اليوم، فيما أصبحت الأدوات الرقمية جزءا لا يتجزأ من حياتنا اليومية وأن مجموعة واسعة من الفنانين تستعمل ما نستعمله نحن أيضا. هذا في الوقت الذي أصبحت فيه الإبداعات الرقمية أكثر تنوعا حتى أصبحنا لا نميزبين ما ينتمي إلى الفن أو الترفيه، بخاصة أن التمييزبين الفنان والمشاهد أصبح ضيقا.

وعلى أية حال، ليس هناك من شك بأن مفهوم الافتراضي أضعف كثيرا ما هو نظري وما هو تطبيقي، بحيث لا تكمن المشكلة في عدم الفصل بينهما، لكنها تكمن في سهولة الانتقال من هذا إلى ذاك وبسرعة كبيرة في هذا المجال. بمعنى أن الافتراضي يتسلل بين الخيال. والقصد والتنفيذ، ما يجعلنا نتساءل عما إذا كان الافتراضي لا يمنح للخيال طيفا من الواقع، وسلطة أداء، وإنجاز تفرض نفسها على التفسيرات المختلفة.

ويمكن القول بأن الافتراضي مثل الأمواج، شيء متحرك قادم إليك وأنت في مكانك، فهو بحر أو مجرى أو وادي تسيرفيه المياه، قد تفاجئك أمواجه وتحملك، وقد تزداد حدة أمواجه بتعدد روافده ومنابعه. بمعنى أنه معلق بين الحضور والغياب، فهو ليس بواقع حاضر ولا خيال غائب، إنه يقع في منزلة بين المنزلتين، وهذا سر قوته. ومن ثم يمكن أن ينشأ تعريف للفن الرقمي بوصفه فن افتراضي يعرض إشاراته وعلامات الخيال الافتراضي التي لا تخل بدورها من كثافة الشحن العاطفي والقوة التأثيرية المتضمنة في عملية المزج هاته.

وفي هذا الصدد، إن اللوحات الهاتفية (*Telephone Pictures*) للرسّام والمصور الهنغاري لاسزلو موهولي-ناجي (**1895-1946**) László Moholy-Nagy، هي اليوم بمثابة نموذج مثالي كما يشرح آلياته: «طلبت عن طريق الهاتف في عام **1922** خمس لوحات مرسومة على أواني مطلية من مصنع علامات تجارية. وكان أمامي الرسم البياني الذي بحوزة المصنع بالإضافة إلى رسمي الذي وضعته على ورق الرسم البياني. أما في الجانب الآخر من الهاتف، كان أمام مدير المصنع ورقة من نفس الرسم مقسّمة إلى مربعات. وكان ينقل عليها الأشكال التي أُشيرإليها في موضعها الصحيح. (لقد بدا ذلك بمثابة لعبة شطرنج عبرالمراسلة)»[3].

ويرجع طابع السبق لهذه اللوحات الهاتفية إلى عدة عوامل: إن فعل الإبداع إذا استند أولاّ وقبل كل شيء على إنتاج وصف موضوعي بواسطة مُصمِّم ورسم بياني، فإنه يكشف ويضع في المشهد عملية اتصال و«ترجمة» بين فنان ومُنفِّذ عن بعد، بحيث يتحمّل الأخيرمسؤولية تحويل المعلومات الهاتفية إلى «معادل سيميائي» إلى عمل فني، ومن ثم يلتف الفنان على العمل الإبداعي من خلال تفويض إنتاج اللوحات الهاتفية إلى صانع علامات تجارية يعمل على تنفيذ المنطق كي يحيله إلى إنتاج متميزيترجم النية الفنية الأصلية.

وبالتالي يتم تقويض مفهوم العمل «الأصلي» لصالح مادة مُصنَّعة بكل نسخها المحتملة التي تضع في المنظور اختلافات ممكنة في المقاييس، والأشكال، والتحولات المختلفة لعمل متعدد. وهو ما حدث في معرض الفن عبر التلفون (في متحف شيكاغو للفنون المعاصرة، تشرين الثاني / نوفمبر -كانون الأول / ديسمبر 1969)، حيث دشنت ثلاث لوحات هاتفية من قبل الفنان والمصور موهولي -ناغي الإمكانيات الجمالية لما سيطلق عليه بعد ذلك الإبداع عن بعد، والتي تهدف إلى «جعل الهاتف وسيطا مساعدا في الإبداع، وصلة بين العقل واليد»[4].

ومن ثم، واصل ممثلو حركة فلوكسوس هذا المسار بمضاعفة استعمال قنوات الإرسال: بطاقات بريدية (*On Kawara*)، وبرقيات (*Vostell*)، ورسائل هاتفية (*Maciunas*). كما أكد إنشاء مدرسة نيويورك للمراسلات (*New York Correspondence*)[5] من قبل راي جونسون (*Ray Johnson*) في السبعينيات أيضا أهمية الابتكار التكنولوجي في بلورة هذا الاتجاه الإبداعي. إذ كانت إرسالياته تتمثل في مئات من الظروف العادية المحشوة بالفن التصويري المصغَّر الذي يجمع بين الصور وقصاصات الجرائد لها علاقة مع أي مرسل إليه: لقد كان جونسون يطلب من مراسليه إضافة أي شيء إلى إرساليته أو إرسال جزء منها إلى شخص آخر أو إلى نفسه. وهكذا لم يكن العمل الفني يكتمل إلا بعد مشاركة آخرين فيه.

أكثر من ذلك، نجد أن الحضور أصبح في كل مكان قضية إبداعية رئيسية يدور من حولها كل من مفاهيم الارسال، والاتصال، وأهمية موقع الشبكة التي بلوت تدريجيا كلماتها ومفاتيحها الرئيسية من خلال ذلك. لكن تأثير فن الشبكة الوليد ظل محدود الأثر لأول وهلة، ومنحصرا في قبضة جمالية وتقنية تهم كيفية نقل وترجمة محتويات المواد المختلفة مثل الصور والنصوص، ونادرا الأصوات. ذلك، إن إرادة الوجود المتزايد والانتشار المضاعف هي التي سادت، أكثر من مسألة الاتصال والنقل على نطاق أوسع: «لقد استخدم معظم الفنانين الهاتف بالطريقة المعتادة، واهتموا فقط بإعطاء تعليمات من شأنها أن تسمح بتحقيق الموضوع الذي خططوا له»[6].

هكذا، تجلّت الفكرة التأسيسية لـ«حوار فني» عن بعد في إنشاء كيت غالاوي (*Kit Galloway*) وشيري رابينوفيتز (*Sherrie Rabinowitz*) أول مقهى إلكتروني[7] في عام 1984، وهو عبارة عن مكان يجمع عدة هواتف، وأجهزة فاكس[8]، وشاشات، ومعدات للاتصالات السلكية واللاسلكية شبيهة بجهاز منيتيل (*Minitel*)[9] الفرنسي.

وانطلاقا من هذا المكان، يمكن الاتصال مع الناس في مقاهي شبيهة في نفس المدينة والبلد نفسه أو في أي مكان آخر في العالم، كما أن الفضاء الافتراضي الذي تم إنشاؤه بواسطة هذه الشبكة خوّل للناس رؤية وسماع بعضهم البعض عن بعد، وتبادل الملاحظات، وهلم جرا، حيث عملت هذه الشبكات تدريجيا في تعزيز تبادل الاتصالات والتركيز على انتاج مشترك للمحتويات الفنية المختلفة.

انتهى الأمر بأن أخذت سيرورة العلاقة في حد ذاتها عبر مختلف وسائط النواقل التقنية قيمة إبداعية، كما تشكل الفن الشبكي كفن تشاركي وتعاوني لأنه ينطوي على مشاركة عدة أشخاص من ناحية، ثم لأن نتائجه لا تتجلى في إنتاج الأشياء أو الصور من ناحية أخرى -على الرغم من أن هذه الأخيرة يمكن أن تكون موجودة أو يتم تبادلها -، بل بقدر ما تهم عملية التفاعل نفسها. لذلك، إن تعريف مثل هذه العملية أو إذا شئنا تحديد الظروف التكنولوجية والجمالية التي يحدث فيها مثل هذا التبادل ورهان ما يتلفظ به، يجعل منها في الأخير رأس حربة فن الشبكة.

## إبداع عن بعد

تُركز المنشآت الفنية الجديدة على استكشاف ظاهرة «التفاعلية عن بعد» التي ظهرت خلال سنوات التسعينيات، وهي تعزز من «الحضور عن بعد» من خلال خطوط الهاتف (RNIS)[10] وشبكة الإنترنت. ويمكننا اليوم التمييز بين نوعين من الاستخدامات الفنية لمصطلح «التفاعلية عن بعد»: سواء

2

الاستعمال الذي يحيل إلى جهاز تحكم عن بعد بواسطة أجهزة تعمل في بيئات يصعب على البشر الوصول إليها[11] أو إلى الإحساس الذي ينتابه شعور أكثر بالوجود أثناء التجول في هذه البيئات، ومحاكاة بيئات حقيقية أو عوالم خيالية تماما.

بالجملة، فإن التصور المادي الذي يطلق عليه «عودة الجهد إلى المعنى الأول» يمكن نقله وتجريبه عن بعد. ففي عام 1986، جاء تعبير التركيب وفن الأداء من طرف نورمان وايت (*Norman White*)، ودوغ باك (*Dough Back*) عندما اقترحا تجريب «مصارعة ذراع عابرة للأطلسي» (*Telephonic Arm Wrestling*) بين مدينة باريس (فرنسا)، ومدينة تورونتو (كندا)... إذ تم وضع رافعة ميكانيكية تعمل بالحاسوب والمودم في مدينة تورونتو، وكانت لها تأثير الشعور بوجود ضغط يمارس عابر بين ضفتي المحيط الأطلسي.

بالتالي، يسمح هذا المشروع لـ«مصارعين» عن بعد باستعمال قوتهما الذراعية عبر اللجوء إلى استخدام أنظمة متحركة لاستعراض قوتهما عبر خط هاتفي: (اتصال أجهزة استشعار، وحواسيب، ومرسال إلكتروني) يجعل من الممكن نقل واقتسام «الضغط» اللذان يمارسان على عتلات ميكانيكية عن بعد.

ويضيف هذا الجهاز مع نقل المعلومات إلى العملية إحساسا بمتعة ناجمة عن تحريك منحوتة بلاستيكية أصيلة، ما يجعل العمل يندرج في المنتوج عن طريق إدخال العملية التي تحركه أو تعطيه الحياة في آن واحد. لذا يتمثل التحدي هنا في تهجين الفضاء الفيزيائي وتقنية المعلومات، أي أن الاستخدام المعتاد للشبكات يزداد بعودة الإحساس المرتبط بتجربة الحضور والعمل عن بعد الذي يبرز الأهمية الرمزية للظرفية والفورية التي تروج لها البيئة التكنولوجية.

أما إذا أخذناه بمعناه الثاني، فإن التفاعلية عن بعد، هي أكثر من وسيلة للإبداع بشكل جماعي وعبر مسافة. ففي عام 1983، حقق الفنان روي أسكوت (Roy Ascott)[12] في «جرح النص» محاكاة تكريمية لكتاب رولان بارت «لذة النص»، وهذه العملية الإبداعية جزء من معرض إلكترا (Electra) الذي نظمه فرانك بوبر (Frank Popper) في متحف الفن الحديث في مدينة باريس، وهو مشروع مشترك لتصميم النص الأدبي الذي كشفت أوراقه تدريجيا عن «تأليف مشترك» في إحدى عشرة مدينة في العالم، يعمل فيه بشكل متزامن مجموعات من الفنانين متصلون فيما بينهم بواسطة شبكة إلكترونية.

خلاصة القول، تدعم التفاعلية عن بعد إجراء تواصل وحوار نوعي مع جمهور العمل على نحو متزايد، متجاوزة بذلك مجرد شبكة من الفنانين قد تتشكل سابقا، فهي مفتوحة للإضافة والاستضافة

إذا شئنا. لذلك أصبح قلق جلب وجذب اهتمام الجمهور[13] والحصول على ثقته، هو المسعى الرئيسي لمجموعة فرنسية من الفنانين أطلقت على نفسها اسم «الفن الاجتماعي» أسسها كل من فْريد فورست (Fred Forest)، وهيرفي فيشر (Hervé Fischer) وجان-بول ثينو (Jean-Paul Thénot) الذين تأثروا بنظريات ومسوحات اجتماعية كشفت وطرحت أسئلة منذ سبعينيات القرن الماضي حول حتمية وسائط الإعلام وإمكانياتها الحوارية.

والواقع، إن سلسلة من «الإجراءات» قام بها فريد فوريست (انظر Forest, 1995) تعد بالفعل نموذجية في مجال وسائط التعبير: اختراق الصحافة المكتوبة (فضاء إعلامي (*Space Media*)، 1972) أو التلفزيون (قطع نشرة الأخبار، 1972)، تحويل واختراع استخدامات جديدة للراديو (رالي الهاتف (*Rallye Téléphonique*)، 1986) ثم وضع (منحوتة هاتفية عالمية (*Sculpture téléphonique planétaire*)، 1985) أو كما وقع في جهاز مينيتل (حيث هاجما زيناييد وشارلوت وسائل الإعلام (*Zénaïde et Charlotte à l'assaut des médias*)، 1989)، «بحيث عمدا إلى التنديد بغلاء سوق العقار عبر بيع متر مربع فني رقمي افتراضي في عام 1977، وكشف عيوب خطب رجال السياسة النمطية (مؤتمر بابل)[14] في عام 1983».

هذا، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المنشآت تركز على الأدوات التقنية وتلعب على تداخل الفوري والمؤجل والقريب بالبعيد، كما تهدف إلى تأسيس اتصالات تفاعلية تهدف إلى تعبئة وإشراك عدد متزايد من جهات لا تعرف شيئا عن هذه المواضيع.

## من أجل عمل فني منظم: الفن كحوار بصري

يصبح تسليط الضوء على «لقطات» مسار العمل الفني بالنسبة لفنانين آخرين وجمهور مشارك رهانا فنيا أكبر، فالفنانون يبدعون استراتيجيات جديدة لإغراء ولفت اهتمام الجمهور من أجل تنظيم طرق الاتصال والمشاركة في العمل مسبَّقا لعدد محدد ومنتظم من الجهات الفاعلة المجندة في التجربة الإبداعية، كما أن المسعى الفني يكمن هنا مرة أخرى في تجريب أدوات أو ممارسة ضغوط تكنولوجية يرجح أن تفضي إلى تشجيع أو تغيير هذا التواصل إذا كان من باب الزحاف الذي تتعاقب فيه حالات مطردة بدون فائدة قد تكرر العمل.

وفي هذا الاتجاه، تمّ تطوير كثير من المشاريع من بينها منشآت مجموعة «فن - شبكات»، نسّقها كل من كارين أوروك (*Karen O'Rourke*)[15]، وجيلبرتو برادو (*Gilberto Prado*) اللذان عملا على ربط موقعين منفصلين يتوفر كل منهما على أجهزة استقبال وإرسال الفاكس، يسهِّلان نقل إحدى الصور من أحد الموقعين، وعندما يتم تلقيها عن بعد، توضع على ورقة حرارية في جهاز الفاكس لكي يتم العمل عليها فورا ونقلها عبر جهاز الاستقبال، فيما ينظم الربط الدائري بين باريس وشيكاغو هذه الصفقة المشتركة للصورة، حيث تتدخل الأيدي (وليس فقط البصر والسمع) بين الجهازين في فاصل زمني (قصير جدا) يفصل بين تلقي البث عبر الهاتف.

ومن ثم، يطلق على هذا العمل الفني المشترك رسم صورة مدينة (*City Portrait*)[16] تنطوي على تبادل مناظر حضرية بين الفنانين والطلاب من باريس وسان فرانسيسكو وساو باولو في ذات الوقت، بحيث يشارك كل منهم من مكان تواجده في عملية تأليف صورة (بصرية) لمدينة الآخر انطلاقا من وصف نصي حصلوا عليه مسبقا، أي «عن طريق الحوار مع مراسلين حاضرين في نفس الجلسات، لكنهم يتواجدون في عدة مدن، يصبح من الضروري وضع جدول زمني دقيق لهم، وإلا تضاعفت أخطاء كثيرة في العمل، ناهيك عن حقيقة أن أي اتصال مباشر يطرح مشاكل من حيث التكلفة والفرق الزمني بين تلك المدن»[17].

ويتطلّب هذا النوع من المشاريع الجديدة تقنين بروتوكول إجراءات تحدد الواجب اتباعه كتحديد خطة علمية، كما يتم استخدام تكنولوجيا الاتصال لتقسيم عملية الإبداع الجماعي في ثلاثة مستويات متميزة: تتمثل في إعداد بروتوكول يتضمن سيناريو العمل،

وأداء تطبعه الارتجالية والعفوية إلى حد كبير، ثم إظهار الحدث من خلال تجميع جهودهم وتقييم المتتبعين.

علاوة على ذلك، تخضع هذه الأشكال المختلفة من الفن الشبكي إلى ابتكار «آلات اتصال سلط الضوء على العمل سواء عبر تهيئة تقنية مناسبة أو الخوض في رهانات عملية. وهو ما يظهر مدى تعقيد فن التفاعل في وسائط الاتصال عن بعد، فضلا عن كونها تخوض في تحريك ملتوي لأشياء بعيدة عن بعضها البعض، وتعمل على تحقيق شروط مناسبة، وتفعيل طرق حوار بين فنانين وجمهور، وترتيب حالات تجريبية خيالية.

وبطبيعة الحال، فإن العمل الإبداعي الرقمي لا يُقيّم هنا بإنتاج موضوع -فني، لكنه يركز حول تجريب حالة الاتصال. وذلك من خلال التحايل على مشكلة جماليات الصور، بحيث يقدم هذا الشكل من الفن للجهاز الإبداعي وظيفة اتصال كما يجري ذلك في إطار المدرسة الموقفية (*actions situationnistes*)[18]، لكن العملية الفنية الرقمية هنا تخضع إلى بيئة اتصالات إلكترونية.

وقد فتح البحث في هذا الصدد عن علاقات حيوية مع الجمهور في الفن الرقمي، وعمل على التركيز على تحويل صور وأصوات ونصوص إلى تأسيس فن «التدفق» في الشبكة، بالإضافة إلى إيصال بيانات متنقلة ومرنة تميز عصرنا المعلوماتي، حيث بتنا نشهد ولادة فن أصبح في الواقع عبارة عن حوار مستمر يؤدي إلى تجاوز رؤية أن الفن حبيس صنع الأشياء، تلك الفكرة السائدة عند العديد من الفنانين ومنذ زمن .

وأخيرا إن دراسة هذه الأعمال المركبة التي تفترض حضورا طاغيا لتقنيات المعلومات والاتصال، يفرض أول ما يفرض الانتباه إلى كيفية تكونها وهرميتها، ثم العلاقات القائمة بين مختلف المشاركين، وكيف يتم إدماج مختلف العناصر بشكل مفارق وبين أجساد بشرية تفصل بينها مسافات طويلة لكن يربط بينها حدث فني واحد. مما يفرض الانتباه إلى وضع الصورة الأصلي وتقلباتها بين الوسيط وحالتها شبه النهائية. ذلك أن العالم الرقمي انفلت إلى أشكال ممزقة من معاني تتكلم أصواتا متعددة.

وبالرغم من أهذا النسق التصوري الرقمي احتل جميع الميادين، يبقى الرهان الأساسي ما كشف عنه تقرير الاتحاد الدولي للاتصالات في عام 2019 ، عن فجوة رقمية جديدة تلوح في الأفق، وتتمثل في أنه إذا كان تطور شبكة الإنترنت في صيغتها الأولى (1.0) مقتصرا على الخبراء، فإن تطور شبكة الإنترنت (2.0) من (2003-2007) قد فتح المجال أمام رواد الإنترنت والفنانين لينتظموا في جماعات افتراضية مؤثرة، لكن المرحلة الثالثة التي يطلق عليها إنترنت الأشياء (3.0) ستشمل ثلاثة مبادئ أساسية (حركية مستمرة، كونية شاملة، توصيل دائم)، ليتفرع عن ذلك الجمع بين تطبيقات التصنيع، والنقل والمدن الذكية والاستهلاك والنشر والتوزيع الأدبي والفني والجمالي، فضلا على الربط بين جميع الدور والأجهزة مثل المتاحف، وصالات عروض الحفلات والأزياء التقليدية أو الثلاجة، وصنبور الماء والمصباح الكهربائي ومرآب السيارة واللوحة الزيتية في المنزل، التي ستصبح كلها ذكية لأنها مجهزة بآليات اتصال (سيتم ربط الاتصال بحلول عام 2020-2021) تأتيك بما تريد دون أن تكون مضطرا للاحتكاك بها مباشرة.

والأهم من ذلك، فإن إنترنت الأشياء سيستمد قوته وقيمته من توليد بيانات جديدة ومعالجتها وتحليلها وإعادة تركيبها، سواء كانت بيانات نصية أو بيانات وسائط اجتماعية وفنية أو جمالية خاصة بالأزياء التقليدية مثلا. بحيث يلامس الاتصال الآني الاتصال البعدي لكي يشمل تقاسم المعلومات حول جميع الأشياء المصنعة وتاريخها، وأشكالها المختلفة ومناطق نشأتها، وهو ما قد يفعله الفن الرقمي أو الشبكي بامتياز اليوم وبسرعة كبيرة. وبالتالي تمتد بعد ذلك إلى جميع مجالات البيئة والحياة وربط معطياتها وبياناتها مع جميع الأجهزة الأخرى.

وهذا الأمر يتيح لإنترنت الأشياء أن يصبح دافعا رئيسيا لتحريك عجلة التنمية التقنية والتربوية والفنية، وسيكون عنصرا هاما في بناء مدن الغد الذكية. لذلك، إن الشبكات الاجتماعية لا تشكل في الثورتين الصناعيتين الثالثة والرابعة إلا الجزء الجليدي

الظاهـر، أما الجوهـري الذي بوسـعه أن يضبـط عقاربها، فيكمن في النظـام الثقافي والاجتماعـي، أي تلك التصورات التي يصنعهـا المجتمع عن هويتـه وأنماط حياته وعيشـه وفنونـه المادية وغـير المادية.

## شبكات الفن الرقمي وحماية التراث الثقافي غير المادي

إن المواقـع التشـاركية، حيث المعطيـات متوفرة بفعل لعبة المشـاركة المجانية وبدون حقوق ملكية تذكر، تسـهل مشـاركة حشـود كبيرة مـن مسـتعملي الإنترنـت في هذه المواقـع الـتي تربطهم بآخريـن نظـرا لكونهم يتقاسـمون نفس الاهتمـام حول أزياء تقليدية معينـة ووصفات طبخ تقليديـة بعينها أو رقصات فولكلوريـة بصفة تعاونية، كما تيسـر لهـم تبـادل الآراء بخصوصهـا وتقاسـم المعلومات عنها بسـرعة البرق، هكذا نجد موقع مثـل فليكر مخصص لتبـادل الصـور، ونيتفيبـس كبوّابة حواريـة مفصلة على المقاس الشـخصي، فيمـا يتيح موقـع ديل.إيسـيو. أوس (*del.icio.us*) تقاسـم مختلـف عناوين مواقع الشـبكة وحفـظ الصفحـات... إلخ. هـذا في الوقت الـذي لا يتوفر فيـه العالـم العربي علـى دراسـات كافية تتناول شـبكات الحفـاظ علـى التراث الثقـافي غـير المـادي ودو ر مختلف الفاعلـين ونـدرة المواقع التي تعـرض أرشـيفا مختصا لها.

ومما يجـدر الإشـارة إليه في هـذا المضمار بـأن الحفاظ علـى هذا التراث الزاخر يمكن أن يسـاهم فيـه الفن الرقمي ليس فقـط في نقله من أرشـيف مكتوب لعرضـه كمدونة رقمية بصريـة، بل يمكن أن ننقل معـه التعابير، الإيماءات، الأصـوات، الأغاني والرقصـات والاحتفـالات والإيقاعات بوصفهـا تعابير حية، بمـا يعني ذلـك أن إعـادة إحياء تلك الممارسـات هـو شـكل من أشـكال تكويـن معـارف عنها والحفـاظ عليها في نفـس الوقت.

فضـلا عن ذلـك، تتيـح الشـبكات بمـوازاة ذلك نقل مختلـف الـرؤى المعاصـرة الـتي يغذيهـا الـتراث الثقافي غـير المـادي في أذهـان النـاس وتصرفاتهم المعاصـرة. هنا أيضا نجـد أنفسـنا في وضـع حواري شـبكي تطبيقـي لما يعنيـه مفهـوم التراث غـير المـادي بوصفه مهـارة وخبرة غير مفصولـة بالضرورة عن المجـال الرمـزي والاقتصادي والاجتماعي والطقوسي والفني.

هكـذا إن وضع الـتراث الـحي في مواقع شـبكات رقمية مختصة، يمكـن بسـهولة فهرسـته إلكترونيـا في عناوين فرعية -حفـلات، فنون، صناعـة تقليدية، أزياء، - تيسِّـر بدورهـا الوصـول إلى عناويـن وأبواب أو نصـوص تضفي شـروحا عليها بحسـب المهن والطقوس جغرافيـا وتاريخيا وأناسـة، أي أن كل صفحة مرتبطة بأخـرى عبر روابط فائقة بفضـل لغـة التميـيز الترابطيـة (*Hypertext Markup Language*) الـتي توفـر إمكانيـة تشـابك مختلـف التعبـيرات الثقافيـة بالاطـلاع علـى صفحـات وصفية مطابقة مزينـة بالصـوت والصورة.

من الواضح تماما، أن الرقمنة في إطار حماية الـتراث غير المـادي تحتل موقعا وسـطيا، فهي مركز الموارد وحزام النقل في إطار الوسـاطة وتفعيل الشـبكات والتعريـف بها وشـيوعها، لذلـك تحتل مكانة اسـتراتيجية في سـياق العولمة التي فسـحت المجال للثقافة الرقمية أن تسـيطر على ما عداها[19]. وهي إن كانـت تحرص بالتأكيد أن يكـون العرض متاحا للجميع وضمـان انتقالـه مـن جيل لآخر لكونه يمثل جزءا مـن الانتماء والهويـة، فهي بمثابة تفعيـل دائم لقـوة ناعمة بالغة التأثير داخليا وخارجيا، كما أنه تسمح هذه الشبكات أن يكون بمثابة «منتـدى» لحوار مسـتمر بـين الدولـة والجماعات الإقليمية والجمعيات ومختلف الفاعلين الثقافيين والباحثين لحماية وحفـظ الـتراث غير المـادي.

ومن ثمّة، ضرورة التفكير الشـامل حـول العلاقات بين المعلـومة والثقافـة والاتصـال والمجتمع والفـن، أكثر من السـؤال حول الأدوات التقنية واسـتخداماتها. فالاتصال السـليم في المجتمع يتجـاوز الفرد، ولا ينفصـل عن الثقافة وتاريخ المجتمع.

### الهوامش

1. Foucault, M. Dits et écrits, Gallimard, Paris, 1994, p : 785.
2. ترجمةشخصية
3. Moholy-Nagy، L. (1947). The New Vision and Abstract of on Artist, New York, Wit-

tenbom, 1947, cité par Kac, E. (1992). Aspects of the Aesthetics of Telecommunications, Actes: “Siggraph Visual proceedings” New York, p. 47–57.

4. http://www.ekac.org/Telecom. Paper. Siggraph. Html.
5. Art by telephone, Record–catalogue of the show, Museum of Contemporary Art, 1969. Popper, F. 1993 (Chapter 5, “Art de la Communication”, p. 124.

6. انظر حول راي جونسون موقع(artopol) التالي:

– www.artopol.hu/Ray /
– www.artpool.hu/ray/NYCS_chrono.html.

7. Kac, E. Op.cit., 1992, p.47–57.

8. تم إنشاء المقهى الإلكتروني بمناسبة الألعاب الأولمبية في صيف 1984 التي جرت في لوس أنجليس من طرف غالاوي ورابينوفيتز.

9. Kac, E. (1987). Conversation, Centuro Cultural Três Rios à Sao Paulo, le 17 novembre 1987. ; Kac, E. RETRATO SUPOSTO – ROSTO ROTO, Télécommunications Event, Live Brodcast, 1988 ; Kac, E. (avec la collaboration, d’E. Bennet), Ornitorrinco, http://www.ekac.org Ornitorrinco.

10. انظر أنشطة الفنان في موقع:

– wwwwebnetmuseum.org/html
– Forest, 1985.
– انظر الخطوات الأولى للمحرك الشعري (Générateur Poïétique) على موقع:
– http://wwwenset.fr/~auber)
– Collecticiel créatif inauguré par "l’atelier d’écriture" lors de l’exposition les Immatériaux au centre Pompidou, 1985.

11. Semon, P. (1991). Telematic Dreaming, ou Lozano–Hemmer, The Trace, 1995.
12. Back et White، «Le bras de fer transatlantique» (Telephonic Arm Wrestling) entre Paris et le Canada, 1986.

13. انظر العدد الخاص بمجلة ليوناردو :

– Leonardo, Ascott, R., Loeffler, C. (dir.). "Connectivity, Art and Interactive Tele–Communications", vol. 24, n° 2.

14. Formentraux, J.–P. (2004). Quête du public et tactiques de fidélisation. Une sociologie du travail et de l’usage artistique des NTIC »In Réseaux, n° 124, 2004.
15. Conférence de Babel, présenté à l’espace Crétis à Paris en 1983, installation vidéo et radiophonique visant une critique des déclarations "stéréotypées" des hommes politiques.

– مؤتمر بابل أقيم في فضاء «كريتيس» في باريس في عام 1983، وهو يشمل وضع جهاز فيديو ومذياع ينتقد «تصريحات» رجال السياسة النمطية.

16. Cf. O’Rourke (dir.), 1992.
17. O’Rourke, K. (1991). “City Portraits: An experience in the Interactive Transmission of Imagination” Leonardo, vol. 24, n° 2, Boston, The MIT Press, p. 215–220.
18. Ibid., p.48.

19. قاوم هذا التيار الفني مأساة «التغريب الاجتماعي» و «شهوانية المنتجات» التي انتشرت واتسعت فشملت كل جوانب الثقافة والحياة في الحياة المعاصرة. كما رفضوا فكرة أن ظواهر نجاح الرأسمالية (التقدم التكنولوجي، والزيادة في الدخل والرفاهية) تستطيع التغلب على البؤس النفسي والاستلاب والتدهور الاجتماعي الذي تتسبب به في الحين ذاته. يعتبر كل من جوي ديبورد و راول فانيجم أبرز ممثليها.

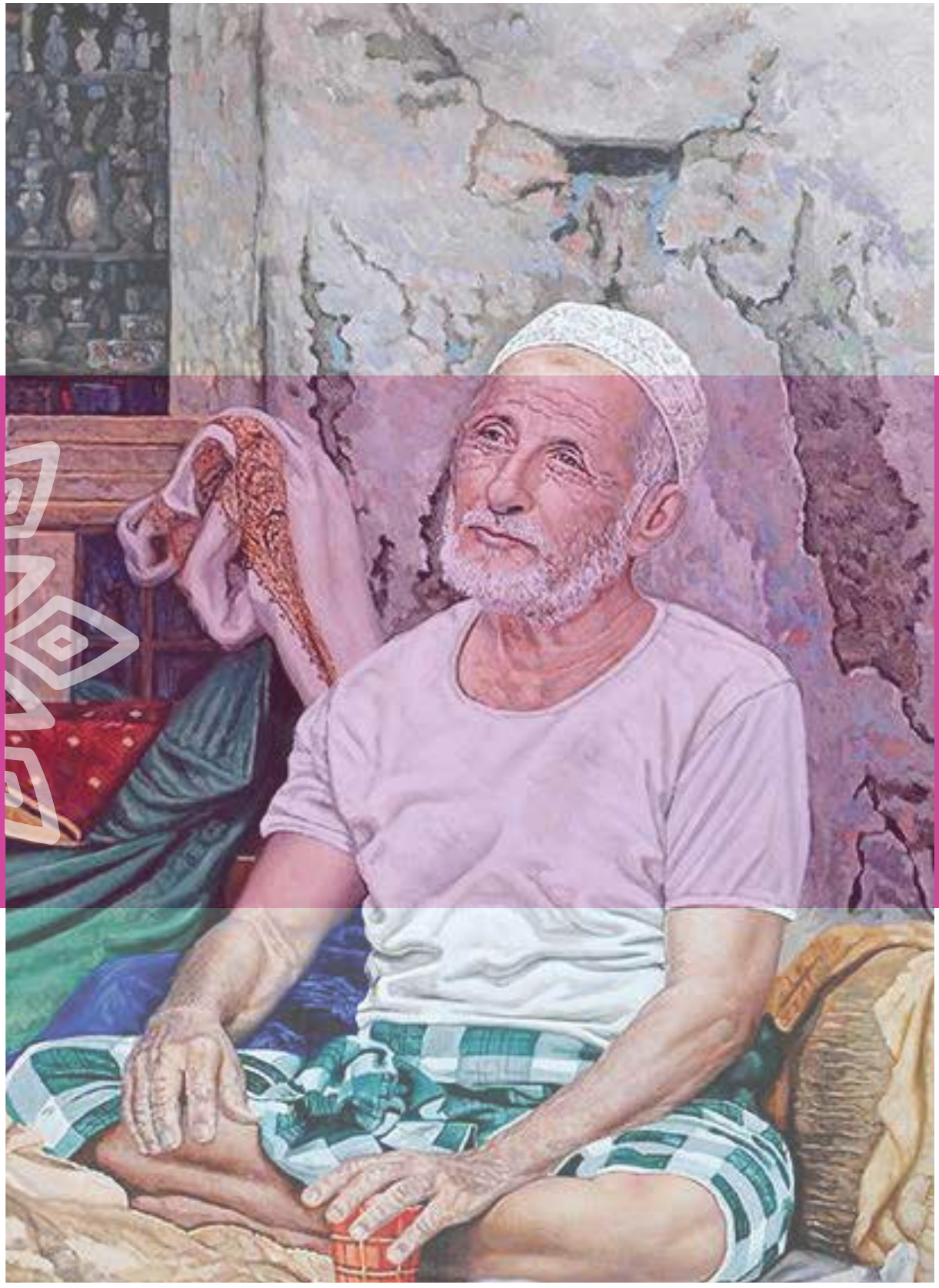
20. DOUEIHI, Milad. La Grande conversion numérique. Paris : Éd. du Seuil, 2008.

## الصور

– الصور من الكاتب

1. https://www.pinterest.com/pin/170785010846120143/
2. http://chulavista.mx/net-art-en-facebook/

– Imagen extraída de: www.escaner.cl



# أدب شـعـبي


نحن والزمان / الوقت من خلال أمثالنا
مقاربة أنتروبولوجية للأمثال الشعبية الجزائرية 28

بُوعامر الحضرمي.. حكيمٌ من أرض اليمن 46

التناص القرآني في الشعر الشعبي الجزائري
محمد بلخير أنموذجا. 62

«اللاَّنص / السيرة الشعبية» وتعالق المفاهيم في كتاب:
«الكلام والخبر» لسعيد يقطين 72

1

# نحن والزمان/الوقت من خلال أمثالنا

## مقاربة أنتروبولوجية للأمثال الشعبية الجزائرية

د. عبدالله بن معمر، كاتب من الجزائر

الزمان هو التجربة الأكثر حميمية، ذلك أن الإنسان يحمله بين جنباته كإيقاع داخلي، ويخضع لتدفقه، وفي إطاره يتشكل فعله الحضاري. فالزمان يرتبط بصميم الحياة الإنسانية والوجود البشري.

وقد شعر الإنسان بأهميته في حياته منذ ظهوره على الأرض، من خلال تجارب مختلفة وملاحظات متنوعة كتعاقب الليل والنهار وتتابع الفصول الأربعة، وتجربة الموت والحياة والطفولة والشباب والشيخوخة، وغير ذلك من الظواهر الزمنية. والتجربة الزمانية الأصلية اصطبغت بمختلف التصورات و المعتقدات التي تشكلت عبر مراحل تاريخ تطور الفكر البشري، ولذلك فإن الشكل الذي يتصور به الزمان ويدرك يختلف باختلاف الثقافات والمجتمعات وبحسب التطور العلمي والتقني لهذه الأخيرة، ولذلك نجد التصور الدائري يسود في المجتمعات التقليدية حيث يهيمن الماضي، بينما المجتمعات الصناعية المتقدمة تتصور الزمان تصورا خطيا، يتجه سهمه دوما نحو المستقبل. نحن العرب أدركنا الزمان منذ القدم على أنه قوة مبيدة غاشمة ومتسلطة هي الدهر. ولكن ما هو التصور الذي

يسود عندنا اليوم؟ وكيف نتعامل مع الزمان؟ وكيف ننظمه ونديره؟ ذاك ما تحاول في هذه المقالة اكتشافه معتمدين منهجية تقوم على اتخاذ المثل الشعبي كمدخل للدراسة. وذلك لما يتميز به الجنس الأدبي من خصائص كالإيجاز والبلاغة والحمولة التراثية، بالإضافة إلى أنه يعبر تعبيرا صادقا عن المجتمع بسيئاته وحسناته. والمثل لا يخلو منه أي مجتمع وهو يلعب دورا تربوا وتوجيهيا لسلوك الأفراد. وقد اخترت الأمثال الجزائرية كعينة للدراسة إلى جانب أمثال عربية أخرى مشابهة في مجتمعات عربية أخرى. وأعتقد أن هذه العينة بإمكانها أن تسمح لنا بتعميم الأحكام التي توصلنا على كافة المجتمعات العربية بحكم التشابه في المستويات العلمية والاقتصادية والتكنولوجية لهذه الأخيرة.

وقد اعتمدنا في تحليلنا على بعض الدراسات الاجتماعية والأنتروبولوجية التي تناولت موضوع الزمان سواء في المجتمع الجزائري أو مجتمعات أخرى، وكان المنهج المقارن هو الأسلوب الذي اتخذناه سبيلا لنا في الكشف عن العقلانية الزمانية في مجتماتنا العربية، محاولين الإجابة عن إشكالية كبيرة هي: هل تشكلت لدينا ثقافة الوقت التي هي نتاج المجتمع الغربي وحضارته الصناعية والتكنولوجية؟

**الأمثال: مفهومها وخصائصها ووظائفها:** الأمثال أقوال مختزلة ومقتضبة لمفاهيم تخص مختلف حالات تعامل الفرد، ولا سيما مع الفرد الآخر. وهي مفردات لا تؤلف بحد ذاتها منظومة . فالفرد ينتقي من هذه الأقوال حسب الظروف وحالة التعامل، وعن طريقها يتمكن من تنظيم سلوكيات التعامل، وخاصة تلك المتوافقة مع متطلبات التضامن الاجتماعي[1].

لقد ظهرت الأمثال في المجتمع البدائي كنمط فكري في تنظيم سلوكيات تعامل الأفراد، وانتقلت من ثم إلى المجتمعات اللاحقة. فهي تمثل تجربة الإنسان مع بيئته وأقرانه، لذا فهي تعبر عن مشاعر وأخلاق وضروب تفكير الجماعة التي ابتكرتها وسخرتها من أجل تنظيم سلوكيات الأفراد. فهي إذن وليدة التجربة الإنسانية في المجتمع. وبسبب بساطتها وبلاغة أسلوبها يستحسنها الناس شكلا ومضمونا.

وظهور المثل يرتبط بحدث معين في معيش الجماعة أو القبيلة أو كتجربة لفرد معين، تتكرر بشكل معين فيجري التعبير عنها بمثل سائر يغدو مرجعية في مخيلة الجماعة. وتمثل الأمثال صورا لأحداث ولعلاقات مرغوبة ومفضلة، أو فاسدة ومؤذية. فتنتظم هذه الصور في المخيال الجمعي بموجب هاتين المقولتين: الأولى تدعم سلوكيات تعامل يؤمن التضامن الاجتماعي وإدامته بينما الأخرى تصور السلوكيات التي تمزق المجتمع وتفسده. ولذا فهي تؤلف صورا مكروهة يتعين نبذها.

والأمثال الشعبية لا يكاد يخلو منها مجتمع، فهي دائما موجودة وإن بدرجات متفاوتة حسب حجم التطور والتقدم الفكري والعلمي.

وللمثل صفات وخصائص تؤهله للدور الذي يلعبه في حياة الجماعة. فهي أولا صيغ مختصرة وبليغة وقصيرة. وهي بعد ذلك قول له دلالة تناقض دلالة أخرى، من دون أن يؤدي هذا التناقض إلى إبطال الدلالتين، أو تعارضهما. لأن المثل إنما ينتقى للمناسبة أو الحالة التي يرغب الفرد في أن يصفها أو يعبر عنها أو يؤكدها ويبررها. ولها خاصية أخرى تتمثل في حدة القول وفتنته، والتي تمثل الناحية الجمالية في المثل. والمثل بعد ذلك يرجع إلى التجربة الجماعية ولذلك فإن دلالته فعالة على الصعيد الشعبي.

أما بالنسبة للوظيفة أو الوظائف التي يضطلع بها المثل فهي متعددة منها: إزالة شكوك فرد ما تجاه سلوك معين، ولذلك فهي تبرر هذا السلوك. كما أنه وسيلة تسلي عن المآسي والفواجع وتخفف من وقعها على نفسية الجماعة. وللأمثال وظيفة تربوية وتوجيهية، فهي أقوال تتضمن حكما سارية تعلم للفرد يلجأ إليها وقت الحاجة في شتى صنوف الحياة ومجالاتها. يقول عنها عبد الرحمان التكريتي: «فأمثال كل أمة خلاصة تجاربها، ومستودع خبراتها، ومنال حكمتها، ومنار ذاكرتها، ومرجع عاداتها، وسجل وقائعها، وترجمان

أحوالها، ومصدر تراثها، ومتنفس أحزانها، ومتحكم منازعاتها، فهي مرآة الأمة، تعكس واقعها الفكري والاجتماعي بصفاء ووضوح»[2]. ويقول عنها ديمقريطس الفيلسوف اليوناني «المثل ظل العمل»[3] كما يقول عنها جاك فاردي «كل مثل هو بدرجات متفاوتة حامل لقيم المجتمع، وهذا أحد الأسباب التي تجعله ينتقى بواسطة التقليد لجعله جزءا من الذاكرة المشتركة للجماعة. إن المثل يحمل جزءا من معايير الجماعة، وقيمه، وقوة التقاليد، ومثل الأجداد، وصورة المجتمع المثالي تعطى للفرد بواسطة المثل»[4].

## الزمان بين الدلالتين العلمية والعامية

إلى جانب الدلالة العلمية للزمان التي تتمثل في السنين والشهور والأيام والساعات وهي معروفة للجميع ، حتى بالنسبة للأطفال، هناك دلالة شعبية وجدنا الأمثال الشعبية تكرسها وهذه الدلالة هي التي تهمنا هنا وهي التي تتضمنها كلمة الزّمان، فهذا الأخير يعني الشر والفاقة والظروف القاسية. ولهذا ليس من الغريب أن يتم تشبيه الإنسان السيئ الحظ بالزّمان. ولقد وقع في سمعي هذه العبارات «داير كِالزّمان» «هو مثل الزمان»، «وَجْهُة اكْحَلْ كِالزمان» «وجهه أسود مثل الزمان»، وهذا يعني أن الزّمان شيء قبيح وسيئ وهو مجمع الشرور، وهذا المعنى الذي يشخصن الزمان أو يؤنسن الزمان فيلحق به صفات قبيحة نلفيه في هذه الأمثال الشعبية الجزائرية:

- «الله لا يغلّب علينا لا زْمان ولا رجال»
- «الزّمان غدّار وْكْسَرني من ذراعي، طيّحت اللي كان سلطان وركّبت من كان راعي».
- «أربعة يا إنسان ما فيهم أمان: المْرآة والسلطان والبحر والزّمان».
- «اللي ما يَقْرَا للزمان عقوبة على وجهو يْجي مكبوب».
- «لا تَدِّيش المْرآة المعْفونَة تتعاون هي والزمان عليك».

وهناك أمثال شعبية تونسية مشابهة لها:

- «أنا وانت والزمان طويل».
- «الدهر فراق والزمان لحاق».
- «ما يعجبك في الدهر أو الزمان كان طوله».
- «الرجال والزمان ما فيهم أمان»[5].

الزّمان في هذه الأمثال وما يدل عليه من أسماء أخرى كالدهر والأيام يتم تصوره على أنه غير مأمون الغوائل ولا يخلو من الشرور، ومن التسلط على الإنسان؛ ذلك أنه كثير التقلب والتغير ولذلك يجري تشبيهه بالسلطان وبالمرأة لأن السلطان قد ينقلب ويتحول، والمرأة كذلك قد تخون من أحبت وتتحول عنه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالمرأة المعفونة أي الوسخة تمثل شرا قد ينضاف إلى شر الزمان.

ولا شك أن هذه النظرة المزدوجة للزمان؛ إذ هو شر بالنسبة للبعض، وخير بالنسبة للآخر، هي استمرار لذلك التصور الذي ساد في الجاهلية قبل الإسلام وعبر عنه الشعراء أحسن تعبير، وهو تصور ينم عن نوع من العجز أمام هذه القوة العاتية التي هي الدهر[6]، وقد جاء الإسلام مصححا هذه النظرة.

وهكذا فإننا إزاء معان كمية ومجردة للزمان أو الوقت من جهة، ومعان كيفية وشخصية إذا أخذناه بالتسمية العامية «الزّمان» من جهة أخرى، ويبدو لي أن الإتنولوجيين الغربيين وقع تركيزهم على هذه الناحية الأخيرة فقط. فديبارميه الإتنولوجي الفرنسي ذهب إلى القول في بداية القرن العشرين أن مفهوم الزمان لدى الشعب الجزائري مفهوم مشخص ولا يمثل اللحظة الهاربة، أي اللحظة المنقضية ولا هو قوة مبيدة، بل يتصور لدى أهالي المتيجة في الجزائر وهذا اعتمادا على حكاية شعبية بطلها الزمان والسعد والحظ، ولذلك يجري تصوره بوجهين، فهو إما مصدر للشرور وإما مصدر للمِنَح والخيرات والسعادة، أي إنه يكون مع هذا وضد ذلك، وهذا بخلاف السّعد الذي يمثل

دائما الحظ السعيد. فالزمان له دلالة سلبية مقابل الدلالة الإيجابية دائما للسعد، وهذا ما توضحه عبارة «هذه المرأة هي زمانه» بمعنى سوء طالع بالنسبة له، يقول ديبارميه[7].

## قيمة الزمان / الوقت

إن مفهوم الزمان وتصوره يحدد المواقف منه المثمنة والمستغلة له، أو تلك التي لا تعرف قيمته وتبدده، ويكفي برهانا على هذا أن المجتمعات البدائية لم تكن في حاجة إلى قياس الوقت وحسابه لأنه لم يكن لديها إدراك أصلا للزمان كمفهوم مجرد، فالزمان يعاش في هذه المجتمعات كتجربة حية من خلال الخضوع لتعاقب الليل والنهار، أو تغيرات القمر وحركة الشمس، وتغيرات الفصول وكذلك من خلال الاستجابة للإيقاعات الداخلية أو ما يسمى الزمان البيولوجي الذي يتحكم في الأفعال الطبيعية مثل النوم والأكل. ولذلك فإن الإنسان البدائي والتقليدي محكوم بإيقاعات طبيعية تتكرر بانتظام وهذا بخلاف الإنسان في المجتمعات الحديثة التي تتمتع ثقافتها وحياتها الاجتماعية بدرجة عالية من التعقيد فتنشأ الحاجة الملحة إلى تنظيم الوقت وضبطه.

ولا شك أن المجتمع الجزائري الذي يخوض حداثته يندرج ضمن المجتمعات الحديثة هذا إذا انطلقنا من المؤشرات التي تميز المجتمع الحديث عن المجتمع التقليدي في مختلف مناحي الحياة ومستوياتها، فإذا ركزنا على الجانب التكنولوجي فإن الجزائر تمتلك اليوم من الوسائل التقنية ما يمكنها من قياس الوقت وتوفيره. فإذا لم يكن هناك ساعات في بداية القرن كما أخبر بذلك ديبارميه فإن هذه الأدوات اليوم هي بأيدي أطفالنا، علاوة على الجداول الزمنية ووسائل توفيره مثل الطائرة والسيارة والتلفزيون والهاتف والفاكس والإنترنيت، وكلها وسائل تختزل المسافات وتقلص الزمان، وتخلق نوعا من التأني في الحصول على المعلومات رغم بعد المسافات وتساعد في إجراء المعاملات الاقتصادية في أزمنة ضيقة جدا. إن توفر كل هذه الوسائل وبالتالي هذا الجانب المادي من الثقافة يفرض التساؤل إن كان ذلك قد خلق ثقافة الوقت لدى الإنسان الجزائري، ونقصد بعبارة ثقافة الوقت سلوك الأفراد تجاه الوقت باعتباره موردا نادرا ينبغي الحفاظ عليه واستغلاله وتنظيمه وإدارته وتقسيمه وربحه. وهذا التساؤل مشروع بالنظر إلى ثقافة الوقت السائدة في المجتمعات الغربية القائمة على القول المأثور لبنيامين فرانكلين «الوقت مال». هذه الثقافة التي تكرسها أيضا بعض الأمثال مثل: « اليوم يمتلكه من يستيقظ باكرا» و«لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد» هذان المثلان تقول عنهما سيمونيتا تابوني: «يشجعان الفعالية الخاصة بالمجتمعات الصناعية»[8].

ولمعالجة هذا التساؤل وبالتالي معالجة البعد الذي نحن بصدده وهو قيمة الوقت، يمكننا أن نقسمه إلى بعدين فرعيين:

«الأول يتعلق بندرة الوقت والثاني بتضييع الوقت».

ندرة الوقت سمة أساسية تميز التصور الغربي للزمان، فهو يمثل عملة نادرة وعنصرا ثمينا، إنه مال وهذا التطابق بين الزمن والمال يجعل في الإمكان إنفاقه وتوفيره أو إهداره وتبذيره كما هو الحال بالنسبة للنقود. وهذه الأهمية الكبيرة للزمان هي المسؤولة عن خلق الشعور بضغطه وبعدم توفره.

وكون الوقت مالا أو أكثر من مال لا يجهله الفاعلون الاجتماعيون عندنا، والدليل على ذلك هذه الأمثال التي وجدناها تتردد على ألسنة الجزائريين:

- «الوقت من ذهب»
- «الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك».
- *"Time is money"* – «الوقت مال».
- «الوقت كالذهب إن لم تحافظ عليه ذهب».
- الوقت هو الحياة والاستغناء عنه يساوي الممات».

- *"Le temps c'est la vie"* – «الوقت هو الحياة».

قلنا سابقا إن الأمثال الشعبية والأقوال السائرة لا تخلو من توجيه للسلوك وتكريس للقيم، وقد حاول ماكس فيبر الربط بين الموعظة الروحية والأخلاقية وبين الرأسمالية القائمة على منطق المنفعة والربح. فهذا النظام الاقتصادي يرتد بقيمه في نظره إلى الأخلاق البروتستانتية التي تمثل نصيحة فرانكلين: «الوقت مال»، التعبير الأكمل عنها[9]. وإذا عدنا إلى الأمثال فإننا نجد المقولة نفسها تتكرر على لسان الجزائري: الوقت من ذهب، الوقت هو الأموال، الوقت مال بالإنجليزية، ومن الملاحظ أننا لا نعدم في تراثنا العربي الأقوال والأمثال التي تعطي أهمية خاصة للوقت والفاعل الجزائري على دراية بها. وهكذا فإننا لا نعدم الأقوال والأمثال التي تؤكد على قيمة الوقت والتي تتعدى كونه مالا أو ذهبا أو سيفا، إذ هو فوق ذلك بأهمية الحياة أو هو الحياة نفسها. ولو انطلقنا من الحياة اليومية للجزائري فإننا لا نجد كبير فرق بينه وبين الإنسان الغربي. فهذا الأخير نظرا لهيمنة مبدأ الإنتاج والمردودية صار شغله الشاغل هو عمله أولا وقبل كل شيء، بحيث تحول العمل فاعلية محورية على أساسها يتم تنظيم مختلف الفاعليات اليومية أو الأوقات الاجتماعية الأخرى، وخاصة الوقت الحر الذي لم تتحدد قيمته ومفهومه وغاياته إلا لكونه نشاطا محررا من التزامات العمل وتعويضا بعد العناء والجهد المبذول[10]. فنحن إذن إزاء وقت محوري وأوقات اجتماعية تدور حولها، ينبغي تنظيمها والوفاء بما تفرضه من التزامات، ولذلك وجد الإنسان الغربي نفسه موزعا بين تلك الأوقات وطبيعي والحال هذه أن لا يجد الوقت الكافي لتحقيق كل تلك الالتزامات والواجبات، ويصير عندئذ الوقت عملة نادرة وموردا ثمينا لا ينبغي تبديده وإهداره.

وفي المجتمع الجزائري نجد أيضا تعددية في الزمن الاجتماعي، فهناك وقت للعمل من جهة، العمل في المصنع وفي الورشة، وفي الإدارة والمؤسسة التربوية والتعليمية، وفي الحقل والمزرعة... وهذا يعني أن غالبية الجزائريين لم يعودوا فلاحين، ومعلوم أن وقت الفلاح لا مجال فيه للحديث عن تمايز بين الأوقات الاجتماعية، إذ عمل الفلاح يختلط فيه الترفيه والالتزام العائلي.

هكذا فإن الحياة اليومية للفاعل الجزائري لا تختلف من الناحية المبدئية عن حياة الفاعل الغربي من حيث تعددية الأزمنة الاجتماعية، فهناك وقت للعمل وآخر للترفيه، ووقت للوفاء بالالتزامات العائلية، ووقت شخصي أيضا. ويحق لنا عندئذ علاوة على الأقوال والأمثال التي رأيناها في أهمية الوقت أن نتساءل: هل الفاعل الجزائري يشعر هو أيضا بندرة الوقت وما يترتب على هذا الشعور من هوس بالوقت؟ وهل هو يحول تلك المعرفة بأهمية الوقت التي تتضمنها أمثاله وأقواله إلى ممارسة؟

إن أهمية الوقت أو الزمن لدى الفاعل الجزائري يمكن اختبارها على مستوى دلالة الموعد التي يمكن أن نبحثها من خلال ثلاثة أوجه.

## الدلالة الاجتماعية للموعد

ثمة ارتباط بين كلمة وعد وموعد لأن كليهما ينبغي الوفاء بهما، وضرورة الوفاء بالوعد من الأمور التي أكدت عليها الثقافة الشعبية. يقول المثل الشعبي: «الراجل بالكلمة» ويقول المثل التونسي أيضا «الراجل على كلمته»، ومن الواضح أننا هنا أمام تلازم بين مفهوم الوعد أو الكلمة وبين مفهوم الرجولة، فهذه الخصلة مشروطة بخصلة أخرى هي الوفاء بالوعد، فالوفاء بالوعد هو معيار الرجولة التي هي ضد الأنوثة وبين الرجولة والأنوثة تناقض يغذيه المتخيل الشعبي، تترتب عنه نتائج أخلاقية واجتماعية وحقوقية ونفسية، فحينما يكون الرجل مقابلا للمرأة يصبح هو الحر والأقوى، وصاحب السلطة والاحترام، أما الأنثى فهي الأضعف وهي المقيدة والخاضعة المطيعة.

وحينما تتحول الرجولة معيارا فإن القيمة التي تعطى للوعد والموعد تصبح اجتماعية، إذ هي أساس التمييز بين الرجل والمرأة كفئتين اجتماعيتين

متمايزتين في مجتمع تهيمن فيه الثقافة الذكورية.

## الدلالة الأخلاقية

ينطوي الوعد/الموعد على دلالة أخلاقية أيضا، ذلك أن الأمر يتعلق بعلاقة تنشأ بين الواعد، بمفهومه الواسع فردا كان أو جماعة أو مؤسسة والموعود، لن تكون سوى علاقة شرف، وقد بين بيار بورديو في إطار تحليله للمجتمع الجزائري كيف أن مفهوم الشرف يتحكم في العلاقات الاجتماعية، بل هو يحكم أيضا الفكر الاقتصادي السائد في المجتمع التقليدي الذي يتعارض تماما مع مفاهيم الاقتصاد الرأسمالي. فالوعد في هذا المجتمع التقليدي بمثابة دين، يقول المثل الشعبي: «اللي خرجت من الفم تسمى دين» وهذا المعنى يؤكده المثل التونسي «الوعد دين»، والدَيْن في المجتمع التقليدي لا يخضع لآليات التسديد في المجتمع الرأسمالي بل يتحكم فيه مفهوم الشرف.

## الدلالة الدينية

وثمة دلالة أخرى علاوة على الدلالتين الاجتماعية والأخلاقية هي الدلالة الدينية، فالوفاء بالوعد يندرج ضمن دائرة الإيمان، يقول المثل الشعبي: «المؤمنين عند أقوالها»، فالوفاء بالوعد من صفات الإيمان وعدم الوفاء به يخرج صاحبه من الإيمان ويدخله دائرة النفاق والمنافقين، يقول الحديث: «آية المنافق ثلاث: إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا اؤتمن خان»[11]. ولقد كان الإسلام حريصا على الوفاء بالعهود والوعود.

إن هذه الدلالات للموعد الوعد في الثقافة الشعبية المغذية بالدين تقابلها الدلالة الاقتصادية في الثقافة الغربية، فاحترام المواعيد وتقديسها هو سمة الثقافة الأمريكية أحادية التوقيت التي تقوم على أساس المدة والتقييم باعتبارهما علامتين رسميتين تميزان الزمان الرسمي في الولايات المتحدة، ولهذا يتم تقديس الوقت لأنه يمثل حقيقة ملموسة يجب تقديرها وتثمينها، وإخضاعه لعملية تخطيط دقيقة بحيث لا شيء يترك للاتفاق والصدفة كل شيء يرتبط بتوقيت معد سلفا، لا يجب التقدم أو التأخر عنه لأن الوقت كما قلنا صار معادلا للمال، وهذا هو منطق الإنتاج الصناعي الذي حول الوقت إلى ثروة[12].

وهكذا يصير التقدير للوقت وللمواعيد اقتصاديا، ويتحول المعيار ماديا يدل أن يكون أخلاقيا أو اجتماعيا

أو دينيا، وعندئذ يقاس الموعد بالخسارة أو الربح، وليس بالرجولة والشرف والإيمان أو بفقدان هذه الصفات.

ولذلك فإننا حين نقابل بين دلالة المواعيد في ثقافتنا وبين تلك التي توجد في الثقافة الغربية ربما نفهم لماذا لا تحترم المواعيد عندنا في الغالب، لأنه ما دامت سلطة الضمير والمعيار الأخلاقي هي السائدة في غياب صرامة القانون المعاقب على الإخلال بالالتزام والعقد ومنطق الشرف هو الذي يحكم العلاقات بين الأفراد، فإن الإخلال يكون واردا دائما؛ ذلك أن سلطة الضمير قد تضعف وتتضعضع وقوة الإيمان قد تفتر، بل والرجولة قد تفقد ولهذا نسمع اليوم هذه العبارة: «ما بْقاتش الكلمة» وبالتالي لم يبق الرجال. وقد لاحظ إدوارد هول الأنتروبولوجي الأمريكي أن في النسق الزمني المتعدد التوقيت الذي تتميز به ثقافات العالم العربي يكون التشديد حول التزامات الأفراد وإنجاز العقد بدلا من الارتباط بتوقيت معد سلفا، وفيه لا تؤخذ المواعيد بجدية، وبالتالي غالبا ما لا تحترم أو تلغى. فاحترام الموعد إذن يتوقف على مدى الالتزام الأخلاقي للفرد وليس على صرامة الجدول الزمني.

## التأخر والانتظار:

الحديث عن المواعيد لدى الفاعلين الجزائريين يقودنا إلى ضرورة الحديث عن التأخر والانتظار كفاصلين زمنيين عن الموعد المحدد.

والانتظار فعل يرتبط دائما بحادث مستقبلي سواء كان محددا أو غير محدد، فانتظار وسيلة نقل مثلا أو حضور طبيب... في موعد محدد يندرج ضمن حادث محدد، ولهذا فإن هذا الانتظار مشبع بالزمان القابل للقياس، للتخلص من ضجره يقوم الإنسان بأفعال معينة تمضية للوقت، فقد يقرأ كتابا أو يتجاذب أطراف الحديث مع أحدهم، ولكن قد ننتظر حدوث شيء غير متوقع وغير قابل للتقدير الزمني. وفي كل الأحوال يتضمن الانتظار مشاعر القلق، وكما يقول مينكوفسكي «الانتظار هو دائما انتظارٌ قلقٌ»[13].

ولا شك أن الانتظار يتضاعف ويزداد في حالة تأخير المواعيد، أما وقد صار مألوفا لدينا انتظار القطار الذي لم يأت في موعده، والطائرة، والحافلة...والمدير، والطبيب، والأستاذ...فما هو موقف الجزائري من الانتظار؟

من الملاحظ أننا هنا أمام موقف سائد هو الصبر والاستسلام وإن كان هناك بعض التذمر ورفض للوضع القائم، والواقع أن هذا الموقف الأخير هو ما نلاحظه كثيرا أو هو الموقف المألوف لدى الجزائريين، غير أن هذا الموقف ينبغي أن يجابه بالصبر لأن الصبر مفتاح الفرج كما أجاب أحدهم. إن هذا الموقف يرتبط في العادة بمثل شعبي يتردد على ألسنة الجزائريين والعرب أيضا في الحالات التي لا يتمكن فيها الفرد من الوصول في الموعد المحدد لأسباب قاهرة أو غير قاهرة على حد سواء، كأن يتأخر عن موعد انطلاق قطار أو أي وسيلة نقل أخرى، أو فوات الالتقاء بشخص مهم وغير ذلك، هذا المثل يذكر بصيغ مختلفة:

- «كل تأخيرة فيها خيرة»
- «كل توخيرة فيها خيرة»
- «كل عطلة فيها خير»
- «كل تعطيلة فيها خير»

إن هذا المثل يقوم على فكرة أن كل تأخر لا يخلو من الخير، طبعا الخير لا يستطيع الإنسان أن يحدده بنفسه فذلك مما يتجاوز القدرة البشرية. فما نكرهه قد يكون فيه الخير الكثير واللامتوقع وما نحبه قد ينطوي على ما يسوؤنا ويضرنا، ولذلك فإن هذا المثل لا يخلو من طابع توجيهي وتربوي.

وفي كتابه «أين يكمن الخطأ؟» تحدث برنارد لويس عن مسالة البعد والوقت والحداثة في العالم الإسلامي، والحداثة كما يذهب ابتدأت وهي نفسها مفهوم جديد وحديث، بالساعة وجدول المواعيد، التقويم والبرنامج، وهي أدواتها التي شاع قبولها على أوسع نطاق في كل المعمورة

وضمنها الشرق الأوسط إلى درجة إغفال أصلها العربي. لكن ما يحاول تأكيده هو التعارض بين الإسلام والحداثة، فبلاد المسلمين فقدت الريادة الحضارية أمام التفوق الغربي، ومن مظاهر التخلف الذي يعاني منه العالم الإسلامي والذي يبدو فيه الصدام بين الإسلام والحداثة عدم احترام المواعيد والوفاء بها. ولتبيان ذلك يختتم فصله بكلمات للكاتب الفرنسي جورج ديهامال *Georges Duahamel* الذي تجول في الشرق الأوسط في العام 1947: «قمت بجهود مخلصة ولا أزال خلال رحلاتي في الشرق للوصول في المواعيد التي تلطفوا بتعيينها لي، وكانت مسألة الموعد تناقش بحرص ويتم الاتفاق أخيرا عليها. وعلي الإقرار بأن تلك المحاولات المتواضعة لم يحالفها النجاح. الحكماء والمجربون...قالوا لي أحيانا: السماء هنا شديدة الزرقة والشمس شديدة الحرارة، لماذا العجلة؟ لماذا نخسر حلاوة العيش؟ الجميع هنا متأخرون، الأمر الوحيد أن ننضم إليهم، ومن يصل في الساعة المحددة يجازف بإضاعة وقته، وهذا رغم كل شيء غير مريح وبالتالي ما من داع لكل تلك الدقة، فالدقة الصارمة لها مزايا قليلة، لكنها غير ملائمة أبدا، إذ تفتقر إلى المرونة والخيال والمرح بل وحتى الوقار»[14].

إذن غياب الدقة وعدم الانضباط في المواعيد وعدم التعجل والتأخر...كلها سمات تميزنا في الشرق الأوسط أو قل العالم العربي والإسلامي وهذا ما يريد أن يخلص إليه برنارد لويس واعتمادا على شهادة غيره، ونحن لا نعترض على هذه الشهادة التي ترجع إلى أربعينيات القرن الماضي، بل إننا نأسف لأن حالنا لم تتغير وقد اجتزنا تقريبا العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين.

لكن إن كان برنارد لويس يبحث عن الخلل أو السبب، فإننا نقول له ولغيره إنه لا يكمن في الإسلام قطعا، وإنما الممارسة الشائهة والمنحرفة عن جوهره هي التي تتحمل بعضا من أسباب تخلفنا، والمثل «كل عطلة فيها خير»، حينما يتحول إلى جبرية مشينة تعطلنا عن العمل والالتزام بمواعيدنا وضبط جداولنا الزمنية يمثل مظهرا لتلك الممارسة.

## العمل والزمان

هناك ارتباط حصل في المجتمعات الأوربية مع بداية الرأسمالية بين الزمان والعمل، ارتباط تجسده مقولة «الوقت مال» ولذلك صار العمل هو الفاعلية المحورية التي تدور حولها الفاعليات الأخرى، وخضع العمل لعقلنة اقتصادية تمثلت في التقسيم المنظم والمحسوب للأعمال، وهذا الحساب يتجلى في دقة المواقيت والجداول الزمنية، ولذلك فإن التصورات المرتبطة بالعمل والمواقف تجاهه والتي تختلف من ثقافة إلى أخرى بإمكانها أن تكشف لنا في الوقت ذاته الاختلافات المتعلقة بتصور الزمان والتعامل معه.

يمكن أن ننطلق من ثقافتنا الشعبية أي من الأمثال المتعلقة بالعمل والزمان ثم ننزل إلى الميدان لملاحظة الممارسات الفعلية، حتى نستطيع أن نكشف إن كانت العلاقة بين العمل والزمان قد تبلورت في ثقافتنا وسلوكنا بالصورة التي ينبغي أن تكون عليها، وهذه مجموعة من الأمثال المتعلقة بالعمل:

- «اخدم بالرطل ولا تعطل».
- «اخدم مع النصارى ولا قعاد لخسارة».
- «اعمل بدورو وحاسب البطال».
- «عاون النصارى ولا قعاد خسارة».
- «الفساد ولا لقعاد».
- «اللي اخدم ارتاح واللي قعد جاح واللي اتكى بغير الله طاح».
- «اخدم يا صغري لكبري واخدم يا كبري لقبري».
- «معاونة النصارى ولا النوم خسارة».
- «اخدم بصوردي وحاسب القاعد».

وثمة أمثال شعبية تونسية مشابهة لأمثالنا الجزائرية:

- «اخدم بناصري وحاسب البطال» (الناصري

عملة نقدية قديمة تنسب إلى محمد الناصر باي وتحمل اسمه).

- «اللي ما يشقى ما يلقى».
- «اللي ما يشقى في صغره ما يرتاح في كبره».
- «الحركة بركة».
- «يخيَّط في الشوارع ويفصَّل في الزنُق» (بمعنى دائم التسكع لا يعمل).
- «مْضَغْ العلك ولا البطالة».
- «شاقي ولا محتاج».
- «الشقا مخلوف».

لا أحد يجادلنا في أن هذه الأمثال جميعها تحث على العمل، فهو مطلوب وضروري، والبطالة مرفوضة، بل إننا نجد حتى في تراثنا ما يدعو إلى المبادرة بالعمل وإنجاز ما ينبغي إنجازه: «لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد»، وهذه المبادرة يعبر عنها في ثقافتنا بمفهوم «البُكْرة» أي البكور والذي يحتل أهمية كبيرة والأمثال الحاثة عليه دليل على ذلك:

- «اللي بكَّر لحاجته قضاها».
- «الصباح فتاح».
- «شاو النهار رفيق».
- «إذَا غلبوك بالكثرة اغلبهم بالبكرة».
- «اللي فاتو البَدري يروح يكري».
- «اللي اربح اربح الصباح، العشية ضيقة».

إذن هذه الأمثال والتي سبقتها إذا أخذناها من الزاوية التربوية فإنها لا تخلو من توجيه وإرشاد للأفراد على العمل وترك البطالة، بل والبكور للعمل الذي هو نوع من الحرص على الوقت واغتنام له لإنجاز ما يجب إنجازه فيه من أعمال ولا شك أنه في زمن لم تكن فيه وسائل النقل متوفرة ولا متطورة كما هي الحال اليوم فإن البكور كان ضروريا أكثر. ولكن لنتساءل في ضوء ما نلاحظه ونعيشه اليوم في أماكن العمل في المصانع والمكاتب الإدارية والحقول والمدارس...هل نحن نقدر العمل وبالتالي نقدر الوقت؟

بمعنى آخر هل نحن نستغل الوقت أحسن استغلال في إنجاز أعمالنا والقيام بواجباتنا المهنية؟ ولماذا تحث أمثالنا على البكور؟

لقد لاحظ بيار بورديو عالم الاجتماع الفرنسي، وهو بصدد تشريح المجتمع القبائلي في الجزائر، الطابع الاجتماعي للعمل، فالفرد ينبغي أن يعمل لأن العمل واجب اجتماعي تجاه الجماعة. فالعمل «موجه فقط لتلبية الحاجات الأولية وضمان استمرار الجماعة»[15]، ولذلك فهو يتعارض مع مفهومه في الاقتصاد الرأسمالي العقلاني حيث يقوم على الحساب والمردودية والمنافسة. إن الأمثال السابقة تظهر بوضوح سمات الفكر الاقتصادي التقليدي هذه. فالفرد مطالب بأن يقوم بأي شيء يمكن تسميته عملا، لأنه أن تفعل أي شيء أفضل من أن لا تفعل شيئا! هكذا ينبغي أن نعمل حتى ولو بأجر بخس وزهيد (صوردي، دورو، ناصري) بل وبدون أجر أو منفعة ترجى كأن يمضغ الواحد العلك ولا يرضى بالبطالة، فمضغ العلك نشاط عضلي على كل حال! لا بل إن اقتضى الأمر الإفساد في الأرض ولا البقاء عاطلا، بل وأكثر من ذلك إن مساعدة النصارى من غير مقابل، ونحن نعرف حساسية العربي المسلم تجاه النصراني أو اليهودي لأن الأمر يتعلق بالدين، رغم ذلك فإن تلك المساعدة عمل والعمل أفضل من القعود والبطالة. ولذلك فإن نظرة المجتمع هنا هي التي توجب ضرورة العمل وليس العمل في ذاته كقيمة اقتصادية. إن الاهتمام بجوهر العمل وهو المردودية يتم تغييبه وإبعاده أمام القيمة الاجتماعية. ولو تتبعنا أقصى ما يمكن أن يترتب عن هذا الفكر الاقتصادي التقليدي قد نستطيع أن نفهم ظواهر كثيرة ترتبط بالعمل في ثقافتنا كالتغيب والتأخر والغش وقلة المردودية...ونحن هنا لا نقدح في الأمثال المذكورة فحسبها أنها تعكس الواقع وتنقله إلينا بأمانة ولكن الذي حدث أننا لم نتجاوز هذا الفكر التقليدي رغم أننا أنشأنا المصانع والمعامل...

إن العمل حينما يتحول إلى قيمة اجتماعية فقط،

فإن وظيفته تنحصر فقط في رفع اللوم عن الفرد والحرج، وكأن العمل يصير فقط شرطا للقبول الاجتماعي، فالمهم «راه يخدم» أليس من معايير الرجولة في ثقافتنا أن «تضرب ذراعك» «فالراجل بذراعه» و«القاعد تطيرله كلمة». ولكن هذا هو السبب في شيوع تلك الظواهر المنافية لجوهر العمل. فإن غياب فكرة المردودية في فكر الفاعلين يؤدي إلى غياب فكرة المنافسة تماما، فلا شيء يفرض التنافس في العمل من أجل إنتاج أكثر ما دام الكل «يعمل» وينال أجرا. إن المهم هو ضمان اليوم pointage وليفعل «العامل» أو الموظف بعد ذلك ما يشاء حتى ولو ترك العمل أو مكان العمل.

والعمل في هذه الحالة يتحول إلى نوع من الإكراه والضجر ولا سبيل إلى التخلص من ذلك إلا بقتل الوقت. وهكذا يتحول قتل الوقت إلى سلوك داخل المصنع أو الورشة والمكاتب والقسم والمستشفى... وهذا من شأنه أن يقلل من المردود الحقيقي للعامل الجزائري.

لقد لاحظ «جيل ديشون» الكاتب الفرنسي أن الخدمات العمومية في الجزائر لا تشتغل بدقة، والموظفون لا يحترمون أوقات العمل والمدة الأسبوعية الحقيقية لعملهم الإداري تتراوح عموما بين عشرين وستة وعشرين ساعة»[16]. وقد وصل «رشيد بوسعادة» الباحث الجزائري إلى تقرير هذه النتيجة المتمخضة عن دراسته السوسيولوجية، وهي أن الوقت في الجزائر ليس من أجل الإنتاج والإنتاجية، بل إنه بالأحرى مخصص للاجتماع بمعناه الواسع الاجتماعات في أماكن العمل، في أماكن العبادة، في الشارع، في قاعات الحفلات...الخ، إننا نميل إلى اعتبار الوقت في هذه الحالة كفرصة للترويح والراحة[17].

وهكذا فإن «قتل الوقت» الذي يمارس في المقاهي يتم أيضا في أماكن العمل، وعندئذ يصير العمل والقعود سيان، ألم يكن إدوارد هول الأنتروبولوجي الأمريكي محقا حينما تكلم عن مفهوم الفاعلية في الثقافات المتعددة التوقيت؟ لقد بين أن مفهومها في هذه الثقافات مختلف تماما عن مفهومها في الثقافات الأحادية التوقيت، ففي الأولى أن تكون جالسا في المقهى هو أيضا نشاط أو عمل[18]. إذن لا ينبغي أن نتفاجأ إذا كان الجلوس في المقاهي – التي لا تجد لك مكانا فيها ليس أيام العطل بل ربما أيام العمل – يعتبر جزءا من وقت العمل لدى الكثير من الفاعلين. وهكذا ففي ثقافتنا يكون الجلوس عملا والعمل جلوسا. ويصير تضييع الوقت عندنا بالساعات لا بالدقائق المعدودات كما هو الحال في المجتمعات الغربية. والسبب كما بيناه

هو استمرار المجتمع التقليدي بمفاهيمه عن العمل في سلوكنا ومجتمعنا «الحديث».

وحينما لا يكون التحول على مستوى الذهنيات أو الرؤوس والسلوكيات، فإننا نلاحظ التناقض الصارخ بين الوسائل الحديثة المتاحة والتي هي بالأساس من أجل اختزال الزمن واستغلاله من مصانع مجهزة بأحدث الآلات والأجهزة، ووسائل نقل واتصال بسرعة عالية وغير ذلك، وهذا التناقض يتجلى في نقص المردودية وغياب النجاعة والفعالية والإتقان في كل ما نعمله وننتجه تقريبا. وكل هذا في النهاية لأننا نجهل قيمة الوقت التي تقاس بالمال بل بالحياة حياة الأفراد والمجتمعات والأمم، ولا يمكن تحقيق التقدم إلا بتدارك الفارق الزمني بيننا وبين المجتمعات التكنولوجية، ما يعني أنه ينبغي أن نعمل أكثر مما يعملون، وأن نحسب الوقت بمعيار الربح والخسارة.

ولو عدنا إلى ظاهرة البكور التي تحث عليها ثقافتنا الشعبية، فإن التحليل السابق يقودنا إلى النتيجة ذاتها أي إهدار الوقت لا استغلاله، ذلك أن البكور هو في النهاية من أجل إنجاز العمل بسرعة وكفى وليس من أجل المرور إلى عمل آخر أو مشروع آخر. فالبكور إذن هو من أجل الحصول على أكبر قدر من الراحة أي الحصول على وقت أكثر لقتله، طبعا لا أتحدث هنا عن الحالات التي ينبغي فيها البكور من أجل اللحاق بالمواعيد في وقتها لأن هذا شيء طبيعي.

وعموما فإن ما يمكن أن ننتهي إليه من تحليلنا لعلاقة الزمن بالعمل في ثقافتنا هو التباعد بين المفهومين. فالارتباط الذي حصل بينهما في الثقافة الغربية مع التايلورية وامتد إلى سائر حياة الإنسان الغربي ومجالاتها، بحيث صار زمن العمل عددا محددا من الساعات المقترحة على منظمات من أجل أن تستخلص منها أكبر قدر ممكن من المردودية، فهذا الزمن كما يقول «آبل جانيير» يقيس خصوبته ممثلو السلطة الاقتصادية بعبارات الإنتاج[19]. ولكن هذا الارتباط يبدو أنه لم يحصل عندنا بعد بالدرجة الكافية، ولهذا فإن خصوبة الزمان التي يتحدث عنها جانيير تتحول عندنا إلى ضدها فلا مردودية ولا إنتاج بالشكل المطلوب لأننا بكل بساطة نقتل الوقت حتى ونحن «نعمل».

## الاحتياط للمستقبل

المستقبل هو ذلك الزمان الذي لم يأت بعد، ولم نعشه بعد، هو ذلك الأفق الذي يمتد أمامنا دون توقف، ولذلك فهو دائما حاضر في وعينا، فنحن لا نكف عن التطلع إليه والعمل على استباقه، ولهذا فإن المستقبل يتميز بمجموعة من الخصائص تجعله إشكاليا، فهو من ناحية مثقل بالحاضر والماضي رغم أنه جديد وهذا يعني أن الإنسان يتدخل جزئيا في تشكيله، ولكن ما هو مدى ذلك التدخل؟ والمستقبل يتميز بالغموض، إذ هو محمل دائما بما لا يمكن توقعه ومن هنا الخاصية الأكثر تميزا له ألا وهي القلق، فهو دائما مقلق، وهذا القلق هو الذي يفسر لنا اهتمام الإنسان قديما وحديثا ولو بدرجات متفاوتة في الطرق والأساليب بالمستقبل، فالإنسان العراقي القديم كان يرى ضرورة التخطيط للمستقبل في هذا النص: «عندما تختط للمستقبل يكون إلهك إلهك، وإذا لم تختط للمستقبل ليس إلهك بإلهك»، أي إنك لن تحظى بالنجاح إلا إذا اختطت للمستقبل، وعندئذ فقط يكون إلهك معك[20].

وقد كان الإنسان منذ القديم يحاول التنبؤ به اعتمادا على الاتصال بقوى غيبية كالآلهة والأرواح والجن... والاستدلال بالظواهر الطبيعية ومواقع النجوم وحركاتها وأحوال الطقس ووجهات الطيور في طيرانها وأيضا الكتابات والخطوط وما إلى ذلك من ظواهر طبيعية أو بشرية. وقد كان لهذه الأشكال من التنبؤ دورا خطيرا في حياة الشعوب القديمة كالمصريين والبابليين والهنود والصينيين وغيرهم، وقد كان التنبؤ عملا تختص به فئة معينة تتمثل في الكهان والعرافين والمنجمين والسحرة والأطباء وما إليهم، الذين كانوا يستشرفون المستقبل فيما يتعلق بشؤون الحياة كلها: شؤون الحرب، وتشييد المدن، وتتويج الملوك وحدوث ولادة أو مرض وغير ذلك، ويكفي أن نذكر ما لاقاه بنو إسرائيل من تنكيل وبطش على يد فرعون مصر بناء على نبوءة الكهان التي حذرته من عدو مستقبلي من

غيرقومه، سيكون موسى النبي الذي سينتهي بالفعل بإزالة ملك فرعون بأن أغرقه الله في اليم مع جنوده.

ولدى الصينيين يوجد «كتاب التغيرات» وهو من أعظم التراث الصيني الأدبي في الماورائيات، وهو كتاب تدرك من خلاله جميع القوانين الطبيعية وتدرس فيه طريقة التنبؤ بالغيب[21].

وفي العصر الحديث سيظهر ميشال دو نوتردام Michel de Notre Dame (1503-1566) المعروف بـ Nostradamus بكتابه Centuries et Prophéties.

ولكن محاولة استكناه المستقبل والتخطيط له ستكون سمة المجتمعات المعاصرة التي تتجه أكثر صوب المستقبل، ونقصد بهذه المجتمعات المجتمعات الصناعية وهذا بسبب التطور التكنولوجي الذي خلق ما يسميه بوتينيه الزمن التقني الذي يتميز بخاصيتين أساسيتين: الأولى هي خضوعه لعقلنة متنامية تتمثل في تجزئته وتقسيمه، فهذا الزمن يقوم على التكميم والدقة الكبيرة، ولكنه يتفلت من الإنسان الغربي ويجعله يشتكي بأن لا وقت لديه، إن هذه العقلنة للزمان القائمة على تخطيطه وتنظيمه تبين أن المجتمع الصناعي، عكس المجتمعات التي سبقته، له انشغال واع جدا وشديد بالزمن الخطي.

أما الخاصية الثانية لهذا الزمن التقني فتتجلى من خلال التقدير الفائق للمستقبل، لأن الشعور بنقص الوقت يدفع إلى تحميل المستقبل كل الآمال، والقيام بما لم يقدر على القيام به في الحاضر، فالبعد المستقبلي يثمن في الغالب على حساب الحاضر والتاريخ، ورغم أن المستقبل كان دائما الاهتمام الأول للإنسانية، فإنه قد صار اليوم الانشغال اليومي الموجه من أجل تحضير أبسط أشكال تكيف الأفراد مع بيئتهم، «إن الشعور بالوجود بالنسبة لفرد ما أو جماعة مرتبط منذ اليوم بالقدرة على الانقذاف داخل مستقبل قابل للتهيئة»[22].

وهكذا يبدو أن هناك ارتباطا بالعقلنة والاهتمام المستقبلي أو الاستباق، ارتباط خلقته الثقافة التقنية في المجتمعات الصناعية،

الزمان قوة مؤثرة في الأشياء ويحمل الكثير من المفاجآة، فهو يحيل الطفل شابا والشاب كهلا، والكهل شيخا هرما، إنه بذلك يحول القوة إلى ضعف. كما إنه يأتي بالحوادث التي تنغص العيش وتعكر صفو الحياة ولهذا كان الزمان دائما مبعث قلق للإنسان. هذا القلق دفعه إلى الإعداد للمستقبل والتهيؤ لما سيأتي به الغد المجهول وهذا يندرج ضمن الاحتياط، الذي هو نوع من الاستباق يجعله بورديو خاصية المجتمعات التقليدية، صاحبة الذهنية المتعارضة مع الحساب والدقة والساعة. وهذا طبعا لا يعني عنده غياب الحساب تماما وإنما هو حساب يختلف عن الحساب العقلاني في العقلية الرأسمالية الغربية. وطبعا كان بورديو يتكلم عن الفلاح الجزائري إبان الاستعمار ولكن من المهم أن نتساءل عن الذهنية التي تحكم الفاعل الجزائري اليوم؟

بما أننا نتكلم عن ذهنية الجزائري في فترتين زمنيتين، فترة المجتمع التقليدي، والفترة التي تعيشها الجزائر في إطار التحديث، فإننا يمكن البحث عن مفهوم الاحتياط أو سلوك الاستباق هذا في الثقافة الشعبية من خلال الأمثال التي حثت على الاحتياط:

- «مَن لا يقرا للزمان عقوبة يجي على راسو مكبوب».
- «اخدم ياصغري لكبري، واخدم يا كبري لقبري».
- «ذاك قرا للزمان عقوبة».
- «اللي يعرف يخلي (يترك) من عشاه لغداه، ما يكون شفايا لاعداه».
- «كي كنت انا انطمر، كنت انت تزمر».
- «ما ترمي ما (ماء) حتى تصيب ما (ماء)»
- «اهبلها وما تعرف من يحلبها (اهبلها = جز النعجة)»
- «اخدم خدمة لَبْدا والموت غدا».

هكذا ينبغي التبصر في عواقب الزمان لأنه غدار ويتقلب، وعلى الإنسان أن يستغل شبابه فهو زمن

القوة والفتوة والعطاء. ولذلك فإن ما ينجزه المرء في هذه الفترة يعد ضمانا لزمن الضعف والعجز في الكبر، الذي تنطرح فيه مهمة أخروية هي العمل الروحي وليس المادي أو العضلي. ومن المهم أن يحتاط الإنسان لأنه يجد العبرة في حكاية النملة والصرصور، هذه الحكاية العالمية.

واللافت للانتباه أن المثلين الأخيرين يتعارضان بشكل واضح مع الجبرية التي حاول بعض الدارسين الغربيين إلصاقها بالذهنية الجزائرية أو الإسلامية بشكل عام.

ويبدو أن المعنى الوارد في «حديث غرس الفسيلة وحديث اعمل لآخرتك كأنك تموت غدا....» يختزلان في هذين المثلين، وهو ما يعطي للمثل القدرة على توجيه السلوك ويتحول إلى حامل لقواعد تربوية عملية، تربي الفرد على حسن التصرف والتدبير في الحياة.

ولكن ما شكل الاحتياط اليوم في ظل المجتمع الجزائري؟ لقد حصل تطور وانتقال من الاحتياط كأسلوب استباقي تكيفي من النوع التجريبي الذي يعبر عنه مثل النملة والصرصور إلى الأسلوب الاستباقي من النوع العلمي وهذا بفضل شركات التأمين والضمان الاجتماعي ومؤسسات الاقتراض والتوفير. ولذلك فإن غالبية المبحوثين من الموظفين يمتلكون دفترا للتوفير. بل إن الأهم من ذلك فيما أخبرني بعضهم أنهم يحرصون على أن يكون لأبنائهم الصغار أيضا مثل هذا الدفتر، رغم أن بعض الجزائريين يرفض امتلاك هذا الدفتر أو الادخار في البنوك بحجة الربا أي الفائدة التي تقدمها المؤسسات المالية لعملائها، وبعضهم الآخر يتحايل بأن يمتنع عن الاستفادة هو شخصيا من تلك الفائدة حيث يقدمها لغيره من الفقراء والمعوزين.

وفي الوقت ذاته ينبغي ملاحظة التغير الذي حصل لدى الفلاح ذاته، فهذا الأخير صار يقبل بنفسه على التأمين ضد الأخطار والكوارث التي يمكن أن تهدد إنتاجه أو موسمه الزراعي. هكذا صار من المألوف لدى غالبية الفلاحين الجزائريين التأمين ضد الجفاف.

ولكن إذا كنا نجد في ثقافتنا الشعبية ما يدعو إلى الاحتياط، فإن هذه الثقافة ذاتها تتضمن ما يناقض هذه الدعوة، وهذا إنما يدل على عدم التجانس في التصورات والرؤى المتعلقة بالمستقبل لدى الأفراد والجماعات داخل المجتمع الواحد، ولذلك ينبغي تجنب الأسلوب الانتقائي حينما يتعلق الأمر بدراسة الثقافة الشعبية أو الوطنية كما أسميناها.

إن في هذه الثقافة توجد أمثال تدعو أو يمكن أن تتحول إلى دعوة إلى الاستكانة وترك الاحتياط والتخطيط لما سيأتي وبالتالي تعطيل أي نظرة عقلانية وربط منطقي بين الأسباب والنتائج. وهذه بعض تلك الأمثال:

- «اَخْدَمْ يا الشاقي للباقي».
- «ادفع ما في الجيب وربي يجيب ما في الغيب».
- «اذا عكست الايام ساميها».
- «اخدم يالتاعس على الراقد الناعس».
- «احييني اليوم واقتلني غدوة».
- «كول القوت واستنى الموت» أو «ناكلوا في القوت وانستناو في الموت».
- «اللي يحسب وحده يشيط له».

هكذا نلمس الدعوة إلى ترك العمل لأن الثمرة أو النتيجة لن يجنيها من يبذل الجهد ويسعى، بل والاستكانة المطلقة أمام الأحداث، فما دام الموت هو الحقيقة المحتومة التي تنتظر في كل حين فإن أي عمل للحياة يكون بلا جدوى وقد رأى مالك بن نبي أن المثل «كول القوت واستنى الموت» تعبير عن ذبول الجذوة الدافعة للحضارة الإسلامية ما بعد الموحدين وعن فقدان مبررات وجودها[23].

وفي المثل الأخير «اللي يحسب وحده يشيط (أو يفضل) له» دعوة إلى ترك الحساب، والحق أن الأمور لا تجري دائما كما نريد ونخطط وخاصة فيما يتعلق بتسيير المال وإدارة المشاريع، وهذا ما يعطي للمثل بعض الصحة أو الواقعية، ولكنه ربما تحول لذلك في الذهنية الشعبية إلى قيمة وحقيقة لا لبس

فيها، وعندئذ يصبح كل نظر عقلاني دقيق في الأمور مخيبا للآمال.

خصائص الفصول والشهور: تنقسم السنة إلى فصول وشهور تتكرر دوريا وتتكرر معها ممارسات اجتماعية وطقوس تنتظم الحياة وفق إيقاع معين، وبما أن لكل فصل خصائصه وأهميته وكذلك الشهور في حياة الشعوب بل حياة طبقات اجتماعية معينة، فقد خصت بأمثال شعبية تؤبد تلك الخصائص النوعية. هكذا فإن ثقافتنا الشعبية تتضمن أمثالا قيلت في الفصول وبعض الشهور يمكن القول أنها كانت تعبيرا عن زمانيات وإيقاعات معينة، وقد أجرى جان سارفي دراسة إتنولوجية عن الفلاح الجزائري وبين أهمية الفصول والأشهر التي سنذكرها في حياته[24].

يقول المبدع الشعبي عن الفصول:

- «الشتا ظلمة والربيع منام، الصيف ضيف، والخريف هو العام».
- «الشتا هّم وغم، والربيع ما تشكر ما تذم، والصيف اجرِ ولَّم، والخريف لو كان يتَّم».
- «فاكهة الشتا نار، وفاكهة الربيع نُوَّار، وفاكهة الصيف غْمار، وفاكهة الخريف ثْمار».
- «في الصيف العرايس، وفي الشتا الفرايس».
- «الصيف صيَّف، ما بقات عشبة خضراَ».
- «ضربة بالسيف وْلاَ بَرد الصيف».
- «الصيف زين بَلْفاعَه» أي بأفاعيه.

هذه الأمثال يوجد مايشبهها في الثقافة العربية:

- «أيام الشتا جات واللِّي ما غَزلَتْشْ عَريانهْ تْبات»
- «اللي يحب ياكل ويحرث ويبيع يزرع أرضه في الربيع».
- «الداخل يغلب الخارج». (الداخل والخارج الفصل)
- «نهار الشتا لفته».
- «الصيف ضيف، والربيع منام، والشتا شده، والخريف هو العام».
- – «الربيع ربَّع، واللبن قراص، واللي عنده طفله يعطيها لْتراس».
- «شَتِّي قبل الناس، وصيَّف بعد الناس ما ترى باس»[25].

هـذه جملة من الأمثـال يتجلى لنا مـن خلالها كيف أن الذهنية الشـعبية تقيم التقابـل بين الفصول الأربعة وذلـك على أسـاس الملاحظـة والمعيش اليـومي لأطوار وإيقاعات هـذه الفصول والأهمية الـتي يحتلها كل فصل في حيـاة الناس وحيـاة الفلاح بوجه خـاص. هكذا يتميز فصل الشـتاء بـبرده القـارس وبالتالي بظروفـه الصعبة علـى فـلاح كان يعـاني قلـة الحيلـة والوسـيلة أمامها، وفصل الخريف هو الفصل الحاسـم في الموسـم الزراعي لأنه موسـم الحرث. أما فصـل الربيع فهـو فصل جميل وفيـه تنبعـث الحياة مـن جديـد، وفصـل الصيف هو فصـل نضج الغـلال والثمـار كمـا إنه فصـل الأعراس وبالتـالي ارتفـاع إيقـاع الحيـاة الاجتماعيـة. وهـذه الخصائص الـتي تتميز بهـا الفصول تصنع زمنا نفسـيا قـد يطـول كما هـو الحـال بالنسـبة للشـتاء، فهو غم وهـم، أو يقصر حـتى يغدو كالحلـم أو البرهـة القصيرة مـن الزمـن ( لفته ) وهذا يدخـل ضمن الزمـان المعيش كأحد موضوعـات أنتروبولوجيـا الزمان[26].

ومـن ناحيـة أخـرى يمكـن أن نستشـف التوجيـه التربـوي في هـذه الأمثـال، فينبغـي الاحتيـاط لفصـل الشـتاء خاصـة، ويجـب الاحـتراز مـن بـرد الصيـف، فـلا ننخـدع بحرارتـه المرتفعـة.

أما الشهور فنجد هذه الأمثال:

**شهر يناير:**

- «اِذا دخل يناير، كلوا الخْماير».
- «اِذا نيَّر الناير، ما يبقاوْا امْطاير».
- « اذا اروات في يناير، نخّ من الخماير وْزِيدْ في المطاير، واذا مـا اروات في يناير، نخ مـن المطايـر وزيـد في الخمايـر».
- «اذا دخل الناير، ما يبقاو امطاير».
- «اذا ادخـل يناير كـثّر الكسـرة للصغـار ولْحطـب للنـار».
- « يناير بو سبع تقليبات».

هكـذا يتجلـى المثـل الشـعبي بوظيفتـه الاجتماعيـة، فهـو يقـدم النصـح الاقتصـادي للفـلاح الـذي لا ينبغـي أن لا يضيـع الفرصـة فيحـرث أرضـه قبـل أن يمـضي شـهر جانفـي لأنـه الشـهر الـذي ترتـوي فيـه الأرض وبالتـالي فـإن الموسـم الزراعـي يتوقـف كثـيرا علـى مـا تجـود بـه السـماء في هـذا الشـهر.

**شهر مارس:**

- « في مارس هَرس واغرس».
- «فات الغرس في مارس».
- « اخطاك يا الغارس في مارس».
- « في مارس بثلوج، اللولى بيضة والتالية عسلوج».
- « في مارس عشبة تنبت وعشبة تفارس».
- « بالس بن بالس حوَّاس زرعه في مارس».
- « اذا اروات في مارس هي الحبل علاه درس».
- «مطـر مـارس تِـبْر خالـص، يخلـي الجديـان تَتْراقـص». والمثل التونسي يقـول: «المطر في مـارس ذهـب خالـص» و«نَّو مارس تِبر (ذهـب) خالـص». وفي المشـرق: «ميَّـة آذار تحـيي الـزرع والأشـجار».

هـذا الشـهر الثالـث في التقويـم الجريجـوري يحتـل هـو الآخـر أهميـة كـبرى في حيـاة الفـلاح أو زمـن الفـلاح لأنـه الشـهر الـذي يكـون الـزرع في منتصـف الطريـق ولذلـك فريـة مـارس مهمـة وثمينـة ونقيـة مثـل الذهـب، ثـم إن مـارس يمثـل نهايـة منشـط زراعـي هـو غـرس الأشـجار، لأن فيـه تـورق النباتـات وتزهـر.

**شهر أفريل:**

- «يبرير جبَّاد السبولة من البير».
- « اذا فات يبرير اعمل فوق البحر سرير».
- « يبرير، فين شفت فدان الفول ميل».
- « اذا اروات في نيسان، مْشَى العام بلا نقصان».
- « اذا رَعْدَت في يبرير هي لمطار فاه ادير».
- « شـهر ابريـل يجبَـد السـبول مـن قـاع البـير». والمثـل التونـسي يقـول: «في ابريـر تصفـار السـبولة في قعـر (أو قـاع) البـير».

فشهر أفريل أو نيسان هو أيضا يمثل مرحلة خطيرة في الموسم الزراعي وربما كانت أخطر مرحلة فيما أخبرني بعض الفلاحين، ذلك أن الأمطار التي تسقط في هذا الشهر ربما كانت آخر ريّة يحتاج إليها الزرع ليكتمل نموه ونضجه.

هكذا إذن يثبّت المجتمع التقليدي تجربة الفلاح الزمنية في أمثال تحدد مناشط وتفرض احتياطات معينة. لكن هل يعطي المجتمع الجزائري اليوم أهمية لهذه الأشهر؟ إن التحول الذي يعيشه اليوم هذا المجتمع في ظل مشروع التحديث المتواصل يجعلنا نتكلم عن زمانيات متعددة بتعدد طبقاته وفئاته، فلم تعد طبقة الفلاحين هي الطبقة الأساسية في المجتمع، ولذلك فإنه إن كانت قلة من الناس لا زالت تحفظ تلك الأمثال مع أن أهمية الأشهر التي تكلمنا عنها لم تتغير بالنسبة للموسم الزراعي، فإن غالبية الجزائريين اليوم بما فيهم الفلاحين يتحدثون عن أشهر أخرى لها أهميتها ويتعلق الأمر بشهر سبتمبر، الذي يمثل بداية إيقاع جديد في الحياة الاجتماعية صار يعرف بالدخول الاجتماعي. ففي هذا الشهر يستأنف غالبية العمال والموظفين عملهم، وهو بداية الموسم الدراسي بعد عطلة الصيف، ولذلك فإن هذا الشهر يطرح أعباء مالية أمام الأسرة الجزائرية، ولذلك صرنا نسمع هذه العبارة» لقد جاء سبتمبر» تعبيرا عن انطلاق هذا الإيقاع الجديد، وعن التهيؤ لتلك الأعباء. وفي المقابل يترقب الجزائريون شهر جوان وجويلية وأوت لأنها أيضا تمثل إيقاعا مختلفا، فهي شهور الاستجمام وموسم الاحتفالات.

## الهوامش

1. رفعة الجادرجي، في سببية وجدلية العمارة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 2006، ص 356.
2. عبد الرحمان التكريتي، دراسات في المثل العربي المقارن، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، 1984، ص. 139.
3. شورتن إسكربي، الأمثال الشعبية، ترجمة صلاح الدين شروج، مجلة دراسات عربية، العددان 11 و12 سنة 1989، تصدر عن دار الطليعة ، بيروت- لبنان، ص 127.
4. Jacques Fardy, Anthropologie de la parole en Afrique, Karthla, Paris, 2010, p.254-255.
5. محمد العروسي المطوي ومحمد الخموسي الحناشي، الأمثال الشعبية التونسية والحياة الاجتماعية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1412هـ- 2004م، ص 16.
6. ينظر، توشيهيكو إيزوتسو، الله والإنسان في القرآن، علم دلالة الرؤية القرآنية للعالم، ترجمة وتقديم هلال محمد الجهاد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، 2007، ص ص 197-211.
7. J. Desparmet, Ethnographie traditionnelle de la Mettidja, Revue Africaine، vol. 59, 1918، p. 28
8. Simonetta Tabboni, Les temps sociaux, Armand Coln,Paris, 2006, p.3.
9. أنظر: ماكس فيبر ، الأخلاق البروتستانتية و روح الرأسمالية، ترجمة محمد علي مقللا، مركز الإنماء القومي، لبنان.
10. Roger Sue, Le loisir, PUF، Paris، 1980, p. 31.
11. متفق عليه
12. Helga Nowotny, Temps à soi, genèse et structuration d'un sentiment du temps, Trad. de l'allemand par Sabine Bollack et Anne Masclet, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1992, p .6.
13. Eugène Minkovski, Le temps vécu، PUF, Paris, 2005, p. 84.
14. برنارد لويس، أين يكمن الخطأ، صدام الإسلام والحداثة في الشرق الأوسط تر. عماد شيحة، دار الرأي للنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص 117.
15. Pierre Bourdieu, Sociologie de l'algérie،

(coll. Que sui-je?), P.U.F., Paris, 8ème édition, 2001.p. 91.

16. Gilles Deschamps، Idéaux logiques? La pensée universelle, Paris، 1988، p .164.
17. Racid Boussaada، "Le temps social dans la culture algérienne et ses incidences quant au développement", in Culture et gestion، interventions au colloque international: 28-30 Nov. 1992, p. 45.
18. أنظر:

- Hall Edward T., la danse de la vie, temps culturel, temps vécu, Traduit de l'américain par Anne Lise Hacker, Seuil, Paris,1984.

19. Abl Jeannière، "Les structures pathogènes du temps dans les sociétés modernes", in Paul Ricoeur (sous dir.) le temps et les philosophes، Payot/ Unesco، Paris، 1978, p. 111.

20. هـ. فرانكفورت وآخرون ، ما قبل الفلسفة . الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر. جبرا إبراهيم جبرا، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1982،ص 241.
21. أنظر:

- Chun- Chien Huang and Erik Zurcher (Edited by)، Time and space in Chinese culture، E.J.Brill، Leiden، New York-Köln، 1995.

22. Poutinet, Anthropologie du projet, PUF, Paris, 1990.p. 66.
23. أنظر: مالك بن نبي ، تأملات، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، دار الفكر دمشق – سورية، 2002 .
24. أنظر:

- Jean Servier, Civilisation et traditions Berbères. Les portes de l'année, Robert Laffont, Paris, 1962.

25. محمد العروسي المطوي ومحمد الخموسي الحناشي، الأمثال الشعبية التونسية والحياة الاجتماعية، مرع سابق، ص 18 – 20.
26. ينظر:

- E. T. Hall, la danse de la vie, op. cit., p. 149- 177.

## المراجع العربية


- الحديث النبوي
- إسكربي شورتن ، الأمثال الشعبية، ترجمة صلاح الدين شروج، مجلة دراسات عربية، العددان 11 و12 سنة 1989، تصدر عن دار الطليعة ، بيروت- لبنان.
- إيزوتسو توشيهيكو ، الله والإنسان في القرآن، علم دلالة الرؤية القرآنية للعالم، ترجمة وتقديم هلال محمد الجهاد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، 2007
- بن نبي مالك ، تأملات، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، دار الفكر دمشق – سورية، 2002 .
- التكريتي عبد الرحمان ، دراسات في المثل العربي المقارن، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، 1984
- - الجادرجي رفعة ، في سببية وجدلية العمارة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 2006،
- فرانكفورت هـ. وآخرون ، ما قبل الفلسفة . الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر. جبرا إبراهيم جبرا، ، المؤسسة العربيةللدراساتوالنشر1982،ص241.
- فيبر ماكس ، الأخلاق البروتستانتية و روح الرأسمالية، ترجمة محمد علي مقلا، مركز الإنماء القومي، لبنان
- لويس برنارد ، أين يكمن الخطأ، صدام

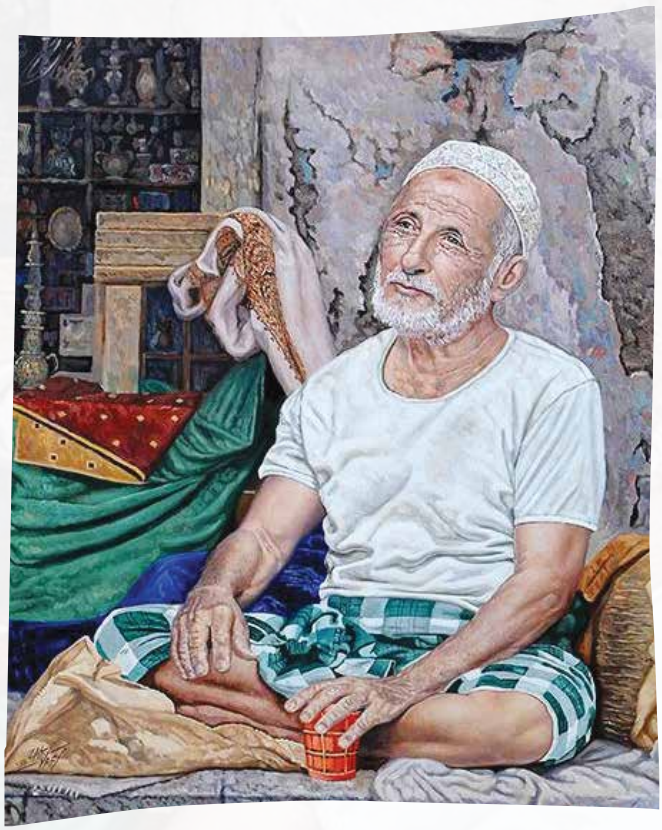
الإســـلام والحداثـــة في الـــشرق الأوســـطـ تـــر. عمـــاد شـــيحة، دار الـــرأي للنـــشر، دمشـــق، ســـوريا، ط1، 2006
- العـــروسي المطـــوي محمـــد ومحمـــد الخمـــوسي الحنـــاشي، الأمثـــال الشـــعبية التونســـية والحيـــاة الاجتماعيـــة، دار الغـــرب الإســـلامي، بـــيروت، لبنـــان، ط1، 1412هـــ.

## المراجع الأجنبية

- Bourdieu Pierre ، Sociologie de l'algérie، (coll. Que sui-je?), P.U.F., Paris, 8ème édition, 2001
- Boussaada Rachid ، «Le temps social dans la culture algérienne et ses incidences quant au développement»، in Culture et gestion، interventions au colloque international: 28-30 Nov. 1992.
- Deschamps Gilles ، Idéaux logiques? La pensée universelle، Paris، 1988.
- Desparmet J.، Ethnographie traditionnelle de la Mettidja، Revue Africaine، vol. 59، 1918.
- Fardy Jacques, Anthropologie de la parole en Afrique, Karthla, Paris, 2010
- Hall Edward T., la danse de la vie, temps culturel, temps vécu, Traduit de l'américain par Anne Lise Hacker, Seuil, Paris,1984.
- Helga Nowotny، Temps à soi، genèse et structuration d'un sentiment du temps, Trad. de l'allemand par Sabine Bollack et Anne Masclet, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1992
- Huang Chun- Chien and Erik Zurcher (Edited by)، Time and space in Chinese culture، E.J.Brill، Leiden، New York-Köln، 1995.
- Jeannière Abl ، «Les structures pathogènes du temps dans les sociétés modernes»، in Paul Ricoeur (sous dir.) le temps et les philosophes، Payot/ Unesco، Paris، 1978
- Minkovski Eugène ، Le temps vécu، PUF، Paris، 2005
- Poutinet، Anthropologie du projet، PUF, Paris, 1990
- Ricoeur (sous dir.) le temps et les philosophes، Payot/ Unesco، Paris، 1978.
- Roger Sue، Le loisir، PUF، Paris، 1980
- Servier Jean, Civilisation et traditions Berbères. Les portes de l'année, Robert Laffont, Paris, 1962.
- 25- Tabboni Simonetta, Les temps sociaux, Armand Coln,Paris, 2006, **p.3.**

## الصور

1. https://img.newatlas.com/brain-time-perception-1.jpg?auto=format%2Ccompress&fit=-max&q=60&w=1000&s=3ad3f-ca82634d29df09e7a75548c1430
2. https://magazine.utoronto.ca/wp-content/uploads/2010/02/aron-visuals-322314-unsplash-1600x0-c-default.jpg
3. http://poetsforamerica.com/wp-content/uploads/2016/10/time-machine-1.jpg



[1] لوحة تشكيلية متخيلة عن الحكيم أبو عامر الحضرمي، وهي من أعمال الفنان التشكيلي الرائع زكي يافعي

# بُوعامر الحضرمي..

## حكيمٌ من أرض اليمن

أ. محمـد علـي ثامـر، كاتب من اليمن

يقول بُوعامرْ رأيتَ الناسِ في الطِّينهْ عِيَنْ
حَدْ طِينَتهْ زَينْهْ وحَدْ طِينتهُ خَسَّ الطِّيَنْ
والطِّينِهِ الزَّينِهْ تِوَدِّي زَرعَها قبل الرَّدَنْ[1]
والطِّينِهِ العَيفِهِ فَلا تِبذِل بِذَكرات السِّنَن
ومن عَفَر باكِر شَكَر لِحْراثَتُه طولَ الزمنْ[2]

يذهب اليمانيون في تثبيت أصالتهم وتطوير حكمتهم إلى أبعد الحدود؛ فنرى ارتباطهم بالأرض وزراعتها وفلاحتها هو ارتباط وثيق يقوم في المقام الأول على حسن رعايتها وإصلاحها وحرثها وتقليبها... الخ، ولهذا كان يلازم تلك الأعمال اليومية العديد من الأشعار والأهازيج وبيوتات الشعر الشعبي المُلحنة والمُغناة، الأحكام والأمثال الشعبية، من أجل العمل على سرعة وإنجاز الأعمال بصورةٍ سلسلة، وبل وتساعد الثقافة الشفاهية المرددة على ألسنة أولئك على زيادة الهمة والعزيمة في التوقيت المناسب للزراعة والري، الفلاحة بجميع أوقاتها ونظمها بدءاً من البذر وانتهاءً بالحصاد.

ويُصنف الأستاذ الدكتور/ عبدالعزيز المقالح في كتابه (شعر العامية في اليمن) العديد من حكماء اليمن تحت فقرة (شعراء الأحكام)، والأحكام هنا تعني التعاليم أو الأعراف المتوارثة، كما تعني المعارف المُكتسبة شعبياً، وقد قام الشعراء الشعبيون عبر مئات السنين بنظم هذه الأحكام تسهيلاً لحفظها، وبقصد تيسير نشرها على أوسع نطاقٍ في اليمن، وفي الريف بخاصة، حيث تولت هذه الأحكام رصد تجربة الحياة الريفية، وقدَّمتها إلى الفلاحين في حكمة منظومة وموجزة تقوم على تمجيد العمل وتقديس الأرض، وتحديد مواعيد الزراعة وأوقات المطر وتأثير الفصول[3]. ومن هؤلاء الشعراء الحكماء هم: (علي بن زايد) في منكث بمحافظة إب، و(الحُميد بن منصور) في يافع، و(حزام بن مرشد الشبثي) في ذمار، و(أبو عامر الحضرمي) في منطقة هينن بحضرموت، و(أبي خيزرانة) في آنس وجهران بمحافظة ذمار، و(أبي لؤلؤة) في مناطق يريم ورداع وعنس، و(علي بن زيد) في لحج، و(غزال المقدشية) في عنس بمحافظة ذمار، و(ظبية النميرية) في الحداء بذمار أيضاً، (عثمان اليافعي) في يافع.... الخ؛ فكلها أسماء أعطت كماً هائلاً من الأقاويل والأحكام والأشعار بل والمواقف الحميدة التي كانت تقوم بها..

وربما كان أهم خلاصة تجاربهم هو تمجيدهم للأرض وتفانيهم في محبة التراب ودرايتهم بمواسم الإنبات والحصاد ومواقيت الأمطار والصحو والبرد الميبّس الخضرة، وأملهم المتزايد في خير ما تغل الأرض حتى لو أجدبت بعض السنوات فإن آمالهم في المواسم المقبلة تتزايد. لهذا أطلقوا تسمية الأرض على كل المال، فلا يقصدون بالمال في أقاويلهم ما يمتلك الإنسان من دورٍ وأثاث، ولا ما يحتاز من ذهبٍ وفضة، ومواشٍ وأبقار وأغنام وإبل وسلاح؛ وإنما المال عند هؤلاء الحكماء هو الأرض وليست الأبقار والإبل إلا من أدوات حرثها وبذرها[4].

فإذا كان اليمنيون يطلقون على أرضهم وأطيانهم بكلمة (المال)؛ فربما ليس لأنها أغلى ما يمتلكون، بل تقديراً ومحبةً لها بما تنعم به عليهم من الخير الوفير، والرزق الكثير حتى أصبحت اليمن ولا تزال تعدُّ بلداً زراعياً بالمقام الأول.. ويقول الحكيم اليوناني (هزيود) في ملحمته الزراعية (الأعمال والأيام): «ما أسخى هذه الأرض تشقها المحاريث وهي ساكنة وتضربها الأمطار والسيول وهي صابرة، وتهبط عليها الطيور والغربان وهي مرحبة، كمائدةٍ مفتوحة لكل يد وفمٍ ومنقار، وحين تتهيأ للعطاء تجود بالوفير الوفير، ولا تسأل كم أعطت؟، ولا كيف سخت، بل تستزيد من إغداقها فتعطي كل موسمٍ أكثر من سابقه، فمنها نتعلم الحكمة وطيبة القلب، إنها المعلم الأول»[5].

وهنا فالأرض هي من علمت الإنسان حبها والمثابرة عليها بل والتغزل فيها؛ مما جعلها تستحوذ على نصيبٍ كبير من تراثنا الشفاهي، فنراها مغناةً كـ(أرجع لحولك) للفنان أيوب طارش عبسي، ونراها قصائد شعرية، وأحكاماً وحِكم وأساطير خالدة في هذا التراث الذي يحتاج منا فقط التدوين والتوثيق له وإعادة الروح فيه، ويصف ذلك الدكتور المقالح بقوله: تراثنا عظيمٌ ومجيد، ولكن أعظم منه وأمجد أن نسعى إلى إحياء هذا التراث وإلى تحويله إلى أداةٍ نافعة ودافعة للخلق والابتكار[6]، باعتبار أن التراث الحي في أبسط تفسيرٍله هو الرباط السري الذي يربط بين الماضي والحاضر، وهو يشكل بمعطياته الحضارية والفكرية حزام الأمان الذي يربط المسافر عبر الأجيال إلى لغته ووطنه، ومن هنا فالحديث عنه والاهتمام به يُشكل البداية الصحيحة نحو الصحوة، وقد بدأ عهد النهضة في أوروبا معتمداً على اكتشاف التراث الأدبي والعلمي للعرب[7].

## رحلة في أرض حضرموت

يذهب المرء شرقاً أو غرباً، شمالاً أو جنوباً باحثاً عن ألوان التراث الثقافي بنوعيه المادي وغير المادي، يستكشف الأرض اليمنية، يبحث في مكنوناتها، في جَمَالها الآخر الذي هو من النوع الخاص جداً ليجد بأن لكل منطقةٍ من مناطق هذه الأرض غنىً متعدد، وصنوفاً كثيرة، جميلةٌ في مفرداتها، وعميقةٌ في محتواها، ورائعةٌ في تفاصيلها.. إنها أرض ساحرة بكل ما تعنيه الكلمة من معنى!!

