الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 49 – السنة الثالثة عشرة – ربيع 2020

الثقافة الشعبية والتفاعل المعرفي

توثيق الطب الشعبي العربي

صناعة المَلي في الأحساء

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

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
مدير الارتباط الدولي
المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

نيلة يعقوب
منسق أعمال الترجمة

حسن عيسى الدوي
سيد فيصل السبع
دعم النشر الإلكتروني

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 49 - ربيع 2020

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.

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

مفتتح

الدكتور محمد جابر الأنصاري في القرب .. وفي البعد

عند أوائل ستينيات القرن الماضي كان بعض شباب البحرين يتلمس الطريق لنشر نتاجه الأدبي الجديد المغاير لما كان سائداً وقتها، وكانت مجلة "هنا البحرين" الشهريّة التي تصدرها دائرة الإعلام في حكومة البحرين أول من تلقّف التجارب الأولى لمحمد عبد الملك وخلف أحمد خلف وشيئا من أشعاري، وما أن صدرت جريدة "الأضواء" الأسبوعية للراحل محمود المردي منتصف الستينيات حتى انفتح مجال نشر أكثر رحابة.

كان ذلك النتاج الأدبي النشط بحاجة إلى حركة نقدية توازي ذلك النشاط العارم لتُخرجه من الجلسات المنزلية الأسبوعية التي يتولى الأستاذ أحمد المناعي في أبرز تلك الجلسات دور الناقد والموجه، فإذا بكاتب جديد هو محمد جابر الأنصاري يفاجئنا بسلسلة مقالات نقدية أسبوعية بعنوان "مسامرات جاحظية" لمواصلة النظر في النتاج الأدبي الجديد مستعرضاً الأعمال التي نشرت مُبشراً بحركة أدبية جديدة جاهداً في توجيهها من مقالة إلى أخرى.

وأذكر أنه في ديسمبر من العام 1966 وفي أولى مسامراته الجاحظية تناول قصيدتين من قصائدي وأنا في الحادية والعشرين من العمر وبشر بميلاد شاعر بحريني جديد، وعندما التقيته لأول مرة في مكان عام، وعرّفت نفسي إليه نظر إليّ باسماً مستغرباً وهو يقول: حسبتك أكبر سناً. ومن حينها امتدت بيننا مع الأيام صداقة حميمة تجذرت وتعمقت.

وحين اشتد عود تلك الحركة الأدبية الجديدة تم التنادي لتأسيس كيان أدبي كرابطة الأدباء في الكويت واتحاد الأدباء في مصر وغيرهما في البلاد العربية، إلا أن السلطات الاستعمارية البريطانية في البحرين وقتها اعترضت على تأسيس كيان أدبي لمجموعة من المثقفين، وعندما اجتهد الأنصاري في تذليل تلك العقبة بالتفاهم مع السلطات الوطنية البحرينية لم تتم الموافقة على تسمية هذا الكيان الجديد رابطة أو اتحاد، فما كان إلاّ أن أصدر حضرة صاحب العظمة الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة حاكم البحرين الراحل طيب الله ثراه أمراً أميرياً بالموافقة على تأسيس هذا الكيان الأدبي الجديد بمسمى "أسرة الأدباء والكتّاب" بضمانة الجهود والتأكيدات التي قدمها الأنصاري لأهمية بروز كيان أدبي جديد يحتضن أفكار الجيل ويمثل البحرين في نهضتها الحديثة، فكان أول رئيس لأسرة الأدباء والكتاب، وهو واضع شعارها الدال على نهج نتاجها وتوجهها " الكلمة من أجل الإنسان".

ظل الأنصاري من قريب ومن بعيد خلال دراسته العليا في بيروت وباريس على اتصال مباشرلاستطلاع كل جديد طارئ في الحركة الأدبية محللاً وناقداً وموجهاً، له فضل كبير في تجنب العديد من المزالق والعثرات والوقوع في مطبات زمن البحرين الصعب ذلك الوقت. فقد نبه إلى العديد مما اعتور الحركة الشعرية المحلية من غلو جانب منها في التأثر بالموجات الفنية والسياسية الرائجة في الثقافة العربية وقتها، ولا يمكنني أن أنسى أبدا وهو يجتازبي في السبعينيات دهاليزمترو الأنفاق بباريس عندما أبديت انبهاري وإعجابي بجهود الأيدي العاملة التي حفرت تلك الأنفاق بمستويات ارتفاعها وانخفاضها وتعرجات مسالكها تحت سطح الأرض حين استوقفني مذكرا بجهود من خطط وهندس وقاد هؤلاء العمال للإنجاز الذي نراه.

لم يكن الأنصاري مجرد ناقد أدبي حصيف فحسب، فقد كان مفكراً عروبياً أصيلاً ذو نظرة شمولية تنحو لوسطية قومية في معالجة تأزمنا الحضاري، وضع لها العديد من المؤلفات التي ناقش عبرها أعلى ما كان يطرح على ساحة الفكر العربي.

إلى جانب كل ذلك، وقف الدكتور الأنصاري معنا في أدق المواقف وأصعبها، وحين كنت وبعض ذوي الاختصاص نخطط لإصدار هذه المجلة العلمية المحكّمة "الثقافة الشعبية" كان الأنصاري حاضراً بدعمه ومساندته والتماعاته الفكرية وإضاءاته الموجهة والموسّعة أمامنا في الأفق، فهو من وضع أمامنا عبارة "رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم"، وهي العبارة التي رافقت إصدارات المجلة على مدى ثلاثة عشر عاماً من انتظام الصدور.

إن الأثر الأدبي والفكري الذي تركه الأستاذ الدكتور محمد جابر الأنصاري في حركتنا الأدبية والفكرية بشمولية أفكاره وفاعلية جهوده وصلات علاقاته الواسعة الممتدة سيظل بليغاً لن يفي به مقال أو تجميع عدة مقالات عابرة مهما بلغت من الثراء، وحسناً فعلت هيئة البحرين للثقافة والآثار بتنظيم احتفالية وطنية لاستذكار سيرة هذا المفكر واستعراض مآثره، وهو ما سنحتاجه لأمثاله من الأعلام، وهم كثر يحتلون الذاكرة.

حري بنا أن نُعنى بجمع الآثار الفكرية والأدبية المطبوع منها والمخطوط للدكتور الأنصاري وإخضاعها للتحليل والفرز لتكون مادة أصيلة من مواد الدرس في جامعاتنا وأفكارا للحوار والمناقشة في منتدياتنا، وفاء مستحق لمفكر وأستاذ عربي جليل.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

الدكتور محمد جابر الأنصاري

في القرب .. وفي البعد

علي عبدالله خليفة 4

تصدير

ضرورة التراث

نهلة إمام 8

آفاق

الثقافة الشعبية والتفاعل المعرفي:

بحث في الأسس العلمية

عبد العالي العامري 14

أدب شعبي

الأزجال الأندلسية بين العميدين محمد بنشريفة والمستعرب إميليو غارثيا غوميث (قراءة في الحصيلة والرؤى)

محمد العمارتي 22

المقامات الصوفية في الشعر الشعبي التلمساني: "ابن مسايب و بن تريكيو المنداسي أنموذجا"

فتيحة بلحاجي 38

خطاب الكرامة الصوفية.. مقاربة سيميائية

عبدالمجيد نوسي 48

مسرد جزيئيات التشخيص Z110-Z139

في كتابَي "ابن الملك والناسك" و"بلوهروبوذاسف" وفق فهارس الشامي

فرج قدري الفخراني 62

عادات وتقاليد

السِّيجَةُ:حَفْرِيَّاتٌ فِي التَّاريخِ واللُّغَةِ

مصطفى السواحلي 92

الطب الشعبي العربي:

تقنيات التداوي بالأعشاب وعمليات العلاج

عاطف عطيّه 102

توثيق الطب العربي الشعبي:

الضرورة، الواقع و المنهج

محمد العطار 118

موسيقى وأداء حركي

الوحدة العربية في الموسيقي:

ودور الجزيرة العربية

فتحي الخميسي 132

التماثل والالتقاء في الممارسات الموسيقية العربية والغربية

عزيز الورتاني 140

ثقافة مادية

صياغة الحُلي في الأحساء: عراقةُ التاريخ واحترافية الصنعة

أحمد عبد الهادي المحمد صالح 168

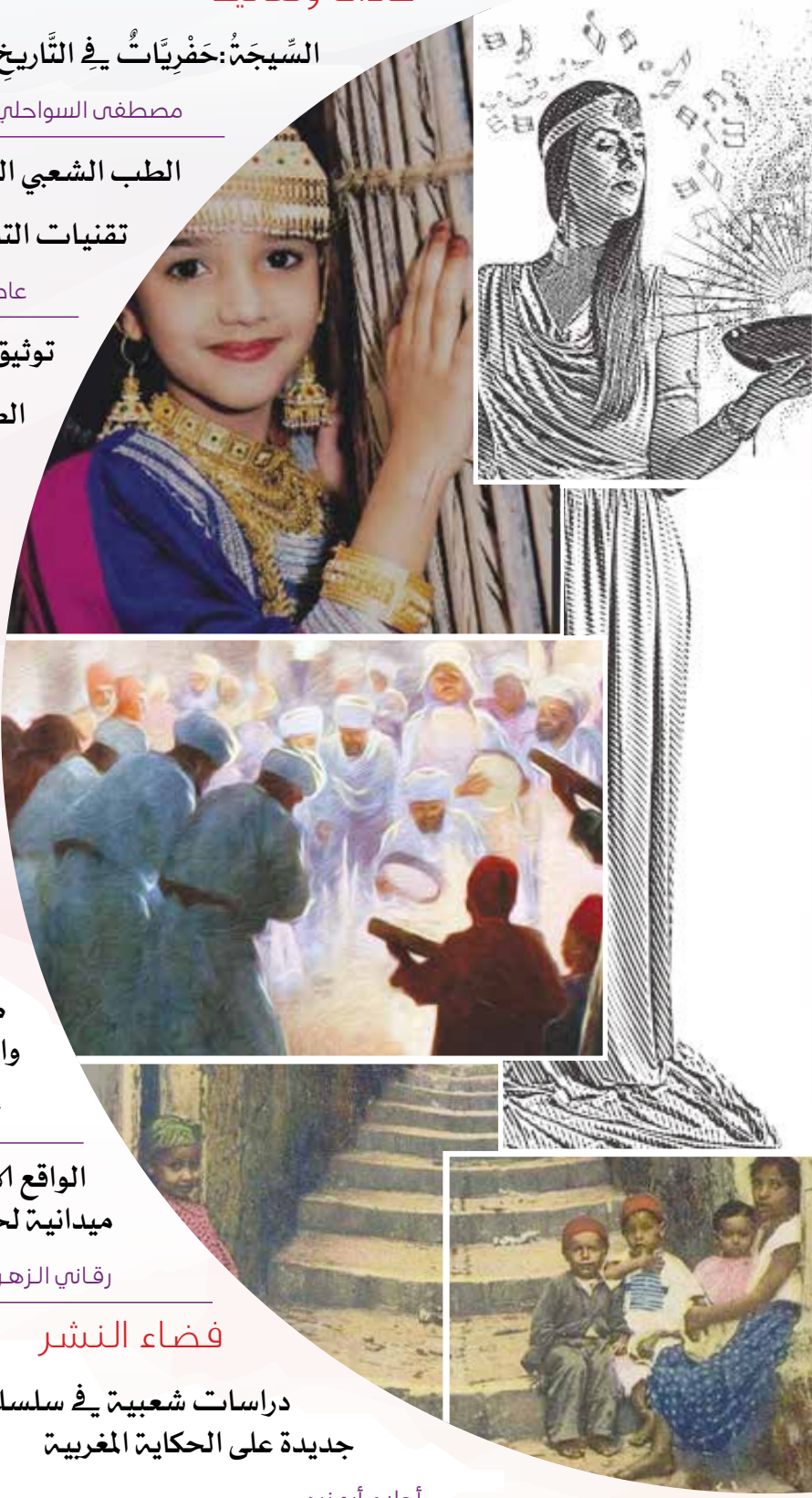
الواقع الاجتماعي للحرف بالجزائر: دراسة ميدانية لحرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف أدرا

رقاني الزهراء 182

فضاء النشر

دراسات شعبية في سلسلة الموسوعة الثقافية العراقية.. وأضواء جديدة على الحكاية المغربية

أحلام أبو زيد 210



تصدير

ضرورة التراث

التراث فى أبسط رؤية يمكن أن ينظر بها الباحثون فى الألفية الثالثة له هو خلاصة إبداع الشعوب ومحصلة تراكم الخبرة فى التفاعل مع الحياة اليومية بتعقيداتها أو هو طرق ابتدعتها الثقافة للتعامل مع معطيات البيئة والإفادة منها أو على الأقل اتقاء مخاطرها أوتبرير ما يتعرض له الفرد من نوائب أو تفسير ما هو ملغز حوله ولا يقدر عقله على استيعابه، فأي ضرورة أكثر من هذا تدفع الإنسان الأعزل على اختراع سلاح يواجه به الحياة.

جاء التراث ليقدم حزمة من الحلول مقبولة من الجماعة الشعبية وطرائق للحياة تتوارثها الأجيال وتتعامل مع الكثير منها على انها حقائق مطلقة لا تحتاج إلى تبرير. فلا يوجد أقسى من عالم يحيا فيه الفرد أعزلاً من كل ما يحصنه من الغموض والعلاقات الاجتماعية التى يجد نفسه طرفاً فيها ولابد أن تستمر بها الحياة فيجد فى التراث ما يعينه على تحملها. وبهذا فإن ما ابتدعته الجماعة مثلاً من فنون قولية أو أدائية هى فى لبها طرائق للتعاطى مع الواقع وتيسير نقل الفرد من مرحلة إلى مرحلة فى حياته لتصاحبه منذ لحظة ميلاده معلنة وصوله إلى الدنيا بدقات الهون والأغاني التى ترحب به فى الحياة حتى تودعه إلى مثواه الأخير، فلا تتركه في أي مناسبة تمر بدورة حياته مهما طالت لنفسه يحيا منفرداً منقطع الصلة بتراثه مهما كان جنسه أو لونه أو طبقته الاجتماعية أو تعليمه.

وتظل المعتقدات الشعبية هي ذلك السؤال المحير، فهل هي ضرورة وما الذى يميز المعتقد عن غيره من موضوعات التراث ؟ الإجابة التى قد تصدم أصحاب دعوى الحداثة، التى يظنون أنها تقف على الطرف الأخر من التراث، هى نعم الاعتقاد ضرورة..حيث يقدم المعتقد فى كثير من الأحيان حل أسطوري يساعد على احتمال أعباء الحياة ومشاكلها ويقدم إجابات على اسئلة ملغزة وجد الناس انفسهم فى مواجهتها وقرروا أن يضعوا لها إجابات تنوعت بتنوع الثقافات وتعددها، فجاءت المعتقدات خصبة خصوبة خيال البشرية ومعبرة عن وجدان جمعي تخطى حدود المكان والطبقة والتعليم والنوع. وكم شغل المعتقد العلماء على اختلاف اتجاهاتهم فحاولوا وضع إطار لهذه الظاهرة التى تخترق كل الحدود،ألا وهي "الإعتقاد فى الغيب"، والنتيجة التى يمكن أن نستخلصها أن إستمراره وملازمته للإنسان فى كل زمان ومكان يشير بوضوح إلى ضرورته.

ومن نماذج تلك الإبداعات القولية "المثل الشعبي" الذى هو فى أبسط أشكاله حكمة مكثفة تفسر وتبرر وتقيم الحجة فى مختلف المواقف، بل وتضع للعلاقات بين الأفراد صورة نمطية يتناقلونها حتى اكتسبت شكل الحقيقة، فالأمثال الشعبية العربية التى تنمط لعلاقات القرابة بين الأفراد مثلاً كالعلاقة بالابن أو الحماة أو "السلايف" أو "أخت الزوج" أو الزوج أو الأخوة كاشفة للصورة الذهنية لكل طرف من أطراف العلاقة، فهل هى ضرورة؟ الإجابة بعد هذا الكم الهائل من الدراسات المتراكمة : نعم. فمن تشكلات العلاقات الاجتماعية يولد نمط ثقافى محدد فهمه ضرورة والتغافل عنه ضرر، وقياساً على النموذج السابق يمكن التعاطى مع أشكال الفنون والإبداعات التى تفرزها الثقافة كضرورة.

وعـادات الشـعوب هى ضـرورة قصوي للعيـش فى جماعة؛ فهـي التي تخلـق الرابط وتلـزم الأفراد تجـاه بعضهم البعـض بأنماط من السـلوك تعاقب من يتجاهلها أو ينكرهـا وتحقق الضبط الإجتماعى المطلـوب للعيش فى جماعة، فأنـت فـرد فى المجتمع مادمـت ملتزماً بعاداتـه وأعرافه وتخرج من مظلـة حمايته إذا قـررت تحديها.

والنمـوذج الصارخ لضرورة التراث يتجسـد فى المعارف الشـعبية ففى مجتمعـات الندرة توفر المعـارف التقليدية الحلـول المعيشـية التى لا حياة للإنسـان بدونها، فهـى طريقته لاسـتخراج الميـاة الجوفية والحفاظ عليهـا وتعظيم الإسـتفادة منها وتـداوي أمراضه بمـواد وأدوات من البيئة هـى أقرب اليه من النمط الرسـمي للعـلاج وتمده بطرق للصيـد والزراعـة وتتبـع أثر من مروا مـن أناس أو زواحـف أو دواب وتمـده بطـرق وأدوات محلية لقيـاس ما تنتجه البيئـة تتفـق عليها أفـراد الجماعة أو تخبره عن طـرق لحفظ الطعـام كالتجفيـف أو التمليح أو التسـكير علاوة على معـارف خاصة باسـتخراج المواد الأوليـة للطعام من البيئـة كالملـح أو الزيـوت... القائمة تطول لتشـمل كل مناحي الحيـاة فى المجتمعـات التقليديـة، وهى معارف يمكـن ان تعتبر فى بعـض منها أسـاس لبعض الممارسـات الحداثية فيمكـن النظـر إليها علـى أنها مرحلـة من مراحـل المعرفـة الإنسـانية الـتى تجاوزتها بعـض المجتمعـات ومازالت مجتمعـات تقليدية تفيـد منها وتحرص علـى تناقلها، بـل إن كفاءتها فى بعـض الأحيان أصبحت تجـذب مجتمعات بعـدت عن اسـتخدام الـتراث فى الحياة اليوميـة؛ فظهـرت فى الغرب اليـوم صرخات تدعـو إلى العـودة إلى الطبيعة والطرائق الـتى أهملها الإنسـان فى حياته.

فالتراث هـو ذلك الصاحب الضرورة في رحلة الإنسـان، يحـاول أن يبتعد عنـه متحصناً بالعلـم والتكنولوجيا وكل مدخـلات الحداثة فيحاصره فى أوقات الشـدة ويسـتدعيه وتعينـه الجماعة على الإسـتعانه به فيجيبـه ويقدم له الإجابـات التي إن لـم تحل له المعضـلات فإنها تبرر لـه وجودها فإشـباع نفسي هو أضعـف الإيمان.

ولعـل فى اهتمـام ثقافـات تخطت قضيـة الانتفـاع العملي بالـتراث إلى الإهتمـام به فى زمـن الرفاهيـة والحداثة دليـل علـى ضرورته لخلـق التوازن النفـسي وتحقيـق الرابط الحيوي بين الإنسـان ووطنـه والذي أدركت الشـعوب أهميتـه؛ مؤمنـة ان الهوية الثقافية ليسـت ترفـاً يمكن الاسـتغناء عنه وإنما هي ضـرورة للعيـش فى عالم انفتحت فيـه السـموات أُزيلت فيـه الحدود الثقافيـة بتبادل ثقـافي غير مشـروط وفى كثير من الأحيـان هو أيضـاً غير عادل. وفي التسـابق على تسـجيل التراث لـدى المنظمات الدولية مـن دول تركت الـتراث كطريقة حياة واسـتبدلته بطرائق عصريـة من أسـاليب للتفاعل اليـومي ونمط المـأكل والـزي وطرق التـداوي فنجدها تحـرص على إثبـات حقها – المشـروع – في طرائـق الأجداد بل وتدعـو المنظمات إلى مسـاعدتها على صون ذلـك التراث وهى فى آخـر الأمر طريقة لإثبـات الحق في الهويـة التي بات طمسـها أمراً لا يمكـن إنكاره.

فتجـد الثقافات نفسـها مضطـرة إلى اسـتنهاض عناصر كانـت في وقت من الأوقات شـديدة المحليـة وتروج لها ترويـج المؤمن الـذي يدعو الأقوام إلى مشـاركته الإيمان، فتجـوب العالم تـروج للبديل الآمن من الـتراث في كثير من ممارسـات الحياة اليومية.

فـإذا كان خلـق الـتراث واسـتهلاكه ضرورة فـإن تلك الضـرورة تكـون ملحـة فى مجتمعات تعاني من مشـكلات يمكـن التعاطى معهـا من خلال التراث، فعـادات ومعتقدات الشـعوب وفنونها هـي المدخل الضـروري الذى لا غنى عنـه فى الـدول النامية وهو الملاذ مـن اغتراب تعاني منه دول اسـتطاعت أن تجد لهـا مكاناً متقدمـاً في ركب الحضارة. فـإذا كانـت الحداثة ضرورة للعيش فى مجتمـع اليوم بمتغيراته فإن الـتراث – بنفس المنطق – ضرورة لتثبت الإنسـان علـى الأرض وهـو عناية بالجـذور التى نبت منهـا والتى هي ليسـت بالضـرورة في كل الاحيان شـديدة النقـاء لكنها رابـط في الإنفصام عنـه مخاطرة كبرى.

د. نهلة إمام

كاتبة من مصر

الغلاف الأمامي

الشراكة في أداء النغم

منذ البدايات الأولى، وفي ظل تشدد المجتمع الخليجي في الفصل بين الرجال والنساء تفرد مجتمع البحرين بانفتاح نسبي ملفت في وقوف المرأة إلى جانب الرجل مساندة ودافعة إلى تحقيق أصعب الأعمال ومشاركة إياه بشتى السبل الممكنة لتوفير حياة كريمة خلال تواجده على اليابسة أو خلال فترة غيابه لصيد اللؤلؤ في البحر. وقد استخدمت المرأة تلك العاطفة الأنثوية المشبوبة بالحب والاشتياق وبثتها في الأشعار والأهازيج لتحفيز الرجل على اجتياز الصعاب وتحمل المشاق.

وأعلى درجات مشاركة المرأة للرجل كانت في بيع المنتجات المنزلية في الأسواق الشعبية والمشاركة في سقي ورعاية المزروعات في الحقول والبساتين وفي صناعة منتجات النخيل وغيرها من المجالات التي لا تعد. إلا أن التجلي الأروع الذي حملته إلينا التسجيلات الحية بالصوت والصورة كانت في مشاركة المرأة للرجل في تكوين وإدارة فرق الفنون الشعبية النسائية لضرورات فنية تقبلها المجتمع بوعي واعتبرها جزءا من المشاركة الحياتية العامة.

وتظهر المرأة في كل فرق الفنون الشعبية النسائية إلى جنب الرجل بكامل حشمتها الأنثوية التي لا يظهر منها سوى الوجه إلا أنها في أوج أبهة لباسها الشعبي الزاهي الألوان والمطرز بالقصب مع ما لدى كل منهن من حلي. وتجيد المرأة في هذه الفرق النسائية الشعبية أداء مختلف الفنون الغنائية الشهيرة التي تؤديها الفرق الرجالية كفنون "الخماري" و"السامري" و"البستات" وغيرها من الفنون التي تحتاجها حفلات الأعراس والختان والأفراح الأخرى.

يأتي دور الرجل في هذه الفرق النسائية الشعبية مشاركاً لأداء دور محوري يقتضي حمل الطبل المصنوع من جذع خشب الساج، وهو خشب متين صلد ثقيل الوزن لا تستطيع حمله أية امرأة وأن تلعب به بخفة في ميدان العرض بسهولة كما يفعل الرجل. ويدخل الرجل إلى الفرقة النسائية الشعبية أيضا ليؤدي دور "صاقول" وهو القائد المحترف لفن "الصقل" على الطار وتقديم زركشات إيقاعية يتفرد بها بين فينة وأخرى خلال الأداء العام للفرقة. ولم تكن تخلو فرقة نسائية شعبية بحرينية أو كويتية من مشاركة رجل أو اثنين لأداء مثل هذه المهام.

في الصورة، على غلافنا الأول، فرقة نسائية شعبية لدار اسماعيل دواس تؤدي أحد الفنون يشاركها ضارب الطبل وضارب طار رئيسي إلى جانب رجال آخرين في مقابلهم لا يبدون في الصورة. وقد تم التقاط هذه الصورة خلال عمل ميداني لتوثيق بعض الفنون الشعبية بمدينة المحرق لفرقة اسماعيل دواس عام 2018.

علي يعقوب

عدسة: علي المحري /أرشيف الثقافة الشعبية

الغلاف الخلفي

العبور بلاّ بلل...

عدسة: علي درويش

في زمن شح الموارد، ما كان مفهوم "إعادة التدوير" مفهوماً رفاهوياً، بل كان حضوراً ضرورياً في حياة المجتمعات البسيطة، لا لأسبابٍ فلسفيةٍ تتعلقُ بالبيئة والحفاظ على الموارد، أو الإفلات من دائرة الاستهلاك المفرط.. وإنما لدواعي الضرورة الحياتية، التي تفرضُ نفسها على الفرد والمجتمع، بوصفه مجتمعاً يفتقرُ للوفرة، ويحتاجُ لإعادة استخدام مختلف الموارد، وكل الأشياء القابلة لإعادة الاستخدام، حتى تستنفذ قدرتها التامة على العطاء، حينها يتسنى لها الخروج من دائرة إعادة التدوير، لتصير إلى عدمها، أو الإتلاف النهائي.

في ذلك الزمن، بالغ البساطة، وما تسودهُ من أوضاع اقتصادية بائسة، كان لـ"الخيش" حضورهُ اليومي من حيثُ الاستخدام المجتمعي، فإلى جانب كونهُ الحافظ للحبوب المستوردة، كان يعادُ استخدامهُ بأشكالٍ مختلفة، بلغت في بعض الأزمنة، ليكون كفناً للفقراء المدقعين، ممن لم يمتلك أهلوهم كلفة شراء رقعة قماش، لتكفين الميت.

وكان الخيش، وهو نسيجُ يمتازُ بمتانته وقوته، يستوردُ من الهند وباكستان، حيثُ يصلُ إلى سواحل الخليج العربي، محملاً بالأرز، وبعض الحبوب، والريبان (الجمبري) المجفف، والخضار كالبصل مثلاً، مشكلاً أفضل حافظٍ لنقلها بكل ما تحتويه من حمولة تتجاوزُ الكيلوغرامات. ونظراً لمتانته، كان المجتمع المحلي يعيد تدويرهُ مرات ومرات. ومن أشكال إعادة التدوير تلك، ما تعكسهُ صورة الغلاف الخلفي لهذا العدد (49)، حيثُ يرتدي الصبي خيشاً للوقاية من زخات المطر، عبر جعل زاويتي الخيش الداخليتين تلتقيان، لتشكل وضعاً مثلثاً، أشبه برداء "دراكولا"، الأسطوري، يوضعُ على الرأس، ليقي لابسه زخات المطر أثناء تنقلاته بين المسافات القصيرة، وذلك نظراً لسماكة الخيش آنذاك، بحيثُ يتسنى للابسه أن يعبر تلك المسافات دون أن يتمكن المطر من التغلغل للطبقة الملامسة للابسه، ما يبقي ثيابهُ جافة، بيد أن ذلك لا يطول، إذ سرعان ما يُغمرُ الخيش بالماء، ولا يعودُ صالحاً لأداء وظيفة الحماية من البلل. وكانت هذه الظاهرة شائعة أثناء ذهاب الطلبة إلى مدارسهم، أو أثناء تنقلاتهم السريعة بين البيت والآخر.

وفي السياق المحلي البحريني، كانت تسمى حمولة الخيش بـ"جواني العيش"، إذ تردُ من تلك البلدان بأوزان مختلفة، كان الشائعُ منها بالنسبة للخيش المحمل بالأرز، تلك التي تحتوي على أربعة أمنان من الأرز، أي ما يساوي بمقاييس اليوم، ثمانون كيلوغراماً من الأرز في الخيشة الواحدة تقريباً.

وتتفاوتُ مساحات الخيش، حسب محتوياتهُ، بيد أن الشائع آنذاك، أن تكون "جواني العيش"، ذات مساحات طولية تتجاوزُ المتر وبعض المتر، فيما يتفاوتُ عرضها بين السبعين والثمانين سنتيمتر، وهذا ما يجعلها مناسبةً لتشكيل رداء، مضاعف الطبقات، للوقاية من البلل!

سيد أحمد رضا

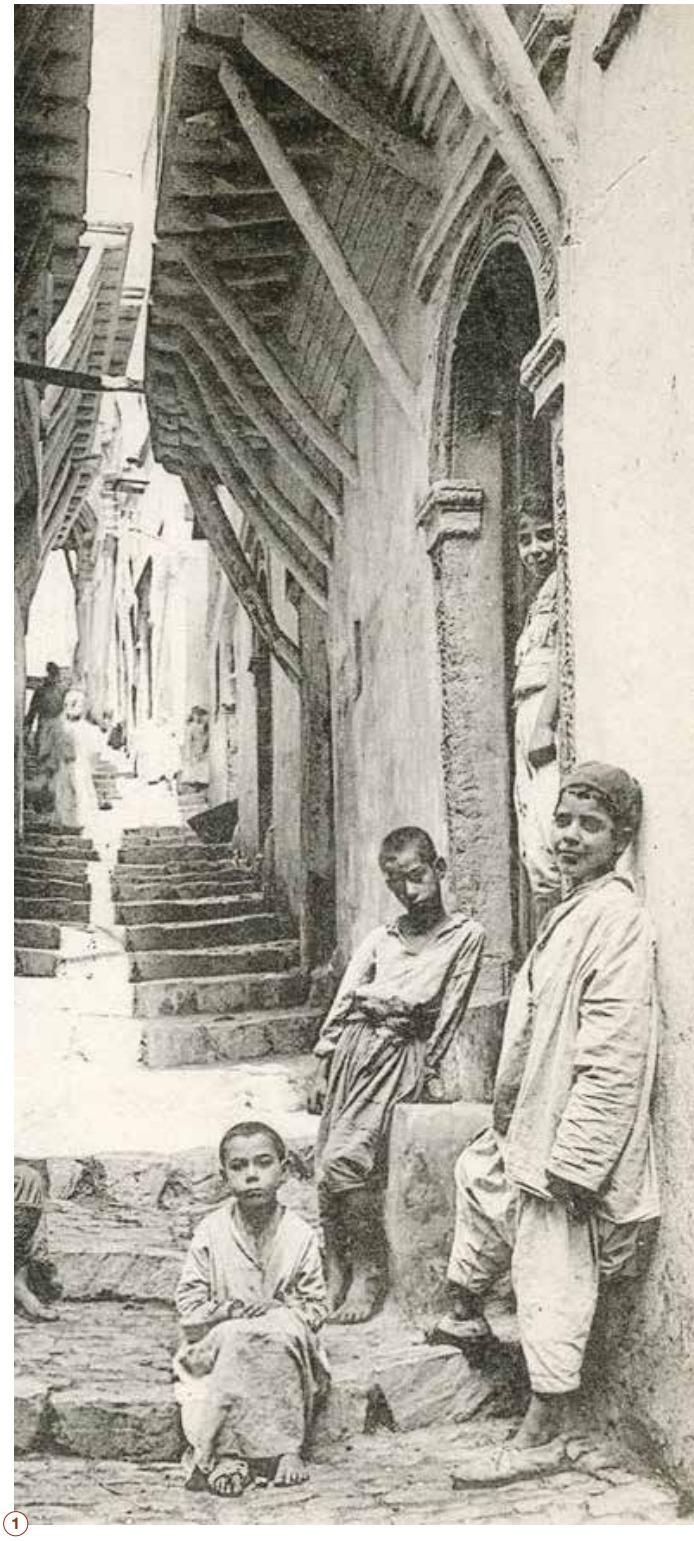
https://www.judaicalgeria.com/medias/images/alger-une-rue-de-la-casbah-3.jpg

آفـــاق

الثقافة الشعبية والتفاعل المعرفي:
بحث في الأسس العلمية 14

د. عبد العالي العامري - المغرب

الثقافة الشعبية والتفاعل المعرفي: بحث في الأسس العلمية



لقد ساهمت أبحاث كل من علماء النفس المعرفي والتطوري وفلاسفة اللغة وعلماء الأنثروبولوجيا المعرفية وعلماء اللغة... إلخ[1]، من توضيح العلاقة المزدوجة بين الثقافة الشعبية والنظرية المعرفية، باعتبار الثقافة سواء كانت ثقافة شعبية أو ثقافة رسمية تؤثر بشكل مباشر وبطريقة فعلية في المعرفة التي يمتلكها الإنسان، الشيء الذي جعل المعارف الإنسانية تختلف من ثقافة إنسانية إلى ثقافة أخرى، كما أن هذه الثقافة لها تأثير واضح على المعرفة الاجتماعية التي يمتلكها الإنسان، حيث عرف البحث في العلوم الإنسانية تطورات معرفية نتيجة الثورة المعرفية التي اكتسحت مختلف المعارف الإنسانية، وفرض هذا الواقع المعرفي البحث في الثقافة والتراث الشعبي بمناهج وطرق علمية تواكب المعرفة الكونية.

1

ونتج عن ذلك، ظهور نموذج معرفي جديد يسميه توبي وكوسميدس (1992) النموذج السببي المندمج (integrated causal model)، لقيامه على اندماج المعرفة العلمية وعدم استقلالها[2]. وهو نموذج يسعى إلى أن يكون حصيلة تعاون بين عدد كبير من الباحثين العاملين في حقول مختلفة من حقول العلوم النفسية والاجتماعية وغيرها، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين. وقد ارتبط هذا البعد التعاوني الجوهري باستكشاف الترابطات السببية الطبيعية التي تمكن من اندماج حقول علمية مختلفة، في إطار نظرية صورية شاملة للمعرفة مبنية على اندماج نتائج مختلف العلوم واتساقها، وليس على تصور يختزل الظواهر في بعدها النفسي أو الأحيائي.

وأمام هذا الإشكال المعرفي لابد من طرح الأسئلة الآتية:

- كيف يتم تشكل الصور الذهنية الثقافية لدى الإنسان؟
- ما هي آليات فهم الثقافة الشعبية؟
- ما طبيعة العلاقة بين الثقافة الشعبية والنظرية المعرفية؟
- كيف تؤثر الثقافة الشعبية على المعرفة الاجتماعية للشخص؟

اولاً: الصور الذهنية للثقافة الشعبية واكتسابها:

تشير الدراسات اللسانية التي اهتمت ببعض جوانب المعرفة الثقافية أن الإنسان يمتلك بنية ذهنية عبارة عن مجموعة من القوالب المعرفية يعبر فيها كل قالب معرفي عن الصور الذهنية للثقافة الشعبية وأشكالها المتنوعة وصورها المختلفة لدى الإنسان[3]. وهذا الأمر يدل دلالة واضحة على مدى أهمية الثقافة في بنينة المعارف الإنسانية وصورنتها في قوالب معرفية مؤمثلة. فالإنسان يشكل بواسطة الثقافة مدلولات عن الأشياء الخارجية الواقعة في محيطه الاجتماعي / البيئي، ويفهم أشكالا ثقافية أخرى بواسطتها، ويحل شفرات عناوين ثقافات أخرى انطلاقا من معرفته المتجسدة. فالثقافة إرث إنساني مشترك، وشكل من الأشكال المعرفية التي تظل حاضرة في أذهاننا وذواتنا من خلال مركزيتها المعرفية في الذاكرة البشرية. وهذه الصور الذهنية التي يمتلكها الإنسان لها أساس أحيائي / ذهني كامن في الجهاز التصوري للكائن البشري (الإنسان)، كما أن الجهاز البيولوجي للإنسان فهو مكيف بحسب ماهو موجود في بيئة ثقافية معينة، وهذا الأمر يساهم في خلق انسجام ثقافي / بيئي. وهذا التفاعل بين مكونات الثقافة الشعبية والجهاز البيولوجي / الذهني للإنسان، يجعلنا أمام تصور عام يوضح التفاعل بين هذه العناصر التي هي عبارة عن صور ذهنية ناتجة عن أنساق معرفية وإدراكية. ولتوضيح هذه المسألة المعرفية، نذكر بعض النماذج المركزية للثقافة الشعبية وتمثلاتها المعرفية لدى الإنسان في ما يلي:

- الصور الفولكلورية بكل تلويناتها من أهازيج جماعية ذات طابع شعبي وفرجوي، التي تظل راسخة في أذهان الإنسان على مر السنين.
- الصور الفرجوية التقليدية التي تأخذ من المساحات الفارغة فضاءات دائرية.
- صور الثقافة المادية واللامادية.

وفي ما يتعلق بمسألة اكتساب النماذج الثقافية، نجد أن هناك آليات معرفية وشبه هندسية يمتلكها الإنسان تجعله يدرك هذه النماذج الثقافية بكيفية واضحة، وتوفر له صورة للتمثيل البصري لترميز خصائص هذه النماذج الثقافية وهندستها الشيء الذي يمكن الإنسان من تعيينها وصورنتها في قوالب معرفية قابلة للملاحظة والتأويل المعرفي. كما أن عملية الاكتساب هذه النماذج النواة الكامنة في الذهن البشري الذي يقوم على عنصر الإدراك ومجموعة من الآليات النفسية المتطورة لتحليل هذه النماذج النواة، الممثلة في النسق العصبي، هي آليات تشكل أساس الهندسة المعرفية والذهنية لدى الإنسان وتتصف بمحتويات بنيوية غنية ومتخصصة وظيفيا لإنتاج سلوكات ونماذج ثقافية. فهذه النماذج تكون فطرية غير ناضجة الأمر الذي يجعل الإنسان

يكتسب هذه النماذج وفق النسق الثقافي السائد في محيطه / مجاله السوسيوثقافي، نظرا لتعدد المجالات السوسيوثقافية التي يحيا فيه الإنسان. وذلك لتحقيق نوعا من الانسجام المعرفي والثقافي بين ذات الفرد (الإنسان) والنماذج الثقافية المكتسبة، لكون مسألة الانسجام الثقافي تبقى ضرورة ملحة في كل العمليات المعرفية التي تخضع لمسألة الاكتساب المعرفي.

ثانياً: آليات فهم الثقافة الشعبية:

من بين آليات فهم الثقافة الشعبية، نجد ما يلي:

1) عنصر الإدراك:

يعد عنصر الإدراك من بين المفاهيم الجوهرية التي ترتبط بمنتج الخطاب في البيئة الشعبية الثقافية ذات الطابع الشعبي[4]، إذ يعتبر عملية معرفية يعتمد عليها في تشكيل التمثلات الذهنية Mental Representation حول الأشياء / الجواهر الشعبية الموجودة في العالم الخارجي، ليتمكن من تنظيمها على شكل معرفة حسية ومجردة يعالجها الدماغ بطريقة حاسوبية، باعتباره آلية معرفية بها ندرك ذواتنا ونتمثل العالم من حولنا ونفهم مفاهيمنا الأكثر تجريدا، ومن هنا، فالإدراك ظاهرة تصورية، يتجلى في سلوكنا وفي أعمالنا الرمزية وفي تعبيراتنا وفي الأنظمة الأخرى التي يخلقها (أو يبتدعها) الإنسان. وقد أضحى الإدراك أساس كل المعاني والأفكار والتمثلات.

وعمل علماء الأنثروبولوجيا على إعطاء الإدراك مكانة هامة بالإدراك لدى الإنسان. فلا معنى للأشياء خارج إدراكنا لها، ومقولتنا لها، هذه المقولة المرتبطة بنظامنا التصوري ونظامنا الثقافي وبوجودنا المتجسد. فالذهن البشري يقوم على عنصر الإدراك ومجموعة من الآليات النفسية المتطورة لتحليل المعلومات، الممثلة في النسق العصبي، وهي آليات تشكل جوهر الهندسة الذهنية لدى الإنسان وتتصف بمحتويات بنيوية غنية ومتخصصة وظيفيا لإنتاج سلوكات تتعامل مع مشاكل تكيفية مثل اكتساب اللغة، وانتقاء الزوج، والعلاقات الأسرية والثقافية، والتعاون، ومعطيات الثقافة البشرية. وليس للغياب الظاهر لبعض مظاهر هذه الهندسة الذهنية لدى الإنسان عند ولادته أي علاقة بما إذا كانت تشكل فعلا جزءا من الهندسة المذكورة، كما افترض النموذج المعيار بناء على تصورات ساذجة ومغلوطة مستقاة من نظريات التطور المتجاورة.

إن من مكتسبات العلم المعرفي الحديث الجوهرية، أن الذهن / الدماغ البشري يقوم على مجموعة محدودة من الأنساق أو القوالب أو الملكات المعرفية التي تحلل مختلف أنماط المعلومات وترمزها وتشكل في مجموعها العدة الأحيائية التي تضمن بلورة العمليات المعرفية ومردوديتها وتضافرها في تكوين تصور موحد للعالم لدى الإنسان. فهندسة الذهن الوظيفية قائمة على مثل هذه الملكات المعرفية المتمايزة التي تمتلك كل واحدة منها بنيتها الخاصة ومبادئها النوعية، وليس على مبادئ أحادية (أو موحدة) للتعلم والتلاؤم والتمثل والتجريد والاستقراء والاستراتيجيات المعرفية المختلفة، تنطبق على منبهات مختلفة لإنتاج معرفتنا بسلوك الأشياء في العالم،...إلخ[5].

2.2 الذاكرة

تقوم الذاكرة بدور كبير في حفظ وتخزين واسترجاع المعارف الثقافية الكامنة في ذهن / دماغ الإنسان، كما تضطلع بدور تشفير المعلومات الثقافية بعد إدراكها لتصبح ذات مدلولات خاصة. فللإنسان ذاكرة لها سعة غير محدودة، تحتفظ بالمعلومات الثقافية لمدة طويلة. واكتساب الصور الثقافية لدى الإنسان يمر بمراحل عدة، وهي كالآتي:

- مرحلة حفظ وتخزين المعلومات
- مرحلة تشفير المعلومات
- مرحلة استرجاع المعلومات

وعادة ما يتم توظيف مفهوم الذاكرة الشعبية للدلالة على المعلومات والمعارف الثقافية المكتسبة والكامنة في ذهن الإنسان. فهناك عدد من المناطق

الدماغية المستقلة، كل واحدة تختص، بمظهر بصري معين، كالحجم والحركة واللون والعلاقات الفضائية، وتتفاعل فيما بينها عبر وجاهات محددة.

ثالثاً: العلاقة التفاعلية بين الثقافة والنظرية المعرفية

هناك علاقة تفاعلية بين الثقافة والنظرية المعرفية ذات الطابع الإدراكي. فالعوامل الثقافية يمكن أن تؤثر بها العوامل الثقافية على مظاهر متعددة للمعرفة تتضمن الذاكرة والاستدلال، والنمط التفسيري، وبنى المعرفة.

يرى القيلسوف دانيال دينيت[6] (1995)، ص 340، في كتابه: فكرة داروين الخطيرة Darwin's Dangerous Idea أن ما نكونه من معارف ثقافية يرجع إلى حد كبير إلى صنف الثقافة التي صنعتنا، كما أن البشر يتأثر كثيرا بالثقافة السائدة في مجتمعه أو عشيرته أو قبيلته وبيئته وبالثقافة التي ترسخت لديهم. ومن تجليات هذا التأثير، نجد أن رؤى العالم ومسائل الاعتقاد والقصد، تختلف من شخص إلى آخر، ومرد هذا الاختلاف يعود أساسا إلى الاختلاف الثقافي بينهم، وهذا الأمر ينعكس على الفكر والسلوك الإنساني المختلف أيضا.

ولقد أشار عالم الأنثروبولوجيا المعرفية دانداراد (1995)[7] إلى أن البيئة الثقافية التي يحيا فيها الفرد / الشخص لها تأثير على محيطه وعلى المعرفة البشرية أيضا.

واقتضى البحث المعرفي الانتقال إلى البراد يغم العلمي نظرا لتداخل الثقافة مع العلم، وأصبحنا أمام مكون جديد أفرزته الظروف العلمية متعددة يتمثل في علوم الثقافة، هذا المكون عبارة عن بوتقة تضم علوما متعددة تجمعها علاقات تفاعل. فالحضارة الإنسانية لا تغدو أن تكون حصيلة الانسلاخات المتلاحقة التي تراكمت عبر تفاعل الثقافات بعد انصهار بعضها في بعض بموجب قانون الحلول والتجاوز[8]. نحن نعيش في مرحلة ما بعد الحداثة تتسم بتداخل الاختصاصات وغياب ذلك التباعد الشكلي الذي ميز البراد يغم الكلاسيكي قبل ظهور التقنية وعصر الرقمنة. فبطء تقدم العلوم الاجتماعية في السابق هو عدم اهتمامها بالروابط المنطقية التي تربطها بباقي المجالات الأخرى، أي بربط موضوعها سببيا بشبكة المعرفة العلمية الواسعة. ويتعلق هذا البراديغم العلمي المتطور القائم على أساس تداخل الاختصاصات المعرفية في إطار علوم الثقافة ما سمي في علم الأحياء بحجة التصميم[9] أو تفسير الصميم المعقد، نظرا لتصميم الحياة البشرية بصورة غنية ومعقدة.

رابعاً: الثقافة والمعرفة الاجتماعية

تنبني المعرفة الاجتماعية / الثقافية على عدد من الأنساق، من أبرزها أنساق ذات طابع إدراكي حركي ترتبط بتخصصات دماغية في الإدراك الاجتماعي، وأنساق ذات طابع تصوري. وهي أنساق تتفاعل في ما بينها لتغذي مضمون المعرفة الاجتماعية / الثقافية وتخدم وظيفتها في تحليل ما لا حصر له من ظواهر التفاعل الاجتماعي والثقافي وتنظيمه. لنأخذ مثلا:

تصور الشخص

من الأوليات المركزية التي تقوم عليها المعرفة الاجتماعية تصور الشخص (person)، لكون العناصر الأساسية في المعرفة الاجتماعية هي الأشخاص في التفاعل الاجتماعي / الثقافي. وتتعلق المعرفة الاجتماعية بأسئلة، مثل: من هو؟ وماهي علاقة هذا الشخص بي وبالآخرين؟

ويبدو أن مثل هذه الاعتبارات ترتبط، كما هو الحال بمبادئ لغوية وثقافية تمكن الطفل من تعلم المواضعات الثقافية الخاصة التي ينشأ فيها.

خاتمة

نخلص في هذا الإطار إلى البرهنة على امتلاك الإنسان بنية ذهنية تمكنه من تمثل العالم وما يدور في فلكه وما يتضمنه من صور وأشكال معرفية، من خلال

مجموعة من الآليات أو الميكانيزمات التي تساعده على مسألة الكشف والفهم والبناء والاستنتاج. فالثقافة الإنسانية بشقيها الشعبي والرسمي في أساسها مجموعة من المعارف الإنسانية، لذلك لها علاقة تفاعلية بينها وبين النظرية المعرفية المؤسسة لها إبستيمولوجيا وعلميا. كما أن اكتساب النماذج الثقافية يتم بصورة مطردة لكون الإنسان يمتلك بنية ذهنية معقدة نظرا لحجة التصميم المعقدة لديه.

• الهوامش

1. اتجه البحث في إطار العلوم الإنسانية إلى الانفتاح على العلوم المعرفية، كعلم النفس المعرفي والفلسفة المعرفية واللسانيات المعرفية...للإجابة عن أسئلة كان شبه مغيبة في السابق، نظرا لتبنيها منهجا تفسيريا.
2. انظر توبي وكوسميدس (1992)، صص.21 – 22.
3. تعتبر الثقافة الشعبية معنية إلى أقصى حد بهذه التحولات المعرفية التي تسعى في عمومها إلى بلورة ما أصبح يعرف اليوم نظرية صورية للمعرفة (formal theory of cognition) وضمنها المعرفة اللغوية والثقافة الشعبية، لكون مكونات الثقافة الشعبية من عادات وتقاليد وصور فولكلورية ...إلخ، ماهي إلا عناصر لها أساس أحيائي / ذهني كامن في الجهاز التصوري للكائن البشري (الإنسان)، كما أن الجهاز البيولوجي للإنسان فهو مكيف بحسب ماهو موجود في بيئة ثقافية معينة، وهذا الأمر يساهم في خلق انسجام ثقافي / بيئي. وهذا التفاعل بين مكونات الثقافة الشعبية والجهاز البيولوجي / الذهني للإنسان، يجعلنا أمام تصور عام يوضح التفاعل بين هذه العناصر التي هي عبارة عن صور ذهنية ناتجة عن أنساق معرفية وإدراكية.
4. انظر العامري عبد العالي، (2017).
5. انظر محمد غاليم (2008)، ص.9.
6. دانييل دينييت (1995)، ص340.
7. انظر داندراد (1995).
8. المسدي، عبد السلام (2010)، ص 106.
9. يرى بنكر وجاكندوف (2005) أن افتراض التكرار فقط مخالف لموقف تشومسكي السابق، القائل إن اللغة قدرة معقدة يختص بها الدماغ البشري وحده. فاللغة عند بنكر وجاكندوف نسق أعقد ولا يمكن اختزالها في نسق التكرار فقط، فهي تخضع لعملية التكيف، فتصميمها وبنية مكوناتها دليل على أنها خضعت، كغيرها من الأنساق الأحيائية، لانتقاء طبيعي عبر سلسلة التطور لتسهيل التواصل بين البشر. فاللغة نسق أعقد بكثير، فعملية الضرب أو حل المسائل الرياضية، ولعبة الشطرنج مثلا، هي خصائص معرفية معقدة لا يمارسها إلا الجنس البشري، فاللغة هي الأخرى خاصية معرفية خاصة بالجنس البشري.

- وبخصوص البنية التصورية التي يمتلكها الإنسان، مختلفة تماما عن الحيوانات، وإذا كانت موجودة لديها، فإنها تمارس بشكل بدائي، وبطريقة غير منظمة، ولا تخضع لعملية التسلسل الاجتماعي ولا النسق الثقافي. وفيما يخص إنتاج الكلام، تعتبر القدرة على المحاكاة الصوتية لدى الإنسان مكونا ضروريا للقدرة على اكتساب معجم اعتباطي مشترك، يعد بدوره مركزيا في القدرة اللغوية. لكن المحاكاة والتعلم الصوتيين ليسا خاصين بالإنسان، وهناك قدرات محاكاتية غنية ومتنوعة لدى ثدييات أخرى (كالدلافين) وبعض الطيور (كالببغاء) التي تعبر عن قدرة محاكاتية صوتية متطورة.
- والجدير بالذكر أن الإنسان يمتلك النسق اللغوي، باعتباره ملكة لغوية تخضع لعنصر التكيف، ولا يمكن تلخيصها أو اختزالها في مبدإ التكرارية أو الإبداعية، فهي نسق أعقد من ذلك.
- ويمكن أن تكون أيضا من مظاهر ملكة اللغة بالمعنى الواسع خاصة بالبشر، لكنها جزء من نسق يتعلق بالتفكير غير اللغوي بصدد العالم، عوض تعلقها باللغة في حد ذاتها.
- والواقع أن الذهن البشري قادر على إعطاء أوصاف لا يمكن أن تأتينا من المكونات اللسانية الأخرى كالتركيب أو الصرف، بل إن العنصر القوي في بناء هذا الأمر يأتي من التصورات، فاللغة في هذا الإطار تكون عنصرًا مساعدًا ووسيلة للفكر من أجل فهم المعنى. وفي هذا الصدد، نفترض تبعا لـ: جاكندوف (2002) Jackendoff أن الصورة اللغوية تقدم وسيلة للفكر ليكون في متناول الوعي. فإذا لم تكن مستعدًا للتعامل مع اللغة والذكاء والوعي والتفاعل الاجتماعي والثقافي، فإنك لن تفهم المعنى.
- وينحو جاكندوف دائما إلى محاولة تفسير سيرورات الإدراك البشري وعلاقته بالسلوك اللغوي اعتمادًا على نظريات علم النفس المعرفي، حيث يعتمد على القيد المعرفي الذي يتلخص في وجوب افتراض مستويات للتمثيل الذهني، تتضافر فيها المعلومات القادمة من أجهزة بشرية أخرى مثل جهاز البصر، والجهاز الحركي، والأداء غير اللغوي، وجهاز الشم. وبدون افتراض هذه المستويات التمثيلية، يستحيل أن نقول إننا نستعمل اللغة في وصف إحساساتنا، وإدراكاتنا، وتجاربنا المختلفة بوجه عام.
- وتؤكد هذه المقاربة أن لكل معاني الألفاظ في اللغة دلالة معجمية، وهي دلالة نابعة من المستوى التصوري الذي يعمل على

التقاط التجربة، وتعبر عنها باللغة، وهو مستوى تصوري متسق ومطرد مثله مثل القواعد النحوية، بل إن هذا المستوى التصوري يدخل في إطار المعرفة النحوية العامة المتوافرة عند الإنسان.

-

• المراجع العربية

- بنكر، ستيفن (1994) غريزة اللغة، كيف يبدع العقل اللغة؟ ترجمة: حمزة المزيني، دار المريخ للنشر، الرياض، (2000).
- جاكندوف، راي (2002) الدلالة مشروعا ذهنيا، ترجمة محمد غاليم ضمن كتاب، دلالة اللغة وتصميمها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- خطاب، إدريس (2018) علوم الثقافة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
- العامري، عبد العالي (2017) الثقافة الشعبية وبنية الذهن المعرفية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد،36، البحرين.
- غاليم، محمد (2007) النظرية اللسانية والدلالة العربية المقارنة، مبادئ وتحاليل جديدة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- غاليم، محمد (1999) المعنى والتوافق، مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، ط1، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب،الرباط.
- غاليم، محمد (2008) أي منهج لدراسة الظواهر الإنسانية والثقافية؟ مجلة الثقافة الشعبية، العدد، 3، البحرين.
- غاليم، محمد (2013) «المعنى والتصورات»، ضمن كتاب: لسانيات النص وتحليل الخطاب، إعداد: محمد خطابي، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن.
- المسدي، عبد السلام (2010) نحو وعي ثقافي جديد، دار الصدى، العدد 34، دبي، الإمارات العربية المتحدة.

• لائحة المراجع الأجنبية

- Chomsky, N (2016) What Kind of Creatures Are We? Columbia University Press New York.
- Chomsky, N (2005) Three Factors in Language Design, Linguistic Inquiry, V. 36, N. 1.
- D'andrade, R (1995) the Development of Cognitive Anthropology. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Dennett, D.C. (1995) Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life. New York Si-mon& Schuster.
- Hauser,M., Chomsky,N. and Fitch,T. (2002), "The Faculty of Language: Wath is it, Who has it, and How did it evolve?", Science,V. 298.
- Jackendoff, R (2002) Foundations of Languages, Brain, Meaning Grammar, Evolution, Oxford Uni-versity Press.
- Jackendoff, R (2007) « Languages Consciousness, Culture, Essays on Mental Structure », MIT Press.
- Mandler, J (2004) the Foundation of Mind: Origins of Conceptual Thought, Oxford University Press.
- Pinker, s. and jackendoff, r. (2005), "the faculty of language: what's special about it ? ", cognition, 95 (2).
- Tooby, and Cosmides, l .1992, "The psychological foundations of culture", in :Barkaw, Cosmides and Boody (eds):Oxford University press.
- Zunshine, L., (2003) Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Conscious-ness, Narrative, V.11, No.3.
- Zunshine, L., (2006) Why we Read Fiction, Theory of Mind and the Novel, Ohio State Universi
- ty Press.

• الصور

1. https://www.judaicalgeria.com/medias/images/alger-la-casbah-rue-de-tombouctou.jpg

أدب شعبي

الأزجال الأندلسية بين العميدين محمد بنشريفة
والمستعرب إميليو غارثيا غوميث (قراءة في الحصيلة والرؤى) 22

المقامات الصوفية في الشعر الشعبي التلمساني
"ابن مسايب و بن تريكيوالمنداسي أنموذجا" 38

خطاب الكرامة الصوفية مقاربة سيميائية 48

مسرد جزيئيات التشخيص Z110-Z139
في كتابَي "ابن الملك والناسك" و"بلوهروبوذاسف"وفق فهارس الشامي 62

أ.د. محمد العمارتي - المغرب

الأزجال الأندلسية بين العميدين محمد بنشريفة والمستعرب إميليو غارثيا غوميث (قراءة في الحصيلة والرؤى)

إميليو غارثيا غوميث

تطمح هذه الدراسة إلى إقامة معرفة بعالِمين كبيرين في مجال الدراسات الأندلسية، الأول ينتصر للمدرسة العربية في إطار اشتغالها بالتراث الأندلسي (الأندلسيات)، والثاني يستند إلى مرجعيات غربية تؤطرها رؤى وتصورات وزوايا نظر استعرابية إيبيرية .الأول هو العلامة المغربي الدكتور محمد بنشريفة عميد الدراسات الأندلسية، والثاني الدكتور إميليو غارثيا غوميث Emilio García Gómez عميد الدراسات الاستعرابية الإسبانية وشيخها في العصر الحديث.

وتجسيدا لما قاما به من أدوار علمية كبرى ورائدة في مجال خدمة التراث الأندلسي في تجلياته المتعددة وتمظهراته المتنوعة ستنصرف هذه الدراسة إلى إبراز حجم مساهماتهما العلمية الوازنة في مبحث علمي مخصوص ومحدد ألا وهو مبحث الأزجال الأندلسية.

إذ بين العلامة الدكتور محمد بنشريفة والمستعرب الإسباني غارثيا غوميث علامات تقاطع وتماه كبيرة وبارزة، ونقط التقاء عديدة متنوعة تقربهما أكثر مما تبعدهما، وتجمعهما أكبر مما تفرقهما، فكلاهما فارسٌ في ميدانه، ربان عميق الغور في لجة محيطه، بعيد المرامي والغايات، وكلاهما سافر إلى أرض الكنانة "مصر" قصد تعميق دراسته في الآداب العربية ولغتها وفنونها، ورسم خطوط مشروعه العلمي المستقبلي في مجال حضارة إسبانيا الإسلامية في العصر الوسيط، الأول اتصل بالمرحوم الدكتور عبد العزيز الأهواني والثاني اتصل بعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين وشيخ العرب أحمد زكي باشا.

كما تجمعهما أواصر العلم والانتماء المعرفي والعلمي لقلعة الأندلس المنيعة، وتربط بينهما علاقات ووشائج علمية وإنسانية متينة وعميقة تمتد في الزمان والمكان. يقول العلامة الأستاذ بنشريفة عن هذه العلاقة: "كان بين الأستاذ الكبير إميليو غرثية غومث وبيني صداقة دامت أربعين عاما، فقد عرفته في سنة 1962 عندما كان سفيرا في بيروت، وكنت حينئذ مبعوثا إلى مركز اليونسكو الإقليمي لتدريب كبار موظفي وزارات التعليم في العالم العربي الموجود مقره في بيروت حيث قضيت سنة كاملة، ولما رجع إلى مدريد كنت أراه عند ورودي عليها، ثم جمعتنا دورتي أكاديمية المملكة المغربية منذ إنشائها سنة 1980 فكنا نلتقي في المغرب خلال دورتي الأكاديمية كل سنة وفي مدريد كلما زرتها، وقد رشحني لعضوية الأكاديمية الملكية للتاريخ التي وافقَت عليها في اجتماعها يوم 25 يونيو 1982، ولما توفي أهديت إلى روحه كتابي عن ابن لبال الشريشي الذي صدر بعد وفاته"[1].

وكلاهما أيضا اشتغل بالدراسات الأندلسية، فاهتما بمباحث أندلسية عديدة كالشعر الأندلسي الفصيح والأمثال الفصيحة منها والعامية والأدب والتاريخ والأعلام الأندلسية وفن الأزجال.

وكلاهما حقق عيون التراث الأندلسي وأخرجها إلى حيز الوجود ومنحها قوة التداول العلمي والثقافي من جديد في عصرنا الحديث، بعد أن كانت حبيسة رفوف المكتبات الخاصة والعامة داخل المغرب وبإسبانيا. وكلاهما يعد امتدادا لأستاذه، وفيا لآرائه وأفكاره يتعهدها بالعناية والاهتمام اللازمين ويطورها في بحوثه ودراساته، فالعلامة محمد بنشريفة كان وفيا للدكتور عبد العزيز الأهواني في العناية بمجال الأدب الشعبي مثل دراساته لأمثال العامة والأزجال، على غرار أستاذه في عنايته الشديدة بمباحث أمثال العامة و"الزجل في الأندلس"، بينما ظل غارثيا غوميث وفيا لأستاذه خوليان ريبيرا إي طاراغو Julián Ribera y Tarragó في اشتغاله بقضايا الأزجال الأندلسية كذلك، وما يتصل بها من إشكالات علمية ومعرفية شائكة وملتبسة، لاسيما أزجال ابن قزمان ولغتها ومفرداتها الرومانثية .فإلى المستعرب خوليان ريبيرا يرجع الفضل في إثارة هذا الموضوع الشائك المعقد، حيث اعتمد غوميث في انطلاقة مشروعه لترجمة أزجال ابن قزمان إلى الإسبانية على أفكار أستاذه" فعن ريبيرا الوجه غير العادي، والشخصية الكبيرة، البلنسي الجذاب أخذ غوميث الإحساس الإيقاعي الشعري الموسيقي، ومن هذا المنطلق كان معجبا بأستاذه الذي لا ينبغي أن ننسى مجادلته حول ديوان ابن قزمان *Cancionero de Aben Cuzmān*، وعرضه الجريء بالأكاديمية الملكية الإسبانية، حيث أضحى هذا العرض نقطة انطلاق لأعمال مهمة ودراسات عظيمة لتلميذه غوميث فيما بعد عن الموشح والزجل التي ضمنها كتابيه المشهورين "الخرجات الرومانثية في إطار موشحاتها العربية" *Las Jarchas Romances de la serie árabe en su marco*"، و"كل ما يتعلق بابن قزمان" "*Todo Ben Quzmān*"[2]. وكلاهما أيضا درس الأزجال الأندلسية، فالأول درسها في علاقتها بأمثال العامة، فألف في ذلك أطروحته لنيل درجة الدكتوراه حول أمثال العامة في الأندلس، بينما الثاني تناولها في ارتباطها بالموشحات والخرجة واللغة الرومانثية التي كتبت بها .وكلاهما اهتم بالأمثال الأندلسية الفصيحة منها والعامية، تجلى هذا الاهتمام عند محمد بنشريفة في دراسته وتحقيقه لكتاب "أمثال العوام في الأندلس" لأبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي، في حين بحث غوميث

عنهما في أعمال ابن عاصم، وابن ليون الألميري، وابن عبد ربه في عقده الفريد... وهكذا.

إلا أن هناك علامات فارقة بينهما، ولكنها قليلة يسيرة وغير مؤثرة في توافقهما العلمي والمعرفي والمنهجي فمثلا يمثل الدكتور محمد بنشريفة التصور العربي النزيه والمتبصر في مسألة دراسة هذه الفنون الأدبية الشعبية المستحدثة في الأندلس وذلك وفق منظور علمي موضوعي يرى في مسألة نشأتها وازدهارها بالأندلس ثمرة تفاعل بين العاميات الأندلسية ونتيجة حتمية لمستوى الانصهار الكبير بين الثقافتين والحضارتين واللغتين المتجاورتين: العربية واللاتينية، بينما يجسد غارثيا غوميث تلك التصورات والرؤى الاستعرابية التي ترى بأن منشأ هذه الفنون، ظهورها وتطورها بالأندلس إنما يعود إلى أصول وعوامل ذات خصوصيات إسبانية مسيحية وإيبيرية.

نؤسس في ضوء ما سبقت الإشارة إليه أنه ليس الغرض من عقد هذه المقارنة بين الرجلين هو بيان نقط الاختلاف والائتلاف بينهما، وإنما القصد من ورائها هو الاقتراب أكثر من عوالمهما الغنية المتنوعة في انفتاحهما على تجليات التراث الأندلسي وتناولهما لمباحثه المتعددة .وسنحاول الاقتراب أكثر من أعمالهما التي تناولت الأزجال الأندلسية فقط أفقا للبحث والدراسة والتأمل ومجالا للكشف والتدبر، دون الإشارة إلى موضوع الأزجال المغربية، لأن ذلك سيكون خروجا عما رسمناه سلفا من حدود لموضوعنا الذي يتمثل فيما هو أندلسي فقط.

أولاً: محمد بنشريفة ودراسة الأزجال الأندلسية:

يعد الدكتور محمد بنشريفة أحد أعمدة الثقافة الأندلسية ومنارتها في العالمين العربي والإسلامي، فهو عميدها، وأحد المدافعين الكبار عن فنونها الشعبية المستحدثة بأرض الأندلس دون منازع، وَسِمَها بعلامات بارزة في مختلف إنجازاته وكتاباته ومؤلفاته الكثيرة والغنية والمتنوعة .

2

محمد بنشريفة

والحقيقة أنه يصعب على الدارس تصنيف مشروعه العلمي ضمن مجال أو حقل معرفي معين فهو يأبى على التصنيف لتنوعه وتشعب قضاياه التي تناولها بالدرس والبحث والتحليل، إذ يتوزع بين حقول ومباحث علمية عديدة ومتنوعة، بين التحقيق والتوثيق وبين الدراسات المنوغرافية لأعلام الثقافة والأدب الأندلسيين المغربيين، وبين مباحث في الفنون الأدبية الكلاسيكية منها، والمستحدثة كالأزجال وأمثال العامة، واللهجات الأندلسية.

إن الجهد العلمي الذي بذله العلامة محمد بنشريفة في دراسته للأزجال الأندلسية جهد كبير، إذ يمكن اعتباره محاولة أولى مبكرة في إطار اشتغاله بهذا المبحث الأدبي الصعب في الآداب الأندلسية لبلورة تصور علمي دقيق عن لون من ألوان الثقافة العامية بالأندلس، (الأمثال والأزجال) كما تعكسه مؤلفاته وأعماله، فهي تنم عن استقراء، وتمعن في حفريات هذا اللون الأدبي الجديد الذي ظهر في الغرب الإسلامي (المغرب والأندلس). ولعل أوسع وأهم مؤلفاته التي تناولت هذين الفنين بالدراسة والتحليل

الوازنين كتابه الضخم الذي يتألف من خمسة أجزاء بعنوان: "تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب" منشورات وزارة الثقافة، سنة 2006.

فأهمية هذا الكتاب لا تكمن فقط في إفراده بالدراسة والتحليل لهذين الفنين بشكل مسهب ومفصل، وإنما أيضا في جمع كل ما يمت بصلة بالموضوع، وبملاحظات الباحثين المهتمين بهذين الفنين. بل إن الكتاب لا يقف عند حدود تجميع مادة موضوعه فحسب، وإنما يورد ترجمات إسبانية وفرنسية لبعض نصوصهما التي كانت مدار اشتغال ودراسة مستعربين أو مستشرقين غربيين. فقد مكنه اهتمامه الواسع ودرايته العميقة بقضايا هذين الفنين من رصد كل ما يتعلق بهما، ليس فقط في الثقافة الأندلسية وإنما أيضا في ثقافتنا المغربية التي أغفلها باحثون تناولوا نفس المحاور والمباحث المشتركة، وذلك بحكم الطابع الشمولي والعميق الذي تميز به هذا الكتاب الأكاديمي المتميز والشامل لموضوعه .وتميز به صاحبه من غزارة الإنتاج وتنوعه، ووضوح أفكاره ومقاصده وغاياته.

ولا مراء في أن البناء المنهجي لهذا المؤلف قد اتسم بصفة المعالجة الدقيقة لموضوعه، مع ملاءمة الأجوبة للإشكالات المطروحة واستخلاص النتائج.

وانطلاقا من وعيه أيضا بمبدأ عدم نقاء الجنس الأدبي، أو وجود جنس أدبي خالص، فإنه عند دراسته ومقاربته للأزجال والأمثال لم يتناولهما كمبحث علمي منفصل أو مستقل، وإنما كان يعي بمسألة التداخل بينهما، بحيث لا يمكن في تصوره المنهجي دراسة الأزجال بمعزل عن الأمثال. لذا فإن الجديد في منهجه ورؤيته هو المزج بين سائر أصناف الأدب التي أمكنه الوقف عليها وتطويرها، بغية الإلمام بتفاصيلها، وتقديم أوفى لصورها عبر استعراض أكبر قدر ممكن من المعلومات عنها.كما أنه لا يقارب موضوعه إلا انطلاقا من مجموعة من الخطوات المنهجية الدقيقة تنبئ عن خبرة المتمرس بمجالات البحث الأكاديمي الرصين، ولا يقدم تصورا واحد مبتسرا وقاصرا، بل يقابل بين كثير من التصورات فيما بينها تقابل العالم العارف بحدود مادته، والخبير بأفق اشتغالها.