هذه المرة كان اتجاهنا إلى محافظة حضرموت، تلك البلاد التي حباها الله بكل أصناف وأنواع الجمال، بكل التنوع الجغرافي ما بين صحراء وجبالٍ وسواحل، خلافاً عن ما تختزنه باطنها من ثرواتٍ نفطية ومعدنية وغيرها.. وأيضاً ما تتمتع به هذه المحافظة من تراثٍ ثقافي كبير، وحضارةٍ تاريخية عريقة، ولعلها إحدى الممالك اليمنية القديمة والتي كان لها صيتٌ كبير لا تزال كتب التاريخ تتكلم عنه بكل فخرٍ ومحبة.. كما أن موروثها الشعبي ممتلئٌ حدَّ الثُّمالة من كل صنوفه؛ فالدَّان الحضرمي[8]، والشبواني[9]، والزربادي[10]، والهبيش[11]، الغْيّة[12]، القطْني[13]، العِدة[14]،.. الخ، وأيضاً قصائد الزَّامل (الزَّف)[15]، والمُسْرِحات[16] والقصائد المرجوزة[17]... كما أن النمط المعماري الحضرمي الساحر ذو المكونات البسيطة والتي تعتمد على الطين والنورة[18] بصورةٍ كبيرة، يُعطيك انطباعاً ساحراً بكل ما تحتويه هذه المحافظة الجميلة، هذا النمط المتأثر إلى حدٍّ ما بالأنماط الشرق أسيوية كالهندية مثلاً نتيجة هجرة الحضارة إلى جزر الهند الشرقية.

وهنا لن يتسع المجال لذكر كل محاسن ومفاتن حضرموت الغنَّاء؛ ولكنني سأتحدث عن الحكيم «بُوعامر الحضرمي»، هذا الحكيم الذي اشتهر ربما أكثر من أقرانه، فتذكر أشعاره وأحكامه في عموم اليمن، كما أنها تجاوزت الخارطة الجغرافية لليمن ليصل إلى مناطق نجران ونجد في المملكة العربية السعودية الشقيقة، كما أن البعض يردد أحكامه وأشعاره في سلطنة عُمان ودولة الإمارات العربية المتحدة وبالذات عند طبقة الفلاحين والعاملين على زراعة النخيل على وجه الخصوص؛ أي أنه حكيمٌ عابر الحدود، وعابر الحواجز المصطنعة بين الأخ وأخيه، والشقيق وشقيقه... الخ؛ ولكنه في حقيقة الحال مغمورٌ مطمور في التدوين والتوثيق المكتبي لأشعاره وأقواله، اللهم إلا ما ندر.

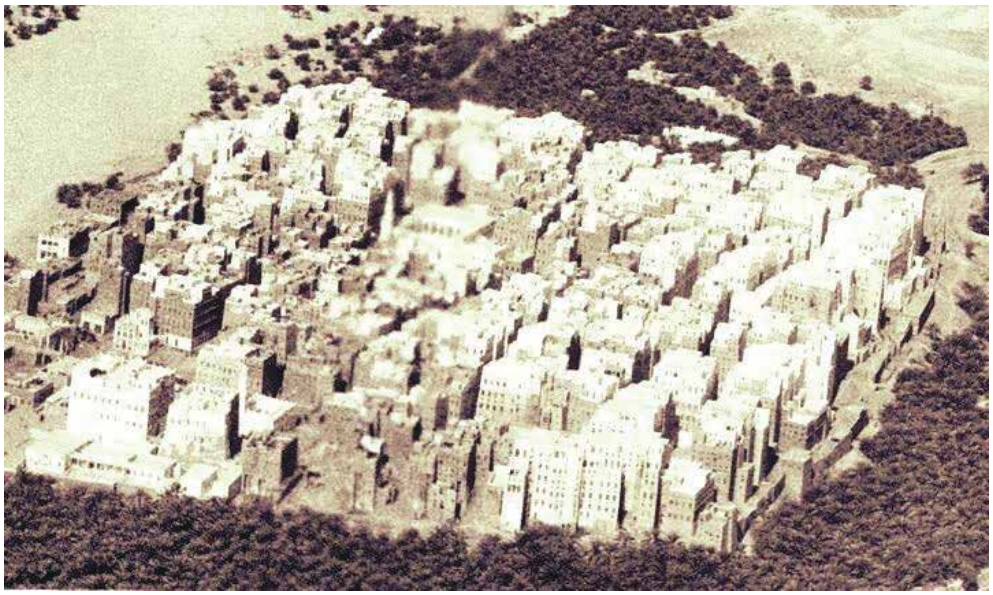
سنحاول في هذا المقال أن نبحث عن الحكيم «بُوعامر الحضرمي»، عن اسمه ونسبه، وأصله وفصله - كما يقولون -، وهل ينتمي لبني هلال الكِنديين أصحاب (السيرة الهلالية)[19]، والذين هاجروا من أرض اليمن ليسكنوا في دول المغرب العربي؟!.. وهل هو أحد كتاب هذه السيرة الرائعة؟!

## بُوعامر.. من وادي حضرموت

أبو عامر أو «بو عامر» كما يُعرف عند الحضارم سواءً في الداخل أو في المهجر، هو شاعرٌ شعبيٌّ من وادي حضرموت في بلادِ اليمن، اُشتهر بالحكمة وله أبياتٌ وأقوالٌ خالدة يتناقلها الناس جيلاً بعد آخر مستشهدين بها حتى يومنا هذا، عاش حياتَه فلاحاً يحرث الأرض ويزرعها.

ويذهب الدكتور المقالح إلى القول: نشأ «بُوعامر» - كما يقال - في وادي حضرموت فلاحاً يحرث الأرض، ويربي الأغنام والجمال... [20]، بهذه العُجالة القصيرة والصغيرة ذكر الدكتور «المقالح» في كتابه المذكور بعاليه، للشاعر والحكيم «بُوعامر الحضرمي»، ليتضح لنا جلياً النقص في حجم التوثيق الذي يكاد يكون بسيطاً أو مُنعدماً لجوانب من تراثنا الثقافي والشعبي، لتذهب في البحث والتقصي في عموم الكتب والمجلدات عن شاعرنا هذا.. لتفاجأ أثناء ذلك ببعض المقالات التي كتبها الشاعر والمذيع الراحل / محسن محسن الجبري[21] في صحيفة الثورة في منتصف سبعينيات القرن الماضي، وأخيراً تجد كتيباً صغيراً لا يتجاوز التسعين صفحة بعنوان (الشاعر والحكيم أبو عامر) من تأليف الأستاذ والأديب / علي أحمد بارجاء[22]، والذي صدر في بداية القرن الواحد والعشرين. والحكيم «بُوعامر» لا يعرف ما اسمه الحقيقي وإنما كنيته هي الطاغية على اسمه، ربما يعود ذلك إلى أسبابٍ كثيرة منها: أن بعض مناطق حضرموت تفتخر رجالها بُالكنى أكثر من الأسماء، ولهذا نسمع البعض ينادي منهم بالكنية كـ(بوصالح، وبو عامر، وبوسالم.... الخ)، أو أن شاعرنا وحكيمنا «بُوعامر الحضرمي» هو رمزاً غير موجودا وإنما هناك شعراء قالوا تلك الأقوال والحكم ونسبوها مباشرةً إلى هذا الاسم، ولكن ما تَمَّ البحث حوله، والالتقاء بالعديد من الشخصيات التي لها باع طويل في مجال التراث الثقافي اليمني بشقيقه المادي وغير المادي من أجل توكيد وجود شخصية الشاعر «بُوعامر الحضرمي» من عدمها.

ويذهب الأستاذ بارجاء في كتابه عن الشاعر والحكيم «بُوعامر الحضرمي» بالقول: «جميع المصادر



2

منظر من الجو لمدينة شبام التاريخيّة بوادي حضرموت في خمسينيّات القرن الماضي

والمراجع وألسنة الرواة تصمت، ولا تذكر شيئاً عن اسمه، وكل ما تذكر عنه، أنه «أبو عامر»، وهي كنيةٌ اشتهر بها، وبها صدر معظم شعره»[23]، بل ويذهب إلى القول بأن الشهرة كانت سبباً في ضياع وفقدان اسم الحكيم «بُوعامر الحضرمي»، «ولعل اشتهاره بهذه الكُنية كان سبباً في ضياع اسمه، وبخاصةً أن المؤرخين ممن جاء بعد عصر أبي عامر، أو كانوا معاصرين له لم يذكروا شيئاً عنه؛ لعدم اهتمامهم بتدوين شعره، كونه شعراً حُمَّينياً؛ وهذا ما جعلهم يهملون الترجمة لحياته، ولو فعلوا ذلك لعُرِف اسمه وتفاصيل حياته»[24]، ولهذا يتفاجأ الشخص من قوة الذاكرة اليمنية التي تنقل الأشعار والحِكم جيلاً بعد جيل، وتحفظها عن ظهر قلب، دونما حفظٍ أو توثيق في كتب أو في مخطوطات. ولكن لا تخلوا تلك الذاكرة من الخلط والمزج والعشوائية في استخدام تلك الأقوال أو الأفعال.

## بُوعامر.. مولده ونسبه

ولد شاعرنا وحكيمنا وعاش في المناطق اليمنية الشرقية النائية وبالأخص مناطق حضرموت التي انطلق منها الشاعر اليماني الشهير صاحب إحدى المعلقات السبع (امرؤ القيس)[25] الكِندي اليمني[26]، ومناطق حضرموت كثيرة ومتنوعة.. ولهذا فإن العارفين من المؤرخين والرواة قد اختلفوا فيه؛ فمنهم من يرى أنه ينتسب إلى بني هلال الكنديين، وقد ذكر هذا النسب المؤرخ عبدالرحمن بن عبيد الله السقاف[27] فيما نقله من رواية لعلوي بن عبدالله الحبشي أحد ساكني بلدة (رَحَاب)[28] من أعمال وادي دوعن[29]، أن أبا عامر ينتمي إلى آل باعبدالله حُكام رَحَاب في عهدٍ ماضٍ، وأن آل باعبدالله هؤلاء يزعمون أنهم ينتمون إلى بني هلال الكنديين[30]. فمرجعهم وآل خليفة وآل مَرْخَه إلى قبيلة واحدة، وقد أنكر بعضهم ما اشتهر على الألسنة من هجرة بني هلال من حضرموت إلى المغرب العربي، وليس في محله، ولا سبب له إلاَّ عدم الاطلاع، وإلاَّ فقد كانت خيامهم ضاربةً من الكَسْر إلى العَبْر إلى الدهناء إلى نَجْد، ويتأكد ذلك بما بين أشعارهم وأشعار الحضرميين من التشابه، وكثيراً ما يوجد في شِعر العامّة بحضرموت أنهم غزوا بَرْقَةَ وقابس[31].

وذكر العلامة عبدالرحمن ابن عبيدالله السقاف في كتابه (معجم بلدان حضرموت) بأن الشاعر والحكيم المشهور «أبو عامر» من ولاية رَحَاب، بقوله: «ولمّا استولى «القُعيطي» على الوادي الأيمن في سنة 1317م ياسَرَهُمْ وأعفاهم من الرسوم، وأبقى لهم بعض الحق في إقطاع السفوح لمن أرادوا.. ومنهم أبو عامر الشاعر

المشـهور»[32]، كما أورد ابن عبيدالله السـقاف شـعراً لأبي عامر يذكر فيهـا انتماءه إليهـم في قوله:

يقول بوعامر في البلدان حيَّا الله رَحَاب

رَحَاب تعجبني وأنا قدنا لها عاشق وحاب

فيها بني عمي صِلاب الرُّوس عوجان الرِّقاب[33]

أمـا المـؤرخ محمـد علـي باحنـان فـيرى أن أبـا عامر ينتسـب إلى «بني عامر الحضرميين» المشـهورين بأعلى حضرمـوت، وبنـو عامر هـؤلاء هـم آل عامـر النهديين، وجدهـم عمر بن عامـر وابن عمه، وهو فضالة بن شـماخ بـن عبدالله الروضاني النهدي - جد آل عبدالله وآل بشـر، وهؤلاء من نهـدٍ[34]، ولكن الشـاعر بو عامر قد قال شـعراً في ذم نهـد كقوله:

يا نَهِد يَا العِيبان سُودانِ الوُجِيه المِغْدِرَه

لِي شَمسُكُم غَابَت وُجِلْجِلْكُم جِسِي في المَعْصَرَه

ممـا يسـتبعد أن يكون «أبـو عامر» ينتـمي إليهم[35] فكيـف ينتمي إلى قومٍ أو بلـدةٍ ثم يقوم بذمهـا؛ إذ لا يهجو الرجـل قومه في مجتمعٍ يقـوم على العصبيـة القبلية....

ونسـبة «أبي عامـر» إلى بـني هـلال يؤكدهـا «علي بن أحمـد بن حسـن العطاس»، فيمـا يرويه عـن والده «أحمد بن حسـن العطاس» (1257 - 1334هـ) حيث يورد شـعراً لأبي عامر يُثني على ويتغـزَّل في إحدى عرائس بني هـلال، كان قـد رأها في بلـدة خنفر[36] بـوادي عمد، ما يؤيـد أن له صلةً مـا ببني هـلال، في قوله:

يقول بو عامر رأيت اليوم في خَنفَر عروس

بيضا هِلاليَّة تِقلِّب جَعدَها مِثل السِّلُوس[37]

لا تعرف الرَّمضا ولا ترعى المواشي في الشِّمُوس[38]

وقـد أورد هـذه الأبيـات الأسـتاذ والإعـلامي الراحـل محسـن بـن محسـن الجـبري في مقالـه عـن الحكيـم «أبـو عامـر الحضـرمي» الحلقـة العاشـرة في صحيفـة الثـورة بقولـه:

يقول أبو عامر لقيت اليوم في خَنفَر عروسي

بيضاء هِلاليَّة تِقلِّب جَسدَها مِثل السِّلُوسي

لا تعرف الرَّمضاء ولا ترعى المواشي في الشِّمُوسي[39]

ويعـدُّ «أبـو عامـر» من أشـهر الـرواة لملحمـة بني هـلال وحكاياتهـم وحفَّاظـة شـعرهم إلى جانـب كونه شـاعرهم[40]، وبنو هـلال من أعظـم أفخاذ كِنـدَةَ وأعزّها رجالاً وأفصحها لسـاناً وأشـدها ذكاءً وفطنـةً، هاجروا إلى شـمال إفريقيا بسـبب القحـط والجفاف الـذي انتاب وادي حضرمـوت في عهدهـم، ويظـن أن رحلتهم كانت في القرن الحـادي عشـر الميلادي، وبقـي منهم مـن بَقي في حضرمـوت كآل خليفـة، وآل باحكيم، وآل مـاضي، وآل باعطـوة، وباعويديـن، وبامقعـين، والنَّسـيين والنَّمَارَة، ومنازلهـم الأصليـة باليمـن في بلدة هَيـنَن[41] وسَـدْبَة[42] بكَسْرِ قَشَـاقِش بحضرموت، ووادي مرخة ووادي جرادن[43] بشـبوة[44]. أما تاريخ مولـده فلا يعرف، وإنـما يذكر على أنـه عاش في القـرن السـابع للهجـرة، وقد أجمـع جميع الـرواة والمؤخـرون على ذلـك العصـر الذي عـاش فيها «بوعامـر»، أمـا بلدة هَيـنَن فتتبع اليـوم مديرية القطن بـوادي حضرموت.

والمعروف بـأن حكيمنا «أبـو عامر» كان كثـير التنقل في مناطـق وادي حضرمـوت وبخاصـةٍ مناطـق ومـدن: (شـبام[45]، وعمد، وخنفر، عرصّة، بايزيـد، ببلدة الخَمِيلة بـوادي عَمـد، رَحَـاب، السَّـلْهَبِي، وادي سَـبَاح بحُرَيضَة، مَطَـار بالقـرب مـن رَخْيَـة، الكسـر، المِخَيْنِيـق)، وذلك بسـبب عملـه في حراثـة الأرض وزراعتهـا، وقـد ذكر في كل تلـك المناطق أشـعاراً وأحكاماً بها.. ويرى المستشـرق الغـربي «روبرت سـارجنت» أن أبا عامر مولـود في مدينة شـبام، لأنه اشتهر بالحكمة، واسـتند «سارجنت» إلى ما يُقَال أن شـباماً هي مدينة الحكمة[46] مستشـهداً بقوله:

يقول بُوعامر وعِزّ الرَّايَة الاَّ في شِبَام

الأوَّلِه لِي بالقَصَب والثَّانِيَة لِي بالجِفَان

والثَّالِثَة لِي بالدَّرَاهِم تِنطِرح وسط الثِّبَان.

وأيّ يكُـن مـكان ولادة وإقامـة حكيمنـا الكبـير «أبو عامـر» إلا أنـه عاش وتنقـل في روابي مـدن ومناطق وادي حضرمـوت، وتغنَّى بها، وأنشـد أقـوالاً حكيمـةً، وانتهج أفعالاً حسـنةً لا يـزال يتناقلهـا الأجيال جيـلاً تلو جيل، بالرغـم مـن تعـرض هـذه الأقـوال للخلـط والتحوير والنَسْـبَ لأوقـاتٍ وأماكـن أخرى.

## بُوعامر وفلسفته للحياة وإدارة شؤون الحكم

تأكيداً لما ذهبت إليه الملكة السبئية العظيمة (بلقيس بنت الهدهاد) (935 - 970 قبل الميلاد)[47] من اختيار الحكم الشوروي في إدارتها لشؤون بلادها، تلك الإمبراطورية الكبيرة كانت تُدار بأحدث أنظمة يتكلم عنها الشرق والغرب حالياً، ومن هنا يؤكد أبو عامر الحضرمي تلك الثقافة المتناقلة أباً عن جد، وجيلاً بعد جيل ليتضح لنا جلياً بأن الشورى هي أساس الحكم، حيث يقول:

يقول أبو عامر ضياعَ الشورْ مفتاحْ الندمْ
من ضيّعهْ شورهْ تندمْ لو رسمْ لهْ ما رسمْ
ولعادْ[48] تنفعهْ الندامهْ والندامهْ كالعدم

ويقول أيضاً:

يقول أبو عامر عديمْ الشورْ من لا يستشيرْ
الشور للحاذق ولا هو عار لو شاور صغير[49]

كما يوصي حكيمنا بضرورة الحنكة وعدم سرد الكلام على عواهنه، والتدخل في شؤون الغير، بل أن من الفضيلة قول لا أعلم، ومن قال لا أعلم فقد أفتى!! كما يقولون.. ولهذا يعتبر من خيار العلم عدم التدخل والغيبة والنميمة في أعراض الناس ومشاكلهم:

يقول أبو عامر.. خيار العلم قوله ما دَرَيْتْ
وإن قلت شي ما قلت وان واحد حكي لي ما حكيت

وفي هذه يحذر الحكيم بوعامر من جلساء السوء بقوله:

يقول بو عامرْ رأيتَ الناسِ في الطّينهْ عِيَنْ
حَدْ طِينَتهْ زَينْهْ وحَدْ طِينتهُ خَسَّ الطّيَنْ
والطّينِهِ الزّينهْ تِوَدّي زَرعَها قبل الزَّدَنْ[50]
والطّينِهِ العَيفِهِ فَلا تِبذِل بِذَكرات السِّنَن
ومن عَفَر باكِر شَكَر لِحْراثَتُه طولَ الزمنْ[51]

ويندد هنا بالقلة والفقر والفاقة والبطالة.. فيقول:

يقول أبو عامر.. لِقيتْ القِلْ مزراةَ الرجالْ
من قال ما بيدهْ تستْرواختفى بينَ الجبالْ[52]

بل ويصفها بأعظم من ثالثة الأثافي - أو الثلاثي المرعب بقوله:

يقول بو عامرْ الدُّنيا ثلاثِه غُبُون
الأوَّلِ الغَبْنَ من رَاحَت عَلَيه العُيُون
والثاني الغَبْنَ من كُثرِت عَلَيهِ الدُّيُون
والثَّالِثِ الغَبْنَ من قَلَّت رِجالُه يِهُون

ويبدو هنا أن حكيمنا قد فقد نعمة البصر في نهاية عمره، هذا الشيخ الكبير يُصاب بالعمى، وقد غرق في الديون إرضاءً لزوجته، ربما، وربما لكرمه الحاتمي النادر، ولكن لما قلَّت رجاله، يقصد بها بأنه من بني هلال، وأنه ممن بقيَّ منهم مع عددٍ لا يُذكر أمام رجال أفخاذ كِندة الأخرى.

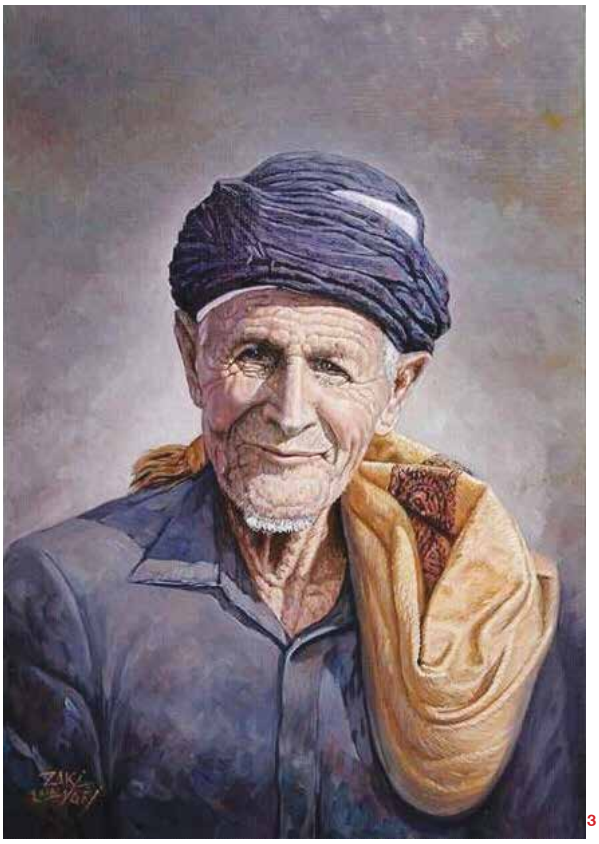
## بو عامر.. وفلسفته للمرأة

يعدُّ حكيمنا وشاعرنا «أبو عامر» شاعراً عاشقاً مُحباً للمرأة، متغزلاً بالصبايا البيض الحسناوات، وكان مع عشقه عذرياً عفيفاً، وكان إذا أحب وعشق فإنه لا يعشق إلا البيض من النساء، حيث يقول:

يقول بوعامر خليل البِيضِ مَا يُهْمَعْ الأَمِه
لا يِكهَلِ الدَّحْنا ولا يِدحَق برجله في الحَمِه[53].

وبالرغم من تلك المحبة إلا إننا نجد في بعض أبيات شعره الذي يقف فيه من المرأة موقفاً سلبياً، صورة من حياته؛ فلا يقف من المرأة هذا الموقف إلا لسرٍّ غامض، وأمرٍ عظيم، فهل يفتح شعر أبي عامر هذا مغاليقه ويبوح لنا بما وراء سطوره من سرٍّ دفين؟! ربما فقد حزن كثيراً وتملكته الدهشة حينما رأى شاباً يُقبل زوجه، فقال شعراء مؤثراً:

يقول بوعامر الدُّنيا بواطِل وحَق
من حلَّ عند آل طالب يلحقوه اللَّحَق
شَقُّوا عَلَي حِمَّةِ الدِّسمال لَمَّا انشعَق
دِسمال عَدَّيت فيه اربعمائه في طَبق
واليوم لو حد يِدِلُّه بالمِيه ما نَفَق[54].



لوحة تشكيلية متخيلة عن الحكيم أبو عامر الحضرمي، وهي من أعمال الفنان التشكيلي الرائع زكي يافعي

ومن وراء هذه الأبيات يتضح لنا ما هو السر الدفين الذي أزعج حكيمنا وجعل منه يقول ما قاله، والسر يتمثل في: "ارتبط أبو عامر بزوجٍ ذات جمال ودلال وغنى، وكان أبو عامر فقيراً؛ فلم تجد لديه حياةً هانئةً كانت تجدها في بيت أبيها وأخوتها، وكان لها إخوة لا يرضون عن ذلك الفلاح البائس، وربما عاشت معه على مضض، ربما إرضاءً لرغبة أبيها التي لا تُعصَى، فكانت بين حينٍ وحين تتركه وحيداً في بيته، وقد خلا مما يسد رمقاً لتذهب إلى بيت أبيها تنعم بخيراته.. وإنها لا شك جميلة، والجمال تهوى إليه النفوس، فكان هذا الجمال عرضةً للإغراء، يفقد الناظر إليه سيطرته على نفسه، وكان "أبو عامر" مع زوجه ساكناً عند قوم من آل طالب، وصادف أن رأى "أبو عامر" ابنهم يُقبِّل زوجه، فثارت ثائرة أبي عامر، وغضب لشرفه الذي يراق على مرأى منه... وقد عرفت زوجته فبادرت إلى تبرئة ساحتها وسلامة شرفها وأن القبلة التي انطبعت على خدها بغير رضاها وقد ردت الصاع لذلك الشاب صاعين حين صفعته على وجهه[55].

ولكن يبدو أن الحياة بين أبي عامر وزوجه قد تكدَّرت وشابها شيءٌ من الملل وعدم الثقة، مما جعل أبا عامر يفقد ثقته بالمرأة نهائياً، وهذا يتمثل في الموقف السلبي من المرأة:

يقول أبو عامر.. ولا تأمن من النسوان[56] راس

لا تأمنْ العذرا ولا الفارض ولا حتى النفاس

أسرق من الهرشان وأسرق من جلابيب النعاس[57]

## حكايات في حياة الحكيم الحضرمي

سمي «بو عامر» بشاعر الأحكام، أو بالحكيم، أو المعلم المرجع، وذلك نتيجة عدة مواقف وحكايات جميلة نتج عنها حِكم لا تزال تُروى حتى تاريخه، ويعتبر الأستاذ والأديب علي أحمد بارجاء هو أكثر شخصيةٍ قام بجمع ما استطاع جمعه من أشعار وأقوال حكيمنا «أبو عامر الحضرمي»، كما قام بسرد حكاياتٍ جميلةٍ وطريفة عن وقائع حدثت معه، ويمكننا سرد بعضاً من تلك الحكايات كالتالي:

### 1) الحكاية الأولى: مع ضيوفه:

يُحكى أن جماعة من العرب قصدت «أبا عامر» في هيئة ضيوف لإعجازه وتعييره بالبخل إذا لم يكرمهم، وقد عُرف عن «أبو عامر» بكرمه وسماحته على قلة ما بيده وفقره، فتحيَّنُوا له في يوم كانت زوجته في بيت إخوتها، وكان بيته خالياً مما يُكرم به ضيفه؛ فلما أقبلوا كان «أبو عامر» مُنهمكاً في عمله، فلما رأهم اختفى عنهم في ساقية صغيرة (بُد)؛ فلما قصدوا بيته ولم يجدوه يُسارع إليهم، رجعوا عنه، ثم أن أبا عامر أخذته الأريحية في مخبئه وتفكَّر في أمره، وأبَتْ نفسه أن يظل مختفياً عن الأضياف، فندم وقال:

يقول بو عامرْ لقيت القِلَّ مزراة الرجال

من قل ما بيده لطفي البُدَّ ما بين الحبال

ثـم ظهـر لضيوفـه، ورحـب بهـم وأدخلهـم بيتـه، وأمـرَّ بعـض غلمانـه أن يـأتي بناقـة مـن نياقهـم (نيـاق الضيـوف)؛ فذبحهـا وطبخهـا لهـم وأطعمهـم لحمهـا مـع بُـرٍّ (قمـح) كان عنـده حـتى شـبعوا،وهم لا يعلمـون بالحيلـة الـتي أحتالهـا لإطعامهـم.

وكانـت زوج «أبي عامـر» وإخوتهـا قـد علمـوا بأمـر المكيـدة والضيـوف الذيـن جـاؤوا فجـأة، وتذاكـروا في ذلـك، وظنـوا أن أمـره سـيفضح في إكرامهـم لخلـو بيتـه مـن الطعـام، فقالـت زوجـه لإخوتهـا: «إن أبـا عامـر لـم ينفضـح قـط منـذ عاشـرته، ولا بـد أنـه سـيكرم ضيوفـه هـذه الليلـة، وسـيخرجون مـن بيتـه شـاكرين».. فقـال لهـا إخوتهـا: «إن أكرمهـم فلـه مـن كل واحـدٍ منـا مائـة مـن النقـد»، فقـال: «وإن لـم يكرمهـم فلكـم مـني مـا تركـه لي أبي».

ولـم تـمض هنيهـة إلا وغـلام «أبي عامـر» يأتيهـم بهديـةٍ مـن طعـام الضيـوف فقـدم لهـا إخوتهـا مـا وعـدوا بـه فأتـت بهـا إلى زوجهـا.

فلمـا أصبـح الصبـاح، اعـترف «أبـو عامـر» لضيوفـه بالحيلـة الـتي احتالهـا لإطعامهـم واعتـذر لهـم، وقـدَّم لهـم مائـةً قيمـة الناقـة الـتي ذبحهـا، وأنـه سـيدفع لهـم مـا يطلبـون مـن قيمـة إن لـم تكـف المائـة، فقـال القـوم لرئيسـهم: اعـطِّ أبـا عامـر النيـاق الثـلاث الأخـرى، وأعـادوا لـه المائـة قطعـة نقديـة الـتي دفعهـا لهـم، وشـكروا لـه صنيعـه، وعرفـوا بفضلـه وكرمـه[58].

### 2) الحكاية الثانية: فتوى جُرَبْ هيصم:

يُـروى أن رجـلاً - ويـروى أنهمـا امرأتـان، وقيـل أنهـا امـرأة اسـمها «هيصـم» - اسـمه «هيصـم» مـن بـني هـلال الكِنديـين جعـل لـه جُرَبَـاً لـه (أرضـاً زراعيـة) وقفـاً لمـن انقطـع رزقـه؛ فلمـا علـم النـاس بالأمـر، أدعـى كثـيرٌ أن رزقهـم قـد انقطـع، فرفـع الأمـر إلى العلمـاء؛ ولكنهـم لـم يهتـدوا إلى تفسـير لمـا يقصـده الواقـف، وبعـد ذلـك أُشـير عليهـم بتوجيـه المسـألة إلى الحكيـم «أبي عامـر»، فذهـب إليـه نفـرٌ وألقـوا عليـه المسـألة، ولكـن أبـا عامـر لـم يجبهـم بـشيء، وظـلَّ منهمـكاً في عملـه، فعـاد النفـر أدراجهـم إلى مدينـة شـبام، فلمـا وصلـوا وأبلغـوا مـن أرسـلهم بخيبتهـم، قـال لهـم قائـل عليـم: عـودوا إليـه مـرةً أخـرى واسـألوه ثـم انصرفـوا عنـه بحيـث ترونـه وتسـمعون صوتـه ولا يراكـم، ففعلـوا بـما أُشـير عليهـم؛ فـإذا بـأبي عامـر يُشـرع في الغنـاء، وهـو يحـرث الأرض، بقولـه:

يقول بو عامرْ نَشَدْتونا ولا عندي صِفات

ما ينقطع رزقه سِوَى من جَدَّد اكفانه ومات

تهلـل النفـر لمـا سـمعوا وعـادوا مسـرعين بـما قالـه أبـو عامـر، وعندمـا بلَّغـوا مـن أرسـلهم بهـذا القـول، عَلِمُـوا أن مـن انقطـع رزقـه هـو مـن مـات، وأعلنـوا أن جُـرَبْ هيصـم مقـبرةٌ للأمـوات فـكان كذلـك[59].

### 3) الحكاية الثالثة: حكايته مع بايزيد:

يُـروى أن «أبـا عامـر» أتى مـرةً إلى بلـدة الخَميلـة بـوادي عمـد في وقـت مجاعـة وشـدة وقحـط ومعـه خيلـه، وكان قـد أصابـه جـوعٍ شـديد، فبينمـا هـو في أرضٍ مزروعـة بشـجر السمسـم، أخـذ قبضـةً منهـا وأكل منهـا مـا تيسـر وأعطاهـا لخيلـه، وكان شـيخٌ يـراه مـن بعـد، فأتـاه «أبـو عامـر» وسـأله عـن تلـك الأرض (العَرَصَـة).. لمـن هـي؟

فرد عليه ذاك الشيخ: إنها لبايزيد.

وأين بايزيد؟

أنا هُوَ.!!

أطلـب منـك المسـامحة، لأني أخـذت بعـض الشـجر بغـيرإذنـك.

ومن أنت؟!

أبو عامر.

أنـت مسـامح وفي حِـلٍّ، وزراعـتي كلهـا مباحـة لـك يرعاهـا خيلـك وتـأكل منهـا مـا تريـد.. ثـم أن بايزيـد أضافـه وأكرمـه فأنشـأ أبـو عامـر يقـول:

يقول بُوعامرْ سَقَى الله عَرْصَتَك يا بايَزيد

مَولَى العمل مقيود لِلجَنّه يريد أو ما يريد

وأنشد دعاءً لله بأن يسقي الله وادي عمد بمطرٍ غزير حيث قال:

يقول بُوعامرْ سَقَى الله عَمدِ من ماطِر غزير

هو وادي الزَّينَات يا وادي الجَلاجِل[60]

والحَوِير[61]

## التشابه بين الحكيم بوعامر وأقرانه من حكماء اليمن

ويورد الأستاذ والإعلامي الراحل محسن بن محسن الجبري بمقاله: أنه لا يوجد شبه بين أحكام علي بن زايد والحُميد بن منصور وأحكام هذا الحكيم اليماني أبو عامر[62]... ربما نظراً للبعد الجغرافي بين المناطق الوسطى في اليمن، وبين المنطقة الجنوبية الشرقية التي عاش فيها حكيمنا «بوعامر».

بينما يرى «عبدالعزيز عمَّار» أن ثمَّة خلطٌ وتداخل يحدث بين أحكام «أبي عامر» وبين أحكام الحُميد بن منصور، وقد فرق بينهما بحجةٍ دامغة، بأن شعر أبي عامر يبدأ بالفعل المضارع (يقول)، بينما يبدأ شعر «الحُميد» بالفعل الماضي (قال)، وهذا الفرق قد قال به الدكتور عبدالعزيز المقالح بين شعر الحُميد بن منصور وبين شعر علي بن زايد[63]، وعلى ضوء ذلك التصنيف يكون الفرق بين أشعار حكيمنا «أبو عامر» وبين أشعار الحكيم «الحُميد بن منصور».

بينما يورد القول التالي في أشعار حكيمنا «أبو عامر»، ونفس القول في أشعار الحكيم المشهور «علي بن زايد»، قد يكون ذاك ناتج عن الخلط في الحفظ والنقل، وقد ذكره الأستاذ والشاعر اليمني الكبير/ عبدالله البردوني في كتابه «رجعة الحكيم ابن زايد»، وأيضاً ذكره المستشرق الروسي «أناطولي اغار يشيف» في كتابٍ أصدره باللغتين العربية والروسية وعنونه بـ«أحكام علي بن زايد»، وقد يكون ذلك ربما يكون القول صحيحاً لواحدٍ منهما بالرغم من اختلاف اللازمة الأولى فقط وبعض الاختلاف البسيط في ثنايا الأبيات تلك، وإن كانت تحمل نفس المعنى ونفس المغزى:

يقول بُوعامرْ الدُّنيا ثلاثِه غُبُون

الأوَّلِ الغَبْنَ من رَاحَت عَلَيه العُيُون

والثاني الغَبْنَ من كُثرِت عَلَيهِ الدُّيُون

والثَّالِثِ الغَبْنَ من قَلَّت رِجالُه يِهُون

يذكرنا أديبنا الكبير/ عبدالله البرودني في كتابه «فنون الأدب الشعبي في اليمن» بحكايةٍ عن الحكيم اليماني علي بن زايد «أبو سعد»، حيث تعرض لخسارة بأنه باع ثوره لكي يشتري بثمنه عجلين يصبحان ثورين فيما بعد، وبعد شراء العجلين مات واحد بعد الآخر، فاستدان ثمن ثور، وفي الطريق إلى السوق هجمت عليه عصابة وأخذت دراهمه، وعندما رجع إلى بيته، عرف أن زوجته في بيت أهلها نتيجة محاككة لا تكفي سبباً لحنقها، وتحت وطأة هذه المصاب لم يجد متنفساً إلا أن صعد إلى الجبل وأنشد بهذا المهيد:

يقول أبو سعد يا غبنه ثلاثِه غُبُون

الغَبْنَ الأوَّلِ لمن جارت عَلَيهِ الدُّيُون

ووغَبْن ثاني لمن ثانية قَلَّت رِجالُه يِهُون

وغبن ثالث لمن فارق كحيل العُيُون[64]

## أمثال «بُو عامر» المشهورة

تتجلى عظمة الرجال في أعمالهم ومآثرهم التي يقدمونها لأمتهم ومجتمعهم، وما يتركونه من أثرٍ في النفس البشرية، وأبو عامر أحد هؤلاء الرجال العظماء؛ فقد ترك في الأمة والمجتمع أثاراً، منها الأمثال العامَّية التي انتزعت من شعره ذلك أن أبيات أبي عامر الشعرية غنيَّة بالحكم والنصائح ومصاغةً بأسلوب «يضعها في المقدمة من الأمثال الحضرمية الدَّارجة، والأمثال الشعبية والحِكم هي مبادئ أخلاقية واجتماعية مسكوبة بجمل قصيرة لطيفة تعبر في بساطتها وعفويتها عن

قاعدة أخلاقية أو عن نصيحة اجتماعية أو تفسر بعض الأحداث الطبيعية، وتبرز حدوثها»[65]، ونورد هنا بعضاً من هذه الأمثال التي تركها أبو عامر في الذاكرة الشعبية اليمنية:

- الشور للحاذق ولا هو عيب من شاور صغير.
- عديم الشور من لا يستشير.
- ضياع الشور مفتاح الندم.
- ضياع الشور مفتاح الغيار.
- من ضيعه شوره تندم.
- لي با يبت معاد يدقق في الحساب
- مولى العمل مقيود للجنة.
- فكر في خروجك قبل دخولك.
- القل مرزات الرجال.
- ما خليلك إلا درهمك.
- ان أقبلت تنقاد بالعشرة
- من قلت رجاله يهون.
- الناس في الطينة عين
- من عفر باكر شكر[66].

.

## ديوان شعر أبو عامر الحضرمي

اطلعنا في ما سبق على أقوال وحِكم "أبو عامر"، ولكن يا تُرى هل كان لهذا الشاعر قصائد طويلة ومُقفاة، أم أن أشعاره كانت من نوع القصير جداً والمتمثلة في بيت أو بيتين فقط؟!! يرى كثيرون مما التقينا بهم بأن لدى "أبو عامر" قصائد كبيرة - عثرنا على واحدةٍ منها - والتي تقول أبياتها:

يقول بوعامر دُموعي مثل هَشَّات المِزان
كما لشابيب الغزيره في ربانش والزَّبان
وجرحت خدي بدمعي سالك يالله المُستعان
أَفكَرتِ في الدُّنيا تِقلِّب لك كَما ثَوب الصِّبَان[67]
إن اَقبَلَت تِنقَادِ بالشَّعرَه وتِدهِن بالدِّهَان
وإن أَدبَرَت مَا عاد تِقعِدهَا السَّلاسِل والرِّصَان
من لا مُعه قِطعِه[68] ولا نَخلِه ولا عيسٍ سِمَان
إن حَلَّ يا وَيله ويَا وَيلُه إذا انْوى الانضِعَان
الطَّير لا ماله جناحا ترفعه لا نوى مكان
يومي بسنقوفه وهو مطروح فراد البيان
اول زماني ما قمرني ما بي إلا آخر زمان
لأخذت غطه في الحِمَة ثم دملغوني في الدَّمَان
لكنني بصبر ومن صبر على البلوى يُعان
بصبر كما البزل إلى جارت حمايلها الرِّزانِان
سار حز الساق قيده وإن سكن جاه الجِنان
من لا هنا وحده لغب يسنعلها طول الزَّمان

وسسوته دبر وقطع من مسالكها السِّهان
يعوي عوي الذيب ذي في المسحره قِد له زمان
يمسي يردد بالعوى من بدوهم قِد له ثمان
ضمآن ثم جيعان دالع فوق مشفره اللسان
أيش الذي ردش مُطيعه بعد ما كنتي زبان
قالت بعلي مدحك اليوم يا شيخ العرب بروي السِّنان
صقراً عبري في العول ميح قلت ايش هذا يا فِلان
قال هذا كما «بوعامر» المصيوت لزتلم واعتلى
ظهر الحصان
تغدي تذل فرسان له من خوف طعنه بالسِّنان
قال لها اِن خنت بلعش ذي مدحني لي رهيفت هِندوان
وانتي عليَّ مثل عليَّ ذي مباسمها زِيان
ذي كنها طوعه من المرشوق عود الخيزران
ذي ملقي خالص ولا لي منسبا جاء من مكان
أعمامي أخوالي وجدي من صليب الهِندوان

لا جي مرة صاحب ولاخون الوداعه في المكان
شي عاد بوعامر مولع بالخراعيب الزيان
سيد الذوايب كنها البستان في وادي خبان
على العتوم الساهره ما صطان ما شارحه خان
يَا الله عَلَى هَينَن ثَمَاناً فِي ثَمَانٍ فِي ثَمَان
ربيع مقدم صيف قنفانه في القبله سمان
لا خَالَهَا الشَّاوِي[69] وَلا الحَرَّاثِ لي قَلبُه ضَمَان[70]
ما يمدي الشاوي يسوقه الفرق يفرع للكِنان
بليلتا بركه وبرقه ما تكورم على اللسان
ويسقيك يا هَينَن ويخلف شعب منوب على اليمان[71]

**وفي الأخير يعد «أبو عامر» من شعراء الأحكام في اليمن، مثله مثل غيره من شعرائها كالحُميد بن منصور وعلي بن زايد، وحزام الشبثي، وغزال المقدشية، وقد وصفه «علي عقيل بن يحيى» بأنه فيلسوف[72]؛ لما في شعره من حكمة تدل على رجاحة عقله وخبرته الواسعة بالحياة، وفهمه لمجريات الأحداث في عصره[73].**

## الهوامش

1. قبل الردن: قبل الأوان.
2. د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 398 – 399 – الطبعة الأولى 1978م – دار العودة – بيروت – لبنان.
3. د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 386 – مصدر سابق.
4. عبدالله البردوني– الثقافة الشعبية.. تجارب وأقاويل– ص 16– الطبعة الأولى 1988م – دار المأمون للطبع والنشر – القاهرة – مصر.
5. عبدالله البردوني– الثقافة الشعبية.. تجارب وأقاويل– ص 18– مصدر سابق.
6. د. عبدالعزيز المقالح– يوميات يمانية في الأدب والفن– ص 105– الطبعة الأولى 1978م – دار العودة – بيروت – لبنان.
7. د. عبدالعزيز المقالح– يوميات يمانية في الأدب والفن– ص 101– مصدر سابق.
8. الدان الحضرمي، هو فن صوتي شعبي يحتوي على العديد من طرق الغناء من كتابة و نظم. وفن الدان الحضرمي يشكل جزء مهم من ثقافة حضرموت و نشاطها الاجتماعي حيث يشكل جسر ثقافي يربط بين الأجيال الحضرمية.. ومن أشهر شعرائه ومؤديه: (حداد بن حسن الكاف الهاشمي العلوي – سالم عبد القادر العيدروس، وخميس كندي، ومحمد جمعة خان).
9. الشبواني: وهو رقصة شعبية تنسب في تسميتها إلى محافظة شبوة في اليمن, وهي شائعةٌ في حضرموت ومناطق أخرى من الجزيرة العربية.. وتعتبر رقصة الشبواني من أبرز الألعاب الشعبية في حضرموت، وتنطوي تحت لوائها بقية الألعاب الأخرى من شرح وزف وغيره.. وتعتبر رقصة

الشبواني من أبرز الألعاب الشعبية في حضرموت وهي لعبة قديمة جداً، ولا يعرف لها تاريخاً مُحدداً من الناحية العلمية ولا المصدر الذي جاءت منه إلا أن هناك أحاديث تتناقلها الأجيال تقول أن اللعبة ذات جانب وطابع عسكري بحت، وتعتمد على فكرة الكر والفر والتحام الصفوف حيث يترأس العدة شخصٌ يُسمى (المقدم) وله مساعدين يسمون حالياً – لجنة العدة .

10. الزربادي: وهو لون من ألوان الفنون الحضرمية، بل ومن أجملها وهو شبيه بفن الصوت، وتتكون آلاته الموسيقية من:المراويس والناي والهاجر.. وصاحب الهاجر هو الذي تكون زمام الأمور بيده من حيث الكسرات... الخ، وهو الذي يؤدي الغناء، وأن يكون صاحب ذوق عال وحفظٍ وبديهة؛ لأن هذا اللون يكون ارتجالي ليس فيه تحضير مسبق وتغنّى فيه القصائد والموشحات والاغاني التي تتميز بالكلمه القوية المعاني عن غيرها من الأغاني الخفيفة.
11. الهبيش: وهي رقصة حضرمية قدمت من البادية وتمتاز بنوعية الأشعار الغزلية ذات الطابع العُذري الذي لا يميل للإسفاف والتقليل من مكانة المرأة وشأنها، حيث تظهر هذه النوعية من الأشعار حب متوقد للحياة وللمرأة، وتظهر جانب الشجاعة والإقدام الذي نشأ عليه ابن البادية (علي محمد صالح المحمدي – الرقصات الشعبية اليمنية – ص123 – الطبعة الأولى 1435هـ/ 2015م – إصدارات وزارة الثقافة – صنعاء – اليمن).
12. الغيّة: وهي تعنى باللهجة الحضرمية الانسجام والتفاعل والمقصد هنا التعايش مع الشيء لدرجة الغي فيه؛ أي تفاعل الراقص لحد زوال العقل والروح من شدة انسجام الراقص في تأديته لها بصورةٍ بديعة، تشخص لها أبصار المتفرجين من جمال الأداء، وهذه الرقصة هي رقصة بحرية تُعنى بالبحارة دون سواهم إذ لا يرقصها إلا سكان الشريط الساحلي الممتد في المكلا حتى الديس الشرقي، وترقصها النساء في مدينة الشحر أيضاً (علي محمد صالح المحمدي – الرقصات الشعبية اليمنية – ص 128 – مصدر سابق).
13. القطني: وهي رقصة استمدت تسميتها من منطقة القطن الواقعة بمحافظة حضرموت، وهذه الرقصة ذات طابع سريع في إيقاعها، إذ لا بد للإيقاع السريع من أداءٍ يجاريه في السرعة والحركة والمرونة الموزونة السياق.. وهي رقصة مشتركة بين الرجال والنساء، وفي أحيانٍ قليلة ترقص من قبل الرجال وحدهم.. (علي محمد صالح المحمدي – الرقصات الشعبية اليمنية – ص 134 – مصدر سابق).
14. العِدة: وهي رقصة تعبيرية، وهي إحدى الرقصات الشعبية الجميلة التابعة لحضرموت التي تتضمن في محتواها طابع النزال؛ أي القتال إذ أنها من ذاك النوع من الرقصات الشعبية التي شكلت موروثاً حضارياً متداولاً لم تفقد رونقها وجمال الأداء، حيث توارثتها الأجيال المتعاقبة، وحافظت على هذا الموروث الخصب... (علي محمد صالح المحمدي – الرقصات الشعبية اليمنية – ص141– مصدر سابق).
15. الزامل الحضرمي (الزف): بالطبل ولكل وزن وبحر، تسير المجموعة تردد بيت أحد الشعراء الذين يتقدمون الصفوف، وكلما أراد الشاعر القول تقدم فيقف الجميع بعد ( الهوكة ) علامة الوقوف والفصل بين قولين وهي كلمات يقولها الجميع بصوت عال : ( غلابة.. كم من قبيلي كسرنا نابه.. والا كهم .. والا كهم ) فالزامل أداء عسكري يدل الفتوة... (موقع محافظة حضرموت "http://www.hadhramaut.info").
16. المسرحات: وهي من القصائد الطويلة التي يستهلها الشاعر بالحمد والثناء والشكر لله تعالى، فالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، ثم يبدأ في القصيدة وتكون موجهة إلى شاعر بعينه يُطلب منه الرد، أو ان تكون قصيدة مفتوحة لمن أراد أن يرد.. ويكون موضوع القصيدة إما رثاء أو شكوى حال أو غزل، هذا في الغالب ولكن يمكن أن تكون في موضوع يراد به الدعابة... (موقع محافظة حضرموت "http://www.hadhramaut.info").
17. القصائد المرجوزة: وهي قصائد تتناول أنواع النخيل والثمار والمهن، وفيما يلي نورد منها للشاعر عبدالرحمن بن شهاب أرسلت من جاوا عام 1269هـ.
18. النورة: هي مادة بناء تستخدم في صنع أنواع من الملاط والشيد والطلاء، وهي مادةٌ كيميائية تسمى (هايدروكسيد الكالسيوم) قلوية بشكلٍ مسحوق أبيض اللون،.. وطريقة الصنع هي أن يسخن

الحجر الجيري (كاربونات الكالسيوم) في أفران خاصة لإنتاج الجير الحي (أول أوكسيد الكالسيوم)، ثم يضاف الماء لتكوين النورة.. ولصنع الملاط يضاف المزيد من الماء إلى النورة لتكوين عجينة غير مستقرة كيميائياً؛ إذ أنها تبدأ مباشرة بالتفاعل مع ثاني أوكسيد الكاربون في الجو، وتُحول النورة إلى حجر جيري مرةً أخرى. لذا فإن عجينة النورة لا يمكن تخزينها ويجب استخدامها فوراً. ولصنع طلاء النورة تضاف مواد مختلفة أخرى مثل: الملح والسكر والطباشير وغيرها، وتزاد كمية الماء كي تكون سائلاً حليبياً يمكن طلاءه فوق الشيد.. ومن أهم ميزات استخدام النورة في الملاط هو القوة، إذ أن ملاط النورة يلتصق بالحجر أو الطابوق الذي يبنى معه ويزداد قوة بمرور الزمن لتحوله إلى حجر، كما أن النورة مقاومة للمؤثرات الخارجية كالحرارة والرطوبة وتسرب المياه والتشقق لذا استخدمت أيضا كشيد وكطلاء، في هذه الحالة يفيد جداً مع البناء باللبن أو الطوب أو الخشب؛ إذ أن المواد الطبيعية تمتصه فيختلط بها ويقويها بمرور الزمن.

19. السيرة الهلالية: هي واحدة من السير الشعبية المشهورة في التراث العربي، وهي مزيجٌ من التاريخ والأدب، تاريخ لبطلٍ ومجموعة، وأدب يظهر أحوال العامة وثقافتها وذائقتها الفنية ومواقفها من الحياة، وغايتها التأثير في المتلقين وإمتاعهم، وليس إخبارهم بوقائع تاريخية، وروت السيرة الهلالية مراحل تغريبة بني هلال وانتقالهم من نجد في الجزيرة العربية إلى صعيد مصر، ومنه إلى بلدان شماليّ إفريقيا.
20. د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 398 – مصدر سابق.
21. محسن محسن الجبري: شاعر وإعلامي ومناضل يمني.. ولد عام 1945م في مدينة ثلاء بمحافظة عمران، تلقَّى تعليمه الأولي في مدينته، ثم أكمل تعليمه في العاصمة (صنعاء)، عمل في إذاعة صنعاء، وقدَّم عدة برامج شعبية.. وفي 1963م صدر قرار جمهوري بتعيينه مديراً عاماً لمصلحة الإذاعة.. وفي 1967م انتقل إلى مدينة عدن، وقدَّم فيها برامج إذاعية بعد استقلالها، وفي عام 1973م عاد إلى صنعاء.. صدرت له عدة كتب ومنشورات، وله مجموعة من القصائد والأناشيد الوطنية. (موسوعة شعر الغناء اليمني في القرن العشرين – الجزء السادس – ص (245) – الطبعة الثانية – مطابع التوجيه المعنوي – صنعاء – اليمن).
22. علي أحمد بارجاء: شاعر وكاتب وباحث يعتني بتوثيق وجمع ودراسة التراث الشعبي، ولد في مدينة سيئون بمحافظة حضرموت يوم الاثنين 19 فبراير 1962م الموافق 15 رمضان 1381هـ، متزوج وأب لولدين وثلاث بنات.. تخرج من قسم اللغة العربية بكلية التربية بالمكلا عام 1988م تخصص لغة عربية وآدابها، عمل في عدة مناصب آخرها مدير عام مكتب الثقافة بوادي حضرموت – له العديد من المؤلفات منها: (الدان الحضرمي .. دراسة تاريخية وصفية) – (كتابات في الأدب والتراث اليمني.. دراسات وأبحاث) – المعجم الهادي إلى لهجة الوادي – (الشاعر والحكيم أبو عامر) – (من أدب النخلة) – والدواوين الشعرية التالية: (رؤاء) – (أشرعة الروح) – (نبض يتشكل حرفاً) – (رد نجمي في سماك) (العش الصغير.. مسرح شعري) .
23. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 14 – الطبعة الثانية 2008م – دار عبادي للدراسات والنشر – صنعاء – اليمن.
24. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 14 – مصدر سابق.
25. امرؤ القيس:هو جندح بن حُجر بن الحارث الكندي (500 – 540م) اشتهر بلقب (امرؤ القيس)، وهو شاعرٌ عربي من مكانة رفيعة برز في فترة الجاهلية، ويعد رأس شعراء العرب وأحد أبرزهم في التاريخ، هو من قبيلة كِندة اليمنية، ويعرف في كتب التراث العربي بألقابٍ عدة، منها: الملك الضليل، وذو القروح، وكُنيّ بأبي وهب، وأبي زيد، وأبي الحارث، كان ملكاً على قبيلة كندة ومعد، ومن أبرز آثاره أنه نقل الشعر العربي لمستوى جديد، وتخليده لقبيلته في الذاكرة العربية، ولا زال يعتبر من أعظم الشعراء العرب الجاهليين (موقع موسوعة ويكبيديا "http://www.ar.m.wikipedia.org").
26. محسن محسن الجبري – صحيفة الثورة – الصفحة الثانية – العدد (2876) – التاريخ 17 فبراير 1977م.

27. عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف: ولد في 27 رجب 1300هـ بمدينة (سيئون).. عُرِفَ بعالم (حضرموت) ومفتي الديار الحضرمية، لديه العديد من المؤلفات، وهي: (أولاً: الفقهية: كتاب (صوب الركام في تحقيق شئون القضاء والأحكام) مجلدان وهو مطبوع – حاشية على كتاب (فتح الجواد بشرح الإرشاد) – حاشية على كتاب (منهاج الطالبين) للإمام محيي الدين النووي رحمه الله – حاشية على التحفة.. أي تحفة المحتاج بشرح المنهاج/ ثانياً: في الحديث: (بلابل التغريد فيما أفدناه أيام التجريد) – يقع في ثلاث مجلدات – حاشية على (الشمائل النبوية للإمام الترمذي)/ ثالثاً: التاريخية: كتاب (بضائع التابوت في نتف من تاريخ حضرموت) يقع في ثلاث مجلدات – كتاب (إدام القوت معجم بلدان حضرموت)/ رابعاً: مؤلفاته الأدبية النقدية: كتاب (العود الهندي عن أمالي في ديوان الكندي) – ديوان (ابن عبيدالله الشعري) – (معارضة البردة): طبعت بعدن سنة 1367هـ - (الرحلة الدوعنية): وهي عبارة عن رحلة منظومة .. وقد قام ابن عبيدالله بهذه الرحلة سنة 1360هـ .. وهي تعد من روائع أدب الرحلات – (النجم المضي في نقد عبقرية الشريف الرضي) وهو مخطوط ويقع في مجلد متوسط – (النقد العلمي الذوقي في الجواب عن أبيات شوقي):وهو جزء لطيف يقع في (32) صفحة.. توفِّي صباح يوم الأربعاء 26 جمادى الآخرة سنة 1375هـ..

28. رحاب: ولاية رحاب كانت لآل عبدالله، ومنهم الأمير «جميل». (عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف – معجم بلدان حضرموت – تحقيق: إبراهيم أحمد المقحفي وعبدالرحمن حسن السقاف – ص 173 – الطبعة الأولى 1423هـ/ 2002م – مكتبة الإرشاد – صنعاء – اليمن)..

29. دوعن: اسم أعجمي فارسي، ومن هذا الاسم تعرف انتجاع الأعجام بكثرة لبلاد حضرموت من عهد استيلاء الفُرس على اليمن.. ودوعن يطلق على واديين بأعلى حضرموت، يُقال لأحدهما (الأيمن) وهو مسيل مغروس بالنخيل الثمينة، وعلى حفافيه بلدانه وقراه، فإما شقه الغربي فأول بلاده (قرحة باحميش) وهي على رأس الوادي الأيمن، (عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف – معجم بلدان حضرموت – تحقيق: إبراهيم أحمد المقحفي وعبدالرحمن حسن السقاف – ص 142 – مصدر سابق)..

30. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 16 – مصدر سابق.

31. عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف – معجم بلدان حضرموت – تحقيق: إبراهيم أحمد المقحفي وعبدالرحمن حسن السقاف – ص 173 – مصدر سابق.

32. عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف – معجم بلدان حضرموت – تحقيق: إبراهيم أحمد المقحفي وعبدالرحمن حسن السقاف – ص 173 – مصدر سابق.

33. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 16 – مصدر سابق.

34. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 17 – مصدر سابق.

35. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 17 – مصدر سابق.

36. خنفر: وتقع في وادي عمد بحضرموت، وهناك مديرية في محافظة أبين تحمل نفس الاسم.

37. السلوس: مثل سلس الذهب.

38. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 18 – مصدر سابق.

39. محسن محسن الجبري – صحيفة الثورة – الصفحة الثانية – العدد (2876) – التاريخ 17 فبراير 1977م.

40. حسين سالم باصديق – من التراث الشعبي اليمني– ص 334 – الطبعة الأولى 1993م – مركز الدراسات والبحوث – صنعاء – اليمن.

41. هينن: وادي هينن يسكنه آل شرمان، كبيرهم فرج بن علي، وله ولأخية عمر بن علي، شِمم وهِمم، وهما الآن في ممباسه، وفيه آل سعدون من الصيعر ثم دخلوا في نهد، وفيه آل غزون وآل تيربان كلهم من نهد.

42. سدبه: أول ضمير من وادي العين، هو الذي يسقي سدبه، وهي عدة قُرى، منها (كيرعان) ومنها (عرض بوزيد) وفيها شراج ونخيل، وهي من قدامى البلدان لها ذكر عند ابن الحائك الهمداني – لسان العرب أبي محمد الحسن الهمداني – في

كتابه (صفة جزيرة العرب).

43. وادي جرادن: وادٍ بين عماقين ووادي حبان، ويشتمل على قرى خرج منها جماعة من العلماء..

44. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 18 – مصدر سابق.

45. شبام: إحدى مدن وادي حضرموت، وهي بلدة أثرية تعود إلى القرن السادس عشر الميلادي كإحدى أقدم النماذج وأفضلها للتنظيم المدني الدقيق المرتكز على مبدأ البناء العموي، وتعود تسميتها "بمانهاتن الصحراء" إلى مبانيها البرجية الشاهقة المنبثقة من الصخور، وبنيت منذ حوالي (600) سنة، وقد أدخلت ضمن قائمة التراث الثقافي التابع لمنظمة اليونسكو في عام 1982م كتراث ثقافي وطبيعي...

46. روبرت سارجنت – نثر وشعر من حضرموت – ترجمة: سعيد محمد دَحَي – مراجعة: محمد عبدالقادر بامطرف ص 123 – الطبعة الأولى إبريل 1980م – منشورات فرع المركز اليمني م/ حضرموت – المكلا – اليمن.

47. الملكة بلقيس: هي بلقيس بنت الهدهاد بن شرحبيل بن بريل ذي سحر، ابن شرحبيل بن الحارث بن مالك بن زيد بن سدد بن زُرعة، وهو حمير الأصغر بن سبأ الأصغر بن كعب بن سهل بن زيد بن عمرو بن قيس بن معاوية بن جشم بن عبد شمس بن وائل بن الغوث بن جيدان بن قطن بن عُريب بن زهير بن أيمن بن الهميسع بن حمير الأكبر بن سبأ الأكبر، وهي ملكةٌ عظيمةٌ كانت صاحبة رأيٍّ سديد وحكمة وعلم كبيرين، وقد ذكرها القرآن الكريم في سورة النمل، وذكر قصة هدهد نبي الله سليمان بن داوود عليهما السلام، وإسلامها على يد النبي سليمان – (المصدر: نشوان الحميري – ملوك حمير وأقيال اليمن (القصيدة) – تحقيق: علي بن إسماعيل المؤيد وإسماعيل بن أحمد الجرافي – ص 74 – 78 – الطبعة الثانية 1398هـ/ 1978م– دار العودة – بيروت).

48. ولعاد: لا يمكن.

49. د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 399 – مصدر سابق.

50. قبل الردن: قبل الأوان.

51. د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 398 – 399 – مصدر سابق.

52. د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 400 – مصدر سابق.

53. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 32– مصدر سابق.

54. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 32– مصدر سابق.

55. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 42 - 43– مصدر سابق.

56. النسوان: النساء.

57. د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 401 – مصدر سابق.

58. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 35 – 36 – مصدر سابق.

59. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 37 – 38 – مصدر سابق.

60. الجلاجل: أي السمسم.

61. (علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 38 – 39 – مصدر سابق.

62. محسن محسن الجبري – صحيفة الثورة – الصفحة الثانية – العدد (2879) – التاريخ 20 فبراير 1977م.

63. د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 396 – مصدر سابق.

64. عبدالله البردوني– فنون الأدب الشعبي في اليمن– ص 91– الطبعة الثالثة 1995م – دار الفكر – دمشق – سوريا.

65. د. نبيل جورج سلامة – التراث الشفوي في الشرق الأدنى ومنهجيَّة حمايته – ص 148 – الطبعة الأولى 1986م – منشورات وزارة الثقافة – دمشق – سوريا.

66. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 64 – 65 – مصدر سابق + موقع موسوعة المحيط (/http://almoheet.net)

67. كما ثوب الصبان: كالثوب الذي يقلب أثناء غسله.

68. قطعة: أي قطعة من الأرض يزرعها.

69. الشاوي: الرياح الحارة التي تشوي الوجوه.

70. قلبه ضمان: كناية عن الحسد.

71. منوب على اليمان: مداوم على الإيمان.

72. روبرت سارجنت – نثر وشعر من حضرموت

– ترجمة: سعيد محمد دَحَي – مراجعة: محمد عبدالقادر بامطرف ص 69 – مصدر سابق.

73. علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر – ص 30 – مصدر سابق.

## المصادر


- د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – الطبعة الأولى 1978م – دار العودة – بيروت – لبنان.
- عبدالله البردوني– الثقافة الشعبية.. تجارب وأقاويل–الطبعة الأولى 1988م – دار المأمون للطبع والنشر – القاهرة – مصر.
- د. عبدالعزيز المقالح– يوميات يمانية في الأدب والفن – الطبعة الأولى 1978م – دار العودة – بيروت – لبنان.
- علي محمد صالح المحمدي – الرقصات الشعبية اليمنية– الطبعة الأولى 1435هـ/ 2015م – إصدارات وزارة الثقافة – صنعاء – اليمن.
- موسوعة شعر الغناء اليمني في القرن العشرين– الجزء السادس– الطبعة الثانية – مطابع التوجيه المعنوي – صنعاء – اليمن.
- علي أحمد بارجاء – الشاعر والحكيم أبو عامر– الطبعة الثانية 2008م – دار عبادي للدراسات والنشر – صنعاء – اليمن.
- عبدالرحمن بن عبيدالله السقاف – معجم بلدان حضرموت – تحقيق: إبراهيم أحمد المقحفي وعبدالرحمن حسن السقاف– الطبعة الأولى 1423هـ/ 2002م – مكتبة الإرشاد – صنعاء – اليمن.
- حسين سالم باصديق – من التراث الشعبي اليمني– الطبعة الأولى 1993م – مركز الدراسات والبحوث – صنعاء – اليمن.
- روبرت سارجنت – نثر وشعر من حضرموت – ترجمة: سعيد محمد دَحَي – مراجعة: محمد عبدالقادر بامطرف – الطبعة الأولى إبريل 1980م – منشورات فرع المركز اليمني م/ حضرموت – المكلا – اليمن.
- نشوان الحميري – ملوك حمير وأقيال اليمن (القصيدة) – تحقيق: علي بن إسماعيل المؤيد وإسماعيل بن أحمد الجرافي – الطبعة الثانية 1398هـ/ 1978م– دار العودة – بيروت.
- د. عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – الطبعة الأولى 1978م – دار العودة – بيروت – لبنان.
- عبدالله البردوني– فنون الأدب الشعبي في اليمن– الطبعة الثالثة 1995م – دار الفكر – دمشق – سوريا.
- د. نبيل جورج سلامة – التراث الشفوي في الشرق الأدنى ومنهجيَّة حمايته – الطبعة الأولى 1986م – منشورات وزارة الثقافة – دمشق - سوريا.
- محسن محسن الجبري – صحيفة الثورة – الصفحة الثانية – العدد (2876) – التاريخ 17 فبراير 1977م.
- موقع محافظة حضرموت– http://www.hadhramaut.info.
- موقع موسوعة ويكيبيديا http://www.ar.m.wikipedia.org .
- موقع جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا (http://www.hu.edu.ye).
- موقع موسوعة المحيط (http://almoheet.net/).


## الصور

- الصور من الكاتب.

1. لوحة تشكيلية متخيلة عن الحكيم أبو عامر الحضرمي، وهي من أعمال الفنان التشكيلي الرائع زكي يافعي.
2. الصورة السادسة: منظر من الجو لمدينة شبام حضرموت في خمسينيات القرن الماضي – لا يعرف من مصورها.
3. لوحة تشكيلية متخيلة عن الحكيم أبو عامر الحضرمي، وهي من أعمال الفنان التشكيلي الرائع زكي يافعي.
4. الزراعة في حضرموت – تصوير فؤاد الحرازي.

1

# التناص القرآني في الشعر الشعبي الجزائري

## محمد بلخير أنموذجا.

د. أمحمد بودية، كاتب من الجزائر

ظهرت الارهاصات الأولى للتناص *Intertextualité* على يد السيميائي «ميخائيل باختين»[1]، وقد كان ذلك في نهاية عشرينيات القرن الماضي (1928، 1929)، وهو بذلك «أول من أكد على الطابع الحواري للنص الأدبي»[2]، ثم ظهر مصطلح التناص جليا عند تلميذته «جوليا كريستيفا «لأول مرة في النظرية النقدية الحديثة من خلال أبحاثها ما بين سنتي 1966 و1967، خاصة ما نشر على مجلة تل كيل telquel وكتابيها؛ سيميوتيك *sémiotique* ونص الرواية le *texte du roman*، والتناص عند كريستيفا بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية إنتاج نصوص مختلفة، وهذا ما يعرف عندها بالإنتاجية النصية، «فتقنية التناص عندها تقوم على خلق نص يقوم على مدلولات خطابية متباينة التاريخ، لا يمكن قراءة نص فيها معزولا عن غيره من النصوص»[3]، وهنا لا شك أنه سينشأ فضاء نصي متعدد داخل النص الواحد وتستدعى فيما بعد جميع النصوص لتتداخل نصيا، وتترابط جميع هذه النصوص بخيط واحد، ولهذا ترى كريستيفا أن التناص «هو حوار

النصوص أو امتصاص لها على أساس من انعكاس واحد أو مجموعة من الأصول الثقافية في كل نص، أو أنه ترحال للنصوص، ففي فضاء النص تتقاطع وتتلاقى ملفوظات عديدة مقتطعة مع نصوص أخرى»[4]، وتتضح آلية التناص عند كريستيفا من خلال مفهومين أساسين هما:

- الاستدعاء (ترحال النصوص): بحيث يتم إنتاج النص من خلال استدعاء نصوص أدبية سابقة وإدماجها وفق شروط بنيوية لخدمة النص الجديد وفق نظام إعادة توزيع اللغة عن طريق التفكيك وإعادة البناء.
- التحويل (إعادة التوزيع): ليس التناص تجميعا عشوائيا لما سبق بل هو إذابة وصهر للمعارف السابقة بطريقة أكثر تنظيما وترتيبا وصبها في النص الجديد فتبنى علائق بين النص الغائب والنص الحاضر، وقد حددت «كريستيفا» في هذا السياق ثلاثة أقسام من النصوص[5]، عبر مستويات ثلاث:

1. النفي الكلي، وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليا ومعنى النص الحاضر مقلوبا فيصبح النص الغائب المحال عليه نصا تفسيريا.
2. النفي الموازي، هذا النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي «التضمين» و«الاقتباس» حيث يبقى المعنى المنطقي للنصين هو نفسه.
3. النفي الجزئي، وفيه يأخذ المبدع بنية جزئية من النص الأصلي يمزجه بنصه، حيث يكون هذا الجزء من النص الغائب (المرجعي) منفيا كله أو بعضه.

فالمنتج (الكاتب، الشاعر)، لا يستطيع دائما رسم الحدود ويصعب عليه ذلك إذ لا يتم له أن يتجاوز في تعامله مع النص الغائب (الماضي) ليتمكن من انتاج النص الحاضر (الجديد) شكلا ومضمونا ليرقى أن يكون مبدعا لا مقلدا.

ثم أثار مفهوم التناص كثيرا من الباحثين بعد «كريستيفا» لعل أهمهم «رولان بارث» و«ميشيل فوكو» و«دومنيك مانجو» و«أمبرطو إيكو»، و«ريفاتير» و«جيرار جينيت»، لكن كل من هؤلاء حاول أن يعطي للتناص مفهوما يختلف عن الآخر فساعد ذلك في توسع استعمال مصطلح التناص في الدراسات الغربية والعربية، لذا «حظيت الأشكال التي يتخذها التفاعل بين النصوص بدراسات موسعة لدى علماء البلاغة والنقد العربي من خلال الاهتمام بالمعارضات الشعرية، والسرقات الأدبية والاقتباس، والتضمين، والاستشهاد، والإبداع، والإحالات، والموازنة، والاكتفاء، والاحتباك، والتمثيل، وائتلاف المعنى على المعنى، والتلميح، والتوليد، والنوادر، والاستخدام، والموارية، والتورية، والإشارة، والادماج، والتتبع»[6].

فـ«دومينيك مانجو» يعطي مفهوما آخر لمصطلح التناص في دراسته «مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب» على «أنه مجموع العلاقات التي ترتبط نصا ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله»[7].

أما « أمبرطو إيكو» فقد جنح إلى فكرة «المشي خارج النص»، ذلك لاستنباط جميع رموزه وشفراته للوقوف على الإشارات والرموز والعلامات والنصوص الغائبة وكل ما امتزج في النص، مما يدفع القارئ (المتلقي) إلى بذل مزيدا من الجهد لفك جل رموز هذا النص.

ثم طور « جيرار جنيت» فيما بعد مفهوم التناص وعرَّفَه على أنه «حضور نص أو عدة نصوص في نص آخر حضورا فعليا»[8]، واستعمل مصطلح المتعاليات النصية بدل التناص ويقصد بالتعالي: «ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى»[9]، وتنقسم هذه المتعاليات النصية عنده إلى خمسة أنواع من العلاقات هي[10]:

- التناص: (*Intertextualité*) هو ما صاغته «كريستيفا» وهو يمثل الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة الاستشهاد أو التلميح

- المناص (*para texte*): ويشمل كل مكونات التي تهم عتبات النص مثل: العناوين والعناوين الفرعية والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف وكلمات الناشر.

- الميتاناص (*Méta textualité*): وهو علاقة التعليق والتفسير التي تربط نصا بنص آخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه.

- معيارية النص (*Archetesxtualité*): أي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما. لأن تمييز الأنواع الأدبية يوجه عملية القراءة.

- التعليق النصي (*Hyper textualité*): ويقصد به العلاقة التي تجمع بين النص (ب) *Hypertexte* بنص سابق (أ) *Hypo texte* وهو ما أسماه بالأدب من الدرجة الثانية، وهي علاقة تحويل ومحاكاة.

لكن بعد هذه المرحلة دخل مصطلح التناص مرحلة النضج خاصة ما كتب بين سنتي 1979 و1982 من طرف «ريفاتير» لاسيما كتابيه «إنتاجية النص» و«سيميائية الشعر» وقد خلص إلى أن التناص هو: «ملاحظة القارئ العلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه»[11].

أما من الكتاَّب العرب فقد اهتم بنظرية التناص ثلة من الباحثين أمثال: عبد الله الغذامي وصلاح فضل وعبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح وعبد القادر فيدوح...إلخ.

الشاعر محمد بلخير من شعراء الملحون الفحول ولد حوالي سنة 1822م، بالواد المالح (ولاية عين تموشنت)، عاش في منطقة البيض، نفي إلى جزيرة كورسكا سنة 1884م، جراء مشاركته في ثورة أود سيد الشيخ، توفي ما بين سنتي: 1904م و1906م، كان صديقا حميما ومقاتلا شرسا مع الشيخ بوعمامة، قاوم الاستعمار الفرنسي بسيفه وشعره، دفين منطقة بوعلام ولاية البيض[12].

لقد مارس الشعر الشعبي نضالا طويلا في سبيل تحرير الوطن، إنه وسيلة لتحرير الشعوب وفضح الأساليب التخريبية للمستعمر، وما الثورة إلا غاية يسعى الشعر لمعانقتها وخدمتها والاحتماء بها، لذا كانت جل أشعار محمد بلخير ثورية تقاوم الاستعمار وتفضح أساليبه ودسائسه، والشاعر الشعبي والرسمي كلاهما عرف دوره وأيقن أن الكلمة في حينها أقوى من دبابة ورشاش، يقول شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا[13]:

نطق الرصاص فما يباح كلام

وجرى القصاص فما يتاح ملام

السيف أصدق لهجة من أحرف

كتبت فكان بيانها الابهام

ويقول الشاعر الشعبي محمد بلخير في نفس الصدد:[14]

إلي باغى الجنة يضاد الكافرين

وإلي باغي الهانة بغى التمزان

رانا في قيرمع الرايس متومنين

وبرابر بنا زاهية وعربان

الشعر الشعبي دائما يؤدي وظيفة ويحمل رسالة ثورية مقدسة، قرضه أصحابه ليس غاية في ذاته أو حبا لرص كلماته وإنما خدمة لثورة حررت البلاد والعباد، أي أن الغاية هي الثورة لا القيمة الجمالية للفن الشعري، وبالتالي يحقق الشعر غايته حينما يحول القيم الثورية إلى قيم فنية، وتصبح القيمة الثورية عنصرا مكونا إلى جانب العناصر الأخرى تستقي أبعادها في السياق الشعري.

تتلاحم جميع هذه العناصر وتتلون بلون واحد وتمتزج في بناء القصيدة الشعبية، أما إذا طغت القيمة الثورية على بقية القيم فإنها تتحقق مقصدية القصيدة وتختفي فنيتها فتسمو بمضمونها الثوري لا بقيمتها الفنية، وفي هذه الحال تستوي القصيدة مع النشاطات اللغوية التي تعانق الثورة وتعبر عنها رغم أن الشعر يتميز عنها بقيمه الجمالية والتعبيرية من خلال الانفعال الفني للشاعر.

2

لقد سيطرت القيم الثورية على أغلب الشعراء الذين عاشوا فترات التوترات السياسية والحروب والنزاعات أمثال: مفدي زكريا، محمد العيد آل خليفة، محمد بلخير، لخضر بن خلوف، صالح خرفي ... حيث انطبعت قصائدهم بالخطابية لأنها كانت دائما تدعو للثورة والجهاد والحرية وبث الحماس وضعضعة صفوف العدو وهز أركان المستعمر، وربما لمسوا في القالب الحماسي ما يتجاوب مع ضجيج المعركة وقعقعة سلاحها فرفعوا صورة الأدب المنفعل بالأمس وكان صورة للأدب الفاعل[15].

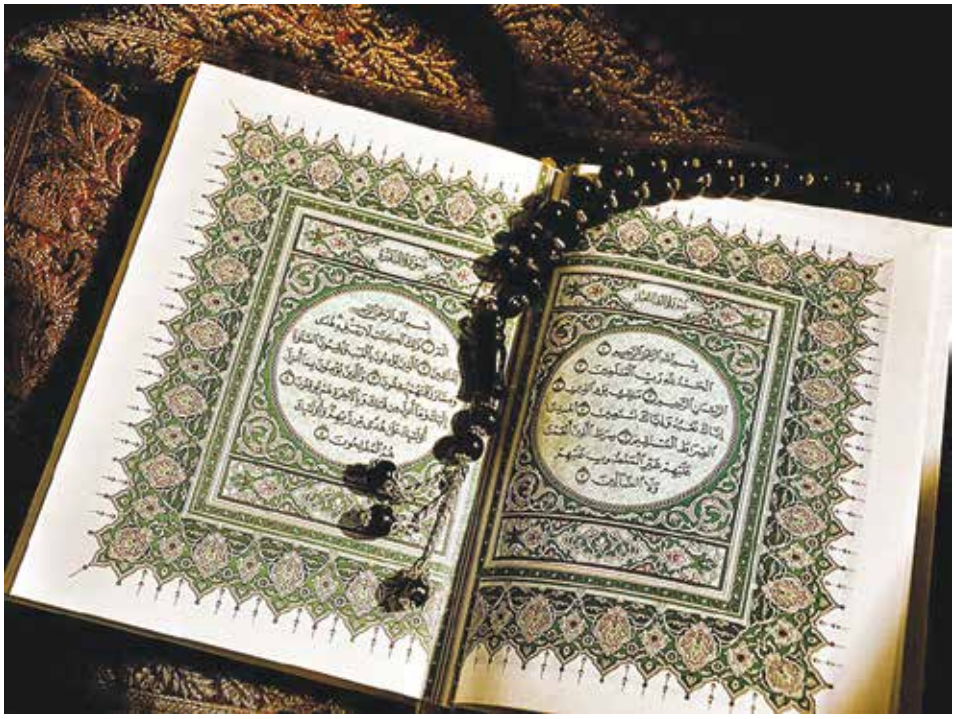
يسعى الشعر الشعبي الثوري لتوصيل فكرة فيلجأ أحيانا إلى استعمال الرمز ويختار ألفاظه بتفان من أجل تماثلها وتشاكلها على مستوى الدلالة والوزن، ولكن كثيرا ما تفتقد القصيدة الثورية وحدتها العضوية بحيث يمكن التلاعب بالأبيات وتغيير أماكنها دون أن يرتبك المعنى.

وتطغوا النبرة الخطابية واللغة النثرية على كثير من قصائد محمد بلخير التي قالها بمناسبة الغزو الفرنسي للمناطق الغربية للجزائر، ولأن الشاعر كان جنديا في ساحة الوغى فقد التهبت اللغة الثورية لديه فكانت حماسية مباشرة تقريرية، ولم يتجاوز التصوير الألوان البيانية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية بكثير من التناص، حيث أصبح الشعر يقتات من نفسه، ومن واقعه ومن بعض ما تيسر من معارف تراثية[16].

إن الشعر الشعبي الجزائري اهتم بكل القضايا الوطنية خاصة تلك التي كانت تمتزج بالهوية من دين ولغة ووطن، ونالت قضية التحرر حصة الأسد وارتبط موضوع الثورة بها ارتباطا وثيقا رغم أنه ليس دائما شعريا في ذاته بل اكتسب شعريته أحيانا بواسطة لغة تحرره وتفتح أمامه آفاقا دلالية شاسعة تسمو به إلى اللامحدود وتحلق به إلى المثالي.

## تجليات التناص القرآني في شعر محمد بلخير

كل شعراء الملحون وبدون استثناء وحتى الأميين منهم أخذوا بعض مفردات أشعارهم وسياقاتها من القرآن الكريم، لأن تكوينهم كان دينيا في أغلب الأحيان ودرس معظمهم في الكتاتيب والزوايا مما زاد في تعلقهم بالقرآن الكريم ألفاظا ومعان، وممن لم يستطع اللحاق بركب التعليم كشاعرنا بلخير كفاه



3

أن يحضر مختلف المجالس والمناسبات أين كان يقرأ القرآن جماعة في الأفراح والأحزان على حد سواء و قراءة الحزب الراتب اليومي الذي لم تكن تخلو منه جل مساجد الجزائريين، وصلاة التراويح أين يختم القرآن في ليالي رمضان، فقد استحضر الشاعر بعض الآيات القرآنية التي سمعها وخالطت وجدانه وتفاعل معها تفاعلا مركزيا في بعض أبياته الشعرية فساعد ذلك في تشكيل الدلالة المقصودة في سياقها الجديد، «وقد كان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، الذي يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة وللإنسان»[17] استحضر الشاعر بعض ألفاظ القرآن الكريم وتفاعل معها ويتجلى هذا التناص كالآتي، في قوله:

ما دُومْ الدُّنْيَا لَبْدَا  الدَّايِمْ الْحَيْ الْقَدِيرْ[18]

الشاعر في الشطر الأول أعاد كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا، وهذا ما يسمى بالتناص الامتصاصي، والنص الذي امتصه قوله تعالى: ﴿فَلْيُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ الَّذِينَ يَشْرُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا بِالْآخِرَةِ وَمَنْ يُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيُقْتَلْ أَوْ يَغْلِبْ فَسَوْفَ نُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا﴾ الآية 74 من سورة النساء، وهذا النوع من التناص يسهم في استمرار النص الغائب كجوهر قابل للتجديد، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت.

ومعنى الشطر الثاني لهذا البيت مأخوذ من معنى قوله تعالى: ﴿الله لا إله إلا هو الحي القيوم﴾ (جزء من الآية 255 من سورة البقرة)، وغُيِّرت لفظة «القيوم» بلفظة «القدير» جريا وراء القافية، فهذا الشطر إذا موضوع في علاقة مع النص القرآني سابق ساهمت إلى حد كبير في بنائه، وهذه الآية تستجيب لتجربة الشاعر الحياتية وما يعانيه من غربة وعزلة.

رِزْقِي يَاتِينِي مِنْ الحْجَرْ  وَايَامِي تَرْجَى فْصَالَهَا[19]

ورد التناص في هذا البيت لاسيما الشطر الأول مع قول الله تعالى ﴿إِنَّ رَبَّكَ يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ وَيَقْدِرُ إِنَّهُ كَانَ بِعِبَادِهِ خَبِيرًا بَصِيرًا﴾ الآية 30 من سورة الاسراء. ذلك أن الله تعالى ضمن الرزق لجميع مخلوقاته والشاعر يؤكد أنه سيأتيه رزقه حتى من الحجارة التي يظن أن ليس فيها شيء كناية على

أنه سيأتي لا محالة في ذلك. أما الشطر الثاني فقد استحضر الشاعر قوله تعالى ﴿فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ﴾ الآية 61 من سورة النحل، لقد استعمل الشاعر في هذا المقطع التناص الحواري والذي يعد أرقى مستويات التعامل مع النص المتعالي (الغائب) حيث يفجر الشاعر فيه كل طاقاته، ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية.

..... والرزق على الاله مولانا سبحان[20]

والملاحظ أن التناص في هذين البيتين المنفصلين ورد على شكل إيماء ضمني لجميع الآيات القرآنية التي تتحدث عن أن الله ـ عز وجل ـ هو الضامن لأرزاق جميع المخلوقات بدون استثناء، وذلك من خلال اشتغال البيتين السابقين على نصوص قرآنية كثيرة سابقة؛ على سبيل المثال لا الحصر: قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّ رَبِّي يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَيَقْدِرُ لَهُ وَمَا أَنْفَقْتُمْ مِنْ شَيْءٍ فَهُوَ يُخْلِفُهُ وَهُوَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ﴾ الآية 39 من سورة سبأ. وقوله تعالى: ﴿لَهُ مَقَالِيدُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ وَيَقْدِرُ إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ الآية 39 من سورة الشورى.

المكتوب في الراس ما محاها

كتاب في قسم العبد تنادي[21]

ومعنى الشطر الأول لهذا البيت مأخوذ من معنى قوله تعالى: ﴿إِنَّا نَحْنُ نُحْيِي الْمَوْتَى وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَآثَارَهُمْ وَكُلَّ شَيْءٍ أَحْصَيْنَاهُ فِي إِمَامٍ مُبِينٍ﴾ الآية 12من سورة يس، وهذا جاء في سياق حديثه عن الأمر كله لله والعبد لا حيلة له إلا أن يستسلم لقدره المحتوم، لا سيما زواجه بمحبوبته «عايشة»، ومحال أن يتغير هذا القدر بالأسباب مهما كانت وإنما يتخذها فقط لأنه يجهل القدر وما فيه، وقد ركز الشاعر في توظيفه للنص القرآني على عبارة (المكتوب)، التي تعني القدر لأنها تمثل مركز الدلالة وبؤرة المعنى لحياة الانسان، دون أن يفصل الشاعر في المقارنة بين قدر الانسان الذي لا يستطيع محوه أو تغييره ورضاه عن القسمة العادلة لله بين جميع عباده، والوظيفة المعنوية التي قام بها التناص هنا، هي انتاج جديد تجسد حالة الرضا التي يعيشها الشاعر، وهذه الدلالة لا يستطيع النص الحاضر الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب الذي يتحد معه لإنتاج هذه الدلالة.

سلكت إبراهيم من لهفات النار

بردا وسلام حاجة ما توذيه[22]

الشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب ويوظفه توظيفا فنيا بطريقة الامتصاص للآية الكريمة ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾ الآية 69 من سورة الأنبياء، يمتصها إشاريا ودلاليا وينشرها في هذا البيت ليظهر مدى قدرة الله تعالى على نزع خصائص الأشياء منها واستبدلها بأضدادها وهذا الأمر لا يقدر عليه إلا خالقها فقد استبدل الحرق بالعافية والإذاية بالسلامة مع سيدنا إبراهيم أما مع الشاعر فهو يريد أن يغادر سجن كورسيكا والمنفى من كليدونيا الجديدة، فالتداخل النصي بين البيت الشعري والنص القرآني واضح، ونقصد بالتداخل النصي هنا «التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر»[23]، وقد انصرف هذا التداخل النصي إلى المستويين الدلالي والإشاري معا.

..... والعبد اذا تاب تاب الله عليه[24]

الشاعر في هذا الشطر من البيت يستجدي الآية القرآنية ﴿وَهُوَ الَّذِي يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ وَيَعْفُو عَنِ السَّيِّئَاتِ وَيَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ﴾ الآية 25 من سورة الشورى، ولكن يوظفه على نحو خفي، حيث يتعامل مع النص الغائب بطريقة تناصية ممتازة، فالله يقبل توبة العبد إذا بادر العبد بالتوبة وأقلع عن الذنب وندم على ما فات، وهذا التشابك الأدبي بين النص القرآني والبيت الشعري، لا ينفي النص الغائب لأن الشاعر لا يستطيع أن يشرِّع في مكان خالقه وأن يثبت الحقائق الدينية إلا من مصدرها الأساس، وخاصة حينما يتعلق

الأمر بالغيبيات، قد يأتي التناص في شعر بلخير على شكل استجداء لظلال آي القرآن، تاركا للقارئ فرصة إنتاج المعنى لأن الشاعر يفترض في القارئ الإلمام السابق والكافي بالقرآن الكريم، وربما أحالنا الشاعر إلى قول الله تعالى: ﴿إِنَّمَا التَّوْبَةُ عَلَى اللَّهِ لِلَّذِينَ يَعْمَلُونَ السُّوءَ بِجَهَالَةٍ ثُمَّ يَتُوبُونَ مِنْ قَرِيبٍ فَأُولَئِكَ يَتُوبُ اللَّهُ عَلَيْهِمْ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا﴾ الآية 17 من سورة النساء.

المذلول رضى بدفع الجزية .....[25]

كما يمكن أن نشير إلى تسرب معنى الذلة حين إعطاء الجزية إلى نفس الشاعر في هذا الشطر من بقية الآية ﴿حَتَّى يُعْطُوا الْجِزْيَةَ عَنْ يَدٍ وَهُمْ صَاغِرُونَ﴾ الآية 29 من سورة التوبة، فقد تعامل الشاعر مع النص القرآني الغائب بحرية تجاوزت الاقتباس الذي يحيل على النص السابق علانية، حيث استبدل اللفظة القرآنية (صاغرون) التي تعني (الهوان) و(الصغار) بلفظة المذلول، كما حوَّلها من النصب على الحالية (هم صاغرون) إلى الرفع على الابتداء لتكون أكثر دلالة ومبالغة على الحقارة والذلة، لأنه في معرض الهجاء، وإلَّا كيف تعطى الجزية للكفار (الفرنسيين)، بدل أخذها منهم كما كان يفعل أسلافنا.

ضربه عفريت من أصحاب الشيخ المير..... [26]

نستشف في هذا الشطر تناصا جزئيا على شكل اقتباس حرفي للفظة (عفريت) من الآية ﴿قَالَ عِفْرِيتٌ مِنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ﴾ الآية 39 من سورة النمل، أما بقية ألفاظ الشطر فتذهب إلى امتصاص معنى قوة الجن لاسيما العفاريت منهم وهذا ما دلت عليه الآية الكريمة حينما أوردت قصة سيدنا سليمان الذي أراد جلب عرش بلقيس من اليمن، وكذلك سيد الشيخ ممدوح الشاعر-حسبه-كان له عفاريت يدافعون عنه ويحمونه، ويبدو أن بلخير تعامل مع النص القرآني الغائب تعاملا سطحيا يقترب من الاجترار، لأن الشاعر لم يفجر النص الغائب من داخله، واكتفى باغتصاب معانيه على نحو صامت.

أمر الله قريب يدور المشوار

رب قال الظانة عبدي نوفيه

نستنوا الأيام والفلك اذا دار

بين كاف ونون شان الله يقضيه[27]

هذان البيتان يشتغلان على نصوص قرآنية متعددة، فالشطر الأول للبيت الأول في النص الحاضر هو إعادة كتابة بطريقة امتصاصية ذكية تقوم على التحوير والتغيير للنص الغائب، وهو قوله تعالى: ﴿حَتَّى يَقُولَ الرَّسُولُ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ مَتَى نَصْرُ اللَّهِ أَلَا إِنَّ نَصْرَ اللَّهِ قَرِيبٌ﴾ الآية 214 من سورة البقرة، أما الشطر الثاني منه فقد استحضر قوله تعالى: ﴿وَقَالَ رَبُّكُمُ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ إِنَّ الَّذِينَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِي سَيَدْخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ﴾ الآية 60 من سورة غافر، ومن ثم جاء البيتان مزيجا تناصيا، لعدة نصوص قرآنية، ورغم أن الشاعر لم يشر صراحة على أن النص القرآني غائب، إلا أن النص الحاضر يعلن عن تداخل بنيوي واضح، ذلك أن بنية النص قد تشكلت من خلال مفهوم القرب الذي أوحى به الشاعر، قرب النصر وقرب الله من عباده حينما يدعونه بسرعة الاجابة.

بين كاف وحرف النون ما يشارك حد معاه[28]

الشاعر يستنصص بطريقة ذكية الآية ﴿إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون﴾ الآية 82 من سورة يس، ومن خلال هذا (التناص) استطاع إثراء مضمون نصه وتجسيد فكرة التسليم المطلق لقضاء الله وقدره. وكذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَنْ نَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ الآية 40 من سورة النحل.

أما الشطر الثاني من البيت فقد استطاع الشاعر توليد دلالات جديدة في استخدام النص الغائب لترسيخ العقيدة الصحيحة لدى سامعيه من أن الله واحد لا شريك له، وهي مخالفة تماما

4

لعقيدة المستعمر التنصيرية الذي جاء من أجل نشرها بين الأهالي، ومن الجلي أن النص الحاضر يتناص مع النص الغائب قوله تعالى: ﴿وَقُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُنْ لَهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ وَلِيٌّ مِنَ الذُّلِّ وَكَبِّرْهُ تَكْبِيرًا﴾ الآية 111 من سورة الاسراء.

بجاه الأربعة كل كتاب على كتاب

عيسى وسيدنا موسى نبيه[29]

النص القرآني الذي وظفه الشاعر هو قوله تعالى: ﴿نَزَّلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنْزَلَ التَّوْرَاةَ وَالْإِنْجِيلَ﴾ الآية 3 من سورة آل عمران، وقوله: ﴿وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَالنَّبِيُّونَ مِنْ رَبِّهِمْ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ﴾ الآية 136 من سورة البقرة، ومن الواضح أن هذا التوظيف أخذ شكل الاقتباس المخل بالصياغة الشعرية الشعبية، بحيث لم يستطع الرقي بالإيقاع الشعري إلى العبارة القرآنية الممتازة.

يبدا بالشهادة مفتاح كل باب

ويقوم بالصلا والمال يزكيه[30]

قد يترقرق التناص في شعر محمد بلخير من خلال توظيفه لألفاظ ومعان قرآنية معينة واردة في عدد من السور والآيات خاصة عندما يتحدث عن المبادئ الكبرى للإسلام مثل: الشهادتين، الصلاة، الصوم والجهاد...فيكون مصدر هذا النص متعددا، قال الله تعالى: ﴿الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ﴾ الآية 3 من سورة البقرة، والتناص في هذا البيت يسمى بالصورة الإشارية حيث يقوم الشاعر بالإشارة إلى الأفعال التي يقوم بها المسلم دون تردد، ويظهر أن الشاعر ساق النص الغائب بطريقة اجترارية إلى نصه الحاضر دون أن يكلف نفسه عناء التحوير أو الامتصاص، وذلك استرجاعه للعديد من دوال النص القرآني على مستوى الشكل خاصة تلك التي تجمع بين الصلاة والزكاة وما أكثرها في نصوص القرآن.

..... ياسلاك الواحل من يدين الروم[31]

..... والحبار أولاد الروم[32]

الشاعر هنا يقوم بعملية استبدال وإعادة إنتاج النص الغائب (الآية الأولى من سورة الروم)، من خلال علاقة تناصية أقامها معها في هذين البيتين المنفصلين لتتولد الدلالة الجديدة التي تفضح الأساليب الوحشية التي مارسها الاستعمار على أبناء الجزائر أثناء فترة الاحتلال، ولا ريب أن استحضار الإشاري للفظة (الروم) يترك القارئ

يتملّى بذاكرته ظلال ومعاني هذه اللفظة، ويسترجع الآلام والجراح التي تسبب فيها الكفار (الروم) للمسلمين عبر أحقاب زمنية طوال، «ويتعاطف مع الشاعر في دعوته إلى ضرورة تشبع الفكرة الإسلامية المعاصرة بالبعد القرآني الجهادي»[33].

### ضاقت روحي بغيت نرحل
### من بر الكفر ننتقل للمسلمين[34]

هذا المقطع (البيت الشعري) يستلهم نصا قرآنيا مع إفادة تحويرية من الآية الكريمة ﴿وَلَا يَأْمُرَكُمْ أَنْ تَتَّخِذُوا الْمَلَائِكَةَ وَالنَّبِيِّينَ أَرْبَابًا أَيَأْمُرُكُمْ بِالْكُفْرِ بَعْدَ إِذْ أَنْتُمْ مُسْلِمُونَ﴾ الآية 80 من سورة آل عمران، ونصا آخر قوله تعالى: ﴿وَمَنْ أَحْسَنُ قَوْلًا مِمَّنْ دَعَا إِلَى اللَّهِ وَعَمِلَ صَالِحًا وَقَالَ إِنَّنِي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ الآية 33 من سورة فصلت.

فالشاعر يستحضر لهذا البيت آيات وما توحي به من ظلال تاريخية، وقد حافظ في هذا التداخل النصي على بعض دوال النص الأصلي القرآني، مع إجراء تحوير في التشكيل الشعري مما يجعلنا نرى تداخلا دلاليا جزئيا بين النصين الحاضر والغائب، فالشاعر يفرغ النص المشتغل عليه من حمولته التاريخية ليجسد به ما يعانيه ويكابده من أحزان وهموم جراء نفيه إلى بلاد الكفر كاليدونيا الجديدة ونأيه عن الأحبة والأصحاب.

هذه التفاتة بسيطة إلى التناص القرآني في الشعر الشعبي الجزائري، حيث لاحظت تداخل هذا النص المقدس (القرآن الكريم) في إنتاج جميع شعراء الملحون الذين تأثروا بالنص القرآني حفظا وقراءة وسماعا، وأعادوا كتابته (توظيفه) بمستويات فنية متفاوتة كل على حسب كفاءته ووعيه بالبناء الشعري، تارة بالاجترار الذي يقوم على الاقتباس الحرفي، وتارة أخرى بالامتصاص لذي يُعَوِّل على الاستمداد الإشاري والدلالي، «هذه الدلالة التي يعجز النص الحاضر عن الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب»[35] وربما جمع الشاعر بينهما حينما يسعفه الحظ، وهذا ما لمسناه لدى شاعرنا محمد بلخير، الذي كان يرى وجميع شعراء الملحون أن القرآن الكريم هو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة، كما يمكن رصد هذا النوع من التداخل النصي عند الشاعر الذي يستحضر العديد من الآيات القرآنية وألفاظها ليوشح بها أشعاره، ومن ثم تبدو نصوصه في علاقة تداخل وتشابك واقتران بالنص القرآني.

## الهوامش

1. نبيل علي حسين، التناص في شعر النقائض (دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص. 33.
2. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، العاصمة، الجزائر، وبيروت لبنان، ط1، 2008، ص. 391.
3. نبيل علي حسين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 35.
4. عزة شبل محمد، علم لغة النص، (النظرية والتطبيق)، تقديم سليمان العطار، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2009، ص. 76.
5. نبيل علي حسنين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 37.
6. عزة شبل محمد، علم لغة النص، مرجع سابق، ص. 80.
7. نبيل علي حسنين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 43.
8. نفسه، ص. 43.
9. عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الجدي (السياب ودنقل ودرويش) نموذجا، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص. 19.
10. نبيل علي حسنين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 22.
11. المرجع السابق، ص. 43.
12. لخضر حشلافي، صورة الصوفي سيدي الشيخ في

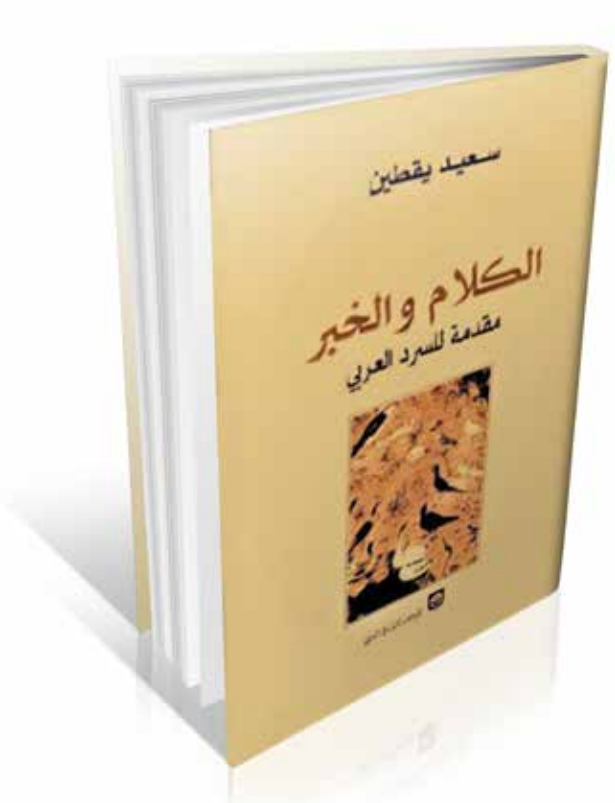
شعر محمد بلخير، مخطوط ماجستير، جامعة تلمسان، 2003، ص. 20.

13. مفدي زكريا، اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983، ص. 42.
14. البيتان: الثامن و التاسع، من قصيدة « إلى باغي الجنة يضاد الكافرين»،
- voir: Chekh Si Hamza Boubakeur, Trois Poétes Algériens، éditios، Maisonneuve Et Larose, Paris, 1990,p.96.

15. المرجع السابق، ص. 227.
16. ينظر: يوسف وغليسي، آثر الاستقلال في جماليات الشعر المعاصر، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، ع/104، 1994، ص. 173.
17. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ص ص. 237، 238.
18. البيت 10 من قصيدة «خايف خبرة تنساني»، voir: Chekh Si Hamza Boubakeur, p.65.
19. البيت 17 من قصيدة « يا الأزرق ولد الحمام «، نفسه: ص. 71.
20. البيت 33 من قصيدة «إلى باغي الجنة يضاد الكافرين» نفسه: ص. 98 .
21. البيت 12 من قصيدة «سلبوني يا عشاق»، نفسه: ص. 76.
22. البيت (3) من قصيدة « سلاك المغبون من أرض الكفار»، نفسه: ص. 199.
23. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص. 90.
24. البيت (36) من قصيدة «أولاد حمزة الابلج» المرجع نفسه، ص. 100.
25. البيت (31) من قصيدة «يا فارس لله عد علي» نفسه : ص. 121
26. البيت 22 من قصيدة « سيد الشيخ اذا لغيت عليك أرواح» نفسه: ص. 125 .
27. البيتان: 31، 32 ، من قصيدة «أولاد حمزة الابلج» المرجع نفسه، ص. 100.
28. البيت: 43، من قصيدة «نهار القارة الغشوة» نفسه: ص. 146 .
29. البيت: 71 ، من قصيدة، «أنا خديم رحل البيضا» نفسه، ص. 114.
30. البيت: 76 ، من قصيدة، «أنا خديم رحل البيضا» نفسه، ص. 114
31. البيت: 1، من قصيدة، «محاين الهجرة» نفسه، ص. 130.
32. البيت: 23، من قصيدة «نهار القارة الغشوة» نفسه: ص. 146 .
33. ينظر: مصطفى بلقاسمي، الإسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري، ص. 210.
34. البيت: 6، من قصيدة «خاطري تهول» نفسه: ص. 179.
35. جمال مباركي، التناص وجمالياته، في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، 2003، ص. 173.

## الصور

1. https://png.pngtree.com/png-clipart/20190520/original/pngtree-holy-quran-book-cover-png-image_4138550.jpg
2. http://www.documentarytube.com/articles/interesting-facts-about-the-quran
3. http://ar.truth-seeker.info/wp-content/uploads/2016/01/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B1%D8%A2%D9%86-1.jpg
4. https://iqraa.com/Media/Blog_Post_Pictures/c894fe29-d1a7-4bfb-a430-8654d2358815.jpg




# «اللاَّنص / السيرة الشعبية» وتعالق المفاهيم في كتاب:

## «الكلام والخبر» لسعيد يقطين[1]

د. محمد عدناني، كاتب من المغرب

قليلون هم الباحثون الذين يهتمون بقضايا الإبداع ضمن مشروع نقدي متكامل، فيصدرون عن رؤية واضحة، وخلفية فكرية تُمَكِّنُهم من وضع تصور متكامل لِما يبحثون فيه، فيضعون اللَّبِنات الأولى للمشروع، ويُوجِدون الأسس النظرية لتأطيره، ويختارون الإبداع الملائم ليكون موضوعا للدراسة.

وعلى الرغم من قِلَّتهم كما قلنا، لا يمكن للباحث في السرديات العربية إلا الانتباه إلى المشروع العلمي السردي الكبير للأستاذ سعيد يقطين، الذي دشنه بعدة مؤلفات، نذكر منها: انفتاح النص الروائي: النص والسياق (1989)، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث (1992)، ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن (1994)، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية (1997)، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير (1999)، الأدب والمؤسسة: نحو ممارسة أدبية جديدة (2000)، ولا يزال ممتدا إلى الآن من خلال مؤلفاته: قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود (2010)، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (2012)، السرديات والتحليل

السـردي: الشـكل والدلالة (2012)، الفكر الأدبي العربي: البنيـات والأنسـاق (2014)؛ وحيـث إن اللاحـق مـن الأعمال «يحيل على السـابق دائما، لا يمكن لهذا المشـروع أن يُقْـرَأَ إلا متكاملا ومتعالقا مـع بعضه البعض»[2].

ويتبـوأ كتـاب «الـكلام والخـبر» مكانـة متميـزة في المشـروع العلمي للباحـث؛ إذ إنه يعد اسـتمرارا لمشـروع نقدي كبير دُشِّـنَ في بداية التسـعينات بقـراءات متعددة للتراث الأدبي العربي؛ كما يعد تتويجـا لهذه القراءات أيضا، وفاتحة لدراسـات أخـرى، وبداية طموح كبير لإعـادة قراءة التراث بـرؤى جديدة اختمـرت لديه بالتجربـة وبالاطلاع على هـذا التراث من جهـة، وعلى مـا أُنْجِزَ في غـير الثقافة العربية مـن جهة أخرى. وهو طموح مشـروع ما دام يصدر عـن معرفـة دقيقة بخبايـا البحـث العلمي، ويصـدر عن أسـئلة جوهرية تضع التراث موضع الـمُساءَلَة والاختبار بحـس نقـدي صـارم لا يعـرف المنافحـة، ولا يـروم خيار التقديس، حـتى وإن مر الباحث عبر جيـوب مَرِنَةٍ اقتضاها الاختيـار المنهـجي، وفرضها التبـاس الموضـوع وطبيعته؛ فكان لزاما أن يسـلك مَسْـلَكَيْ الصرامة والمرونـة معا، ما دام المسـعى هو إعادة بناء تصور جديد لمفاهيم اسْـتُهْلِكَتْ بما يكفـي، وما دام يحاور تصـورات متراكمة قصد تصحيح ما اعتـور منهـا، وتهذيب ما اختـل فيهـا. وكل ذلك لأجل تقديم قـراءة تجعل التراث، بمختلـف مكوناته، ممتدا فينا دون أن يقـف على عتبـات الماضي، بل لأجـل النظر إلى / وفي مـا أُهْمِلَ منـه، وغُضَّ الطرف عنه، باعتبـارٍ أو بآخر، أو بدونهما.

لقد أُنْجِز الكتـاب في ضوء الاهتمام بالأعمال السـردية عموما، لا سـيما تلك المهمَّشـة منها. وهو ما يُفْهَمُ بوضوح من التشـديد المسـتمر للباحث على ضـرورة الالتفات إلى أدب السِّـيَرِ، لا سـيما الشـعبية منها، والعمل علـى إبراز خصوصيتها. وهو ما يحيلنا مباشـرة على القضية النقدية الجوهريـة في الكتاب، إنهـا قضية الأجنـاس الأدبية، التي يعـود إليها الباحـث من خلال هـذا الكتـاب، لا لتزكية ما تم تداولـه بين الباحثين والنقـاد، وإنما للتعديـل في ذلك، بتوسـيع دائرة هذه الأنواع، لتشـمل كل الكتابات السردية التي تـم إقصاؤها أو تهميشـها، منطلقا مـن تصور واضح لهذه المسألة، سـعيا إلى بناء نظرية شـاملة للكلام العربي، وذلك بإقامـة حوار بـين المُنْجَـز النقدي الغـربي والتراث الإبداعي العربي.

فـإلى أي حد مَيَّزَ سـعيد يقطـين بين المفاهيـم؟ وبأي دليل أقـام بعضها مقام البعـض؟ وبماذا تَوَسَّـل للانتقال من مفهـوم إلى آخر عبر مـا يجمع وما يميز بينهـا أيضا؟ وما حـدود التعالق بين هـذه المفاهيم؟

هذه الأسـئلة وغيرها إحـدى البواعث الرئيسـية التي حركـت رغبتنا في إنجـاز هذا القـراءة، التي سـنتطرق فيها إلى تصور سـعيد يقطين للسـيرة الشـعبية، وسننظر من خلالها إلى مفاهيم أساسـية، هي: «الـتراث» و«النص»، و«الجنـس الأدبي». مـع الوقـوف عنـد الوسـائط الـتي تـم الانتقـال عبرها بين هـذه المفاهيـم، مثـل: «الكلام» و«اللانص».

## بناء الكتاب

حـدد الباحث مشـروع كتابـه بوضوح تام، وبشـكل صريـح لا لَبْس فيهمـا، فهو يحاول إبـراز خصوصية نص «السـيرة الشـعبية» ضمن النص العربي العام، وإظهار موقعـه «النصي في نطـاق ما يمكن اسـتنتاجه من خلال الشـروط النصية في التقليد العربي قديمـا وحديثا، وذلك بغية البحـث عن نصية جديـدة، ظلت مُقْصـاةً ومُهْمَلَةً من دائرة البحـث والاهتمام»[3].

غير أن هذا المسـعى الصريـح لا يمكن إنجازه باليُسـر نفسـه الذي تُطْرَحُ به المشـاريع عادة، وإنما يفرض الأمر علـى الباحـث – في مواضيـع من هـذا النـوع والحجم، وبهذه المواصفات – المرور عبر مقدمات تُسْـعِفُ في تهيئ خيـارات عـدة لتدبير الدراسـة، وتيسـير البحـث. لكن الأمر يصبح عسـيرا حـين تصير هذه المقدمات إشـكالية حقيقيـة، ما دامـت تنهض على مفاهيم ملتبسـة، بدون الوقوف عليهـا لا يمكن التقـدم إلى الأمام.

والأعسر من ذلك كله، حين تكون هذه المفاهيم هي: «الـتراث» و«النـص» و«اللانص» و«الجنس» و«النـوع» و«النمط»... فهذه مَنْظومات مفاهيمية قائمة الذات، ومواضيعُ بَحْثٍ أيضا، والعلاقة بينها غائمة

ومُتداخلة. وتَبَيُّنُ ما يميز بينها ليس بالعمل الهيِّن والمتيسر. ولكل هذا كان لزاما على الباحث، من الناحية المنهجية، الوقوف على هذه المفاهيم قصد فحصها وتحديد موقعها، وتبيان حدود التفاعل، وحجم التمايز بينها.

إن أصحاب المشاريع العلمية الكبرى يتميزون بوضح الرؤية والمنهج؛ وهو ما ينعكس -بشكل كامل - على بناء كتبهم وطرحهم للقضايا التي يتناولونها. إنهم أصحاب نسق فكري ومنهجي لا يجد الباحث صعوبة في إدراكه.

وككل كتب الأستاذ يقطين، كان كتاب «الكلام والخبر» مبنيا بشكل واضح، يتدرج في طرح قضاياه من الأعم إلى العام، إلى الخاص فالأخص، بما يشبه القراءة الاستقرائية للقضايا المطروحة؛ وهكذا، فقد بنى كتابه على تأطير وأربعة فصول كبيرة، بَيْنَها ترابط شديد، حتى وإن تفاوتت القضايا المدروسة بحسب طبيعتها (عام/ خاص)؛ أي السرديات بشكل عام، فالسيرة الشعبية باعتبارها نصا جزئيا من منظومة السرد عموما.

## السرديات والسرد العربي

خصص الأستاذ يقطين فصله الأول لمعالجة مسألة السرديات، مُرَكِّزا على تعريف السرد، الذي قال عنه: إنه «لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء كانت أدبية أو غير أدبية. يبدعه الإنسان أينما وُجِدَ، وحيثما كان»[4]. جاعلا ذلك تمهيدا لإدراج نص السيرة ضمنه، باعتبار فرضيتين كبيرتين، بِخَلْفِيَتَيْ السردي والثقافي، حددهما الأستاذ يقطين كما يلي[5]:

السيرة الشعبية خطاب سردي، ويعني بذلك أنها نوع من الأنواع السردية، التي خلَّفها العرب من خلال العديد من النصوص السردية.

إنها نص ثقافي قادر على استيعاب النصوص الأخرى، وامتصاصها وصهرها في خصوصياته، ممثِّلا لها بالرواية.

وهنا يشير يقطين إلى عنصر حاسم في الأدبيات جميعا - وإن بتفاوت - وهو التناص، الذي يُعْنَى برحلة المعاني الثقافية المشتركة[6]. وقد أشار إلى ذلك غير ما مَرَّةٍ، بل خصص له كتابا كاملا، هو «انفتاح النص الروائي: النسق والسياق».

وفي إطار تحديداته دائما، تناول الباحث، في هذا الفصل، مصطلح «السرديات»، مُكافِئا بينه وبين مصطلح «الشِّعْرِيات»، ضمن ما سماه: «البُوَيْطِيقا» كجنس أعلى؛ وقد رأى أن «السرديات» هي الاختصاص الجزئي، الذي يهتم بسردية «الخطاب السردي، ضمن علم كلي، هو البويطيقا، التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام»[7].

ليختم هذا الفصل بالحديث عما سماه: «الملاءَمة العلمية والملاءَمة الاجتماعية» سَعْياً منه للربط بين طبيعة الموضوع (السيرة الشعبية، المنتمية للثقافة الشعبية العامة) والقراءة العالِمَة المنهجة، التي تبنى على معرفة علمية بنسق محدد، يقوم على ضبط علاقة الذات بالموضوع، وفق إجراءات وأسئلة محددة، لنص «لا علمي» يتمثل في السيرة الشعبية وفق تصور تَبَنَّاه الأستاذ يقطين، لا يقوم على الإقصاء، بناء على موقف التطهير أو الجنس الخالص، وإنما على التكامل والتداخل.

## السيرة الشعبية ومقولة الأجناس

لا يجد الباحث صعوبة كبيرة في تتبع عمل الأستاذ يقطين وفق ما حدده في مقدمة كتابه، فهو يسعى إلى إيجاد الموقع الملائِم لـ «نص السيرة الشعبية» ضمن الأنواع الأخرى «المعتَرَف» بها. ولهذه الغاية خصص الفصل الأول من كتابه للحديث عن مجموعة من المفاهيم المتَداوَلَة بين الناس، كـ «التراث»، الذي اعتبره مفهوما ملتبِسا وشاملا؛ لأنه يمتد إلى المكتوب والمحكي، وإلى العمران والعادات والتقاليد[8]. مُعَرِّجا على مفهوم آخر أكثر التباسا هو «النص»، مُناقِشا إياه في علاقته بالزمان والنظرية والتفاعل. وكل ذلك للوصول إلى الهدف الْمُعْلَن في مقدمة هذا الكتاب، ألا وهو «نص» أو «لا نص» السيرة الشعبية، الذي قَرَنَهُ بمفهوم أكبر هو «الكلام».

والملاحظ أن اهتمام الأستاذ يقطين بمفهوم «اللانص» كان كبيرا، وهو منسجم في ذلك مع نفسه؛ لأنه يسعى - بتدرجه من مفهوم إلى آخر - إلى استرجاع بعض المفاهيم التي تناولها -ومنها النص- بدلالات «متعددة ومتنوعة،

تتنوع أو تتعدد بتعدد الاستعمالات في القديم والحديث، وتتنوع بتنوع المشتغلين به لغة واصطلاحا»[9]، قصد إعطاء «السيرة الشعبية» المكانة المتميزة، التي هي جديرة بها بين الأنواع الأدبية.

وما يؤكد هذا الفهم، هو أنه الأستاذ يقطين خصص الفصل الثاني بأكمله لمناقشة مفهوم «السيرة الشعبية»، مناقشة مستفيضة: تعريفا وماهية، سواء في دراسات العرب، أم لدى المستشرقين، على اعتباره السبق التاريخي للغرب على العرب في الاهتمام بأدب السِّيَر عموما[10].

ويبدو – من خلال فاتحة الفصل الثالث المعنون بـ: «تساؤلات حول الكلام العربي» – أن الأستاذ يقطين نَسَفَ مبدأ الخَطِّيَّة، الذي سلكه في معالجة قضاياه؛ إذ عاد من جديد إلى المفاهيم الكبرى المحيطة بمفهوم «الكلام». ومع التدرج في تتبع معالجة الأستاذ يقطين لها، سيتضح أن الحديث فيها ما هو إلا مَداخل عامة حول الكلام، لبسط الرأي في تلويناته، لا سيما تلك الْمُهْمَلة، التي اعتنى بها اعتناء شديدا من خلال حديثه عن «النادرة» و«اللَّطيفة» و«النكتة» وغيرها .

وبتخصيص أكبر، جاء الفصل الرابع ليناقش مسألة الجنس والنص في الكلام العربي، خاصة مفاهيم «الجنسية»، و«السردية»، و«النصية»، وفق مبادئ ومقولات وتجليات سنتعرف عليها، وعلى ما يحيط بها.

قلنا إن الكتاب معقود لأجل «السيرة الشعبية»، التي أُهْمِلَتْ أو هُمِّشَت من الدراسات العربية، كما أُهْمِل وهُمِّشَ غيرها من أشكال الإبداع، وهو الموضوع نفسه الذي تطرق إليه الأستاذ يقطين في كتابه «قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية». قال الأستاذ عبد الفتاح الحجمري في ختام دراسةٍ له لكتابيْ: «الكلام والخبر»، و«قال الراوي» للأستاذ يقطين: «يظهر مما سلف، أن الإشكالية التي يبحثها سعيد يقطين في كتابَيْه: «الكلام والخبر»، و«قال الراوي» ترمي دراسةَ السيرة الشعبية العربية والسرد العربي، واستخلاص تصوّر نظري محدد يراعي تميّز السيرة في حقل الإنتاج العربي والإنساني»[11].

والمطلع على الكتاب سيتأكد من أن الأستاذ يقطين أولى أهمية قصوى لمسألة التجنيس والتصنيف، وذلك واضح من خلال تَدَرُّجِه من مفهوم «التراث» إلى «النص» إلى «اللانص» إلى «الجنس والنوع والنمط». وهو ما سَنُفْرِدُ له نقاشا خاصا في هذا المقال.

وبالعودة إلى الكتاب يتضح أن الأستاذ يقطين مارس مجموعة من التأويلات التي تسمح له بالانتقال من مفهوم إلى آخر بما يخدم تصوره ومسعاه.

إن تبني الباحث لمفهوم «الكلام» باعتباره الجنس الأعلى والجامع كان هو المنطلق لبسط تصوراته، جاعلا إياه مدخلا لتصنيف الكلام العربي وفق ثلاثة إجراءات محددة، هي:

1. المبادئ، التي عرَّفها بقوله: «الكُلِّيات العامة المجردة والمتعالية على الزمان والمكان»[12]؛
2. والمقولات، التي تعني عنده: «مختلف التصورات والمفاهيم التي نستعملها لرصد الظواهر ووصفها»[13]،
3. والتجليات، التي يقصد بها مجمل التحققات النصية، التي تجسد التصورات والأفكار، أو تربط «المجرد بالملموس»[14].

## تعالق المفاهيم

### من مفهوم «التراث» إلى مفهوم «الجنس الأدبي»

#### 1) «التراث» بين «النص والكلام»:

**– مفهوم التراث:**

لا يُشْكِلُ على المُطَّلِعِ تَبَيُّنَ طبيعة التصورات المُنْجَزَة حول «التراث» مفهوما ومَتْنا؛ إذ يمكن، بِيُسْر، تصنيفها إلى اتجاهين؛ يقف الأول منه موقف الْمُعْجَبِ الْمُنْبَهِرِ الْمُنقاد إلى التقديس المجاني دون رَوِيَّةٍ أو تَبَصُّرٍ؛ ويقف الثاني منه موقف الْمُنْكِرِ لإشْراقه، الذي يذهب مذهب التعسف حين يحاول سلب هذا «التراث» كل الصفحات النَّضِيرة، ويسعى خلف تكريس القطيعة معه، وهو في الواقع إنما يسبح، بهذا التفكير، في فلك الوهم؛ لأن التسليم بفكرة القطيعة مستحيل، والركون إلى الإلغاء هروب إلى الأمام دون جدوى.

والأكيد أن الموقفَيْن – إضافة إلى تناقضهما وسلبيتهما – سَهْلا التبني؛ لأنهما يُعْفِيان من معاناة الموضوع ومناقشة جوانبه المتشعبة. وهما معا مَدخولان لا يصمدان أمام الانزياح الكوني للثقافة/ عولمة الثقافة. أو بأخف تعبير، التوجه نحو الكُلِّيات التي لا تُلْغي أيَّ تراث، بل تقوم على مكوناته، وتستأنس بمنجزاته قصد تشكيل قاعدتها.

فبأي آليات نصنع لتراثنا موقعه ضمن هذه الرغبة، ونُهَيِّئُ له أسباب الصمود أمام الاجتياح الثقافي العالمي، إذا لم يكن مَسْنُوداً بقراءة مُسْتَوْعِبةٍ تُشْرِفُ بنا وبه على حداثة نتطلع إليها؛ حداثةٍ نابعة من صميم حياتنا، معبرةٍ عن مقومات شخصيتنا؟[15]؛ حداثةٍ بعيدة عن العَطب، شديدةِ النُّزوع إلى إنتاج ثقافي ذي هُوية عربية صِرْفٍ، بمقومات كونية. فالعبور بين ضِفَّتَيْ «التراث» و«الحداثة» يستلزم، بكل تأكيد، تَشْييدَ جِسْرٍ، مُؤَادُه النظر الدقيق، وتحديد الأهداف. وإلا فـ«الحداثة» التي نخطب وُدَّها ستظل وهْما نلهث خلف تحقيقه ما دمنا غير مُحَصَّنِين بـ«تراث» معلوم ومدروس ومفهوم، وغير محاوِرين الآخر من موقع الوعي بالخصوصية، والوعي بالتفاعل معه كذلك في حدود معلومة.

ووعيا منه بهذا النُّكُوص في فهم «التراث»، وبالحاجة إلى مفهوم حضاري يحفظ له مكانته، ويدفع به في اتجاه الاستمرارية والامتداد، وقف الأستاذ يقطين طويلا ليستقري كل ما يحيط به، ويستنطق كل ما ساهم في فهمه فهما مُتَرَهِّلا لا يصمد أمام الْمُقارعة بالحُجة.

وإحساسا منه بالتباس هذا المفهوم وشساعته أيضا، شبهه بألبوم الصور الذي يعود إليه الأفراد «بعد مرور زمن طويل، لو أُتِيح لكل فرد أن يرى كتاب الصور هذا، لكن لكل منهم تصور خاص، يُشَكِّلُه عن نفسه وعائلته، بناءً على ما انتهى إليه إدراكه وعلمه بالأمور في المرحلة التي يتفحص فيها هذا الكتاب»[16].

وبذلك يتجاوز إشكالية التعريف الضيق، الذي قد يفتح الجدال ويعرقل السير العادي للدراسة؛ إنه تعريف يتيح له أن يتخطى القراءات التي «لم تأخذ بأسباب البحث العلمي، التي ننطلق منها في معالجة الجوانب التراثية التي اهتمت بها، كما أنها لا تُمَكِّنُنا من تجديد النظر إلى ماضينا بالصورة التي تجعلنا نتقدم في فهم الذات العربية وذِهْنيتها، بما يخدم تطلعات العربي وآفاقه المستقبلية»[17].

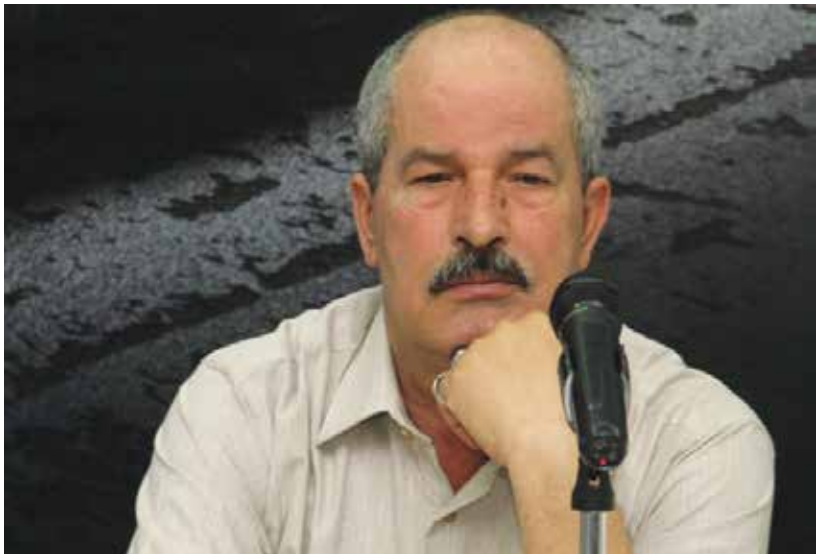
ولأن «التراث» لا يسمح إلا باتخاذ المواقف، بتوجيه من إيديولوجيات معينة، وجب طرح بدائل/ مفاهيم أخرى تقوم مقام هذا «التراث»، وتكون أكثر تَخَفُّفاً من الشّحنات الأيديولوجية والذاتية التي تحيط به، فَتُسْعِفُ في تقدم الدراسة دون القفز على إشكاليات حقيقية، ودون إلغاء المقدمات وتزوير النتائج؛ أي: وجب أن تكون هذه البدائل مُعادِلا موضوعيا لـ«التراث»، لا يقود تَخَيُّرها إلى تغيير النتائج، وإلا فالاختيار لا يستقيم بهذا المعنى. فأي بديل هذا الذي بإمكانه أن يقوم بوظيفتين: التَّحَلُّلُ مما يُشْحَنُ به «التراث»، ويحفظُ له هُوِيته، ويُهَيِّءُ له أسباب الامتداد؟

إنه ببساطة، «النص» بِتَجَرُّدِه التام من الأبعاد التي جعلت «التراث» مفهوما ملتبسا وغائما. لكن هل «النص» يسمو عن الالتباس؟ وإلى أي حد سيصمد هذا الاختيار مع تدرج الدراسة؟

**– من مفهوم «النص» إلى «اللانص»:**

في سعيه الحثيث إلى تجاوز الالتباس الذي يطرحه مفهوم «التراث»، وظف الباحث مفهوم «النص» بمبررات اختزلها في كون هذا «النص» «أقدر من التراث على التحلل من البعد الزمني، فهو لا زمني؛ لأنه يتصل بخاصية متعالية على الزمن، هي النصية»[18]، وبهذا التحلل يتجاوز «النص» القَيْدَ الزمني الذي كَبَّل حرية «التراث»، الذي يعني في مختلف «الأبحاث التي تناولته: كل ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمنيا، بكل ما خلفوه لنا قُبَيْل عصر النهضة من جهة ثانية»[19].

إن النص بالمعنى المشار إليه، يستطيع أن يمتد فينا في كل الأوقات، ويحضر بيننا في كل المناسبات، يتحرك دون مؤشر زمني محدد، وهو ما يتيح، حسب الباحث، تأسيس نظرية لـ«النص»، أو على الأقل معالجته ضمن نظرية مَّا من النظريات النصية. ومعلوم أن



أ.د. سعيد يقطين

الوعي بـ «النـص» في إطار نظرية متجانسـة، تقوم على جهـاز مفاهيـمي مُحـدَّد، ووعي حديـث نتج عـن تبلور أسـئلة أدبية قديمة حول «النـص» ومكوناته الفنية[20].

غـير أن النظـر إلى «النـص» كان من زوايـا متعددة، وعُولِـجَ بمفاهيم مختلفة فـ «جوليا كريسـتيفا» طرحت «نظرية النص» من خلال مفاهيم متنوعة كـ«الممارسـة الدالـة، الإنتاجيـة، التدليـل، التناص، النـص الظاهر، والنص الْمُوَلِّـدُ». أما «جاك دريدا» فقـد طرح النظرية مـن خـلال مفاهيـم أخـرى، كـ«الكتابـة والاختلاف»، وطرحهـا «جـيرار جنيت» من خـلال «النـص الأعلى، جامـع النص»، بينما ناقشـها «رولان بـارث» من خلال مفاهيم عديـدة، لعل أهمهـا مفهوم «لـذة النص»[21].

إن مفهوم «النـص» – بالإضافـة إلى تحلله من البعد الزمـني – أَقْـدَرُ مـن مفهـوم «الـتراث» علـى التفاعل مع غـيره، فخاصيـة الانجذاب بـين النصـوص خاصية معلومـة، وميزة التَّعالُـق ميزة ثابتة، مـا دامت النصوص لا تُولَـد من فراغ. وهـذا التميز، إضافة إلى كونه «يسـمح لنا بالنظـر إلى النص في ذاته، يتيح لنـا إمكانية النظر إليه في مختلـف علاقاته مـع نصوص أخـرى، ومع السـياق الاجتماعي والثقـافي الذي ظهـر فيه»[22].

وبكل هـذه الاعتبارات يتـم تجاوز سـلبيات النظر إلى «الـتراث» في بُعْـدِه الزمـني، ويتم التركيز علـى ما تغفله الدراسـة، حين تتعامـل مع هـذا «التراث» مـن زوايا لا تسـتند إلى تحديد الموضوع، ولا تنطلق من أسـس نظرية، وتمـارس الانتقـاء في المعالجـة (محكومـة في ذلك بوعي أيديولوجي مسـبق).

غـير أن الحديـث عـن «النـص» جـر الباحـث إلى «اللانـص»، ومنهمـا إلى «الـكلام» الـذي أَحَلَّـهُ، في إطـار اسـتراتيجية اسـتبدال المفاهيـم، محـل «النـص» بدلالاتـه المتنوعـة. وهـذا التنـوع في الدلالـة هـو الـذي دفع بالأسـتاذ يقطين إلى اعتبـار هـذا الإحلال كالاسـتجارة من النـار بالرَّمْضـاء؛ لأن مفهـوم «النـص»، أيضـا – وبتنوعـه الـدلالي – لا يقـل التباسـا عـن مفهـوم «الـتراث»؛ قـال: «وإحلالنـا إيـاه (النـص) محـل الـتراث وليـد رغبـة خاصـة في تجـاوز المفاهيـم الْمُلتبسـة، لكننـا في وضع الْمُسـتجير من النـار بالرَّمْضـاء؛ لأن النـص متعـددة الـدلالات. ولذلـك، وبهـدف تَجْلِيَّـةِ المراد تحقيقـه بتوظيف النـص في بحثنا هذا، وحـتى تتـاح لنـا إمكانيـة الانتهـاء إليـه تحديـدا وتصـورا، نسـتعير مفهومـا أنسـب وأدق في الأدبيـات العربيـة، وهـو مفهـوم الـكلام، ونُحِلُّـه محـل مفهـوم النـص. وسـنعاين أنـه (مفهـوم الـكلام) أكـثر ملاءمـة للانطـلاق في معالجـة مختلـف القضايـا والإشـكالات الـتي نـود إثارتها. سـنوظف الآن الـكلام محـل النـص، كمـا أَحْلَلْنـا النـص محـل التراث، ونظـل نتـدرج وصـولا إلى اسـترجاعه وتوظيفـه مُحَمَّـلاً بـدلالات جديـدة، مسـتمدة مـن علاقتـه بالـكلام»[23].

يعلن هـذا النص عـن الهـدف الذي جعـل الباحث ينتقل من مفهـوم «النص» إلى مفهـوم «الكلام»، ومن مفهوم «الـكلام» إلى مفهـوم «النص» أيضـا؛ فالكلام وسـيط بين النص والنص (دون اعتبار جنسـه أو نوعه: قصة، شـعرا، روايـة)؛ إذ الانتقال مرحلة تسـمح بِتَعْبِئِ «النص» بـدلالات تخدم التوجـه العام للباحـث، تماما كمـا كان «النص» وسـيطا بين «الـتراث» و«الكلام». وفي حقيقة الأمـر فـ«الكلام» هو الوسـيط الحقيقي بين «التراث» و«النص». وهنا يُطْرَحُ السـؤال: لماذا توسَّـلَ الباحـث بهـذه المفاهيـم لتكون وسـائط في مـا بينها من جهة، ومواضيع بحـث من جهة أخرى؟ ولمـاذا لم يختصر الطريـق فينتقـل مـن «الـتراث» إلى «الـكلام»، دونما حاجـة إلى تنصيـب «النص» مباشـرة بعـد «التراث» وقبـل «الكلام»، ثُـمَّ اسْـتِرْدادُهُ بعد ذلك؟

يبـدو، في نظرنا، أن هـذا الإجراء وحـده الكفيل بتوليد مفاهيـم أخرى كـ«اللانص»، وعقد المقارنـة بينه وبين «النـص»؛ وبالتـالي مشـروعية البحث فيـه، ومحاولة إيجـاد موقع لـه. وهـذا الإجراء مدخـل متماسـك يُضْمِرُ مـبررات إدخـال «اللانـص» شـريكا لـ«النـص» في ارتباطهمـا بـ«الكلام»؛ قال سـعيد يقطـين: «وعندما نسـتعمل النـص أو اللانـص هنـا، فإننـا نُحَمِّلُـهُ دلالة مفهوم الـكلام كما هـو عند العـرب»[24].

إن الاشـتغال بـ/ وعلـى هـذه المفاهيـم مجتمعـة «الـتراث، النـص، اللانـص، الـكلام...» يُسَـهِّلُ الإمسـاك بالموضـوع الرئيسي: «السـيرة الشـعبية»، والإشـراف على دراستها دراسـة تُلغي الأحكام المسبقة، وتتجـاوز الإقصـاء الذي مُـورِسَ على كل مـا اعْتُبِرَخارج دائـرة «النص» بمـبررات غير علميـة، أو حـتى بدونها؛ بـل والانتقال بالسـيرة الشـعبية من موقـع التوظيف البُرْهـاني الحِجـاجي، إلى نـوع مسـتقل له مميزاتـه التي كانت تُطْمَسُ، وهي مُنْدَسَّـة في ثنايا أنـواع أدبية أخرى. كمـا يـأتي هـذا الاشـتغال في سـياق الدفاع عـن الإرث العـربي، بمبدإ الملاءَمـة الاجتماعيـة، ومحاولـة مَوْقَعَة «السـيرة الشـعبية» مَوْقعا تصـير فيه بحثا يسـتدعي توظيـف كل الآليـات، ويُبْحَـثُ فيه بوعـي منهجي تام، وبتحديـد الأهـداف بدقة.

بيـد أن الانتقال بين هـذه المفاهيـم، إنْ بالارتكاز على اللُّحْمَةِ التي تجمعها، أو بالركـون إلى بعض ما تنفرد به عن بعضها البعـض (بما يسـمح بتجاوز الالتبـاس) دفع في اتجاه بحـث مفاهيمَ أخرى في مبحث خـاص، حتى وإن كان هذا المبحث شـديد التعلـق بالمباحث السـابقة؛ ومبعث الخصوصيـة فيه أنه يبحث في مفاهيـم «الجنس والنوع والنمط» ضمن نظرية الأجنـاس الأدبية.

### 2) الثابـت والمتحـول في مفاهيـم: «الجنـس، النـوع، النمـط»

لا يختلـف اثنـان في أن نظرية الأجناس الأدبية من أقدم النظريـات؛ لأنها - ببسـاطة شـديدة - واكبـت الأدب متى كان، لكنها نظريـة لا تكتفي بذاتها، ولا تملك مـا تحـترز به مـن التداخل مع غيرها من النظريـات، وهـو مـا يـبرر تَجَـدُّدَ البحث في هـذه النظريـات، وتَعَاقُبَهُ مـا تَجَـدَّدَتِ النظريات النصيـة وتعاقبَـتْ. فـ«النـص» هو المسـاحة الـتي تتفاعل فيها نظريـة الأجنـاس مـع النظريـات الأخـرى، وأي بحـث في طبيعـة «النـص» يسـتدعي - لا محالـة - البحـث في تصنيفـه وتمييزه، وهذا يسـتدعي النظـر في أَدَقِّ خصائصه الثابتـة والمتغيرة.

إن الْمُضْطلـع علـى المعاجـم العربيـة، وهـو يحـاول محاصـرة مفهـوم مـا بالمعـنى الدقيـق، قـد تقـوده محاولتـه هـذه إلى فشـل الْمَسْـعى، فيلتبـس عليـه الأمـر بمـا تُقدِّمـه هـذه المعاجـم. ويكفي أن يتصفـح الباحـث بعضـا مـن هذه المعاجـم لِيُـدْرِك حجـم الصعوبـة والالتبـاس.

ومفاهيم «الجنس والنوع والضرب» من أعقد المفاهيم تداخلا؛ إذ إن بعضها خرج من جِلْباب البعض الآخر، وتَقاسَم معه مساحات هائلة من المعنى، حتى إنَّ توظيف بعض هذه المفاهيم مكان البعض لا يغُيرمن أمر الدلالة شيئا.

فعندمـا نبحـث عـن معـنى «الجنـس» في قواميـس اللغـة[25]، نجـده: «الضَّـربُ مـن كل شيء، وهـو مـن النـاس، ومـن الطـير، ومـن حـدود النَحْـوِ والعَـرُوضِ والأَشـياء جملـةٌ. والجِنْـسُ أَعَـمُّ مـن النـوع؛ ومنـه الْمُجانَسَـةُ والتَجْنِيـسُ. ويـق: ال هـذا يُجانِـسُ هـذا، أَي: يُشـاكِلُه؛ وفـلان يُجانـس البهائـم ولا يُجانـس النـاسَ، إذا لـم يكـن لـه تمييزولا عقـل، والإبـل جِنْـسٌ مـن البهائـم العُجْـم».

والنـوع هـو: «الضـرب مـن الـشيء، وهـو أخـص مـن الجنـس». والضـرب «هـو الصنـف مـن الأشـياء». و«النمـط: النـوع والضـرب».

مـا عـدا بعـض الإلماعـات (أَعَـمُّ، أَخَـصُّ) الـتي فيهـا اضطـراب بَـيِّنٌ، فـإن حجـم الوثـوق مـن الفـروق بـين هـذه المفاهيـم أضيـق مـن خُـرْم إبـرة. فكيـف عالـج الأسـتاذ يقطـين هـذا الإشـكال؟

استَهَلَّ هـذا المبحـث بإبـراز أهـم القضايـا الـتي تُطـرح بخصـوص نظريـة الأجنـاس مـن خـلال استقرائه الـكلام العـربي، ومواكبتِـه بعـض الأدبيـات الغربيـة، وقـد أجملها في مـا يلـي:

1. سَـعْيُ نظريـة الأجنـاس الأدبيـة إلى بنـاء تصـور شـامل يَسَـعُ كل الأجنـاس، رغـم انطلاقهـا مـن أجنـاس خاصـة ومحـددة.
2. انْشِـطارُها بـين الـنُّوع النظـري التَّجريـدي، وبـين مـا تقدمـه النصـوص، وهـو الأمـر الـذي دفـع إلى الاهتمام بـ«النـص» لاختبـار التصـورات النظريـة.

ونتيجـة لذلـك، فالتشـكيك في وجـود النظريـة، أو على الأقـل قُصُورهـا عـن تقديـم تصـور شـامل أمـر واقـع. وهـو مـا دفـع بالباحـث إلى التفكـير في مسـألة الأجنـاس في انفتاحهـا علـى مـا يمكـن أن يقدمـه «النـص»، لتحقيـق نـوع مـن التفاعـل بـين «الجنـس» و«النـص». فـلا يمكن لنظريـة مـا أن تسـتوي علمـا مكتمـلا ومُنتهيـا بانغلاقهـا دون «النـص»، ودون مـا يمكـن أن يقدمـه لهـا مـن احتمـالات للتطـور والاغتنـاء[26].

والإمسـاك بالعلاقـة الموجـودة بـين «النـص» و«الجنـس» يمـر عـبر تحديـد المبـادئ العامـة المجَـرَّدة والمتعاليـة علـى الزمـان والمكان، فهـي موجـودة أبـداً، سـواء أدركناهـا بالكيفيـة نفسِـها، أو بِكَيْفِيـات مختلفـة[27]. وهـذه المبـادئ أنـواع ثلاثـة:

1. ثابتـة؛ تحـدد السـمات الجوهريـة في الأشـياء؛ أي: السـمات الـتي لا تشـترك فيهـا مـع غيرهـا.
2. متحولـة؛ وهـي متصلـة بالصفـات البنيويـة للأشـياء، والقابلـة للتحـول.
3. متغـيرة؛ أي: الـتي ترصـد تحـول الـشيء نفسـه مـن وضـع إلى آخـر، بحكـم الزمـن والظـروف التاريخيـة؛ وبذلـك، فهـذه المبـادئ تسـمح برصـد الـكلام في:
   - ذاتـه، مـن خـلال البحـث في عناصـره الجوهريـة الثابتـة.
   - صفاته البنيوية من جهة ثانية.
   - تفاعلاته مع غيره، أو في صيرورته[28].

ولتدقيـق هـذه المراتـب (أي: المبـادئ الثابتـة والمتحولـة والمتغـيرة)، اقـترح الأسـتاذ يقطـين مفهـوم «المقـولات»، وهـي: مُخْتَلَـفُ المفاهيـم والتصـورات، الـتي تُسْـتَعْمَلُ لرصـد الظواهـر ووصفهـا، وخاصيتهـا الأساسـية هـي التحـول، لكنهـا حين تتصل بالمبـدإ الأول لمفهـوم «المبادئ» تكتسـب صفـة الثبـات؛ وبذلـك ترتبـط بـ«الجنـس». أما صفـة التحـول فيهـا فترتبـط بـ«النـوع».

فالأجنـاس ثابتـة، والأنـواع متحولـة، و«الجنـس» قـد يتضمـن عـدة أنـواع[29]. ومـع تعـرض هـذه الأنـواع إلى تغـيرات تطـرأ في صيرورتهـا وتطورهـا التاريـخي، تحـدث الباحـث عـن السـمة الثالثـة للمقـولات، وهـي: التغـير، الـذي يرتبـط بـ«النمـط».

وتَحَقُّـقُ هـذه المبـادئ والمقـولات هـو مـا سـماه بـ«التجليـات» الـتي تظهـر مـن خـلال التفاعـل النـصي بين النصـوص.

وبالرغـم مـن التدقيقـات الجوهريـة الـتي رصدهـا الأسـتاذ يقطـين، فـإن العلاقـة بـين الأجنـاس والأنـواع ظلـت محكومـة بالتبعيـة أو الاتصـال التراتبـي، الـذي ينهـض على قاعـدة علاقة الخـاص بالعـام[30]، على عكس «النمـط» الـذي ينفـرد بمركـز خـاص، يتيـح البحـث فيـه دون النظـر إلى طبيعـة علاقتـه بـ«الجنـس» أو «النـوع». فهـو بصفـة عامـة بمثابـة «صفـات الـكلام كمـا نجدهـا عند القدمـاء، على اعتبـار أن الجنـس والنـوع يتصلان بالـكلام في ذاتـه، وبعلاقـة بعضـه ببعـض ائتلافـا واختلافـا.

وهكـذا، فعندمـا نصـف الكلام بأنه فصيـح، فإن هذا الوصـف يطـال أي كلام بغض النظر عن كونـه قصة، أو قصيدة، أو رسـالة، أو تقليدا»[31].

## خاتمة

إن تعالق المفاهيم في كتاب «الكلام والخبر» ما كان ليكون على هذا القدر من التماسك، لو لم يلعب «النص» فيه الأدوار كلها. فهو اللُّحْمَة التي تجمع كل المفاهيم حين يُرادُ له ذلك، وهو العنصر الْمِطْواع حين يُسْتَدْعَى ليصبح شريكا ونِداً لهذه المفاهيم أيضا. وكأننا به المفهوم الْهَشُّ في البحث، الذي يمكن تعبيئه بما يخدم التصور العام للباحث، ويُعين على تحقيق الأهداف. ومَناعتُه تتمثل في الحضور الضروري في هذه العلائق مجتمعة ومتفرقة.

إن أبهى تجليات البحث الدقيق هو تناسل الأسئلة خلف كل مبحث، فتتحول إلى مدخل لمبحث آخر، فَيُنْعِشُ الجوانب الهَشَّة منه؛ أي: إن كل مبحث يصير، بأسئلته، مدخلا لمبحث آخر، حتى يصل الباحث إلى تشكيل تصور على قدر كبير من التماسك، بما يُلْجِمُ أسئلة القارئ، ويضعه في موقع الْمُحاوِر الإيجابي، لا المتسائِل السلبي؛ بل إن هذا الإنجاز/ البحث يكون مَدْعاةً لمشاريع أخرى، تُغَذِّيه وتُفَعِّلُهُ إنْ تَمَّ تأويل نتائجه في اتجاه الاستثمار، لا النَّسْفِ والتبديد.

إنَّ سعي الأستاذ يقطين لإدماج النصوص الْمُهْمَلَة في تاريخ الأدب عامة، والعربي خاصة[32]، التي عَبَّر عنها بـ«اللاَّنَص» سَعْيٌ مشروع ما دامت هذه النصوص تُشَكِّل نواةً أساسية للثقافة العربية. فـ«السيرة الشعبية» مَرْتَعٌ خِصْبٌ تَمْتَحُ من مَعِينِهِ كل الأنواع التي استحقت أن تكون موضوعا للدراسة والبحث، فَلِمَ لا يُلْتَفَتُ إليها لمعرفة خصائصها الفنية؟.

إن قارئ هذا العمل المتميز للأستاذ سعيد يقطين – على غرار أعماله الأخرى – لا يمكنه – في نهاية قراءته – إلا أن يتلمس صوت «بارث» الجاهِر بمفهوم «الكتابة» كفعل مُطْلَقٍ يُضَيِّقُ الهُوَّةَ بين خصوصية الأجناس.

وكما نال موضوع «السيرة الشعبية» اهتمام الأستاذ يقطين، فَخَصَّهُ بنصيب وافر من البحث ضمن مشروعه العلمي الكبير، نال هذا المشروع أيضا ما يستحق من التتبع والتدارس. فلا أحد من المهتمين بالسرديات يجهل ما للأستاذ يقطين من أَيادٍ بيضاء في البحث السردي، ليس من خلال اكتشاف القضايا فقط، بل من خلال دراستها بمنظور وأدوات جديدة، ساهمت بشكل فعال في تطويرها؛ ولذلك لا نستغرب إن وجدنا أحد الباحثين يقول في كتاب «الكلام والخبر»: «لقد جاءت دراسة يقطين رائدة في بابها، فخطت بالتصورات النقدية العربية خطوات متقدمة في القضايا المتصلة بنظرية الأجناس الأدبية، فقد كشف في هذه الدراسة عن وعي متطور بالإشكالات العميقة المطروحة على بساط البحث في أنواع الكلام العربي تجنيسا وتصنيفا»[33].

إن المشروع العلمي للأستاذ يقطين ليس مشروعا منغلقا، وإنما مشروع مفتوح يستوعب أشكال الخطاب مجتمعة.

## الهوامش

1. صدر الكتاب في طبعته الأولى عن: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997م.
2. سعيد (جبار)، الكلام والخبر: محاولة في تجنيس الكلام العربي، الموقع الإلكتروني للأستاذ يقطين، الرابط المباشر:
   - http://www.saidyaktine.net/?p=226 (زيرَ الموقع بتاريخ: 28 أبريل 2016م).
3. سعيد (يقطين)، الكلام والخبر، ص 52.
4. الكلام والخبر، ص 19.
5. نفسه، ص 21-20.
6. لمزيد من توضيح فكرة «المعنى الثقافي» في الإبداع، يُنْظَر كتابنا: التناص ورحلة المعنى الثقافي في الغزل العذري، دار المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2013م.
7. الكلام والخبر، ص 23.
8. الكلام والخبر، ص 47.
9. نفسه، ص53.
10. نفسه، ص116.
11. عبد الفتاح (الحجمري)، السيرة الشعبية: السرد وبنية الحكاية من خلال «الكلام والخبر» و«قال الراوي»، ضمن الموقع الإلكتروني للأستاذ يقطين، الرابط المباشر:
    - http://www.saidyaktine.net/?p=228 (زير الموقع بتاريخ: 28 أبريل 2018م).

12. الكلام والخبر، ص 181.
13. الكلام والخبر، ص 182.
14. نفسه، ص 185.
15. محمد (عابد الجابري)، المسألة الثقافية، ص 250.
16. الكلام والخبر، ص 16.
17. نفسه، ص 18.
18. الكلام والخبر، ص 48.
19. نفسه، ص 47.
20. لا يمكن إغفال الوعي بهذه الأسئلة من قبل البلاغيين والنقاد العرب، بدءا بالإرهاصات الأولى مع النموذج القتيبي للقصيدة العربية القديمة، مرورا بعمود الشعر مع القاضي الجرجاني والمرزوقي والآمدي وغيرهم، ومعاناة عبد القاهر الجرجاني الموضوع وهو يحاول الإجابة عن الأسئلة نفسها (أدبية النص)، وانتهاء بالمشروعين النقديين البلاغيين لابن سنان الخفاجي، وحازم القرطاجني وغيرهما.
21. عمر (أوكان)، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، ص 15.
22. الكلام والخبر، ص 50. لا بد من الإشارة هنا إلى أن مسألة التداخل بين النصوص نوقشت باستفاضة من قِبَل النقاد العرب ضمن مبحث «السَّرقات الأدبية»، بمفاهيمه وتمظهراته المختلفة: السرقة، الأخذ، الغَصْب، الإغارة، النظر، الإلمام، القلب، الـمُوارَدة... وهو أيضا ما تناولته الدراسات الحديثة ضمن مبحث «التناص».
23. الكلام والخبر، ص 53.
24. نفسه، ص 53.
25. يُنْظَر، على سبيل المثال لا الحصر: جمال الدين (ابن منظور)، لسان العرب، على سبيل التمثيل لا الحصر، مواد: (ج. ن. س)، (ن. و.ع)، (ن. م. ط).
26. الكلام والخبر، ص 180.
27. نفسه، ص 180.
28. الكلام والخبر، ص 182.
29. هذ على عكس ما تقدمه بعض التعاريف اللغوية التي تجعل النوع أعم من الجنس (والإبل جِنْسٌ من البهائم العُجْم).
30. الكلام والخبر، ص 198.
31. الكلام والخبر، ص 198.
32. لا تعد ظاهرة الإهمال ظاهرة طارئة في الدراسات الأدبية، فحتى ضمن الأجناس الكبرى للأدب يتم إغفال بعضها بحجة أو بدونها. أَلَمْ يغفل أرسطو الحديث عن الكوميديا، التي اعتبرها أحط اللأجناس مقارنة بالتراجيديا والملحمة؟ أَلَمْ يغفل العرب أغراضا شعرية مميزة كالغزل، خصوصا العذري، لا لشيء، سوى لأنه أدب أفراد، لا أدب مؤسسات، أدب الذات، لا أدب الأيديولوجية والعِرق ...؟
33. مصطفى (الغرافي)، الكلام والخبر لـسعيد يقطين: مشكلة التصنيف في الأدب العربي، ضمن موقع الأستاذ سعيد يقطين، الرابط المباشر:
- http://www.alquds.co.uk/index.asp?fname=today%5C06qpt898.htm&arc=data%5C2012%5C02%5C02-06%5C06qpt898.htm زير الموقع بتاريخ: 28 أبريل 2016م).

## المصادر

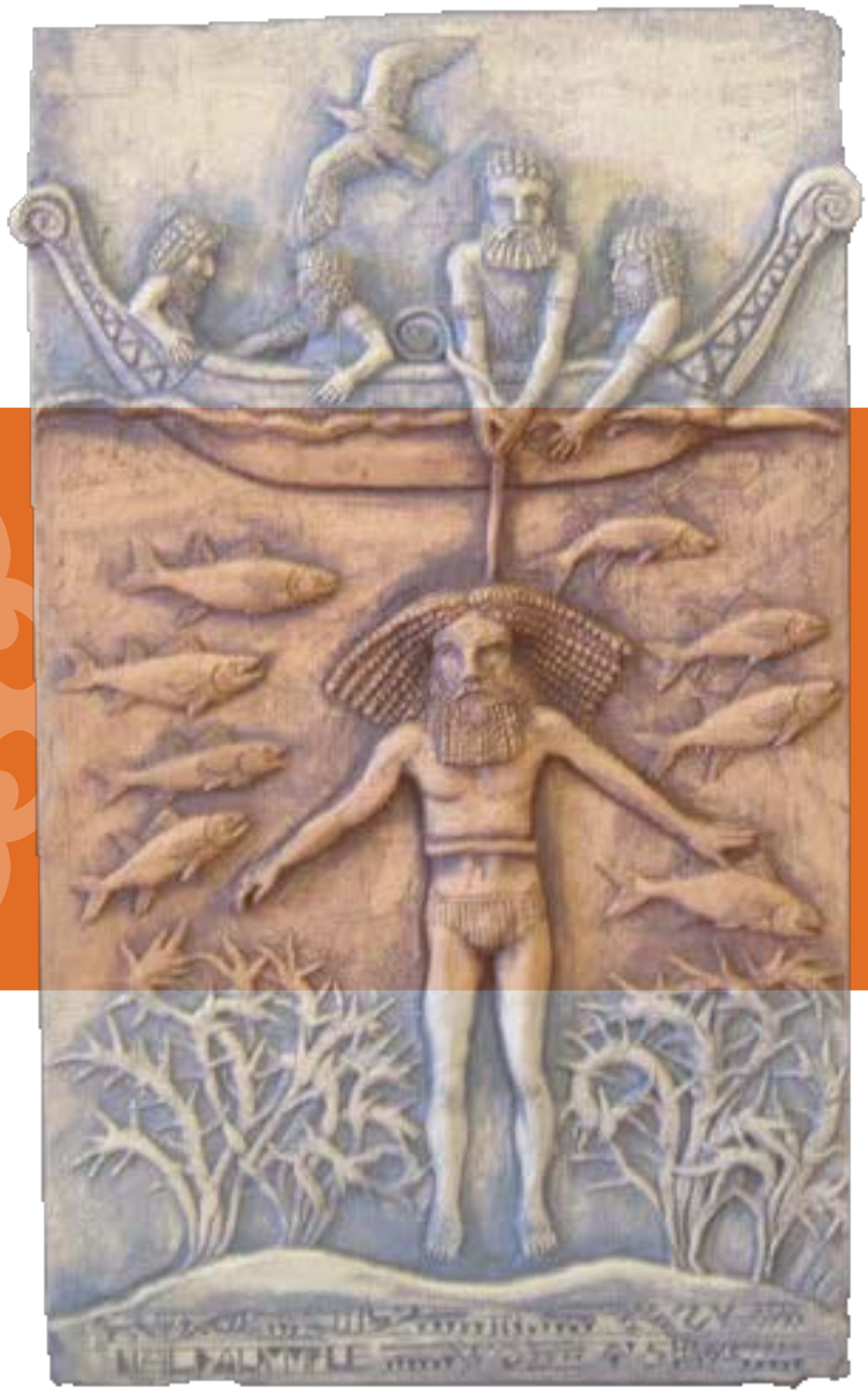

- جمال الدين (ابن منظور)، دار صادر، بيروت، دون طبعة ودون تاريخ.
- سعيد (يقطين)، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1997م.
- عمر (أوكان)، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1991م.
- محمد (عابد الجابري)، المسألة الثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 1994م.


## المواقع الإلكترونية


- الموقع الإلكتروني للأستاذ يقطين، الرابط:
- http://www.saidyaktine.net/?p=226


## الصور


1. https://www.nourbook.com/publice/covers_cache/7/6/5/350_ecde9bcbe-4765f814c51484b8ca09b73.jpg
2. https://www.marrakechalaan.com/article-250308



# عادات وتقاليد


الطب الفلكلوري عند المسلمين في ولاية كيرالا الهندية ٨٩

جوانب من الممارسات الخاصة بالمعتقدات والعادات المشتركة بين سكان بلاد الرافدين وشعوب أفريقية قديمة ٩٩

المقاربة الأنثروبولوجية للوشم الأفريقي في الروايات السعودية ١٠٦

الزيتونة شجرة الحياة: دراسة تحليلية لحضورها الرمزي والوظيفي في عادات الموت والعدّة بجزيرة جربة ١١٩

العناصر في الأدوية الشعبية

# الطب الفلكلوري عند المسلمين في ولاية كيرالا الهندية

د. محمد علي الوافي كرواتل – كاتب من الهند

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على الرسول الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد، وإن للتراث مساهمة غير قليلة في بناء المجتمع وتنظيم نظامه وتقويم تفكيره، وإذا تمكن من تقديم النشاطات اللائقة بكل الأزمنة يبقى اسمه في قلوب المتأخرين، وإلا فينهار ويتحطم كما تحطمت تلك الثقافات المغمورة في أتربة التاريخ وذاكرة النسيان. وفي هذا الجانب، يتمتع أهل كيرالا بتراث حيوي متميز عن غيرهم من سكان الهند، لأن تاريخ المسلمين وتراثهم في المليبار بدأ منذ أن أرستْ في سواحلها سُفنُ العرب وبزغ على ربوعها فجرُ الإسلام في أوائل القرن الأول الهجري. ووصولُ شعاعِ التوحيد إلى سواحل المليبار في القرن الأول الهجري، حقيقةٌ تاريخية توثّقها نخبةٌ من المؤرخين وعلماءُ الحفريات كما تُوثّقها الوثائقُ الدينية المعتمدة، مثل الحديث الذي رواه الحَاكِمُ في مُسْتَدْرَكِه عن الصحابي

الجليل أبي سعيد الخُدْرِي رضي الله عنه، أنه قال: «أهدى ملك الهند إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم جرّة[1] فيها زَنْجَبيلٌ، فأطعم أصحابَه قطعة قطعة، فأطعمني منها قطعة»[2].

وبلاد الهند يعتبر إحدى الأمم الأربع التي لها اهتمامات علمية، وقد برع الهنود في الحساب وعلم الأفلاك والنجوم وأسرار الطب، وذكر المسعودي[3] أن جماعة من أهل العلم والنظر اعتبروا الهند الغرة التي فيها الصلاح والحكمة، وكان الهند كما يقول القفطي[4] معدن الحكمة وينبوع العدل والسياسية[5]. وقد ترعرعت في الهند الآثار الطبية المحلية، فذلك إثر جهود بذلها العلماء الهنديون في المجال العلاجية، وقد أضيفت إليها الأنماط العلاجية السائدة في العالم القديم.

## التراث الطبي ووصوله إلى كيرالا

الطب موروث إنساني منذ القدم، وتراث مشترك للأمم، خاض في تجاربه الصينيون بالتركيبات العضوية، والهنود بالأدوية والعشبية النباتية، والفراعنة بالكيماء، واليونانيون بدراسة حاجات النفس والجسد. والحضارة الهيلينية (اليونانية) التي ارتكزت على العلوم العقلية بأدوات الفلسفة والمنطق، استطاعت أن ترقى بالطب النظري إلى قمته، وكان ذلك من خلال تشخيص الأمراض ومعرفة أسبابها، وهذا ما نراه في كتب جالينوس *Galen*. أما أبقراط (*Hippocrates*)، فيعتبر أبا الطب عندما حرره من الخرافات والشعوذات، وأضفى عليه منهجا ومصداقية، من خلال فرضه قسما على تلاميذه يؤدونه قبل ممارسة المهنة. لقد ترجم أبقراط النظرية إلى تطبيق عملي في علاج المرضى، وحكم على الطبيب بعلاج كل إنسان، حتى لو كان عدوا أو مجرما، فصار القسم عالميا. لقد جمع أطباء اليونان الكبار بين الطب والفلسفة، حتى انتشرت علومهم ووصلت إلى المشرق[6]. ووصلت العلوم الطبية فيما وصلت إلى سواحل كيرالا بالرحلات التجارية التي قام بها اليونان والإغريق والصينيون والعرب في الزمن التاريخي.

والموقع الجغرافي لولاية كيرالا قد لعبت دورها الريادي في الاحتكاك الحضاري والتبادل الثقافي بين الحضارات والثقافات العالمية. ومع مرور الزمن وصلت إلى ساحل كيرالا الحضارات اليونانية والإغريقية والصينية والعربية والإنجليزية. وبسبب هذا الاحتكاك الحضاري والتبادل الثقافي تطوّرتْ حضارةٌ فريدةٌ في تربةِ الميبار. وهذه الحضارة الوافدة مع الحضارة الأصيلة شكلت حضارة فريدة متميزة حتى صارت النتاج الميبارية في خارطة التراث شيئا يلفت أنظار العالم إلى مكنوزاتها. لأن الهند لا سيما، كيرالا حققت بصماتها في التاريخ العلاجي منذ القدم، الآيوفيدا أو علم الحياة، نظام علاج اكتشفه أهل كيرالا في الماضي السحيق، وجل اعتماده على الأعشاب والنباتات الكثيرة ذات القيمة الطبية، ويشتمل على تناول أعراض الأمراض العادية والمزمنة مع فحوصها، ومعالجتها، والعناية بها. وهو نظام طبي يتميز باعتماده على الأعشاب خلافا لنظم طبية أخرى مثل الآلوباثيا، والهوميوباثيا. وهو أيضا بعيد عن تدخلات العرافين والمشعوذين والسحرة.

والوثائقُ التاريخيةُ تُقرِّر أن علاقة كيرالا بالبلدان العالمية كانت مستمرّة لعدّة قرونٍ مُتتالية، وإن عَجزْنا أن نَضبطَ أوّليتَها. ويقول المؤرخون الذين تخصّصوا في الحضارة الهندية: إن هذه العلاقات في شواطئ نهر السِنْدِ قد بدأت قبل أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، إذ كانوا يجلبون السلعَ الميبارية والمنتوجات الهندية بواسطة سواحل نهر السِنْد بعدما تناقلوا إليها من سواحل الميبار. ويؤيد المؤرخون بأنه كان هناك ميناء كبير يعتني بتجار العرب في سواحل مُوهَنْجَدَارُو (*Mohanjedaro*). وملحوظ في تاريخ كيرالا، أن تصديرَ السلَع الميبارية كان يجري مُنْذُ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، إذ إن أهالي الأَشِيريِّينَ والبَابِليّينَ[7] كانوا يجلبون الفُلْفُل[8] والفُوفَل[9] والقَرَنْفُل[10] من كيرالا ثم يتجرون بها[11].

## تاريخ الخدمة الطبية في الديار الميليبارية

إن تاريخ الطب والتراث العلاجي جزء لا يتجزأ في الحضارة الإسلامية السامية، وتاريخ الطب الإسلامي ومنتجاته وإبداعاته العديدة الرائعة حوافز ودوافع تحرض أبناء الأمة الإسلامية للاستعواد ما فقدوا من تراث آبائهم وأجدادهم. وكان العلاج الطبي عند المسلمين في كيرالا يعتمد على التقاليد والأعراف وما وصلت إليه تجربة الأجداد، يسجلون آرائهم العلمية وتراثهم العلاجي ويتناقلونه جيلا بعد جيل. وكانت الخدمات الطبية في كيرالا تتناسب مع بساطة الحياة والظروف التي كانت سائدة آنذاك، حيث لم تكن الخبرات الطبية متوافرة أو الإمكانات العلاجية متاحة. وهنا لجأ المسلمون في كيرالا إلى الطب الشعبي في علاج ما أصابهم من أمراض أو إلى الخبرات الطبية التي تم تناقلها بالواراثة عن الأجداد. والأطباء الشعبيون قد تنوعوا من أولئك الذين يركّبون الأدوية من الأعشاب والنباتات، ومن أولئك الذين يمارسون الطب النبوي من الفصد والحجامة وغيرهما من الطرق والأدوية التي ورد ذكرها في الأحاديث النبوية، ثم الفئة الأخرى الثالثة كانت تمارس الرقية الشرعية التي أشارت إلى صحتها المواقف النبوية والمصادر الدينية. ومنهم الأطباء الممارسون للأمراض بشكل عام، ثم الكحالون يعني أطباء العيون، وكذا المجبرون الذين تولوا طب العظام، وكانوا يمارسون جبر الكسور ورد خلع المفاصل، وكذا الجراحون.

وفي تلك الأيام علقت مهنة التطبيب على أعناق بعض الفئات المهنية في ديار كيرالا، مثل الحلاق وكذا القابلة التي تقوم بالأمور النسوية داخل البيت، وهي التي قامت مقام الممرضات، ثم الأساتذة والمدرسون في المساجد الذين يقومون بمهام الرقية والعلاج بالأسماء والطلسمات.

## المؤلفات الطبية عند المسلمين في كيرالا

مخزن المفردات في الطب: إنه لم يؤلف في ديار كيرالا كتابٌ يداني هذا الكتاب الفريد المتميز في القسم الطبي العلاجي. ألفه الشيخ كي تي إبراهيم مولوي رحمه الله المتوفى سنة 1897م في قرية فاتيكاد بمقاطعة ملابرم، كيرالا. وكان رحمه الله ممن شاركوا في حركة الاستقلال الهندية من السيطرة الاستعمارية البريطانية. ويقع هذا الكتاب الفريد في ثلاث مجلدات، ويحتوي 239 صفحة من القطع الكبير، وتتفرد هذه المؤلفة الطبية الميليبارية بجودة اللغة العربية وكثرة المعلومات العلاجية. وقد أورد المؤلف رحمه الله في كتابه المعلومات الطبية من الأدوية ومعادنها والأدوية النباتية والحيوانية، والأدوية الحجرية والأدوية الجواهرية. وقد وضح المؤلف رحمه الله في هذا الكتاب الطبي طبيعة الأدوية ومنافعها وكيفية العلاج بها، وقد قام المؤلف بالتحليل والتفصيل عن الأدوية وتطبيقها في الجسم الإنساني. وقد أشار المؤلف في مقدمة الكتاب التي تستغرق أربع صفحات إلى أهمية الأدوية وانتشارها في المجتمع الإنساني.

والمؤلف يرفع صوته بالشكوى ضد المسلمين الذين تساهلوا في تعليم أبنائهم المبادئ العلاجية والعلوم الطبية. ويقول الكاتب إن أسباب الجهل في تفسير الكلمات الطبية التي ورد ذكرها في الآيات القرآنية والأحاديث النبوية يعود إلى تساهل العلماء والأساتذة في تعلم الطب والعلوم الجسدية. ويقوم الكاتب بالنقد اللاذع تجاه الأمة الإسلامية في ديار كيرالا حيث أهملوا الطب وتعليم مبادئه في مدارسهم ومناهجهم. ويبين الكاتب خطورة سوء استعمال بعض أساليب الطب البديل في علاج بعض الأمراض ويبين أهم مشكلاته، لأن الأدوية تعتبر سامة إذا استخدمت بكميات أكبر من المطلوب. وقد حصل رحمه الله على هذه المعلومات الطبية النافعة، حينما كان متغربا في مقاطعة كليان (*Kalyan*) في ولاية مهاراشترا (*Maharashtra*). لأنه هاجر إلى مهاراشترا (*Maharashtra*) حينما علم أن القوة الاستعمارية البريطانية تؤامر عليه لما قام بخطبات يحرض خلالها أهل كيرالا على الجهاد ضد الحكومة الاستعمارية، وقضى هناك أكثر من عشر سنوات

الطبيب الشعبي يعد دواء طبيعيا

يستفيد بمعلومات طبية شعبية نافعة. وقد اعتمد الكاتب في تأليف هذا المؤلف القيمة على الكتب الطبية الشعبية في اللغة العربية والفارسية والأردوية والهندية والسانسكريتية. وقد أورد في مقدمة كتابه الفريد 36 نوعا للوزن والكيل للأدوية، كما أتى في آخر الكتاب بملحقة تحتوي أسماء الأدوية في اللغات الأردوية والهندية واللغة المحلية عربي مليالم. وقد أورد هذا الكاتب الماهر 1197 دواء بأسمائه حسب الحروف الهجائية.

## المؤلفات الطبية في اللغة المحلية عرب مليالم (*Arabimalayalam*).

على الرغم من ندرة الكتابات التراثية في اللغة العربية التي تتناول الأحوال الصحية في كيرالا، فإن هناك العديد من الكتب المحلية التي سجلها أبناء هذه الولاية في لغتهم المحلية الشعبية، فهي لغة عرب ملايالم (*Arabimalayalam*)، فهي لغة كان الميباريون يستخدمونها في حياتهم الدينية والأدبية والعلمية، وتتميز هذه اللغة الفريدة الناشئة من الاحتكاك اللغوي بين اللغتين العربية والمَلَيَالَمِيَّة. وتعتمد هذه اللغة الشعبية على اللغة العربية في جانب الحروف والكتابة، كما أنها تعتمد على اللغة الميالمية في جانب النحو والصرف والقوانين، وأما المفردات والكلمات فهي مأخوذة من اللغة العربية (*Arabic*) والميالمية (*Malayalam*) والتَامِيلِيَّة (*Tamil*) والأُرْدَوِيَّة (*Urdu*) والسَانْسْكْرِيتِيَّة (*Sanskrit*) والفَارِسِية (*Persian*)[12].

وهذه الظاهرة اللغوية في تبادل الحروف والكلمات والأصول موجودة في لغات العالم، فمثلا فاللغة الإنجليزية والألمانية والفرنسية تستخدم الحروف اللاتينية للكتابة، بينما أن اللغة الهِنْدِيّة والمَارَاتِيَّة (*Hindi & Marathi*) في الهند تستخدم الحروف الدِيفَانْاجَرِيَّة (*Devanagari*)[13]. وهنا يجدر بالذكر، أن اللغة العربية الميالمية تتميز بكونها هي الوحيدة في جنسها، لأنه لا توجد في كيرالا لغةٌ غير عربية تُكوِّنُ مع اللغة الميالمية لغةً ثالثة. وتتمتع هذه اللغة العربية الميالمية بشخصية فريدة نظرا لانتساب مفرداتها إلى أصول سامية وحروف عربية. والمسلمون في الميبار طِوَالَ حياتهم الزاخرة بالإبداع والحيوية في مجال الأدب والفن، أنتجوا مؤلفات عديدة في مختلف أنواع العلوم والبيان.

والمسلمون في كيرالا أثروا ثقافتهم اللغوية وحضارتهم الشعبية بهذه اللغة الفعالة طوال قرون عديدة في التاريخ الميباري، وقد سجلوا فيها علومهم وأفكارهم وعواطفهم بحيث أنتجت هذه اللغة مصادرهم الدينية ومراجعهم التاريخية والثقافية الشعبية. أما مواقفهم المتشددة في أمور الدين فلم تمنعهم من التقدم في المجال الأدبي الإبداعي والمجال

بعض الأدوات العلاجية

العلمي التطوري، لأن العلماء والأدباء وقفوا موقفا إيجابيا نحو الفنون الأدبية والأنواع الإبداعية، ومن جراء ذلك صدرت آلاف الكتب الدينية والأدبية والعلمية والتراثية من حاضنة هذه اللغة الخصبة. ولما طرق المسملون الميباريون جميع أبواب البيان، صار النتاج العلمي والأدبي في هذه اللغة الشعبية شيئا يلفّت أنظار الباحثين والنقاد، بمعنى انه ارتفع بمستواه بحيث نستطيع أن نطرح هذا التراث الميباري كتراث دولي أو عالمي. وصارت خلال سنوات قليلة كلغة شعبية متداولة يستطيع كل الأفراد أن يمتلكوا ناصية هذه اللغة، وبلغ عدد القادرين على الكتابة والقراءة بهذه اللغة إلى 100% حينما تبلغ نسبة القادرين، في هذه الأيام، على اللغة الميبارية المحلية إلى 90 في المائة. والمخطوطات والمطبوعات بهذه اللغة منتشرة في أنحاء كيرالا فهي في الحقيقة تراث إنساني وذخيرة عالمية. علاوة على ذلك، فإن المسلمين في الميبار قد تمكنوا من ترجمة الكتب الطبية الشهيرة من اللغة السانسكريتية مثل أشطانغا هروديم[14] (*Ashtanga Hridhayam*)، وغيرها من المصادر الأصلية. والمسلمون في كيرالا قد حفظوا هذا الكتاب التراثي الهندي ثم فسروه في لغتهم المحلية عرب موليالم (*Arabimalayalam*) كي تشمل على عامة الناس مجالبه ومنافعه.

وقد أثرى المسلمون الميباريون مكاتبهم بالكتب الطبية والعلاجية في أواخر القرن التاسع عشر ثم في أوائل القرن العشرين في اللغة عرب موليالم (*Arabimalayalam*). ومن أشهرها كتاب مَارْمَا شَاسْتْرَمْ (*Marmma Shaasthram*) يعني علم المَقَاتِل للطبيب الشعبي مَانَاتوُدِي وِيرَانْ كُوتِي (*Mannathodi Veeraan Kutty*)، وكتاب ويشا جيكيتسا أشطانغا هرديم (*Vishachikilsa Astanga Hrudhayam*) يعني علاج السموم للطبيب الشعبي فارافورات إيلّات بيران كوتي وايديار (*Parappurathu Illathu Beraankutty Vaidhyar*)، وكتاب جنوفكارم ترجمة (*Janopakaram Tharjama*) يعني ترجمة مصلحة العوام، وكتاب وايدي سارم ترجمة (*Vaidhyasaram Tharjama*) يعني ترجمة مفاد الطب البديل، وكتاب أبكارم كتاب

الشكل العلاجي الشعبي

(*Upakaram* Kithab)، يعني الكتاب النافع للطبيب الشعبي المليباري كونغانم ويتل أحمد المعروف بباوا مسليار(*Konganam Veetil Ahmad alias Bava Musliyar*)، وكتاب شفاء الشفاء لتداوي السموم للطبيب الشعبي إبراهيم كوتي مسليار(*Ibrahim Kutty Musliyar*)، وكتاب الطب النبوي للطبيب الشعبي محي الدين بن أحمد، وكتاب الطب للأمراض الصغرى لعلاج الأطفال للطبيب الشعبي سي أيتش إبراهيم كوتي (C.H *Ibrahim Kutty*).

وكذا يوجد في التراث الطبي المليباري بعض المخطوطات الطبية التي لم يُعرف مؤلفوها، مثل الكتاب وايديا يوغا راتنم (*Vaidhya yoga Rathnam*) يعني الجواهر الطبية، والكتاب علاج الأطفال بالا جيكيتسا (*Elajul Athfal Balachikilsa*) لتداوي أمراض الأطفال، وكتاب يوناني وايديا سارا يوغا شاسترم (*Vaidhyasara yoga shasthram*) يعني الكتاب اليوناني عن مفاد الطب البديل ويوغا.

العلماء والأطباء في كيرالا قد تفننوا في مؤلفاتهم الطبية، حيث أتوا بأساليب لم يتطرق إليها الكتاب قبلهم في الهند، فعلى سبيل المثال، كانوا هم أوائل من نظم الأراجيز والمنظومات الطبية العلاجية، وكانوا ينظمونها في أراجيز مابيلا باتو[15]. لأن الأغنية تعتبر الأسرع تأثيرا وانتشارا بين الناس، لأنها تتغلغل في الوجدان والحس الإنساني بسهولة، فيمكن لهم حفظ هذه المعلومات الطبية في ذاكرتهم بسهولة. منذ سبعة قرون كانت الأغاني مابلا لاتزال يغنّيها المسلمون في المليبار، ويعود تاريخُ أوّل عمل أدبيّ من هذا الشكل الغنائي الفلكلوري إلى 'مُحْيِ الدِينْ مَالَا' (مناقب الشيخ محي الدين عبد القادر الجيلاني في أسلوب غنائي مليباري رشيق) التي ألفها القاضي محمد الشهير في عام 1607م. والعلماء والأدباء في ديار كيرالا يغنون هذا النوع الفلكلوري الشعبي ويؤلفون فيه علومهم وآرائهم.

وكما وثق الميليباريون آدابهم وعلومهم في الأغاني مابيلا باتو، وثقوا أيضا التراث العلاجي والطبي في هذه الأغنية الشعبية الفلكلورية. ويعتبر التراث

الطبي والعلاجي كمؤشر حضاري يشير إلى تقدم المجتمع الإنساني علميا وثقافيا. وتاريخ الإسلام في ديار كيرالا لم يحفظ إلا النهضة التوعوية والإصلاحية التي قام بها العلماء المسلمون مثل السيد ثناء الله مكتي تنغل، والمولوي واكام عبد القادر وغيرهم، إلا أن الحركة العلمية كانت رائجة بحيث انتشرت المؤلفات العلمية والأدبية بهذه اللغة المحلية بين عوام الناس في الديار الميبارية، ولكن لسوء حظ هؤلاء العلماء والأدباء لم يعتن المؤرخون الميباريون بمساهماتهم العلمية والإبداعية.

ومن هذا النوع الغنائي الفلكلوري كتاب وايديا جنانم (*Vaidhya Jnaanam*) للطبيب الشعبي الميباري فطالط كونجي ماهين كوتي وايديار (*Pattalathu Kunji Maahin Vaidhyar*)، وقد تم تأليف هذا الكتاب الشيق في سنة 1889م، الموافق للسنة 1310 الهجرية. وقد أتى هذا الطبيب الشاعر بمختلف أنواع البحور الشعرية الميبارية حسب اختلاف الأمراض الجسدية والنفسية، كما قدم لها العلاج والأدوية التي تليق بها. والفصل الأول من هذه المؤلفة الغنائية والطبية يسرد في خلق الإنسان وعجائب المخلوقات. ثم يتطرق الطبيب الشاعر رحمه الله إلى أمراض متنوعة بأساليب شعرية متميزة، ولم يدع هذا العبقري الميباري مرضا في كتابه إلا وقدم له أدويته وكيفية العلاج بها.

ومن هذه الوتيرة، يعني المؤلفة الطبية الشعرية، كتاب وسوري جيكيتسا كيرتنم (*Vasoori Chikilsa Keerthanam*) يعني الترنيم لتداوي الطاعون للطبيب الشعبي يم كي كونجي فوكار (*M.K Kunji Pokar*). والشاعر الماهر والطبيب الحاذق يم كي كونجي فوكار قدم هذا العمل الرائع إلى القراء سنة 1935م. ويحتوي هذا الكتاب معلومات طبية شعبية نافعة. وكما تدل عليه عنوان القصيدة الطبية فإن هذه المؤلفة تعالج النازلة الوبائية التي عاشها المسلمون في مليبار، عندما حلت بمنازلها الطاعون والأوبئة المعدية الخاطفة لأجسامهم وأرواحهم.

## المخطوطات الطبية في اللغة المحلية

ويوجد في أسرة كدافنكل (*Kodappanakkal*) الشهيرة في قرية باناكاد (*Panakkad*) في مقاطعة ملابرم (*Malappuram*) بعض المخطوطات الطبية في اللغة المحلية عرب مليالم (*Arabimalayalam*). لأن هذه الأسرة العريقة شهيرة في مجال الطب الجسمانية والروحانية، لأن أهل كيرالا يلتمسون العلاج والشفاء للأمراض الجسمانية والروحانية من سادات هذه الأسرة الشهيرة، وقد توارث السادات في هذه الأسرة عن آبائهم هذه الكتب الطبية القيمة. وكل هذه المؤلفات تحتوي معلومات طبية نافعة، وتوضح كيفية التطبيق العلاجية بالأدوية النباتية وبالأعشاب. وكذا توجد فيها الإشارات إلى الطرق العلاجية مثل الرقية والطلسمات.

ومؤلفة أخرى ذات قيمة طبية فائقة توجد عند الأستاذ تقي الدين الهيتمي، نجل العلامة الشيخ نديل محمد مسليار (*Nandiyil Muhammad Musliyar*) المؤسس الكلية العربية دار السلام بناندي في مقاطعة كاليكوت. وكان المؤسس رحمه الله من أولئك الذين يلتمس أهل كيرالا عندهم العلاج النبوي والطب الشعبي. ويقع هذا الكتاب في 85 صفحة من القطع المتوسط، ويحتوي على المعلومات الطبية الشعبية والعلاج النبوي والرقية والطلسمات.

الأساليب العلاجية السائدة في ديار الميبار:

- العلاج بالقرآن والرقى الشرعية وبماء زمزم.
- العلاج بالأعشاب.
- العلاج بالغذاء: ويشمل العلاج بالعسل وبالحبة السوداء وبالألياف الغذائية وبالفواكه أو الخضار أو الفيتامينات.
- العلاج بالحجامة
- العلاج بالكي
- المعالجة النفسية، وتشمل جلسات الاسترخاء والتنفيس عن النفس والعلاج المعرفي.
- العلاج الطبيعي بالحرارة والماء والتمارين.
- العلاج بالحمية والصوم

المختبر للأدوية الشعبية

تدليك الجسم أو أوزتشل (*Uzhitchil*) أي التدليك في آيورفيدا: كل ما عدا هذه يوجد في الطب النبوي في الديار الإسلامية العالمية، إلا أن هذا التدليك يختص بالتراث المليباري الهندي. فالتدليك شكل من أشكال العلاج في آيورفيدا . يعرض المريض للتدليك كي يتجدد الجهاز العصبي والعضلات في الجسم، ولكي تتحفز الدورة الدموية في الجسم الإنساني. والمريض الذي تجمدت عصباته الجسمية يعرض لهذا التدليك البدني لتنشيط وظائف الجلد الفسلجية، وتنبيه الأعصاب الدقيق وتنشيط الدورة الدموية، والتخلص من الخلايا الدهنية ومقاومة الترهل. ينصح المريض للتدليك عند اضطرابات الدورة الدموية، وضعف العضلات العام وضمورها وشللها، وحالات الإجهاد بعد الرياضة، والتهاب المفاصل وتوتر الأعصاب والتهابها، والأرق، والسمنة المفرطة، واضطرابات الهضم، وانكماش الجلد والشيخوخة.

أما الزمن الموقت لأوزتشل، كما في التقويم المحلي، فهو من شهر ميدونام (*Midunam*) إلى شهر وروشتيكام (*Vrishchikam*) ، وفي هذه الشهور الستة يكلف المريض بعض التمارين الجسمية إلا أن العناية البالغة تعطى للتدليك البدني في الأشهر الثلاثة الأولى. وفي هذه المدة يُعطى المريض العناية الفائقة مثل الأطعمة ذات البروتينات، وكذلك يحظر المريض من النوم في النهار باعتقاد أن كثرة النوم في هذه المدة سوف تؤثر في بدنه تأثيرا سلبيا. ويتولى هذا التدليك الماهرون المتخصصون بالأعصاب والعضلات في الجسم الإنساني، وإلا فإن الهفوة اليسيرة تؤدي إلى الإعاقة المزمنة لدى الإنسان.

## خلاصة القول

1. وكان للعلماء القدماء في ديار كيرالا إلمام بالغ بالطب الشعبي والطرق العلاجية كما لأسرة السيدين الذين يعالجون الناس بالطب النبوي وكذا الأسماء والرقية.
2. وكان عوام الناس يلجؤون إلى علماءهم في الأمور الصحية والعلاجية كما يلجؤون إليهم في أمورهم الدينية.
3. وكانوا يلتمسون الحل من علماءهم وساداتهم فيما يعنيهم من الأمراض الجسمانية والروحانية.
4. أما العلماء والسادات فكانوا يعتمدون على طب شعبي قد توارثوه عن أسلافهم وأجدادهم، وعلى علوم قد تعلموها من كتب الطب الشعبي واليوناني. وكذا يوجد من العلماء من يعتمدون على العلوم الطبية التي جاءت من الطرق الفارسية مثل الأسماء والطلسمات. وكانوا يظنون أن هذا النوع من العلاج هو إسلامي محض.

ولا ريب أن المسلمين في كيرالا، قد أرشدتهم دراساتهم الدينية وتجاربهم اليومية وظروف حياتهم القاسية إلى تعلم واستنباط بعض العلوم الطبية، لدرء آلام الأمراض عنهم، وقدموا نصائح وإرشادات قيمة في مجال الطب الوقائي، وقد دونوا في العلوم الطبية من القدر ما يساوي مؤلفاتهم في العلوم الأخرى، ولكن لم يحفظ لنا من مساهماتهم ومؤلفاتهم الطبية إلا آثار قليلة. ومعظمها دوّن في اللغة المحلية المليارية، ومع هذا يوجد بعض المؤلفات باللغة العربية الفصحى. وكل هذا إن دل على شيء فإنما يدل على كفاءة العلماء المسلمين ومهارتهم ونبوغهم في العلوم الطبية، على الرغم من قلة وسائل التشخيص والعلاج البدائية التي كانت سائدة في عصرهم. أما المشكلة الوحيدة التي تواجه هذا الطب الشعبي المليباري، أنه لم يخضع للتجارب العلمية الكافية، التي خضع لها الطب الحديث. فلم يطبق مثلا على الحيوانات قبل استخدامه على الإنسان، وبعض أساليبه لم تدرس في مدارس نظامية، وإنما يتوارثه العلماء والسادات في كيرالا عن آبائهم وأجدادهم.

## الهوامش

1. الجر والجرار: جمع جرة، وهو إناء من الفخار أو الخزف.
2. رقم الحديث: 7297، رواه الحاكم في مستدركه، وقال رحمه الله تعالى: "لم أخرج من أول هذا الكتاب إلى هنا لعلي بن زيد بن جدعان القرشي رحمه الله تعالى حرفا واحدا ولم أحفظ في أكل رسول الله صلى الله عليه وسلم الزنجبيل سواه فخرجته".
3. المسعودي هو أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (896-956) كان مؤرخا كبيرا وجغرافيا شهيرا يلقب بهيرودوت للعرب.
4. هو جمال الدين علي بن يوسف القفطي صاحب الكتاب إخبار العلماء بأخبار الحكماء.
5. الدكتور عصام الدين عبد الرؤوف الفقي، بلاد الهند في العصر الإسلامي. عالم الكتب، القاهرة، مصر. 1980م. ص 236.
6. المقالة: الطب علم وعمل للدكتور عادل العبد الجادر، صفحة 5، مجلة التقدم العلمي، مجلة علمية ثقافية فصلية تصدر عن مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، العدد 74، نوفمبر 2011م. الكويت.
7. الأشوريون والبابليون أمتان كانتا تسكنان في العراق.
8. الفلفل الأسود (الاسم العلمي: Piper nigrum) هي نبتة متسلقة من مغطاة البذور، تزرع من أجل ثمارها، والتي تجفف عادة وتستخدم في المأكولات والمشروبات، وتعتبر مناطق جنوب الهند المصدر الطبيعي للفلفل الأسود.
9. الفوفل أو الكوثل (الاسم العلمي: Areca) هو جنس نباتي يتبع فصيلة الفوفلية من رتبة الفوفليات.
10. القرنفل: نوع من النباتات من الفصيلة الآسيّة. لها شكل مخروطي، مزهرة ذات زهر رباعي الأجزاء، ولها رائحة عطرية قوية، يبلغ متوسط ارتفاع شجرة القرنفل من 10 إلى 12 مترا ويصل أحيانا إلى 20 مترا. ويوصف القرنفل بأنه طارد للحمى، مطهر، ومعقم للمعدة، يشفي من القروح وآلام الرأس ويحمي من الأوبئة ويساعد على الهضم ويسكن الام الاسنان ويخفف التهابات الحساسية وينبه القلب والمعدة.
11. Rowlinson, H.G, Intercourse between India and the Western World – from the earliest time of the fall of Rome, Cambridge University Press – 1916
12. صفحة 466، الموسوعة الإسلامية، الجزء الرابع.
13. ويكي بيديا، الموسوعة الحرة.
14. أشطانغا هرودايم (Ashtanga Hridhayam)، وهذا الكتاب من المصادر الأصلية في الآيورفيدا، ألفه الطبيب الهندي الماهر واكبدانندا (Vagpadanand-ha).
15. ومابلا باتو، (Mappila Paattu) أو أغاني مابلا، هو النوع الفلكلوري الغنائي الذي تطوّر من الاحتكاك الثقافي والأدبي بين اللغتين العربية والمليبارية، وكثيرا ما تغلب على أغاني مابلا السماتُ العربية والميزاتُ الإسلامية، وهذا النوع الفلكلوري المليباري له هويّتُه الثقافية المتميزة، وهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالممارسات الثقافية والحضارية في حياة المسلمين في المليبار. يكثر في أغاني مابلا استخدام الكلمات الفارسية (Persian) والأردوية (Urdu) والتاميلية (Tamil) والهندية (Hindi) والسانسكريتية (Sanskrit) بصرف النظر عن اللغة العربية والمليبارية، ولكن تستند أغاني مابلا دائما إلى اللغة الميالمية (Malayalam) في

جانب النحو والصرف. ومن جانب الموضوع وإن أغاني مابلا تتناول مواضيع ذات صلة بالدين والحب والمدح والهجاء والبطولة. وغالبا تُغنّى أغاني مابلا في مناسبات الولادة والزواج والوفاة، وتتشكل مابلا باتو جزءا لا يتجزأ في التراث الأدبي الإسلامي في الملیبار، لأنها هي الفلكلور الأكثر شعبية في الفنون الملیبارية.

## المصادر العربية


- تحفة المجاهدين في بعض أخبار البرتغاليين، المعبري، الشيخ زين الدين بن محمد الملیباري المخدومي، مكتبة الهدى، كاليكوت، كيرالا، 1996م.
- رحلة ابن بطوطة، ابن بطوطة، دار التراث، بيروت، 1968م.
- شرح المعلقات السبع، الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 1993م.
- الشعر العربي في كيرالا ـــ مبدأه وتطوره، الفاروقي، ويران محي الدين الدكتور، عرب نت، كاليكوت، كيرالا، 2003م.
- المسلمون في الهند، الندوي، أبو الحسن علي الحسني، المجمع الإسلامي العلمي، ندوة العلماء، لكناؤ، الهند، 1986م.
- المسلمون في كيرالا، القاسمي، عبد الغفور عبد الله، كاليكوت، كيرالا، 2000م.
- الطب البديل، بابللي، ضحى بنت محمود، مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية، المملكة العربية السعودية، 2007م.
- ، بلاد الهند في العصر الإسلامي. الفقي، الدكتور عصام الدين عبد الرؤوف. عالم الكتب، القاهرة، مصر. 1980م.


## المصادر الإنجليزية


- Caste and Social Stratification among Muslims in India, Edited by Imtiaz Ahmed, Manohar Books, New Delhi, 1978.
- Contribution of Arabic Language and its Influences on the Lyrics of the Performing Mappila Arts in Kerala: Shakeeb K.T, Unpublished thesis, Centre for Arabic and African Studies, School of Languages and Cultural Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, 2007.
- Intercourse between India and the Western World – from the earliest time of the fall of Rome, Rowlinson, H.G, Cambridge University Press – 1916.
- Kerala History, T.K Gangadharan, Calicut University Central Cooperative Stores Ltd, Calicut University, Kerala, 1998.


## المصادر باللغة الميالمية


- Muslimkalum Kerala Samskaravum, P.K Muhammad Kunhi, Kerala Sahithya Academy, 2008.
- Mahathaya Mappila Sahithya Parambaryam, K.K Muhammad Abdul Kareem & C.N Moulavi, Paraspara Sahayi Press, Calicut, Kerala, 1978.
- Mappilappaattinte Thayverukal, V.M Kutty, Kerala Sahithya Academy, 2007.
- Kozhikode Muslimkalude Charithram, P.P Muhammad Koya Parappil, Focus Publication, Calicut, 1994.
- Kerala Muslim Charithram, Sayed Muhammad, Al Hudha Book Stall, Calicut, Kerala, 1996.
- Arabi Malayala Sahithya Charithram, O Abu Sahib, 1970.


## المقالات


- الهند حضارة الملاحة والطب والأعشاب، مقالة في اللغة العربية، الكاتب: الدكتور قمر شعبان الندوي، مجلة التقدم العلمي. العدد 86، يوليو 2014.
- المسلمون والعلاج العلمي، مقالة في اللغة الملیبارية، الكاتب، محمد صلاح الدين سي،تي. مجلة بودنم (Bodhanam). http://www.bodhanam.net/inner.php?iid=16&cid=183
- الكتب الطبية في لغة عرب مليالم في كيرالا ، مقالة في اللغة الملیبارية للدكتور يوسف محمد الندوي، مجلة بودنم Bodhanam). http://www.bodhanam.net/inner.php?iid=16&cid=186


## الصور

- الصور من الكاتب

1

# جوانب من الممارسات الخاصة بالمعتقدات والعادات المشتركة بين سكان بلاد الرافدين وشعوب أفريقية قديمة

أ. قصي منصور التركي - كاتب من العراق

ينتمي سكان الشعوب الإفريقية إلى أربع مجموعات عرقية قديمة يمثلون السكان الأصليين للقارة، إضافة الى الحاميين، والشعوب الزنجية السامية، ثم العناصر السامية العربية، وقد وجدت في القارة أقدم الحضارات التي أثرت وتأثرت بحضارات المنطقة العربية برمتها.

إنّ الأديان والمعتقدات الإفريقية التقليدية تنتمي في معظمها إلى صنف الأديان المتعددة الآلهة، وذلك ما تتميز به المجتمعات ما قبل الطبقية، فالأشخاص الخارقون في هذه الأديان هم أرواح مختلفة (بما في ذلك أرواح المكان وأرواح الأجداد، وأرواح ظواهر الطبيعة ...الخ) ولكنهم ليسوا آلهة، وبذلك تكون الأديان المتعددة الآلهة من صفات المجتمعات الإفريقية الأولى[1]، وهي بذلك تشترك مع أولى المجتمعات الحضارية المتشكلة في المنطقة العربية الا وهي حضارة وادي الرافدين والنيل حيث اتصفت ديانتها ومنذ بدايتها بمبدأ تعدد الآلهة وتشبيه الأفراد بالآلهة خاصة الملوك[2]،

ومن المعروف أن في مواطن حضارات إفريقيا الغربية (السودان الغربي والأوسط، ومنطقة خليج بنين) وما بين البحيرات (يوغندا) قامت أديان تجسد الإله في عدد من الأشخاص. وبشكل عام فإن الأديان الإفريقية التقليدية، سواء أكانت المتعددة الآلهة أم تلك التي جسدت الإله في شخص واحد، لم تكن مناسبة تماماً لنظام يملي تعاليمه الروحية على أفراد المجتمع الواحد في إفريقيا قديما، بل ان الممارسات الدينية والاجتماعية هي الصفة الغالبة على سلوك المجتمعات عموما سواء في حضارات المجتمعات العربية أوالأفريقية.

ومنذ أواسط القرن الحادي عشر الميلادي وصل الإسلام إلى إفريقيا جنوب الصحراء، وهي التي تعرف بالقارة السمراء حاليّاً. وقد ساهمت القوافل التجارية وبعض الحملات العسكرية التي عبرت الصحراء لتصل حدود الغابات الاستوائية في انتشار الإسلام فنتج عنها دخول عدد من القبائل الإفريقية في الإسلام من السواحل الشرقية للقارة وصولاً إلى مدغشقر وزنجبار. كما وصلت الدعوة الإسلامية في وقت مبكر من ظهور الإسلام، الى القسم الشمالي من القارة والمعروف بشمال إفريقيا، وذلك حين وصل إليها القائد المسلم «عمرو بن العاص» فاتحاً لمصر وليبيا، ثم توالى الفتح الإسلامي بعد ذلك لكل مناطق الشمال الإفريقي (المغرب العربي الكبير) على يد عقبة بن نافع وموسى بن نصير وطارق بن زياد.

وقد اشتهرت قبائل إفريقية كبيرة بدخولها الإسلام منها قبائل سونغاي وبولار وولوف وهوسا. وفي القرن الثامن عشر الميلادي تجددت حركة انتشار الإسلام. وكان للطرق الصوفية دور بارز وكبير في ذلك، واستمر دخول الأفارقة في الإسلام حتى بداية فترة الاستعمار الأوروبي للقارة، ومع ذلك فما زال الإسلام يجتذب إليه الأفارقة حتى يومنا هذا.

## أدب بلاد الرافدين ناقلا للمعتقدات والعادات

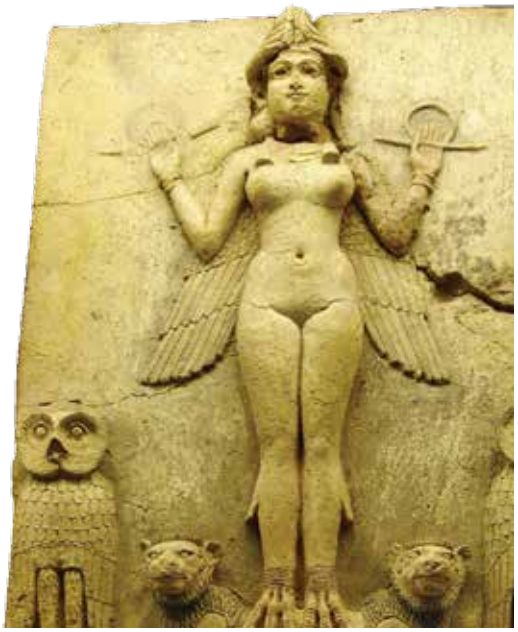
تميز أدب بلاد الرافدين قبل كل شيء بأصالته وبكونه أدبا واقعيا صور بصدق نمط الحياة التي كان يعيشها سكان بلاد وادي الرافدين في تلك العصور القديمة، لذلك جاءت الصور والتشابيه في الأعمال الأدبية ومنها القصص، منتزعة من واقع الحياة، في المدينة والريف وفي الهور والسهل والجبل، وجدير بالملاحظة أن أدب وادي الرافدين حافظ على أصالته ولم يتعرض إلى تغيير أو تحوير[3].

ومن المرجح أن تناقل الأخبار والقصص في مجتمع بلاد الرافدين كان يتم اكتشافها قبل اختراع الكتابة بشكل كامل ثم رغم الاكتشاف المهم ظل قسم كبير من أدب بلاد الرافدين وقصصهم تروى شفاها ولاتزال بعض تلك القصص والروايات وبطولات الأجداد تروى شفاها حتى يومنا هذا، ثم انتقلت كثير من القصص التي تعني بها الناس من جيل الى جيل، فكانت الكتابة وكان استخدامها لتدوين تلك القصص وذلك منذ الألف الثالث قبل الميلاد، وقد عرف نسَّاخ الكتابات، وأهمها نسخ القصص والملاحم البطولية، بالأمانة والحرص على الاستنساخ من المصادر الأصلية القديمة بعد مطابقتها وتدقيقها[4]، فقد اقتبس البابليون كثيرا من المصطلحات والمفردات اللغوية التي عرفتها اللغة السومرية، وأخذوا منها فيما يخص الأدب الهيكل العام للقصة، بيد أنهم أضافوا لذلك الهيكل «لحما ودما» على حد تعبير الأستاذ فاضل عبدالواحد علي، فظهرت نتيجة هذه الاضافة، وجود أدب جديد في شكله القديم ذي الأصول العريقه[5].

لقد أظهرت الدراسات الحديثة أن الكثير من التآليف الأدبية لاسيما القصص والملاحم قد انتقلت الى الأقطار المجاورة وبعض البلدان البعيدة كآسيا الصغرى وبلاد الشام ومصر وبلاد اليونان، إضافة الى أصقاع بعيدة في مناطق حضارات جنوب إفريقيا ومناطق نهر «مومبا»[6]، مما ترك أوجه شبه واضحة بين قصص بلاد الرافدين والقصص التي دونت بلسان تلك الأقوام، وذلك بحكم وقوع أغلب الممالك السياسية القديمة تحت سلطة السلالات والامبراطوريات التي قامت في بلاد الرافدين من سومرية واكادية واشورية، ثم وفي وقت لاحق تأثرت مجتمعات وامبراطوريات أجنبية بالتراث العراقي بعد وقوع بلاد الرافدين تحت

السيطرة الأجنبية، لاسيما الأدب وخصوصا القصص والملاحم البطولية عندما احتكت تلك الأقوام بمجتمع بلاد الرافدين في وقت السلم والحرب، ومن بين تلك الأقوام الأجنبية الخورية والحثية والفارسية واليونانية، والتي ترجمت بعض من قصص بلاد الرافدين الى لغاتها المحلية[7]. فلا عجب ان تنتقل شفاها او بلغات أقوام أخرى مجموعة من القصص والملاحم الرافدينية وتنشر الى ممالك وأمم وشعوب مختلفة متأثرة بأدب بلاد االرافدين بشكل خاص وبعض العادات والمعتقدات، ومن المرجح أن بعض القبائل والشعوب في افريقيا من بين تلك الشعوب التي تأثرت بأدب بلاد الرافدين ومعتقداتهم وعاداتهم.

إن أغلب المعتقدات الدينية القديمة لدى الشعوب الأفريقية ينسبها علماء الفكر الديني إلى التقليد، ويضعونها في دائرة ما أسموه بالأديان البدائية التي تقوم على السحر والمبالغة في التقديس حيث يلتقي فيها الاستدلال العقلي والمنطقي وإن البدائيين ينفرون أشد النفور من الإستدلال العقلي، كما يلاحظ أيضا أن هذا النفور لا يرجع إلى قصور أو عجز طبيعي في إدراكهم بل بالأحرى إلى مجموعة من العادات العقلية التي درجوا عليها من خلال طريقتهم في التفكير والتي قامت على أساس التساؤل عن معنى الحياة والوجود والعدم وما بعد الموت، كما عملت على وجود مظهر طقوسي فرضت به سيطرتها على نواحي الحياة المختلفة لتنتقى ثنائية الحياة والدين فالأشياء كلها مترابطة لأنها تقوم على الشعور العميق بوحدة الحياة ووحدة الأشياء كلها في عالم مقدس من خلال الاعتقاد بوجود قوى كامنه في بعض مظاهر الطبيعة تستوجب التقديس[8]. ومن الصعب أن تتخيل المجتمعات الأفريقية القديمة بدون اعتقاد في أي من أنواع الأرواح التي تساعد أو تعوق أعمالهم راضين بالسحر التمثيلي سلوكا وطريقا للتعبير عن ذلك الاعتقاد في أنواع القوى والطاقات الخارقة للطبيعة ويظهر التطبيق للمفاهيم الدينية والسحرية في القناع حيث يمثل مكان الروح، التي يعتقد فيها الأفريقي على اختلاف أنواعها من أرواح للقوى الطبيعية


2

(كالأرض، والضوء، والبرق، والشمس، والقمر والخ ) أو أرواح لمؤسس القبيلة والجدود، أو أعضاء القبيلة، «فالأرواح هي تجسيد، وتشخيص للقوى التي يخشاها ويخافها، ولا يستطيع أن يدركها أو يصل إلى مستواها، لذا فهو يجسدها في صورة شبه إنسانية»[9]. ولا يختلف هذا المفهوم عن فكرة خوف الإنسان في عصور ما قبل التاريخ، من أشياء ليس بمقدوره فهمها، في حضارات الشرق الأدنى القديم، فكان عليه أن يجسدها على شكل آلهة مثل النجوم والرياح والمطر والشمس والقمر والخ[10].

ومن هذا المفهوم يتضح تحديد وتشخيص القوى الغير معلومة لدى الأفريقي والرافديني وأن الأعمال الفنية لديه، إنما هي أداة ووسيلة، لإشباع حاجاته النفسية وعلى هذا الأساس نشأ المفهوم الاعتقادي الخاص بجوانب من الحياة الاجتماعية والدينية في معتقد الإنسان وعاداته وأعرافه. وخير مثال يمكن من خلاله التعرف على أهم الممارسات الدينية والاجتماعية هي الأساطير والقصص والروايات الشفاهية وبعض الممارسات الباقية الى يومنا هذا، وفي مايلي اهم الافكار الخاصة بهذه المعتقدات التي ترتبط بشكل او بآخر بثقافة حضارة وادي الرافدين والتي حاولت رصدها للدلالة على متانة الترابط وعمق الصلة بين الشعوب

3

الافريقيـة في القـارة السـمراء ونظيراتهـا من الشـعوب العربية في القارة الآسـيوية التي اخترنا مـن بينها، حضارة من أعـرق حضـارات الشـرق الأدنى القديم.

## فكرة الموت والبعث في النصوص الأدبية:

تربـط قبائـل «الناماكـوا» (namakwa) او «الهوتنتوت» (hotntoot) من خـلال آدابهم وفكرهم بين ولادة القمر في أول الشـهر وغيابه عنـد دخوله المحاق في آخـر الشـهر -والتي تحدث بشـكل مسـتمر- مع فكرة البعـث والمـوت، أي أن فترة محـاق القمر ثـم بزوغه هي بمثابة موتـه وميلاده. ومع ترسـخ هذه الفكـرة في أذهان القبائـل المذكـورة، فقـد أصبـح القمـر صديقـا حميما للإنسـان، وهـو كذلك فعـلا خاصة عنـد القبائـل التي تقطـن الصحاري المكشـوفة كونـه ينيرلهم عتمـة الليل ويجنبهـم حر الشـمس الملتهبـة ومايعانوه مـن حرارة في فصـل الصيـف[11]. ولأن الصديق يبوح بأسـراره لصديقه فقـد أراد القمـر أن يفـشي سـر موتـه وبعثه للإنسـان، واختـار الأرنـب لأن يبلـغ الرسـالة لبـني البشـر، لكـن الارنـب قلب المفهـوم عندما قال على لسـان القمر «كما أنني أمـوت ولا أعود الى الحيـاة مرة أخـرى، فإنكم كذلك سـتموتون ولاتعـودون الى الحياة مرة أخـرى»[12].

وعندمـا رأى القمر الأرنـب مرة اخرى، طلـب منه ان يعيد ما قالـه للناس على لسـانه، عرف القمـر انه حرّف الرسـالة، فضربه القمر بعصى شقت شـفتيه، والى وقت قريب كانت قبائـل «الناماكوا» غاضبة مـن الأرنب لأنه سـلبهم الخلود علـى حد اعتقادهـم، كما أنهـم لايأكلون لحـم الأرانـب، واذا ما خالف شـخص منهـم وعرفوا أنه أكل لحم الأرنـب فإنه يبعد مـن القبيلة.

وفكرة البعـث والموت هـذه وارتباطهـا بالقمر نجدها أيضـا عنـد قبائـل «البوشـمان»(poshman) لكنها تعتقـد في أدبهـا المـدون أن القمـر قـد أبلغهم الرسـالة بمضمونها الصحيح، لكن شـخصا لم يصـدق قول القمر وبـدأ يناقش الأمر مع القمـر عندما توفيـت والدته أمام ناظريـه في حين كان القمر يخـبره أن أمه نائمـة وأن موتها مؤقت ليـس إلا، لكنـه أصر علـى موتها، فضربـه القمر وشق شـفتيه ومسـخه على شـكل حيوان هو الأرنب[13].

إن فكـرة المـوت والبعث في الفكـر الرافديـني القديم يجسـدها إلـه القمر أيضـا والذي يـأتي في المرتبـة الثالثة مـن بعـد السـماء والهـواء، وفيما يخـص اختفـاء القمر في نهايـة كل شـهر فقد عـدّ هـذا الاختفـاء بمثابة موت مؤقـت ليعقبـه بأيـام ولادة جديـدة وحيـاة أخـرى بعد الموت المؤقـت، حيث وردت إشـارات عديـدة تخص أيام

الاختفاء حددت في اليوم السادس والعشرين والسابع والعشرين والثامن والعشرين، وكان على المتعبدين ومن بينهم ملك البلاد ان يمتنعوا عن تقديم الصلوات والأدعية للقمر في هذه الايام لانه في حالة اختفاء[14]، اما في اليوم الثلاثين من الشهر فقد خصص لتقديم القرابين الى معبد إله القمر والتضرع والدعاء له لكي يعود ويظهر ثانية، وعند ولادة القمر او بعثه من جديد فإن ذلك يعتبر عيدا رسميا خصص اليوم الأول من كل شهر فيه للاحتفال به وقد اطلقوا على هذا العيد اسم «ايش - ايش» (Esh - Esh)، والمعلومات المتوفرة عن الاحتفال بهذا العيد قد بدأت مع تكّون الحضارة خلال العصور التاريخية وقيام الممالك والدول في العراق القديم، وذلك في بداية الألف الثالث قبل الميلاد، إذ تم تحديد يوم واحد لهذا العيد[15]، بينما خصصت حكومة بابل في آخر عهود العراق السياسية في القرن السادس قبل الميلاد، ثمانية أيام للاحتفال بمولد القمر وبعثه للحياة من جديد[16]، وذلك لأن الأقوام القادمة من الجزيرة والتي استوطنت في بابل أو التي استقرت في أعالي الفرات، أعطت القمر مكانة مرموقة أكثر من باقي مجتمعات بلاد الرافدين لكونه صديق سكان الصحراء في الجزيرة العربية مثلما هو صديق لسكان الصحراء الذين حاول القمر منحهم الخلود في إفرقيا السمراء.

أما ما يخص نظرة الإسلام للقمر وظهوره واختفائه فقد خص القرآن القمر بعدد من الآيات باعتبار القمر من الظواهر الكونية الماثلة أمام العيون، إلا أنه جُعل مرجعا أساسيا لحساب الوقت وتنظيمه حيث يمكن من خلال متابعته ضبط الأيام والشهور والسنين وهو بذلك يكون وسيلة حسية لحساب العمر، أي بمفهوم يقترب بعض الشيء من ما ذكر في أدب الحضارات القديمة من خلال كونه يمنح الحياة والموت لبني البشر أي أنه يحسب عمرهم والوقت من ولادتهم الى موتهم، بيد ان الفائدة الحقيقية المرجوة من ظاهرة بزوغ القمر وتحول أشكاله من هلال الى نصف بدر ثم بدر وهكذا، كان لها مدلول واضح أجاب عنه القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الأهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ﴾ سورة البقرة، آية: 189.

4

## قصص خلق الإنسان من طين

تنتشر بين قبائل «الشلوك» (Shlook) التي تسكن النيل الأبيض، قصة في الأدب عن خلق الإنسان من طين، وتفسر القصة بطريقة بارعة اختلاف ألوان البشر المخلوقين من الطين بموجب لون التراب الذي صنعهم الإله منه، فالإله الخالق «جووك» (Jook) عزم على خلق البشر فتجول في أنحاء العالم، وعند مكان تواجد الجنس الأبيض البشرة وجد طين أبيض (تراب) نقي فصنع منه الإنسان ذا البشرة البيضاء، وعندما وصل الى مصر، شكّل من طمى الطين في النيل الناس ذوي البشرة البنية، وعندما وصل الى أرض «الشلوك» وجد فيها تربة سوداء فشكّل منها الناس ذوي البشرة السوداء[17].

وهـذا الامـر الخاص بخلـق الانسـان من طـين يكاد يكـون متطابقا تماما حتى مع المفهـوم اللغوي لكلمة طين في اللغـة العربيـة، فالمدلـول اللغـوي للطين هـو التراب المختلـط بالماء، ويسـمى بذلـك وإن زالت عنـه رطوبة المـاء، ومن معـاني الطين الوحـل وجمعه «أطيـان»[18]، و«الطينـة» هـي القطعة مـن الطين وتسـتخدم مجازا للدلالـة على الخلقـة والجبلـة فيقال فلان مـن الطينة الأولى وطينة الرجـل «خلقته وأصله»، أمّا «الطيّان» فهو صانـع الطـين، وحرفته تدعـى «الطيانة»[19].

وبالمقابـل نجـد في الـتراث والثقافـة الإفريقيـة لدى قبيلـة «الفانيـون»(Fanyon) الذيـن يسـكنون في غرب القـارة، يعتقدون ان الله خلق الانسـان على شـكل «سـحلية» مـن الطين ثـم وضعهـا في حوض فيـه ماء لمدة سـبعة ايـام، ثم قال له اخـرج من المـاء، فخرج على هيئة انسـان. وبنفـس المفهـوم الخاص بخلق الإنسـان مـن طـين، كانـت قبائـل غـرب إفريقيـا والقاطنـة في «توجولانـد» (Togoland)، والـتي تنتـمي إلى الزنـوج وتنتشـر الآن في جمهوريـة «تنجو»، نجد انهـا تعتقد إلى وقت قريب، ان الله يخلق الانسـان مـن الطين، فاذا تبقى قليل من الماء الذي فيه تراب سـكبه علـى الارض وخلق منه الأشـرار والعصاة من النـاس، أما الإنسـان الصالح فانـه يخلق من طينة جيـدة، كما تعتقد القبائـل المذكورة أن الله خلـق الرجـل ثم خلق المـرأة[20].

وفي الفكـر الرافديـني القديـم[21]، نجـد أن كلمة الطين ارتبطـت بالفكـر العـراقي القديم منـذ بواكـير النضوج الحضـاري علـى هـذه الارض خـلال الألف الرابـع قبل الميـلاد.وانعكـس ذلك بشـكل واضـح فيمـا ورد في أدب الملاحـم والأسـاطير الدينيـة، فمـن أولى المفاهيـم التي كانت تشـغل الفكر هو خلق الانسـان وأصـل الوجود[22]. وقد عـدّ العراقيـون القدمـاء الطـين المـادة الأولى التي خلق منها الإنسـان ويمثل هذا الاعتقـاد صدى الدعوات التوحيديـة والرسـالات السـماوية التي جاء بهـا الأنبياء والرسـل مـن عهد نـوح عليـه السـلام ومن جـاء بعده وبقيت تلـك الدعوات عالقة في أذهـان الأجيال اللاحقة. قـال تعالى:﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَـانَ مِن سُـلَالَةٍ مِّن طِينٍ﴾ سـورة المؤمنون، آية: 12.

وخلـف لنـا البابليـون، الذيـن أسـهموا بنصيـب وافـر في بنـاء حضـارة بـلاد الرافديـن، أطـول قطعـة أدبيـة وأشـهرها وهـي المعروفـة بـ «أِنومـا اِلـش» (Enuma Elish) الـتي عرفـت بـين الباحثـين باسـم «قصـة الخليقـة البابليـة» وتتحـدث عـن نظـرة البابليـين إلى خلـق الكـون والإنسـان[23]، وتذكـر القصـة أن سـبب خلـق الإنسـان ليحمـل مشـقة العمـل علـى الأرض وأعبائـه بـدلا مـن الآلهـة نفسـها فباركـت الآلهـة الفكـرة فقـررت خلقـه مـن دم أحـد الآلهـة الممـزوج بالطـين إذ جـيئ بالإلـه «كنكـو» فـذبح ومـزج دمـه بالطـين وخلـق منـه الإنسـان[24]، ونجـد الأسـطر التاليـة في قصـة للإلـه اينكـي (En.ki) يتحـدث فيهـا عـن خلـق الإنسـان مـن الطـين وكيـف أن الآلهـة هـي الـتي خلقتـه:

«امـزجي لب الطـين الموجـود في أعلـى الميـاه التي لا يسـبر غورها،

الصنّاع المهرة، سيجعلون الطين مختمرا،

وانت عليك ان تخلقي له الاضلاع،

«ننماخ» آلهة الارض ستعمل من فوقك،

آلهة الولادة ستقف إلى جانبك حينما تخلقين،

أماه! قدري مصيره (مصير المولود الجديد)،

« ننماخ» ستربط به ... الآلهة،

كانسان»[25].

يفهـم مـن خـلال مـاورد في النـص الأدبي لقصـة الخليقـة أن الطين كان المادة الأساسـية لخلق الإنسـان وأن مـا تصـوره العراقيـون في عمليـة الخلـق مـا هو إلا انعـكاس لواقع المجتمـع العراقي ومدى تأثـر ذلك المجتمع بالدعـوات التوحيديـة الأولى.

ويؤكـد كتـاب العهـد القديـم، كتـاب اليهـود المقـدس الـذي تؤلـف الأسـفار الخمسـة الأولى منـه بقايـا التـوراة، علـى لسـان الأنبيـاء والرسـل السـابقين للنـبي مـوسى عليـه السـلام، أن الله سـبحانه وتعـالى خلـق الانسـان مـن طـين[26]، وقـد وردت إشـارات عديـدة بهـذا الخصـوص

5

منها ماورد في (سفر التكوين - الإصحاح الثاني):

- «وجبل الرب الاله آدم ترابا من الأرض ونفخ في أنفه»، «نسمة حياة، فصار آدم نفسا حية»[27].
- وقد فسر اسم آدم بأنه من الأديم أي الأرض لأنه مخلوق من تراب الأرض[28].
- «وهكذا فإن الله خلق آدم من تراب ونفخ فيه نسمة الحياة فصار آدم نفسا حية»[29].

وفي القرآن الكريم الذي هو ليس كتابا تاريخيا هدفه سرد القصص الأدبية والأحداث وبيان تفاصيلها، بل إن ماجاء فيه من إشارات موجزة، إنما جاء للعبرة والموعظة ومنها خلق الانسان من طين[30]. فقد ورد ذكر المادة التي خلق منها الإنسان بأكثر من صيغة منها الطين والتراب والصلصال اذ ورد ذكر الطين في الآيات الكريمة الآتية:

- ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ طِينٍ ثُمَّ قَضَى أَجَلاً﴾[31].
- ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ طِينٍ﴾[32].
- ﴿الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنسَانِ مِنْ طِينٍ﴾[33].
- ﴿إِنَّا خَلَقْنَاهُمْ مِنْ طِينٍ لَازِبٍ﴾[34].

يلاحظ في جميع الإشارات الواردة ان الكلمة المستخدمة للاشارة إلى المادة الأولى التي خلق منها الانسان هي الطين أو التراب في التوراة، تماما كما هي في المصادر الأخرى، إلا أنها تختلف في القران الكريم، اذ وردت أكثر من كلمة للدلالة على المادة التي خلق منها الإنسان وإن كانت جميعها تؤدي المعنى نفسه.

إن ما يلفت الانتباه أن جميع القصص ذات العلاقة بخلق الانسان من طين والوارد ذكرها في أدب بلاد الرافدين والعهد القديم والقرآن الكريم متشابهة في الخطوط العامة والأساسية وهذا لم يكن مصادفة بل إن ذلك يؤكد تتابع الرسالات السماوية وبعث الأنبياء والرسل ومعرفة الناس بقصة خلق الانسان من طين، إلا أن الأفكار السائدة التي كانت قد ابتعدت عن التوحيد أضافت اليها فيما بعد القصة عما ورد في القران الكريم وأن ما ورد في المصادر الأدبية الرافدينية والعهد القديم طرأ عليها إضافات وتحريفات عبر العصور الطويلة التي مرت عليها حتى وجدت طريقها الى التدوين فابتعدت تدرجيا عن أصولها التاريخية وجاءت وقد اكتنفها الخيال والاسطورة وتمحورت حول معتقدات القوم الدينية وقت تدوينها وكادت صلتها تنقطع عن أصولها الأولى في حين حفظ لنا القرآن الكريم بايجاز شديد الصورة الحقيقية لتلك القصص[35].

## قصص الطوفان

عـن الطوفـان نجـد في الآداب الافريقيـة وتحديـدا لـدى قبيلـة «ماسـاي» (masaiy) التي تقطـن إحدى ولايـات جنـوب افريقيا، ذكـرا في أسـاطيرها عـن رجل مسـتقيم اسـمه «تومباينوت» تـزوج من امـرأة تدعى «نايبانـدى» وولدت له ثـلاث أولاد، ثم تـزوج من أرملة أخيـه التي تدعى «ناهابـا- لوجوينجا» وولـدت له ثلاث أبنـاء أيضا. وبعـد إن كـثر الفسـاد في الأرض وفي قبيلته بالـذات قـررت الألهة أن تهلـك الجنس البشـري ماعدا «تومباينـوت» فأشـفقت عليـه الآلهه وأمرتـه أن يبني فلكا من الخشـب وأن يركبه هو وزوجاته وأولاده السـتة وأن يأخـذ معـه عـددا مـن الحيوانـات مـن كل صنف، وبعد أن بدأ الطوفان وركب الجميع في السـفينة، سـقط المطـر بغـزارة حتى أصبـح الطوفـان محققا وشـاملا كل الارض. إثـر ذلـك بدأ المطر يخـف، الى أن توقف، فأرسـل «تومباينـوت» حمامة لتتحقق من انحسـار الماء وظهور اليابسـة من جديد، فعادت اليه منهكة، ثم اطلق النسـر بعـد ان ربط بذيلـه رمحا، ثم بعـد برهة مـن الوقت عاد النسـر وعـرف أن النسـر قد حـط علـى اليابسـة وأنه أكل مـن جيفـة شـمّ رائحتها في الرمـح. وبعد ذلـك أدرك «تومباينوت» أن الطوفان قد انحسـر فرسـت سـفينته على ارض الـبراري ونزل الـركاب[36].

وفي روايـة أخرى مشـابهة لقصة الطوفان السـابقة، حكاهـا أحد المبشـرين في افريقيـا بمنطقة «سـايسى» (*saysa*) عنـد نهـر «مومبـا» وعلـى مقربة مـن بحيرة «روكـوا» ذكـر الـراوي للمبشـر انه سـمعها مـن جده. وفحـوى القصـة لاتختلـف عـن سـابقتها، إلا في التأكيد علـى أن رجل الطوفان قد حمل معه في السـفينة كل أنواع الحبوب وكل صنـف من الحيوانات، الذكـر منه والأنثى. وعندمـا حدث الطوفـان وغرقت الجبـال فهلك من بقي علـى الأرض مـن الحيوانات والنـاس جميعا[37].

وفي المقابـل نجـد قصة الطوفـان قد حدثـت في أرض الرافديـن ومـا ضمتـه في مصادرهـا الأدبيـة عـن أخبار الطوفـان التي وردت مدونـه باللغة السـومرية والاكدية وهي أقـدم قصة عن الطوفـان معروفة حـتى الآن، وهذا مـا عكسـته الرقـم الطينيـة الـتي دونـت عليهـا أخبار الطوفـان، ومن المعـروف أن النـص الأدبي قـد دون بعد آلاف السـنين من وقت حدوث الفيضـان، اذ يذكر الملك «جلجامـش» في ملحمته الشـهيرة والتي حملت اسـمه ان الطوفـان قـد حـدث قبله بكثـير وأن القصة سـمعها مـن جده « اوتونابشـتم» الذي حكى له قصـة الطوفان، ومـن المعـروف أن تاريخ حكم الملـك «جلجامش» حاكم مدينـة الـوركاء كان في حـدود 2700 ق.م ثـم حدث وأن حـذف منها وأضيـف إليهـا الـشيء الكثير بما ينسـجم وافـكار القـوم، على مر العصـور وباختلاف الألسـن، إلا أن الخطوط الرئيسـة ظلت واضحة فيها رغم انتشـارها في أصقاع الدنيـا الكبيرة والبعيدة عـن ارض الرافدين. إذ نجد في أحـداث قصة الطوفان الرافديـنيـة أن بطل القصة اسـمه «اوتـو- نابشـتم» (*utu-napishtim*) والذي يعـني اسـمه «الذي منـح الحياة مـن قبل الالـه». وقد وردت الأحـداث مدونـة علـى رقـم طيني لكاتـب بابلي، وتكـررت القصـة في أكـثر مـن عصـر وعلى يـد اكثر من كاتب، اذ يقـول الكاتب البابلـي واصفا بدايـة الطوفان:

«رعد يشـق عنان السـماء، أعاصير مدمـرة تعصف وتزمجر، مثـل «نهيق حمار الوحش»، فيضـان عارم تخور مياهـه مثلما «يخـور الثور»، ظـلام حالك ودمـار في كل مكان، حتى أن الألهة نفسـها تراجعـت مذعورة الى أقصى السماوات»[38].

ومـن الجدير بالذكـر أن الوصـف أعـلاه يتطابق مع مـا جاء في وصـف الطوفـان في الأسـاطير الافريقية، كما تتطابـق أغلـب المعلومـات الأخـرى ومنها على سـبيل المثـال ان رجل الطوفان «اوتونابشـتم» قد أمـره الاله أن يحمل في السـفينة بذرة كل المخلوقات الحية، واسـتمرت الحال على هذا المنوال سـبعة ايام وسـبع ليالي، حتى جاء الطوفـان على كل مـن في الارض من البشـر والحيوانات إلا من كان على ظهر السـفينة[39]. ثم اسـتقرت السفينة علـى جبل، وقبـل ذلك أرسـل رجل الطوفان ليسـتقصي عـن انحسـار المياه وانتهـاء الطوفـان، من خلال إرسـاله لأنواع مـن الطيور فـان وجـدت مهبطا لن تعـود وان لم تجـد فانها سـتعود للسـفينة حتمـا، وأول هـذه الطيور هـو الحمامة، كمـا في الروايـة الإفريقية تمامـا، ثم أخيرا اطلق اوتونابشـتم الغـراب، وعندما رأى الغـراب أن المياه

انحسرت اكل وحام ونعق ولم يرجع[40]، بينما ذكرت الأسطورة الإفريقية ان «تومباينوت» أرسل نسرا فأكل وايقن الرجلان أن الطوفان قد انحسر بهذه الدلالة.

إن الأدلة الأثرية المادية والكتابية عن حدوث الطوفان تتابع تترى، ولعل السير «جيمس فريزر» الذي ألف مخطوطته التي بين أيدينا منذ حوالي قرن من الزمن (1918) رغم حداثة التأريخ القريب بالنسبة إلينا والبعيد جدا عن تاريخ أحداث الطوفان، يفيدنا في حقيقة تاريخية واقعية يرويها لنا صاحب المخطوط الذي عاش مابين (1854 - 1941) يؤكد فيها أخبار الطوفان ومكان رسو السفينة إذ يقول:

«أما الفلك الذي استقر عند جبال «أرمينيا» فلايزال جزء منه مطروحا على هذه الجبال حتى اليوم، ومازال بعض الناس يزيلون عنه القار ويستخدمونه في تعاويذهم»[41].

أما في النص القرآني الكريم فقد أشير الى سيدنا نوح عليه السلام والى حادثة الطوفان في أكثر من أربعين موضعا في القرآن الكريم، ففي سور الأعراف وهود والمؤمنون والأنبياء والشعراء والعنكبوت والصافات والقمر نجد ذكرا لقصة الطوفان[42]، والقرآن الكريم لا يعطينا عن الطوفان رواية متصلة تقع في سطور وصفحات متتالية من القرآن الكريم من بداية الرواية حتى نهايتها بل تتناثر الأخبار بشأن الطوفان كما تتناثر بشأن غيره من قصص القرآن في مواضع متفرقة وفي سور متعددة والفلك وسيلة للنجاة من الطوفان، ولحفظ بذور الحياة السليمة لكي يعاد بذرها من جديد، وقد شاء الله أن يصنع نوح الفلك بيده، لأنه لابد للإنسان من الأخذ بالأسباب والوسائل، وبذل آخر ما في طوقه[43]، وبذلك تكون الفكرة العامة لقصة الطوفان في أدب وتراث الشعوب الإفريقية تتطابق من حيث الهدف والمبدأ مع ما ورد في نصوص الآيات الكريمة في القرآن المجيد.

6

## شعائر عقد معاهدات السلام

هناك عادات وتقاليد وأعراف تتبعها بعض القبائل في إفريقيا فيما يخص عقد الصلح أو معاهدات السلام، تتشابه الى حد ما مع شعائر البلاط الملكي في بلاد الرافدين خصوصا في البلاط الآشوري[44]، اذ تطلعنا الروايات أن زعيم قبيلة «بارولونج» في وسط إفريقيا إذا أراد أن يعقد حلفا مع قبيلة أخرى، فأنهم يأخذون معدة ثور ويبقرونها، ثم يزحف الزعيمان من خلال فتحة المعدة واحدا تلو الآخر، بعدها يعلنان أنهما أصبحا واحدا. وتتبع قبيلة «بتستوانا» نفس النهج في ما اذا عقدت حلفا مع قبيلة أخرى حيث يعمدون الى ذبح حيوان ويمسك الطرفان المتعاهدان ببعض أجزاء أمعاء ذلك الحيوان، ويقسمان على التعاهد، ويذكر «السير فريزر» أنه شهد مثل هذا التقليد بقوله «أقيمت مثل هذه الشعائر عندما كنت في قبيلة «شوشنج»[45].

إن التفسير المنطقي لهذه الشعيرة، هو أن الجزاء الذي يصيب من يرجع عن عهده، بأن يقطع مثل الذبيحة وأن مصيره هو القتل لامحالة، ومن بين ذلك نجد أقوالا عند قبائل مثل «الواتشاجا» والتي تصّرح أثناء تأدية شعائر الصلح بالقول: «لكي لانشق إلى نصفين كما يشق ذلك

7

الجدي»، ونفس الشيء تقوله قبيلة «ناندي» اذ تذبح كلبا وتشطره الى نصفين وتقول «ليقتل من ينقض العهد مثل هذا الكلب»[46]. أما قبائل «الاومبيون» وهم شعب كان يسكن دلتا نهر النيجر، فقد عرف عنهم أنهم يجلبون شاة بحضور الكاهن ويشقونها إلى نصفين ويقولون «ليشق جسد من يشن الحرب على القبيلة الأخرى كما يشق جسد الشاة»[47].

وعند الأشوريين نجد أن مغزى ودلالة ما ذكرناه سابقا لدى بعض القبائل الإفريقية وصلنا مدونا على الرقم الطينية منذ اكثر من أربعة آلاف عام، حيث أشارت الكتابات المسمارية الى أن إبرام المعاهدات كان يرافقها بعض الطقوس والمراسيم، لإضفاء نوع من القدسية على الاتفاق ومن المتوقع أن تكون هذه الطقوس عبارة عن أعمال يقوم بها المتعاهدون من الملوك أو من ينوب عنهما تتعلق بذبح حيوان كأن يكون كبشا او القيام بحركات رمزية تتمثل بمسك رداء الملك القوي او لمس الحنجرة، ومثل هذه الحركات والأعمال وجدناها في محل استعراضنا لعادات بعض القبائل الافريقية في وقت سن المعاهدات، اما في بلاد الرافدين فلنا في المعاهدة التي عقدها الملك الأشوري «آشور نراري الخامس» (754-745 ق.م) مع الحاكم «ماتع- ايلو» امير مدينة «أرواد» على الساحل السوري، خير شاهد ودليل. وتعد المعاهدة من أقدم المعاهدات التي وصلتنا بصيغتها الأصلية[48]، يرد في النص أن كبشا قد ذبح بالمناسبة ويصف النص المراسم الخاصة بالذبح بالقول:

«إن هذا الكبش لم يؤخذ من القطيع بقصد تقديمه للتضحية ولا من أجل الالهة عشتار، وإنما أحضر لكي يقسم «ماتع- ايلو» على ولائه للملك «آشور نراري الخامس»، فإذا حنث بيمينه فإن مصيره سيكون كمصير هذا الكبش»[49].