ولاشك أن الدارس المدقق للمشروع العلمي للدكتور محمد بنشريفة في دراسته للأزجال بشكل عام سيلحظ أنه قدم مادة علمية غزيرة وناذرة عن الأزجال، لا تقف أهميتها عند تقديم المادة وتحقيقها فقط ،وإنما سيجده قد ساهم أيضا في تحديد سماتها البنائية والمضمونية والجمالية والوثائقية، انطلاقا من إبرازه تفاعل هذه المادة مع محيطها السياسي والثقافي والاجتماعي المتنوع. وهو عمل رائد ومجهود كبير لا شك في ذلك.

إلا أن هناك ملاحظة جوهرية نريد الإدلاء بها في هذا السياق وهي أنه من خلال متابعتنا لمستوى عنايته بالأزجال الأندلسية سجلنا بأنها لا تشكل حيزا كبيرا من اهتماماته العلمية إذا ما قيست بأختها المغربية، إلا أن هذه القلة لا تقدح في أهمية التناول الرائد لنماذجها الموجودة والمتاحة في مؤلفاته أو في المستوى الرفيع والشامل الذي تم به دراستها، فمن خلال المادة العلمية الموجودة عن هذه الأزجال الأندلسية وضع محمد بنشريفة مساهمة علمية هامة في سبيل بلورة تصور ناضج وشامل للقضايا التاريخية والتوثيقية والجمالية المتعلقة بهذه الأزجال.

كما ينبني تناوله لقضايا الأزجال الأندلسية على تصور نظري ينطلق من اعتبار أن هناك علاقة جدلية تناغمية بينها وبين الأمثال الأندلسية، فدراسة الأمثال تستدعي بالضرورة العناية كذلك بالأزجال، ويستشهد بأمثلة من أزجال ابن قزمان ومدغليس وابن تاجيتا للورقي وغيرهم. يقول محمد بنشريفة في نفس السياق "...وإذا كان الشعر الأندلسي الفصيح قد اشتمل -كما رأينا - على بعض أمثال العامة في الأندلس، فإن من الطبيعي أن تكون الأزجال أكثر منه اشتمالا عليها، وأن يكون صدى الأمثال فيها أقوى رجعا، وأوضح ترديدا، وذلك لأن الزجالين يصدرون في أزجالهم عن اللغة العامية، ومنها يستخدمون ألفاظهم، ويستمدون معانيهم، ويستوحون أخيلتهم وينتزعون تشبيهاتهم، كما أنهم كانوا أكثر احتكاكا

بالعامة من شعراء الفصحى، وأقوى منهم انتباها إلى ما يدور على ألسنتهم، وقد وجدنا طائفة من الأمثال في أزجال ابن قزمان ومدغليس من زجالي القرن السادس وعند ابن تاجيتا للورقي وأبي زيد الحداد البكازور، والصوفي أبي الحسن الششتري من زجالي القرن السابع، ولولا مجموع أمثال الزجالي لما استبانت هذه الأمثال في أزجالهم"[3].

لذا فمقاربته لمباحث الأزجال الأندلسية تتخذ طابعا حركيا يمتد في الزمان والمكان، فهي لا تقتصر على حقبة زمنية أندلسية واحدة، أو زجال واحد بعينه، وإنما تشمل لوحات فنية متنوعة لكل من إمام الزجالين بالأندلس ابن قزمان ومدغليس، والقيسي، أبي عبد الله اللوشي، ولسان الدين بن الخطيب، والفقيه عمر المالقي. وهكذا عني بابن قزمان والتعريف بأصوله ونسبه، مع الحديث عن المناخ الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي عاش فيه وساهم في بلورة معالم الإبداع لديه وهو عصر المرابطين، مع ذكره لبعض الظواهر التيمية التي اتسمت بها أزجاله، كالتركيز على مظاهر الحياة العامة والبسيطة التي يحياها عامة الشعب والناس. وقد ركز في معرض ذلك على زجل الزلاقة "فقد قاله ابن قزمان في ذكرى هذه المعركة التي وقعت قبل أن يولد، وجاء تذكره إياها في سياق مدح أمير المسلمين علي بن يوسف واستقباله... ويشتمل هذا الزجل الذي هو أطول أزجال ابن قزمان على مدح علي بن يوسف بن تاشفين ومدح والده وذكر معركة الزلاقة"[4].

اهتم أيضا بزجال أندلسي آخر هو مدغليس فقد أظهر العلامة عنايته بهذا الزجال الذي أتى تاريخيا بعد ابن قزمان، ويعتبر خليفة له. فوقف على دلالة أصله ولقبه وبعض أزجاله، ومدى معارضته لبعض أزجال ابن قزمان في الصياغة وفي الأغراض حيث "أن موضوعات مدغليس كموضوعات ابن قزمان تشتمل على مدائح وغزليات وخمريات"[5].

كما أظهر عنايته بأزجال القيسي لاسيما زجله الذي نظمه في حصار مدينة ألمرية[6]، مبرزا أهميته في رصد حيثيات هذا الحصار وظروفه، "فهو يسجل فشل حملة عسكرية وإخفاق حصار بري وبحري، وذلك أنه في سنة 709هـ/ 1309م اجتمع فرناند الرابع ملك قشتالة وخايمي الثاني ملك أراغون وقررا القيام بحملة مشتركة لمحاصرة الجزيرة الخضراء وطريف وجبل طارق وسبتة وألمرية، وكانت في الواقع حملة صليبية"[7].

ثم أورد زجلا للسان الدين بن الخطيب بعنوان: "افرحوا وطيبوا"، عرض فيه ملابسات نظمه التي كانت "بمناسبة رجوع السلطان محمد الخامس النصري الملقب بالغني بالله إلى ملكه بعد ثلاث سنوات قضاها لاجئا إلى البلاط المريني وعاشت غرناطة خلاله فترة مضطربة"[8].

بعد ذلك يختم هذا الجزء بالحديث عن أزجال الفقيه عمر المالقي، معتبرا إياه " أشهر زجال أندلسي في القرن التاسع الهجري... المالقي ميلادا ومنشئا الغرناطي سكنا عرف به معاصره أبويحيى ابن عاصم في الربض الأريض"[9].

إن قراءته للأزجال الأندلسية وما يحيط بها من إشكالات كبرى مرتبطة بخصوصيات هذا الفن تتأسس على قناعات علمية ومعرفية، تبين أسلوبه المتميز في سبر أغوار هذه النصوص، وتتأسس على منطق الإلمام والدراية بكل ما يقرب دلالات النص الزجلي من القارئ بمعرفة صاحبه وتاريخ نظمه، وهي تنسجم مع توجهه النظري العام الذي يجعل من مفردات التراث الأندلسي وحدة متماسكة لا يمكن الفصل بين عناصرها، فالتخريج يقود إلى التحقيق، والتحقيق يقود إلى الدراسة، وهكذا، مع تقديم قراءات وازنة وموضوعية للأزجال، سعيا نحو كتابة تاريخ لهذه الفنون كتابة صحيحة.

محمد بنشريفة واحد من أهم أساتذة اللغة العربية الذين حققوا التراث الأندلسي، وساهموا في بناء حوار الثقافتين المغربية الإسبانية .

لقد اتسم عمله بخاصيتين غير منفصلتين في دراسة الأندلس وحضارته، الخاصية الأولى هي

تحقيقه لأمثال العوام، وكانت البداية التي قادته إلى الانشغال بعدة مباحث علمية أخرى لاحقة، أهمها الأزجال. والخاصية الثانية هي انفتاحه على مختلف أشكال وأنواع الثقافة الأندلسية والمغربية، وهو إنجاز علمي كبير يتجاوز من خلاله الباحث مستويات الرؤى الضيقة ليقيم حوارا منفتحا وشاملا مع كافة تجليات التراث الأندلسي والمغربي.

ثانياً: غوميث والشعر الأندلسي المستحدث: (الزجل نموذجا):

لا أظن أن هناك مستعربا سيتجدد عنه الحديث بشأن مسألة ترجمة الأزجال الأندلسية ومكوناتها في الثقافة العالمية كما هو الحال بالنسبة إلى إميليو غارثيا غوميث. وليس منبع هذا الحديث من كونه قد طرق هذا الموضوع بعمق ودقة وإسهاب فقط، وإنما مصدر هذه العناية يرجع بالأساس إلى كونه قد جسد بحق صورة الباحث المتمكن في مجاله العلمي، والمترجم الصبور الذي كرس أزيد من أربعين سنة من حياته، في سبيل الكشف عن الإشكالات الكبرى الملتبسة التي كان يطرحها موضوع هذا الفن الأندلسي، وما يكتنفه من تعقيدات وغموض حول أصوله وامتداداته وحول أمور نشأته وروافده وتأثيره، وما يتصل به من مكونات إيقاعية ولغوية (رومانثية) وتيمية...

ومن الواضح أن خبرته الطويلة في ترجمة الشعر وتمرسه بأصول نقله إلى لغته الإسبانية قد مكناه من إعادة الاعتبار والاهتمام لكثير من الأزجال بعد عزوف الباحثين والدارسين عنها وقلة العناية بها، نظرا لما تمثله من صعوبة في الترجمة،

وبذلك ظلت مسألة ترجمة هذا الفن في حياة غوميث تشكل تحديا معرفيا مستمرا، ومسؤولية علمية كبرى في نقل هذه النصوص بهذا الحجم الكبير من الصعوبات، فكان غوميث يحاول معها أن يركب الصعب والمستحيل، ليكسب رهانات الموضوع بكل ما أوتي من كفاءة ومقدرة وموهبة فنية وعلمية نادرة، ومن إصرار على هزم الغموض والعراقيل التي يخلقها هذا الموضوع.

ويمكن اعتبار هذا الاقتراب من عالمها بمثابة بداية انطلاقة رسمية واعية نحو إنتاج المعرفة والإلمام اللازمين بهذه الفنون الإبداعية (الأزجال والموشحات) التي كانت تقع في المرتبة الثانية من سلم الثقافة الفنية الأندلسية الرسمية للدولة التي كانت تنتصر أولا لكل ما هو رسمي عربي فصيح وتشجع عليه. ولهذا اتجه نظره إلى الاعتماد على مرجعيات خارج الثقافة الرسمية السائدة، كديوان ابن قزمان مثلا.

ولعل اهتمام غوميث بهذه النماذج هو انتصار في حد ذاته للثقافة الشعبية التي تمثل في تصوره نموذجا للإنسان الإسباني المسيحي الذي كان يعيش في دوامة المجتمع الإسلامي الأندلسي بكل تجلياته وتناقضاته وصوره المختلفة، أي أنها تمثل صورة الحياة في مجتمع إسبانيا العصر الوسيط بمختلف طبقاته الاجتماعية البسيطة والمتواضعة، وصوت الشارع النابض بالحياة وحركاتها وما يعج به من واقعية عارية، و"هو أدب كان ينتج خارج المؤسسة الرسمية سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية... وهو بذلك يقع بعيدا عن الرعاية والاحتضان، بل ويجري العمل على نبذه واستبعاده من دائرة الضوء، وقد تسلط عليه الرقابة والمنع إذا ما بدا عليه أنه يتجاوز الخطوط الحمراء المنبه عليها، ولما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنيعة المؤسسة الرسمية فإنها تعتبر هذا الأدب كائنا منبوذا ومهمشا، لعدم انضباطه لتوجيهاتها واختراقه لبنياتها الموجهة من طرف التقرير الأدبي المتعارف عليه... ولعل الميزة الأساسية لهذا النوع من الإنتاج الأدبي هو كونه يخترق المألوف في التفكير والتعبير وينتهك الطابوات الأخلاقية والاجتماعية ويتجاوز الحدود مع المقدس والمحظور ويخترق الردهات المحرمة للمسكوت عنه"[10].

ثم إننا إذا ما وضعنا طبيعة اهتمامات غوميث بفن الزجل الأندلسي في سياقها التاريخي المبكر فسيتضح لنا أن بداية احتكاكه به كانت مع انطلاقة صدور مجلة الأندلس بدراسة نقدية له حول عمل الباحث

التشيكي الأصل الأمريكي الجنسية نيكل Nykl عن ابن قزمان11 سنة 1933. لكن وقتها كان احتكاكا أوليا استئناسا فقط، كأي باحث في مراحل مشروعه الأولي الذي يريد أن يكتشف حدود مجاله العلمي.

ولتأسيس هذه الرؤية عنده تجاه الثقافة الشعرية المستحدثة بالأندلس فقد اتجه إلى الاعتماد على مرجعية فنية مقصودة ومحددة ومضبوطة وهي الأزجال لاسيما منها أزجال ابن قزمان استنادا إلى معطيات جديدة مهمة، تدعمها ما اكْتُشِفَ أخيرا من مخطوطات نادرة مثل ديوان ابن قزمان.

ويمكن اعتبار هذه الإبداعات المستحدثة بالأندلس نصوصا مضادة، خصوصا في وجهها الزجلي، حيث تقع في الضفة الأخرى المقابلة فنيا للنصوص العريقة الكلاسيكية الرسمية. لكنها لا ترقى إلى مستواها، وهي نصوص فنية تتجلى فيها كثيرا من الانزياحات المتنوعة: الاجتماعية والتيمية والفنية والإيقاعية واللغوية... وكأنها تؤسس لنفسها مكانا تحت شمس إسبانيا الإسلامية آنذاك، وتريد أن تمثل بحق وبواقعية ثقافة ولغة الحياة اليومية، والحيوية التي تعيشها قطاعات اجتماعية واسعة من المجتمع الأندلسي وقتها، وتخلق لنفسها صوتا مستقلا مقابلا للثقافة الرسمية التي كانت تتربع عرش قلوب الحكام المسلمين وتستحوذ على عنايتهم وتشجيعهم، وهي بذلك تصنع لنفسها حضورها المشروع في خضم صراع الثقافتين: الرسمية والهامشية، واستقلالها الذاتي النابع في اعتقاد غوميث – ومن معه من المستعربين المحدثين – من إسبانية رؤاها وتصوراتها وأدوات إبداعها وطرائق تناولها للأشياء والموضوعات.

وغوميث نفسه باهتمامه بهذه الفنون المستحدثة في إسبانيا العصر الوسيط إنما كان ينادي أو يؤسس لرؤية علمية تستند إلى الدعوة للاهتمام بكل ما هو إسباني الموطن والمنشأ والمادة والموضوع.

إذن توضح المعطيات السابقة أننا لسنا أمام مترجم يترجم فقط نصوصا شعرية إرضاء لذوقه الفني والأدبي الخاص، وإنما نحن أمام مترجم عالِم بحدود ومجالات اشتغاله، يريد من وراء هذه الترجمات أن يعيد الاعتبار لنصوص شعرية كانت هامشية إلى حد ما، وغير معترف بها قديما في الدوائر الفنية الرسمية، ولهذا يتبين لنا كثيرا من علامات الجهد العلمي عنده في سبيل تحقيق ذلك.

ولذلك يمكن القول إنها ترجمات تتواصل أكثر مع نصوص شعرية نبتت في واقع اتسم بتحولات شديدة التجدد والتغيير عما ألفه العرب الخلص الذين عاشوا في شبه الجزيرة العربية وقدسوا نمط القصيدة التقليدية بعتاقتها وجزالتها وصرامة بنيتها الإيقاعية العروضية.

فإذا نحن قمنا بعملية إحصاء لمستويات اهتمام غوميث بالشعر الأندلسي عامة، فإننا سنجد بأن أغلبها يقع حول ترجمة هذا الفن، حيث يشكل في تصوره وجها من أوجه إبراز الشخصية الإسبانية القديمة في بعدها الإبداعي، وليس إبداعا بسيطا، بل هو إبداع مهم، هو إبداع للإيقاع الشعري الجديد. ووجه من أوجه فرض الذات الفنية الجديدة في دوامة الجدل الأدبي بين الثقافتين المضادتين، بين ثقافة رسمية قديمة، وثقافة أخرى تشق طريقها حديثا، وتتخذ صورا عديدة، وتبتكر لنفسها حضورا متميزا في الحياة اليومية، وتتواصل مع شريحة عريضة من الناس، وعلى نطاق واسع.

ثالثاً: العناية بعالَم ابن قزمان طموح علمي واعد لدراسة الأزجال الأندلسية:

يبدو لنا من الوهلة الأولى أن غوميث قد اضطلع بمهمة شاقة وصعبة عندما قرر أن يترجم أزجال ابن قزمان إلى الإسبانية، فهي ليست بمهمة سهلة يسيرة وهينة، نظرا لكونه قد اختار واحدا من أكبر شعراء إسبانيا الإسلامية صعوبة وتمنعا على المطاوعة والفهم والترجمة، وأكثرهم إثارة للجدل بشعره، وما يتصل به من إشكالات تتعلق بالأصول والامتدادات وباللغة التي نظم بها والعروض والإيقاع

3

وطريقة الصياغة. وصعوبته تكمن أساسا في كونه شعرا شعبيا عاميا تمتزج فيه جميع اللهجات العامية الرومانثية Romance النابعة من الحياة والإنسان والمجتمع في إسبانيا العصر الوسيط، إذ "حاول كثير من المستشرقين في إسبانيا وسائر أوروبا منذئذ فهمه، ولكنهم لم يفهموه إلا فهما جزئيا، لأن لغة الشاعر تستلزم معرفة خاصة بالنحو ومفردات اللغة التي استعملها. إلى أن كان عام 1933 فأخرج العالم التشيكي أ.ر. نيكل نتائج أبحاثه عن ابن قزمان، ونشر شعره ونقله بحروف لاتينية مع ترجمة جزئية بالإسبانية. ولقد أضر هذا النشر بالشاعر أكثر مما نفعه، ذلك أن نشر نيكل تحتوي على أغلاط كبيرة كثيرة ترددت بطبيعة الحال في ترجمته. لكن المستشرق[12] الفرنسي كولان وهو المتخصص الوحيد في لغة ابن قزمان وفنه الشعري انتقد هذا النشر انتقادا صارما مقبولا، وهيأ للنشر منذ بضع سنين جميع أزجال مخطوط "لِينِنْغْرادْ" منقولة إلى حروف لاتينية وفق قاعدة ثابتة، وقد سار على ضرورة الانتباه إلى حروف المد والعلة الفاصلة كما ظهرت في اللهجات العربية الأندلسية، وسار على ضرورة التوفيق بينها وبين نظام الزجل الشعري"[13].

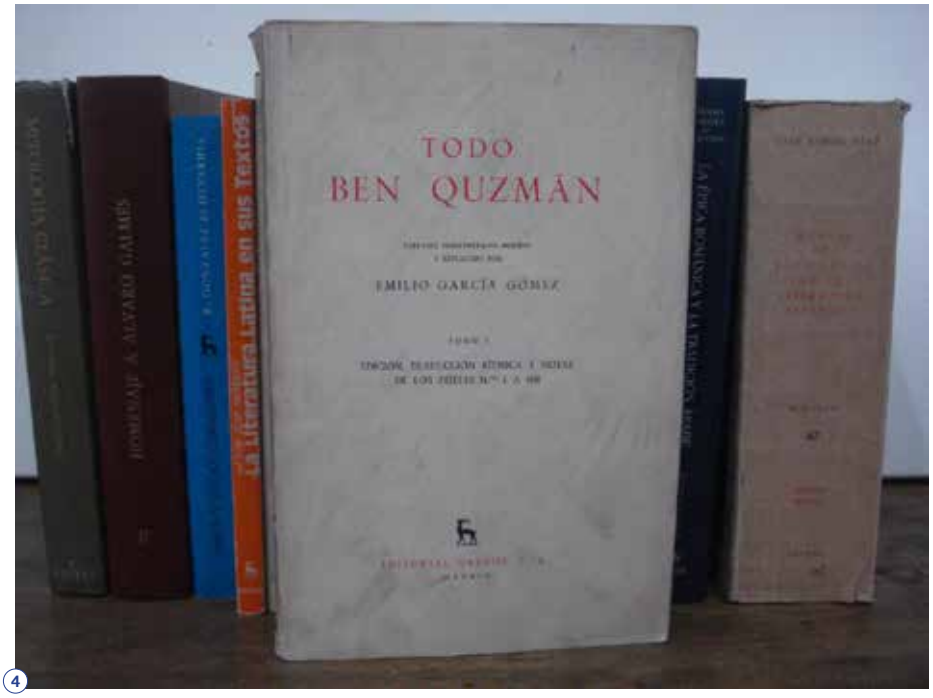
كما أن غوميث نفسه لم يتردد في الاعتراف بأن عملا مثل هذا عن عالَم ابن قزمان الإبداعي لا يخفى على العارف بحدوده وخباياه ما يقتضيه من جهود كبرى[14] في سبيل الوصول إلى تكوين وبلورة معرفة قريبة من مملكة ابن قزمان الشعرية، والحصول على ترجمة تنقل أكبر قدر ممكن من عناصر الجدة والطرافة والابتكار في شعره خاصة وفي شعر الأزجال الأندلسية عامة، خصوصا إذا علمنا بأن مصادر البحث في هذا المجال قليلة جدا، ثم إن هذا القليل لا يفي بالغرض والحاجة المطلوبين والضروريين.

فمعلوم أن ابن قزمان قد طرح الشعر العربي الكلاسيكي جانبا ونظم أشعاره بطريقة جديدة متطورة، واستخدم اللهجة الرومانثية استخداما جديدا وثوريا موفقا، تمكن من خلال ذلك أن ينقل كل ما كان يجيش به نبض الشارع من أصوات وتيارات مختلفة ومتناقضة، وما تلهج به الحياة اليومية لساكنة الأندلس لاسيما في طبقاتها العامة البسيطة.

ولهذا كان غوميث يترجم نصوصا غير يسيرة أو سهلة مطواعة، بل كانت نصوصا صعبة خصوصا في شقيها الإيقاعي واللغوي.

فركوب ابن قزمان فن الزجل بهذه الكثافة اللغوية الجديدة والإيقاعات الصوتية الخفيفة الغريبة على الذوق العربي الذي ألف واعتاد الأوزان الخليلية المجلجلة والصارمة، كان كل ذلك يزيد من عبء غوميث ومن صعوبة مهمته العلمية الملقاة على عاتقه.

وقد لا نغالي في قولنا إذا قلنا إن مشكلة الأوزان واللهجة العامية اللتين تنهض عليهما معظم أزجال ابن قزمان يتطلبان دراسات وافية لوحدهما، فهما من التعقيد بحيث يصعب تناولهما بنوع من البساطة وسرعة الاستنتاج، وتكمن صعوبة هذه الأزجال في



4

أن الغالبية العظمى من أوزانها ذات إيقاع نبري بارز لا عهد للتراث العروضي القديم به الذي يتأسس بشكل واضح على الإيقاع المقطعي. كما أننا نجد اللغة التي نظمت بها معقدة وشائكة يصعب على المترجم المبتدئ اقتحام عوالمها بسهولة ويسر.

وبالتالي فإن التعامل مع عالم ابن قزمان الزجلي نقلا ودراسة وترجمة وتحقيقا يتطلب الاعتماد على ثقافة واسعة وعلى إدراك دقيق للبنى الصوتية والإيقاعية، وعلى معرفة عميقة بخصائص اللهجة الرومانثية وأبعادها الدلالية، فهو مطلب غير يسير أو في متناول كل باحث. وهذه الخاصية بالذات هي التي أتاحت لغوميث المترجم والمحقق والدارس مساحة واسعة من الحركة داخل هذا الفضاء حيث استطاع من خلالها إظهار مقدرته على الإبداع المجدد في ترجمة هذه الأزجال وتقريب دلالاتها وأبعادها ونماذجها المتنوعة والمتعددة.

وقد لا نكون مجازفين إذا اعتبرنا أن بداية ارتباطه بعالم ابن قزمان تعود إلى الثلاثينات من القرن الماضي، فقد تولد هذا الارتباط مع انطلاقة غوميث نحو ترجمة الشعر عامة، لكنه لم يتناول الموضوع[15] بنوع من العمق والاستمرارية والامتداد، فلم يصغ أسئلته عن ابن قزمان خارج هذا الإطار، لكنه ظل مشدودا إلى كل ما يرتبط بابن قزمان مع التعبير في الوقت نفسه عن عمق وعيه بالإشكالات التي يطرحها الشعر العربي المستحدث بإسبانيا الإسلامية في صوره وأبعاده ومظاهره المتنوعة المعقدة، حتى أضحى موضوع البحث في أزجال ابن قزمان" واحدا من الموضوعات الأكثر حبا وقربا إلى نفسية غوميث منذ أن نشر سنة 1933 مقالا رائعا عن ابن قزمان في مجلة زائد ناقص "Cruz y Raya" بعنوان: "ابن قزمان صوت في الشارع" وتابع غوميث طرق هذا الموضوع بمقالات متفرقة إلى أن فاجأنا في سنة 1972 بكتابه الضخم القيم كل ما يتعلق بابن قزمان "*Todo Ben Quzmān*" في ثلاثة مجلدات كبيرة [16].

والطريف العجيب في ترجمات غوميث التي تناولت عالم ابن قزمان الشعري أنها لم تكن تتناوله كأفق مستقل منعزل، بل تعاملت معه في سياق الأفكار التي تنتمي مرجعيا إلى المنظومة الإسبانية الغربية.

وكان المستعرب الإسباني المحدث خوليان ريبيرا إي طاراغو أول من لفت الانتباه إلى دراسة وترجمة هذا الفن، وأشار إلى إمكانية التوصل بواسطته إلى معرفة العناصر الأولى لنشأة وظهور الإيقاعات الإسبانية المبكرة وتطورها، ومن ثم معرفة أوجه التأثير التي خضعت لها الإيقاعات الأوروبية من جراء ذلك، أي عن طريق قانون التأثر والتأثير، حيث أذاع رأيه في ذلك "منذ سنة 1912، فقد لاحظ التوافق في أبنية المقاطع، وفي القافية المتكررة في أواخره، وقال إن التوافق الملحوظ بين الآثار المبتكرة من الشعر الشعبي العربي الأندلسي وبين أغاني التروبادور في أكيتانيا وبروفانس في العصر الوسيط لا يمكن أن يفسر على أنه محض صدفة... وانتقل ريبيرا من ذلك إلى دراسة المؤثرات المتبادلة بين شعر الملاحم الفرنسي، وشعر الملاحم القشتالي، وذهب إلى رأي جريء واضح: وهو أن النظام الشعري الغنائي الذي ابتدعه كفيف قبره والذي شهره بعد ابن قزمان بعبقريته هو المفتاح السري الذي يفسر مقومات الأشكال الشعرية في النظم الشعرية الغنائية التي عرفها العالم الوسيط المتحضر"[17].

ولهذا فقد تأثر غوميث كثيرا بآراء أستاذه ريبيرا في تناوله لمثل هذه المواضيع، وكذا في الميولات والاهتمامات العلمية المشتركة في المباحث الأدبية واللغوية والإيقاعية، إنه استمرار رائع ومتين لمدرسة متينة في البحث الاستعرابي الحديث لعلماء نذروا حياتهم ووهبوا جهودهم العلمية لخدمة ثقافة إسبانيا الإسلامية في تجلياتها المتنوعة والغنية. فكانت ترجمات غوميث ودراساته لهذين الفنين (الزجل والموشح) استمرارا وتتمة لدراسة أستاذه المهدة لذلك.

ولا شك إذن أن أبرز ما يميز أعمال غوميث في هذا المجال عن بقية الدارسين والمترجمين كنيكل وكولان وبروفنصال، هو أنه استفاد منهم وصحح بعض أفكارهم وآرائهم في الموضوع وأضاف إليها أخرى جديدة بحكم مواكبته الطويلة لمستجدات هذا المبحث ولإشكالاته التي يطرحها.

رابعاً: "كل ما يتعلق بابن قزمان" ثمرة طيبة لمجهود علمي في مقاربة فن الزجل بالأندلس.

كانت هذه الإنجازات منذ سنة 1961 بمثابة مقدمة لسلسلة أو لمشروع طويل وواع من الدراسات وفيض هائل من الأعمال حول هذا الموضوع، وهكذا وابتداء من تلك السنة سيشرع غوميث في الاهتمام الرسمي والجاد بالزجل حيث سيتابع ترجماته في ضوء قناعته بعمق الإشكال الذي يطرحه الزجل الأندلسي عامة وأزجال ابن قزمان بشكل خاص. ويمكن اعتبار كتابه "كل ما يتعلق بابن قزمان" *Todo Ben Quzmān* بمثابة خلاصات لنتائج طيبة لأغلب إنجازاته وأعماله التي عالجت الموضوع من قريب أو من بعيد؛ فحاول بذلك إثبات كفاءته في ترجمة هذا النوع العسير من الشعر العامي، فكان هذا الكتاب أهم ما ختم به أبحاثه في مجال الحفريات حول الأزجال بصفة عامة حيث وصل إلى الحلقات الأخيرة من تفكيره وتأملاته وأفقه العلمي الذي غذاه بكل جديد طيلة مسيرته العلمية حول فن الزجل.

واللافت للانتباه أن من يقرأ بتأن وبعمق هذه الأشعار القزمانية سيجد فيها كثافة دلالية، ليس مصدرها لغته الشعرية الحية فقط، بل الرؤيا العامة أيضا للحياة ولواقع الإنسان الأندلسي البسيط بكل تفاصيلهما وصراعاتهما، حيث نقل كل ذلك بذكاء ليس من شرفات القصور وغرفها وإنما من ساحات المجتمع والشارع والحياة العامة. ولهذا أطلق غوميث على أول إنجاز علمي عن ابن قزمان عنوان: "ابن قزمان صوت من الشارع" "Aben Quzmān, una voz en la calle".

وخلافا للأدب الرسمي الذي كان يكتب بالعربية الفصحى كان الشعر الزجلي الشعبي في إسبانيا الإسلامية خصوصا عند ابن قزمان يستخدم لغة التخاطب اليومي، ويتناقل بالرواية الشفوية، كما كان إنشاد النص الشعري في الحياة العامة يكسبه بنية فضائية تنافس بعده الدلالي.

ولهذا يرى كثير من المستعربين المحدثين[18] أن إبداع الشاعر والمغني الأوروبيين في العصر الوسيط كان امتدادا فنيا وشعريا وجماليا لما كان ينهض به ابن قزمان وغيره من الشعراء الزجالين الجوالين في إسبانيا الإسلامية آنذاك. فابن قزمان كان شاعرا منشدا ومتجولا، وغوميث نفسه يقول عن البنى الإيقاعية لأزجال ابن قزمان: "إن عَروض ابن قزمان موسيقاه وموسيقاه عروضه"[19]. فأزجاله تخاطب العقل والأذن معا فكان يرتاد الأسواق والساحات والأماكن العمومية. وإذا كان الشعر الكلاسيكي الأندلسي يحترم قواعد اللغة الفصحى ولا يتمرد عليها، وفي احترامه لها امتثال للسائد الرسمي في الدولة وفي المجتمع وفي الثقافة، فإن الشعر العامي الزجلي كان شعر الثورة الفنية على ما هو سائد ورسمي، حيث تتحول عنده هذه الثورة إلى نوع من العزوف والانصراف التدريجي عن هياكلها اللغوية والصوتية والإيقاعية والاشتقاقية الرسمية، وخرق لنظامها بتوليد أنظمة لغوية ونحوية وصوتية بديلة، غير متداولة ومعروفة في الثقافة الرسمية.

وانطلاقا من هذه المعطيات يتضح أن غوميث لم يستطع أن يتخلص من تراث ابن قزمان، الذي كرس حضورا بارزا في أعماله غوميث الكثيرة، وإليه في الحقيقة يعود الفضل في ترجمة الديوان كله وفي إقامة الدراسة عليه، كما يرجع الفضل أيضا إلى أستاذه ريبيرا، إذ منذ أن اهتم بديوان ابن قزمان في بداية القرن الماضي لم تنقطع العناية بفن الزجل والبحث في مكوناته ومعطياته داخل إسبانيا وخارجها.

والجميل في ترجمات غوميث أنها لا تتخذ صبغة ثابتة ونهائية بل هي رغم دقتها وعمقها في تحول وبحث مستمرين عن الجودة والكمال المنشودين، إذ كان يعيد في بعض الأحيان ترجمة بعض أشعار ابن قزمان كان قد نقلها إلى الإسبانية سابقا، فيعيد ترجمتها مرة ثانية ومن جديد "مِثْلَما حدث للزجل رقم 10 في ديوان ابن قزمان ص: 56 - 59 من المجلد الأول من طبعة غارثيا غوميث سنة 1972، وكان قد نشر ترجمة له من قبل في مجلة "المعتمد، شعر ونثر" المغربية"[20]، يقول غوميث عن ذلك: "ولنقدم نموذجا للزجل هو ما أسميه "زجل التصغيرات" وهو من أشهر ما نظمه ابن قزمان، وليس من الأزجال المفرطة الطول، وقد قمت بترجمته شعرا مع المحافظة على بنيته وإيقاعه الأصلي، وترجمته هنا تختلف عن ترجمة سابقة قمت بها من قبل[21]. غير أن ترجمتي الحالية تختلف عن ترجمتي السابقة فقد صححتها بفضل بعض المعلومات التي أفادني بها جورج كولان وليفي بروفنصال، وهناك ترجمة نثرية أوردتها في كتابي "خمسة شعراء مسلمين" في الفصل الخاص بابن قزمان" [22].

ولكن لماذا كان يسلك هذا المسلك؟

كان يسلكه لاعتبارات شتى أهمها:

1 - عثوره على بعض المعطيات التي تضيء الموضوع أو بفضل ظهور مستجدات تغني إنجازاته وتزيدها وضوحا ودقة وعمقا، وكذا توصله بمعلومات زوده بها بعض زملائه من العلماء المشتغلين في نفس الميدان.

2 - أنها كانت ترجمة نثرية غير شعرية وكانت في بداية حياته العلمية المبكرة، قبل أن يمتلك خبرة وتراكما وتمرسا واحترافية في هذا المجال.

ويستطيع المتتبع لإنجازاته في هذا المجال أن يلاحظ وبيسر السمة البارزة فيها وهي تلك النظرة التمجيدية للشعر القزماني، مما يدل على أن غوميث كان ميالا منذ البداية إلى هذا النوع الجديد من الشعر، مع إيلائه المزيد من الاهتمام والتتبع اللازمين، فأضحت جل 23 عنايته بعد سنة 1961 مركزة على هذين الفنين الشعريين المستحدثين (الموشح/الزجل) بشكل دفعه إلى العزوف بعض الشيء عن ترجمة النصوص الشعرية الكلاسيكية، فظل حينها يفك مغالق فن الزجل ويحل مشاكله وقضاياه المستعصية التي علقت به وكانت سبب انصراف العلماء عن مدارسته وترجمة نصوصه وتحليلها.

ولهذا ففي كتابه الضخم "كل ما يتعلق بابن قزمان "سيوضح بشاعرية وبإحساس القارئ المتذوق

لهذه الأزجال، وبقلم العالم الماهر الخبير الذي خابر الميدان منذ خمس عشرة سنة بسلسلة متنوعة من الدراسات والترجمات، سيوضح فيها كثيرا من الحقائق حول عالم ابن قزمان الشعري، وسيفك كثيرا من الألغاز المرتبطة بإيقاعاته وعروضه ولغته ومواضيعه...

خامساً: "الكَالْكو ريتْمِكو" أو نحو تقنية بديلية في ترجمة الشعر الأندلسي المستحدث.

وربما كان أبرز وأهم ما يميز تعامله مع هذا الفن (الزجل) على مستوى الترجمة هو توظيفه لطريقة أو لتقنية مغايرة عما ألفناه في أعماله السابقة أثناء ترجمته للشعر الأندلسي الكلاسيكي، وهذه التقنية فريدة من نوعها أطلق عليها إميليو غارثيا غوميث مصطلح " الكَالْكو ريتْمِكو" "Calco Rítmico".

فهل أراد غوميث باستخدامه لهذه التقنية الارتفاع أسلوبيا ومنهجيا وفنيا بمستوى ترجمة الشعر الزجلي كما فعل عندما انتقل أثناء ترجمته للشعر الكلاسيكي من أسلوب الترجمة النثرية إلى الترجمة الشعرية؟

هل قصد بذلك الارتقاء بهذه الترجمة إلى حد المطابقة التامة مع النص الأصلي، أم كانت هناك أهداف ونوايا أخرى مضمرة؟

وما هي القضايا الأساسية التي يمكن أن نستخلصها من أعماله وإنجازاته في ترجمة نصوصهما؟

في الحقيقة هناك أولا مسألة في غاية الأهمية والتي تعتبر أكثر اتصالا بموضوعنا وهي أن اختياره لهذا الفن ونقل نصوصه إلى الإسبانية جاء لتدعيم نظريته حول إسبانية إيقاعه ولغته وطريقة تناوله للأغراض الشعرية، وأن هذا التراث الشعري المستحدث في إسبانيا الإسلامية - في تصوره - فيه من العناصر الكثيرة ما ينتمي إلى المنظومة الجمالية الإسبانية في مظاهرها الأولى المبكرة.

وبالتالي وأثناء اعتماده طريقة "Calco Rítmico" في ترجمة نصوص هذا الفن، فإنه لم يكن يفعل - في نظره - أكثر من أنه يعيد هذه النصوص إلى أصولها الحقيقية (أصول إسبانية)، لذلك نراه يورد أدلة وسياقات حضارية وأخرى تاريخية فنية مبررة لذلك.

فكان دائما يحاول أن يختار في هذا الفن نصوصا ذات ظلال ثقافية وفنية تنتمي مرجعيا إلى حياة المسيحيين وإبداعاتهم، أو لأن أصحابها في تصوره إسبان يصدرون عن واقع إسباني ويتناولون معطيات تنتمي فنيا وتصورا إلى حياة المسيحيين وأساليب تفكيرهم وتعبيرهم عن واقعهم بشكل عام.

ولتحقيق تصوره في إسبانية هذا الفن توسل بتقنية Calco Rítmico في الترجمة التي جاءت معتمدة على ما يلي:

أولا - استخدام الكتابة اللاتينية عند النقل الخطي الكاليغرافي للنصوص الزجلية العربية، أي أنه أورد أزجال ابن قزمان مكتوبة بالرسم وبالحرف اللاتينيين وليس بخطها العربي الأصلي الذي وردت به في مظانها.

ثانيا - التزامه بعدد أبيات الأزجال وترتيبها بعد كتابتها بالحروف اللاتينية، وتقيده بكل ما ورد في الأصل مع مقابل لها بالإسبانية في الصفحة المقابلة، ليوصل بالقارئ الإسباني إلى الإدراك في النهاية بأن التشابه في الإيقاع قائم بين النصين (نص الزجل العربي وترجمته بالإسبانية)، وأن ليس هناك اختلافات جوهرية بينهما، لكنها اختلافات بسيطة حدثت بفعل عوامل تطور هذا الأصل القديم إلى ما نجده الآن في الإيقاع الإسباني الحديث، مما يسهل مقارنة الترجمة الإسبانية بالأصل العربي. وللخلوص إلى نتيجة أساسية حاسمة وهي أن هذا التوافق أو التشابه الحاصل بين إيقاع الزجل وإيقاع الشعر الإسباني عامة لا يمكن تفسيره إلا بحقيقة واحدة تبدو وجيهة ومنطقية عنده ومن منطلقاته وتصوراته، وهي أن الإيقاع الإسباني إنما هو امتداد واستمرار فني وصوتي متطور للإيقاع الأندلسي الذي هو بدوره تأثر بمعطيات أو روافد تنتمي إلى جذور إسبانية إيبيرية

غير عربية كانت موجودة قديما بإسبانيا، واستمرت جنبا إلى جنب مع الإيقاع العربي الخليلي، وإن لم تأخذ حظها من العناية والاهتمام الضروريين نظرا لسيادة الثقافة الرسمية آنذاك التي كانت ترعاها الدولة الإسلامية الرسمية بالأندلس، وترى في بقائها واستمرارها وازدهارها استمرارا وبقاء وازدهارا لسيادتها وسلطانها في تلك المرحلة.

إذن ففي هذه التقنية (Calco Rítmico) لا يستلهم غوميث الشكل الهندسي الخطي الذي كتب بهما النصان (النص العربي وترجمته) وكلاهما كتب بأحرف لاتينية لأغراض علمية خالصة، وإنما يعمد إلى ذلك لإعطاء صورة عن التماهي الموجود بينهما إيقاعيا وخطيا، وليؤكد بأن هذا شعرالزجل له إيقاع أو بنية صوتية عروضية نبرية كالإيقاع الإسباني وليست بنية مقطعية كعروض الخليل العربي الذي نظمت به كافة النصوص الشعرية الكلاسيكية، كما أن في نصوصهما "تدوير" وهي طريقة مخالفة للأسلوب الشعري العربي المتين الذي تنتهي فيه الفكرة أو المعنى مع نهاية كل بيت، عكس ما نجده مثلا في الزجل الذي تمتد معانيه إلى أبيات موالية لاحقة .

ومن هنا يتضح في تصوره الفرق بين الشعر العربي العمودي الفصيح وشعر الزجل الذي هو أقرب في كل هذا إلى الشعر الإسباني منه إلى الشعر العربي الكلاسيكي، إذ أن الشعر العربي يفضل وحدة البيت ويقرنها بوحدة معناه ويكره التدوير، ويمجه الذوق العربي الأصيل ويعتبره عجزا من الشاعر لعدم قدرته على احتواء معانيه في بيت واحد لا يتعداه، فغوميث في سعيه المستمر هذا ومن خلال اعتماده على هذه التقنية في الترجمة كان يحرص كل الحرص على إيجاد الصلات أو عناصر الائتلاف بين إيقاع الزجل والموشح و بين الإيقاع الإسباني، فقد حاول من خلال أعماله التي تناولت هذا الفن بالدراسة أو بالترجمة إثبات درجات التشابه ومستويات التماهي الحاصلة بين الإيقاعين معا.

ومن ثم فليس غريبا أن توجه جهوده الكبرى في الترجمة إلى نصوص من هذا الفن (الزجل) بعينه وأن يتابع إنجازاته العلمية في ضوء قناعته وتصوراته بأنه إسباني وليس عربيا.

وقد ساعده نفوذه العلمي وعلاقته وطاقته التي لا تعرف الكلل والملل في العثور على نصوص مؤيدة لتصوراته ورؤاه حول أصول وامتدادات هذا الفن في الأندلس، فكان يعمل على سبر أغوارها وتقليبها من جميع أوجهها لاقتناص منها كل ما يريد، وما يزكي منطلقاته المستبطنة سلفا عن الموضوع.

فظل في أغلب مراحل حياته العلمية يبحث عن كل جديد منها كما كان يغتنم كل فرصة أو مناسبة ليعلن عن صحة أفكاره ومصداقيتها، ووجاهة النتائج التي يتوصل إليها في هذا الباب. ومن ثم كان يضع فرضياته التي كانت محكومة بنتائج معروفة سلفا، وبطريقة مسبقة حتما عن الموضوع المطروح، فيبحث لها عن مستند أو دليل مرجعي علمي، أو فني، أو تاريخي، أو اجتماعي يؤيد ما بناه حول هذين الفنين من قناعات.

ولهذا فغوميث كان يمارس في بعض الأحيان الترجمة الإسقاطية، خصوصا عند ترجمته أو دراسته لهذا الفن، فهو ينطلق من مسلمات نضجت سابقا عنده فيبحث لها في هذا الفن عما يزكيها، وهذا ما كان ينعكس على أعماله في بعض مظاهرها، بحيث تصبح هذه التصورات هي التي تقود أعماله وإنجازاته وتسيرها نحو النتيجة التي هي مرسومة سلفا ومنذ البداية دون أن ينطلق في كل ذلك من هذا الفن وينتهي إليه.

ولهذا اهتم كثيرا بهذا المبحث (مبحث ترجمة الزجل) وأولاه معظم جهوده العلمية، ولم يسخر ولو ربع هذه الجهود مثلا لخدمة العروض العربي الكلاسيكي، إلا في مناسبات قليلة جدا، حينما تطرق إلى الإيقاع الكلاسيكي كما نَظَّرَ له التيفاشي، لا لشيء إلا لكي يؤكد نظريته في إسبانية إيقاعات الزجل.

وحتى طريقة Calco Rítmico التي اعتمدها في نقل نصوصه لم يلتجأ إليها إلا لأنها تحافظ بصورة أمينة على عروض وإيقاعات هذا الفن أثناء

5

عملية الترجمة، وتتيح إمكانات أكبر لمعرفة مكوناته الجوهرية، حتى بعد أن يخضع لعملية الترجمة والنقل من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية، وذلك لأهداف كما قلنا كامنة في تصوراته مسبقا وهي تأكيده على التشابه الكبير بين الإيقاع الإسباني وإيقاعهما، وهي طريقة دقيقة توسل بها غوميث من أجل البحث عن أصول وجذور وامتدادات العروض الإسباني الإيبيري عموما الذي نما – في اعتقاده – مع الموشحات والأزجال باعتبارهما نماذجه وتجلياته الأولى المبكرة.

ونحن لا نشك إذن في دقة ترجمات غوميث لهذين الفنين أو لفنون شعرية أندلسية أخرى، أو نطعن في جودتها أو كفاءتها وعمقها فهذه أمور وحقائق مسلم بها من قبل كبار العلماء والباحثين في العالم، وإنما نشك في أنه كان موضوعيا نزيها وأنه كان ينجزها بدون خلفيات أو منطلقات أو رؤى مخالفة لما هو سائد في التصورات والقناعات العربية، بل إن هذه الخلفيات تظل تسيره وتؤطر أعماله وتوجهها مثل كيف يختار؟ وماذا يختار؟ وما هي المباحث أو النصوص التي تشكل الأولوية وتستحوذ على اهتمامه قبل غيرها؟

6) تركيب:

وبناء على ما سبق فإننا نقر هنا بضرورة عدم الانسياق الكلي والمطلق وراء الأفكار التي تنادي بأن غوميث كان يدرس التراث الشعري الأندلسي بتجرد وبرؤى موضوعية وبدون خلفيات أو قناعات مسبقة توجهه وتؤطر أعماله من وجهة نظرها، ومن منطلقاتها المحكومة مسبقا بنتائج معروفة.

فكل ذلك يؤكد لنا عدم براءة أهداف الترجمة عنده وعدم موضوعيتها إزاء هذا التراث رغم دقتها وعمقها وبلاغتها وكفاءتها، فغوميث لم يكن عمله خالصا لوجه هذا التراث وإنما كانت هناك بواعث وملابسات ترتبط بالذات الإسبانية في سعيها إلى البحث عن أجزائها الثقافية والحضارية والتاريخية الكامنة في هذا التراث العربي الأندلسي.

وهذا التصور فرض عليه اللجوء من وجهة نظر انتقائية اختيارية إلى ترجمة نصوص لم يكن له بد من اللجوء إليها لولا توفرها على مختلف المعلومات الهامة المحيطة بثقافة إسبانيا العصر الوسيط في شتى تمظهراتها وتلويناتها حتى تكون منسجمة مع ما كان يطرحه ويبتغيه فيها.

حقيقة أنه تعامل مع التراث الأندلسي في شموليته ومباحثه المختلفة، ولكنه كان يركز بشكل أساسي واستراتيجي على ما كان يتوفر فيه من معطيات تنتمي مرجعيا إلى المنظومة الحضارية والثقافية الإسبانية.

وبذلك كان غوميث يصدر عن رؤى غربية في كثير من آرائه حول تمجيد الذات الإسبانية في جوانبها المشرقة في مرحلة العصر الوسيط.

إن غوميث وغيره من المستعربين الإسبان المحدثين أمثال خوليان ريبيرا وآنخل غونثالث بالنثيا وميغيل آسين بلاثيوس وغيرهم ينطلقون في تعاملهم مع التراث الأندلسي من مسألة "المركزية الإسبانية" في مقابل "المركزية الأوروبية"، ومن مسألة تضخيم الذات الإسبانية بإرجاع كل شيء تأثرت به دول أوروبا إلى التراث الأندلسي، هذا التراث الذي هو- حسب تصورهم- في عمقه وأصوله وامتداداته ثقافة إسبانية في تجلياتها القديمة المبكرة، بناها إسبان مسلمون بتفكير وعقلية إسبانيين محليين لكن بلغة عربية.

وبالتالي فإن تأثر هذه البلدان الأوروبية بشتى أنواع المعرفة والآداب والفنون الأندلسية إنما هو في بعده وجوهره تأثر بالمعرفة والآداب والفنون الإسبانية القديمة للعصر الوسيط. هذا التصور نجده بحدة بالغة الخطورة عند آنخل غونثالث بالينثيا حينما يقول: "وفي كل الحالات عندما نتذكر التراث الذي أضافه الإسبان المسلمون إلى الحضارة الأوروبية، نشعر بالزهو لأن هؤلاء الذين خلفوا لنا هذه الروائع الفنية من الزجل والموشحات والنظريات الفلسفية التي تربى عليها المفكرون الغربيون وكتب العلم والطب التي أسهمت في أن تجعل من الحياة الإنسانية شيئا أجمل وأفضل، والذين بلغوا القمة بالحضارة على أيامهم، وجعلوا من إسبانيا أرقى دول أوروبا ثقافة. هؤلاء كانوا أجدادنا، من جنسنا وليس عدلا أن نجردهم من إسبانيتهم لمجرد أنهم كانوا مسلمين"[24].

ومن هنا تتجلى الأهداف الإستراتيجية والمركزية

6

التي ينبني عليها الاستعراب الإسباني الحديث عامة في رد كل إبداع أو فن أو تيار علمي أو فكري ظهر بإسبانيا إلى جذور إسبانية لاتينية قديمة.

بينما اتصفت إنجازات العلامة محمد بنشريفة في تناولها للأزجال الأندلسية كأفق للدراسة والبحث والتحليل بالنزاهة والموضوعية، حيث سعى من خلالها إلى وضع أسس علمية قائمة على تصورات ورؤى لا تلغي الأثر الإسباني الإيبيري في هذه النشأة، كما لا تنتصر بشكل مطلق وأحادي الجانب للتصورات العربية، وإنما تحتكم إلى منطق التاريخ والتفاعل الثقافي والحضاري بين التراثين: التراث العربي /الإسلامي والمسيحي الإيبيري الذي أضحى من ثمراته نشوء هذه الفنون الشعرية المستحدثة بإسبانيا الإسلامية وتطورها.

• الهوامش

1. بنشريفة محمد، «تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب» منشورات وزارة الثقافة سنة 2006، الجزء الأول، ص:573.
2. Vallvé Bermejo, J. "Don Emilio García Gómez, conde de los Alixares" Cairo, 1998. P 335
3. بنشريفة محمد، «تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب» منشورات وزارة الثقافة، الجزء الأول، ص:179
4. نفسه، الجزء الخامس، ص: 13 – 14 .
5. نفسه، الجزء الخامس، ص: 30 .
6. نفسه ، الجزء الخامس ، من ص: 43 إلى ص: 51 .
7. نفسه، الجزء الخامس ص: 45 .
8. نفسه، ص: 158 .
9. نفسه، الجزء الخامس ، ص: 167 .
10. بحراوي حسن، «أدب محمد شكري: من الهامشية إلى المركزية»، الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية، السبت 14 يونيو 2003، ص: 3.
11. García Gómez, E.'Ibn Quzmān editado por Nykl". Al-Andalus. Vol. I Fasc: II (1933) Págs.: 453-456.
12. انظر بروفنصال، «أدب الأندلس وتاريخها»، ترجمة إلى العربية شعير محمد عبد الهادي وراجعه العبادي عبد الحميد، الطبعة الأميرية، القاهرة 1951، القسم الفرنسي من الكتاب، ص: 31.
13. المرجع السابق، القسم العربي منه، ص: 27.
14. García Gómez. E. Todo Ben Quzmān. Madrid, (Prólogo)
15. García Gómez, E. "Aben Guzmān, una voz en la callé (siglo XII)", Cruz y Raya. (1933)
16. Vallvé Bermejo, J. "Don Emilio García Gómez, conde de los Alixares" Cairo, 1998. p: 340.
17. بروفنصال، «أدب الأندلس وتاريخها» ترجمة إلى العربية شعيرة محمد عبد الهادي، القاهرة 1951، ص: 45 – 46.
18. أمثال ريبيرا، وبروفنصال ومنندث بيدال وغيرهم.
19. Gibert Soledad. "Sobre el (Todo Ben Quzmān) de García Gómez" Al-Andalus. Vol. XXXVII. Fasc: I. (1972). p :234
20. García Gómez, E. "El zéjel X de Ibn Quzmān" Al-Motamid, 12. Larache. 1948
21. انظر مكي محمود علي، «ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي»، ص: 77.
22. نفسه، ص: 98 (الهامش).
23. لم نقل هنا «كل عنايته بهذين الفنين » أو انصرافه المطلق إليهما، وإنما أوردنا كلمة «جل»، لأنه ترجم في أثناء ذلك نماذج من الشعر الأندلسي الكلاسيكي، فواكب العمليتين معا وفي نفس الوقت، وإن كان اهتمامه آنذاك بالزجل والموشح أكثر وأبرز.
24. مكي الطاهر أحمد، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة دار المعارف، القاهرة الطبعة الثالثة 1987 .

• الصور

1. https://aman.cervantes.es/imagenes/image/emilio_garcia_gomez_web.png
2. https://pbs.twimg.com/media/Dss7u2JXcAA_Unq.jpg
3. https://66.media.tumblr.com/a117abd919def951c72743e81a3afd87/tumblr_mzb5n4Ro-T21ruoonno1_500.jpg
4. https://http2.mlstatic.com/todo-ben-quzman-tomo-i-garcia-gomez-editorial-gredos-D_NQ_NP_546221-MLA20727358713_052016-F.jpg
5. https://m.masralarabia.net/images/news/c1fc1620bfa1301de65dbf99cb3cb23d.jpg
6. https://i.pinimg.com/originals/df/72/43/df72432143cec0942824016093c3f6ab.jpg

د. فتيحة بلحاجي - الجزائر

المقامات الصوفية في الشعر الشعبي التلمساني

«ابن مسايب و بن تريكي والمنداسي أنموذجا»

يروم الشاعر الصوفي الشعبي النظم بصدق بغية استجلاء أبعاد تجربته الصوفية ومواجيده وروحانياته مدعما صوفيته بلغة عامية وفكر شعبي راق، فيكون خطابه الشعبي ذا نزعة منفردة وحمولة اعتقادية، يتوسل من لغته الشعبية أن تحقق له المبتغى في التواصل مع المحبوب، ففي الحضرات الصوفية مثلا يسعى الشاعر إلى بلوغ لحظة الانتشاء من خلال توظيف المقدس الغيبي الذي يحيط بالشعر الصوفي عامةً بغية نيل رضا المولى جل ثناؤه، "إن الشاعر الشعبي (أو شاعر الملحون) يمتص جانبا من التصوف ثم يعيد نسجه وتنظيمه وفق ما تزود به من علوم ومعارف دينية، وهنا نلاحظ أنه لا يجهل الأبعاد الحضارية لخطابه، فهو يستفيد مما تعطيه الجماعة الشعبية كما يستفيد من مؤهلاته الاجتماعية والثقافية، ويلاحظ المتتبع لقصائد الشعر الشعبي (الملحون) أن الحكاية التي يرويها الأدب الشعبي هي سبيل واضح

1

لاستكشاف الوعي الصوفي في مستوى من مستوياته، والتعرف ولو بشكل أولي على ما يعتمل داخل المجتمع من نشاط ديني وثقافي. وغني عن القول أن الشاعر الشعبي الصوفي متأثر بالثقافة الدينية والشعبية التي أخذها من محيطه والوسط الذي عاش فيه، هذه الثقافة التي تعتبر زادًا معرفيًا متنوعًا تقدمه (الجامعة الشعبية) المتمثلة في المساجد والزوايا"[1]، وعليه يعتبر الملحون رافدا اساسيا من روافد الذاكرة الفنية التلمسانية ومنطلق من منطلقات الفضاءات الصوفية عامة والمقامات خاصة.

اولا: المقامات؛ دلالة المصطلح:

نستهل بحثنا بالتأصيل لمصطلح المقامات وتجلياته الدلالية المتعددة، ثم نقف على المعنى المتجلي عند الصوفية؛ وعليه :

فالمقامات "جمع المقام من قام يقوم قوما وقياما وقومة وقامة. وقام: أي ثبت ولم يبرح. ومنه قولهم: أقام بالمكان، هو بمعنى الثبات. ويقال: قام الماء، إذا ثبت متحيرا لا يجد منفذا، وإذا جمد أيضا. والمقام والمقامة: الموضع الذي تقيم فيه. والمُقامة بالضم: الإقامة .أما المَقام والمُقام فقد يكون كل واحد منهما بمعنى الإقامة. و قد يكون بمعنى موضع القيام. وقوله تعالى : "لا مقام لكم"[2]، أي لا موضع لكم، وقرئ : لا مُقام لكم بالضم؛ أي لا إقامة لكم. وقيل: المَقام: هو المنزلة الحسنة. وأقام الشيء: أدامه. وقام الشيء واستقام: اعتدل واستوى"[3].

إن المقام عند الصُّوفية هو "استيفاءُ حُقُوقِ المراسم على التَّمام، ولهذا صار من شُروطهم أنَّهُ لا يصِحُّ للسَّالك الارتقاء من مقام إلى مقام فوقه، ما لم يشوف أحكام ذلك المقام، فإنَّ من لا قناعة له لا يَصِحُّ منه أن يكون متوكِّلاً، ومن لا توكُّلَ له لا يَصِحّ له مقام التَّسليم وهكذا. وسُمِّيت هذه وما سِواها بالمقامات لإقامة النَّفسِ في كُلِّ واحدٍ منها لتحقيق ما هو تحت المُتَناوب ظهورها على النَّفس المسمّاة أحوالاً لتحوُّلها"[4]، ويضيف القشيري معرفا المقام: "هو ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب مما يتوصل إليه بنوع تصرف، ويتحقق بضرب تطلب ومقاسات تكلف. فمقام كل واحد في موضع إقامته عند ذلك، وهو ما مشتغل بالرياضة له، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى آخر ما لم يستوف أحكام ذلك المقام"[5]، أما ابن عربي فيصف المقام الصوفي قائلا:

إن المقام من الأعمال يُكتسب
له التعمّل في التحصيل والطلب
به يكون كمال العارفن وما
يردّهم عنه لا ستر ولا حجب
له الدوام وما في الغيب من عجب
الحكم فيه له والفصل والندب
هو النهاية والأحوال تابعة
وما يجليه إلا الكدّ والنصب
إن الرسول لأجل الشكر قد ورمت
أقدامه وعلاه الجهد والتعب[6]

ثانيا: مقام الحب الالهي (العشق)

مقترنا بمقام التوبة (التوسل والتقرب):

الحب الإلهي أو العشق.. كلها مصطلحات يعبر بها الصوفي عن صبابة الحب الروحي لله واصفا أواصر الشوق الذي يعتريه من أجل بلوغ الحضرة الإلهية؛ فمقام العِشقُ في المعتقد الصُّوفي هو "آخر مقامات الوصول والقرب، فيه يُنكر العارفُ معروفَه، فلا يبقى عارفٌ ولا معروفٌ ولا عاشق ولا معشوقٌ ولا يبقى إلاَّ العشق وحده، والعشق هو الذَّات المحضُ الصِّرفُ، الذي لا يدخل تحت رسمٍ ولا نعتٍ ولا وصفٍ... فإذا امتحقَ العاشِقُ وانطمسَ، أخذَ العِشقُ في فناءِ المعشوق والعاشِق، فلا يزالُ يُفني منه الاسمَ ثمَّ الوصفَ ثمَّ الذَّات؛ فلا يبقى عاشق ولا

معشوقٌ، فحينئذٍ يظهر العاشقُ بالصُورتين، ويتَّصفُ بالصِّفتين، فيُسمَّى بالعاشقِ ويُسمَّى بالمعشوقِ"[7]، كان الحب والعشق لصيقين بالمرأة منذ القدم؛ غير أن شعراء الصوفية غيروا هذه النظرة، فاستعملوا لغة الحب الانساني للدلالة على الحب الإلهي، وغدت المرأة رمزا للمحبوب / المعبود وكان الشعر الصوفي بتلمسان قالبا تعبيريا رفيعا، ونمطا مستقلا من الإنتاج الشعري، تميز بخصائص وانفرد بها عن غيره من الأغراض الشعرية، فهو شعر الرمز والكناية والحكمة الذي يحتاج القارئ له إلى تأويل دلالات الصوفية، والاصطلاحات الإلهية التي وافقت المعاني الروحية التي اهتم الصوفي بكشفها لنفسه أو لمريده، عن طريق ارتحالهم الذوقي لمنابع النور الإلهي، سيرا بأقدام الصدق والتجرد عن الأكوان، وطيرا بأجنحة المحبة لاختراق سماوات الأحوال والمقامات للوصول إلى القرب الإلهي[8]، وللشعر الشعبي الصوفي التلمساني حظ وافر في هذا الصنيع، يتوسل ابن مسايب[9] المولى في قصيدة "لك نشكي" المعروفة بـ"الوحداني" راجيا العفو منه قائلا:

لك نشكي بأمري لاني -يالوحداني -
يالله نطلبك تعفو عليا
لا تحافيني عما فات في زماني
ليك نتوسل باحمد بورقيا
يالله طلبتك تعفو عليا

يـالله أنـا عـبدك والعـفو منـك نرجاه
بالنبي نـتـوسـل لـك والكتاب ومن يقراه
و السموات وعرشك والقلم واللوح معاه

التّوبة في عُرفِ الصُّوفِيّة "أوّل مقام من مقامات المنقطِعين إلى الله تعالى"[10]، وقد سُئِلَ ذُو النُّون رحمه الله تعالى عن التّوبة، فقال: توبة العوام من الذُّنُوب، وتوبة الخواص من الغفلة[11]، يطلق لفظ التوبة على ترك الذنوب والندم والعزم على عدم العودة اليها ثم الإيمان الصادق واليقين المطلق بالله، وهي أول المقامات الحميدة التي يحذو حذوها السالك، ليستقيم أمره مع الله، فتشرق النفس بنور وحب قابل التوب وغافر الذنب، فالندم توبة أدت إلى التضرع إلى الله وتوسله في العفو والغفران.

وعن ترجيه لله وطلب الجنة ومجاورة النبي ﷺ يضيف ابن مسايب:

لا تخيبلي ظن القلب هناني - يالوحداني -
شيئا تمنيته تعطيه ليا
في رياض الجنة حبيت سكناني
نجاور أحمد ويكون قريب ليا
يالله طلبتك تعفو عليا

***

مع أهل الله حبيت سكناني
نجاور أحمد ويكون قريب ليا

***

يالله عبدك طلبك ارزقوا ما يتمنى
نحب تجعل لي مسلك باش ندخل للجنة

قد يبدو للقارئ أن المصطلحات التي يسبك بها الشاعر الصوفي قصائده الشعبية مبالغ فيها بعض الشيء، لكن هذه المغالاة الأدبية في بوحه عن الحب الالهي إنما هي ترجمة لرؤيته الصوفية، فابن مسايب مثلا "أمضى شبابه في ممارسة مهنة النسيج التي ساهمت على ما يبدو بطريقة أو بأخرى في تنمية ذوقه الفني. ويبدو أيضا أنه منذ شبابه المبكر أصيب بغرام أرقه وعذبه غرام فتاة اسمها؛ عيشة، ويظهر أن بن مسايب أصيب بخيبات عاطفية عديدة دفعته إلى قطع علاقاته مع الحب الدنيوي حيث لم يكن أيضا بعيدا عن معاناة البسطاء من الناس. وهو لا يخفي غضبه ومخاوفه إزاء محيط فاسد في أعماقه جراء ظلم الولاة الأتراك من جهة ولامبالاة الأغنياء الأنانيين والمتكبرين من جهة أخرى؛ هذه العوامل مجتمعة هي التي حولت بن مسايب على ما يبدو من شاعر للحب الدنيوي إلى شاعر للحب الإلهي بامتياز"[12].

أما عن توبته وطلب الهداية والرضا من الرحمان قبل الممات يقول إبن مسايب:

طالبتك تعفو عني يا عظيم الجباروت
تب عني واهديني للطريق وقبل الفوت
حرمة محمد تبيتني على الشهادة عند الموت

نحبها في الخاطر والقلب ولساني -يالوحداني-
في الجوارح وما من عرق فيا

و في الاعتذار وطلب العفو عما كان منه في صغره يأتي ابن مسايب تائبا متذللا راغبا في مغفرة من الله، يقول:

يالله اقبل عذري كنت غري ما نعرفش
عصيت في حالة صغري تبت دروق ما نرجعش

إن المبالغة في توظيف المفردات العشقية فيما يتعلق بالحب الدنيوي جعلت شعراء الصوفية أو شعراء الملحون عموما ينقلون تلك المبالغات في قصائدهم إلى ساحة الحب الإلهي، فمحمّد بن مسايب يقتدي بالشعراء الصوفية الذين ليست لديهم مشكلة او عقدة من التحدّث عن (العشق) وهو درجة عالية من المحبّة لله تعالى[13]، وعليه فقد أجمع الشعراء الشعبيون المتصوفة على الإشادة بمحبة الله التي توصل العارف السالك إلى النجاة والفوز برضى الله ووصاله اللدني.

ثالثا: مقام حب وعشق الرسول ﷺ :

يمدح ابن مسايب النبي عليه الصلاة والسلام في عدة مواطن، معبرا عن حبه وتعلقه به مستجليا تجربته الصوفية التي تحيلك على قصة عشقه وتفانيه في حب الرسول(ص)، ففي قصيدة "نجم الدجى عسعاس" يسترسل قائلا:

حُبِّيْ مَنْ نَهْوَاهْ بَدْرِ الْبُدُوْرْ
سُبْحَانْ مَنْ عَلاَّهْ فَاقْ كُلْ نُوْرْ
عَزْهُ الْكَرِيْمْ وَاعْطَاهْ زَهْوُ الْصُدُوْرْ
مَنُّهْ زْهَاتْ الْنَّاسْ قُطْ الْفَلاَحْ
يْحْلَى الْعُوْدْ وِالْكَاسْ بِيْنْ الْمْلاَحْ
زَهْوِيْ وعْشِيْقِيْ فِيْتَهْ سِيْدْ الْبَشَرْ
قَلْبِيْ مْوَلَّعْ بِهْ مَالِيْ صَبرْ
فِيْ مْحَبْتُهْ خَلِّيْهْ تِفْنَى الْعُمْرْ

نلاحظ زخما من المصطلحات الصوفية في هذا المقطع "نور، الكاس، الملاح، عشيقي، مولع، صبر، الفناء (تفنى)" دلالة على بغية بلوغ الحضرة المحمدية شوقا وفناء وانتشاء، إن لغته العامية ولجهته التلمسانية جاءت راقية "تنطوي بطبيعتها على شفافية وفعالية وحروفه وحيوية، ولكنها صادقة وجميلة إلا إذا كانت متصلة بمنشئها محتفظة برفاهيتها وقدرتها على التعبير في مستوى بلاغي رفيع، وهي رغم عدم تمسكها بالقواعد النحوية التي لا تخلو من أوجه البلاغة"[14]، فعدم التزام ابن مسايب باللغة العربية الفصحى وقواعدها في ثنايا تجربته الصوفية لا يعني أبدا انحرافه عن القصد الصوفي وشد انتباه المتلقي، بل كان هذا السبيل أقرب إلى الإبلاغ والتأثير في السامع ويترجم سمو المقام وتبليغ المعنى.

يقول أيضا في قصيدة هاض الوحش عليا :

هاض عني وحش الهادي يالله بلغ مرادي
تنطفا نيران كبادي محايني جارو
هاض عني يالخوان سيد الكون بن عدنان
يالله كمل يا رحمان قودني لكوثارو
القلب فرليه بلا جنحان والجوارح طارو
العقل فرليه بلا جنحان والعيون نهطلو وديان

و يقول أيضا في مقطع آخر :

طَالْ الْضُرْ وُلاَ لِيْ طْبِيبْ نِتْوَحَّشْ خْيَالْ الْحْبِيبْ
أَنا نِهْوَى غْصْنْ الْرْطِيبْ نِيرَانُهْ مِقْدِيّا
بَاقِيْ هَايِمْ وَحْدِيْ غْرِيبْ مَاوْلَّى شِيْ لِيَّا

نَارُهْ فِي اِلْقَلْب رَاهَا اِقْدَاتْ مِنْ تِفْكَارُ اِمَامْ اِلْبْنَاتْ

يعبر بن مسايب أيضا عن مدى (عشقه) للرسول ﷺ في قصيدته "هاض عني وحش المحبوب" حيث يقول :إن (حبه) و(عشقه) للنبي ﷺ و(غرامه) به، وصل به إلى درجة (الجنون) وهي كلها مصطلحات شائعة الاستعمال عند الصوفية ويضيف إليها مصطلح (الإخوان) أي (المريدون). ويقول بن مسايب إن من (عرف) و(ذاق) و(جرب) حقا حب الرسول ﷺ، يكثر (همه) و(تشتعل نيران قلبه) في حبه و(يذوب عقله) فيه بل (تذوب فيه كل جوارحه). فمن كانت (حاله) هكذا سرعان ما يصل به (حبه) إلى درجة (الجنون) حيث يصير (أسير) ذلك (الحب) كما هي (حال) من يقع أسيرا داخل قلعة تحيط بها أسوار عالية وعليها حراس أشداء بحيث لا يستطيع منها فرارا[15]، ولابن مسايب قصائد عدة في شوقه وعشقه للمصطفى ك: هاجت بالفكر أشواقي، نار الهوى، يالورشان، هاج غرامك..و غيرها.

يفصح ابن تريكي[16] في قصيدته "شمس المغيب" عن حبه الخالص لرسول الله ﷺ:

أنا فنيت	من حب سيد الخلق
صاحب الحديث	قال فاكلامو وانطق
واذا اخطيت	ربي بيا يرفق
لاني لبيب	وامولع بانشادي
يا شمس المغيب	سلم على الهادي

إن التعابير التي نجدها عند ابن مسايب وبن تريكي والمنداسي وغيرهم من شعراء الملحون في مجال (المدح) أو (الجد) والتي يوحي ظاهرها أنها تتعلق بغرام جسدي، هي في الواقع لغة ومفردات صوفية باطنية. فإذا كان بن مسايب يمدح الرسول عليه الصلاة والسلام بألفاظ الحب الجسدي، فذلك لأنه في الواقع وتحت تأثير حالة الوجد التي تحدث خلال الاجتماع أو الاتصال الروحي بالنبي عليه الصلاة والسلام سواء في اليقظة أو في المنام، لا يجد الشاعر قاموسا آخر ينطق به سوى القاموس الذي يتحرك في حالات (العشق) لأن ما يجيش داخل نفسه وروحه حيال شخص النبي عليه الصلاة والسلام هو فعلا (عشق) على اعتبار أن حالة (العشق) تمثل في القاموس العربي درجة عالية من الحب، وعلى اعتبار أن حب النبي عليه الصلاة والسلام إلى أقصى درجة ممكنة، هو أمر مفروض بنص القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة[17]، فلا يعبر أي مصطلح غير "العشق" عن حالة الوجدان والتفاني والهيام بحب الصوفية للرسول عليه الصلاة والسلام .

رابعا: مقام الشوق إلى رسول الله والتغني بصفاته:

يقول ابن تريكي:

دمعي سكيب	والنار فاكبادي
يا شمس المغيب	سلم على الهادي
اقْـرَا السَّـلامْ	لِسَيِّدِي الامـة
تَـاجَ الْـكِـرَامْ	خَلْقُو الإلَـهْ رَحْمَا
فِي يَـوْمَ الـزّحَـامْ	يَجْعَـلْ لَنَّا حُـرْمَا[18]

يعبر ابن تريكي عن شوقه للمصطفى والتوق لزيارة قبره عليه الصلاة والسلام، مستظهرا ألم البعد وحرقة الفراق، مصورا لحالته النفسية المنهارة والمغرقة بدموع الندم، و النار التي تشتعل في أكباده من شدة الشوق والحنين إلى الحبيب المصطفى، فيخاطب شمس المغيب المسافرة نحو الروضة المحمدية الطاهرة ويوصيها بتبليغ سلامه له ﷺ، فيتمنى أن يزوره ماشيا على الأقدام، يضيف قائلا:

لَوْ صَبْتْ نَمْشِي لَهْ زَايَرْ	لَعَنْدُهْ تَزُولْ حْزَانِيْ
لَوْ جْبَرْتْ مْعَ الرْجَالاَ	نْشُوفْ الْحَبِيبْ مَنْ وَلاَنِيْ
لَوْكَانْ قَلْبِي دِيمَا صَانَكْ	أَنَا ضَحِيتْ تَحْتْ غْلاَمَكْ
طال الضر ولا لي طبيب	نتوحش خيال الحبيب
باقي هايم وحدي غريب	ما ولى شيء ليا[19]

وللمنداسي[20] حظ في هذا المقام، يصف المصطفى بالسلطان ودواء القلب وعلاج الخاطر؛ كما يفصح عن شوقه ورغبته في رؤية الرسول ﷺ في المنام في هذه الابيات:

طاب للقلب دواه ... ياعلاج الخاطر سلطاني

ابغيت حسنك وابهاه ... في المنام نشوفك بعياني

دأب المتصوفة على التشبث بكل افعال النبي ﷺ، فكان "إمام الصوفية ورائدهم العظيم إلى المعرفة والشوق والتوحيد والوجد "[21]، وعليه فقد شكلت زيارة قبر النبي مقام شوق وتوسل عند شعراء تلمسان الصوفيين كونهم يجدون فيه الشفاء من الأسقام والأنس من وحشة الشوق واستجلاء الاحزان وتكفيرا لذنوب الدنيا الزائلة.

يقول ابن مسايب:

نَارْ الْهَوَى لِهْبِتْ لْهِيبْ ... فِي قَلْبِي ودْمُوعِي سِيَّاحْ

لِلَّه يَا شَمْسْ الْمَغِيبْ ... سَلِّمْ عْلَى سِيدْ الْمْلاَحْ

لِلَّه يَا شَمْسْ الْعَشِي ... سَلِّمْ عْلَى زَهْوْ الْعْقُولْ

وْقُلْ لُهْ مَا طِقْتْ شِي ... عْلَى الْفْرَاقْ بَعْدْ الْوْصُولْ

سِرِّي لُهْ مَا يَخْفَى شِي ... كَاتِمْتُهْ عْلَى الْعْدُولْ

الْدْمَعْ مِنْ عَيْنِي سْكِيبْ ... كِيفْ أَخْفِيهْ سِرِّي بَاحْ

لِلَّه يَا شَمْسْ الْمْغِيبْ ... سَلِّمْ عْلَى سِيدْ الْمْلاَحْ

فُوقْ الْخْدُودْ دَمْعِي جْرَا ... مِنْ مُقْلْتِي فَاضْ وانْهَمَرْ

حْرَامْ عَنْ عِينِي الْكْرَا ... لْزِمْتْ مِنْ وَجْدِي الْسَهَرْ

لِلَّه يَا شَمْسْ الْمْغِيبْ ... سَلِّمْ عْلَى سِيدْ الْمْلاَحْ

بَعْدْ الْمْغِيبْ يَا هَلْ تَرَى ... يَاتِي زَايِرْ مَنْ هْوِيتْ

نْقَبْلُهْ مَرَّهْ أُخْرَى ... مِنْ هَذَاكْ الْخْدْ اشْتَهِيتْ

يصف ابن مسايب المصطفى ﷺ بعدة صفات نورانية ك"سيد الملاح، زهو العقول، من هويت، ويرسل رسالة حرقة الفراق عبر شمس المغيب فنجده يحثها على تبليغه السلام ووصف حالته المتفانية في حبه وعدم تحمل بعده، ساهرا منعزلا صابرا ودموعه المنهمرة التي فضحت أمر سر توقه لرؤية قبر النبي ومتمنيا تقبيله مرة أخرى وكأنه فعلها من قبل.

خامسا: مقام الزهد والورع مقترنا بالحكمة والموعظة:

عندما يمارس الشاعر الشعبي صوفيته يتخذ من خطابه، ولغته المستخدمة، والسياق والمقامات المختلفة منهجا للدعوة إلى الله والتمسك بالطريق المستقيم،هوفي كل هذا يحاول أن يقنع المتلقي باستغلال الكثيرمن الآليات الخطابية التي يسوقها معبرا عن رأيه عارضا فكره، وحاملا لجل الأبعاد الموضوعية الصوفية وبرؤية شعبية.من خلال تناول المريديات، ومدح الشيوخ، ومدح الذات المحمدية، والذات الإلهية، يدافع على التصوف ويرسم له الصورة للمنهج المثالي وهو السبيل الموصل لمحبة الله وبلوغ مرتبة الزهد والتورع .

الزُّهد كما يرى الطُّوسي: " مقام شريفٌ، وهو أساسُ الأحوال الرضيّة، والمراتب السنيّة، وهو أوّل قَدَم القاصِدينَ إلى الله عزّ وجلّ، والمنقطِعينَ إلى الله، والرَّاضِينَ عن الله، والمتوكِّلين على الله تعالى، فمن لم يُحكِم أساسه في الزُّهد، لم يصح له شيءٌ مِمّا بعدهُ، لأنَّ حُبَّ الدُّنيا رأسُ كُلِّ خَطِيئَةٍ، والزُّهد في الدُّنيا رأس كلِّ خيرٍ وطاعة "[22] عن الزهد في الدنيا والاستعداد للاخرة يقول ابن مسايب:

يَا اَللَّه وَفِّقْنِي لِلْذْخِيرْ بَرْكَانِي

– يَا اَلْوَحْدَانِي – مَا بَقَى مَا نَعْمَلْ وِيلِيقْ بِيَّا

غِيرْ مَدْحْ أَحْمَدْ سِيدْ الْخَلْقْ

سُلْطَانِي مَنْ يِشْفَعْ فِي الْنَّاسْ غَدَّا وُفِيَّا

يَا اَلَّلْ طْلَبْتَكْ تِعْفُوا عْلِيَّا

يَا اَللَّهْ اِقْبَلْ عُذْرِي كُنْتْ غْرِّي مَا نَعْرَفْشِ

عْصِيتْ فِي حَالَةْ صُغْرِي ... تِبْتْ دِرْوَقْ مَا نِرْجَعْشِ

خُفْتْ مِنْ لِيلَةْ قَبْرِي ... لِيلَةْ الْظُلْمَةْ والْوَحْشِ

لِيـلِةْ فْرَاقْ أَهْلِيْ وُفْرَاقْ جِيْرَانِيْ

- يَاالْوَحْدَانِيْ - لِيـلِةْ فْرَاقْ مَنْ كَنْ حْبِيـبْ لِيـا

كِيـفْ خَلاَّنِيْ اِلْبُوْ خلِّيـتْ وُلْدَانِيْ

يُوْرْثُوْا كِيفْ وُرِتْ أَنَا فِيْ وَالَدِيَّا

يَا اَلَّلْ طْلَبْتَكْ تِعْفُوا عْلِيـا

****

يَـا اَللَّهْ اِلْطُـفْ بِالْعَبْـدْ لِيـلِةْ أَنْ يِسْمِيْ وَحْدُهْ

فِيْ اِلْقْبُوْرْ وتَحْتْ اِلْلَّحْدْ يِرْتَـجَى رَحْمِـةْ سِيْـدُهْ

مَنْ سْبَقْ لِلْخِيـرْ أَسْعَدْ رَاحْ وتْـهَـنَّى جَسْـدُهْ

مَا يْجُوْهْ نَاكِرْوْ مُنْكَرْ غضْبَانِيْ

- يَاالْوَحدَانِيْ - يَامْحَايِنْ قَلْبِيْ ومَاصَارْ بِيـا

تَابِعْ اِلْدُّنْيـا اِلْغَرَّارَةْ وشِيـطَانِيْ

ولاَ عْرِفْتْ أَنَا اِلْمُوْتْ أَمْنِيـنْ هِيـا

يَا اَللهْ طْلَبْتَكْ تِعْفُوا عْلِيـا

يحاول ابن مسايب تصوير المصير الذي ينتظر هذا الإنسان بعد انقضاء أجله؛ فيترجى المولى جل ثناؤه كي يلطف بعباده بعد الموت وخاصة في الليلة الأولى في القبر وتحت اللحد يبغي رحمته وعفوه، ويعظ القارئ بفعل الخيرات وترك المنكرات فمن عمل خيرا كان سعيدا في الآخرة ومن غفل عن العمل الصالح واتبع الشهوات وملذات الدنيا بات شقيا، يستشهد بحضور الملكين منكر ونكير في هيئة غاضبة وسؤالهم فيم قضى العبد حياته، فيوصيه فعدم الاغترار بالدنيا وشيطانها والرجوع عن حب الدنيا وطلب العفو من الله فلا تدري متى يأتيه هادم اللذات .

ويضيف المنداسي:

يا آمن الروع فليالي حيلة

يوم لا تغني عن المرء الحيل

يا حبيب الله حظي في الرضى

إن لي بالباب نحب وحفيل

فانتظر إن ذنوبي كثرا

وقل عزمي بالخطايا والكسل

ما لذنوبي عن تجلي فضلكم

يا رسول الله العبد حصل

صل يا رب على من باسمه

يقبل الله من العبد العمل

يحتمي المنداسي بالمصطفى بغية أن يعفو الله عنه ويكفر خطاياه ويتضرع اليه زاهدا في الدنيا بعد الرجوع إليه تائبا خاشعا ؛ معترفا بإسرافه في الذنوب .فطلب الشفاعة من الله قصد دخول الجنة، ويقر بارتباط قبول الأعمال بالصلاة عن النبي ﷺ.

يقترن الزهد بالحكمة والموعظة، اللّذين ينشآن عن مِراسٍ وعِبرة كَفيلين بتوخِّي الحذر من الدُّنيا، واعتلاء مقامات الآخِرة؛ وهذا المظهر الكائِنُ فِيها يقُودُ العارِفَ - في غِيابه الرُّوحي - إلى ارتياد مراتِب الزُّهدِ حسب الحال والتمكُّن[23]، وفي هذا الصدد يقول ابن مسايب في قصيدة "ما وفى شيء طلبي" :

يَا بُو نَادِمْ نُوْصِيـكْ

لاَ تْعَلِّقْ رُوحَكْ بِلْسَانَكْ

لاَ نِيْ خِفْتْ عْلِيـكْ

لاَ تُوْرِيْ لِلْنَّاسْ هْبَالَكْ

اِنْظُرْ مَا يِصْلَحْ بِكْ

شُفْ عَيْنَكْ هِيَّ مِيْزَانَكْ

نِنْصَحَكْ يَا زْغِيْ

لاَ تْخَالِطْ شِيْ مَنْ هُوَ فَاجِرْ

كِيفْ قَالْ اِلْغَرْبِيْ

نَاكِرْ اِلْعِشْرَةْ مَا يِتْعَاشَرْ

يَا بُوْنَادِمْ اِنْظُرْ

لاَ تْخَالِطْ عُمْرَكْ مَنْ وَلاَ

تَعْـيَ ولَـوْتِـكْـبَرْ

مَـاَيْفِيْـدَكْ صَـاَحِ بِمْـسَـاَلاَ

مَـاَقُلْتَلَهْ خِيْـرْاَوْشَـرْ

واَصِـلْ اِلْـدَّهْـرْصْحِيْـحْ اِقْبَاَلاَ

كُـنْ رَجُـلْ حَـرْبِـيْ

كَيِّـسْ لْـبِيْ مْحْـكَّرْشَـاَطِرْ

وْلاَ تْخَـاَلِـطْ دَرْبِـيْ

يلْعَـب عْـلَى اِلَـرْيَـاَحْ ويْسَاَفِرْ

يَـاَبُـوْنَـاَدِمْ تَحْـقِـيْـقْ

كُـلْ شِيْ كَـاَنْ مْقَدَّرْسَاَبِقْ

بَعْـدْ اِلْشِـدَّةْ واِلْضِّـيْقْ

يْفَـرِّجْ عْلَـى اِلْمْخْلُـوْقْ اِلْخَاَلِـقْ

صَاَحِب مَعْشُوْقْ عْشِيْقْ

صَـاَحِ اِلْعِشْقْ عْشِيْقْ وْعَـاَشِقْ

مَـاَنْـوَرِّيْ عَـيْـبِـيْ

وْلاَ نْظَـاَهِـرْ لِلْنَّـاَسْ اِسْرَاَيِـرْ...

من منطلق حكمته وتجربته في الدنيا الزائلة ينصح ابن مسايب من يقرأ قصيدته بعدم ترك العنان للسان فيفضح حماقاته وأسراره لمن لا يكتم السر ويتخذها يوما ما ذريعة وسلاحا ضده، كما يوصيه بعدم مصادقة ومصاحبة من كان وخاصة فئة الفاجر، كونه ناكر للصنيع الجميل، ويحثه على أن كل شيء سواء أكان سابقا أو لاحقا مقدر ومكتوب عند الله تعالى فلا داعي للجزع، فبعد كل ضيق يأتي الفرج فالله رحيم بعباده، تدارك شاعرنا سقطاته في الدنيا، فجاء بيت القصيد في تنبيه القارئ من الغفلة، وحثه على مجاهدة النفس والصحبة الطيبة التي تهديه سبل الصلاح والفلاح ألا وهي التعلق بحب المولى والنبي المصطفى ﷺ شفيع امته والسكون والحلول في رحاب الروضتين الالهية والمحمدية.

نافلة القول:

من خلال ما تم التطرق إليه نخلص إلى أن الشعراء الشعبين في الجزائر عامة وتلمسان خاصة وجدوا ضالتهم في ثوب التصوف، فبات الوعاء الحامل لتجربتهم الروحية وتوقهم المتفاني، فاتخذوا من المقامات الصوفية سبيلا للبوح بالحب الإلهي كونه يتجاوز الطرق الشعري إلى منهج حياة ودين يعيشون له، ويأتي بعده تبعا البوح الفياض حول حب الرسول عليه الصلاة والسلام باعتباره النور الذي يسري في روح المتصوف العاشق الذي يجتهد اجتهادا كبيرا في المحبة الروحية قاصدا لقاء معشوقه ونيل رضاه لدرجة أنه يفقد نفسه ويفنى في حبه والانتشاء في حضرته، فوقفنا على أربع مقامات : مقام الحب الإلهي مقترنا بمقام التوبة والتوسل، ثم مقام حب وعشق الرسول عليه الصلاة والسلام، مرورا بمقام الشوق إلى رسول الله والتغني بصفاته، وصولا إلى مقام الزهد والورع مقترنا بالحكمة والموعظة، وبيَّنا مدى تأثير الصوفية على الفنون والثقافة الشعبية عامة والملحون خاصة واستجلاء الممارسات الروحية وفق أبعاد فنية وجمالية .

الهوامش

1. – سعيد جاب الخير. (صحفي وباحث جزائري في مجال التصوف والطرق الصوفية): التصوف وشعراء الملحون في الجزائر: بن مسايب أنموذجا/ مقال نشر بمجلة ايلاف الالكترونية – لندن، العدد 6453 ، ماي 2007. https://elaph.com/Web/ElaphLiterature/2007/5/231207.html
2. – سورة الاحزاب ، الاية 13
3. –جمال الدين بن منظور : لسان العرب ،مادة قوم ، ط1 ، دار صادر ، بيروت ، 1990، ج12، ص 298/297.

4. – عبد الرزَّاق القاشاني: لطائِف الأَعلاَم في إشارات أهل الالهام (معجم ألفبائي في الاصطلاحات و الاشارات الصوفية ، تر و تح : عاصم كيالي، مج2دار الكبت العلمية ،بيروت ، 2004م ،ص 660. ويُنْظَر أيْضًا: أبو القاسم القُشيري: الرِّسالة القشـيريّة في علم التصوُّف، تح: الإمام الدّكتور عبد الحليم محمود والدُّكتور محمود بن شريف، دار المعارف– القاهرة (مصر)، ط/1995م، ج1/ ص 153.
5. – عبد الـكريم بن هوازن القشيري النيسابوري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطه جي، ط2 ،دار الجيل، بيروت 1990 ،ص 56/57
6. – ابن عربي: الفتوحات المكية، تحقيق د. عثمان يحي، ط2 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985 ،ج2 ،ص 385
7. – عبد الكريـم الـجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخـر و الأوائل، تح: أبو عبد الرّحمـن صلاح بن محمّد بن عويضـة، دار الكتب العلـمِيّة، بيـروت– لبنـان، ط1، 1997م، ص 85.
8. –ينظر: فاطيمة داود: التجليات الالهية عند شعراء تلمسان الصوفيين ، مجلة حوليات التراث ،جامعة مستغانم ، العدد 17 ، 2017 ، ص 85
9. – الشيخ ابن مسايب : إن القليل الذي نعرفه عن حياة الشاعر الشيخ محمد بن مسايب حصلنا عليه عن طريق التقاليد الشفاهية. ويمكننا أيضا أن تستشف حياة الشاعر من خلال إنتاجه الذي يختزن عاطفة صادقة ويحمل وقعا مؤث ا ر. أمضى بن مسايب شبابه في ممارسة مهنة النسيج التي ساهمت على ما يبدو بطريقة أو بأخرى في تنمية ذوقه الفني. كما تنوعت التجربة الشعرية لابن مسايب من خلال ديوانه ، بين الغزل ومناجات الأحبة ، ومن تعلق بهم قلبه الرقيق فسخر لهم شعره وأرسل لديارهم قوافيه تستعطفهم وتترجاهم أن يتواصلوا معه ويبادلوه غ ا رمه ويسقوه رياحين أنفسهم فتشفى نفسه العليلة ، وكان خطاب ابن مسايب لحبيبة مجهولة لم يفصح عنها في كثير من أشعاره ، أو يكني بأسماء رمزية كعائشة ، عيشوش ، كغزالي ،حبيبي / محمد بخوجة : كتاب الحب والمحبوب ، دار ابن خلدون تلمسان ، نشر ابن خلدون ،2004 ، ص20.
10. –الطُّوسي: اللَّمع في التصوُّف، تح: عبد الحليم محمود و طه عبد الله سرور، دار الكتب الحديثة، القاهـرة، و مكتبة المثنَّى، بغداد، 1960، ص68.
11. –المصدر نفسه، ص 68.
12. – محمد بخوجة : كتاب الحب و المحبوب ، دار ابن خلدون –تلمسان ، 2004، ص 20/21.
13. –سعيد جاب الخير : التصوف و شعراء الملحون في الجزائر –ابن مسايب أنموذجا – مقال بمجلة ايلاف الالكترونية – لندن ، ماي 2007، العدد 6453، تاريخ الاخذ : 22/01/2019، https://elaph.com/Web/ElaphLitera-ture/2007/5/231207.html
14. – جمال الدين خياري، الشعر الشعبي في الجزائر وعلاقته بالموشحات و الأزجال، مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الثقافة، الجزائر، السنة السابعة، العدد 37، صفر ربيع الأول 1397 – فبراير مارس 1977 ، ص 85 .
15. – سعيد جاب الخير : التصوف و شعراء الملحون في الجزائر –ابن مسايب أنموذجا – مقال بمجلة ايلاف الالكترونية – لندن ، ماي 2007، العدد 6453، تاريخ الاخذ : 22/01/2019، https://elaph.com/Web/ElaphLitera-ture/2007/5/231207.html
16. – أحمد ابن تريكي تصغير تركي ، التلمساني الدار والنشأة ولد في أواسط القرن الحادي عشرة ، لقب "بابن الزنقلي" لأن أباه كان موصوفا بالخشونة والشدة والعنف ،يعد من فحول الشعر الملحون الجزائري ، توفي في أوائل القرن الثاني عشرة الهجري .)احمد ابن تريكي الملقب ابن الزنقلي الديوان ، جمع وتحقيق عبد الحق زريوح ، ابن خلدون للنشر والتوزيع ،تلمسان ، الجزائر ،ط1، 2001، ص25.
17. – سعيد جاب الخير : التصوف و شعراء الملحون في الجزائر –ابن مسايب أنموذجا – مقال بمجلة ايلاف الالكترونية – لندن ، ماي 2007، العدد 6453، تاريخ الاخذ : 22/01/2019، https://elaph.com/Web/ElaphLitera-ture/2007/5/231207.html
18. – قصيدة "دمعي سكيب " للشاعر ابن تريكي ،بصوت الشيخ عبد الكريم دالي،وموجودة كذلك بديوان ابن تريكي، ص2
19. – قصيدة :هاض الوحش عليا لابن مسايب.
20. – سعيد بن عبد الله المنداسي ، التلمساني المنشأ ، والمنداسي نسبة لبلدة منداس بغيليزان ، يعد من فحول الشعر الملحون الجزئري عاش بتلمسان في القرن الحادي عشرة للهجري ، وقد دفع النزاع بين العثمانيين في الجزائر ، والعلويين في المغرب إلى الهجرة للمغرب سنة 1060م وألف قصيدة دعا فيها أهل البلدة للثورة على الظلم ، وسمى قصيدته :" "الأعلام فيما للإسلام من قبل الأ تراك بتلمسان والجزائر "، توفي سنة 1088 ه1677– م / ينظر : مختار جبار : الشعر الصوفي في الجزائر ، في العهد العثماني ، ملحق جامعة عين الشمس كلية الآداب ، بقسم اللغة العربية ، 1991/1990م ،ص61 . و ديوان سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني ، تقديم وتحقيق رابح بونار ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، دط، ص 5.

21. – محمد عبد المنعم خفاجي : الادب في التراث الصوفي ، دط، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة، دت، ص43.
22. القاشانِي: لطائِف الإعلام، المصدر السّابِق، ج2 / ص 415، و انظر: محمّد أحمد علِي: مقامات العِرفان، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت– لبنان، ط 2007م، ص 76، و هذا فصل يتحدَّثُ فِيه المؤلِّفُ عن مقام الزُّهـد، بشيءٍ من التَّفصِيل، و للتّفصِيل أكثـر، يُنظر: الإمام أحمد بن حنبل الشَّيبانِي، الزُّهـد، خرّج أحادِيثَهُ: محمّد بن عيَّادِي بن عبد الحلِيم، مكتبة الصّفا، القاهرة، ط–1 2003م.
23. التمكّن–كما قال القاشانِي فِي مؤلّفه لطائف الاعلام ج1 / ص282 – : عبارة عن غاية الاستقرار فِي كُلِّ مقام، بحيث يَصِحُّ لِصاحِبِهِ القُدرة على التصرُّف فِي الفِعلِ أو التّرك، وأكثر ما يُطلق فِي اصطِلاحِ الطَّائِفة على من حصل له البقاء بعد الفناء. و تارة يُطلقُ التمكُّن على ما قبل ذلك من المقامات، ولهذا جعلُوا التمكُّنَ على مراتِب ثلاث: – تمكّن المُرِيد– تمكّن السّالك– تمكُّن العارِفِ.
24. القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، سورة الاحزاب.

• قائمة المصادر والمراجع :

- الإمام أحمد بن حنبل الشَّيبانِي، الزُّهـد، خرّج أحادِيثَهُ: محمّد بن عيَّادِي بن عبد الحلِيم، مكتبة الصّفا، القاهرة، ط–1 2003م.
- أحمد ابن تريكي الملقب ابن الزنقلي الديوان، جمع وتحقيق عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع ،تلمسان، الجزائر ،ط1، 2001.
- جمال الدين بن منظور : لسان العرب ،مادة قوم، ط1، دار صادر، بيروت، 1990، ج12.
- جمال الدين خياري، الشعر الشعبي في الجزائر وعلاقته بالموشحات والأزجال، مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الثقافة، الجزائر، السنة السابعة، العدد 37، صفر ربيع الأول 1397 – فبراير مارس 1977 .
- ديوان سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني، تقديم وتحقيق رابح بونار ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، دط.
- عبد الرزَّاق القاشاني: لطائِف الأَعلاَم في إشارات أهل الالهام (معجم ألفبائي في الاصطلاحات والاشارات الصوفية، تر وتح: عاصم كيالي، مج2دار الكتب العلمية ،بيروت، 2004م .
- سعيد جاب الخير: (صحفي وباحث جزائري في مجال التصوف والطرق الصوفية): التصوف وشعراء الملحون في الجزائر: بن مسايب أنموذجا/ مقال نشر بمجلة ايلاف الالكترونية – لندن، العدد 6453، ماي 2007، تاريخ الاخذ : 22/01/2019، https://elaph.com/Web/ElaphLiterature/2007/5/231207.html
- الطُّوسي: اللَّمع فِي التصوُّف، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الله سرور، دار الكتب الحديثة، القاهـرة، ومكتبة المثنَّى، بغداد، 1960.
- ابن عربي: الفتوحات المكية، تحقيق د. عثمان يحي، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج2، 1985.
- فاطيمة داود: التجليات الالهية عند شعراء تلمسان الصوفيين، مجلة حوليات التراث ،جامعة مستغانم، العدد17، 2017.
- أبو القاسم القُشيري: الرِّسالة القشـيريّة في علم التصوُّف، تح: الإمام الدّكتور عبد الحليم محمود والدُّكتور محمود بن شريف، دار المعارف– القاهرة (مصر)، ط1، ج1، 1995م
- عبد الكريـم الـجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخـر والأوائل، تح: أبو عبد الرّحمـن صلاح بن محمّد بن عويضـة، دار الكتب العلـمِيّة، بيـروت– لبنـان، ط1، 1997م.
- عبد الـكريم بن هوازن القشيري النيسابوري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطه جي، ط2، دار الجيل، بيروت 1990 .
- محمّد أحمد علِي: مقامات العِرفان، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط 2007م.
- محمد بخوجة : كتاب الحب والمحبوب، دار ابن خلدون تلمسان، نشر ابن خلدون ،2004 .
- محمد عبد المنعم خفاجي: الادب في التراث الصوفي، دط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دت.
- مختار جبار: الشعر الصوفي في الجزائر، في العهد العثماني، ملحق جامعة عين الشمس كلية الآداب، بقسم اللغة العربية، 1990/1991م .

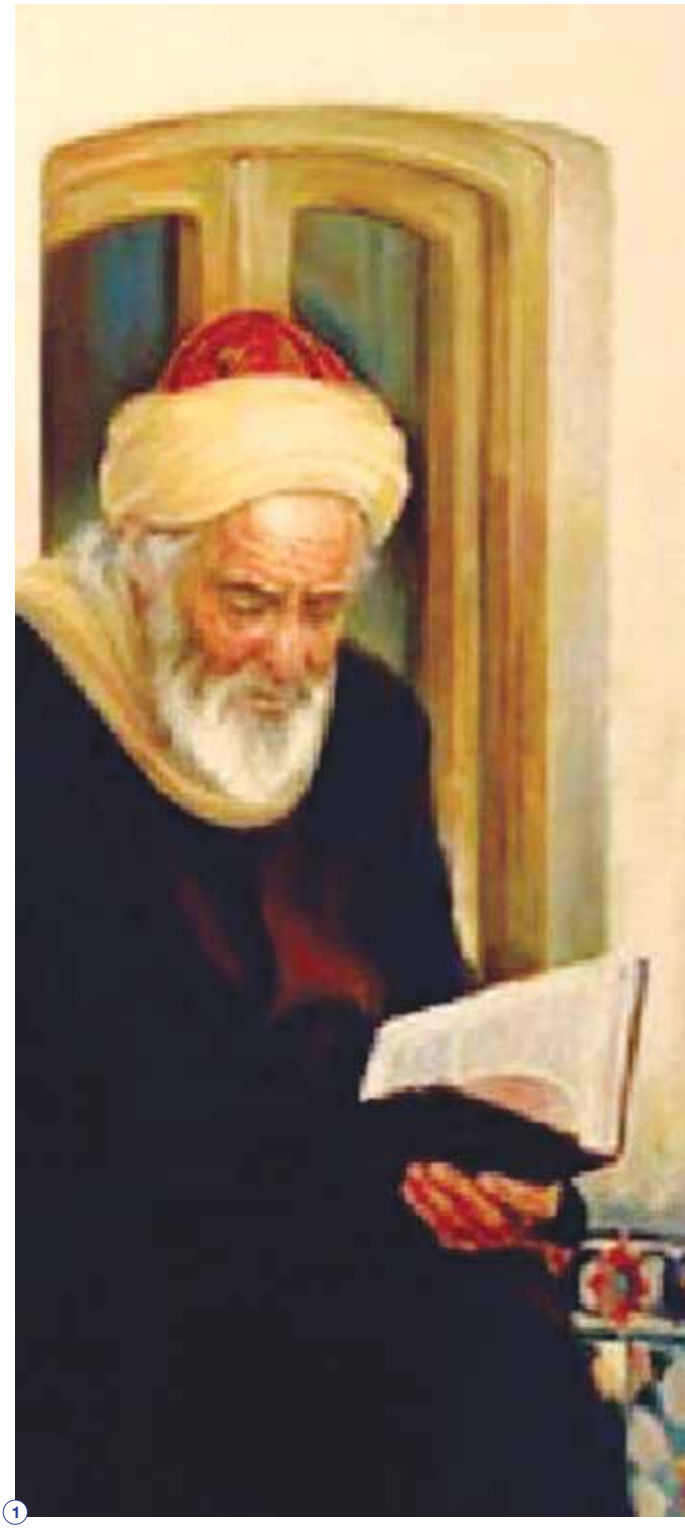
• الصور

1. https://media.almayadeen.tv/archive/image/2019/3/26/74d53f20-9c47-4120-ab62-7f5155541ded.jpg?format=jpg&width=1500

د. عبدالمجيد نوسي - المغرب

خطاب الكرامة الصوفية

مقاربة سيميائية


1

اولاً: تحديدات أولية[1]:

نقومُ في هذه الدراسة بتحليل خطاب الكرامة الصوفية وذلك بالوقوف عند المسار التوليدي للخطاب لوصف المكونات التي يتشكلُ منها بنيويا ولإبراز اشتغالها لإنتاج المعنى .

1) الكتابة الصوفية:

لقد بين رولان بارت في تنظيراته أهميةَ اللسان (بمفهوم فردناند دوسوسير) بالنسبة للكتابة[1]، فهو الجسد المحملُ بالعلامات التي يُمكن أن تكون قاسما مُشتركا بين كُل الكتاب خلال فترة من الفترات التاريخية، لذلك فإنها تُعد وسيلة وظيفية بالنسبة لكل أنواع الكتابة. نجدُ في سجل الثقافة العربية الإسلامية تعددَ أنواع الكتابة الصوفية التي تشتركُ مع هذه الأنماط الأخرى في اللغة بصفتها نَسقا دالا مُحددا.هذه

الفرضية تجعلُ أن التمييز بين أنواع الكتابة يتمُّ على أساس الخَصائص الخطابية التي يتميزُ بها نمط كل كتابة. تتحددُ الكتابة الصوفية مثل أنواع الكتابات الأخرى من خلال مجموعة خصائص يجب توافرها. لنتمكنَ من الحديث عن الكتابة الصوفية لا بد من أركان ثلاثة تتحقق في هذه الكتابة، وهي: الغرض، والمعجم التقني والمقصد[2]، وهي أركان تُكونُ وَحدة غير قابلة للتجزئة.

يتحصلُ من هذا التحديد أن الكتابة الصوفية مثل أنواع الكتابات الأخرى (الشعرية أو التاريخية) تعتمدُ اللغة التي تقوم بتحويلها إلى مُتتالية من الأفعال اللغوية وما يمكن أن يميزها من الكتابات الأخرى التي تشتركُ معها في وسيلة اللغة هو المعجم الخاص بها والتيمة الأساسية التي تدورُ حولها والمقاصد التي تُوجهها .غير أن الكتابة الصوفية أنواع[3]، فهي تتوزع بين الشعر الصوفي والطبقات الصوفية وغيرها.

2) الكرامة:

تُعدُّ كلمة " كرامة" من بين الوحدات المعجمية التي يستندُ إليها معجمُ كتب طبقات الصوفية، فهي ترتبطُ بالعنصر الفاعل الذي تُترجِمُ له هذه الكتب وهو الوَلِي. وقد اهتم بعضُ مؤلفي هذه الكُتب بتحديد دلالة هذه الكلمة. يقولُ أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي المعروف بابن الزيات: "اعلم أن كرامات الأولياء جائزة عقلا ومعلومة قطعا.وممن قال بها إمام المتكلمين القاضي أبوبكر بن الطيب فقال: إن المعجزات تختص بالأنبياء والكرامات تكون للأولياء. وذكر الإمام أبو حامد رحمه الله تعالى كرامات الأولياء، فقال: ذلك مما لا يستحيلُ في نفسه لأنه ممكن لا يؤدي إلى محال "[4]،

يعدُّ هذا النص أساسيا، فهو وارد في باب بعنوان: "في إثبات كراماتهم"، هدفهُ العام الاستدلال على ثبوت كرامات الأولياء؛ فهو يؤكدُ أنها مقبولة عقلا ويستند في ترسيخ ذلك على أقوال الأئمة وهم الباقلاني وأبوحامد الغزالي .كما يشير النص إلى نوعية الفروق بين الكرامات والمُعجزات.فإذا تمثلت الكرامة في كل أمر خارق للعادة، فإنها تكون غير مرتبطة بدعوى النبوة، لذلك اختصت بالأولياء، أما المعجزة فهي كل أمر خارق للعادة مرتبط بالنبوة، لذلك اختصت بالأنبياء."فلا تكون الكرامات قادحة في المعجزات بل هي مؤيدة لها، دالة عليها"[5].

إن هذا التمييز وظيفي على مستوى الثقافة العربية الإسلامية، فهو يبينُ أن كرامات الأولياء تأخذ مرجعية ثقافية لها معجزات الأنبياء ولا يمكن أن تخرج عن نسق هذه المرجعية، لذلك فهي كرامات تابعة تؤكد على صدق المعجزات وصدق الدعوة بالنسبة للأنبياء.

3) النص:

سنشتغلُ بنص عنونه المحقق بـ: عبدُالله بنُ حسين الأَمغَارِي، وهو نص مأخوذ من كتاب دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر6 / ق 16 الميلادي لمحمد بن علي بن عسكر الشفشاوني المتوفى سنة 1592. يندرجُ النص ضمن جنس الطبقات الصوفية، أي الكتب التي تؤرخُ لمجموعة أعلام التصوف والأولياء الصالحين، حيث ينصبُّ الوصف بالخصوص على كراماتهم وخوارقهم والفضاءات التي كانوا يقيمون بها وينتقلون إليها ونوعية طعامهم ولباسهم وعلاقاتهم بمختلف فئات المجتمع. يقول المؤلف: "هذه فهرسة أذكر فيها جميع من لقيته بالمغرب من مشايخ وأخذت عنه رواية أو قرأت عليه علما أو استفدت منه بركة منذ نشأت إلى تاريخ كتبه "[7].

يتحصلُ من النص أن الغرض العام في الكتاب هو الإخبار عن مشايخ المغرب في القرن 16، وإن كان اهتم بمشايخ الشمال الذين التقى المؤلف بهم أو استفاد منهم كأن يأخذ عنهم رواية أو علما أو بركة، لذلك حرص في الكتاب على عرض كرامات الأولياء وكل ما يتعلق بممارساتهم اليومية في المجتمع وقد اعتمد طريقة خاصة على مستوى الخطاب هدفها ترسيخ دلالة عند المخاطب هي دلالة "أثر حقيقة" الخطاب[8] الذي يرويه وقد تحققت هذه المسألة بفضل خصائص خطابية سنحيلُ عليها.

ثانياً: تنظيم النص:

سنحاول أن نبين في هذه الملاحظات نوعية المقاربة المنهجية التي ستوجهُ تحليلنا لهذا النص. يمثلُ النص بالنسبة لهذا العمل أساسا نصا سرديا وذلك لكون الخصائص الخطابية التي تحددهُ تتحقق في الخطاب السردي:

1. يشمل النصُّ بعض الصيغ التعبيرية الأساسية التي يُبنى عليها الخطاب: "حدثني الرضي الشيخ أبو العباس" قال لي: تشيرُ هذه المعينات إلى العناصر الأساسية في النص وهي وجود: سارد يستثمر ضمير المتكلم لإنجاز وظيفة السرد، نص مسرود يتكون من الشخصيات والأفعال ومسرود -له يتلقى النص السردي. يندرج النصُ، إذا، ضمن بنية سردية تتكونُ من كل الترهينات الناقلة للنص والتي تُسهم في تحقيق المحكي .

2. يشمل النص نسقين : نسق لغوي، يتمظهرُ من خلاله النص، ونسق حكائي، أي مجموع العناصر الحكائية (الشخصيات التي تتأطر داخل فضاء وتنجز مجموعة من الأفعال كما تدخل في علاقات مع بعضها البعض، كما أن الشخصيات تتحولُ من حالة إلى حالة).وتتباينُ هذه العلاقات بين علاقات التوافق التي تساعد شخصيةٌ بموجبها شخصية أخرى أو علاقات التقابُل بين الشخصيات التي تؤدي إلى نوع من التعارض والجدلية .تبين هذه العناصر أن خاصية السردية تتحققُ في هذا النص، لذلك يمكن اعتماد المقترحات النظرية التي قامت سيميائيات السرد بصياغتها لتحليل النص السردي كيفما كانت طبيعته التجنيسية، سواء تعلق الأمر بالحكاية الشعبية أو بالقصة القصيرة أو بالأسطورة المتوفرة على الملامح السردية وقد تجلى ذلك خاصة في النموذج النظري الذي شيده ألجرداس جوليان كريماس مستلهما في ذلك تحليل عالِم الفولكلور الروسي فلاديمير بروب أو تنظيرات كلود ليفي ستروس بخصوص الأسطورة[9].

ثالثاً: تقطيع النص:

لتحليل النص، سنقوم بإجراء أولي يهدفُ إلى توزيع النص من خلال مجموعة مقاطع بناء على معيار للتقطيع[10] يتمثل في وحدة التيمة في كل مقطع، ذلك أن كل الملفوظات ترسخُ تيمة موحدة.

- يفتتحُ المقطع الأولي (أ): بالملفوظ "ومنهم أعجوبة الدهر" .(دوحة الناشر، ص. 95)، يعدُّ هذا المقطع استهلاليا، ذلك أن التيمة التي تُوحد بين عناصره المعجمية هي: مركزية الشيخ في النص وقد أورد المؤلفُ مجموعة وحدات تحيلُ على مقومات ترسخُ هذا التشاكل مثل : الشيخ، المناقب، أعجوبة الدهر، وهي وحدات تعزز هذه التيمة .
- أما المقطع الثاني (ب): فيُستهل بالملفوظ الآتي: "حدثني الرضي الشيخ أبو العباس قال لي" (دوحة الناشر، ص.95.)، تترابطُ الملفوظات في هذا المقطع لترسخ تيمة موحدة : مرافقة عبدالله بن حسين للشيخ أبي محمد الغزواني .وتعد هذه التيمة وظيفية لأنها تبينُ بداية اكتساب الشيخ عبدالله بن حسين "للبركة" التي ستُؤهله لأن يقوم بإنجاز مجموعة كرامات.
- أما المقطع (ج): فيعمل على تخصيص التيمة الأولى (مركزية الشيخ)، ذلك أن الملفوظات السردية المكونة له تحددُ بعض مظاهر بطولة الشيخ، ومنها قدرته على استرداد "بقرته" التي استحوذَ عليها عمالُ السلطان مستعينا ببركة الشيخ الغزواني.
- أما المقطع (د): الذي يستهلهُ المتلفظ بـ " فما كان إلا برهة من الزمن" (دوحة الناشر،ص.96)،فيعمل على تخصيص نفس الدلالة،حيث يحيلُ على حصول الشيخ على البركة وإنجاز كرامة إخصاب المرأة التي لا تَلِد.
- أما المقطع (هـ): فتعملُ ملفوظاته السردية على تحديد مكونات البرنامج السردي الثالث، نقرأ في المقطع: "انتشر صيت الشيخ عبدالله بن حسين وقصدتُه الوفود وظهرت على يده الخوارق التي لا تُحصى، منها أن الطير المؤذي كالبَرطال والجَراد

ونحوها إذا نزل بفَدان زَرع أو بالكرم من الجنانات يكتب دعوته إلى الشيخ في رقعة وتجعلُ في قصبة وترفع في الفدان فإن الطير يرحلُ من حينه " (دوحة الناشر، ص.97.)، تدلُّ ملفوظات هذا المقطع على قدرة الولي / البطل على إنجاز أفعال تُحقق قيمَ السرور للأفراد.

- أما المقطع (و): فيمثلُ المقطع الاختتامي الذي ينتهي به النص. يُستَهلُّ كالآتي: "وبالجملة فمناقبه كثيرة لا تحصى، ولو تتبعناها لكانت تستدعي إلى ديوان مستقل" (دوحة الناشر، ص.97.)، إذا كانت المقاطع السابقة تُخصص المقولة التي استهل بها الملتفظ النص وهي "مركزية الشيخ" من خلال وصف الأفعال / الكرامات، فإن هذا المقطع يتميزُ بمرحلة الجزاء كما تُحددها خطاطة السرد، وهي التي يقدمُ فيها الملتفظ "حكما" حول فعل البطل من حيث إنجاز المسار السردي وتحقيق الموضوع .

1) منهجية التحليل:

إن محاولة الاقتراب من بعض كرامات الأولياء هو تناولٌ لنوع من الكتابة التي تؤرخ لبعض الرجال الذين يرتبطون بالمعيش الاجتماعي والثقافي، لذاك لم يتم الاهتمام بهم على مستوى التاريخ الرسمي والعام.

- تمثلُ الكراماتُ جزءا من الثقافة المغربية الشعبية، فطبولوجيا الجُغرافية المغربية على الساحل أو في الداخل تتميزُ بانتشار أضرحة أو أمكنة ترتبط باسم ولي تُحكَى عنه مجموعة كرامات ويقصدُه الناس للاستِشفاء من مرض يرتبطُ بالإنسان أو بالحيوان أو المساعدة على قضاء حاجة من الحاجات[11].

- يهدفُ تحليلُ الكرامة إلى الوقوف أولا عند مكوناتها التي تتحكمُ فيها من أجل إبراز كيفية اشتغالها على مستوى الواقع، فالكرامة لا تحيلُ على عناصر واقعية وإنما تعتمد على عناصر أسطورية غير مُحتملة. وعلى الرغم من أنها تحتوي على عناصر أسطورية، فهي تظلُّ حاضرة مثل عنصر من عناصر تأويل الواقع.

رابعاً: أصوات السرد:

يُفتتحُ النص كالآتي: "ومنهم أعجوبة الدهر الشيخ الولي ذو المناقب التي لا تُحصى كثرة أبو أحمد عبد الله بن حسين الحسني، من شرفاء بني أمغار أهل عين الفطر" (دوحة الناشر، ص.95)، نلاحظ أن عملية التلفظ تعتمدُ ضميرَ الغائب لإنتاج الخطاب، وهذا الاختيار له انعكاسات فنية على مستوى وضعية السارد ؛ فهو يبدو خارج الحكاية، كما أن اعتمادَه على ضمير الغائب يمثلُ سمة من سمات إضفاء "أثر الحقيقة"[12] على الخطاب، فالسارد يُقنِع، استنادا إلى هذا الاختيار، بموضوعية الخطاب .

يعدُّ هذا الاستهلالُ وظيفيا، إذ قام السارد بتحديد الإطار العام للنص وهو الذي يشملُ عنصرا (شخصية عبدالله بن حسين الأمغاري) سيتمركزُ حولَه السرد يرتبطُ تحديد الإطار برسم السمات العامة لهذه الشخصية: أعجوبة الدهر -الشيخ -الولي- ذو المناقب، وهي سمات تكشِفُ صورة الشيخ، تقدمهُ هذه الصورُ مثل شخصية خارقة في زمنه بفضل ولايته ومناقبه. إن تبئير الشخصية منذ الاستِهلال يبرز أن نموَّ النص سيصفُ مسارَ الشخصية من حيث الحالات التي يكونُ عليها والتحولات التي يمر منها إلى حالات جديدة، بمعنى أنه سَيصورُ المسار السردي لشخصية الولي.

بعد المقطع الاستهلالي في النص، ستتميزُ عمليةُ التلفظ بحدوث لا-اندماج تلفظي، وهي آلية تلفظية يتم بموجبها إسقاط ضمير الغائب وإبداله بضمير آخر مغاير هو ضمير المتكلم، حيث يقول:

" حدثني الرضي الشيخ أبو العباس قال لي: لما مر الشيخ سيدي أبو محمد الغزواني بضريح الشيخ أبي ابراهيم المدفون بقرية تامصلوحت "[13] (دوحة الناشر، ص.95)

نلاحظُ في هذا المقطع الثاني أن السارد الذي هو المؤلف الفعلي يتجاوزُ القاعدة السردية التي افتُتِح بها النص ويُدرِج نفسه داخل السرد اعتمادا على ضمير المتكلم "حدثني"، غير أنه لا ينجِزُ السرد بصفة

2

مباشرة، فهو يسرد بواسطة سارد ثان هو الشيخ أبو العباس "الرضي الشيخ أبو العباس قال لي:"، غير أن الفرق بين السارِدَين هو أن الشيخ أبا العباس يُؤدي وظيفتين في النص: فهو سارد ثان ويُعد في الوقت نفسه شخصية من بين شخصيات الحِكاية، إنه سارد داخل الحكاية. تبينُ خاصية وجود السارد الثاني حرصَ المؤلف - السارد على مصدر الحكاية؛ فهو يدمِج الشيخ أبا العباس ليستند إليه بصفته سلطة يستقي منها ما يحكيه. وتظهر وظيفة هذه الآلية التلفظية في كون السارد يستند إلى الشيخ أبي العباس الذي يحمل سمة أساسية وهي أنه ابن الشيخ، لذلك فإن خطابَه سيكون مُقنعا. وتلتقي هذه الصيغة الفنية في الكتابة مع آلية السند في الثقافة العربية الإسلامية، فصحة المتن تقترنُ بالسند[14]، أي بسلسلة الرواة الذين تتوفر فيهم الثقة.

إن التغيير الذي يُميز عملية التلفظ من حيث تنويعات الضمائر في السرد يرتبطُ باستراتيجية السارد؛ فهو يحاول أن يشيدَ خطابه معتمدا على مجموعة من الصيغ من بينها تفويض السرد لسارد ثان يمكن أن يكون حُجة هو الشيخ أبو العباس الذي كان مُلازما لأبيه. ترمي هذه الصيغة في التلفظ إلى إقناع المسرود له بموضوعية الخطاب الذي يرويه، أو "بحقيقانيته"[15]، وهو السبيل للإقناع بالكرامات التي سينسِبها للشيخ أبي عبد الله الحسني الأمغاري .تتضحُ وظيفية هذه الآلية من خلال هيمنة صوت السارد الثاني في النص، فهو يظلُّ ناقلا لأخبار الولي كما تبرز ذلك الملفوظات: "وكان والدي في جملته، فالتفت إليه الشيخ وقال له ...قال: فارتحل والدي". تدلُّ استراتيجية التلفظ على أن السارد له مقصِدية الإخبار وإقناع المخاطب - المسرود له الذي يوجدُ في الطرف الآخر من عملية التواصل.

خامساً: المسار التصويري:

إن ما يميز هذا النص من النصوص الأخرى الشعرية أو التاريخية هو المُعجم الذي ينبني عليه، فهو معجم يرتبط بالتيمة الأساسية،لذلك سنعملُ على تحليل هذا العنصر انطلاقا من مفهوم المسار التصويري الذي يُحللُ الوحدات المعجمية في نسقيتها، فإذا كانت "الوحدات المعجمية تظهر، مبدئيا، في إطار الملفوظات، فإنها تَتعالى على هذا الإطار وتكونُ لنفسها مسارا تصويريا علائقيا ينمو وفق مقاطع كاملة ويكونُ مجموعة من الأشكال الخطابية"[16]. يُعد مفهوم المسار التصويري إجرائيا؛ فهو يجعلنا نتجاوز تحليل الوحدات المعجمية كوحدات منفصلة لأنه يؤكدُ على ضرورة

تحليلها من منظور علائقي. حين يحددُ الخطاب تشاكلا دلاليا[17] عاما، فإنه يعمل على تكوين مسار عام يتشكلُ من وحدات معجمية تُخصص هذا التشاكل .

يمكن إذا، تحليل المعجم مثل نسقٍ تربط بين عناصره مجموعة علاقات تفضي إلى تكوين دلالة عامة .نحدد في البداية جملة الوحدات المعجمية التي تميزُ المعجم في النص:

- "والقرية المذكورة خالية متعطشة لا ماء بها".
- و"الأرض خالية مقفرة لا أنيس بها" .

تتميز هذه المجموعة بآلية خطابية هي التراكم لوحات تتكرر أو تكون متقاربة؛ فالوحدات "خالية" تدل على الفراغ، وهو نفس المقوم الدلالي الذي تحيل عليه الوحدة "مقفرة". أما الوحدات "متعطشة" و"لا ماء بها" فتدل على نضوب الماء. إن توارد هذه المقومات يفضي إلى دلالة منسجمة هي: الجفاف.

- "المرأة العقيمة إنما تلد إذا أكلت طعاما مسته يدك " .
- "إن الله يحيي عمرانه على يديك".

تشتملُ المجموعة على وحدتين معجميتين: "تلد، يحيي"، تُسهمان في الانتقال من حالة العقم إلى الولادة ومن الموت إلى الحياة، لذلك فإن التجانس الدلالي للمقومات يُسعفُ في بناء دلالة: الخصب.

- "من كان في كفالة أولياء الله لا يخاف شيئا" .

تحيلُ الوحدات المعجمية إلى مقوم الأمن، ذلك أن من كان في ضيافة الولي لا يمكن أن يساوره الخوف من العوامل الخارجية، سواء من السلطة أو غيرها من العوامل المعاكسة الأخرى.

- "تقوت العزيمة"
- "ظهرت على يديه الخوارق"
- "جعل لك الحكم على كل طيريؤذي"

تفصح وحدات هذه المجموعة عن "أثار معنى" منسجمة؛ فالعزيمة تدل على الإرادة القوية والثبات. والخوارقُ تحيلُ على الإنجاز المُبهِر والمُعجِز الذي يتجاوز الطبيعي، و"الحكم على كل طيريُلحق أذى"، يجدُ له مرجعية في القصص القرآني ويدلُّ على المعرفة بلغة الطير.تفضي آثار المعنى في انسجامها إلى دلالة منسجمة وهي : القوة .

- "الله جعل لك حكمة".

تدلُّ الوحدة الرئيسة في الملفوظ على المعرفة التي يتميزبها الولي / الذات الفاعلة في المحكي الصوفي، لذلك فهي تُحيلُ على العلم.

نلاحظ أن المسار التصويري يشتغلُ عبرآليات؛ يتميز بتراكم الوحدات المعجمية التي تربط بينها علائق، حيث تحيل على "آثار معنى" منسجمة تعملُ على تأكيد مقوم دلالي موحد. تؤدي العلاقات بين هذه الوحدات إلى ترسيخ بعض المقومات الدلالية : الجفاف، الخصب، الأمن، القوة. تُعد هذه المقومات تكثيفا لدلالة هذه الوحدات المتميزة بالتمطيط.

نلاحظُ في الوقت نفسه تراكمَ وحدات معجمية تتميز بالتقابل، و يفضي إلى بناء مقولات تتميز بالتقابل، بحيث نصبح أمام المقولات الآتية:

- الجفاف / الخصب
- الأمن / الخوف
- القوة / الضعف
- العلم / الجهل

تعدُّ هذه المقولات الاثنانية المتولدة عن المسار التصويري أساسية لأنها تحددُ عناصر الدلالة في النص. فالمقولات الاثنانية ترتبطُ بالحقل السوسيوثقافي العام:

- "الخصب / الجفاف" تحيل على مقولة طبيعية.
- "القوة / الضعف" تحيل على مقولة سوسيوثقافية.
- "الأمن / الخوف" تحيل على مقولة اجتماعية-نفسية.
- "العلم / الجهل" تحيل على مقولة ثقافية.

ترتبط المقولات الاثنانية التي تولدت عن تحليل المسار التصويري بالشيخ / الولي / الذات الفاعلة،

أي العنصر المُؤَطِّر في النص، ذلك أن وحدات المسار التصويري كلُّها مركزة حول الولي. ترتبط المقومات الإيجابية في هذه المقولات بمسار البطل، فهو يحقق الخِصب ويحاولُ أن ينفي الجفاف، جفاف الطبيعة. وهو يمتلكُ القوة وينفي الضعف، فكما يواجهُ الطبيعة، يواجه أسباب الضعف. وهو يحقق الأمن ويبعِدُ الخوف، الخوف من السلطة أو من الطيور المؤذية. وهو يمتلكُ العِلم والحكمة، وينفي الجهل.

يمكن أن نَعدَّ هذه المقولات الاثنانية المتقابلة سننا عاما يتَحكمُ في النص. إذا كانت هذه المقولات الاثنانية تتحكمُ في النص وتُحدد عناصر الدلالة الأولية، فإنها ترتبطُ بالبنية العميقة للنص، أي الدلالات الناتجة عن تراكم المُقومات من خلال العلاقات بين الوحدات المعجمية، فكيف تتحققُ هذه الدلالة على مستوى البنية السطحية التي تتمثلُ في مجموعة العوامل الفاعلة في النص؟

سادساً: بنية العوامل في النص:

سنحاولُ في هذا العنصر تحليل التركيب العاملي الذي يبرزُ مسارَ الشخصيات في اكتساب قدرة معينة على إنجاز الأفعال وفي كيفية إنجاز برامجها السردية التي يمكن أن تنتهيَ بالفشل أو بالانتصار لأن الشيخ الولي يتخذُ في النص مسارا عاما هو المسار السردي وينتقلُ بمراحل متعددة داخل هذا المسار، حيث تعترضه "الاختبارات" قبل أن يصلَ إلى مرحلة القدرة التي يكتسب فيها صفة البطل القادر على تحقيق الموضوع الذي حددهُ لنفسه. إن الاختبارات تنتُجُ عن حركة الشخصيات الأخرى التي تعاكسه وقد تهدفُ إلى إفشال برنامجه، فغلبتها تُرجح قدرته السالبة وغلبتُه ترجح قدرته الإيجابية .إن التركيب العاملي هو المستوى الذي يقوم باستجلاء مسار الشيخ- الولي في بحثه عن الموضوع وعلاقته بجملة العناصر الأخرى الفاعلة في النص .هذه الحركة المُعاكسة أو المساندة هي التي تُولد دينامية المسار السردي وتبرز أهمية هذا العنصر على مستوى الدلالة، إنه ينتج "آثار المعنى" التي تكونُ الدلالة العامة للنص.يتم تحليل التركيب العاملي من خلال مستويين يُعدُّ كل واحد منهما مُتمفصلا مع الآخر، وهما: مستوى الفواعل والعوامل، فتحليل المستوى الأول يفضي إلى الثاني.

حسب هذا التحديد، يعد الفاعلُ عنصرا قابلا للتفريد ولاتخاذ لقب ومجموعة من السمات. تعدُّ هذه العناصر إجرائية بالنسبة للفاعل في النص السردي، فهي تمثلُ مجموعة مؤشرات تساعد القارئ على بناء مكونات الفاعل لإعطائه بعدا دلاليا داخل النص في علاقته بالشخصيات الأخرى.

يمكنُ في ضوء هذا النموذج أن نحدد مجموعة فواعل النص مع السمات التي يختصون بها لنتمكن من تحليل هذا المستوى، وهم كالآتي حسب ظهورهم في النص:

- أبوأ حمد عبد الله بن حسين الحسني.
- الشيخ أبو العباس
- الشيخ سيدي أبو محمد الغزواني .
- الشيخ أبو إبراهيم .
- المرأة العقيمة .
- عمال السلطان.
- الشيخ أبو الحسن على بن أبي القاسم.

يُدرج الساردُ الفاعل في النص مُرفقا بالاسم الذي يُعد أول سمة تتخذُها الشخصية، وهذه السمة وظيفية لأن التسمية تميز أولا بين الفواعل في النص، غير أن السارد يضيفُ مجموعة صفات أخرى ترتبط بالاسم .بالنسبة للفاعل الأول في النص: عبد الله بن حسين، يستهلُّ السارد النص بمجموعة من السمات التي تصفهُ قبل ذكر اسمه:

"ومنهم أعجوبة الدهر الشيخ الولي ذو المناقب التي لا تحصى. أبو احمد عبدالله بن حسين الحسني" (دوحة الناشر، ص. 95).

إن التبئير الخارجي لهذا الفاعل منذ المقطع الاستهلالي في النص هو للتأكيد على "وظيفية" هذه السمات في تكوين صورة الفاعل ودلالته، حيث تُحددُ هذه السمات

بالنسبة للقارئ جملة الممارسات والسلوكات لهذا الفاعل. إن الوحدات التي تصف الفاعل تنتظم بشكل نسقي داخل "مسار تصويري"[18].

لأنه يسمحُ بتشييد صور لهذا الفاعل نصطلحُ عليها بالأدوار التيماتيكية لأنها تصف الممارسات السوسيوثقافية للفاعل. يقدمُ النص مجموعة من الوحدات المعجمية التي تحددُ السمات العامة لهذا الفاعل.-المسار التصويري لعبدالله بن حسين الأمغاري:

- أعجوبة الدهر، الشيخ، الولي "المشيخة" شيخ، ولي.
- شرفاء بني أمغار "الشرف" شريف.
- الشيخ سيدي أبومحمد الغزواني "العلاقة بالشيخ الغزواني" الشيخ الغزواني.
- وكان والدي في جملته مرافقة الشيخ محمد الغزواني مرافق للشيخ الغزواني - ياسيدي اجعل لي سببا استعين به على هذا الشأن طلب السبب من الشيخ الطالب.

انتشرَ صيت الشيخ ... وقصدتُه الوفود تطلبُ منه البركة الشيخ المطلوب.

نلاحظ أن كُل ملفوظ يمكن اختزاله إلى تيمة تمثلُ المقوم الدلالي العام والمنسجم، وكل تيمة تشير إلى إنجازات الفاعل، أي إلى الأدوار التيماتيكية التي يُنجزها .إن هذه الأدوار التيماتيكية (شيخ، شريف، مريد الشيخ الغزواني، مرافق الشيخ الغزواني، الشيخ الطالب، الشيخ المطلوب) وظيفية؛ فهي تحددُ صورة مُكثفة لهذا الفاعل، إنها تحيلُ على أحد العناصر الفاعلة في ثقافة المجتمع المغربي خلال فترات تاريخية هو عنصر الولي الذي يرتكز، حسب التحليل، في تجذره في المجتمع على مجموعة من القيم السوسيوثقافية، فدور مرافق للشيخ الغزواني يحيلُ على العلاقة الروحية بين الولي وشيخه .أما دور مريد الشيخ الغزواني، فيحيلُ على العلاقة الروحية التي تربط الشيخ بالشيخ-المرجعية.

إن إنجاز الفاعل لهذه الأدوار السوسيوثقافية يجعلُه، من بين الفاعلين، المؤهلَ لأن يؤدي وظيفة مركزية في النص هي وظيفة العامل-الذات التي يمكنُ أن تضطلعَ بإنجاز أفعال وببرنامج سردي .هذا الموقع تعززهُ أيضا خاصية نصية، وهي أن السارد يدرجه في مُستهل النص بغرض تبئيرِه، لذلك فهو يؤدي وظيفة الذات الفاعلة.

تمكنُ قراءة النص من تحديد البرامج السردية لهذه الذات الفاعلة، ذلك أن الذات تقوم في النص الصوفي بأفعال وإنجازات خارقة مُتعددة على شكل برامج سردية سنعملُ على تحليلها جميعِها ثم محاولة التركيب بين مكوناتها.

يتحددُ البرنامجُ السردي في الوقت الذي يصبح فيه العامل-الذات مرتبطا بموضوع-قيمة، أي بموضوع تنغرسُ داخله قيم اجتماعية أو ثقافية وتكون العلاقة بينه وبين الموضوع علاقة رغبة، فنوعية العلاقة هي التي تؤشرُ على بداية برنامج سردي خاص بالعامل الذات. نميزُ هنا بين الموضوع والقيمة ؛ فالموضوع هو موقع أو فضاء تركيبي[19] يحتوي على قيمة معينة، والعامل حين يحاول الحصول على الموضوع، إنما يحاول، في الحقيقة، تملكَ تلك القيمة لأن الموضوع يكتسي أهميته بما يحملُه من قيم.

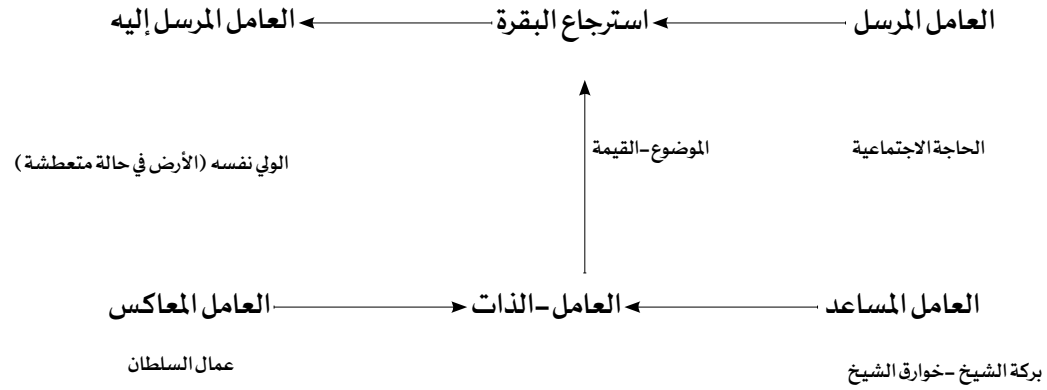
نقرأ في المقطع (ج):

"...ثم إن الشيخ الغزواني تُوفي وأقمنا مُدة مديدة، فاجتازَ يوما بعض عُمال السلطان على طريق تامصلوحت، فوجدَ تلك البقرة في بعض مراعيها، فقال لأصحابه: هذه ضالة حيث هي وحدها فاحمِلوها وصَيروها في بعض مصالحِ المخزن، فلما تَفقدها والدي قيل له إن خُدام السلطان حملوها، فذهب إلى مراكش وهولا يعرف بها أحدا ..." (دوحة الناشر، ص.96).

إن تحليل مكونات المقطع يكشف عن مجموعة ملفوظات سردية دالة:

- صَيروها (البقرة) في بعض مصالح المخزن .
- فلما تفقدها والدي قيل له إن خدام السلطان حملو ها .
- فذهب إلى مراكش وهولا يعرف بها أحدا...

تُمسرح الملفوظات مشهدا سرديا يتكون من الذات الفاعلة (الولي عبد الله بن حسين) ومن موضوع



(البقرة) ومن قيمة (مادية = أهمية البقرة بالنسبة للشيخ) ترتبطُ بالموضوع، وعلاقة الذات بهذا الموضوع هي علاقة انفصال، لذلك فإن العامل - الذات يرغبُ في استرجاع البقرة التي أخذها عمال السلطان .إن هذه العلاقة بين الذات والموضوع هي التي تُمثل العنصر الديناميي المُحرك للبرنامج السردي، فتجريد الذات من الموضوع يجعله في علاقة مُواجهة جَدلية مع السلطة. يقدمُ المشهد العناصر الآتية :

(عا1 U موضوع- قيمة)

↓

(عا2 ∩ موضوع- قيمة)

إن الانتقال من حالة الفقد إلى حالة الاتصال وتَملك الموضوع لا يتم إلا من خلال برنامج آخر يساير البرنامج الرئيس، والجوهرُ فيه هو الحصول على الاستطاعة التي تُسعف في إنجاز الموضوع لأن كل إنجاز يتطلب بشكل منطقي استطاعة .إن الذات الفاعلة تُواجَه في هذا البرنامج بعناصر أخرى تحاولُ إلحاق الفشل بالذات الفاعلة، وتتمثلُ في: عمال السلطان، خدام السلطان. يُعد هذا العامل جماعيا لأنه يُعد تمثيلا للسلطة. تشيرُ هذه الوضعية التركيبية بشكل مُحايث إلى وجود برنامجين مُتسمين بالازدواجية؛ إذا كان هناك عامل يفقِد الموضوع، فإن هذا يعني أن هناك عاملا ثانيا هو الذي يمتلِكُه، إن مواضيع القيمة تتميزُ بالانتقال من عامل إلى آخر، من الشيخ إلى عمال السلطان.

يحيلُ هذا المشهد على وجود تصادم جدلي بين عاملين، كلُّ واحد منهما يريد الحصول على الموضوع، فهناك البطل والبطل- المضاد، ويمكن صياغة هذه العلاقة على الشكل الآتي:

تعني حركةُ العامل المعاكس أن قدرة العامل - الذات سلبية وأنه سيستمرُّ في حالة انفِصال ،لذلك فهو مُجبر على التماسِ المُساعدة من عامل -مساعد يوفرُ له الاستطاعة لتحقيق الموضوع. إن الاستطاعة بالنسبة للولي هي العنصر الأساسي، فهي ليست بقدرة مادية كما هي قدرة عُمال المخزن، ولكنها قدرة تنتقل عبر اللغة، قُدرة لغوية، قدرة تنتقلُ من الشيخ المدفون إلى مريده الذي يحكي عن حالته ويبكي على قبره.

نقرأ في المقطع (ج):

"فذهب إلى مراكش وهو لا يعرفُ بها أحدا سوى الشيخ أبي الحسن على بن أبي القاسم المتقدم الذكر، فذهب إليه وأخبره بما جرى، فقال له : ومن هو هذا العامل؟ فقال له لا أدري، فقال أبو الحسن: اذهب إلى شيخِك الذي أسكنكَ في ذلك القبر ليرد عليك بقرتك. قال فَخرج من عنده إلى قبر الشيخ الغزواني وبكى عليه ثم حَكى له مقالة أبي الحسن وانصرف خارجا إلى تامصلوحت، فلما خرج من الباب الجديد وجدَ البقرة واقفة والعامل راكب بإزائها" (دوحة الناشر، ص.96)

يشمل المقطع الملفوظات السردية الآتية :

- "فقال فخرج من عنده إلى قبر الشيخ الغزواني وبكى عليه ثم حكى له مقالة أبي الحسن"
- "فلما خرج من الباب الجديد وجد البقرة واقفة والعامل راكب بإزائها".