ثم يعدد النص أجزاء الكبش ويذكر أن هذا الجزء من الكبش كأن يكون اليد أو الساق أو الكتف، ليس جزء يعود الى الكبش بل إنه لـ «مانع- ايلو». ويختم الملك الأشوري النص بالطلب من الإله «سين» إله القمر أن يبتلي حاكم مدينة أرواد وشعبه وأبناؤه وموظفوه اذا ما حنثو بالاتفاق بالاتي:

«فعسى ان يكسوا الإله سين، ماتع - ايلو وأبناءه وموظفيه وشعب بلاده بالجذام كالرداء يغطي أجسامهم فيهيموا على أوجههم في العراء وعسى أن لايرحمهم»[50].

## الخاتمة والاستنتاج

إذا صرفنا النظر عن أهمية النصوص الأدبية في حد ذاتها بوصفها سجلا للحوادث والكوارث التي قضت على الجنس البشري كله على وجه التقريب. فإنها من جانب آخر لا تزال تستحق الدراسة لاحتوائها على سؤال عام يناقشه الانثروبولجيون مناقشة جادة تستحق الدراسة.

والسؤال هو، كيف يمكننا أن نفسر أوجه التشابهات الكثيرة والقوية بين معتقدات الأجناس المختلفة وعاداتها التي تسكن في بقاع مختلفة ومتفرقة ومتباعدة في أنحاء العالم؟

فهل يرجع ذلك التشابه إلى انتقال المعتقدات والعادات من جنس إلى جنس بشري آخر، عن طريق الاتصال المباشر فيما بينهم أم عن طريق الاتصال غير المباشر، أو ربما أن هذه المؤثرات والمعتقدات المتشابهة نشأت مستقلة عند كثير من الأجناس، نتيجة تماثل الفكر البشري في ظروف فكرية متشابهة ؟.

والرأي الذي نعتقد به أن كلا الوجهتين قد عملت بقوة، وعلى نطاق واسع لإيجاد هذا التشابه الملحوظ بين عادات الأجناس البشرية المختلفة وتقاليدها، وبتعبير آخر نقول «إن كثيرا من وجوه التشابه يمكن أن تفسر من هذه المؤثرات والمعتقدات مع تغيّر اثناء النقل، أو من المحتمل أن وجوه التشابهات هذه يمكن أن تفسر بأنها نشأت مستقلة نتيجة لتماثل حركة التفكير في العقل البشري».

ومهما تكن النتيجة التي يمكن أن نتوقعها فان المغزى الحقيقي، هو أن الانسان القديم وان قطعّت بين أماكن استيطانه الصحاري والبحار فان عمق الترابط والحوار الثقافي لابد أن يطوي كل هذه المسافات لتحل الألفة والوئام محل التناحر والخصام في حوار جاد وصريح يعيد للأذهان ما كان عليه الأجداد من حس ثقافي متلهف لمعرفة القصص والبطولات مستمدين منها العزم، نحو غد ومستقبل أفضل وما أحوجنا اليوم إلى مثل هذا التلاحم في البناء الثقافي والحضاري والذي حاولنا أن نجسده في ورقتنا هذه في زمن ولى وانتهى بيد أن عبقه لا يزال حاضرا ومحفورا في ذاكرة الأجيال.

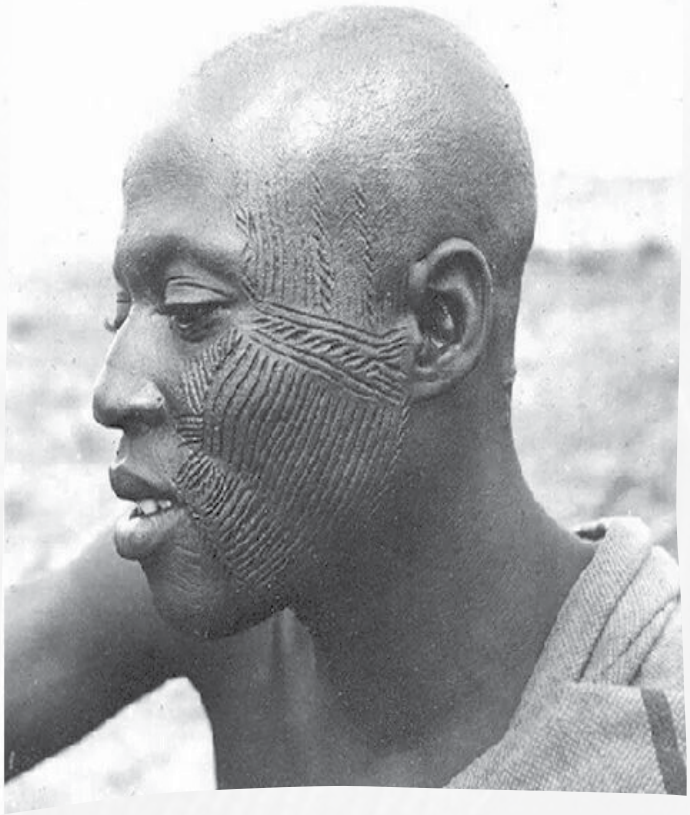
## الهوامش

1. يوري، كبيشانف، الحضارات الإفريقية: التشكل والنموّ- إفريقيا: التراث الثقافي والعصر، موسكو، 1985م، ترجمة، نوفل عليّ نيوف، مجلة طلية الدعوة الإسلامية، عدد8، 1991م، طرابلس، ليبيا.
2. الدباغ، تقي، الفكر الديني القديم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص264.
3. هاري ساكز، قوة آشور، ترجمة عامر سليمان، منشورات مجمع العلمي العراقي، بغداد، 1999، ص396.
4. سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم – موجز التاريخ الحضاري ، الجزء الثاني، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل، 1993، ص 394 – 395 .
5. علي، فاضل عبدالواحد، الادب، حضارة العراق، ج1، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985، ص324.
6. التُركي، قصي منصور عبدالكريم، جوانب من الجذور الحضارية لاساطير بلاد الرافدين وأثرها في الثقافة الافريقية القديمة، مجلة دراسات تاريخية، العدد الاول، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، الجزائر، ديسمبر، 2013، ص26.
7. سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم، مصدر سابق، ص 394 – 395
8. عيسى، محمد علي، الجذور التاريخية لسكان المغرب الق، دار الاصالة والمعاصرة، بنغازي- ليبيا،2009، ص53.
9. محفوظ، عصام، الرمز في القناع الأفريقي، نوفمبر 2008، موقع رؤى تشكيلية، على الرابط التالي:
   – http://essammahfouz.maktoobblog.com
10. لمزيد من المعلومات حول معتقدات إنسان بلاد الرافدين في عصور ما قبل التاريخ وكيف نشأ الدين ينظر: رشيد، فوزي، الديانة، حضارة العراق، ج2، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1985.
11. الهيتي، قصي منصور عبدالكريم، عبادة الاله سين (اله القمر) في حضارة بلاد الرافدين، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، قسم الاثار، 1995، ص48.
12. السير جيمس فريزر، الفلكلور في العهد القديم، مصدر سابق ، ص 55.
13. نفس المصدر والصفحة.
14. Langdon S, Babylonian Menologies and the Semitic Calendars, London, 1935, p.80.
15. قصي منصور عبدالكريم الهيتي ، مصدر سابق، ص ص 74 – 77.
16. The Chicago Assyrian Dictionary, Chicago, 1956 ff (=CAD), E, p.373.
17. السير جيمس فريزر، الفلكلور في العهد القديم، ترجمة نبيلة ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص40.
18. مصطفى والزيات، ابراهيم واحمد حسن، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط ، جـ2 طهران ، ب ت، ص58.
19. ابن منظور، ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب ، م13 ، ط3 ، بيروت، 1994م ، ص270.

20. السير جيمس فريزر ، الفلكلور في العهد القديم، مصدر سابق ، ص54.
21. للاطلاع على معلومات وافيه حول موضوع خلق الانسان من مادة الطين، يمكن مراجعة اطروحة الماجستير للباحثة وسناء حسون يونس حسن الاغا، في فصلها الاول، والمعنونه «الطين في حضارة بلاد الرافدين» والمقدمة إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل، في اختصاص التاريخ القديم، الموصل 2004، والتي استفدنا منها كثيرا ونقلنا عنها الكثير من المعلومات الواردة حول الموضوع كما استخدمنا مصادرها التي تناولتها الباحثة المذكور بدقة وامعان.
22. الدباغ، تقي، الفكر الديني القديم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1992، ص27 .
23. Langdon S, The Babylonian Epic of Creation, Oxford, 1923.
24. باقر، طه وبشير، فرنسيس، الخليقة واصل الوجود، مجلة سومر، م5، جـ1،1949، ص6.
25. كريمر، صمويل نوح، الاساطير السومرية ، ترجمة يوسف داؤد عبد القادر ، بغداد، 1971، ص114.
26. كنيت، هاوكنز، مواجهة الاعتراضات في المرشد إلى الكتاب المقدس، بيروت،1966،ص45.
27. العهد القديم ، سفر التكوين 2: 37، ص 30 .
28. نخبة من الاساتذة ، معجم اللاهوت الكتابي ، ط2 ، بيروت1988–، ص 25 .
29. محمد قاسم محمد ، التناقض في توراريخ واحداث التوراة من ادم حتى سبي بابل ، قطر، 1992، ص5.
30. سليمان، عامر، من القران الكريم الى النصوص المسمارية، مجلة المجمع العلمي العراقي، جـ1، م45، بغداد، 1998، ص37.
31. سورة الانعام : آية 2 .
32. 32 – سورة المؤمنون : آية 12 .
33. سورة السجدة : آية 7 .
34. سورة الصافات : آية 11 .
35. سليمان، عامر، من القران الكريم الى النصوص المسمارية، مصدر سابق، ص 36 .
36. السير جيمس فريزر، الفلكلور في العهد القديم، مصدر سابق، ص203–202.
37. نفس المصدر، ص204.
38. علي، فاضل عبدالواحد، الطوفان، جامعة بغداد، 1975، ص 84.
39. نفس المصدر، ص 87.
40. نفس المصدر، ص 94 – 96
41. السير جيمس فريزر، الفلكلور في العهد القديم، مصدر سابق، ص95.
42. دبش، احمد،عورة نوح ولعنه كنعان وتلفيق الاصول، ط1، دار خطوات، دمشق،2007، ص64.
43. عامر سليمان، من القرآن الكريم، مصدر سابق، ص36 – 37.
44. اقوام يرجح انهم استوطنوا في شمال بلاد الرافدين منذ الالف الثالث قبل الميلاد، وقد قويت شوكتهم مع عصرهم الحديث في الالف الاول قبل الميلا، للمزيد ينظر: طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج1، دار البيان، بغداد، 1973، ص 230.
45. سير جيمس فريزر، الغصن الذهبي ـ دراسة في السحر والدين، النسخة الانجليزية، ط1، 1922، الترجمة العربية العامة، بإشراف الدكتور احمد أبو زيد، ط2، ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1998، ص239.
46. نفس المصدر، ص 240.
47. نفس المصدر، ص 241.
48. من الجدير بالذكر أن هناك معاهدة اقدم من هذه المعاهدة قد دونت في القرن التاسع قبل الميلاد بين الملك الآشوري «شمشي ادد الخامس» والملك البابلي « مردوخ زاكر شومي» الا أن معظم ما بقي مدونا على رقيم المعاهدة تالف مع الأسف ولايمكن أن نفهم منه نص المعاهدة أو بنودها، لمعرفة المزيد انظر: شعلان كامل اسماعيل ، العلاقات الدولية في العصور العراقية القديمة، رسالة ماجستير غير منورة مقدمة الى مجلس كلية الاداب بجامعة الموصل ، 1990 ، ص ص 181 – 183.
49. سير جيمس فريزر، الغصن الذهبي، مصدر سابق، ص 242.
50. سليمان، عامر، العراق في التاريخ، مصدر سابق، ص 69.

## الصور

1. http://i.huffpost.com/gen/3822306/thumbs/o-BABIL-HISTORY-570.jpg?2
2. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D8%B4%D8%AA%D8%A7%D8%B1#/media/%D9%85%D9%84%D9%81:Queen_of_the_Night_(Babylon).jpg
3. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Human-headed_Winged_Bulls_Gate_-_Louvre.jpg
4. https://66.media.tumblr.com/tumblr_lc1mx-2P2xj1qbz35lo1_400.jpg
5. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Standard_of_Ur_-_War.jpg
6. https://img.alayam.com/upload/net/INAF_20180224143725414.jpg?max-width=1200quality=100&404=d
7. https://www.almrsal.com/wp-content/uploads/2017/10/%D9%85%D9%84%D8%AD%D9%85%D8%A9-%D8%AC%D9%84%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B4.jpg



# المقاربة الأنثروبولوجية للوشم الأفريقي في الروايات السعودية

أ. رضوان أديوالي تيجاني – كاتب من نيجيريا

### المقاربة الأنثروبولوجية للأدب:

إن الأدب بما يتضمن من الأجناس الشعرية والنثرية، من أشكال الأدب المكتوبة، وأنواعه الشفاهية، وما تحتوي هذه الأنواع من الأدب الشعبي كالسّيرة الشعبية، والأسطورة، والحكاية الشعبية، والأغاني الشعبية، والأمثال، كلها لا تتبلور في شكله العام إلا من خلال نافذة الثقافة والمجتمع الذي أنتج فيهما، فتلقى في الأدب، «عناصر تاريخية، وعناصر نفسية، وعناصر جغرافية، وعناصر اجتماعية أحيانا في نفس الصفحة، فإذا بك تتحول وأنت تقرأ هذه الصفحة، إلى مؤرخ وجغرافي ومحلّل نفسيّ أو نفسانيّ وعالم اجتماع»[1]، والسمة البارزة – غالبا – على هذه العناصر كلها أنها السائدة في العصر الذي أنتجت فيه، فالأدب في المقام الأول وثيقة انعكاسية للثقافة ومستودع حضارة وعلوم ومجتمع عصره.

والأنثروبولوجيا في عملها تعتمد بشكلٍ أساسٍ على العناية بالثقافة والمجتمع، مستهدفًا قراءة ورصد الظواهر السائدة في الثقافة والمجتمع، معتمدا على آلية الوصف (الأثنوغرافيا) وتفسير هذه الظواهر، ثم تحليلها، وقد استعانت مؤخرا بآليات الأنثروبولوجيا التأويلية الرمزية، وهي إحدى الآليات المنهجية التي بها تُستقرأ ظواهر الأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية، منطلقة من الازدواج الدّلالي للرمز؛ بحيث يكون أحدهما معلنًا والآخر مضمرًا؛ أي أنّ الدلالة المضمرة تكون عادةً لا شعورية بالنسبة للمؤلف وكذلك في اللاوعي بالنسبة للقارئ، وهذا ما يستلزم وجود تفكير معمّق بغية استخراج الدلالات المضمرة لهذه الأنساق الثقافية من خلال الخطاب الأدبي[2].

## انفتاح الروايات السعودية

لعل انفتاح الروايات السعودية على القضايا الإنسانية الكبرى من حيث تصويرها مجتمع الآخر؛ حياة الناس فيه، واهتماماتهم إلى غير ذلك مما يعكس علاقة هذا الآخر بالمجتمع السعودي بشكل مباشر أو ضمني، ولعل من أهم المرجعيات المساعدة على انفتاح الروايات السعودية التحولات الثقافية التي شهدتها السعودية من خلال انتاجاتها الإبداعية وغيرها.

إن أية ثقافة في تعبيرها عن الرؤى غالبا ما تنطبق من تمثيل ذاتها، ثم تنطلق منه إلى تمثيل الآخر؛ فـ«لا تخلو ثقافة من الثقافات من تمثيل للذات أو للآخر، فالتمثيل هو الذي يعطي للجماعة صورة ما عن نفسها وعن الآخر، وهو الذي يصنع لهذه الجماعة معادلا لما يسميه بول ريكور بـ«الهوية السردية» للجماعة، أن تمثّل بالمعنى المسرحي يعني أن تتقمص الدور وتتصدّر المشهد وتفرض حضورك على الآخرين، وأن تمثّل بالمعنى النّيابي هو أن تتحمّل مسؤولية النطق بالنّيابة عن الآخرين الممثَّلين، وهو وضعية لم تبلغها الثقافة العربية إلا مع ظهور الإسلام الذي دفع ثقافة العرب إلى الواجهة، وأتاح لها إمكانية التوسّع والامتداد في بقاع العالم الوسيط، كما وفّر لها إمكانية كبيرة لاحتضان الآخرين المختلفين واستيعاب ثقافاتهم المتنوعة»[3].

وهذا يعني أن أية ثقافة تتطلب درجة عالية من النضج والوعي الذاتي لكي ترتقي إلى مرحلة المستكشف والمتبصر لثقافة الغير، وهي مرحلة مهمة لأية ثقافة؛ فاستكشاف ثقافة الآخر يساعد على فهم ثقافة الذات، بل إن هذه العملية تعدّ محورا أساسيا لبلورة مفهوم الذات ثقافيا، واستجلاء هوية المستكشِف بالاطلاع على ثقافة الآخر، ثم إصدار آراء وأحكام حول هذه الثقافة.

لقد استطاعت الثقافة السعودية أن توجد لنفسها من خلال رواياتها الأدبية والفنية عن الآخرين وثقافاتهم معنى التمثيل بمفهوميه؛ المسرحي في تقمص دور الآخر، والنيابي في الحديث على لسان الآخر، ليرى كما يرى الآخر، ويتحدث كما يتحدث، وهذا ما يُعنى هنا بالتحولات الثقافية، بحيث استطاعت أن تتحول من ثقافة الذات داخليا إلى فهم واستيعاب ثقافة الآخر عالميا، ثم تصوير هذا الآخر تصويرا إن لم يكن دقيقا فيقترب منه، وذلك على غرار تفوقها في تصوير ذاتها.

والملاحظ أن هذا التمثيل محكوم بآلية الجذب والدمج والاحتضان، وهي التي توفّرت في هذه الثقافة بفضل الإسلام واعتماده على مبادئ عالمية تبشّر برسالة توحيدية، تهدف إلى هداية الناس أجمعين، ومن شأن هذه الآلية أن تخلق هوية ثقافية منفتحة ومتسامحة، وتؤدي إلى انفتاح الهوية على الآخر واستيعابه استيعابا يرمي إلى تحقيق تلك المعادلة الصعبة والمتمثلة في معايشة الاختلاف في المساواة أو المساواة والتعايش السلمي مع الاختلاف والمغايرة لا استيعاب إخضاع وهيمنة[4].

## أفريقيا في هذه الدراسة

المقصود بأفريقيا عند إطلاقها تلك القارة التي تبلغ مساحتها (30.2 مليون كيلومتر مربع)، وتعدّ «ثاني قارات العالم من حيث الحجم»[5]، التي يبلغ عدد سكانها مليار نسمة وفقاً لتقديرات 2009، وتتكون من 61 إقليماً، و 54 دولةً، وتَحُدُّ القارة من الشمال البحرَ المتوسط، ومن الشمال الشرقي تحدّها قناةُ السويس والبحر الأحمر، ومن الجنوب الشرقي والشرق المحيط الهندي، ومن الغرب المحيط الأطلسي[6].

وتشتمل هذه القارة على مجموعة أعراق، بناءً على ذلك يمكن تقسيم هذه القارة نظراً للتقسيم الذي يعتبر الصحراء الكبرى حداً فاصلاً «إلى قسمين مختلفين كل الاختلاف؛ قسم يقع شمالها ويسمّون (أفريقيا العربية الإسلامية)، وآخر يقع جنوبها ويسمون (أفريقيا جنوب الصحراء- Africa South of the Sahara)»[7][8]، على أن المعني بأفريقيا هنا هو هذا الأخير.

## تعريف موجز بنماذج من الروايات المختارة:

ستستعين الدراسة لإنجاز أهداف هذه الدراسة، وتصوير الوشم الأفريقي كما عكستها الروايات السعودية بثلاث روايات سعودية هي:

1. رواية ميمونة: للروائي محمود إبراهيم تراوري، صدرت عن منشورات دائرة الثقافة والإعلام سنة 2002م، طبعت بعد ذلك من دار مدى للنشر سنة 2007م.

- صوّرت الرواية معاناة عائلة إفريقية ذاقت الأمرّين في رحلتها من موطنها الأصلي، فاغتربت وهجرت خلاصا مما تعيشه من ظلم واستبداد المستعمر من جانب، ورغبة في مجاورة بيت الله الحرام من جانب آخر.

2. رواية فخاخ الرائحة: صدرت للروائي يوسف المحيميد عن دار رياض الريس للكتب والنشر، والطبعة الثانية من الدار نفسها سنة 2006م، وقد تُرجمت الرواية إلى اللغة الإنكليزية والفرنسية؛ جاء عنوانها في اللغة الإنجليزية تحت مسمى (Wolves of the Crescent Moon) أصدرها دار (Penguin Books) للمترجم أنتوني كالدربانك (Anthony Calderbank)، في 18 ديسمبر 2007[9]، بينما أتت الترجمة الفرنسية بعنوان (Loin de cet enfer) يقابلها في العربية (بعيدا عن هذا الجحيم) ترجمها إيمانويل فارليت (Emmanuel Varlet) ونشرها (Actes Sud edition)، في 27 يونيو 2007[10].

- حشدت الرواية مجموعة من الشخصيات التي عانت من عقد حياتية مختلفة، لكن توحّدت همومها – تقريبًا – في نقصٍ أو تشويهٍ في خِلقتها لغير عامل طبيعي، فطرّاد مقطوع الأذن، و ناصر مفقوء العين، والعم توفيق رقيق أسود مخصي؛ فالروائي بذلك «يقيم تواشجًا وتواصلًا بين المنفيين، وتسلطًا متتابعًا ومتآزرًا من عالمهم الذي يغتالهم ليستعبدهم، وينفيهم ليبرأ من الالتصاق بنفيهم»[11].

3. رواية سماء فوق أفريقيا: رواية «سماء فوق أفريقيا» لعلي الشدوي، وقد طُبعت الرواية مرتين عن دار طوى للنشر، الطبعة الأولى سنة 2007، والثانية سنة 2013.

- وتدور أحداث الرواية عن مسافر أبيض البشرة متجها إلى مدينة (بلبلة) الجيبوتية، أغدق في وصف كل ما تقع عليه عيناه في رحلته تلك، تقاسيم وجوه الناس، همومهم، ملامحهم، المدينة وأشكال الثقافات والعادات، الفن والوشم، المساكن، الأسواق، التجمّعات، والطقوس الدينية، من غير أن يضنّ بإيجاد تفسيرات وتحليلات لما يقع عليه قلمه في كل ظاهرة من هذه الظواهر.

## في مفهوم الوشم والشلخ

لعل من الأجدر الابتداء بتحديد إطار مفهوم الوشم وما قد يشاركه في الدلالة في مدونات الدراسة كـ«الشلخ» وغيره مما كان ممارساً لدى الأفارقة بإضفاء دلالاتٍ خاصة عليها.

لقد أتى المفهوم اللغوي لكلمة الوشم بأنه: العلامات التي تظهر بإحداث النتوء في الجلد، أو التأثير فيه بالنقش أو الغرز بإبرةٍ ونحوها[12]، قال (ابن دريد): «الوشم شيءٌ كانت النساء تعمله في الجاهلية يغرزن أيديهن بالإبر ثم يحشونها بالنيل أو النؤور»[13].

وقد جاء مفهومه الاصطلاحي بأنه «عملية تتم على عضو أو أكثر من أعضاء الجسد الإنساني والحيواني بوساطة التلوين الثابت والتلوين القابل للامحاء، بوساطة الغرز في الوشم الثابت، والنّقش والتخضيب في الوشم القابل للامحاء»[14].

يظهر هذا التعريف تنوّع الوشم إلى نوعين؛ أحدهما ما يسعى إلى غرزه تحت الجلد بواسطة إبرٍ وأدواتٍ أخرى، فيثبت تحت الجلد ما بقي صاحبه على وجه الأرض، وهذا النوع هو المراد من الوشم في هذه الدراسة؛ إذ إنه النوع الأكثر ممارسةً في الثقافة الأفريقية وتاريخها. أما النوع الثاني فهو أقرب إلى الرسم بالحناء أو الأدوات الأخرى التي يمكن إزالته بالسهولة إذا رغب عنه صاحبه.

أما الشّلخ فقد يكون من الصعوبة التماس تعريف صريح يمكن إسقاطه على الممارسة الأفريقية التي يُعنى بها: تلك «الخطوط المرسومة على الخدود من أثر الفصد بالموس، ولا يشمل هذا المفهوم العلامات الموسومة على الجباه، أو العلامات الناتجة عن الكي بالنار أو بعض المواد المحرقة على الوجه»[15]، فلم تعِ الثقافة العربية هذه الممارسة الأفريقية، وإن كانت ثمة مراجعُ عربيةٌ أطلقت على هذه الممارسة «الشلخ»، على أنها قد يُعنى بها شلخ اللحم، وهو «شق بالطول والعرض، وشلخه بالسيف هبره»[16]، والهبر بالسيف (قطعٌ في الشّيء وتقطُّع)[17]، «قال الصَّاغانِيّ: هو اسمٌ من هَبَر، أَي قَطَع»[18]، «ويقال هبرله من اللحم هبرة قطع له قطعة وهبره بالسيف قطعه به»[19].

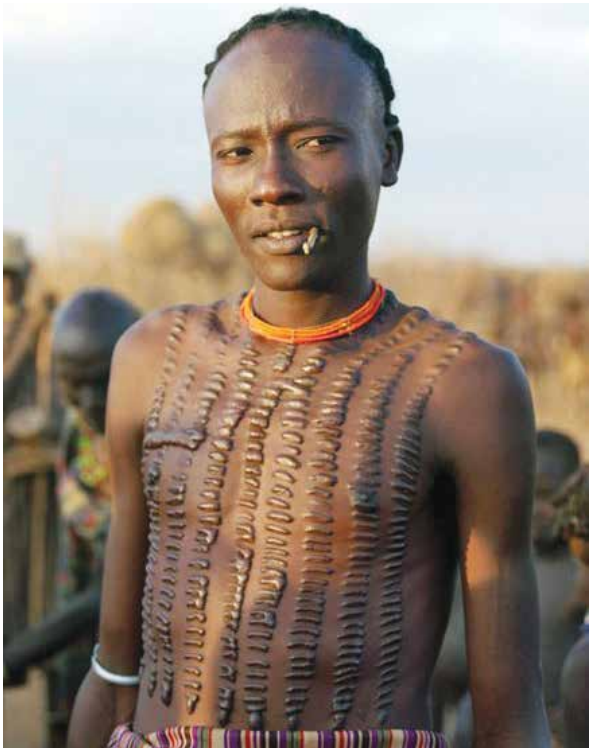
فسواء أكان الشلخ نبرا بالسيف أو هبرا به، فقد يمكن الحكم على إصابة استخدام الكلمة، وانطباق دلالتها على المفهوم الذي يراد سحبه على الكلمة؛ ذلك أن الممارسة الأفريقية التي يطلق عليها «الشلخ» تؤدي إلى قطعٍ في جلد إنسانٍ من أي موضعٍ من مواضع في جسمه، وهذا القطع قد يكون بالطول أو العرض أو بهما معاً، بأداة قطع حادة كالسيف، ينتج عنه بعد التئامه نتوءٌ أو بروزٌ في الجرح أو حافتيه.

## حضور الوشم الأفريقي في الروايات السعودية

من الروايات التي ورد فيها الوشم رواية «سماء فوق أفريقيا»، ولم يُسع فيها إلى عكس الوشم كظاهرةٍ ثقافيةٍ أفريقيةٍ قديمةٍ، أو باعتبارها إحدى التقاليد الأفريقية الموغلة في القدم، والتي كانت تمارس باعتبارها انعكاسًا للرؤى الطبيعية لما كان يشاهده الأفريقي حوله، هذا باعتبار الوشم من الموروثات الشعبية القديمة التي تداولتها المجتمعات على مرّ السنين، وجزءًا من حياة الناس اليومية، بل عكست الرواية ظاهرة الوشم كظاهرةٍ خاصةٍ بعصاباتٍ وتنظيماتٍ خاصةٍ، وهذا ما تؤكّده التأويلات التي انطلقت منها الرواية:

« كل من تحدثت معهم عن هذه الوشوم، يؤلفون عنها حكايات بطريقتهم الخاصة، لكن الروايات التي وثقت فيها هي أن أغلب الموشومين ينتمون إلى كوادر حزبية دنيا، وتنظيمات سرية، فعندما انهارت السلطة المركزية في الصومال، وقامت الحرب الأهلية تزايد اللاجئون، وبدؤوا يستخدمون الوشم والرسم للتعبير عن انتماءاتهم السياسية وإظهار العودة»[20].

فاعتبرت الرواية الوشم وسيلةً من وسائل إظهار الولاء لعصاباتٍ أو انتماءاتٍ حزبيةٍ، أو تنظيماتٍ إجراميةٍ، وهذا الذي تعكسه الرواية قد يكون جانبًا من جوانب تسليط الضوء على تلك الممارسة حديثًا، وخاصةً في مجتمع معيّن من المجتمعات الأفريقية المتعدّدة.



وإلى جانب الرؤية الحديثة التي انطلقت منها الرواية، فقد عكست كذلك بعض الممارسات التي تصاحب عملية الوشم، واستحضار بعض الوظائف التي تؤديها في هذا المجتمع:

«مثلما سمعت، ترسم هذه الوشوم والرسومات في حي بلبلة وبأدوات بدائية: مساميروأسياخ مدببّة وحواف زنك مستعمل، أما الحبر فيحصلون عليه بحرق أحذيتهم، وخلط ما ينتج عن احتراقها ببولهم، ولكي يتجنبوا تحولها إلى جروح عميقة يقرؤون عليها بعض الطلاسم العفرية»[21].

لعل من أبرز الوظائف التي تذكر للوشم الوظيفة السحرية، والتي قد تتمثل في مستويات، كحماية الإنسان من روح القتيل، وفي اعتباره تعويذةً ورقيةً تجلب المنافع وتدفع عن الإنسان العين الشريرة[22]، ولعل مما يساند الوشم على تأدية هذه الوظيفة غالبًا الطلاسم التي تصاحب إنجاز هذه الممارسة، فليس مقتصرًا على حمايتها من الجروح فقط -كما تؤوّلها الرواية-، وإنما تشملها وغيرها مما ارتبط بها من المعتقدات منها الحماية من الشر وضروبه.

وقد استحضرت الرواية أشكال بعض هذه الوشوم بالوصف:

- «فهناك المزيد من الأشكال، تحملها الأجساد التي أحاطت بي: رجلٌ في أواخر العقد الرابع من العمر وشم على ذراعه أفعىً منطويةً على ذاتها، وآخر وشم نجمتين على كفه اليمنى، وثالث وشم على ذراعه شبكةً يحملها طائر، ورابع وشم عينا على جبهته، أما الوشم الذي آذى عيني أكثر من غيره فهو أذن رسمت بدلًا من أذنٍ مقطوعةٍ»[23].

ليس الغرض الأساسي هنا تقديم تأويل يعتبر الأصوب من جميع جوانبه لهذه الوشوم المستحضرة، وإنما السعي للوقوف على الوظيفة التي تؤديها الوشوم في حياة مجتمعاتها، والفلسفة المؤطرة للرسالة المشفّرة التي تحملها في طياتها؛ فالحقيقة أن «الوشم واحدٌ، والتأويلات لا تحصى، كأنه كتابةٌ تتولد معانيها بتعدد قراءاتها وليس بالضرورة أن تلتقي تلك التأويلات مع قصد صاحب الوشم، تمامًا كما أنه من الحتمي أن لا تلتقي قراءة نصٍ إبداعيٍّ ما مع مقاصد صاحبه»[24].

فقد يتضمّن هذا الوصف للوشوم وظائف متعددة؛ سحرية، أو دينية، أو اجتماعية أو تزيينية، لكن تركيز الرواية على الوشم الأخير: «أما الوشم الذي آذى عيني أكثر من غيره فهو أذن رسمت بدلًا من أذنٍ مقطوعةٍ»[25]، قد يعكس تصوير الأبعاد النفسية التي قد يحملها الوشم كوظيفةٍ إضافيةٍ ذات مرامٍ أبعد مما قد تؤديها الوظائف الأخرى المذكورة، ويؤيد السياق الذي استحضرت فيه الروايةُ هذا الوشم ماهية هذه الوظيفة النفسية؛ حيث أدت هذه الوشوم إلى اعتبارها دوافع محفّزة لحامليها بإظهار منطويات عُقدهم النفسية في القتل والنهب والاغتصاب في المجتمع، يضاف إلى ذلك أن الرواية قد وضع هذا الوشم في تأويله ومتعلقاته في السياق النفسي من حيث إن المتلقي وهو الملاحظ القارئ للوشم «بعين المشمئز والمشفق، أبعدني فراغ الأذن عن حقيقة الأجساد البشرية، وأدخلني فخ الوهم الفارغ بوجود الأشياء بعد زوالها»[26]، لذا فإن هذا الوشم وإن لم يتقصد صاحبه لتأدية هذه الوظيفة العميقة في نفس ملاحظ وشمه إلا أنه قد أدّى تلك الوظيفة في نفس المتلقّي.

أما الشلوخ فيتجلّى استحضارها في رواية ميمونة باعتبارها رمزًا تعريفيًّا يختصّ كل قبيلة ومجموعة أفريقية بشكل معيّن، يستعان به في التعرّف على هويات الأفراد وانتماءاتها العرقية و الدينية:

- «في أمكنتنا تحدّد خطوطٌ وشلوخٌ على الوجوه ديانات الناس. مضوا بجوارنا مملوئين بالشتائم تجاهلناهم حتى اختفوا في ظلام الغابة والنهر الذي يبنون قراهم على ضفافه»[27].

«المهم أنني بعد أيام وصلت منطقة الحصاحيصا، عشت أكثر من شهرٍ هناك، تعرفت إلى أناسٍ كثيرين، هوامل وبعضهم موسوم في ظهره أو رقبته»[28].

تتجاذب الشلوخ لدى القبائل الأفريقية أهدافًا وظيفيّةً متعدّدة، لعل من أبرزها الوظيفة الاجتماعية، والتي تتمثل في أنها «شعارٌ رئيسيٌّ تعرفه القبائل البدوية التي تعيش في العصر الحاضر، يتمثّل في طريقة معيّنة في تصفيف شعورهم، وفي كثير من أنحاء العالم، وبصفةٍ خاصةٍ في أفريقيا، يكون شعار القبيلة وشمًا أو «شلخًا» يحفر في عضو من أعضاء الإنسان»[29]، وإلى هذه الرؤية سعت الرواية في تأويل هذه الشلوخ باعتبارها رمزًا.

فالشلخ يكون مفروضًا على أفراد بعض القبائل الأفريقية؛ لتميّزهم عن غيرهم، بل عدّ ذلك «بطاقة» المرء في القرون الماضية في القارة، ولا زالت بعضها متمسكةً بها إلى الوقت الحاضر؛ أمثال قبائل الهوسا، والزرما، وموسي، واليوربا، وأشنتي[30]. وبذلك يمكن الحكم بأنه يتناقض الوشم والشلخ مع المفهوم المعتاد له؛ فالوشم الذي يستعمله الأفريقي ليس وشمًا بالمعنى المتعارف عليه لدى القبائل العربية أو لدى الغرب اليوم، وإنما هو علاماتٌ ورموزٌ في الجسد تؤدّي وظائف متعددة.

إن تلك الخدوش والوشوم التي تظهر على الأفريقيّ، تمثّل في مجملها رموزًا وعلاماتٍ، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأنها: «لغةٌ تواصلية بين أفراد قبائل وسط إفريقيا، فكلّ علامةٍ لها دلالتها اللغوية،

وبما أن مسألة الكتابة المنظّمة لا يطرح في مثل تلك المجتمعات، فظهور علامة الحرف ينطوي في الواقع على تحوّل جذري في رؤية العالم، والرمز عند البدائيين يعبّر عن نفسه داخل الشكل الخطّي للتطور وليس داخل الشكل الخطي لأبجدة ما، إن شئنا الحديث عن كتابةٍ ما، فيجب الحديث عن كتابة الوشم، والأقنعة، والتماثيل، والجدرانيات الصخرية، تتكلم بنفسها وتتحدث عن ماهيتها»[31]، فإن غياب الكتابة الفعلية في حياة هؤلاء البدائيين يؤدي إلى أن يستشري توظيف مثل هذه الرموز في أوساطهم كوسيلة بديلة للتعبير في قالب فنّي متميز.

لذلك فإن الوشم والشلخ في المقام الأول فنٌّ تعبيريٌّ يأتي محمّلًا بقيمٍ فنّيةٍ جماليّةٍ تعكس فرادة القدرة الإبداعية للفنان، وهذا من جانب كونه فنًّا يتميز بذاتية مبدعه، كما يأتي محمّلًا بقيمٍ تعبيريّةٍ تعكس روح الجماعة والبيئة التي أضافت المعنى لهذا الرمز، ليدلّ على مفهومٍ يتبادر إلى الأذهان عند رؤيته، وهذا من جانب كونه تعبيرًا جماعيًّا عن معنىً معين.

فيعدّ الوشم في نسقه الأفريقي خطابًا فنّيًا من جانبٍ، وخطابًا تعبيريًّا قبَليًا منغلقًا، يتخذه أفراد القبيلة كوسيلة لإحداث التواصل، تغني رؤيته عن مزيد استيضاح معانيها وشفرة رموزها لدى أفراد القبيلة، فيمكن اعتبار ممارسة عملية الوشم أو الشلخ ابتداء على أساس أنه عمل فني، لا تقل فنّيته عن تلك التي يمارسها الفنان التشكيلي والرسام والنحّات في المجتمع الأفريقي في تصويرٍ تفاعليٍّ بين ذاته وموضوعه الذي يرتبط ارتباطًا شديدًا برؤاه للكون، فلذلك يسعى إلى إنجاز هذا الفن الذي يوازيه شعائر وطقوس دينية تعكس صورة معتقده في فنّه، في قالب فردي واجتماعي في الآن نفسه.

## الخاتمة

يخلص البحث في نهاية هذه النقطة إلى أنه قد عني بالحديث عن الوشم والشلخ، وكلٌّ منهما من الممارسات الموغلة في القدم في الثقافة الأفريقية التي تصاحبها طقوسٌ وشعائرُ دينية، تؤدى بها وظائف متعددة.

أما الوشم فقد تجلّى في رواية «سماء فوق أفريقيا» كظاهرة ثقافية مغلقة خاصة بالعصابات الخاصة والتنظيمات الإجرامية، وهي بذلك تكون ذات وظيفة نفسية - كما يرى الباحث-، وذلك بالاستناد إلى سياق حضورها في الرواية وتأويلها فيها، فعكس الوشم الوظيفة النفسية التي تكشف عن الإحساس الداخلي للفرد من حيث استعاضة الوشم بالعضو الإنساني.

وأظهرت رواية «ميمونة» ورواية «فخاخ الرائحة» الوظيفة الاجتماعية لظاهرة الشلوخ؛ إذ تعُدّ القبيلة الأفريقية أن وشم أو شلخ شكلٍ معيّن في موضع معيّن من الجسم بمثابة هوية أفرادها، بذلك عدّ الباحث الظاهرتين خطابًا تعبيريًّا يأتي محمّلا بقيم فنية جمالية، تعكس روح الجماعة والبيئة التي أضافت المعنى لهذا الرمز، ليدلّ على مفهومٍ يتبادر إلى الأذهان عند رؤيته، وهذا من جانب كونه تعبيرًا جماعيًّا عن معنى معين، كما تعكس فرادة القدرة الإبداعية للفنان من جانب آخر، وهذا من جانب كونه فنًّا يتميز بذاتية مبدعه.

## الهوامش

1. عبد الفتاح كيليطو، مسألة القراءة ضمن كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993م، ص190.
2. ينظر: الغذامي، عبد الله محمد، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010م، ص73 - 75.
3. كاظم ، نادر، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2004م، ص16.
4. ينظر: المرجع السابق، ص17 - 18.
5. إسماعيل، حلمي محروس، تاريخ إفريقيا الحديث والمعاصر من الكشوف الجغرافية إلى قيام منظمة الوحدة الإفريقية، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية، مصر، 2004م، ص أ.
6. ينظر: باري، محمد فاضل علي. كريدية، سعيد إبراهيم، المسلمون في غرب إفريقيا: تاريخ وحضارة،

دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2007م الموافق 1427هـ، ص13. سعدي، محمد عبد الغني، قضايا إفريقية، عالم المعرفة، 1400هـ الموافق 1980م ص5. أطلس العالم الكبير، بيروت - لبنان، الطبعة 1999م، ص383.

7. لقد ناقش المستفرق الألماني يان هاينزيان (Jan) المصطلحات التي أطلقت على هذا التقسيم، ويركز الباحث فيها على المسميات التي أطلقت على هذا القسم الآخر (أفريقيا جنوب الصحراء) باعتبارها وجهة الدراسة، فمن هذه المسميات؛ أفريقيا الزنجية، أفريقيا السوداء، أفريقيا غير الإسلامية، أفريقيا جنوب الصحراء، وقد اعتبر (يان) مسمى (أفريقيا الزنجية و أفريقيا السوداء) تعبيرًا من التعبيرات الجغرافية العنصرية، وعلّل لعدم دقة مسمى (أفريقيا غير الإسلامية) بأنه قد انتشر في هذا الجزء الإسلام بشكلٍ كبير، والأغلبية المسلمة في كثيرٍ من هذه البلدان اليوم يعكس ذلك، إلى جانب أنه توجد بين هؤلاء الأفريقيون الشماليون المسلمون شعوبٌ غير مسلمة. وأما المسمى الأخير (أفريقيا جنوب الصحراء) فقد رأى أن اعتبار «الصحراء الحدّ الذي يفصل بين الثقافتين المتداخلتين لا يتطابق مع الصحراء».

– Jahn, Janheinz, Neo-African Literature. New York: Grove Press, 1969, 19-20.

8. شلش، علي، الأدب الأفريقي، عالم المعرفة، الكويت، ع 112، 1993م، ص11.

9. ينظر: الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، الثلاثاء 9 صفر 1428 الموافق 27/02/2007 ، ع 12570، «بعد ترجمة روايته فخاخ الرائحة عن الجامعة الأميركية بالقاهرة»، النسخة الألكترونية.

10. ينظر: المرجع السابق، الاثنين 4 جمادى الأولى 1428، الموافق 21/05/2007، ع 199، «المحيميد بعد صدور الترجمة الفرنسية لفخاخ الرائحة»، النسخة الألكترونية.

11. القرشي، عالي، تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، دار الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2013م، ص210 - 211.

12. ينظر: الأزهري، تهذيب اللغة، 11/297. ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، د.ط، 1399هـ الموافق 1979م، 6/113. ابن منظور، لسان العرب، 12/638.

13. ابن دريد، أبي بكر محمد بن الحسن، جمهرة اللغة، تح: رمزي بعلبكي، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، 1987م، 2/881.

14. القرعان، فايز عارف، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، دار الفارس، الأردن، الطبعة الأولى، 1998م، ص 31.

15. غنيم، محمد أحمد، الوشم دراسة أنثروبولوجية مقارنة في الفن البدائي، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، مصر، ع8، 1988م، ص199.

16. الطالقاني، إسماعيل بن عباد، المحيط في اللغة، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، 1414هـ الموافق 1994م، 4/224.

17. ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، د.ط، 1399هـ الموافق 1979م، 6/28.

18. الزبيدي، مرتضى محمد بن محمد، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، د.ط، د.ت، 14/388، مادة ( ش ل خ).

19. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1425هـ الموافق 2004م، 2/969.

20. الشدوي، سماء فوق أفريقيا، ص8.

21. نفسه.

22. ينظر: القرعان، فايز، الوشي والوشم، ص47.

23. الشدوي، سماء فوق أفريقيا، ص9 – 10.

24. باديس، نور الهدى، الوشم: الرمز والمعنى، مؤتمر قضايا المعنى في التفكير اللساني والفلسفي، جامعة منوبة، تونس، 2015م، ص302.

25. الشدوي، سماء فوق أفريقيا، ص10.

26. نفسه، ص10.

27. تراوري، ميمونة، ص 17.

28. المحيميد، فخاخ الرائحة، ص26.

29. القرعان، فايز، الوشم والوشي، ص52.

30. ينظر: عمران، كبا، الشعر العربي في الغرب الأفريقي خلال القرن العشرين الميلادي، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة إيسيسكو، الرباط، 1432هـ الموافق 2011م، 1/22 - 23.

31. خضر، عبد العليم عبد الرحمن، التراث الثقافي للأجناس البشرية في أفريقيا بين الأصالة والتجديد، النادي الأدبي الثقافي، الرياض، الطبعة الأولى، 1406هـ الموافق 1985م، ص44.

## الصور

– الصور من الكاتب.
– مراجع الصور المرفقة بهذه المقالة من (Pinterest).

# الزيتونة شجرة الحياة:
# دراسة تحليلية لحضورها الرمزي والوظيفي في عادات الموت والعدّة بجزيرة جربة

أ. عماد بن صالح - كاتب من تونس

إنّ الموت باعتباره انتقالا من الزمن النسبي إلى الزمن المطلق قد عرفته الإنسانية وتعايشت معه في كلّ زمان ومكان، فلا وجود لأمّة لم يطرق بابها ولم تكتو بنار فراق الأحبّة. فهو يخلّف حزنا عميقا ولوعة كبرى ويكشف عن حيرة الإنسان وعجزه أمام القدر. فتلك هي «طبيعة الحياة، خلق، فولادة وشباب، فكهولة وشيخوخة فموت»[1]. ذلك أنّ الحياة تستوجب الموت وإذا كان هناك فرحة بالميلاد، كان هناك حتما حزن بالفناء. على اختلافها في الزمان والمكان، فقد عرفت كلّ الثقافات أشكالا متعدّدة وطقوسا متنوّعة وممارسات مختلفة تجمع على ضعفها وتقرّ بعجزها أمام هذا المصير المحتوم (صورة عدد 1). وقد عبّرت كلّ الثقافات عن حرقتها ولوعتها قولا وفعلا وممارسة ممّا شكّل مادّة ثريّة للبحث تناولتها مختلف الاختصاصات بالدراسة والتمحيص[2]. فأخضعتها إلى المنهج العلمي لتحليل مضامينها وفق مقاربات متعدّدة، فبيّنت كيفيّة تعامل مختلف المجتمعات والطوائف مع الموت والموتى. غير أنّه إذا كان

الموت هو بداية النهاية بالنسبة للشخص المتوفّى، فإنّه نقطة بداية لسلسلة من الطقوس والممارسات لدى عائلة المتوفّى وخاصّة لدى الأرملة.

تتميّز عادات وطقوس الموت بهيمنة النساء على جلّ فتراتها ومراسمها. فمنذ سكرات الموت ولحظاتها الأولى، تلعب المرأة دورا مهمّا في الإعلان على الفاجعة سلوكا وفعلا وقولا. فتعمل على إظهار حزنها المطبق بشتّى الوسائل، كالحرص على ارتداء ثياب سوداء داكنة طيلة المأتم والجنوح إلى الصياح والعويل والندب[3]. وبقدر بسط نفوذها على المأتم داخل المنزل، بقدر إقصائها عن موكب الجنازة لاحقا. ذلك أنّ الأعراف الاجتماعيّة تأبى مرافقة النساء لموكب الجنازة وتنكر عليهنّ التحوّل إلى المقبرة ومتابعة مراسم الدفن عن قرب. يبدو أنّ هذا المنع يستند إلى تعاليم الدين الإسلامي الّذي أكّد على ضرورة ملازمتهنّ منزل المتوفّى. فبعد إلقاء النظرة الأخيرة لوداع المتوفّى، تلزمهنّ الضوابط الاجتماعيّة بملازمة المكان فلا يتخطّين عتبة المنزل ولا يبارحن المقام. فما إن يحمل النعش على الأكتاف للتوجّه إلى المقبرة، حتى تتنافسن في الصياح والندب واللّطم. يظلّ صدى صياحهنّ المولول وعويلهنّ المفزع يتابع سير الجنازة إلى آخر رمق، فيكسّر صمت الرجال ويضفي قتامة خاصّة على المشهد.

لقد اجتهد الفقهاء لتفسير دواعي هذا الحرمان، فأرجعوا ذلك إلى منع الاختلاط في الفضاءات العامّة، خاصّة أثناء المناسبات الحزينة حيث العيون الدامعة والقلوب الملتاعة. بينما أدّعى فريق آخر من الفقهاء أنّ مردّ هذا المنع هو عدم انضباط النساء قلّة صبرهنّ ورودهنّ الانفعاليّة وانسياقهنّ وراء العواطف الجيّاشة. وهو ما من شأنه أن يفضي إلى ارباك موكب الجنازة وتعطيل مراسم الدفن، والحال أنّ إكرام الميّت يقتضي الإسراع في دفنه. على أهمّيته، إلّا أنّنا لا نشاطر هذا الرأي الأخير، فنرى أنّ التأويل الأوّل أقوى حجّة وأكثر إقناعا. ذلك أنّ هذا الاقصاء لم يكن بغريب ولا بجديد، فلا يعدو أن يكون إلّا تتمّة لبقيّة الممنوعات المسلّطة على المرأة. فباعتبار أنّ المقبرة فضاء عامّ، ورد هذا الحكم متناغما مع إقصائها منه ومنسجما مع روح التشريع الّذي يدعو المرأة إلى ملازمة بيتها وينكر عليها اقتحام معترك الحياة. وبناء على ما تقدّم، نعتبر أن لا دخل للعواطف ولا للأحزان في هذا المنع. لأنّ الإنسان سواء كان ذكرا أم أنثى يتألّم لمجرّد فقدان حيوان أليف، فما بالنا لمّا يصاب في إنسان قريب وعزيز على قلبه!

رغم أنّ هذا الإقصاء الجائر قد حرمها من مرافقة أعزّاء أقرب النّاس إليها إلى مثواهم الأخير، فسرعان ما تستعيد المرأة بسط نفوذها من جديد على مجريات الأحداث خلال المأتم. فنجدها قد أحكمت قبضتها مجدّدا على مختلف طقوس ما بعد الموت والدفن، بداية من «الفرق» وهو يصادف اليوم الثالث للوفاة ونفس يوم انطلاق عدّة الأرملة. رغم ديمومتها فإنّ دورة الحياة في جزيرة جربة، تأبى إلّا أن تحطّ الرّحال في ظلّ زيتونة وارفة أغصانها تعانق السماء في زرقتها حيث تسافر الرّوح إلى أعلى من حيث أتت وتعود إلى خالقها. للزيتونة في مسار الحياة فصل في علاقة وثيقة بالموت. وهذا الفصل لا ينقطع بدوره عن دورة الحياة في الجزيرة، فهي مناسبة اجتماعيّة لها عادات وطقوس شديدة الارتباط بالزيتونة. لا يخلو الموت من عادات وتقاليد بعضها مشترك وبعضها الآخر محليّ. من ذلك أنّ أهل المتوفّى في جربة يتملّكهم حزن مطبق فيعرضون عن إعداد الطعام لمدة ثلاثة أيام يمتنعون خلالها عن إشعال النار في منزل المتوفّى اعتقادا منهم بأنها تلحق به الأذى في قبره[4]. فيتكفّل الأقارب والجيران بإطعامهم طيلة هذه المدّة، وهذا شكل من أشكال التكافل والتضامن الاجتماعي في مجتمع جزيريّ تحكمه الأعراف الأصيلة.

ما هي مظاهر الحزن عند الوفاة؟ ما هو دور المرأة فيها؟ كيف يتجلّى هذا الدور ولماذا؟ ما هو موقع أرملة المتوفّى من كلّ هذا؟ كيف تعبّر عن حزنها؟ ماهي طبيعة التزاماتها الاجتماعيّة؟ هل هي دائمة أم ظرفيّة؟ ماهي الأبعاد الدلاليّة للطقوس المصاحبة لذلك؟ ما سرّ الماء وشجرة الزيتون في المشهد الأخير من الحزن؟ وما هي أبعادهما الدلاليّة؟

من المشترك أنّه عندما يموت الزوج تمرّ الأرملة وجوبا بمرحلة العدّة والّتي عرّفها الفقهاء على أنّها «فترة تربّص إلزاميّة واجبة على كلّ امرأة فقدت

زوجها بوفاة أو بطلاق، تكون بعد انقضائها المرأة حرّة في أن تتزوّج من جديد»[5]. وقد حدّد الشرع عدّة الأرملة بأربعة أشهر وعشرة أيام استنادا على الآية الكريمة «والّذين يتوفّين منكم ويذرون أزواجا يتربّصن بأنفسهنّ أربعة أشهر وعشرا»[6]. يتّفق الفقهاء أنّ الهدف من ذلك هو احترام روح الزوج المتوفّى من ناحية ولبيان براءة الرّحم من ناحية أخرى[7]، ذلك أنّ الإسلام قد حرص كلّ الحرص على عدم اختلاط الأنساب. وتتميز هذه الفترة بتراكم العادات والطقوس وتعدّد المسؤوليّات على كاهل الأرملة والّتي سنتولّى دراستها واقتفاء أثرها في منظومة العادات والتقاليد عبر تتبّع مرحلتيها الأساسيّتين في جزيرة جربة، هما تباعا مرحلة دخول الأرملة في العدّة إلى حين خروجها منها وعودتها إلى عالم الأحياء.

## مرحلة الدخول في العدّة

في ظلّ حزن عميق يسود عائلة الزوج المتوفّى، تدخل الأرملة في مرحلة العدّة ابتداء من اليوم الثالث أي مباشرة بعد الفرق. لئن تميّز هذا اليوم بتجدّد نسق الحياة لدى بقيّة أفراد العائلة من ذلك دعوة العائلة والأقارب على مأدبة عشاء تلي «الختمة» ترحّما على روح المتوفّى، فإنّه يرهق كاهل الأرملة بأعباء ثقيلة من الواجبات الدينيّة والالتزامات الاجتماعيّة. فمع غروب شمس هذا اليوم، تدخل الأرملة رسميّا في مرحلة العدّة أو ما يطلق عليه محليّا اسم «ربطان العدّة». تتّسم هذه المرحلة الحسّاسة بتراكم الطقوس الدقيقة الّتي تسودها القتامة ويغلب عليها التشاؤم في ظلّ اعتقادات قديمة موحية بالشرّ وبالخطر المحدق[8]، بل وفي غالب الأحيان بالموت[9]. ذلك أنّ الأرملة تغمض عينيها وتلفّها بعصابة من القماش الأبيض كامل الليل (صورة عدد 7) ولا تنزعها إلّا صباحا. وتتواصل هذه العادة تقليديّا كامل فترة العدّة، بينما تمّ اختصارها حديثا في العشرة أيّام الأولى والعشرة أيّام الأخيرة قبل تقليصها من جديد إلى ثلاثة أيّام في البداية وفي النهاية.

بعد قضاء ليلة كاملة معصوبة العينين، تنتظر الأرملة بزوغ الشمس بفارغ الصبر لكي تنزع عصابتها وتلتحق بعالم الأحياء. ويتّسم نزع العصابة كلّ صباح بتقليد عميق المعاني، فما إن تستيقظ من النوم حتّى تبادر بفكّ العصابة ونزعها ثمّ فتح عينيها في إناء ماء. وهو تقليد مشترك وجدناه في كافّة جهات الجزيرة، ربّما يعني التخلّص من النحس والشرّ الّذي علق بها أثناء رحلتها اللّيليّة في عالم الأموات. فالماء وحده القادر على استيعاب هذه الطاقات السلبية للأرملة. ثمّ تغادر غرفتها بصمت دون أن تحدّق النظر في أيّ شيء. وحالما تصل إلى فناء «الحوش»، ترفع رأسها للسماء لتحدّق مليّا في الشمس البازغة وكأنّها تستلهم الصبر والسلوان من نورها ودفئها. وعليه يمكن أن نستخلص أنّ «ربطان العدّة» هو تعبير في محلّه لعمليّة ملموسة، وهي ربط العينين بعصابة قصد الامتناع عن النظر في اللّيل مع واجب الانتباه والحيطة خلال كامل النهار. لا شكّ أنّ عمليّة حجب العينين بعصابة بيضاء تدلّ على الاعتكاف والعزلة عن العالم الدنيوي، خاصّة وأنّه يسود الاعتقاد أنّ الأرملة تلتحق بزوجها في عالم الأموات كلّ ليلة. فتؤنس وحدته وترافقه في رحلته الصعبة إلى مستقرّه الأخير.

وبناء على ذلك، فعلى الأرملة تحمّل مسؤوليّة ثقيلة وذلك بالقيام بمهام شاقّة وواجبات مضنية طيلة فترة العدّة. تتمثّل خاصّة في ملازمة بيتها والتفرّغ قصد الانعزال عن العالم الخارجي والاعتكاف ليلا بمخدعها ليقع التواصل مع العالم الآخر. وبعد كلّ ليلة تقضّيها الأرملة مع عالم الأموات، تعود كلّ صباح إلى عالم الأحياء. لا شكّ أنّ هذه الرحلة اليوميّة بين عالم الأحياء وعالم الأموات تزيد من معاناة الأرملة وتضاعف من أزمتها الوجوديّة ممّا يعرّضها إلى أعمق حالات الاكتئاب النفسي[10]. وتقترن هذه العودة بنور الشمس الوهّاج وأشعّتها الدافئة فتأخذ صبغة الولادة من جديد. وشيئا فشيئا تتأكّد فكرة الولادة والانبعاث بتراكم الرموز الموحية، فالماء كما نعلم رمز الحياة والتجدّد[11] والبيضة رمز الخصوبة والولادة. أمّا الشمس الّتي تشرق كلّ صباح لتنير الكون وتبعث الحرارة بتوهّجها

فتدبّ الحيـاة طيلة يوم كامـل قبل أن تميـل إلى الغروب وتختفـي مجـدّدا في عالـم الأمـوات. تلك هي مسـيرتها وذلـك هـو مسـلكها، فهـي رمـز للنّـور الوضّـاء ومنبع الـدفء والحياة. كمـا أنّ دورتها اليوميّـة تمثّل فضلا عن تناوب اللّيل والنهـار، ترمز كذلك إلى الحيـاة في ديمومتها من خـلال ثنائيّة الحيـاة فالموت ثمّ البعـث من جديد[12].

تعيـش الأرملة طيلـة تلك الفـترة نوعا مـن الثنائيّة الخطـيرة الّتي تحمـل في طيّاتها الشـرّ الكثـير للآخرين. لا شـكّ أنّ هذه الرحلـة اليوميّة بين هذيـن العالمين لا تخلو مـن المخاطـر، فتجعل الأرملـة تعيش في نـوع من الحرج وحالة من التذبذب وعدم الاسـتقرار شـبيهة بما يعرفها زوجها المتوفّى في قبره. لذلك يسـود الاعتقـاد في كافّة أرجاء الجزيـرة أنّ الأرملـة مصـدر شـرور وهـو ما يسـتوجب الحـرص على تفاديها، كمـا يجب عليهـا أن تغضّ البصر وتتجنب الآخريـن قدر الامكان. إضافـة إلى ذلك، تتحمّل الأرملـة عدّة أعبـاء اجتماعيّة أخرى، من ذلـك منعها من المبيت خـارج منزلها وإلزامها بالتزهّـد في الحياة بالإعراض عـن كافّـة مظاهـر الزينـة كالعطـر والمصـوغ واللّباس الفاخـر كما تدعى للتنسّـك بتعمّد اختيـار الملابس الرثّة ذات الألـوان الداكنـة. وككلّ فترة انتقال لـه نهاية كما له بداية، لذلك انتبهـت الجدّات إلى نهاية فـترة العدّة بإقرار جملة من الاجراءات لكي تمرّ بسـلام علـى الأرملة وعلى بقيّة أفـراد العائلة كما علـى الآخرين.

## مرحلة الخروج من العدّة

يتواصـل نسق الحياة ببطء لدى الأرملة طيلة فـترة العـدّة، فتمـرّ الأيّـام رتيبـة كئيبـة مثقلة بالأحـزان والأوجـاع إلى أن يحـلّ الأجـل الشـرعي لانتهـاء العـدّة فتتغيّر معـه الأمور نسـبيّا. قبيـل انتهـاء العـدّة، أو مـا اصطلـح على تسـميته محليّا «رميان العدّة»، تذعـن الأرملة إلى جملة من العادات والتقاليد المتعاقبة والّتي تحمل في طيّاتها بعثا جديدا وبشـائر نـور وأمل لاسـتعادة الحياة بعين دامعة. وتتميّز هذه المراسـم بثرائهـا وسـرعة أحداثها المتتالية تبعا لقصر مدّتها الزمنيّة. فرغـم كونها لا تـدوم أكثر من يـوم وليلـة، إلّا أنّ جـلّ أحداثها إن لم نقل كلّها مشـحونة بالمعاني والرموز متكاملة فيما بينها وفي انسـجام كلـي مـع الحـدث الجلل.

ذلـك أنّ مجمـوع المعطيـات الّتي جـادت بهـا علينا المقابـلات الّـتي أجريناهـا مؤخّـرا أثنـاء العمـل الميداني في جزيـرة جربة تفيـد أنّ مراسـم انتهـاء العدّة تنقسـم تقليديّـا إلى ثلاثـة أنـواع. فمنها مـا هو خـاصّ بالطهارة والنقـاء ومنها ما هـو خاصّ بالقوت والغـذاء ومنها ما هو خـاصّ بخلع العصابـة واسـتعادة النظر بصـورة نهائيّة. علـى اختلافهـا في الزمـان والمـكان، فكلّ هـذه الطقوس والعـادات المتوارثـة عـن الأجداد تـدور في فلـك الحياة وتنبئ بـولادة جديـدة وخلق وانبعـاث. لعلّ أهـمّ ما يميّز هـذه الممارسـات والطقـوس هـو ثـراء حقلهـا الرمزي ودلالاتهـا الخصبـة وآفاقهـا الواعدة.

### 1) مراسم الطهارة:

في مجتمع جزيريّ مهوس بقواعد النظافة، كما تقتضيه مبادئ المذهب الإباضي، من الطبيعي أن تبدأ نهاية العدّة بمراسم الطهارة. فتعمد الأرملة إلى الاغتسال للطهارة في نفس التوقيت الّذي توفّي فيه زوجها. ثمّ تلبس لباسا جديدا ناصع البياض، قبل أن تضع العصابة على عينيها للمرّة قبل الأخيرة. إثر ذلك تقبع كالعادة في ركنها بانتظار قدوم أفراد العائلة. وممّا يجدر التذكير به، أنّ الأرملة تستعين يومها بإحدى الأرامل الّتي عاشت التجربة سابقا. فلا تبخل عليها بالنصح والإرشاد، وتكون لها خير سند لتجاوز هذه المحنة. وفي حركة رشيقة حبلى بالمعاني، تتولّى هذه الأخيرة دهن شعر الأرملة بزيت الزيتون وتسريحه وتخضيب يديها بالحنّاء ولفّهما بعناية في خرقة بيضاء[13].

### 2) مراسم الغذاء:

قبل أن تغتسل تحرص الأرملة على إعداد كلّ لوازم طهي الغذاء. مباشرة بعد الغسل والتطهّر وقبل الانصراف إلى وضع الحنّاء تتولّى الأرملة طبخ العشاء لجميع أفراد العائلة. وقد جرت العادة أن يكون الطبق المعدّ هو «محمّصة حارّة بالعصبان والبيض المسلوق»، وللتذكير فهي نفس الأكلة المقدّمة للضيوف عشيّة «الخمار» إثر إتمام الجلوة ودخلة العريس[14]. وما إنّ يحلّ غروب شمس ذلك اليوم، حتّى يحلّ ركب عائلة الزوج الفقيد. في صمت رهيب وفي أجواء تسودها الجديّة، يتقدّم الرجال تباعا إلى الأرملة بصحن فارغ. فتتولّى ملأه بالغذاء مع «عصبانة وبيضة مسلوقة» من وراء ستار قائلة لكلّ واحد منهم: «عليك الأمان وخاتم سليمان». وهي جملة تتكرّر مع كلّ متقدّم من الرجال وكلّ زائر من الذكور، للدّلالة على انتهاء الشرّ بانقضاء العدّة بسلام.

لعلّ في استلهام قصّة سيّدنا سليمان وخاتمه الّذي وهبه له الله وأعطاه المقدرة على مخاطبة الحيوانات والتحكّم في العواصف والرياح وقيادة الجنّ والشياطين، أكثر من عبرة. فرغم خسران الملك إثر ضياع الخاتم، فقد حافظ سيّدنا سليمان على صبره وظلّ يهدي قومه

الأرملة تقدّم صحن الحمصة يوم رفع العدّة

إلى أن استعاد خاتمه من جوف سمكة[15]. لا شكّ أنّ هذه الاحالة على السجلّ الديني ولاسيما التراث اليهودي تثير التساؤلات عن سرّ هذا التوجّه. نعتقد أنّ الإجابة تكمن في الخصوصيّة الحضاريّة لجزيرة جربة، ذلك أنّ موقعها الجغرافي وانبساط تضاريسها قد جعلاها قبلة للوافدين من كلّ حدب وصوب عبر مختلف الفترات التاريخيّة. ونذكّر أنّ من أقدم الوافدين عليها الجالية اليهوديّة إثر تهديم هيكل سليمان عليه السلام وتشتّتهم في الأرض منذ القرن السادس قبل الميلاد[16]. ومنذ ذلك الحين واليهود يعيشون بأمان في جزيرة جربة وفي انسجام تامّ مع أهلها. وبناء على ما تقدّم فلا غرابة إذن أن يتأثّر هذا بذاك، فتلك هي مسيرة الحضارة الإنسانيّة على مرّ العصور[17].

### 3) مراسم خلع العصابة واستعادة الإبصار:

عكس مراسم الطهارة والغذاء، فإنّ مراسم نزع العصابة تكون فجر اليوم الموالي. وبها توضع نقطة نهاية لفترة طالما أرّقت الأرامل وحطّت كثيرا من معنويّاتهنّ. ويعبّر عنها محليّا بلفظ «رميان العدّة»، وهي كلمة بليغة وجدّ معبّرة توحي بالتخلّص من الحمل الثقيل بعد معاناة استمرّت لأربعة أشهر وعشرة أيّام. قبل فجر اليوم الموالي تستيقظ الأرملة باكرا بينما الكلّ نيام، وتقودها مساعدتها وهي لا تزال معصّبة العينين إلى شجرة زيتون معمّرة تمّ اختيارها بعناية فائقة من طرف كبار العائلة. فتجلس الأرملة تحتها وهي لاتزال معصّبة العينين في انتظار اللّحظة الحاسمة. وما إن يلوح قرص الشمس في الأفق، حتّى تبادر المساعدة إلى فكّ العصابة ونزعها عن وجه الأرملة للمرّة الأخيرة.

ثمّ تأذن لها بفتح عينيها والتأمّل جيّدا في نور الشمس البازغة تدريجيّا. إثر ذلك تناولها ابريق ماء فاتر[18]، وتساعدها على غسل وجهها وأطرافها وهما تبسملان ثلاثة مرّات وتترحّمان على روح الزوج المتوفّى.

وفي حركة رمزيّة حبلى بالمعاني، تقوم الأرملة الشابّة بكسر ابريق الماء على جذع الزيتونة إذا ما رامت الزواج من جديد. ولعمري فإنّ في ذلك تعبيرا ضمنيّا صريحا عن إرادتها الحرّة قطع علاقتها بعالم الأموات الّذي طالما أرّق ليلها وهزّ مضجعها. إنّه توق إلى الحريّة وإلى الحياة الّتي طالما حرمت منها وتكبّدت أحزانها ومآسيها. وهو ما جعلها تستجمع قواها لتعبّر بكلّ جرأة عن نيّتها في القطع مع الماضي بكلّ ما فيه من رتابة وقتامة وحزن. وما زوجها المتوفّى الّذي استقرّ في قبره بصفة نهائيّة إلّا جزء منه، لذلك فهي قد حسمت في الأمر بقرارها طيّ هذه الصفحة الحالكة السواد. وهو خيار جريء، لا يمكن أن يعكس إلّا رباطة جأش وقوّة شخصيّة[19].

ثمّ تقفل الأرملة عائدة إلى المنزل مسرعة بخطاها دون أن تنبس بكلمة وأن تلتفت أبدا. وهكذا تترك وراءها أحزانها وتتخلّص من عصابة عينيها البيضاء وغطاء رأسها، يسمّى محليّا «شملول»، على جذع شجرة الزيتون المبتلّ. فينسكب الماء الزلال على الجذع الضخم وتسيل قطراته العذبة لتسقي عروقا ظمأى طالما أنهكها الجفاف وأخذ منها العطش. فتستفيق من سباتها العميق وتسري فيها الحياة من جديد. وبناء على ما تقدّم، نلاحظ جليّا أنّ شجرة الزيتون ترمز إلى انتهاء الحزن وعودة المرأة إلى الحياة الطبيعيّة والخصوبة. فبانتهاء عدّتها، تكون الأرملة قد أوفت بكلّ التزاماتها تجاه زوجها المتوفّى. وبالتالي يمكنها شرعا وقانونا أن تستأنف حياتها بالزّواج مجدّدا إذا ما ثبتت براءة الرحم.

لا شكّ أنّ أشجار الزياتين المنتشرة في كامل الفضاء الجغرافي لجزيرة جربة[20] تساهم بقدر وافر في نحت الشخصيّة الأساسيّة لأهلها. فهي ليست بالشجرة العاديّة الّتي نكتفي باستعمال ثمارها وزيتها في الغذاء والدواء والتجميل فحسب. ذلك أنّ للزيتونة قيمة اعتبارية كبرى عند كافّة أهل الجزيرة. فعلاقتهم بها تتجاوز الجانب البراغماتي وتنفذ إلى علاقة روحيّة ورمزيّة أعمق. فهي وبشكلها المستدير[21] وبخضرتها[22] الدّائمة[23] تمثّل الحياة في ديمومتها. ذلك أنّها تلازم الإنسان الجربي وتتبعه في كامل دورة الحياة ومحطّاتها الكبرى بداية من الولادة فالختان فالزواج وصولا إلى الموت[24]. كما ترمز شجرة الزيتون في عادات الموت والعدّة إلى تغيّر الوضعيّة الاجتماعيّة للمرأة، من فتاة عزباء إلى امرأة متزوجة. ومن أرملة كانت في عصمة رجل، إلى امرأة كسائر النساء يمكنها إبرام عقد زواج جديد فتعود بذلك للنكاح والخصوبة والإنجاب[25].

بعد الدراسة العميقة والتحليل المستفيض، نتبيّن إذن غيابا كليّا للنوّاحات[26] أو «لموظفّات الموت»[27] على حدّ تعبير الأستاذ محمد كرّو، وذلك بفضل صرامة المذهب الإباضي المتغلغل في الجزيرة. كما أنّ عادات وطقوس الموت بجزيرة جربة ليست في قطيعة تامّة مع الحياة ولا في مفارقة مع شجرة الزيتون الرمز الخالد للحياة. فهي في مجملها طقوس مشحونة بالرموز ومثقلة بالدلالات، تفيض بمختلف معاني الحياة وبقيمها السامية. ولا أدلّ على ذلك من أنّ ديمومة الحياة لا تستقرّ بصفة كليّة إلّا بانقضاء هذه الفترة الانتقاليّة من حياة الأرملة. فبانتهاء مراسم الخروج من العدّة، تطوي هذه الأخيرة آخر صفحة من هذه الصفحات القاتمة في حياتها وتنتهي بذلك الشرور وتزول مظاهر التطيّر وأوجه الشؤم والنحس[28].

فبعد أداء هذه الزيارة الأخيرة لعالم الأموات في آخر ليلة من العدّة، تحرص الأرملة على طهارتها فتغتسل في بيتها ثمّ ترتدي لباسا جديدا أبيض تمهيدا لرجوعها النهائي إلى عالم الأحياء. وهو تقليد قديم مطابق لما جرى للزوج المتوفّى وهو مسجّى في بيته. فهو الآخر قد غسّل وعطّر وكفّن بقماش أبيض قبيل تشييع الجنازة وإتمام مراسم الدفن. وهكذا تتراكم المؤشّرات والدلائل لتؤكّد سلامة هذا الاستنتاج. فلا نعتقد البتّة أنّ تطابق زمن اغتسال الأرملة مع زمن وفاة الزوج وصعود روحه إلى السماء قد كان محض صدفة. إنّما هو اختيار واع ومتعمّد لا يخلو من

الحكمة والحصافة. إذ هو يعكس وعي الأجداد بثقل الحمل على الأرملة ومعاناتها طيلة فترة العدّة. لذا أرادوا رفع الضيم عنها وإنصافها بانتشالها من عالم الأموات وإقحامها مجدّدا في عالم الأحياء، خاصّة وهي واهبة الحياة.

كما أنّ مواظبة الأرملة على حمل عصابة بيضاء على عينيها طيلة ليالي العدّة واغتسالها وارتدائها لثياب جديدة ناصعة البياض يوم انقضاء عدّتها لا يخلو كذلك من رمزيّة الديمومة. ذلك أنّ تواتر اللّون الأبيض وتكراره في العصابة والثياب الجديدة لم يكن أبدا مجرّد مصادفة. لأنّ الأبيض كما هو معلوم يعني النّور، وهو اللّون الأكثر تداولا في مختلف طقوس العبور. وهو ما قصده تماما مؤرّخ الديانات الروماني «إلياد مرسيا» حين قال: «إنّ اللّون الأبيض هو لون المرحلة الأولى، أي مرحلة مقاومة الموت. وهو كذلك اللّون الّذي يتخذّه الكائن القاصد لوجهة ما، وحين يصل إلى وجهته يبادر بتغييره»[29]. وما ارتداء الأرملة لثياب بيضاء ناصعة إلّا امتدادا لهذا الإرث الحضاري وهذه القيم المشتركة بين عديد الشعوب. وكذلك هو الشأن لاستعمال الحنّاء في أهمّ المراحل الانتقاليّة في الحياة، كالولادة والختان والزواج فالموت.

نتّفق في هذا الإطار كلّ الاتفاق مع الدراسات السابقة، وندعم ما ذهبت إليه الباحثة القديرة عزيزة بن تنفوس حين قالت «أنّ الحنّاء هي التحوّل بالمعنى الصحيح، لأنّ اللّون لا يظهر إلّا من الغد. فالميّت ينظر إلى لون الحنّة في قبره ليتحوّل إلى العالم الآخر. والأرملة سوف تنظر بدورها في حنّتها لكي تعود من جديد إلى عالم الأحياء»[30]. كما أنّ الأرملة حريصة على صلة الرحم، فتستدعي عائلة الزوج المتوفّى يوم انتهاء العدّة لتكرم وفادتهم بالطعام والشراب. تماما كما هو معمول به يوم الفرق، أي نفس اليوم الّذي انطلق فيه احتساب أجل العدّة! ثمّ أنّ طبق الغذاء المقدّم للضيوف «محمصة بالعصبان والبيض المسلوق»، هو نفسه الّذي يقع إعداده يوم الزفاف قبيل الدخول واستهلاك الزواج وهو كذلك نفسه المقدّم للزائرين والمهنّئين بالولادة في اليوم السابع!

## الخاتمة

لئن تميّزت منظومة العادات والتقاليد المتعلّقة بالموت في جزيرة جربة بتعدّدها وتكاملها وثرائها الرمزي والوظيفي، فإنّها دون شكّ تتجاوز تعاليم الدين الاسلامي. فهي أقدم منه بكثير، وتستمدّ جذورها العميقة من طقوس واعتقادات وثنيّة. فقد كان سائدا الاعتقاد في تواصل الأرواح وتناسخها في حياة أخرى تلي الموت، حيث يسافر إليها المتوفّى في رحلة عسيرة ليستقرّ بها نهائيّا[31]. ولعلّ أهمّ ما يميّز هذه الرحلة هو طابعها الأزلي. ذلك أنّ امتدادها في الزمن إلى أجل غير معلوم قد جعل فترة الحزن لدى الأرامل أبديّة في القديم. بل أنّ بعض الديانات قد اتّصفت بالمغالاة والقسوة في هذا المجال، حتّى أنّها كانت تحكم على زوجات الرجل المتوفّى بالموت. فيقع دفنهنّ معه في نفس اليوم وبنفس الضريح وكأنّهنّ جزء لا يتجزّأ من الأثاث الجنائزي[32]!

وقد سادت هذه الاعتقادات طويلا مدمّرة حياة عشرات الآلاف من النساء، إلى أن جاء الدين الإسلامي وشرّع تعاليم جديدة اجتثّت العديد من المعتقدات البالية والمجحفة في حقّ المرأة. من ذلك إلغاؤه الحزن الأزلي وتحديده مدّة العدّة بأربعة أشهر وعشرة أيّام. ومن هنا تكتسب تعاليمه السمحة بعدا ثوريّا من خلال تحديده لفترة الحزن من حيث الزمن. ففقدت بذلك صبغتها المطلقة وأضحت نسبيّة محدودة في الزمان وفي الأشخاص. وبذلك يكون الدين الاسلامي قد أنقذ المرأة من براثن الموت ومن عتمة القبور وقتامة حزن أبديّ جائر. ولم يكتف الاسلام بوضع حدّ لهذه الفظائع المرتكبة في حقّ المرأة، بل كرّمها ورفع من شأنها. فلم تعد مدينة للرّجل في حياتها ولا من توابعه ترحل برحيله. إنّما اكتسبت إنسانيّتها وكرامتها، حتّى أنّ الرسول ﷺ قد أوصى خيرا بالنساء في خطبة الوداع حيث قال: «استوصُوا بالنساءِ خيراً، فإنهن عندَكم عَوانٌ»[33].

رغم تناقضها الصارخ مع تعاليم الاسلام، فإنّ هذه الطقوس القديمة قد تحدّت عامل الزمن فتواصل حضورها إلى اليوم. ذلك أنّها لم تندثر تماما، إنّما تأقلمت مع هذا الواقع الجديد. وهو ما يفسّر امتدادها في الزمان

واستقطابها لمريدين حافظوا عليها وتوارثوها لأجيال متعاقبة. إلّا أنّ المواظبة على هذه الطقوس لا يعني أبدا إدراك كنهها ومحافظتها على معانيها الأصليّة. فقد فقدت روحها وجوهرها واتّخذت أنماطا أخرى، فبدت فيها بشكل باهت لرواسب واعتقادات قديمة. بل أنّنا اكتشفنا من خلال المقابلات الّتي أجريناها خلال العمل الميداني أنّ اتّباعها قد غدا آليّا دون فهم معانيها ولا أصولها[34]. وهي الآن في تقهقر ولا نستغرب اندثارها مستقبلا نتيجة التحوّلات الحضاريّة العميقة الّتي تعرفها الجزيرة. فعلى غرار عديد العادات القديمة الأخرى يبدو أنّ طقوس العدّة لن تصمد كثيرا أمام غول العولمة، وستؤول بدورها إلى السقوط في غياهب النسيان. وهو ما دعانا إلى دراستها وتوثيقها بغية فهم محتواها ومعانيها ونقل أثرها إلى الأجيال اللّاحقة.

## الهوامش

1. أستاذ بالمعهد العالي للتنشيط الشبابي والثقافي ببئر الباي ورئيس جمعيّة ثقافيّة تعنى بالتراث الرمزي.
2. سلّام، (علي)، البكاء والدموع في الفلسفة والأدب والحياة الاجتماعية، مركز الاسكندرية للكتاب، 2005، ص 42.
3. النهدي، (حبيب)، الموت كما يعيشه المجتمع التونسي، أطروحة دكتورا في علم الاجتماع، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس، 2001، ص 28.
4. ارتبطت هذه الصورة القاتمة بالمرأة في الموروث الشفوي وخاصّة في الأمثال الشعبية لعديد الشعوب. وعلى سبيل الذكر لا الحصر نكتفي بمثلين الأوّل من تونس ويقول منطوقه: "اللّي ما تعرفش تندب، علاش يموت راجلها" ومعناه من لا تجيد الندب لماذا يموت زوجها. أمّا المثل الثاني فمن المغرب الأقصى، ويقول: "البنات للممات".
5. GOUJA, (Zouheir), Communauté noire et traditions socioculturelles ibadhite de Djerba, Thèse de Doctorat en Ethnomusicologie, Université Paris VIII, 1996, p 246.
6. الزحيلي، (وهبة)، الفقه الاسلامي وأدلّته، دمشق، دار الفكر المعاصر، 1995، ص 90.
7. سورة البقرة، الآية 234.
8. إذا ما كانت الأرملة حاملا عند وفاة زوجها، فعليها إعلام الجميع بذلك قبل مغادرة موكب الجنازة لمنزل الزوج المتوفّى. ونظرا لحالة الحداد ولحساسيّة الموقف، يتّخذ هذا الاعلام شكلا رمزيّا موحيا. ذلك أنّ الأرملة من فرط صدمتها ومن شدّة حزنها لا تقوى على الكلام، فتكتفي بالمرور تحت النعش أمام الملأ قبل انطلاق الجنازة إلى المقبرة. ونشير أنّ هذا التقليد لازال قائما في جزيرة جربة، وقد حضرنا شخصيّا على هذا الموقف المؤثّر.
9. يسود الاعتقاد في كامل الجزيرة أنّ الأرملة مصدر للشرّ وهو ما يفسّر التطيّر منها ويدعو إلى ضرورة تجنّبها. من ذلك أنّ الانسان الّذي أصابه نحس، كأن تركد تجارته أو أن تلحقه خسارة يقال أنّه "أصيب بلعنة معدادة". بل تذهب العادات والتقاليد أبعد من ذلك، بأن تحمّل الأرملة مسؤوليّة عجز جنسي أو ضعف فحولة أو عقم أصاب أحد الرجال لمجرّد أن يبدأ يومه بملاقاتها في طور عدّتها. ولا يقف خطرها عند هذا الحدّ، لأنّ أذاها يمكن أن يطول كلّ الكائنات الحيّة. فلا تنجو منها الحيوانات ولا النباتات إذا ما أطالت فيهم النظر وحدّقت فيهم بتركيز، كأن يجفّ ضرعها أو أن يصيبها مرض خطير فتموت.
10. يعتقد أنّ الأرملة نذير شؤم وأنّ نحسها أكثر ما يطال الأشخاص الّذين يمرّون بفترة انتقاليّة في حياتهم، كالعرسان والنساء الحوامل والرضّع. فهي تمثّل خطرا محدقا عليهم، لذلك تعمد الأمّهات الحديثات العهد بالولادة إلى التهرّب منها واخفاء الأطفال الرضّع عنها لحمايتهم منها. فلا يلحقهم أذاها ولا يصيبهم مكروه أو أيّ مرض خبيث قاتل.
11. السكافي، (فاتن)، "معنى الحياة في علم النفس"، مجلّة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، عدد 37، بيروت، مركز جيل البحث العلمي، 2017، ص ص 38-25.
12. الزين، (أميمة)، "الماء وحضارة المجتمعات الانسانية"، مجلّة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، عدد 1، بيروت، مركز جيل البحث العلمي، 2013، ص ص 63-51.
13. CHEVALIER, (Jean) et CHERBRANT, Ibidem, 891.
14. نشير إلى أنّ الذاكرة الجماعية تحتفظ بصورة مشرقة للحنّاء، ذلك أنّها ارتبطت في الثقافة الشعبية بالجنّة. وتستند هذه الصورة الإيجابية للحنّاء على تراث ديني ثريّ وحافل، من ذلك أنّه ممّا يروى عن الرّسول صلّى الله عليه وسلّم أنّه كان مولعا بهذه النبتة حتّى أنّها كانت شجرته المفضّلة.
15. NAJAR, (Sihem), Pratiques alimentaires des djerbiens ; une étude socio-anthropologique, Thèse de Doctorat en Sociologie, Université Paris V, 1993, p 176.
16. الزحيلي، (وهبة)، التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، دمشق، دار الفكر المعاصر، 1997، ص 276-277.
17. VALENSI, (Lucette) et UDOVITCH, (Abraham), Juifs en terre d'islam ; les communautés de Djerba, Paris, Archives contemporaines,

1984, p 14.

18. بن صالح، (عماد)، "من أجل بعث متحف الزيتونة لحفظ الذاكرة والتعبير عن الهويّة"، مداخلة بصدد النشر ألقيت في المؤتمر الدولي "الزيتونة في الفكر والثقافة" المنعقد بجزيرة جربة في دورته الأولى من 30 نوفمبر إلى 2 ديسمبر 2018.

19. إضافة إلى المعنى الظاهر للماء كوسيلة للطهارة، فإنّ له معنى باطن يتجلّى خاصّة في معاني الماء ورموزه المتعدّدة. ذلك أنّ الماء يرمز إلى الحياة والخصوبة من خلال السائل المنوي. وهو ما يتوافق تماما مع المعتقدات القديمة الّتي كانت تعتبر المطر المني الخصب لأب السماء. فكلّما كان المطر قويّا، ترتوي الأرض وتزداد خصوبتها فتعطي وافر الانتاج. وذاك هو واقع الزوجين فكلّما كان الجماع منتظما إلّا وتوّج بقذف جيّد للمني في رحم المرأة، وهكذا تشبع رغبتها الجامحة ويزداد حضّها في الانجاب.

20. زواج الأرملة يبقى مستهجنا في المجتمعات التقليديّة. فقد احتفظت لهنّ الذاكرة الجماعيّة بصورة قاتمة، حتّى أنّها ضيّقت عليهنّ الخناق وتكاد تصادر حقّهنّ في الزواج من جديد. وقد لخّص لنا المأثور الشفوي وخاصّة الأمثال الشعبيّة هذا الموقف السلبي من الأرملة. وعلى سبيل الذكر لا الحصر، نورد المثل القائل: " لا تاخذ هجّالة، لو يكون خدّها مشموم".

21. نذكّر أنّ غابة الزيتون بجزيرة جربة تضمّ 800 000 شجرة تغطّي كامل مساحة الجزيرة الّتي تبلغ 540 كلومتر مربّع، أي بمعدّل كثافة يقارب 1481 شجرة في الكلومتر المربّع الواحد. وهو رقم مرتفع يفوق المعدّل الوطني بأضعاف المرّات باعتباره لا يتجاوز 491 زيتونة في الكلومتر المربّع الواحد.

22. عكس بقيّة الأشكال الهندسيّة، فإنّ الدائرة تخلو من الزوايا وكلّ الأشكال الحادّة والمذبّبة. كما تتميّز الدائرة بتواصلها واستمرارها، فلا نقطة بداية بها ولا نقطة نهاية لها. فهي بانسيابها وتواصلها ترمز إلى المرأة وإلى الخصوبة والحياة، خاصّة وأنّ معايير جمال المرأة تقليديّا تتلخّص في استدارة الجسم وبدانة الجسد وبياض البشرة ونعومتها.

23. يكتسب اللّون الأخضر بالغ الأهمّية من خلال موقعه في الدائرة اللّونية. فهو يتوسّط حرارة الأحمر وتوهّج الأصفر من جهة وبرودة الأزرق وسكون البنفسجي من جهة أخرى. وهو بذلك لون وسطيّ يرمز إلى الاعتدال وإلى قيم جمالية وأخرى حضارية منها الخير والبركة والخصوبة والحياة. فهو لون حيّ يتّقد نشاطا وحيويّة، يغذّي الروح ويحرّك العواطف الجيّاشة فيضفي عليها معان سامية ودلالات عميقة. من ذلك أنّه يرمز للأمل وللرّبيع من خلال جمال الطبيعة الحبلى وعودة الروح إليها واستئناف الحياة فيها بعد خمول الشتاء. وانطلاقا من هذا المعطى، فقد اكتسب اللّون الأخضر منحا روحيّا أضفى عليه بعدا قدسيّا. وهو ما لاحظناه فعلا من خلال تواتره وكثافة استعماله في الزّوايا عموما وفي الأثاث الجنائزيّ للأضرحة على وجه الخصوص. فلا تكاد تخلو قبّة ولا سارية ولا ضريح ولا سنجق من هذا اللّون المثقل بالرّموز والمعاني. وممّا يجدر التذكير به، أنّ اللّون الأخضر قد اتّخذ بعدا كونيّا. فغدا رمزا للسّلم وللحوار والتعايش، وهو ما عبّر عنه ببلاغة الزعيم الفلسطيني ياسر عرفات في حركة رمزيّة حبلى بالمعاني. لمّا رفع غصن الزيتون في منبر الأمم المتّحدة يوم 13 نوفمبر 1974 قائلا "لا تتركوا الغصن الأخضر يسقط من يدي".

24. تنتمي شجرة الزيتون إلى فصيلة الأشجار الّتي لا تسقط أوراقها في الخريف. فتحتفظ بأوراقها طيلة السنة، لذلك فهي تظلّ مخضرّة دائما تسرّ العين وتنشي الروح. من هنا اكتسبت رمزيّة الحياة والديمومة، وهي تشترك في هذه الصفة مع المرأة باعتبارها رمز الجمال والخصوبة وواهبة للحياة.

25. بن صالح، (عماد)، "الزيتون الرمز بجزيرة جربة بين الأمس واليوم: زيتونة 'العظام' نموذجا"، مواقع ومعالم جزيرة جربة: أعمال الملتقى الدولي البشير التلّيلي، تونس، المركز الجامعي للنشر، 2019، ص ص 32-18.

26. BEN SALAH, (Imed), « L'olivier porteur de mémoire et de valeurs d'usage », in Pensée Méditerranéenne, Université de Tlemcen, n° 4, mai 2013, pp 53-67.

27. إضافة إلى مهامهنّ الكلاسيكيّة في البكاء الصراخ والندب واللّطم تمزيق الشعر والثياب إلى حدّ التعرّي النصفي، تتولّى النوّاحات مهمّة تعديد خصال الفقيد المعنويّة والماديّة بل وحتّى الجنسيّة منها.

28. KERROU, (Mohamed), « La mort au féminin », in Cahiers des Arts et Traditions Populaires, n° 10, Tunis, I.N.A.A, 1990, pp 34-49.

29. لعلّ أشنع مظهر لتلك الصورة القاتمة هو لمّا تموت الأرملة دون أن تنهي عدّتها، "فتموت مغمومة وتتحوّل إلى غولة". فقد احتفظت لها الذاكرة الشعبية بأوضع المراتب وأبشع الصور. ذلك أنّ الشرور الكامنة في الأرملة المتوفّاة تتحوّل إلى كائن خرافيّ، فيما يشبه "العبّيثة" العطشى للدّماء. ومن فرط غضبها فهي لا تتردّد في الانتقام من الجميع، فيطول شرّها كلّ شيء ولا يكاد ينجو منه أحد. وبسؤالنا عن الاجراءات الواجب اتخاذها في هذه الحالة، اختلفت ردود الأفعال وتباينت الأجوبة. نذكر أنّ أبرز ما ظفرنا به من الأجوبة يتمثّل في تطوّع إحدى الأرامل الحديثات بمواصلة عدّة الأرملة المتوفّاة إلى نهايتها. فتتحمّل الأرملة المتطوّعة نفس التزامات الأرملة المتوفّاة، وتحرص على القيام بكلّ الطقوس وبنفس الطريقة السالف ذكرها. عندها فقط ترجع الأمور إلى نصابها ويستتبّ الأمن لدى "أهل الحومة". في اعتقادنا فإنّ هذه الوسيلة "الدفاعيّة" الّتي ارتآها المجتمع لتحصين نفسه من شرور الأرملة المتوفّاة دون إكمال عدّتها لا تخلو من الذكاء ولا من الطرافة. ذلك أنّها تحترم مبدأ توازي الشكليّات، كما تعكس بعمق مستوى الخوف والهلع الّذي أصاب المجتمع. وهو ما دفعه إلى الاجتهاد لتوفير الحلّ المناسب للخروج من هذه الأزمة بأخفّ الأضرار.

30. MIRCEA, (Eliade), Le mythe de l'éternel re-tour, Paris, Folio, 1989, p 280.

31. بن تنفوس، (عزيزة)، "من عادات الموت بجربة: العدّة"، مجلة العادات والتقاليد الشعبية، تونس، المعهد القومي للآثار والفنون، عدد 9، 1987، ص ص 32-25.

32. FANTAR, (Mohamed-Hassine), Eschatologie phénicienne punique, Tunis, I.N.A.A, 1970, p 13.

33. FANTAR, (Mohamed-Hassine), Ibidem, p 90.

34.

35. حديث متّفق عليه، رواه البخاري ومسلم.

36. الأغلبيّة السّاحقة للنساء المستجوبات (تسع نساء من عشرة)، أكّدن جهلهنّ لمعاني هذه الطقوس وفسّرن كثرة تداولها بمجرّد أنّها "عادة الجدود".

## المصادر

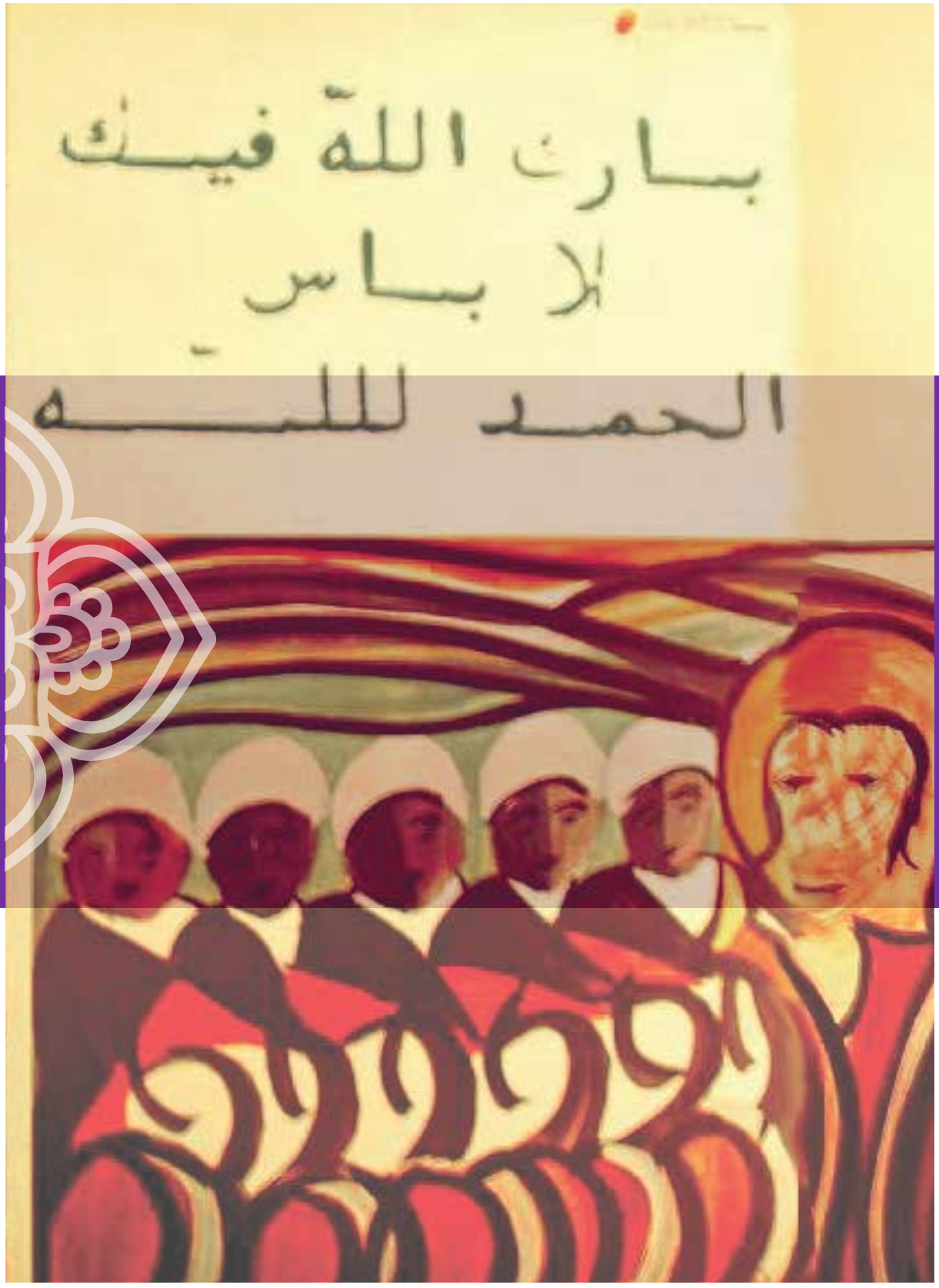

- 1- القرآن الكريم.
- 2- البخاري، (أبو عبد الله محمد بن اسماعيل)، الجامع المسند الصحيح المختصر من أُمور رسول الله صلى الله عليه وسلّم وسننه وأيامه، بيروت، دار طوق النجاة، 2001.


## المراجع


- 1- بن تنفوس، (عزيزة)، «من عادات الموت بجربة: العدّة»، مجلة العادات والتقاليد الشعبية، تونس، المعهد القومي للآثار والفنون، عدد 9، 1987، ص ص 32-25.
- 2- بن صالح، (عماد)، «الزيتون الرمز بجزيرة جربة بين الأمس واليوم: زيتونة «العظام» نموذجا»، مواقع ومعالم جزيرة جربة: أعمال الملتقى الدولي البشير التلّيلي، تونس، المركز الجامعي للنشر، 2019، ص ص 32-18.
- 3- بن صالح، (عماد)، «من أجل بعث متحف الزيتونة لحفظ الذاكرة والتعبير عن الهويّة»، مداخلة بصدد النشر ألقيت في المؤتمر الدولي «الزيتونة في الفكر والثقافة» المنعقد بجزيرة جربة في دورته الأولى من 30 نوفمبر إلى 2 ديسمبر 2018.
- 4- الحلواني، (عامر)، جمالية الموت، كليّة الآداب والعلوم الانسانية بصفاقس، 2004.
- 5- الرابحي، (رضوان)، «تمثلات الموت من خلال الأمثال الشعبية»، الثقافة الشعبية، عدد 36، المنامة، 2017، ص ص 107-100.
- 6- الزحيلي، (وهبة)، الفقه الاسلامي وأدلّته، دمشق، دار الفكر، 1995.
- 7- الزحيلي، (وهبة)، التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، دمشق، دار الفكر المعاصر، 1997.
- 8- الزين، (أميمة)، «الماء وحضارة المجتمعات الانسانية»، مجلّة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، عدد 1، بيروت، مركز جيل البحث العلمي، 2013، ص ص 63-51.
- 9- السكافي، (فاتن)، «معنى الحياة في علم النفس»، مجلّة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، عدد 37، بيروت، مركز جيل البحث العلمي، 2017، ص ص 38-25.
- 10- سلّام، (علي)، البكاء والدموع في الفلسفة والأدب والحياة الاجتماعية، مركز الاسكندرية للكتاب، 2005.
- 11- النهدي، (حبيب)، الموت كما يعيشه المجتمع التونسي، أطروحة دكتورا في علم الاجتماع، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس، 2001.
- Bibliographie en langue française
- BEN SALAH, (Imed), « L'olivier porteur de mémoire et de valeurs d'usage », in Pensée Méditerranéenne, Université de Tlemcen, n° 4, mai 2013, pp 53-67.
- CHEVALIER, (Jean) et CHERBRANT, (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1973.
- FANTAR, (M'hamed-Hassine), Eschatologie phénicienne punique, Tunis, I.N.A.A, 1970.
- GOUJA, (Zouheir), Communauté noire et traditions socioculturelles ibadhite de Djerba, Thèse de Doctorat en Ethnomusicologie, Université Paris VIII, 1996.
- KERROU, (Mohamed), « La mort au féminin », in Cahiers des Arts et Traditions Populaires, n° 10, Tunis, I.N.A.A, 1990, pp 34-49.
- MIRCEA, (Eliade), Le mythe de l'éternel retour, Paris, Folio, 1989.
- NAJAR, (Sihem), Pratiques alimentaires des djerbiens ; une étude socio-anthropologique, Thèse de Doctorat en Sociologie, Université Paris V, 1993.
- VALENSI, (Lucette) et UDOVITCH, (Abraham), Juifs en terre d'islam ; les communautés de Djerba, Paris, Archives contemporaines, 1984, p 14.


## الصور

- الصور من الكاتب.
- الصورة عدد 1 مأخوذة من أرشيف المعهد الوطني للتراث.
- الصور عدد 2، 3، 4، 5، 6، 10 مأخوذة من فيلم وثائقي بعنوان «نانا ماتت» للمخرج جلال بالسّعد.
- الصور عدد 7، 8، 9 مأخوذة من فيلم وثائقي


بارك اللّه فيك
لا باس
الحمد لله

# موسيقى وأداء حركي


تدريس آلة التشيلو للمبتدئين في تونس: قضية الاختيار
قراءة نقدية من خلال الأسباب والدوافع ١٢٦

الأبعاد الإسلامية والقيم الوطنية
في العيطة الجبلية «عيطة القوس» ١٤٩

1

# تدريس آلة التشيلو للمبتدئين في تونس: قضية الاختيار

## قراءة نقدية من خلال الأسباب والدوافع

د. قاسم الباجي – كاتب من تونس

إن مسألة البحث في مضامين تتعلق بجزئيات التعليم الموسيقي الخاص يقسم الآلات أمر يؤخذ مأخذ جد لضرورة الاعتناء بالجانب التعليمي والأدائي المطبق على الآلة الموسيقية بكونها مخرجا صوتيا ذا دلالة ثقافية وفي هذا المضمار تتنزل دراستنا لمؤدي آلة التشيلو [1] ونخص بالذكر منهم المبتدئين في علاقتهم مع المحيط الموسيقي من منظور سوسيولوجي انطلاقا من عملية الانتقاء أو الاختيار لدراسة آلة التشيلو في تونس نحو المواصلة في سلك الاحتراف.

### أهمية الدراسة

تكمن أهمية هذه الدراسة في كونها تسلط الضوء على الميدان الموسيقي بصفة خاصة وان صح التعبير تعرف بجنود الخفاء منه وتحديدا بعض عناصر ومكونات مختلف الفرق الموسيقية لما تمنحه هذه العوامل البشرية من مزايا على التوظيف الركحي كما أننا نولي الاهتمام بكيفية وطريقة اختيار دراسة آلة التشيلو في تونس لدى مختلف الشرائح العمرية.

## مبررات اختيار الموضوع

اعتبارا أن الآلة الموسيقية بمختلف أصنافها هي آداة لتفعيل الفعل الثقافي فهي تساهم كجزء هام من الإبداع البشري كما تمثل شاهدا ماديا على مستوى همزة الوصل بين العلم والإبداع والفن، ونحن نسعى من خلال هذه الدراسة الى إثارة وراء أغلب العوامل والحيثيات التي لها علاقة بدراسة آلة التشيلو للمبتدئين في تونس منذ اختيار المتعلم لتعلم هذه الآلة، ونظرا لتلقينا التكوين الأكاديمي في دراسة التشيلو تولد هاجس لدينا وراء السعي لتبيين بعض الحيثيات المحيطة بالواقع التعليمي للآلة ومدى انعكاسها على المستوى الأدائي.

## إشكالية الدراسة

لفت نظرنا ظاهرة انقطاع البعض من متعلمي آلة التشيلو من تلاميذ وطلبة لأسباب يراها البعض شخصية الا أنها تؤثر سلبا على متطلبات السوق الاستهلاكية للإنتاج الموسيقي التونسي كما تؤثر على ديمومة مواصلة دراسة آلة التشيلو فما تكون هذه العوامل المؤثرة على العزوف إن كان كليا أو جزئيا ؟ وهل أن المعايير المناسبة لبلوغ نجاح تكوين عازف تشيلو المحترف تتطابق مع أغلبية التلاميذ لدراسة التشيلو؟

لقد لمسنا ضرورة النبش وراء قضية عزوف متعلمي آلة التشيلو في تونس عن مواصلة دراستهم للآلة من خلال الوقوف وراء ماهية الأسباب وآثارها على المستوى التعليمي والتنفيدي في الوسط الفني.

## أهداف الدراسة

تهدف هذه الدراسة الى تشخيص الواقع العملي لدارسي آلة التشيلو في المعاهد الموسيقية التابعة لوزارتي الثقافة والتعليم العالي في جهات البلاد التونسية[2] والتي تمثل ثمرة إنتاج تعليمي وأدائي لعازفي آلة التشيلو، سنفسح المجال للجيل الصاعد والمستقبل، لتكوين إعدادات في شكل جداول بيانية توضح أسس الاختيار لدراسة آلة التشيلو.

## الجانب النظري

بدأ التعليم الموسيقي بتونس يزداد انتشارا ضمن تأسيس الجمعية الرشيدية سنة 1934 اذ مهدت لإرسال مناهجه الحديثة من ناحية تكوين ثلة من المتعلمين الشبان في اختصاصات عديدة من الأداء الغنائي والآلي حتى تحقق إثراء للساحة الفنية من ناحية الإنتاجات الموسيقية في مختلف الأنماط والألوان تواترا من حقبة زمنية لأخرى. سجلت آلة التشيلو حضورها الركحي منذ تلك الفترة كما زادتها التحديات والتحديثات الموسيقية رسوخا من عصرنا الحالي نحو مختلف الأنماط الموسيقية ومع ذلك فقد ظلت تفتقر لمختصين في عزف التشيلو من فترة الى أخرى. فلو تأملنا لهذه الظاهرة وافرازاتها في فضاءات الممارسات الموسيقية لوجدنا أنه ثمة عوامل داخلية وخارجية تتحكم في التفعيل الركحي الأدائي لآلة التشيلو، غير أن المشهد الأدائي قائم على دراسة آلة التشيلو وكيفية توظيفها أدائيا في مختلف الموسيقات المتداولة.

من المتعارف عليه أن أماكن عازفي التشيلو في الفرق الموسيقية قليلة العدد بالمقارنة مع الآلات الموسيقية الأخرى بحسب متطلبات العمل الموسيقي ومن خلال قراءتنا لواقع بحثنا الميداني في رصد لعناصر من الفئة المستهدفة من جامعيين ومتكونيين تبرز معلومات إحصائية من خلالها ندرج جدولا إحصائيا يفيد معلومات تقنية بخصوص معدل التشكيلة الدراسية المتعلقة بتدريس آلة التشيلو في تونس بالفترة المحددة بين سنة 2013-2017 (أنظر الجدول).

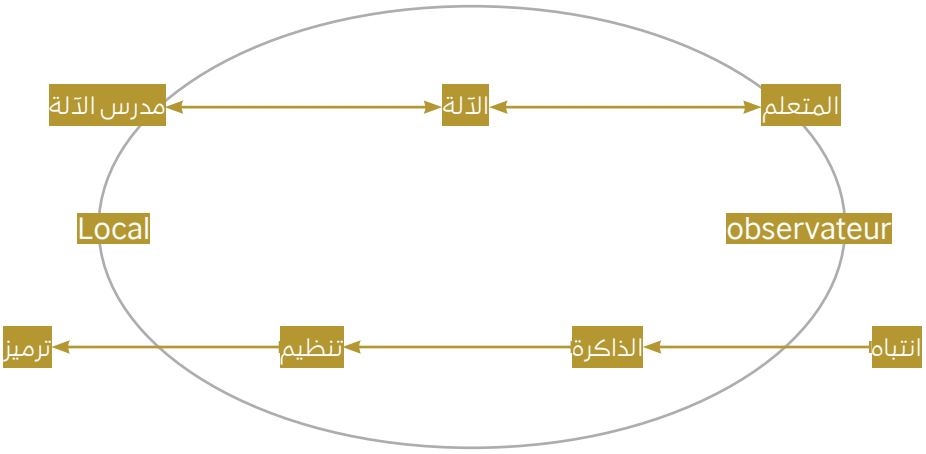
يعتبر العامل الصوتي مؤشرا دقيقا لدى إدراك المتعلم رغبته للميول للآلة الموسيقية بشكل عام فالملاحظ أن لأغلبية المبتدئين الشعور بعدم الاستمتاع الكامل من ناحية الرنين الصوتي لطابع التشيلو اعتبارا أن الأصوات الغليظة تمثل صعوبة من ناحية الإصدار والإدراك حتى أصبحت هذه الظاهرة عادة لدى أغلبية المتعلمين[3] إلا أنه يمكن نعت هذا العزوف في اختيار التشيلو لدى أغلبية المتعلمي بالمعاهد الموسيقية وكذلك بدور الشباب يكون معبرا عن ثقافة سائدة أصبحت ولازالت

| المؤسسة الجامعية / التعليمية | تشكيلة أساتذة آلة التشيلو | متعلمو آلة التشيلو | مادة التشيلو الغربي | مادة التشيلو العربي |
|---|---|---|---|---|
| المعهد العالي للموسيقى بتونس | 3 | يتراوح عددهم بين 3 و 6 | في حدود 60 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |
| المعهد العالي للموسيقى بسوسة | 2 | يتراوح عددهم بين 3 و 5 | في حدود 60 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |
| المعهد العالي للموسيقى بصفاقس | 2 | يتراوح عددهم بين 3 و 5 | في حدود 60 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |
| المعهد العالي للفنون والحرف بقابس | 1 | يتراوح عددهم بين 2 و 4 | في حدود 60 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |
| المعهد العالي للفنون والحرف بقفصة | 1 | يتراوح عددهم بين 1 و 2 | في حدود 60 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |
| المعهد العالي للفنون الدرامية والركحية بالكاف | 1 | يتراوح عددهم بين 1 و 2 | في حدود 60 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |
| المعهد الوطني للموسيقى بتونس | 1 | يتراوح عددهم بين 1 و 4 | في حدود 30 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |
| المركز الوطني للموسيقى والرقص بسيدي صابر | 1 | يتراوح عددهم بين 1 و 4 | في حدود 30 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |
| المعهد الجهوي للموسيقى بسوسة | 1 | يتراوح عددهم بين 1 و 4 | في حدود 30 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |
| المعهد الجهوي للموسيقى بصفاقس | 1 | يتراوح عددهم بين 1 و 4 | في حدود 30 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |
| المعهد الجهوي للموسيقى بقفصة | 1 | يتراوح عددهم بين 1 و 4 | في حدود 30 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |
| المعهد الجهوي للموسيقى بالقيروان | 1 | يتراوح عددهم بين 1 و 2 | في حدود 30 دقيقة أسبوعيا | لا يوجد |

متواترة من خلال الوراثة والتعلم والتفكير والتقليد اثر اختيار تعليم آلة التشيلو وبعدها.

قد تمثل هذه الظاهرة أبرز الدوافع التي تؤثر على التوجيه الاختياري لتعلم آلة موسيقية مصاحبة، حيث توجد حالات من المتعلمين يمارسون العزف على آلتي التشيلو والعود. ولنجاح هذه الطريقة يعول المستفيد على امكانياته الفيزيائية والذهنية كطول الأصابع والقامة أن تمنح تركيبة الرصيد الموسيقي من ناحية الكفاءة في قراءته الفورية والقواعد النظرية، بينما نادرا مانجد متعلما لآلة التشيلو وكمان في نفس الوقت نظرا لمضار التقنية التي تحل على الأداء الآلي لكل منهما[4]، وفي الطرف المقابل يستفيد متعلمو التشيلو بشكل جزئي من رصيدهم الأدائي لآلة الكمان من ناحية البعض من ترقيمات مواضع الأصابع، حيث تصبح مسكة التشيلو شبيهة لهم بالرباب وتسهل على المتعلم في تنفيذ تقنية الجذب والدفع، الا أنه تحصل أضرار على المستوى التقني لتعليم التشيلو من بينها صعوبة حذق أماكن الدوزان ومواضع العفق السليمة على الملمس نظرا لبعد مسافات عفق أماكن النغمات بالمقارنة بآلة الكمان، كذلك شأن الوتريات الأخرى بإستثناء الكونترو باص اضافة إلى توفر فرصة لمدى تأثر المؤدي بالجانب التطريبي والتعبيري على سهولة التنفيذ.

خلال فترة الثلاثينات أولت الرشيدية[5] اهتمامها بتدريس مواد وآلات الموسيقى الغربية التي كانت




تحت اشراف «نيكولاه بونورة»[6] وهدفت الى المصالحة بين التونسيين وتراثهم الكلاسيكي، حيث أصبحت مسألة الاكتفاء بأداء التشيلو الغربي في تعلم تقنيات الآلة والمواصلة في دراستها تصورا قبليا فطريا لدى أغلبية المتعلمين يرجع الأمر الى عوامل نرشح أولها وأهمها لطريقة توجيه مدرس الآلة قبل أن يختار المتعلم دراستها وبعدها وتسبب هذه العملية خللا على ثقافة المستفيد على مستوى رسم أيقونات يحدد من خلالها أهدافا مهارية ومعرفية لنمط الأداء الآلي.

يتحقق الفعل الموسيقي المنشود عن طريق مسار سيكولوجي مرجعه الرصيد الموسيقي من خلال مسار العمليات المعرفية وآليات الأسس البيولوجية «التعرف على مناطق الإدراك الراجعة بالنظر إلى الانتباه والحواس واللغة والذاكرة والتعلم» ولتحقيق الاستجابة المعرفية[7] التي تبني القرار لاختيار الأكثر إقناعا وفق الرغبات الذاتية[8].

تمثل وظيفة الجهاز العصبي المركزي (*central Nervous system*) في تفسير ملامح الاختيار لدى متعلم التشيلو المبتدئ كسائر الآلات الموسيقية الأخرى من خلال سلوكيات التأثر[9]، يعمل النصف الأيسر للدماغ بالنسبة للموسيقيين حيث يكون المخ الأيسر المسؤول عن معالجة معلومات الأطراف اليمنى من الجسم من خلال مهارات اللغة المنطوقة والمكتوبة على سبيل المثال تنفيذ المدونة الموسيقية أو الارتجال الحر.

ان العزف على الآلة الموسيقية بشكل عام لأول مرة لا يحتاج لطاقة من المؤدي نظرا لتلقائية الحركة التي تعتبر أمرا لدى الدماغ بينما تتطلب جهدا من الوعي والضبط حين تسهل دروس الآلة وتبدأ المعلومات تتراكم شيئا فشيئا لدى المتعلم بل يتغير سلوك المتعلم من ناحية التدقيق في الانتباه حيث تتولد بعض الملاحظات المتعلقة بقواعد الأداء ومن حينها يبدأ المتعلم بتصنيف قدراته الذهنية والمهارية مقارنة بالمطلوب من أسس الآلة وقواعدها.