وهي تبين وضعية الذات التي تتميزُ بعناصر جديدة:

- حصول الذات الفاعلة على القدرة، وتتمثل في "بركة" الشيخ الغزواني التي تُمكنه من تحقيق الموضوع.
- إنجاز الذات الفاعلة للبرنامج السردي، وهو الحصول على الموضوع -القيمة (البقرة)، نتيجة حُصوله على قيمة القدرة، وهي التي تُحقق له الاستطاعة.

إن وحدات الملفوظ السردي "فخرج من عنده إلى قبر الشيخ الغزواني وبكى عليه ثم حكى له مقالة أبي الحسن "تبينُ أن القدرة التي حصلَ عليها الولي والتي تستندُ على بركة الشيخ تنتقل من الشيخ الغزواني الذي يتسم بسمات: / ميت /، / مدفون /، إلى مُريده الذي يبكي على قبره ويحكي له قصته مع العناصر المُعاكسة (عمال السلطان). وتعدُّ هذه القدرة أسطورية لأنها تنتقلُ من الشيخ الميت إلى الولِي الحي.

على المستوى الوظيفي، يشيرُ هذا الانتقال للقدرة إلى وظيفة الشيخ وهو في العالم الآخر، بمعنى أن الفعل في هذا النص لا يرتبط بالأحياء دون غيرهم، ولكنه يرتبط أيضا بالشيوخ الذين يفعلون وهم في حالة موت. فالشيخ الغزواني يستطيعُ أن يُحقق للذات الفاعلة القدرة التي تُسعفه في الاتصال بالموضوع (البقرة). إن هذه الخاصية (اشتغال الشيخ الميت) تفرضُ ضرورةَ التفكير في تصنيف خاص بالذوات الفاعلة في نصوص الكرامات، فالذات لا تتميزُ في هذه النصوص دائما بسمات: + حي، + فرد، فهو يمكن أن يتميزَ أيضا بسمة: + ميت، لكن رغم هذه السمة، فإنه يشتغلُ ويُؤدي وظائف داخل النص .يمكن، إذا، أن نلاحظ داخل نصوص الكرامات وجود طبقتين من الذوات:

- طبقة الأحياء.
- طبقة الأموات أو طبقة الأرواح.

ما تشتركُ فيه الذوات في هذه الفئات هي "الوظيفية" أي قدرة الذوات على الاشتغال، على تأدية مجموعة أفعال. إن القدرة كعنصر أساسي بالنسبة لتحقيق البرنامج السردي تنتقل من الشيخ "المدفون" إلى الولي الذي يؤدي وظيفة الذات الرئيسة. إذا كان مصدر هذه القوة هو طبيعة الأموات /الأرواح التي تنجز وظيفة على مستوى النص، يمكن أن نَعُدها "قدرة" أسطورية[20] لأنها صادرة عن فئة الذوات غير القادرة على إنتاج قدرة "مادية" مُحققة تُضاهي قدرة العامل المعاكس. إن شكلَ القدرة في النص هو من بين المكونات الأسطورية في نصوص الكرامات، أي أن هذا العنصر هو الذي يُحدد المظهر الأسطوري في نص الكرامة .إن القدرة الأسطورية التي تحصُلُ عليها الذات الفاعلة هي التي تُسعِفها في الحصول على الموضوع وهو استرجاع البقرة من "عمال المخزن" الذين يُجسدون السُّلطة بمظهرها القهري و الإكراهي. ويمكن صياغة هذه الوضعية من الحكاية بالملفوظ الرمزي الآتي:

(عا1∩موضوع) ⟵ (ع 2∪موضوع)

يتحصلُ من الملفوظ أن امتلاك العامل الأول للموضوع يدلُّ، ضمنيا، على فُقدانه بالنسبة للعامل الآخر.وتدلُّ هذه الحالة السردية الجديدة على انتهاء سيرورة الصراع بين العامل- الذات (البطل) ومعاكِسِه (البطل -المضاد) بانتصار العامل الأول معتمدا على القيمة الجهية: القدرة، مُستمدة من بركة الشيخ. تعدُّ "البركة" قيمة ثقافية يحصلُ عليها العامل- الذات (الولي) من خلال العلاقة بالشيخ-المرجعية .ينمو النصُّ بصيغة تبين تحولَ الولي من وضعية إلى وضعيه جديدة .فالمقطع - ج- الذي يحققُ فيه العامل الذات أول برنامج سردي ينتهي بملفوظ سردي أساسي:

" فذهب والدي مسرورا بما جرى من كرامات وقد تقوت العزيمة" (دوحة الناشر، ص .96).

يشير الملفوظ السردي إلى قدرة وإنجاز إيجابيين بالنسبة للعامل الذي تحولَ من وضعية الشيخ التابع إلى شيخ له أتباع و يتميز "ببركة". فالعنصرُ الأساسي في البرنامج السردي في هذه النصوص هو القدرة التي

تُحدد بهذه القيمة الجهية: "البركة"، وهي قيمة ثقافية غير مُحققة ماديا، لكنها أساسية لأنها هي التي تجعلُ من الولي قادرا على أداء جملة وظائف داخل الإطار السوسيوثقافي.

تقدمُ لنا المقاطع الأخرى في النص (د- هـ) مجموعة من البرامج السردية التي يقومُ العامل-الذات (الولي) بإنجازها. يمكن أن نتبينَ ذلك من خلال تحليل الملفوظات السردية:

"فقال أبو الحسن: لي امرأةٌ لا تلِد قط وأردتُ الذريةَ فجئتُ بها إلى ضَريح سيدي ابراهيم، فقال له والِدي: هذه الحاجة تُقضى إن شاء الله بحول اللهِ ومَشيئتِه من بَركَةِ شيخي، فقال له افعل ما أمرك به، فأمر والدي بصُرة دقيق تأتيه، فأتى بها وفتحها وثَفل فيها ثلاثا، وقال لأبي الحسن: مُرها تجعلُ منها عصيدة وتفطرُ عليها ثلاثة أيام، ففعلت وحملت من حينها. فجاءت بولد ثم بآخر وثالث" (دوحة الناشر، ص.96)

يشملُ النص مجموعة ألفاظ سردية تبينُ عناصر البرنامج السردي الثاني:

1. لي امرأة لا تلد قط وأردت الذرية .
2. فقال والدي هذه الحاجة تُقضى إن شاء الله بحول الله ومشيئته من بركة شيخي .
3. مُرها تجعل منها عصيدة وتفطر عليها ثلاثة أيام، ففعلت وحملت من حينها.

بناء على هذه الملفوظات، يمكن أن نُحلل مكونات البرنامج السردي :

1. العامل المرسل في هذا البرنامج هو الحاجة النفسية -الاجتماعية والتي تتمثلُ في رغبة أبي الحسن في الحصول على ذرية تضمن له الاستمرارية .
2. العامل -الذات هو الولي الذي يستند على البركة لإخصاب المرأة العاقر، وتُمثلُ هذه البغية الموضوع- القيمة الذي يرتبطُ به العامل - الذات على محور الرغبة .كما يوجدُ تحديد واضح للقيمة الجهية التي يرتكزُ عليها برنامج الاستعمال وهي: البركة التي تكونُ القدرة الأساسية للعامل- الذات.
3. يشير الملفوظ السردي إلى إنجاز العامل -الذات للبرنامج السردي الرئيس، ويتمثلُ في نجاح وصفة الولي وقدرة المرأة على الإنجاب، وتَحَول المرأة من حالة العقم إلى حالة الإنجاب .

أما المقطع (هـ): فتقوم ملفوظاته السردية عل تحديد مكونات البرنامج السردي الثالث، نلاحظ ذلك من خلال النص:

"انتشر صيت الشيخ عبدالله بن حسين وقصدته الوفود، وظهرت على يده الخوارق التي لا تُحصى، منها أن الطير المُؤذي كالبَرطال والجَراد ونحوها إذا نزل بفَدان زرع أو بالكرم من الجنانات يكتبُ دعوته إلى الشيخ في رقعة وتجعل في قصبة وتُرفع في الفَدان فإن الطير يرحل من حينه" (دوحة الناشر، ص.97).

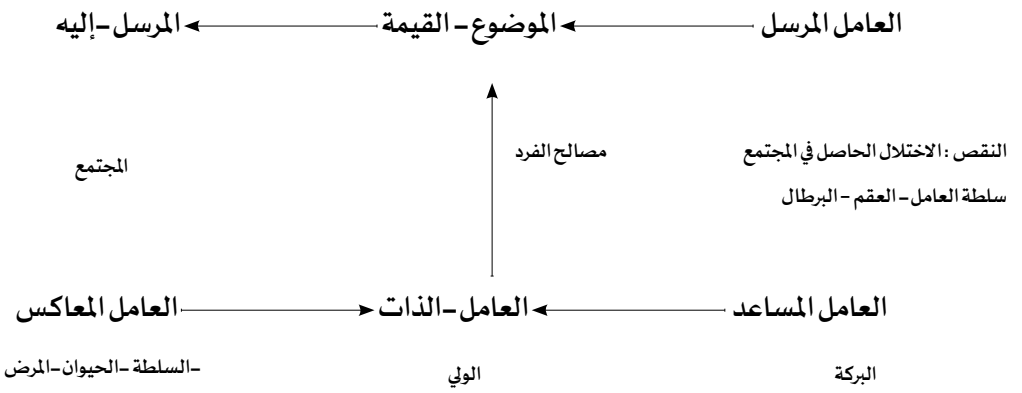
تحيل ملفوظات النص على مكونات البرنامج السردي :

1. انتشر صيت الشيخ عبدالله بن حسين وقصدته الوفود، وظهرت على يده الخوارق.
2. منها أن الطير المؤذي كالبرطال والجراد ونحوها إذا نزل بفدان زرع أو بالكرم من الجنانات يكتب دعوته إلى الشيخ في رقعة وتجعل في قصبة وترفع في الفدان فإن الطير يرحل من حينه .

يشيرُ الملفوظ السردي الأول إلى العامل -الذات وإلى قدرته التي يضاف إليها عنصر آخر يزكي البركة وهو الخوارق التي تظهرُ على يديه، فهي تُدعم قُدرته الإيجابية.

أما الملفوظ السردي الثاني، فيشير إلى الموضوع - القيمة الذي يُحققه العامل -الذات وهو إبعاد البَرطال والجراد عن الحقول لضمان سلامة المحصول، ويمثلُ تحقيق هذا البرنامج الإنجازَ الإيجابي للعامل.

3. أما العامل- المرسل فيتمثلُ في الحاجة الاجتماعية للوفود التي تقصِد الشيخَ طالبةً العون.



- تركيب:

إن المقارنة بين هذه البرامج السردية لنفس العامل -الذات تبرز أن هناك قواسم مشتركة بين جميع البرامج السردية:

- فالمرسل في خُطاطة العوامل كما حللناها هو قاسم مشتركٌ بين جميع البرامج، إذ يتمثلُ دائما في حاجات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية والنفسية. إن وحدةَ المرسل دالة، فهي تبينُ ارتباط الولي بالمجتمع في بنيته الاقتصادية والنفسية والاجتماعية. إن وحدةَ المرسل تبين ارتباط الولي بالمجتمع ليس فقط في ما هو روحي حيث يكون دائما صورة مستنسخة من شيخ آخر، ولكنها تعزز ارتباط الولي بالمجتمع في الحياة المادية اليومية.
- نلاحظ أن القدرة الإيجابية للعامل المساعد تتكون في هذه البرامج من " البركة" بصفتها قيمة جهية ثابتة.
- نلاحظ أن المرسل -إليه يتكونُ دائما من الأفراد الذين يمثلون عينات من المجتمع، وهذا يعني أن المستفيد من الموضوعات التي يحققها العامل - الذات هو المجتمع في كليته.

إن هذه العناصر المهيمنة في كل البرامج السردية تُمكننا من اختزال هذه الخطاطات إلى خطاطة عاملية مُوحَّدة للنص:

يمكن أن نلاحظ من خلال هذه الخطاطة العاملية الموحدة:

- يستطيعُ العامل -الذات في هذه البرنامج السردية أن يُحققَ بشكل إيجابي موضوع-القيمة الذي يرغب فيه وهذا يتضمنُ فشلا بالنسبة للعوامل الأخرى التي توجد معه في علاقة صراع، بمعنى أن برنامج العامل-الذات هو برنامج انتِصار لأنه ينتهي بتملك الموضوع-القيمة.
- تتمثلُ القدرة الإيجابية للعامل -الذات في "البركة" بصفتها قيمة جهية، فهي تمثلُ بالنسبة إليه القدرة التي تمكنهُ من تحقيق موضوع -القيمة الذي يُحدده لنفسه.
- المستفيدُ من إنجازات الولي في النسق الحكائي هو المجتمع مُمثلا في الأفراد.

خاتمة:

بعد تحليل مكونات الكرامة خطابيا وتركيبيا، يمكن استخلاص العناصر الآتية:

-على مستوى البنية.

-تعدُّ الكرامة نسقا يتمفصلُ داخله نسق لغوي ونسق حكائي، فالنسقُ الحكائي يعتمد النسق اللغوي للتمظهر والتحقق.

3

-تتميزُ الكرامة بمكون أسطوري يخالفُ نصوص الكتابة التاريخية مثلا، فهي تشتملُ على مستوى الفاعلين على فئات فواعل أحياء وأموات، لهم القدرة على إنجاز وظائف على مستوى النص.

-تتحكمُ في البنية العامة للكرامة ثوابت النصوص السردية، فهي تتوفر على عوامل تُنسج بينها علائق وينمو النص وفق الدينامية التي توجد بين هذه العوامل.

-تتسمُ بنية الكرامة ببعض خصائص الحكاية الشعبية، وتتمثلُ في العامل المساعد المُتسم بالطبيعة السحرية، "فالبركة" تكاد تشبه العصا السحرية التي يستعينُ بها االعامل -الذات للتغلب على البطل -المضاد كما يشير إلى ذلك فلاديمير بروب في تحليله للحكاية الشعبية.21

- تتميز الكرامة بازدواجية البرنامج السردي، فهي تشمل برنامج العامل-الذات المُهيمن أي البطل وفي الوقت نفسه برنامج العامل-الذات الذي يُعاكسه، أي البطل المضاد، فالراوي لا يحكي حكاية واحدة ولكنه يحكي حكايتين، حكاية البطل والبطل المضاد وهي من الخصائص الأساسية في خطاب الحكاية .

-على مستوى الدلالة .

- ينجز العامل-الذات (الولي) وظائف داخل المجتمع، فهو يبدو حاميا للإنسان من السلطة والطبيعة والحيوان والمرض .تحيل هذه الخاصية على الوظائف التي ينجزها الولي داخل المجتمع.

-هذه الوظائف هي التي تجعل من العامل-الذات عنصرا من بين العناصر الفاعلة في المجتمع، حيث يصبح الولي كما يقولُ النص" قِبلة للوفود التي تتوجه إليه."

- إن تحقيق الولي لمجموعة من الوظائف انطلاقا من قدرته الأسطورية (البركة) هو نوع من التعاقد بينه وبين المجتمع، حيث يصبحُ الولي عنصرا من بين عناصر توازن المجتمع. لقد هدف التحليل بالخصوص إلى تحديد مكونات الكرامة في علاقتها باللغة وببعض النصوص كالحكاية الشعبية.كما هدف التحليل إلى إبراز المكون الأسطوري .تمثل هذه العناصر التحليلية هدف المقاربة المنهجية التي حاولنا استثمارها .

• الهوامش

1. BARTHES(Roland).Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil ,1972.P.11.
2. مفتاح، محمد .دينامية النص ،الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1987، ص..129.
3. مفتاح، محمد .الخطاب الصوفي، مقاربة وظيفية، الدار البيضاء، مكتبة الرشاد، 1997.ص.21.
4. ابن الزيات، التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1984.ص 54.
5. نفس المصدر، ص.55.
6. محد بن عسكر الحسني الشفشاوني . دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر، تحقيق محمد حجي، الرباط، الطبعة الرابعة، منشورات مركز التراث الثقافي المغربي ،مطبعة الكرامة، الرباط، 2003.ص.95.
7. دوحة الناشر، مرجع مذكور، ص .11.
8. GREIMAS(A.J) COURTES (J) .Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette ,1979.P417..

– إن مسألة حقيقة الخطاب لا نتناولها هنا بصفتها التطابق التام بين الخطاب والمرجع كما كانت تذهب إلى ذلك نظرية التواصل الكلاسيكية التي تهتم بالنقل «الصحيح» للإرسالية، ذلك أن مفهوم» المحايثة» كما اقترحه فردناند دوسوسير جعل النظرية السيميائية تضع من بين انشغالاتها ليس مشكل الحقيقة ،ولكن «أثر الحقيقة « أو» الحقيقانية «، وهو ما يتحقق داخل الخطاب بفضل إواليات خطابية تجعل المتلقي يقتنع « بحقيقة «الخطاب.

9. غريماس (أ.ج)، سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم عبدالمجيد نوسي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2019.
10. استندت السيميائيات السردية في تحليل النصوص إلى خطوة إجرائية تمثلت في تقطيع المتن المُحلل إلى مقاطع .غير أن التقطيع لا يكون اعتباطيا وإنما يتم بناء على معايير نصية وخطابية تجعل التقطيع ملائما. أنظر :

– GREIMAS(A.J) COURTES (J) .Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op.cit, .P.324

11. مفتاح، محمد، الخطاب الصوفي، مرجع مذكور، ص.29.
12. GREIMAS(A.J) COURTES (J) .Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette ,1979.P.417.
13. هي قرية مغربية بإقليم الحوز ،نواحي مراكش.
14. .KILITO (Abdelfattah), L'auteur et ses doubles, Paris, Seuil ,1985.P.45.
15. GREIMAS(A.J) COURTES (J) .Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette ,1979.P.417.
16. GREIMAS (A.J).Du sens II, Seuil, 1983.P.60.
17. GREIMAS(A.J) COURTES (J) .Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette ,1979.P.197.

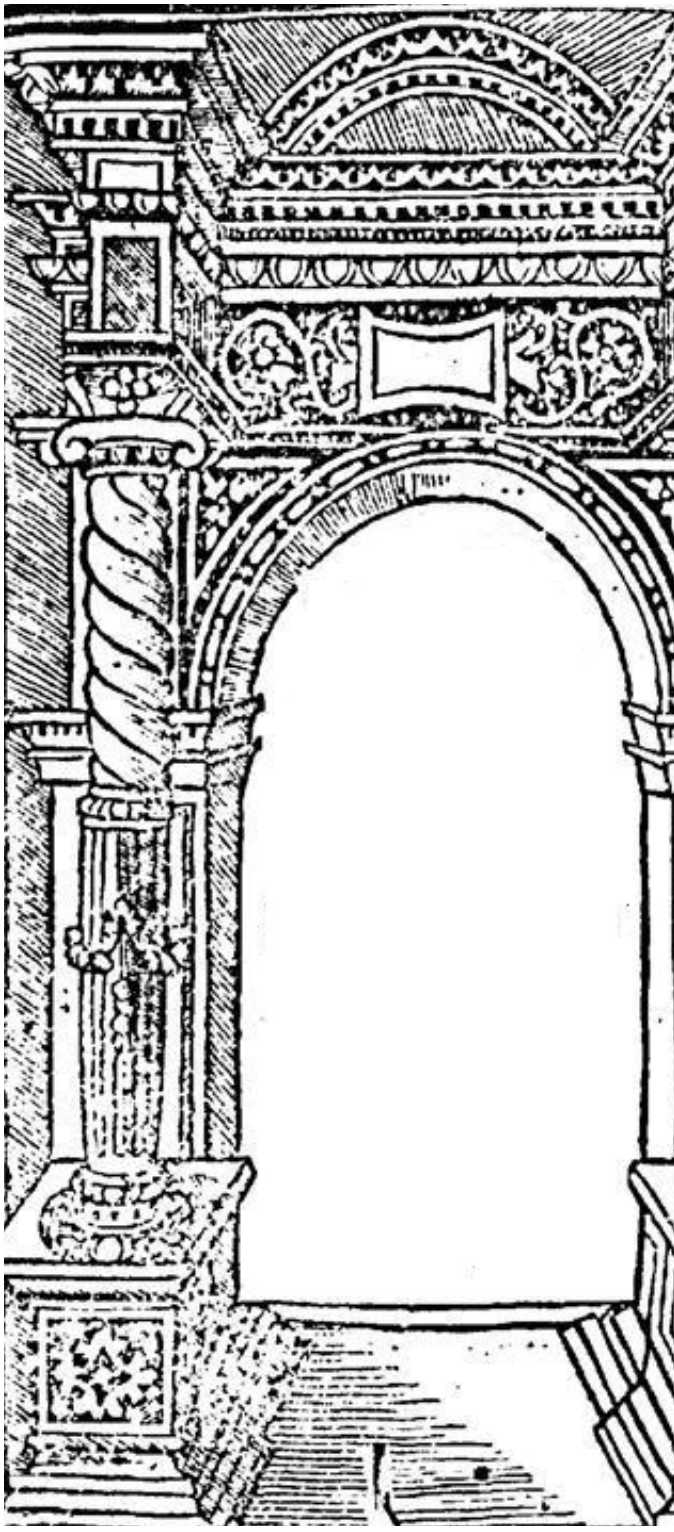
– يعد مفهوم «التشاكل» إجرائيا في تحليل الدلالة، ويُحدد نظريا بصفته تكرارا وتواردا لمجموعة من الوحدات التي تُحقق دلالة منسجمة.

18. GREIMAS(A.J) COURTES (J) .Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette ,1979.P.417
19. GREIMAS (A.J) ,Du sens II , Paris, Seuil ,1983.P.21-23.
20. GREIMAS (A.J).Du sens Paris, Seuil, 1970.P.244.
21. PROPP (Vladimir),Morphologie du conte ,Paris ,Seuil,12970, P.96.

• الصور

1. https://i.middle-east-online.com/styles/home_special_coverage_1920xauto/s3/2019-06/ham_6.jpg?2N9dARO9HQjs3F9yVAFW7hbF9Z0_rkol&itok=PqKaFE-X
2. https://www.alfaisalmag.com/wp-content/uploads/2019/07/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%84%D9%81-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D8%B5%D9%84-%D8%AE%D8%A7%D8%B5-1280x640.jpg
3. https://i.middle-east-online.com/2018-11/ham_5.jpg?QSlWnOXjCA0rljkslfZJRoS3qn06z7v6

أ.د. فرج قدري الفخراني – مصر



مسرد جزيئيات التشخيص Z110-Z139 في كتابَي "ابن الملك والناسك" و"بلوهر وبوذاسف" وفق فهارس الشامي

اولاً: كلمات مفتاحية:

1) الجزيء:

مفهوم أساسي من وحدات البحث والتحليل في ميدان الأدب الشعبي، وخاصة القصص الشعبي، ومهما يكن التعريف المأخوذ بماهية الجزيء / الموتيف، فإن النظرة إليه يجب ألا تعدو كونه مجرد وسيلة / أداة وظيفتها تكمن في تحديد مكونات صغيرة حجمًا وعزلها افتراضيًا لكي يتسنى تناولها بالدراسة والتحليل على نحو نسقي دقيق، ويمثل النظام الموتيفي الذي قدمه ستيث طُمسُن في فهرست الموتيفات أفضل النظم القائمة فعلاً بهذا الصدد، إذ إنه يسمح بالإضافة والحذف والتغيير بدون إحداث صدى في النسق ككل[1] تشخيص Personalism: ظاهرة أدب شعبية عرفها براون بأنها وسيلة فنية دارجة في النص الأدب شعبي تُكسب المجردات

صفات إنسانية[2] وأطلق عليها ريفلين האנשה = هأناشاه، موضحًا أنها تصوير لغوي مألوف للغاية، يعرض جماد أو نبات أو حيوان أو فكرة أو مضمون أو شعور في صورة إنسانية حيث تُصبح المُمَثلات والظواهر غير الإنسانية قادرة على التفكير والكلام والتصرف مثل الإنسان[3]، وتؤكد مَلْكا بوني أن إسباغ الصفات الإنسانية على المضامين والأفكار كوسيلة فنية هو أمر مألوف في الصور التمثيلية[4]، وهو ما يعرف في البلاغة العربية التشبيه التمثيلي[5]، أما التشخيص كموتيف موجود في تصنيفات الأدب الشعبي [6] فهي تقع في الامتدادات الواقعة بين المُدْخَلين[7]، Z139 – Z110 وهو النطاق المحدد في جميع فهارس الأدب الشعبي في العالم [8] لجزيئيات التشخيص وملحقاتها دون سواها.

2) فهارس الشامي:

الفهرست أداة من أدوات البحث، ويمثل دليلاً علميًا نسقيًا تُرتب فيه المادة الأدبشعبية المفهرسة وفق القواعد التي يقتضيها نظام التصنيف أو التبويب في النسق Systemic، وذلك بغرض فهرسة وحفظ واسترجاع مواد القص الشعبي، ويحتوي الفهرست على إشارات ببليوجرافية، ومعلومات مصاحبة تؤدي بالباحث إلى الوصول إلى المادة المشار إليها، وفهارس الشامي هي المجموعة المصنفة وفق نظام الموتيف وقام الدكتور حسن الشامي بإعدادها، وهي في معظمها تخدم المأثور الشعبي العربي والإسلامي وهي على النحو التالي:

- Hasan El-Shamy .Folk Traditions of the Arab World: a Guide to Motif Classification, 2 vols.: V. I, xxvi + 461 pp., V. II, viii + 577 pp. (Indiana University Press, 1995).
- Hasan El-Shamy and Jane Gerry, Eds Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook,. Armonk,NY: M.E. Sharpe, 2005
- Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights, (Bloomington: Indiana University Press, 2006).
- Hasan El-Shamy, Motific Constituents of Arab-Islamic Folk Traditions: A Cognitive Systemic Approach (2 vols.), 2016.
- https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/202220938/

ثانياً: مشكلة الدراسة:

يقع هذا البحث في نطاق دراسات الأدب الشعبي، وهو معني بتصنيف جزيئيات التشخيص في كتابين أحدهما عربي وهو "كتاب بلوهر وبوذاسف" والآخر عبري هو "كتاب ابن الملك والناسك" "בן המלך והנזיר" في محاولة لتصنيف جزيئيات التشخيص الواردة في الكتابين وفق تصنيفات الموتيف للشامي، وذلك باعتبار أن التشخيص إحدى الخواص الأدبشعبية الجمالية، التي تشكل التعبير الفني والبنية الداخلية للمنتج الأدبشعبي، خاصة عندما يكون له صبغة وعظية وتعليمية، مما يجعل لهذه الخاصية وجودًا واضحًا في الكتابين المشار إليهما قبلاً.

ثالثاً: مادة الدراسة:

المادة التي يعتمد عليها البحث، نص الكتاب العربي "بلوهر وبوذاسف"، مجهول المؤلف، والذي قام "دانيال جيماريه" بتحقيقه، وصدر عام 1976م عن دار نشر "دار المشرق – بيروت"، ويقع النص المحقق في 186 صفحة من الورق المتوسط، سبقه مقدمة المحقق باللغة الفرنسية وتقع في 11 صفحة، وقد ذَيَّل المحقق نسخته بفهرس الأشخاص والأماكن وفهرس المحتويات، ونص الكتاب العبري "ابن الملك والناسك" בן המלך והנזיר الذي كتبه شموئيل بن حسداي[9] الذي عاش في برشلونة في بداية القرن الثالث عشر، والذي قام هبرمان بتحقيقه وصدر عام 1951 م عن دار نشر "מחברות לספרות בסיוע מוסד הרב קוק – תל-אביב" وقد اعتمد في تحقيق الكتاب على مخطوطة

أكسفورد رقم 349 بالإضافة إلى ثلاثين طبعة – حصرها هبرمان تفصيلاً – صدرت ما بين (1518 – 1922)أهمها طبعة قوشطا 1518 وطبعة منطوفا 1557 وقد صدرت هذه الطبعات في بلدان مختلفة ، بما يشي أنه كان يعيش في هذه البلدان جمهورًا يهوديًا قادرًا على القراءة، ويقع النص المحقق في 207 صفحة من الورق المتوسط ، وتتضمن هذه الطبعة مقدمتين كتبهما المحقق، وللكتابين إشكاليات متشابهة تتمثل في كونهما ينتميان إلى ما يُصطلح عليه في الدراسات الشعبية Chapbook الكتب الشعبية[10]، وكذا اشتمال الكتابين على قيم أخلاقية وتجسيدهما للأفكار التربوية والتعليمية المستمدة من حكاية ناسك هندي هو "سيدهارتا جوتاما بوذا" مؤسس البوذية، ومن أمثلة هذه القيم (محبة الآخر – عدم الخجل من التعلم من أي إنسان – الدعوة إلى محبة العدو قبل الصديق) وهي مضامين ذات صبغة عالمية، والكتابان يعتمدان على قصة دينية بيوجرافية تنتمي إلى الجنس الأدبي legend، كُتبت نسختها الأولى باللغة السنسكريتية فيما بين القرنين الثاني والرابع الميلاديين، ومنها ترجمت إلى اللغة البهلوية التي كانت سائدة في بلاد فارس قبل دخول الإسلام، وفي القرن الثامن الميلادي – وربما بسبب تقاطع مضمون القصة مع عقيدة الوحدانية في الإسلام – نُقلت القصة إلى العربية ومنها تناقلتها العديد من اللغات؛ كالمنغولية، واليونانية، واللاتينية وكذلك العبرية[11]، وأخيرًا فإن نصوص الكتابين تمثل نقطة التلاقي الواضحة بين اتجاهين في الأدب، هما : الأدب الرسمي بكل خصائصه التأليفية التي وظفها مؤلفا الكتابين، والأدب الشعبي الذي تَعُودُ عناصره إلى قريحة الشعب لا إلى قريحة الفرد، حيث إنه قد تسرب إلى هذه النصوص – بقصد أو بدون قصد – العديد من الخصائص التي تُدْرس في إطار الأدب الشعبي، بعيداً عن الخصائص الأخرى التي تُدرس في إطار الأدب الرسمي .

وتدور قصة الكتابين – في الأصل – حول الراهب "سيدهارتا جوتاما بوذا" مؤسس البوذية، حيث تذكر الحكاية أن الرهبان أبلغوا والده عند مولده أن للطفل شأنا عظيما، إما أن يكون ملكًا تخضع له ممالك، أو راهبًا جليلًا في مصاف القديسين، لذا هيأ الملك له جميع السبل، لكي يكون ملكًا عظيمًا كرغبته، غير أن الشاب الذي لم يتجاوز الثلاثين، والذي يعيش حياة الملوك، تَكَدَّر فكره عندما رأى – على مدار ثلاثة أيام – مريضًا ثم عجوزًا ثم ميتًا، وفي اليوم الرابع قابله الراهب الذي كشف له حقائق الكون التي حاول والده إخفاءها عنه، وأهمها: الفناء، وحينها هرب الشاب من النعيم متجولًا في شوارع الهند وجرَّب التقشف الشديد، ورغم ذلك لم يهتدِ إلى ضالته، وفي الخامسة والثلاثين توصل، عن طريق الوعي، إلى فيض النور الإلهي، حينها انكشفت له أسباب المعاناة والوسيلة لوضع نهاية لتلك المعاناة، بعدها أصبح "سيدهارتا" هو "بوذا"، الكلمة التي تعني "مصدر النور"

رابعاً: منهج الدراسة :

تعتمد الدراسة على المنهج التاريخي الجغرافي في دراسة الأدب الشعبي، ووفق هذا المنهج يحاول البحث تحليل الحكاية على وفق خصائص الأدب الشعبي، وتحديدًا على خاصية التشخيص باعتبارها صيغا ذات تراكيب لغوية متشابهة، تربطها دلالة ذهنية، تكوّن في مجملها بناءًا داخليًا حاكمًا للنص الأدبي الشعبي دون سواه، على أن تتبلور الدراسة في صورة جدول يسرد جزيئيات التشخيص الواردة في الكتابين محل الدراسة وفق فهارس الموتيف الذي قدمها لنا العلَّامة حسن الشامي.

خامساً:مختصرات ببليوجرافية مستخدمة في فهرست تصنيف موتيفات الأنسنة في الكتابين :

1) Gimaret:

Daniel Gimaret, Kitab Bilawhar waBudasf, Recherches Bubliees sous la Direction de L'Institut de Orientales de Beyrouth, Nouvelle Serie, A. Langue Arabe et Penseels lamique, Tome VI, Dar El-Machreq Editeurs, 1972.

(كتاب بلوهر وبوذاسف ، حققه دانيال جيماريه، بحوث ودراسات بإدارة معهد الآداب الشرقية، دار المشرق، بيروت، 1972).

2) Noy.Motif.:

Dov Neuman, Motif-Index of Talmudic-Midrashic Literature, Doctoral Dissertation, Dep. Of Folklore Indiana Uni. Series Publication no.879, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A

3) GMC:

Hasan El-Shamy.Folk-Tradition of the Arab World: A Guide to Motif Classification, 12- Vol., Indiana Uni. Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

4) Alf :

Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights , (Bloomington:Indiana University Press, 2006).

5) DOTTI:

Hasan El-Shamy. Types of the folktale in Arab World: a Domographically Oriented Approach. Bloomington, 2004.

6) Thompson Motif-Index:

Stith Tompson.Motif-Index Of Folk-Literature,16- vol. ,(Copenhagen-Blomington, IndianaUniversity Press, 1955-1958.

7) Ebn-Hasdai:

אברהם בן חסדאי, בן המלך והנזיר, ההדיר הוסיף הערות ואחרית-דבר א.מ.הברמן מחברות לספרות בסיוע

מוסד הרב קוק, תל-אביב, תשי"א

سادسا: مسرد جزيئيات الأنسنة في كتابَي الدراسة وفق تصنيفات الشامي:

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Thompson Motif-Index,+ GMC-A	تشخيصات (التشخص)	Z110,
Thompson Motif-Index,+ GMC-A	موت يشخص Type332	Z111,
	موت يشخص بفكرة	
Ebn-Hasdai,p.143	موت أجمل من حياة	
.Ebn-Hasdai,p.171	ساعة (وقت - لحظة - زمن) الموت ساعة (وقت - لحظة - زمن) اليقظة	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Ebn-Hasdai,p.22.	موت يشخص بيقين لا ظن فيه وظن لا يقين فيه	
Ebn-Hasdai,p.43.	الموت يشخص بالكذب (قيمة الإنسان بصدق كلامه، فإن لم يصدق كلامه فهو كالميت	
Ebn-Hasdai,p.167.	موت يشخص بشاطئ الحياة	
Ebn-Hasdai,p.127.	موت يشخص بنبات مزروع بواسطة خصام(شجار - نزاع)	
	موت يشخص بمدخل دار	
Ebn-Hasdai,p.143.	موت يشخص بمدخل الدار الآخرة	
Gimaret, p.40/ 11.	موت يشخص بتنين في أسفل بئرفاغر فمه ليلقم الشخص	
Motif-Index,+ GMC-A	موت (حظ) يتلبس أو يلبس أشكال مختلفة كي يقضي على أشخاص	Z111.6,
Ebn-Hasdai,p.22.	موت يشخص بإنسان طالبًا أجل(عمر) شخص / الشخص يطلب الدنيا والموت يطلبه	
Gimaret,p.40/11-12.	موت يلبس شكل فيل طالبًا أجل (عمر) شخص	
83'Ebn-Hasdai,p.	موت يشخص بذئب مفترس	
83'Ebn-Hasdai,p.	هروب من الموت يشخص بهروب من ذئب	
	سموم مميتة تشخص	
Gimaret,p.40/10-11.	أربعة أخلاط (يتكون منها الجسد) تتشخص بأربع أفاعي	
Ebn-Hasdai,p.83.	أربعة أخلاط يتكون منها جسم الإنسان تشخص بأربع أفاعي	
	ملاك الموت يشخص	
GMC-A + Alf	هادم اللذات ومفرق الجماعات	#,Z111.9.1+

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
GMC-A + Alf	هادم البيوت ومالئ القبور	Z111.9.1.1+,#
GMC-A + Alf	يصبح موزع شراب الموت +cf.S111.10,	Z111.9.2+,#
GMC-A + Alf	يعود إلى الأرض عندما يأتي شخص	Z111.9.3+,#
GMC-A + Alf	استرد الله مولده (أودعه)	Z111.9.4+,#
	قبور(مدافن، لحود، جبانات، ...) تشخص	
Ebn-Hasdai,p.83.	قبريشخص بنار مشتعلة	
Motif-Index,+ GMC-A + Alf	مرض يشخص	Z112,
	مرض يشخص بفكرة	
Ebn-Hasdai,p.127.	مرض يشخص بشيخوخة مؤقتة	
Ebn-Hasdai,p.127.	مرض يشخص بصديق (قريب / زميل) الخصام(الشجار/ النزاع)	
Ebn-Hasdai,p.127.	مرض يشخص بصديق (قريب / زميل) الطريق	
Ebn-Hasdai,p.127.	مرض يشخص بهلاك الجسد	
Ebn-Hasdai,p.25.	أمراض عدة تشخص بحكام مدينة واحدة (المدينة هي المريض) وجه التشخيص: الحاكم له أوامر كذلك المرض له شدائد.	
Ebn-Hasdai,p.25.	أمراض تشخص بقباطنة سفينة واحدة (السفينة: هي الإنسان) وجه التشخيص: القبطان له أوامر كذلك المرض له شدائد	
	جرح(إصابة / ضربة / كدمة) يشخص	
Ebn-Hasdai,p.26.	جروح(إصابات - ضربات- كدمات)إنسان تشخص بأعداء تتدافع وتتصارع عليه	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Ebn-Hasdai,p.127.	ضرر مستتر يشخص بطريق	
Ebn-Hasdai,p. 123.	سرعة إلحاق ضرر بشخص لحوح في قضاء حاجته بلا فائدة يشخص بسرعة موت دودة القزّ	
Ebn-Hasdai,p. 167.	شيخوخة تشخص بسفينة تحمل الإنسان إلى الموت (حافة الحياة)	
	مريض يشخص	
Ebn-Hasdai,p.25.	مريض يشخص بمدينة متعددة الحكام (الحكام هم الأمراض التي تتحكم فيه)	
Ebn-Hasdai,p.25.	مريض يشخص بسفينة كثيرة القباطنة (القباطنة هم الأمراض التي تتحكم فيه)	
Motif-Index,+ GMC-A + Alf	الحياة تشخص : امرأة عجوز تحمل أدوية ومراهم للعلاج	Z113,
GMC-A + Alf	حياة (عالم - دنيا) يشخص بامرأة صغيرة وجميلة [الدنيا عبارة عن النسا]	Z113.1+,
	صفات الدنيا	
Gimaret,p.15.	صفات الدنيا السيئة السبعة (بخيلة - دوارة - كارهة - غدارة - كاذبة - مؤخرة - مسيئة)	
Gimaret,p.158/19-20.	دنيا تشخص بمدينة جميع سكانها مجانين	
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بحيوانات مفترسة (سباع) ضارية ولصوص وشياطين مسلطة وغيلان مختطفة ، نباتها شجر الموت .	
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة باللصوص	
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بشياطين	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بغيلان	
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بأشجار موت.	
Gimaret,p.15.	دنيا تشخص ببستان سهئ	
	دنيا تشخص بدار	
Gimaret,p.43/15.	دنيا تشخص بدار ظلمة	
Gimaret,p.43/15.	دنيا تشخص بدار عداء	
Gimaret,p.43/16.	دنيا تشخص بدار ضرر	
Gimaret,p.43/16.	دنيا تشخص بدار معصية	
Gimaret,p.74/11-12.	دنيا تشخص بدار سُيطر على أهلها بواسطة شياطين	
Gimaret,p.91/6.	دنيا تشخص بسجون الأبرار	
Gimaret,p.40/8.	دنيا تشخص ببئر مليئة آفات	
Gimaret,p.40/8.	دنيا تشخص ببئر مليئة بلايا	
Gimaret,p.91/6.	دنيا تشخص بجنات الفجار	
	دنيا تشخص بحيوانات	

رقم الموتيف	الموتيف	التوثيق من المصدر
	الدنيا تشخص بذئب	Ebn-Hasdai,p.83.
	الدنيا تشخص بعلف حيوانات رخيص (علق)	Gimaret,p.91/5.
	صفات بشرية إيجابية تشخص	
	بشاشة وجه كدليل على الكرم تشخص ببراعم كدليل على الثمر	Ebn-Hasdai,p.73.
	صفات بشرية سلبية تشخص	
	منكر فضل (معروف، جميل، ...) يشخص بكافر بفضل الله	Ebn-Hasdai,p. 49.
	حب الدنيا يشخص بجنون ساكنة (متلبسة) في سكان الدنيا	Gimaret,p.158/19-20.
	تمسك بالدنيا يشخص بإمساك حافة حفرة عميقة (الحفرة العميقة هي الموت)	Ebn-Hasdai,p.83.
	عمل في الدنيا يؤنسن بجسد روحه القدر	Gimaret,p.77/13.
	عمل صالح يؤنسن بصديق وفي	Ebn-Hasdai,p.92
	عمل في الدنيا يؤنسن بصديق مخلص رغم إهماله	Gimaret,p.41/1-3 +42/9 +42/17.
	عمل صالح يؤنسن بصديق وفي رغم إهماله	Ebn-Hasdai,p.92
	عمل صالح يؤنسن بصديق وفي يعترف بفضل صاحبه	Ebn-Hasdai,p.92
	صدقة منسية تؤنسن بصديق وفي ينفع صاحبه وقت الشدة	92 Ebn-Hasdai,p.
	عمل سيء يؤنسن بصديق وغد يتخلى عن صاحبه وقت الشدة	91 Ebn-Hasdai,p.

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,p.132-133.	دنيا - توقع شخص في شباكها - تشخص بصاحب مصيدة لا يهتم بالطير إلا إذا وقع في شباكه	
Gimaret,p.132-133.	دنيا - توقع شخص في شباكها - تشخص بصاحب مصيدة لا يعطي الحَب لطائر إلا إذا تأكد أن الطائر سيقع في شباكه	
Gimaret,pp.110-111.	محب (محبون) للدنيا ينصح (ينصحون) ملك بالأخذ بأسباب الدنيا - يشخص (يشخصون) بطير جارح (طيور جارحة) توجّه لقنص الفريسة.	
Gimaret,pp.110-111.	محب (محبون) للدنيا ينصح (ينصحون) ملك بالأخذ بأسباب الدنيا - يشخص (يشخصون) بكلب (كلاب) توجّه لقنص الفريسة.	
Gimaret,p.45/11.	متاع دنيا يشخص بجيفة	
Gimaret,p.45/11.	محب أو محبون للدنيا (عبدة أوثان) يشخص أو يشخصون بكلاب تتصارع على جيفة	
Gimaret,p.40/16+ 41/6+ 42/8-10.	مال الدنيا يؤنسن بصديق تفي له ولا يفي لك	
Gimaret,p.40/16+ 41/6+ 42/8-10.	مال الدنيا يشخص بصديق تناضل من أجله ويتخلى عنك	
	أهل (صديق - أخ - خادم - زوج - ابن ...) يشخصون	
Gimaret,p.16.	أهل (صديق - أخ - خادم ...) يشخصون بسباع متوحشة ترغب في أكل الشخص	
Gimaret,p.16.	أهل (صديق - أخ - خادم...) يشخصون بأسد مفترس	
Ebn-Hasdai,pp.30-31.	أخ يشخص كأسد متربص	
Gimaret,p.16.	أهل (صديق - أخ - خادم) يشخصون بذئب خاطف	
Gimaret,p.16.	أهل (صديق - أخ - خادم) يشخصون بكلب محملق في الطعام	

رقم الموتيف	الموتيف	التوثيق من المصدر
	أخ يشخص بكلب شتَّام (سبَّاب – لَعَّان)	Ebn-Hasdai,pp.30-31.
	أهل (صديق – أخ – خادم) يشخصون بثعلب لص	Gimaret,p.16.
	أخ يشخص بثعلب مخادع	Ebn-Hasdai,pp.30-31.
	أخ يشخص بدب متربص (يهاجم فريسته متخفيًا)	Ebn-Hasdai,pp.30-31.
	صديق يشخص بثروة لصديقه	Ebn-Hasdai,p.91.
	صديق يؤنسن بزوجة وولد لصديقه	Ebn-Hasdai,p. 91.
	صديق يشخص بعمل طيب يعلي قدر صاحبه	Ebn-Hasdai,p. 91.
	أولاد يشخصون بصديق يُكرم (يُلاطف – يُخدم –يُحب – ...)ولا تجده وفيًا لصاحبه	Gimaret,P.40/18+41/3+ .41/11-16+42/8
	نساء (زوجات، أمهات، بنات، أخوات...) تشخص	
	نساء يشخصن بأنهن حبائل (مصائد – شباك – فخاخ...) الشيطان	Ebn-Hasdai,p.193.
	اتباع (قبول كلام/نصيحة/مشورة) زوجة (إمرأة) يشخص كسَير خلف لبؤة أو أفعى.	Ebn-Hasdai,p.193.
	درجة (مكانة، رتبة، قدر...) أخ تشخص بزاد لا غنى عنه نهارًا أو ليلًا.	Ebn-Hasdai,pp.33-34.
	درجة (مكانة، رتبة، قدر...) أخ تشخص بعلاج يُحتاج في أوقات محددة.	Ebn-Hasdai,pp.33-34.
	درجة (مكانة، رتبة، قدر...) أخ تشخص بسُم الموت لا يُرغب إلا في وقت واحد فقط.	Ebn-Hasdai,pp.33-34.
	آخرة تشخص	
	آخرة (يوم الحساب) تشخص بوقت الشدة	Ebn-Hasdai,pp.86-90.

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,p.91/14-15.	اتساع باب الآخرة يشخص باتساع باب دار	
	عناصر في الآخرة تشخص	
	جنة تشخص	
Gimaret,p.92/5-7.	جنة تشخص ببستان بداخله شجرة مثمرة وماء طاهر وظلال، محاط بجدار صعب التسلق وموصد بباب شديد الإغلاق	
	دنيا تشخص	
Ebn-Hasdai,p.172.	حب(اشتهاء- رغبة في- عشق...) الدنيا يشخص بماء مالح كلما شُرب منه زاد العطش	
Ebn-Hasdai,p.172.	حب(اشتهاء- رغبة في- عشق...) الدنيا يشخص بعسل في نهايته سم قاتل كلما أُكِلَ منه زادت حلاوته وآخرته الموت	
Ebn-Hasdai,p.172.	حب(اشتهاء- رغبة في-عشق...)الدنيا يشخص بحلم سعيد في منام ينتهي عند اليقظة.	
Ebn-Hasdai,p.145.	متعة/شهوة تشخص بصديق السوء	
Ebn-Hasdai,p.181.	الإنسان في الدنيا يؤنسن برجل في بيت أعده الشيطان بخِدَعِه(غواياته- مكائده- حبائله)	
Ebn-Hasdai,p.171.	حياة الدنيا تشخص بأحلام اليقظة	
	ثروات الدنيا تشخص	
Ebn-Hasdai,p.23.	ثروة في الدنيا تؤنسن بسيدة لصاحبها(عبد ثروته)	
	الدنيا والآخرة تشخصان	
Ebn-Hasdai,p.102.	الدنيا والآخرة تشخصان بزواج وطلاق (طلاق الدنيا هو زواج للآخرة)	

رقم الموتيف	الموتيف	التوثيق من المصدر
	حياة دنيا وحياة الآخرة تشخصان بدارين متنافرتين	.Gimaret,p.91/10-12
	حياة الدنيا وحياة الآخرة تشخصان بضرتين كلما أحببت إحداهما غضبت الأخرى	Ebn-Hasdai,p.102.
	زهد(بعد، تجنب، كراهية...) في الدنيا يشخص بمفتاح للآخرة(من ملك المفتاح دخل أبواب الجنة وقصورها وحجراتها)	Ebn-Hasdai,p.102.
Z115+,	ريح تُشخص(كلمة ريح بجميع معانيها) see :Dotti	Alf
Z116,	سلطة (دولة , سيادة ، حكومة) تشخص	Alf
	مملكة تشخص بغار في جبل (في عين عارف بملكوت السماء، ورع، تقي، صوفي، زاهد،...)	Gimaret,p.59/12.
	مملكة تشخص بمذبلة(في عين عارف بملكوت السماء، ورع، تقي، صوفي، زاهد،...)	Gimaret,p.59/10-11.
	ملوك (سلاطين ، رؤساء ، أمراء ...) يشخصون	
	ملك يشخص بشمس يُنكر قدرها ويُجهل مجدها	Ebn-Hasdai,p.74.
	ملك خائف على ابنه فيحجبه عن الصالحين ولكنه يصبح راهبًا يشخص – الملك – بعنقاء أطعمت فراخها جيفة رجل صالح لتغذيهم، فلما تذوقوا حلاوة جسد الصالح – رفضوا أن يذوقوا شيئًا بعده، فنحلوا وذبلوا. أوجه التشخيص: الملك هو العنقاء، ابن الملك هو فراخ العنقاء، الصالحون هم جيفة الرجل الصالح(جسده بعد وفاته).	Gimaret,PP.124-126.
	ملك يحجب ابنه عن الصالحين يشخص بعنقاء تقتل فراخها.	.Gimaret,PP.124-126
	ابن ملك يصبح ناسك يرى ما لا يراه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من عين جيفة رجل صالح فيرى ما لا يراه غيره.	.Gimaret,PP.124-126
	ابن ملك يصبح ناسك يسمع ما لا يسمعه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من أذن جيفة رجل صالح فيسمع ما لا يراه غيره.	.Gimaret,PP.124-126
	ابن ملك يصبح ناسك يشم ما لا يشمه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من أنف جيفة رجل صالح فيشم ما لا يشمه غيره.	.Gimaret,PP.124-126

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
.Gimaret,PP.124-126	ابن ملك يصبح ناسك يتذوق بلسانه ما لا يتذوقه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء أكل من لسان جيفة رجل صالح فتذوق ما لا يتذوقه غيره.	
.Gimaret,PP.124-126	ابن ملك يصبح ناسك يشعر بقلبه بما لا يشعر به الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من قلب جيفة رجل صالح فيشعر بما لا يشعر غيره.	
	جسد ملك يشخص	
.Gimaret,P.59/13-14	جسد ملك يشخص بجسد فقير يعيش في مذبلة (في عين عارف بملكوت السماء، ورع، تقي، صوفي، زاهد،...)	
.Gimaret,P.59/14	تعجب ملك من سعادة فقير يقيم في مذبلة يشخص بتعجب عارف بملكوت السماء(ورع، تقي، صوفي، زاهد،...) من سعادة ملك يعيش في مملكته.	
	وطن يشخص بامرأة شابة	+,Z116.3
.Gimaret,P.66-68	أمة تعبد الأصنام تؤنسن بصاحب بستان جاهل أوجه الأنسنة: 1- صاحب البستان رأى عصفور يفسد زرعه فأمسكه وأراد أن يذبحه. 2- العصفور يساوم صاحب البستان كي يتركه مقابل نصائح (ثلاث نصائح هي لا تحزن على ما لم تحققه، ولا تصدق ما لا يقبله العقل، ولا تطلب ما يفوق قدرتك). 3- صاحب البستان ينفذ الاتفاق ويطلق صراح العصفور الناصح، ولكنه لم يستفد من النصائح الغالية. (كيف لم يستفد صاحب البستان من نصائح العصفور: أولًا: صدق العصفور عندما قال له لو ذبحتني كنت ستحصل على درة في حوصلتي أي صدق ما لا يقبله العقل، ثانيًا: صاحب البستان ندم لأنه أطلق سراح العصفور أي حزن على ما فشل في تحقيقه، ثالثًا: صاحب البستان أراد أن يصطاده مرة أخرى، أي طلب ما يفوق قدرته.	
.Ebn-Hasdai,P.33	الناس يشخصون ببحر عميق يصعب الهروب منه (مثل السفينة يصعب عليها مغادرة البحر)	
.Ebn-Hasdai,p.170	إنسان يشخص بغربال ينخل الطيب ويجمع السيء(الغربال ينخل القمح ويجمع الفُضَالة)	
.Ebn-Hasdai,p.98	شخص بلا سر يشخص بكنز بلا مفتاح	

رقم الموتيف	الموتيف	التوثيق من المصدر
Z117,	شِعر يشخص	Alf
Z117.6,+,	آلة موسيقية تُشخص	Alf
Z117.6.1+,#	آلة موسيقية تتكلم	Alf
Z117.6.2+,#	موسيقي (مغني) يحب آلته الموسيقية : الأم وابنها ,Z62 , cf.F679.9.1+	Alf
	كلمة تشخص بمسكن	Gimaret,P.12.
	كلمة تشخص بحبة زرع تنمو حتى تصبح شجرة مثمرة	Gimaret,P.12.
	كلام صائب يشخص ببذور جيدة	Gimaret,P.38/8.
	كلام صائب لا يُعتنى به يشخص ببذور تقع على جانب الطريق تأكلها الطيور	Gimaret,P.38/8-9.
	كلام صائب يسمعه شخص ويدركه ولا يعمل به يشخص ببذور تيبس قبل أن تنبت	Gimaret,P.38/9-10.
	كلام صائب يفهمه شخص ويكاد يعمل به ولكن الشهوات تمنعه يشخص ببذور تنبت وتكاد تثمر ولكن الشوك يقضي عليها	Gimaret,P.38/11-12.
Z119.0.2+,#	كلمة يعتقد أن لديها قدرة (قوة) على الخلق See: Thompson Motif-Index اعتقاد كافر +V329 , cf.A611.0.1.1+ مثال[كلمة ملازمة لقوة سلبية]	Alf
	كلام الله الذي يعجز الناس على فهمه يُشخص بنفير وصفير صادر من شخص لتعليم الدواب والطيور ما يريد (كيف يستجيب الحيوان أو الطائر لأوامره).	Gimaret,PP.51-52.
	أصوات كلام الله المبلغ به من رسل (أنبياء) يشخص بأصوات مروضي حيوانات (طيور)	Gimaret,P.52/6.
	أصوات كلام الله تشخص بجسد الحكمة	Gimaret,P.52/5-6.
	أصوات كلام الله تشخص بمسكن الحكمة	Gimaret,P.52/7.

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
	فكرة(تفكير- ظن - تخمين ...) تشخص	
Ebn-Hasdai,p.42.	تفكير يشخص بمرآة القلب	
Ebn-Hasdai,p. 56.	توقد ذهن الشاب لا يختفي حتى لو انغمس في مشكلات الدنيا يشخص بتوقد أنوار الشمس والقمر حتى لو تلبدت السماء بالغيوم	
Alf	عناق محب مثل حرف معين يتحد مع حرف آخر [مثال في الخط العربي الأف واللام]	Z119.1.1.1+,#
Alf	القواعد (النحو) يشخص	Z119.3+,#
Alf	الفاعل أعلى من المفعول	Z119.3.2+,#
Alf	قواعد نحوية كرموز لأفعال أو حركات جنسية مثل [صلة - إضافة]	Z119.3.2+,#
Alf	فصاحة تشخص	Z119.6+,#
Alf	نار تتحدث إلى شخص (تحذر - ترشد - تعلم- ومثل ذلك]	Z120.4.2.1+#
GMC	حقيقة تشخص	Z121,
GMC	عقل (حُلُم) يؤنسن بقاضٍ	
Ebn-Hasdai,p.19.	عقل يؤنسن بقاضٍ مرغوب فيه	
Ebn-Hasdai,p.19.	فهم يؤنسن بقاض مرغوب	
Alf	منطق يشخص see: Dotti	Z121.5+,#
	حكمة تشخص	
Gimaret,P.53/1.	حكمة تؤنسن بملك محجوب لا يُرى وجهه، أوامره تنفذ	
Ebn-Hasdai,P.107.	حكمة تؤنسن بملك محجوب في قصوره، معروف بنفاذ أوامره	

رقم الموتيف	الموتيف	التوثيق من المصدر
	حكمة تشخص بعين غزيرة	Gimaret,P.53/2.
	حكمة تشخص كضوء شمس ينزل على سليم البصر فينتفع به .	Gimaret,P.53/14.
	حكمة تشخص بنور، ضوء، وهج، ضياء، شمس، قمر	
	حكمة تشخص بنور يبدد الظلمة والعمى	Ebn-Hasdai,p.107.
	حكمة تشخص بشمس (نور - ضوء ..) القلوب	Gimaret,P.54/1.
	حكمة تشخص بنجوم زاهرة هادية	Gimaret,P.53/3.
	حكمة تشخص بنجوم يتحكم فيها من لا يعرف طولها وعرضها	Ebn-Hasdai,p.107.
	حكمة تشخص بماء لا يظمأ شاربه أبدًا	Ebn-Hasdai,p.107.
	حكمة تشخص ببئروفيرالماء صافي المنبع	Ebn-Hasdai,p.107.
	حكمة تشخص بعذوبة ماء	Gimaret,P.55/13.
	حكمة تشخص بمفتاح كنزنفيس	Ebn-Hasdai,p.107.
	كلام صائب يشخص بحَب (ببذر طيب)	Gimaret,P.38.
	كلام صائب يُسمع ولا يُفهم يشخص بحَب (بذر طيب) يُلقى على جانب الطريق لا في موضع البذرة،(الحَب - البذر تلتقطه الطيور)	Gimaret,P.38.
	كلام صائب يُسمع ويُفهم ولا يُعمل به (بسبب الشهوات) يشخص بحَب (بذرة طيبة) بُذرت ونبتت وعندما كادت تثمر قضى الشوك عليها	Gimaret,P.38.
	كلام صائب يُسمع ويُفهم ويُعمل به يشخص بحَب (بذرة طيبة) بُذرت ونبتت وأثمرت	Gimaret,P.38.
	كلام الحكمة يشخص بالكبريت الأحمر والياقوت الزبرجد	.Gimaret,P.150/9-12

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,P.38.	حكيم يشخص بزارع يبذر حَبًا (الحَب هو الحكمة)	
Ebn-Hasdai,p.140.	كلام حكيم يشخص بإشارات لتعليم الحيوانات	
Ebn-Hasdai,p.140.	كلام حكماء وضعه الله في قلوبهم يشخص بإشارات وعلامات مدربي الحيوانات لتدريبهم على تنفيذ الحركات – من يفهم كلام الحكماء ينفذ أوامر الله	
Ebn-Hasdai,p.37.	كلام أنبياء (أبناء أنبياء) يشخص بإشارات تصدر لحيوانات فتفهمها وتنفذها	
Ebn-Hasdai,p.37.	كلام أنبياء (أبناء أنبياء) يشخص بإشارات تصدر لجمل ليبرك على الأرض فينفذ – من يتبع النبي ينفذ أوامره	
Ebn-Hasdai,p.37.	كلام أنبياء (أبناء أنبياء) يشخص بإشارات تصدر لجمل ليبرك على الأرض فينفذ – من يتبع النبي ينفذ أوامره	
	إدراك (وصول – استيعاب ...) الحكمة تشخص	
Gimaret,P.55/9.	أنواع الحصول إلى الحكمة تشخص بأعماق الوصول إلى الماء	
Gimaret,P.55/13.	حكمة بعيدة المنال تشخص بماء على بعد كبيرجدًا في باطن الأرض (معطش)	
Gimaret,P.55/11.	حكمة يُحصل عليها بصعوبة تشخص بماء على بعد كبيرفي من سطح الأرض	
Gimaret,P.55/10.	حكمة يُحصل عليها بصعوبة تشخص بماء على عمق أربعة أمتار تقريبًا (قامة أو قامتان)	
Gimaret,P.55/10.	حكمة يحصل عليها بيسر تشخص بماء قريب جدًا من سطح الأرض (إحساء وعيون)	
Gimaret,P.55/9.	طلب الحكمة يشخص بالرغبة في اكتشاف الماء من باطن الأرض	
Gimaret,P.55/9.	طالب الحكمة يشخص بمكتشف الماء في باطن الأرض	
Gimaret,P.54/15.	قيمة المستفيد من الحكمة تشخص بقيمة اللؤلؤ	
.Gimaret,P.54/16-17	عظيم الاستفادة من الحكمة يُشخص بحبة لؤلؤ ثمنها ألف درهم	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,P.54/17.	ضعيف الاستفادة من الحكمة يشخص بحبة لؤلؤ ثمنها درهم واحد	
Hasdai,pp. 138 – 139.	سيطرة(تملك)حكمة على شخص تشخص بسيطرة عبادة الأوثان على جماعة (أمة)	
54/15 Gimaret	غير مستجيب للحكمة يشخص	
Gimaret,P.54/1-8.	غير مستجيب لحكمة قيلت له ثم يعود إليها ويستجيب لها يشخص براعي يمر على بئر لا يهتم بها وعندما تنضب المياه حوله يتذكر البئر ويعود إليها	
Ebn-Hasdai,p.106.	فشل في إدراك الحكمة يشخص بفشل العين في النظر إلى الشمس	
	كمية حكمة تشخص	
Gimaret,P.52/15-16.	كمية حكمة من كلام الله تشخص بكمية شعاع يتم الحصول عليه من الشمس	
Gimaret,P.12.	علم يشخص بقاض	
GMC + Alf	زمن (وقت) يشخص cf.K2059.9.2+,W199.3.3+ [الزمان قاعدة الحياة]	Z122,
Ebn-Hasdai,pp. 22-23.	لغة (لهجة، لغوة، حكي...) زمن تشخص بلغة (لهجة، لغوة، حكي...) إنسان	
Ebn-Hasdai,p.171.	زمن يشخص بثعبان (الثعبان جلده ناعم وسمه قاتل)	
Ebn-Hasdai,p.171.	زمن يشخص بسيف (السيف منظره جميل وضربته مميته)	
Hasdai,p. 43.	زمن سيء يشخص بميزان يرفع وضيع ويخفض رفيع	
Alf	فجر (صباح , وقت من اليوم) يشخص [هتف الفجر]	Z122.6+,#
Gimaret,P.40/9.	نهار يشخص بجرذ أبيض	
Ebn-Hasdai,p.83.	نهار يشخص بفأر أبيض	
Gimaret,P.40/9.	ليل يشخص بجرذ أسود	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Ebn-Hasdai,p.83.	ليل يشخص بفأر أسود	
	سرعة أوقات (أجزاء من اليوم)	
Gimaret,P.40/9.	سرعة الليل والنهار تشخص بسرعة جرذين على غصني شجر	
GMC + Alf	قوى زمنية تشخص (مثل قوى الحظ) : الزمان (الدهر ، الزمان ، الأيام)	Z122.7,+
Alf	قوى زمنية (الزمن) مسئولة عن سوء حظ (مشكلات - بلايا) الشخص cf.K2059.9.2+	Z122.7+,#
Alf	ليالي (أيام , سنين) تحبل بأحداث الزمن (الحظ) وتمنح الولادة شيء عجيب	Z122.9.1+,#
Ebn-Has- .dai,pp.138-139	فترات(مدد) مجيء (ابتعاث - ارسال) أنبياء تشخص بفترات فصول السنة العلاقة: مدة البعثة تنتهي بموت النبي والفصل ينتهي بدخول فصل جديد	
Ebn-Hasdai,pp. 22-23.	صفات بشرية إيجابية للزمن(حياة - غني - فرح - شبع - سلامة - قوة)	
Ebn-Hasdai,pp. 22-23.	صفات بشرية سلبية للزمن (موت - فقر - حزن - جوع - مرض - ضعف)	
	فضيلة (طهارة - عفة) تشخص	Z125,
Alf	حسن ضيافة (كرم) يشخص مثل (حاتم الطائي أو أحد شبيه له) (كرم حاتمي) See:Dotti	Z125.9.1+,#
	أنبياء(رسل، مبعوثون) يشخصون	
Ebn-Hasdai,pp. 138- 139.	نبي (رسول، مبعوث) يشخص بصاحب حديقة يجتهد في زراعتها وتجميلها	
Ebn-Has- dai,pp.138-139.	نبي(رسول، مبعوث) يبعث في أمة ويجتهد في بلاغ الرسالة يشخص بصاحب حديقة يجتهد في فلاحة تربة الحديقة (الأمة هي التربة)	
	مقابلات:صور اجتهاد نبي(رسول، مبعوث) في بلاغ رسالة تُقابل بصور اجتهاد صاحب بستان في فلاحة تربة بستانه	
Ebn-Hasdai,pp. 138- 139.	النبي: الدعوة بالحكمة ومكافحة الكفر وتغيير العقائد الوثنية والتمهيد للإيمان وزرع مبادئ الدين وغرس أحكام الدين تُقابل عند صاحب البستان: فلاحة الأرض وعزقها وتهوية تربتها وحرثها وزرعها وغرسها	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,P.50/4-10.	مجئ أنبياء ورسل في أزمنة مختلفة يشخص بصاحب بستان يزرعه في أوان ويقطف منه في أوان آخر (بستان الورد يُزرع في الصيف ويُقطف في الربيع)	
Gimaret,P.40.	تلبية الناس دعوة أنبياء ورسل مبعوثين تشخص بتلبية بيض طائر(اسمه قادم) لنداء أبيهم ليلاً. 1- الأب وزع أولاده من الطيور على أعشاش طيور أخرى. 2- الطيور الأخرى احتضنت أولاده مع بيضها. 3- عند نداء الأب على أولاده استجاب بعضها ولم يستجب البعض الآخر.	
	أشخاص صالحون يشخصون	
Gimaret,P.157-158.	شخص صالح (البُدّ) يؤنسن بطبيب يعالج المصابين بالجنون بالرقية	
Gimaret,P.150/9-12.	شخص صالح (البُدّ) يؤنسن بصاحب كنز يحتوي على مواد سحرية (كبريت أحمر - ياقوت - زبرجد) تشفي من الأمراض (تشفي من العمى - الصمم - البكم - الجنون)	
Gimaret,P.44/13-16.	رجل صالح (زاهد) يؤنسن برجل مر على قوم يتصارعون على جيفة لا يعنيه أمرها	
Ebn-Hasdai,p.88.	أتقياء يشخصون ببرج قوي وسط تقلبات الزمن	
.Gimaret,PP.181-183	تاجر صالح يقدم طاوسًا هدية لملك يشخص بشخص خرافي تأكل جسده طيور خرافية. (الشخص الخرافي هو البُدُّ: وفق رواية كتاب بلوهر وبوذاسف هو نبي هندي عندما مات حمل طائر خرافي جيفته إلى فراخها فطعمن ما كان في جسده فتغذين برًا ورأفة وصدقًا وعلمًا وحُكمًا ولم يذقن طعامًا بعده حتى مِتْنَ، الطائر الخرافي هو العنقاء) عن هذه الرواية أنظر: كتاب بلوهر وبوذاسف ص ص 124 - 125.)	
Gimaret,PP.61-62.	تخوف رجل صالح من دعوة ملك للدين خشية أن يغضب عليه، يشخص بتخوف سائح ماهر من إنقاذ غريق خشية أن يغرق معه	
Gimaret,PP110-111.	أشخاص يؤمرون (من ملك) بالأخذ بالأسباب يشخصون بكلاب يوجهها صاحبها لقنص الصيد	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
	ملابس رجل صالح تشخص	
Gimaret,P.103/5-8.	كساء ناسك يشخص بقشر شيطان	
.Gimaret,P.46-47	طعام وشراب رجل صالح في الدنيا (طعام المضطر المستثقل لا طعام الكلب المستكثر) يشخص بطعام ملك مكون من لحم ابنه الذي ذبحه كي يطعم به بقية أهله حين أشرفوا على الهلاك، بعد أن غزاه ملك آخر وهزمه.	
GMC	إثم (خطيئة ، ذنب) يشخص	Z127,
	كفر(شرك - إلحاد) يشخص	
.Gimaret,P.183/15-17	بدعة (في دين) تشخص	
.Gimaret,P.183/15-17	بدعة في دين تشخص بغراب مدهون يبدو كطاووس مبارك جميل	
	كفار يشخصون	
Gimaret,P.159/2-6.	عبدة أوثان يؤنسنون بمصابين لا يعرفون الدواء ويكرهون الطبيب	
.Gimaret,P.45/11-13	عبدة أوثان يتصارعون على الدنيا يشخصون بكلاب تتصارع على جيفة	
Gimaret,P.183.	عبدة أوثان يؤنسنون بوزير يخدع ملك(الوزير يطلي غراب بألوان الطاووس ويقدمه للملك كطاووس)	
Gimaret,P.181-183.	أوثان تشخص بغربان	
	دين يشخص	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,P.183.	دين يشخص بطاووس ألوانه جميلة ولا تزول.	
Gimaret,P.150/9-12.	دين يشخص بكنزبه مواد سحرية (كبريت الأحمر – ياقوت – زبرجد) تشفي من أمراض (عمى – صمم – بكم – جنون)	
	متدينون يشخصون	
Gimaret,P.45/11-13.	متدين زاهد في الدنيا يحارب من كفار (عبدة أوثان) يشخص برجل مر على كلاب تتصارع على جيفة فتركتها لتهجم عليه	
GMC	رياضات دينية تشخص : صلاة ، صوم	Z129,
GMC	كذب (بهتان ، شيء كاذب) يشخص	Z131,
.Gimaret,P.93/13-14	خداع يؤنسن بعدو (سوء نية)	
.Gimaret,P.192/13-14	كلام باطل يشخص بجواهر مغشوشة مصنوعة من زجاج	
.Gimaret,P.93/13-14	قول سوء يؤنسن بعدو	
.Gimaret,P.93/13-14	عمل سوء يؤنسن بعدو	
	مخادعون يشخصون	
.Gimaret,P.183/14-16	كهنة أوثان يؤنسنون بوزير يخدع ملك فيقدم له غراب كطاووس	
.Gimaret,P.152/13-14	كهنة الأوثان يشخصون بحانة	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
	مُفتِنون يشخصون	
.Gimaret,P.175/15-19	شياطين تفتن الناس يُؤنسنون بالنساء (النساء فتنة)	
.Ebn-Hasdai,p.170	شيطان يغوي الناس (يقود الناس للنار) يشخص بحصان (بهيمة - بغل) يقود صاحبه إلى القبر(يهوي بصاحبه في بئربها نار) See: Thompson Motif-Index :A50.conflicx of god and evil cre- .ators.—v. Aptowitzer, p55	
Gimaret,P.12.	عدم حياد يؤنسن بقاض	
Gimaret,P.12.	غضب (هياج) يؤنسن بقاضٍ	
Ebn-Hasdai,p.19.	غضب يؤنسن بقاضٍ مُهاب	
Ebn-Hasdai,p.19.	حنق يشخص بقاضٍ مُهاب	
GMC	حرب تشخص	Z132,
GMC	جدب (فقر ، ندرة ، هزال ، ضعف تغذية ناتج عن سوء الطعام) يشخص	Z133,
GMC + Alf	حظ سعيد يشخص .see:Dotti Gmc	Z134,
Gimaret,P.77/12.	قدر يشخص بروح إذا كان العمل هو الجسد	
Gimaret,P.190/7-9.	بشرى تشخص بشجرة عظيمة	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Alf	رمزية العملات (القطع النقدية) عملات نقدية ذات ألقاب ,cf.P13.9.3.3.1+	Z134.3.0.1+,#
GMC	محنة (شدة ، ضراء) تشخص	Z135,
Alf	لسان حال شخص (وضعه أو ظروفه) [لسان الحال] لسان الأشياء (لسان المدح)	Z137.1+,#
Alf	عضو جنسي يشخص	Z138.5+,#
Alf	عضو جنسي يعطى اسم (تحديداً اسم ذكر) مثال (الشيخ) [بركات الشيخ الذي بينهما – شيخ زكريا أبو العروق – يا أبو اللثامين (السيد البدوي)	Z138.5.0.1+,#
Alf	مهبل يشخص [شيخ]	Z138.5.2+,#
GMC	تشخيصات متنوعة	Z139,
	تشخيصات متناقضة	
	الفقير الفاضل والغني السيء	
Gimaret,pp.35-37.	فقير مهمل رغم قيمته وغني سيء يشخصان بسفينتين (الفقير: سفينة مدهونة بالقار وهي مليئة باللؤلؤ – الغني: سفينة مدهونة بالذهب وهي مليئة بالقاذورات)	
Alf	خمر يشخص (اجعلنى أفعلها)	#,Z139.3
Alf	ماء جرة , برطمان – انثى ، مهبل	#,Z139.9.3.2+

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Alf	وعاء ظامئ (جاف) (صندوق ، حقيبة ، جيب ومثلها فتحة الاست أو فتحة المهبل (حق - واسع - مقاس) [ ] كلمة مزاملة تذكر بها	#,Z139.9.4+
GMC	سيد السماء كرمز لقديس	,Z139.7.1
GMC	مقص مفتوح كرمز للأنثى	Z139.7.2+
GMC	جرة أو قدر ، كرمز للأنثى	+,Z139.7.3
Alf	حزام يشخص (مرهق الوسط) (متعب الوسط)	#,Z139.9.5.1+

( ) ما بين القوسين مرادفات أو توضيحات لما قبلها، والمذكور قبلها قُدم لاعتبار واحد هو أسبقية الورود في النص.

في المرجع العبري التوثيق برقم الصفحة وفي المرجع العربي التوثيق برقم الصفحة متبوعًا أحيانًا بأرقام السطور عند الضرورة.

- الهوامش

1. Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights , (Bloomington:Indiana University Press, 2006).pp 4-5.
2. Mary Ellen Brown and Brauce A. Rosenberg, Folklore (an Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales , Music and Arts, vol.2, p.651.
3. אשר ריבלין, מונחון לספרות, פרשת פועלים, תל-אביב, 2000, עמ"19.
4. מלכה פוני , ש.י.עגנון (פרקי לימוד),הכנה לבחינת הבגרות בספרות,ידיעות אחרונות, ספר חמד, בע"מ, תל-אביב, עמ"6.
5. أطلقت البلاغة العربية على طريقة تشبيه حالة بأخرى، مع وجود أداة تشبيه سواء أكانت ظاهرة أو مستترة، ويكون وجه الشبه فيه صورة منتزعة من عدة صور، أطلقت عليه التشبيه التمثيلي، فحين يرغب الشاعر في تصوير حالته وهو يشعر بلوعة الحب رغم قرب محبوبته منه، لوجود ما يحول دون الوصال، يصور هذه اللوعة بالظمأ القاتل للإبل وهي في الصحراء القاحلة، رغم أنها تحمل فوق ظهورها قراب الماء فيقول ابن عنين :

وأشد ما لقيت من ألم الجوى قرب الحبيب وما إليه وصول
كالعيس في البيداء يقتلها الظما والماء فوق ظهورها محمول

- انظر: ابن عنين (محمد بن نصر الأنصاري)، ديوان ابن عنين، تحقيق: خليل مردم بك، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 2001، ص 186.

6. التصنيف في جوهره هو محاولة لاختصار أو إيجاز مادة المأثور الشعبي للعالم بأثره بشكل يسهل الوصول إلى جزيئات تلك المادة التي تنهمر – على حد تعبير طمسن – من جميع أنحاء العالم المتمدن وغير المتمدن، فنتيجة لهذه المادة الضخمة برز تشابه في جزيئات الحكي أكثر من التشابه في الحكايات نفسها، وعليه أصبح الموتيف / الجزيء هو الأساس المشترك لتصنيف مادة الأدب الشعبي العالمي

– للمزيد حول تصنيف الجزيء انظر:

– StithTompson.Motif-Index Of Folk-Literature,1-6 vol.,(Copenhagen-Blomington, Indiana University Press,1955-1958)v.1,p.9.

7. (تتكون بنية الموتيف/الجزيء من حرف أبجدي (هنا Z) يشير إلى الطبيعة العامة لمحتوى الباب الذي يرمز إليه (هنا حرف ال Z يرمز إلى الجزيئات المتنوعة)، ثم رقم مئوي يشير إلى الموضوعات الرئيسية في باب معين، وربما تبعه وصف أو تفصيل

– للمزيد حول فقه تصنيف الجزيئات انظر:

– حسن الشامي. فهرست جزيئات المأثورات الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، (مجلة علمية محكمة)، عدد 10، تصدر عن أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر بمملكة البحرين، ص ص 124 – 125.

8. حصرت هيدا ياسون عدد فهارس الأدب الشعبي في العالم ب 339 فهرست حتى عام 2000م، تقع جزيئات الأنسنة في جميعها فيما بين المدخلين (Z110,-Z139,)، وبذلك يغدو يسيرًا على الباحث الوصول إلى جزيئيات الأنسنة في جميع الفهارس العالمية، علمًا بأن عدد الفهارس الخاصة بأدب شعبي عربي خمسة فهارس، بينما عدد الفهارس الخاصة بأدب شعبي عبري ستة فهارس.

9. للمزيد: حول إحصائيات الفهارس الأدبشعبية في العالم راجع :

– Heda Jason. Motif ,Type and Genre-A Manual for Compilation of Indices & a Bibliography of Indices and Indexing. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica(FF communication no.273), . 2000.

10. هو אברהם ב"ר שמואל הלוי אבן חסדאי إبراهيم بن شموئيل هلافي ابن حسداي اهتم بدراسة التوراة وكتب الحكمة اليهودية، كان ممن يقدرون الرابي موشيه بن ميمون، وقد كان له مكانة كمترجم من العربية إلى العبرية، حيث ترجم كتاب التفاحة المنسوب لأرسطو وكتاب ميزان العدل لأبو حامد الغزالي وكتاب المبادئ للرابي إسحاق إسرائيلي وغيرها من الكتب. للمزيد انظر :

– א.מ.הברמן, עם הספר (מאמר בספר בן המלך והנזיר) ,מחברות לספרות בסיוע מוסד-הרב קוק, תל-אביב, תשי"א , עמ" 403 – 406.

– htt://www.daat.ac.il/encyclopedia/value.asp?idl=1195

11. Chapbook انظر شرح تفصيلي للمصطلح في دراسة قدمها الباحث عن أحد هذين الكتابين ومنشورة في مجلة الثقافة الشعبية:

– فرج قدري الفخراني،

12. אילת אטינגר , בן המלך והנזיר – אברהם בן שמואל הלוי אבן חסדאי , עמ" 4.

– http://www.text.org.il/index.php?book=110

• مصادر الدراسة

– Daniel Gimaret , Kitab Bilawhar waBudasf , Recherches Bubliees sous la Direction de L'Institut de Orientales de Beyrouth , Nouvelle Serie , A. Langue Arabe et PenseeIs lamique , Tome VI , Dar El-Machreq Editeurs , 1972.

– (كتاب بلوهر وبوذاسف، حققه دانيال جيماريه، بحوث ودراسات بإدارة معهد الآداب الشرقية، دار المشرق، بيروت، 1972.)

– Dov Neuman , Motif-Index of Talmudic-Midrashic Literature , Doctoral Dissertation ,

Dep. Of Folklore Indiana Uni. Series Publication no.879 , University Microfilms International , Ann Arbor , Michigan , U.S.A

- Hasan El-Shamy.Folk-Tradition of the Arab World: A Guide to Motif Classification, 1-2 Vol., Indiana Uni. Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.
- Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights , (Bloomington:Indiana University Press, 2006).
- Hasan El-Shamy. Types of the folktale in Arab World: a Domographically Oriented Approach. Bloomington, 2004.
- Stith Tompson.Motif-Index Of Folk-Literature, 1-6 vol.,(Copenhagen-Blomington, IndianaUniversity Press,1955-1958.
- אברהם בן חסדאי ,בן המלך והנזיר ,ההדיר הוסיף הערות ואחרית-דבר א.מ.הברמן, מחברות לספרות בסיוע
- מוסד הרב קוק , תל-אביב , תשי״א

• المراجع

- Mary Ellen Brown and Brauce A. Rosenberg, Folklore (an Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales , Music and Arts, vol.2, p.651.
- אשר ריבלין , מונחון לספרות , פרשת פועלים , תל-אביב, 2000,עמ״19
- מלכה פוני ,ש.י.עגנון (פרקי לימוד),הכנה לבחינת הבגרות בספרות,ידיעות אחרונות, ספר חמד, בע״מ, תל-אביב, עמ״6.
- ابن عنين (محمد بن نصر الأنصاري)، ديوان ابن عنين، تحقيق : خليل مردم بك، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 2001، ص 186.
- حسن الشامي. فهرست جزيئات المأثورات الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، (مجلة علمية محكمة)، عدد 10، تصدر عن أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر بمملكة البحرين، ص ص 125-124.
- Heda Jason. Motif ,Type and Genre-A Manual for Compilation of Indices & a Bibliography of Indices and Indexing. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica(FF communication no.273), . 2000.
- א.מ.הברמן , עם הספר (מאמר בספר בן המלך והנזיר) , מחברות לספרות בסיוע מוסד הרב קוק , תל-אביב , תשי״א , עמ״406-403.
- htt://www.daat.ac.il/encyclopedia/value.asp?idl=1195
- فرج قدري الفخراني،
-
- אילת אטינגר , בן המלך והנזיר - אברהם בן שמואל הלוי אבן חסדאי , עמ״ 4.
- http://www.text.org.il/index.php?book=110

• الصور

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Ben_Hamelech_Vehanazir.jpg

عادات وتقاليد

السِّيجَةُ: حَفْرِيَّاتٌ فِي التَّاريخِ واللُّغَةِ 92
الطب الشعبي العربي: تقنيات التداوي بالأعشاب وعمليات العلاج 102
توثيق الطب العربي الشعبي: الضرورة، الواقع والمنهج 118

أ. الدكتور مصطفى السواحلي - بروناي

السِّيجَةُ:
حَفْرِيَّاتٌ فِي التَّارِيخِ واللُّغَةِ

ليســت الألعابُ على اختــلاف أنواعها مصدرًا للتســلية والمتعة فحســب، ولكنَّها مرآةٌ تنعكس عليها حضــارةُ الأمَّة بكافَّــةِ أبْعادها، وتتجلَّى علــى صفحتها توجُّهاتهــا الفكريَّة والنفســيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة، فقد نشــأت الرياضةُ قديمًا في ســياق صراع الإنســان مع الطبيعة بكلِّ مفرداتها البشــريَّة وغيرالبشــريَّة، التي أجبرت الإنسانَ الأول علــى الكــرِّ والفرِّ، والدفاع عن نفســه، ومحاولة إثبــات ذاته في مواجهــة الآخريــن، ثمَّ تطــورتْ لتصبــح جــزءًا من فلســفة الأمَّة، ورؤيتهــا للكــون والحيــاة؛ فالرياضــات العنيفة التي راجــت في زمن الحضــارة الرومانيَّة، والتي كان الأباطرة يتســلَّوْن فيهــا برؤية العبيد يقتــل بعضهــم بعضًا في مشــاهد دمويَّــة مُرَوِّعــة، ولعبــة الملاكمة والمصارعة الحــرَّة في أمريكا، ومصارعة الثيران في إســبانيا وغيرها من الألعاب الدمويَّــة تعكس روح العدوان والوحشــيَّة التي قامت عليها الحضــارة الرومانيَّة القديمــة ووريثتها الحضارة الغربيَّــة الحديثة.

1

وذيوع ألعاب القمار في نوادي أوروبا وأمريكا وبعض الدول الآسيويَّة، والشغف بشراء أوراق اليانصيب، والمراهنات على المباريات، وغيرها من صور القمار الإلكترونيِّ الذي تقدر الأموال الدائرة فيه بمليارات الدولارات يعكس حالة الجشع الماديِّ والرغبة في الثَّراء السريع لدى شعوب تلك الدول. بينما يشير انتشار الألعاب العقليَّة كالشِّطْرنج والنَّرْد في الحضارة الفارسيَّة القديمة إلى الحكمة المنظَّمة والتدبير العقلي الهادئ. ويدلُّ شيوع الرياضات الدفاعيَّة كالكاراتيه في اليابان مثلاً على الطبيعة المسالمة لتلك الشعوب، والتي قصاراها أن تدافع عن نفسها بطريقة احترافيَّة ليس فيها إراقةُ دماء. وتتناغم الرياضات الجماعيَّة الهادئة الشائعة في الأرياف مع جوِّ الترابط الأسريّ، والسلام الاجتماعيِّ، ونمطٍ من التفكير المنظَّم وإن كان بدائيًّا في كثيرٍ من صُوَره.

وتحظى لعبة "السيجة" أو "الشيزى" بذيوعٍ كبيرٍ في شتى أقطار الوطن العربيِّ من المحيط إلى الخليج منذ قرون عديدة، وبخاصة لدى كبار السن في القُرَى والبوادي، حيث يجتمعون عليها في مجلس يسوده الحبُّ والوئام اللذان لا يخفى أثرهما في تقوية الروابط الأسرية، وتفريغ شحنات الغضب والانفعالات المتراكمة من أعباء الحياة وضغوط المادة. وإن أنس لا أنسى مجلس جَدِّي - رحمه الله - حيث كان اللاعبون يتحلَّقون أمام بيته لممارستها، أو للتمتع بمشاهدة اللاعبين في متابعة دقيقة، مع إنشاد الظافر مواويل النصر من سيرة "أبو زيد الهلالي"، أو سيرة "عنترة بن شدَّاد" بصوت رخيم، وربما استشهد بعض الحَفَظَةِ أثناء اللعب بآيات من القرآن الكريم الدَّالَّة على القتال والمطاردة والحشر، أو أسقط بعض المتابعين لنشرات الأخبار الأحداث السياسيَّة الجارية على مجريات اللعب، فتراه يسمى الحجارة التي يلعب بها بأنواع الطائرات المقاتلة، أو بأسماء بعض القادة شرقًا وغربًا، وسط جوٍّ يسوده الترابط والسلام الاجتماعي الحقيقيّ على الرغم ما يطفو على السطح من صياح المنتصر، وحسرات المهزوم مع تصميمه على تكرار المحاولة حتى ولو امتدَّ بهم المجلس إلى طلوع الفجر. ثمَّ انْقَضَتْ تلك الأيام، وكادت اللعبة تنقرضُ بعدما جاء التلفاز واجتذب تلك الجماهير لمشاهدة مباريات الكرة، أو الدراما التلفزيونية، أو البرامج الحوارية، ناهيك عن الألعاب الإلكترونية التي اجتذبت الشباب من أحضان تلك الطبيعة الحالمة إلى عالمها المُفْعَم بالقتل والدماء، ثم جاءت الهواتف الذكيَّة التي بات الأطفال الصغار يحملونها، فقضت على البقية الباقية من أواصر الترابط الاجتماعيّ الذي بات حديثًا من أحاديث الغابرين.

وقد ورد ذكر "السِّيجَة" عَرَضًا في أحد أبحاثي، فرأيتُ من الأمثل أنْ أُعرِّف بها بعدما صارت شيئًا من التراث المنقرض في أذهان شباب اليوم؛ فوجدتني مفتوحًا على عوالم فسيحةٍ يختلط فيها الدينيُّ بالحضاريِّ، واللغويُّ بالثقافيِّ في معزوفةٍ فريدةٍ تعكس التواصل الحضاريَّ، والتفكير الهادئ لدى العرب منذ أزمنةٍ بعيدةٍ، وهو ما تجلِّيه صفحاتُ هذا المقال.

اولا: في غَياباتِ التَّاريخِ:

من المؤكَّد أنَّ هذه اللعبة موغلة في القدم؛ لارتباطها بالإنسان البسيط في باديته أو حقله، وسعيه إلى التسلية الممتعة التي تنمي فكره، وتعزز مكانته الاجتماعية. ولكنَّ تاريخ نشأتها لم يسجل للأسف على وجه التحديد، ولا يوجد دليلٌ يرقى إلى درجة اليقين حول بداياتها، ولكنْ ثمَّة افتراضات طرحها عدد من الباحثين منها:

فقد زعم الكاتب الأمريكي كارينغتون بولتون (H. Carrington Bolton 1843 - 1903) أنَّ سيدنا موسى عليه السلام كان يلعبها مع بنتي العبد الصالح "شعيب" في أرض مدين[1].

وهو زعمٌ لا دليل عليه، ولم يذكر له مصدرًا، ولعله مما سمعه من الأساطير التي يتناقلها بدو سيناء الذين عاش معهم خلال رحلته البحثية في سيناء، وقد تعلم منهم اللعبة، ومارسها، ووصف النمط الذي كان يمارسه وصفًا دقيقًا.

وذكرها المستشرق البريطاني إدوارد وليم لين (Edward William Lane 1801 - 1876) وشرح

طريقة لعبها، وأشار إلى أنَّ عددًا منها محفورًا على قمة الهرم الأكبر في مصر، ولكن من المحتمل أن يكون من حفروا عيونها هم المرشدون العرب الذين يرافقون السياح الأجانب[2].

وقد وقف الباحثان (Vesna Bikic)، و(Jasna Vukovic) وهما أثريَّان في جامعة بلجراد على لوحة للمَنْقَلة (أحد أسماء السيجة) مكونة من 12 عينًا 2×6 في قلعة بلجراد عام 2006م، وبيَّنا أنَّها من أقدم الألعاب اللوحية في العالم، وأنَّها منتشرة من الفلبِّين وإندونيسيا وماليزيا في أقصى الشرق، مرورًا بالهند والمنطقة العربية، ووصولًا إلى أدغال إفريقيا في كينيا وتنزانيا والكونغو وأنجولا وغيرها، وأشارا إلى الأصل العربيِّ للكلمة، وقد رجَّحا أن تكون اللعبة قد ظهرت في مصر الفرعونيَّة في العصر الحجريِّ الحديث، حيث وجدت بعض آثارها في معابد الأقصر[3].

ونقل عن الباحث السعودي مسعد العطويّ المعنيّ بتاريخ منطقة "تبوك" أنَّ آثارها لا تزال باقية إلى اليوم، وهي محفورة على صخورٍ كبيرةٍ في منطقة تبوك على طريق القوافل الذي مرَّ به الرسول ﷺ ما بين مدينة تبوك ومركز البدع[4].

وذكر الباحث الجزائري علي عليوة أنَّه توجد آثار موجودة حتى الآن تؤكد وجود لعبة "الخربقة" (وهي التسمية الجزائرية للعبة) لدى البيزنطيين موجودة في الأحجار والآثار التي تركوها في ولاية "تِبْسَة" بالجزائر، والتي بني بها السور البيزنطيُّ في وسط المدينة[5].

وفي تقديري أنَّ هذه العيون المحفورة على الصخور لا تكفي دليلًا على أنَّ الفراعنة أو البيزنطيين أو أهل مدين كانوا يلعبونها، فمن المحتمل جدًّا أن يكون اللاعبون قد حفروها في أزمنة لاحقة، وأنَّ المزاج قد استبد ببعض المصريين المحدثين مثلًا للعب مباراة تاريخيَّة على قمة الهرم، فحفروا تلك العيون التي لا تحتاج إلى جهد كبير في صناعتها.

وننتقل من هذا التاريخ الموغل في القدم، والمبني على افتراضات لا ترقى إلى درجة اليقين، إلى التاريخ الموثَّق بشواهد مقبولة، حيث نجدها تحت مسمَّى (القِرْق) تتردَّد في المصادر العربيَّة منذ العصر الجاهليّ، فما بعده، نكتفي من ذلك بهذه الشواهد:

فقد ذكرها الشاعر المخضرم أميَّة بن أبي الصَّلْتِ (5هـ/ 626م) في قوله:

وَأَعْلَاطُ الكَوَاكِبِ مُرْسَلاتٌ

كَخَيْلِ القِرْقِ غَايَتُهَا النِّصَابُ [6]

قال الزمخشريُّ (538هـ) مُعلِّقًا على البيت: "قَالُوا: هَذِه اللعبة تلعب بِالْحِجَارَةِ فخيلها هِيَ الحِجَارَة، وَفِي القِرْقِ البَدْرِيُّ والبَغْتِي. وَقيل: هِيَ الأَرْبَعَة عشر، خطٌّ مربَّع فِي وَسطه خطٌّ مربع، فِي وَسطه خطّ مربع، ثمَّ يخط من كل زَاوِيَة من الخطّ الأول إِلَى الخَط الثَّالِث، وَبَين كل زاويتين خطٌّ، فَتَصِير أَرْبَعَة وَعشْرين"[7].

وقال الزبيديُّ (1205هـ): "شَبَّه النّجومَ بهذه الحَصَيات التي تُصَفُّ، وغايتُه النِّصابُ، أي المَغْرب الذي تغْرُب فيه"[8].

ووجود هذه الإشارة في الشعر الجاهليِّ دليلٌ واضح على مدى عراقة تلك اللعبة، وإضافة تلك الحصيات إلى الخيل من باب إضافة المشبه إلى المشبه به، كأنَّ تنقل هذه الحصيات يشبه عدْوَ الخيل، وهو قريب من تسمية حجارة اللعب في معظم البلدان المصريَّة بالكِلاب؛ وفي بعض الدول بالجِراء، (جمع جَرْو، وهو الصغير من ولد الكلاب أو السباع)، وفي بعضها بالنسور، والتشبيه)؛ "أَنَّهُ كَانَ رُبَّمَا رَآهُمْ يَلْعَبون بالقِرْقِ فَلَا يَنْهاهم". قال ابن الأثير (606هـ): "القِرْق بِكَسْرِ القَافِ: لُعْبةٌ يَلْعَب بِهَا أهلُ الْحِجَازِ، وَهُوَ خَطٌّ مُرَبَّع، فِي وَسطِه خَطٌّ مُرَبَّع، فِي وَسطِه خَطٌّ مُرَبَّع، ثُمَّ يُخَطُّ فِي كُلِّ زاوِية مِنَ الخَطّ الْأَوَّلِ إِلَى زَوَايَا الْخَطِّ الثَّالِثِ، وَبَيْنَ كُلِّ زاويَتين خَطّ، فَيَصِيرُ أَرْبَعَةَ عَشَرَ خَطًّا"[9].

كما ورد ذكرها في العصر الأمويِّ، فقد روى أبو الفرج الأصفهانيُّ (356هـ) في "الأغاني" محاورةً دارت بين أربعة من كبار شعراء العصر الأمويِّ، هم: عمر بن أبي ربيعة (93هـ)، وكثيِّر عزة (105هـ)، والأحوص (105هـ)، ونُصَيْب بن رباح (108هـ)، حيث انتقد

كثيرٌ بيتًا للأخوص، وفضَّل عليه بيتًا لنُصَيْب، فلمَّا نظر أنَّ الكبرياء قد دخلت قلب نُصَيْب انتقد عليه بيتًا، فقال نُصَيبٌ: "اسْتَوَتِ القِرَقُ". قال: وهي لعبة مثل المنقلة[10].

وقد وقعت الكلمة محرَّفة إلى (القِوَق) في جميع طبعات الأغاني التي وقفتُ عليها، والصواب (القِرَق) أي تعادلنا في اللعب، فكلٌّ واحدٌ قد أُخِذَ عليه مأخذٌ، فَجَمَعَ القِرْق على (قِرَق)، وفي التاج: "وَيُقَال: اسْتَوى القِرْقُ فَقومُوا بِنَا، أَي: اسْتَوَيْنا فِي اللَّعِب فَلم يقْمُر واحدٌ منا صاحبَه"[11].

ثمَّ ورد ذكرها على لسان الإمام الشافعيِّ (204هـ) بتسميتين هما: (القِرْق)، و(الحِزَّة) حيث تحدَّث في كتابه الأمِّ عن شهادة أهل اللعب قائلًا: "وَيُكْرَهُ اللَّعِبُ بِالْحَزَّةِ، وَالقِرْقِ، وَكُلُّ مَا لَعِبَ النَّاسُ بِهِ؛ لِأَنَّ اللَّعِبَ لَيْسَ مِنْ صَنْعَةِ أَهْلِ الدِّينِ وَلَا الْمُرُوءَةِ"[12].

نكتفي بهذه الأمثلة الأربعة التي تؤكد أنَّ اللعبة كانت معروفةً قُبَيْل ظهور الإسلام، وقد عرفها الصحابة والتابعون، وتكلم عنها الفقهاء المجتهدون منذ وقتٍ مبكِّرٍ جدًّا، ثمَّ استفاض الحديث عنها في المصادر اللغويَّة والفقهيَّة كما سيبدو لاحقًا.

ثانيا: في بحار اللغة:

تنوعتْ أسماء لعبة "السيجة" تنوعًا كبيرًا باختلاف الزمان والمكان ومستوى اللعب وطريقته، واختلط فيها الفصيح بالمعرَّبِ والعاميّ؛ مما يعكس المرونة الشديدة التي تصبغ اللعبة باللون المحليِّ للبيئة التي عاشت فيها، وتلك هي الأسماء التي وقفتُ عليها مرتَّبةً على حروف المعجم:

1) الأربعة عشر:

وقد ورد الاسم في قول الإمام أبي إسحاق الشيرازي (476هـ): "وَيُحْرَمُ اللَّعِبُ بِالْأَرْبَعَةَ عَشَرَ"[13].

قال ابن بطَّال الركبي اليمني (633هـ) في شرحه: "وَالْأَرْبَعَةَ عَشَرَ هِيَ: قِطْعَةٌ مِنْ خَشَبٍ يُحْفَرُ فِيهَا ثَلَاثَةُ أَسْطُرٍ، فَيُجْعَلُ فِي تِلْكَ الْحُفَرِ حَصًى صِغَارٌ يَلْعَبُونَ بِهَا، ذَكَرَهُ فِي الْبَيَانِ. وَيَحْرُمُ اللَّعِبُ بِالْأَرْبَعَةَ عَشَرَ: هِيَ اللُّعْبَةُ الَّتِي يُسَمِّيهَا العَامَّةُ: شَارْدَهْ، وَهُوَ: أَرْبَعَةَ عَشَرَ بِالفارِسِيةِ؛ لِأَنَّ شَارْ أَرْبَعَةٌ، وَدَهْ: عَشَرَةٌ بِلُغَتِهِمْ، وَهُوَ: حُفَيْرَاتٌ تُجْعَلُ فِي لَوْحٍ سَطرًا فِي أَحَدِ جَانِبَيْهِ، وَسَطرًا فِي الجانِبِ الآخَرِ، وَتُجْعَلُ فِي الْحُفَرِ حَصًى صِغَارٌ يَلْعَبُونَ بِهَا"[14].

وأعتقد أنَّه يعني السيجة التي بها 15 عينًا: 3×5؛ حيث إنَّ عدد الأحجار فيها أربعة عشر، مع كل لاعب سبعة، كما يطلق المصريُّون على ما كان عدد عيونها 5×5 الخمساويَّة، وما كان عدد عيونها 7×7 السبعاويَّة، وما كان عدد عيونها 9×9 التسعاويَّة.

ونصُّ ابن بطَّال على التسمية الفارسيَّة يشير إلى أصلها فيما نعتقد، ولعلَّها صورة شعبيَّة منبثقة عن الشطرنج، لكنَّ العامة حرَّفوا اسمها قليلًا، والصواب "چهارده"، و"چهار" هو رقم أربعة بالفارسيَّة، بالجيم التي تنطق مشوبة بالشين، وهو صوت غير موجود بالعربية، وحذفوا الهاء أسوة بالنطق.

2) الحَزَّة:

قال الإمام الشافعيُّ (204هـ) في الأمِّ في حديثه عن شهادة أهل اللعب: "وَيُكْرَهُ اللَّعِبُ بِالْحَزَّةِ، وَالقِرْقِ، وَكُلُّ مَا لَعِبَ النَّاسُ بِهِ؛ لِأَنَّ اللَّعِبَ لَيْسَ مِنْ صَنْعَةِ أَهْلِ الدِّينِ وَلَا الْمُرُوءَةِ. وَمَنْ لَعِبَ بِشَيْءٍ مِنْ هَذَا عَلَى الاسْتِحْلَالِ لَهُ لَمْ تُرَدَّ شَهَادَتُهُ. وَالْحَزَّةُ تَكُونُ قِطْعَةَ خَشَبٍ فِيهَا حُفَرٌ يَلْعَبُونَ بِهَا إنْ غَفَلَ بِهِ عَنْ الصَّلَوَاتِ فَأَكْثَرَ حَتَّى تَفُوتَهُ، ثُمَّ يَعُودَ لَهُ حَتَّى تَفُوتَهُ رَدَدْنَا شَهَادَتَهُ عَلَى الاسْتِخْفَافِ بِمَوَاقِيتِ الصَّلَاةِ"[15].

وقد ضبطت الكلمة في بعض تحقيقات كتاب "الأمّ" بضم الحاء؛ لكنَّ الأضبط فتح الحاء كما نبَّه على ذلك الخطيب الشربيني (977هـ) قائلًا: "وَأَمَّا الْحَزَّةُ وَهِيَ بِفَتْحِ الحَاءِ الْمُهْمَلَةِ وَبِالزَّايِ: قِطْعَةُ خَشَبٍ يُحْفَرُ فِيهَا حُفَرٌ فِي ثَلَاثَةِ أَسْطُرٍ، يُجْعَلُ فِيهَا حَصًى صِغَارٌ، وَيُلْعَبُ بِهَا وَتُسَمَّى الْمَنْقَلَةَ، وَقَدْ تُسَمَّى الْأَرْبَعَةَ عَشَرَ"[16].

ولعلَّهم سمَّوها بذلك؛ لأنَّ الحفر تُحَزُّ في قطعة الخشب أو الصخرة التي يلعبون عليها.

3) الخَرْبَقَة:

وهي التسمية الشائعة للسيجة في الجزائر وبلاد المغرب العربي، وقد ذكرها الروائيُّ الجزائريّ محمد العربي الجليديّ، وشرحها مطبقًا على "السبعاويَّة" المعروفة في مصر، ومال إلى أنَّها انتقلت من مصر إلى بلاد المغرب العربيّ إبان حروب بني هلال وبني سليم في المغرب في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي تقريبًا قائلًا: "إنَّ بني هلال وبني سليم وغيرهم من أعراب التغريبة لم يأتوا فقط بقطعان الإبل، وبالخيول الأصيلة والأشعار، وبقصص سيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد العبسي، والزير سالم. حين قدموا إلى بلاد المغرب، وإنما جاءوا بكلِّ تراثهم الأصيل، وتقاليدهم العريقة، ومنها عدد من الألعاب التقليدية مثل الخربقة واللقفة"[17].

ويرى بعض الباحثين أنَّ التسمية جاءت من قولهم "خَرْبَقَ" المكان إذا أتلفه وأفسده، والسيجة التي تحفَرُ في التراب تترك مكانًا مخربقًا آثار الدماء فيه واضحة من جراء نقل الكلاب من بيت إلى بيت[18]. وهو تأويلٌ بعيدٌ في تقديري.

4) السِّيجَة:

وهي التسمية الشائعة في مصر، ومنها انتقلت إلى بلدان عديدة، لكنها تسمية غامضة التاريخ والنشأة والاشتقاق، فقد كانت غير معروفة حتى زمن ابن حجر الهيتميّ (974هـ/ 1557م)، وهو مصريٌّ عاش في القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي؛ إذ لم يذكر هذه التسمية على كثرة الأسماء التي ذكرها، ومن الغريب أنَّ المعاجم العربية الحديثة مثل: "المعجم الوسيط"، و"المعجم العربي الأساسيّ"، و"معجم اللغة العربية المعاصرة"، و"الرائد"، و"المنجد"... وغيرها لم تذكرها، على حين ذكرت "السيجار، والسيجارة، والسيجان"؟

وقد وقفْتُ عليها فحسب في المصادر الإنجليزيَّة التي كتبها الرحالة والمستكشفون الأجانب الذين جاسوا خلال الديار العربيَّة لأسباب عديدة خلال القرن التاسع عشر، بلفظ (Seega)، وقد نقل الكاتب الأمريكي كارينغتون بولتون عن مصدر لم يسمّه أنَّ أحد المصادر المكتوبة بالإنجليزيَّة أتتْ على ذكر هذه اللعبة سنة 1694م[19].

ولستُ أدري ما أصل هذه الكلمة: أهي كلمة قبطيَّة مما بقي على ألسنة المصريين؟ ولكن كيف تحيا الكلمة خمسة عشر قرنًا دون أن يسجلها مصدرٌ عربيٌّ؟ أم هي كلمة عربيَّة مشتقة من السياج، وهو السور من حائط أو سلك أو جريد الذي يقام حول المكان لحياطته، وكأنَّهم شبهوا تلك الخطوط التي ترسم بالسياج، ولكنَّ البنية الاشتقاقيَّة للكلمة ليست عربيَّة، ثم كيف تغيب عن عيون المؤرخين والفقهاء والمعجميين كلَّ هذه القرون؟ ولعلي أمْيَلُ إلى أنَّها محرَّفَة عن "شيزى" الشائعة في الجزيرة العربيَّة، والتي ستأتي، فبينهما تقاربٌ صوتيٌّ واضحٌ بسبب اتحاد مخرج الزاي والسين، ومخرج الجيم والشين، واتحاد الوزن؛ لأنَّ العامة يحذفون في النطق التاء الأخيرة، ويستعيضون عنها بمطل فتحة الجيم، فتصير ألفًا؛ فربَّما حرفها بعض الأجانب صوتيًّا إذ وردت في كتبهم أولًا، ثم شاعت بعد ذلك.

5) شطرنج المغاربة:

حيث جاء في تعريف ابن حجر الهيتمي (974هـ) للقِرْق قوله: "وَالقِرْقُ بِكَسْرِ الْقَافِ وَسُكُونِ الرَّاءِ، وَحَكَى الرَّافِعِيُّ عَنْ خَطِّ القَاضِي الرُّوَيَانِيِّ فَتْحَهُمَا، وَتُسَمَّى شِطْرَنْجَ الْمَغَارِبَةِ: أَنْ يُخَطَّ عَلَى الْأَرْضِ خَطٌّ مُرَبَّعٌ، وَيُجْعَلَ فِي وَسَطِهِ خَطَّانِ كَالصَّلِيبِ، وَيُجْعَلَ عَلَى رَأْسِ الْخُطُوطِ حَصًى صِغَارٌ يُلْعَبُ بِهَا"[20].

وواضح أنَّها تسمية محليَّة خاصة بأهل المغرب، كما سماها بعضهم شطرنج الفلاحين، أو القرويين، أو المسنين، أو العواجيز، أو البسطاء وغيرها، والصلة بينها وبين الشطرنج واضحة شكلًا ومضمونًا وغاية، وإن اختلفت طرائق اللعب.

6) الشِّيزَى:

وهي التسمية الشائعة في الجزيرة العربيَّة، والشِّيزَى في الأصل شجر صلب الخشب تصنع منه أدوات البيت، قال ابن منظور (711هـ) في لسان العرب: "والشِّيزَى: شَجَرٌ تُعْمل منه القِصَاع والجِفَان، وقيل: هو شجر الجَوْز، وقيل: إنما هي قِصاع من خَشَب الجَوْز فَتَسْوَدّ من الدَّسَم. الجوهريُّ: الشِّيزُ، والشِّيزَى: خشبٌ أَسودُ تتَّخذُ منه القِصَاعُ؛ قال لَبِيد:

وَصَبًا غَدَاةَ مُقَامَةٍ وَزَّعْتُهَا

بِـجِفَانِ شِيزَى، فَوْقَهُنَّ سَنَامُ"[21]

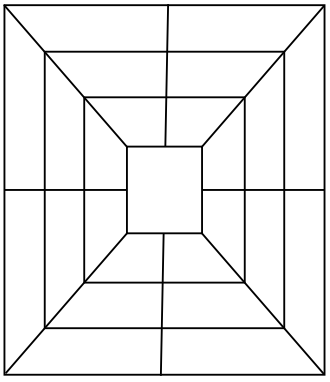
وواضح أنَّ الذين سموها بذلك هم الذين كانوا يصنعون لها لوحًا خشبيًّا مصنوعًا من ذلك الخشب المتميز بالصلابة، مما يشعر بالاستقرار، فهي ليست مجرد حفر آنيَّة في الرمل أو التراب، إنَّما لها لوحتها المستقرَّة كالشطرنج، وقد أدركْتُ تلك اللوحة الصلبة في بيت جدِّي؛ إذ كان يهتمُّ بها كلَّ الاهتمام، ويسارعُ إلى إصلاحها كلمَّا تخلخلتْ بفعل القرع العنيف أحيانًا بالزلط على صفحتها، ويدفع للنجَّار ما شاء ثمنًا لواحدة جديدة.

7) القِرْق:

وهي أقدم تسمية لها كما سبق في التأريخ للعبة، حيث ورد في الشعر الجاهليِّ، وبقيت حيَّة على مدار تاريخ العربيَّة، وقد شرحها الزَّبيديُّ (1205هـ) في تاج العروس بقوله: "والقِرْقُ لعب السُّدَّرِ كسُكَّر. وقد قَرِق كفرِح: إذا لعِبَ به، وهو لصِبْيان الأعْراب بالحِجاز، كانوا يخُطّون أربَعًا وعِشْرين خطًّا، وهو خطٌّ مربَّعٌ، في وسَطِه خطٌّ مربَّعٌ، في وسطه خطٌّ مربَّعٌ، ثمَّ يُخَطُّ من كُلِّ زاوية من الخَطِّ الأول الى الخطِّ الثالث، وبين كل زاويَتَين خطٌّ، فيصير أربعةً وعِشرين خطًّا وصورتُه هذا كما تراها، فيصُفُّون فيه حُصَيَّات"[22].

وقد رسمت في الهامش تلك الصورة:

في هامش مطبوع التاج وكذلك في هامش القاموس صورة هذا الشكل الهندسي هكذا:



ولعلهم سموها بالقِرْق؛ لأنَّه لا بدَّ من تسوية سطح الأرض قبل ابتداء الحفر، والقِرْقُ في الأصل هو السطح الأملس المستوي، وهي لغة في القرق ككَتِف، قال المرار الفقعسي يصف أرضًا مستوية[23]:

وَأَحَلَّ أَقْوَامٌ بُيُوتَ بَنِيهِمُ

قِرْقًا، مَدَافِعُهَا بُعَادُ الأَرْؤُسِ

8) الكلَّابَة:

وهي تسميةٌ شائعةٌ في صعيد مصر وفي السودان؛ نسبة إلى "الكلاب" وهي الحجارة التي يلعب بها، والتي تسمَّى في كثيرٍ من البلاد بالكلاب، وفي بعضها بالجراء، والجرو هو الكلب الصغير، وفي التسمية إشارة إلى ما في اللعبة من منافسة ومشاكسة تشبه مهارشة الكلاب.

9) المَنْقَلَة:

وهي التسمية المصريَّة للحُزَّة، قال ابن حجر الهيتميُّ (974هـ) بعد شرح اسمي (القرق)، و(الأربعة عشر): "وَهِيَ الْمُسَمَّاةُ فِي مِصْرَ الْمِنْقَلَةُ، وَفَسَّرَهَا "سُلَيْمٌ" فِي تَقْرِيبِهِ بِأَنَّهَا خَشَبَةٌ يُحْفَرُ فِيهَا ثَمَانِيَةٌ وَعِشْرُونَ حُفْرَةً، أَرْبَعَةَ عَشَرَ مِنْ جَانِبٍ، وَأَرْبَعَةَ عَشَرَ مِنْ الْجَانِبِ الْآخَرِ، وَيُلْعَبُ بِهَا، وَلَعَلَّهَا نَوْعَانِ، فَلَا تَخَالُفَ"[24].

ولعلَّهم سموها بذلك؛ لأنَّ كلَّ لاعبٍ ينقل أحجاره من حفرة إلى أخرى بطريقة منظمة، فالنقل هو عمادها مهما اختلفت صورها وأشكالها. وقد ضبطت الكلمة بصور شتَّى لكلٍّ منها وجه، حيث وردت في بعض المصادر (المِنْقلة) كأنها اسم آلة، ووردت (المُنَقَّلَة) كأنها اسم مفعول، ووردت (المَنْقَلَة) كأنها اسم مكان، فهي أرض النقل وموضعه، وأنا أميل إلى الأخير، فقد ذكره صاحب التاج وعلله قائلًا: "وَأَرْضٌ مَنْقَلَةٌ: ذاتُ نَقَلٍ، وَبِهِ سُمِّيَتْ الْمَنْقَلَةُ الَّتِي يُلْعَبُ بِهَا"[25].

10) الهفّ:

وهي تسميةٌ شائعةٌ في بلاد المغرب العربيِّ، وفي التاج: "وهَفَّهُ: حَرَّكَه ودَفَعَه"[26]، فلعلها سميت بذلك نسبة إلى تحريك الكلاب بسرعة من عين إلى عين، والمادة تدور حول معاني الخفة والحركة السريعة.

ثالثًا: دَلالاتٌ مُعْتَبَرَةٌ:

1) الحكم الشرعيُّ:

لعلَّ القارئ الكريم لاحظ أنَّ أكثر النقول السابقة في مسألة التسمية من كتب الفقه لا من كتب اللغة؛ مما يوحي باهتمام بالغ لدى الفقهاء بهذه اللعبة، حيث تحدثوا عنها في باب الملاهي لمعرفة أهي من اللهو المباح أم من اللهو المحرم؟ وفي باب الشهادات لمعرفة هل تقبل شهادة لاعبها أم تُرَدُّ؟ وفي باب الصور لمعرفة أقطع الشطرنج من قبيل التماثيل المحرَّمة أم لا؟

وواضح أنَّ أمْثَلَ ما تُقاس عليه لعبة السيجة هو الشطرنج؛ فهما متقاربان جدًّا في طريقة اللعب، ولا تختلف اللوحة الخشبية للسِّيجَة كثيرًا عن لوحة الشطرنج، ولذا سميت تارة بشطرنج الفلاحين أو القرويين، أو المغاربة أو المسنين.

ومن عبقريَّة الفقه الإسلامي أنَّ فقهاءنا الأماجد ميَّزوا بين الألعاب التي تعتمدُ على مجرد الحظِّ مثل النرد أو النردشير أو الطاولة، والألعاب التي تعتمد على مجهودٍ ذهنيٍّ كالشطرنج، أما الضرب الأول القائم على الحظِّ المطلق فالجمهور على تحريمه؛ لأنَّه يشبه الاستقسام بالأزلام، وأما الضرب الثاني القائم على الرياضة العقليَّة فأغلب الفقهاء على التحليل بشروط؛ لأنَّه ضرب من الرياضة والتدبير، فأشبه المسابقة بالسهام، وقد نقل ابن حجر الهيتميّ (974هـ) اختلاف الفقهاء في حكمها، وانتهى إلى وضع الضابط قائلًا: "وَالحَقُّ أَنَّ الخِلَافَ فِي ذَلِكَ لَيْسَ لَهُ كَبِيرُ جَدْوَى؛ لِأَنَّ الضَّابِطَ إذَا عُرِفَ وَتَقَرَّرَ أُدِيرَ الأَمْرُ عَلَيْهِ، فَمَتَى كَانَ المُعْتَمَدُ عَلَى الفِكْرِ وَالحِسَابِ فَلَا وَجْهَ إلَّا الحِلّ كَالشِّطْرَنْجِ، وَمَتَى كَانَ المُعْتَمَدُ عَلَى الحَزْرِ وَالتَّخْمِينِ فَلَا وَجْهَ إلَّا الحُرْمَةُ كَالنَّرْدِ"[27].

وبعيدًا عن الخوض في لُجَج الاختلافات الفقهيَّة في تلك المسائل التي دارت حولها أبحاث فقهيَّة معمَّقة، وكُسِرَتْ عليها مؤلفاتٌ كثيرةٌ في القديم والحديث، وأخذتْ حظًّا كبيرًا من تقارع الأدلة وتمحيص الروايات؛ فالذي تطمئنُّ إليه النفسُ ما استقرَّ عليه كثيرٌ من الفقهاء من أنَّه لم يثبت في تحريم الشطرنج (والسِّيجَة تقاس عليه) حديث صحيحٌ ولا حسنٌ، ولذا اختلف فيه الصحابة أنفسهم، فضلاً عن الأئمَّة الأربعة، وبالتالي اتجه جلُّ الفقهاء المعاصرين إلى الإباحة؛ إذ لم يرد دليل قاطع بالتحريم، ولكَّنهم وضعوا لحِلِّ كلِّ رياضةٍ بدنيَّةٍ أو عقليَّةٍ ثلاثة شروط هي[28]:

- ألَّا تؤخِّر بسببها الصلاةُ عن وقتها، فإنَّ من أكبر مضارِّ اللهو سرقة الأوقات، وتأخير الصلوات، وكثيرًا ما رأينا مشجعي كرة القدم يهرعون إلى الملعب يوم الجمعة قبل الصلاة؛ لمشاهدة مباراة تقام بعد العصر أو بعد المغرب، ولا ينهضون لأداء شيءٍ منها، حرصًا على مقاعدهم.
- ألَّا يُقامر عليه، فإذا دخله قمار، ولو على شيء يسير، كأنَّ يدفع المغلوب ثمن المشروبات، أو أجر المكان والأدوات أو نحو ذلك دخل في دائرة الحرام؛ لأنَّه صار من الميسر.
- ألَّا تخالطه معصيةٌ كالفحش في الكلام، وإطلاق الأيمان الكاذبة، وإزعاج الجيران ونحوها، فكثيرًا ما نرى اللعب ذريعةً لمثل هذه الموبقات، وأصول الشريعة تقضي بسدِّ الذرائع.

أما إذا برئ اللعب من هذه الأمور الثلاثة فهو من قبيل الترويح المشروع عن النفس، وفيه ما فيه من تدريب الفكر، ورياضة الذهن، وتخليص النفس من أكدار العمل، وانفعالات الغضب.

2) الخصائص الفنيَّة:

تتمتع لعبة "السِّيجَة" بجملةٍ من الخصائص أعطتْها شعبيَّةً كبيرةً؛ وهو ما يفسِّر تنوع أسمائها، وظهور اللون المحلي في بعض مصطلحاتها؛ وأهمُّ تلك الخصائص:

- السهولة: حيث يُعِدُّ اللاعبان مجموعةً من الحُفَرِ الصغيرةِ في الرمل أو التراب. وفي الأماكن التي تحظى فيها اللعبة بشيء من الاستقرار يقومون بالحفر على الصخور، أو على لوح خشبيٍّ أشبه ما يكون بلوح الشطرنج، والأحجار التي يلعب بها غالبًا ما

تكون من الزلط الأبيض والأسود، وأحيانًا من قطع الطوب الأحمر والأبيض، وفي الحقول يستخدم نوى التمر أو المشمش أو الخوخ ونحوها، وعلى البحر يستخدمون القواقع بأشكالها المختلفة، وكلها أدوات ميسورة، لا تكاد تكلِّف شيئًا.

- المرونة: حيث يختلف عدد العيون باختلاف الزمان والمكان ومستوى اللاعبين، فكلما ازداد عددها اشتدت صعوبة المواجهة، وطال زمن الدور، فهناك ما هو مكوَّنٌ من 9 عيون: 3×3، وهناك فهناك ما هو مكوَّنٌ من 15 عينًا: 5×3، وهناك فهناك ما هو مكوَّنٌ من 25 عينًا: 5×5 ويسمونها الخمساويَّة، والمحترفون يمارسون على سيجة مكوَّنة من 49 عينًا: 7×7 ويسمونها السبعاويَّة، والأشدُّ احترافًا يجعلونها 81 عينًا: 9×9 ويسمونها التسعاويَّة، وهي قليلة.

- تكافؤ الفرص: حيث يضع اللاعبان الأحجار بطريقة منظَّمة بناءً على خطةٍ مرسومةٍ للعب في ذهن كلِّ واحد منهما، فيبدأ الأول بوضع حجرين، ثم يضع غريمه حجرين، وهكذا حتى تمتلئ جميع العيون ما عدا العين الفرديَّة التي يتعين أن تكون الحركة الأولى إليها؛ لأنها الوحيدة الخالية. ويتمتَّع اللاعب الأول بميزة البدء بالضربة الأولى، التي توقع عادة خسائر فادحة في "كلاب" الخصم، أو تحاصره حصارًا محكمًا، بأنْ تغلق طريق الحركة أمامه، فيسأله الخصم أن يفتح له طريقًا، فيختار هو المكان المناسب له لإيقاع المزيد من الخسائر به، مع استمرار إغلاق طريق الحركة، وهو ما يتسبب عادة في استسلامه وإعلان هزيمته من ضربة واحدة أحيانًا. ولمَّا كان الثاني يضع "كلابه" وفقًا لقراءته لخطة الأول، وعادة ما تلحق به خسائر فادحةً في ضربة البداية فإنَّ قانون اللعبة الموسَّعة يعوِّضه عن ذلك، حيث يقضي بأنه إذا استطاع الثاني أن يحصن مجموعة من "كلابه" من مهاجمة الخصم مع وجود حفرة يتحرك فيها؛ فعلى الأول أن يخرج كلبين مقابل واحدٍ من تلك الكلاب

المحصنة؛ حتى لا يصاب اللعب بالشلل؛ وعادةً ما يعول عليه اللاعب الثاني على خطة تحصين الكلاب؛ ليستفيد بهذه المبادلة.

- الجمع بين التضييق والتوسُّع؛ حيث تختلف السيجة عن الشطرنج تضييقًا في مجال الحركة؛ لأنَّ اللاعب يقوم بتحريك الكلاب إلى العين الخالية المجاورة في أيٍّ من الجهات الأربع، ولكن لا يجوز القفز على أحجار الخصم، ولا التحريك بطريقة انحرافيَّة من جهة الزاوية (Diagonally). كما تختلف عنه توسُّعًا في أنَّه لا يوجد عددٌ محدَّدٌ لمرات النقل، حيث يؤكل كلب المنافس إذا وقع بين كلبين لصاحب النقلة، فيخرج من على اللوحة مباشرة، ومن حق اللاعب أن يواصل أكل كلاب الخصم في لعبة واحدة ما دام ملتزمًا بقواعد النقل، أي الانتقال المباشر إلى جهة من الجهات الأربع دون قفز أو انحراف.

3) الشُّهْرةُ العالميَّة:

على الرغم من شعبية لعبة السيجة وبساطتها فقد حققت كثيرًا من الشهرة العالمية رصدناها فيما يلي:

- أن تسمية "السيجة" لم ترد إلا في المصادر الأجنبيَّة للرحالة الغربيين الذين جاسوا خلال ديار العرب في القرنين التاسع عشر والعشرين.

- ب-أنَّ علماء الحملة الفرنسية على مصر (1798-1801م) رصدوا اللعبة، ولاحظوا اهتمام المصريين بالألعاب العقليَّة مثل الشطرنج والمنقلة (السيجة)، يقول شابرول (Chabrol De Volvic 1773-1843): "تتفق ألعاب الشرقيين مع حدَّة طباعهم، ونستطيع أنْ نتعرف فيها على ذوق شعب مولع بالتفكير، يعجبه أن يتأمل حتى وهو يمارس ضروب اللهو التي يهواها"[29].
- ج-أنَّ الغربيين الذين رصدوها ومارسوها دعوا إلى نشرها في أوربا وأمريكا[30].
- من المحتمل أن تكون شركة (SEGA)، لألعاب الفيديو التي أنشئت عام 1940م في أمريكا، ثم سجلت في اليابان عام 1952م، تحت مسمى ألعاب خدمات اليابان (Service Games of Japan)، قد اختارت لنفسها هذه التسمية نظرًا إلى لعبة السيجة العربية الأصيلة.
- أن تلك اللعبة التي يمارسها البسطاء في أحضان الطبيعة الحالمة في براءة وعفوية أصبحت محلًّا لدراسات علمية جادَّة، ولم يعد مستغربًا أن تقرأ في تحليليها عبارات غليظة مثل تلك القراءات الـ(سوسيوأنثروبولوجية) (Socioanthropological)، والقراءات الـ(سيكوسوسيولوجية) (Cycososological).

وأخيرًا، فمن المؤسف أنَّ هذه اللعبة مهدَّدةٌ بالانقراض، على الرغم مما تعكسه من رُقيٍّ حضاريٍّ، ومرونةٍ متكافئةٍ، وما تقدِّمه من تسليةٍ هادفةٍ، وما تصوِّرُه من طابعٍ إنسانيٍّ صبغ الحياة العربيَّة بصبغة فريدةٍ بعيدًا عن دمويَّة الرومان، وماديَّة الغرب، وهي في الوقت نفسه لا تتعارض في الأعم الأغلب مع مبادئ الإسلام، فكبار السنِّ يمارسونها ما بين صلاتَي العصر والمغرب دون أنْ تلهيهم عن الصلاة، أو توقعهم في مقامرةٍ، أو تجعلهم يتلبَّسون بشيء من المعاصي. ومما يساعد على انقراضها أنَّ أصحابها لم يطوِّرها كما طُوِّر "الشطرنج" القريب منها؛ حيث أُلِّفتْ حول طرائق لعبه عشرات الكتب، وظهرت تطبيقاتٌ عديدةٌ على الهواتف الذكيَّة لممارسته.

• الهوامش

1. Bolton, H. Carrington. (1890). Seega, an Egyptian Game. Journal of American Folklore. Vol. 3. No. 9. (Apr. – Jun., 1890). American Folklore Society. P. 134.
2. Lane, Edward William. (1908). The manners and Customs of the Modern Egyptians. London, J.M. Dent & Co.; New York, E.P. Dutton & Co. P. 357.
3. Vesna Bikic & Jasna Vukovic. (2010). Board Games Reconsidered: Mancala in the Balkans. EAN journal, Vol. 5 No. 1. P183-209.
4. نقلت كثيرٌ من المواقع عنه هذه المعلومة، وعزاها بعضهم إلى كتابيه: "تبوك قديمًا وحديثًا"، و"تبوك المعاصرة والآثار حولها". وقد راجعت الكتابين فلم أجد هذه المعلومة، فتواصلت مع المؤلف، فأكَّد لي أنَّه شاهد هذه الآثار -وهو من أعيان تبوك، وأهل مكة أدرى بشعابها- وأنَّه دوَّنها في بعض كتبه، ووعد بتصوير موضعها حال الوقوف عليها، ولكنَّه لما يرسلها بعد.
5. عليوة، علي. (2018م). قراءة سوسيوأنثروبولوجية للألعاب الشعبيَّة الترويحية (لعبة الخربقة أنموذجًا). على الرابط:
- http://www.univ-soukahras.dz/en/lab//pub/1625 (آخر زيارة 30/3/2019م)
6. ابن أبي الصلت، أمية. (1974م). ديوان أمية بن أبي السلط. جمع وتحقيق ودراسة: عبد الحفيظ السطلي. دمشق: المطبعة التعاونية. ص341.
7. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر. (1399هـ/ 1979م). الفائق في غريب الحديث والأثر. تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت: دار الفكر. 3/183.
8. الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني (1410هـ/ 1990م). تاج العروس من جواهر القاموس. ج26 تحقيق: عبد الكريم العزباوي. الكويت: وزارة الإعلام، سلسلة التراث العربي. 339-338/26.
9. ابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الشيباني. (1399هـ/ 1979م). النهاية في غريب الحديث والأثر. تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، ومحمود محمد الطناحي. بيروت: المكتبة العلمية. 4/47.
10. الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين القرشي. (1429هـ/ 2008م). الأغاني. تحقيق: إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر

عباس. ط3. بيروت: دار صادر. 12 / 77 – 78. وقد وقعت فيه الكلمة محرفة (القِوَق)، وكذا في طبعة الساسي التي صححها الشيخ أحمد الشنقيطي: (18/11)، وطبعة دار الكتب المصرية: (12 / 116)، وطبعة دار التراث العربي: (12 / 347) المعتمدة على طبعة دار الكتب المصريّة؟!!

11. الزبيدي. (1410هـ/ 1990م). تاج العروس من جواهر القاموس. (مصدر سابق). 26 /339.
12. الشافعي، أبو عبد الله محمد بن إدريس. (1422هـ/ 2001م). الأم. تحقيق: رفعت فوزي عبد المطلب. مصر، المنصورة: دار الوفاء. 7/515.
13. الشيرازي، أبو إسحاق إبراهيم بن علي. (1412هـ/ 1992م). المهذب في فقه الإمام الشافعي. تحقيق: محمد الزحيلي. دمشق: دار القلم. 5 / 603.
14. ابن بطَّال، أبو عبد الله محمد بن أحمد الركبي. (1411هـ/ 1991م). النظم المُسْتَعْذب في تفسير غريب ألفاظ المهذَّب. تحقيق: مصطفى عبد الحفيظ سالم. مكة المكرمة: المكتبة التجارية. 2/367.
15. الشافعي. (1422هـ/ 2001م). الأم. (مصدر سابق). 7 / 515.
16. الخطيب الشربيني، شهاب الدين محمد بن أحمد الشافعي. (1415هـ/ 1995م). مغني المحتاج إلى معرفة معاني ألفاظ المنهاج. تحقيق: علي محمد معوض، وعادل أحمد عبد الموجود. بيروت: دار الكتب العلمية. 6/347. وانظر: الهيتمي، أبو العباس أحمد بن محمد الأنصاري. (1407هـ/ 1987م). الزواجر عن اقتراف الكبائر. بيروت: دار الفكر. 2/334. تيمور، أحمد. (1367هـ/ 1948م). لعب العرب. (مصدر سابق). ص20. وقد أشار إلى أنَّ اللفظ ليس في اللسان ولا في القاموس ولا شرحه. ونقل عن الشيخ مصطفى المدني في كتابه "المعرب والدخيل" قوله: ولم أجدها فيما وقفت عليه من كتب اللغة.
17. الجليدي، محمد العربي. (2017م). حكاية حب جبليَّة. حروف منثورة للنشر الإلكتروني. ص38. على الرابط:
– http://herufmansoura2011.wix.com/ebook (آخر زيارة 29/3/2019م)
18. عليوة، علي. (2018م). قراءة سوسيوأنثروبولوجية للألعاب الشعبيَّة الترويحية (لعبة الخربقة أنموذجًا). على الرابط:
– http://www.univ-soukahras.dz/en/lab//pub/1625 (آخر زيارة 30/3/2019م)
19. Bolton, H. Carrington. (1890). Seega, an Egyptian Game. Journal of American Folklore. Vol. 3. No. 9. (Apr. – Jun., 1890). American Folklore Society. P. 134.
20. الهيتمي. (1407هـ/ 1987م). الزواجر عن اقتراف الكبائر. (مصدر سابق). 2 / 335.
21. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي. (1414هـ/ 1993م). لسان العرب. بيروت: دار صادر. (مادة: شيز). 5 / 363؛ وبيت لبيد في ديوانه. لبيد بن ربيعة. (1962م). شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامريّ. تحقيق: إحسان عباس. الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء (سلسلة التراث العربي: 8). ص290.
22. الزبيدي. (1410هـ/ 1990م). تاج العروس من جواهر القاموس. (مصدر سابق). 26 / 338.
23. المرار الفقعسي. (1973م). المرار بن سعيد الفقعسي: حياته وما تبقى من شعره. تحقيق: نوري حمودي القيسي. العراق: مجلة المورد: مجلد 2، عدد 2، ص168.
24. الهيتمي. (1407هـ/ 1987م). الزواجر عن اقتراف الكبائر. (مصدر سابق). 2 / 334 – 335. وسُلَيْم المذكور هو: أبو الفتح سليم بن أيوب الرازي فقيه شافعي توفي غرقًا سنة 447هـ له كتاب في الفقه الشافعي يسمى التقريب (يبدو أنَّه مفقود) وهو غير التقريب الذي ينقل عنه الغزالي وإمام الحرمين فإنَّه للقفال الشاشي. «انظر: ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد. (1971م). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تح: إحسان عباس. بيروت: دار صادر. 2 / 397».
25. الزبيدي. (1410هـ/ 1990م). تاج العروس من جواهر القاموس. (مصدر سابق). 31 / 31.
26. الزبيدي. (1410هـ/ 1990م). تاج العروس من جواهر القاموس. (مصدر سابق). 24 / 499.
27. الهيتمي. (1407هـ/ 1987م). الزواجر عن اقتراف الكبائر. (مصدر سابق). 2 / 335.
28. ينظر: سابق، سيد. (1397هـ/ 1977م). فقه السنة. ط3. بيروت: دار الكتاب العربي. 3/504–514؛ القرضاوي، يوسف. (1418هـ/ 1997م). الحلال والحرام في الإسلام. ط22. القاهرة: مكتبة وهبة. ص259–261؛ الشثري، سعد بن ناصر بن عبد العزيز. (1997م). المسابقات وأحكامها في الشريعة الإسلامية: دراسة فقهية أصولية. الرياض: دار العاصمة. ص224 – 228.
29. شابرول، دي فولفيك. (1992م). وصف مصر (1) المصريون المحدثون. ترجمة: زهير الشايب. ط3. القاهرة: صندوق التنمية الثقافية. 1/155.
30. Bolton, H. Carrington. (1890). Seega, an Egyptian Game. Journal of American Folklore. Vol. 3. No. 9. (Apr. – Jun., 1890). American Folklore Society. P. 134.

• **الصور:**

– الصور من الكاتب.

1. https://pbs.twimg.com/media/DliGzN4W0AEKqEi.jpg

د. عاطف عطيّه – لبنان

الطب الشعبي العربي

تقنيات التداوي بالأعشاب وعمليات العلاج

يتناول هذا البحث مسألة التداوي بالأعشاب في الطب الشعبي العربي، من خلال عرض وتحليل الوسائل المستعملة في العلاج وأصنافها وكيفية تحضيرها ومناسبتها لهذا المرض أو ذاك، مثلما علقت هذه الوسائل في الذهنية العامة للناس، والحاضرة في مداركهم للدرجة التي تدفعهم إلى ممارسة علاج بعينه لمرض محدّد؛ وهو العلاج الذي عادة ما يكون من حواضر البيت، ومحفوظ من أجل استعماله في الوقت المناسب لمعالجة انحراف طارئ أصاب جسم أحد أفراد الأسرة. فإذا عاد الجسم إلى الاعتدال كان به، وإلا تنتقل المعالجة إلى الجهة الأخرى التي عليها أن تداوي المريض وتواجه المرض، إما بما يرتئيه الطبيب الشعبي من صنوف العلاج في الحي أو البلدة، أو بما يشخّص المرض من الأطباء المحدثين، ويقرر بنتيجة ذلك العلاج المناسب أو الدخول إلى المستشفى. هذا من جهة، أما تقنيات العلاج، من

1

جهة ثانية، فهي تلك التي تخرج عن هذا النطاق، يستعملها المعالج، وهو هنا الطبيب الشعبي المجرّب والخبير تقنياً في التخلص، إما من الدم الفاسد في أمكنة معينة من الجسم (الحجامة)، أو تجبير الكسور وردّ العظم المخلوع إلى موضعه الطبيعي، أو استعمال الكي في المعالجة، أو غير ذلك من صنوف التقنيات، ومنها معالجة التهاب اللوزتين واليرقان (الريقان)، والتخريم (وخز الإبر).

اولاً: التداوي بالأعشاب:

كان للتداوي بالأعشاب تقنيات مخصوصة تتعلق في كيفية تحضير الدواء للمعالجة. وبما أن التداوي يتوسّل كل ما ينبت في الطبيعة من أجل تحضير الأدوية النافعة للجسم، حسب العلة التي تعلّه وتفقده اعتداله وتوازنه، وبعد التجارب التي لا حصر لها على امتداد تاريخ العلاقة مع المرض والأعشاب والنباتات التي تجود بها الطبيعة، بالإضافة إلى حيواناتها التي استعملت هي ومنتوجاتها كأدوية للشفاء.

وعليه، كانت كل هذه المنتوجات النباتية والحيوانية تستعمل في طرق متعددة، حسب نوع المرض وموقعه في داخل الجسم أو في خارجه. من هذه الطرق ما ينتج شراباً، أو ما ينتج لصقة بعد الطحن والعرك منفردة أو مركبة مع مواد أخرى مناسبة تحصّلت معرفة فوائدها من خلال التجربة والتكرار، حسب منهجية الخطأ والصواب. كما أن الكثير من هذه المواد كانت تستعمل كأدوية شافية عن طريق المدغ والبلع كالطعام. وكذلك كان يستعمل الكثير منها للإستنشاق بعد سحقها وتنعيمها في مرحلة اليباس.

وعليه، يمكن الكلام على تقنيات تحضير الأدوية العشبية بالطرق التالية:

1. حصاد الأعشاب، كل صنف على حدة، وكل جزء من الصنف على حدة لتعدّد الاستعمالات للنبتة الواحدة. ومن ثم تُجفف الأعشاب لوحدها، والبذور لوحدها، وكذلك الأزهار.
2. تحضير الخلاصات، وذلك بغلي الجزء من النبتة على نار هادئة، ومن ثم، بعد تبريدها، تصفّى وتحفظ في أوعية زجاجية محكمة الإغلاق.
3. تحضير المنقوعات من الأعشاب بإضافة الماء إلى العشبة المنتقاة ومن ثم تصفيتها بعد مدة، وحفظها أو استعمالها مباشرة.
4. تحضير الصبغات بإضافة الكحول على نباتات بعينها، ومن ثم استخلاص السائل بعد عصره بشدة وتعبئته وحفظه.
5. تحضير المراهم من خلال الغلي الخفيف والتصفية، ومن ثم عصر الأعشاب وحفظها.
6. تحضير الضمادات العشبية (اللبخة)، وذلك بغلي العشبة اللازمة، ومن ثم وضعها على المكان الخارجي المعتلّ من الجسم (ورم أو جرح متخثر)، ومن ثم ربطها بعد تغطيتها بقطعة من القماش. ومنها نقع قطعة من القماش في محلول محضّر سابقاً، ومن ثم وضع وربط الضمادة على المكان المعتلّ من الجسم.
7. تحضير الكريمات من خلال غلي الأعشاب اللازمة مع الشمع، للحصول على المادة السميكة اللزجة، وتعبّأ في أوعية. وتستعمل لمعالجات متعدّدة، منها إخراج البثور بعد تقيّحها، وإزالة الأورام، بالإضافة إلى تنقية الوجه والبشرة في شكل عام.
8. تحضير أنواع الشراب من خلال إعداد النقيع أولاً، ومن ثم تصفيته وإضافة العسل إليه وتسخينه، ومن ثم تعبئته ووسمه لتفرقة كل نوع عن غيره من الأشربة.
9. تحضير النقائع الزيتية من خلال غلي الأعشاب الزيتية، ومن ثم تصفية الزيت من النبتة، وتعبئتها وحفظها.
10. تحضير النقائع الزيتية على البارد دون أن تمسّها النار، وذلك بعد إضافة الزيت إليها، ونقعها لفترة، ومن ثم تصفيتها وتعبئتها وحفظها في زجاجات تُغلق بإحكام[1].