ثمة إشكالية في مستوى منهجية التدريس من جهة عدم حث المتعلم المتمكن من أبجديات الأداء كالسلالم والتقنيات الغربية من خلال دراسته لبعض التمارين والمؤلفات الغربية حيث أن أغلبية متعلمي التشيلو يفتقرون كثيرا لاكتساب الخبرات والمهارات والمعارف نتيجة عدم المحاكاة والتقليد لانعدام احتكاك المتعلم مع غيره من الموسيقيين، يرجع الأمر لتعليمات مدرس الآلة نتيجة التمسك بالحركات الأدائية الموجهة إليه والتقيد بالموقف التعليمي وغالبا ماتكمل هذه الظاهرة خاصة في محاولة الأغلبية من المتعلمين طريقة الأداء الموسيقي العربي على التشيلو، مما يحدث تعكرا على مستوى العلاقة الحميمة القائمة بين مدرس الآلة وبين المتعلم وتصبح الآلة مجرد آداة (مكينة) لإصدار أصوات لا يعي بها المؤدي ويكون المعنى المعلوماتي جافا.

| الانتباه الإرادي الانتقالي (selective Attention) | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1- مثيرات البيئة المحيطة | مدرس الآلة | الأصدقاء | الأمور | عازفي الآلة |
| 2 - مرحلة الكشف (الحواس) | تكوين رمزية | | مؤشر ايقوني | |
| 3 - مرحلة التعرف | محاولة التعرف على طبيعة مثيرات المؤشر الأيقوني ودلالاته | | | |
| 4- مرحلة الإستجابة للمثير | تحديد المؤشر الأيقوني (A) المصنف ضمن مثير حسي المتمثل في نوعية وجودة الأداء وتعالج معرفيا في الذاكرة القصيرة أو الفاعلة ضمن عملية الإدراك | | | |
| 5 - الإستجابة | | | | |

**1) الذاكرة:**

إن (الذاكـرة) و(التذكـر)[10] عامـلان رئيسـيان في اسـتذكار المعلومـة المخزنة كصـورة ذهنية لـدى المؤدي (المتعلـم) اعتبـارا لنشـاط خلايـا الدماغ الأيسـر[11] من حيث صـورة الإسـتماع الـتي أدركهـا المؤدي مـن خلال الانتباه لها سـواء كانت هـذه الحركة تنعكـس بالإيجاب أو بالسـلب على طبيعة منظور الاختيـار، وغالبا ماتكون آلية تحقيـق التذكر سـواء كان سـلوكا أو نصيحـة أو أداء وقـع انتباهـه مـن مـدرس الآلـة أو المحيـط التدريسي (متعلمين، مدرسـين، ولي أمـر المتعلم، من آلة التشـيلو كآداة أورغانالوجيـة سـمعية) مـن خـلال آثـار الحالـة النفسـية والجسـدية حيث يحـدث خلل على مسـتوى الجهـاز العصـبي المركـزي، ويصبح مسـار الاسـتجابة المعرفية تلقائيـا غريزيا وبالتـالي تكون نتيجـة القرار من اختيـار المتعلـم لآلـة التشـيلو تابعـة لمرجعيـة الذاكرة الجماعية الشـعبية.

مـن بـين العوامل المسـاندة للاسـتذكار ولتنشـيط الذاكرة قصد بلوغ مؤشـرات افتراضية يسـعى لها متعلم آلة التشـيلو في تونس، نـرى أنه من الضـروري أن يقيس مسـتوى الطموح والذكاء بحيث أن يحدد المتعلم مسـتواه وفق مشـهد واقعي يحيط بمآلات التعلم في سوق الشغل، ما يلفـت انتباهنا هنا أن عدد عازفي التشـيلو يشـكو من نقـص ملفت للانتبـاه مقارنة بغيرها مـن الوتريات جراء خيبة الأمـل والشـعور بالإحباط مما يؤثر على مسـتوى النمـو[12] ويسـبب في خلل على مسـتوى تذكـر المعلومة من حيـث تطبيقهـا آليا على الآلة الموسـيقية وتسـبب هذه الظاهرة شـيئا فشـيئا عزوفا كليـا وينجر عنه غياب عن حصـص الآلـة وعـدم تنفيذ قواعـد مـدرس الآلة مهمـا تنوعـت توجيهات المـدرس التعليمية والنفسـية والعكـس وارد لدى البعض من خـلال تأثير البعد الجيني الوراثي وتحقق عملية الاسـترجاع أكثر سـهولة نحـو القرار الصائـب في الاختيار لكـن تظل الدافعية سـلوكا واضحا في غريـزة المتعلم.

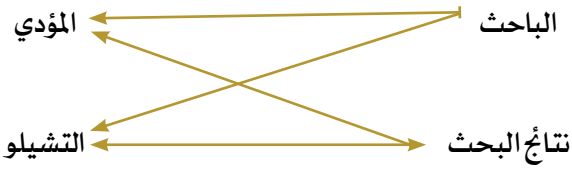
تبقى مسـألة اختيـار «آلة التشـيلو والعـزف عليها نحـو بلـوغ ممـيزات «الموسـيقي العـازف» ارتباطـا بموضـوع تحديـد الاختصـاص الأدائي سـواء كان اجـراء الإختيـار ينسـاق الى «أداء التشـيلو الغـربي» أم «أداء التشـيلو العـربي»[13] اعتبـارا أن عمليـة الاختيـار نقطة انطـلاق يسـتهدف مـن خلالهـا المسـتفيد مسـيرته الأدائية بالوسـط الفـني ويتحول الموضـوع الى متطلبات الممارسـات الموسـيقية.

ان واقـع الممارسـة الموسـيقية في تونـس انطلاقا من مطلع القرن الواحد والعشـرين يشـهد تقلبات من خلال تغيرات طرأت على مختلف الأنماط والتعابير الموسـيقية في شـتى الموسـيقات ولـو أخذنا موقـع «التشـيلو» من خـلال الكـم الهائل من موسـيقيين (عازفـين، ملحنين، موزعـين وغيرهـم،) يتضـح أن آلة التشـيلو نـادرا ماتم اسـتخدامها بالشـكل الجماعي أو المنفرد وعنـد تفعيله غالبـا مـا يكـون اللجـوء الى التقنيـات والتكنولوجيات الحديثة من برمجيات هندسـة الصـوت والمونتاج وهذه

العملية تحدث سلبيات ان لم نقل ضررا لمستخدمي التشيلو عامة والعنصر البشري خاصة اعتبارا أن هذا الموقف ماهو الا «صناعة لحدث أدائي موسيقي» وترجع عواملة لعومل «مادية» أو «زمنية» بالتالي يتمثل اقصاء أداء عازف التشيلو واستبداله بـ«أداء تشيلو حاسوبي» أو «رقمي» مشكلة لا فقط في حق مستخدمي التشيلو بل لدى متعلمي التشيلو نظرا لتأثير هذه الخلفية على المؤشرات الذاتية الخاصة باختيار الآلة الموسيقية.

### 2) دور ديمومة البحث العلمي ومساهمته في مواصلة تعليم دارس آلة التشيلو المختارة

تترك البحوث العلمية أثرها على أهل الإختصاص من الناحية الميدانية من حيث استفادة العازف من البحث عبر ممارسته الآلية ونجد لها وجهة نظر خاصة تبلور مفهومها في تعابيره الآلية من هنا تكمل أهمية الاعتماد، فالبحث العلمي ليس علميا موسيقيا فقط بل ميدانيا. إن قلة البحوث التونسية الخاصة بالأداء الآلي لآلة التشيلو يحتم عليها نوعا من المنطق والأسباب بتعلة حصر الإشكاليات فيها تسبب قطيعة في انشاء وتحديث العلاقة المباشرة بين ماهو مخبري وما هوملموس.




وترجع هذه الظاهرة ليس ففقط لقلة ذوي الإختصاص من باحثين وعازفين إنما يسيطر مبدأ «انعدام عدم التفكير والسعي لإيجاد حلول في إشكاليات تتعلق بفنون الأداء الآلي للتشيلو سواء كان عربيا أو تونسيا لأن مسألة الإكتفاء بمسألة «التفكير» تفعل نشاطا تعاونيا مثل المؤسسات الجامعية بألمانيا التي تقوم على مبدأ «الوحدة بين التعليم والبحث العلمي» من حيث أنها لا تكتفي بالمحاضرات والدروس للطلبة وشرطها الوحيد النشاطات هو التعاون الوثيق بين الباحثين في هذا المجال[14].

إن النتائج المخبرية ماهي الا حبر على ورق ما لم يتم توظيفها وتبويبها بالأسلوب المحكم، ميدانيا نرى وجوبية إحداث طريقة لسماع وتذوق نماذج سمعية بصرية يوفرها مدرس الآلة من شأنها أن تهدف لدافعية مسار الاختيار الصائب بنسبة واقعية، وتستهدف هذه النماذج السمعية أساليب أدائية مختلفة « لأداء التشيلو العربي» و«أداء التشيلو الغربي» والأداء يشمل تنوعا أدائيا لعديد من العازفين لا يقتصر على مؤدي واحد ليتسنى لدى الشخص المختار ملكات إدراكية تبعا للتأثير الملموس على نفسية المتعلم وعلى الأحاسيس البشرية حيث يفرز سلوكا انفعاليا يؤثر بشكل إيجابي لدى المتعلم بغض النظر عن عمره ويتجسد في التعبير عن انفعالات كالتوتر والقلق، الفرح والسرور الى جانب تحصيل فوائد أخرى لها صلة بالقدرات الذهنية خاصة من خلال القدرات السمعية المتاحة من قبل المدرس فيرسم المتعلم مؤشرا تقريبيا لبلوغ المستوى التنفيذي المراد تحقيقه بعد تطبيق أسس وقواعد تعليم التشيلو الغربي.

يستحسن أن يختار مدرس الآلة نماذج مختلفة لتسميع المألوف من المتداول من التساجيل السمعية والمرئية الذات صلة بالأداء الآلي من أنماط موسيقية وأسلوبية متنوعة في الشبكات المعلوماتية لدى المحيط السمعي البصري للمتعلم، وكذلك الأنماط الموسيقية غير المنفذة والتي يستوجب أداؤها بصفة فردية من قبل المدرس حيث تتمحور أهداف النماذج كالآتي:

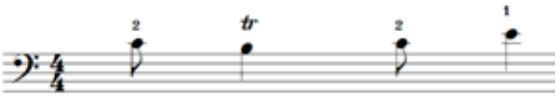
- نموذج سمعي شرقي ( يختاره المدرس مسلطا الضوء على الجانب التعبيري والتقني)
- نموذج سمعي غربي (يكشف من خلاله ملامح متعددة لتقنيات الآلة وفي شتى المستويات الأدائية).

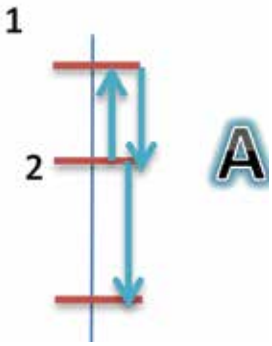
تعالج المرحلة التقبلية للمتعلم على النحو التالي:

إحساس ← تخيل ← معرفة

العمل على تنشيط الذاكرة الحسية السمعية، فبعد توقف المثير السمعي تبقى المعلومات في الذاكرة الحسية السمعية لبعض الوقت قبل تمريرها للذاكرة القصيرة، بعد

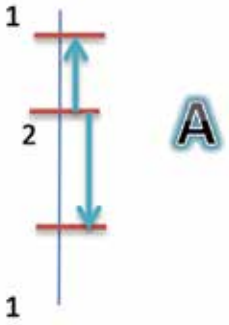
مرحلة إحساس المتعلم بالمثير السمعي يسعى المدرس للتركيز على فواصل من المثير السمعي البصري الذي يهدف من خلاله ترميز المعنى (Semantic coding ) لهدف تحينه آليا من قبل المدرس من الناحية التطبيقية فيسترجع المتعلم الحركة الأدائية المخزنة في ذهنه وتكون العملية كالآتي:

الترميز الصوتي البصري الذهني لدى المتعلم في حركة معينة لأداء لتقنية الزغردة

تجسيد الحركة التقنية على الملمس عند شرح المدرس




الوتر الأول «لا» La=440 hz

تجسيد الحركة التقنية على الملمس عند أداء المتعلم بعد مدة طويلة المدى شريطة مواصلته في التدريب المستمر وتطور مستواه الأدائي




بروز ملامح الحركة لدى المتعلم من خلال قرائته للائحة الرمزية التي من خلالها يتذكر المتعلم الأداء الأولي للمدرس فتعطي بوادر تحفيزية وحافزا لبلوغ تنفيذ الحركة المطلوبة وتذلل الصعوبة بصفة تلقائية توازيا مع توجيهات المدرس..

من الجانب التعليمي نرى أنه لا بدا أن تعاد هيكلة وتحديث نظام الدراسات الخاص بتدريس آلة التشيلو لدى الجامعات ومعاهد الموسيقى، خاصة أن تعليم الآلة يشهد اضطرابا من حيث تطبيق المنهاج (على مستوى تنوع التمارين المدرجة للمتعلمين واختلاف الجانب الذوقي للمدرسين) وبقي الموضوع بين الاختلاف والائتلاف... توازيا مع زمن الحصص[15] (مدة الحصة نصف ساعة لتدريس الآلة بالمعهد الوطني للموسيقى، الحصة لمدة ساعة في الأسبوع للمعهد العالي للموسيقى ). من وجهة نظرنا أن زمن دراسة التشيلو غير كاف لإعداد كفاءات في الأداء الآلي الغربي أو العربي. نذكر على سبيل المثال، أنه من المعتمد في قسم الآلات بالمعهد العالي للموسيقى العربية بمصر أن دراسة التشيلو لا يقل عن أربع ساعات أسبوعيا بما فيها «كونسير فاتوار» مصر والدارس المبتدأ بصفة خاصة يحتاج لساعات كثيرة إلى جانب التدريب المنزلي مهما كانت درجة الموهبته لديه مشاكل كثيرة قد تظهر في عملية التدريس مثل إمساك الآلة أوالقوس أو حركة الذراع الأيمن ووضع الأصابع واليد اليسرى الى جانب طريقة الجلوس ودقة التنغيم ومدى قدرة المتعلم على الاستيعاب خاصة في ظل وجود وسائل الإلهاء وتعدها مثل (*social media*) أما بالنسبة للدارسين المتقدمين في المستوى الأدائي فقد تظهر مشاكل أدائية الخاصة بنقاء الصوت وطريقة أداء تقنيات اليدين وحتى يتسنى للمدرس مراقبة كل ماذكر فلا يكفي بأي حال من الأحوال ساعة أو ساعتان أسبوعيا لكي يتخرج عازف محترف[16].

ان تكثيف الطاقم التدريبي لدراسة التشيلو يعطي دافعية وفتح المجال للمنافسة لدى المتعلمين من تلاميذ وطلبة لكي لا تقتصر دراسة الآلة على الجنسيات الأجنبية. إن لتوجيه الوالدين أثرا كبيرا لتحقيق الدافعية للاختيار خاصة أن الأغلبية من أولياء الأمور يحفزون أبناءهم على «اختيار الآلة الموسيقية»

السهلة حسب تقديرهم بمعنى تلك التي تكون سريعة التعلم إما للانخراط والمشاركة في العمل الفني للماديات أو الاكتفاء بأداء موسيقي في اطار النشوة والمتعة إن صح التعبير متناسين المنحى التطويري والحرفي الأدائي للتشيلو زيادة على بعض التعلات الكثيرة كعدم توفر المساحة المكانية الكافية للتدريب.

### 3) صعوبات التواصل لمتعلمي آلة التشيلو:

من صعوبات التواصل المنفرة للطفل نجد أسلوب أستاذ الموسيقى الذي قد يكون عازفا ماهرا أو مشهورا، ولكن ليست لديه الطريقة الصحيحة التي تحفز الطفل على إكمال الدرس.

نجد مثال ذلك:

1. قصور في وسائل التبليغ لدى الأستاذ أو ضعف في وسائل الاستقبال لدى الطفل.
2. التسبب في حالة نفسية مضطربة لدى الطفل وعدم شعوره بالحرية والتلقائية خلال الدرس وذلك من خلال أسلوب الأستاذ غير المدروس.
3. عوائق تتصل بذات الأستاذ أو بسلوكه ويندرج ضمنها كل ما يترتب عن نظام التعليم المستخدم وتقنيات التواصل.
4. عوائق تتصل بذات المتلقي.
5. عوائق وصعوبات مصدرها المحيط المدرسي أو المحيط العام الذي يكتنف المدرسة.

من صعوبات التواصل البيداغوجي الحاصلة بين الأستاذ والطفل نجد:

1. عدم تحقيق الأستاذ للتواصل المطلوب بينه وبين الطفل وذلك ما يؤدي إلى قلة جدواه وتقلص نتائجه.
2. يكون الأستاذ المشرف ثقافته في التواصل البيداغوجي غير مكتملة بمعنى ذلك أنه لا يزال طالبا ومعرفته لآلة الكمان الجهير مقتصرة فقط على الدروس التي تلقاها في المعهد.
3. عدم الحرص على توفير الشروط اللازمة لبعث الحيوية للطفل وترغيبه في الآلة أثناء الدرس.
4. عدم الإصغاء للطفل ومنعه من استخراج ما لديه من أفكار وتصورات.
5. عدم توفق الأستاذ في ترشيد الطفل وإقداره على فهم تقنيات الكمان الجهير والتمكن من العزف عليها.
6. نجد كذلك صعوبات مصدرها الوسائل المنهجية المعتمدة في تحقيق التواصل البيداغوجي، مثال:
7. عدم وضوح الأهداف والتأثيرات المراد إحداثها في الطفل خلال تلقيه الدرس.
8. ضعف النقل البيداغوجي وإخفاق الأستاذ في تحديد المعلومات المطلوبة منه أثناء الدرس.

لتجاوز هذه الصعوبات هناك حلول مقترحة علينا المرور بها.

## الجانب التقني

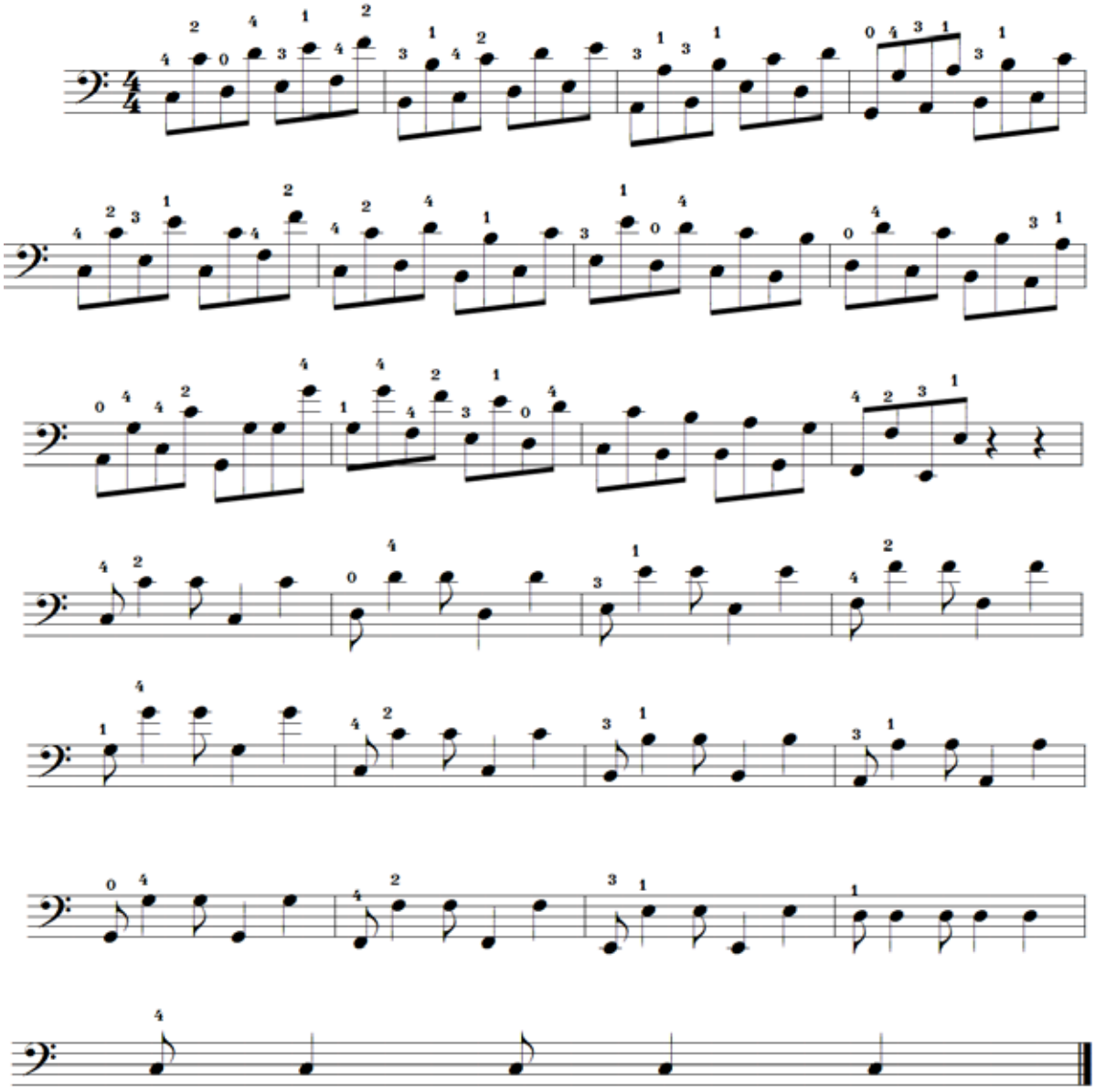
### 1) مدى دور تقنين المستوى الأدائي ومساهمته في عامل الاختيار:

تمثل «أسلوبية الأداء» عاملا «ابيستيمولوجيا» في نحت شخصية أدائية مستقبلية لدى المتعلم قصد الخروج من سلوك «الروبوتيزم»[17] التابع لأداء الطريقة الغربية، ليس من خلال التدريب الحركي المطبق على التمارين الآلية فقط، بل عن طريق الكيفية لأسلوبية الأداء المدرب للتمرين وكل الآليات السمعية المتاحة للمتعلم. ميدانيا يتوخى الأغلبية من مدرسي الآلة تسليم المادة العلمية ألا وهي التمرين الموسيقي، السلالم، شرح التقنيات... في مرحلة معينة مستقبلية يكون تأمين المعلومة بكل جفاف إن صح التعبير (نوعية التدريب روتينية من حيث تمرير المعلومة التي تمثل حركة أدائية ) من منطلق عدم الإيحاء للمتعلم بمدى نجاعة واستغلال التقنية المكتسبة في أي موسيقى من الموسيقات.

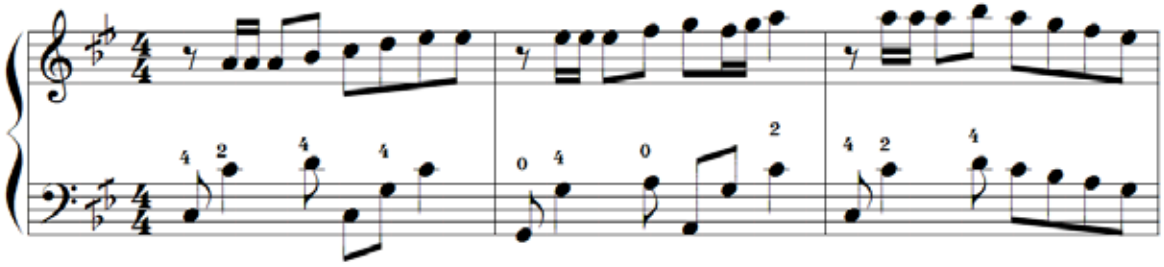
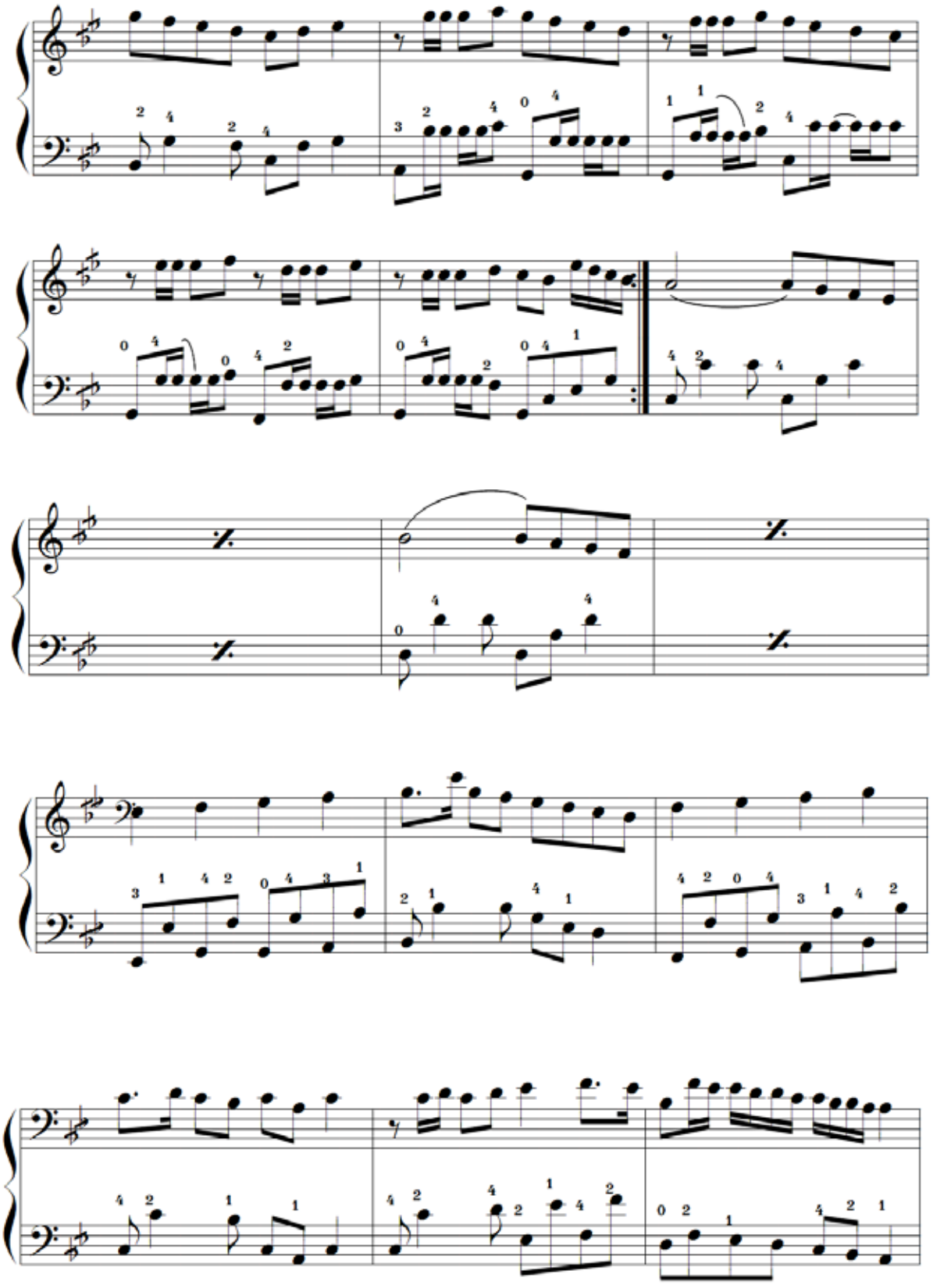
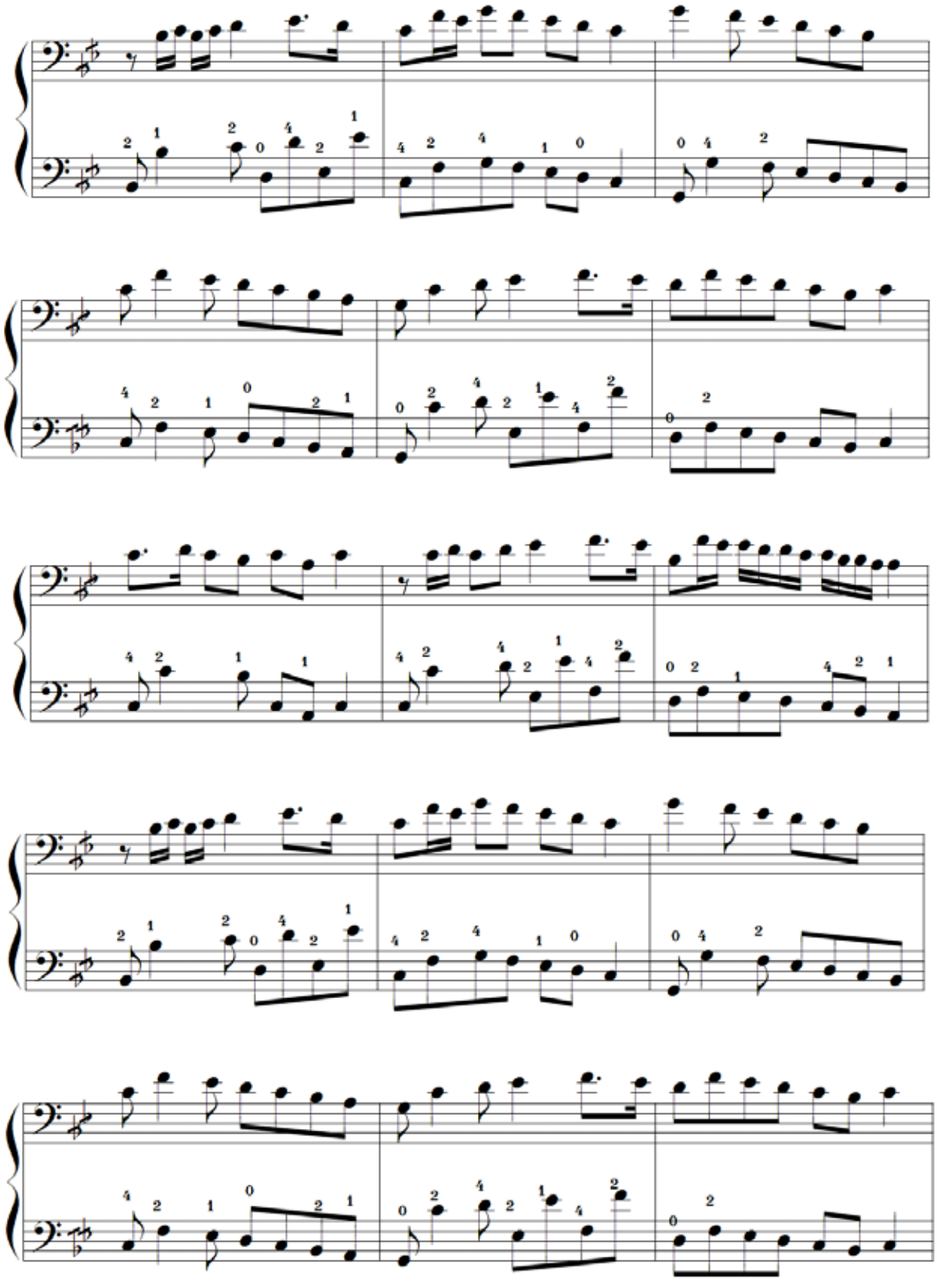
نطرح طريقة نستعمل فيها التقنيات الغربية للأداء الموسيقي العربي و«يؤدى التمرين جماعيا» إضافة الى التدريب على تقنية النبر على الأوتار مآلاته مهارية

وإدراكيــة من حيــث الرنين الصــادر من الآلة، يســتغله المدرس لإيحــاء المتعلم بمهــارة هذه التقنية واســتغلالها في الأداء الموســيقي العــربي، خاصــة ليستشــف الدارس الســبل الممكنــة للحركيــة الأدائية الخاصة بالموســيقى العربيــة واستأنســنا بنمــوذج في مقــام البياتي وأشــكال متعــددة (أداء لتقنيــة النبر المنفــرد على التشــيلو والنبر المصاحب لآلــتي الكمــان والعود) حتى تعتــاد الأذن على ســماع هــذا البعــد الوســط بين مســافة النصــف تون والربع تــون وهو ما يرتبــط ارتباطا مباشــرا بوضع إصبع العفــق لهــذه المســافات علــى مــرآة الآلــة حــتى يعتاد الطالــب عليهــا، اخترنــا المركــب (10/8) الســماعي الثقيــل وهــو من الإيقاعــات الآليــة أو الغنائيــة ويعتبر من الإيقاعات التي يجــب أن يعتاد عليها دارس التشــيلو كدراســة عربية.

تمرين على أداء النبر بطريقة الأوكتاف

Pizziczto

**تمرين لأداء الإيقاع السماعي الثقيل**

**أداء لتقنية النبر على الأوتار**

**تنفيذ لآلة الكمان وآلة الإيقاع مع آلة التشيلو**

إن ظاهـرة تمسـك مـدرسي التشـيلو الغـربي بتنشـئة المتعلـم وصقـل إعـدادات كفاءاتـه علـى الأداء الموسـيقي الغـربي يفـرز عـدة مشـاكل مـن بينهـا حـالات مـن الانقطـاع بسـبب القلـق واليـأس للمتعلـم بممارسـته لنفـس النمـط المتعـارف عليـه أو العـزوف بسـبب عـدم تجـاوز المسـتوى التنفيـذي المطلـوب مـن خلـق أسـلوبية الأدائيـة وفتـح المنافـذ الارتجاليـة لجـل الموسـيقات باسـتثناء النظـام التونـالي.

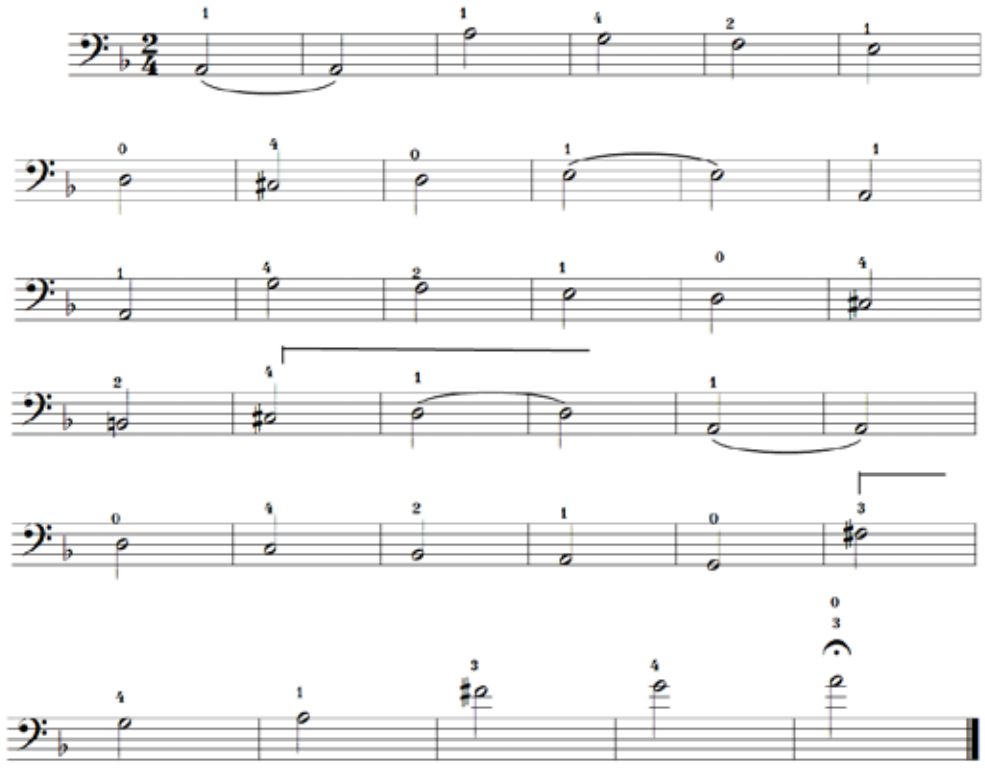
إن لطبيعـة الجانـب الأدائي مـن شـأنه أن يؤثـر على قـرار الاختيـار لـدى المتعلـم اعتبـارا أن المسـتفيد مـن تعليـم التشـيلو بغيـة الوصـول الى الأداء الآلي المنفـرد ليس «الصولـو»[18] فقط بـل «العزف المنفرد»[19] كسـائر الوتريات الأخرى (مثـالا الكمان والعـود) ولتوفر ضبابية منهجية للأداء الموسـيقي العربي يتولـد نقص معياري لدى دافعيـة المتعلـم وتحفيزه علـى الاختيار وتبقـى «البصمة الأدائيـة للمـدرس» أملا تتغنى بها أبرز مؤشـرات أسـس الاختيار باعتبارها عاملا حسـيا مباشـرا للمسـتفيد.

### 2) الصعوبـات الـتي تواجه متعلم التشـيلو المبتدئ وكيفية التغلـب عليها:

لـكل متعلم آلة موسـيقية صعوبـات يواجهها المؤدي من شـأنها أن تنعكس سـلبا على مصيره لاختيار التشيلو باعتبارهـا أصبحـت عائقـا أدائيـا ذهنيا لذلك نـرى أنه مـن المستحسـن التوجه نحـو البحـث وانتقـاء النماذج الموسـيقية القابلـة للتنفيـذ الأدائي كوسـيلة تعليميـة والاسـتفادة منها في تذليل الصعوبات الـتي تواجه المتعلم المبتـدئ وذلـك عن طريـق التوصـل الى أهميـة صياغة الألحان المشـهورة بما يتناسب مع أسـلوب الكتابة للآلة والسـعي وراء تحويـل المـادة العلمية من مـادة جافة الى مادة مسـموعة من قبـل المـدرس الى جانب أداء السـلم وعزفـه في صـورة لحنية من خـلال اللحـن المعروف.

نطـرح نموذجا لمقدمة موسـيقى «النهـر الخالد» في مقام الكرد يتطرق للمحور النغـمي والانتقالات الوضعية (*Shifting*) في كل منحى تعبيري مناسـب.

مقدمة النهر الخالد

الموسيقار محمد عبد الوهاب

لا يفوتنا أنه ثمة عوامل نراها قاسية تستوجب انقطاع المتعلم لتعليم التشيلو خاصة أن هذه العوامل تتمثل في أخطاء تقنية (إمساك الآلة وإمساك القوس) أدائية شائعة من شأنها أن تعيق العملية التعليمية وتأخذ من منظور تطبيقي أبرزها كالآتي:

عدم ملاءمة المقعد لطوله أو الجلوس على مقعد غير مطابق للمواصفات ربما لعدم توافر الإمكانيات أو تغاضي بعض المدرسين حديثي التخرج عن أهميته في العملية التعليمية.

1. قصر طول المقعد بالنسبة لطول الدارس الذي ينتج عنه احتكاك القوس بالساق اليمنى للمتعلم خاصة في حالتي العزف على الوتر الرابع (دو) وبالساق اليسرى على الوتر الأول (لا). دخول الآلة داخل منحى ساقي الدارس أكثر من الازم واختلاف نقطة تلامس الركبتين مع الآلة
2. زيادة طول المقعد بالنسبة لطول الدارس والذي ينتج عنه عدم ثبات القدمين على الأرض، أو ثباتهما بشكل جزئي، أو التفافهما حول ساقي المقعد أو حول بعضهما.
3. عدم مطابقة المقعد للمواصفات: قد يكون المقعد مناسبا لطول المتعلم ولكنه غير مطابق للمواصفات الآتية كعدم ثباته على الأرض نتيجة لعدم تساوي ساقيه الأربعة في الطول أو ميول أحد جانبيه نتيجة لقصر طول ساقين منهم. كذلك أن يكون المقعد غير مسطح من القاعدة أو الخلف وأكثر هذه المقاعد ضررا في العملية التعليمية هو المقعد المنخفض من الخلف والذي يؤدي الى تقويس الظهر ونزول الجسم من الخلف داخل المقعد.

وللتغلب على هذه الأخطاء نرى من الضروري ملاءمة حجم المقعد وارتفاعه بالنسبة للمتعلم التي تعتبر من أهم عناصر التدريب على الآلة خاصة بالنسبة للأطفال أو قصيري الطول من الكبار، فلا بد أن يكون لهم مقعد قصير بحيث تلامس أقدامهم الأرض تماما ويكون إنشاء الساقين على شكل زاوية قائمة، أما بالنسبة لمواصفات المقعد فلا بد أن يكون مسطحا من القاعدة والظهر وثابتا على الأرض وغير مائل من أحد جانبيه.

يلعب القضيب المعدني دورا هاما في العملية التعليمية وقد يترك المدرس حرية التحكم في طوله واختيار مكانه على الأرض وتظهر أخطاء من شأنها أن تعيق العملية التعليمية والأدائية كقصر طول القضيب المعدني بالنسبة لطول المتعلم والذي يترتب عنه قصر طول الآلة بالنسبة لطول الدارس وانخفاض لوحة المرايا عن مستوى وضع اليد اليسرى وبالتالي زاوية فتح الساعد بالنسبة للكتف، وانخفاض الجزء المخصص لمرور القوس أفقيا بشكل مستقيم على الأوتار وبالتالي يكون العزف أعلى هذا الجزء مما ينتج عنه صدور صوت خافت وغير جيد، كما أن زيادة طول القضيب المعدني بالنسبة لطول المتعلم مما ينتج عنه زيادة طول الآلة بالنسبة لطول المتعلم، كذلك ارتفاع لوحة المفاتيح عن مستوى وضع اليد اليسرى، وقد يكون هذا الوضع مريحا بالنسبة للوضع الرابع (وضع العنق)، ولكن في حالة الوضع الأول تكون زاوية فتح الساعد بالنسبة للكتف صغيرة وضيقة مما يضطر المتعلم لرفع اليد اليسرى أكثر من اللازم وتعليقها، الأمر الذي يسبب حالة من التعب في الذراع والكتف. كذلك ارتفاع الجزء المخصص لمرور القوس أفقيا بخط مستقيم على الأوتار، وبالتالي العزف أسفل هذا الجزء قريبا من الفرسة مما ينتج عنه صدور صوت زجاجي حاد. للتغلب على هذه الأخطاء نرى تقصير أو تطويل القضيب وفقا لطول المتعلم بإرشاد مدرس الآلة حيث تتوسط الآلة جسم المتعلم وتكون الحافة اليمنى للجزء العلوي لظهر الآلة (بجوار الرقبة) ملامسة للصدر على أن يكون مفتاح وتر (دو) خلف الأذن اليسرى مباشرة ويكون صندوق الآلة بين ساقي المدرس وتساعد الركبتان في إحكام إمساك الآلة لعدم تحريكها يمينا أو يسارا والتحكم في زاوية ميل الآلة، وتكون نقطة تلامس الركبتين في المنحى الصغير الواقع تحت التجويف الكبير الذي ينتصف الآلة، بينما تلامس الركبة اليمنى جانب الآلة وتكون على شكل

2

زاويــة حــادة بينمــا تكــون الســاق اليســرى علــى شــكل زاويــة قائمــة وبذلــك تكــون القــدم اليمــنى خلــف القــدم اليســرى بحــوالي أربــع أو خمــس بوصــات.

4. د- قرب مــكان وضع القضيب المعــدني على الأرض بالنســبة لجســم الــدارس الــذي ينتج عنــه ضيق زاوية ميل الآلة بالنســبة لجســم المتعلم أو إلصاقها بــه والــذي يســبب ارتطــام ســاعد اليد اليســرى بالناحية اليســرى من صــدر المتعلــم في حالة العفق على لوحــة المفاتيح واحتكاك القوس بســاقي المتعلم في حالــة العــزف على وتــري (دو) و(لا).

5. هـ- بعد مكان وضــع القضيب المعــدني على الأرض بالنسبة لجســم المتعلم والذي ينتج عنه زيادة زاوية مثــل ميل الآلة بالنســبة لجســم المتعلــم وابتعادها عن الجســم أكثرمــن اللازم والذي يســبب أولا عدم إحكام إمســاك لآلة نتيجة بعدها عن ســيطرة ركبتي المتعلــم، ثانيــا إجهــاد الذراع الأيســر بأقــل مجهود عــزفي بســبب ارتفــاع الكتــف نتيجة فتــح مفصله أكــثرمن الــلازم لإمكانية العفق علــى لوحة المفاتيح بالأســلوب الصحيح (اســتقامة اليد مع الساعد) أو أن يضطــر المتعلــم للتغلــب على هذه المشــكلة عن طريق غلــق مفصل الكتــف على حســاب الطريقة الصحيحــة للعفق وذلك بثني مفصل الرســغ للخارج وتركيزقــوة الأصابــع في العفــق على اليــد فقط مع عدم اشــتراك الســاعد لعدم اســتقامة الــذراع، مما ينتــج عنه ضعف عفــق أصابع اليــد. وللتغلب على هــذه الأخطــاء نــرى أنــه إلى جانــب اختيــار الطول المناســب للقضيب المعدني علــى الأرض يلعب دورا أساســيا في اختيار زاوية ميل الآلة بالنســبة للجسم والــتي تتراوح بــين 55° و65°.

6. و- عــدم ثبــات القضيــب المعدني علــى الأرض مما ينتــج عنــه انصراف تركــيزالمتعلــم عن العــزف الى محاولــة إحــكام إمســاك الآلة بقــوة بــين ركبتيه، الأمــر الذي يســبب حالة مــن التوتر والشــد في كل أجــزاءالجســمويحدثذلــكلأحــدالأســبابالآتية:

- أن يكــون القضيــب المعــدني غــيرمدبــب مــن طرفــه.
- نعومة الأرض مثل (أرضيات الســيراميك والرخام وغيرها).
- مرونــة القضيــب المعــدني بســبب رفــع ســمكهأوصناعتــهمــنمعــدنغــيرصلــب.
- عــدم إحكام ربط القضيــب المعدني بســبب خلل في المســمار الــذي يتحكم في ربطه.

وللتغلــب على هذه الأخطاء نــرى أن القضيب المعدني الذي يثبت في نهاية الآلة لإســنادها علــى الأرض يجب أن تكون شــاملة المواصفات الآتية :

1. أن تكون صناعة القضيب من المعدن الصلب الذي لا يمكن انثناؤه أو نقوسه مع مراعاة السمك المناسب.
2. أن يكون مدببا من نهايته.

3. إحكامه بمفتاح قوي من المعدن يثبت في الآلة عن طريق جزء خشبي قوي مدبب، ومثبت في الجانب السفلي للآلة.

4. أن يكون طوله مناسبا بحيث يتناسب مع أطوال جميع المتعلمين.

أكثر الأخطاء شيوعا بين المتعلمين المبتدئين تظهر في طريقة إمساك القوس نظرا لاختلاف أطوال أصابع اليد مع بعضها، إلى جانب اختلاف أطوالها وسمكها من شخص لآخر خاصة اصبع الإبهام الذي يتميز بطبيعة خلقية خاصة من حيث قطره وسمكه وزاوية انحرافه واختلاف قوة مفصله من شخص الى آخر وتظهر هذه الأخطاء محاولة من الدارس لإحكام إمساك القوس، ولكن بطريقة خاطئة حيث يقوم بإمساك القوس بقوة عن طريق ضغط الأصابع الأربعة (القوة)-وضغط اصبع الإبهام (المقاومة)- الأمر الذي يؤدي الى إجهاد اليد والذراع الأيمن، وإعاقة حركة مفاصل الذراع خاصة مفصل الرسغ على النحو التالي:

1. اصبع الإبهام:

- دخول إصبع الإبهام أكثر من الازم في التجويف الواقع بين طرفي الماكينة.
- ضغط إصبع الإبهام بقوة على عصا القوس أو طرف الماكينة.
- ثني مفصل إصبع الإبهام للداخل بدلا من الخارج مخالفة لطبيعته الخلقية، مع تعرضه للشد العضلي.

2. الإصبع الرابع (الخنصر)[20]:

- التفاف الإصبع الرابع حول مفتاح الماكينة مع دخول القوس الى راحة اليد بشكل مبالغ فيه.
- استقامة الإصبع الرابع بحالة من الشد العضلي مع وضع طرفه أعلى مفتاح (الماكينة)، أو العصا، أو وضعه أعلى العصا دون لمسها على الإطلاق.

### 3) حوصلة:

إن حسن اختيار الآلة الموسيقية له من الأهمية في أن ينتقل الموسيقي من مرحلة الهواية الى مرحلة الاحتراف فالآلة الموسيقية وإن كانت الوسيلة في إصدار النغمات تبقى الموسيقى الأداة الأساسية في ابتكار هذه النغمات إذ بدونه لن تصدر هذه الآلة موسيقى فلكل آلة رنينها الخاص وهذا ما يجعل الموسيقي يفضل آلة عن أخرى وتكون هي مصدرا لإلهامه لكي يرتقي من الهواية إلى الحرفية . هذا الاختيار ماهو الا نقطة بداية لكل موسيقي هاو لكي يكتشف الذوق الذي يميل إليه ويلتصق به حتى يحسن أداؤه ويطور مستواه لكي يصل في مسيرته إلى الحرفية المنشودة وتكون بذلك حافزا ومحفزا له.

## خاتمة

من خلال هذه «القراءة النقدية» تجاه تمركز «آلة التشيلو» تعليميا وأدائيا، اضطررنا لتسليط الضوء على الأسباب والدوافع التي لها تأثير على العملية التعليمية لدراسة الأداء الآلي تجاه التوصل لقرار الاختيار كمرحلة رئيسية وهي من الأولويات التي يمر بها متعلم الآلة الموسيقية

إن مجال فنون الأداء الآلي مرتبط بثقافة وسيكولوجية تعود عليها الموسيقيون بالدربة فنرى أنه لا بد من رسم استراتجية إنمائية بمعنى الانطلاق من أهداف عامة محددة ووضع الخطط والبرامج لتحقيق هذه الأهداف وضبط آليات لازمة لتنفيذ خطط وبرامج عبر أنشطة محددة وهادفة قابلة للتعميم تجاه السلك التعليمي والأدائي ولبلوغ الحد الأقصى لتحقيق مبدإ الديمقراطية الثقافية للتعريف بفن الأداء الآلي كثقافة آلية لابد من الاعتناء بها كمنفذ حسي يعرف بالهوية الموسيقى المؤداة للتشيلو العربي أو الغربي عن طريق سمات منهجية نصفها في شكل إرساليات آلية تعبيرية سماتها اجتماعية، عرقية...فهل من آلية لتصنيف النمط الأدائي لعازف التشيلو بعد مرحلة من التكوين..؟

## الهوامش

1. يبقى مصطلح «الكمان الجهير» هو المعتمد في معاجم المجمع العربي للموسيقى «violoncello» التشيلو كتابة حرفية للمصطلح الأنجليزي منذ حوالي سنة 2001 باتفاق أغلب الباحثين العرب والأمر هو نفسه في تسمية الرباعي الوتري ذات القوس الكمان/ الكمان الأوسط/الكمان الجهير/الكمان الأجهر لكن الباحثين الموسيقولوجيين التونسيين لا يرددون استعمال هذا المصطلح المركب (الكمان الجهير) اذ في ذلك تشبه بترجمة بعض المصطلحات الأجنبية كما أن مصطلح (الكمنجة الكبيرة) متداول في كتب المرحوم صالح المهدي وكتيبات المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية وذلك أن كلمة كمنجة هي أقرب الى اللهجة العامية الدارجة من اللغة العربية الفصحى.
2. أغلبية الجهات التونسية يتوفر فيها النشاط الموسيقي في معاهد الموسيقي والفرق الموسيقية الخاصة بوزارة الثقافة.
3. من منطلق سبر آراء عينة من المتعلمين ومن شرائح عمرية مختلفة والذين هم بصدد البحث عن اختيار آلة موسيقية للدراسة ثم الإجماع أن سماعهم للتشيلو كان في مصاحابات هارمونية أو ميلودية فتصدر أصوات غليظة تكاد تكون واضحة من حيث الطابع وتتسم بالغموض في خيال المتعلم المبتدئ الباحث عن الآلة الموسيقية.
4. الفرق بين أبعاد مواضع عفق الأصابع على الملمس بين آلتي الكمان والتشيلو وتحصل الاستفادة لدى البعض من متعلمي التشيلو في سهولة معرفة تتالي النغمات الموسيقية .
5. المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية أو المدرسة الرشيدية أو اختصارًا الرشيدية هو معهد للموسيقى في تونس تم تأسيسه سنة 1934 لاحياء وتطوير التراث التونسي الأرت الرشيدية على يد ثلة من المثقفين التونسيين وعلى رأسهم مدير التشريفات بالوزارة الكبري وشيخ مدينة تونس وقد سميت بهذا الاسم نسبة لمحمد الرشيد باي 1710 - 1759 وهو أحد الأدباء والفنانين الذين ظهروا في القرن الثامن عشر الميلادي في تونس .
6. عازف تشيلو ايطالي درس العديد من عازفي التشيلو بتونس.
7. من منطلق التفكير لدى كانط المعرفة القبلية الفطرية محدودة لا بدا من الخبرة لأن العقل يصقل الخبرة.
8. Baye, Ariane ,Les cours d'instrument semi –collectif : pistes d'action et de réflexion, fishe pédagogique Bernadelle chat, Recherche Agers, Aout 2002.
9. تتم عملية الاستقبال عن طريق المخ الأيسر من الجانب الأيمن من الدماغ.
10. يميز أرسطو بين الذاكرة والتذكر ماهو نظري نوع من التميز الذي تقترحه فينومولوجيا الذاكرة بين مجرد استدعاء بسيط وبحث أو جهد للإستذكار،
11. شارون، كيه هول، تنشئة الأطفال في القرن الحادي والعشرين، علم الصحة النفسية للأطفال، ترجمة أحمد الشيهي، مراجعة مروة عبد الفتاح شحاتة، ص 25.
12. المصدر السابق.
13. في مصر يطلق على عازف التشيلو المختص بأداء الموسيقى العربية بعازف تشيلو عربي وقد صرح عازف التشيلو عماد عاشور بأنه يستحسن أن نطلق تسوية تشلو عربي أفضل من تشلو شرقي بحكم أن الكتلة الشرقية تضم دول أوروبية مثل ) روسيا، رومانيا، بولغاريا، يولندا...( تضم دولا أوروبية لا ينتمون الى العرب علما بأن جذور آلة التشيلو غربي.
14. عويس، محمد زكي، تطوير التعليم العالي رؤية عربية كراسات مستقبلية، المكتبة الأكاديمية، شركة مساهمة مصرية.
15. بمعنى أن كل مدرس له منهج معين من

ناحيـــة طريقـــة انتقـــاء التماريـــن للمتعلـــم ومعالجـــة الصعوبـــات الأدائيـــة المعترظـــة.

16. مـــن وجهـــة نظـــر الأســـتاذ الدكتـــور محمـــود عبـــد المقصـــود أســـتاذ في كليـــة التربيـــة الموســـيقية جامعـــة الحلـــوان ومـــدرس آلـــة التشـــيلو اثـــر لقـــاء معـــاه.

17. نقصـــد بالروبوتيـــزم بمعنـــى ســـلوك لأداء آلي حركـــي بمقاربـــة ديناميكيـــة مقننـــة وواضحـــة تقنيـــا، تكـــون غـــير قابلـــة للإضافـــة كمـــا أن أداء الموســـيقى العربيـــة لا يقتـــصر عـــلى الديناميكيـــة الآليـــة عنـــد الأداء مـــن حيـــث تفعيـــل التقنيـــات الآليـــة العاليـــة ســـواء كان صوتيـــا أو آليـــا ويطغـــى الجانـــب الهيترفونـــي عـــلى حســـاب الجانـــب التقنـــي مـــن خـــلال بعـــض الأعمـــال والمؤلفـــات والقوالـــب.

18. نقصـــد بـــ«الصولـــو» أداء آليا لفاصل موســـيقي يتجـــلى معنـــاه اعـــادة أو اســـتذكار لفكـــرة لحنيـــة أو مداخلـــة لحنيـــة أو بوليفونيـــة.

19. نقصـــد بالعـــزف المنفـــرد أداء آليـــا لقالـــب موســـيقي عربـــي أو تركي(معزوفـــة، ســـماعي، بـــشرف، تحميلـــة...) ســـواء كان موزونـــا (مصاحـــب بلإيقـــاع) أو حـــرا كذلـــك تكـــون إمكانيـــة الأداء مصاحبـــة لفرقـــة موســـيقية أو تخـــت.

20. قمنـــا بترقيـــم أصابـــع اليـــد اليمنـــى في إمســـاك القـــوس وفقـــا لترقيـــم أصابـــع اليـــد اليـــسرى في إمســـاك الرقبـــة.

## المصادر العربية:

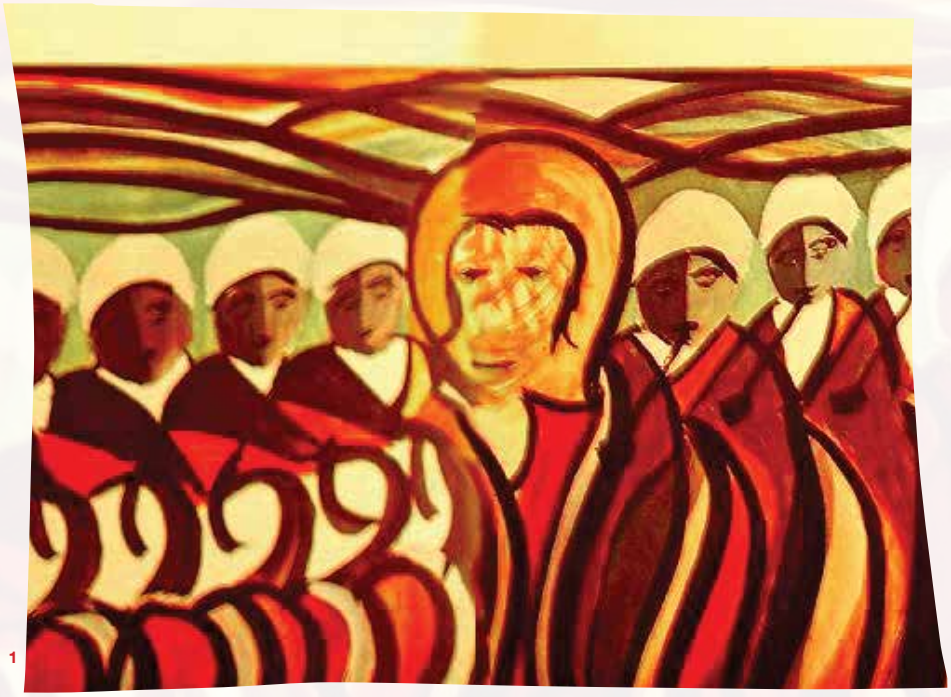

- صالـــح المهـــدي، ومحمـــد المرزوقي، المعهد الرشـــيدي للموسيقى التونســـية، تونس، الشركة التونســـية لفنون الرســـم، 1981، 153 ص.
- شـــاارون، كيه هول، تنشـــئة الأطفال في القرن الحـــادي والعشريـــن ، علم الصحة النفســـية للأطفـــال، ترجمة أحمد الشـــيهي، مراجعة مروة عبد الفتاح شـــحاتة، ص 25
- عزت، ســـعيد، التذوق الموســـيقي، دائرة معارف موســـيقية، الطبعة الأولى، القاهـــرة، 1958، ص 123
- الحفني، محود أحمـــد، علم الآلات الموســـيقية، مطبعة النهضـــة، الطبعـــة الأولى، القاهرة
- صـــادق، آمال. أثر الموســـيقى في تنمية ســـلوك الطفل، مجلـــة آلية التربيـــة، المجلـــد الثالث، جامعة عين شـــمس، القاهـــرة.1985
- صادق، آمـــال وأمين، أميمة. الخبرات الموســـيقية في دور الحضانة ورياض الأطفـــال، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1985.
-


## المصادر الفرنسية:


- Baye, Ariane ,Les cours d'instrument semi – collectif: pistes d'action et de réflexion, fishe pédagogique Bernadelle chat, Recherche Agers, Aout 2002
- Marylin Corcos, "La mémoire et l'oubli, de la psychanalyse aux neurosciences", Le Carnet PSY 2008/3 (n° 125), p. 32-35.
- Alexander, Buchner, les instrument de musique a travers les ages, traduit en français par konstatin Jelinek, grand paris, 1972, p7
- Andé schaeffner, origine des instrument de musique, Mouton Editeur maison des sciences de Homme, 3éme reeditions, paris,1980,P.303-305
- Lains, David, l'oralité dans l'enseignement artistique de la musique, Bretagne, 2002-2004
- Norman Lamb (Guid to teaching strings) sixth edition- wm. C. brown communications, ins-U.S.A (1994).
- William Pleath, edited by, Nona pyron (the Cello) Schirmer Books-New York (1985).


## الصور

1. https://preview.redd.it/r3o7qwuudl231.jpg?width=960&crop=smart&auto=webp&s=56cb601cc15478454d4c61259c70ae2087128aaa
2. https://www.pixaap.com/images/items_thumb/B-PIXAAP[DOT]COM-1535749743.jpg



1

# الأبعاد الإسلامية والقيم الوطنية في العيطة الجبلية «عيطة القوس»

أ. رضوان العماري – كاتب من المغرب

تزخر العيطة الجبلية بمفردات وعبارات دالة على المقدس الإسلامي، والمتأمل في ذلك يجد فيها حقلا انتروبولوجيا خصبا للبحث في دلالة هذا المقدس وطبيعته ورمزيته، وكذا ظروف توظيفه وأبعاده. وتجليات المقدس في خطاب العيطة تنم عن خلفية فكرية وعقائدية أطرت وتؤطر رؤية معينة للمقدس، لدى سكان المناطق الجبلية. وهذا ما دفع الشاعر الشفهي إلى توظيف مجموعة من الأسماء والأفعال والأشياء الدالة على هذا المقدس.

## أبعاد ورمزية المقدس الإسلامي في العيطة الجبلية

أول شيء يمكن أن نتبينه في أول حديثنا عن المقدس في العيطة، هو ما ذهب إليه الدكتور عبد السلام البكاري الذي يشير خلال دراسته لقبيلة بني مسارة، أن سكان هذه القبيلة على غرار باقي القبائل كلهم ذوو أصول شريفة، فمنهم «صنف يدعي

الشرف ولازال حائزا على بعض ظواهر السلاطين، وصنف آخر منهم من ينتسب ومنهم من لا ينتسب»[1]. كل هذا سيكون له حضور قوي بتجليات مختلفة، في الإنتاج الشفهي بالمنطقة، بل لا بد أن يختار له الشاعر الشفهي طرقا لتوظيفه في علاقته بالقيم الوطنية. ونحن عندما نتكلم عن الشفهي فنحن نقصد العروسي والكرفطي وعبد المالك الأندلسي، لأنهم نظموا العديد من القصائد العيطية المغناة.

لعل السؤال المشروع هنا هو: ما خلفية توظيف رموز المقدس الإسلامي في نصوص العيطة الجبلية؟ كما يتوجب طرح السؤال عن سبب كشف الشاعر الشفهي لنص العيطة عن مرجعيته الإسلامية في نصه؟

### 1) العيطة الجبلية ورمز التوحيد:

عاشت معظم سكان قبائل اجبالة في كنف طلب العلم، وتعلم القرآن الكريم وحفظه وتجويده، منفتحين على مجموعة من العلوم الشرعية، كما عاشت هذه القبائل في جوار مجموعة من الزوايا لأولياء الله الصالحين، لازالت هذه الزوايا شامخة إلى حد الآن، تقدم أدوارها الدينية والسياسية والتعليمية، وحتى الاقتصادية والاجتماعية منها، الأمر الذي كان له التأثير الإيجابي على ثقافة أهل المنطقة، وطريقة إنتاجهم للنصوص الشفهية.

ومن خلال الملاحظة الأولية وجدنا أن نصا عيطيا واحدا من نصوص عيطة القوس، يغنيه محمد العروسي، والكرفطي وحاجي السريفي، كما غناه، ويغنيه العديد من غيرهم، تتكرر فيه لازمة «رَبّي العَالي» بعد كل شطر من أشطر القصيدة، ومن خلال الإحصاء العددي، وجدنا أن هذه اللازمة تكررت إحدى عشر مرة، وفي كل مرة تقترن بلفظة «أولياء الله»[2]. كما تقترن بعبارة الحمد والتوكل على الله، والتسليم للأولياء. وكأن العيطة بهذا المعجم الإسلامي الكثيف ترفض كل وثنية، وكل توكل على غير الله، وأوليائه الصالحين.

وفي سؤالنا عن مغزى هذا التوظيف، تعددت الأجوبة، بين من يرى أن الشاعر الشفاهي وظف ألفاظ المقدس فقط للرقي بمستوى لغته، ومن يرى أنه حاول أن يؤطر خطابه بماهو ديني للكشف عن مرجعيته الدينية. و«العالي» اسم من أسماء الله الحسنى، وجد فيه الشاعر الشفهي الاسم الأكثر ملاءمة لسياق العيطة إيقاعا ولحنا وتعبيرا. والتوجه إلى السماء هو دلالة على التوجه نحو قوة عظمى مقدسة وعليا، غالبا ما يتوجه إليها الإنسان الجبلي في الشدة كما في الدعاء والتضرع والتوسل إلى الله، دون أن ننسى أن هذا الجبلي غالبا ما يقصد الأماكن المقدسة ومقامات الأضرحة للدعاء، ولذلك جاء اسم ربي العالي وغيره من أسماء الله الحسنى مقترنا باسم الأولياء في أكثر من قصيدة شفهية.

### 2) رسول الله: مزار الولي القريب يقلص مسافة الحج البعيد

وْمَا الصّلاة عْلَى مُحَمَّدْ  وانَا انْصَلي مْعَاكُمْ
زُيّـارْ رَسُـولْ الله  عَبّيوْنَا فَـ حْمَاكُـمْ

نكاد لا نعثر في مجمل العيوط التي أداها العروسي والكرفطي على نص عيطي واحد يخلو من ذكر اسم الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، فبينما يكشف الشاعر الشفهي في النص عن مرجعيته الدينية، يتم التبرك في المقابل، بذكر اسم الرسول الكريم في بداية كل نشاط احتفالي موازي. وبالنظر إلى هذا المدخل البسيط والقصير لقصيدة نص عيطة القوس، الذي أوردناه سابقا، نجد أن الشاعر يقرن زيارة الولي الصالح بزيارة قبر النبي الكريم. وأن هذا الشاعر يطلب مرافقة الموكب خلال هذه الزيارة، وكلمة 'عَبّيوْنَا' يقصد بها في اللهجة المحلية: خذونا في حماكم، وقد ذكرت الصلاة بكونها عماد الدين، هنا كدليل على الإيمان القوي بالله، وصدق النبوة وشرف وبركة وكرامة الولي المقصود بالزيارة.

ويجمع كل سكان المناطق الجبلية، أن زيارة الولي كانت تشكل نموذجا مصغرا من موكب الحج الذي كانت تحول عوامل جغرافية الوصول إليه، مثل بعد المسافة إلى قبر النبي، وعوامل اقتصادية، تتمثل بالخصوص في عدم القدرة على تحمل الأعباء المادية للحج، فلذلك يشكل مزار الولي الصالح وخصوصا

مولاي عبد السلام القريب، الذي سنأتي على ذكره، تقليصا للمسافة في زيارة مقام الرسول الكريم.

### 3) الأولياء: الإيمان بالله والكرامات والنسب الشريف

يطلق اسم الولي في المغرب، الذي يعتبر تاريخه تاريخ الزوايا[3]، على مجموعة من المقامات الشريفة التي تحظى بتشريف واحترام كبيرين، ولا يتم تدنيسها وكل من زعم فعل ذلك يكون مصيره أن تسلط عليه لعنة الله والولي والعباد. واسم الولي «هو في الأصل وصف من الولاء والتوالي، ومن الولاية والتولي، ويطلق على القريب بالنسب وبالمكانة والصداقة، وعلى النصير وعلى المتولي للأمر والحكم وغير ذلك، ويطلق على الرب عز وجل كما يطلق على العباد. أما من جهة العرف الإسلامي فالولي خاص وعام،»[4] ويدخل ضمن العام كل المؤمنين بالله وبوحدانيته، «أما الولي الخاص فهو الداخل في الوصف القرآني الذي أشار الله تعالى بقوله: ﴿ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولاهم يحزنون﴾[5] فأولياء الله هم المؤمنون المتقون وهم على مراتب متفاوتة ودرجات»[6]، فالولاية من خلال هذه النصوص لا تتأتى إلا بالإيمان وتحقق بعض الكرامات والنسب كما سنرى.

وقد شكلت أضرحة الأولياء حقلا معرفيا خصبا لمجموعة من المقاربات السوسيولوجية والأنثروبولوجية والتاريخية، ترى في هذه الأضرحة ظاهرة اجتماعية، وأن الأولياء هم «أولئك الأشخاص الذين يختصون بقوى وقدرات خاصة خارجة عن الطبيعة والإنسان. ويتميزون بها عن الناس، تجعلهم قادرين على أداء أفعال غير عادية إعجازية، يعجز الإنسان العادي عن أدائها وتعرف بالكرامات والبركات»[7]. وكما يرى مصطفى حجازي، «فالولي ملاذ ومحام يتقرب إليه (الإنسان المقهور) ويتخذه حليفا ونصيرا، كي يتوسط له لدى العناية الإلهية. الولي هو ولي الله، ومن خلال التقرب منه تتحقق الحاجات وتعم الرحمة الإلهية. وتسقط على الولي قدرات خارقة لها علامات، وهي الكرامات التي تميزه عن سائر البشر»[8]. ومن خلال العيطة قوس وقفنا على مجموعة من الأسماء لمجموعة من الأولياء، بالمغرب، عموما، وبالمناطق الجبلية خصوصا، تم توظيفهم في هذه العيوط لما يحملونه من قدسية وبركة وكرامات في متخيل أهل هذه المناطق، وكان من أبرزهم وأهمهم:

**- مولاي ادريس زرهون (الله يْقَوِّي حَرْمُو)**

أَجْبَيّلْ زَرْهُـــونْ فيهْ لَحْجَارْ فيهْ التّرْسْ

الله يْـــقَوي حَرْمُو الوَلي مُولاَيْ إدْريسْ

يأتي الحديث في نصوص العيطة الجبلية عن الولي الصالح مولاي إدريس زرهون، المنسوب إلى الجبل الذي يقع فيه مقام هذا الولي مولانا أدريس الأكبر، «الذي قدم - رضي الله عنه - من الحجاز إلى المغرب، وهو أول آل البيت قدم إليه؛ بسبب الوقعة المشهورة بوقعة «فخ» ونزل منه بمدينة «وليلي» قاعدة جَبَلْ زَرْهُونْ، وهي المدينة الخالية الآن بإزاء الزاوية التي بها ضريحه. وكان نزوله بها في غرة ربيع الأول سنة اثنين وسبعين ومائة. وجمع البرابر على مبايعته والقيام بدعوته، فبايعوه يوم الجمعة الرابع عشر من شهر رمضان من السنة المذكورة»[9] ونفس الشيء يؤكده الناصري في كتابه الاستقصا الجزء الأول. ويذكر كذلك انه نزل هو ومولاه راشد، بجبل زرهون وبايعه هناك إسحاق بن محمد بن عبد الحميد أمير أوربة على البربر.

ويشكل ضريح الولي مولاي إدريس هذا بجبل زرهون مزارا للعديد من الأتباع المغاربة، وغير المغاربة المسلمين الذين يقصدونه لشرفه واعتقادهم فيه بقضاء أغراضهم، ومجرد الحديث بالسوء عن شرف هذا الولي العظيم قد يؤدي بالإنسان إلى اعتباره جاحدا، وكذا اعتباره مسيئا للمقدسات منتهكا لها، وانتهاك المقدسات في المتخيل الشعبي يمكن أن يكون مجلبة للعار والوبال والويلات.

وتوظيف اسم الوالي الصالح مولاي إدريس المنسوب إلى جبل زرهون في العيطة الجبلية، له أكثر من دلالة فهو يمثل الشرعية الدينية للمغاربة، بشكل عام، بانتمائه لآل البيت، وهو أول من قدم منهم إلى المغرب حسب المصادر والروايات الشفوية،

أضف إلى ذلك انه يشكل الأصل في النسب الشريف للولي الصالح مولاي عبد السلام شيخ اجبالة، لكون مولاي إدريس جد مولاي عبد السلام.

**- مولاي عبد السلام بن مشيش (شِيخْ اجْبَالَة)**

طَلْعوا الطُّلْبَة يْزُورُوا  طَلْعُو بَالْجَلالَة
مُولاَيْ عَبْدْ السَّلاَمْ  هُوَ شِيخْ اجْبَالَة

***

يَعْجَبْنِي وَادْ السْطَحْ  يَعْجَبْنِي بَاحْجَارُو
مُولَيْ عَبْدْ السَّلاَمْ  سَعْدَاتْ لِي زَارُو

ونسبه، «أبو محمد سيدي عبد السلام بن مشيش بن أبي بكر بن علي بن حرمة بن عيسى بن سلام بن مزوار بن علي بن محمد بن مولانا إدريس دفين فاس بن مولانا إدريس دفين زرهون وفاتح المغرب بن مولانا بن عبد الكامل بن مولانا الحسن المثنى بن مولانا الحسن السبط بن سيدنا ومولانا علي ومولاتنا وسيدتنا فاطمة الزهراء بنت سيد العالمين عليهم من ربهم جميعا الصلاة والسلام»[10]. وتذكر جل المصادر التي تحدثت عن الولي الصالح مولاي عبد السلام بن مشيش، الذي يوجد مزاره ومقامه «بجْبَل لَعْلَمْ» بقبيلة بني عروس، والتي «هي قبيلة أجداده الكرام، وهي من القبائل الجبلية القريبة من ساحل المحيط تكتنفها وتحيط بها عدة قبائل جبلية وهي بينها كالعروس. فشرقا بنو ليث وجنوبا الأخماس وبنو يوسف وسوماتة وبنو جرفط وشمالا بنو حزمار وبنو يدير وجبل الحبيب وغربا الغربية والخلوط، وعمالتها مدينة تطوان ودائرتها الخميس وأربعاء عياشة»[11].

والمثير للدهشة هنا هو أن مركزية قبيلة بني عروس جغرافيا بين قبائل اجبالة، تقابلها مركزية مولاي عبد السلام بن مشيش في خطاب العيطة، للدلالة على كونه فعلا شيخ اجبالة بما تحمله هذه التسمية من قوة، كون الشيخ في المتخيل الشعبي هو المركز في اتخاذ القرارات الاجتماعية والروحية والأخلاقية في القبيلة آنذاك، والشيخ كذلك هو شيخ الفرقة الموسيقية وشيخ البواردية والعارف بأصول المهنة والمحنك فيها، «ففي هذه القبيلة الشريفة ولد هذا الإمام العظيم في القرية التي كان يسكنها والده سيدي مشيش وهي الحصين أسفل جبل العلم لجهة القبلة»[12]. غير أن تاريخ ميلاده بالتدقيق غير متعرف عليه، «ولا يعرف على التحقيق تاريخ ولادته، ويرى بعض المؤرخين من الشرفاء العلميين وغيرهم أنه ولد 559 أو 563هـ وبقرية الحصين، نشأ وتعلم الكتابة والقراءة، ويقال إنه لم تمر عليه اثنتى عشر سنة حتى حفظ القرآن الكريم بالروايات السبع»، ويقال: «إن شيخه في القرآن هو الولي الصالح سيدي سليم دفين قبيلة بني يوسف»[13]. أما عن وفاته فيشار إلى أن محمد بن أبي الطواجين «هو الذي تسبب في قتل الشيخ أبي محمد عبد السلام بن مشيش رضي الله عنه»[14]، دون الإشارة إلى تاريخ النازلة، أو إلى عمره لحظة وفاته.

ويعتبر ضريح مولاي عبد السلام مزارا حقيقيا مقصودا من طرف جل القبائل الجبلية وغير الجبلية، وأتباعه في كل دواوير القبائل، يقيمون له المواسم، ويستشعرون وجوده قريبا منهم في الدعاء والقسم وطلب المال والصحة، وكل شيء حتى لا تكاد تقضي يوما مع احد سكان القبائل الجبلية دون أن تسمع اسم مولاي عبد السلام أكثر من عشر مرات على الأقل فاسمه مذكور حتى في جلوس الفرد وقيامه.

**- مولاي بوشتى الخمار: (مُولْ التَّشْتَة وُلْمْقَامْ)**

مُولاَيْ بُوشْتَى الْخَمَّارْ  مَا زَيْنُو بَاخْضُورَة

«سيدي أبو الشتاء الخمار ت: 977. وأبو الشتاء هذا: هو المعروف بالخمار، ويقال إن اسمه محمد بن موسى، وأنه شاوي النسب، وكان أسمر اللون، وهو دفين أمرجو من بلاد قشتالة التي بقرب نهر ورغة، بينه وبين نهر سبو»[15]. وتعرف هذه البلدة بقبيلة بني مزكلدة ويقال عن سبب تكنيته بأبي الشتاء «أنه كان في العلم عند الشيخ أبي زيد عبد الرحمن ابن ريسون الشريف، فاحتيج إلى الشتاء وفي تلك البلاد، فجاء الناس على الشيخ أبي زيد المذكور يطلبون منه الاستسقاء، فأخذ بتلابيبه سيدي أبي الشتاء ودفعه إليهم، وقال لهم: هذا أبو الشتاء؛ خذوا بتلابيبه

ولا تطلقوه حتى تمطروا. فأمطروا في الحال، وجرى عليه ذلك الاسم»[16]. ومن سنن الزيارة للولي الصالح مولاي عبد السلام بن مشيش في ما هو متعارف عليه بين أهل القبائل الجبلية، أنه لابد لزائر مولاي عبد السلام أن يمر عبر مولاي بوشتى الخمار للتبرك منه أولا، وبعد ذلك يكمل الطريق إلى مولاي عبد السلام. «توفي – رحمه الله – ضحوة يوم الأربعاء الحادي عشر من شوال سبعة وتسعين وتسعمائة»[17]. وهذا ما يؤكده الناصري في كتابه (الاستقصا) حيث يقول: «وفي سنة سبع وتسعين وتسعمائة توفي الشيخ أبو الشتاء الشاوي دفين جبل آمركو من بلاد فشتالة ويقال اسمه محمد بن موسى»[18] ويعرف مولاي أبي الشتاء بين أهل القبائل الجبلية بمولاي بوشتى الخمار «مُولْ التّشْتَة وُلْمْقَام». ويعرف مقام الولي مولاي بوشتى الخمار مجموعة من الزيارات، سواء فردية أو جماعية، منتظمة في المواسم أو غير ذلك، على مدار السنة لما لهذا المقام من فضل في مجموعة من القضايا، من أهمها شفاء المس من الجن والسحر، والعكس والنحس.

**– سيدي الحاج العربي: (سيدي الحاج العربي الرندي الأندلسي ت: 1176)**

سِيدِي الحَاجْ العَرْبِي  هُوَ احْجَابْ عْلِيكُمْ

ولم أعثر له سوى على تعريف بسيط في كتاب «سلوة الأنفاس»، فهو « المجذوب الفاتح، أبو حامد سيدي الحاج العربي الرندي الأندلسي الخراط حرفة. كان يعتريه الجذب أحيانا، فيخبر بمغيبات، ويحدث الناس عن بعض الكرامات، إلى أن توفي – رحمه الله – سنة ست أو سبع وسبعين ومائة وألف، ودفن بدار برأس الشراطين من فاس القرويين»[19]. وهو أقل الأولياء ذكرا من طرف أهل الجبل، إلا من طرف كبار السن فهم يولونه أهمية تضاهي أهمية الأولياء السابقين بالذكر، ويحتل مكانة مهمة في متخيلهم الشعبي وطقوسهم الدينية، وبالنظر إلى تبجيل وتعظيم هذا الولي، واعتباره حجابا ووقاية وسترا على القبائل، كما ذكر النص، يمكن الذهاب إلى «التأكيد على الدلالة الاجتماعية العميقة لظاهرة تبجيل الأولياء التي تستند بالأساس على الأدوار التحررية التي لعبها هؤلاء لفائدة جماعاتهم، وحمايتها من كل المخاطر الداخلية والخارجية التي تهددها»[20] مما يرجح كفة انخراط هذا الولي في الجهاد والدفاع عن الدين والنفس والوطن. ويتم ذكر الولي الصالح سيدي علال الحاج، في عيوط أخرى وهو «الولي الصالح سيدي علال الحاج البقالي الحرائقي الغزاوي الذي طلب الصلح بين القبيلتين 'مصمودة وبني مسارة' ( أيام السعديين ) بالنهر الساكت غرب جبل العش، المكان الذي لازال يعرف إلى حد اليوم بالعكاز، أي عكاز سيدي علال الحاج»[21].

**4 ) الشروط الأساسية في الزيارة «زيار رسول الله عَبِّيوْنَا فَاحْمَاكُمْ":**

**– النية:**

تتأسس الزيارات وخصوصا تلك التي تكون في اتجاه المقامات المباركة، والأماكن المقدسة، كالأولياء والصالحين، على نوع خاص من العلاقات التي تربط بين الطرفين: الزائر والمَقْصد أو المَزَار، وتعتبر النية الركيزة الأساسية فيها، حسب مجموعة من الشهادات الشفهية، ويدخل في هذا الإطار (النّية ) كل مظاهر التسليم واليقين والإيمان ببركة الولي المُزار أي: المقصود بالزيارة، كما تتأسس على مجموعة من الشروط والآداب سواء الحال في الزيارة الفردية أو الجماعية، ومن أهمها:

«أن يذهب لها في الوقت الذي يكون فيه (المرء) فارغا من الأشغال الضرورية التي يضر تركها به في دنياه ومعاشه، وغير مطالب بحق من حقوق الله تعالى أو حق من حقوق عباده الواجبة»[22]، ولذلك نجد أن موسم الزيارة يتحدد بالخصوص في فصل الخريف بعد الانتهاء من الأشغال الفلاحية وتفرغ الناس للراحة، بعد سنة من التعب والكد. كما يجب «أن يقصد بالزيارة وجه الله تعالى لا طلب الجاه والدنيا. وأن يكون متطهرا طهارة صغرى لأنها مطلوبة في الدخول على الملوك والعظماء، وأن يلبس نظيف ثيابه، وأن يقدم زيارة الأحياء على الأموات حيث كان مسافرا أوفي حكمه، وأن يذهب ماشيا لا راكبا تواضعا

2

لله تعالى واغتناما للثواب، وكذا الدعاء عند الإشراف على الروضة، ثم تحية المسجد، والإتيان من رجل القبر إلى محل جلوسه، والجلوس عند رأس الولي»[23]، ولذلك نجد أن يوم الزيارة هو يوم عيد عند الزائرين فيتطهرون ويستعدون ويلبسون نظيف ثيابهم، ويوثرون المشي على أقدامهم على ركوب البهائم، ويتسابقون شيبا وشبابا، رجالا ونساء، في جو من المرح والسعد واليمن والنشاط، متناسين كل متاعب الدنيا ومشاقها.

- الطُّلْبَهْ:

طَلْعُوا الطُّلْبَة يْزُورُو  طَلْعُوا بالجَلَالَة

يطلق اسم «الطَّالَبْ» أو «الفقيه» في المناطق الجبلية على كل رجل متعلم حباه الله بتعلم وحفظ وتلاوة القرآن الكريم، وكذا حفظ الأحاديث النبوية والتفقه في أمور الدين والشريعة الإسلامية، وقد كان «الطّالَب» وجمعه «الطُّلْبَة» يتكلف بكل القضايا العلمية ويحسم فيها كقضايا الشهادة والميراث، والصلح بين الناس برعاية أعيان القبيلة، كما يتكلف بذبح أضاحي العيد يوم عيد الأضحى، كما كان ولازال، له الدور المهم والحاسم في الممارسات السحرية، كما كان يشكل المفتاح الرئيسي في توجيه الناس إلى الزيارات والأولياء الذين يملكون القدرة على قضاء أغراض القاصدين.

- الأذكار:

يعتبر «المُوسَمْ» مُرَكّبا شموليا يختلط فيه الطقوسي بالاجتماعي بالديني بالسياسي، و«هو فضاء طقوسي من موضوع يشكل محور الاحتفال الطقوسي، وإطار اجتماعي محدد قروي أو حضري، قبلي أو قومي. ثم زمكاني وأخيرا أنشطة جماعية ذات طابع طقوسي»[24] وخلال هذا الموسم، موسم «شِيخْ اجْبَالَة» مولاي عبد السلام، الذي يعقد بشكل سنوي في شهر شعبان من كل سنة هجرية، ويعتبر من أبرز التظاهرات الدينية والثقافية والاجتماعية.

كل هذه المظاهر تفرض ضرورة التساؤل، عن علة حضورها ومصادرها الرمزية، وأبعادها الأنثروبولوجية، مثلما أن الجواب عنها لا يمكن أن يكون خارجا عن المقدس.

جِينَاكُمْ جِينَاكُمْ  أَهْلُ الله جِينَاكُمْ

لَوْلَا فَضْلُ الله  لَمَا جِينَا زُرْنَاكُمْ

3

وَا العَاشْقينْ فَـالنَّبيْ صَلّيوْ عْليهْ

اللَّهُمَّ صَلّي عْليكْ أَرَسُولْ الله

جَاهْ النَّبيْ عْظيمْ

الجَنّة للصّابرينْ النّارْ لقَوم الكَافرينْ

الله يَنْصُرْ عْلَامْ النّبيْ

ونشـير إلى أن هـذه الأذكار تقـال في تنسـيق تـام بـين الطلبـة الذيـن يقومـون بترديدهـا في البدايـة، يتبعهـم عـوام الرجـال ثـم زغاريـد النسـاء وبهجـة الأطفـال، كمـا أن هـذه الزيـارة لا تخلـو مـن أشـكال احتفاليـة أخـرى مـن قبيـل الموسـيقى «بالغَيْطَـة والطْبَـلْ».

- الذبائح:

للذبيحـة في الإسـلام جـذور انتروبولوجيـة عميقة، تتأسـس على الذبيحـة الإبراهيمية، وكيف قبل سـيدنا إبراهيـم الخليـل التضحية بابنه إسـماعيل امتثـالا لأمر الله تعـالى، ﴿وَفَدَيْنَاه بِـذِبْحٍ عظيم﴾ (الآية 107، سـورة الصافـات)، ولذلك بقيت واسـتمرت هـذه العقيدة بكل مـا تحمله من دلالات، راسـخة في كل فعـل ذبح، بل اتخذت تمظهرات جديـدة من بينها ذبائح الموسـم وبعض الهبات والهدايـا التي تقـدم للأضرحة.

وعنـد حلـول يـوم الموسـم يتـم تقديـم الأضـاحي ونحرهـا للتضحية بها، «ويتضمن لفـظ تضحية في معناه الاشـتقاقي، وفي معنـاه الحـرفي، فكرة خير ملمـوس مقدم أو محطم علـى مذبح كائن أعلـى، لكي يقر له بالسـيادة، وبالمقابـل لكـي يحصـل منـه علـى الحمايـة والعفـو والرحمة»[25]. فالعلاقة بين «السّـيّدْ» أو الـوالي والأتباع علاقة تبادلية، تقوم على أسـاس الأخـذ والعطاء يحكمها مبـدأ التضحيـة والـدم، والاعـتراف بالسـيادة والـولاء وتقديـم القرابين مقابـل توفير الحماية والأمن للسـكان، وتوفير الخصـب (التوجه إلى الأضرحـة في طلب الغيث) والصحـة والمـال، ونجـاح الأطفـال في الدراسـة وزواج العوانس وحمـل العاقـرات المتأخـرات في الإنجاب.

وللتضحيـة مجموعـة مـن الآداب والشـروط حيث «لابـد مـن التضحيـة بما هـو من درجـة دنيا في سـبيل غايـة أرفع أو أوسـع، لكن ما يضحى به لا يحتقـر، ولا تقلل قيمتـه أو تضيـع مـن جـراء ذلـك، في المقابل مـن خلال التخلـي الظرفي والباهظ، يكون الـشيء المضحى به محبوبا أكثر ويبدو كأنه مسـكون بمعنى القدسي فهو ينتسـب إلى القيمـة العليا للغايـة التي يضحى بـه لأجلها»[26].

تتجلى إذن، كل مظاهـر التقديس والتبجيل والتعظيم الـتي تشـمل كل المقدسـات الإسـلامية، بمـا فيهـا الله تعـالى ورسـوله الكريـم، وأوليـاءه الصالحـين، في نصـوص العيطـة الجبليـة، وكل هـذه المظاهـر تؤشـر على المرجعيـة الإسـلامية للشـاعر الشـفهي، كمـا تـدل على الخلفيـة

الفكرية لسكان المناطق الجبلية عموما، وتغني العيطة بأولياء الله الصالحين على رأسهم المولى إدريس، ومولاي عبد السلام بن مشيش، وسيدي الحاج العربي، ومولاي أبو الشتاء الخمار، وسبعة رجال يدل في حد ذاته على عمق ثقافي لكون هؤلاء الأولياء منهم من يوجد ضريحه بالمناطق الجبلية ومنهم من يوجد ضريحه بعيدا كفاس ومراكش، وهذا يدل على موسوعية الشفهية. وموسوعية ثقافة الرجلين.

## القيم الوطنية في العيطة الجبلية

عاشت قبائل اجبالة وضعا خاصا في التعاطي مع أزمة الحروب. فمن خلال كتاب «الاستقصا» للناصري و«الظل الوريف في محاربة أهل الريف» للفقيه العلامة سيدي احمد السكيرج، يتبين أنه منذ الفتح الإسلامي، وقدوم المولى إدريس الأكبر إلى المغرب واستقراره بجوار فاس، وتعاقب الدول التي حكمت المغرب، إلى بداية القرن التاسع عشر في المرحلة الأولى، ثم من بداية القرن التاسع عشر إلى الاستقلال في المرحلة الثانية، عرفت القبائل الجبلية حروبا طاحنة، سواء ضد العدو، أو فيما بينها، لكونها تقع أولا بين مشارف السواحل الشمالية التي امتدت إليها يد المستعمر الاسباني والبرتغالي، ومشارف مدينة فاس قلعة المجاهدين ومقر السلاطين، وفي المرحلة الموالية، بين الريف المستهدف من طرف الأطماع الإسبانية وبين المناطق الخاضعة للحماية الفرنسية. ولازالت هناك مجموعة من الآثار التاريخية المادية شاهدة على هذه الحروب، كبقايا الثكنات العسكرية، قصر المولى اسماعيل بغابة إيزارن بدوار اسكار قبيلة بني مسارة وثكنة عسكرية للجنود الفرنسيين فوق جبل يَسْوَالْ.

وكل هذه العوامل نفترض أن تكون مصدر لبس، تستحق البحث العميق لوضع تأريخ علمي ودقيق للمعطى الحربي داخل العيطة الجبلية.

فبقدر ما كان الريف بقيادة الزعيم عبد الكريم الخطابي يحاول استمالة القبائل الجبلية للدفاع عن عز الوطن وعن ملة المسلمين، كان الاحتلال الفرنسي في القرن التاسع عشر، يحاول تطويع شوكة هذه القبائل للتصدي للريف وتسهيل مأمورية احتلاله من طرف الإسبان، غير أن قبائل اجبالة كانت لها كلمة أخرى، ف «لما طالت مدة البارود على المراكز الاسبانية نحو أربعة أشهر، وتَضَيَّقَ الحصار على غالب العسس التي نصبها (القائد الاسباني خريرو) في قبيلة بني سعيد وغيرها من القبائل الجبلية، ولم يُفد في الدفاع عن المراكز البعيدة وأفرغها، قامت في وجهه جميع القبائل الجبلية الممتدة من قبيلة بني حسان إلى قبيلة بني مصور، قد داخله الدهش بما رآه من اجتماع القبائل على مقاتلته من المجاهدين المرابطين أمام القشلات الكبرى، فلم يفد الإسبان إلا إفراغ المراكز التي بيده في هذه القبائل على الشواطئ البحرية»[27]، من ثمة سيبدأ التفكير في إرغام هذه القبائل على التخلي عن التبعية للريف المجاهد، وتفريقها لتسهيل دخولها من طرف الحماية الفرنسية. هنا يمكن طرح أكثر من سؤال عن طبيعة رد فعل القبائل الجبلية؟ وكيف سيستمر تمثل قيم الحرب في المتخيل الشعبي لسكان قبائل اجبالة من خلال عيطة القوس؟

### 1) البعد الوطني في رمزية القبائل :

**- القبيلة: الكرامة والوطن**

في خضم كل الثورات التي عرفتها القبائل الجبلية، لرد الاستبداد والدفاع عن الوطن والجهاد ضد المستعمر، من جهة، والخونة، من جهة أخرى، استعدت القبائل لذلك بالمال والنفس وكل ما ملكت من قوة، ذلك ما أكسب هذه القبائل سمعة حربية وعزة ومتانة، وصارت رمزا يعهد به في الحرب والدفاع عن النفس والوطن والدين، ومن ثمة انتقلت أسماء هذه القبائل باعتبارها خزانا للرموز إلى نصوص العيطة، فنادرا ما نعثر على نص من نصوص العيطة الجبلية «عيطة القوس» لا يتغنى بشموخ هذه القبائل في الدفاع عن الوطن والدين والعرض ورموزها، وذلك في ارتباط بين هذه الرموز والمتخيل الشعبي لأهل هذه القبائل. فلكل اسم في النصوص الشفهية مدلوله الخاص، ولم يتم توظيفه عبثا، لأن «الشعوب الشفهية تشترك في النظر إلى الأسماء (وهي نوع من الكلمات) بوصفها ذات

سـلطان على الأشـياء»[28] وهذا مـا يدفـع إلى البحث في سـلطان هذه الكلمات.

وَا الطّرْطَاقْ البَارُودْ فَالعَقْبَة دَغْصَاوَة
الحْبيبَة وْجَرّحْتني

***

أَبُو هْـلَالْ أَبُـوهْـلَالْ أَبُوهْلَالْ بَالرّيبَة
خَـرْجُوا مَنْ تَمْ لُوَلادْ خَلَاوْ تَمَّا الهيبَة

***

أَسْـــيَادي وْمَا تْـكَلَّمْ البَارُودْ
أَنَا اسْيَادي بَيْنْ لَخْمَاسْ وَغْـصَاوَة
أَسْيَادي وْعَزُّو عْلينَا الرّجَالْ
أَنَـا سْيَادِي وْمَا المَجْرُوحْ يَدَّاوَى

يجعلنـا تَأَمُّـل هـذه النصـوص نقـف أمـام مجموعـة مـن الرمـوز الدالـة علـى الجانـب الحـربي، مـن خـلال توظيـف ألفـاظ مثـل البـارود، الهيبـة، وأسـماء مجموعـة مـن القبائـل، وأمـا عـن البعـد الوطـني في رمزيـة هـذه القبائـل مـن خـلال الدفـاع عـن الوطـن فيتمثـل كذلـك في كـون العيطـة في المغـرب بشـكل عـام و»عيطـة القـوس» بشـكل خـاص شـكلت رافـدا مـن روافـد شـحذ الهمـم، وتنميـة الحـس الوطـني، ولذلـك «نسـتطيع كباحثـين ودارسـين، أن نتتبـع انتشـار النصـوص العيطيـة الوطنيـة في الأدب الشـعبي بـين الطبقـة الشـعبية وتفاعـل هـذه الطبقـة مـع هـذه النصـوص، فـنرى تعلقهـا بالقضايـا الوطنيـة علـى اختـلاف درجاتهـا وحرارتهـا في السـاحة الوطنيـة ..»[29] فرغـم ورود هـذا القـول في مـا قـد يترتـب سـلبيا عـن تعلـق الطبقـة الشـعبية بهـذا الفـن، نلاحـظ أن هنـاك تفاعـلا قويـا بـين هـذه الطبقـة بـل كل الطبقـات الاجتماعيـة، مـن جهـة، ونـص العيطـة وغنائهـا، مـن جهـة أخـرى.

آ وَمَا الحْـزَامْ أَيَـالُـولاَدْ آ الـتّـاوِيـلْ أَلُـولاَدْ
أَسَـبْـعَـة رِجَـــالْ أَالْعْدُو مْدُوَّرْ بِكُـمْ
آ وْسِيدِي الحَاجْ الـعَرْبِي آ التَّـاوِيـلْ أَلُـولاَدْ
أَسَـبْـعَـة رِجَـــالْ هُوَ حْجَابْ عْلِيكُمْ

أَشُوَّطَة ذَلْعُذْيَانْ أربِّي العالي، أنَا العويِّل وْلاَيَا عْلَى لَرْبَاعْ
هَذِي عَيْطَة الْقَوْسْ أَرَبِّي الْعَالِي أَنَا الْعْوَيِّلْ كَالْـرِيُوسْ كَتْقَطَّعْ
آ مُولاَيْ بُوشْتَى الْخَمَّارْ أَرَبِّي الْعَالِي الْعَايِلْ مَا زَيْـنُو بَالصُّورَة
تَـمَّ طَـاحْ الْمَـالُوفْ أَرَبِّي الْعَالِي العايل كالفرجة منصورة
أَ سْـــيَادِي وْمَا تْكَلَّمْ البَارُودْ
أنا سْيَادِي بَيْنْ لَخْمَاسْ واغْـزَاوَة
أسْيادِي وْعَزُّوا عْلِينَا الرِّجَالْ
أَنَـا سْيَادِي وْمَا الْمَجْرُوح يَدَّاوَى
أَنَا الـــعَايَلْ الله يَنْصُر السَّرْبَة
أَنَـا العَايِـل أَرَى دْيَـالَكْ
لاَ حَوْلَ الله

في هـذا المقطـع مـن نـص عيطـة القـوس، يبـدأ الشـاعر بالدعـوة إلى «الْحْـزَام» والحـزام في تـداول أهـل المناطـق الجبليـة - حسـب الشـهادة الشـفوية - هـو الاسـتعداد والتأهـب لأمـر طـارئ أو قـد يطـرأ، غـير أن هـذا الاسـتعداد يجـب أن يكـون في نطـاق الجديـة والنظـام، «آ التَّاوِيـلْ آ الُـولاَدْ» فالتاويـل هـو النظـام ومنهـا قولهـم لأبنائهـم مثـلا «كُلْ بالتّاويـل» أي تنـاول أكلـك بنظـام. بعـد ذلـك ينتقـل لذكـر اسـم سـبعة رجـال، دفـين مراكـش، لشـحذ الهمـم ويقرنهـا بجملـة «الْعْـدُو مْـدُوَّرْ بِكُـمْ» ليبـين الهـدف مـن دعوتـه لاسـتعدادهم، فالدعـوة «للحْـزَامْ» أي: الاسـتعداد، و«بالتّاوِيـلْ» أي: بنظـام، القصـد منهـا هـو التصـدي للعـدو الـذي يحيـط بهـم.

كما يـأتي على ذكر الولي الصالح سـيدي الحـاج العربي ويقرن ذكره «بالتّاويل» فمن خلال الشـهادة الشـفهية، هنـاك من ربط «التَّاوِيلْ» في الاسـتعداد للحرب حسـب دعوة نص العيطـة، بالتّاويل المعمول به في مراسـم الزيارة والمواسـم، وهنـاك من ربط ذلـك التّاويل بدعـوة صريحة لتنظيـم الصفـوف من أجـل التصدي للمسـتعمر فقط، مع ضرورة الإشـارة إلى ما تشـكله بركة هـؤلاء الأولياء، في المتخيل الشـعبي لسـكان قبائـل اجبالة، من دعمَ وسـندَ معنويين، وهـذا ما يؤكـده، البيت الموالي مـن القصيدة

أَسَـبْعَة رِجَالْ هُـوَ حْجَابْ عْلِيكُم

4

فالحجاب هنا هو رمز البركة، وما ستمنحه هذه البركة للمقاومين من حماية ووقاية، وعزم وإصرار ودعم نفسي ومعنوي، من أجل الثبات على شأن الجهاد والدفاع عن القبيلة/الوطن. وقد يتسع مفهوم العدو هنا ليشمل الظرف الزمني والطبيعي، كحالات الجفاف والمجاعات التي ضربت المنطقة وخصوصا سنة 1945، حسب مجموعة من الشهادات الشفوية. ومن بين أهم تلك الشهادات الشفوية، أن أحد المجاهدين وهو يحكي أنه عند تصديهم للمستعمر، في جبل يسول، «كان شيخه في الحرب يدربه على إصابة العدو في الحرب، فكان يدعوه بأن يجعل الخصم على ذبابة البندقية ثم ينادي باسم أحد أولياء الله، ويضغط على الزناد حتى يصيب الهدف بشكل دقيق»[30].

هذا التدريب وهذه الغيرة على الوطن في كل القبيلة، كلها عوامل ساعدت على تطور الحس الوطني، ورفض الاستعمار، وهذا ما أرخت له مجموعة من المعارك القوية التي عصفت بالعدو، وكان خيرها معركة القشادشة التي شنها دوار القشاشدة من قبيلة بني مسارة على العدو الفرنسي «كانت أعظم معركة خسرت فيها فرنسا أحسن ما كانت تملكه من الضباط والجيوش»[31]، بل ما يقال عن هذه المعركة يقال عن مجموعة من المعارك التي عرفتها قبائل أخرى مثل: معركة عين بوعسة بقبيلة بني مزكلدة ومعركة بريكشة برهونة، ومعركة سوق الثلاثاء باغزاوة، وهناك بعض المعارك التي وصلت إلى حد إسقاط طائرات العدو.

### 2) قبيلتا الأَخْمَاس واغْزاوَة معقل الدفاع عن الدين والوطن:

**- قبيلة الاخماس: الموقع في الأرض والنظم:**

تقع قبيلة الأخماس، وهي التي تضم مدينة شفشاون، في عمق القبائل الجبلية، تحدها من الشمال قبيلة «بني لَيْثْ» و«بني حَسَّانْ» ومن الجنوب قبيلتي «اغْزَاوَة» و«بني احْمَد» ومن الشرق مدينة شفشاون (جبال اغمارة)، ومن جهة الغرب قبيلتي «بني يَسَّفْ» و«بني زَكَّارْ»، وفي الرواية الشفوية أكد معظم المبحوث معهم من القبيلتين ومن قبائل أخرى، أن المنطقة بين قبيلتي الأخماس واغصاوة عرفت حروبا طاحنة منذ القديم، وأن اسم بوهلال الذي يتم النداء عليه في نص العيطة.

أَبُوهْلاَلْ أَبُوهْلاَلْ  أَبُوهْلاَلْ بَالرِّيبَة

خَرْجُوا مَنْ تَمْ لُولاَدْ  خَلاَّوْ تَمَّا الْهِيبَة

هو اسم جبل يقع بين قبيلتي اغْزَاوَة والاخماس وليس المقصود به جبل بوهلال الذي تقع مدينة وزان بسفحه، و»هذا الجبل شهد حروبا طاحنة دارت بين المجاهدين والمستعمر وبين المجاهدين والاستبداد بشتى أشكاله»[32]، وهذا ما يؤكده كتاب 'الاستقصا' للناصري حيث «(لما كانت سنة ثمان ومائتين وألف) ثار بقبيلة الأخماس من جبال اغْمَارَة رجل من طلبتها يقال له محمد ابن عبد السلام ويدعى زيطان فاجتمعت عليه سماسرة الفتن من كل قبيلة وكثرتابعوه وكان السبب في ثورته أن القائد قاسما الصريدي كان واليا بتلك الناحية أيام المولى يزيد رحمه الله فلما بويع المولى سليمان ولي على تلك الناحية القائد الغنيمي. وكان عسوفا فيما قيل فقبض على القائد قاسم واستصفى أمواله وبث عليه العذاب كي يظهر ما بقي عنده حتى هلك في العذاب فثار زيطان واجتمعت عليه الغوغاء من أهل تلك البلاد ولما شرى داؤه بعث السلطان بجيش إلى القائد الغنيمي وأمره أن يقصد زيطان وجمعه فزحف إليه ببلاد اغصاوة قرب وزان وأوغل في طلبه فنهاه ومن معه من رؤساء الجيش عن التورط بالناس في تلك الجبال والشعاب فلج واقتحمها بخيله وراميته ولما توسطها سالت عليه الشعاب بالرماة من كل جانب وهاجت الحرب وأحاط العدو بالجيش فقتلوا منهم وسلبوا كيف شاؤوا وردوهم على أعقابهم منهزمين، ولما اتصل خبر الهزيمة بالسلطان اغتاظ وقبض على الغنيمي ومكن منه أولاد قاسم الصريدي»[33]. وتعتبر هذه الأبيات من «عيطة القوس»، كما سماها الشاعر الشفهي، خير دليل وخير تأريخ شعبي لهذه الحرب.

أشْوَطَة ذَلْعُذْيَانْ أَرَبِّي الْعَالِي، أنا الْعويِّل وَلّايَا عْلَى لَرْبَاعْ
هَذي عَيْطَة القَوْسْ أربي العالي أنا العوييل كَالرْيُوسْ كَتْقَطّعْ
آمُولَايْ بُوشْتَى الْخَمَّارْ أَرَبِّي الْعَالِي الْعَايِلْ مَا زَيْنُو بَالصُّورَة
تَمَّ طَاحْ الْمَالُوفْ أَرَبِّي الْعَالِي العايل كالفرجة منصورة
أسْيَادِي وْمَا تْكَلَّمْ البَارُودْ أنا سْيَادِي بَيْنْ لَخْمَاسْ واغْزَاوَة
أسْيادِي وْعَزُّوا عْلِينَا الرِّجَالْ أَنَا سْيَادِي وْمَا الْمَجْرُوح يَدَّاوَى

لقد برع الشاعر الشفهي بما فيه الكفاية، وبدقة لا متناهية في نظم هذه الأبيات وصارت غاية في الجمال والخصوبة، لمّا جمع بين مجموعة القبائل، من جهة، ومجموعة من الموضوعات والثيمات الرئيسة التي تناولتها العيطة، من جهة ثانية، وقبل الخوض في هذه الموضوعات يجب أن نعرف الموضوعة باعتبارها «ليست سوى التلوين العاطفي لكل تجربة إنسانية، في المستوى الذي تستخدم فيه العلاقات الأساسية للوجود، أي الطريقة الخاصة التي يعيش بها كل إنسان علاقته بالعام، وبالآخرين، وبالله»[34]. ومن هذه الموضوعات الوطنية التي شعرها العروسي والكرفطي وشكلت تجربة علاقتهما بالعالم نذكر على سبيل المثال:

موضوعة الحرب: باعتبارها الموضوعة الأساس ويتبدى ذلك من خلال توظيف المعجم الدال عليها حيث نجد «الشواطة ذلعديان»، التي تعني حرقة ومكيدة العدو، ولفظة البارود، الرجال ولفظة المجروح، الريوس كتقطع. وكل هذه الألفاظ تؤشر على موضوعة الحرب التي دارت في هذه البقاع، ومن هنا يمكن القول إن المنهج التاريخي قارب إلى حد ما سياق وظروف إنتاج هذا النص الشفهي، وأن البحث التاريخي من شأنه أن يضع النص العيطي في إطاره الخاص ويجعل منه وثيقة تاريخية، على عكس الاكتفاء بالنظرة السطحية لفن العيطة الأصيل. ذلك لأن العيطة حسب حسن نجمي «انتقدت ظروف الحرب، ومحنة الإنسان البسيط الذي عانى الخوف، الجوع، الموت»[35]، ولهذا يمكن اعتبار شعر العيطة، بانفتاحه على المحيط، هو شعر نظمته الجماعة.

موضوعة الحب: من خلال العبارة، «تَمّ طَاحْ المَالُوفْ»، يتبين أن أهم وظائف «الموسم» نجد وظيفة التعارف بين الشباب والشابات من أجل الزواج، وإن كان ذلك يتم في الغالب في سرية تامة، ويكتفي هؤلاء الشباب فقط بنظرات، لمعرفة عائلة الطرف اللآخر وتحديد موعد الخطوبة. وذلك ما يتأكد من خلال نص عيطي أخر حيث يقول:

كَـانَبْكي وَانْـبَكّي وَانْقَطَرْ فَادْمُوعي
وَاعْـــيُونَكْ اَلْـعَايْلَة يـفِ قَلْبي جَـرْحُوني
وَا الطّـالْـعِينْ يْـزُورُوا فَالْعَقْبَة يَرْتَاحُـو
عَيْـني شَفْـتْ الـزّيـــنْ وَارْكَابي طَـاحُـو

نلاحـظ مـن خـلال هـذه الأبيـات أن العيطـة، بشـكل عـام، والجبليـة علـى وجـه الخصـوص، «تنتقـد ظروفـا اجتماعيـة قديمـة، قيـدت حريـة الفـرد في ربـط علاقـات حـب بالجنـس الآخـر واختيـار زواجـه»[36]، كمـا نجـد الشـاعر ينتقـل إلى موضـوع حـب عـذري آخـر، تمثـل في حبـه للرجـال المجاهديـن في شـبه رثـاء، «وْمَـا عَـزُّو عْلِينَـا الرّجَـال». وكأنـه يحـاول أن يترجـم إحسـاس الجماعـة بالحنـين لمـن لقـوا حتفهـم في المعـارك واللوعـة عليهـم، دون أن ينـسى المجروحـين، الذيـن سـيمثلون للشـفاء.

المـوت: وتتأرجـح المـوت بـين مـوت قطيـع المـواشي المذبـوح 'كَالرْيُـوسْ كَتْقَطَّـعْ' مـن أجـل الولائـم والوجبـات المرافقـة للموسـم. ومـوت صعـب لا يهـون آلامـه، وهـو مـوت الرجـال في سـاحة الوغـى، دفاعـا عـن الوطـن، «عَـزُّوا عْلِينَـا الرّجَـالْ».

الفرجـة: لا يخلـو أي «مُوسَـمْ» مـن مواسـم اجبالـة مـن مظاهـر الفرجـة واللعـب والمـرح، وقـد كان الشـاعر الشـفهي في نـص العيطـة جـد دقيـق في وصـف مظاهـر هـذه الفرجـة، حيـث قـال «كَالفْرَجَـة مَنْصُـورَة» وهـي اسـتعارة جـد بليغـة تؤشـر علـى حضـور كل مظاهـر الاحتفـال والفرجـة في هـذا الموسـم.

القبيلـة: وهنـا مربـط الفـرس فالقبيلـة في العيطـة الجبليـة ركـيزة أساسـية في نسـقها، حيـث سـاهمت في بنـاء النـص العيطـي والتمثـل القيـمي سـواء للأحـداث أو الرجـال، أو الأماكـن أو الأوليـاء، وحـتى للمواضيـع والثيمـات الرئيسـة فيهـا. بـل جعـل الشـاعر الشـفهي الموقـع الجغـرافي الهـام جـدا لقبيلـة الأخمـاس في الحـرب والثـورات تقابلـه مركزيـة هـذه القبيلـة وبقيـة القبائـل، في النـص العيطـي «أَسْـيَادي وْمَـا تْكَلَّـمْ الْبَـارُودْ بَـيْنْ لَخْمَـاسْ واغْـزَاوَة» وهـو مـا سـنبينه في المحـور القـادم.

### 3) الدلالة الرمزية في الجمع بين القبائل:

لقـد حـاول الشـاعر الشـفهي جمـع أكـثر مـن اسـم قبلـي في عيطـة واحـدة، مقدمـا في ذلـك وصفـا رغـم أنـه سـريع ومختـزل، إلا أنـه يحمـل أكـثر مـن دلالـة، فلـو قمنـا بإحصـاء القبائـل مـن خـلال العيـوط، فإننـا قـد لا نعـثر علـى قبيلـة مـن قبائـل اجبالـة لـم يتـم ذكرهـا، ولعـل القصيـدة الـتي يغنيهـا رائـد العيطـة الجبليـة حـاجي السـريفي، وغـيره كثـير بعنـوان «جِيـبْ لِي شِي مْـرَا جَبْلِيـة» خـير دليـل علـى ذلـك، وفيهـا ذكـر قبيلـة بـني عـروس وبـني يسـف واغمـارة والاخمـاس وجبـل لحبيـب وبـني كرفـط وغيرهـا :

فمـن خـلال الملاحظـة الأوليـة لقصيـدة «جيـب لي شي مـرا جبليـة» يتبـين أن الشـاعر الشـفهي، ذكـر اسـم إثنتـا عشـر قبيلـة مـن قبائـل اجبالـة وخلالهـا يطلـب مـن أمـه أن تزوجـه مـن امـرأة جبليـة مـن إحـدى هـذه القبائـل، لكـن السـؤال المطـروح هنـا مـن أيـن حصـل هـذا الشـاعر علـى اسـم هـذه القبائـل وانتمائهـا؟ ثـم لمـاذا حصـر زواجـه داخـل قبائـل اجبالـة؟ بـل لمـاذا جمـع كل هـذه القبائـل في نـص عيطـي واحـد؟.

كان لاجتمـاع القبائـل الجبليـة شـأن في كل شيء، وخـير دليـل على ذلـك النـص الـذي أوردنـاه في المحور السـابق حول اجتمـاع القبائل علـى القائـد زيطان من أجـل مسـاندته في ثورتـه. رغـم أن كل تجمع قـد تلحقه التفرقـة فـ«لمـا دخلـت تسـع ومائتـين وألـف أمـد السـلطان (مولاي سـليمان) أخاه المـولى الطيب بجيش وافـاه بطنجـة فخـرج منهـا ومعه عسـكرها وعسـكر العرائش وصمـد إلى بني جرفط عش الفسـاد ونزل على بلادهم وقاتلهم في عقـر ديارهم فقتـل مقاتلتهم وأحرق مداشـرهم وانتهب أموالهـم ومزقهم كل ممـزق فجاؤوه خاضعـين تائبـين فعفا عنهم ثـم تقدم إلى بني حرشـن مـن بـين يدير علـى تفيئـة ذلك ففـر الثائـر زيطان إلى قبيلتـه بالاخمـاس وتسـللت عنـه القبائل الـتي كانت ملتفـة عليه واسـتنزله المـولى الطيـب بالأمـان فظفر به وبعـث بـه إلى السـلطان»[37]. ويمكن القـول إن هذا الاجتماع والالتفاف، سـيعرف التفرقة بسـبب انتشـار أعمـال الفوضى الـتي عرفت بهـا بعـض القبائل.