ولأن العرب، كغيرهم من شعوب العالم، يعانون من اعتلال الصحة وانحرافها عن طريق الاعتدال، فقد كانت المنتوجات الطبيعية المتوفّرة حسب ما تنتجه الطبيعة، وما يقتنونه من الحيوانات ومنتوجاتها، هي سبيلهم الوحيد المتوفر للعلاج. وبذلك، استطاعوا أن يبنوا، على توالي الأيام صرحاً عالياً من المعارف الطبية المبنيّة على تحديد أنواع الأمراض بعد معرفة عوارضها ومسبباتها، وما يمكن أن يناسبها من الأدوية اللازمة للشفاء، إنطلاقاً من منهجية معتبرة لديهم تقوم على الرطوبة والبرودة، من ناحية؛ وعلى الحرارة واليبوسة، من ناحية ثانية؛ ومن ثم مقارنة هذه الخصائص مع مثيلاتها من النباتات والمنتوجات الحيوانية، وحتى الطبيعية الجامدة. وبعد تشخيص العلّة وتصنيفها، وتحديد أماكن وجودها وضررها، يأتي وصف العلاج الذي يقوم على التناسب العكسي مع المرض من أجل أن يعود التوازن إلى الجسم. فالحرارة لا بدّ لها إلا أن تعالج بالبرودة، والبرودة بالحرارة، وإزالة ما هو زائد بما يؤمّن النقصان، وزيادة ما هو ناقص بما يؤمّن هذه الزيادة في الأدوية.

ثانياً: النباتات، الخصائص والمداواة:

من البديهي أن تكون المعرفة بخصائص النباتات والمنتوجات الحيوانية وفوائدها، من الضروريات اللازمة للإفادة من العلاج، والانتقال من المرض إلى الصحة. لذلك كثر الكلام على الفوائد الطبية لهذه الموجودات، منذ ما قبل الطب النبوي بالنسبة للعرب، وبالنسبة للشعوب المجاورة التي كانت على معرفة وثيقة بأمور الطب والعلاج، وخصوصاً الهنود والفرس وأهل اليونان.

ما سبق، يدفعنا إلى تقديم نماذج من النباتات الطبية التي كانت توصف للمرضى مع كيفية تحضيرها. وإذا كان الطبيب يدرك نوعيّة العلاج ومقاديره وتركيبه، فإن غيره من المختصين كان يقوم بمهمة تحضير هذا الدواء، حسب المقاييس المقدّرة من قبل الطبيب. وهو الأمر الذي أدى إلى فصل الطب عن العشابة، والطبيب عن العشّاب، بحيث صار لكل منهما اختصاصه، ناهيك عن توزع اختصاصات الطب على أطباء متعدّدين يقوم كل واحد منهم على ما اختصّ به من أمور العلاج. لذلك يمكن القول إن متابعة أمور الصحة غير العلاج الذي يقوم على إجراء العمليات الناشئة عن حوادث معيّنة، كالكسور والشلل وإزالة ما طرأ على الجسم من مواد خارجة عنه، أو أورام نشأت عن خلل أصيب به، أو ما يمكن أن يعيق عمل الجسم من أخلاط وفضلات تستوجب عمليات محدّدة، مثل الحجامة والكيّ. وسيكون لنا عودة إلى هذه التقنيات لاحقاً.

ولكن من المهم التأكيد على أن ما ندعوه هنا بالطب الشعبي، أو التداوي الشعبي بالأعشاب، ما كان على هذه التسمية في الماضي، وإن كان يحاكي عامة الناس ما كان يرشح إليهم من ممارسات طبية عالمة ورسمية. إلا أن ما كان يميّز العشّابين العقلانيين والمتنوّرين عن ممارسي السحر والشعوذة من العامة، مع استعمال الأعشاب أو المواد المطلوب جمعها، لممارسة عملية الشفاء بحضور الأرواح ومساعدتهم؛ تحول إلى نوع من التمييز بين المعالجات التقليدية، بالمقارنة مع الحداثة الطبية اليوم. فتحول الأمر إلى التداوي الشعبي بالأعشاب بالاستعمال المباشر لهذا النوع أو ذاك وبطرق متعددة، إلى استعمال حديث يقوم على وصفة طبية يصرفها الصيدلاني الذي صار متبطلاً في عصر المصانع الضخمة التي تتكفل بإيصال الأدوية على اختلافها معلبة وجاهزة للاستعمال مع بذخ في تقديم الحسومات تغني الاختصاصي عن البحث في شؤون الأدوية وتركيباتها والانهمام بكيفية صنعها.

في هذا الإطار، لا شك في أن التسمية بالتقليدي أو الحديث في تحضير الدواء وتقديمه للشفاء من المرض هي نسبيّة. وتسمى العملية بالمقارنة مع ما يقابلها. والزمن وحده هو الذي يقرّر الفرق بين التقليدي والحديث، أو بين الشعبي والنخبوي، أو بين العامّي والرسمي. إلا أن ما تأتّت عنه مراكز البحوث والمختبرات من انتاج الأدوية الكيميائية المتشكلة من مواد صناعية مع أو بدون المواد الطبيعية قد أثبتت ضررها من خلال القضاء على المرض من هنا، وإنتاج أمراض أخرى من هناك داخل الجسم نفسه.

هذا ما أدّى إلى إعادة النظر بتكوين الأدوية، ومن ثم العودة المتدرّجة إلى الطبيعة لإنتاجها بالاعتماد، في الدرجة الأولى، على الأعشاب والنباتات. وتحوّل الطب الشعبي إلى الطب البديل الذي أصبح ينافس الطب الحديث في الكثير من المجالات. وقد عادت مستشفيات كثيرة في العالم، إلى اعتماد ما كان معتمداً إبان ازدهار المعارف الطبية في الدولة العباسية، وهو إنشاء الحدائق الضخمة حول المستشفيات لأنتاج الأصناف المتنوّعة والعديدة من النباتات الطبية، واستعمالها في معالجة المرضى، وبمقاييس متقدمة وأعيرة حديثة تراعي التوازن الدقيق بين أنواع الأعشاب الداخلة في تركيب الدواء. ولم تختلف هذه النظرة في تركيب الدواء عن النظرة في الطب النبوي إلا من خلال الوسيلة وتقدم التكنولوجيا في الأبحاث وطرق التركيب.

يقدّم لنا موقع "العلاج دوت كوم" أوصاف وخصائص وقدرات علاجية لنباتات كثيرة معروفة في البلدان العربية، ومستعملة منذ أزمنة قديمة بأسمائها وبخصائصها العلاجية. بعد التعريف بالنبتة وأهميتها الطبية، يتناول أحد الأطباء بالشرح الوافي لكل ما يتعلق بها بتركيبها وأسمائها حسب البلدان، وكيفية استعمالها للعلاج، وفي كل حالة من الحالات المرضية الموصوفة. هذا بالاضافة إلى ما تتميزبه من خصائص مغذّية ومفيدة للجسم، مع الحذر من استعمالها كعلاج في حالات موصوفة. ولكن لم نستطع التأكد من انتماء هذا الطبيب إلى الطب الحديث أو االتقليدي، أو الطب الأكثر حداثة: الطب البديل.

بعد ذلك، يقدم الطبيب سليم الأغبري، لمحة تاريخية عن استعمال النبتة، وآراء أهم الأطباء والعشّابين العرب والمسلمين، منذ إبن سينا وما قبل، ومن ثم نظرة الطب الحديث إليها، وأهم فوائدها، بالاضافة طبعاً إلى إمكانياتها العلاجية، حسب كل طريقة في تحضيرها وكيفية استعمالها. ومن المهم أن نذكر عينة من هذه النباتات مع خصائصها العلاجية، وكيفية تحضيرها وطرق استعمالها[2].

3

1) الصعتر أو الزعتر:

نبتة عريقة في القدم. كتب عنها الكثيرون من الذين تداولوا طب الأعشاب وجمعوها. وقد فصّل هؤلاء القول في فوائدها. وكانت العلاج الرئيس للربو والروماتيزم وضعف الأمعاء. كما ذكروا فوائدها عند خلطها بالعسل، المغذّي والدواء الأثير عند العرب منذ ما قبل النبوة، والذي أفاض النبي محمد في ذكر محاسنه وفوائده للمريض وصحيح الجسم. ذلك أن هذا المزيج يتكفل بإزالة البلغم وتقوية البصر، ويقدر على تحليل الأورام وتلطيف المغص والسعال. والزعتر موجود في كل البلدان العربية، ويعرف بهذا الاسم وتنسب إليه بلدان متعددة، منها وأفضلها: المقدسي والأردني واليمني والشامي، وموجود بكثرة في محلات البقالة والعطارة ورقاً مجففاً أو مطحوناً. وهو قابل للبقاء مدة طويلة دون أن يصيبه تلف.

بعد التعريف بالزعتر، عمره وشكله ولون أزهاره ورائحته العطرية القوية وطعمه الحار، ونوعه، يبحث الأغبري في طرق استعماله والأماكن منه التي يمكن الإفادة منها، وهي الجذع والأوراق والأزهار. ومن ثم كيفية الاستعمال. فالزعتر على العموم، يؤكل ويُغلى

ويُنقع. وفي الأيام الحاضرة يُستخرج منه الزيت وتُصنع منه الأدوية[3].

أما موطنه، ففي المناطق المعتدلة والحارة، وخصوصاً حوض المتوسط والجزيرة العربية. وأهم ما تحتويه هذه النبتة مادة التيمول المطهّرة والمضادة للبكتيريا والطاردة للطفيليات من المعدة. كما فيه مواد مسكّنة ومطهّرة ومدرّة للبول وطاردة للبلغم ومضادة للسموم، وتساعد على شفاء الجروح. كذلك يحتوي الزعتر على الألياف الغذائية الضرورية لصحة الجهاز الهضمي. وفيه مواد مقوّية للعضلات؛ تمنع تصلّب الشرايين وطاردة للأملاح الضارّة.

أما ما قيل عن الزعتر قديماً فهو كثير. يقول ابن سينا عنه: "الزعتر مدرّ للطمث عند النساء كما أنه يساعد على علاج التشنّج والنزلات المخاطية المزمنة، وهو مقوّي للمعدة مفيد لعلاج الربو وضعف الشُعب الهوائية والاحتقانات الناشئة عن البرد". ويقول عنه إبن البيطار: "الزعتر يبطل السموم، ويحلل الرياح، وينشّط الأعصاب، ويُفرح القلب ويقوّيه، ويطهّر الدم وينقّيه".

أما فوائده، فهو يقضي على الميكروبات بالزيت المستخرج منه. وهو مفيد لعلاج أمراض الجهاز التنفسي والدوري. في هذه الحالة يعمل الزعتر على تليين المخاط الشعبي مما يسهّل طرده للخارج كما يهدّئ الشعب الهوائية ويلطفها، وكذلك يحتوى على مواد لها خاصية مسكّنة للألم ومطهّرة ومنشّطة للدورة الدموية. وينشّط الزعتر عامة كل الوظائف المضادة للتسمّم، ويسهّل إفراز العرق، ويدرّ البول. والزعتر يحتوى على مواد مقوّية لعضلات القلب، ويمنع تصلب الشرايين، ويعالج التهابات المسالك البولية والمثانة، ويشفي من مرض المغص الكلوي ويخفض الكولسترول. وهو فاتح للشهية يعمل على تنبيه المعدة وطرد الغازات. وهو مضاد للأكسدة ومنبه للذاكرة.

ويمكن استعمال الزعتر كمعجون لتقوية الشعر. كما يمكن مضغه لتهدئة وجع الأسنان والتهابات اللثة. كما يمكن استعماله بعد غليه

3

بالماء للمضمضة بعد أن يبرد، كما يقي الأسنان من التسوس، بمضغه وهو أخضر. وهو عامل مهم في تهدئة التهابات الحنجرة. كما يستعمل كضمادات لتطهير الجروح والقروح، والاغتسال بمائه للتخفيف من التعب ووجع المفاصل[4].

2) إكليل الجبل:

تعود المعرفة الطبية لهذه النبتة إلى أزمنة مغرقة في القدم، وفي حضارات مختلفة. وقد استعملت لعلاج أوجاع الرأس وصعوبة التنفس وعسر الهضم. واعتبرت مفيدة لتقوية الذاكرة وتنشيطها.

يقدم لنا الأغبري معلومات هامة عن نبتة إكليل الجبل. ويذكر لها أسماء متعددة حسب البلدان التي تستعملها في المعالجة الطبية. فهي حصى البان، وندى البحر، والروزماري، والحوران، وحشيشة العرب، وإكليل النفساء، وعشب البوصلة، وغيرها.

تعتبر هذه النبتة من النباتات المعمّرة، ويصل طولها إلى المترين، ولها رائحة زكية مشابهة لرائحة الكافور. وتستعمل جميع أجزائها الهوائية (الظاهرة) كأدوية للعلاج. وهي موجودة بكثرة في البلدان العربية. ويمكن أن تزرع في أي مكان مفتوح للإفادة منها في العلاج.

استعملت هذه النبتة قديماً لحفظ اللحوم من

4

الفساد. وقد ذكر العشّاب العربي إبن البيطار أن إكليل الجبل يفيد في استدرار البول والطمث، ويحلل الرياح ويفتح سدد الكبد والطحال، وينقّي الرئة وينفع في الخفقان والربو والسعال.

يستخدم محلول النبتة بعد نقعها لتقوية الشعر والقضاء على القشرة. ويفيد في الاستخدامات النسائية لمعالجة مشاكل الجهاز التناسلي. كما يفيد في معالجة الاضطرابات العصبية الناشئة عن الإدمان من خلال شرب منقوع النبتة في أوقات محدّدة في اليوم، ولمدة محدّدة.

أما في ما يتعلق بالتعب، والضعف العام، فيُنصح بتناول منقوع أكليل الجبل بعد الوجبات وقبل النوم. فهو منشّط لمن يعانون من سرعة التعب والخمول وضعف الأعصاب.

ويعتبر إكليل الجبل مادة حافظة للمواد العضوية يمنعها من التعفن والتلف. وهو علاج مساعد لحالات الاكتئاب[5].

3) البابونج:

يعتبر البابونج من أعرق النباتات الموجودة والمعروفة منذ زمن طويل. وقلما يخلو منها بيت في عصرنا الحاضر. تعيش هذه النبتة في أغلب بلدان العالم، وتنمو حول المنازل وفي الحقول والأودية. وتحولت إلى زراعة منزلية للإفادة منها في شكل مستمر. رائحتها لطيفة وطعمها عطري قليل المرارة، وتستخدم شعبياً منذ القدم لمعالجة المغص المعوي والغازات. وله فائدة مؤكدة في تطهير الجهاز الهضمي والتنفّسي وفاتح للشهية ومنشط للدورة الدموية. كما يفيد في الاستعمال الخارجي لمعالجة الجلد المتقرّح.

البابونج نبات عشبي حولي (سنوي) يُزهر بعد فترة من إنباته، ويستخدم من هذه النبتة الأزهار المتفتحة فقط.

أظهر الطب القديم فائدة البابونج بعد تجفيف أزهاره وحفظها، ومن ثم استعمالها كمشروب بعد غليها. فهي تنفع، حسب إبن البيطار، في حالات الإعياء والوجع ويليّن الأعضاء والمفاصل ويسهّل عمل الأمعاء، ويذهب بالنفخة ، ويدرّ البول وينفع في التخفيف من الصداع.

هذا ما قاله إبن البيطار. أما داود الانطاكي فقال: لا شيء أفضل منه في تفتيح السداد وازالة الصداع. يفتّت الحصى، وينقّي الصدر من نمو الربو، ويقلع البثور، ويُذهب التعب.

أهم استخدامات البابونج تتجلّى في معالجات المشكلات الهضمية مثل عسر الهضم والحموضة

وإلتهاب المعدة والنفخة والمغص. كذلك ينفع في إزالة التوتر ويرخّي العضلات المشدودة، ويفيد في حالات الربو وحمى الكلى. ويساعد على النوم.

هذا كله إذا استعمل كمشروب بعد غليه وتصفيته. إلا أنه يستعمل أيضاً كلبخات على الجلد لمعالجة الحكّة وعلى العين لإراحتها من الإجهاد[6].

ويعتبر البابونج من المصادر الأساسية لصنع الأدوية في الطب الحديث. وقد اعتمد عليه الطب البديل كمشروب في معالجة الكثير من الأمراض الباطنية، وكمراهم لمعالجة تقرحات الجلد وغيرها من المعالجات الخارجية للجسم.

4) المريمية:

تعتبر نبتة المريمية من أشهر النباتات الطبية وأقدمها وأكثرها فائدة. وهي تستخدم حديثاً بكثرة، كما استخدمت في الأزمنة القديمة. وهي موجودة بكثرة في البلدان العربية، وتتشكل منها غابات في الجبال والسفوح المطلّة على الوديان. وهي معروفة بفوائدها لدى عامة الناس، ويقتنونها في منازلهم كما الكثير من أنواع الزهور والنباتات.

تعرف المريمية بأسماء متعددة، حتى ضمن البلد الواحد. فهي المرمية والميرمية والمرامية والقصعين والأوّيسة ولسان الأيل والعيزقان والناعمة والسالمية وغيرها من الأسماء. وهي نبتة عشبية معمّرة ناعمة الملمس خضراء مع ميل إلى اللون الرمادي. وهي من النباتات العطرية التي تنتمي إلى الفصيلة الشفوية. ويُستعمل منها للأغراض الطبية، الأوراق والرؤوس المزهرة.

تعتبر المريمية من النباتات المهدّئة والمطهّرة للإلتهابات. واستخدمت ولا تزال تستخدم اليوم في علاج الكثير من الأمراض والمشاكل الصحية، منها: مشاكل الجهاز الهضمي، وفقدان الشهية والمغص وزيادة الإفرازات في المعدة، والتخفيف من الحرقة، وارتجاع البخار إلى المريء. وهي فعّالة في إضطرابات الدورة الشهرية لدى الفتيات ولبعض المشكلات المتعلقة بالجهاز التناسلي لدى المرأة. تطهّر الجسم من الماء الزائد وتعالج مشكلة التعرق. تنشّط الدورة الدموية، وتنفع في حالات الرشح والنزلات الصدرية والحساسية. وكذلك في حالات الالتهاب ونزيف اللثة واحتقان الحلق والحنجرة، فتستعمل هنا بالمضمضة أو الغرغرة. وتنفع لإضفاء الارتخاء على الجسم، وخصوصاً قبل النوم، فتساعد بذلك، على التخفيف من الأرق والقلق والإرهاق، وخصوصا لدى المسنين.. كما يمكن أن تستعمل أوراقها كمادة حافظة.

أما طريقة الاستخدام فهي بنقع الأوراق في الماء المغلي، ومن ثم يصفّى ويشرب في أوقات معلومة حسب الحالة. كما تستعمل النبتة كمادة حافظة[7].

5) القرّاص:

القُرّاص، ويسمى في بلادنا "الحلقيس" المعروف بشوكه الدقيق الذي "يحلقس" أو يلهب المكان الذي يلامسه من جسم الانسان المكشوف، ويزيد لهبه في حال الحكّ. ولا يخفّ ألمه إلا بعد دهنه بالزيت. والقرّاص من النباتات السنوية التى تظهر في الأراضى الزراعية، وفي جوار سواقي الري. ونظراً لضرره من خلال اللمس، يعتبر من الأعشاب غير المرغوب فيها مع صعوبة التخلص منها. وكان يستعمل بكثرة في صناعة الأصباغ النسيجية، ويستخدم داخلياً وخارجياً لعلاج العديد من العلل والأمراض. وقد ثبت من خلال التجربة أنه فعّال في تطهير الجروح الملوثة.

للقُرّاص أسماء كثيرة، حسب تسمية البلدان المتعددة لهذ النبتة. فهي تعرف بالقرّيص والحلقيس والحرّاق والحريق والزعطوف وبنت النار وشعر العجوز، وغيرها من الأسماء. وهو موجود بكثرة في البلدان العربية، وخصوصاً في المشرق، وفي أماكن كثيرة من العالم.

القرّاص نبات عشبي من الفصيلة القراصية، أزهاره صغيرة الحجم، على شكل عناقيد تتدلّى إلى الأسفل، تكسوه والساق شعيرات لاسعة دقيقة، وتنفتح هذه الشعيرات عند قممها المدببة بمجرد ملامستها لجسم الإنسان، وتفرغ فيه محتوياتها مسبّبة إحساساً بالحرق وحك الجلد. اما الجزء المستخدم طبياً فهو كل ما

5

يتعلق بهذه النبتة، مما هو ظاهر، وما يشكّل الجذور، بالإضافة إلى البذور.

يحتوي نبات القرّاص على مركّبات طبيعية تساهم في معالجة الكثير من الأمراض الداخلية والجلدية. شرابه مدرّ للبول ومانع للنزف ومقوّ للجسم.

كانت هذه النبتة معتبرة في الماضي من قبل العشّابين. وقد فصّلوا القول في فوائدها وقدراتها العلاجية. ومن أصناف المعالجات الطريفة بتوسل هذه النبتة، ضرب الموجوع من داء المفاصل به ما يؤدي إلى هرش جسمه وحكّه بشدة مع التلوّي والتمايل السريع الذي يوصل إلى التخفيف من ألم الإلتهاب. كما استعمل القراص لتنشيط الشرايين والعضلات المتأثرة من داء عرق النسا، وكذلك لإعادة النشاط إلى الشفاه المشلولة.

أما داخلياً، فقد استعمل القرّاص لعلاج نفث الدم من الرئة وأنواع النزيف الأخرى، ولا تزال تستعمل إلى اليوم. وقد أطنب في وصف فوائده الكثير من الأطباء العرب. فهو، على ما يقولون، يفيد في تضميد الجراح من أوراقه ويفقأ الخرّاجات والأورام، ويقوّي بزره الشهوة الجنسية. ويزيل الربو. وإذا اختلط بماء الشعير ينقّي الصدر. ويقطع الرعاف (نزيف الأنف) إذا استُنشق. وإذا دُقّ وخُلط بالعسل وأُكل نَفع من عسر التنفس ووسّع الصدر وفتح الرئة. كما ذكر بعضهم أن بزره يفتت الحصى في المثانة. وفي حال خلطه مع العرق سوس نفع في التخفيف من وجع المثانة وحرقتها. وقد صار للقرّاص مقدار كبير من الاهتمام من قبل مختبرات البحوث الطبية الحديثة، وأبحاث الطب البديل[8].

أما استعمالاته المعلومة، فتتجلّى في أكلِه وهو طازج كما نبتة السباخ. ويُصنع منه حساء مفيد. كما أنه يُنقع ويُشرب نقيعُه كما الشاي. ويوجد منه مستحضرات جاهزة من القراص المجفف تباع في الأسواق الشعبية. كذلك يستخدم كشراب في تهدئة الأعصاب وتسكين الآلام وفي معالجة فقر الدم من خلال تناوله وهو طازج، أو شربه طازجاً بعد عصره.

وفي حال معالجة مناطق الألم في الجسم، يمكن تحويل كل أجزاء النبتة إلى ضمادات يمكن ان توضع وتربط على مكان الألم، فيخفّ رويداً رويداً ثم يختفي. كما أن نقيع القراص يخفّف من كمية السكر الموجودة في الدم. وفي حال تضميد الجروح والالتهابات الجلدية به يخف الالتهاب والورم ومن ثم يزولان.

ثالثاً: الطب الشعبي الجراحي والعملي:

لم يقتصر الطب الشعبي العربي على معالجة الأمراض التي تصيب الجسم وأعضاءه باستعمال الأدوية العشبية والعضوية المصنّعة، حسب ما تقتضيه المعرفة الطبية المبنيّة على الخبرة والتجربة، وعلى التفاعل مع ثقافات الآخرين الطبية، بل تجاوزت ذلك إلى إجراء العمليات الجراحية الخارجية، وتجبير الكسور، والقيام بأعمال الحجامة والكيّ والفصد، وغيرها من العمليات التي كانت معروفة بأشكالها البسيطة في ذلك الزمان.

إلا أن الطب الرسمي تجاوز ما هو شعبي إلى ما هو أدقّ وأصعب. ذلك أنه استعمل أدوات من المباضع والمشارط والمخارز المبتكرة التي لا تختلف في وظائفها

عما هو موجود في الطب الحديث، للقيام بعمليات جراحية داخلية، لا تختلف إلا في دقّتها وجودتها وكثرتها عن تلك التي ابتكرها الطب الجراحي في العصر الحاضر.

لقد ذاع صيت الزهراوي في هذا المجال، باعتباره رائداً في الطب العقلاني الجراحي، وخصوصاً من خلال موسوعته الكبرى "التصريف لمن عجز عن التأليف"، وفيه المقالة الثلاثون التي تبحث في الطب، وهي: "كتاب الزهراوي في الطب لعمل الجراحين"[9]، وفيه رسوم وصور الآلات الجراحية والطبّية المبتكرة والمستعملة في عملياته، وقد زادت عن المئتي شكل منها. هذا بالإضافة إلى البحث في كيفية العلاج بالكيّ، وفي الجراحة العامة ووصف عملياتها، وفي علاج كسر العظام وخلعها. كما ثمة صور لبعض هذه الآلات في الكتب التراثية الطبية العربية[10].

إلا أن ما يهمّ في هذا المجال، إظهار المنجزات الشعبية في الطب العربي، مدار بحثنا، علماً أن ثمة الكثير من الانجازات الطبّية العربية على الصعيد الرسمي أفادت العالم أجمع في القرون الوسطى. وليس هنا مجال البحث فيها.

1) التجبير

عالج العرب منذ الطور البدوي الكسور التي تصيب مواشيهم، باعتبارهم أهل رعي وتنقّل، متدربين على تجبير كسور الحيوانات، وإعادتها إلى طبيعتها. واستعملوا التقنية نفسها في تجبير كسور جسم الانسان، وخصوصاً ما يصيب اليدين والرجلين. وكانت المهمة الأساسية للمجبّر الذي اكتسب خبرته بالممارسة، أن يعيد العظم إلى سابق عهده بلصقه، أو بإعادة العظم إلى مكانه في حال خروجه من مكانه، في ما يسمى بالخلع. والأهم في هذه العملية لصق العظم المكسور وإعادته كما كان بالضبط قبل الكسر، أو الخلع، ومن ثم تثبيته لمنع الحركة عنه، تجنباً للإنفصال أو الفكاك. وعادة ما يتمّ ذلك بوضع لصقة يتم تحضيرها من الصابون الناعم أو الطحين المخفوق مع زلال البيض، تُشدّ على

6

مكان الكسر، ومن ثم توضع خشبتان من كل جانب وشدهما بما يؤمّن ثبات العظم، ومنع حركته، حتى يلتئم الكسر ويَجبُر العظم.

إلا أن هذه العملية لا تجري على هذا الشكل إلا بعد القيام بسلسلة من الإجراءات يعرفها المجبّر جيداً، تحضيراً للعملية التي عادة ما تكون مؤلمة، دون وجود الوسائل المخفّفة للألم، وإن انوجد ذلك بعد تقدّم الطب، والدخول في ميدان العمليات الجراحية الداخلية والمعقّدة، ما استوجب إيجاد الأعشاب والمواد المخدّرة للتخفيف من آلام المريض. ولكن هنا، كان على المجبّر أن يحضّر المريض جسدياً ونفسياً لتقبّل العلاج. فيبدأ أولاً بالتخفيف عنه بالتأكيد على سهولة معالجته، وأن عليه أن لا يخاف لرجولته وشجاعته، ثم يبدأ بتسميد مكان الكسر بالماء الساخن والصابون مع الكلام المهدّئ. كما يمكن أن يليّن العظم ببخار نبتة الطيون المعروفة. وبعد ذلك يبدأ المجبّر بإعادة العظم المكسور ليتّصل مع مثيله

في مكان الكسر ليحسّ أنهما صارا عظماً واحداً. هنا يمكن أن يكون أقصى الوجع. وبعد عملية الالتحام، كما قدّرها المجبّر يمكن الربط بإحكام باللزقة المذكورة آنفاً، ومن ثم شدّها لمنع الحركة. ليس هذا فحسب، بل على المريض أن لا يحرّك العضو المكسور لفترة زمنية يقدّرها المجبّر. لذلك تربط يده إلى عنقه، إذا كانت هي المكسورة، أو يُمنع من المشي إذا كانت قدمه. وعادة ما يعود الكسر إلى الالتحام بعد مرور شهر.

اشتهر الكثيرون من المجبّرين في العالم العربي. وكان هؤلاء من سكان الأرياف ومربّي المواشي لتجاربهم المستمرة في معالجة كسور المواشي المعرّضة أكثر من غيرها لهذه الحوادث، كون الماعز أو الغنم الأكثر حساسية وتعرضاً، وكذلك الانسان في الريف والمناطق التي تتطلب الجهد والحركة والتسلّق. وفي أحيان كثيرة يقوم هؤلاء بإجراء عمليات تجبير يعجز الطب الحديث عن إجرائها[11].

في هذا الإطار، ينقل لنا موقع "إبن فلسطين" عملية تجبير عربية لا يخطر في بال الطبيب الحديث القيام بها خارج غرفة العمليات، وبمعزل عن التقنيات الطبية الحديثة. ذلك أن أحدهم تعرض لحادث، فخرج عظم الفخد من مكانه مورّثاً ألماً فظيعاً. وعلى المجبّر أن يعيد العظم إلى مكانه. فقام بما هو مبتكر ومفاجئ للحاضرين. طلب من أهل المصاب أن يأتوه بحمار، وأشار عليهم أن يربطوه في مكان محدد دون طعام ودون ماء لمدة ثلاثة أيام، فنفّذوا ما طلب، وفي اليوم الثالث طلب منهم إحضاره، وسط ألم المصاب وصراخه. فأشار عليهم المجبّر أن يطعموه الشعير حتى يشبع. وبعد ذلك وضعوا له الماء ليشرب، في الوقت الذي أركبوا المصاب على ظهر الحمار. وصار يكبر وينتفخ بطن الحمار من شرب الماء، وفي الوقت نفسه، بدأ عظم المصاب يعود تدريجياً إلى مكانه الطبيعي بعد ربط رجليه بإحكام تحت بطن الحمار. وهكذا بدأ الفخذ يعود إلى مكانه مع الألم والصراخ. ومن ثم سمع جميع الحاضرين صوت دخول العظم في تجويف الحوض، وسط ذهولهم. بعد ذلك، أمر بإنزاله برويّة وتمهل ليتمدد على الأرض، ليلصق اللزقة المحضّرة مسبقاً على فخذه مع الخشبتين المتقابلتين. وبعد ثلاثة أيام كان الفخذ في مكانه الصحيح، بانتظار بعض الأيام، ليعاود سيره الطبيعي[12]. وقد شاهدت بنفسي أكثر من عملية تجبير في قريتي، كانت إحداها لرفيقي في المدرسة تعرّض لوقعة أخرجت الساعد من كوع يده. عالجه قريبي المجبّر بإعادة الساعد إلى مكانه، بضربة واحدة مفاجئة بعد أن شغله بحكاية مضحكة، وهو يمسّد يده بالماء الساخن. ما أخافني أكثر في هذا المشهد هو غياب رفيقي عن الوعي من شدة الألم. إلا أنه استفاق بعد فترة وجيزة، وكان ساعده في مكانه من الكوع[13].

ويروي لنا أحدهم قصة عن براعة المجبّر العربي فيقول: "أصيب أحد أقاربي بكسر متفتّت في عظم الكوع، وقرّر الأطباء بتر الذراع من أعلى الكتف كي لا تصاب الذراع بالغرغرينا. ولكن والد المكسور قرّر تهريبه من المشفى، ونقله إلى البطيحة في الجولان السوري المحتل، إلى مضارب بيت النادر، وذهبت مع من ذهب ورأيت كيف أجرى المجبّر حسن النادر عملية الكشف، فاستمع أولاً إلى القصة السريرية، كما يسميها الأطباء الآن، ثم قام بمعاينة الذراع المكسورة، مطمئناً المريض إلى أن كل شي سيكون على ما يرام، وفي هذا الوقت قام أولاده بجلب نبات الطيّون من منطقة قريبة، في الوقت الذي أوقدت قرينته النار تحت قِدر كبيرة، وحين تصاعد البخار مرّر الذراع فوق البخار الساخن جداً لفترة معينة، وبعدها عالج الكسر ووضع عليه اللزقة وألواح الخشب. وشفيت الذراع، ونجت من البتر[14].

2) التخريم :

يعني التخريم في الطب الشعبي العربي الوخز بالإبر، ولكن على غير منهجية الطب الصيني. ذلك أن هذه المعالجات تنشأ عن الإحساس بارتخاء عام في الجسم، وتعب يعيق حركته، مع الإحساس بألم عام يجتاحه. فكان أن تم تشخيص هذا المرض على أنه نوع من إعاقة مسيرة الدورة الدموية، بسبب وجود فضلات سامة في أنحاء الجسم، ناشئة عن الرطوبة الزائدة. وما

على المعالج إلا أن يهتم بمناطق المعالجة بعد تحديد أماكنها. من أجل ذلك، يقوم بدهن جسم المريض بالزيت وتعريضه للشمس وقت الضحى، أي قبل أن تشتدّ حرارتها. فتظهر بعد ذلك نقاط سوداء كالنمش، في أماكن محددة من الجسم. وتتم المعالجة بدهن هذه النقاط بالثوم والملح ثم يبدأ المعالج بوخز هذه النقاط بالإبر، فتخرج منها مادة صفراء تكون سبب البلاء. وبخروجها يشفى المريض من الخرام دون أن يشعر بالألم الكثير. وغالباً ما يقوم بالعلاج رجل أو إمرأة ورثت هذه المعالجة عن الأهل والأجداد.

3) إلتهاب اللوزتين:

تنتمي معالجة إلتهاب اللوزيتين إلى العمليات البسيطة التي تنشأ وتتطور بالممارسة والتجربة. وقد خضعت أنا وغيري إلى هذه العملية لإعادة اللوزتين إلى وضعهما الطبيعي على جانبي الحلق وتخليصهما من الإلتهاب بالملح المذاب في المياة الفاترة والمضمضة. وما كان على المعالج، وهو هنا والدي، الخبير في الطب الشعبي، إلا تمسيد اللوزتين (بنات الدينين أي الأذنين) بالزيت الفاتر ورفعهما. وفي حال تقيّحهما، يضغط عليهما لإخراج الدم الفاسد (القيح) منهما، ومن ثم تبدأ المضمضة بالملح لتطهير الجرح.

4) اليرقان :

معروف باللغة الشعبية العاميّة بالريقان. يظهر المصاب به وهو هزيل الجسم، والإصفرار يضربه بكامله. والريقان يعالج من مكانين في الجسم، مفترق الشعر في الرأس في منتصفه الأعلى، أو تحت اللسان. وفي الحالتين تجرح فروة الرأس أو يقطع شريان دقيق تحت اللسان، ويوضع على أي من الجرحين قطعة من الثوم بعد هرسها، وتوضع لزقة على الرأس، أو يضغط المصاب بلسانه على قطعة الثوم لفترة زمنية معينة. بهذه الطريقة يشفى المصاب من اليرقان ويعود لون جسمه ووزنه إلى طبيعتهما.

وقد حصل لي أن رأيت عملية من هذا النوع لمصاب قطع أمله من الشفاء، بعد أن زار أهم المستشفيات في طرابلس وبيروت. وقد أصبح أقرب إلى الهيكل العظمي المتحرك. جاء إلى والدي، وكان مشهوراً في معالجة اليرقان، وطلب منه أن يعالجه ولو ذهب به الأمر إلى الموت. فضحك والدي وقال له لا لن تموت. تركه ودخل إلى المطبخ ليحمّي سكيناً مروّسة كانت رفيقته الدائمة. وطلب مني، وكنت لا أزال في الثانية عشرة من عمري، أن أحضر "سنّاً" من الثوم مهروساً في وعاء. أحضرت المطلوب، وإذا بي أراه ينتهي من قص الشريان من تحت اللسان، وكان قد أحضر معه وعاء كان سابقاً عبوة من السمن الأجنبي. طلب من المصاب أن يدلّي رأسه فوق الوعاء ويفتح فمه ويرفع لسانه.

بدأ الدم يسيل كالخيط الرفيع ولكن بلونه الأسود. وبقي على هذه الحالة دقائق معدودة، حتى بدأ الخيط بالانقطاع والتحول إلى نقاط متلاحقة، إلى أن نفدت. عند ذلك طلب والدي منه أن يرفع رأسه ولسانه ليضع قطع التوم تحته، وأشار أن يضغط عليها ويطبق فمه. كانت هذه هي العملية، وبعد نصف ساعة غادرنا المصاب.

إلا أن المهم في الأمر هو أن هذا المصاب، وهو من بلدة بحنين قرب المنية في شمالي لبنان، جاء لزيارتنا بعد ثلاثة أشهر من العملية في سيارة محمّلة بشتى أنواع الفواكه والخضار. توقفت بمحاذاة البيت وأفرغ كل ما فيها قرب الدرج الموصل إلى الفناء الداخلي، قبل أن يبادرنا السلام. لم نتعرّف عليه في البداية. وعندما مدّ يده للسلام على والدي انحنى ليقبّل يده، فسحبها والدي سريعاً، وهو يقول: أستغفر الله. ما بك يا عم؟ وكان هو بعمر والدي تقريباً. بعد أن عرّفه عن نفسه، تذكّر والدي العملية، ولم يعرفه لأن جسمه عاد إلى حجمه الطبيعي، وبلونه العادي الذي لا يدل على أي مرض. هذه الواقعة أذكرها كشاهد عيان، وكأنها حصلت البارحة[15].

5) الإلتهابات الخارجية والجروح:

للالتهابات والجروح شأن هام في الطب الشعبي، لأنها الأكثر وقوعاً وانتشاراً باعتبارها ناشئة عن عدم مراعاة شؤون النظافة، أو التعرض لحادث وقوع، أو غير ذلك من الذي يؤدي إلى جروح في الجسم، أو كسور في اليد أو الرِجل.

ولأن كلامنا جاء وافياً عن عمليات التجبير، فإن الكلام هنا سيقتصر على الجروح التي تنشأ وتؤدي إلى الإلتهاب والتقيّح. وما على المعالج إلا أن ينظف الجرح، ويطهره بالكحول أو الملح المذاب، ومن ثم يضع عليه مرهماً مستخرجاً من الأعشاب الطبّية، ويربط جيداً إلى أن يختم. أما الأورام التي تصل إلى مرحلة الانتفاخ والتقيّح، فلها معالجة تقوم على الشق واستخراج الدم الفاسد المتقيّح ومن التطهير والربط.

في هذه الحالة لا أزال أذكر عمليتين قام بهما والدي بحضوري. الأولى، لإمرأة من قرية مسلمة مجاورة تشكو من إلتهاب في ثديها، وهي أم مرضعة، وقد تعرّضت للإلتهاب لسوء النظافة ولكثرة الجراثيم. وعلى والدي أن يعالجها. قال زوجها لوالدي وهو من أصدقائه المقرّبين: هذه المرأة أختك يا بو محرز، وعليك أن تشفيها. تحرّج والدي في البداية، ومن ثم قال: الله الحكيم. وجاء بالسكين نفسها وطهّرها بالنار والكحول، بعد أن حدد مركز الالتهاب وشقّه بسرعة، وطلب من المرأة أن تضغط على الثدي لإخراج القيح منه، إلا أنها غابت للحظات عن الوعي، فطلب من زوجها أن يفعل ذلك، فأجابه: أنت الحكيم. ومارس والدي عمله حتى لم يبق في الجرح ما يسيل. وضع على الجرح ضمادة مغطّاة بمرهم أسود مصنوع بيديه وضمّد الجرح، وانتهى.

أما العملية الثانية فكانت لأحد أبناء بلدتي في الثمانينيات من القرن الماضي، وكنت شاهداً عليها أيضاً. وقد اصابني الرعب من المشهد.

جاءنا المصاب وهو مبعد يده اليسري عن جسمه، وبادر والدي بالقول: "دخيلك يا بو محرز، ما شفت النوم من 3 أيام". ودلّه على موضع الألم تحت إبطه الأيسر، وكان مغطى بالشعر. أزال والدي الشعر أولاً، وكان المصاب يصرخ عند ملامسة موسى الحلاقة لجسمه. أدرك المعالج بالملامسة أن الورم وصل إلى نهايته، ولا بد من فتحه. حضّر السكين التي ما زالت بحوزته، وقام باللازم من التحضير والتطهير، وهو يضحك وسهّل على المصاب الأمر. ومن ثم، وبسرعة، شقّ الجلد تحت إبطه، وبلحظة خرج الدم المائل إلى البياض كالشلال في منظر رهيب أرعبني. ومن ثم بدأ والدي يضغط ويعصر الجرح حتى جف. بعد ذلك مسحه بقطعة من القطن، ومن ثم الشاش مع المرهم. وأجلسه على الكرسي ليغسل يديه. وعند عودته وجده يغط في نوم عميق افتقده لأيام ثلاثة.

إلا أن العملية التي تشي بفطنة والدي وذكائه في المعالجة الطارئة، حصلت عندما جاء إليه والد مع ولده وهو يستغيث. علم والدي أن شوكة من القندول انغرزت في عين الصبي وهو لم يتجاوز العاشرة من عمره. وشوكة القندول ثخينة وقاسية. نظر والدي في عين الصبي وشاهد الشوكة المغروزة إلى آخرها. فما كان منه إلا أن وقف وراءه مباشرة، وغمره بيديه بقوة وسرعة مع قوله: يا أله. في هذه اللحظة جحظت عينا الصبي بقوة، ما أدىّ إلى خروج الشوكة من العين. لم أشهد هذه العملية، إلا أن من رواها لي بعد وفاة والدي، هو مختار بلدة الروضة وشيخها، وكان حاضراً وشاهد ما حصل[16].

6) الحجامة

مما لا شك فيه أن الحجامة من أهم المعالجات في الطب الشعبي والرسمي العربيين. ذلك أنه من الأصناف العلاجية التي ظهرت منذ ما قبل الاسلام. وأعطاها العرب منذ أزمنة مغرقة في القدم الأهمية اللازمة لمعالجة الآلام في الجسم، الناشئة عن التعب والارهاق وتمدّد أو تقلّص العضلات، أو أوعية الدم في مناطق مختلفة من الجسم، وخصوصاً الظهر والعنق والرقبة والرأس. وهذا ما حدا بالنبي محمد على الأخذ بها واعتمادها، والتوصية بإجرائها لكل من يحسّ ألماً أو تعباً في أنحاء جسمه. وقد استعمل الرسول الحجامة في مرّات متعددة، وهو ما ذكره إبن القيم في الطب النبوي، بعد أن أفرد لها، كعلاج، صفحات متعددة من كتابه[17].

على أي حال، ما زالت الحجامة مستعملة إلى أيامنا هذه، ودخلت في منجزات الطب البديل، واعتمدت في الغرب، وتدرّس تقنياتها في الجامعات الأميركية، على ما يقول موقع مركز المالكي للمعلومات الطبية[18].

أما الحجامة، تعريفاً، فهي ما يقوم به الحجّام في

معالجة الجسم العليل. هي حرفة وعمل طبي رسمي وشعبي. أما شعبيته فمتأتّية من كونها سهلة التعلم، وبسيطة التقنيّة. والحجامة هي امتصاص الدم من العضو المريض بإخراجه عن طريق المصّ، أو المِحجَم (المشرط) الذي بوساطته يستخرج الحَجّام الدم من مكان محدّد في جسم المصاب. ومن الحديث، أن الحجامة هي "لعقة عسل أو شَرطَة مِحجَم"[19].

لم تكن الحجامة إنجازاً عربياً صرفاً. فهي تقنيّة معروفة لدى حضارات قديمة كانت على تواصل مباشر مع عرب الجزيرة، منها حضارة ما بين النهرين والمشرق العربي في شكل عام، والحضارة الفرعونية. كما عرفتها الحضارات الصينية والهندية. وكانت تقنيتها غاية في البساطة تقوم على امتصاص الدم الذي اعتورته علّة بوساطة قرن ثور أو غيره من الحيوانات، يوضع على المكان المجروح لامتصاص الدم المراق بعد إفراغه من الهواء، عن طريق الضغط بالمص. وبعد إفراغ الهواء من الكوب بوساطة قطعة من القطن أو القماش يتجمّع الدم على محيط الكوب ويتورّم الجلد، ومن ثم يُشرط ليخرج الدم الحامل للداء.

ليس هذا فحسب، بل توسّع العرب في إظهار أهمية الحجامة للكثير من الأمراض بعد تعيين مواضعها في الجسم، ومن ثم حدّدوا الأيام التي تقضي بإقامة عملية الحجامة في الشهر؛ وهي عادة بعد منتصفه، وقبل بداية ربعه الأخير، وهو الوقت الملائم الذي يجمع حال الجسم مع المناخ، وأفضل الأيام، على ما ورثه العرب، السابع عشر والتاسع عشر والواحد والعشرين من كل شهر. وكذلك فضلوا، بناء على توصية من النبي أن يكون الاحتجام في أيام معينة في الأسبوع، وهي الإثنين والثلاثاء والخميس. ونهاهم عن الاحتجام بقية أيام الأسبوع، إلا عن ضرورة. أما أماكن الحجامة، فهي متنوعة وتطول كافة أعضاء الجسم. ويحدّد المكان بناء على تحديد المحتجم بالتشاور والمساعدة من المعالج باعتبارها مسألة طبّية في الأساس.

أما الدم المراق، بفعل الحجامة، فعليه أن يختفي عن عين أي إنسان أو حيوان. وهذه مسألة لها علاقة بالسحر لقربه من الطب الشعبي، ولتوسّله في المعالجة، منذ بدايات الطب الشعبي العربي، ولا يزال سارياً إلى اليوم.

والحجامة أربعة أنواع، الفصد، الحجامة الجافة، الحجامة الرطبة، والحجامة بدودة العلقة. والأنواع تعمل في طرق مغايرة على إخراج الدم الفاسد من الجسم، إما عن طريق الفصد، أي بجرح الجسم بطريقة معينة للوصول إلى العِرق لإخراج الدم الفاسد؛ أو باستعمال المحاجم (كاسات الهوا) في طريقتين متشابهتين لتليين العضل مكان التحجيم بتحميته، وهي الحجامة الجافة، أو بتشطيب المكان لإخراج الدم، ومن ثم سحبه مرّات متتالية في الجلسة الواحدة؛ أو باستعمال العلق وهي نوع من الديدان توضع على مكان الألم وتُترك بعد تجويعها فتمتص الدم من الجلد، وتتكرّر العملية حتى يتم الشفاء[20].

7) الكيّ

كان الكي وما زال من التقنيات المتّبعة في الطب الشعبي العربي، علماً أن النبي صرّح بكرهه لهذه التقنية باعتبار أنها تؤلم، بالإضافة إلى أن الناس يعظّمون أمرها في حسمها للداء، فنهاهم عن استعمالها لهذا الوجه، لأن الله هو الشافي، وأباحها في حال النفع منها لا باعتبارها علّة للشفاء، وإن كان الشفاء بوساطتها. لأن السبب المباشر هنا للشفاء كان بموجب إرادة الله، العلة الأولى لكل ما هو موجود، ومنه الداء والدواء[21].

إلا أنها بقيت موجودة بكثرة من ضمن التقنيّات المستعملة في الطب الرسمي والشعبي على حد سواء، ولا تزال مستعملة إلى أيامنا هذه. والكي، أو الوسم، هو إحراق الجلد في موقع محدّد، حسب الحالة، بآلة حديدية صنعت خصيصاً للقيام بهذه الوظيفة. وقد جرى الكي مجرى المثل عند العرب: "آخر الدواء الكي". وإذا قيل اكتوى الرجل، فهذا يعني أن الكيّ استُعمِل لمداواته. والكوّاء هو من يقوم بفعل الكي[22].

أما اللذع فهو ما يتأتّى عن مسّ النار للحظة. فيحسّ المكتوي أن حرقة لذعته. وفي حديث عن

7

الرسول أنه قال في رواية للبخاري: "إن كان في شيء من أدويتكم، أو يكون في شيء من أدويتكم خير، ففي شَرْطة مِحجَم أو شربة عسل أو لذعةٍ بنار توافق الداء، وما أحِبُّ أن أكتوي". وثمة أخبار كثيرة عن تكرار استعمال تقنيّة الكي من قبل الصحابة ورجال الإسلام الأولين[23].

وتقنيّة الكيّ تقوم على تحمية حديدة مخصوصة حسب الموضع، وهي المكواة، حتى تصير حمراء بلون الجمر، وتوضع على الموقع المصاب من جسم المريض. وثمة أنواع كثيرة منها، فصّل القول فيها وعدّد أنواعها الزهراوي في كتابه "التصريف لمن عجز عن التأليف". إلا أن الطريقة الشعبية عادة ما تستخدم مكواة واحدة في جميع الحالات، وهي عبارة عن سيخ من الحديد يحمّى بالنار ويوضع على المكان للكيّ. وربما كان ثمة أكثر من نوع واحد، حسب مقدرة الكوّاء وخبرته وسعة إطلاعه.

أما طرق الكيّ، أو الوسم، فهي متعدّدة، منها الخبط، أي وضع سيخ الوسم على المكان المقصود طولياً. ومنها وضع السيخ في شكل طولي وعرضي على شكل صليب. ومنها ما يسمّى بالترقيش، ويكون بمثابة الكيّ الخفيف الذي يلامس الجلد بسرعة خاطفة بوساطة عود ملتهب الرأس (سيجارة أو نحوها) يلذع به لذعات خفيفة مكان المرض، وهو اللذع الذي أتينا على ذكره سابقاً. ويمكن ان تستعمل هذه التقنيّة في لذع الأصابع والأظافر. ومنها تحمية الرمل ومن ثم غمره للجسم أو لجزء منه، على أن يكون محتمل الحرارة. ويبقى ما هو مغمور حتى يبرد الرمل. في ذلك تليين للجسم وتخفيف لآلام المرض والشفاء منه.

وفي كل الحالات، لا بد من تحديد مواقع الكيّ ومعرفة الغاية منه. وذلك يعود إلى خبرة المعالج وتجربته في هذا الميدان. والقيام بهذا الأمر بالاستناد إلى الخبرة والتجربة، يخفّف من مقادير الكي ومواقعه، من أجل الوصول إلى أفضل النتائج[24].

والكيّ في كل الحالات أصعب من بقية التقنيات المستعملة في الطب الشعبي. ذلك أنها بحاجة إلى المعرفة التامة بأعضاء الجسم، والمواقع التي يمكن ان تتقبّل الكيّ من أجل الوصول إلى النتيجة المأمولة، دون الإضرار بالجسم، ودون الدخول في مداواة المكان الذي تعرّض للكي، أو الإضرار بالجسم كله إذا لم يكن العمل متقناً وناشئاً عن معرفة وافية بكيفية إجرائه، وما يمكن أن ينشأ عنه من تداعيات. وثمة طرق معالجة لمختلف هذه التداعيات في حول وقوعها.

• الهوامش

1. من مقابلة مع أحد العطارين في مدينة طرابلس، لبنان، بعد سؤاله عن التقنيات المستعملة في تحضير النباتات الطبية للعلاج، كما هي موروثة أباً عن جد.
2. للتفصيل حول هذا الموقع وأهميته وكيفية عرضه للمعطيات المتعلقة بالنبتة وقدرتها العلاجية، أنظر:
- http://www.al3laj.com/Herbs/
3. http://www.al3laj.com/Herbs/Thyme.htm
4. أنظر للتفصيل حول فوائد الزعتر واستعمالاته، الموقع المذكور سابقاً.
5. للتفصيل حول نبتة إكليل الجبل وأهميتها في معالجة بعض الأمراض كما عرفت عند العرب القدامى، وأهميتها في الطب البديل، أنظر الرابط التالي: http://www.al3laj.com/Herbs/Rosemary.htm
6. للمزيد من التفصيل حول نبتة البابونج وفوائدها واستعمالاتها، أنظر:
- http://www.al3laj.com/Herbs/Chamomile.htm
7. للمزيد من التفصيل حول نبتة المريمية، أنظر الرابط التالي:
- http://www.al3laj.com/Herbs/Saga.htm
8. للمزيد من التفصيل حول نبتة القراص وخصائصها وفوائدها الطبية قديماً وحديثاً، أنظر:
- http://www.al3laj.com/Herbs/Nettle.htm
9. أبو القاسم الزهراوي الأندلسي، كتاب الزهراوي في الطب لعمل الجراحين، تحقيق محمد ياسر بكور، وزارة الثقافة السورية، 2009، دمشق، 816ص.
10. خليل الجر وآخرون، تاريخ العلوم عند العرب، مؤسسة الكتاب المدرسي، 1979، طرابلس، لبنان، ص84.
11. أنظر للتفصيل حول الطب الشعبي وإنجازاته في فلسطين والمشرق العربي، الموقع التالي:
- http://ibnpalestine.ahlamontada.com/t195-topic
12. المصدر نفسه
13. المصدر نفسه
14. المصدر نفسه.
15. كان والدي جميل محرز عطيه، حلاقاً وخبيراً في خلع الأسنان، وإجراء العمليات الجراحية البسيطة ومعالجة اليرقان بالقص، والفالج من خلال الكي. وكان مقصوداً من مختلف المناطق في الضنية والمنية. وكانت عملياته تنجح، وفي حال الصعوبة كان يوصي بأخذ المصاب إلى إحدى المستشفيات في طرابلس. وكان يقدم كل خدماته بالمجان، بالاضافة إلى ما يلزم من حاجات العمليات التي يجريها.
16. الشاهد هو مصطفي أحمد سيف، شيخ عشيرة آل سيف من بلدة الروضة، وهو شيخ صلح معروف.
17. إبن القيم، الطب النبوي، مذكور سابقاً، ص ص-40 48.
18. أنظر للتفصيل اللقاء الصحافي مع الدكتور أمير محمد صالح، الأستاذ الزائر في جامعة شيكاغو، وعضو الجمعية الأميركية للطب البديل في مجلة "حياة الناس"، العدد 218، 2001. يقول: "لم نلتفت إلى الطب النبوي إلا عندما دخلنا إلى الجامعات الأميركية.. فمن يصدق أن العلاج بالحجامة يتم تدريسه في مناهج الطب في أمريكا؟ ومن يصدق أيضاً آن هذا الأسلوب النبوي الذي هاجمه وأنكره أطباء عرب أصبح علاجاً نافعاً للعديد من الآلام الخطيرة في معظم عواصم العالم"؟
- http://www.medical-centeronline.net/index.php
19. للتفصيل حول الحجامة وأصل تسميتها ووظيفتها، أنظر:
- إبن منظور، لسان العرب، مادة حجم، دار المعارف بمصر، 1981، القاهرة، ص790.
20. للمزيد من التفاصيل حول الحجامة وأهميتها، وطرق المعالجة، أنظر موقع الطب الشعبي:
- http://cupping.khayma.com/cupping1.htm
21. إبن منظور، لسان العرب، مادة كوى، مذكور سابقاً، ص3964.
22. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
23. أنظر في هذا الخصوص للتفصيل:

- http://cupping.khayma.com/moxa/MOXA.htm

24. أنظر للتفصيل الموقع نفسه.

• المراجع:

- المراجع:
- إبن منظور؛ لسان العرب، دار المعارف بمصر، 1981، القاهرة.
- أبو القاسم الزهراوي الأندلسي، كتاب الزهراوي في الطب لعمل الجراحين، تحقيق محمد ياسر بكور، وزارة الثقافة السورية، 2009، دمشق.
- الجوزية، إبن قيم ؛ الطب النبوي، تحقيق عبد الغني عبد الخالق، دار الفكر، بيروت.
- أمير محمد صالح، مجلة «حياة الناس»، العدد 218، 2001.
- خليل الجر وآخرون، تاريخ العلوم عند العرب، مؤسسة الكتاب المدرسي، 1979، طرابلس، لبنان.
- http://www.al3laj.co
- http://www.al3laj.com/Herbs/Thyme.htm
  http://www.al3laj.com/Herbs/Rosemary.htm
- http://www.al3laj.com/Herbs/Chamomile.htm
- http://www.al3laj.com/Herbs/Saga.htm
- http://www.al3laj.com/Herbs/Nettle.htm
- http://ibnpalestine.ahlamontada.com/t195-topic
- http://cupping.khayma.com/cupping1.htm
- http://www.medical-centeronline.net/index.php
- http://cupping.khayma.com/moxa/MOXA.htm

• الصور

1. https://www.alamassukari.com/medias/wp-content/uploads/2018/02/5-%D8%A7%D9%94%D8%B9%D8%B4%D8%A7%D8%A8-%D9%84%D9%84%D8%AA%D8%AE%D8%B3%D9%8A%D8%B3-%D9%85%D9%81%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%AC%D8%AF%D8%A73.jpg
2. https://i1.wp.com/www.aromaticglance.com/wp-content/uploads/2019/10/Oregano-1024x768.jpg?fit=1024%2C768&ssl=1
3. https://www.brooonzyah.net/wp-content/uploads/2019/08/%D9%81%D9%88%D8%A7%D8%A6%D8%AF-%D8%A7%D9%83%D9%84%D9%8A%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%A8%D9%84.jpg
4. https://i0.wp.com/cdn-prod.medicalnewstoday.com/content/images/articles/320/320031/chamomile-tea-on-a-board.jpg?w=1155&h=1541
5. https://www.bodyreviewers.com/wp-content/uploads/2018/01/FeatureFlora-Stinging-Nettle-1024x683-1024x585.jpg
6. https://pbs.twimg.com/media/C0RbNj-XEAAHmKD?format=jpg&name=small
7. https://scontent-atl3-1.cdninstagram.com/v/t51.2885-15/e35/59022973_131714967926681_5619977170050401568_n.jpg?_nc_ht=scontent-atl3-1.cdninstagram.com&_nc_cat=105&_nc_ohc=GRR2rjxdE2UAX8HpgcO&oh=529adf0e0dd84218734d9e67d9cbd399&oe=5EA6DC8E

د. محمد العطار - البحرين

توثيق الطب العربي الشعبي:
الضرورة، الواقع و المنهج

يُعد الطب العربي بجانب الطبّيّن الصيني والهندي "الآيورڤدا" Ayurveda أحد أبرز المناهج الطبية في العالم وذلك لأنها الوريثة الشرعية لكل التجارب والمدارس الطبية لأمم العالم القديم من حوالي الهند شرقاً وحتى البلاد المطلة على المحيط الأطلسي غرباً، العربية جنوباً والاوروبية شمالاً؛ وهي بذلك تحمل تاريخاً يزيد عمر وثائقه المكتوبة مثل البرديات المصرية او الألواح البابلية على العشرة آلاف سنة؛ ومع أنه يمتاز بأكبر قدرٍ من التراث المدون بالحرف العربي دائماً واللغة العربية غالباً، إلا انه مغفولُ مجهول بين أهله، احتوشه العُجُم في الشرق والغرب ولا يزالون، بعد سلبه أهم ما فيه، هويته العربية.

مع زيادة المعرفة البشرية في علم الطب بحسب المنهج الغربي الحديث، وتطور الفكر النقدي حول أساليبه ومدعياته وهو ما عُرف بإسم "الطب القائم على البراهين" او الـ Evidence

1

based medicine؛ عاد المجتمع العلمي لينتبه للتراث الطبي لدى الأمم قبل ان تنشأ مدرسته القائمة على الإختزالية Reductionism؛ والتي كانت تحمل تجارب سريرية لا يمكن إنكارها تاريخياً، كما لا يمكن تجاهل وجودها الاجتماعي شعبياً في كل العالم، والتي كانت تثبت جدواها في الأبحاث السريرية المحكمة، حتى وإن كان الباحثون يجهلون آلية أثرها البيولوجي بحسب منهجهم الاختزالي وأدواته.

من هذا المنطلق، نشأ في أعرق الجامعات الغربية تخصص حديث يسمى بالطب التكاملي او الـ Integrative medicine، يدرس طلابه بعد الطب الغربي الحديث، الأسس الفكرية والفلسفية للمناهج الطبية الأخرى، ويطلعون على آخر الأبحاث الطبية المختلفة عن مدرسة الطب الحديث، ليقدموا المناسب منه ضمن باقة الخدمات الصحية في كل مستوياته الأساسية والعلاجية والتأهيلية؛ ومع الأسف، في ظل غياب تام لمسمى الطب العربي، وشبه تام لمحتواه المعرفي الذي قدمه آخرون بعد استملاكه وسلب مسماه.

يفرض هذا الواقع دراسة الطب العربي من مختلف النواحي: السريرية، الاجتماعية والانثروبولوجية بل وحتى الاقتصادية والسياسية؛ وهو أدنى الأمل بالعمل بما أوصت به منظمة الصحة العالمية في كتابها "استيراتيجية الطب الشعبي" الذي نشرت الأول منه منذ أكثر من عقد (2002-2005) والثاني للأعوام (2014-2023)[1,2]؛ كما هي ضرورة قومية للحفاظ على الهوية العربية في اهم مجالاته وهو التراث الثقافي الغير مادي، إضافة الى انه تطبيق بأولوية قصوى للعديد من الإستيراتيجيات الوطنية للبحث العلمي الهادفة الى "التحول لإقتصاد قائم على المعرفة" ومن أبرز مصاديقه العلم متعدد التخصصات المسمى بالطب الإنتقالي Translational medicine والذي يمكن للطب العربي أن يكون ابرز أعمدته، وفي مجالات اكثر المشاكل الصحية شيوعاً مثل الأمراض غير المعدية[3]؛ ولهذا كان هذا الجهد إنارةً لما غفل عنه، ورسماً للمنهج المناسب في توثيق الجزء الشعبي منه.

اولاً: ضرورة توثيق الطب العربي الشعبي:

من الواجب قبل تناول موضوع توثيق الطب العربي الشعبي وأهميته، مناقشة الفرق بين الطب الشعبي والطب العربي، خصوصاً وان الأخير تعرض لانحسار عميق ادى لإنهيار مؤسسته العلمية إبان وبعد النكسة العربية نتيجة الغزو المغولي (616-656 هـ/ 1219-1258 م.)؛ وبحسب التعريف:

فالطب العربي كما يراه د. عبد الكريم شحادة هو "كل ما كتب باللغة العربية، في موضوع الطب والعلوم المتعلقة به، تحت ظل الحضارة العربية الإسلامية، بغض النظر عن الدين او الأصل الذي ينتمي اليه من كتب هذا العلم"[4]؛ اما الوثيقة الوطنية للأعشاب الطبية والطب التقليدي للجمهورية الاسلامية الإيرانية فيعرفه بـ" هو كافة العلوم والتجارب النظرية والعملية التي تشمل جميع التدابير الصِّحّية، المناهج، المعلومات والمعتقدات العاملة من أجل السلامة، الوقاية، التشخيص وعلاج الأمراض، وتنتقل في منطقة جغرافية معَّينة بشكل شفهي أو مكتوب من جيل إلى جيل آخر؛ وتتميز بقدرتها على مواكبة العصر مع حفظ أطرها الأساسية"[5].

أما الطب الشعبي بتعريف منظمة الصحة العالمية فكان: "مصطلح شمولي يُستعمل للدلالة على أمرين: أنظمة الطب الشعبي: كالطب الشعبي الصيني، والطب الشعبي الهندوسي، والطب العربي اليوناني؛ وكذلك يستعمل ليشير إلى أشكال مختلفة من الطب الشعبي المَحلي"[1]، واصبح لاحقاً: "حصيلة مجمل المعارف والمهارات والممارسات القائمة على النظريات والمعتقدات والخبرات المتأصلة في مختلف الثقافات، سواء كانت قابلة للشرح والتفسير ام لا؛ وتستعمل في صيانة الصحة، وفي الوقاية من الأعلال البدنية والنفسية، وتشخيصها، وتخفيفها ومعالجتها"[2].

والواقع هو أن كل هذه التعاريف حاولت تقييد العلم بالرؤية الاجتماعية المحدودة زماناً ومكاناً؛ والعلم لا يُحد بهما؛ فالطب العربي بقي حياً في الجامعات الهندية ليومنا هذا بإسم الطب اليوناني ولم يُحد

بأفول الحضارة العربية الإسلامية، وكتبت مختلف الشعوب بلغاتها التركية والفارسية والأردية فيه وهو ما يثلب التعريف الأول قيوده؛ وانتقل في الجغرافيا القديمة بل رفد الطب الحديث في موطنه بينابيعه المعرفية وهو ثلب للتعريف الثاني؛ وكان الأجدى ان يُعرف برؤية ابيستمولوجية epistemology وهي "نظرية المعرفة" ليمكن وصف تطوره التاريخي بين الشعوب منذ البرديات المصرية، بغض النظر عن توقف انتقاله السليم إبان عصر الإنحطاط؛ وبحفظ إمكانية حذف ما قد تسرب اليه من شوائب لا تمت لنظريته الأصيلة بصلة؛ وليبقى قادراً على احتواء ما نتمكن اليوم من إضافته له لما تيسر لنا من تقنيات إنتاج وحفظ ونقل للمعرفة.

وعليه، فنحن امام مصادر متباينة من حيث الإلتزام بنظرية الطب العربي المعرفية؛ وصلنا جزء منه عن طريق التراث المكتوب القائم على أسس منطقية وخريطة معرفية معقدة المفاهيم؛ وجزء آخر عن طريق الممارسة الشعبية التي:

1. قد تكون متأثرة عن ممارسة الأطباء حينما كانت هذه المدرسة الطبية مزدهرة؛
2. او هي تجارب محلية لا تنافي أسس الطب العربي القائم على التجربة أساساً، كما هو الطب المبني على البراهين اليوم؛
3. وقد تكون ممارسات العوام التي تبرأ منها أعلام الطب العربي وحذروا منها، كما يجب ان نُحَذِر منها اليوم بعد التعرف عليها بمناهج توثيق الممارسات الشعبية في مجال الطب.

مصاديق ما سبق متعددة في كل العلوم بل هي طبيعته الحيوية؛ ومنه في الطب العربي استنكار ابو بكر محمد بن زكريا الرازي لما ورد في التراث الطبي المكتوب لبعض آراء جالينوس في كتابه "الشكوك على جالينوس"؛ او استنكار الممارسات الطبية لدى العامة، مثل استنكار الزهراوي لممارساتهم في قوله: "واحذر كل الحذر من التغرغر أولا بما يحلّل، فإن ذلك تلف العليل بسرعة كما شاهدنا من فعل الجهال. وكثيرا ما تعرض هذه العلة فيبادرون إلى الماء السخن ويحملونها على العنق ويأمرونهم باستعمال الغراغر بالرّب والماعدس فيقتلون العليل بسرعة وقد شاهدت ذلك مرات" او بشكل عام دون ذكر جزئيات الممارسة مثل "واعلموا يا بني أنه قد يدّعي هذا الباب الجهال من الأطباء والعوامّ ومن لم يتصفّح قطّ للقدماء فيه كتاباً ولا قرأ منه حرفا، ولهذه العلة صار هذا الفن من العلم في بلدنا معدوما، وإني لم ألق فيه قط محسنا البتّة"[6].

بناءً على ما سبق فنحن في مواجهة ضرورة دراسة التراث الطبي العربي المكتوب بمنهج تصحيح النصوص؛ إضافة لضرورة توثيق الممارس شعبياً في مجال الطب في كل بلادنا، لمقارنته لاحقاً بالتراث الطبي المكتوب، او الاستفادة منه طبياً بالتوصية او التحذير او فتح ابواب جديدة للبحث والتعلم، للضرورات التالية:

1) توثيق الثقافة الشعبية الغير مادية:

مع أن الطب العربي تبلور للمعرفة العامة المشتركة بين شعوب العالم القديم، الا أننا نواجه في هذا الشأن "طبائع الإستملاك"، حيث نشهد "مآرب دفينة ومتجذرة، وهذه المآرب هي انجاز الاستملاك الجماعي لما لا يمكن استملاكه، بل مراكمة هذه الاستملاكات إلى حدها الأقصى" والتي تظهر بشكل "صورة حق الجماعة في الانتفاع بما استملكته واستحوذت عليه، وحقها كذلك في منع الآخرين المختلفين في الانتفاع او الاقتراب من هذه الاستملاكات"[7]؛ ومن امثلته في الطب العربي هو أن جعلوا العرب مجرد نقلة ومترجمين لا فضل لهم؛ فهذا المستشرق براون يقول: "لم يكن بين كل المسلمين الذين حققوا شيئاً في العلم ساميٌ واحد"؛ والواقع ان الساميين قوم هاجر من شبه الجزيرة العربية ليشكلوا كل الشعوب المحدودة شرقاً ببلاد فارس وغرباً بالبحر الأبيض وشمالاً بآسيا الصغرى، وبهذا تشمل بابل وآشور وما بين النهرين والشام بلغاتهم المرتبطة بالعربية مثل السريانية والعبرية؛ والتي ذابت فيما بعد ضمن شعب عربي واحد[8]؛ فيا ترى، من كتب من المسلمين في العلم ان لم يكن منهم احد في العراق والشام؟!