## الهوامش

1. عبد السلام البكاري، الإشارة والبشارة في تاريخ أعلام بني مسارة، وما ولاها من وزان وقبائل اجبالة المغربية دراسة تاريخية ثقافية –اجتماعية- سياسية- واقتصادية لمنطقة الريف الغربية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1984، ص. 29.
2. أنظر الملحق 'نص عيطة القوس".
3. محمد ضريف، مؤسسة الزوايا بالمغرب، منشورات المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي، ط.1، 1992، ص. 19 (بتصرف)
4. الشيخ عبد الله بن عبد القادر التليدي، المطرب بمشاهير أولياء المغرب، دار الأمان، الرباط، بدون تاريخ، ص. 20
5. القرآن الكريم، سورة يونس الآية. 62
6. الشيخ عبد الله بن عبد القادر التليدي، المطرب، مرجع سابق، ص. 21
7. كامل عبد الملك، ثقافة التنمية، القاهرة، 2008، ص.71.
8. مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجيا الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، ط. 9، 2005، ص. 143.
9. شيخ الإسلام أبي عبد الله محمد بن جعفر بن إدريس الكتاني، سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس بمن اقبر من العلماء والصلحاء بفاس، حققها ووضع فهارسها حفيد المؤلف الشريف محمد حمزة بن علي الكتاني، الجزء الأول، (ب.ت)، ص، 70.
10. الشيخ عبد الله بن عبد القادر التليدي، المطرب بمشاهير أولياء المغرب، مصدر سابق، ص، 90.
11. نفسه، ص، 91.
12. الشيخ عبد الله بن عبد القادر التليدي، المطرب بمشاهير أولياء المغرب، مرجع سابق ، ص، 92.
13. نفسه، ص، 92.
14. الناصري، الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى الدولة المرينية، تحقيق وتعليق، ذ.جعفر الناصري، ومحمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1954، ج.1 ، ص، 197.
15. شيخ الإسلام أبي عبد الله محمد بن جعفر بن إدريس الكتاني، سلوة الأنفاس، مرجع سابق، ج1، ص، 152.
16. شيخ الإسلام أبي عبد الله محمد بن جعفر بن إدريس الكتاني، سلوة الأنفاس، مرجع سابق، ج. 1، ص، 152.
17. شيخ الإسلام أبي عبد الله محمد بن جعفر بن إدريس الكتاني، سلوة الأنفاس، مصدر سابق ، ص، 153.
18. الناصري، الاستقصا، مصدر سابق، ج 3، ص، 97.
19. شيخ الإسلام أبي عبد الله محمد بن جعفر بن إدريس الكتاني، سلوة الأنفاس، مصدر سابق، ج.1، ص، 133.
20. عبد الغني منديب، الدين والمجتمع دراسة سوسيولوجيا بالمغرب، إفريقيا الشرق، 2006، ص، 34.
21. عبد السلام البكاري، مرجع سابق، ص، 37.
22. شيخ الإسلام أبي عبد الله محمد بن جعفر بن إدريس الكتاني، مصدرسابق، سلوة الأنفاس، ج. 1، ص، 34.
23. نفسه، ص. ص، 36-35.
24. نور الدين الزاهي، المقدس الإسلامي، افريقيا الشرق، المغرب، 2011، ص، 50.
25. موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثالث، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط. 2، 2001، ص، 1230.
26. موسوعة لالاند الفلسفية، مصدر سابق، ص. ص. 1231-1230.
27. أحمد السكيرج، الظل الوريف في محاربة الريف، (مخطوط)، نسخة إلكترونية، ص. 85
28. والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المغرفة، العدد. 182، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، 1994، ص، 91.
29. عبد الخالق نقاش، المتخيل والشفاهية، البعد الديني والوطني في قصيدة العيطة، مجلة جامعة محمد الخامس أكدال، تنسيق مصطفى شاذلي، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 149،

الطبعة الأولى المغرب، 2008، ص، 62.

30. شهادة شفوية، (ح.س) من ساكنة المنطقة.
31. عبد السلام البكاري، مرجع سابق، ص، 93.
32. شهادة شفوية، (ح.س) من ساكنة المنطقة.
33. الناصري، الاستقصا الجزء 4، مصدر سابق، ص، 133.
34. ميشيل كولو، الموضوعة حسب النقد الموضوعاتي، ترجمة بتصرف الصديق بوعلام، جريدة العلم الثقافي، السبت 26فبراير2000، ص، 4.
35. حسن نجمي، غناء العيطة الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، الجزئين الأول والثاني، دار توبقال للنشر، ط.1، 2007.ج. 1، ص، 168.
36. نفسه، ص. 168.
37. الناصري، الاستقصا، مصدر سابق، ج. 4، ص، 133.

## المصادر:


- القرآن الكريم.
- التليدي عبد الله بن عبد القادر، المطرب بمشاهير أولياء المغرب، دار الأمان، الرباط، (ب.ت).
- جريدة العلم الثقافي، السبت 26فبراير2000.
- حجازي مصطفى، التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 9، 2005.
- السكيرج أحمد، الظل الوريف في محاربة الريف، (مخطوط) (ب.ت)
- ضريف محمد، مؤسسة الزوايا بالمغرب، منشورات المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي، ط .1، 1992.
- عبد السلام البكاري، الإشارة والبشارة في تاريخ أعلام بني مسارة، وما ولاها من وزان وقبائل اجبالة المغربية دراسة تاريخية ثقافية – اجتماعية- سياسية- واقتصادية لمنطقة الريف الغربية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.
- كامل عبد الملك، ثقافة التنمية، القاهرة، 2008.
- الكتاني شيخ الإسلام أبي عبد الله محمد بن جعفر بن إدريس، سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء والصلحاء بفاس، حققها ووضع فهارسها حفيد المؤلف الشريف محمد حمزة بن علي الكتاني، ج. 1، (ب.ت).
- مجلة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 136، تنسيق مصطفى الشاذلي، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة،1.
- المغربية للنسر، ط. 2، 2007.
- منديب عبد الغني ، الدين والمجتمع دراسة سوسيولوجيا بالمغرب، إفريقيا الشرق، 2006.
- موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثالث، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط. 2، 2001.
- الناصري، الإستقصا لأخبار المغرب الأقصى الدولة المرينية، الجزء.1، تحقيق وتعليق جعفر الناصري ومحمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1945.
- نجمي حسن، غناء العيطة الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، الجزئين الأول والثاني، دار توبقال للنشر، ط.1، 2007.
- نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، افريقيا الشرق، المغرب، 2011.
- والترج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المغرفة، العدد. 182، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، 1994.


## الصور


1. https://ma3azef.com/wp-content/uploads/2017/09/Master-Musicians-of-Joujouka-gatefold.jpg
2. https://www.alaraby.co.uk/fullimage/510245b1-8cac-447a-899e-ea8b01db740c/875658c6-379f-48f1-9dbb-c53874ef7992
3. https://www.alaraby.co.uk/File/Get/e430bb77-0f32-42ec-8612-12a59ce04e23
4. https://almasdare.com/wp-content/uploads/2018/07/1444-1080x675.jpg

# ثقافة مادية


العمارة والإنسان في صعيد مصر (بحث ميداني) 160

عادل مقديش: قراءة تشكيلية معاصرة
للقصص والأساطير الشعبية التونسية والعربية 176

مُتحف النَسيج بالقَاهرة
وَدَوره فِي الحِفاظ عَلى التُراث وَالمَوروث 188

جامع القرويين بمدينة فاس
دراسة تاريخية وفنية ومعمارية 198

# العمارة والإنسان في صعيد مصر

## (بحث ميداني)

أ.محمد شحاته علي – كاتب من مصر

العمارة في صعيد مصر لا تطلق فقط على المساكن، لكنها تعني العَمَار، وهو وجود أهل المنزل في منزلهم، مما يُضفي عليه الروح ويجعله كائنا حيا يستأنس به أصحاب المنزل وأحبابهم، كما أن البيت لا يُطلق فقط على المسكن، ولكنه يعني عندهم العائلة أو القبيلة الكبيرة فيقولون (بيت عطية – بيت الجيلاني...)، كما أن البيوت عندهم مقدسة كقدسية المرأة، فلا يدخلها أحد بدون استئذان فيقولون (البيوت لها حُرمَة)، لذلك كان للبيت قيمة وأهمية كبيرة عندهم.

وعرف المصريون المنازل منذ عصور ما قبل الميلاد، وما تبقى من منازل الفراعنة ومعابدهم شاهد على ذلك، حيث أن المجتمع المصري عرف الاستقرار من آلاف السنين بسبب وجود النيل والعمل بالزراعة، فبنى المصريون القدماء منازلهم من الطين اللبن.

«أما مبانيهم الدنيوية فكانت تقام وسط المزارع من اللبن، فلذلك كان اختفاؤها محتما، لعدم صلابة المادة التي تبنى منها أولا، ولتعاقب المدنيات ثانيا، وكان ظهور

أول مميزات واضحة في فن المعمار المصري، في خلال الأسرتين الأولى والثانية، انتشار استعمال اللبن في إقامة الجدران وصنع الأبواب وصنع الأبواب والعمد والسقف من الخشب، وهما المادتان اللتان كانتا في متناول المصري في ذلك العصر، ولا غرابة في ذلك؛ فطمي النيل الذي كان يخلط ببعض مواد أخرى وخاصة التبن كان صالحا لعمل قوالب من اللبن صلبة، قاومت لعدة آلاف من السنين. يضاف إلى ذلك أن طبيعة البناء باللبن في جو حار كجو البلاد المصرية لا يمتص الحرارة بسهولة كالأحجار الصلبة»[1].

ثم تغيّرت أنماط بناء المنازل ومكونات البناء وخاماته في الفتح الإسلامي لمصر وفي عهد الدولة الفاطمية والمملوكية والعثمانية وتأثر بثقافة الوافد سواء العربي أو الأجنبي أثناء الاحتلال الفرنسي والبريطاني لمصر، وربما تأثرت المدن الحضرية أكثر بهذا التغير لأنها كانت محط الرحال لتلك العهود، غير أن صعيد مصر البعيد كثيرًا عن تلك المدن ظلّ على حاله لفترات كبيرة، وصمد أمام تلك التغيرات وظلّت منازله التقليدية بكرًا وامتدادا لطرق البناء وخاماته في مصر القديمة وحتى وقت قريب، حتى طالها التغير في السنوات الأخيرة، بفعل وصول التحضر لكل بقاع مصر.

وأهم ما يميز العمارة التقليدية في صعيد مصر هو استخدامها لمواد خام من البيئة الزراعية، وكذلك بساطة المنازل وعدم وجود تفاصيل كثيرة كعمارة المدن، لأن الصعيدي لا يريد من المنزل سوى أن يكون مكانا للنوم والحماية من الشمس والمطر واستقبال ضيوفه، ومكان لتخزين حبوبه وماشيته وطيوره.

ولم تتأثر العمارة التقليدية في صعيد مصر بالفروق الطبقية آنذاك، حيث أن معظم أفراد المجتمع كانوا طبقة واحدة تقريبًا فيما عدا بعض الأفراد في كل قرية ويعدون على أصابع اليدّ الواحدة الذين تميزت منازلهم عن باقي منازل أفراد المجتمع الفقراء. والبحث الذي بين أيديكم هو بحث ميداني تمَّ جمع مادته باستخدام أدوات العمل الميداني مثل (الكاميرا والتسجيل والمقابلات الميدانية ودليل العمل الميداني) كما اعتمد البحث المنهج الوصفي في دراسة الموضوع، وتم جمع مادته الميدانية أعوام «2009 – 2010 – 2012 – 2013 – 2015 – 2017»، من إحدى قرى مركز البداري – محافظة أسيوط.

## منطقة البحث

- (قرية نزلة القنطرة – مركز البداري – محافظة أسيوط – مصر)
- مركز البداري:
- يقع مركز البداري شرق النيل جنوب محافظة أسيوط على الحدود مع مركز ساقلته التابع لمحافظة سوهاج جنوبًا ومركز ساحل سليم التابع لمحافظة أسيوط شمالًا.
- يضم مركز البداري سبع وحدات محلية، ويُعد البداري من أكبر البلدان تصديرًا للرمان.

وكان البداري مركزًا لحضارتين من أقدم حضارات البشر، وهما حضارة ديرتاسا (حوالي سنة 4800 ق.م.) وحضارة البداري (حوالي سنة 4500 ق.م.)، وتعتبر حضارتها من أغنى حضارات مصر الخالدة في العصر الحجري؛ حيث تشمل بعض النواحي الهامة كالزراعة والزينة والأثاث، وتعتبر النقلة الأولى لحضارتّي نقادة الأولى ونقادة الثانية، وتضاهي حضارتي بابل وآشور بالعراق، وهي أهم حضارات عصر ما قبل التاريخ لحضارة الفراعنة والتي سبقت غيرها في مناحٍ عديدة هامة مثل[2]:

الزراعة والفخار والزينة والمقابر، وتوجد بها منطقة أثرية في بطن الجبل الشرقي المواجه لقرية (الهاميّة)، وهي عبارة عن مقابر أثرية بها تماثيل حجرية، ووجد في المنطقة المقابلة لقرية الهاميّة منطقة أثرية بها مومياء في أمعائها بقايا شعير غير مهضوم، مما يدل على أنها من أولى البلدان التي عرفت الزراعة في تاريخ مصر.

والمساكن قديما كانت تقع بالغرب من مقابرهم ولم يعثر على مساكن ظاهرة – والأثاث بسيط شمل أغطية ووسائد جلد وإن كان يرى البعض أنها كانت أكواخا بيضاوية من مواد نباتية ضعيفة ولعله السبب في اختفاء هذه المساكن.

## قرية البحث (نزلة القنطرة)[3].

وقرية (نزلة القنطرة) من قرى مركز البداري، وتتبع الوحدة المحلية لقرية العقال القبلي وتتكون من:

### 1) الجزيرة (منطقة الصيد والزراعة):

يقع الجزء الغربي من القرية على ضفاف النيل، ويمتلكُ جزءٌ من أهلها مساحة من الأراضي في جزيرة وسط النيل؛ تقع في الجانب الغربي من القرية، تُسمى أيضًا (الجزيرة)، ويزرعون فيها القمح والبرسيم وبعض الخضراوات في موسم الشتاء، وفي نهاية الموسم عندما يقترب فصل الشتاء تغمر المياه الجزيرة، فلا يظهر منها أي شيء، ويقوم الأهالي بحصاد القمح بالكاد لأن المياه ترتفع في كل يوم؛ ويقومون بنقل القمح في مراكب صغيرة تُسمى (الفلوكة)، أو في مركب كبير يُسمى (الصندل)، وينقلونه للجهة الشرقية فوق الضفة؛ لتتم عملية (الدَرس)، وهي فصل التبن عن حبات القمح.

ويطلق على السكان القريبين من النهر اسم (الجوازرية)، أي الذين يملكون أرض الجزيرة ويعملون بحرفة صيد السمك.

ونادرًا ما تُبنى المنازل في الجزيرة بسبب فيضان النهر الذي يأتي في الصيف فيدمر كل شيء، وأحيانا تبنى بيوت الخوص (الذرة الرفيعة) التي يسهل إقامة غيرها بعد إنحسار مياه الفيضان.

### 2) البلد (منطقة الزراعة والإقامة):

وعلى مسافة كيلو متر من ضفاف النيل تقع القرية الأمّ، ويسمونها (البلد)، وبها غالبية منازل القرية، والمبنية من الطين اللبِن، باستثناء بعض المنازل المبنية من الطوب الأخضر (اللبن) وأحيانًا الحُمرة، وبعض المنازل المبنية من الخوص (أعواد الذرة الرفيعة) والمنتشرة في الزراعات.

ويحدُّ القرية من الشرق (ترعة)، وإلى الشرق من الترعة تمتد الأراضي الزراعية، لمسافة كبيرة.

ويعمل جميع أهل القرية بالزراعة وتربية الماشية، وفي أثناء النهار يقوم الفلاحون برعاية الأرض، إما بالحرث أو الري أو زرع واقتلاع المحاصيل أو جزّ الحشائش للماشية حسب المحصول وموسم الزراعة، ويرتبط (الجوازرية) بأهل البلد بروابط النسب، ومن أهل البلد من له أراضٍ زراعية في الجزيرة والعكس أيضًا، وذلك لأن المكانين متجاوران.

### 3) الشيخ عيسى (منطقة المقابر):

وتقع في الشرق من قرية البحث، أسفل الجبل الشرقي، وتبعد حوالى ثلاثة كيلو مترات من القرية، نذهب إليها سيرًا على الأقدام. وتُعد هذه المنطقة مكانًا لدفن موتى قريتنا وجميع القرى المجاورة، وتتميز بارتفاعها عن سطح الأرض، كونها متاخمة للجبل، وبها المقابر، والتي تسمى عندنا (التُرَب- الفَسقيَّة)؛ وهي مبنية من الطوب اللبِن، وعبارة عن غرفة أسفل الأرض، وبها (طاقة) يُدْخِلون منها الميت ويغلقون عليه بالطوب اللبِن؛ ثم يردمونها بالرمال.

ويعد هذا المكان من أكثر الأماكن التي يرتبط بها أهل القرية، ففيه يرقد جميع أقاربهم من الأجداد والآباء والإخوة والأبناء الذين انتقلوا إلى العالم الآخر.

## أشكال المنازل في منطقة البحث ومكوناتها

أراضي الصعيد (وادي النيل) أراضٍ طينية، يمكن البناء عليها بدون أساس خرساني قوي، لأنها تحتمل الأثقال والأبنية المرتفعة ولا يحدث بها انهيارات كما في الأراضي الرملية.

وغالبية المنازل في صعيد مصر كانت تُبنى في الأراضي الزراعية، ولكن يختلف المنزل حسب الحالة المادية لأصحابه، ويختلف اتساعه حسب احتياجاتهم.

## منازل البوص (السَبَاتَه)

### 1) أساس المنزل:

هذا النوع من المنازل لا يحتاج إلى أساس، فقط كان المزارع يقوم بشقِّ قناة على هيئة مربع أو مستطيل حسب مساحة المنزل بعمق متر تقريبًا، ليضع بها الجزء السفلي من (السَبَاتَه)، ثُمَّ يقوم بردمها بالحجارة والتراب، لتثبيتها ثُمَّ يقوم برشّها بالمياه زيادةً في متانتها.

### 2) خامات المنزل:

تتكون منـازل البوص مـن مكونات الزراعـة والبيئة في الصعيـد، وهي أعـواد الـذرة الرفيعة الجافـة، وأحيانًا أعـواد نبـات (الغاب) وحبـال من ليف النخيـل وجذوع النخيل وأخشـاب السـنط والطين.

### 3) طريقة إعداد الخامات المستعملة في بناء المنزل:

جدار منـازل البـوص يسـمى (سَبَاته)، وهـي عبـارة عـن أعـواد الـذرة الرفيعـة الجافـة، يتـمّ جمعهـا في الحقل، ثُمَّ يقوم المزارع بإحضار ليف النخيل، ويقوم بتضفيـر تلـك الحبـال في شـكل دائـري حـتى تصبـح قطعـة واحـدة حسـب الطـول الـذي يريـده، ويحـرص علـى أن يكـون سُـمْكُها رفيعًـا، ويصنـع منهـا مئـات الأمتـار، وبعـد تمـام صنـع حبـال الليـف يقـوم بوضـع تلـك الحبـال علـى الأرض بشـكل طـولي، ويقسّـمها ثلاثـة حبـال متوازيـة، ويثبـت كل واحـد منهـا بعصـا في بدايـة الحبـل وعصـا في نهايتـه، ويكـون كل حبـل مـن الثلاثـة بطـول خمسـة عشـر مـترًا، يقـوم بشـدّ خمسـة أمتـار منهـا علـى الأرض، والبـاقي يقـوم بطيّـه ليصبـح مثـل الكـرة أو اللفـة في بدايـة الحبـل، وتكـون المسـافة بـين كل حبـل مـن الثلاثـة حـوالي مـتر تقريبًـا.

ثـم يقوم بعد ذلـك بوضع أعـواد الـذرة الرفيعة فوق الحبـال الثلاثة بشـكل عـرضي، بحيـث يُشـكل الحبل وأعـواد البوص شـكلاً متقاطـع (الطول والعـرض) أو رأسي وأفقي.

بعـد ذلـك يجلـس ثلاثـة أفـراد؛ كل واحـد منهم في مقدمة حبـل من الحبـال، ويجذبـون أعـواد البوص في وقـت واحـد، وكل حزمـة بهـا حوالي خمسـة أعـواد من بـوص الـذرة الرفيعة، ثـم يقومـون بربط تلـك الحزمة بالحبـل الذي تـمّ طيّه قبل ذلـك عن طريـق ربط الحبل الأعلـى بحزمـة البـوص بالحبـل السـفلي، وبعـد ذلك يجذبـون حزمة أخرى ويكـررون هذا الفعـل في وقت واحد حـتى تنتهـي أعـواد البوص ويتـمّ تضفـير (السَـبَاته) بطول خمسـة أمتـار تقريبًـا، ويحرصون على تـرك جزء من الحبـال في نهاية (السَـبَاته) بطول مـتر تقريبًا، لأنه سيسـتعمل بعد ذلـك في مهمـة أخرى.

ثم يقومـون بتضفير أعداد أخرى من (السَـباته) على حسـب طول المنزل المراد بنـاؤه، وبعد تمـام تجهيز جدران المنزل (السَـباته) يتم وضعها جانبا.

ثـم يقومـون بتجهيز (سَـباته) أخرى بغرض سـقف المـنزل بهـا بعـد بنائه حسـب المسـاحة المربعـة للمنزل (الطـول في العـرض)، ثُمَّ يتـم وضعهـا جانبًا.

وبعد ذلك؛ يحضـرون أجزاء النخيل التي تمَّ شـقها إلى أربعـة أجزاء بشـكل طولي لاسـتعمالها كدعائـم للمنزل، ويحضرون أيضًا بعد فروع الأشـجار (السـنط).

### 4) طريقة بناء المنزل (السباته):

**- جدران المنزل من الخارج والداخل:**

بعد تمام تجهـيز الخامات المسـتعملة في البنـاء، يبدأ العمـل في البنـاء، فيقومـون بحفـر حفرة كبـيرة وتثبيت جـذع النخلة بشـكل رأسي في كل طرف مـن أطراف المنزل الأربعـة، وأحيانًـا يضعون جذعـاً بين كل طـرف وطرف حسـب طـول ضلع المـنزل، وبعـد ذلـك يقومـون برفع (سـباته) إلى جانـب الجـذع الأول ويضعونهـا في القناة المحفـورة بـالأرض، ويربطـون الحبـال الثلاثـة المتبقية في طـرف (السـباته) في جذعـا النخلـة لتثبيتهـا، وبعد ذلك يقومـون بوضع الأحجـار والتراب حول (السـباته) لتثبيتهـا في الأرض جيـدًا بحيث تقف مثل الجـدار، وبعد ذلك يحضرون (سـباته) أخرى إلى جانب (السـباته) التي سـبق تثبيتهـا في الأرض ويضعونهـا في القنـاة المحفورة، ويقومـون بربـط الحبـال الثلاثـة المتبقية من السـباته الثانيـة في طرف السـباته الأولى المثبتة، ويتـم تكرار ذلك حتى يكتمـل بناء جـدران المنزل مـن الخـارج، وبعد ذلك يتم تقسـيم المنزل مـن الداخل حسـب الحاجـة (غرفة للنـوم وثانيـة لجلـوس أفـراد الأسـرة وثالثـة لجلوس الضيـوف ورابعـة للطيـور والماشـية)، ويتـمّ تثبيـت جـدران (السـباته) مـن الداخل كمـا حـدث في الخارج تمامًـا، وبعد تمـام تثبيت جميع جدران المـنزل؛ يتمّ وضع الطـين المخلـوط بتبن القمح فـوق الجدار حـتى لا تدخل الحشـرات والحيوانات للمـنزل أو يصبح عرضـة للمارة يرون مـا بداخل المنزل، وللحفـاظ على جـدران المنزل من التلف لفـترات طويلة.

- سقف المنزل:

وبعد الانتهاء من تثبيت جدران المنزل من الخارج والتقسيم الداخلي له، يتم تثبيت سقف المنزل، عن طريق وضع أخشاب السنط من أعلى بين كل جذع نخلة وآخر وربطها جيدًا، ثُمَّ بعد ذلك يتم حمل (سباته) ووضعها فوق تلك الأخشاب وربطها بالحبال في الأخشاب جيدًا حتى لا تؤثر الرياح فيها لتُكوّن سقف المنزل، ولوجود مسافات بين حزم أعواد الذرة تنفذ منها أشعة الشمس، يقومون بوضع الطين المخلوط بتبن القمح فوق السباته من أعلى لمنع تسرب المطر أو أشعة الشمس لداخل المنزل.

- أبواب المنزل:

**الأبواب الداخلية:** يحرص صاحب المنزل أن تكون الأبواب الداخلية للغرف خفيفة، حتى لا تؤثر على جدران المنزل الضعيفة، فيتمّ صنع الأبواب الداخلية من أعواد الذرة الرفيعة أيضًا، ويتم تثبيتها في جدار الغرفة بأعواد من جريد النخل.

**الباب الخارجي:** يحرص صاحب المنزل أن يكون الباب الرئيسي للمنزل قويا إلى حد ما، فيقوم بعمل دعائم له من جذوع النخل من اليمين واليسار والجزء العلوي ويكون ارتفاعه مترين ونصف المتر تقريبًا، ثُمّ يقوم بتصنيع جسم الباب من أعواد جريد النخل المثبتة في أخشاب السنط، ويتمّ تثبيت أعواد جريد النخل في أخشاب السنط عن طريق (مسمار) أو عن طريق حبال الليف، ويتم عمل قفل لغلق الباب من خشب السنط يغلق داخل فتحة في جذع النخلة المثبت على يسار جسم الباب، ويحرصون على أن تكون فتحة الباب الرئيسي كبيرة لتسمح بدخول الماشية التي يربونها للحوش الداخلي للمنزل.

### 5) مكونات المنزل من الداخل:

- أدوات إعداد الطعام والخبز:

بعد الانتهاء من بناء جسم المنزل (السباته) تبدأ ربة المنزل في تجهيز الأدوات التي تحتاجها أثناء الحياة اليومية مثل:

**الفرن البلدي:** والفرن بناء مهمته إعداد الخبز، ويُبنى في الجزء الخلفي للمنزل، والمكان الذي يُبنى به الفرن لا يكون مسقوفًا حتى يسمح بتطاير دخان الفرن لأعلى تلافيًا دخوله المنزل.

فتقوم بعمل بلاطة الفرن من طين يأتي خصيصًا لذلك الغرض من حافة النهر، يتم خلطه بالتبن والحُمرة جيدًا، وتُبنى البلاطة على هيئة دائرة قطرها مترونصف المتر تقريبًا، وتوجد بها فتحة على إحدى جوانبها بقطر ثلاثين سنتيمتر تسمح بخروج النار واللهب من أسفل إلى أعلى، حتى تساعد على تسخين

البلاطة، وبعد تمام جفاف البلاطة تقوم ببناء دائرة من الجدران بقطر مترونصف المترتقريبًا، ترتفع حتى نصف المترمن الطين والأحجار، وبعد ذلك تقوم بتثبيت (بلاطة الفرن) أعلى تلك الدائرة، ثم بعد ذلك تكمل بناء الجدران الدائرية أعلى البلاطة على شكل قُبة، وتقوم بعمل فتحة أسفل البلاطة لوضع القشّ بها لتسخين الفرن، وتقوم بعمل فتحة بجانب قُبة الفرن على ارتفاع مترو أخرى أعلى قُبة الفرن لتسمح بخروج الدخان لأعلى وللتهوية.

وتظهر معتقدات الجماعة حول السحر والحسد في بناء الفرن، فمعظم الأفران البلدي بمنطقة البحث ترسم النساء عليها كف اليدّ (خمسة وخميسة) لمنع العين والحسد من وجهة نظرهم.

ثم بعد ذلك تقوم بعمل دوائر من الطين المخلوط بالتبن بأعداد كبيرة بقطر خمسة عشر سنتيمتر تقريبًا، تُسمى (مقارص)، وذلك لوضع أرغفة الخبز فوقها، وتركه تحت أشعة الشمس أثناء عملية (الخبز) تجهيزالعيش الشمسي قبل وضعه بالفرن لإكمال نضجه بالنار.

**الكانون أو التنور:** وهو أداة تستخدم في تجهيزالطعام والشاي. وتحرص ربة المنزل على بناء الكانون أو التنور بجانب الفرن، وهو عبارة عن جدران من الطين المخلوط بالتبن على شكل مربع بارتفاع حوالي نصف المتر، وتترك به فتحة من الأمام لوضع القشّ والأخشاب أثناء إعداد الطعام، ويكون بناؤه من الأحجار أو الطوب فقط.

وفي أحد أركان المنزل يتمّ وضع (زير أو بُرمَة) من الفخار لتبريد المياه التي يحضرونها من النيل أثناء فصل الصيف، ويتمّ تثبيته فوق ثلاثة أحجار، إضافة لقلة من الفخار لتناول الماء بها، و(بَلَّاص) لجلب المياه من النهر ووضعها في الزير، كما تستخدم البلاص أيضًا لتخزين (الجبن بالمِش) لفترات طويلة، وأيضًا (ماجور) من الفخار لتخزين اللبن تمهيدًا لاستخراج الزبد منه، و(بِرام) من الفخار لتجهيز طعام معين يسمى (المَرَق)، ومكوناته البصل والطماطم والسمن البلدي واللحم، و(مِقلايَة) من الفخار تشبه الطبق لتقديم طعام (المَرَق)، إضافة (لمُفراك) من جريد النخل طوله حوالي ثلاثين سنتيمتر لتجهيز طعام (الملوخية والبامية).

ويكون بداخل المنزل أدوات أخرى مثل (الطبلية)، وهي عبارة عن دائرة من الخشب مرفوعة على أربعة أرجل من الخشب بارتفاع ربع المترتقريبًا، يوضع عليها الطعام أثناء الوجبات المختلفة ويجتمع أفراد الأسرة حولها، إضافة إلى (كَنكَة) من النحاس لتجهيز الشاي على الكانون، و(مِحساس) من الحديد عبارة عن حديدة بطول المترونصف المترلتقليب النار داخل الفرن، ولسحب أرغفة الخبز من البلاطة بعد نضجها، و(صَبَّابة) عبارة عن يدّ من جريد النخل طولها المتر ونصف المترتقريبًا، وفي نهايتها توجد دائرة من معدن (الصفيح) على هيئة كوب لوضع (صَبّ) عجين العيش (البتاو) بها فوق البلاطة، و(فَوَّادَة) وهي عبارة عن عصا من جريد النخل طولها المترونصف المترتقريبًا، وفي نهايتها تثبت قطعة قماش، وذلك لتنظيف بلاطة الفرن بها قبل وبعد وضع الخبز عليها، وتوجد (النِشَّابَة) وهي عبارة عن عصا من الخشب طولها حوالي المترتقريبًا، وتستخدم في عمل الفطير، إضافة إلى (طبق) مصنوع من جريد النخل بقطر حوالي المترتقريبًا، لوضع الخبز فوقه بعد إخراجه من الفرن لتبريده.

وتقوم ربة المنزل بصنع بعض الأدوات الأخرى من الطين مثل (المَخوَل) وهو عبارة عن دائرة من جدران الطين المخلوط بالتبن بارتفاع نصف المترتقريبًا، مغلقة من أسفل ومفتوحة من أعلى، يتم وضع التبن والعلف به لتتناوله الماشية ومكانه حوش الماشية.

وأيضا (الصَومَعَة) وهي عبارة عن جدران من الطين المخلوط بالتبن على هيئة قبة ترتفع حوالي ثلاثة أمتار، وبها فتحة على أحد جوانبها من أعلى وأخرى على أحد جوانبها من أسفل، وتستخدم في تخزين الحبوب والفتحة العلوية يتم وضع الحبوب من خلالها، والفتحة السفلية يتم إخراج الحبوب منها أثناء الحاجة، ويتم إغلاقها بحجر أو طوبة من الطين أو مقرصة من الطين حسب قطر فتحة الصومعة.

ويوجد (تشت - طشت) وهو عبارة عن إناء مصنوع من الألومنيوم على شكل دائرة قطرها المتر تقريبًا، يستخدم في غسل الملابس، ولنشر الملابس تقوم بتثبيت حبال الليف في جذوع الأشجار على ارتفاع مترين تقريبًا أمام الجزء المكشوف من المنزل ليسمح بتجفيف الملابس.

- أدوات إضاءة المنزل:

في تلك المنازل التقليدية لم يكن هناك مصدر للكهرباء وقتها، وكانوا يستخدمون أدوات تقليدية للإضاءة ومنها:

- لمبة (عَويل أو صاروخ أو شريط): وهي عبارة عن كوب من الصفيح به فتحة صغيرة من أعلى، يتم وضع شريط من القماش بداخله ويظهر طرف منه أعلى الكوب ويتم تثبيت الشريط بقطعة من الطين حتى لا يسقط داخل الكوب، ويتم وضع (السولار) داخل الكوب الصفيح، وأثناء الليل يتمّ إشعال الشريط ليظل مضاءً طوال الليل، وعندما يحترق جزء الشريط يتمّ رفعه لأعلى مرة أخرى حتى ينتهي، ثم تقوم ربة المنزل بتغييره بآخر جديد، ويمكن تصنيع لمبة (العويل) داخل المنزل بأدوات بسيطة.

لمبة (بَنّورَة): وهي عبارة عن لمبة يتمّ بيعها بالمحلات التجارية، وتتكون من كوب سفلي من الصفيح أو الزجاج، يخرج منه شريط من القطن أو الكتان ويتم وضع السولار داخله وإشعال الشريط، ومن أعلى يتم تثبيت (بنورة) من الزجاج الشفاف فوق الشريط، لتضيء المنزل ليلاً، واللمبة البنورة أكثر إضاءة من اللمبة العويل وأقل تلويثًا، إذ تخرج اللمبة العويل كمية كبيرة من الدخان تسمى (صَماد) تتسبب في جعل الجدران سوداء.

- أدوات الجلوس والنوم:

المصطَبة: وهي عبارة عن مكان مُعد لجلوس أهل المنزل والضيوف وأحيانًا للنوم، وهي عبارة عن مستطيل على ارتفاع نصف المتر من الأرض، وعرضها حوالي المتر، ويتمّ بناء جدرانها من الطين، ومن الداخل يتمّ وضع التراب بها، ومن أعلى يتمّ وضع الطين المخلوط بالتبن لتسويتها، ويتمّ الجلوس والنوم فوقها بعد جفافها، وتكون المصطبة ملتصقة بجدار المنزل حتى يتكيء الجالس على الجدار خلفه، ويتم بناء العديد من المصاطب للنوم والجلوس حسب الحاجة.

حصير الحَلْف: وهي عبارة عن فراش يوضع على الأرض أو المصطبة للجلوس أو النوم عليها، وتصنع من نباتات تنمو على حافة الترع والمصارف تسمى (الحَلْف)، ويوجد حرفي متخصص في صناعتها، فيقوم بتجفيف نبات الحلف وأحيانًا الغاب الذي ينمو داخل النيل، ثم يقوم بتضفيره بحبال صغيرة جدًا من الليف، وأحيانًا يتم تضفيره من (الحَلْف) نفسه وذلك بتمرير (الحَلْف) بعضه ببعض بشكل طولي وعرضي.

- أدوات الزراعة:

لم يكن يخلو منزل من منازل الصعيد وقتها من أدوات العمل الزراعي، ومنها (الفأس أو التُوريَّة) والتي تستخدم في تقليب الأرض، و(تُوريَّة الشَك أو المَنقَرة) لعمل نقر صغيرة في الخطوط ووضع الحبوب بها، و(مَشرَط أو مَحَش أو مَنجَل) ويستخدم في حصاد القمح وقطع الحشائش، و(شُجرُف) لتنظيف الحشائش الضارة حول النباتات، و(مَزبَلَة) مصنوعة من الليف لنقل السماد العضوي (السِباخ) من حوش الماشية إلى الحقول، و(بَرذعَة) مصنوعة من الليف والقشّ والقماش على هيئة كرسي توضع على الدابة (الحمار) لركوب الرجال فوقها، و(النورج) وهو الأداة التقليدية المستخدمة قديمًا في فصل التبن عن حبوب القمح.

## منازل الطين

كان لوجود النهر في مصر أثر كبير على تنوع المواد الخام المستخدمة في العمارة المصرية، ومن أهمها الطين الذي ظل ميراث البنّاء المصري منذ فجر التاريخ وحتى أوقات قريبة.

(وقد جلب النيل إلى مصر على مدى آلاف السنين طبقة سميكة من الطمي. صنع منها المصريون منذ أواخر ما قبل الأسرات اللبن، وذلك بخلطه برمل أو تبن أو مادة أخرى ليقوى تماسكه، وحتى لا يتقلص ويتشقق

ويفسد شكله عندما يجف، وكان يعجن بالماء حتى يصير ازجا، ومن ثم كانت تملأ به قوالب صغيرة مستطيلة من خشب، تترك في الشمس حتى يجف ما بها)[4].

وقد ورث أهل الصعيد تلك الخامات وتلك الطريقة في البناء، فاستخدموا الطين اللبن في البناء بدون تشكيل (جالوص الطين) ثم بعد ذلك ظهرت فكرة تشكيله في قوالب من الخشب، ثم بعد ذلك ظهر حرق الطين في أفران تقليدية (القمير) ولكن منازل الطين اللبن كانت هى الأكثر شيوعا في منطقة البحث نتيجة للأحوال الاقتصادية الضعيفة لسكان منطقة البحث.

ولا تختلف منازل الطين في كثيرٍ من حيث الشكل والتقسيم الداخلي والمكونات الداخلية عن منازل البوص (السَبَاتَه)، إلا أن منازل الطين تُبنى من الطين اللبِن وأحيانًا الطوب، وتكون تكلفتها أعلى من المنزل البوص (السَبَاتَه)، ولا يقدر على بنائه جميع الفقراء، وتكون جدرانها قوية تحتمل المكوث لسنوات أطول بكثير من المنزل (السَباتَه)، وأيضًا تسمح ببناء دور علوي واحد فوقها، حيث أن سقف المنزل يتكون من العديد من جذوع النخل، ويتمّ وضع جريد النخل فوقها ثُمَّ تُسد الفراغات بينها بالطين المخلوط بالتبن، وأيضًا يتم عمل سلم للصعود أعلى المنزل وهو عبارة عن جذوع نخل مثبت بها قطع خشب صغيرة على هيئة درجات السلم، ثُمَّ يتم بناء الطين حولها لتصبح متينة وآمنة، وتتميز منازل القرية الطينية باتساعها فتتكون من غرف كبيرة لوضع أثاث المنزل وخزين البيت، وأحيانًا توجد غرفة أعلى المنزل تُسمى «الرواق» وتستخدم كغرفة للمعيشة، وتوجد غرفة كبيرة في الدور الأرضي لوضع (التِبن) الذى تأكله الماشية وتسمى (الشونَة)، ومكان كبير خلف المنزل لوضع (المواشى الكبيرة والماعز) ويسمى (الحوش) ويوجد داخل جدران الحوش فتحات صغيرة من الطين تسمى (البَنَاني - البِنيَّة) وهي بيت خاص بالحمام الذي يُربَّى داخل المنزل، كما توجد (عِشَّة) من الخوص لتربية الطيور وتوجد داخل (العِشَّة أو الحظيرة أو المَراح) أبنية صغيرة من الطين على الأرض تسمى (قُن) وهي مخصصة لتربية الدواجن والبط والأوز، وتضع بَيْضَهُا

فيها، كما يوجد بناء من الطين صغير على الأرض مخصص لتربية ومبيت وتكاثر الأرانب يسمى (قُطرَة)، غير أن الأرانب لا تكتفي بالبناء الذي فوق الأرض؛ وتقوم بحفر أنفاق أسفل (القُطرَة) لتلد بها وتتكاثر.

وفي بعض المنازل الكبيرة يقومون ببناء برج من الطين بجانب المنزل وبه فتحات كثيرة (بناني) وهو مخصص لتربية الحمام (برج الحمام).

وبجانب حوش الماشية يوجد مكان به الفرن البلدى و(الكانون) يقومون بتسخين الماء عليه بإناء من النحاس يسمى (القِدر). ويحوى البيت معظم عناصر التراث الشعبى المادية ومنها (زير وبُرمَة وقُلَّة) لتخزين الماء وتناوله، وهي أدوات مصنوعة من الفخار، (بَلَّاص) لجلب الماء من النيل إلى المنزل ووضعها في الزير، (بِرام ومِقلايَة) لطهي الطعام وتناوله، وحصير من الحَلف للجلوس والنوم عليها، كما يوجد (حِرام) مصنوع من القطن أو الصوف ويستخدم كغطاء في الشتاء، وفي بداية المنزل توجد غرفة كبيرة مستطيلة تسمى (المَجاز أو المندرة) وبها مصاطب من الطين وأحيانا دكك خشبية أو جريد. وهي مُعَدّة لاستقبال الضيوف وأحيانًا لجلوس أفراد الأسرة لسماع الراديو أو تناول الطعام والشاى وتبادل الحديث، و(الرَهَبَة) وهي مكان متسع أمام المنزل ويقع وسط منازل العائلة؛ وهي مخصصة لجلوس أفراد العائلة من المنازل المختلفة، وأحيانًا يبنون فوق المنزل

(صَومَعَة) كبيرة لوضع الغلال مصنوعة من الطين أيضًا، ويستخدمها أصحاب المساحات الزراعية الكبيرة، والبعض منها له سلم لوضع الغلال من أعلى وفتحة لجلب الغلال من أسفل.

كما يتم بناء مكان لتخزين الأشياء الهامة في المنزل ويسمى (الطاقَة)، ويتم حفرها داخل جدار المنزل من الداخل، ويتمّ عمل باب خاص بها يغلق بقفل يكون مع صاحب المنزل أو ربة المنزل، وتوضع بها الأوراق الهامة والأموال والذهب.

كما أن المنازل الطينية تسمح بوجود فتحات تهوية وإضاءة (شباك) في جدران المنازل من الخارج، كما أن البيوت الطينية أكثر أمانًا ولا تؤثر فيها الأمطار أو الشمس كما يحدث للبيوت البوص (السَبَاته) التي تهلك كل عام ويتمّ إستبدالها بأخرى، وأحيانًا تحترق نتيجة لنار الفرن أو الكانون.

وأمام بعض المنزل توجد أداة لرفع المياه من باطن الأرض تسمى (الطرنبة أو الحَضَّارَة) وهي عبارة عن ميكنة من (الحديد الزهر) تتصل من أسفل بمواسير من المعدن على أعماق كبيرة، يتم تشغيلها يدويًا لإخراج الماء من باطن الأرض لأعلى. ولا تخلو جدران المنازل الطينية من الداخل والخارج من وجود الأحجبة وأوراق فكّ السحر والحسد الملصقة بعجين الخبز، ورسومات معينة مثل كفة اليدّ والعين.

### 1) مصطلحات خاصة بالمنزل الطيني:

**الطوف:** ويطلق على الحائط التي تمّ بناؤها من الطين، وعملية بناء الحائط يسمونها (يطَوفوا) أي يضعون الطين بعضه فوق بعض.

**جالوص الطين أو (جالوس)** كما ينطقونه بمنطقة البحث: وهو عبارة عن كتلة كبيرة من الطين مثل قالب الطوب في شكلها، ويوجد بها منحنى من أسفل يسمح بتثبيتها فوق الحائط لزيادة ارتفاعه، وسُمِّيَ الجالوص لأنه يشبه في شكله الرجل الجالس على أقدامه ويديه، والجالوص هو ما يوضع على (الطوف).

**التلييس:** وهو عبارة عن وضع (طلاء) الطين الطري غير المتماسك على جوانب الحائط، وذلك لزيادة صلابتها وسدّ الفراغات بين (الجالوص) والآخر، ويقولون (يليسوا) أي يضعون الطين المعجون بالتبن والذي تزداد به نسبة الماء (الماهي) حول الجدار (الطوف).

(وكانت الجدران من اللبن تطلى بطلاء من طين، وكان نوعين، نوع خشن يتكون من طمي الطين العادي، ونوع جيد يتكون من خليط طبيعي من طين دقيق الحبيبات)[5].

**المعجنة أو البربيط:** وهو المكان المخصص لعجن الطين المستخدم في بناء جدران المنزل (الطوف)، ويتم وضع التراب وفوقه التبن ويصب الماء فوقهما، ويقوم الذي يعمل على البناء بخلط تلك المكونات بقدميه حتى تصبح متماسكة، ويقوم بقطع (الجالوص) منها ووضعه على (الطوف).

ومنازل الطين والبوص كانت الأكثر انتشارًا في مجتمع البحث في فترة ما قبل الثمانينيات من القرن الماضي، وبعد حدوث تغير ثقافي واقتصادي في منطقة البحث نتيجة لسفر أفراده إلى الخارج، بدأ ظهور نوع جديد من المنازل المبنية من الطوب الأحمر والخرسانة، وظهرت الأبواب الخشبية والحديدية، وتم توصيل المرافق مثل الكهرباء والمياه، وظهرت الأدوات المنزلية الحديثة مثل التليفزيون والثلاجة والغسالة والبوتاجاز، الأمر الذي جعل البعض يُغَيّر من نمط البناء كي يواكب التغير من حوله، غير أن البعض ظلّ على حاله في البيوت الطينية والبوص حتى الآن نتيجة لظروفهم الاقتصادية البسيطة، والتي لا تسمح لهم بمواكبة التطور، ويقولون أن بيوت الطين والخوص تساعد على تقليل الشعور بالحرارة في فصل الصيف لأنها من خامات البيئة بعكس البيوت الخرسانية التي تزيد من حرارة الجو.

### 2) قَمين الطوب الأحمر أو (قَمير) كما ينطقونه في منطقة البحث:

وعندما بدأ التغير في القرية تم استخدام الطوب الأحمر في البناء سواء باستخدام الطين أو الأسمنت، وكان

أهـالي القرية القـادرون يحضـرون حرفيـين متخصصين في صناعـة الطـوب الأحمـر، غير أن حـرق الطـوب اللبن كان عـادة مصرية قديمـة ورثها أبناء منطقـة البحث من أجدادهـم القدماء.

(ومع أن المصريين صنعوا اللبن منذ أواخر ما قبل الأسرات فإنهم لم يستخدموه محروقا إلا في العهد المتأخر)[6].

وفي تلـك العمليـة يقومـون بتجهـيز كميـات كبـيرة مـن الـتراب الـذي يجلبونـه مـن الأراضي الزراعيـة ويتـم خلطـه بالتـبن، ويشـكلون الطـوب بشـكل منتظـم وموحـد عـن طريـق صـبّ الطـين في قالـب مـن الخشـب، ثـم يضعونـه علـى الأرض ليجـفَّ تحـت أشـعة الشـمس، ثـم بعـد ذلـك يقومـون بـرصّ الطـوب الجـاف بعضـه فـوق بعـض علـى هيئـة بنـاء مربع كبـير يسـمى (القمـين) يسـع حـوالي عشـرة ألاف طوبـة، وبـه فتحـات مـن أسـفل يضعـون بهـا الكثـير مـن أخشـاب الأشـجار ويرشـون فوقهـا (المـازوت)، ويشـعلون النـار بهـا، ويظـل (القمـين) مشـتعل لأسـبوع كامـل حـتى يتحـول الطـوب الطيـني إلى طـوب أحمـر بفعـل حرقـه بنـار (القمـين)، ثُـمَّ بعـد ذلـك يقومـون بفصـل الطـوب، ويتـم بنـاء المنـازل الحديثـة بـه.

غـير أن هـذه التجربة كان لها أثر سـيئ علـى الأراضي الزراعيـة في القريـة، حيـث أن صناعة الطوب تسـتلزم كميـات كبيرة من التراب والتي كانـوا يجلبونها من الأراضي الزراعيـة؛ ممـا أدى لتجريـف التربـة وتبوير مسـاحات كبيرة من الحقول، كما أدى اسـتخدام الأخشـاب الكثيرة في إشـعال (القمين) إلى قطع الكثير من أشـجار السـنط والبرتقال، كمـا أن اشـتعاله لفترات طويلـة أدى لتلوث بيئة القرية وظهـور أمراض الصدر والحساسـية نتيجة للدخان المتصاعـد منه بكميات كبيرة بفعـل (المازوت)، فسـنت الدولـة القوانـين لمعاقبـة القائمين علـى ذلك وتغريمهـم مبالـغ كبيرة، ممـا أدى لتراجع تلـك التجربة، وظهـرت بعد ذلـك مصانـع في أطـراف المـدن والمناطق الصحراويـة مخصصـة لصناعـة الطوب الأحمـر، مما أدى لقيـام أهـل القرية بشـراء الطوب بدلاً مـن التكلفة الكبـيرة والجهـد الـذي يضيـع في صناعـة الطـوب عن طريـق (القمـين) في القرية.

وبفعـل التغير الثقـافي والاقتصادي ظهرت المسـاكن الحديثـة واختفـت تلـك المبنية مـن البـوص والطوب اللبن، غـير أن بعـض الفقـراء في بعض قـرى الصعيد لا تزال بيوتهـم من الطـوب الأخضر (اللبن) مما سـاعدنا في جمـع مادة هـذا البحث ورصـد هذا النوع مـن العمارة قبـل اختفاءه.

## المعتقدات المتعلقة بالعمارة الشعبية.

الجماعـة الشـعبية في صعيد مصـر لهـا معتقداتها الخاصة سـواء المتعلقة بالأماكن أو الأشـياء أو المخلوقات فـوق الطبيعية مثل الجـن والعفاريت والعين والحسـد، لذلك يحرصـون علـى وقاية أنفسـهم وذويهم والأشـياء الخاصة ببعض الممارسـات التي يعتقدون أنها تبعد الشـر والعـين. ولأن البيـوت هى أول مـا تقع عليه عيـون المارة وأهل القريـة، فيبـدأون بوقايتها أولا من تلك الشـرور.

### 1) المعتقدات الشعبية المرتبطة بالمنازل:

**-وقاية المنزل وقت البناء:**

تبدأ معتقدات الجماعة فيما يخص العمارة الشـعبية مبكرا عند البـدء في بناء المنزل، ولأنهـم يعتقدون أن الجن والعفاريـت تسـكن أسـفل الأرض، فجميـع الأراضي عندهم مسـكونة بـالأرواح والجـن، وعند البـدء في بناء المنزل يقومـون برش الملح علـى أرضية المـنزل وخاصة في الحفـرة التي يوضـع بها الجدار أو أسـاس المـنزل. ووضع العيـش والملح داخـل حفرة أسـاس المنزل.

**-وقاية المنزل أثناء بناء الجدران والأسقف:**

وأثنـاء بنـاء الجـدران يرشـون الملـح وسـط الجدار ويسـتمرون في البنـاء، وخاصة في منـازل الطين والطوب اللـبن والطوب الأحمـر والجيري، وأثناء سـقف حجرات المـنزل يضعـون الملح والخـبز أسـفل طبقة الطـين التي يسـقف بها المنزل.

**- وقاية المنزل ومحتوياته بعد البناء:**

بعـد الانتهاء مـن بناء المنزل، يقوم أصحاب المنزل بلصق أوراق أحجِبَة للتحصين يتـم إعدادها عنـد رجل متخصص

في كتابة الأحجبة، وتتوزع تلك الأوراق على جدران المنزل من الداخل ويتم لصقها بعجين الخبز، وهناك أوراق تلصق على الجدران للوقاية من الحشرات الضارة والحيوانات الزاحفة ومنها (العقارب والثعابين) غير أن المفردات المكتوبة في تلك الأوراق غير مفهومة وغير واضحة ولا يعرف معانيها إلا (عبد المُعِز) وهو رجل متخصص في عمل الأحجبة في منطقة البحث. ويعتقدون أن تلك الأوراق تمنع أي سحر أو عين أو شر عن المنزل وأهله، كما أنهم يقومون بعمل عرائس صغيرة وكفة يد من الطين ويلصقونها على واجهة المنزل، وأيضا على واجهة الأفران البلدي الطينية، ويعتقدون أنها تحصين ضد الحسد والعين.

وعقب ذبح الماشية والخراف والماعز في عيد الأضحى يقومون بتعليق قرون الأضحية على واجهة المنزل أعلى الباب الرئيسي للبيت، ويعتقدون أنها تجلب البركة للمنزل وأهله لأنها ذُبِحَت لله، وأيضًا لإظهار عادة الكرم عند أصحاب المنزل الذين يتصدقون بلحومها للفقراء.

ويعتقد أهل المنزل أن سكب الماء الساخن على الأرض قد يأتي بالضرر لأهل المنزل، لأن الأرض يسكنها الجن والتي قد يؤذيها سكب الماء الساخن، كما أن كنس المنزل بالليل يعتقدون أنه يتسبب في موت أحد أفراد المنزل، كما أنهم يمنعون الخياطة ورمي قشر الثوم والبصل لأنهم يعتقدون أنه يجلب النكد لأهل المنزل، كما يمنعون استعمال مقص الخياطة لأن فتحه وغلقه يمنع العلاقة الزوجية وخاصة للمتزوجين حديثًا. ولزيادة تحصين المنزل من السحر والسَحَرَة، يعلقون في أحد أنحاء المنزل كيسًا به شبكة وداخلها حبوب برسيم وسمسم ورمل وإبر خياطة. ويعتقدون أن الساحر لا يستطيع التأثير على هذا المنزل أو أهله، لأن محتويات الكيس من برسيم ورمل وسمسم يصعب عليه معرفة أعدادها، كما أن شبكة الصيد بها عُقَد كثيرة يصعب عليها فَكّها. وزيادة في تحصين أفراد المنزل يقومون بارتداء الملابس الداخلية مقلوبة لتحصينهم من السحر.

### 2) المعتقدات الشعبية المرتبطة بالمساجد والقبور:

للمساجد والقبور دور أيضاً في معتقدات الجماعة الشعبية في منطقة البحث، ففي حال تعرض أحد أفراد مجتمع البحث للظلم، يقوم بقلب حصير المسجد يوم الجمعة، ويعتقدون أن قلب الحصير في المسجد والدعاء على الظالم يكون له أثر سريع وينتقم الله منه قبل حلول الجمعة التالية.

في حال تعرض أحدهم للظلم من شخص معين، يعقَد مجلس للتأكد من شخصية الظالم، فيحضرون قالبًا من الطوب الأحمر، ويطلبون ممن يتَّهمونَه الحَلِف على قالب الطوب بأنه لم يفعل هذا الجرم، وبعد أن يحلف يقومون بوضع قماشة كفن بيضاء حول قالب الطوب (يكفنوه) كما يكفنون المتوفى تمامًا، ثم يقرأون عليه سورة (يَس) وبعض آيات القرآن الأخرى ويسمونها (عِديَّة يس)، ثم يذهبون بهذا القالب لمنطقة المدافن (الجَبَّانَة) ويدفنونه في قبر مثل قبر الميت، ثم يتركونه لمدة أربعين يومًا، ثم يذهبون لمنطقة المقابر ويخرجون قالب الطوب من القبر وينزعون عنه الكفن، فإذا كان بحالته سليمًا فمن حَلَف عليه صادق في الحَلِف، وإذا كان مكسورًا (مفلوق) يتأكدون من كَذِب الحالِف، وعِندها يقيمون عليه حُكم الجماعة حسب الجُرم الذي ارتكبه، ويشتهر هذا الطقس في حالة القتل والثأر.

وفي حال السيدة التي لا تنجب يطلبون منها أن تغتسل، ثم يذهبون بها لمنطقة المقابر ويطلبون منها أن تتدحرج من فوق الجبل على الرمال، وبعد ذلك يُدخِلونها فَسقية مفتوحة لم يدفن بها أحد قبل ذلك ويغلقون عليها باب الفسقية لمدة نصف ساعة تقريبًا، ويعتقدون أن تعرضها للفزع والخوف نتيجة وجودها في الفسقية يتسبب في زوال سبب عدم الإنجاب، وعقب ذلك تنجب تلك السيدة كما ذكر أبناء منطقة البحث.

## العادات المرتبطة بالعمارة الشعبية

ترتبط بالعمارة الشعبية بعض العادات والمناسبات، فعندما يحضر أحدهم سواء من الأقارب أو الضيوف للمنزل الذي يقصِدُه، يقوم بالنداء على أهل الدار بالمولود الذكر (يا أبو عمر) أو يا (أبو غايب) في حال عدم وجود مولود ذكر أو عدم وجود خليفة لصاحب الدار. ويكون

جداريات الحج على منزل أحد أفراد المجتمع

النداء من مسافة بعيدة عن الدار حتى تختبئ النساء وتحتشم. وإذا كان الضيف يركب دابة فيقوم بالنزول من فوق دابته عند الاقتراب من المنزل الذي يقصده، احترامًا لأهل المنزل وتقديرًا لقيمتهم.

وفي مناسبات الحج يقوم أهل المنزل عند اقتراب عودة الحاج من الأراضي المقدسة، بطلاء المنزل من الخارج باللون الأبيض (الجير) ورسم جداريات الحج على الجدار (الكعبة – سفينة – جمل – طائرة). والغرض من ذلك الاحتفاء بالحاج وليعلم القاصي والداني أن صاحب تلك الدار قد أدى فريضة الحج، الأمر الذي يكسبه ثقة أبناء مجتمع البحث، كما في الصورة.

وفي حال وفاة أحد أفراد المنزل وخاصة الرجال في نزاعات الثأر، تقوم النساء بوضع الطين والنيلة على جدران المنزل من الخارج (يطَينوه)، ويدل ذلك على فاجعة أهل المنزل وحزنهم الشديد على وفاة أحدهم، وليعلم المارون بالمنزل أن أهل المنزل في حالة حزن وحداد. كما أنهم لا يوقدون نارا في بيتهم ويمتنعون عن إعداد الطعام على الكانون والخبز على الفرن، فتصاعُد دخان الفرن والكانون من منزلهم يعرضهم لانتقاد أفراد المجتمع، ويظنون أنهم غير حزانى على ميتهم. لذلك يحرص أفراد العائلة الآخرين على دعمهم بالطعام والخبز طوال فترة الحداد التي تستمر حتى يوم الأربعين.

كما أنهم يقومون بزراعة الصبار وأشجار الزيتون بجوار قبور المتوفى، لأنهم يعتقدون أنها تخفف عنهم عذاب القبر، ويضعون زيرًا من الفخار بجوار القبر؛ لأنهم يعتقدون أن الميت سيشرب منه عندما يشتد عليه العطش في القبر.

وفي مناسبات الوفاة والعرس يكون لمنضرة العائلة دور كبير، فيقومون بتنظيف المنضرة وفرشها بالحصير ويحضرون الدكك الخشبية من بيوت العائلة لمقر المنضرة لاستقبال ضيوف الجنازة أو العرس، وتتجه الأنظار إلى تلك المنضرة والتي تتعرض للانتقاد أو الإعجاب من الضيوف وتكون مسار حديثهم عقب انتهاء المناسبة، لذلك نجد العائلات في مجتمع البحث يهتمون ببناء المنضرة وتجهيزها، لأنها واجهتهم أمام باقي العائلات وتظهر من خلالها قيمتهم ومكانتهم الاجتماعية. كما تكون المنضرة الملحقة بالمنزل مكانا لتجمع النساء أثناء تلك المناسبات.

وأثناء بناء منزل أحد أفراد العائلة، يقوم باقي أفراد العائلة بتقديم الدعم له سواء بالمساعدة في أعمال البناء أو بتقديم (الواجِب) والمتمثل في أكياس السكر والشاي وأحيانا الدواجن والطيور الأخرى لذبحها لمن يعملون في البناء.

## العمارة في الأمثال الشعبية:

تنتشر الأمثال الشعبية في منطقة البحث بشكل كبير، فتعبر عن مواقفهم اليومية ويستدلون بها عن أحوالهم ومشاعرهم ووجهات نظرهم فيما يحدث حولهم، ورغم أن جملة المثل قصيرة وموجزة؛ إلا أنها تحمل الكثير من المعاني والحكم والنصائح. ويُعَرِف أحمد أمين الأمثال الشعبية بأنها نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة، ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، وتنبع من كل طبقات الشعب[7].

وتعرفه نبيلة إبراهيم «المثل قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة»[8]. أما معجم «روبير» الفرنسي فيعرف المثل بقوله «المثل حكمة مشتركة بين أفراد فئة شعبية معبر عنها بعبارة موجزة، غالبا ما تكون مجازية ذات زخرف[9].

ونعرض هنا لبعض الأمثال التي ورد بها الحديث عن العمارة أو عناصرها وخاماتها، سواء ما يتعلق

بشكل البناء أو عاداته أو التمثيل به في بعض المواقف التي يمر بها أفراد المجتمع.

### عامل زي الطين الماهي لا يسِد ولا يليس

الطين الماهي: هو الطين الذي تزيد فيه نسبة الماء بشكل كبير، بحيث لا يصلح لوضعه على جدران منزل الطين أو الطوب اللبن لطلائه من الخارج (التلييس).

### يا باني في غير ملكك يا مربي في غير ولدك

يعرض المثل هنا ضرورة بناء المنزل في أرض يملكها صاحبه، لأن البناء في أرض الغير سيأتي يوم ويسترد صاحب الأرض أرضه ويأخذ البيت أو يهدمه.

### اختار الجار قبل الدار

ويعرض المثل هنا لمبدأ هام قبل بناء البيت، وهو اختيار الجار الذي سيسكن بجواره، ولوجود الكثير من النزاعات بين أفراد وعائلات مجتمع البحث، فإنهم يفضلون السكن بجوار منازل العائلة.

### البيت بيت أبونا والغرب يطردونا

ويضرب هذا المثل عندما يقسم ميراث العائلة، ويرث أحد الأقارب جزءًا من المنزل ويحاول إخراج أهله منه، أو حرمانهم من الميراث.

### ما تضيق الزريبة إلا على الحمارة الغريبة

ورد في هذا المثل لفظ (الزريبة) وهي مكان تربية الماشية في المنزل، ويذكر المثل أن الزريبة ترفض وجود حيوانات غريبة بها غير حيوانات صاحب المنزل.

### ماعون المشّ ما ينضح عسل

ورد في المثل لفظ (ماعون المش) وهو إناء من الفخار يوضع به الجبن والمش ويسمى (بلاص المش)، ويقولون إن الإناء الذي يحوي المش لا يمكنه أن ينضح عسلًا، أي أن الإنسان السيئ لا ينتظر منه الخير.

### ما يعجبكش الباب وتزويقه يا ترى صاحبه فطر ولا على ريقه

يهتم أهل منطقة البحث بزينة المنازل من الخارج وطلاء المنزل وخاصة الأبواب، مهما كانت حالتهم الاقتصادية، وتدل هنا على أهمية المنزل وقيمته وضرورة الاعتناء بمظهره عند أهل منطقة البحث.

### مسمار في الحيط ولا جاموسة في الغيط

هذا المثل يعبر عن أهمية بناء البيوت (مسمار في الحيط)، وأن ملكية المنزل أفضل بكثير من ملكية الماشية، ويمكن للإنسان بيع الماشية وبناء المنزل والذي يعطي له قيمة بين أفراد المجتمع ويشعره بالاستقرار.

### الحيطان لها ودان

هذا المثل ينهى أصحاب المنزل عن الحديث بجوار جدران المنزل، وخاصة تلك المبنية من البوص والتي يمكن للصوت أن ينفذ من خلالها لمن يسيرون بجوار المنزل أو يسكنون بجوارهم، وينهاهم عن الحديث عن الغير.

### اِللِّي غِيطُهْ عَلَى بَابْ دَارُهْ هَنِيَّالُهْ

يعرض المثل هنا لأهمية بناء المنازل بجوار الحقول (الغيط) والتي تسمح لصاحب المنزل بالعناية بحقله، وعادة أهل منطقة البحث بناء المنازل بجوار الحقول.

### إنْ خَسَّعِ الْحَجَرْ يِكُونِ الْعِيبْ مِن الْقَاعْدَهْ

يعرض المثل هنا لعادة من عادات البناء وهي تأسيس المنزل، فإذا كان الأساس ضعيفًا سينهار جدار المنزل بعد زمن.

### بَابِ الْحَزِينْ مِعَلِّمْ بِطِينْ

يعرض المثل هنا لعادة من عادات أهل منطقة البحث، فعند وفاة أحد الرجال بالمنزل وخاصة في حوادث الثأر تقوم النساء بوضع الطين والنيلة على جدران المنزل من الخارج تعبيرا عن الحزن لفقد المتوفى.

### اِلْبَابْ يِفَوِّتِ الْجَمَلْ

يعرض المثل هنا لعادة من عادات البناء في مجتمع البحث، فأبواب بيوت مجتمع البحث تكون متسعة بشكل كبير كي تسمح بدخول وخروج الماشية.

### بَانِي طَالِعْ، وِالْفَاحِتْ نَازِلْ

ويعرض المثل هنا لأهمية وقيمة بناء البيوت الذي يجلب الخير والاستقرار. فالبناء يرتفع بجدرانه وبأصحابه أيضا. فكلما كانت جدران المنزل مرتفعة دل ذلك على قيمة أهل المنزل الكبيرة، فمنازل الأثرياء في منطقة البحث عادة ما تكون جدرانها مرتفعة.

بُكْرَهْ تْمُوتْ يَا ابُو جِبَّهْ وَاعْمِلْ لَكْ فُوقْ قَبْرَكْ قُبَّهْ[10]

يعرض المثل هنا لعادة من عادات بناء القبور في منطقة البحث، والذين يميزون القبور بقبة مرتفعة حتى لا تدوسها أقدام من يسيرون في منطقة المقابر.

بِيتِ الْمُحْسِنْ عَمَارْ

يعد هذا المثل دعاء لأهل الكرم والعطاء، بأن يجعل الله بيوتهم عامرة بأهلها وأموالهم.

بِيتْ يِنْكِرِي وِبِيتْ يِنْشِرِي

يعرض المثل هنا لأهمية تملك المنازل، فأهل منطقة البحث يفضلون تملك المنازل عن السكن في منازل مؤجرة.

بِيعُوا مِنْ قُوتْكُمْ وِاسْرِجُوا بْيُوتْكُم

يعرض المثل هنا لأهمية أدوات الإضاءة في المنزل (اللمبة) والتي تساعدهم على مزاولة أنشطتهم ليلًا.

اِلْحِيطَهْ اِللِّي لَهَا سَنَّادْ مَا تِفْقِش[11]

يعرض المثل هنا للخامات المستخدمة في البناء، وأهمها الدعائم التي تسند الحائط، وعادة ما توضع جذوع النخل كأعمدة ودعائم للحائط. فالحوائط التي لها دعائم لا تتشقق.

دُخُولَكْ فِي بِيتِ اللِّي مَا تِعْرَفُهْ قِلِّتْ حَيَا

ويعرض المثل هنا لعادة من عادات أهل منطقة البحث، وهى عدم الدخول في منازل الغرباء وأيضًا الاستئذان قبل دخول المنازل.

ضَبَّهْ خَشَبْ تِحْفَظِ الْعَتَبْ[12]

يعرض المثل هنا لأداة غلق الباب وهى (الضَبَّة) أو (المُصران) وهو قفل من الخشب يثبت في باب المنزل الخشب ويدخل في جدار المنزل المحيط بالباب، وأن هذا القفل يحمي العتبة أو البيت من الدخلاء.

ضَيَّقْ تُسْقُفْ

ويعرض المثل هنا لعادة من عادات بناء المنازل، وخاصة ما يتصل بسقف غرفة منازل الطين والطوب اللبن، ولأن أسقف الغرف تكون من الجريد والطين فيحرص البَنَّاء على أن تكون مساحة الغرفة صغيرة؛ حتى لا ينهار السقف إذا اتسعت مساحة الغرفة، بعكس المنازل التي تبنى من الطوب والخرسانة ويكون سقفها من الخرسانة، والتي تكون فيها مساحة الغرف كبيرة.

الطِّينَهْ مِن الطِّينَهْ وِاللِّتَّهْ مِن الْعَجِينَهْ

أي أن الطينة لا تكون إلا من الطين، واللتة هى الطين المعجون بالماء (الكُحلَة) التي توضع بين قوالب الطوب لسد الفراغ بينها وتثبيتها.

قَبْلْ مَاخَطَبْ عَبَّى الْحَطَبْ، وِقَالْ: أَبْنِي الْكَوَانِينْ فِينْ ؟

ويقصد المثل هنا أنه لابد من بناء المنزل أولا وبعد ذلك يتم بناء محتوياته مثل (الكانون والفرن).

قُعَادِ الْخَزَانَهْ وَلَا الْجَوَازَهْ النَّدَامَهْ

ويذكر المثل هنا أن الفتاة خيرا لها أن تجلس بغرفتها (الخَزَانة) بدلا من أن تتزوج رجلًا غير مناسب لها وتندم بعد ذلك.

قَعْدِتِي بِينِ أَعْتَابِي وَلَا قَعْدِتِي بِينَ أَحْبَابِي

ويضرب المثل هنا لبيان أهمية تملك الدار، فالأفضل للمرء أن يجلس بداره التي يملكها بدلا من الجلوس كضيف في منازل أقاربه وأحبابه. ويقابله مثل آخر يقول (اللي خرج من دارُه إتقَل مِقدَارُه).

مَا بَقَى يِفِ الْخُن رِيشْ إِلَّا الْمِقَصَّصْ وِالضَّعِيفْ

وورد في المثل هنا لفظ (الخن) وهو بناء من الطين خاص بتربية الطيور داخل المنزل.

مِنْ لَقَى بَنَّا مِنْ غِيرْ كُلْفَهْ يِبْنِي لُهْ مِيتْ غُرْفَهْ[13]

أي أن الذي يجد بناء يبني له المنزل دون أجر أو تكلفة، فعليه أن يطمع في المزيد من الغرف وزيادة مساحة المنزل، ويقابله مثل في نفس المعنى (أبو بلاش كَتَّر مِنُّه). فأهل منطقة البحث جلهم من الفقراء وتكلفة بناء المنازل تكون مرتفعة عليهم وخاصة منازل الطوب اللبن والأحمر.

مِنْ لَقَى بِيتْ مَبْنِي لَقَى كِيسْ مَرْمِي

ويعرض المثل هنا لقيمة المنزل وتكلفة وجهد بنائه الكبير، وأن من حصل على بيت مبني وجاهز فكأنه وجد كنزًا (كيس مرمي)، وعادة ما توجد مثل هذه البيوت كميراث لأصحابها.

## الهوامش

1. – حسن، سليم – موسوعة مصر القديمة – الجزء الثاني – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مكتبة الأسرة – ص 212 – 2000م.
2. 2 – رزقانة، إبراهيم أحمد – الحضارات المصرية في فجر التاريخ – حضارة البداري – ص139– القاهرة – مكتبة الآداب – 1948م.
3. 3 – شكري، محمد أنور– العمارة في مصر القديمة – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – 1970م – ص 39.
4. 4 – مرجع سابق – ص 41.
5. 5 – مرجع سابق – ص 40.
6. 6 – شعلان، إبراهيم أحمد – الشعب المصري في أمثاله الشعبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب– ص360 – 2008م.
7. ( ) – أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1953، ص61.
8. ( ) – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1974، ص 144.
9. ( ) – عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية (لبرج بوعريريج)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 12.
10. ( ) – أحمد تيمور باشا، الأمثال العامية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014، ص 130.
11. ( ) – مرجع سابق، ص 181.
12. ( ) – مرجع سابق، ص 279.
13. ( ) – مرجع سابق، ص 444.

## الإخباريون

1.

| | |
|---|---|
| الاسم | فزاع تمام يحيى |
| النوع | ذكر |
| العمر | 82 سنة |
| الحالة الاجتماعية | متزوج ويعول 16 |
| التعليم والعمل | محو الأمية – شيخ بلد |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | 4/1/2010 |

2.

| | |
|---|---|
| الاسم | شحاته علي عثمان |
| النوع | ذكر |
| العمر | 60 سنة |
| الحالة الاجتماعية | متزوج ويعول 4 |
| التعليم والعمل | الابتدائية – مزارع |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | 23/12/2009 -أغسطس 2017 |

3.

| | |
|---|---|
| الاسم | سراج مهران عبد الرحمن |
| النوع | ذكر |
| العمر | 47 سنة |
| الحالة الاجتماعية | متزوج ويعول 6 |
| التعليم والعمل | دبلوم زراعة – المقاولات |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | يوليو 2011 – مايو 2014 |

4.

| | |
|---|---|
| الاسم | جميلة علي عثمان |
| النوع | أنثى |
| العمر | 80 سنة |
| الحالة الاجتماعية | أرملة |
| التعليم والعمل | بدون – ربة منزل |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | أبريل 2013 |

5.

| | |
|---|---|
| الاسم | رئيسة أم محمود |
| النوع | أنثى |
| العمر | 67 سنة |
| الحالة الاجتماعية | أرملة |
| التعليم والعمل | بدون – ربة منزل |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | يوليو 2015 |

6.

| | |
|---|---|
| الاسم | أم ياسر |
| النوع | أنثى |
| العمر | 65 سنة |
| الحالة الاجتماعية | أرملة وتعول 6 |
| التعليم والعمل | بدون – ربة منزل |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | يوليو 2015 |

7.

| | |
|---|---|
| الاسم | عبدالحميد كامل |
| النوع | ذكر |

| | |
|---|---|
| العمر | 70 سنة |
| الحالة الاجتماعية | متزوج ويعول 2 |
| التعليم والعمل | بدون – مزارع |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | يوليو 2013 |

.8

| | |
|---|---|
| الاسم | عبدالرحيم محمد عثمان |
| النوع | ذكر |
| العمر | 66 سنة |
| الحالة الاجتماعية | متزوج ويعول 2 |
| التعليم والعمل | بدون – مزارع |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | 17/ 8/ 2014 |

.9

| | |
|---|---|
| الاسم | أم هيثم |
| النوع | أنثى |
| العمر | 53 سنة |
| الحالة الاجتماعية | متزوجة ولديها 6 |
| التعليم والعمل | بدون – ربة منزل |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | يوليو 2012 |

.10

| | |
|---|---|
| الاسم | شادية شحاته علي |
| النوع | أنثى |
| العمر | 30 سنة |
| الحالة الاجتماعية | متزوجة ولديها 1 |
| التعليم والعمل | بكالوريوس تجارة – معلمة |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | يوليو 2010 – أغسطس 2017 |

.11

| | |
|---|---|
| الاسم | عباس مهني السيد |
| النوع | ذكر |
| العمر | 70 سنة |
| الحالة الاجتماعية | متزوج ويعول 4 |
| التعليم والعمل | محو أمية – مزارع |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | يوليو 2010 |

.12

| | |
|---|---|
| الاسم | محمود نفادي عبدالتواب |
| النوع | ذكر |
| العمر | 75 سنة |
| الحالة الاجتماعية | متزوج ويعول 7 |
| التعليم والعمل | بدون – يعمل في بناء المنازل |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | يوليو 2010 |

.13

| | |
|---|---|
| الاسم | سعيد محمد منصور |
| النوع | ذكر |
| العمر | 65 سنة |
| الحالة الاجتماعية | متزوج ويعول 5 |
| التعليم والعمل | دبلوم المعلمين – ناظر مدرسة |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | يوليو 2010 |

.14

| | |
|---|---|
| الاسم | نادية أم محمد |
| النوع | أنثى |
| العمر | 67 سنة |
| الحالة الاجتماعية | أرملة ولديها 4 |
| التعليم والعمل | بدون – ربة منزل |
| العنوان | قرية نزلة القنطرة |
| تاريخ المقابلة | يوليو 2010 |

## المصادر


- حسن، سليم، موسوعة مصر القديمة، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2000م.
- رزقانة، إبراهيم أحمد، الحضارات المصرية في فجر التاريخ، حضارة البداري، القاهرة، مكتبة الآداب، 1948م.
- شعلان، إبراهيم أحمد، الشعب المصري في أمثاله الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م.
- شكري، محمد أنور، العمارة في مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – 1970م
- علي، محمد شحاته، أغاني النساء في صعيد مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013م.
- جميع النصوص والصور من جمع الباحث وتصويره.


## الصور

- الصور من الكاتب.

عنترة 1979 - قواش 72/56صم

# عادل مقديش: قراءة تشكيلية معاصرة للقصص والأساطير الشعبية التونسية والعربية

د.منذر مطيبع – كاتب من تونس

تُجمع العديد من الدراسات السوسيولوجية على أهمية الثقافة الشعبية في فهم خصوصيات المجتمعات ومدى وعيها ومساهمتها في التحولات السياسية والاجتماعية التي عرفتها عبرتاريخها، فهي تمثل في أغلب الأحيان الملاذ لفهم حاضر ومستقبل الشعوب والمجتمعات، والمدخل لفهم مجموعة الظواهر الاجتماعية المعاصرة التي نعتبرها وليدة العصر الحالي. وقد بان هذا الوعي بأهمية الثقافة الشعبية لدى العديد من المثقفين العرب الذين أولوها اهتماما كبيرا، حيث ظهرت مجموعة من المواقع الالكترونية والمجلات والكتب المخصصة لهذا الموروث الهام. ومن بين هذه الإصدارات مجلة الثقافة الشعبية التي اختارت أن تفتح ذراعيها على كامل التراث الشعبي العربي والعالمي، وذلك إيمانا منها بمدى ترابط الثقافات الشعبية على المستوى العربي خاصة، رغم وجود بعض الاختلافات التي فرضتها الخصوصيات التاريخية والجغرافية والحضارية. فقد سكنت الذاكرة العربية العديد من الحكايات والسير والملاحم والأساطير

المشتركة من قبيل أسطورة عنترة وعبلة، والجازية الهلالية والعنقاء وملكة سبأ وعلّيسة وغيرها.

وحظيت هذه السير والأساطير الشعبية باهتمام الشاعر والمصور الشعبي الذي حولها إلى أعمال فنية قابلة للانتشار والديمومة، مثل تلك الصور التي رسمت من طرف رسامين لم يوقعوا على أعمالهم، بل أرفقوا أعمالهم بكتابات تحدد هوية الصورة وهوية مختلف الشخصيات المكونة لها.

لفتت هذه الصور والحكايات اهتمام العديد من الفنانين العرب المعاصرين، حيث عاود الكثير منهم صياغة هذه السير والأساطير الشعبية بلغة تشكيلية جديدة، كل حسب طريقته وحسب خصوصياته الثقافية والفنية بهدف إيجاد حلقة ربط بين تراث غني وتعابير تشكيلية معاصرة، وذلك على غرار الفنان التونسي علي بن الآغا الذي جعل من الرسوم تحت الزجاج التراثية محورا لأعماله وإبراهيم الضحاك الذي أهتم برسم السيرة الهلالية، إضافة إلى الفنان عادل مقديش الذي اخترنا أن نقدم عينات من أعماله نظرا لارتباط تجربته التي تجاوزت أربعة عقود بالموروث الشعبي التونسي بكل ما يحمله من تنوع وخصوصية، بسبب تعاقب أهم الحضارات الإنسانية على هذه البلاد، وخاصة منها الحضارة الفينيقية والرومانية والبيزنطية إضافة إلى الحضارة العربية والعثمانية ثم الفرنسية عند أواخر القرن التاسع عشر.

هذا المزيج والتنوع الحضاري مثّل مادة خصبة للاستلهام بالنسبة للفنان عادل مقديش حيث نهل من مختلف الأحداث والوقائع والأساطير والخرافات ليقدم رؤيته الخاصة في هذا الشأن عبر ما تمليه عليه الريشة والألوان. فقد نهل من أسطورة الأميرة الفينيقية «عليسة» التي قامت بتأسيس مدينة قرطاج سنة 814 قبل الميلاد، ومن أسطورة عنترة ابن شداد وحبيبته عبلة، وسيرة بني هلال، ليقدم مجموعة من الأعمال التشكيلية التي نحاول ضمن هذا البحث فك رموزها وأبعادها الجمالية والفكرية.

إن اهتمام الفنان عادل مقديش بالموروث الشعبي يدخل في إطار بحوثه التشكيلة التي تستقي مرجعياتها من الخيال الواسع الذي وجده في الموروث الشعبي بكل ما يحمله من تداخلات بين الواقعي والخيالي. فقد قال لمحاوره في إحدى معارضه بالمركز الثقافي الفرنسي بالرباط: «أنطلق في رسوماتي من مثيولوجيات ومن أساطير شعبية ومن خرافات الطفولة ومن اللاوعي الجماعي ومن فزع التمزق الذاتي بين الحلم والواقع وبين التقسيم الزمني في محاولة لتوحيدها في واقع واحد. حيث تلتحم كل مقومات ومدارك الذات في تعاملها الديناميكي مع المحيط المتحرك»[1] فكيف تمكّن الفنان من كشف اللاوعي الجماعي؟ وكيف عالج تشكيليا فزع التمزق بين الحلم والواقع وكيف وحّد التقسيم الزمني في واقع واحد من خلال سرده لحكايات الأميرة الفينيقية وعنترة ابن شداد والكاهنة البربرية والسيرة الهلالية؟

## عنترة بن شداد البطل الأسطوري

مثّلت أسطورة البطل العربي عنترة بن شداد أحد أقدم المحاور التي اهتم فيها عادل مقديش بالموروث الشعبي العربي، حيث رصدنا له عمل أنجزه سنة 1979، بتقنية الغواش، رسم فيه شخصية عنترة بن شداد بن قراد العبسي (525م - 608م) الذي صُنّف كأحد أشهر شعراء الجزيرة العربية في فترة ما قبل الإسلام، حيث عُرف بغزله العفيف بعبلة ابنة عمه، وببطولاته التي جعلته من أشهر الفرسان العرب. ولد من أم حبشية حظيت بإعجاب شداد فأنجب منها عنترة، وهو ما حتّم عليه أن يكون عبداً، لأن العرب كانت لا تعترف ببني الإماء. هذه الوضعية جعلته يذوق مرارة الحرمان ومهانة الأهل لأن أباه لم يلحقه بنسبه، فقد كان أبوه هو سيده، يعاقبه أشد العقاب على ما يقترفه من ذنوب، وقد حظي بالحرية من العبودية بعدما سجّل انتصارات وبطولات أثناء دفاعه عن قبيلته من سطوة القبائل الأخرى. وعندما طلب من عمه الزواج من ابنته رفض ذلك، وهو ما حرّك لديه قريحة الشعر بنظمه

مجموعة كبيرة من الأشعار التي عبّر فيها عن حبه الشديد واشتياقه لحبيبته. وقد جسّد الفنان عادل مقديش هذا الفيض من المشاعر والأحاسيس والبطولات التي لامست الحب والحرب وإرادة التحرر من العبودية، من خلال رسمه رجلا يمثل شخصية عنترة ويمسك بيده اليسرى سيفا كبيرا ثنائي الرأس، ورسم وراءه حصانا تمتطيه امرأة تمثل على الأرجح شخصية حبيبته عبلة. وأضفى على عمله بعدا أسطوريا هلاميا من خلال تجاوزه لقواعد الرسم الواقعي الذي تجلى في العديد من النقاط. فقد جعل عبلة تمتطي الحصان بطريقة مغايرة للمألوف، وجعل مكونات جسدها تترابط فيما بينها بطريقة مغايرة. فقد اتخذت وضعية جبهية في مستوى الوجه والصدر تقابلها وضعية خلفية في مستوى الأرداف. كما سجل حضور وجه عنترة حضورا مزدوجا، حيث بان وجهه الجانبي أبيض اللون، ويجاوره نصف وجه أسود اختار له وضعية جبهية، وجعله يترابط مع النصف الآخر بواسطة شوارب. وربما أراد الفنان من خلال ذلك الإشارة إلى الأصول الجينية لعنترة. هذا الأسلوب الذي انتهجه الفنان في رسم شخصياته يذكرنا بأسلوب بيكاسو الذي يرسم شخوصه وفق زوايا نظر مختلفة. كما أكسب شخوصه مسحة تجريدية وهندسية، حيث بدت أكثر اقترابا من الرسم الكاريكاتوري أو الطفولي، الذي دعّمه الفنان من خلال مجموعة الأشكال التي تحمل أبعادا رمزية وجمالية. وهو ما مكّنه من خلق عالم أسطوري احتل فيه الخيال مكانة واسعة. فقد وزّع مجموعة من العيون على مساحات مختلفة من اللوحة، كما رسم عبلة بعين واحدة. وهذا من شأنه أن يحيل المشهد إلى أبعاد تتجاوز القصص والأساطير المعروفة عن عنترة ابن شداد وحبيبته، لتحيل إلى عوالم السحر والخرافات وبعض الأيديولوجيات ذات المرجعيات الغربية التي عاودت الظهور خلال الفترة الراهنة. كما أشبع بقية مكونات عمله بأشكال زخرفية متنوعة والتي اقتبسها من جماليات النسيج التونسي الموروث المحلي والعربي عموما.

ديدون (55/73سم) أكرليك على قماش 1993

بذلك اتخذ الفنان عادل مقديش من أسطورة عنترة التي حظيت باهتمام المصور الشعبي القديم وكذلك عديد الفنانين والسينمائيين العرب المعاصرين، منطلقا للتعبير عن رؤيته خارج حدود الروايات والقصص الشعبية القديمة والحديثة. فلم يعد عنترة أسمر البشرة، ولم يعد وجه عبلة فائق الجمال، بل اختصر جمالها في أنوثتها من خلال جمال نهديها حيث سجلت حضورا مميزا ضمن مكونات العمل. كما قدّم الفنان نهاية سعيدة لهذه القصة الشعبية من خلال الجمع بين الشاعر البطل وحبيبته، خاصة وأن هذه النهاية لم تؤكدها المراجع التاريخية.

عليسة (80/120سم) أكريليك على قماش. 1995

## الأميرة الفينيقية عليسة

## كما تخيلها الفنان عادل مقديش

اهتم الفنان عادل مقديش بأسطورة الأميرة الفينيقية «عليسة»، وذلك في إشارة إلى شخصية الأميرة التي نَسبت لها العديد من المراجع التاريخية تأسيس مدينة قرطاج بعد أن هربت من بلاد صور بالمشرق العربي على إثر خلاف مع أخيها. وتروي الأسطورة أنها تحايلت على حاكم البربر بعد أن مكنها من أرض تساوي مساحة جلد ثور لتقيم عليها مملكتها[2].

رسم الفنان عادل مقديش «بورتريه» لهذه الأميرة سنة 1993 سماها «ديدون»، وهو الاسم الذي عرفت به هذه الأميرة في بلاد افريقية. فقد ألبسها قلادة تحدد هويتها من خلال شكل التانيت الذي يرمز إلى الآلهة الفينيقية، وزخرف هذه القلادة بمجموعة من الأشكال التي أضْفت جمالا إضافيا على وجه الأميرة ديدون التي جعل منها الفنان حسناء فاتنة الجمال. كما وضع مقديش خلف الأميرة لوحة تجريدية في المستوى العلوي من اللوحة، والتي جعل مكوناتها البنيوية تترابط مع لباس الأميرة في الجزء السفلي من اللوحة، محققا بذلك ترابطا بصريا بين الشكل والخلفية. وهذا شيء مألوف بالنسبة لفنان يرسم فزع التمزق الذاتي بين الحلم والواقع مثلما يصرح بذلك مستخدما كلماته وريشته.

بعد سنتين من إنجازه لوحة «ديدون» عاود الفنان رسم هذه الأميرة تحت عنوان «عليسة». كما قدّم لها صورة مغايرة عن سابقتها من حيث الشكل والتكوين والوضعية والمساحة واللون. فقد اختار لها بشَرة سوداء تخفي جمالا أخاذا ونظرة ثاقبة تضفي على شخصيتها نوعا من الوقار. وكساها بملابس من الموروث التقليدي التونسي الذي بدا شديد التباين مع السواد المسيطر على مختلف مكونات اللوحة. كما وضع بجانبها قطا أسودا

سجل حضورا باهتا رغم أنه يحتل المستوى الأول من العمل. في مقابل ذلك رسم الفنان مجموعة من الشخصيات خلف الأميرة الفينيقية في المستوى الأيسر من اللوحة بأحجام صغيرة حتى لا يؤثر على حضور الشخصية الرئيسية. كما رسم في وسط اللوحة امرأة أخرى وأكسبها ألوانا مختلفة عن سابقتها رغم تساويها في الحجم معهم. ومن أهم خصوصيات هذا العمل هو سيطرة الألوان الداكنة على جل مكوناته، مما جعله يبدو كأنه لوحة ليلية، وفي ذلك ربما إشارة إلى الحيرة التي انتابت الأميرة بعدما رفض حاكم البربر في البداية منحها الأرض لإقامة مدينتها، أو كذلك هي قراءة استشرافية لمصير مدينة وحضارة قرطاج التي كانت في وقت من الأوقات سيدة المتوسط، قبل أن يدمرها الرومان بعد ثلاثة حروب كبيرة انتهت بانتصار رومه على قرطاج في القرن الأول قبل الميلاد. كما يمكن الإشارة إلى مدى التقارب الشكلي في مستوى رسم عادل مقديش للأميرة الفينيقية مع تلك التي رسمها الفنان الفرنسي بيار نرسيس سنة 1815 تحت عنوان «اينـاي تـروي لديـدون تعاسة مدينة تـروا»[3].

الكاهنة 100/142صم 1985.

## الكاهنة البربرية

## عبر ريشة الفنان عادل مقديش

هي ملكة البربر واسمها الحقيقي «ديهيا» كما جاء ذلك في كتابات ابن خلدون. ويعرفها محمد التونجي بأنها دهيا بنت تابت بن تيفان من قبيلة جراوة من زناتة البربرية، وأنها حكمت قبيلتها بعد موت زوجها، وشنت حربا على الحضور العربي في حدود سنة 85هجري[4]. وترجع مصادر تاريخية أخرى أن مملكتها كانت تشمل الجزائر وتونس وليبيا وكانت عاصمة مملكتها هي مدينة خنشلة في الأوراس شرق الجزائر. قادت ديهيا عدّة معارك ضد الرومان والعرب والبيزنطيين في سبيل استعادة الأراضي الأمازيغية التي استولوا عليها في أواخر القرن السادس ميلادي ثم تمكنت من توحيد أهم القبائل الأمازيغية حولها خلال زحف جيوش المسلمين، واستطاعت ديهيا أن تلحق هزيمة كبيرة بجيش القائد حسان بن النعمان، وهو ما دفع العرب إلى اتهامها بالشعوذة والسحر، فنسبوا لها لقب الكاهنة مثلما جاء في كتابات العلامة ابن خلدون.

وفي تفاعل الفنان عادل مقديش مع هذه الشخصية، رسم امرأة تمتطي حصانا وتحمل بيدها اليمنى خنجرا. يرافقها في امتطاء الحصان شاب وسيم الوجه اتخذ وضعية جبهية على خلاف الكاهنة التي اتخذت وضعية جانبية. غير أن اللافت للانتباه هنا هو طريقة رسم بعض الأشكال الآدمية والحيوانية التي بانت على غير طبيعتها. فقد رسم عيون الشخصيتين والحصان بنفس الكيفية رغم اختلاف زاوية النظر بين الكاهنة والشاب، وأيضا اختلاف شكل عين الإنسان عن الحصان. وربما أراد الفنان من خلال ذلك الإيهام بأن شخصية الفارس

تمثل الوجه الآخر للكاهنة، أو كذلك شخصية ابنها الذي تخلى عنها وانضم إلى جيوش المسلمين بينما بقيت الكاهنة تقاوم الوجود العربي إلى أخر لحظة في حياتها. ولعل هذه الفرضية تجد ما يؤكدها من خلال طريقة رسم الفنان لنهديها التي بدت وكأنها مقطوعة بالخنجر الذي تحمله بيدها. وفي ذلك إشارة إلى قطع رابطة الأمومة بينها وبين ابنها. وإن لم تذكر المراجع التاريخية والأساطير عن مسالة حمل الكاهنة من عدمه أثناء حروبها ضد الوجود العربي في شمال افريقية، إلا أن تركيز الفنان على رسم هذه المسالة يبعث أكثر من رسالة، لعل أهمها هو أن أرض البربر لن تفرغ من إنجاب الفرسان المدافعين عن أراضيهم. كما أن طريقة رسم فم الحصان ورأسه إضافة إلى عينه، تجعل هذا الحصان أقرب إلى الطائر منه إلى الحصان، وهذا أمر غير مستغرب من فنان يعشق الخيال والحلم أو الفن السريالي الذي خصه باهتمام كبير عند بداياته التشكيلة.

## السيرة الهلالية

## من منظور مغاير للمألوف الشعبي

حظيت السيرة الهلالية باهتمام كبير من طرف الفنان عادل مقديش خلال منتصف تسعينات القرن الماضي. فقد رسم مجموعة من الرسوم التي قدّم فيها تصوراته حول هذه السيرة أو ما اصطلح على تسميتها بـ«التغريبة» التي امتزج فيها الواقع بالخيال، حيث ركز فيها الفنان على شخصية الجازية التي بدت قصتها قريبة نسبيا من أسطورة الأميرة الفينيقية عليسه. تروي أغلب السير الهلالية أن الجازية الهلالية كانت من الفاعلين الأساسيين في «تغريبة» بني هلال المشهورة، إذ كانت تُقدم لها المشورة في مجمل المجالس الحربية التي خاضتها ضد سكان تونس الأصليين، وذلك نظرا لحكمتها وحسن تدبيرها. فقد تركت الجازية الهلالية زوجها في مكة رغم حبها الشديد له وإنجابها طفلا منه، واختارت الرحيل إلى أراضي تونس الخضراء كما وصفها الهلاليون حينها من أجل قبيلتها بني هلال، واختارت الحياة القاسية التي تقوم على التنقل والحرب بهدف مناصرة قبيلتها في حربها ضد سكان تونس الأصليين. والجدير بالذكر أن هذه التغريبة جمعت بين عديد المتناقضات، حيث امتزج فيها التاريخ بالخيال والحقيقة بالأسطورة، والبطولة بالخيانة، والبناء بالدمار، والشرف بالعهر، والحب والرومنسية بالحرب والعنف. وصارت شخصيات السيرة الهلالية وأحداثها مضرب الأمثال[5]، وهو ما جعلها مادة خصبة للشعراء والفنانين لتقديم رؤاهم وتصوراتهم رغم الامتداد الزمني الذي تجاوز التسعة قرون، حيث أنها لا تزال تمثل محور اهتمام فناني وشعراء وأدباء العصر الراهن[6].

لم يكن عادل مقديش أول من رسم السيرة الهلالية، بل سبقه في ذلك المصور الشعبي الذي ركز على تصوير بطولات بني هلال، أو اللحظات الملحمية التي كتبت تاريخ السيرة الهلالية وخاصة منها لحظة انتصار أبو زيد على البربر، أو كذلك لحظة انتصار ذياب بن غانم على الزناتي وكيف غرس سيفه في عينه. حيث تفنن المصور الشعبي في رسم لحظة المعركة، من دون أن ينسى ألوان الدماء والعنف. في مقابل ذلك تناول الفنان عادل مقديش هذه السيرة من منظور مغاير، حيث ركّز في أعماله التشكيلية على الجوانب الجمالية والزخرفية ليلامس الجوانب الأيروسية عبر إظهار مفاتن المرأة التي مثّلت محور اهتمامه الرئيسي في جل أعماله، وخاصة منها تلك التي منح لنفسه الشرعية لإبراز مفاتنها استنادا إلى بعض السير التي تتوافق مع نهجه الفكري والجمالي. أنجز عادل مقديش مجموعة من الأعمال التي عبر من خلالها عن قراءته الخاصة لهذه السيرة التي تمتزج فيها الحقيقة مع الخيال، لتساهم في إثراء مخيلة الفنان الذي سافر بالمتلقي بعيدا عن ملايين الأشعار والتغريبات التي تروي حكايات هذه السيرة. فمن الناحية التقنية، نوّع الفنان بين تقنية الحبر الصيني على الورق والأكريليك على القماش. ومن الناحية الجمالية، لامس حدود الخيال الحالم بجمال الأشكال وتناسق التكوين.

لقاء. حبر صيني 50/65سم 1984

تعد لوحة «لقاء» التي أنجزها الفنان عادل مقديش سنة 1984 من أقدم الأعمال التي اهتم فيها الفنان بالسيرة الهلالية. وإن كان العنوان لا يحدد هوية الصورة أو موضوعها، غير أن وجود بعض الكتابات الغامضة التي وضعها الرسام فوق توقيعه تشير إلى الإطار العام للصورة والشخصيات المكونة لها مثل «الفارس، بني هلال، البربر» وهو ما يعني أن هذه الصورة تمثل لحظة الصراع بين خليفة الزناتي البربري وديباب بن غانم الهلالي، أو بالتحديد لحظة توجيه ذياب سيفه إلى وجه خليفة الزناتي.

هذه الصورة تذكرنا بما رسمه المصور الشعبي بخصوص هذه المعركة، حيث حاول هذا الأخير من خلالها سرد تفاصيل لحظة القضاء على خليفة الزناتي. غير أن الفنان عادل مقديش بدا أكثر تركيزا على الناحية الجمالية والتقنية مقارنة بالناحية السردية. إذ جعل من هذا الصراع عبارة عن تحفة تشكيلية زخرفية وتعبيرية، حيث تتداخل الأشكال فيما بينها مكونة علاقات توازن وتناسق أنتج من خلالها حركة دائرية أو بالتحديد اهليجية تتوافق مع طبيعة الحركة ضمن هذا الصراع. فقد ربط الفنان بين حركة سيف المحارب الخلفي مع حركة سيف عدوّه مع حركة جسم الحصان الأمامي. كما أشبع مساحاته بزخارف وزعها بكيفية متوازنة بين مختلف مكونات اللوحة دون تمييز بين الأشكال الآدمية والحيوانية. بل أن طريقة رسمه لحوافر الخيول بدت على درجة من الأناقة تجعلها تذكرنا برشاقة قوائم راقصات البالي. كما أدخل الجوادين في ساحة المعركة إلى درجة جعل فيها الحصان في المستوى الأول يدافع عن راكبه الذي تلقى طعنة بالسيف في مستوى وجهه. وهو ما يعني أن هدف الفنان هو تحويل الصورة النمطية التي تمكن المصور الشعبي من جعلها ايقونة الصراع بين الهلاليين والبربر، إلى عمل تشكيلي يكتسي أبعادا جمالية حيث تتلاشى حدود المكان والزمان مقابل شحنة جمالية تحكمها علاقات توازن وتناغم بين مختلف مكونات العمل.

بعد سنة من إنجازه لوحة «لقاء»، عاود الفنان الاهتمام بالسيرة الهلالية بأكثر عمقا وتدقيقا من خلال مجموعة من الأعمال منها لوحة: «قصيدة ملحمية هلالية» «*La Geste hilalienne,*»، حيث نَظَم ألوانها وأشكالها باستعمال تقنية الحبر

قصيدة ملحمية هلالية La Geste hilalienne 1985.

الصيني، ليقدم مشهدا متكونا من ثلاثة شخصيات رئيسية وحصانين داخل إطار زخرفي مميز. تتوسط اللوحة امرأة حسناء تمتطي حصانا وبيدها سيفا، وتوجه نظرها إلى امرأة فائقة الجمال والأنوثة متكئة على أريكة، وتمسك بيدها اليسرى لجام حصان. ويتقدم المرأة التي تمتطي الحصان محارب يمسك بيده سيفا اختار له الفنان وضعية حركة رغم موضعه بين المرأة التي تمتطي الحصان والمرأة المستلقية على الأرض. وقد رسم لهذا المحارب وجها وسيما غير أن نظره كان موجها خارج الأحداث الرئيسية لهذا المشهد، فقد كان غير مباليا بما يدور حوله من حوار بصري وحركي بين المرأتين. كما أن التركيز على خصوصيات الشخصيات الثلاثة يحيل إلى الاستنتاج أن المرأة التي تمسك بلجام الفرس هي الشخصية الرئيسية في اللوحة. وهو ما يعني أنها أقرب إلى شخصية الجازية نظرا لوجودها في المستوى الأول من اللوحة من جهة، وكِبر حجمها مقارنة بالشخصيات الأخرى. كما تعمّد الفنان إظهار مفاتنها عبر تعرية جزء من نهديها وأردافها التي رُسمت بطريقة غير مألوفة تذكرنا بأسلوب بيكاسو في تعامله مع شخصياته التي يرسمها بطريقة جبهية وجانبية في نفس الوقت. وقد كسا الفنان شخصيته الرئيسية بتشكيلات جميلة من الحلي التي تتدلى من أذنيها ويديها، إضافة إلى تسليط الضوء على جسدها، الذي بدا على درجة كبيرة من البياض مقارنة بباقي مكونات اللوحة، والذي خلق من خلاله نوعا من الهدوء البصري حيث أوْجد توازنات ضوئية مع باقي مكونات اللوحة.

إن المتتبع لأعمال الفنان عادل مقديش يلحظ مدى الإشباع الزخرفي في مجمل أعماله، حيث تضيع الحدود بين الشكل الهندسي والزهري، إضافة إلى الزخارف الخطية التي يجعلها في تناغم كبير مع باقي مكونات العمل مثلما هو الشأن في هذه اللوحة. فقد وظّف جماليات الخط المغربي القريب من الكوفي القديم لكتابة كلمات نظمت بطريقة تذكرنا بالأشعار أو السير التي ميّزت السيرة الهلالية. وقد وزّعت هذه الأشعار أو الكلمات داخل ثلاثة خانات عمودية غطت مساحات هامة من خلفية اللوحة، ما جعل بعض الكلمات أو الجمل تكون مخفية، ولكن بالرغم من ذلك تظهر بعض النصوص أو

الأبيات الشعرية القابلة للقراءة والتي يقول فيها الفنان في الخانة الأولى:

عمائم الرجال مخبلة في ساحة الحرب تحت أقدام الخيل

وسيوف العرب فضة تحت شمس الغرب

عند بساتين الزيتون وواحات توزر وغدامس

والجازية غازية لرماح ... الرجال لها

جاء البربر خفاجي عامر إبن النيل

والعراق مارا إلى مراعي الجزائر على تونس

اين تجوع الحلايل

مضارب قبائل العرب الأكابر وعرب الوز فوق الحب

سيوف الرجال تشق الريح ورماح مع النبال ....

وفي المستطيل الثاني والثالث بدت الكتابة أكثر غموضا ولكن يمكن أن تظهر بعض الكلمات:

الخيول الهلالية عند جنح الجازية الهلالية

النيل فرسان خفاجي عامر ابن النيل الزناتي خليفة

الواحات البربرية تدق عند الشروق

وحتى أسد وصاحبه الجازية

طير العراق مرورا بتونس

إلى مراعي الجزائر ليبدو الحق

حتى عامر والجرح قديم قدم السوق ورماح الزناتي ....

ولا نعلم هل أن هذه الأبيات مقتبسة من السيرة الهلالية، أو من اجتهادات الفنان غير أن المؤكد بالنسبة لنا أن هدف الفنان ليس تقديم كلمات أو أشعار بهدف تفسير الصورة مثلما هو الشأن بالنسبة للمصور الشعبي الذي اهتم بتصوير مثل هذه الأحداث التاريخية، أو كذلك المنمنمات العربية القديمة، بل كان هدفه الابتعاد عن القراءة المباشرة التي تضعف الجانب الجمالي وما يحمله من قابلية واسعة للتأويل. بذلك يمكن القول بأن غاية الفنان من خلال هذه الكتابات هو تقديم فضاء زخرفي يتناسق مع بقية مكونات اللوحة، والإشارة إلى الإطار العام لموضوع اللوحة ولبعض شخصياتها حيث تكون الجازية التي وصفها بالغازية الشخصية الرئيسية.

ضمن لوحته «هلالية 6» قدم الفنان عادل مقديش صورة تشكيلية للحمة الجازية الهلالية، والتي بانت وكأنها امتداد للوحته السابقة، فهي تمثل فارسا يمتطي حصانا أسود وبيده اليسرى سيفا ويمد يده اليمنى إلى يد الجازية باعتبارها الشخصية الرئيسية في هذه اللوحة. ويظهر تركيز نظر الفارس على عيني الجازية التي لا تبالي به، بل توجه نظرها نحو عيني الحصان الذي يبادلها بدوره النظرات. فرغم الوضعية القريبة من حوافر الحصان والتي تكتسي الكثير من الخطورة على الجازية، فإن ملامح وجهها وحركات جسدها تعكس نوعا من الاسترخاء، بل وأيضا الإغراء من خلال إظهار مفاتنها في مستوى الأرداف والأفخاذ، وخاصة في مستوى نهديها حيث بدت على درجة كبيرة من الجاذبية. وقد أكسب الفنان عند رسمه للحصان أبعادا تشكيلية وتعبيرية مميزة، حيث جعله فاعلا هاما في مَسْرحة هذه التركيبة، إذ بدا بدوره شديد الاهتمام بالجازية من خلال انحناء رأسه تجاهها متبعا نفس حركة الفارس تجاه الجازية.

كما وضع الفنان على خدي الجازية وشمتين، وفي ذلك تجاوز للبعد الزخرفي لملامسة البعد الثقافي الذي تشترك فيه كل من الثقافة الشعبية البربرية خاصة والعربية. فقد عُرف الوشم في الموروث التونسي قبل الإسلام، حيث كان هذا الوشم إضافة إلى صبغته الجمالية بمثابة الطابع المميز الذي يحدد الانتماء إلى القبيلة، وأيضا الوسيلة للوقاية من الأمراض والحماية من الأوبئة وطلب الخصوبة للعاقر ودفع الحسد والعين.

هذه الوشمة الصغيرة التي وضعها الفنان في لوحته هلاليات عدد 6 والتي رسمها بتقنية الأكريليك على القماش كانت بمثابة المحرك الذي أحاله لرسم لوحة هلاليات 7 والتي رسمها في نفس السنة مع سابقتها مع تغيير في مستوى التقنية. فقد زخرف عادل مقديش هذه المرة وجه الجازية بمجموعة من الأوشام التي وزعها في مستوى الخدين والجبين والذقن. وإن بدت هذه الأوشام ذات أبعاد زخرفية

هلاليات 6 أكريليك على قماش

110/140سم 198

إلا أنها تحمل في طياتها ثقافة شعبية غارقة في القدم مثلما يقر بذلك بدر العشري الذي يقول: «إن الثقافة الشعبية يمكن أن تتجسد أيضا عبر الجسد، فقراءة الوشم ليست خبرة يمكن اكتسابها من خلال دراسات وأبحاث جاهزة، بل عبر تفكيك الجهاز الميثولوجي للقبيلة و فهم الرموز و الأشكال الهندسية في علاقتها بمجال إنتاجها»[7]. وربما أراد الفنان من خلال ذلك القول بأن الجازية تأثرت بالثقافة المحلية لأهل تونس التي كانت ولا تزال تعطي للوشم أهمية كبيرة خاصة في الأرياف.

غير أن اللافت للانتباه هنا هو ذلك التداخل الكبير بين جسم المرأة وجسم الحصان، حيث تندمج مكونات جسد الجازية مع شكل الحصان الذي تعانقه وتمتطيه حسب الطريقة المبتكرة للفنان، لتفرز وحدة زخرفية متجانسة حيث تضيع قواعد التركيب الكلاسيكية مقابل تركيب قابل لتأويلات تصب في خانة العلاقة الحميمية بين المرأة والحصان التي تتجاوز حدود العلاقة الطبيعية بين الإنسان والحيوان، خاصة أمام تعمّد الفنان تعرية نهدي الجازية بأسلوب يذكرنا بلوحة نساء الجزائر للفنان بابلو بيكاسو. كما أشبع الفنان العديد من مساحاته بأشكال زخرفية وخطية وخاصة في مستوى السّجل العمودي الأسود الذي اخترق بياض الورقة وتحول إلى مثابة عمود يحمل جميع مكونات العمل. وقد ملء هذا العمود بمجموعة من الأشكال الصغيرة الآدمية والحيوانية والتي اتخذت شكل سجلات تذكرنا بالمسلات المصرية، مع وجود زخارف خطية بدت غير قابلة لقراءة ذات معنى. هذا الأسلوب قال عنه الكاتب حسان بن رحومة: «كما نجد أن الشبكة الرمزية التي يُدخل فيها الفنان عادل مقديش موضوعاته الفنية هي شبكة شائكة ومعقدة بحيث أن التمائم والطلاسم والرموز تدور معظمها حول قضايا إنسانية وجودية خالصة، مما يجعلنا نزعم بأن «الصورة المعكوسة» للحياة اليومية أحد المحاور المركزية لهذه الذاكرة ومنبع خصب من منابعها»[8].

بذلك رسم الفنان عادل مقديش الجازية بصورة مغايرة لمجمل الروايات وملايين الأشعار التي خصت بها، فلم تعد بالنسبة لمقديش البطلة المناصرة لقومها بحكمتها وشجاعتها وتضحيتها بحبيبها من أجل عشيرتها، بل قدمها مقديش على أنها امرأة متبرجة توظّف مفاتنها لقضاء حاجتها، بل ذهب بها إلى أبعد من ذلك من خلال الإيحاء بعلاقة حميمية بينها وبين الحصان الذي يعد في العديد من الحضارات رمزا للذة أو للطاقة الجنسية الغير محدودة. بذلك جعل الفنان بطلته تتجاوز حدود العلاقات الطبيعية بين البشر

هلاليات 7 . 50/65 صم حبر صيني على ورق. 1985

لتطال أبعادا أخرى تلامس فيها حدود الشذوذ. وقد بان ذلك خاصة في اللامبالاة التي خصّت به الجازية الفارس الذي مد يده إليها. هذه الصورة التي قدمها الفنان لم تكن الأولى من نوعها. فهي تمثل امتدادا لموروث ثقافي بربري معادي للوجود الهلالي، والذي يجد أثره في بعض السير والكتابات التي تروي بأن الجازية كانت تفاوض العلاّم وهو صاحب أبو زيد الهلالي بذكاء وجرأة ولا تتردّد الجازية في إبداء مفاتن جسدها لتغري العلاّم». بالإضافة إلى بعض السير التي تتغنى ببطولات الزناتي حاكم تونس الذي قاوم الزحف الهلالي على بلاده مثل تلك التي ذكرها الكاتب خالد أبو الليل عندما قال بأن منطقة دندرة وما يحيطها في مركز قنا، ومنطقة القلعة وما يحيطها في مركز قفط ينسبون إلى الأمارة، يفضلون الزناتي خليفة؛ لذلك فإن الشاعر عندما يقوم بإحياء إحدى الحفلات بهما فإنه يحرص على اختيار القصص التي يكون فيها الزناتي خليفة منتصرا؛ حتى لا يصطدم بانتماءات الجمهور المستمع إليه[9]. إضافة إلى ذلك أشاد الكاتب محمد الدسوقي رشدي بدوره بالبطل البربري ضمن مقال حمل عنوان: بطل السيرة الهلالية في المغرب العربي وعدو أبوزيد الهلالي: الزناتي خليفة.. القوة والشجاعة حينما تقتلها الخيانة. ذكر فيه مدى أهمية شخصية خليفة الزناتي وتميزها بالرجولة والشجاعة والدفاع عن الوطن[10].

## الخاتمة

ليس غريبا أن يقترن اسم الفنان عادل مقديش بالموروث الشعبي بمختلف تجلياته. هذا الموروث الذي وجد في المرأة المستند والأداة والوسيلة لتبليغ مجموعة من أحاسيسه وأفكاره ضمن فضاء تشكيلي مشبع بالزخارف والرموز، إلى درجة يصير كل جزء من اللوحة عبارة عن لوحة مستقلة بذاتها. فقد تفطن الفنان إلى مدى ترابط الثقافة الشعبية التي تمثل أحد أوجه الموروث العربي الإسلامي بالإشباع الزخرفي الشكلي واللوني مثلما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين الغربيين المهتمين بالفنون الإسلامية أمثال الباحث الفرنسي الكسندر بابادوبولو الذي يعتبر أن هذه الخاصية تمثل أحد ركائز الفنون الإسلامية انطلاقا من فرضية «الخوف من الفراغ»[11]. والتي تمتد حسب رأينا إلى الجانب السلوكي والتواصلي في الثقافة العربية الإسلامية. ذلك هو الأسلوب الذي انتهجه الفنان عادل مقديش في جل أعماله والتي حوّل من خلالها الحيز التشكيلي إلى معزوفة زخرفية يتحكم في أسرارها من خلال اختياراته اللونية والشكلية. لذلك فإن اهتمامه بالسيرة الهلالية أو الأساطير الفينيقية والتونسية أو العربية، يدخل ضمن واحدة من مجموعة الحلقات التي سجل فيها اهتمامه بالموروث

الشعبي التونسي والعربي عموما، بما يحمله من سير وأساطير تتماهى مع شغفه بالفن السريالي الذي مثّل حلقة هامة من حلقات البحث لديه باعتبارها عُدّت مرحلة البدايات التي انطلق منها إلى عالم الأساطير والخرافات والسير الشعبية، فقد تفطن إلى الخيط الرفيع الذي يربط الموروث الشعبي التونسي والعربي عموما بعالم الخيال والحلم. فلم يكن هاجس الفنان تصوير وقائع الأحداث الأساطير القديمة، بقدر ما كان يتخذها مصدر استلهام لتبليغ هواجسه الداخلية والتي كثيرا ما تجدها تتطابق مع أفكاره ومواقفه تجاه الأحداث التاريخية التي مرت بها البلاد التونسية عبر تاريخها القديم. فقد قال الفنان: «لي ذكرى أليمة مع الروم والأتراك والأسبان وقبائل بني هلال الزاحفة... أرسم خصوبة عليسة على جلود البقر المقدس، أنحت وجه جوغرتا في أسواق الأفراس البربرية. حفرت على جدران المعابد الإفريقية رسم السفن الساحلية وأشرعتها المنسوجة بشعر النساء»[12] وقد جسد الفنان هذه الآراء بطرق مختلفة، وبأساليب مميزة أكسبته طابعه الفني المميز الذي يختلف عن أسلافه المصورين الشعبيين والفنانين العالميين الكلاسيكيين والمعاصرين، حيث تمكن من أن يأخذ المشاهد إلى عوالم وأزمان بعيدة وقريبة من دون أن يفقده متعة التذوق الجمالي، ضمن فضاء تشكيلي محكوم بعلاقات تنظيم دقيق، وحس مرهف وخيال فياض.

## الهوامش

1. ذكره رياض العلوي، جريدة الأنباء 16 سبتمبر. 1981.
2. هي أميرة فينيقية أسطورية أسّست مدينة قرطاج. ورد ذكرها في الكثير من المصادر التاريخية والأدبية القديمة من يونانية ورومانية.. عليسة هي ابنة ماتان (Matan) أو موتو (Mutto) ملك مدينة صور الفينيقية، وقد ذكر تيمي أنّ الأفارقة لقبوها فيما بعد بديدون وهو الاسم الذي خلّده الشاعر فرجيليوس (ق 1 ق م). تزوجت هذه الأميرة من أشرباس (Acher-bas) كاهن الإله الفينيقي غير أن أخوها طمع في ثروة زوجها فقتله. وتقول الرواية أن عليسة تحايلت من أجل الفرار بكنوزها مصطحبة معها عددا من سادة قومها، واتجهت نحو خليج تونس. اشترت من حاكم البربر قطعة أرض صغيرة بمساحة جلد ثور، ثم تحايلت من أجل توسيعها، أسست فوقها مدينة أطلق عليها اسم قرط حدشت (قرطاج أي المدينة الجديدة، وكان ذلك سنة 814 ق م.
3. Pierre-Narcisse Guérin. Énée racontant à Didon les Malheurs de la ville de Troie.
4. محمد التونجي، معاجم أعلام النساء دار العلم للملايين، بيروت لبنان. 2001. ص.147.
5. تتفرع السيرة الهلالية إلى قصص كثيرة مثل قصة الأمير أبو زيد الهلالي و قصة أخته شيحة المشهورة بالدهاء والاحتيال، وسيرة الأمير دياب بن غانم الهلالي، و قصة زهرة ومرعي وقصة عزيزه ويونس وغيرها من السير التي تشكل في مجموعها ما يعرف بسيرة بني هلال.
6. حظيت السيرة الهلالية باهتمام مجموعة من الفنانين التونسيين والعرب. فإضافة إلى الفنان عادل مقديش نذكر إبراهيم الضحاك الذي يفتخر بأمجاد الهلاليين باعتبار أنه ينحدر من تلك القبيلة.
7. بدر العشري .الثقافة الشعبية كمدخل لرصد التحولات السوسيولوجية
- نشر بمجلة الأحداث المغربية يوم 21 - 12 - 2013
- https://www.maghress.com
8. حسان بن رحومة. موقع بوابتي.http://www.myportail.com
9. د. خالد أبو الليل . الثقافة الشعبية العدد28 . فصلية علمية متخصصة رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم .ص .27-26.
10. محمد الدسوقى رشدى .https://www.youm7.com/story/2009/1/1/.
11. Alexendre papadopolo. l'islam et l'art Musulman. Citadelle et Mazenod. Paris 1976.
12. ذكره رياض العلوي ، جريدة الأنباء 16 سبتمبر 1981

## الصور

- الصور من الكاتب.

# مُتحف النَسيج بالقَاهرة

## وَدَوره فِي الحِفاظ عَلى التُراث وَالمَوروث

د.محمد أحمد عبد الرحمن عنب – كاتب من مصر

**الموقع:** يَقع مُتحف النَسيج فِي شَارع المُعز لدين الله بمنطقة النَحّاسين بِحي بَين القَصرين، أمام مَدرسة النَاصر مُحمد بن قَلاوون بِالقَاهرة الفَاطمية[1].

**أصل المَكان:** كَان هَذا المَكان سَبيل مُحمد عَلي بالنحاسين، وَقَد أنشأه مُحمد عَلي بَاشا الكَبير (1244هـ/1828م)، عَلى رَوح وَلده إسماعيل بَاشا المُتوفى بالسودان سنة (1238هـ/1822م)[2]، كَما أنشأه ليَكون مَدرسة للأيتام (مَدرسة بَين القَصرين الإبتدائية) وَالتي عُرفت فِيما بَعد بـ (مَدرسة النَحاسين)[3]، إلا أنه أُهمل بِشَكل كَبير، وَفِي عَام2005م تَمّ البدء فِي تَرميمه ضِمن مَشروع تَجديد شَارع المُعز وانتهت أعمال التَرميم عَام2010م؛ وَقَد جَرى تَحويله لِمُتحف النَسيج المِصري؛ والذي يُعتبر المُتحف الأول مِن نَوعه فِي الشَرق الأوسط وَأفريقيا وَوَاحد مِن أهم ثَلاثة مَتاحف نَوعية بِالعَالم مُختصة بِتَاريخ النَسيج.

مَدخل مُتحف النَسيج المَصري

(مَدرسة النَحاسين الأميرية سَابقاً)

**الوَصف المِعماري للسَبيل:** يُعد هَذا السَبيل مِن الأسبلة الفَخمة المَكسوة بِالرُخام المَحلى بِالنقوش والكتابات الجَميلة، وَيتكون مِن طَابقين؛ الأول وهو حُجرة السَبيل، أمّا الطَابق الثَاني فَيَشتمل عَلى مَجموعة حَجرات وَكُتاب بِمُلحقاته[4].

**وأهم مَا يُميز السَبيل هُو الوَاجهة الرَئيسية؛** وَالتي تَطل عَلى شَارع المُعز، وَتَأخذ شكل نصف دَائري عَلى نَسق طِراز الأسبلة العُثمانية ذَات الطِراز الوَافد، وَيَكسوها الرُخام وَيفتح بِها أربع شَبابيك للسَبيل مُغشاة بِأحجبة مِن النَحاس المَصبوب به رُسوم بَيضاوية يَتَخللها وُرَيقات نَباتية، وَيَعلو كُل شِباك مَنطقة مُستطيلة نُقش بِها شِعار أُسرة مُحمد عَلى الذي يَضم الهِلال وَالنِجمة، كِتابات بِاللغة التُركية مُنفذة بِالتَذهيب في بُحور عَلى أَرضية زَرقاء تعلوها زَخارف البَاروك والروكوكو[5] المُنفذة عَلى الرُخام تَتوسطها كِتابات مُذهّبة عَلى خَلفية زَرقاء، وَيُوجد عَلى جَانبها الطَغراء العُثمانية، وَيعلو الوَاجهة رَفرف خَشبي عَليه زَخارف البَاروك المُلونة وَالمُذهبة وَيُحيط بِالرَفرف دَرابزين خَشبي[6].

**تَحويل السَبيل لمُتحف:** جَاءت فِكرة تَحويل مَبنى السَبيل إلى مُتحف للنَسيج مُنذ عَام2011م عَقب تَجديد شَارع المُعز وَتَطويره وإعلانه مُتحفاً مَفتوحاً للآثار الإسلامية، وَقَد كَان مَبنى مُلائماً لِهَذا الغَرض؛ فَهو يَقع فِي قَلب القَاهرة التَاريخية، وَقَد استغل القَائمون عَلى المُتحف الفَضاءات وَالفَراغات الكَثيرة بِدَاخلة لِوَضع الفَاترين بِها، وَكَانت الحَاجة مُلحة لتَخصيص مُتحف كَامل للنَسيج يَضم نَماذج مُتنوعة مِن النَسيج عَبر مُختلف العُصور، وَيَتميز المُتحف بِوجود أَندر قِطع النَسيج، وَالتي تَم اختيارها بعناية مِن المَتاحف وَالمَواقع المِصرية المُختلفة مِنها مَا كَان مَحفوظا بِالمَتحف المِصري، وَمُتحف الفَن الإسلامي وَمَنطقة القَرنة في مَدينة الأقصر وَغَيرها، وصُمم هَذا المُتحف ليَكون مُؤسسة عِلمية تَوثيقية للنَسيج يَتَعرف الزائر من خِلالها عَلى عَالم النَسيج وَطُرق صِناعته وَأنواعه فِي رِحلة عَبر التَاريخ.

**فِكرة مَتاحف النَسيج:** بَدأت هَذه الفِكرة فِي العَالم مُنذ الرُبع الأول مِن القَرن العَشرين؛ نَظراً للأهمية الكَبيرة للمَنسوجات بِمُختلف أَنواعها وَلِما تُشكله مِن كَيان وَوَجدان الأُمم، وَمن أَقدم مَتَاحف النَسيج العَالمية مُتحف النَسيج المُلحق بِجَامعة جُورج وَاشنطن بِالولايات المُتحدة الأَمريكية، وَالذي تَأسّس فِي عَام 1925م مِن قِبل الفَنان جُورج هُيويت مَايرز؛ لتَوسيع المَعرفة العَامة وَالتَقدير للمزَايا الفَنية وَالأهمية الثقافية لمَنسوجات العَالم؛ فَهو يَضم أَكثر مِن 20000 قِطعة مِن النَسيج الـتي تَعكس الثَقافات المُختلفة لِدُول الشَرق الأوسط وَآسيا وَأفريقيا وَأمريكا[7].

**مُحتويات مُتحف النَسيج المِصري:** يَتكون المَبنى مِن طَابقين، وتم تَخطيط المُتحف بِطَريقة بَسيطة حَيث تَضم كُل غُرفة مُعلومات عَلى الحَوائط عَن فَترة المُنسوجات الـتي بِداخلها مِن

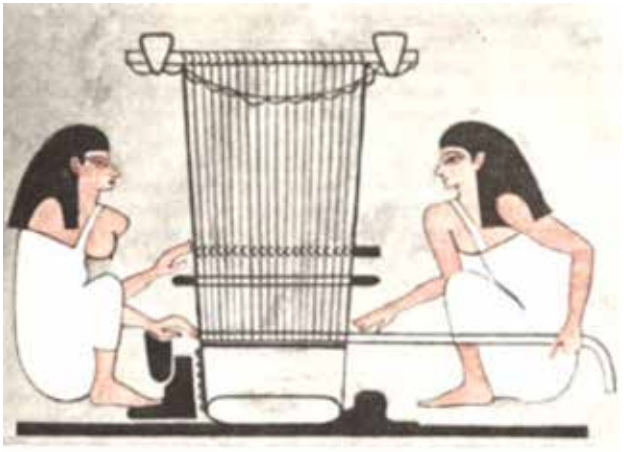
مَنظر عَام لِوَاجهة سَبيل مُحمد عَلي بِالنَحاسين والتي تُطل عَلى شَارع المُعز.

زَخَارف البَاروك وَالرُوكوكو عَلى وَاجهة سَبيل مُحمد عَلي (مُتحف النَسيج المِصري)

حَيث استخدامها الأصلي، وَتَاريخ صُنعها، وَمَكَانها الأَصلي لَها، وَتَتوزع مُقتنيات المُتحف فِي (11) قَاعة بِتَرتيب تَاريخي؛ حَيث يَتضمن الطَابق الأول: أربعة قَاعات تَشمل أشكال المَنسوجات المُختلفة فِي العَصر الفُرعوني، وَهِي تَتَضمن مَلابس الآلهة وَمَلابس الحَياة اليَومية وَمَلابس الحَياة الأبدية فى القَاعات (1، 2، 3)، أَمّا قَاعة (4) فَتتضمن نَماذج مِن المَنسوجات فِي العَصر القِبطي.

**وَيَشمل الطَابق الثَاني:** سَبع قَاعات حَيث تَشمل قَاعة (5) قِطع مِن النَسيج القِبطى مَنسوجة بِطَريقة القَباطى المَشهورة بِالتَابستري(Tabstery)، وَتَتضمن القَاعات مِن رَقم (6) حَتى رَقم (11) رِحلة تَطور النَسيج عَبر العُصور الإسلامية المُختلفة؛ فَتَعرض قَاعة (6) نَماذج النَسيج الأَموى وَالعَباسى، وَقَاعة (7) النَسيج الطُولونى وَالذى يَتميز بِرُسومات الحَيوانات المُختلفة، وَقَاعة (8) النَسيج فِي العَصرين الفَاطمى وَالأَيوبى، وَتَعرض قَاعة (9) قِطع مِن كُسوة الكَعبة الشَريفة؛ وَالتى كَانت تَحظى مِصر بِشَرف صِناعتها وإرسالها كُل عَام إلى الحَرم المَكي، وقاعة (10) تَعرض لأَنواع النَسيج فِي العَصر المُملوكى، وَقَاعة (11) فِيها نَسيج العَصر العُثمانى الذى يَتميز بِزَخارف الزُهور المُختلفة؛ وَأشهرها زَهرة اللالا وَالقُرنفل عِلاوة عَلى سَجَاجيد الصَلاة بِالإضافة لِقطع مِن المَنسوجات مِن إيران[8].

**رِحلة النَسيج بَين قَاعات المُتحف:** بَادئ ذِي بِدء النَسيج هُو عَبارة عَن جِسم مُسطح رَقيق يَتكون إما مِن خَيط وَاحد مُتشابك بَعضه بِبعض عَلى هَيئة أَنصاف دَوائر مُتداخلة وَمُتماسكة، أو يَتكون مِن مَجموعة مِن خُيوط طَولية يُطلق عَليها اسم (السُداة) تَتقاطع مَع خُيوط عَرضية تُعرف بـ (اللُحمة) تَقاطعاً مُنتظماً، وَيَختلف المَنسوج فِي مَظهره وَنَوعه تَبعاً لإختلاف تَقاطع الخُيوط وَتَركيبها فِيما يُعرف بِإسم التَركيب النَسجي[9]، وَاستُخدم النَسيج فِي صِناعة أنواع مُختلفة مِثل الثِياب بِأنواعها المُختلفة وَالطَواقي وَالعَمائم وَالمُعلّقات وَالسُروج وَالكُسوات وَالرَايات وَالأَعلام وَالبُسط وَالسَتائر وَالأغطية وَالمَفروشات[10]، كَما كَان للنَسيج دُور مُؤثر فِي المُعاملات الإقتصادية، تَعمّقت حَيويته عَلى مَر العُصور بِتَنوع أشكال المَنسوجات والمَلابس التي أَصبحت تَعكس رُوح كُل عَصر.



1

رَسم يُوضح شَكل النُول الأُفقي وَفَتاتين تَقومان بِالنَسج عَليه- مَقبرة خَنُوم حُتب- بَنى حَسن- الدَولة الوُسطى

2

صُورة تُوضح أحد الصُناع يَقوم بِنَسج الكِتان

## المَنسوجات الفُرعونية بِدَاية الرِحلة:

كَانت صِناعة النَسيج مُزدهرة بِمصر مُنذ عَهد الفَراعنة، وَكَان المِصريون القُدماء أَول مَنْ اهتدى إلى استخدام الكِتان في عَمل المَنسوجات وَظَلت مِصر الفُرعونية حَوالي مَا يَقرب مِن 3000 عَام مُتفردة بِصناعة نَسيج الكِتان في العَالم، وَالذي كَان يَعتبره المِصري القَديم قُماش الآلهة، وَتَرجع أقدم قِطعة نَسيج مَوجودة في مِصر إلى عَصر بِداية الأسرات للقَرن الحَادي وَالثَلاثين قَبل المِيلاد، وَقَد انتشرت وُرش صِناعة النَسيج في أنحاء البِلاد وَعمل فِيها الرِجال وَالنساء؛ كَما كَان للكَهنة مَنَاسج أُخرى في المَعابد لتَنتج لهم مِن الأَقمشة مَايَلزم لِمَلابسهم وَلأزياء طُقوسهم، حَيث كَانت للمَنسوجات أَهمية كَبيرة في الحَياة اليَومية وَفي الطُقوس التي تُؤدى في المَعابد، حَيث كَان الكَهنة يَتميزون بِزي مُعين وَهُم يُؤدونها، وَكَان المَلك يَرتدي أغلى وَأفخم أنواع المَنسوجات، واشتهر نِظام النَسيج الفِرعوني بِنَسيج نِيسوت «Nissut المَلكي»[11].

ويُعتبر القِسم الفِرعوني أكبر قِسم في المُتحف؛ وَيَشتمل هَذا القِسم عَلى عَدد مِن المَنسوجات الكِتانية وَالقُطنية مِن العَصر الفِرعوني، كَما يَضم عَدد مِن اللُوحات التي تُوضح مَلامح صِناعة النَسيج عِند المِصريين القُدماء مَلابسه.

كَما تُوجد عَدد مِن تَماثيل خَشبية وَالتي استُخدمت لِعَرض نَماذج مِن المَلابس التي كَان يَرتديها المِصري القَديم، مِنها تِمثال أوشَابتى يَرتدى رِداءاً بِنصف كُم وَيُحيط بِالوَسط حِزَام ذُو طَيات يَتدلى لأَسفل وَتمثال للإله أُوزير وَتِمثال لإمرأة مَلفوفة بِقطع النَسيج مِن الكِتان الخَشن السَادة تَرتدى رِداءاً بِه خُطوط سَوداء وَمَفرش مِن الحَرير لَه كِنار عَريض عَلى هَيئة فُستونات مَشغولة بِكتابات عَربية غَير مَقروءة، كَما يُوجد سِرير فُرعوني قَديم، وَعَدد مِن المَفروشات المَنزلية المُختلفة المَصنوعة مِن الكِتان، بِالإضافة إلى لَفائف مِن الكِتان عَلى تِمثال لِكَاهن وَأجزاء مِن أكفان فِرعونية عَليها كِتابات بِاللُغة الهِيروغليفية، فَقَد كَانت للمَنسوجات أَهمية كَبيرة في حَياتهم ابتداءاً مِن المِيلاد إلى المَمات.

وَيُوضح هَذا القِسم كَيف بَرع المِصريون القُدماء في غَزل وَنَسج وَصِباغَة ألياف الكِتان بالإضافة إلى بَراعتهم في تَطريز مَنسوجاتهم، خُصوصاً المَلكية مِنها.

## المَنسوجات اليُونانية وَالقِبطية:

اشتهر العَصر الرُوماني بِإنتاج أَنواع مُختلفة مِن المَنسوجات الرَائعة، وَقَد أَنشأ أَبَاطرة الرُومان (مَصانع الجِنسيوم) والتي كَانت تُعرف بـ(مَصانع النَسيج المَلكية) بِمَدينة الإسكندرية عَاصمة مِصر

3

رِدَاء مِن الكِتان مُزخرف بِأشكال جَامات وَمُربعات(مِصر-فَن قِبطي- ق4-5م)- سِجل مُتحف: 136

4

قِطعة مِن نَسيج الحَرير عَليها كِتابات بِاللون الأزرق نَصها (إنا فَتحنا لك فَتحاً مُبيناً) مُكررة فِي مَجموعات أسفلها شَريط بِاللون الأحمر عَليه كِتابات نَسخية (مصر-العصر العثماني- ق17م)- سجل متحف: 381

آنذاك، وَكَانت النِساء يَقُمن بِالنَسج وَالتَطريز بِها لإنتاج مَا يَحتاج إليه البَلاط المَلكي مِن أَقمشة وَمُعلّقات وَأغطية وَوَسائد مُتنوعة.

أَمَا المَنسوجات القِبطية؛ فَقد تَميزت بِغَناء وَغَزارة عَنَاصرها الزُخرفية ذَات الألوان البرّاقة، والتي نُفذت مُعظمها بأسلوب القَباطي أو اللُحمات غَير المُمتدة وَهُو أسلوب أقرب إلى التَطريز مِنه إلى النَسيج، حَيث أَتاح هَذا الأُسلوب للتَصوير شِبه المُجسّم للبُورتريهات المَنسوجة مُشابهاً لِتلك الرُسوم الكِلاسيكية القَديمة، وَذَلك بِمُراعاة الظِل وَالمَنظور، وقد انتشرت مَصانع النَسيج فِي هَذه الفَترة فِي الفَيوم وَإخميم وَالإسكندرية[12].

## النَسيج فِي العَصر الإسلامي

شَهدت صِناعة المَنسوجات فِي مِصر ازدهارًا كَبيرًا بَعد فَتح العَرب لَها (21هـ/641م)، حَيث عَمل المُسلمون عَلى تَشجيع وَتَطوير وَتَنمية صِناعة المَنسوجات، حَتى بَلغت أَوج الكَمال وَالإتقان، وَأَصبح إنتاج الأَقمشة الرَقيقة مِن أَهم مُميزات الفُنون التَطبيقية الإسلامية عَامة، وَقَد أَولت الحُكومات الإسلامية المُختلفة عِناية خَاصة بِصِنَاعة المَنسوجات، وَأَمرت بِإنشاء مَصانع النَسيج وَالتي عُرفت آنذاك بِدُور الطِراز[13]، وَالتي كَانت تَخضع إداريًا لِلرَقابة الحُكومية الصَارمة، وَلَفظ (الطِراز) يَعني الكِتابة عَلى النَسيج وَالوَرق[14]، وَهَذه الكِتابات كَانت تَقتضيها عَادة (الخُلع) التَي كَان يَتبعُها الحُكام وَالأُمراء المُسلمون فِي الخِلافة الإسلامية فِي مُكافأة رِجال الدَولة بِالخُلع مِن المَلابس الفَاخرة، فَكَان يُطلق عَلى مَصانع النَسيج الأَهلية (طِراز العَامة) وَتَهتم بِإنتاج مَنسوجات عَامة الشَعب، وَعَلى مَصَانع النَسيج التي تَتبع الحُكام وَالأُمراء الطِراز الحُكومي، أمّا (طِراز الخَاصة) وَدَورها إنتاج مَنسوجات الخَليفة وَحَاشيته، وَكِلا الطِرازين كَانا يَتبعان الرِقابة الحُكومية المُشدّدة، وَمِن مَراكز النَسيج المُهمة فِي العَصر الإسلامي هِي الفَيوم وإهناسيا والبَهنسا والأشمونيين وأسيوط وتنيس وشطا والإسكندرية[15]، وَتَشتمل قَاعة العَصر الإسلامي عَلى قِطع مِن النَسيج المُختلفة ويُزخرفها بعض الكِتابات والآيات القرآنية مُنفذة بِالخُطوط المُتنوعة؛ حيث كَانت قطع النَسيج خِلال العصر الإسلامي يُنسج عَليها اسم الخَليفة بِإعتباره شَارة مِن شَارات الحُكم الثَلاثة، وَقَد تَميزت هَذه القَاعة بِوُجود تَماثيل مِن الشَمع تُوضح صُوراً مِن مَراحل إعداد النَسيج[16].

وَفِي عَصر الدَولة الفَاطمية اهتم الخُلفاء بِصِنَاعة النَسيج اهتماماً كَبيراً، وَيَروي المَقريزي أَنّ دَار يَعقوب بِن كَلس وَزير الخَليفة العَزيز بِالله حُوّلت بَعده إلى مَصنع

للنَسيج، وَصَارت تُعرف بِإسم دَار الدِيبَاج، وكَان لا يتولى وَظيفة صَاحب الطِراز إلا الأعيَان مِن أَربَاب العَمَائم وَالسيُوف[17]، وَقد عَمل الخَليفة المُعز لِدين الله دَاراً وَسمَاها دَار الكُسوة وَعُرفت بِخَزانة الكُسوة، وَكَان يُفصّل فِيها مِن جَميع أَنواع الثِياب وَالبزّ، وَيَكسو بِها النَاس عَلى اختلاف أصنافهم كُسوة الشِتاء وَالصَيف[18].

وَكَان الدَافع وَرَاء التَنوع وَالثَراء فِي النَسيج؛ هُو تَعدد المُناسبات الإجتماعية حَتّمت عَلى الخُلفاء الظُهور بِمَظهر لائق وَمُناسب وَمُتميز عَن غَيرهم فَكان هَذا دَافعاً لإنشاء دُور طِراز خَاصة بالخُلفاء لسَببين رَئيسين؛ أولاً لِسد احتياجات الخَليفة المُستمرة وَالكَثيرة، وَالثَاني مَنعًا للتَقليد الذي رُبما يَحدث فِيها فِيما لَو نُسجت مَلابس الخَليفة فِي مَصنع عَام يَنتج لِعَامة النَاس أيضاً، كَما أن الفَاطميين اتخذوا مِن المَنسوجات وَسيلة لتَحقيق أَغراض سِيَاسية؛ كَالإشادة بِمَركزهم الدِيني وَتَرسيخ هَذه الفِكرة فِي الأَذهان، وَلِذلك كَتبوا عِبارات خَاصة عَلى النَسيج لتَدعيم ذَلك، وَكَذلك للتَقرب مِن الشَعب المِصري، واستمالة قُلوب النَاس نَحو حُكمهم[19].

وَهَكذا ظَلّت مَنسوجات مِصر مَوضع التَقدير وَمَضرب الأَمثال فِي الدِقة وَالرَوعة وَالجَمال، وَقَد اهتم بِها العَرب وَعَملوا عَلى الإستفادة مِن هَذا التُراث الفَني وَتَشجيعه حَتى ازدهرت صِنَاعة النَسيج فِي العَالم الإسلامي عَامة وَمصر خَاصة، وَبَلغت مِن الكَمال وَالإتقان، وَمِن التَقاليد الإسلامية التي كَان لَها أَكبر الأثر فِي ازدهار فَن النَسيج كُسوة الكَعبة التي يُقدسها العَرب قَبل الإسلام وَبعده، كَذلك كَان لِنظام مِنح الخَلع؛ وَهَو تَقليد عَرفه مُعظم شُعوب العَالم القَديم، فَعَرفه المِصريون القُدماء كَما عَرفه الإيرانيون، وَهُناك نَاحية لَها أهميتها وَهي حُب العَرب لِلباس واقتنائهم الفَاخر مِنه، فَكَان ذَلك عَاملاً مِن عَوامل المُنافسة فِي الإبتكار والإتقان[20].

كَما يَحتوي المُتحف عَلى جُزء خَاص بِالنَسيج المُستورد مِن عَديد مِن دُول العَالم مِثل إيران (خَاصة الطِراز الإيراني الصَفوي)، وَالعِراق وَاليمن.

مَعروضات نَادرة تُؤرخ لِتُراث النَسيج وَالمَنسُوجات فِي مِصر: يَشتمل المُتحف عَلى مَجموعة مِن القِطع النَادرة الرَائعة وَمنها؛

- **كُسوة الكَعبة المُشرفة:** حَظيت مِصر بِشَرف صِناعة الكُسوة الشَريفة عَلى مَر العُصور، مُنذ العَصر الجَاهلي وعَلى مَر المَراحل التاريخية المُختلفة، نَتيجة لشُهرتها بِهَذه الصِناعة، وشكّلت هَذه الكُسوة رَمزاً سِياسياً وَعَسكرياً وَحَضارياً؛ فَهي رَمز مِن رُموز السِيادة عَلى العَالمين العَربي وَالإسلامي، ولذلك سَعى السلاطين خَاصة المَماليك مُنذ اللحظات الأولى لإعتلائهم سُدة الحُكم فِي مِصرللحفاظ عَلى هَذا الشَرف العَظيم، كَما نَازعوا القُوى المُختلفة فِي سَبيل هَذا الشَرف الدِيني المُغلف بِالسيادة السِياسية وَالعَسكرية وَالحَضارية[21]، وَكَان لها مَقر عُرف بـ(دار كسوة الكعبة)، وَظَل مَكانها فِي مِصر مُنذ عَصر الخليفة عُمر بن الخَطاب حتى عَام 1963م بِحَي الخُرنفش[22]؛ وَهِي إحدى بُيوت الأُمراء المِصريين، وَالتي جَعلها مُحمد عَلي وَرشة وَشرَع فِي عِمارتها كَما يَقول الجَبرتي فِي شَهر ذي الحِجة سنة 1233هـ، وَقد بَقيت هَذه الوَرشة إلى اليوم تِذكاراً لِنَسج القَاهرة لِكسوة الكَعبة وَزَخرفتها[23].

وَكَانت الكُسوة تَخرج فِي احتفال رسمي كَان يُعرف بـ(المَحمل المِصري)؛ وَهُو عِبارة عَن مَوكب سَنوي يَخرج مِن مصر ويَحضره الخديوي ورموز الحُكم بصحبة شَيخ الأزهر ووفد مِن الأوقاف وَالطُرق الصُوفية مع إطلاق 21 طَلقة مَدفع فِي الإستقبال والتَوديع[24].

وَيُخصص المُتحف قَاعة خَاصة بِالدور الأول رقم (9) لِكُسوة الكَعبة، وَبِها آخر كُسوة أُرسلت مِن مِصر عَام1356هـ؛ وَهِي عِبارة عَن حِزام مِن كُسوة الكَعبة المَشرّفة مُستطيل الشَكل مِن الحَرير عَليه كِتابَات مُطرزة بِخُيوط الفِضة نَصها (صُنعت هَذه الكُسوة بِأمر المُتوكل عَلى الله فَاروق الأول مَلك مِصر أُهديت إلى الكَعبة المَشّرفة فِي عَهد خَادم الحَرمين الشَريفين عَبد العَزيز آل سعُود مَلك المَملكة العَربية السُعودية)، كَما تُوجد قِطعة رَائعة مِن (سِتارة بَاب التوبة)؛ وهو الباب الداخلي للكعبة مُستطيلة الشَكل، وَعَليها زَخارف نَباتية، وَكِتابات قُرآنية مُطرزة بِخُيوط فِضية بأسلوب (السِيرما)[25].

5

نَموذج لِديوراما تَعرض نَموذج لورشة كاملة للنسيج وطريقة الصناعة والنسج

6

ديوراما داخل المتحف تُوضح نَماذج من الآلات المستخدمة وَعملية النسج التي يقوم بها

**– مِصر الفِرعونية هِي المَنبع لتَصاميم المُوضة بِالغَرب؛ فَالعَصر الفِرعوني مَليء بِالإكتشافات المُبهرة التي تظهر جَمال مِصر القَديمة وسَبقها، وَمَهارة وإبداع المِصري القَديم في صُنع المَنسوجات المُختلفة وَدِقة تَفاصيلها وَألوانها وَطِباعتها وَالتي اقتبس مِنها الغَرب، وَمِن أمثلة ذَلك مَايَلي:**

**– قُفاز لِسيدة مِن الكِتان حَتى المِرفق مَفتوح الإصبع مَحفوظ في قاعة (1)؛ يَكشف هَذا القُفاز أن تِلك المُوضة مَوجودة لَدى المِصري القَديم مُنذ القِدم وَالتي عَادت مِن جَديد في فَترة الخَمسينيات وَالسِتينيات، وَكَانت تَرتَديها مَلكات بِريطانيا وَسَيدات المُجتمع بِإعتبارها شَيء رَاقي مُخصص لَهم، فَتُثبت هَذه القِطعة أَنّ النِساء في مِصر القَديمة كَان هَذا رِدائُها وَمِن صُنع الحضارة المِصرية وَلَيس ابتكار غَربي.**

**– المِصري القَديم وَالمَغاسل العُمومية laundry:**
**عَرف المِصري القَديم فِكرة المَغاسل العُمومية لغَسل المَلابس وَالمَنسوجات المُختلفة قَبل الغَرب، وَكَان هُناك مَغاسل خَاصة بِالمُلوك وَأُخرى لِلعَامة؛ تِلك الأَماكن التي تَدل عَلى أسبقية الحَضارة المِصرية القَديمة وَفَضلِها عَلى الحَضارة الغَربية، كَما أَنّ المِصري القَديم هُو أول مَنْ استخدم مَساحيق الغَسيل والتي كَان يُصنعها مِن النَباتات وَخَلطات مِن الزُيوت الطَبيعية.**

**– فَيُوجد بِقَاعة (1) شَقفة مِن الفُخار كَانت بِمَثابة إيصال استلام المَلابس قَديماً؛ فَكَان المِصري القَديم يَكتب بِلُغته مَا تَمّ استلامه، أمّا العَامل بالمَغسلة الذي لا يَستطيع القِراءة يَقوم برسم المَلابس وَوَضع نِقاط لتَحديد عَدد مَا تَمّ استلامه.**

**– الفَراعنة أَول مَنْ كَتبوا اسم الصَانع أو الوَرشة عَلى مَلابسهم؛ وَيُعتبر المِصريون القُدماء هم أول من سجّلوا اسم الصَانع عَلى مَلابسهم كَنوع مِن أنواع العِزة وَالفَخر للشَخص الذي يُريد أن يُوضح أنه يَرتدي مِن الصَانع هَذا أو الوَرشة؛ تِلك المُوضة التي تَقوم بِها بُيوت الأزياء العَالمية وَالمَتاجر الشَهيرة الآن.**

**– غِيارات الأطفال ابتكار فُرعوني؛ كَما تَميز المِصري القَديم بِاستخدام غِيارات الأطفال (الحفّاظات) المَصنوعة مِن الكِتان مُثلثة الشَكل وَبِجوارها الحَقيبة التي كَانت تَحتفظ فِيها الأُمهات بِالغِيارات.**

لُوحة تَاجر السِجاد للفنان جان ليون جيروم عَام1887م، مَعروضة فِي مَعهد مينيابوليس للفنون في الولايات المتحدة الأمريكية.

– وَمِـن أهم قِطع المُتحـف مِئزر يَرجـع لعَصر المَلك تُوت عَنخ آمـون؛ وَهِي قِطعة مِن الكِتان طُولها 90سـم، وَعَرضهـا 100سـم وُجـدت بِمَقبرة تُـوت عَنـخ آمون فِي وَادى المُلـوك بِالأقصر.

– الآلآت وَالأدوات الـتي كَانـت تُسـتخدم فِي عَمليتي الغَزل وَالنَسـيج؛ يَعـرض المُتحـف عَددا مِـن الأَدوات الصِناعية الأَثرية التِي كَانت مُسـتخدمة فِي عَمليتي الغَزل وَالنَسـج مِنها؛ الإبر، المَكوكات، المَغازل، الكُسـتبانات، البَكـر، أمشـاط النَسـج، وَهَـذه الأدوات مَصنوعـة مِن مَواد مُختلفة مِثل الخَشـب، المَعدن، الفُخـار، كَما تُوجد قَوالب خَشـبية للطِباعة عَلى النَسـيج.

المُتحـف وَوَسـائل العَـرض الحَديثـة: يَتمـيز المُتحـف بِاسـتخدامه العَديـد مِـن وَسـائل العَـرض الحَديثـة وَقَـد اسـتعان بأسـلوب الجَرافيـك؛ وَهُـو عِبـارة عَـن صُـور مُوضحـة لـكل عَصـر مَـع شَـرح لِهـا، وَمِـن أشـهر طُـرق العَـرض بِالمُتحـف أسـلوب الدِيوراما[26]؛ وَهِـي عِبـارة عَـن تَماثيـل مِـن الشَـمع تُوضـح كَيفيـة صُنع النَسـيج وَشَـكل النُـول وَالمَغـزل، كَمـا يُوجـد نَمـاذج كَاملـة لِـوُرش صِناعـة النَسـيج وَطُـرق الصِناعـة وَالأَدوات المُسـتخدمة والـتي تَرجـع للعُصـور التَاريخيـة المُختلفـة.

المُتحـف أنموذجـاً فِي الحِفـاظ عِلى الهويـة وِالمـوروث وَدَليـلاً عَلـى تَرابـط المِصريـين فِي نَسـيج وَاحـد وَلُحمـة وَاحدة: يُقدم لَنـا المُتحـف نَموذجـاً للحِفـاظ عَلى الـنُراث الحَضـاري وَالمَـوروث الثَقـافي لِلحَضـارة الإسـلامية مِـن خِـلال قِطـع النَسـيج الـتي تَحكـي لَنـا التَاريـخ مِـن خِـلال الكِتابـات وَالزَخـارف المَوجـودة عَليهـا والـتي أصبحـت جُـزء لا يَتجـزأ منـه، كَمـا يَعكـس المُتحـف نَظريـة مُهمـة وَهِـي التَأثـير وَالتَأثـر وَأَنّ الفُنـون قَائمـة عَلـى بَعضهـا البَعـض؛ فنجـد أن بعـض الوحـدات الزُخرفيـة المَوجـودة فِي النَسـيج المِصـرى كَزَهـرة اللُوتـس مَثـلاً ظَهـرت مُنـذ الدَولـة الفِرعونيـة حَـتى أَسـرة مُحمـد عَلـي بَاشـا، وَمُـروراً بِالعَصـر اليُونـانى وَالرُومـانى وَالقِبطـى وَالإسـلامى، وَهُـو مَـا يُؤكـد اسـتمرارية الحضِـارة المِصريـة، وَيُثبـت أَنّ الحَضـارة المِصريـة مُنـذ نَشـأتها وَحَـتى الآن نَسـيج وَاحـد.

الرَحَالـة وَالمُستشـرقون وَإعجابهـم بَالمَنسـوجات الشَـرقية: كَانـت المُنسـوجات الشَـرقية بِأنواعهـا المُختلفـة مَحـط إعجـاب المُستشـرقين مِـن مُـؤرخي الحَضـارة الإسـلامية وَالرَحالـة، فَألفـوا كُتبـاً مُتخصصـة عَـن المَلابـس وَالمَنسـوجات العَربيـة وَمِـن أمثلتهـا؛ كِتـاب (المُعجـم المُفصّـل بأسـماء المَلابـس العَربيـة) للمُستشـرق الهُولنـدي رِينهـات دُوزي، وَقَـد نَشـره سَـنة 1843م، كَمـا نَشـر الأسـتاذ النِمسـاوي مايـر كِتابـاً بِعنـوان (المَلابـس المَملوكيـة) سـنة 1952م، وَنَشـر الأسـتاذ (سِـيرجينت) مَقـالات مُتعـددة عِنونهـا (مَـواد لدراسـة المَنسـوجات الإسـلامية فِي العُصـور الوُسـطى).

كَما أُعجب الرَحالة بِالمَنسـوجات الإسلامية وَكَتبوا فِي مُذكراتهم عَن أنواعها وَطُـرق صِناعتها؛ فَمَثلاً الرّحَالة الفَـارسي نَاصـر خِسـرو وَالـذي زَار القَاهـرة فِي العَصر الفَاطـمي تَحـدّث عَـن أنـواع الأَقمشـة التي شَـاهدها وَأشَـار إلى نَسـيج القَصـب المُلـون الـذي تُصنـع مِنه العَمائـم وَالطَواقي وَمَلابس النِسـاء، وَذَكر أنه لايُنسـج فِي أي مَكان آخر قَصـب يُوازيه فِي الجَـودة وَالجَمال، كَما أُعجـب نَاصر خِسـرو كُل الإعجـاب بِمَهارة النَسـاجين الذين كَانـوا يَشـتغلون فِي المَصانع السُـلطانية، وَكَتب

أن تَنيس كَان يُنسج فِيها دُون غَيرها مِن بِلاد العَالم قُماش البُوقلمون الذي يَتغير لَونه بِإختلاف سَاعات النَهار، وَيُصدره المِصريون إلى بِلاد الشَرق وَالغَرب[27].

وانتشرت أسواق بَيع المَنسوجات بِأنواعها المُختلفة والسجاد في أحياء مَدينة القَاهرة كَسُوق الغُورية؛ والتي كَانت مَحط إعجاب العَديد مِن المُستشرقين وَالرّحالة وَقَد رَسموا كُل مَايَدور في هَذه الأسواق وَبَقيت لَوحاتهم وَتَصاويرهم الرَائعة شَاهداً عَلى عَظمة الحَضارة العَربية في بِلاد الشَرق بِصفة عَامة، وَمِصر بِصفة خَاصة وَمَدى شُهرتها العَالمية في صِناعة المَنسوجات بِأشكالها المُختلفة، وَكَان بَائع السِجاد مِن الشَخصيات التى حَظيت بِإهتمام الرَسامين المُستشرقين، وَمِن أشهر المُستشرقين الذين رَسموا تِلك اللُوحات الرَسام الإيطالي فَابيو فَابى، وَالفَنان البِريطانى شَارلز رُوبرتسن وَالفَنان جان ليون جِيروم وَغَيرهم[28].

وَخُلاصة القَول، فإن للنسيج أهمية خاصة عبر العصور التاريخية وبفضله وصلت الدولة العربية الاسلامية الي أوج عظمتها[29] وتَمتلئ مَتاحف أوربا وأمريكا بِقطع كَثيرة مِن المَنسوجات العَربية عَبر العُصور التَاريخية وَتَقف شَاهداً عَلى عَالمية الحَضارة العَربية، وَيُمثل مُتحف النَسيج بالقَاهرة مُؤسسة ثَقافية عِلمية وَتَعليمية وَترفيهية، وَتُعقد بالمُتحف نَدوات ومحاضرات، وَشَرح وَتعريف بِشَكل دَائم لزُوار المتحف، كَما يُقدم أنشطة في مُختلف المُناسبات سَواء الدِينية أو الإجتماعية، كَما تُعقد بِه النَدوات التُراثية وَمُساعدة أَصحاب المِهن التُراثية.

## الهوامش

1. ذكره رياض العلوي، جريدة الأنباء 16 سبتمبر. مدرس بكلية الآثار الإسلامية– كلية الآثار– جمهورية مصر العربية maa25@fayoum.edu.eg
2. مجلس الوزراء المصري، دليل الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة، الإصدار الأول، القاهرة، 2000م، ص273.
3. محمد حسام الدين اسماعيل، وَجه مَدينة القَاهرة مِن ولاية مُحمد علي حَتى نِهاية حُكم اسماعيل(1879-1805م)، الهَيئة المَصرية العَامة للكتاب، القَاهرة، 2014م، ص147.
4. عَلي بَاشا مُبارك، الخِطط التَوفيقية لِمصر القَاهرة ومدنها وبلادها القديمة، ج2، ط2، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1970م، ص89.
5. للمزيد عن السبيل انظر، عاصم محمد رزق، أطلس العمارة الإسلامية والقبطية بالقاهرة، ج5، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2000م، ص240.
6. الباروك Baroque لغةً تعني اللؤلؤه ذات الشكل الغريب غير المألوف، ثم تغير مدلولها فأصبحت تُطلق خلال ق11هـ/17م على الطراز الفني الجديد الذي ظهر في أوربا، لأنه شذّ في عناصره الزخرفية عما كان مألوفًا في فنون عصر النهضة الأوربية ولأن عناصره قد ظهرت في صوره تبدو مشوهة إذا ما قيست بالعناصر الزخرفية الكلاسيكية، ولعل أبرز ما يُميز هذا الطراز استخدام الخطوط المنحنية والحلزونية وما يتصدره من سطوح مائلة وأقواس متقابلة، وقد أقبل الإيطاليون على استعمال هذا الفن خلال ق17م ، ثم انتشر هذا الأسلوب إلى جميع أنحاء أوروبا ومنها تسرب إلى تركيا العثمانية، أما الروكوكو Rococo فهو مشتق من كلمة Rock التي معناها الحجر وهي تطلق أيضًا عن النقوش المحفورة على الحجر وهو مثل فن الباروك يمتاز في زخارفه بكراهيته لاستعمال الخطوط المستقيمة وحبه للخطوط المنحنية الحلزونية، إلا أنه يمتاز عن فن الباروك باتجاهه نحو الرقه والرشاقة، ففن الركوكو استمد روحه من فن الباروك وانتقل إلى تركيا وعاش العثمانيين خلال من13-12هـ/-18 19م في جو الفن الأوربي وانعكس هذان الطرازان الفنيان في ما أنتجته أيديهم من عمائر دينية ومدنية. محمد عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ص55 – 59.
7. جَمال الغِيطاني، تَجَليات مِصرية: جَولات فِي القَاهرة القَديمة – قَصائد الحَجر، دَار نَهضة مصر للنشر، ص107-106.
8. https://museum.gwu.edu/textile-museum
9. مَقال بعنوان (مدير متحف النسيج في حوار للوفد: المنسوجات تحكي تقدم الفراعنة على الغرب)، جَريدة الوَفد المِصرية، الإثنين, 12 نوفمبر 2018م.
10. سعاد محمد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م، ص63.
11. حسن الباشا، موسوعة العمارة والفنون والآثار الإسلامية، المجلد الثاني، أوراق شرقية، ط1، القاهرة، 1999م، ص139.
12. عاصم محمد رزق، الفنون العربية الإسلامية في مصر، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2006م، ص251 – 252.
13. للمَزيد عَن نَسيج القَباطي انظر، مُحمد عَبد العَزيز مَرزوق، الزَخرفة المَنسوجة فِي الأَقمشة الفَاطمية، مَطبعة دَار الكُتب المِصرية, القَاهرة، 1942م.
14. يُذكر أن أول خَليفة مُسلم اتخذ دَاراً للطِراز هُو الخَليفة الأموي هِشام بن عَبد المَلك(105 125-هـ/723 – 742م)؛

الذي عُرف بوَلعه بالثياب وَقيل أَنّ مَا بحَوزته من القُمصان فَقط بَلغ اثني عَشر ألف قَميص وَشاعت في أيامه أنسجة عَديدة، وإليه نُسب الخَز الأخضر الهَشامي. للمَزيد، الرَشيد بن الزبير، كِتاب الذَخائر وَالتُحف، تَحقيق مُحمد حَميد الله، قَدم لَه وَرَاجعه صَلاح الدين المُنجد، الكُويت، 1959م، ص211.

15. الطِراز لَفظة مُعرّبة عَن كَلمة تِرازيدن الفَارسية وَمَعنَاها يُطرز أو يُوشي، وَقَد استخدمت لَفظة الطِراز أولاً لتَدُل عَلى العِبارة الرَسمية التي كَانت تُنقش عَلى النَسيج أو العُملة أو غَير ذَلك من الأشياء ذَات الطَابع الرَسمي. للمَزيد انظر، حَسن البَاشا، موسوعة العمارة والفنون، المجلد الثاني، ص136.
16. خَالد عَزب، مُتحف النَسيج تَاريخ صِناعة عَريقة، مَقال مَنشور في مَجلة ذَاكرة مِصر المُعاصرة، مَكتبة الأسكندرية- يُوليو2011م.
17. ذكي محمد حسن، الفَن الإسلامي في مِصر من الفَتح العَربي إلى نِهاية العَصر الفَاطمي، الهَيئة المِصرية العَامة للكتاب، 1994م، ص84-83.
18. ذكي محمد حسن، المنسوجات الإسلامية المصرية، مجلة الرسالة، العدد 102، تاريخ 17 يونيو سنة 1935م.
19. المقريزي تقي الدين أحمد بن علي (ت845هـ)، المواعظ والإعتبار بذكر الخطط والآثار، تحقيق أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان، المجلد الثاني، لندن، 1995م، ص-359 360.
20. علياء بنت يحيى بن علي الجبيلي، تطور صناعة النسيج الفاطمي في مصر (358هـ- 567هـ/ 969م - 1171م)، مجلة الخليج للتاريخ والآثار، جمعية التاريخ والآثار بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، السعودية, ع8، 2013م، ص 192 - 193 (189 - 224)
21. سعاد محمد ماهر، النسيج الإسلامي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، 1977م، ص9.
22. خليل الأحمد الحسيني، كسوة الكعبة في العصر المملوكي، مجلة جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد38، العدد21، 2016م، ص129 - 154.
23. حَي الخُرنفش؛ هُو حَي عَريق يَقع عِند التقاء شَارع بين السورين وميدان باب الشعرية، وما زالت هذه الدار قائمة حتى الآن وتحتفظ بآخر كسوة صنعت للكعبة داخلها، واستمر العمل في دار الخرنفش حتى عام1962م، إذ توقفت مصر عن إرسال كسوة الكعبة لما تولت المملكة العربية السعودية شرف صناعتها بعد أن وقعت الخلافات السياسية بين الرئيس جمال عبدالناصر والملك فيصل والتي أدت إلى توقف مصر عن صنع الكسوة، وتولت المملكة العربية السعودية صنع الكسوة منذ هذا التاريخ إلى اليوم.
24. عبد الرحمن فهمي، النسيج، كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام بالقاهرة، ص397.
25. للمزيد عن المحمل المصري انظر، يوسف جاغلاز، صالح كولن، المحمل الشريف ورحلته إلى الحرمين الشريفين، ترجمة حازم سعيد منتصر، أحمد كمال، دار النيل، القاهرة، ط1، 2015م.
26. كلمة سيرما sirma هي كلمة تركية تعني الخُيوط الفضية والذهبية أو الخيوط المُموه بالذهب، وتعني الكلمة أيضاً (أن يلف)، والصرمة نوع من أنواع التطريز البارز حيث يُطلق عليه التَطريز المُجسّم أو الحشو البارز أو المُسطح، وعُرف هذا الأسلوب منذ عهد الفراعنة والأقباط، ولقد كثر التطريز بهذا الأسلوب في مصر في العهدين العثماني والأسرة العلوية. للمزيد، عصام عادل الفرماوي، النَسيج في عصر أسرة محمد علي، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة 2002م، ص293.
27. ترجع بداية فكرة الديوراما إلى فرنسا عام1822م، اخترع الديوراما لويس داجير، وتشارلز ماري بوتون، وهي وسيلة حديثة في العرض؛ حيث يُعرض فيها مجسم للحدث المراد عَرضه، وقد تكون مجسمة في وسط الحجرة داخل قاعة العرض وتزود بإضاءة خاصة تعكس جمال وثراء هذا الحدث المعروض.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Diorama
28. ذكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، دار الرائد العربي، بيروت، 1981م، ص115 - 116.
29. للمزيد انظر، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء(القرن التاسع عشر)، المجلد الثاني، دار الشروق، ط2، القاهرة، 2003م.
30. أكدّ ابن خلدون حَقيقة أن الأمة كلما ازدهرت وتقدمت رقت صناعتها وحسنت لوجود الترف وحسنت لوجود الترف والثروة، فهما العمودان الأساسيان لقيامها وتنوع فروعها، فالدقة والتفنن لايطلبها عامة الناس، وإنما يَبحث عنها رجال الدولة لما تتطلبة من أموال ينبغي بذلها وصُناع مَهرة ومواد أولية غالية الثمن، وهذا فعلاً مَاحَدث حين وَصلت الدولة العربية الاسلامية الي أوج عَظمتها فالتفت بناتها الي الجانب الجمالي في جميع نواحي الحياة من فن وعمارة ومأكل وملبس. للمزيد، ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، تاريخ، بيروت، م1، ج3، ص714 - 718.

## الصور

- الصور من الكاتب.

1.2. https://www.marefa.org/images/images/a/ad/Вертикальный_ткацкий_станок_Египет.jpg

3. سِجل مُتحف: 136
4. سجل متحف: 381

5.6. https://www.addiyar.com/article/1388636

7. http://www.orientalism-in-art.org/home-4-12-1-0.html

1

# جامع القرويين بمدينة فاس

## دراسة تاريخية وفنية ومعمارية

أ.نعيمة الحضري – كاتبة من المغرب

### جامع القرويين

### أهم أثر معماري ديني بمدينة فاس

تعد المساجد والجوامع بمدينة فاس من أهم الآثار المعمارية الدينية، لما تتضمنه من نقوش وزخرفة وكتابة وأساليب فنية تعكس روح العصر الذي أنشئت فيه، وأهم هذه الآثار جامع القرويين الذي يعتبر من طرف دارسي الآثار الإسلامية نموذجا أصيلا من أرقى الأشكال المعمارية الإسلامية، لذلك عدوه من أكبر المراكز الدينية بشمال إفريقيا، وقد تمكن من لعب دور رائد على المستوى الديني والثقافي والفكري، وذلك لاحتضانه جامعة تحولت إلى مركز للإشعاع الثقافي ومنبر للحضارة العربية .

### 1) فاطمة الفهرية وأسباب بناء جامع القرويين :

تؤكد المصادر التاريخية بأن هذا الجامع من الأعمال العمرانية التي أنجزتها إمرأة مسلمة تدعى فاطمة بنت محمد بن عبد الله القيرواني، وكان قد قدم من القيروان إلى فاس في بداية القرن الثالث الهجري. ولما توفي ترك مالا جليلا كان أساسا ماديا ساعد على إنجاز هذا المشروع المعماري الديني الذي رفع من شأن صاحبته وأبرز مساهمتها في إغناء الحضارة المغربية .

وكان لها من وراء هذا المشروع هدفان أساسيان ندرجهما كما يلي:

- هدف ديني: إيجاد فضاء للعبادة وطلبا للأجر والثواب في الآخرة، يوم تجد كل نفس ما عملت من خير محضرا[1].
- هدف اجتماعي : تقريب جامع من المصلين في عدوة القرويين، الحي الناشئ بمدينة فاس، وتخفيف الضغط على جامع الأشياخ وجامع الأشراف الموجودين بنفس المدينة[2].

### 2) الموقع وتاريخ التأسيس :

يقع الجامع وسط المدينة القديمة لفاس، أو ما يعرف بالعدوة الغربية أو عدوة القرويين، التي تنتسب إلى الوافدين عليها من القيروان في موضع كان في الأصل أرضا لعمل الخضر وفيه أشجار لرجل من هوارة كان قد حاز ذلك أبوه بوجه جائز صحيح[3].

وفرت هذه القطعة الأرضية مواد البناء والمياه لتشييد الجامع «فحفرت في وسطه، فصنعت كهوفا اقتطعت منها الكذان وأخرجت منها التراب والحجر والرمل الأصفر الطيب، فبنت به الجامع المذكور كله حتى تم، ولم تدخل فيه من تراب من غيره وحفرت البئر التي في الصحن، فكان البناؤن يسقون منها الماء لبناء الجامع المذكور المكرم حتى فرغ من بنائه»[4].

ابتدأ العمل في الجامع على حد قول ابن أبي زرع وعلي الجزنائي وابن القاضي، «يوم السبت مهل شهر رمضان المعظم سنة خمس وأربعين ومائتين»[5].

يوجد جامع القرويين اليوم، في موقع يعج بالمنشآت التعليمية كمدرسة الصفارين ومدرسة العطارين والمدرسة المصباحية والمدرسة البوعنانية. كما تكثر بهذا الموقع منشآت ذات منافع عامة كالحمامات والفنادق، ويفهم من هذا المحيط انه كان مركزا مهما في مدينة فاس، يستمد قوته ومكانته من جماليته المعمارية، كما يعد مرفقا حيويا في عدوة القرويين التي لاتزال تعرف بفاس البالي .

### 3) قراءة في التخطيط الأصلي للجامع :

يظهر من خلال النصوص العربية للعصر الوسيط، أن هذا الجامع كان في بدايته صغير الحجم، بسيط الشكل على نحو ماعرف في المساجد الإسلامية المبكرة، يتشكل من بيت الصلاة وصحن وصومعة، وقد وصفه ابن أبي زرع بأنه أربعة بلاطات وصحنا صغيرا وجعلت محرابه في موضع الثريا الكبرى الآن، وجعلت طوله من الحائط الغربي إلى الحائط الشرقي مئة وخمسين شبرا، وبنت فيه صومعة غير مرتفعة بموضع القبلة التي على رأس العنزة و اصبح الجامع يتكون من أربعة بلاطات وصحنا صغيرا[6].

أقيم الجامع الأول على فضاء مستطيل تبلغ مقاييسه 30.80م في الطول و46.40[7] في العمق. ويتألف من أربعة بلاطات *nefs* وأثني عشر أسكوبا *travées*، وصحن صغير المساحة يوجد في نهاية قاعة الصلاة، وصومعة قليلة الارتفاع بنيت على النموذج المألوف في القرون الثلاثة الأولى للإسلام.

شهد جامع القرويين زيادات وتوسعات وإصلاحات على مر العصور، قد حاولنا سرد بعضها من خلال النصوص التاريخية والدراسات الأثرية .

### 4) الزيادات والتغييرات المعمارية في جامع القرويين:

بعد مضي قرن على تأسيسه، وبالضبط سنة 345هـ/ 956م قام الأمير أحمد بن أبي بكر الزناتي، وبإسهام من الأمويين، الأندلسيين بتوسيع المسجد، وأضافوا خمسة أساكيب من الشرق وأربعة من الشمال، وأصبح تخطيط الجامع في عهد دولة بني زناتة يشتمل على قاعة للصلاة تحتوي على إحدى وعشرين

بلاطة، بعد أن كان اثني عشر بلاطة أيام الأدارسة، كما اشتمل على سبعة أساكيب عقودها موازية لحائط القبلة بعد أن كان يشتمل على أربعة أيام الأدارسة. كما أعادوا بناء الصومعة بالحجر وجعلوا لها بابا من جهة الجنوب وغشيت بعد ذلك بصفائح النحاس الأصفر، وجعل في أعلاها قبة صغرى ووضع في زاويتها تفافيح مموهة بالذهب تنتهي بسيف الإمام إدريس بن إدريس تبركا[8].

وفي عهد المرابطين تمت توسعة الجامع مرة أخرى، بحيث زاد امتداده في كل الاتجاهات وأضيف إلى قاعة الصلاة ثلاثة بلاطات، وزين البلاط الأوسط الموازي للقبلة، كما زود المسجد بمحراب في غاية الإتقان وبنيت قباب بالجبس المقرنص الفاخر الصنعة والنقش، وركبت شماسيات زجاجية ملونة . ويقول ابن أبي زرع عن هذه الإضافات «فشرع في بناء المحراب والقبة التي عليه منقوشين بالذهب والازورد وأصناف الأصبغة، وتم ذلك على غاية الجمال والكمال، وكان يبهت الناظر إليه من حسنه ويشغل المصلين»[9].

ومن زيادات المرابطين كذلك الباب الغربي الكبير الذي بسماط الموثقين، وقد بني من مال الأحباس في أيام القاضي محمد بن عيسى السبتي سنة 505هـ، وكذلك باب الشماعين أيام القاضي محمد بن داود سنة 518هـ.

كما بنوا جامع الجنائز، وزودوا بيت الصلاة بمنبر من عود ثمين، وهو حسب عبد الهادي التازي، أول تحفة في العالم الإسلامي صنعت في مدينة فاس[10].

وفي القرن السابع حافظ الموحدون على التصميم العام للجامع، ومن أهم الإضافات المعمارية والزخرفية التي خصوا بها الجامع الخصة الحسناء، وهي الخصة الأولى التي اكتسبها صحن جامع القرويين، وتتكون من بلية مستطيلة من رخام. وقد بنيت سنة 599هـ على يد موسى بن حسن بن أبي شامة، وكان من أهل الهندسة والمعرفة بالبناء وكان الذي أنفق فيها ماله الفقيه المبارك أبو الحسن السلجماسي[11]. كما شيد الموحدون مستودع (خزينة) بالركن الشرقي الشمالي للجامع. كما جهزوا الجامع بثريات من نحاس كان البعض منها في الأصل نواقيس جلبت كغنائم من الأندلس.

ولما جاء المرينيون إلى الحكم، قاموا بترميم الجامع، فأصلح السلطان يعقوب بن عبد الحق الحائط الشرقي مع سقف البلاطين المتصلين به سنة 682هـ.

وجاء يوسف بن يعقوب، فأصلح الحائط الجوفي، ورمم المئذنة وكساها بالجبس، وسمرها بالمسامير لتثبيت بنائها، وكان القائم على هذه الإصلاحات القاضي أبا عبد الله ابن أبي الصبر[12].

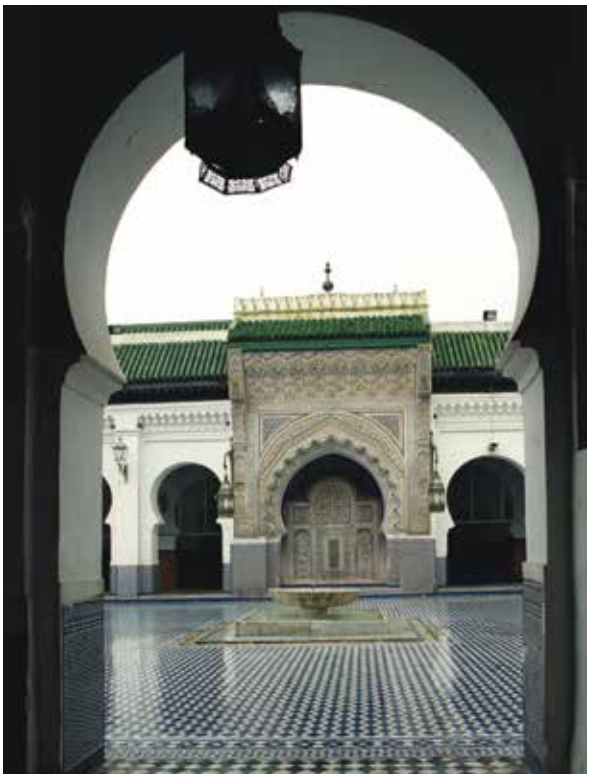
كما أقام السلطان المريني يوسف بن يعقوب عنزة، وهي عبارة عن حاجز يحمي واجهة بين الصلاة على الصحن، وكان كل ذلك في حدود سنة 689هـ.

وزود أبو الحسن المريني الجامع بناقوس علق بالبلاط الأوسط، وعنه يقول الجزنائي « وزينه فيما يذكر الدين جلبوه عشرة قناطير بأسفله أوصال، وكل ذلك بالنحاس الأصفر المنقوش بالصناعة المحكمة»[13]. أما أبو عنان فقد أضاف خزانة للكتب وخزانة للمصاحف وذلك سنة 750هـ.

ولما جاء السعديون وجهوا عناياتهم الى الصحن، فبنوا الخصة الشرقية سنة 996 هـ ويقول اليفرني، اعتمادا على المنتقى المقصور، أن المنصور في سنة ست وتسعين وتسعمائة بعث الخصة العظيمة لجامع القرويين مع كرسي من المرمر[14].

كما أنشئت خصة أخرى سنة 1018 هـ في الجانب الغربي من الصحن زمن عبد الله الشيخ، وعن هذا يقول الناصري، «ومن آثار عبد الله الشيخ القبة التي على الخصة الكائنة أسفل المنارة والتي بوسط صحن جامع القرويين فإنه لم يكن في القديم، إلا الخصة المقابلة لها شرقي الجامع المذكور»[15].

أما المغالطة الكبرى فهي التي يوردها كل من هنري سترلن *Henri Stierlin* جون هوج *John D. Hoag* وهما يصفان صحن القرويين، فقد نسبا القبتين الموجودتين بالصحن إلى عبد الله الشيخ مابين 1613 - 1624[16].



ولم يغفل السعديون الاعتناء بجامعة الجامع فقد زودوها بخزانة جديدة، وحبسوا عليها الكتب والمخطوطات لطلبة العلم.

ومع الملوك العلويين عرف الجامع مزيدا من الاهتمام والإصلاحات والزيادات في جوانبه الفنية، كصيانة الثريا الكبرى في عهد المولى إسماعيل، وإضافة الساعات الشمسية في عهد الحسن الأول وتجديد القبتين في عهد المولى يوسف، ووضع مصابيح أمام أبواب الجامع في عهد الملك الحسن الثاني، وترميم الجامع في عهد محمد السادس وبالضبط سنة 2006م.

## جامع القرويين:

## الخصوصيات المعمارية والسمات الفنية

### 1) عمارة المسجد الحالية :

يكون جامع القرويين وملحقاته مجمعا معماريا تقدر مساحته حسب التازي بـ(5846م²)[17]. مما يجعل منه الجامع الأعظم بمدينة فاس.

للجامع تصميم غير متوازن في تقسيمه وذلك راجع لكثرة الترميمات والزيادات التي طرأت عليه من قبل الدول التي تعاقبت على حكم المغرب .

فضاء المبنى الداخلي للجامع ينقسم إلى قسمين:

- قسم مسقوف وهو بيت الصلاة.
- قسم مكشوف وهو الصحن .

**- قاعة الصلاة :**

وتتخذ شكل مستطيل (3668م²)[18]، وتتوفر على عشر أساكيب وإحدى وعشرين بلاطات موازية للقبلة، شأن المساجد المبكرة بالشرق وسوريا بمسجد دمشق وبعلبك، ومصر في مسجد ابن طولون، ولاشك أن نظام العقود الموازية كان أوفق للعبادة بمساعدة المصلين على تنظيم صفوفهم كما يرى جورج مارسي *Georges Marcais*[19].

صفوف هذه القاعة متفاوتة المقاييس، ويتميز الصف المحاذي لجدران القبلة بمقاييس كبرى، وهو أهم عنصر معماري وزخرفي بهذه القاعة. والاهتمام بالرواق المحوري خاصية ظهرت في قرطبة ونقلها المرابطون إلى فاس وتلمسان، ثم من بعدهم الموحدون إلى مسجد الكتبية، وهي من أهم مميزات العمارة الدينية المرابطية.

تتخلل هذه القاعة أعمدة اسطوانية ودعائم مربعة الشكل مبنية بالأجر، تتميز بقصرها وجمودها. عقود هذه الدعائم والأعمدة من النوع المتجاوز كامل الاستدارة، أو ما يسمى بالعقود الحدوية المتجاوزة *arcs en fer à cheval outrepassés*، وكذلك العقود المتعددة الفصوص *arcs polylobés*، وهي عقود ميزت العمارة المغربية القرطبية بشكل خاص في عهد الحكم في النصف الثاني للقرن الرابع الهجري .

وفي نهاية بيت الصلاة يقع المحراب، وهو عبارة عن حنية مجوفة متعددة الأضلاع، تعلوه قبة زاهية مغطاة بالجبس ومكسوة بزخارف نباتية وكتابية ومحمولة على سويرتين من رخام، تعلوهما تيجان رشيقة من نفس المادة . وفتح المحراب بقوس متجاوز ومحاط بزخارف

3

منقوشة على الجبس، تحتل فيها الأشكال النباتية والهندسية والخطية مكانة راجحة. توج الكل بثلاثة أقواس مزخرفة يتوسطهما قوس عرف باسم المقرنص[20].

كللت هذه الزخارف بشماسيات أو نوافذ من الجبس المعشق بالزجاج الملون، لايتعدى علوها 60.0م، ويغلب عليها الأزرق والأحمر والأخضر والأصفر.

ملئت المساحة العالية من جدار القبلة بمقرنصات جبسية، أدت وظيفة جمالية وزخرفية.

ويعتقد بعض مؤرخي العمارة الإسلامية وفنونها أن واجهة المحراب بتفاصيلها المعمارية والفنية تعود إلى ترميمات عرفها المسجد في القرن الثامن عشر[21].

وتتميز البلاطة المحورية *nef axiale* في هذه القاعة بقبابها التي تعد نماذج رائعة من القباب في العمارة الإسلامية المغربية. ولعل وجودها في هذا الجامع كانت الغاية منه إضفاء جو إيماني مهيب.

تقوم هذه القباب على قواعد مربعة أو مستطيلة، محمولة على سواري وهي إما قباب مقرنصة *coupoles à mouqarnas* أو قباب مضلعة *coupoles nervées*[22].

كل قبة تحمل إفريزا، يلهم الناظر بفضل النقوش والزخارف التي تزينه، من رسوم هندسية وتفريعات نباتية وكتابات كوفية ونسخية بالجبس المنقوش بدقة متناهية[23] كما تغطي هذه القاعة سقوف هرمية ذات هياكل ظاهرة سقفت بالقراميد.

ومن أجمل الأثاث في هذه القاعة، المنبر الذي يشكل تحفة فنية وأثرية، ولذلك يعده الأثريون والباحثون من أجمل وأقدم المنابر الأثرية، صنع من خشب أسود صلب يدعى الأبنوس ébène قلما استعمل. ويرى هنري طيراس *Henri Terrasse* أن منبر مسجد علي بن يوسف بمراكش (1120م) ومنبر القرويين (1144م) قد صنعا بقرطبة[24].

وضع المنبر المتحرك بجانب المحراب، يبلغ ارتفاعه 60.3 م وعرضه 91.0 م ويحتوي على تسع درجات وهو مرصع بالعاج.

ولقد أبدع المرابطون في زخرفته التي قوامها أطباق نجمية وزخارف نباتية.

وفي هذا المنبر افريزات مطعمة بالعاج، تزينها آيات قرآنية بالخط الكوفي والنسخي.

كما تتوفر هذه القاعة على مقصورة من خشب الأرز، أنشئت سنة 722هـ موافق 1322م.

نصبت وسط هذه القاعة ثريات مختلفة الصناعات والمصادر، وينقل لنا الحسن الوزان بعض التفاصيل عن إنارة قاعة الصلاة في عصره، قال «وفي الصف المكون من أقواس الوسط بالأخص التي تؤدي إلى المحراب، فيه وحده مائة وخمسون مصباحا، وهناك ثريات عديدة من البرونز في كل واحدة منها ألف وخمسين مائة مصباح، صنعت من نواقيس بعض المدن المسيحية التي فتحها ملوك فاس»[25].

-الصحن:

لقد أجمع دارسو الآثار الإسلامية على أن صحن جامع القرويين يعد تحفة خالدة بهندسته المعمارية وفنون زخرفته، وهو عبارة عن ساحة مكشوفة وفسيحة، لكنها تبقى أصغر من صحون الشرق، وتتخذ شكل شبه مستطيل *barlong*، وتحيط به أربعة أروقة أكبرها أروقة القبلة، وتحتوي هذه الأروقة على عقود نصف دائرية متجاوزة رفعت على ركائز ضخمة. جعل في أرض هذا الصحن والنصف الأسفل من جدرانه مربعات من الخزف ( الزليج).

أول ما يثير الانتباه في هذا الصحن الجناحان والخصة الوسطى المخصصة للوضوء.

الخصة الوسطى تتوسط الساحة وهي مستطيلة الشكل مبنية بالرخام تتوسطها فسقية أسطوانية من رخام، وقد وصفها لنا الحميري في كتابه الروض المعطار قائلا: صنع بجوف جامع القرويين سقاية متقنة البناء ومياه جارية، مع عتبة الباب الجوفي، وفوارة مرتفعة نصف قامة داخل الصحن[26] وحسب المعاينة الميدانية، فهذه الخصة في صورتها الحالية تعود إلى العهد العلوي.

أما الجناحان فيتقابلان في طرفي الصحن، لهما تصميم معماري فريد في المغرب مقتبس من الأندلس ويذكر بساحة الأسود بغرناطة.

وخلافا للزخرفة المرابطية والموحدية التي انحصرت جماليتها في المحراب وفي قباب قاعة الصلاة، فإن الزخرفة السعدية تبدو كثيفة على القبتين وتشكل أجمل إبداعات المسجد.

تتميز القبتان بثراء فني يجمع بين التشبيك الهندسي والزخرفة النباتية والزخرفة الكتابية على الجبس وعلى الخشب. وفتحات القبتين عبارة عن أقواس منقوشة متعرجة يتوسطها قوس مقرنص، وتزينها من الداخل تلبيسة من الزليج، يعلوها إفريز يحمل كتابات وأقواسا عمياء من الشكل النصف الدائري القليل الانكسار. مجموع القبتين مسقوف بهيكل هرمي.

ولا تختلف القبتان إلا في تيجانهما اللذين يعلوان سواري رشيقة، فالقبة التي تقع في الواجهة المقابلة للصومعة تحمل تيجان كورنيتية بينما القبة التي تقابلها، زينت بتيجان صقيلة ذات الطابع المغربي الأندلسي. وتحتوي كل قبة على مكان من الرخام مخصص للوضوء.

وفي هذا الصحن نشاهد العنزة أو المحراب الإضافي، وقد صنع زمن أبي يعقوب يوسف (685هـ - 706هـ) موافق (1328م - 1306م) على يد الفقيه الخطيب قاضي الجماعة وخطيبها محمد بن أيوب( أبي الصبر)، أيام ولايته القضاء بمدينة فاس وأنفق فيها من مال الأحباس، وابتدأ العمل فيها عام (687 هـ - 1288م). وفرغ من عملها وركبت في موضعها عام (689هـ - 1290م)[27].

تتميز هذه العنزة بثراء زخارفها وفنون نحتها، فهي مصنوعة من قطع خشبية زينت بمضلعات مفرغة، تأخذ شكلا هندسيا مستطيلا أو مربعا من خلالها تصل أشعة الشمس إلى قاعة الصلاة متسللة من تخريمات المضلعات. وتنفتح في جانبي هذه العنزة أبواب ذات مقاييس صغيرة.

تعلو هذه العنزة واجهة منقوشة من الجبس الملون تغلب عليها الصفة التزينية المفرطة. تتوج هذه الواجهة صفوف من العقود: الأول عقد حدوي مكسور، والثاني عقد مفصص، والثالث عقد مقرنص، والرابع عقد متجاوز، وهي محمولة فوق ركائز متينة. حليت الواجهة بأشكال نباتية تتضمن وريقات تشبه أنصاف

المـراوح النخيلية والصنوبريات والزهـيرات والرصيعات، وتحيـط بهـا أفاريز جصية تحمـل كتابات وتقـوم بتحديد إطـارات العنزة.

وتوجـد في أعلـى الواجهـة زخرفـة مـن المقرنصـات الجبصيـة، تذكر بابتـكار المرابطين بالمغـرب، ينتهي الكل في القمة بشـواف مسـقف بالقرميـد الأخضر .

وللإشـارة، فقد تعرضـت هذه العـنزة إلى ترميمات في عهد السـلطان المولى إسماعيل والسـلطان سيدي محمد بن عبـد الرحمن.

### 2) الصومـعة:

يجمع الباحثـون والمهتمـون بالعمارة الإسـلامية على أنهـا أقـدم صومعـة في المغـرب، وقـد كانت قدوة لسـائر المـآذن المغربيـة ويعتبر تخطيـط الصومعـة المربعة وهو الشكل الغالب على مآذن مسـاجد الغرب الإسلامي مثالا أوليـا تاريخيـا، حذا حـذوه البنـاؤن اللاحقـون، بحيث لم تعـرف صومعة أخـرى، قائمة على نحو ذلـك التخطيط في المغرب العربي سـابقة على صومعة القرويين،غير صومعة المسـجد الجامع بالقـيروان والـتي تعتبر مصدر اشـتقاق صومعة القرويين حسـب عثمان إسـماعيل[28].

ولا تـزال الصومعـة محافظة على شـكلها منذ القرن الرابـع الهجـري، بالرغـم مـن التعديـلات الـتي طرأت عليهـا، ويـرى المعمـاري مطلـسي *Metlassi* أن «هذه التغييرات شـوهت شـكلها الداخلـي»، ويضيف «ثم إن هـذه الصومعة بنيـت مـن دون تصميم»[29].

بينمـا يـرى الباحـث في الفنـون الإسـلامية ريـكار *Ricard* أن الصومعـة لهـا مقاييس مضبوطة 27 شـبرا في القاعـدة أي مـا يعـادل 40.5 م، وعلوهـا 108 شـبرا أي 60.21 م معادلـة لمحيـط القاعـدة وهـذه المقاييس مطابقـة لقواعـد الهندسـة[30] أمـا سـمك جدرانهـا فلا يتجـاوز1م. بنيت الصومعة في مجملهـا بالحجارة المغطاة بالجـير الأبيض .

تتكون هذه الصومعة من جزئين :

- الجـزء الأعظـم وينتهـي بإفريـز أفقي يتكـون من مجموعـة من الشـرفات المسـننة.
- المنـور *Lanternon* أو ما يسـمى بالعامية المغربية العـزري أو الفحل، وينتهي بقبة اسـطوانية الشـكل *coupole sphérique*.

وعلى واجهـة الصومعـة توجد فتحـات ذات أقواس متجـاوزة، وفتحات صغيرة مسـتطيلة الشـكل لإدخال الضـوء إلى الداخل.

نصعـد إلى الصومعـة مـن جهـة الجنـوب، عـبر بـاب ضيـق، مغـشى بالنحـاس، فتحتـه عقـد نصـف دائـري منكسـر، وتتخلـل هـذه الفتحـة عناصـر زخرفيـة علـى شـكل مقرنصـات وعناصـر هندسـية ونباتيـة وخطيـة، ويحدهـا إطـار مسـتطيل يحيـط بـه إفريـز تزينـه الكتابـات المنقوشـة علـى الجبـس الـتي تحمـل تاريـخ تأسيسـها 344هـ - 345هـ.

ينفد هذا الباب إلى درج حلزوني يدور حول القاعدة المربعة.

للصومعـة غرفـة للمـؤذن، أضيفـت إلى الجامع عام 688هـ، زمـن أبي يعقوب يوسـف المريني.

### 3) مصلى الجنائز:

اسـتنادا إلى أعمـال الباحـث موريـس ماسـلو *Maslow Moris* حـول مسـاجد فـاس وشـمال المغـرب، فـإن المسـاجد المغربيـة عرفـت مصليات الجنائز منـذ الفـترة المرابطيـة[31].

ويؤكـد الأسـتاذ التـازي أن أقـدم جامـع للجنائز في المغـرب هو الـذي يوجـد بجامـع القرويين وقـد خططه «القـاضي ابن معيشـة عبـد الحق سـنة 537هـ»[32].

وإذا كانـت مصليـات الجنائـز في المسـاجد أكـثر بسـاطة ولا تتميـز بأي عنصـر معمـاري مهـم، فـإن مصلى الجنائـز في القرويـين عبـارة عـن غرفـة منحرفـة الشـكل، تتخـذ شـكل بيـت الصـلاة تنتظـم في مخطـط يتكـون مـن بلاطـة تشـبه البلاطـة المحوريـة لبيـت الصـلاة بالجامـع. وتتكـون مـن رواق مسـقوف يرتكـز علـى أقـواس تحمـل نقوشـا خطيـة تعلـوه قبـة مربعـة القاعـدة و مقربصـة ذات أقـواس، تسـتند علـى سـواري ذات تيجـان مـن المرمـر. وأهـم مـا يميـز هـذه القاعـة أو مصلى الجنائـز مـن الناحيـة الفنيـة احتواؤهـا علـى خصوصيـات فنيـة أولهـا :

4

- استعمال القوس المتعرج أو المزين بالزهور الثلاثي الفصوص *l'arc à festons trilobés* والعقود الثلاثية الفصوص نادرة في العمارة المغربية[33]، وقد ظهرت في عهد المرابطين في هذه القاعة لأول مرة[34].

- استعمال الشكل الملفوف أو الثعباني *serpentiforme*، وهو نظام زخرفي معماري يحمل منابت العقود استعمل مابين القرن الحادي عشر والقرن الرابع عشر[35]. وقد ظهر هذا العقد عند الفاطميين في ضريح أم كلثوم وفي باب زويلة *Zuwayla* بالقاهرة سنة 109م. وفي القيروان بقلعة بني حماد في القرن الحادي عشر،و كذلك استعمله المسلمون في اسبانيا في قصر الجعفرية في سرقسطة، ثم عندما صقل أخذه المرابطون واستخدموه في تلمسان والقرويين، ثم الموحدون في (باب الاودايا وباب الرواح) من بعدهم[36].

ويحتفظ جامع الجنائز ببابه الذي لم يعرف تعديلات، ويتكون من مصاريع مكسوة بصفائح من البرونز، تعتبر أقدم ما وصل إلينا في ميدان الصناعة البرونزية المعدة للعمارة في العالم المغربي الأندلسي على حد تعبير الأستاذ توري[37].

شيدت هذه القاعة المخصصة لاستقبال نعوش الموتى خلف جدار المحراب .

### 4) الخزانة:

كان صرح القرويين مسجد اجامعا ومن البديهي أن يضم هذا الصرح خزانة كتب للقراء والطلبة.

أنشأت الخزانة من طرف السلطان أبي عنان المريني سنة 750هـ، وكانت موضع عناية الملوك والمحسنين الذين حبسوا عليها نفائس، وأوقفوا عليها مصنفات وأصدروا ظهائر بإصلاحها والعناية بشؤونها، وتضم محتوياتها أجزاء من كتاب العبر لابن خلدون، ونسخة نادرة من كتاب البيان والتحصيل لابن رشد على رق الغزال ونسخة من مختصر أبي مصعب[38].

تقع هذه الخزانة خلف قبلة المسجد، وهي فضاء شبه مربع (50.5م)x(50.5م). ما يميز هذه القاعة قبتها ذات فتوحات على هيئة عقدين توأمين حدوية مكسورة[39].

يمكن الدخول إلى الخزانة من مدخل فوق المستودع الموحدي السالف الذكر.

### 5) أبواب الجامع:

يتوفر جامع القرويين على أبواب استطاع الصناع والحرفيون أن يتفننوا في كل جزء من أجزائها، وكل عنصر استعملوه كالمطرقة النحاسية والمسامير الكبيرة الموزعة... وجعلوا من بعضها تحفا ظلت محطة انتباه من حيث ضخامتها وتنوعها .

5

للمسجد 18 بابا وهي مداخل متفاوتة المقاييس، وتتميز بمصاريع مكسوة بصفائح برونزية، وحسب الأستاذ التازي، فإن أقدم باب عرف للقرويين هو باب الحفاة باب الموثقين وباب الشماعين وباب الوراقين، وباب الأولياء الغربي وباب الصفر الأعلى، وباب الخلفاء، وباب مجلس القضاة، وباب الفرخة، وباب الحدودي وباب الخلوة وباب الصالحين الشرقي، وباب ابن حيون، وباب ابن عمر، وباب الساباط، وباب الخصة والباب الأصغر، وباب الصفر الشمالي[40].

### 6) مواد البناء والتزيين :

اتسم الطابع العام لجامع القرويين قبل العصر المرابطي بالبساطة في البناء. فقد اعتمد في بنائه في بداية الأمر، على المواد المتوفرة في عين المكان .ونظرا لكثرة الزيادات والترميمات التي عرفها الجامع، فقد تنوعت مواد بنائه وتزيينه.

ونجمل هذه المواد فيما يلي:

**- الطابية:**

عرف المغرب استعمال هذه التقنية في عملية البناء منذ الفترات الرومانية[41]. والطابية هي مادة البناء الرئيسية في أكثر مناطق مدن المغرب وخاصة مراكش ومكناس وفاس والصويرة وتافيلالت. والطابية تراب مدكوك مخلوط بالكلس والمصبوبين في قوالب خشبية، يلخص لنا ابن خلدون الطابية وتقنية البناء بها بقوله «ومنها البناء بالتراب خاصة، يتخذ لها لوحان من الخشب مقدران طولا وعرضا، فينصبان على أساس وقد بوعد ما بينهما، يوصل بينهما أدرع من الخشب، ثم يوضع فيه التراب مخلطا بالكلس، ويركز بالمراكز المعدة حتى ينعم ركزه وتختلط أجزاؤه. ثم يزاد التراب ثانيا وثالثا، إلى أن يمتلئ ذلك الخلاء بين اللوحتين، ثم يعاد نصب اللوحين، إلى أن ينتظم الحائط كله ملتحما كأنه قطعة واحدة ويسمى الطابية وصانعه الطواب[42].

**- الآجر:**

وهو الطين المشوي، وهو من أقدم المواد التي استعملت في البنايات سواء في فاس أو في باقي المدن الداخلية كمكناس ومراكش.

تتوفر مدينة فاس على أرضية طينية تصلح لإنتاج الآجر، ونظرا لقلة الحجر فيها، فقد وظف الآجر بكثرة في البنايات الدينية (مسجد الأندلس) لإقامة الأعمدة والأقواس.

يصنع الآجر من الطين المذاب والموضوع في قوالب، تتراوح قياساتها من 20 سنتمترإلى 25 سنتمترطولا، ومن 10 سنتمر إلى 12 سنتمترعرضا، بينما يتراوح سمكها من 3 إلى 5 سنتمتر، تجفف بالشمس، وتشوى في النار لصنع الآجر[43].

وظف الآجر في جامع القرويين في السواري والدعامات والقباب والأقواس، وفي بناء بعض الجدران وفرش الأرضيات، وقد استعمل مشويا مشدودا بعضه إلى بعض بملاط الرمل والجير، أو مغطى بالخزف المطلي ليصبح أكثر صلابة ومقاومة .

وقد أحصى ابن أبي زرع عدد الآجر الذي استعمل في فرش الصحن زمن المرابطين والمعروف باسم البجماط، أو كما عرفه نفس المؤرخ بأنه نصف آجرة في الطول . ويقول «وكان جملة ما دخله من الأجر لفرشة أربعة وأربعين ألف آجرة لأن طول الصحن احد عشر قوسا، في القوس الواحد من القبلة إلى الجوف عشرون صفا في كل صف مئتا آجرة . فيتحمل في كل قوس أربعة ألآلف آجرة

ويتحمل في أحد عشر قوسا أربع وأربعون ألف آجرة. وحول طرد دائر فيه ثمانية آلاف آجرة فيجتمع في الجميع كله اثنان وخمسون ألف آجرة دون شك ولا ريب »[44].

-الحجارة :

شكلت الحجارة إحدى العناصر الأساسية في بناء هذه المعلمة، إذا استخدم أولا ما سماه الجزنائي وابن أبي رزع بالكذان *pierre calcaire*، وهو نوع من الحجارة البيضاء يستعمل في بناء الجدران، وقد استعمل هذا النوع من الحجارة في شمال إفريقيا منذ الفترة الرومانية.

يقول ابن أبي زرع عن استخراجه «وكذلك الكذان الذي بنيت به، إنما قطع منها، لأنه حفر في وسط البلاط الثاني، فظهر كهف بعيد الغور. فكان الفعلة يقطعون الكذان منه ويحفرون التراب ويخرجه الرجال على رؤوسهم للبنائين فيبنون به »[45].

استغل الأدارسة طبيعة أرض الموقع، فاستعملوا الحجارة التي به (الكذان) في الجدران الخارجية والداخلية وهذه الجدران غطيت بالملاط الذي يطلى بالجير.

وفي القرن الرابع، استعمل الزناتيون الحجارة المتوسطة الحجم في بناء الصومعة التي ماتزال تحتفظ بمتانتها.

-الزليج :

وهو عبارة عن قطع من الخزف تستعمل لتبليط البنايات، وقد تفنن المغاربة في صناعة الزليج وزخرفوه ولونوه وبلطت به الأرض والجدران في المنازل والرياض وغيرها.

شاع استعمال الزليج في بداية القرن الرابع عشر إبان الفترة المرينية، واستعمل لتزيين جدران وأرضية المدارس والصوامع والأعمدة.

كانت أرض الجامع في البداية من الدص التقليدي، وهي أرضية ملساء مكونة من الرمل والجير، عرفت في العمارة المغربية منذ القرن الثاني عشر، وبعد ظهور الزليج فيما بعد، غطيت به جدران وأرضية الصحن والجناحان وبعض الدعامات واستعملت فيه الألوان الزرقاء والبيضاء بكثرة، وأدخلت فيه أشكال هندسية كالمربع والمعين والمسدس والمثمن والأشكال المتعددة الزوايا المعقدة[46].

-الرخام:

وهو نوع من الحجارة الناعمة يكون أبيض أوملونا، وقد عرفته العمارة المغربية منذ الفترات الرومانية ( شلا وليلي )، وهو مادة متينة استعملت للبناء والزخرفة، استعمل الرخام في الجامع بأشكال وأحجام متفاوتة، فنجده في غاية الإتقان في السواري داخل قاعة الصلاة وفي مؤخر القبة الموالية للصومعة، وفي الفسقية والصهريج والخصة والقبة الغربية، وهو رخام جلب من إيطاليا وخاصة في عهد الدولة السعدية، حيث شاع استعماله بكثرة لأنها كانت تشتري الرخام من النصارى بالسكر.

-الجبس:

الجبس مادة تصنع من الجير والماء، استعمل المغاربة الجبس لتلبيس الجدران وكوسيلة تزينيه لتغطية الدعامات والمحاريب. وقد استعمله المغاربة منذ القرن الثالث عشر. وقد تحدث ابن خلدون في مقدمته عن طريقة تحضيره سواء للتلبيس أو للتشكيل والنقش بقوله: «يحل الكلس ويخمر أسبوعا أو أسبوعين على قدرما يعتدل مزاجه عن إفراط النارية المفسدة للإلحام، فإذا تم له ما يرضاه من ذلك علاه من فوق الحائط وذلك إلى أن يلتحم. كما يصنع الأشكال المجسمة من الجبس يخمر بالماء، ثم يرجع جسدا وفيه بقية البلل فيشكل على التناسب تخريما بمثاقب الحديد»[47].

استعمل الجبس في الجامع لتزيين الجدران والإطارات والأفاريز الجبسية، وواجهة المحراب وواجهة العنزة والشماسيات.

-القرميد :

وهو نوع من الآجر. وقد استعمل في العمارة المغربية بشكل عام، يغطي سقوف المساجد والأضرحة والقباب والمنارات. واستعمل كذلك في حلقات الدور التقليدية ذات الصحون المكشوفة، وفي جامع القرويين استعمل لتغطية السقوف السنامية أو المنحدرة وفي القباب.

وضع القرميد في البناء على شكل مقعرات مغطاة بطلاء أخضر اللون لصرف ماء المطر.ويفيدنا ابن أبي زرع، بإحصاء لعدد القرميد المستعمل في الجامع في القرن الرابع عشر بقوله «وعدد القرمود الذي في سقف الجامع المكرم، أربعمائة ألف قرميد وسبعة وستون ألف قرمودة وثلاثمائة قرمودة»[48].

-الخشب:

نظرا لوفرة الأشجار بجبال المغرب وفي ناحية فاس، فقد استعمل خشبه بأنواعه في جامع القرويين. ويعتبر شجر الأرز من أكثر أنواع الخشب تداولا في هذه المعلمة، فنجده في العنزة وفي النوافذ والأفاريز والسقوف.

كما ساهم الحرفيون في جامع القرويين في إنجاز بعض الأعمال الخشبية التي بحق انجازا فنيا وتحفا نادرة، وخاصة المنبر والأبواب والمشربيات. فالمنبر صنع من شجر الأبنوس، وهو خشب ثمين قليل الاستعمال، وقد أدخل عليه هؤلاء الحرفيون الخط والرسم وطعموه بالعاج. أما مصاريع الأبواب فقد صنعت من خشب وغشيت بصفائح من النحاس الأصفر وزينت بمسامير حديدية. «وركبت عليه أبواب عظيمة»[49].

كما نجد الخشب المخروط في المشربيات، وقوام هذه الطريقة تجميع قطع صغيرة من الخشب المخروط على أشكال بها فتحات.

### 7) أنواع الزخرفة:

لقد تعددت أنواع وأشكال وألوان الزخرفة في جامع القرويين، وهي كلها مستمدة من الموروث الحرفي الذي يتميز به العالم الإسلامي والمغرب خاصة، كالنقش على الجبس والحجر والخشب والبرونز.

طبقت الزخرفة الهندسية والنباتية والخطية على الجدران والأسقف والأقواس.

وتجدر الإشارة إلى أن بداية هذه الزخرفة تعود إلى العهد المرابطي الذي اتسم بالإبداع في صنع القباب ووضع الأقواس وكتابة الخطوط. تم فيما بعد إلى صناع وفناني الدول المتعاقبة، الذين وظفوا أشكال متنوعة سابقة عليهم وابتكروا أخرى، وخلقوا جوهرة العمارة المغربية «جامع القرويين».

-الزخرفة الهندسية:

يتكون هذا النوع من الزخرفة من رسوم هندسية منبثقة عن أشكال أساسية متماثلة، لتشكل شبكة من الخطوط والأشرطة والمضلعات والمربعات والمثلثات.

ومن أكثر الزخارف الهندسية التي لاحظنها في جامع القرويين:

- الأطباق وتحتل البلاطات الجدارية الخزفية (الزليج) والأعمال الخشبية (المنبر). وتتعدد أشكال الأطباق النجمية بحسب عدد أطرافها، فمنها طبق نجمي ثمانية، وستة عشر، وأربعة وعشرون وتتألف من شكل رئيسي دائري مسنن الأطراف على هيئة نجمة، ويشكل مركز الطبق النجمي وتتولد فيه أعداد لامتناهية من النجيمات.
- الشكل الرباعي أو المربع البسيط، خاصة في الإطارات وتنفذ فيه خطوط أو رصيعة، ونجده في واجهة المحراب وواجهة العنزة.
- المعين، وقد نفذ في الخزف والجبس ونجده في أرضية الصحن، وركنيات واجهة العنزة.

ومن أكثر المضلعات استعمالا في الجامع نجد المستطيل والمثمن والمربع والخماسي الزوايا، وقد أحيطت هذه المضلعات بالقبب أو بالواجهات.

وتجدر الإشارة أن هناك عنصرا هندسيا استعمل في أحدى قباب قاعة الصلاة ،وهو تضليعة تتخذ شكل ضلع زخرفية مقعرة بارزة *les godrons* في الزخرفة الهندسية[50].

-الزخرفة النباتية:

وهي عبارة عن أشكال نباتية، تشهد على براعة الفن الاسباني المغربي المنجز من طرف مزخرفين وضعوها بمقدار وقواعد دقيقة، ونمنمة متقنة على الرغم مما قد يظهر من تعقيد في خطوطها.

تتشكل الزخرفة النباتية في المعلمة من عناصر متداخلة مع بعضها، ومزدوجة ومتكررة تاركة فراغات قليلة، ينبعث منها إحساس بالحركة والتعاقب والإيقاع. كما أن بعضها يغطي مساحات متفاوتة

القياسات[51]. زودت هذه الأشكال بألوان ناصحة، وضعت بمهارة في الأرضية الخلفية للزخرفة.

وأهم هذه الأشكال:

- السعف *les feuilles de palmier* تجمع بين السعف البسيط والمزدوجة والمتراكبة والمتكررة، وتتحكم في زخرفة الركنيات والمأطورات .
- السعيفات *les palmettes* الحلزونية الشكل والمتداخلة والغيرمتناسقة، ترافقها في بعض الأحيان نماذج هلالية تزين الواجهات ( واجهة العنزة ) .
- زهرة الأكانتس *l'acanthe* أو أقنثة ونجدها في حنيات القباب، كما نجدها في تزيين الكوابيل .
- الصدفيات ومنها البسيطة والمضلعة *les coquilles cannelées* ونجدها في ركنيات العقود والقباب.
- جوز الصنوبر *les cônes* ونجده في القبب.

تلتحق الرسومات النباتية بالأشكال الزخرفية الأخرى، وقد نفذت على الخشب وعلى الجبس.

**-الزخرفة الكتابية:**

تنفرد العمارة الإسلامية دون سائر عمارة الحضارات بعنصر زخرفي وهو الخط العربي، الذي يعد عملا إبداعيا ينطوي على مقاييس وقيم جمالية، كما يعد أداة للزخرفة في مجال صناعة الفن الإسلامي.

ولقد شكل الخط العربي في جامع القرويين ( الكوفي والنسخي )[52]، عملا فنيا من خلال الخطوط والحروف، فقد استعمل لأغراض وغايات منها:

- تقديم نصوص وآيات قرآنية معبرة عن رموز.
- توثيق وتسجيل تواريخ وأسماء وأقوال.
- تزويد الجامع بإشارات جمالية تزيد من رونقه وتبرز مكانته في مدينة فاس.

وضعت الزخرفة الكتابية في الجامع في أرضية منقوشة بالجبس أو بالخشب أو بالحجر، ورتبت في مأطورات وأفاريز وداخل الأقواس . ويتضح من خلال شكلها أنها خطوط وضعت في فترات مختلفة .

ويتجسد الخط العربي في عدة عناصر معمارية بجامع القرويين، فنجده في قاعة الصلاة،و في القباب، وفي المحراب،و في الثريات، وفي المنبر، وفي أفاريز الصحن، وفي العنزة وفي حيطان الأروقة ...

ونجد نوعين من الخطوط العربية : الخط النسخي والخط الكوفي .

- الخط النسخي: وقد اتسم بالبساطة والليونة وجاءت حروفه مدورة، ويعتبرخط الثلث والمجوهر من أشهر أنواع الخطوط المتأصلة في الخط النسخي، وقد وجدت بشكل مكثف بالجامع .
- الخط الكوفي: وقد تميز بالثبات في حروفه المستقيمة والمتصلة، وقد تنوع بين الكوفي القائم الزوايا والكوفي المربع والكوفي المورق المزخرف.

وندرج بعض النقائش الخطية الموجودة بالجامع.

نصوص بالخط النسخي :

- بسم الله الرحمن الرحيم .
- صلى الله على محمد وعلى آله .
- ولا تفسدوا في الأرض بعد إصلاحها.
- العز لله.
- آمن الرسول بما أنزل إليه من ربه...

نصوص بالخط الكوفي:

- وقل ربي أدخلني مدخل صدق وأخرجني مخرج صدق.
- توكلت على الله.
- حسبي الله.
- ومن يتق الله يجعل له مخرجا.
- «إن ربكم الله خلق السموات والأرض في ستة أيام»
- أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.
- الله نور السموات والأرض.
- يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله ولتنظر نفس ما قدمت لغد.

كما تجـدر الإشـارة أن هناك مجموعة مـن الخطوط المكتوبة بالحـروف اللاتينية توجد في الثريـات التي كانت في الأصـل نواقيس[53].

قراءة في النقائش الخطية

مـن خـلال تفحصنـا للنقـوش الخطيـة يمكـن أن تسـتخلص مايلـي :

- طغيان الخط الكوفي.
- إن هـذه الخطـوط لاتخلـو مـن أصالـة اسـتمدت عناصرهـا مـن الكتابـة الكلاسـيكية .
- التميـزبالنعومـة والخشـونة والتكامـل الفـني النـاتج عـن التوزيـع الإيقاعـي .
- عـدم الانسـجام في بعـض الأحيـان في حجـم خطوطها خلـو بعـض الحـروف مـن الدقـة والإتقـان.
- إدماج أساليب الخط مع الزخارف كالتوريق والتشجير.

## خاتمـــة

بعد تطرقنا لمحاور الموضوع، ننتهي بخلاصتين :

- الخلاصـة الأولى: هـي أن جامـع القرويـين، معلمة دينيـة شـاهدة على مـا بلغه فـن العمـارة المغربية الإسـلامية مـن ازدهـار ورقي في كل عصـر مـن العصـور الـتي مـرت بهـا. فقـد جمعت بـين مواد البنـاء التقليدية وبين الزخرفة الهندسـية والنباتية والكتابيـة، الـتي نفـذت علـى الزليـج والجبـس والخشـب والبرونـز.
- الخلاصـة الثانيـة: هـي أن هـذه المعلمـة مـن آثار البنائـين والحرفيـين، وجهودهم في مجـال العمارة، شـاهدة علـى مـا قدمـوه مـن إنجـازات في صـرح الحضـارة العربيـة الإسـلامية.

## الهوامش

1. على ابن أبي زرع الفاسي، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط 1972 م، ص. 54 .
2. جامع الأشياخ هو الجامع العتيق بفاس، بناه الإمام إدريس عام 193هـ /809م بعدوة الأندلس، وأقام به الخطبة إلى أن نقلت إلى جامع الأندلس سنة 321هـ/933 م .أما جامع الشرفاء فهو الذي يوجد بعدوة القرويين، وقد تأسس السنة التي تأسس فيها جامع الأشياخ ( انظر ابن ابي زرع، نفس المصدر ص 38. ) .
3. ابن القاضي المكناسي، جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الإعلام بمدينة فاس، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، 1973، ص 52.
4. ابن أبي زرع ،نفس المصدر، ص –54 ص55 .
5. نفسه ص 54، ابن القاضي نفس المصدر ص 52، وعلي الجزنائي، جني زهرة ألآس في بناء مدينة فاس، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية، الرباط، 1991، ص 45 .
6. ابن أبي زرع، نفس المصدر، ص 55.
7. Mohamed Metlassi , Fès , La ville Essentielle. ACR. 2003, p. 168.
8. الجزنائي، نفس المصدر، ص .47.
9. ابن أبي زرع نفس المصدر، ص. 61.
10. عبد الهادي التازي، جامع القرويين، المسجد والجامعة بمدينة فاس، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1972 ج I، ص. 75 .
11. ابن أبي زرع، نفس المصدر، ص .64.
12. الجزنائي، نفس المصدر، ص .54، وابن أبي زرع، نفس المصدر، ص 57 .
13. الجزنائي نفس المصدر، ص 76-75.
14. محمد الصغير الافراني، نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، تحقيق هوداس 1888،ص 160 .
15. أحمد بن خالد الناصري، الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1955 ج6 ص ص 60-59 .
16. John D.Hoag, Architecture Islamique, Paris, 1982, p104 et Henri Stierlin, Architecture de l'Islam, office du livre, Fribourg, Suisse 1979, p. 183
17. عبد الهادي التازي، جامعة القرويين، الجزء 1989/1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص45 .
18. Metlassi, op; cit, p .182
19. Georges Marçais, L'Architecture musulmane d'Occident, Arts et Métiers graphiques, Paris, 1959, p., 197.
20. المقرنص: عنصر معماري يشبه خلايا النحل، يؤدي وظيفة معمارية وزخرفية.

21. Hoag ,op. cit., p . 104
22. 22)- Lucien Golvin, Essai sur L'architecture Musulmane. Edition, Klincksiek, Paris, 1970, p., 113 et p. 157.
23. تذكر بعض الدراسات التي تناولت جامع القرويين، أن هذه الزخارف غطيت بالورق والجبس لطمس معالمها، وقد أزيلت في أواسط القرن العشرين على يد مدير المباني التاريخية بالمغرب، هنري طيراس Henri Terrasse انظر هوج Hoag المرجع السابق، ص 103، وعبد الهادي التازي، جامع القرويين، المسجد والجامعة بمدينة فاس، ج3، ص ص .655-654 .
24. 104 Hoag, op., cit., p.
25. الحسن الوزان، وصف إفريقيا، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الرباط 1980، ص 177.
26. عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، مطابع هيد لبرغ بيروت 1984، ص 434 - 435.
27. ابن أبي زرع، نفس المصدر، ص 65.
28. عثمان عثمان إسماعيل، تاريخ العمارة الإسلامية والفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى، الهلال العربية للطباعة والنشر، الرباط، 1992، ص 268..
29. Metlassi, op , cit., p., 180 .
30. Ricard, P . Pour comprendre l'art musulman dans l'Afrique du jNord et en Espagne, Librairie Hachette, Paris 1924, p. 200.
31. Maslow Boris, Les mosquées de Fès et du Nord du Maroc. P., de l'Institut des Hautes Etudes Marocaines, TXX, Paris 1937, p 140
32. عبد الهادي التازي، جامع القرويين، ج1 ص 74.
33. عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية،جروس بريس بيروت 1988، ص 281.
34. Maslow,op.cit., p., 140.
35. Ricard P, op.cit., p ., 163
36. Georges Marcais, op .,cité, p., 232 fig. 50à51, et Lucien Golvin, op. cit., p,. 98.
37. عبد العزيزرتوري،«مادة باب». معلمة المغرب ج 3،1991 ص. 949-945
38. أحمد شوقي بنبين، مادة «مكتبة». معلمة المغرب، ج 21، 2005، ص 7240.
39. Georges Marcais, op. cit., p.,200.
40. عبد الهادي التازي، نفس المرجع ،ج 1 ، ص 98-90
41. انظر مقال:
- Maurice Lenoir, l'architecture de terre dans le Maroc antique
- VIIIe. Av.J.C.-Ve s .ap.,J .-C.
- ضمن ندوة « المعمار المبني بالتراب في حوض البحر الأبيض المتوسط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط 1999، ص 71 - 91 .
42. ابن خلدون، المقدمة، دار الرائد العربي، بيروت، 1982، ص ص 407 - 408.
43. Ricard. P. , op. cit., p. 91
44. ابن أبي زرع، نفس المصدر ص 63.
45. نفس المصدر، ص61 .
46. Metlassi .M., op. cit , p. 180.
47. ابن خلدون، نفس المصدر، ص 408 .
48. ابن أبي زرع، نفس المصدر، ص. 66
49. نفسه ص. 60، الجزنائي، نفس المصدر ص .65، وابن القاضي، نفس المصدر، ص66 - 67.
50. Terrasse Henri, La mosquée al- Qarawiyin à Fès, Archéologie Méditerranéenne, III, Klincksieck,Paris 1968, p. 35 et Golvin L. op. cit., p., 157.
51. Jean- Marc Castéra, Arabesque , Art décoratif au Maroc , A.C.R, édition, 1996, p p., 54-55.
52. للمزيد من المعلومات عن المنقوشات الكتابية بجامع القرويين انظر:
- Terrasse Henri, op., cit وعبد الهادي التازي، نفس المرجع، أيضا الحاج موسى عوني، فن المنقوشات الكتابية في الغرب الإسلامي، مؤسسة الملك عبد العزيز، الدار البيضاء. 2010.
53. انظر، عبد الهادي التازي، نفس المرجع ج3 ص. 546.

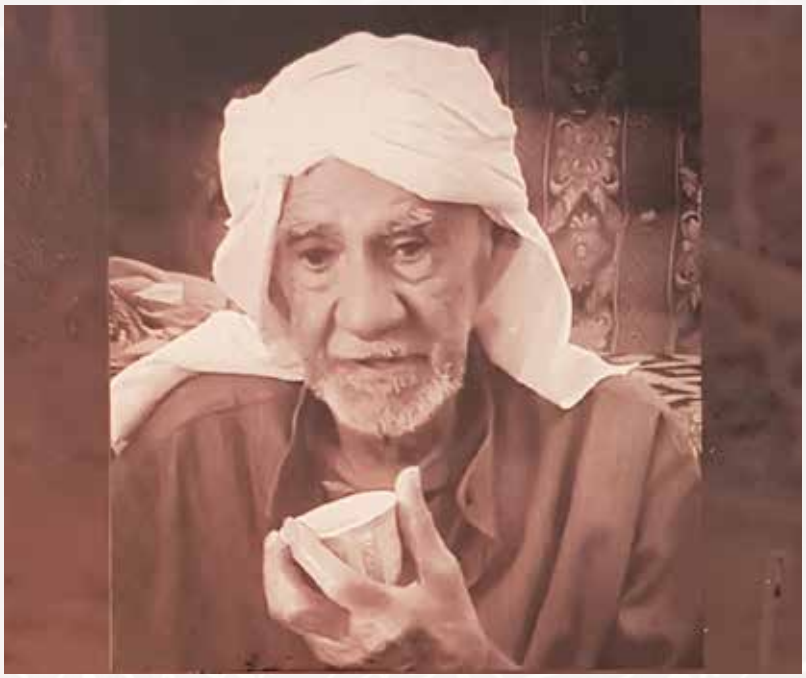
## الصور

1. https://www.algardenia.com/images/sampledata/Korawyen.Jm.jpg
2. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Al-Karaouine_University%28js%29.jpg
3. https://images.squarespace-cdn.com/content/56c13cc00442627a08632989/1470097153334-MGGM419DR8VA4VZ9Z584/collegemosque?content-type=image%2Fjpeg
4. https://www.fotoartbook.com/wp-content/files/2018/09/1be0b875643740c48d5d-b06376e21a4d-660x330.jpg
5. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/University_of_Al_Qaraouiyine.jpg

## جديد النشر

214

# القهوة الإماراتية والقرى التونسية والطب الشعبي اللبناني وتعريف بعلم من الجزائر



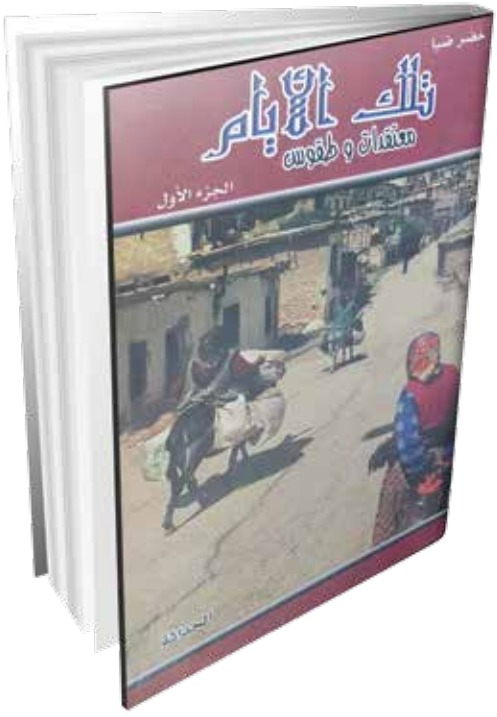
# القهوة الإماراتية والقرى التونسية والطب الشعبي اللبناني وتعريف بعلم من الجزائر

أ. أحلام أبو زيد – كاتبة من مصر

رحلة هـذا الملف تتنوع جغرافيًـا وموضوعيًا، وهو المنهج الذي اتبعنـاه دومًا في جديد النشـر. وقد بدأنا الرحلة في كتـاب غاص مؤلفه في صلب المعتقدات والمعارف الشـعبية اللبناية في أسـلوب مازج بـين البحثي والروائي، ثم سـافرنا إلى شـمال إفريقيا وتوقفنا في تونس لنتنقـل بين قرى واحـات نفزاوة وما تحتويه من مسـاكن ارتبطت بتراث شـعبي عريـق، وانتهزنا فرصة وجودنـا بتونس لنسـافر إلى الجزائر لنذهب في رحلـة داخل علم ورائـد في الثقافـة الشـعبية الجزائريـة وهـو العلامـة «محمد بن شـنب»، ثـم عدنا للمشـرق العـربي لنتعلم فنـون وآداب صـب القهوة في الإمـارات من خلال كتـاب يُعد الأمتع في مجاله.

## معتقدات وطقوس لبنانية

صدر عام 2017 الجزء الأول من كتاب «تلك الأيام معتقدات وطقوس» لمؤلفه خضر ضيا عن دار الحداثة في بيروت. ويقع الكتاب في طبعته الأولى بحجم متوسط




في 352ص. وقدم للكتاب كل من زاهي ناضروهاشم إبراهيم، ويُعد تجربة مهمة في توثيق ورصد المعتقدات والمعارف الشعبية بلغة أقرب للروائية، ومن ثم فقد تحقق الجانبان العلمي والإبداعي في آن، وقد كابد المؤلف جميع المظاهر الشعبية التي كتب عنها، وقد شاهدها ولاحظ كيف تتم وحرص على تسجيلها أولاً بأول. فحفل الكتاب برحلة شيقة بين الشيوخ الذين يعالجون بالقرآن، والسحرة الذين يقدمون وصفات سحرية، وزيارة الأولياء، وتأثير الكائنات الخارقة، والاحتفاء بالكلمات المطلسمة. كما رصد المؤلف العادات والتقاليد الشعبية منذ مرحلة ميلاد الأطفال وعادات الزواج والأفراح والأغاني حتى مرحلة الوفاة والعزاء وما يرتبط بها من احتفالات شعبية موسمية. وارتبطت معظم حكايات الكتاب بالقرى الجنوبية اللبنانية حيث جبل حرمون الذي شهد خبرات أبطال هذا الكتاب والذين عاصرهم المؤلف وسجل عاداتهم وطقوسهم وأمثالهم الشعبية وتعبيراتهم اليومية التي تظهر بين موقف وآخر عبر صفحات الكتاب. كما حفل الكتاب أيضًا بذكر بعض الأدوات التي كانت تستخدم في الماضي، وقد اندثر معظمها الآن مثل: النير- المحراث- المعاول- المزابل- كبكبة- اسمندرة- تبانة- روزنة- كواير- بابور- طبسة- دست- جنطاس..إلخ.

وقد ركز خضر ضيا على المعارف والمعتقدات المرتبطة بالطب الشعبي خاصة، وكيف تلجأ الجماعة الشعبية إلى الكثير من الممارسات العلاجية للتخلص من المرض. وقد أشار زاهي ناضر في مقدمته إلى أن معتقدات حكايات هذا الكتاب تمحورت، أكثر ما يكون، حول التناسل والخصوبة والإستمرارية الزمنية للجماعة، وسبل العلاج من الأمراض، ومقاومة الشرور والحوادث المشؤومة، والوقاية من طاقة الأذى المتربصة بحياة الإنسان. والملفت أن جملة هذه القضايا تدخل في إطار مشاغل ما يسمى «الطب الشعبي» بصورته القديمة المتوارثة، حيث لم يكن هناك أطباء بالمعنى الحقيقي، ولا مستشفيات أو تقنيات مخبرية.

وينقسم الطب الشعبي إلى فرعين هما الطب الشعبي الطبيعي التجريبي، والطب الشعبي الديني والسحري. يعتمد الأول على العلاج بالأدوية الطبيعية، أي على التداوي بالأعشاب والحمية وبعض الأغذية الخاصة، إلى جانب العلاجات الجراحية الأخرى كالفصد، والحجامة، والكي بالنار. أما الفرع الثاني فينقسم في الثقافة الرسمية إلى قسمين: أحدهما طب مشروع، أي يقره الشرع الإسلامي، ويستعين بالدين وطقوسه في العمل الطبي، ويدعي «العلاج بالأدوية الروحية»، ويبغي رفع معنويات المصاب، وتلطيف الوجه المقهور للزمن، ويعتمد التداوي بالقرآن، والرقى والصلاة والدعاء والأذكار والنذور لمقامات أنبياء الله وأوليائه، ويقوم بخدماته الممارسون المعروفون وبعض رجال الدين ومشايخ الحي. (ويقوم بخدماته رجال الدين ومشايخ الحي، وبعض الممارسين المعروفين.) أما القسم الآخر، فهو طب غير مشروع دينيًا، لأنه يلجأ إلى الأساليب السحرية، ويُعرف باسم الطب الغيبي أو الخرافي، ويتوسل بالتمائم والتعاويذ والأحجبة والطلاسم، وغيرها من الطقوس الغريبة بشروطها وممارستها، مما نهى عنه الدين، ويقوم به لطرد الأرواح الشريرة من تجمع لديه القوة السحرية

والقدرة الدينية، وخصوصًا أصحاب الباع الطويل في تحضير الجان وكتابة الحجابات والتعاويذ.

ومن الملاحظ، بالاستناد إلى حكايات الكتاب، أن القرويين، في ممارستهم للطب الشعبي، كانوا يعتمدون على العلاج بالأدوية الطبيعية، أو بالأدوية الدينية والسحرية، أو بهما معًا. فيقترن البُعد الطبي بالبُعد الغيبي. وفي أغلب الأحيان كانت الوصفات السحرية أكثر شيوعًا بين الناس من حبوب الدواء، لعلاج الأمراض أو للوقاية منها. ويشير هاشم إبراهيم في مقدمته للكتاب بقوله «تلك الأيام» الذي ألفه خضر ضيا نجد فيه فلاحين- رعاة- أكداس أغلال- أكوام أمنيات- جرار تتراقص على طريق العين فوق أكتاف الصبايا، زواقيق عابقة بروائح الخبز المرقوق ومشاطيح التنور، ورائحة البصل والكشك، وبأغنيات المصاطب، عواء الليل تنفس الشجر، وعلى أسطح البيوت تجفف النسوة القمح المسلوق والكشك، ويجففن أجسادهن تحت لهيب الشمس، وعند الدغوس يفرش المساء ضوء القمر تحت شجرة الزنزرخت لتعمر سهرات وحكايا الغيلان والضباع والأفاعي والجان..

وقد أسند خضر ضيا بعض العناوين الروائية بكل فصل من فصول كتابه، ليستقطب جمهور القراء إلى جانب جمهور الباحثين والمبدعين، وقد جاءت فصول الكتاب في نحو عشرين فصل حملت العناوين التالية: سراج الليل- بَطَّاح، حامي الحِمى- حسن وإبليس- الحُمَّى المُثَلَّثَة- الولد المبدول- حلفت على «الكراعين والراس»- « دَشِّر قَمَرْنا يا حُوت»- دقّ الكوز بالجرَّة- أسنان «أبو قَرُّوش»- «سَبَعَهُ الضَّبْعُ»- عقدُ لسانِ الوقش- قاطع شرش الإنس- علقة سخنة- «قوسُ قزح أم قوسُ الله»- كبسة النفساء- «تعريصة الفقير»- عين المسيح (آية يسوع الأبدية)- زيارة مقام النبيّ «سُجُدُ». في كل فصل نشهد قصة البحث عن حلول دينية وسحرية وعلاجات طبيعية وعقاقير ومشروبات تقليدية في عوالم أبطالها من الرجال والنساء والأطفال.. ففي حكاية «سراج الليل» تبحث أم علي عن علاج لابنها الذي هزل جسده وارتفعت حرارته فشرعت لتقديم مشروبات كالبابونج والزوفا والعيزقان، ولم تفلح تلك المشروبات، فشرعت الأم في أن تسكب له رصاصة تفك بها العين الحاسدة وهي تقول «طقت العين عنك وراحت».. ولما لم تفلح الرصاصة المذابة، لجأت الأم للحاجة زينب ذائعة الصيت وذات الباع الطويل في عالم الرقى، وقد دنت من الطفل المريض لتتلو عليه الرقية التي تحفظها عن ظهر قلب، وهي تنفخ داخل قبضة يدها اليمنى بين الفينة والفينة ثم تعود وتُمسد براحة كفها على رأس الصبي وجبينه وهي تقرأ الرقية: أُعيذك بكلمات الله التامة وأسمائه كلها، من شر كل عين لامة، ومن شر أبي قترة وأبي عروة...إلخ. ولم تفلح الرقية في علاج الطفل ولم تياس أم علي التي لجأت إلى الشيخ عبد الحليم في القرية المجاورة، وقد سألها عن اسمها واسم المريض، ثم دلف إلى غرفة حافلة بعدة الشغل ومستلزمات المهنة كالبخور وما شابه، وأخذ ينادي على أسماء الجان.. وبعد مجموعة من الطقوس يصرح للأم بأن طفلها قد تلبسته «قرينة» ثم جهز لها حجابًا في قطعة قماش خضراء وأوصى أم علي أن تربط الحجاب إلى زند الصبي حتى يشفى... وتستمر رحلة الأم للبحث عن علاج لابنها الذي لم تفلح معه جميع المحاولات السابقة ليستقر الرأي على اللجوء إلى سهجونة ابنة مختار القرية وهي المرأة المحترفة في إجراء الاحتفال الطقوسي المسمى «سراج الليل»، وهو احتفال يشارك فيه الجيران والأطفال يبدأ بجمع الطحين وزيت الزيتون والخرق البالية من سبعة منازل في كل منها ذكر اسمه «محمد»، وسبع منازل في كل منها أنثى اسمها «فاطمة»، ثم يتم عجن الطحين، ويدعى صبية القرية عصرًا للاحتفال حيث ينتقل الخبز من منزل إلى آخر، وبعد مجموعة من الطقوس يجتمع المشاركون قبالة منزل المريض، ويسمى العجين فيما بعد باسم «سراج الليل».. ثم تهتف سهجونة ويردون ورائها: يا ضبوعة البرية.. كُلي الحمى والبردية.. عن علي بن حاجة» أي عن المريض بعد نسبة اسمه لأمه وليس لأبيه..