جدول 1: أمثلة لأدوية اكتشفت من مشاهدة الإستخدام الشعبي للنباتات

الدواء	النبات	الإستخدامات، ومصدر اكتشافه
Salicylic acid (Aspirin®)	Salix alba L.	من أشهر مضادات الإلتهاب و مسكنات الألم؛ إستخدم نبات الصفصاف لذات الغرض منذ آلاف السنين.
Morphine	Papaver somniferum L.	أشهر مخدر و اكثرها استخداما حتى اليوم، استخدم نبات الخشخاش لذات الغرض من آلاف السنين.
Codeine	Papaver somniferum L.	من أشهر المسكنات، مستخدمة في الكثير من الأدوية؛ إستخدم نبات الخشخاش لذات الغرض منذ آلاف السنين.
Digoxin (Lanoxin®)	Digitalis sp.	من أشهر الأدوية القلبية؛ استخدمت انواع نبات القمعية لذات الغرض من القدم.
Quinine	Cinchona calisaya Wedd.	من أشهر الأدوية المضادة للملاريا، تعرف عليه العالم من مشاهدة استخدام سكان امريكا الجنوبية له لمعالجة الحميات.
Artemisinin	Artemisia annua L.	اكتشفته السيدة تو يويو لعلاج الملاريا المقاومة من مصادر الطب الصيني، و فازت بجائزة نوبل عام 2015 م. لذلك؛ ذكر ذات الأثر المذكور في الطب الصيني حوله في مصادر الطب العربي (انواع نبات الشيح).
Colchicine	Colchicum sp.	من اشهر ادوية مرض النقرس؛ استخرج من نبات السورنجان المذكور في الطب العربي لذات المرض.

وتلا اولئك الهنود الذين يَدرسون المصادر العربية ويسمونه اليوناني، وقد وصل بهم الأمر أن جعلوا "معايير تعليم الطب العربي" المؤلف بتوصية من منظمة الصحة العالمية باسم "الطب اليوناني" وهم فيه يخطون al-maakool wa al-mashroob للتعبير عن المأكول والمشروب! وعلى غلافه مخطوط مكتوب بالحرف العربي!9 اما في مشروعهم المكتبة الرقمية للمعارف الشعبية TKDL يعترفون بأن الطب "اليوناني" يعود للشعوب العربية سيما المصري والعراقي منذ ما يزيد على الستة آلاف عام؛ ومع ذلك، سجلوا حقوق الملكية الفكرية لـ 175.150 وصفة مستخرجة من كتب العلماء العرب مثل ابن البيطار وابن النفيس كتراث هندي!.

أما الفُرس فصاروا يقولون بأن الطب الفارسي إنتقل من بلادهم لليونان إبان فتوحات الإسكندر المقدوني؛ وعليه قالوا بأن الطب اليوناني الذي استقى منه العرب لاحقاً ليس إلا طباً فارسي الأصل[10]؛ اما طب الشعوب السامية العربية في العراق والشام وحتى مصر، فإستملكوها بقولهم أنها فارسية كون تلك الشعوب خضعت لإمبراطوريات فارسية وتأثرت بتلك الثقافة فترة! وكأن الإسكندر لم يأت على غير بلادهم، ولم ينقل غير تراثهم؛ وأنهم معدن كل فضل ومعرفة عند شعوب العالم القديم.

لهذه الضروريات تحث منظمة الصحة العالمية على "الحاجة الى حماية حقوق الملكية الفكرية للشعوب الأصلية والمجتمعات المحلية وتراثها في مجال الرعاية الصحية. مع ضمان رعاية البحوث والتنمية والابتكار" وكذلك على توثيقها بسبب أنه "لا يزال يخشى ان تُفقد او تضيع المعارف التقليدية في مجال صيانة الصحة وتقديم الرعاية الصحية في بعض البلدان"[2].

2) الحاجة العلمية والعملية لكشف أدوية جديدة:

على الرغم من تقدم الطب الغربي بالمنهج الاختزالي ظاهراً، وبريق ممارساته عند الشعوب

المنكوبة غالباً، إلا أنه كان ولا يزال يعاني الكثير من النقص والحاجة وليس له إلا الإقرار والإعتراف بهما، هذا النقص بين ظاهر في معظم الامراض مثل عجزه امام مواجهة الجراثيم التي تصبح مقاومة للمضادات الحيوية الموجودة يوماً بعد آخر دون وجود أسلحة جديدة لمحاربته، كما نشهد عزوفاً اجتماعياً بارزاً عن العلاجات المتوفرة بسبب الأعراض الجانبية المختلفة؛ لهذا يُعد البحث العلمي لإستكشاف الأدوية او الـ Drug discovery من المجالات الهامة في البحث العلمي لدى الدول المتقدمة ولكنه يستنزف زمناً طويلاً ويتطلب ميزانية هائلة، حيث تقدر تكلفة كشف دواء جديد واحد -بحسب اساليب الطب الغربي الاختزالي- حوالي 800 مليون دولار، وتستغرق زمناً يتراوح بين العشرة الى السبعة عشر عاماً[11,12]؛ ولهذا ليس من الرائج ترخيص الكثير من الأدوية للتسويق، فمثلاً كان اكبر عدد من الأدوية التي سُمح لها بالتسويق في العقد الأخير، عام 2018م؛ وبلغت 64 دواءً فقط[13].

امام هذه الأزمة، يبحث العلم عما يقلل التكاليف المالية والزمنية اللازمة، ومن اجدى ما وجدوه هو البحث في ينابيع مناهج الطب الشعبية اولاً للحصول على ما تمت تجربته لقرون وثبت بالتجربة جدواه منذ عصور، وان أنكروا فضل الشعوب عليهم بداية وتآمروا عليه نهاية؛ الا أن تاريخ ممارساتهم واضح فالكثير من علاجات الطب الغربي لم تكن غير إعادة تصدير لما اقتبسوه اولاً فـ "الغربين انفسهم في اول عهود الاستعمار، كانوا يلجأون عند المرض الى الأطباء المحليين من الأهالي، وذلك حسب أوامر إدارتهم، بزعم أن هؤلاء الأطباء أدرى بالأمراض المحلية"[14]؛ ولا يزال اهتمام الباحثين ومراكز الأبحاث لديهم بما عند شعوبنا غير خاف وان حاولوا "إخفائه"؛ يبين الجدول1 أمثلة لبعض الأدوية الرائجة الإستخدام اليوم، والتي استخلصت من التجارب الشعبية.

3) سوق المنتجات العشبية:

تجارة الدواء من أهم مصادر الدخل لدى الدول المتطورة منذ عقود؛ وتبرز الدراسات الحديثة نمواً مطرداً لتجارة الأعشاب الطبية، الأدوية العشبية والمنتجات الطبيعية، وهي فرصة تمكنت فيه الدول النامية من دخول سوق المنافسة؛ مع انه من الصعب تقدير الحجم الحقيقي لسوق هذه المنتجات، الا ان التقديرات تشير الى ان قيمة إنتاج الدواء بحسب الطب الصيني بلغ 83.1 بليون دولار عام 2012، اما في كوريا فقد بلغت 4.4 بليون دولار عام 2004؛ اما في المملكة العربية السعودية فقط بينت احدى الدراسات أن متوسط ما يدفعه كل فرد في العام لقاء خدمات الطب الشعبي يقدر بـ 560 دولار[2].

هذه السوق الضخمة تعني ان لم يستخدم العرب منتجات بلادهم ويسوقوه، فسيكونون مستهلكين مجدداً لمنتجات الآخرين؛ وان لم يكن لهم دور في إبراز ما في تراثهم من كنوز فسيقوم الآخرون باستغلال ذلك والانتفاع به.

من أهم ميزات منتجات الطب العربي التي يثبت استخدامها شعبياً انها ستكون معفاة من الدراسات الأساسية والسريرية الحديثة والمكلفة، وستُعد آمنة حتى يثبت خلاف ذلك، وذلك بحسب المعايير التي وضعتها منظمة الصحة العالمية في استيراتيجيتها؛ والخطوة الاولى لاستغلال هذه الفرصة هي البدء بدراسات "توثيق" الممارسات الشعبية.

4) الإستقلال والأمن الدوائي:

تنفق كل بلادنا الشرقية -بل البشرية- ملايين الدولارات على شراء الأدوية من بلاد اخرى او بالأحرى الشركات العابرة للقارات والتي ليست الا الوجه الكالح للإمبريالية التي امتازت بالاستهتار بحياة الناس عبر إجراء التجارب البشرية في بلادنا المنكوبة، واحتكار العلم بل وحتى تجنب تصنيع الأدوية الأرخص والأجدى ان كانت لا تُدر المال؛ وحينما يصبح الطب "سلعة"، ويُحترف "صناعة المرض" وتصديره بأشكال مختلفة؛ على كل راسمي السياسات الصحية ومنظمات المجتمع المدني وكل الباحثين العمل من أجل "الأمن الدوائي" لأوطانهم وشعوبهم؛ وحيث أن "العلم الطبي أصبح مقيداً بالقوانين التي تفرضها الإمبريالية وإسلوب

الإنتاج الرأسمالي مثل قانون الملكية الفكرية وحيازة البحث وحقوق الطبع وقانون براءة الإختراع وقانون سرية التجارة وقانون العلامة التجارية" ليكون "العلم حسب ما تطور في العصر الرأسمالي لم يعد ملكية عامة بل ملكية خاصة، وأصبحت مصدراً لتفاقم الفوارق الطبقية" للعقلاء ان يتسائلوا كيف "تضع الشركات مصالحها الخاصة فوق مصالح المجتمع وقبل مصالح المواطنين في سعيها نحو المزيد من الأرباح" وما هي "المسؤولية الإجتماعية للعلم والعلماء"[15,16]؟

لا شك أن بقراط كان سعيداً حينما لم يُدرك زماننا وإلا لما تمكن أن يكتب "عالجوا كل مريض بعقاقير أرضه"[17]، يقتدي به الأطباء حتى عقود قليلة مضت؛ ولعل توثيق المتبقي من هذه الممارسات يرسم اولويات البحث حول الأعشاب لكل رقعة من بلادنا؛ ومن ناحية اخرى لعل دراسة الخواص العلاجية للنباتات في بلادنا توفر مصادر محلية للمواد الأولية لأدوية رائجة نستوردها من بلاد اخرى.

5) تعزيز معارف الطب عامة والعربي خاصة:

بغض النظر عن المكتشفات الأثرية مثل البرديات المصرية او الألواح البابلية والسومرية؛ يُعد طبيب جيش الاسكندر المقدوني، ديسقوريدس پدانيوس العين زربي (40-90م.) أهم باحث جمع المفردات العلاجية للشعوب الشرقية في كتابه المعروف بالحشائش، واستقى منه كل من أتى بعده ومنهم العرب؛ يقول ديسقوريدوس هذا عن نهجه في تأليف كتابه "ويتحقق أن جلّ ما أثبتناه فيه من الأدوية إنما عرفناه تجربةً ومشاهدة، وما لم تتّفق مشاهدته أخذناه بالأخبار المتواترة عن الثقات ومِن البحث والمسألة لأهل البلاد والرساتيق النائية عنا والدانية منا، مع التجربة لها ليكون تعليمنا هذا تاماً"[18]؛ ومع أن هذا الكتاب كان الأكثر تأثيراً في علم الصيدلة العربي، إلا أنه يبقى جهدا فرديا، يقول عنه داوود الأنطاكي (1008 هـ/1599م): "فقد أتقن السلف رحمهم الله تعالى ذلك حتى وجدناه مهذبا مرتبا، فنحن كالمقتبسين من تلك المصابيح ذبالة والمغترفين من تلك البحور بلالة، وأول من ألف شمل هذا النمط وبسط للناس فيه ما انبسط ديسقويدوس اليوناني في كتابه الموسوم بالمقالات في الحشائش، ولكنه لم يذكر إلا الأقل حتى إنه أغفل ما كثر تداوله وامتلأ الكون بوجوده"[17]؛ اما البيروني (362-440 هـ/ 973-1048م) فيقرر: "كل واحد من الأمم موصوفة بالتقدم في علم ما او عمل؛ واليونانيون منهم قبل النصرانية موسومون بفضل العناية في المباحث وترقية الأشياء الى أشرف مراتبها وتقريبها من كمالها، ولو كان منهم ديسقوريدس في نواحينا، وقصر جهده على تعرف ما في جبالنا وبوادينا لكانت تصير حشائشها كلها أدوية، وما يجتنى منها بحسب تجاربه أشفية، ولكن نواحي المغرب فازت به وبأمثاله وأفازتنا بمشكور مساعيهم علماً وعملاً. وأما ناحية المشرق فليس فيها من الأمم من يهتز لعلم غير الهند"[19].

و عليه، فتوثيق الإستطبابات الشعبية للنباتات ضروري لتعزيز المعارف الطبية لأنه:

1. قد، بل ان التراث المكتوب لا يزال قاصراً لم يتناول كل نباتات بلادنا وقد تُستكشف عبر استطباباتها المحلية؛
2. غفل السلف عن ذكر الشعوب صاحبة التجربة، وقد نتمكن من رسم خريطة "استطبابات" بحسب الجغرافيا، قد تكون هذه "الاختيار الأمثل" لكل منطقة بحسب تغيير المواد المؤثرة في النباتات بحسب البيئة؛

6) ضرورات الدراسات اللغوية:

مع ان التراث الطبي العربي المكتوب يقدم كماً هائلاً من المقترحات العلاجية التي تُعد أفكاراً باكرة للبحث العلمي؛ إلا أن من أهم العقبات فيه جهل المجتمع العلمي اليوم بأعيان النباتات التي ذُكرت في تلك المصادر؛ وقد تبين من نتائج أطروحة ماجستير في علم التصنيف النباتي إننا قادرون على استخراج الإسم العلمي لأربعة وعشرين بالمئة من النباتات المذكورة في المصادر القديمة، ونجهل على وجه التحديد 74 % منها؛ تقترح هذه الدراسة الإستعانة بالدراسات اللغوية لحل هذه الإشكالية. ولا شك ان جمع المسميات المحلية سيكون لها ابلغ الأثر في هذا النوع من الدراسات[20].

جدول 2: الدراسات المرتبطة بالطب العربي (المكتوب والشعبي) في مجلة الثقافة الشعبية

	العنوان	النبات	الدواء	التاريخ
1	ممارسات وتصوّرات للمرض في المجتمع التونسي المعاصر	احمد خواجة	3 (11)	خريف 2010
2	الطب الشعبي في البحرين «آخر العلاج الكي»	[كلمة التحرير]	4 (12)	شتاء 2011
3	الطب الشعبي في البحرين	زينب عباس عيسى	4 (12)	شتاء2011
4	النباتات الطبية من الموروث الشعبي إلى بناء الحضارة الإنسانية	فوزية سعيد الصالح	5 (16)	شتاء 2012
5	الأدوية النباتية وأهميتها على صحة الإنسان	يعرب نبهان	6 (21)	ربيع 2013
6	إثنوغرافيا الطب التقليدي حالة معالج تقليدي لمرض العصب الوِركي وسط المغرب	يونس لوكيلي	6 (23)	خريف 2013
7	الوصفات العلاجية الشعبية في منطقة الغرب الجزائري	علي عمار	7 (25)	ربيع 2014
8	الطب الشعبي في تونس وعلاقته بجسد المرأة	عبدالرزاق القلسي	9 (34)	صيف 2016
9	طقوس العلاج الشعبي بالمغرب	ادريس مقبوب	9 (34)	صيف 2016
10	الطب الشعبي في الأحساء	احمد عبدالهادي المحمد صالح	9 (35)	خريف 2016
11	تعقيب على مقال «الطب الشعبي في البحرين»	محمد سعيد العطار	10 (36)	شتاء 2017
12	التجربة و الطب الشعبي لدى ابن الجزّار	حمادي ذويب	10 (37)	ربيع 2017
13	الزار في السودان: علاج نفسي شعبي	امامة محمد الخير عكاشة	11 (43)	خريف 2018

ثانياً: واقع دراسات توثيق الطب العربي الشعبي

تُعد دراسات الطب الشعبي او الـ Ethno medicine بشكل عام متداخلة التخصصات؛ لأنها اندماج بين الدراسات التاريخية والاجتماعية والحيوية، وتشمل الحيوية الجوانب الطبية والنفسية وبل علوم مثل التصنيف النباتي plant systematic؛ والواقع هو ان هذا النوع من الدراسات بحاجة لفريق من مختلف هذه التخصصات، إضافة لتوفر خطة علمية وأهداف واضحة، ودعمٍ من المؤسسات الأكاديمية – وكلها نادرة في بلادنا – ويتضح جلياً في نُدرة دراسات توثيق الطب الشعبي العربي في قواعد بيانات البحث العالمية والمحلية.

فعلى سبيل المثال: كمياً، تم البحث عن الكلمات "طب"، "علاج"، "مرض"، "صحة" في كل مقالات مجلة "الثقافة الشعبية" والبالغ عددها 813 مقال، فتبين ان الدراسات المرتبطة بهذا الجانب هي 13 دراسة (انظر الجدول 2)، اي ما نسبته 1 % فقط، مع أنها من اكثر مجالات الثقافة الشعبية أهمية، وفيه من المحتوى الشئ الكثير؛ اما كيفياً، فكل هذه الدراسات كُتبت عبر مؤلف منفرد، ولهذا جاءت بمنظار تخصص واحد في أفضل الحالات، والأغلب انه لم تراعى فيها المنهجية العلمية المعمول بها في هذا الشأن؛ لأسباب متعددة منها فقدان التعليمات المنهجية في هذا الصدد، والأهم: عزوف المجتمع العلمي الطبي عن الدراسات الميدانية في هذا الجانب، وفقدان التأهيل العلمي لهذه

الدراسات في سائر التخصصات المرتبطة -إن افترضنا توفرها لدى الأكاديميين في المجال الطبي-؛ ولهذا تبرز أهمية توفير حلول محلية بحسب الواقع لدينا.

ثالثاً: منهج توثيق الطب الشعبي العربي

تُعد دراسات توثيق الطب الشعبي من الدراسات الأصيلة Original article غالباً؛ ولها تصنيفات متعددة بحسب الهدف او مصدر البيانات او منهج تحليل البيانات، أهمها دون تلك التفاصيل:

1. دراسات التعرف على العلاجات المحلية لعلاج مجموعة واسعة من الأمراض؛
2. دراسات التعرف على العلاجات المحلية لعلاج مرض محدد؛
3. دراسات التعرف على الإستطبابات بنبات ما في منطقة او مناطق محددة؛
4. دراسات حفظ ذاكرة المرض لدى مجموعة إثنية محددة؛
5. دراسات علم الظواهر او الـ phenomenology وهي الظواهر التي تشعر بها مجموعة محددة، المرضى مثلاً في منطقة معينة إزاء تجربة ما (مرضية او علاجية)؛
6. تقارير الحالات Case report ومن أمثلته توثيق أثر مداخلة علاجية بآثار سلبية او ايجابية على شخص او عدد قليل من الأشخاص؛
7. دراسة الجذور الثقافية لسلوك معين لدى مجموعة إثنية؛
8. الدراسات التاريخية.

يتضح مما سبق اننا نواجه دراسة يجب ان يراعى فيها منهجية البحث او الـ Methodology بشكل صحيح ودقيق لتكون مفيدة، سيما وان الخلط بين أنواع هذه الدراسات ممكن بل لازم في الكثير من حالات توثيق الطب العربي؛ ولكن ونظراً إلى أن الهدف من هذا المقال هو إعداد إرشاد أولي، قابل للتنفيذ عملياً لشريحة واسعة من القراء، سنكتفي ببسط النوع الأول من الدراسات وهو "دراسات التعرف على العلاجات المحلية لعلاج مجموعة واسعة من الأمراض"؛ وفيما يلي خطوطات عملية لإجراء مثل هذه الدراسات:

كما سلف، تُعد هذه الدراسات من النوع الأصيل، ويجب قبل البدء بها الانتباه لعدة أمور وهي:

1. التصميم الصحيح للدراسة: وتتم بتعرف الباحث بشكل عميق على موضوع البحث وحيثياته؛
2. التعرف على أدب البحث العلمي وكتابته، فالكتابة العلمية ليست قصة قصيرة او شعارات بلا أدلة وبراهين، بل هي أسلوب منظم، ترتبط كل أجزائه بشكل منطقي وتسلسلي، لتصل لنتيجة هي هدف البحث؛
3. البحث العلمي ليس مجرد جمع بيانات، بل الهدف من جمع البيانات هو تحليلها ومناقشتها للوصول لتوصيات ونتائج. وعليه يتكون البحث العلمي من:

1) العنوان:

يجب أن يكون واضحا صريحا دون إضافات وشعارات، مثلاً: "دراسة الإستطبابات الشعبية للنباتات في البحرين" او "ذاكرة مرض السكلر (فقر الدم المنجلي) في البحرين"؛ يلاحظ أن عنوان البحث العلمي لا يحوي شعارات وإضافات؛ فمثلاً "معجزات التداوي بأعشاب الأمل في جزيرة الأحلام: البحرين" او "التآمر الإستعماري الخبيث على شعب البحرين المضطهد المسكين" ليست عناوين علمية مناسبة.

2) المقدمة:

يجب أن يبين الباحث الهدف من البحث في مقدمته ليجيب عليه في النهاية؛ يتم بسط العنوان في المقدمة بشكل مناسب، مثل أن تكون سبب البحث عن مرض مستوطن في ذاكرة مجموعة إثنية، كمصداق: فقر الدم المنجلي (السكلر) في البحرين؛ او علاجات مرض ما يعجز الطب الرائج عن تقديم حل له، او أهمية البحث عن الممارسات العلاجية في منطقة ما، كمصداق: إشتهار البحرين تاريخياً بعلاقات واسعة، ومركزاً لتجارة الدواء في العالم القديم جعلته مركزاً لتجمع تجربة بشرية؛ يجب ان يطلع القارئ بعد قراءة المقدمة على هدف البحث، ضرورته والجوانب المختلفة المرتبطة به.

3) منهج البحث:

في هذا النوع من الدراسات، يجب ذكر عدة أنواع من البيانات:

1. بيانات وصف المنطقة الجغرافية: يجب أن تكون هذه البيانات بحثية يتوصل بعدها القارئ الى صورة كاملة عن تلك المنطقة، واهم البيانات في هذا الجزء: الموقع الجغرافي بالطول والعرض، الارتفاع عن سطح البحر، خريطة المنطقة، نوع المناخ، الغطاء النباتي وكذلك معلومات اثنية عن السكان؛
2. المجموعة الإثنية التي يتم جمع البيانات منها، وكذلك وصف كيفية اختيار المشاركين من هذه المجموعة وأداة جمع البيانات؛
3. جمع النباتات والتعرف عليها.

لاحظ أن أداة جمع البيانات (الاستبيان) يجب أن يحوي معلومات مناسبة للتحليل وللدراسات اللاحقة، مثل المعلومات الديموغرافية لمصدر البيانات وأهمها: الجنس، العمر، المستوى التعليمي، ونوع العلاقة بالطب الشعبي (شخص عادي، ممارس محلي، طبيب، الخ.)؛ وكذلك البيانات المتعلقة بالمداخلة العلاجية (الأعشاب)، وهي الأسماء المحلية للعشب، الإسم العلمي للعشب، الجزء المستخدم من العشب (اوراق، زهور، جذور، الخ)، الاستطبابات او الفوائد العلاجية المتوخاة، كيفية إعداد الدواء، جرعة الدواء، كيفية استعمال الدواء، مصدر هذه المعلومات لدى المصدر (تجربة شخصية، قراءة في مصادر حديثة، مصادر قديمة، شفاهةً عن السابقين، الخ)؛ استدلال المصدر على جدوى الممارسة (حديث نبوي، اثر ضد السحر، تجربة شائعة، استنتاج منطقي: دواء حار يفيد المرض البارد)؛ وأي بيانات اخرى متعلقة بالموضوع. انظر الملحق "استبيان توثيق الطب الشعبي العربي – استطبابات الأعشاب" كمثال.

اما النباتات، فيجب ان تُجمع من البيئة المحلية، تُجفف وتُرسل لمعشب Herbarium للتعرف على اسمها العلمي؛ هذه التوصية هي الأساس المتبع والموصى به في الإرشادات -القديمة-، ولا تزال واجبة في حالات توثيق الطب الشعبي في بعض البلاد مثل الأفريقية حيث لا تزال الكثير من النباتات غير معروفة اساساً، او متشابهة جداً بحيث لا يتمكن غير المختص على التمييز بينها كما في الهند؛ ولكن لأن تجفيف النباتات يتطلب تدريباً وأدوات خاصة وستستغرق من الزمان الكثير؛ بما يمنع قيام هذه المشاريع من الأساس، لذا نقترح الاستعانة بالتقنيات الرقمية المتوفرة، حيث يتم عرض صور النباتات على المشاركين واستخلاص البيانات منهم، كما يمكن الاستعانة بكتب الغطاء النباتي المصورة لذات الغرض، فـ "ما لا يُدرك كله، لا يُترك جله"، وقد أثبتت تجارب سابقة جدوى هذا المقترح[21].

4) نتائج البحث:

بعد عرض البيانات الديموغرافية للمشاركين بشكل كامل، يجب عرض البيانات التالية في جداول متعددة بحسب ما يناسب كل دراسة:

1. بيانات النباتات او الأدوية الشعبية: وتحوي الاسم او الأسماء المحلية للنبات، الإسم العلمي، العائلة النباتية، الاستخدام بحسب الطب الشعبي، طريقة إعداد الدواء، الجزء المستخدم من النبات، طريقة الإستخدام، نوع النبات من حيث التوطن في المنطقة.
2. إحصائيات الاستخدام: أهم الإحصائيات اللازم محاسبتها هي:

- نسبة تواتر الذِكر الى الإستخدام او Frequency of citation of use (FC)؛
- القيمة الإستخدامية او Use value (UV)؛
- القيمة الإستخدامية للعائلة النباتية او Family Use value (FUV).

أ) نسبة تواتر الذِكر الى الإستخدام = عدد المشاركين الذين ذكروا استخدام النبات (س) ÷ عدد المشاركين.

تُستخدم هذه المعادلة حينما يهدف الباحث لإستخراج أهمية الأسلوب العلاجي لكل مرض؛ مثلاً عندما يكون مجموع المشاركين 100 شخص، يصف 80 منهم النبات (س) لعلاج المرض (ب)، و30 منهم النبات (ص) لعلاج المرض (ب)؛ فهذا يعني أن قيمة النبات (س) لعلاج المرض (ب) هي 80، بينما قيمة النبات (ص) 30 في مجتمع الدراسة.

ب) القيمة الاستخدامية = مجموع عدد الاستخدامات التي ذكرها كل واحد من المشاركين ÷ عدد المشاركين.

تُستخدم هذه المعادلة حينما يهدف الباحث لاستخراج أهمية النبات من حيث استخداماته العلاجية بشكل عام؛ وتحسب لكل نبات على حدة.

ج) القيمة الاستخدامية للعائلة النباتية = مجموع القيمة الاستخدامية لكل نباتات عائلة نباتية ÷ عدد النباتات في تلك العائلة النباتية.

تُستخدم هذه المعادلة لحساب القيمة السريرية لكل عائلة نباتية.

3. الجزء الأخير من النتائج التي يجب استعراضها، هو البراهين المتوفرة حول كل استخدام سواء كانت موافقة للاستخدام المحلي او مخالفة له، وتشمل الدراسات السريرية او الحيوانية او الكيميائية، وكذلك المعطيات السريرية المتعلقة بأمن الدواء ذاتياً او التداخل الدوائي. ستكون هذه البيانات مفيدة في مناقشة النتائج.

5) المناقشة والتوصيات:

يُعتبر هذا الجزء من أهم الجهود العلمية للباحث، وكلما كانت المناقشة شاملة لجوانب متعددة، كانت فائدة المقال أكبر؛ وتشمل هذه الجوانب ما يتعلق بأمور التعرف على النبات (مثلاً: هل كل النباتات المستخدمة معروفة بشكل جيد)، الغطاء النباتي (هل يستخدم السكان نباتات محلية ام مستوردة، هل يتم اجترار الطبيعة لاستخدام النبات، الخ)، الأمور الثقافية (ما هي مصادر المعالجين للتوصيات

العلاجية)، الأمور الاقتصادية (هل العلاجات المحلية أرخص)، وكذلك الملاحظات الصيدلية حول النباتات، ويمكن تصنيفها إلى:

أ) ثبت بدراسات سريرية محكمة أن النبات المستخدم محلياً مؤثر، ويمكن التوصية باستخدامه.

ب) لم يُدرس أثر النبات المستخدم محلياً بشكل سريري، ولكن ثمة دراسات حيوانية او كيميائية تقترح أن يكون مؤثرا، ستُعد هذه فرصة للمزيد من الأبحاث، ستحظى هذه النباتات بفرص أعلى للبحث السريري.

ج) لا توجد أية دراسات حديثة حول أثر النبات، ولذا سيلزم المزيد من الدراسات الأساسية (حيوانية، كيميائية)، قبل الدراسات السريرية.

د) الدراسات المتوفرة تنهى عن استخدام النبات لخطورته مثلاً.

رابعاً: اين نحن؟ وما هو التالي؟

تحظى مناهج الطب المختلفة بإهتمام لافت في كل العالم رسمياً وشعبياً، بل يُدَّرس الكثير منها في الجامعات العالمية ليتخرج طلابه كممارسين لذات المنهج بشكل رسمي، معترف بعملهم يجتمعون ليرتقي علمهم، إلا الطب العربي في موطنه لا أهل له؛ ولكأننا نقرأ ما كتبه مصطفى الجاد سابقاً "هل هناك ثمة مؤامرة ترتكب ضد حركة توثيق تراثنا الشعبي العربي؟ انا لا أستطيع أن أجد مبرراً واحداً يجعلنا حتى الآن لا نملك أرشيفاً عربياً موحداً لتراثنا الشعبي العربي، وإذا كانت حركة توثيق التراث تتقدم دائماً للأمام في كافة أنحاء الكرة الأرضية .. فإن المجتمع العربي لا يلبث أن يتقدم خطوة إلا ويجد العراقيل التي تكبله عن التقدم"[22].

لنعرف أين نحن في مجال توثيق تراثنا الطبي، يكفي أن نعرف أن له عدة جمعيات دولية مثل International Society for Ethno pharmacology ومقره في كلية الصيدلة بجامعة Graz بأستراليا، وكذلك جمعية Italo-Latin American Society of Ethno medicine ومقره قسم العلوم الصيدلية بجامعة سالرنو بإيطاليا، وكذلك جمعية The International society of Ethnobiology الناشط في أكثر من 70 بلداً؛ إضافة للعديد غيرها من الجمعيات ومراكز الأبحاث التي تصدر عشرات الدوريات المحكمة المرموقة عالمياً والمختصة في هذا الشأن (توثيق الطب الشعبي)، دون عشرات أخرى مهتمة بالجوانب السريرية للطب الشعبي.

أما التالي، فلا اعتقد أننا نواجه الكثير من الإشكاليات في المنهج او المفهوم، ولم تعد الحدود السياسية عائقاً امام العلم العربي بالثورة الرقمية التي كسرت الحدود بين الأشقاء في الوطن الواحد، فلم يعد صعباً مد الجسور بين جزرنا دون الإصطدام بجدران الساسة؛ يكفي ان يكون لباحثي الأمة "مشروع" وهو أدنى المشروع؛ وعملياً أرى:

1. تبني مشروع توثيق التراث الطبي بشكل غير مركزي من قبل مراكز البحث المهتمة بهذا الشأن في كل وطننا العربي، بحيث تكون لكل منها حرية الوصول لقواعد بيانات مشتركة؛
2. تعزيز "المشاركة الشعبية" في البحث العلمي، بحسب الأساليب المُجربة سابقاً تحت عنوان Citizen science، حيث يتولى الباحثون الهواة القيام بأكثر مراحل البحث تكلفة وهي جمع البيانات وإرسالها لقاعدة البيانات المشتركة، المذكورة آنفاً، او تتاح بشكل مفتوح المصدر بأي اسلوب آخر.
3. تخصيص جزء من دعم البحث العلمي للطب العربي بكافة فروعه، وكذلك تخصيص أولويات النشر للأبحاث المعنية بالطب العربي في الدوريات الطبية، الصيدلية، علوم الحياة والزراعة، إضافة للمجلات المعنية بالجوانب الإنسانية مثل الثقافة.

فهل سنشهد نهضة عربية، تبتعث كنوز حضارتنا العربية الزاهرة ذات يوم؟ نأمل ذلك.

• الهوامش

1. منظمة الصحة العالمية. استراتيجية منظمة الصحة العالمية في الطب الشعبي 2005-2002. جنيف: منظمة الصحة العالمية؛2002.
2. منظمة الصحة العالمية. استراتيجية منظمة الصحة العالمية في الطب التقليدي (الشعبي) 2023-2014. جنيف: منظمة الصحة العالمية؛2013.
3. Higher Education Council. Bahrain National Research Strategy 2014–2024 [Internet]. Bahrain: Higher Education Council; 2014. Available in: http://moedu.gov.bh/hec/UploadFiles/Final%20Research%20Strategy-%20En.pdf
4. شحادة، عبدالكريم. صفحات من تاريخ التراث الطبي العربي الاسلامي. بيروت: المكتب الاقليمي لمنظمة الصحة العالمية؛2005.
5. شوراي عالي انقلاب فرهنگي. سند ملي گياهان دارويي و طب سنتي [الوثيقة الوطنية للأعشاب الطبية و الطب التقليدي للجمهورية الاسلامية الايرانية]. تهران: شوراي عالي انقلاب فرهنگي؛2013.
6. زهراوى، خلف بن عباس. التصريف لمن عجز عن التأليف. صبحى محمود حمامى، تحقيق. الكويت: مؤسسه الكويت للتقدم العلمي،إدارة الثقافة العلمية؛2004.
7. كاظم، نادر. طبائع الاستملاك: قراءة في امراض الحالة البحرينية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر؛ 2007.
8. حافظ، شادية توفيق. السريان وتاريخ الطب. القاهرة: نهضة مصر؛1993.
9. World Health Organization. Benchmarks for training in Unani medicine: benchmarks for training in traditional complementary and alternative medicine. Geneva: World Health Organization; 2010.
10. تاج بخش، حسن. تاريخ دامپزشكي وپزشكي ايران. تهران: دانشگاه تهران؛1372.
11. Tobinick EL. The value of drug repositioning in the current pharmaceutical market. Drug News Perspect. 2009; 22(2):119.
12. Samsdodd F. Target-based drug discovery: is something wrong? Drug Discov Today. 15 Jun ، 2005; 10(2):139–47.
13. Graul AI, Pina P, Cruces E, Stringer M. The year's new drugs & biologics 2018: Part I. Drugs Today. 2019; 55(1):35.
14. أرنولد، داڤيد. الطب الامبريالي و المجتمعات المحلية. الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب؛ 1998. (عالم المعرفة).
15. حنا، مازن. العرب و الطب الامبريالي. عمان: دار فضاءات للنشر و التوزيع؛2015.
16. ميلروز، ديانا. الأقراص المرة: تجارة الدواء والصحة والفقر في العالم الثالث. قبرص: ورشة الموارد العربية؛1992.
17. الانطاكي، داوود بن عمر. تذكرة اولي الالباب- الجامع للعجب العجاب. بيروت: مؤسسة الاعلمي للمطبوعات؛
18. العين زربي، ديسقوريدس بدانيوس. كتاب ديسقوريدس في هيولى الطب. الطباطبائي، محمود، تحقيق. طهران: مركز الدراسات الاخلاقية و التاريخية الطبية؛2012.
19. البيروني، محمد بن احمد. الصيدنة في الطب. زرياب، عباس, تحقيق. طهران: مركز نشر دانشگاهي؛1991.
20. Ghahreman A, Okhovvat AR. matching the old medicinal plant Names with scientific terminology. Ed. 1. Tehran: Unversity of Tehran; 2004.
21. المولى، هيتم يونس جاد. صون المأثورات الشعبية وسد الفجوة الرقمية. الثقافة الشعبية [انترنت]. 7(25). موجود في: http://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=25&page=showarticle&id=466
22. الجاد، مصطفى. التراث الشعبي والجزر المنعزلة. الثقافة الشعبية [انترنت]. 3؛2010(10). موجود في: http:// www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=10&page=showarticle&id=85

• الصور:

- الصور من الكاتب.
- غلاف كتاب معايير التعليم في تخصص الطب "اليوناني"! و هو الطب العربي؛ نشرته منظمة الصحة العالمية
- صورتان من مخطوطة لكتاب الحشائش لديسقوريدس

https://i1.wp.com/nafme.org/wp-content/files/2019/12/engraving-portrait-of-a-mixed-race-female-musician-credit-GeorgePeters.jpg?ssl=1

موسيقى وأداء حركي

الوحدة العربية في الموسيقي: ودور الجزيرة العربية 132
التماثل والالتقاء في الممارسات الموسيقية العربية والغربية 140

أ.د. فتحي الخميسي - مصر

الوحدة العربية في الموسيقي: ودور الجزيرة العربية

1

تراجعت الأصوات التي تنادي بوحدة العرب، تراجعت تلك الآمال وذلك الرجاء المعقود على الوحدة، وأضحى هذا الطموح الكبير وكأنه ذكريات ماضية وصورا باهتة لطفولة قد عبرت، وكأن دلائل وجود الوحدة كانت مجرد خداع للبصر، غير أن واقع الموسيقى العربية يؤكد عكس ذلك تماما.

وبداية، تجدر الإشارة إلى إن جوهر التصنيف الآتي والتقسيم إلى أنواع موسيقية عربية عامة من جهة ومحلية خاصة بكل قطر من جهة أخرى هو اجتهادي الشخصي.

يشهد واقع الموسيقى العربية على الوحدة العربية الحقيقية الموضوعية، وحدة لم تتراجع على مدار الزمن، لقد وقفت ومازالت "الموسيقى العربية" (في الماضي وفي الحاضر) قوية قوة المعابد القديمة، شاهدة بما لا يدع مجالا لأي شك على الروابط الوثيقة

التي انعقدت على أساسها هذه الوحدة والتي تتجلى بوضوح في "الأنغام"، وتلك لو يعلمون هي الروابط الأكثر صلابة لأي وحدة بين العرب عبر التاريخ.

لقد ارتفع صرح بناء الموسيقى العربية وامتد على مساحة أكثر من عشرين قطرا عربيا. ومنذ مطلع التاريخ العربي - منذ القرن السابع الميلادي - ودول الخليج تضع في هذا البناء حجر أساس، ومرة أخري تضع سوريا حجرا، ثم يضع العراق صخوره الثقيلة، وتدخل مصر بساعدها لتأتي في إثرها المغرب. وعلى هذا النحو قامت قوالب موسيقية (أي طرق متبعة في التأليف الموسيقى) عامة بين العرب (الصوت والموشح والقصيد والموال، سنأتي على ذكر هذا تفصيلا لاحقا)، وها نحن نرى الموال مثلا يحيا في سوريا وفي العراق وفي دول الخليج والأردن، كما نراه نشيطا ومتعدد الأنواع في مصر وفلسطين ولبنان، وافر القوة في المغرب وتاما مكتملا في السودان. وبرغم أن هذه القوالب "عامة" كان كل قطر عربي يضع جزءا من روحه في كل منها.

ولا تنفي هذه الوحدة الموسيقية حقيقة أن كل قطر على حدة كان يصنع لنفسه على مدار التاريخ فنونه الخاصة في التأليف الموسيقى (أي قوالبه الموسيقية الخاصة) والتي تعود إليه وحده وتميزه عن غيره، لهذا السبب تنقسم قوالب العرب الموسيقية إلى قوالب مُوَحِدة "عامة" تأخذ بها وتتقاسم صناعتها إن لم تكن كل الأقطار فكثرة منها، وقوالب داخلية "خاصة" يصنعها هذا القطر أو ذاك وتميزه عن غيره. وكأن الموسيقى العربية توحد بين أطرافها توحيدا تارة، وتتنوع وتثرى باختلاف الأقطار تارة أخرى.

وهكذا، وإلى جانب الرباعي العربي العام تخلقت في كل قطر عربي على حدة قوالب موسيقية داخلية، كقالب "النوبة" في ليبيا والذي يدعي "نوبة المألوف" و"الغرناطي" و"الصنعة" في الجزائر أو "الآلة" في المغرب و"الدور" و"النشيد" في مصر و"الحقيبة" في السودان، و"القدود" في سوريا و"الصنعاني" في اليمن و"المقام" في العراق. ولما كان هذا القطر أو ذاك يستخدم في ذات الوقت قوالب عربية عامة، فإننا نستطيع مشاهدة بلد كالعراق وهو يصوغ "البَسْتَه" المحلية الخاصة، وهو القالب المخصص لغناء النساء في العراق، بينما في ذات الوقت يصوغ ألحان القصيد العربي العام، أو السودان وهو يصوغ غناء "الحقيبة" الداخلي، بينما يؤلف في آن الموال.

أما عن النغم المستخدم عند العرب، فنرى أن العرب يتقاسمون كثرة من المقامات (أي تنظيم النغم) مثل الراست والبياتي والحجاز والنهاوند والكرد والعراق والحسيني، كلها تجرى في مياه العرب وتوحد بينهم، بل أننا لن نقع مهما اجتهدنا على موسيقى عربي واحد، موسيقي من قطر عربي واحد، يجهل تلك المقامات، حتى أن كل موسيقى عربي يستطيع استخراج هذه المقامات من عوده. مثلما يحدث في مصر على حدوده.

اولاً: قالب "الغناء المُتْقَن" ابداع الجزيرة العربية ومَهْدْ الوحدة الموسيقية العربية

كانت الجزيرة العربية في القرن السابع الميلادي مسقط رأس ما يُعرف ب "الغناء المُتْقَن" الذي ظهر كأول أشكال التأليف الموسيقى العربي تبلورا في التاريخ، أي أول شكل عربي عام مهد للوحدة الموسيقية العربية. وهكذا، وبينما كان الغناء في الجاهلية وصدر الإسلام يقتصر على مصاحبة آلة إيقاعية واحدة تُعرف ب "القَضِيب"، أصبح يضيف للقضيب آلة موسيقية واحدة أخرى هي "العود"، وسمي هذا النوع بـ"الغناء المُتْقَن" لاتخاذه قواعد ثابتة تتمثل في:

1. إيقاع محدد - لم تكن الإيقاعات الموسيقية العربية قد تبلورت تماما بعد في تلك المرحلة التاريخية، كانت ما تزال قائمة على إيقاعات الشعر العربي تابعة لنقرات تفاعيله، لذا كانت غير ثابتة الاستخدام هشة البناء. وظل القرن السابع الميلادي يشهد هذا الارتباك الإيقاعي حتى أعلن "الغناء المُتْقَن" إنهاء ذلك وإقرار بعض الإيقاعات "الضروب" وبلورتها لاستخدامها كمصاحب دائم للغناء، وعلى هذا النحو ظهر أول إيقاعان عربيان (الثقيل الأول والهزج) ما جعل "الغناء المُتْقَن" يدعي أيضا ب "الغناء المُوَقَع".

2. مقام محدد – بعد أن كان من الممكن تبديل المقام، حديث النشأة آنذاك، وفقا لمزاج المطرب المرتجل، تبلور مع "الغناء المُتْقَن" أول تنظيم عربي للمقامات "منظومة الأصابع"[1] ليبدأ عصر استقرار القواعد الموسيقية العربية.

لقد امتص "الغناء المُتْقَن" خبرات أشكال التأليف الموسيقى الأقدم لدي قبائل الجزيرة العربية، وارتقى منها وكبر عليها وظل في ذلك حتى قضي على الارتجال المطلق لتلك الأشكال القبلية كافة (ارتجال الإيقاعات وارتجال المقامات)، وبهذه الخطوة اختفت تدريجيا القوالب القبلية ذات الارتجال المطلق (مثل: الرجز والحداء والهزج والسناد والنصب والتهليل والنواح والرثاء والمديح) إذ لم تكن هذه الأشكال قد أنبتت لنفسها ضروبا إيقاعية ثابتة ومقامات راسخة بعد. لقد انتهت فنون القبائل والعشائر العربية ما قبل قيام الدولة المركزية في الجزيرة – فنون القرن السادس ومطلع السابع الميلادي.

وهكذا كان "الغناء المُتْقَن"، بمثابة الإعداد والتمهيد التاريخي لميلاد القوالب العربية العامة[2]، وكان الملحن "طويس" في الجزيرة هو أهم أعلام هذا الشكل الجديد، ومن بعده يأتي "سائب خاثر".

الطرق المُوَحِدة في التأليف الموسيقى العربي

تشكلت "أربعة" قوالب عربية عامة، قوالب كالأهرامات في التاريخ، ومضت العصور الوسطي العربية بكاملها، منذ مطلع القرن السابع وإلى نهاية القرن الثامن عشر، لتعيش المنطقة قرابة الألف ومائتي عام والموسيقى لديها تظل مرتكزة على هذا الرباعي الكبير:

1. قالب الصوت
2. قالب الموال
3. قالب الموشح
4. قالب القصيد

1) قالب الصوت :

نضج قالب "الصوت" على مشارف الدولة الأموية (نهاية القرن السابع الميلادي) بعد أن تمكن من امتصاص خبرات "الغناء المُتْقَن" وكبر عليه، وإذا به يحل محله لنفس الأسباب التي سمحت للغناء المُتْقَن فيما سبق بالقضاء على أسلافه من أهازيج القبائل.

كان قالب الصوت أكثر تطورا من "الغناء المُتْقَن"، لأن المُتْقَن كان يسمح بترديد نفس مقاطع الشعر بألحان وإيقاعات مختلفة، ويسمح في ذات الوقت بالعكس، أي باستخدام لحن واحد لترديد مقاطع شعر مختلفة، وفي المحصلة النهائية كانت الكلمات المحببة "التي ذاعت بين الناس سابقا" تتردد بأكثر من لحن، واللحن المحبب يتكرر في أكثر من نص شعري، وهكذا يُبيح "المُتْقَن" تغيير الكلمات وتغيير الألحان، الأمر الذي أفضى بلا شك إلى وضع البناء الموسيقى الواحد في مهب تغييرات من هنا وهناك.

أما القالب الموسيقى الجديد "الصوت" فقد قضي تماما على أي حراك للحن أو للإيقاع أو النص الشعري، فأصبح الضرب أو المقام أو النص الشعري الخاص بـ"صوت" ما يلازم هذا الصوت دون غيره. وهكذا أضحى البناء الفني ثابتا مستقرا لا يتعرض لتغييرات.

وثبات استخدام المقام والإيقاع والنص هي الشروط التاريخية الثلاثة التي استقرت بفضلها أهم قواعد ونظريات الموسيقى العربية، بل وأخطر أسس العلوم الموسيقية العربية. وهي ذاتها شروط التأليف الموسيقى التي ما يزال العمل يجري بها بصرامة اليوم.

ومازال "الصوت" يمثل أهم ركائز الموسيقى في الجزيرة العربية والخليج، وقد دفعه هذا الاستقرار إلى حياة دامت حتى القرن الواحد والعشرين. ولقالب "الصوت" – على سبيل المثال – في دولة الكويت اليوم أربعة أنواع: العربي والشامي والخيالي والرودماني[3].

وعلى الرغم من كل الثبات والتبلور الذي وهبه قالب "الصوت" للموسيقى العربية طوال القرون السابع والثامن والتاسع الميلادي، إلا أنه كان قالبا محدودا للغاية من حيث حجمه وتكوينه إذ كان ما يزال محصورا في

حـدود بيتـين من الشـعر، يقوم عبرهمـا بإلقـاء حكمة أو موعظة أو فكـرة واحدة بسـيطة. ولم يكن هـذا ممكنا إلا في إطار لحن موسـيقي واحد، وكان هـذا اللحن يتكرر عادة عددا مـن المرات مرهونـة بقدر جمالـه وعذوبته.

2) الموال:

المـوال[4] هو أهم الطرق المُوَحِدة في التأليف الموسـيقى العـربي، إنه رأس القوالـب العربية العامة. نشـأ الموال في القرن التاسـع الميـلادي على يد مـوالي الفـرس في بغداد العباسـية وراح في عناد وإصـرار يجـول أرض العرب كلها ويدخل كل بيت وينشـده كل المزارعين وتردده كل جماعة في الريف مهما باعـدت بينهم الأرض.

ويحمـل المـوال في كل مكان عـربي نفـس الملامح، فلا تختلـف الشـروط الأساسـية لصياغتـه من قطـر عربي لآخـر، إذ تقوم صياغتـه على الارتجال الغنـائي من جانب فرد واحد منشـد لا يشـاركه أحـد في الإنشـاد أو العزف، حيـث يتقـدم هـذا المنشـد بلحـن رئيـسي في البدايـة، ثـم يرتجل لحنـا ثانيا هـو مجرد تنويـع للحـن الأول، ثم يرتجـل لحنا ثالـث بمثابة تنويـع آخر لـلأول، فلحن رابع كتنويـع للأول أيضـا... وهكذا يظل المنشـد يسـتحضر تنويعا وراء الآخر من لحن واحد لتتشـكل نفس سلسـلة الألحـان المتعاقبة – المفتولة من جسـد واحد، وهي نفس الصياغة الموسـيقية للمـوال داخل كل قطر عـربي، أي أن شـرط وضع المـوال من لحن واحـد مرتجل هـو قانون كل مـوال عربي.

وقبـل أن نبـدأ سـنتفق على اسـتخدام بعـض حـروف الإنجليزيـة للإشـارة إلى فقـرات اللحـن وترتيبهـا، فيشـير كل حـرف: A إلى اللحـن الرئيـسي (بدايـة الأغنيـة أو المعزوفـة) وكل: B إلى اللحـن الثـاني وكل: C إلى الثالـث و:D إلى الرابـع تواليـا.

وهكذا فاللحـن الأول A هـو ذلك الذي يتـم ارتجاله مباشـرة من قبل فرد واحد "مؤدي"، يأتي بعده اسـتخراج لحـن ثـاني A2 من نفـس الأول، فلحـن ثالث منـه A 3 فرابـع A4 (تكـثر الألحان المسـتخرجة مـن اللحن الأول بقدر الكلمات المطلوب إنشـادها) بحيـث تصبح الألحان كلها تنويعـات (كثيرة الشـبه) لنفس اللحن بما يرسـم الخريطة الآتية:

اللحن الأساسي	A
لحن ثاني تولد من الأول	A 2
لحن ثالث تولد من الأول	A 3
لحن رابع تولد من الأول	A 4

أفـضى المـوال، القائـم علـى تقديـم لحـن واحد ثم ألحـان هي تنويعـات عليه، إلى نشـأة لحن ثاني مسـتقل إلى جانـب الأول ما أدى بـدوره إلى مزيد من تبلـور "البناء الثنـائي" الـذي قـاد بـدوره إلى مبـدأ حاسـم ومهـم هو "البدايـة والوسـط والنهايـة"، أي وضع مسـار واضح لكل عمل موسـيقي يتألف من: "بداية ونهاية ووسـط".

3

ولا ينفي القانون العام لصياغة المـوال حقيقة أن الموال في كل بلـد عربي يكتسـب شـكلا خاصا عنـد "التطبيق" فنجـده في السـودان يختلف عن نظـيره العـراق وفي لبنان مثـلا نجد منه "الميجانـا" و"العتابا"، ويتخـذ في مصر أكثر من مظهر فمنـه: "المـوال الأخضر" و"المـوال الأحمر".

3) الموشح:

سـار "الموشـح" على طريق الموال تغزله كل البيوت، وظهـر الموشـح في نفـس زمـن ظهـور المـوال في القـرن التاسـع الميلادي علـى يد الموسـيقى "زريـاب" وأتباعه في أقطـار الأندلـس. ويقـوم بنـاء الموشـح علـى ثلاثة أقسـام[5]: "البدنية" و"الخانـة" و"القفلـة". ولكل من الأقسـام الثلاثـة لحنـه، وتتكـرر "البدنيـة" لتصبـح اثنتـين متعاقبتين: "بدنيـة أولى" و"بدنية ثانية"، ولحن البدنيـة الأولى هو نفس لحن البدنيـة الثانية مع اختلاف الكلمـات، كمـا إن اللحـن الأول المتكرر للبدنيـة هو ذاته لحن القفلة. فبناء الموشـح إذن يتركب مـن لحنين اثنين فقـط، يبدأ بـالأول (الـذي يتكرر) ثـم يتلوه الثـاني، ثم يُخْتَتَم بعـودة الأول.

لم يكـن تَقَـدُمْ بنـاء الموشـح العـربي بخطـوة قليلة الشـأن أبدا، إذ كان وضـع لحنين متعاقبـين في عمل فني واحد يعـني بالضرورة عقد صلـة بينهما، صلـة الذهاب والتنقـل والتبدل من لحـن أول للحن ثـاني، صلة التباين والاختـلاف الضرورية لتبرير وجود لحنـين. كان المطلوب إنشـاء جسـدين من النغم كل منهما مختلـف عن الآخر ومرتبـط بـه في آن، كل منهمـا يعاكـس الآخر وينافسـه ولكنـه يقود إليـه في ذات الوقت. ويعني هـذا أيضا وجود أكـثر من شـخصية فنيـة (أكثر من لحـن)، الأمـر الذي أفضى بالضرورة إلى تكرار اللحـن الأول لإحكام "الختام".

أقـام الموشـح الدنيـا وأقعدهـا بسـبب التقـدم الديالكتيكـي الـدرامي الـذي حققـه في بـني الموسـيقى العربيـة، ولـذا ظل الموشـح يمثل الأسـاس الأهم لتطور الصياغة الموسـيقية حتى النصف الأول للقرن العشرين. كيـف لا يصبح الموشـح أهم بناء موسـيقي عـربي؟ وهو الذي أقر الصيغـة الثنائية ودفع العقل الموسـيقى بذلك إلى الخـروج عن فكـرة "اللحـن الواحـد" وإلى التفكير في تكوين عمـل فني مـن أكثر من شـخصية موسـيقية؟

4) القصيد:

كان طريق نشأة القصيد[6] الموسيقى طويلا ومتعرجا، إذ تَوَلَّد تدريجيا من منبعين اثنين: فمن ناحية كان يخرج من قالب "الصوت"، ومن ناحية أخرى من قلب "الموشح"، يخرج من منبعين على الرغم من أن انتسابه لقالب الموشح أكبر بكثير من انتسابه إلى قالب "الصوت". وقد كان الغالب على قالب "الصوت" الأموي - العباسي أن يتخذ من أبيات الشعر العمودي بيتين اثنين (أي أربعة اشْطُر) مع احتمالات بعض الزيادة. بيد أن امتداد محافل بني العباس تطلب إنشاد العديد والعديد من "الصوت" إشباعا لتلك الجلسات المطولة في أحضان قصورهم المترفة، وقد كثرت أعداد "الصوت" وتوالت على نحو دفع قالب "الصوت" ذاته إلى التغيير، حيث كانت تتردد في المحفل الواحد عشرات "الأصوات" المتتالية، لذا سعوا - اتقاء لتفتت فنون المحفل - إلى "تجميع وضم تلك الفقرات الموسيقية" بطريقتين اثنتين:

1. ضم بعض "الأصوات" إلى بعضها البعض لصقا؛
2. إطالة كل "صوت" على حدة باستخدام أبيات أكثر من الشعر وصولا إلى قصيدة شعرية كاملة.

وبديهي أن يصبح "الصوت" الأكثر شعرا هو الأكثر ثراء، وتلك شروط تخلق "القصيد"، حيث امتد زمن "الصوت" وظل على امتداده حتى تخلق منه ذلك الجنين الجديد لقالب "القصيد" الموسيقى. كان "القصيد" الموسيقى الوليد يمتص من الموشح ما هو أهم من مجرد استخدام كلمات قصيدة شعرية كاملة، إذ أخذ (طالما أن الكلمات أصبحت كثيرة وتضم أكثر من فكرة) باستخدام أكثر من لحن موسيقي في تتالي، وهكذا وبينما كان "الصوت" يعتمد على لحن واحد ويعتمد الموشح على أكثر من لحن، أصبح بوسع "القصيد" الوليد أن يرث صفة "تعدد الألحان"، وفي النهاية اكتمل هذا "القصيد" مُشَكَلا من عدة أبيات وعدة ألحان متتالية، آخذا ملمحا شعريا من "الصوت" تارة وملامح من الموشح (تعدد الألحان) تارة أخرى.

ولما كانت الألحان المتعاقبة للقصيد تختلف عن بعضها بعضا ويشكل كل منها وحدة نغمية مستقلة، برز خطر تشتت هذه الألحان، وأصبح القصيد مهددا على الدوام بفقدان صلات الترابط و"الوحدة العضوية" الداخلية، لذلك عمل القصيد حثيثا للتوصل إلى لحن ما يصلح لمهمة "الربط" بين الألحان وبعضها. لحن يدخل على أي من الألحان المختلفة للقصيد ليضع داخل كل منها جزءا منه وليصبح بذلك قاسما مشتركا بينهم. لحن يُمْكِنُه الالتحام عند الضرورة بأي لحن آخر داخل القصيد. وبتقدم الزمن ومرور السنين تخلق هذا "الرباط" القصير المشترك، وبفضله استطاع القصيد أن يضم ما شاء من ألحان "كوبليهات" وما يلزمها من أبيات الشعر. وغدى القصيد بذلك أطول القوالب العربية وربما أهمها شأنا في التاريخ المعاصر، لماذا لا وهو الذي يضم:

1. شخصيات فنية (ألحان) مختلفة ثم يضم؛
2. موضوعا يربط بينها (الرباط)، فكأنه مشروع لمسرحية درامية موسيقية.

على أن القصيد لم يكتمل بناؤه على هذا النحو دفعة واحدة، إذ لم ينضج ذلك كله إلا بعد أن قاربت العصور الوسطى على الانتهاء وقاربت العصور الحديثة على الإشراق. وقصيد اليوم "وريث الأمس" هو ذات الألحان المتعاقبة (كوبليهات) وذات الرباط (اللحن الرئيسي) الذي يتكرر هنا وهناك، كله أو جزء منه على النحو الآتي:

اللحن الرئيسي
اللحن الثاني: وقد يتلوه اللحن الرئيسي "الرباط" A أو جزء منه
اللحن الثالث: وهو بمثابة تذكرة باللحن الرئيسي "الرباط" A
اللحن الرابع: وقد يضم الرئيسي "الرباط" A أو جزء منه
اللحن الخامس: وقد يضم الرئيسي "الرباط" A أو جزء منه
اللحن الرئيسي: ويأتي للختام وإنهاء دورة الألحان

وفي التاريخ المعاصر نشاهد القصيد الموسيقى وهو يتشكل عند محمد عبد الوهاب أو السنباطي أو القصبجي أو زكريا أحمد على نفس الأسس الموسيقية الأموية العباسية.

وهكذا يبدو العرب في التفافهم حول الأعمدة الأربعة (الصوت والموال والموشح والقصيد) طوال هذا الزمن وكأنهم عقدوا العزم على نسج رباط وثيق للروح العربية من خيوطها هي نفسها، وقاموا بذلك بأن صنع كل قطر لنفسه نموذجا (خاصا) من هذه الأربعة. ولقد تبنى كل عرب آسيا ولا يزالون قالب الصوت - في الماضي وفي الحاضر، وتبنى أكثر العرب قالب الموال، بينما يكاد الموشح يصبح قاسما مشتركا للجميع وإن تبدلت بعض أساليبه من قطر عربي لآخر، بل أن الموسيقى المعاصرة لأي قطر تخلى عن الموشح لم تنج من تأثيرات الموشح القادمة من البلاد المحيطة.

وعود على بدء،

ورغم كل، هذا مازال البعض يتساءل والشك يغلب عليهم: هل هناك موسيقى عربية ذات تقاليد وأعراف متميزة حقا؟ هل يشير مصطلح "موسيقى عربية" إلى منظومة فنية متماسكة ومتبلورة حقا؟ ويوجه البعض السؤال للتدليل على بساطة شأن الموسيقى العربية - وهي في أزمة التطور الحالية - مقارنة بالموسيقى الأوروبية، ولزرع شكوك قاتلة حول جدوى موسيقى العرب المعاصرين عامة؟

وردا على هذا التشكيك نقولها مؤكدة علميا: نعم هناك موسيقى عربية موحدة لها نظم وقواعد مترابطة وفيها من تماسك النظام الواحد ما يثير الدهشة، كيف لا وهي تلك الموسيقى التي ما تزال تجري بيننا برغم تناثرها إربا عبر أقطار تزيد عن العشرين، وبين سكان ينتمون إلى أصول عرقية تتجاوز هذا الرقم؟

لو يعلم من يسأل: "هل يشير مصطلح "موسيقي عربية" لمنظومة فنية متماسكة" أن قالب "الصوت" الذي ينشده سعود الراشد في الكويت هو ذلك النبات القديم الذي قاد إلى "قصيد" الأطلال لأم كلثوم! والذي نما جزء منه في دمشق الأموية وجزء آخر في بغداد العباسية، وجزء ثالث أمتد إلى مصر المعاصرة، وأنه ما يزال هناك جزء منه باق في أرض الكويت بعد أن شد عبد الله الفرج جذوره للنماء من جديد! وأن الموشح باختلاف وتعدد ألحانه هو الذي منح سوريا أهم منجزاتها الموسيقية أي "القدود الحلبية"، فالقدود في غناء المطرب الكبير صباح فخري ليست إلا موشحات على الطريقة السورية سميت "قد" لأنها صيغت على "قد" الموشحات العربية، وأن الموشح هو الذي شكل لبلاد المغرب العربي الأربعة تراثهم المتنوع: "النوبات" و"المألوف" و"الآلة" و"الصنعة" و"الأندلسي"!

لو يعلم من يوجه هذا السؤال: إن ضربا إيقاعيا سوريا مثل "الشنبر الحلبي" لعب دوره في موسيقى مصر المعاصرة، وأن موسيقى سوريا تعرف حق المعرفة إيقاع "المصمودي" مصري النشأة، وأن إيقاعات أقطار العرب قد وصلت إلى أقصى حد من التقارب.

كيف لنا بعد ذلك أن نحتمل الشكوك في وحدة وتبلور منظومة "الموسيقى العربية"؟

إنجازات الموسيقى العربية في البناء والصياغة

هل تعد جزء من الإنجازات الإنسانية الفنية العامة؟

نعم تعد إنجازات الموسيقى العربية جزءا من الإنجازات الإنسانية الفنية العامة، ولم يكن بوسع أي حضارة في العصور الوسطى أن تقدم أكثر مما قدمته الموسيقى العربية.

فبعد نشأتها في العصور الوسطى أتمت الموسيقى العربية مهمة بناء اللحن الواحد المستقر: من حيث الإيقاع (الضروب) والنغم (المقامات) وذلك في شكل قالب "الصوت"، ثم تحركت للأمام بإنجاز اللحن ومن حيث التنويعات عليه أو توابعه في شكل قالب "الموال"، ثم شيدت اللحنين المتعاقبين (A B) في "الموشح". وأصبح من الممكن بعد خطوة تعاقب اللحنين بناء صيغة: "بداية ووسط ونهاية" (A B C) - كما أسلفنا. ومن ثم تقدمت الموسيقى العربية على طريق تطورها لتصل إلى الألحان المتعددة المتعاقبة التي يربط بينها

لحـن واحد داخل العمـل الفني كما في قالـب "القصيد".

هل أضافـت حضارة رومـا إلى تركيب الشـخصيات الموسـيقية شـيئا آخر؟ هل كان هناك جديـد لدي بيزنطة أو دولـة البابوية؟ وهـل قدمت غيرذلك حضـارات إيران وتركيـا العثمانيـة؟ في الحقيقـة لم تقـدم كل حضارات العالـم الوسـيط (أو القديـم) سـوى البـنى ذاتهـا التي قدمتهـا الموسـيقى العربية في التطـور العام:

1. إنشاء وإقرار النظام الإيقاعي؛
2. إنشاء وإقرار النظام المقامي؛
3. تشيد البناء اللحني على مراحل أربعة كبرى:

- اللحن المفرد (البطل الواحد)
- اللحـن وتنويعاتـه (البطـل الواحـد في حـالات مختلفـة)
- اللحنين (فكرة وجود أكثر من بطل)
- سلسـلة الألحان ذات القاسـم المشـترك (الأبطال المختلفـون والذيـن يربـط بينهم موضـوع واحد)

لمـاذا نوجه إذن سـيوف الوخز والاتهـام للفن العربي، لمـاذا نشـكك في وحـدة وتبلـور المنظومـة الموسـيقية العربية ؟

وأخـيرا، لقـد تمـيزت الموسـيقى الأوروبيـة وحدهـا بخطـوة أخـري إضافيـة في البنـاء الموسـيقى العـام، قطعتهـا في عصر النهضة بالقرن السـادس عشر، وتـدور حـول تركيـب الألحـان في ضفـيرة "الألحـان المتزامنـة" حيـث يتشـكل مجـرى النغـم مـن عـدة ألحـان تمـضي معـا في وقـت واحـد وتتركـب فـوق بعضهـا البعـض كأعمـال الأوركسـترا السـيمفوني الأوروبي (السـيمفونية والكونشـرتو وغـيرذلـك).

صحيح إن الموسـيقى العربيـة الآن تعـاني أزمة تطور عميقـة، وصحيـح إن هناك تـردي فني شـديد الوطأة في الأعمال الموسـيقية الحاليـة، غيرأن هذا لا يدعو للشـك في وحـدة المنظومة الموسـيقية العربيـة، ولا في نضج هذا المنظومـة وجدواها، ولكنـه يدعو لشـحذ الهمم من أجل تصحيح المسـار وبذل الجهود مـن أجل اسـتعادة النماء للموسيقى العربية.

- **الهوامش**

1. راجع كلمة "الأصابع" في مواضع كثيرة من أغاني أبو الفرج الأصفهاني.
2. راجع: هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقي العربية حتى القرن الثالث عشر الهجري، منشورات دار مكتبة الحياة 1955 م، بداية من صفحة 101.
3. رسالة الماجستير للأستاذ حمد راشد حمد بورسلي: خصائص فن الصوت بدولة الكويت، دراسة تحليلية، القاهرة، مكتبة المعهد العالي للموسيقي العربية، مايو 2009.
4. يشار كثيرا إلى الموال في الأجزاء الخمس لكتاب مجدي العقيلي "السماع عند العرب"، سوريا 1970، وكتاب فيكتور سحاب "السبعة الكبار في الموسيقي العربية" دار العلم للملاين، بيروت 1987.
5. ترد تفاصيل البناء الموسيقي للموشح في: "حلقة بحث الموسيقي" – الحلقة الأولى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة 1959، وعند سليم الحلو في "تاريخ الموسيقي الشرقية" دار ومكتبة الحياة، بيروت 1970، ولدي سهير عبد العظيم في "أجندة الموسيقي العربية"، دار الكتب القومية، مصر 1992، وعند مجدي العقيلي في "السماع عند العرب"
6. راجع بحث: القصيد أهم بناء موسيقي لأغاني مصر في موضعه بالكتاب

- **الصور المرفقة:**

1. https://schoolofoudonline.com/wp-content/uploads/2015/11/Oud-Catalog-The-School-of-Oud-Online-.005-1.jpeg
2. https://i.ytimg.com/vi/Z-w_T2xLJPo/maxresdefault.jpg
3. https://novastarcanada.ca/wp-content/uploads/2019/02/email-composer.jpg

أ. عزيز الورتاني – تونس

التماثل والالتقاء في الممارسات الموسيقية العربية والغربية

اولاً: علاقة الموسيقى العربية[1] بالموسيقى الغربية (الثنائية بين الشرق والغرب)

"إن الموسيقى العربية والأوروبية تتماثل في الروح وتتشابه في الأسس، يكفي أن نتذكر بأن للعرب دورا في نقل النظريات الموسيقية اليونانية واستيعابها وإثرائها قبل نقلها للغرب، إن تأثير موسيقى العرب على أوروبا في القرون الوسطى كان أعمق وأهم "[2].

إنّ الحديث عن العلاقة بين الموسيقى العربية والغربية عموماً ليس من السهل الإدلاء بها من دون الرجوع إلى بعض الشواهد والمصادر التاريخية، إلاّ أنّ التطرّق لهذه المسألة يفرض علينا في بداية هذا العنصر من التلميح إلى المبدأ والمنطلق الأساسي لهذه العلاقة والتي نشأت أساساً من مفهوم متعلّق بثنائية الشرق ①

والغرب. "نشأت هذه الثنائية من مفهوم بديهي لدى الإنسان، وهو التوجه نحو مشرق الشمس ومغربها مع استعمال اليدين اليمنى واليسرى لتحديد الاتجاهين الآخرين المتعامدين مع المحور الواصل بين الشرق والغرب"[3]، ولعلّ هذا المفهوم يُمثل مُنطلقا أساسيا في تكوين العلاقة الجدلية القائمة بين الشرق والغرب في مختلف الأصعدة، وفي تفسير آخر لعلاقة الشرق بالغرب فإن العديد من الباحثين ارجحوا هذا المفهوم من منطلق الانتماء الجغرافي[4]، حيث أنّ هذا الأخير يمثّل كذلك مقياساً لتحديد الانتماء الثقافي والحضاري.