وعلى هذا النحو تمضي حكايات الكتاب الممتعة والحافلة بتفاصيل الثقافة الشعبية والخبرات الشعبية لأهالي الجنوب اللبناني..

فولكلور واحات نفزاوة

صدر عام 2017 أيضًا الطبعة الأولى من كتاب «قرى واحات نفزاوة: التاريخ والجغرافيا والمعمار» لمحمد الجزيراوي، عن دار المغاربية للطباعة وإشهار الكتاب بتونس، والكتاب يقع في 275ص. وتوجد واحات نفزاوة في الجنوب الغربي من البلاد التونسية وتمتد إداريًا اليوم على مساحة ولاية قبلي، وتُعد المنطقة منخفضة مقارنة بما حولها، ومن مظاهر ذلك امتداد الشطوط والكثبان الرملية على جزء كبير من مساحتها. وقد أوضح المؤلف في مقدمته مدى اختلاف عمله هذا عمن سبقوه في دراسة المنطقة تاريخيًا وجغرافيًا، مشيرًا إلى أنه قد استفاد كثيرًا من تلك الأعمال ومن غيره، غير أنه اختص كتابه بالبحث في التراث العمراني والمعماري لمختلف قرى الدراسة، ومن ثم فقد قدم مادة مختلفة كونها اعتمدت على الجانب الميداني والشهادات الشفوية، كما أشار إلى أن حجم ما قدم في الكتاب يختلف من قرية إلى أخرى نتيجة عوامل عديدة منها العراقة التاريخية، فهناك قرى ضاربة في عمق التاريخ، وأخرى لم يمر عليها سوى سنوات قليلة، فضلاً عن أهمية الوثائق المتوفرة لدى المؤلف عن كل قرية، وأخيرًا حجم التعاون الذي وجده المؤلف من سكان قرى دون أخرى، وهو ما يمثل أحد صعوبات الجمع الميداني في مجال التراث عامة. وقد تجاوز عدد القرى التي تناولها الجزيراوي في كتابه خمسون قرية، شملت القرى المأهولة اليوم فضلاً عن بعض القرى التي غادرها سكانها خلال القرن العشرين مثل الدرجين وعوينة راجح والصنم والقصر لحمر.. وقد لاحظ المؤلف أن النسيج العمراني التقليدي لقرى الواحات القديمة يمتد على مساحة صغيرة، وقد بدا كثيف المباني ومتشعب الأنهج ومتعدد الساحات العامة، في حين اعتمد سكان قرى الواحات المستحدثة على سكن مشتت وممتد على مساحة شاسعة.

كما لاحظ المؤلف أن الفلاحة السقوية هي أهم ما يميز تلك القرى، وقد أشار إلى تجربته الميدانية قائلاً: بعد أن قمنا بدراسة المادة الوثائقية وإثر العديد من الزيارات الميدانية وتسجيل المادة الشفوية، عملنا على تصنيف قرى هذه الشبكة إلى مجموعات اعتمدنا فيه على العامل الجغرافي كمقياس أساسي. فبعد الفصول الثلاثة الأولى للكتاب والتي تهتم بالتقديم الطبيعي والتاريخي والاجتماعي للمنطقة تأتي بقية الفصول متضمنة كل منها على مجموعة قرى تبعًا لتسميات قديمة أو انطلاقًا من أسماء اخترناها، وهي على التوالي: قرى بلاد «الزّوِي» وقرى منطقة «العِناد» وقرى منطقتي راس العين والبحاير وقرى منطقة «الشارَع» وقرى دوز وما جاورها وقرى الفوار وأخواتها. وقد تناول المؤلف في كل قرية الملامح التاريخية والأثرية العامة مع التركيز- كما أشرنا- على النسيج العمراني والتراث المعماري مثل أهمية موقع القرية وشبكة الطرقات ومحيطها البيئي لاسيما علاقتها بالواحة. مع الإشارة من حين لآخر لأصل التسمية.

بدأ الكتاب بعرض للمعطيات الطبيعية للمناخ بقرى واحات نفزاوة، متعرضًا للمناخ التضاريسي، والمياه والشبكة الهيدرولوجية، والمناطق الجغرافية. لينتقل للحديث عن المعطيات التاريخية للمنطقة ليتناول أصل التسمية، ونفزاوة خلال العصور

القديمة والعصر الوسيط، والعصر الحديث حتى المرحلة المعاصرة. وقد توقف المؤلف في الجزء الخاص بالمعطيات الاجتماعية ليعرض لنا النظام الاجتماعي والاقتصاد المعيشي والأنشطة الحرفية بنفزاوة، ثم يشرح لنا العادات المرتبطة بالمجموعات ذات القرابة الدموية المرتكزة على النظام الأبوي دون تعدد الزوجات، ويجتمعون لاتخاذ القرارات في مختلف شؤون القرية، وتساهم المرأة في بناء المسكن بإعداد الجبس وجلب الماء، وكذا الأعمال المنزلية، فضلاً عن بعض الأنشطة الحرفية والفلاحة. ويختار زعيم القبيلة عادة من بين الشخصيات التي اكتسبت خبرة طويلة في الحياة العامة من بين أعضاء مجلس كبار القبيلة الذي يسمى «الميعاد».

وفي إطار النظام الاجتماعي لدى المجموعات القبلية التي كانت تجوب الأراضي الجنوبية من منطقة نفزاوة، فتُعد الأسرة الخلية الأساسية في التنظيم الاجتماعي.. وتنطلق كامل القبيلة نحو «دار المصيف» بالممتلكات التي يمكن حملها على ظهر الإبل ولا يتخلف عن الرحيل إلا من كلف بحراسة النخيل والمؤن المخزنة في مساكن تم بناؤها لهذا الغرض. وتهتم النساء ببناء الخيام منذ أواخر الشتاء إلى أواخر فصل الربيع بينما يبنون زرائب من أغصان الأشجار الصحراوية كمسكن صيفي، ويسمى الانتقال بين المرحلتين «النقضة» ويعرفون موعدها بظهور الجوزاء في السماء، ومن الأقوال التي تتداول في هذا المعنى «إذا ريت الزوزا في العشي وتي الدلو والرشي». وما أن تبدأ بشائر فصل الخريف حتى تعزم نجوع البدو على العودة إلى «دار الشتي»، وبنفس الخبرة التي يمتلكونها في تحديد موعد السفر، فهم يعرفون الوقت المناسب للانتقال من مرحلة لأخرى. يقطن البدو خلال هذه المرحلة في زرائب يشيدونها من خشب النخيل وجريدها، أو مساكن نصفها الداخلي حفر في الأرض ونصفها الخارجي يتمثل في سور من الجريد أو أغصان الأشجار. وتقوم النساء خلال هذه المرحلة بترقيع بيوتهن وإعداد المؤن الغذائية، بينما يقضي الرجال أغلب وقتهم في التزود بحاجياتهم من التمور والحبوب والزيوت وبيع السمن والصوف أو جني التمور، ومنهم من يستغل الفرصة لبناء غرفة للخزن أو ترميمها للذين شيدوا سابقًا، ويشتغل الجميع بإقامة احتفالات الزواج وأداء زيارة للأولياء الصالحين. وقد اهتم الباحث بدراسة خمس قبائل في نفزاوة هي: أولاد يعقوب- المرازيق- العذارى، الصابرية، غريب.

وارتبط النظام الحرفي بنفزاوة بالنجارة حيث وظفت أخشاب النخيل والأشجار في صنع الأبواب، واستفادت المرأة من السعف في صنع الأواني، كما انتشرت الحرف المرتبطة بصوف الأغنام وصناعة الجلود، وكذا النسيج الذي اعتمد على النشاط العائلي، ثم صناعة الطين التي تستخدم كمادة محلية، فضلاً عن الأعمال المتعددة المرتبطة بالفلاحة. ويبدأ المؤلف بعد ذلك في رصد موسوعي لقرى الدراسة قسمها على ستة فصول، استهلها بقرى بلاد الزوِي، وهي: الدِّبَاشَة- فُطْنَاسَة- بِشْرِي- زاوية العانس- زاوية الحَرِثْ- أُم الصُمْعَة- زاوية الشُّرْفَة- بُوعبدالله- المِنْشِيَّة- القليعَة- نَفة- جزيرة الوحيشي- الزيرة البعيدة- الشوشة. أما منطقة العْنَادْ فقد تناول فيها المؤلف قرى: طُنْبَارْ- الرابطة- المنصورة- الجديدة- تِلِّمينْ- تِنْبيبْ. أما منطقتي راس العين والبحاير فقد تناول فيها قرى: قبلي القديمة- الكَعْبي- قبلي- جنعورة- استفطيمية- ليمافس- سعيدان. ثم منطقة الشَّارَعْ وتضم قرى: بَازْمَةْ- الرَّحْمَاتْ- المساعيد- جِمَّنَةْ- القصر لحمر- القَلْعَة- القطْعَايَة- ابِنِسْ- بِشِلِّي- البَرْغُوثية- كِلْوامن- غِليسية الفدارة- بني امحمد- البْلِيدات- الجِرْسين- الطوبية). ثم منطقة دوز وما جاورها وتضم قرى: دوز- غليسية- الحِسي- زعفران- الصنم- نويل- الكليبية- الشكرية. وأخيرًا منطقة الفوار وأخواتها، وتضم قرى: غيدمة- بِشني- الدِرْجينْ- عِوينة راجح- الفَوَّارْ- الصابرية- قرى رجيم معتوق. ويقدم المؤلف بكل منطقة بيانات موسوعية تتفاوت حسب ما تيسر له من جمع ميداني، مشيرًا إلى موقع القرية وما دون حولها في المصادر تاريخيًا وكذا المادة الشفهية، ثم الآثار الموجودة بها، ثم يسجل

المؤلف وصفًا دقيقًا لمساكن القرية، وارتباطها ببعض المزارات كمقامات الأولياء وغيرها، ثم يشرح الحراك الاجتماعي للسكان، والمقارنة بين المساكن القديمة والحديثة، مشيرًا لأصل التسمية كلما أمكن. واختتم الجزيراوي كتابه بملحق احتوى بيانات أهم المجموعات والأعيان والطرق الصوفية بقرى نفزاوة أواخر القرن 19، وملحق آخر ضم معطيات حول بعض القطاعات بنفزاوة سنة 1959، وبيان بعدد المساكن الصلبة (العريش) والقربى والخيام بنفزاوة سنة 1924. وأخيرًا قدم لنا المؤلف قائمة بالمصادر الشفوية التي اعتمد عليها في جمع مادته، وضمت 76 إخباري من مختلف قرى الدراسة.

## آداب صب القهوة في الإمارات

صدر عام 2016 كتاب «آداب صب القهوة في الإمارات» لمؤلفه عبدالله خلفان الهامور اليماحي، عن معهد الشارقة للتراث، والكتاب في الحجم المتوسط في 130 صفحة. واعتمد الكتاب على التجارب والملاحظات الشخصية للمؤلف خلال خبراته الطويلة في هذا الموضوع، وكذا الرجوع لبعض المتخصصين، والمصادر العربية التي تناولت الموضوع، ومن ثم يُعد الكتاب وثيقة مهمة لتوثيق آداب القهوة وما يرتبط بها من ممارسات، بلغت ما يقرب من خمسة وتسعين أدبًا لصب القهوة مما ورثه المؤلف وتعلمه وشاهده في هذا الأمر خلال ربع قرن من الزمان، لازم خلالها مجلس والده - رحمه الله - وكذا مجالسة الكبار ومجالس العائلة؛ إذ كانت - كما يشير الهامور- ملأى بالقيم والأخلاق والأدب والشعر وحب الوطن، وكذلك المشاهدة والمعايشة اليومية، حيث كان حريصًا كل الحرص على متابعة الأمور التراثية ومعرفة الآداب وما يختص به السنع الإماراتي من عادات وتقاليد. ويضيف المؤلف قد تكون هناك آداب سواء كانت أفعالاً أو أقولاً أخرى لصب القهوة لم يقف عليها، لدى بعض القبائل، وكذلك في بلدان عربية لها عاداتها وتقاليدها في صب القهوة.

وقد أسند المؤلف لفصول الكتاب بعض الصور الكاريكاتيرية لتوضيح آداب القهوة في كل مرحلة بطريقة مسلية، حيث أشار إلى أن الكتاب موجه لفئة الشباب. وقد أعد هذه الصور الفنان عادل خليل الحوسني بشكل محترف. وقد صنف عبدالله الهامور كتابه إلى خمسة فصول، خصص لكل منها أدبًا من آداب صب القهوة مراعيًا تسلسل هذه الآداب قدر المُستطاع.

وقد بدأ الكتاب بعرض لآداب حامل الدلة وهو «المغنم» أو راعي الدلة أو «الصبيب» أو «المقهوي»، وهو الشخص الذي يصب القهوة، حيث أشار إلى أن راعي الدلة يجب أن يتحلى ببعض الآداب والتي حصرها المؤلف في 44 أدبًا، أي أنها اشتملت نصف الآداب المسجلة بالكتاب تقريبًا، منها أن يكون صاحب الدلة عند صبه القهوة حافي القدمين، وأن يكون واقفًا عند صبه القهوة، ويتميز بالمظهر الحسن، وألا يسمح لوالده بأن يصب القهوة للضيوف في وجوده، وأن يكون موقعه في أول المجلس قرب الباب، وأن يشرب ويجرب الفنجان الأول، وأن يتأكد من سلامة الفناجين قبل تقديم القهوة إلى الضيف، وأن يهز الفناجين التي بيده

قبل أن يصب فيها القهوة، وأن يمسك مقبض الدلة من الوسط وإصبعه الإبهام أعلى المقبض، وأن يرفع الدلة عن الأرض بطريقة هادئة وغير خاطفة، وأن يمسك الدلة باليد اليسرى والفناجين باليد اليمنى، وأن يكون عدد الفناجين التي يحملها بيده ثلاثة فقط، وإذا كان في المجلس رجل ذو وجاهة يبدأ به، وإذا لم يعرف إلى من يقدم الفنجان الأول، يتقدم لوالده وهو يوجهه (حالة الشك)..إلخ.

أما ما يخص واجبات الضيف وهي الآداب التي يتحلى بها الضيف أثناء شرب القهوة من تسلمه وشُربه وتسليمه الفنجان، فقد بلغت 22 أدباً، منها أن يُقبل على صاحب الدلة بصدره ووجهه عند أخذ الفنجان، وأن يتسلم الفنجان بثلاثة أصابع: الوسطى والسبابة والإبهام، وألا يشرب أكثر من ثلاثة فناجين؛ فلا يصح له الفنجان الرابع، وأقل ما يشربه فنجانان، وهذا هو الأفضل. ولا يصح له ترك شيء من القهوة داخل الفنجان ويسلمه لصاحب الدلة، وألا ينفخ في الفنجان ليبرد القهوة، لكن يحركه حركة شبه دائرية، وألا يخرج صوتًا عند شرب القهوة بشكل ملحوظ أو واضح، وألا يترك الفنجان في يده مدة طويلة وينشغل بالكلام، وإذا كان بجانبه شخص ذو وجاهة، يُستحسن أن يقدم إليه فنجانه تقديرًا له. وأن يضغط بالفنجان على يد صاحب الدلة، إذا أراد زيادة كمية القهوة، وأن يأخذ الفنجان باليد اليمنى ويشرب ويسلمه باليد اليمنى كذلك، ولا يجوز له أن يأخذ الفنجان وهو واقف بل عليه الجلوس، وألا يكون واضعًا رجلاً على رجل أو متكئًا حينما يتسلم الفنجان. وألا يطيل الحديث مع صاحب الدلة أثناء أخذ الفنجان، وأن يقبل الفنجان الذي وجهه إليه صاحب المجلس، وألا يضع الفنجان على الأرض إلا إذا كانت له حاجة، وألا يتقدم الضيف لصب القهوة، ولو كان أصغر من في المجلس سنًا، وللضيف الحق أن ينادي: فنجانك يا راعي الدلة، إذا نسي الفنجان في يده، وأن يهز فنجانه عند الاكتفاء من شرب القهوة، ويقول (غنمت)، كما يحق له أن ينبه صاحب الدلة إلى عيب في الفنجان، وألا يسلم فنجانه إذا تزامن انتهاؤه من شرب القهوة مع ذي وجاهة أو كبير سن، وأخيرًا على الضيف أن يستأذن صاحب الدلة أولاً إذا أراد الخروج والدلة (دايرة أو واقفة ( قائمة.

أما الآداب المرتبطة بالقهوة والدلة والفناجين فقد جاءت في 12 أدبًا، منها أن تكون الدلة والفناجين على درجة كبيرة من النظافة، وأن تكون الدلة صالحة لزل القهوة فيها، ولا تقدم القهوة فاترة أو محمومة؛ أي حرارتها ضعيفة، ولا يصب في الفنجان المشلوم أو الذي فيه شرخ، وأن تكون الفناجين ذات حجم واحد، كما يُمنع وضع الفناجين في صينية ويُطاف بها على الضيوف، وأن توضع الفناجين في طاسة فيها ماء إلى نصفها أو أقل بقليل وتسمى (طاسة الغسول)، وعند وصول ضيف جديد تُصنع له قهوة جديدة، ولا تُستخدم ألفاظًا مثل: (شكرًا)، (عفوًا) عند صب القهوة، وصاحب الدلة هو من يرد على من مدح القهوة، وأخيرًا ينبغي ألا يتقدم الأبناء صغار السن أو من ليس لديه معرفة إلى صب القهوة.

وقد تناول الهامور بعض آداب صب القهوة عند أفراد العائلة والأصدقاء واشتملت تسعة آداب، جاء فيها: يُمنع جلسة القُرفصاء (التربع) على الذي يصب القهوة، ويُسمح له بالجلوس أثناء صبه القهوة، ولا بأس بأن يصب الأب القهوة لأولاده وكذلك الأم، كما يُسمح بالسوالف أثناء صب القهوة، وفي موسم القيظ، لا بأس بأكل الرطب وشرب القهوة في آن واحد، ولا مانع من زيادة عدد الفناجين إلى أكثر من ثلاثة في شرب القهوة عائليًا، كما يُسمح للأولاد في سن السابعة فأكثر بصب القهوة من باب تعليمهم، ولا بأس بكمية القهوة التي تُصب لكبير السن، أن تزيد على ربع الفنجان، ويجب غسل الفنجان بعد شرب القهوة ثم تسليمه راعي الدلة. وفي القسم الأخير من الكتاب سجل المؤلف بعض الآداب العامة التي لم ترد في الكتاب منها بعض العادات المرتبطة بدلة الولائم أو العزاء الكبيرة، حيث أن فنجان العزاء يكون واحدًا ولا يزاد على اثنين، كما أن دلة العزاء لا يُستأذن صاحبها عند المغادرة، بل يُستأذن صاحب

العزاء، أما دلة ولائم الأفراح الكبيرة فتكفي الضيف فيها الإشارة إلى صاحب الدلة بالمغادرة، أما الشخص الذي لا يشرب القهوة فعليه الاعتذار لصاحب الدلة ويتحول الفنجان إلى الذي بجانبه، وفي المجالس الكبيرة في الوقت الحالي قد تكون هناك بعض الاستثناءات، غير أن الأصل أن تكون في المجلس دلة واحدة قائمة، وقد يتقدم الأب ليصب القهوة لأحد أبنائه.

والكتاب على هذا النحو يسجل بدقة علمية في الرصد والوصف والتحليل آداب صب القهوة، وفي الوقت ذاته اتسم أسلوب المؤلف بالبساطة والتشويق والمتعة في العرض مما يجعل الكتاب مرجعًا علميًا وأكاديميًا من ناحية، ومرجعًا ثقافيًا وأدبيًا وتعليميًا للأجيال القادمة من ناحية أخرى.

## بن شنب والثقافة الشعبية

وفي الجزائر أصدرت مديرية الثقافة لولاية المدية عام 2012 كتابًا حمل عنوان «الدكتور محمد بن شنب والثقافة الشعبية» ويتضمن سلسلة محاضرات الملتقى الوطني المنظم بإشراف المديرية يومي 12 و13 ديسمبر 2011 بجامعة المدية. وقد نشأ بن شنب (1869- 1929) في منطقة عين الدهب بالمدية، حيث حفظ القرآن عن شيخه أحمد بارماق، ثم توجه إلى تعلّم الفرنسية بالمكتب الابتدائي، وحصل على شهادة مكنته من الالتحاق بالمدرسة الثانوية، ثم توجه إلى الجزائر العاصمة سنة 1886، والتحق بمدرسة المعلمين، وتخرج منها عام 1888، ثم عمل معلمًا ثم توجه إلى الجامعة الجزائرية حيث حصل على شهادة اللغة العربية، كما حصل عام 1896 م حصل على شهادة البكالوريا، وعمل بعدها أستاذًا بالمدرسة الكتانية في قسنطينة، ثم ارتقى عام 1908 إلى درجة محاضر بالجامعة. ثم تقدم عام 1920 لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة الجزائر ثم عُين 1924 أستاذا بكلية الآداب الكبرى في العاصمة. وقد أتقن إلى جانب العربية اللغة الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والأسبانية والألمانية والفارسية، وشيئًا من اللاتينية والتركية. وقد أشار مدير الثقافة في مقدمته للكتاب إلى أن اختيار محور الثقافة الشعبية في فكر العلامة محمد بن شنب (1869- 1929) جاء مؤسسًا على سببين اثنين: أولهما: الأهمية التي تكتسبها الثقافة الشعبية كركن ركين في فهم واستيعاب تاريخنا الثقافي والاجتماعي، وثانيهما: التعرف على مدى اهتمام بن شنب بدراسة الثقافة الشعبية، ومدى مساهمته فيها، وكيف تعامل معها في ظل الهيمنة الاستعمارية.. كما أكد عبد الحميد بورايو إلى أن الوسط الثقافي والجامعي قد تنبه إلى أهمية ما أنجزه بن شنب في العديد من مجالات المعرفة الإنسانية، مثل دراسة التراث اللغوي والأدبي، مع التركيز على الخصوصية المغاربية ممثلة في التراث الأندلسي، ودراسة التراث الشعبي ممثلاً في أشكاله التعبيرية المختلفة كالأمثال والأشعار والعادات والتقاليد والعربية الدارجة. ويمكن أن نستنتج من موقف بن شنب استرتيجية للثقافة الجزائرية في مجال البحث العلمي في الجزائر، باعتباره من أهم مؤسسي البحث العلمي فيها، والمتعلق باللغة العربية، بالدراسات الأدبية والثقافة الشعبية.

وقد سجل التاريخ لهذا الصرح العلمي عديد الصولات والجولات في مناظرة المستشرقين، محاورتهم ومجادلتهم، فأعجز بوافر علمه وبلاغة لسانه وكريم خلقه، فكان رجلاً عاشقًا لوطنه، متمسكا بعروبته وإسلامه وانتمائه. وتُعد الثقافة الشعبية في فكر بن شنب ومدى مساهمته فيها ركنًا أساسيًا في فهم واستيعاب التاريخ الثقافي والاجتماعي الجزائري، إذ تكشف عن كيفية تعامل الرجل معها في ظل الهيمنة الاستعمارية. وتضمن الكتاب محوران رئيسيان؛ الأول بعنوان «مفهوم الثقافة» اشتمل على بعض الدراسات المتخصصة من بعض الباحثين، بدأت بدراسة محروق اسماعيل المعنونة «العلامة بن شنب وآثاره الإبداعية»، حيث أكد على دور بن شنب في تحقيق المخطوطات والمنهج المتبع فيها، ومنها مخطوطة «البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان» لابن مريم التلمساني، و«عنوان الدراية فيمن عرف من علماء المائة السابعة ببجاية» لأبي العباس الغبريني. كما أشار إلى جهد بن شنب في جمع التراث المعنوي وحمايته في مرحلة عصيبة مرت بها الثقافة الشعبية، بمحاولة طمس عناصر هويتها الثقافية وإلباسها ثوبا تبشيريا على يد مجموعة من المستشرقين لخدمة أغراض استعمارية توسعية. كما أشار محروق إلى أن ابن شنب قاد مقاومة ثقافية ضد الاستعمار، مستعملاً سلاح إبراز الثقافة الوطنية العربية الإسلامية الأصيلة وإظهار التباين بينها وبين الثقافة الفرنسية الاستعمارية، ساعده على ذلك تكوين علمي رفيع المستوى، وإتقان متعدد للغات، دراية بفن التحقيق، واطلاّع على أسرار المنهج وخباياه عند المستشرقين، وهذا ما لم يتح لغيره من المفكرين والمحققين. كما سلط الضوء على منهج بن شنب في التصنيف في كتابه «أمثال العوام بأرض الجزائر والمغرب» الذي نُشر بين عامي 1905 -1907 بباريس في ثلاثة أجزاء، حيث اعتمد العلامة على كتب المعاصرين والأجانب في مجال التراث.

وفي المحور نفسه «مفهوم الثقافة» قدم العربي بوجلال دراسة بعنوان «محمد بن شنب حياته وأثاره» عرض فيه لمولد بن شنب ونشأته، وأثاره ومؤلفاته، وكذا تحقيقاته للمخطوطات، وأسلوبه العلمي في البحث، فهو وإن كان أستاذًا لآداب العربية في الجامعة الفرنسية بالجزائر، ونال شهادة الدكتوراة في الآداب، فإنه في الواقع عالم أكثر مما هو أديب، وأبحاثه - وإن كانت في موضوعات أدبية - فهي أبحاث علمية على طريقة علماء المشرقيات لا نكاد نرى عليها مسحة أدبية. وتحت عنوان «أصالة الإيقاع في الشعر الشعبي الجزائري» كتب لوصيف لخضر بحثه مشيرًا إلى أن الإيقاع في الشعر الملحون الجزائري وعناصره لابد وأن يسبقه حديث عن الأوزان في الموشحات والأزجال لشيوعهما قديمًا. فالموشحات هي أقدم تسمية شائعة ظهرت مقرونة باسم بلدها الأصلي الذي ظهرت فيه وهو الأندلس. أما عائشة ملكار فقد قدمت دراسة بعنوان «صورة المرأة في الثقافة الشعبية من خلال عينة من الأمثال في كتاب أمثال الجزائر والمغرب لمحمد بن شنب»، وقدمت الباحثة لمحة عن الكتاب، مشيرة إلى بعض الأمثال التي تذم النساء وتدعو إلى العنف، مثل «النساء بقرات إبليس - النساء كيتهم - ضربة النساء ما تتنسي.. إلخ. وتنهي الباحثة دراستها بالإشارة إلى أن هذه العينة من الأمثال الشعبية المدروسة تؤكد أن صورة المرأة العربية ومن خلالها المرأة الجزائرية سلبية، أو هكذا ترسم لها هذه الأمثال الصورة في الظاهر، إلا أننا حين نتعمق تلك الأمثال نجد صورتها إيجابية، ويتضح ذلك من خلال نماذج التحليل التركيبي لهذه الأمثال. واختتم هذا المحور بدراسة لصادق خشاب تحت عنوان «تاريخ الأرقام العربية: الرقم ثلاثة عند العرب أنموذجًا لابن أبي شنب» حيث استعرض تاريخ شكل الأرقام عند العرب، وأشار إلى اهتمام بن شنب بالرقم ثلاثة، حيث تُعد دراسته لهذا الرقم عند العرب من أغنى الدراسات وأضخمها حيث تتناول استشهادات من علم الكلام وأصول الدين والشرع، والشعر العربي والأمثال والحكم التي يحتل فيها العدد ثلاثة مكانة هامة، مع ترجمة وشرح لفصل من كتاب «برد الأكباد في الأعداد» في العدد ثلاثة عند الثعالبي والذي طبع 1927 تحت عنوان الرقم ثلاثة عند العرب.

وجاء المحور الثاني من هذا الكتاب المهم يحمل عنوان "مستقبل الثقافة الشعبية"، بدأ بدراسة لعبد الحميد بورايو بعنوان «مكانة كتاب أمثال الجزائر والمغرب لمحمد بن أبي شنب بين مصنفات الأمثال الشعبية الجزائرية"، مشيرًا إلى أن هذا الكتاب يعود إلى مستهل القرن العشرين، والمطلع على هذا العمل مقارنة بمن سبقوه نهاية القرن التاسع عشر(أمثال عبد الحميد بن هدوقة ووقادة بوتارن) سيجده أكثر اكتمالاً وتخصصًا وتوثيقًا حيث عمد إلى مقارنة الأمثال. ويحتوي 3127 مثلاً شعبيًا، موثقة بصيغها التعبيرية الأصلية، مرتبة وفق الترتيب الأبجدي، ومترجمة إلى الفرنسية، موثقة من حيث مصادرها، مشروحة من طرف المصنف ومعلق عليها، ومن ثم فالكتاب يمثل ثروة لغوية هامة يعتمد عليها الدارسون في التعرف على اللغة العربية الدارجة المستعملة في حواضر البلدان المغاربية في النصف الأول من القرن العشرين. كما قدم لعمي عبد الرحيم دراسة بعنوان "مستقبل الثقافة الشعبية في ظل تحديات العولمة"، ناقش فيها مفهوم الثقافة عامة والثقافة الشعبية خاصة،مشيرًا إلى جبهة الحاضر وتحديات المستقبل، حيث أكد على أن المنظومة الفكرية العالمية أدركت قيمة الثقافة الشعبية من حيث أنها الوعاء الذي يحوي الطرح الهوياتي والحضاري، ثم تساءل في النهاية حول مصير الثقافة الشعبية أمام شبح العولمة، وماهي الإجراءات التي يمكن تفعيلها لحماية الثقافة الشعبية والرسمية من مخاطر العولمة، ومن بين الإجابات التي توصل إليها، نجد التفعيل الحقيقي لمظاهر الثقافة الشعبية، لأنها تعطي لكل مجتمع عناصر التميّز والاستقلالية وتقوي الوحدة الوطنية، وذلك لتنوعها، وإنشاء المخابر ومراكز البحث التي تتكفل بمواد الثقافة الشعبية، مع تسخير الوسائل السمعية البصرية الضرورية ومسح شامل لكافة مواد الثقافة الشعبية على المستوى الوطني، وإنشاء بنك معلومات على الأنترنت ليكون مرجعا للباحثين وملاذًا لشرائح المجتمع تعود إليه قصد الاطلاع على ثقافتها الشاملة كون الثقافة الشعبية أحد روافدها.

وقدم الباحث شيكو يميتة مداخلة بعنوان «زواج المسلمين بغير المسلمين في الجزائر في عهد الاحتلال الفرنسي»، وهو من الموضوعات التي اهتم بها بن شنب ونشره عام 1908 باللغة الفرنسية، حيث تعرض إلى مشكلة الزواج بين المسلمين وغير المسلمين بدءًا بذكر أشكال الزواج عند اليهود والمسيحيين. فهو يرى أنه توجد مصاهرة كبيرة بين الديانات السماوية الثلاث، وبما أن الديانة الإسلامية منحدرة بدون نزاع عن اليهودية والمسيحية، فليس من غير المجدي الإشارة بشكل إجمالي إلى أهم النصوص التي تذكر زواج اليهود بغير اليهود، وزواج المسيحيين بغير المسيحيين، قبل عرض ما يتعلق بزواج المسلمين بغير المسلمين. وأعقب ذلك دراسة بوحبيب حميد بعنوان «محمد بن شنب مترجمًا الشعر الشعبي: قصيدة "الورشان" لابن مسايب أنموذجًا». مشيرًا إلى أن هذه القصيدة يمكن تصنيفها ضمن شعر «الحنين والشوق» حنين إلى ديار الأحبة والمقصود هنا البقاع المقدسة وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم. ويخلص بوحبيب من خلال اقتفاء معالم ترجمة هذه القصيدة من مربوع إلى آخر، بأن بن شنب مترجم محنك يدرك لطائف المعاني ويحسن إعادة إنتاج التركيب الأقرب إلى طبيعة الجملة الشعرية لدى ابن مسايب، كما أن الغاية من الترجمة (وهي تعريف القارئ بالفرنسية بأنموذج من الشعر الشعبي) هي التي أملت على المترجم طريقة الترجمة، فقد كان يضع في الحسبان دومًا ذلك القارئ الغربي قليل المعرفة بأبجديات الثقافة العربية الإسلامية، ومن جهة أخرى بذل بن شنب جهدًا جبارًا في توثيق الترجمة، ولم يفته شاردة ولا واردة في التعريف بأسماء الأعلام والبلدان والشعائر. من أجل كل هذا، كان لابن شنب فضل الريادة في ترجمة الشعر الشعبي. واختتمت المداخلات والأبحاث في هذا المحور بمداخلة لنعيمة العقريب بعنوان «توثيق الأمثال الشعبية عند محمد بن شنب»، تناولت فيها منهجية بن شنب في توثيق الأمثال، من ناحية التصنيف والمصادر المرجعية، والبناء اللغوي.

l'art surréaliste. Cette passion fut en effet l'une des étapes importantes de sa quête puisqu'elle fut celle de ses débuts qui le portèrent vers l'univers des légendes, des contes et des sîra populaires, en lui révélant ce lien subtil qui met le patrimoine tunisien et, plus généralement, arabe, en rapport avec le monde du rêve et de l'imagination.

Megdiche se préoccupa moins de peindre les événements relatés par les vieilles légendes que d'en faire une source d'inspiration pour communiquer ses tourments intérieurs, lesquels faisaient bien souvent écho à sa perception des événements historiques par lesquels la Tunisie est passée au cours de sa longue histoire: "J'ai un souvenir douloureux, m'a-t-il déclaré, des Byzantins, des Turcs, des Espagnols et des tribus hilaliennes qui ont déferlé sur le pays (…) Je dessine la fertilité d'Alyssa sur la peau des vaches sacrées, je sculpte le visage de Jugurtha sur les marchés aux chevaux des Berbères. J'ai gravé sur les murs des temples africains les caboteurs avec leurs voiles tissées de cheveux de femmes".

L'artiste a matérialisé ses idées par divers moyens et selon divers styles qui ont donné à ses œuvres ce cachet inimitable, à travers une écriture picturale différant totalement de celle de ses prédécesseurs, peintres populaires aussi bien qu'artistes universels des époques classique et moderne. Il a su transporter le spectateur vers des époques et des mondes proches ou lointains sans que celui-ci perde une once de la jouissance artistique dans l'exploration de cet univers artistique gouverné par une architecture rigoureuse et soutenu par une vive sensibilité et une imagination débordante.

# ADEL MEGDICHE : UNE LECTURE PLASTIQUE MODERNE

## DES CONTES ET LEGENDES

## POPULAIRES TUNISIENS ET ARABES

**Mondher Mtibaa - Tunisie**

Il n'est guère étonnant que le nom de l'artiste Adel Megdiche soit aussi étroitement lié à l'héritage populaire en ses multiples manifestations. Ce patrimoine a trouvé dans la femme l'appui et l'instrument qui permet de communiquer un ensemble de sentiments et d'idées dans le cadre d'un espace plastique rempli d'ornementations et de symboles, disposés de façon telle que chaque parcelle de la toile se présente comme un tableau en soi. L'artiste a en effet compris à quel point la culture populaire – qui représente l'une des facettes de l'héritage arabo-islamique – est liée au foisonnement ornemental par la forme et la couleur ainsi que l'ont, du reste, souligné certains chercheurs occidentaux, comme le français Alexandre Papadopoulo qui avance l'hypothèse que cette spécificité, qui constitue aussi l'un des fondements des arts islamiques, s'explique par "la peur du vide". L'auteur ajoute que de son point de vue cette spécificité s'étend jusqu'à l'aspect comportemental et communicationnel de la culture arabo-islamique.

Tel est en tout cas le style adopté par Adel Megdiche dans la plupart de ses travaux qui transforment l'espace pictural en une symphonie plastique dont lui seul connaît les chemins secrets à travers ses choix de formes

et de couleurs. Son intérêt pour la Sîra (épopée) hilalienne ou les légendes phéniciennes, tunisiennes ou arabes s'inscrit dans l'un des cycles de son travail sur l'héritage culturel du pays ou, plus généralement, du monde arabe, avec toutes les légendes et épopées dont cette culture est porteuse et les profondes résonances que de tels récits ont avec sa passion pour

# L'ENSEIGNEMENT DU VIOLONCELLE (CELLO) AUX DEBUTANTS EN TUNISIE: LA PROBLEMATIQUE DU CHOIX

## Une lecture critique des causes et motifs de l'abandon

**Kacem Beji - Tunisie**

La recherche sur des contenus relatifs à divers aspects d'un enseignement privé de la musique, fondé sur la répartition par instruments, revêt d'autant plus d'importance qu'il est nécessaire d'être attentif aux deux aspects didactique et pratique tels qu'ils sont appliqués à l'instrument musical en tant que celui-ci a pour fonction de produire des sons ayant une signification culturelle. C'est dans ce cadre que s'inscrit cette étude qui porte sur les violoncellistes (ou joueurs de cello), et en particulier les débutants que l'auteur observe sous l'angle de la sociologie, dans leur rapport à leur environnement musical, en partant de l'étape du tri qui permet de sélectionner ceux qui vont étudier en Tunisie le cello jusqu'à celle du passage au professionnalisme.

Cette étude a surtout l'ambition de jeter la lumière sur le domaine musical, et plus particulièrement sur ceux que l'on pourrait appeler les soldats de l'ombre et, plus précisément, certains éléments et certaines composantes des troupes musicales. L'auteur tente de mettre l'accent sur les aspects humains et leur impact sur la performance scénique à travers l'examen, par tranches d'âge, de la façon dont s'opère en Tunisie le choix de l'étude du cello chez les apprenants.

L'instrument musical étant, quelle qu'en soit la nature, un moyen de donner forme à l'acte culturel contribue pour une part importante à l'histoire de la créativité humaine tout autant qu'il est en soi le témoin matériel du lien qui unit la science, la créativité et l'art. L'auteur essaie dans cette étude de mettre en évidence l'essentiel des facteurs et les motivations qui ont conduit les débutants en Tunisie à étudier le cello, depuis le moment où s'est porté leur choix sur cet instrument. Ayant lui-même suivi un cursus académique dans ce domaine, il a en effet été amené à réfléchir sur l'ensemble des données liées à l'enseignement de cet instrument et leur impact sur le niveau de la performance dans ce domaine.

L'auteur a notamment été frappé par le phénomène d'abandon observé chez certains apprenants, élèves et étudiants, qui avaient choisi de se former sur cet instrument. Pour certains, les raisons avancées étaient d'ordre personnel, mais le fait est que ces abandons ont un impact négatif sur le marché de la production musicale tunisienne mais aussi sur la pérennité de l'enseignement du cello.

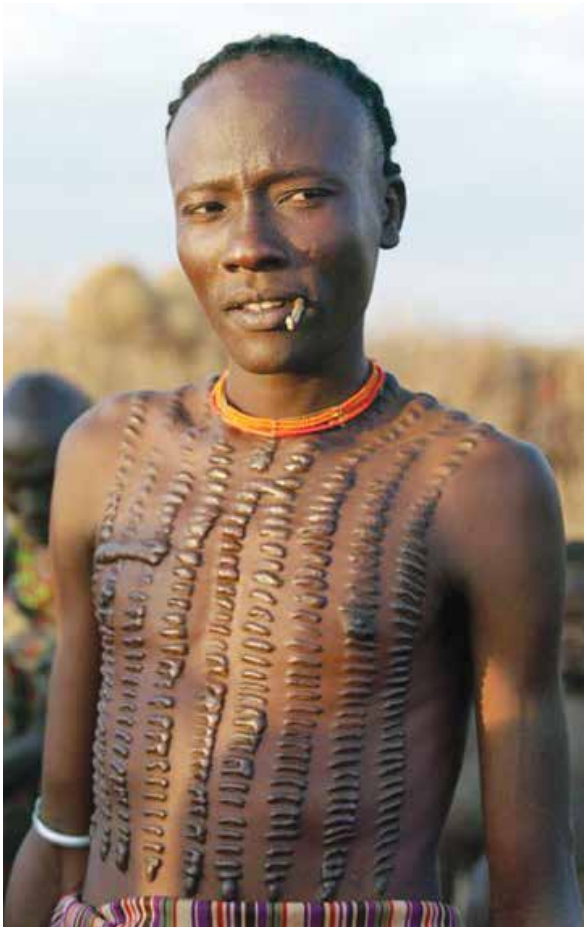
Mais en quoi consistent les facteurs qui ont conduit à l'abandon partiel ou total de cet enseignement? Est-ce que les critères définis pour juger de la réussite de la formation d'un violoncelliste destiné à une carrière professionnelle sont adaptés au profil de la majeure partie des élèves destinés à cette formation ? telles sont les questions qui se posent aujourd'hui.

L'auteur est convaincu de la nécessité d'une enquête approfondie sur l'abandon des apprenants du cello qui permette de mettre en lumière les causes réelles d'un tel désintérêt et leur impact sur le niveau de l'enseignement et de la pratique dans le milieu musical.

# L'APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE DU TATOUAGE AFRICAIN

## DANS LES ROMANS SAOUDIENS

**Razhwan Adiualy Tijani - Nigeria**



L'étude porte sur les tatouages et les scarifications. Ces pratiques culturelles africaines remontent fort loin dans le temps, ils s'accompagnent de rites et de pratiques cultuelles auxquelles sont assignées de nombreuses fonctions.

Le tatouage apparaît dans le roman Sama'un fawq Ifriqiya (Un ciel au-dessus de l'Afrique) comme une manifestation culturelle close renvoyant à des clans bien particuliers ou à des associations criminelles. Il a ainsi une fonction psychologique, du moins du point de vue du chercheur qui s'appuie sur le contexte dans lequel l'inscrit le récit et la signification qu'il confère à ces marques figurant sur les corps. Il reflète en outre la psychologie de l'individu, laquelle est révélatrice de sentiments profonds qui font que le tatouage tient lieu de l'organe tatoué.

Deux autres romans, Maïmouna et Fikhakh ar-rayiha (Les Pièges de l'odeur), soulignent la fonction sociale de la scarification. La tribu considère en effet que, placés à un endroit précis du corps, le tatouage ou la scarification se présentent comme autant d'indications sur l'identité de la personne. C'est pour cette raison que les chercheurs estiment que l'un ou l'autre constituent un discours chargé de significations et de valeurs artistiques qui sont également des expressions esthétiques de l'âme et de l'environnement du groupe, conférant à de tels symboles un sens facilement reconnaissable, en plus d'être aux yeux du groupe une expression collective porteuse d'une signification donnée. D'un autre côté, tatouage ou scarification traduisent la singulière capacité créatrice de l'artiste qui les a exécutés, outre qu'ils sont en eux-mêmes des œuvres d'art témoignant d'une démarche créatrice.

# SUR CERTAINES PRATIQUES LIÉES AUX CROYANCES

## ET COUTUMES COMMUNES AUX POPULATIONS IRAKIENNES ET À D'ANCIENS PEUPLES AFRICAINS

**Qusay Mansour al Turki - Irak**

Passons sur le fait que les textes littéraires constituent, en tant que tels, un registre des événements et catastrophes qui ont abouti à la quasi-totale disparition de l'espèce humaine, et concentrons-nous sur la question qu'ils recèlent, question qui mérite d'être approfondie et continue à susciter d'âpres débats parmi les anthropologues. Cette question est : comment expliquer les nombreuses et fortes ressemblances qui existent entre les croyances et les coutumes de populations humaines vivant dans des régions du monde différentes et géographiquement éloignées les unes des autres ?

Ces ressemblances s'expliquent-elles par la transmission des croyances et des coutumes d'un peuple à l'autre par le contact direct ou par une forme de communication indirecte ? Ou bien influences et croyances similaires sont-elles nées de façon indépendante chez beaucoup de peuples, du fait d'une analogie de fonctionnement de l'esprit humain dans des situations intellectuelles semblables ?

L'auteur estime pour sa part que ces deux données – contact et similarité intellectuelle – ont agi avec force pour que se produise cette remarquable ressemblance entre les coutumes et les traditions recensées chez différences populations. En d'autres termes, beaucoup de ces similitudes constatées au niveau des influences et des croyances peuvent s'expliquer de cette façon, même si des changements sont survenus lors du processus de transfert. Mais est tout aussi bien permis de penser qu'elles sont nées de façon parfaitement autonome par le simple jeu du fonctionnement de la pensée humaine.

Quelles que soient, en tout cas, les conclusions auxquelles on pourrait aboutir, la véritable certitude est que, si étendus que fussent les mers et les déserts qui séparaient les hommes des temps anciens, la profondeur des liens et des échanges culturels ne pouvait que transcender ces distances pour que s'établît l'amitié et l'entente à la place des querelles et des conflits, et s'imposât un dialogue franc et soutenu, ravivant la mémoire de cette sensibilité ancestrale des hommes avides d'entendre les contes et les récits héroïques pour y puiser la détermination dont ils avaient besoin pour aller vers un avenir meilleur.

Combien n'avons-nous pas besoin aujourd'hui de cette convergence entre les peuples afin de construire, tous ensemble, cet édifice de culture et de civilisation que l'auteur a essayé dans cette recherche de retrouver à travers une époque disparue à jamais mais dont l'efflorescence reste gravée dans la mémoire des générations.

# LA MEDECINE POPULAIRE CHEZ LES MUSULMANS

## DANS L'ETAT DU KERALA, EN INDE

**Mohamed Ali el Ouafi Krwatl - indien**

Les anciens ulémas du Kerala avaient une connaissance approfondie de la médecine populaire et des protocoles de médication. Il en allait de même pour la caste des sayid (maîtres, seigneurs) qui soignaient les gens au moyen de la médecine prophétique, par la citation des noms de Dieu et par la prédication. Les gens ordinaires s'adressaient en effet à ces hommes de savoir pour leur santé aussi bien que pour les questions en rapport avec la foi. On recherchait auprès des  ulémas et des sayid des solutions aux problèmes de santé physique aussi bien que mentale. Quant à ces hommes de savoir, ils se fondaient sur une médecine populaire dont ils avaient hérité les secrets de leurs pères et de leurs ancêtres mais qu'ils avaient également apprise dans les ouvrages de médecine populaire ou chez les Grecs. Certains ulémas se fondaient aussi sur des connaissances provenant de la tradition persane, comme celles des noms et des talismans. Ils croyaient que ces pratiques médicales étaient purement musulmanes.

Nul doute que les musulmans du Kerala ne furent guidés par leurs études religieuses, leurs expériences quotidiennes et les rudes conditions d'existence qui étaient les leurs et qui les amenèrent à inventer certaines formes de savoir médical afin de se prémunir contre les maladies. Ils surent ainsi proposer des approches et des recommandations de grande valeur en matière de médecine préventive. Ils ont consigné dans leurs ouvrages des

connaissances dans le domaine médical aussi importantes que celles qu'ils nous ont laissées sur d'autres sciences. Mais seuls nous sont parvenus quelques rares vestiges de ce patrimoine, consignés pour la plupart dans le dialecte local de Malabar et, dans certains cas, en arabe littéral. Il n'en reste pas moins que ce legs porte le clair témoignage de la compétence, de l'inventivité et de l'excellence des savants musulmans dans le domaine sciences médicales, malgré les faibles moyens de diagnostic et des formes primitives de guérison dont ils disposaient à leur époque.

Le seul problème auquel fût confrontée la médecine populaire dans la région de Malabar est l'absence de processus d'expérimentation scientifique aussi étendus que ceux que la médecine moderne a connus. Ainsi les traitements et les pharmacopées ne furent-ils pas testés sur les animaux avant d'être administrés aux humains. De même, certaines techniques et méthodes ne firent-elles pas l'objet d'un enseignement officiel, mais passèrent par transmission héréditaire d'une génération d'ulémas et de sayid du Kerala à l'autre.

de l'interlocuteur positif et non pas négatif ou passif. Cet accomplissement/ recherche devient même un tremplin vers d'autres projets susceptibles de le nourrir et de l'impulser pour autant que ses résultats soient interprétés dans le sens de l'investissement et non pas de la désintégration et de la dissolution.

Les efforts menés par le Professeur Yaktin pour récupérer les textes oubliés de la littérature, en général, et du patrimoine littéraire arabe, en particulier, ce qu'il nomme "non-textes", trouvent leur légitimité dans le fait que ces textes constituent un élément nodal de la culture arabe. La sîra* populaire est à cet égard un terrain fertile où puisent tous les genres susceptibles de devenir des objets de réflexion et de recherche. Pourquoi alors ne pas s'y arrêter et tenter de connaître les spécificités techniques de ce genre ?

Le lecteur de cet ouvrage de Saïd Yatin – un livre tout aussi remarquable que le reste de ses travaux – ne manquera pas, au terme de sa lecture, d'y trouver un écho de la voix de Roland Barthes défendant avec force le concept d'"écriture", en tant que geste absolu réduisant le fossé entre les genres et leurs spécificités.

Autant que la sîra populaire à laquelle l'auteur consacre une part importante de sa recherche, dans le cadre de son grand projet scientifique, la question de l'"écriture" est en effet l'une des préoccupations majeures du Pr. Yaktin. Aucun de ceux qui s'intéressent au discours narratif n'ignore l'apport de ce maître dans ce domaine de spécialité, et cela, non seulement au niveau du voile qu'il lève sur les diverses problématiques qui y sont liées, mais

aussi à travers les questions concrètes qu'il a étudiées sous un angle et avec des outils nouveaux qui ont fait évoluer la réflexion dans ce domaine.

On ne s'étonnera pas de lire sous la plume d'un autre chercheur cette appréciation sur Le Calame et le Khabar : "L'ouvrage de Yaktin est dans sa spécialité un livre pionnier. Il constitue un bond en avant dans la vision critique arabe des questions en rapport avec la théorie des genres littéraires. Sa démarche témoigne d'une profonde conscience des problématiques complexes qui se posent aujourd'hui à la recherche sur les genres du calame arabe, tant pour la typologie que pour le classement".

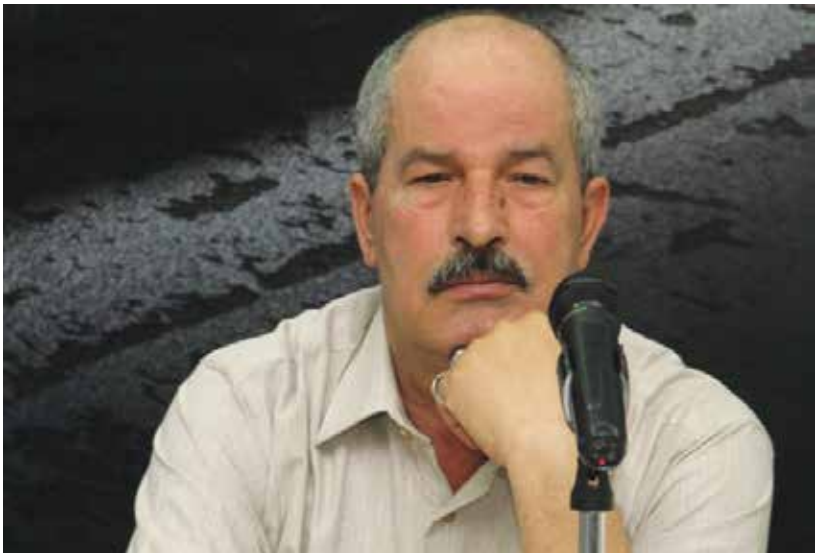
Le projet scientifique du Professeur Yaktin n'est pas un projet clos mais un questionnement ouvert sur l'ensemble des formes discursives.

*As-sîra est le récit des hauts faits d'un personnage historique ou légendaire. Al Calame désigne ce qui a trait au débat d'idées – surtout si ce débat est d'ordre théologique – ; al Khabar signifie histoire, anecdote, information sous forme de récit – souvent bref.

# LE NON-TEXTE, LA SÎRA POPULAIRE ET L'INTER-LIAISON

## DES CONCEPTS DANS "LE CALAME ET LE KHABAR"

## DE SAID YAKTIN



Dr. SAID YAKTIN

**Mohamed Adnani - Maroc**

L'inter-liaison des concepts dans Le Calame et le Khabar de Saïd Yaktin n'aurait pu atteindre à ce degré de cohérence si le texte n'y avait joué la totalité des rôles. Il est le ciment qui tient ensemble tous les concepts, si telle est la volonté du locuteur. Il est aussi un élément flexible dès lors qu'il est convoqué pour devenir le "pair" et le "partenaire" de ces concepts. Dans tout travail de recherche, le texte donne l'impression d'être le concept fragile par excellence, celui que l'on peut remplir de la manière qui sert le mieux la vision générale du chercheur, et l'aide à atteindre ses objectifs.
Il est "immunisé" par sa nécessaire présence dans tous les liens qui organisent ensemble ou séparément les concepts.

La plus belle manifestation de la recherche de pointe est cette inter-génération des questions sous-tendant chaque objet qui fait que ces questions deviennent autant d'entrées pour explorer d'autres objets, revigorant ainsi les aspects fragiles de la recherche en cours. En d'autres termes, chaque objet d'une recherche devient de par les questions qu'il induit une entrée vers un autre objet, en une continuité propre à permettre au chercheur de construire une vision d'un haut degré de cohérence qui met un terme aux questions du lecteur et le place dans la posture

La poésie populaire algérienne a pris la défense de toutes les causes nationales, en particulier celles qui étaient liées à la question identitaire, qu'il s'agît de religion, de langue ou de patrie. Etroitement associée au thème de la révolution, la question de l'émancipation s'octroya à cet égard la part du lion. Même si la révolution ne relevait pas en soi de la poésie, elle acquit souvent une teneur poétique grâce à une langue libératrice ouvrant au poème de vastes perspectives de sens qui le hissaient vers les espaces de l'idéal et de l'illimité.

Ceux qui pratiquaient le malhoun (poésie chantée), y compris les analphabètes, ont, tous sans exception, emprunté leur lexique et leurs contextes poétiques au Coran. Ils ont en effet pour la plupart reçu une formation religieuse en passant par les kouttab (écoles coraniques) et les zaouia (mausolées des saints). C'est cela qui explique leur profond attachement au Livre saint, tant pour la lettre que pour le sens. Ceux d'entre eux qui, tel notre poète Belkhir, n'ont pu être scolarisés ont pour le moins eu l'occasion d'assister à diverses assemblées et manifestations donnant lieu à des lectures collectives du Coran pour célébrer un événement heureux ou funeste. Ils se sont également associés à la récitation quotidienne, réglée sur la numérotation canonique, d'un chapitre du Livre saint cérémonie qui était pratiquée dans la plupart des mosquées d'Algérie, sans parler des tarawih (prières surnuméraires) au cours desquelles une récitation des chapitres accompagnait les nuits du mois de ramadan jusqu'à ce que la totalité des sourates fût passée en revue. Le poète se remémora ces vers qu'il entendit et qui s'incrustèrent dans son être. Certains de ses vers en furent nourris, ce qui a contribué à inscrire les nouvelles significations dans un tout autre contexte. Par cette part d'illimité qu'il confère à l'homme et à l'existence humaine, le Coran fut le premier texte à guider et à inspirer en profondeur le poète moderne qui s'est remémoré le verbe de Dieu et a vibré à son rythme.

Cette étude est un premier regard sur l'intertextualité coranique dans la poésie populaire algérienne. Elle part du constat que la sainte parole intervient dans toutes les productions des maîtres du malhoun, lesquels se sont imprégnés du texte coranique par la mémorisation, la récitation et l'écoute, puis ont réécrit ou réemployé ce texte à des niveaux de performance artistique variables, chacun selon sa compétence et sa perception des exigences de la construction du poème, se contentant, ici, d'imiter le texte sacré en le reprenant à la lettre, là, de le subsumer par l'allusion et l'allégorie autant que par ce travail sur la signifiance que le texte présent ne peut produire sans recourir au texte coranique absent. Il arrive que le poète conjugue ces deux approches, comme nous l'avons souligné chez Mohamed Belkhir qui, tout autant que les autres poètes du malhoun, voyait dans le texte coranique le summum de l'éloquence et le véritable devenir de l'écriture. Cette interaction avec le Livre saint est également perceptible dans la façon avec laquelle le poète donne un surcroît de résonance à ses vers en y intégrant des versets ou des expressions coraniques. Ses textes entretiennent de la sorte avec le Livre saint un rapport d'intrication, de croisement et d'emprunt.

l'intertexte une signification différente des autres, ce qui a contribué à ouvrir de plus vastes horizons à l'emploi de cette notion dans les études occidentales mais aussi arabes. C'est ainsi que les ''formes revêtues par l'interaction entre les textes ont suscité des études d'envergure chez les critiques et les stylisticiens arabes, notamment à travers le regain d'attention pour les emprunts poétiques, le plagiat littéraire, l'adaptation, l'allusion, la citation, la créativité, la référencialité, la concision, la tessiture, l'inter-connectivité, la représentation, la cohérence, l'allégorie, la gestation, l'anecdote, l'emploi, la simulation, l'exhibition, la concentration, le suivi…

Nombreux sont les chercheurs, tels Abdallah el Ghedhami, Salah Fadhl, Abd el Malek Murtadh, Mohamed Miftah, Abdelkader Feidouh, etc., qui se sont intéressés dans le monde arabe à la théorie de l'intertextualité.

Le poète Mohamed Belkhir est l'un des maîtres du malhoun (poésie populaire assonancée). Né en 1884, il fut déporté en Corse en 1884, suite à sa participation à la révolte d'Oud Sid Echeikh. Il mourut dans les années 1904-1906 et fut enterré dans la région de Boualem, gouvernorat d'Al Bidh. Il fut l'ami intime du Cheikh Abou Amama aux côté duquel il combattit avec acharnement par l'épée et le poème le colonialisme français.

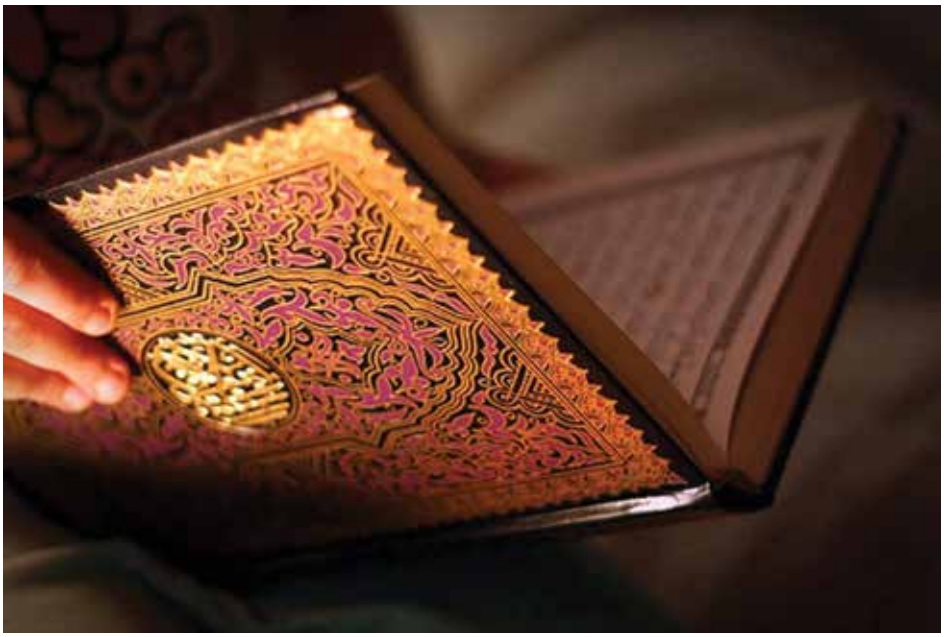
Sa poésie populaire fut une arme au cours du long combat qu'il livra pour la libération de sa patrie. L'action poétique fut pour lui le moyen de libérer son peuple et de dénoncer les projets dévastateurs des forces coloniales. La révolution fut d'abord à ses yeux une aspiration que la poésie

vise à célébrer, à servir et à sanctifier. La plupart de ses poèmes furent ainsi autant d'appels à l'insurrection et à la lutte contre l'occupant et une claire condamnation de ses entreprises et de ses complots. Le poète populaire et le poète officiel comprirent la mission qui leur incombait, ils surent que le verbe était à cette époque bien plus fort que les chars et les mitrailleuses.

La poésie populaire a d'abord le souci de diffuser les idées par le fréquent recours au symbole, le choix subtil des mots, le jeu des résonances et des allitérations, la complémentarité entre le sens et la prosodie. Mais le poème révolutionnaire se caractérise souvent par l'absence de toute unité structurelle, si bien que l'on peut jouer de l'ordre des vers, en modifiant leur emplacement sans que leur signification en soit perturbée.

# L'INTERTEXTE CORANIQUE DANS LA POESIE POPULAIRE ALGERIENNE

## L'exemple de Mohamed Belkhir



**M'hamed Boudaya - Algérie**

Les premières mentions de la notion d'intertextualité se trouvent dans l'œuvre du sémiologue Mikhaïl Bakhtine qui fut ainsi le ''premier à souligner le caractère dialogique du texte littéraire.'' Le terme intertextualité s'est ensuite imposé grâce à son élève Julia Kristeva qui fut la première à en faire un usage étendu dans la théorie critique moderne qu'elle a développée à travers ses recherches. Chez Kristeva, cette notion implique que le texte se construit à travers la production de différents autres textes. C'est ce qu'elle appelle la productivité textuelle. La technique de l'intertextualité se fonde, chez cette critique, sur des signifiés discursifs différemment datés qui font qu'aucun texte ne peut se lire indépendamment des autres, si bien qu'il se crée nécessairement un espace textuel pluriel à l'intérieur du même texte, lequel convoque par la suite tous les autres textes qui vont s'interpénétrer et se relier les uns aux autres par un seul et même fil. En d'autres termes, c'est d'une pérégrination des textes qu'il s'agit, de nombreux segments se croisant et convergeant avec d'autres textes.

La notion d'intertextualité a inspiré, à la suite de Kristeva, de nombreux chercheurs, dont les plus importants furent Roland Barthes, Michel Foucault, Dominique Mingaux, Umberto Eco, Michael Riffaterre, Gérard Genette, etc. Chacun de ces théoriciens a essayé de donner à

# Une approche anthropologique

## des proverbes populaires algériens

**Abdallah ben Maamer - Algérie**

La durée est l'expérience la plus intime. L'homme la porte en soi tel un rythme intérieur, il se plie à son flux, et c'est dans sa sphère que s'inscrit son action au service de la civilisation. La durée est liée à l'essence de la vie des hommes et à l'existence humaine.

Depuis son apparition sur terre, l'homme en a ressenti l'importance dans sa vie, à travers de multiples expériences et observations, comme l'alternance du jour et de la nuit, la succession des quatre saisons, la connaissance de la vie et de la mort, celle de l'enfance, de la jeunesse et de la vieillesse et autres perceptions de cette durée. L'expérience originelle de la durée s'est imprégnée de diverses représentations et croyances qui se sont formées au long de l'évolution de la pensée humaine. C'est pourquoi le mode sur lequel la durée est perçue et représentée diffère d'une culture et d'une société à l'autre, et varie selon l'évolution scientifique et technique de chaque groupe humain.

On peut constater que c'est la vision circulaire qui prédomine dans les sociétés traditionnelles où c'est le passé qui prévaut, alors que les sociétés industrielles avancées se représentent le temps/la durée selon une ligne constamment tournée vers l'avenir. En tant qu'Arabes, nous avons, depuis les âges les plus reculés, perçu le temps comme cette force destructrice, impitoyable et tyrannique que l'on appelle le destin. Mais quelle est la représentation qui prévaut aujourd'hui chez nous ? Comment réagissons-nous au temps? De quelle façon en organisons-nous la gestion ? L'étude tente de répondre à ces questions selon une méthodologie fondée sur l'analyse des proverbes populaires, eu égard à ce que ce genre littéraire a de spécifique – concision, éloquence, connotations patrimoniales… –, outre qu'il est l'expression fidèle d'une société avec ses vices et ses vertus.

Le proverbe est présent dans toutes les sociétés, il joue un rôle éducationnel et contribue à orienter le comportement des individus. L'auteur a choisi pour son étude un échantillon de proverbes algériens qu'il a placés à côté de proverbes similaires provenant d'autres sociétés arabes, en posant qu'un tel échantillonnage est de nature à lui permettre de généraliser les jugements qu'il a dégagés sur l'ensemble des sociétés arabes, compte-tenu de l'équivalence entre les niveaux scientifiques, économiques et technologiques de ces sociétés.

L'analyse développée dans cette recherche se fonde sur quelques études sociologiques et anthropologiques portant sur la question du temps/durée dans la société algérienne ou dans d'autres sociétés arabes. L'auteur a opté pour une approche comparative fin de comprendre les fondements rationnels de la perception du temps par les sociétés arabes. Il a tenté de répondre à cette question essentielle: avons-nous développé cette culture du temps qui est un produit de la société occidentale et de sa civilisation industrielle et technologique?

Pour répondre, il a analysé les proverbes, d'abord à travers la dimension cognitive de la perception du temps et la façon dont l'Algérien se représente la durée, ensuite à travers la dimension axiologique des proverbes valorisant le temps et le rapport entre durée et travail, puis à travers l'attitude de l'être algérien face à l'avenir, enfin à travers les proverbes consacrant une vision donnée des mois et des saisons. Il aboutit à la conclusion que le vécu de la société algérienne est fort éloigné de la culture du temps.

savoirs sur elles tout en permettant leur conservation.

Ces réseaux permettent en outre de transformer en parallèle les diverses conceptions contemporaines dont le patrimoine immatériel nourrit de façon synchrone l'esprit et le comportement des gens. Ici aussi, nous nous trouvons dans une posture dialogique, pratique, en réseau face à ce que représente la notion de patrimoine immatériel, en tant que celle-ci constitue une compétence et une expertise qui ne sont pas nécessairement séparées des domaines du symbolique, de l'économique, du social, du cultuel et de l'artistique.

Mettre le patrimoine vivant sur les sites des réseaux numériques spécialisés ne peut à l'évidence qu'en faciliter l'indexation électronique à travers des sous-titres : cérémonies, par exemple, arts, artisanat, habits, etc. Cette indexation facilite à son tour l'accès à des titres, portails ou textes qui y ajoutent des explications géographiques, historiques, humaines selon les professions et les rites. En d'autres termes, chaque page est rattachée à d'autres à travers des liens d'une haute qualité grâce au langage appelé Hypertext Markup Language qui offre la possibilité de mettre en réseau les différentes expressions culturelles en accédant à des pages descriptives conformes, illustrées par le son et l'image.

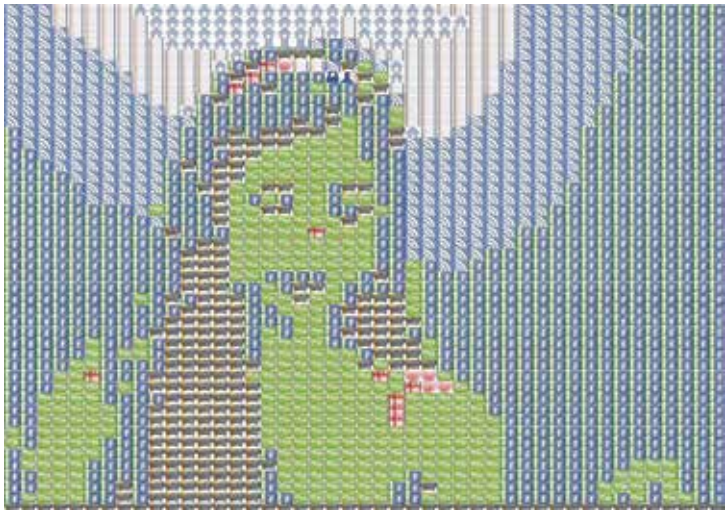
Il ne fait aucun doute que la numérisation occupe une position médiane dans le cadre de la protection du patrimoine immatériel. Elle est à la fois centre de ressources et moyen de transmission au niveau de la médiation, de la mise en œuvre, de la présentation et de la popularisation des réseaux.

C'est pour cette raison qu'elle occupe une place stratégique dans le contexte de la mondialisation qui a balisé le chemin à la culture numérique pour qu'elle domine toutes celles qui n'en relèvent pas. Même si cette culture est, assurément, soucieuse de ce que l'offre soit disponible pour tous, même si elle garantit que cette offre soit transmise d'une génération à l'autre, en tant que partie de l'identité et de l'appartenance, elle est en réalité la permanente actualisation d'un pouvoir soft extrêmement influent sur les deux plans interne et externe. Les réseaux peuvent également se constituer en « forum » permanent entre l'Etat, les collectivités régionales, les différents acteurs culturels et les chercheurs pour la protection et la conservation du patrimoine culturel immatériel.

Il est donc nécessaire de réfléchir de façon globale aux rapports qui existent entre l'information, la culture, la communication, la société et l'art plutôt que de s'interroger sur les moyens techniques et leurs utilisations. La bonne communication dépasse l'individu et ne peut être dissociée de la culture et de l'histoire d'une société donnée.

# L'ART NUMERIQUE ET LA CONSERVATION

## DU PATRIMOINE IMMATERIEL



**Hassan Msaddek - Maroc**

Cette étude part de l'idée que les sites partagés – où les données sont disponibles par le jeu des adhésions gratuites, sans que des droits d'auteur dignes de ce nom soient exigibles – facilitent la participation d'une grande masse d'utilisateurs d'internet sur ces sites qui les relient à d'autres, du simple fait que ces utilisateurs partagent dans un esprit coopératif le même intérêt, par exemple, pour des habits traditionnels particuliers, des recettes de cuisine ancestrales ou des danses folkloriques. Ces utilisateurs bénéficient des mêmes facilités pour échanger leurs avis sur ces centres d'intérêt et partager à la vitesse de l'éclair des informations s'y rapportant. On trouve ainsi des sites tels que Flicker qui est consacré à l'échange de photos ou Netfibs qui est un portail conçu selon le profil personnel de chacun, ou encore le site del.icio.us qui est destiné au partage des diverses adresses de sites sur le réseau et à la conservation des pages, etc. On constatera, en même temps, le monde arabe ne dispose pas d'études suffisantes sur les réseaux de conservation du patrimoine culturel immatériel, le rôle des différents intervenants dans ce domaine ou la rareté des sites exposant des archives spécialisées dans le traitement d'un tel héritage.

Il convient à ce sujet de souligner que la conservation de ce riche patrimoine peut bénéficier de l'apport de l'art numérique, non seulement parce que celui-ci permet le transfert des archives écrites vers un recueil numérique visuel, mais aussi grâce à la possibilité qu'il offre de transférer en même temps les expressions du visage, les mimiques, les voix, les chansons, les danses, les cérémonies et les rythmes, en tant qu'ils constituent des formes d'expression vivantes. Ainsi, la réviviscence de ces pratiques culturelles est-elle une manière de constituer des

ont migré du centre de Nadjd vers les côtes de la Presqu'île arabique, au cours des dernières années du XVIIe siècle. Leur musique a été réactualisée par les esclaves des cheikhs de ces tribus arabes avant d'être transmise à leurs descendants métissés. La plupart de ces esclaves étaient à l'époque d'origine africaine et étaient dévolus à la célébration des mariages des enfants mâles et femelles de leurs seigneurs, et cela en raison de leur propension innée à exceller dans les percussions et les arts rythmés. Cela explique que l'on n'ait rencontré jusqu'à une date récente que de très rares exemples d'exécutants à la peau claire.

Le développement et le succès des représentations données par ces troupes dans un milieu côtier plus ouvert que le milieu tribal du désert ont fait que les petites troupes privées sont passées des maisons des cheikhs et de l'élite sociale à celles des voisins de quartier puis aux quartiers les plus proches jusqu'à s'étendre à l'ensemble de la région. Leur musique a dès lors connu une vaste expansion en symbiose avec la sensibilité collective. Le grand public y a adhéré et l'a pratiquée, en faisant peu à peu un élément indispensable à la vie de la cité où cet art a fini par assumer une fonction sociale incontournable lors des cérémonies ou des veillées collectives.

Ces troupes se sont spécialisées dans l'exécution des arts du samiri, du khemari, du al la'abouni et du bestat. Les chansons légères se sont répandues. En même temps, ces troupes ont participé à la célébration des cérémonies religieuses, tels que le mouled (anniversaire du Prophète) ou l'îsrae wa al mi'araj (le voyage nocturne du Prophète). Dans ce contexte, l'industrie des tambours, des tambourins et de la décoration des instruments par des motifs peints au henné a prospéré, instaurant une économie florissante dont les retombées financières ont bénéficié à de nombreuses familles. Outre les revenus générés par la célébration des diverses cérémonies l'argent rentrait à profusion grâce à la pratique d'ennouqout, en vertu de laquelle le public fait enchère de dons en numéraire au profit de la troupe, le nom de chaque donateur ou celui de ses enfants étant à chaque fois proclamé devant l'assistance.

- Mais ces données sont-elles toutes exactes?
- La société bahreïnie vivait-elle auparavant sans que ses villes et villages ne connaissent l'art pratiqué par ces troupes féminines de chant? Et comment, alors, les familles célébraient-elles leurs festivités?
- Que sont devenues, aujourd'hui, ces troupes populaires féminines? Comment s'explique une telle éclipse et avec elle la disparition d'un pan du patrimoine?
- Une telle matière ne constitue-t-elle pas en soi le point de départ d'un important travail d'étude, d'enquête et de recherche?

**Ali Abdulla Khalifa**

**Chef de la rédaction**

perfection technique par trois des troupes féminines bahreïnies les plus connues: l'une appartenant à Tiba al Marzuq et les deux autres à Chema et Fatma al Khedharya. Je me suis entièrement consacré à l'écoute de ces performances artistiques, repassant les paroles de ces chansons entonnées par ces voix si familières qui m'ont ramené à des instants lumineux, demeurés à jamais dans ma mémoire. Je suis également revenu à un vieil enregistrement de la célèbre artiste koweïtienne Aouda al Mhenna, et j'ai retrouvé les mêmes rythmes et les mêmes mots entonnés par cette voix si pure et remplie de tristesse.

Des questions importantes ont commencé alors à tourner dans mon esprit. Pourquoi les arts des troupes féminines de chant n'ont-ils guère été étudiés jusqu'ici? Comment d'ailleurs et pourquoi ces troupes ont-elles été créées? Dans quelles conditions ont-elles pu prospérer? Comment leurs fonctions se sont-elles étendues et multipliées? Sur la base de quels règlements intérieurs ont-elles fonctionné? Qui a écrit les paroles de leurs chansons qui s'adressaient directement à l'âme? Qui en a inventé la mélodie et l'a arrangée de manière à toucher les cœurs? Qui a défini les règles des danses en solo ou en duo qui étaient pratiquées avec tant de justesse au cours de ces prestations musicales ? Est-ce que nous disposons d'un registre précis et documenté des mélodies et des paroles complètes des chansons les plus importantes et les plus célèbres ? Un registre qui soit accompagné d'une liste exhaustive des troupes avec le nom de leurs fondateurs (trices) ainsi que de leurs directeurs (trices) et de leurs grands artistes? Comment ces troupes ont-elles entamé leur carrière, comment ont-elles évolué et connu leur âge d'or? Quand ont-elles cessé d'exister? Et comment sont-elles tombées dans l'oubli?

Nul n'ignore que les radios locales dans la région du Golfe arabe possèdent des enregistrements rares de ces troupes qu'elles rediffusent de temps à autre. Le problème est que ces enregistrements sont classés en tant que chansons populaires au milieu d'une masse considérable d'autres productions musicales.

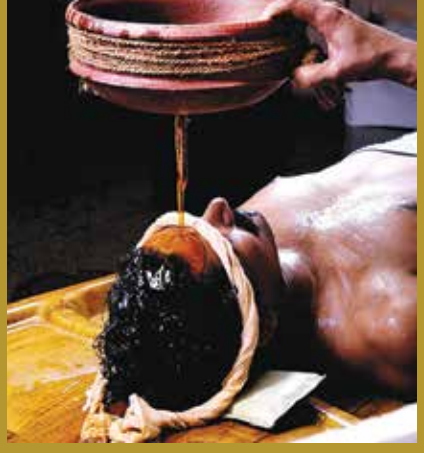
Je me souviens d'avoir en toute modestie tenté, voilà près de dix ans, de poser, pour la première fois, ces questions à quelques spécialistes. J'ai même effectué des entretiens directs avec des artistes qui s'intéressaient à ce genre musical, dont je citerais le regretté Ahmed al Ferdane mais aussi Ahmed al Jumeiry et Mohammed Jamal. Malheureusement, l'un de ces maîtres refusa d'être une source d'information sur un art pratiqué par des joueurs et des joueuses de tambours et de tambourins. J'ai donc dû me contenter du témoignage – à tous égards riche et dense – de mes deux autres merveilleux interlocuteurs, tout en regrettant que mes connaissances limitées et le temps qui m'était imparti ne m'eussent pas permis d'explorer pleinement ce filon.

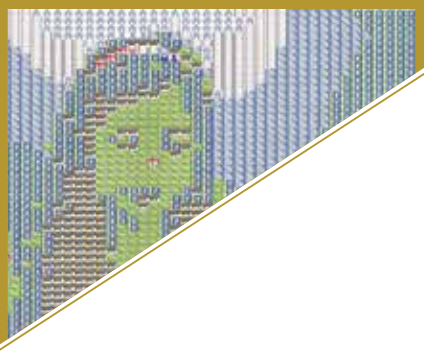
J'ai pu, néanmoins, tirer de ces entretiens préliminaires cette première conclusion que ces troupes ont été créées à la suite de l'afflux et de l'implantation des tribus arabes qui

# Où sont passées les troupes féminines bahreïnies de chant

Ma mémoire s'est longtemps abreuvée, depuis ma prime enfance, aux chants des troupes féminines bahreïnies dont les paroles aussi spontanées que douces et chargées d'émotion se déroulaient au battement des tambours et des tambourins, magnifiées par la voix chaude des cantatrices dans les quartiers de Hwuari, Brayh et Ferjane de la ville d'Al Muharriq. Les mariages, les cérémonies de circoncision, les fêtes traditionnelles et les kiosques au milieu des vergers étaient autant de scènes où se produisaient ces troupes populaires qui s'étaient répandues à travers la plupart des villages d'Al Muharriq, d'Al Rifa'a, d'Al Badi'a et d'Al Zelaq. Toutes reposaient pour l'essentiel sur l'élément féminin avec, dans certains cas, l'apport d'un personnel masculin dont le nombre ne dépassait guère deux ou trois percussionnistes qui n'avaient d'ailleurs d'autre rôle que de jouer du tambour. Celui-ci était en effet assez lourd, en raison de sa structure en bois, et seuls quelques hommes étaient, dans certains cas, capables de le porter d'une seule main tout en en jouant de l'autre, au milieu de la scène. Il arrive aussi, quoique rarement, qu'un homme assume la fonction de saqoul qui consiste à diriger le groupe de femmes en charge des tambourins et à improviser des variations sur le târ  hors du rythme global des tambourins. Ces fioritures mélodiques étaient du reste fort appréciées du public qui y faisait écho, y trouvant même des moments d'extase où la musique atteint à une sorte d'apothéose.

L'artiste bahreïni Ahmed Seyf m'a offert, il y a peu, une collection de chants exécutés par des troupes féminines populaires qui ont été enregistrés avec beaucoup de soin et à un haut degré de





21

Où sont passées les troupes féminines bahreïnies de chant

24

L'ART NUMERIQUE ET LA CONSERVATION
DU PATRIMOINE IMMATERIEL

26

Une approche anthropologique
des proverbes populaires algériens

27

L'INTERTEXTE CORANIQUE DANS LA POESIE POPULAIRE ALGERIENNE
L'exemple de Mohamed Belkhir

30

LE NON-TEXTE, LA SÎRA POPULAIRE ET L'INTER-LIAISON
DES CONCEPTS DANS "LE CALAME ET LE KHABAR" DE SAID YAKTIN

32

LA MEDECINE POPULAIRE CHEZ LES MUSULMANS

DANS L'ETAT DU KERALA, EN INDE

33

SUR CERTAINES PRATIQUES LIÉES AUX CROYANCES
ET COUTUMES COMMUNES AUX POPULATIONS IRAKIENNES ET À D'ANCIENS PEUPLES AFRICAINS

34

L'APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE DU TATOUAGE AFRICAIN
DANS LES ROMANS SAOUDIENS

35

L'ENSEIGNEMENT DU VIOLONCELLE (CELLO)
AUX DEBUTANTS EN TUNISIE:
LA PROBLEMATIQUE DU CHOIX
Une lecture critique des causes et motifs de l'abandon

36

ADEL MEGDICHE: UNE LECTURE PLASTIQUE MODERNE
DES CONTES ET LEGENDES POPULAIRES TUNISIENS ET ARABES

## 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 A**4** 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.

**Nayla Yaqoob**
- Coordinatrice des Travaux de la Traduction

**Hassan Isa Aldoy**
**Maryam Yateem**
- Website Design And Management

# LA CULTURE POPULAIRE

**Revue Spécialiséé Trimestrielle**

**Volume 12 - Automne 47**

**Automne 2019**

## 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 - Bahrain

# Adil Maqdish's Folk Art: An Artistic Approach

## to Tunisian and Arabic Folk Tales and Legends

**Monthir Mutaibi' - Tunisia**

The name of the artist Adil Maqdish is associated with folkloric art in its various manifestations. This art focused on women to communicate several feelings, thoughts and symbols within the space of drawings. It makes for very rich and comprehensive images.

The artist's work, which represents aspects of Arab-Islamic heritage, is rich in folk ornamentation and Islamic adornment. This richness has been observed by some Western researchers interested in Islamic arts. French scholar Alexandre Papadopoulo considers "fear of emptiness" as the core impetus behind Islamic art (and its heavy use of ornamentation). In our opinion, this extends to behavioral and communicative aspects of the Arab-Islamic culture.

Most of Adil Maqdish's works are so decorative with a creative selection of colours and shapes. His interest in the Sirat Bani Hilal (al-Hilali epic), Phoenician mythology, and Tunisian and Arabic mythology is part of a series in which he presented Tunisian and Arab folklore, in general, and portrays his passion for surreal art.

He was aware of the fine thread that connects the folk heritage of Tunisia and the Arab world, in general, to the world of fantasy and dream. His obsession with portraying the events of ancient legends enabled him to convey his thoughts and feelings, and we find those legends and myths consistent with his ideas and attitudes towards historical events that are part of Tunisia's ancient history.

The artist describes his relationship with his art: "I have a painful memory of the Romans, the Turks, the Spaniards, and the tribes of Bani Hilal armies... I painted the Dido's fertility on the skins of the sacred cows. I engraved the face of Jughatra in the markets of the barbaric horses. I engraved on the walls of the African temples the drawings of the shore ships and their sails which are woven from women's hair".

The artist expressed these views in different ways, and in distinctive styles. His unique artistic style differs from his predecessors of folk artists and world classical and contemporary artists. He takes his audience to distant worlds and close times without losing the joy of aesthetic artistic elements, within a space that is sensitive, well organized and overflowing with imagination.

# Teaching Cello to Beginners in Tunisia:

## Reasons and Motivations - A Critical Review

**Qasim El-Baji - Tunisia**

The musical education that focuses on the typology of instruments and their features should be taken seriously, since musical performance and vocal output contribute to the cultural significance of Tunisian society.

My study focuses on the function of the cello at the beginner's stage and its relationship with the musical environment, and takes a sociological perspective of the different stages (i.e. the process of selection, the training on the cello instrument, and reaching professionalism). The importance of this study lies in its focus on the field of music and how it discusses the figures and characteristics of different bands. I also pay attention in my study to the nature and method of selecting the study of the cello in Tunisia by different age groups.

Musical instruments of all types are tools of cultural expression and contribute significantly to human creativity. They also represent tangible evidence of the close relationship between science, creativity and art. Through this study I seek to highlight most of the factors and considerations related to training beginners on the cello in Tunisia.

Acquiring academic knowledge of the cello led to an obsession that made me pursue my studies in the musical value and function of the instrument.

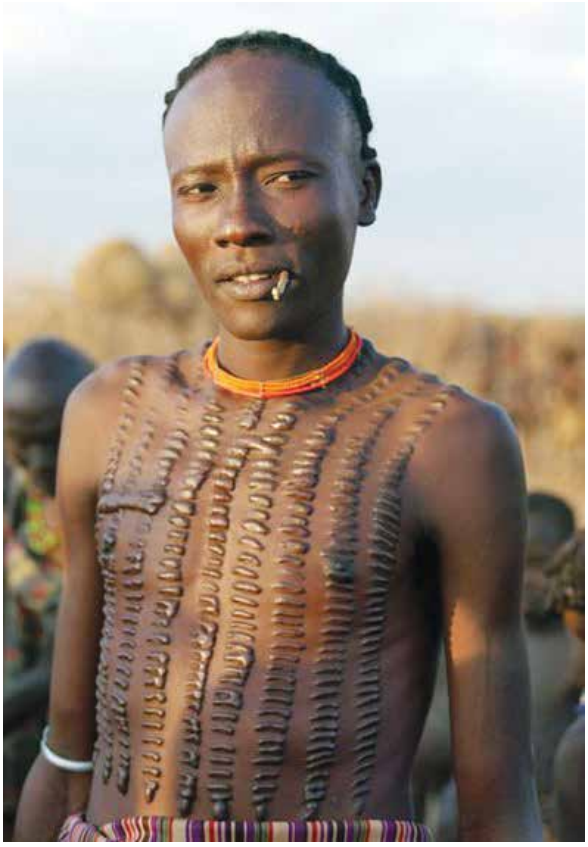
It has been observed that the interruption of learning the cello by some learners (even if it is for personal reasons) has negatively affected the requirements of the consumer market of Tunisian music production, and affects the stability of the study of the cello. In this study I tried to determine the factors that affect those prone to not completing or interrupting their learning of the cello, and explore the criteria to successfully produce a professional cello player.

I have also explored the reasons behind Tunisian students' reluctance to continue to learn the cello by scrutinizing the causes and effects on the educational and performing levels in the field of art.

# Anthropological Approach

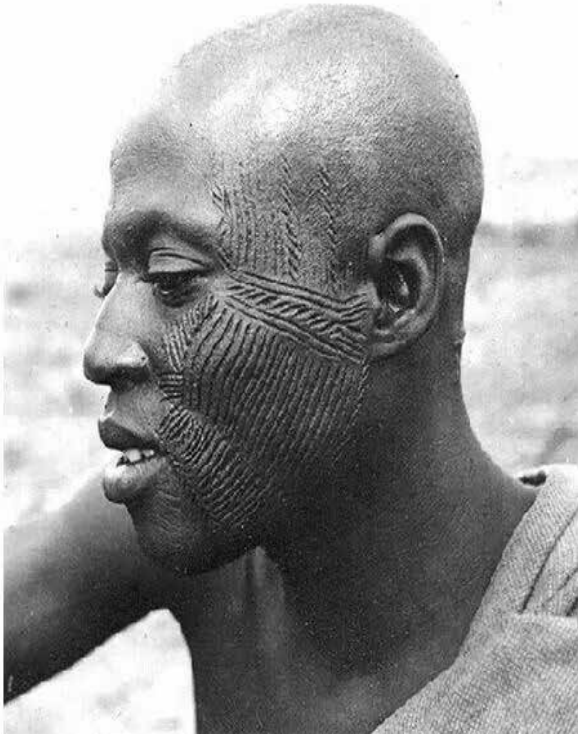
## to African Tattoos in Saudi Novels

**Radwan Adiwali Tigani - Nigeria**



This paper focuses on tattoos and facial scars, which are deeply rooted practices in African culture, as well as religious rites and rituals that serve several functions.

Tattooing has been referenced in the novel "Sky over Africa" as a cultural phenomenon of private gangs and criminal organizations. According to the researcher, it has a psychological function, based on its presence within the different contexts of the novel and its interpretation. Tattoos reveal the internal feelings of the individuals.



Maymouna and Fikhakh Al Ra'iha novels reveal the social function of the facial scars phenomenon. The African tribes consider the tattoo or the facial scar, its form and where it is placed, as part of the identity of its members. The researcher considered the two phenomena (the tattoo or the facial scar) as expressive tools loaded with aesthetic values. They reflect the spirit of the community and establish symbols of rich meanings. African tattoos and scars, which reflect the uniqueness of the artist's creative ability, are important means of collective expression.

# Aspects of Common Beliefs and Practices

## of Mesopotamia and Ancient African Peoples

**Qusay Mansur Al Turki - Iraqi**

Even if we do not consider literary texts in and of themselves important as a record of incidents and disasters that have affected almost all mankind, these texts are still worth studying because they contain a general question that anthropologists are addressing.

The question is, how can we explain the many similarities between people's various beliefs and customs when they exist in different, scattered and remote parts of the world?

Is this resemblance due to the transmission of beliefs and customs from one human race to another, through direct or indirect contact among them? Or perhaps these similar beliefs originated independently in many races, because of similar intellectual conditions.

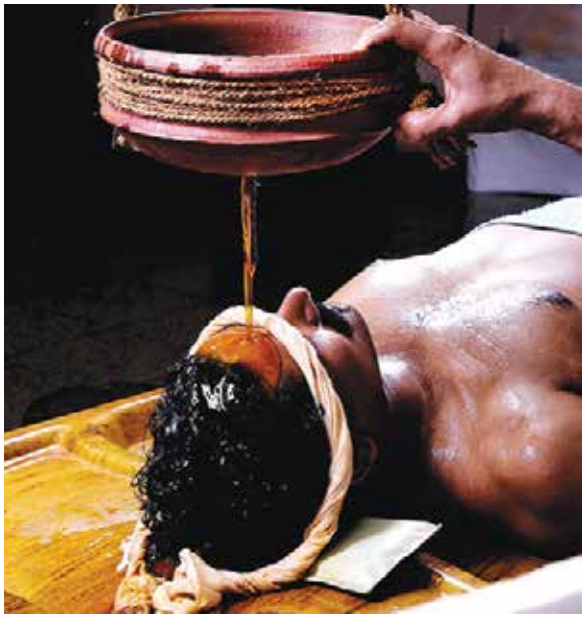
Many aspects of similarity can be explained by the common human experience across different eras, or these similarities can be interpreted as being independent due to the similarity the human collective mind.

Even though ancient nations were segregated by deserts and seas, the depth of interdependence and cultural dialogue among them must have served to minimize perception of distance and replace conflict and rivalry with harmony and unity through the sharing of thoughts and stories.

Today, we pressingly need such cohesion across cultures. We tried to describe it in this paper; it is still appealing and its fragrance is still present and engraved in the memory of generations.

# Traditional Medicine of Muslims in the Indian State of Kerala

**Muhammad Ali Al Wafi - India**



The ancient scholars in the State of Kerala had great knowledge of traditional medicine and healing and therapeutic methods. Two masters in the Sayidayn family, are amongst those scholars, and treat people with faith and prophetic medicine. People turned to their scholars for health issues and treatment, as well as for religious matters. They used to seek solutions for both physical and spiritual problems from their scholars and masters.

Scholars and masters relied on traditional medicine inherited from their predecessors and ancestors, and on the sciences they learned from the books of traditional and Greek medicine. There are also scholars who rely on the medical sciences that came from Persian methods of healing such as using holy names and talismans. People believed that that type of treatment was purely Islamic.

The Muslims in Kerala were encouraged to learn and develop medical sciences by their religious studies as well as their daily experiences and harsh living conditions (which often resulted in pain and disease). They provided invaluable advice and guidance in the field of preventive medicine. They have written about medical sciences as much as they did about other sciences, but only a few traces of their contributions and medical literature have been preserved. Most of their medical publications were written in the local language Malabari, however some of their works were written in classical Arabic.

All of this is indicative of the efficiency, skill, superiority and distinction of Muslim scholars in the medical sciences, despite the shortage of diagnostic means and the primitive therapeutic methods that prevailed in their time. The only problem facing Malabari traditional medicine is that it has not been subjected to sufficient scientific experiments, which modern medicine has. Traditional medicine was not, for example, applied to animals before it was used on humans. Moreover, some of its methods were not taught in regular schools, but were rather passed on to scholars and masters in Kerala by their parents and grandparents.

# The Non-Textual Folk Biography and the Relationship Between Concepts in the Book:

## "Al Kalam Wal Khabar" by Saeed Yaqtin

**Mohammed Adnani - Morocco**

The relationship between concepts in the book "Al Kalam Wal Khabar" would not have been so cohesive without the impact of the text, which acts like a combining element for all concepts; which helps to serve the perception of the researcher.

The text generates various questions on each subject; each subject becomes, by its questions, an introduction to another subject, and thus a great deal of cohesion results. The text helps the reader explore through the different questions and establishes a positive dialogue with the author; this achievement provides several interpretations of the author's propositions.

Professor Yaqtin's efforts to integrate neglected texts into the history of literature in general, and the Arabic history in particular, which he calls as "nontextulalizing" is an endorsed attempt, because these texts form the core of Arab culture.

The "Folk biography" is a fertile breeding soil from which many genres emerge. They are worthy of study and research, and need to be explored to appreciate their artistic characteristics.

The reader of this remarkable work by professor Said Yaqtin – much like his other works - will grasp Barthes' voice who sees writing as an absolute act that narrows the gap between the differentiation of races.

The subject of "Folk Biography" gained the interest of Professor Yaqtin, and he has given it the lion's share of his research within the frame of his great academic projects, including this project.

No one interested in narratives is unaware of Professor Yaqtin's efforts in narrative research, not only in exploring issues, but also by studying it with fresh perspectives and by using new tools; this contributed to the development of narrative studies. Therefore, it is not surprising to find a researcher saying, "Yaqtin's study is pioneering; it has advanced Arab critical studies to the level of theory of literary genres".

In this study, he revealed a sophisticated awareness of deep problems proposed in the study of the types of Arabic speech, in terms of typology and classification.

Professor Yaqtin's scientific project is not a closed one, and accommodates for discourse.

Poet Muhammad Bullkheir, who was amongst the great Malhun poets, was born in 1822 and was exiled to the island of Corsica in 1884 because of his participation in the revolution of Awd Sayyid al-Sheikh. He died between 1904 and 1906. He was a close friend to Sheikh Bouamama and a fierce fighter. He resisted the French colonialists with both his sword and poetry. He was buried in Boualem, El Bayadh Province.

Folk poetry has long strived to liberate the homeland; it is a means to liberate the people and expose the methods of subversion of the colonizer. This type of poetry embraced revolution, so all of the poems of Muhammad Bullkheir were of revolution, resisting colonialism and exposing its methods and intrigues. Both folk and formal poets knew their respective roles, and were certain that the word is mightier than a tank or machine gun.

The folk revolutionist poetry seeks to convey an idea, sometimes using symbolism and choosing its words with dedication to symmetry, careful appreciation of connotation and cadence. But the revolutionist poem often lacks organic unity so that lines can be manipulated and changed without confusing the meaning.

Algerian folk poetry was concerned with national issues, especially those which related to identity: religion, language and homeland. The issue of freedom took the lion's share, and the theme of revolution was closely connected. Although not always poetic in itself, the poetic nature of the language of liberation sometimes made it so.

All Malhun poets, without exception and even the illiterate of them, took some vocabulary and contexts from the Holy Quran. This was because their poems were religious most of the time, and most of the poets studied in the Katatib and Zawaya, which increased their attachment to the Holy Quran in terms of words and meanings. As for those who were not highly educated, like the poet Bulkhair, they were still attached to and poetry influenced by the Holy Quran as it was suffice for them to attend various gatherings and congregations (for happy or sad occasions) where the Quran was recited; hear the reading of the daily hizb (quranic text) which was read at most mosques in Algeria; and attend Tarawih prayer where the Quran is recited during the nights of Ramadan.

The poet used Quranic verses that he heard and intermingled them with his own sentiments; this allowed him to create new context.

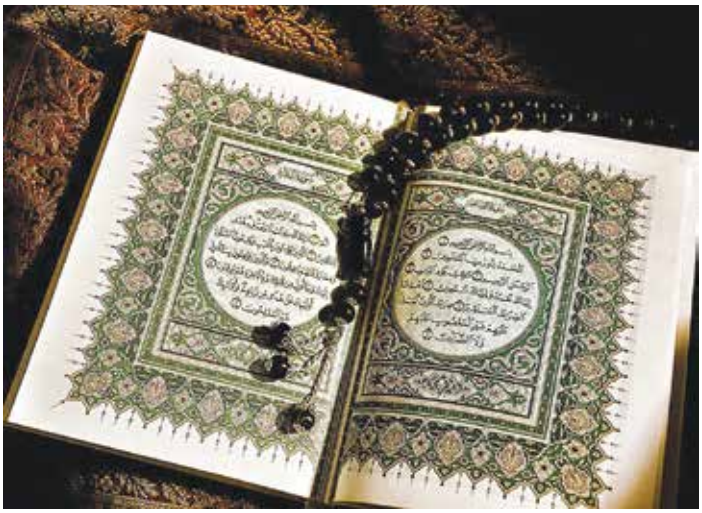
The holy Quran was the first text that captured the contemporary poet's attention. It carries the dimensions of unlimited life and humanity, so the poet chose to use some words of the Quran and interact with them.

This is a simple brief on the Quranic intertextualization in Algerian folk (Malhun) poetry. The poets were influenced by Quranic text through memorization, reading and recitation; then rewrote parts of it employing different artistic levels according to their efficiency and awareness of poetic construction sometimes through repetition, and sometimes through incorporation, which relies on the indication and connotation that the present text cannot convey itself alone without the use of the Quranic text.

Our poet Muhammad Bullkheir, along with other Malhun poets, realized that the Holy Quran has the ultimate rhetoric text. So Quranic rhetoric can be felt in his and in his peers' poetry as it invokes many Quranic verses. Thus their texts have close relation with and connection to the holy Quran's connotation.

# Study of Quranic Intertextuality in Algerian Folk Poetry,

## MuhammadBalkhair, as a model



**Budiya Imhamad - Algeria**

The semiotician Mikhail Bakhtin was the first to emphasize the interactive nature of the literary text. Then the term "intertextuality" was adopted by his student Julia Kristeva for the first time in modern critical theory through her research, in which she observes that text is formed through the process of producing different texts, in what is known as textual productivity. The technique of intertextuality is based on the creation of text based on the implications of the rhetoric of different history where a text cannot be read in isolation from other texts, and here will undoubtedly create one multi-space text subsequently leading all the texts to overlap; and all these texts are interwoven by a single thread. In the space of the text, several voices intersect and meet.

The concept of intertextuality has preoccupied the thinking and research of many researchers after Julia Kristeva, most notably of whom include: Roland Barth, Michel Foucault, Dominique Maingueneau, Umberto Eco, Michail Riffaterre and Gérard Genett. All these researchers tried to attach different concepts to intertextuality. This contributed to the expansion of the use of the term "intertextuality" in both Western and Arab studies.

As a result the forms created by the interaction between texts were extensively studied by scholars of rhetoric and criticism in the Arab world through focusing on poetic oppositions, and poetic plagiarism, as well as citation, allusion, inclusion, anomaly, connotation, textual coherence, allegory, harmony pun, double entendre, etc.

Many Arab writers and researchers have taken interest in the theory of intertextuality including: Abdullah Al Ghathami, Salah Fadhl, Abdul-Malik Murtadh, Muhammad Muftah and Abdul Qadir Fiduh.

# Us and Time

## An Anthropological Approach to Algerian Folk Proverbs

**Bin Muammar Abdullah - Algeria**

Our relation with time is so intimate, because man carries it as an internal rhythm, and follows its flow; time is associated with the essence of human life and human existence.

Man has realized the importance of time in his life since his existence on earth, through various experiments and observations such as the passing of night and day, the succession of the four seasons, the experience of life and death, the aging stages from childhood to youth and beyond, as well as other phenomena that are dependent on time. Our experience with time has been influenced by the various perceptions and beliefs formed through the stages of the history of human thought development, and the development of different cultures and communities and their scientific and technical development.

So, for example, a circular perception prevails in traditional societies where the past plays the most important influence, while advanced industrial societies have a linear perception of time, as it is focused more towards the future. We, as Arabs, have long since seen time as a cruel, obliterating and dominating power.

But what is the perception that prevails today? How do we deal with time? How do we organize and manage it? In this paper, I will attempt to answer these questions using a methodological approach based on the adoption of folk sayings and proverbs. Traditional saying and proverbs are so indicative, because of their brevity and eloquence and because of the heritage legacy they carry; this type of literature reflects a true picture of the society with its shortcomings and virtues. Sayings and proverbs exist in every society and play an educational role and guide for the behavior of individuals.

I have chosen Algerian proverbs as a sample for study alongside other similar Arabic counterparts in other Arab societies, believing that this sample allows me to generalize the results to all Arab societies by virtue of similarities in scientific, economic and technological levels.

In my analysis, I have relied on some social and anthropological studies on the subject of time in Algerian society and other societies. I applied a comparative approach to reveal rationalism of time influence in our Arab societies, trying to answer the question: Have we adopted a culture of time that is the product of Western society and its industrial and technological civilization?

To address the aforementioned question, I have analyzed the proverbs through different dimensions, beginning with the cognitive dimension. Then, through the ethical dimension I discuss and analyse the proverbs that value time and the relationship between time and work. Then I deal with the Algerian standing of the future.

I end with the proverbs that reference seasons and months and conclude that Algerian society has not acquired the culture of time.

Networks allow the transfer of the various contemporary visions intangible cultural heritage provides and that impacts people's minds and their behavior. The concept of intangible heritage is not necessarily separated from the symbolic, economic, social, ritual and artistic domain, so we may find ourselves in a web discussion defining what the intangible heritage means.

When we publish and display the content and practices of living heritage in specialized digital sharing sites, we can easily index it electronically under subheadings (such as parties, art, traditional industries, fashion, etc.) which in turn facilitate the access to titles, chapters or texts that give explanations of occupations, rites, geography, history and people.

Each page will be linked to another via hyperlinks, thanks to the Hypertext Markup Language, which provides the potential for different cultural expressions to be intertwined with corresponding descriptive pages provided with audiovisual means.

It is quite clear that digitization with the purpose of the protection of intangible heritage plays a strategic role. It will provide a focal point of resources and networks. Digitization occupies a strategic position in the context of globalization, which has allowed the digital culture to dominate over the others. It helps to ensure accessibility to everyone and to pass knowledge from generation to generation, which enhances individuals' loyalty and identity. The digitization process creates a permanent soft

power that is highly influential internally and externally, and allows networks to serve as a "forum" for continuous dialogue between the state, the regional groups and associations, and the various cultural actors and researchers to protect and preserve intangible heritage.

Therefore, there is a need for a greater comprehensive reflection on the relations between information, culture, communication, society and art, more than the need of the question of technical tools and their uses. The proper communication in society transcends the individual, and is inseparable from the culture and history of the society.

# Digital Art and the Preservation of Intangible Cultural Heritage

## Towards a Philosophy of Art in the Age of Information Technology

**Hassan Musaddaq - Morocco**

This research focuses on sharing sites where data is available through free sharing and (mostly) free intellectual property rights, facilitating the participation of large crowds of Internet users. Users of these sites share the same interests in certain traditional costumes and traditional recipes or folklore dances; they share information and views about these interests at a very high speed. We have for example "Flickr", which is dedicated to sharing images; "Netvibes", that can be seen as a portal that provides a space that mixes content and tools; and "the del.icio.us.", which allows bookmarking and sharing various website addresses and saving pages.

The Arab world needs to provide studies on networks that preserve intangible cultural heritage, the role of the various players, and the sites that offer a specialized archive. Digital Art can contribute to preserving the rich Arab heritage not only by transforming the written form to a visual digital form, but also by helping to convey expressions, gestures, sounds, songs, dances, celebrations, rhythms and any type of live expressions. This preservation through Digital Art will revive the practices, forms and rituals of heritage.

originated the single and duet dances perfectly and skilfully performed them to those songs? Do we have classified and documented records of the most important and famous songs with details of song titles, bands and the founders of those bands with leaders and members? When did they begin and when did they flourish? When did their role vanish? How and why were they ignored?

We all know that local radio stations in the Arabian Gulf have rare recordings of these bands and they play them from time to time. They are classified as folk songs, and part of a huge number of songs.

I recall that almost ten years ago I made a modest initial attempt to ask some of the aforementioned questions to some people interested in heritage. I have conducted a number of audio interviews with artists including the late Ahmad Alfardan, Ahmad Al-Jumairi and Mohammed Jamal (as well as a certain intellectual who unfortunately refrained from being a source about the drummers, but I was satisfied with what the others informed). But I stopped due to a lack of time, the richness of this field, and for not being a specialist.

Initially, I concluded from those initial recordings that these bands were originated in Bahrain and Kuwait with the arrival and stability of Arab tribes from the middle of Najd to the coasts of the Arabian Peninsula in the late seventeenth century AD. The servants and trustees of those tribes modified and updated them and transmitted them to other generations. Most of those servants and trustees were descendants of African slaves. They celebrated the marriages of their masters' sons and daughters with their innate passion for music. Until recently, you rarely found members of these bands to be of non-African descent.

As the performance of these bands evolved in a more open coastal community, the small singing bands moved from the houses of sheikhs and dignitaries to the nearby neighbourhoods. They later spread and became widely popular, and then they provided a profession for the public. Their songs became a necessary part of life and there was always a need for a performer at social events and occasions.

The folk bands specialized in performing the arts of "Samiri", "Khamari", "Labbuni" and "Bustat", and became famous for their light-hearted songs. Furthermore, these bands were involved in the revival of seasonal religious celebrations such as the Prophet's birth and the anniversary of Isra and Miraj. In this atmosphere, the tambourine and drums industries were revived and the musical instruments were decorated with henna inscriptions. The musical instrument industry, along with that for wedding presents, supported many families.

Is it true that Bahrain's society had previously been without female bands in cities or villages? How did Bahraini families celebrate their weddings and happy occasions before the female folk bands? Where are the female bands now? Why did they disappear?

These unanswered questions show it is necessary to research, explore, analyse and study!

**Ali Abdullah Khalifa**

**Editor-in-Chief**

# Where are the Bahraini women folk bands?!

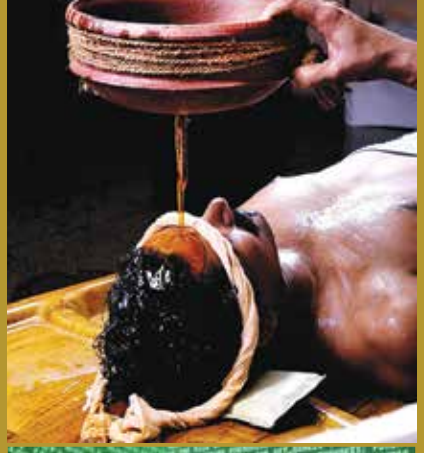
My memory is flooded with songs by Bahrain's female folk bands. Songs full of sweet words and emotions, coupled with the beats of tambourines and drums, and sung by those warm voices in the neighbourhoods of Muharraq.

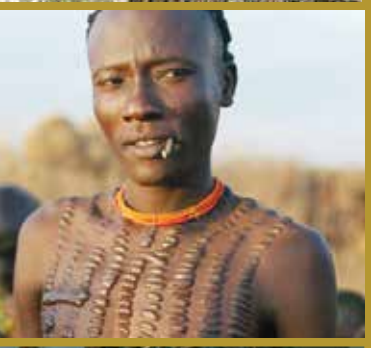
Wedding ceremonies, circumcision celebrations, traditional vows, and orchard picnics were venues for the folk bands that spread through most of the villages of Muharraq, Riffa, Budaiya and Zallaq. The bands were mainly composed of women; in rare circumstances men, as few as two or three, would join to play the drum (this was usually because of the weight of its teak structure, and the men's ability in some cases to carry it with one hand). Perhaps in rare cases a man would also be the "Saqul", the conductor of the tambourine players. The Saqul would direct the players and play the Tar, creating music that compliments the sound of the tambourines to the great delight of the audience.

A few days ago the Bahraini artist, Ahmad Saif, gave me a collection of carefully recorded songs of three of Bahrain's most famous female singing folk bands: Taiba Al Marzouq's band, Shamma's band and Fatima Al Khdaria's band.

I devoted myself to listen to and enjoy these bands, reflecting on the words sung by those lovely voices. These songs took me back to intimate memories that are still alive. I also listened again to an old recording of the famous Kuwaiti artist Udih Al Muhanna, with the same rhythm and lyrics, the same sweet voice full of sadness.

Then important questions were raised: Why has the art of female folk bands not yet been studied? How were they established and what were they established for? Under what circumstances did their role flourish? What were their functions? Who wrote the lyrics of those songs that appeal to the soul? Who created their melodies and made them so touching? Who





## 5

**Where are the Bahraini women folk bands?!**

## 7

**Digital Art and the Preservation of Intangible Cultural Heritage**
Towards a Philosophy of Art in the Age of Information Technology

## 9

**Us and Time**
An Anthropological Approach to Algerian Folk Proverbs

## 10

**Study of Quranic Intertextuality in Algerian Folk Poetry,**
MuhammadBalkhair, as a model

## 12

**The Non-Textual Folk Biography and the Relationship Between Concepts in the Book:**
"Al Kalam Wal Khabar" by Saeed Yaqtin

## 13

**Traditional Medicine of Muslims in the Indian State of Kerala**

## 14

**Aspects of Common Beliefs and Practices**
of Mesopotamia and Ancient African Peoples

## 15

**Anthropological Approach**
to African Tattoos in Saudi Novels

## 16

**Teaching Cello to Beginners in Tunisia:**
Reasons and Motivations - A Critical Review

## 17

**Adil Maqdish's Folk Art:**
An Artistic Approach to Tunisian and Arabic Folk Tales and Legends

## 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.

**Nayla Yaqoob**
- Translations Coordinator

**Hassan Isa Aldoy**
**Maryam Yateem**
- Website Design And Management

# FOLK CULTURE

**A quarterly specialized journal**
**Volume 12 - Issue No. 47**
**Autumn 2019**

## 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 - Bahrain

**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

Editorial Secretary:

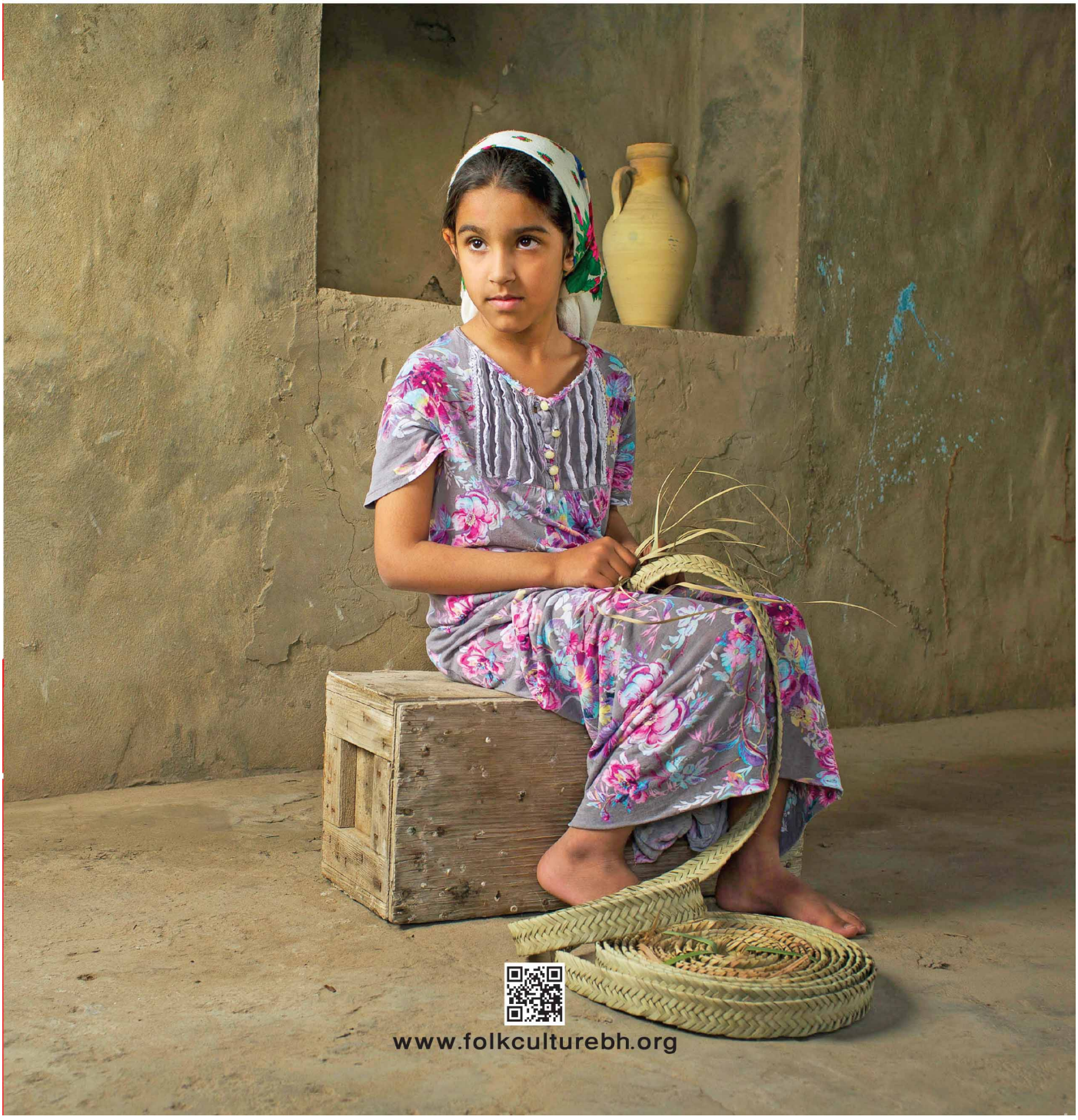
E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O. BoX: 5050 Manama -
Kingdom of Bahrain

Registration No.:

MFCR 781
ISSN 1985 - 8299

# FOLK CULTURE
# LA CULTURE POPULAIRE

Volume 12 - Issue No. 47 - Autumn 2019



www.folkculturebh.org