ولعلّ أهم ما نبدأ به في هذا السياق المتصل بعلاقة العرب بالغرب في المجال الموسيقي على وجه الخصوص هو العودة إلى البوادر الأولى للاتصال الثقافي بين ا لضفتين .

"فإن أساس الحوار بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية يقتضي الاعتراف المتبادل، والهدف من هذا الاعتراف هو البحث عن الجديد الذي نحن في حاجة ماسة إليه، وهو ليس غاية في حدّ ذاته، بقدر ما هو سعي نحو إمكانية التوافق حول عناصر موسيقية مشتركة، حتى يصبح الحوار منتجاً وذا قيمة فنية وثقافية واضحة"[5].

وربّما أبرز محطة التقاء سجلها التاريخ الفني للضفتين هي الأندلس مركز انتقال الحضارة العربية الإسلامية إلى أوروبا[6] ومنها الموسيقى العربية[7]، حيث ازدهرت حضارة العرب فيها ثمانية قرون ووجد الفن العربي تربته الخصبة للتفتح والإبداع، وهناك ظهر موسيقيون عرب أسسوا في الأندلس تقاليد موسيقية وغنائية عربية أصيلة لا زال أثرها قائماً، وقد انتشرت تلاحين أولئك الموسيقيين ومنهم زرياب[8] وأصبحت الأساس الذي انبثق عنه الموشح من بعده[9]، وكذلك وفي نفس السياق يقول ابن خلدون فـ: "في أندية وقصور الأندلس، ارتقى الغناء، وقد واصل شعراء الأندلس تطوير الشعر العربي ليجعلوه أكثر ملائمةً للغناء، فنظموا الموشحات بالقوافي، بينما لم تكن في أوروبا كلها تعرف إلا الغناء البدائي، ونغمات القيتار والمزمار غير الموقعة"[10].

إن جلّ المصادر التاريخية التي اهتمت بهذه المسألة تؤكد على هذا الالتقاء والتمازج ولعلّ بعض الأحداث التاريخية الأخرى كفتح العرب لصقلية والحروب الصليبية لها تأثير واضح في التقاليد الفنية في هذه الأقطار. حتّى أنّ البعض يعتبر بـ"أنّ ما نراه اليوم بأوروبا هو ثقافة إسلامية قديمة وغيرها قد امتصتها واحتوتها الثقافة الغربية الحديثة، وما نلاحظه أيضا أن الحضارة الأوروبية قائمة على الحضارة الإسلامية وقد تم هذا منذ القرون الوسطى"[11]، ويؤكد عفيف البهنسي في هذا الإطار من خلال ما تناوله في مقدمته أثر حضارة العرب على الغرب حين قال: "لقد اتصل العرب بالحضارات الكبرى العالمية التي كانت موجودة آنئذ كالحضارة الاغريقية، ثم أصبحوا الوسطاء الذين نقلوا هذه الحضارات إلى العالم الغربي"، كما يضيف البهنسي في السياق ذاته أنّه وإلى حدود القرن الخامس عشر كان الكُتّاب الغربيون مهتمين سوى بحرفة النقل عن العرب[12].

"إن حوار الثقافة العربية مع الثقافة الغربية يقتضي والاعتراف المتبادل، إلاّ أن الأسباب الحقيقية التي حالت دون ذلك هي الخلفية الدينية التي يحملها كلّ من الإسلاميين العرب والمسحيين الغربيين تجاه بعضهما"[13]، وانطلاقاً من هذه الشهادة فإن هذا التضارب ينقسم إلى سببين أساسيين، الأول يتمثل في اعتبار العرب أن الإسلام هو المرجع الكوني الأساسي في بناء الثقافة حيث أنه يحمل في طياته أغنى مبادئ وأساليب الحوار الثقافي، أما السبب الثاني يعود بالأساس إلى فرض المسيح كذلك الانتماء العقائدي الديني، وهذا ما يحيل الفكر الغربي إلى تبني فكرة الحرية الفكرية والاجتماعية وهذا تكريس لقيم الحداثة، التي تمثل أسس الثقافة الغربية، فهذا التضارب في المواقف لم يأتِ بمجرد الصدفة، بل يعود إلى العقلية الدينية التي تمثل المنطلق الفكري لأي ممارسة وهذا بالنسبة إلى الشرق والغرب، وعليه فإن العلاقة الجدلية الثنائية القائمة بين الفكر العربي والغربي تنبني بالأساس على الانتماء الديني الذي يخلق الاتصال الثقافي في مختلف الأبعاد الفنية التي تتأثر مباشرةً بالفعل الثقافي،

وانطلاقاً من هذا الطرح فإن الاتصال الثقافي له علاقة مباشرة في تحديد خصوصيات الهوية الثقافية إلى جانب ربطه بالجانب الثقافي والاجتماعي لأن هذه العلاقة الثنائية التي تجمع الموسيقيين العرب والغرب تتمحور حول 3 مسارات أساسية متمثلة في[14]:

- الرغبة في الانفتاح على الثقافات الأخرى وذلك من خلال إرادة حقيقية للفهم والبحث على الهوية بالاعتماد على الجانب الاجتماعي الذي تعبر عنه الموسيقى بصفة طبيعية.
- اهتمام كلي بالموسيقى غير الأوروبية من خلال الرغبة المعرفية في البحث.
- البحث عن ما هو غريب عن الثقافة الموسيقية المحلية من خلال الاقتباس من تقاليد موسيقية أخرى لها خصوصيات مغيرة.

لذا فإن ما يمكن استخلاصه من هذا الطرح إلى أن الاتصال الثقافي في الخطاب الموسيقي عبر مختلف الحقب التاريخية لم يكن بصفة أحادية [15] أي من الجانب العربي نحو اعتماد النماذج الغربية أو بالأحرى التبني التام للنموذج الغربي في الممارسة الموسيقية العربية. فإذا انتقلنا إلى عصر الفتوحات العربية الإسلامية، فإن ظاهرة التفاعل الأبرز والأكثر عمقاً وامتداداً في التاريخ (ربمّا حتى يومنا هذا)، هي ظاهرة النهضة الموسيقية العربية التي حملها زرياب من بغداد العباسية إلى الأندلس ونشرها في أوروبا، فتحولت إلى قاعدة تاريخية انطلقت منها الأبحاث الغربية الجادّة في بدايات نهضة الموسيقى الكلاسيكية في أوروبا. وتطوّرت من خلالها فنون التأليف الموسيقي وفنون الغناء المتقن. وفي هذا الصدد يضيف Wolff "ولف"[16]: "أن كل إنسان يعلم التأثير العظيم والنفوذ الكبير الذي كان للموسيقى العربية على مستوى العصور الوسطى في الغرب، وأنه من الضروري فهم الموسيقى العربية لتقدير موسيقى العصور الوسطى"[17].

1) عناصر التماثل والالتقاء:

"إنّ للحوار متطلبات وشروط هدفها هو البحث عن المشترك الإنساني وحوار الحضارات يبحث أصلاً عن المشترك الإنساني، لأنّ الهدف من المعرفة أساساً هو صناعة وعي بالحدث الحضاري وصناعة وعي بالآخر ومحاولة لصالح الإنسانية عامةً، فأوّل متطلبات الحوار هي الاعتراف بالآخر كحقيقة موضوعية، وتحديد مقصد واضح للحوار"[18].

انطلاقاً من هذه القولة لإدريس هاني فإنّ تاريخ الإنسانية في مختلف الحقب التاريخية يروي لنا العديد من العناصر المشتركة بين مختلف الثقافات، وهو ما يؤكد على تبلور مبدأ التواصل والتبادل الثقافي خاصّةً في حضارات حوض البحر الأبيض المتوسّط في مختلف المناطق الشرقية والغربية. وإنّ في هذا الانتماء الجغرافي تتحددُ عناصر التماثل والالتقاء في عدّة جوانب وأهمها الجانب الثقافي، وتأكيدًا على هذا الطرح يقول "جيرار لكليرك" في سياق ذاته بأن "هنالك العديد من الأسباب التي تجعلنا نفكر بأنّ الإنسانية تتجه نحو الكونية، وبالتالي نحو قرابة وتداخل ثقافي بين الشرق والغرب، وستكون النتيجة حركة ثنائية متقاربة والمتمثلة أولاً من الغرب إلى الشرق ثم من الشرق نحو الغرب"[19]، وكما تقول أيضاً المستشرقة الألمانية زيغريد هونكه بأنّ "من يعرف نفسه ويعرف الآخرين لا بدّ له أن يعترف هنا أيضاً أنّ الشرق والغرب لا ينفصلان"[20]. وعلى العموم فأنه لا يمكن حصر الوسائل التي تمّ بها الاتصال الأوروبي بالعالم الإسلامي[21]، "بدءا من الفتح إلى الحروب الصليبية، فالتنقلات الفردية والجماعية، والعلاقات الشخصية من مصاهرات وغيرها من ألوان التعايش والتساكن، وكذلك المبادلات التجارية والرحلات العلمية[22] وحركات الترجمة[23] وما إليها مما يُقوي الروابط ويبعث على الأخذ والعطاء"[24].

كما أنّ بعض المصادر التي تُعنى بمسألة التماثل والالتقاء بين الشرق والغرب تؤكد على مبدأ الاشتراك بين الضفتين في مختلف الأصعدة وخاصة فيما يتعلّق بالمصطلحات الموظّفة في عدّة مجالات[25]، ويؤكّد هنا الباحث محمود قطاط على "أنّ العلاقات كانت تتسم بكثرة الحيوية، ترتبط فيها جميع المراكز مما جعل الغرب تأثر اقتصادياً وثقافياً وفنياً بالحضارة الشرقية، وهذا واضح في كل ما غنمته المعارف الأوروبية من

فلسفة وطب وحسابيات وموسيقى وغيرها بفضل ما تُرجِم من مؤلفات عربية"[26]. وانطلاقاً من هذا الطرح يمكن تبني فكرة أنّ جل شعوب العالم تشترك في بعض المفاهيم البديهية إضافةً إلى معتقدات اجتماعية سادت في المجتمعات الإثنية منذ الوجود. "لكن اتصال الشرق بالغرب، عن طريق التجارة أو الحرب أو الاحتكاك الثقافي والدبلوماسي، كشف عن مظاهر رائعة للفن العربي، اقتبسها الفنان الغربي والمواطن العادي في أعماله الفنية أو في أشيائه الخاصّة"[27]، ولعلّ من بين العناصر التي تمثل نقطة التقاء بين الثقافات هي الموسيقى، فقد أثبتت البحوث والدراسات العلمية في اختصاص العلوم الموسيقية أنّ الموسيقى الغربية تتماثل في عدةّ عناصر دقيقة مع الموسيقى العربية خاصةً في الفترة المعروفة بالقرون الوسطى، ولعلّ من أهم العناصر التي تجسد هذا التماثل نذكر منها الغناء الأحادي وهي تقنية أداء خاصّة بالغناء الغربي القديم، بالإضافة إلى التماثل في التركيبة الشعرية للغناء الكنائسي مع الفنون الغنائية العربية وذلك منذ القرن التاسع إلى القرن الحادي عشر ميلادي[28]، كما تؤكد بعض المصادر بأنّ خصوصية المقامات المعتمدة في الغناء الغريغوري تتشابه من حيث التركيبة مع ما هو معتمد في الموسيقى العربية الأندلسية[29]، حيث نجد مفهوم الدرجات المقامية المسيطرة والدرجات المقامية النهائية (الخاصة بالقفلة) وتقسيم المجال الصوتي إلى جانب التشابه في التركيبة اللحنية لكل مقام[30]، إضافة إلى اعتماد طريقة أداء مماثلة أيضا لطريقة الغناء العربي والمتمثلة في التناوب بين المغنين من خلال أداء نفس المسار اللحني باعتماد الديوان في سياق أحادية الصوت وهي طريقة نجدها في التقاليد الغنائية الغريغورية كما نجدها في الأنماط الغنائية الدينيةالعربية، "فالتناوب بالطريقة الغريغورية كما يبينه Christian Poché هو الأداء في ديوان علوي في مسار لحني أحادي الصوت، وهذه الممارسة توجد بالتحديد في الممارسة الدينية"[31]، كما أنّ طريقة التناوب في الغناء تندرج كذلك ضمن أساليب خاصّة بالموسيقى الشعبية العربية حيث تُعتَمدُ فيها طريقة المحاكاة وهي مماثلة لما يوظّف في الموسيقى الغربية والمعروف بالتناقط والمحاكاة ويكون ذلك "حين يبدأ المؤدي بغناء البيت الأول وقبل نهايته يأتي الثاني ليؤدي البيت الموالي وتُتَبَعُ هذه الطريقة في كامل القصيد. وهي طريقة تطابق الخطوط اللحنية بأسلوب المحاكاة والتناقط"[32]، كما أن هذا الأسلوب يوحي لنا بأسلوب الأداء الهيتيروفوني المعتمد أساساً في الأنماط الموسيقية التطريبية العربية، حيث ظلّت هذه الطريقة إلى حين خروج الموسيقى الغربية من الكنيسة مع بدايات البوليفونية وبالتحديد في سنة 1163 حين تأسست الكنيسة الفرسية *Notre dame de Paris* وتبعها تأسيس للمركز الموسيقي الذي كان يحمل نفس الاسم. ومن تلك الفترة تم إضافة أصوات جديدة للحن الأصلي وصل إلى صوتين وثلاثة وأربعة أصوات. ولكن لم تظهر الكتابة الموسيقية بالكيفية التي تقرب من الكتابة الحالية إلا في ايطالية في القرن الخامس عشر والسادس عشر وهي الفترة التي خرجت فيها الموسيقى من الكنيسة وتحولت إلى موسيقى متقنة[33]، في حين أنّ الموسيقى العربية ظلتّ محافظة إلى حد فترة متقدمة من التاريخ على أهم خصوصياتها الخاصة بالأداء التقليدي مع العلم بأن الفارابي قد نوّه بالبوليفونية في كتاب الموسيقى الكبير والتي ينعتها بالترعيد.

وفي جانب أخر كذلك من عناصر التماثل والالتقاء في الممارسة الموسيقية بين الشرق والغرب نجد الارتجال الذي يمثل النمط الرئيسي في الموسيقى العربية وهو الذي يكون فيه العازف في حركة تفاعل دائم مع النغمات المستخرجة من الآلة، وهو بالأساس الأداء الفوري لجمل مؤلفة دون تحضير. وهي ممارسة متصلة بالمخزون الموسيقي والخيال الإبداعي لدى الموسيقي العازف، ويَبرُز هذا النمط الآلي المرتجل كذلك في قالب الكونشرتو في الموسيقى الغربية الكلاسيكية حيث عمد المؤلفون ترك جزء غير مؤلف يُعرف "بالكادنزا" وهي مساحة لحنية مرتجلة تمكن العازف من إظهار قدراته التعبيرية والتقنية، وهي كذلك القاعدة الرئيسية في الموسيقى الشرقية المقامية. وتعود هذه الطريقة إلى المؤلف Mozart حين أدرج "الكادنزا" في الكونشرتو الحديث اثر الحركة الأولى، أما في الحركة الثانية والثالثة نجد "كادنزا " صغيرة لتذكير المستمع "بالكادنزا" الأولى

وقدرات العازف[34]، كما نجد هذا النمط المرتجل كذلك في فترة حديثة من تاريخ الموسيقى الغربية والمتمثل في موسيقى الجاز التي يكون الأداء فيها مرتجل يحوم حول موضوع لحني رئيسي مسبق التأليف، وفي السياق نفسه تُظهر لنا بعض المصادر أنّ الارتجال الموسيقي العربي له أثار في الموسيقى الغربية في عصر الباروك، ولعّل هذا يمكن أن يكون موروثاً منذ القرن الخامس عشر، هذا التاريخ الذي اقترن بعصر النهضة الأوروبية. "لذلك فإننا لو حللنا الموسيقى الأوروبية في فترة الباروكية لوجدناها مقاربة للارتجال العربي وكذلك نجد أن الموسيقى الإسبانية المعاصرة (الفلامنكو) لا زالت تؤدى ارتجالاً، وذلك بتأثير من الإرتجال العربي "[35]، هذا من حيث الأصل والاقتباس، إلاّ أنّ هذا التماثل في الجانب الارتجالي بين الشرق والغرب ينحصر فقط في المفهوم العام للكلمة في الممارسة الموسيقية وذلك لما تحتويه كل ممارسة من خصوصية تقنية ومقامية[36]:

"نرى أنّ تعريف الارتجال حسب المعنى الموظّف لدى الغرب لا يتطابق بالتحديد مع خصوصيات الموسيقى الشرقية ولا يمكن تطبيقها بسهولة. إنّ مثل هذه الممارسة التي يمكن تسميتها "الإنتاج المقامي" على الأرجح أن تكون من أصل شرقي ويبدو أنّها قد وجدت لدى الغرب لكن بطريقة مغايرة للمفهوم الغربي للارتجال. ويبدو أنّ هناك عدّة زخارف لحنية ذات أصول شرقية قد أدمجت في بدايات القرن الخامس عشر في الموسيقى الغربية"[37]. بالإضافة إلى أنّه عند التمعُّن في التقاليد الموسيقية العربية والغربية من حيث القوالب الموسيقية الآلية على وجه الخصوص يمكن استخراج تماثل والتقاء في ما بينها، ولكن هذا التماثل على مستوى القوالب لا يمكن اعتباره إلاّ تماثلاً جزئياً، وذلك إماّ من ناحية الهيئة أو التركيبة أو الهيكل العام أو حتى التسمية أو الوظيفة الموسيقية الموكّلة لكل هذه القوالب، فنجد أنّ قالب البشرف الذي هو ينتمي في الأصل إلى التقاليد الموسيقية التركية فإنّه على العموم يتماثل من حيث المعنى الموظّف على التسمية والوظيفة كذلك بقالب الافتتاحية الذي نجده في الموسيقى الكلاسيكية الغربية، والذي هو بمثابة "مقطوعة أركسترالية تُعزف كمقدّمة للأوبرا أو للباليه أو للمسرحية وهي قطعة مستقلّة بذاتها"[38]، كذلك وفي نفس السياق فإنّ القالب الغنائي المعروف بالوصلة الغنائية (الموسيقى الشرقية) أو النوبة في المغرب العربي (الموسيقى الأندلسية) يتماثل من حيث الهيكل العام وليس في الصياغة أو المضمون مع قالب المتتالية الغربية في القرن السابع والثامن عشر والذي يحتوي على رقصات متتالية مبنية على التدرّج والتنويع الإيقاعي[39]، هذا من حيث الهيكل العام لكن من حيث المضمون والصياغة فالنوبة أو الوصلة هي توالي لأمثلة غنائية ضمن خصوصية مقامية واحدة وإيقاعات مختلفة غير أنّ المتتالية الغربية تتضمن توالي لمقطوعات ورقصات غنائية في صيغة آلية. نبقى كذلك في نفس الإطار فإنّ قالب السيرتو[40] يتشابه نوعا ما مع قالب الروندو الغربي وذلك من حيث الهيكل العام فنلتمس هذا من خلال اعتماد هذا القالب على موضوع لحني يتكرر إثر كلّ استطراد لحني وهذا بالنسبة إلى السيرتو والروندو.

"كما تمثل الشفاهية الانطلاقة الأساسية لأي عملية إبداعية في الممارسة الموسيقية عامةً وهي عملية تشترك فيها كل الشعوب شرقاً وغرباً"[41]، حيث تتبلور مختلف الأفكار لتعطي الصبغة النهائية للأثر، وتمثل الشفاهية الوسيلة التي تحافظ على الإضافة والحركية وحرّية التصرّف، وبالتالي تكريس الصفة الإنسانية في العملية الإبداعية وهي عملية نقل وتداول حيث يمكن أن تطرأ عليها عناصر موسيقية وليدة اللحظة تجمع بين التفكير والأداء في آن واحد.

فبالرجوع إلى أغلب الشواهد التاريخية المتعلّقة بالممارسة الموسيقية عند العرب فإنّ التلقين الشفوي يمثّل الركيزة الأساسية سوى في التعليم الموسيقي أو في الممارسة، رغم أنّ تجارب التدوين الموسيقي التي عرفها العرب والتي قام بها بعض الفلاسفة والمنظرين منذ القرن التاسع ميلادي كانت في سياق شرح نظري أو ما يعرف بالتدوين الوصفي لمجاري آلة العود، حيث بقيت هذه التجارب في مساحة ضيّقة[42]، على أنّ خصوصيات تقاليد الحضارة العربية الإسلامية مبنية على التناقل الشفوي، "وعلى الرغم من اعتماد هذه التقاليد على نظرية بالغة في التعقيد فإنّ أساس هذه النظرية

نموذج1: مثال غنائي خاص بموسيقى الكنيسة اليونانية (تم تدوينه وفقاً لطريقة الأوروبية مع اعتماد علامات مماثلة لتدوين الشرقي)[48]

والتقنيات يكون بصورة شفاهية"[43]. ومن الجهة المقابلة فإنّ التدوين الموسيقي في الحضارة الغربية مرّت بعدّة مراحل من خلال المرور بعدّة تجارب من التدوين الأبجدي الذي يتماثل نوعاً ما مع التدوين العربي القديم إلى التدوين الحديث، إلاّ أنّ أقدم نمط موسيقي غربي والمتمثّل في الغناء الديني كان يعتمد أساساً على التقاليد الشفوية وذلك إلى حدود القرن التاسع ميلادي حيث انطلقت أوّل محاولات لتدوين الغناء الغريغوري[44].

نبقى كذلك في نفس الإطار فإن الكتابة الموسيقية تندرج هي أيضاً ضمن عناصر التماثل، فعلى غرار ما تداولته بعض الدراسات والبحوث العلمية عن غياب التوثيق في الموسيقى العربية للأعمال الموسيقية فإن هذا يعدُ خطأ في تقييم المسيرة التاريخية الخاصة بالإنتاج الموسيقي منذ عصور قديمة، إذ أن المشكل الأساسي يَكمُن في عدم تطوّر طرق التدوين، حيث اقتصرت طرق التدوين على محاولات بعض المنظرين والفلاسفة العرب نذكر منهم الكندي وصَفِي الدين الأرموي وغيرهم ممن تطرّق إلى هذه المسألة، إلاّ أنّ طرق التدوين هذه بقيت حكراً على مبتكريها، حيث أنّ الشفاهية هي أساس التقاليد الموسيقية العربية. كما أنّ الغرب عرف طرق تدوين مماثلة هي أيضاً لما هو مُعتمد عند العرب، حيث أنّ أقدم محاولات التدوين الموسيقي الغربي انطلقت منذ القرن التاسع ميلادي مع الغناء الغريغوري "حين كانت تعتمد هذه الطريقة على علامات ورموز تمثّل سوى إشارات ومراجع لتوثيق المدوّنة غير مرتبطة بالأداء"[45].

وبالرجوع إلى الفترة الباروكية فإن الموسيقى الغربية اعتمدت كذلك على الأحرف الأبجدية

والـتي مـن المرجـح أن الغـرب قـد تناقلهـا عـن العـرب انطلاقـاً مـن المخطوطـات العربيـة القديمـة للمنظريـن العـرب[46]، وفي فـترة متقدمـة ومـع اعتمـاد طـرق الكتابـة الموسـيقية الحديثـة فـإنّ هـذا التماثـل بقـي متواصـلا، حيـث يظهـر لنـا هـذا في البعـض مـن المصـادر النظريـة الغربيـة القديمـة والـتي تؤكـد علـى التمـازج والتطابـق مـن حيـث الرمـوز الخاصـة بكتابـة أبعـاد الدرجـات الموسـيقية والمعتمـدة في الموسـيقى العربيـة واليونانيـة حـتى ولـو اختلفـت في نسـب الأبعـاد الفيزيائيـة فـإن عنصـر التماثـل يبقـى مطروحـاً، وهـذا مـا نتبينـه مـن خـلال النمـوذج المصاحـب والـذي هـو مقتطـف مـن كتـاب لويـس ألبـار الـذي تطـرق مـن خلالـه إلى علاقـة موسـيقى الكنسـية اليونانيـة مـع موسـيقى الشـرقية، حيـث احتـوى هـذا النمـوذج علـى درجـة (سي) نصـف مخفوظـة والـتي تتماثـل نسـبياً مـع درجـة الأوج الخاصـة بالموسـيقى العربيـة، كمـا نجـد تأكيـدا في كتـاب histoire générale de la musique لـ Fétis علـى أنّ هـذه العلامـة تُعتمـد في الغنـاء الديـني للإغريـق وتسـمّى quart de ton Diésis تقـوم بوظيفـة الخفـض أو الرفـع بربـع البعـد وقـد ورد هـذا التفسـير انطلاقـاً مـن مقاديـر الأبعـاد الفيزيائيـة[47]. (أنظـر نمـوذج عـدد 1).

وقـد تطرّق "فِتيـس" إلى علامـات الأبعـاد الجزئية الخاصّة بالموسـيقى اليونانية القديمة علـى هذا النحو[49] (من القـرار إلى جواب):

الرفع بربع بعد

الرفع بنصف بعد

الرفع ثلاث أرباع البعد

الرفع بثلث البعد

الرفع بثلثي البعد

(من الجواب إلى القرار)

الخفض بربع بعد

الخفض بنصف بعد

الخفض ثلاث أرباع البعد

الخفض بثلث البعد

الخفض بثلثي البعد

إلاّ أنّ جـاك شـايي في كتابـه "L'imbroglio Des MODES" تعرّض إلى مسـألة علامـات الأبعاد الجزئية في سـلالم المقامـات اليونانيـة لكـن بالاقتصـار علـى علامتـين (-) علامة الخفـض بربع البعـد و(+) علامة الرفـع بربـع البعد[50]

ويقـول "لويـس ألبـار" في السـياق ذاتـه: "مـا هو السـبب الذي يمكن أن يستدعي الموسـيقيين الشرقيين للمحافظـة علـى كتاباتهـم؟، إنّ وجـود طريقـة تدوين موحـدة سـتكون مفيـدة للشـرق، حيـث أنّهـا تمكنـه مـن اقتبـاس عن غـرب ثمرة عمـل عـدّة قـرون وإنّ في اعتمادها هـي فائدة للغرب أيضـاً"[51]. لكـن تعقيباً على ما أورد الكاتب في دراسـته فإن التدوين الموسـيقي الموحّد لـم يكـن لصالـح الموسـيقى العربيـة وهذا مـن خلال الخصائـص النغمية الـتي تحتويها كل نغمـة والمتمثلة في الأبعـاد الموسـيقية الجزئية.

فبالرجـوع إلى مـا قالـه سـيمون جـارجي فإنـه يؤكد على هـذا التواصل بـين الموسـيقى العربية والموسـيقى اليونانيـة : " الموسـيقى العربيـة المتقنة هي بالأسـاس لحنيـة ومقاميـة. لا تعتمـد علـى السـلم المعـدّل بـل السـلّم الطبيعي، حيـث أنّها تقترب مـن بعض الأصول الخاصـة بالموسـيقى اليونانيـة القديمـة "[52]. وربّمـا يعود هـذا التواصـل بـين التقاليـد الموسـيقية العربية واليونانيـة إلى أصـل مـا كان يقوم بـه المنظـرون العرب القـدامى الذين يعتبرون مـن الأوائل الذيـن اطلعوا على

النظريات الموسيقية اليونانية والتي تناقلها الغرب في ما بعد : "العرب هم الأوائل الذين اكتشفوا النظريات الموسيقية اليونانية. قبل نقلها إلى الغرب"[53].

كما تُظهر لنا بعض المصادر القديمة كذلك عناصر تماثل أخرى من خلال الدراسة التي قام بها سلفادور دانيال في كتابه La musique arabe ses rapports avec la musique grecque، حيث توصّل من خلالها إلى وضع علاقة تماثل بين النغمات المعتمدة في الموسيقى العربية والنغمات الخاصّة بالموسيقى اليونانية القديمة حيث توصّل إلى ربط كل مقام بسلّم موسيقي يوناني[54]، إلى جانب علاقة التماثل في مستوى النغمات فإنّ هذه الدراسة تطرقت إلى علاقة اللحن بالتركيبة الإيقاعية من خلال ما يعتمده العرب واليونانيون فيقول: "إنّ اللحن والإيقاع هما عنصران يكونان الموسيقى العربية، وهذا ما يتوافق مع عناصر الموسيقى اليونانية"[55]. كما أشار "جاك جايي" في معرض حديثه عن المقامات اليونانية القديمة بأنّها كانت في البداية تتماثل مع المقام الشكلي الذي يحتوي على خصوصية السلّم والدرجة المقامية والارتكاز والتمشي اللحني المحكم والتدرّج الهرمي للدرجات حسب الارتكاز) حيث يقول في هذا السياق: "التركيبة الأولى تتماثل مع المقام الشكلي ومازالت تعتمد في الشرق (الرقا في الهند، المقام العربي) ولكنّها اندثرت وبلا شكّ في اليونان بعد أفلاطون إذ بقيت موجودة في الموسيقى الدينية البيزنطية والغناء الديني البدائي"[56].

كما تواصلت الأبحاث والدراسات التي تمحورت حول عناصر الالتقاء والتماثل الموسيقي بين الشرق والغرب حيث نجد في كتاب لمحمد الكحلاوي بعنوان الموسيقى العربية بالأندلس أشكالها وتأثيراتها في أوروبا قد تطرّق في الفصل الثالث إلى تحديد مختلف أشكال التأثير المتبادل، فنجده قد تعرّض إلى مسألة التشابه في المصطلحات الموسيقية وكذلك في التسميات الخاصة ببعض الآلات، ونذكر منها[57]:

- Alalas: تفيد بمعنى الغناء وهي مأخوذة من الترنيمة الشرقية يا ليل.
- Ochetus: ترادفها كلمة في اللغة العربية لفظة إيقاعات
- Olé Olé: الله الله
- Bandurria / Pondero: البندير
- Adufe: الدف
- Rubebo: الرباب
- Sonjas: الصنوج
- Timbale: الطبل

إضافة إلى التسمية الخاصة بآلة العود والتي تحوّلت إلى عدة تسميات حسب اللهجات الأوروبية[58].

إلاّ أنّ المزيد من البحث والتدقيق في الجزئيات الخاصّة بالموسيقى العربية والغربية عمومًا سيحيلنا حتماً إلى اكتشاف عناصر أخرى تمثّل فوارق كبيرة من الناحية التقنية، وقد نلتمس هذه الفوارق خاصةً في فترة لاحقة من التاريخ حين أصبحت الموسيقى الغربية تعتمد على تعدد الأصوات بينما بقيت الموسيقى العربية محافظة على أسلوب الأداء المقامي من خلال اعتماد الأداء الهيتيروفوني وهي طريقة تعدد الأصوات بين مختلف الأجراس الموسيقية عن طريق التصرّف في اللحن الأساسي، ويذكر في كتاب لـ "زغريد هونكه" المستشرقة الألمانية أنّ مسألة التعدد الصوتي هي مسألة في الأصل تعود إلى ما ذُكر في المصادر النظرية العربية:

"وقد قاد العرب الغرب إلى الموسيقى المتعددّة الأصوات (الهارموني)، بالعزف على أكثر من وتر. ولقد بقي ما كتبه ابن سينا والفارابي للموسيقيين حتى القرن السابع عشر، ومنها تعلم الغرب العلاقة بين النغمة 4:5 وهي مسافة الثالثة الكبيرة و5 : 6 للثالثة الصغيرة[59]، وتطوّروا من ذلك إلى النغمة الهارمونية التي تأنس لها الأذن"[60].

كما تُضيف الكاتبة على إنّه من المرجّح أن يكون الغرب قد أسس منهج الترقيم الموسيقي انطلاقاً ممّا وضعه الكندي وعلى أنّ حروف الترقيم الموسيقي الحديثة تعود إلى أصل الحروف الأبجدية العربية

وهذا على عكس ما تداولته أغلب المصادر التاريخية والتي تذكر بأنّ أوّل من وضع حروف الترقيم الموسيقي الحديثة هو موسيقي إيطالي وكان ذلك في حدود سنة 1026م[61]، لكن بالنسبة لنا يبقى هذا الطرح مجرّد فرضية تاريخية لا يمكن تأكيدها أو نفيها، فبالرغم من التماثل الذي شهدته الموسيقى العربية والغربية إلى حدود فترة القرن 17 عشر مع دخول أساليب الكتابة البوليفونية بصفة أشمل وأعم فإنّ العرب شهدوا أيضاً تطوراً في ميادين تعود بالأساس إلى النهضة الاجتماعية والاقتصادية وبالتالي انعكس هذا مباشرةً على المشهد الثقافي العربي والموسيقى بصفة خاصّة ولعلّ هذا التطوّر يعود بالأساس إلى ما لعبه الدور السياسي والمتمثل بالأساس في الحملة الفرنسية على مصر[62].

إنّ ما يمكن الخروج به من هذا العنصر هي ملامح عامّة اشتركت فيها موسيقات حوض البحر الأبيض المتوسّط إلى حدود فترة القرن 17 عشر، إنّ هذه الملامح تتلخص في عدّة جوانب موسيقية نذكر منها[63] :

1. الآلات الموسيقية الرنانة مثل الزكرة أوالغيطة والمزود والزرنة ومن آلات الإيقاع نذكر الطبل.
2. كما نجد موسيقى ذات تراكيب نسبية ولكنّها ذات انتشار ضئيل فأغلب موسيقات الحوض المتوسّط تمتاز بتراكيب نغمية تعتمد بالأساس على سلالم سباعية.
3. كما أنّ التركيبة الإيقاعية المعتمدة غالباً ما تكون منتظمة من نوع القسمة الثنائية أو الثلاثية، غير أنّها يمكن أن ترد غير منتظمة وذلك في مناطق الشرقية للحوض المتوسّطي.
4. تشترك أغلب هذه مناطق في ثلاثة أساليب في النمط الغنائي نذكر منها الأسلوب الإنشادي والمرتبط بالأطر الدينية والطقوسية أو أغاني العمل، الأسلوب المقطعي والمرتبط كذلك بأغاني العمل، الأسلوب الحرّ.
5. اعتماد اللحن الواحد مع إمكانيات الإثراء اللحنية والإيقاعية.
6. التواتر الشفوي والارتجال.
7. الموسيقى تمثّل حدث اجتماعي من خلال ارتباطها بمختلف الوظائف الاجتماعية.

لذا لا بدّ من القول بوجود عناصر أدائية مشتركة، أو بالأحرى تشابه في اللغة الموسيقية يكفي لضمان التذوّق والقبول من الطرفين. "وإذا صحّ ذلك يغدو من الصعب مقاومة الاستنتاج بوجود قدر معيّن من الألحان انتقلت مع الآلات المقتبسة وإن لم تكن في شكل قطع كاملة فقد تكون في الاستعمال العبارات والمصطلحات "[64].

إن هذه العلاقة الثنائية في الممارسة الموسيقية ظلّت قائمة إلى حدود الفترة الحديثة. حيث عرفت أوروبا عدداً من الموسيقيين الباحثين المهتمين بالتراث الموسيقي العربي، حيث تعددت كتاباتهم العلمية التي اهتمت بمختلف الخصوصيات الموسيقية العربية مع اقتباسهم لعدّة عناصر موسيقية لها وإدماجها في عدّة أعمال موسيقية غربية[65]، حتّى أن نتيجة هذا الاتصال تفعّلت أكثرفي القرن العشرين مع العديد من المؤلفين الغربيين أمثال بلا بارتوك الذي اعتمد في أعماله على المزج بين تقنيات التأليف الغربي في سياق أعمال موسيقية شعبية مع عناصر مستوحاة من التراث الموسيقي العربي، حيث نجد مؤلفات صيغت على نماذج لموسيقى تراثية تعود إلى المدونات العربية القديمة[66]، ففي الرباعي الوتري عدد 5 الذي ألفه سنة (1934)[67] وبالتحديد في الحركة الثالثة نجد إدماج بنية لحنية إيقاعية بُنيت على إيقاع الأقصاق البلغاري والمماثل في قسمته الإيقاعية للأقصاق الشرقي (أنظر النموذج 2)، ويتبّن لنا هذا عن طريق القسمة الإيقاعية التي وردت وفقاً لهذه التركيبة 3/8+2+4 أو 3/8+2+2+2، والمماثلة نظرياً للقسمة الإيقاعية الخاصّة بالأقصاق[68] دون اعتبار النبض القويّ والضعيف في الأداء الإيقاعي، كما أنّ خطّ القرار اللحني يُوضّح لنا هذه البنية الإيقاعية.

وفي السياق ذاته تضمَّن هذا الرباعي الوتري كذلك في الجزء الموالي إدراج بنية لحنية إيقاعية متماثلة مع

نموذج 2 : مقتطف من المؤلفة الموسيقية في تركيبة إيقاعية مماثلة لتركيبة الأقصاق [69] (Béla bartok)

ما هو معتمد في القسمة الإيقاعية الخاصة بإيقاع السماعي ثقيل دون اعتبار النبض القويّ والضعيف في الأداء الإيقاعي، والتي اعتمد فيها بارتوك على كتابة ايقاعية مُقسمة وفقاً لهذه التركيبة 8/3+2+2+3.

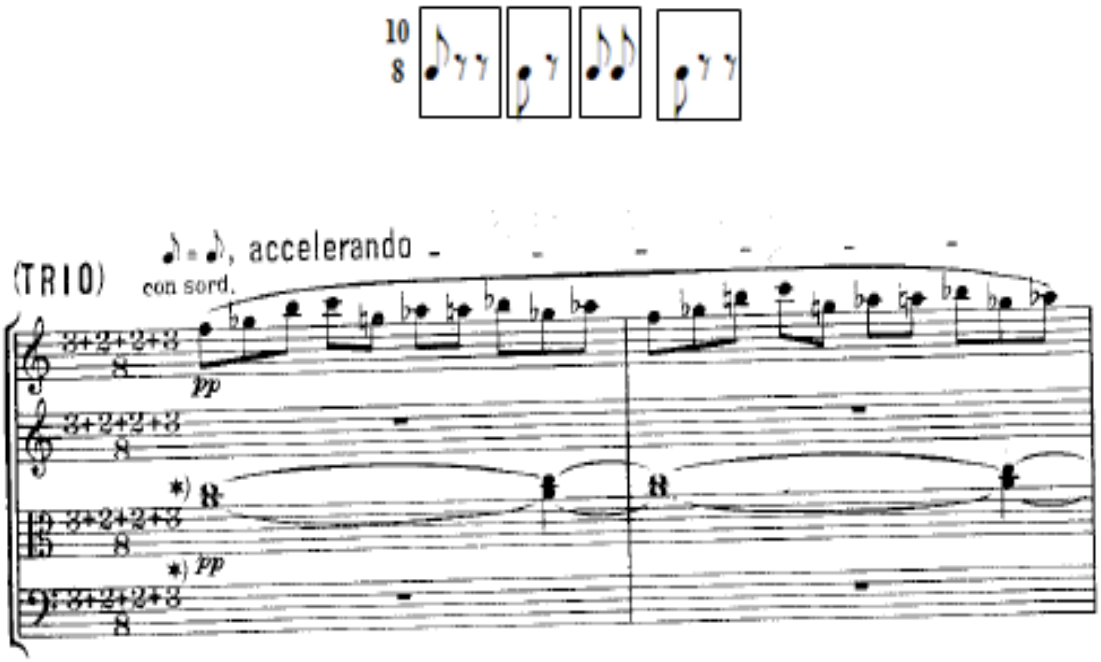
إنّ المتأمّل في أعمال بلا بارتوك سيلاحظ حتماً تمازجا بين مختلف الألوان الموسيقية الشعبية المحلية والمتأتية أيضاً من تأثيرات موسيقية أخرى خارجية :

" ففي مؤلفاته نجد إلى جانب العناصر الشعبية، عناصر أخرى قادمة على ما يبدو من عالم مختلف تماما. فالعناصر الشعبية لا تأتي من مصدر واحد، فهي من الفولكلور الروماني والسلوفاكي، وبنسبة أقل من العناصر العربية التي تظهر كلّها بنفس الأهمية مع العناصر المجرية "[71].

وربّما هذا ما يجعل بعض مؤلّفات بارتوك الموسيقية تتماثل نسبياً مع بعض خصوصيات التأليف العربية.

كما أن طريقة التطرق إلى السلم الموسيقي مع مراعاة الأبعاد الجزئية مثل ما هو معتمد لدى العرب كان أيضاً من الاهتمامات الموسيقية للغربيين، إماّ من خلال الاقتباس الكلّي للسلالم الموسيقية العربية[72] أو في العودة إلى الأصول الموسيقية اليونانية أو كذلك في تجارب بعض الموسيقيين التي تضمّنت محاولات لخلق رموز جديدة تخص كل درجة ونسب ارتفاعها باعتماد ربع البعد وقسمته الفيزيائية ومحاولة تطويعها وفقاً لقواعد التأليف الغربي[73]، وهذا ما نجده كذلك في رباعي وتري عدد 2 لـ Alois Haba الذي يعود تاريخ لسنة 1920.

وحسب ما تعرّض له Christian Goubault في كتابه مصطلحات الموسيقى في مطلع القرن العشرين إلى تفسير مدقّق للمسألة المتعلّقة بالأبعاد الجزئية في السلّم المعدّل فنجد أنّ المؤلف في هذا السياق قد تعرّض إلى مختلف التجارب الخاصة بالموسيقيين الغربيين في بدايات القرن العشرين من خلال وضعهم لرموز موسيقية تخص قسمة البعد إلى أبعاد جزئية[75]، وقد تعددت هذه المحاولات حيث نجد من اعتمد قسمة البعد إلى أثنى عشرة جزء وستة عشرة جزء مع وضع مؤلّفات موسيقية آلية خاصّة بهذه الأبعاد.



نموذج 3 :مقتطف من المؤلفة الموسيقية في تركيبة ايقاعية مماثلة لتركيبة السماعي ثقيل[70](Béla bartok)

لكنّ ما نلاحظه في تجربة Alois Haba خلال تناوله لهذه المسألة أنّ الرموز التي وضعها للدرجات الموسيقية تتماثل في وضعياتها مع الرموز المعتمدة في الموسيقى الشرقية هذا إذا اعتمدنا تطبيق الأبعاد الجزئية الخاصّة بالموسيقى العربية في السلم المعدّل، لكن الإشكال هنا في هل أنّ مختلف هذه التجارب التي تخص تدوين الأبعاد الجزئية جاءت عن طريق تأثر الموسيقيين الغربيين بخصوصيات الموسيقى الشرقية أو أنّها مستلهم من التراث اليوناني الذي احتوت فيه الأغاني الدينية على درجات موسيقية تعتمد ربع البعد؟

إن العلاقة الثنائية بين الشرق والغرب في الممارسة الموسيقية تبلورت كذلك مع الموسيقيين العرب في الفترة الحديثة أيضا خاصةً مع محمد عبد الوهاب الذي كان متأثرا بالنموذج الموسيقي الغربي وذلك بالرجوع إلى بعض مؤلفاته الغنائية التي كان يستحضر فيها مقتطفات من أعمال سمفونية غربية أو من خلال اقتباس الإيقاعات الغربية، ويتبين لنا هذا من خلال بعض الأمثلة مثل أغنية "سهرت منه الليالي" والتي اعتمد فيها على ايقاع التونغو، كذلك يتجلى هذا في أغنية "جفنه علّم الغزل" التي وظّف ايقاع الرومبا، إضافةً إلى المؤلفات الموسيقية الأخرى لكل من فريد الأطرش ورياض السنباطي[77].

لكن في خضم هذه المسألة المتعلقة بثنائية العرب والغرب تأتي بعض التساؤلات والإشكاليات الجديدة من حيث تغير أسس هذه العلاقة الثنائية، بوجود تحولات عميقة من ناحية تغير الموازين من خلال إضعاف قيمة الثقافة العربية أمام التحديات الجديدة التي تفرضها الثقافة الغربية والتي اتصلت بها معاني ومفاهيم حديثة متمثّل أساساً في الحداثة والتجديد في الإبداع المعاصر، لذا فـ"إن مختلف المؤشرات تفسر بأن العرب أصبحوا مهتمين أكثر بالثقافة الغربية ومقتصرين على التقليد والاقتباس وبذلك ظهور تبعية ثقافية تجاه الغرب وأصبحت العلاقة الثنائية أحادية أي أن الشرق أصبح خاضع للغرب وبالتالي هي علاقة تندد بالتخلف"[78]. وفي سياق متصل بالممارسة الموسيقية فإن السؤال الأساسي يتمثل في : لماذا الموسيقى الغربية أصبحت تمثل النموذج المبهر ومرادفة لمفهوم الحداثة بالنسبة إلى الموسيقيين العرب على وجه الخصوص والمجتمعات العربية عامةً ؟ وهل أن اعتماد الموسيقى الغربية كرمز هو مساهمة في تحديث الخطاب

نموذج 4 :مقتطف من المؤلف الموسيقية[74] لـAlois Haba

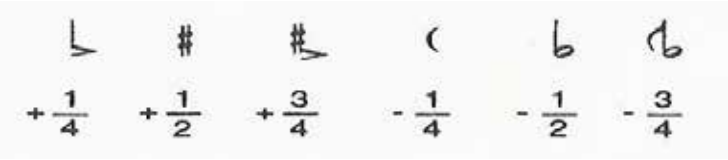
الموسيقي العربي وإثراء المدوّنة العربية من جديد وفقاً لمقومات الهوية العربية واللهجة الموسيقية العربية؟

إن في اعتماد التجربة الغربية بالرجوع إلى ثقافتها وفنونها -وفي مقدمتها الموسيقى- أصبح يمثل شرطا أساسيا في التنمية الشاملة[79]، وهذا ما يساعد على تأسيس مستقبل للإبداع الموسيقي العربي يعتمد على مبدأ التقليد والتعديل، وبذلك فإنّ الانتحال الفني يجب أن يكون في سياق الإثراء بصورة عميقة للغة الموسيقية العربية وذلك باعتماد المثال الأوروبي في مجال الاقتباس الموسيقي حيث أن اختلاف التيارات الفنية من الباروك إلى الطور الرومنطيقي جاء وراء تكيّف العناصر الموسيقية المتأصلة مع عناصر فكرية مستوردة، "فالجديد نوع من تجديد موروث اللغة، وقد يكون تجديد موروث اللغة هذا بتحويل ما أخذ من لغات مغايرة وجعله عنصراً من عناصر اللغة الأصيلة. بحيث لا تجديد في اللغة بالخروج على، أو من المقوّمات التي بها تتحدد هويتنا والتي تتميز عن غيرها من اللغات"[80].

وعلى العموم فإنّ طبيعة اللّقاء بين الثقافتين العربية والغربية في الممارسة الموسيقية كانت بطريقة مباشرة أي مقصودة وغير مباشرة أي عن طريق ارتباطها بعوامل أخرى. لكن ما يجب تأكيده في هذا السياق هو أنّ ظاهرة التماثل والالتقاء كانت بدرجات مختلفة ومتفاوتة بين الضفتين عبر مختلف الحقب التاريخية، مما أدّى إلى ظهور علاقة تجمع بين التأثر والتأثير، وتبقى بذلك الموسيقى الأندلسية العربية تمثّل خير دليل على التثاقف الموسيقي العربي الغربي وهي مظهر من مظاهر التسامح في المجتمع الأندلسي.

ثانياً: العلاقة بين العود المشرقي والعود الأوروبي:

إنّ الحديث عن العلاقة الثنائية بين الموسيقى العربية والغربية لا يمكن له أن يكون مقتصراً على التماثل بين العناصر الموسيقية، بل أكثر من ذلك، فإنّ آلة العود هي بدورها تمثّل خير دليل على هذا التلاقح الثنائي، وذلك بالرجوع إلى ما أوردته لنا بعض المصادر المكتوبة التي اختصت بمسألة العود الأوروبي الذي عرفه تاريخ الموسيقى الغربية في فترة الباروك والمقتبس أساساً من العود المشرقي صناعةً واسماً[81]. ومع انتقال الموسيقى العربية بنظرياتها وجمالياتها إلى أوروبا فإنّ



نموذج 5: العلامات[76] المعتمدة لدى Alois Haba

العـود تمّ اقتباسـه مع جملـة من الآلات لعـلّ من أهمها الـتي وردت في أغلب المصـادر المكتوبة كالربـاب والقيتار والنقـارة. وعلى العموم فـإنّ أغلـب الآلات الوترية ذات الرقبـة كانت من أصل عـربي[82]، ويروي "فِتيـس " هنا أنّ العود قد انتقـل إلى أوروبا خلال هيمنـة الحضارة العربية الإسـلامية علـى اسـبانيا (الأندلس) والتي مـن خلالها أصبح العود رمـز الموسـيقى الأوروبية في تلـك الفترة[83]، وإن التغيـير الطفيف الـذي ورد على تسـميته والمتمثلة في سـقوط حـرف الألـف مـن أداة التعريـف يعـود إلى صعوبة تلفّـظ الأوروبيين لحرف العـين، حيث أصبحت كلمـة العـود العربيـة تـرد كالآتي[84]: بالفرنسـية Luth، وبالانقليزيـة Lute، وبالألمانيـا Laute، وبالاسـبانية Laud، بالايطاليـة يقـال لـه إمـا Lauto، أو Liuto، أو Leuto وبالدنماركيـة Lut وبالبرتغاليـة Alaude، حتّى أنّ طريقـة الكتابـة اختلفـت ويضيف هنـا "فِتيس "[85] علـى أنّ كلمـة Luth كانت تُكتـب مثـل leut, leuth, luit, lut, luc, luz, lus وتضيـف المصـادر العربيـة علـى أن العود دخـل الأندلـس في القرن التاسـع ميلادي أيـام زرياب الـذي انتقـل من بغـداد إلى قرطبـة في عهد الخليفـة الأموي الأندلـسي عبد الرحمان الثـاني (822م – 852م)[86]، غـير أنّ "فِتيـس" يؤكـد علـى أنّ العـود المشـرقي قد انتقـل إلى الأندلس قبـل هـذا التاريخ وذلك بالتحديـد في القرن الثامن ميـلادي[87]، إلى جانب الفرضية الـتي تقرّ بـأنّ انتشـاره في كامـل أوروبا يعود لهـا الفضل إلى الصليبيـين، الذين اقتبسـوا هذه الآلة عـن العرب في أواخـر القـرن الثامن ميـلادي، "ويؤكـد المؤرخون كذلك علـى أن العود انتقل في البداية من الفرس[88] إلى المسـلمين الذين أدخلوه إلى شـبه الجزيـرة العربية ومنهـا انتقل إلى البـلاد الأوروبية الأخرى وظلّ الآلة الوترية الأساسـية إلى فترة ما بعـد عصر النهضة"[89]، ويرد في كتاب "الموسـيقى العربيـة وأثرهـا في أوروبـا" وبالتحديد في عنصر وسـائل التأثير العربي في الموسـيقى الأوروبيـة حين تطرّق إلى نقطة الالتقـاء بين العـرب والغرب فيقـول الكاتب:

"العـود: مـن جملـة الآلات الوتريـة الشـرقية التي اقتبسـتها أوروبا مع التسـمية الغربية بصيغـة (لوت)، وكانـت الأندلس وصقليـة والحروب الصليبية الجسـر الذي انتقل بواسـطته العود إلى أوروبا فاحتضنته وأصبح مـن الآلات المفضلّة لديها والمهم جـداً لغاية القرن الثامن عشـر حيث تراجـع أمام انتشـار البيانو، وقـد قام بعض الموسـيقيين الأوروبيـين أمثـال بـاخ وهانـدل وغيرهـم بوضع مؤلفات موسـيقية خاصـة بالعود"[90].

ومـع انتقالـه إلى الغـرب حمل العـود معه أسـلوبه ومذاهبـه ومقاماتـه ونماذجـه العربية، "ولا تـزال هذه الآلـة العريقـة، تحيي ذكـرى ذلـك المجد الغابـر الأصيل وتـوحي بمـاضي الأندلس"[91]، غـير أنّ الغـرب اعتمدوا في الأوّل علـى نفس طُرق العزف وسـرعان مـا أخذت الآلة التقليدية صبغـةً مغايرةً لما كان متـداولا لدى العرب من خلال الاسـتغناء علـى الريشـة واعتماد العزف المباشـر بالأصابـع، وربما هذه الطريقـة في الأداء تعـود في الأصل إلى الخصوصيـات الموسـيقية الغربيـة من حيـث البناء الهارموني.

فرغـم اقتبـاس الغـرب لآلـة العـود العربيـة فإنها حافظـت وبصفة شـاملة علـى البنـاء الهنـدسي العام المنتشـر في كامل الحضـارات العربية الإسـلامية، حيث أن العود لدى الغـرب احتوى على أوتـار مزدوجة وعددها أربعـة في البدايـة[92] مـع اختـلاف في الأحجـام وهـذا ما يعطي اختلافـاً في الدرجـات الصوتية والطابـع النغمي، إلاّ أنّ العـود لـدى الغـرب لقـي عـدّة تغيـيرات وذلـك انطلاقـاً من القرن الرابع عشـر ومن أبرز هـذه التغييرات قسـمة الزند إلى جانـب ارتفاع عدد الأوتار وذلك حسـب الفـترات التاريخية وبصفة متفاوتة بـين مختلف البلدان

نموذج 6 : منمنمات وردت في مخطوط[97] Cantigas de Santa Maria

الأوروبيـة[93]. لكن وفي مـا يتعلّق كذلـك بموضوع علاقة العـود المشـرقي بالعـود الأوروبي فـإنّ إشـكاليةً تطـرح نفسـها وهي : لمـاذا احتـوى العـود في أوروبـا إلى حدود القرن الخامس عشـر على أربعة أوخمسـة أوتـار فقط، وهـذا مثل ما هـو موجود في أغلـب المصـادر العربية التي تؤكّد على إمكانيـة وجود هذين النموذجـين من العيدان الرباعيـة والخماسـية، وهـذا إذا اعتمدنا على دراسـات كل مـن الكنـدي والفـارابي وغيرهما من المنظريـن الذين تداولـت في دراسـاتهم مسـألة إمكانيـة إضافـة الوتـر الخامـس[94]! إنّ مـا يمكن توضيحـه في هذه المسـألة هو مـا يذكـره علـي شـوك في كتابه الموسـيقى بين الشـرق والغـرب وبالتحديـد في عنصـر العـود بـين العقليتـين الشـرقية والغربيـة مـن خلال ذكـره لمنمنمـات بعنوان "سـانت ماريا " لألفونسـو الحكيم (أنظـر النموذج 6) الـتي احتوت على صورة لعـود أوروبي يحتوي علـى 9 أوتار بصفة مفردة مع العلـم أن هذه المنمنمـات يعود تاريخها إلى القرن الثالث عشـر[95]، بالإضافة إلى أنّـه قد ورد تأكيد في بعـض المصادر الأجنبيـة علـى أنّ العـود الأوروبي قد احتـوى في البداية على أربعة أوتار وذلـك في ما بين 1350 و1400 وحتّى أواخر القرن السـابع عشـر شـهد العود في أوروبا تطوّرا شـاملاً مـن حيث تعدد الأصناف (حسـب الطبقـات الصوتيـة) حـتى وصل عـدد أوتـاره إلى أربعة عشـر وتراً[96].

إنّ مـا يمكـن حوصلتـه في هـذا الجانـب هـو أنّ العـود الأوروبي قـد احتـوى علـى 5 أوتـار وذلـك باعتمـاد 9 مـلاوي خـلال القـرن الخامـس عشـر ميـلادي كمـا أنّ هـذا النمـوذج يحتـوي علـى 7 دسـاتين[98] وهـذا مـا يذكرنـا بالدسـاتين الـتي وردت في أغلـب المصـادر النظرية العربيـة، إلاّ أنّ في نهايـة القـرن الخامـس عشـر وبدايـات القـرن السـادس عشـر أصبـح العـود يحتـوي علـى 6 أوتـار وبالتـالي 11 مـلاوي أمّـا في نهايـة القـرن السـادس عشـر ارتفـع عـدد الأوتـار إلى أن أصبـح يحتـوي علـى 8 بحسـاب 16 مـلاوي، وحسـب مـا تداولتـه بعـض المصـادر المتعلقـة بهـذه المسـألة إلى أنّ سـبب إضافـة الأوتـار يعـود إلى التطـوّر الـذي شـهدته الآلات الأخرى في فـترة البـاورك مثـل Le Clavecin وviole de gamb[99]، كمـا أنّ العـود في الحضـارة الأوروبيـة واكـب تطـوّراً مـن خـلال اكتمـال عائلـة العـود، وتـمّ ذلـك منـذ القـرن السـادس عشـر مـن خـلال إحـداث عـود في مختلـف الأحجـام، وربّمـا كانـت الغايـة مـن هـذه النمـاذج هـو توسـيع المجـال الصـوتي والتـوازن بـين مختلـف الطبقـات، ونذكـر منهـا: التيوربـا الـتي يعـرف بــ "الآرشي لـوت" والكتـاروني[100].

ومن جهـة أخرى فـإن العود المشـرقي حافـظ عمومًا علـى خصوصياتـه الأولى منـذ الفترة الاسـلامية، حيث أن هـذه الطريقة كانت مماثلـة لطريقـة الأداء الخاصة

النموذج 7: لوحات فرنسية يعود تاريخها إلى أواسط القرن الخامس عشر[102] (1553-1555)

بالعود الأوروبي في فترة الاقتباس الأولى، فالعود المشرقي يؤدي عادةً خطا لحنيا واحدا، غيرأن العود الباروكي يُعزف بالأصابع (استخدام النقر في البداية، الابهام والسبابة بالتناوب ثمّ أضيفت الوسطى والبنصر وذلك تماشياً مع طرق العزف الأوروبي العمودي)، وذلك مثل ما هو معتمد في آلة القيتار (في نمط الأداء الكلاسيكي) وبهذه الطريقة يمكن أداء الخط الهارمونية أو التآلفات النغمية[101]، إنّ هذه الطريقة الخاصّة بالأداء ساهمت في ظهور طريقة تدوين موسيقي خاصّة بالعود الأوروبي حيث تندرج هذه الطريقة الخاصة بالتدوين ضمن الإضافات العامّة التي وردت على هذه الآلة، حيث نجد لوحة تعرف بـ: Tablature التي يشار من خلالها إلى أدقّ التفاصيل الخاصة بالأداء كالتوافقات والمفككات والزخارف (أنظر النموذج 7 و8)، وهذا ما يذكرنا عموماً بطرق التدوين التي اعتمدها أغلب المنظرين والفلاسفة العرب القدامى من خلال الإشارة إلى الوتر والإصبع الواجب استخدامه والمجرى المتصل بها في الوتر.

لكن في الفترة الحديثة في تاريخ الموسيقى العربية نجد أن هذه الطريقة قد اعتمدها شريف محي الدين حيدر أيضاً في منهجه التعليمي لآلة العود من خلال تحديده إما للإصبع أو الوتر بالأحرف الأبجدية وكذلك الحركات المتّصلة بالريشة، وربّما تكون هذه الطريقة مستوحاة إما من اللوحات الخاصة بالعود الأوروبي أو من تجارب التدوين العربية القديمة التي كانت تعرف

النموذج[103] 8: لوحة فرنسية يعود تاريخها إلى سنة 1574

لدى المنظّرين العرب. وفي نفس السياق نجد أن الباحث المستشرق المختص في العلوم الموسيقية هنري جورج فارمر يؤكد على إمكانية أن تكون أوروبا قد اقتبست كذلك طريقة التدوين الموسيقي المعتمد على الأحرف الأبجدية من العود الإسلامي وذلك في إطار الممارسة التطبيقية[104]، حيث أن هذه الطرق الخاصة بالتدوين استمرت إلى حدود القرن الخامس عشر وهو التاريخ الموافق لسقوط غرناطة أخر معاقل العرب، غير أن طرق التدوين قد تطورت في وقت لاحق حيث أصبحت متلائمة أكثر مع النظام الموسيقي الهارموني.

وفي حين حافظ العود المشرقي على طبيعته الهيكلية العامة وخصوصياته الجمالية منذ الفترة الإسلامية إلى حدود الفترة المعاصرة، إلاّ أن العود الأوروبي واجه عدّة تغيرات تمثلت في زيادة عدد الأوتار وبذلك اتسع المجال الصوتي إلى جانب إطالة رقبته مع إضافة أوتار تناغمية مع اعتماد العود ذي الرقبتين والذي يعرف بالعود الفرنسي[105]. فمما لا شك فيه، فإن العلاقة بين العود المشرقي والعود الأوروبي في الفترة التاريخية الأولى التي اقتَبسَ فيها الغرب هذه الآلة يمكن تحديد عدّة روابط وعناصر تماثل، إلاّ أنه وفي الفترة المعاصرة أصبحت المقارنة تعطي تبايناً من ناحية الشكل العام وطريقة الصنع والمدوّنة الموسيقية المتصلة بكلتا الآلتين، والجدير بالذكر أن العود المشرقي حافظ وبشكل عام على الجانب اللحني الأفقي التطريبي والخصوصيات الزخرفية (هذا على غرار بعض المناهج الحديثة التي تعطي مجالا آخر للأداء المتعدد الأصوات)، كما أن العود الأوروبي اختص بأداء الأنماط الموسيقية ذات التعدد الصوتي والنظام الهارموني. لذا فإنّ آلة العود على العموم شكّلت في فترة من تاريخ الموسيقى العربية والغربية نقطة التقاء واختلاف في الآن نفسه، حيث مكّنت هذه الآلة العرب من فرض لون موسيقي ونمط أداء طربي وارتجالي بينما ساهم اقتباس الغرب عن العرب آلة العود من تبلور أساليب الأداء وتطوّر لطرق التدوين وبالتالي خلق مجالا تعبيريا جديدا.

إنّ ما ذكرناه في بداية هذا المقال من خلال التأكيد على العلاقة الثنائية بين الشرق والغرب فإنّ هذه العلاقة التي كانت مرتكزة على المعارف العربية الإسلامية، إنّ الملامح العامّة لهذه العلاقة قد تغيّرت جرّاء عدّة عوامل تاريخية لعّل من أبرزها العامل السياسي والمرتبط بالحركات الاستعمارية على أغلب الأقطار العربية، حيث تحولت اتجاهات التأثيرات الفنية وأخذت الصبغة المعاكسة في حدود القرن الثامن عشر وأصبح النموذج الغربي هو المثال المرجع المعتمد لدى العرب في العديد من المجالات الحياتية.

• الهوامش

1. نقصد الموسيقى العربية هي التي ظهرت وازدهرت في الأقاليم العربية والاسلامية والتي امتزجت فيها ألوان متنوّعة وغنية بتنوع وغنى هذه الأقاليم في مضمار الحضارة والثقافة وهو مضمار عرف انصهاراً لمختلف الألوان الحضارية والثقافية في بوتقة العروبة والاسلام، على طول رقعة تمتد من أقصى المغرب إلى أقصى المشرق. أما ما نقصد به الموسيقى الغربية أو الأوروبية هي مختلف الأقاليم التي تكوّن هذه القارّة ونخصّ بالذكر الجزء الجنوبي الذي كان على صلة بحوض المتوسّط الذي كان بدوره مجالا لحراك حضاري وثقافي ارتبط بعدّة سياقات

2. JARGY (Simon), op.cit., P.52.

3. " Les deux musiques arabe et européenne sont partie du même esprit et de bases similaires, il suffit de rappeler que les arabes furent les premiers à découvrir les théories musicales grecque, à les assimiler et les enrichir grâce notamment aux apports orientaux, avant de les transmettes à l'occident "

– voir aussi : Ibid., P.47–53. (musique arabe et musique occidentale)

4. الشوك (علي)، ملامح التلاقح الحضاري بين الشرق والغرب، الط.1، دمشق، سوريا، مكتبة رمضان،1996، ص 243.

– راجع : أمين (أحمد)، الشرق والغرب، القاهرة، مطبعة التأليف والترجمة والنشر،1900، ص.7.

5. بشة (سمير)، عندما تكون الثقافة بديلا لتجاوز عقدتي الهوية والغيرية في الإنتاج الموسيقي المعاصر في تونس، أشغال مخبر البحوث في الثقافة والتنمية، تونس، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 2006، ص.12.

6. Voir :

– CLOT (André), L'Espagne musulmane " VIII eme –XVeme Siècle ", Paris, Perrin, 1999, pp.69–103. (L'apogée de l'Espagne musulmane)

– ARIÉ (Rachel), Aspects de l'Espagne musulmane histoire et culture, Coll. De l'archéologie à l'histoire, Paris, DE BOCCARD, 1997, pp.7–20.

– (Chp 1.)Contacts e civilisation et échanges culturels entre l'Espagne musulmane et l'Espagne chrétienne)

7. راجع: بن عبد الجليل (عبد العزيز)، الموسيقى الأندلسية العربية "مظهر من مظاهر التسامح في المجتمع الأندلسي"، المكتبة الأندلسية، مكناس، المكتبة الأدبية العالمية. URL : forum.stop55.com/464794.htmlconsulté le 02/07/2013

8. Ibid., pp.76–81.

9. الألوسي (عادل)،التراث الموسيقي العربي وأثره في أوروبا،بحث حائز على ميدالية مؤتمر "الموسيقى في التراث العالمي" جامعة لندن لعام 1984، القاهرة، مكتبة المدبولي، 2000، ص.17.

10. نفس المصدر، ص.17.

11. الهمامي (بدر الدين)، العلاقات الثقافية بين الشرق والغرب، الط.1، تونس، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر والتوزيع، 1996، ص.98.

12. البهنسي (عفيف)، الفن والاستشراق، الط.2، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، المج.3، لبنان، دار الرائد اللبناني، 1983، ص.9.

13. بشة (سمير)، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، مراجعة وتقديم منير سعيداني، ط.1، تونس، منشورات كارم الشريف، 2012، ص 63

14. BEYHOM)Amine), "Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation :", Filigrane[En ligne], N°5, Musique et globalisation

– URL: http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=168consulté le 17/10/2012

– " Les motivations de ces musiciens (et de beaucoup d'autres) sont assez variées, et peuvent (arbitrairement) être subdivisées en trois cheminements principaux :

– 1. Le désir d'ouverture sur d'autres cultures, une réelle volonté de compréhension ou de recherche

– identitaire, à travers un processus social qui s'exprime naturellement en musique.

– 2.Un intérêt purement musical pour ces musiques extra–européennes, doublé parfois d'un désir de connaissance.

– 3.La recherche d'un certain exotisme musical qui n'est pas sans rappeler les emprunts " turcs "de la musique classique."

15. لمزيد التعمق في هذه المسألة أنظر :

– JARGY (Simon), op.cit., P.52 (Chap. II– fondement et caractère de la musique arabe/ musique arabe et

musique occidentale).

16. أحد الأعضاء المشاركين في مؤتمر الموسيقى العربية لسنة 1932
17. الألوسي (عادل)، العنوان السابق، ص.41.
18. هاني (ادريس)، حوار الحضارات "بين أنشودة المثاقفة وصرخة الهامش"، الط.1، المغرب، المركز الثقافي العربي،2002، ص.131 – 132.
19. LECLERC (Gerard), La mondialisation culturelle " les civilisations à l'épreuve ", 1ére éd, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, P.371. (Sous les yeux d'occident : orientaliste occidentaux et intellectuelles orientaux).
20. "Il y a de nombreuses raisons de penser que l'humanité se dirige vers un véritable universalisme, et par conséquent vers un rapprochement interculturel entre l'orient et l'occident (...) il sera le résultat d'un double mouvement de rapprochement d'abord celui de l'occident vers l'orient et ensuite de l'orient vers l'occident."
21. هونكه (ريغريد)،شمس العرب تسطع على الغرب "أثر الحضارة العربية في أوروبة"، تر.فاروق بيضون وكمال دسوقي، بيروت، دار الجيل ودار الأفاق الجديدة،1993،ص.537.
22. لمزيد التعمّق في هذه المسألة انظر:
- البهنسي (عفيف)، الفن والاستشراق، ص 5 – 42.
- الباب الأوّل: مقدّمة في أثر حضارة العرب على الغرب / الفصل الأوّل : ما هو الشرق – الفصل الثاني : انتشار الحضارة العربية – الفصل الثالث اهتمام الغرب بالحضارة العربية
- الباب الثاني: الاستشراق الفني قبل ظهور الفن الحديث / الفصل الأوّل : الشوق إلى عالم العرب – الفصل الثاني طرق التقاء الغرب بالعرب
23. أنظر في هذا الصدد:
- أمين (حسين)، العلاقات الثقافية بين الأندلس وبغداد في العصر العباسي، لقاء علمي حول تاريخ الأندلس وحياة وأثار أبي مروان بن حيان من 19 إلى 23 نوفمبر 1981، الرباط، وزارة الشؤون الثقافية، 9 ص.
- FARMER (Henry-George), Historical Facts for the Arabian Musical Influence, Coll. Studies in the music of the middle ages, London, Hinrichsen, 1930, pp.20–38. (Literary and intellectual contact)
24. إنّ حركات الترجمة والنقل عند العرب جاءت بطرق مختلف وهي نقل الكتب الموضوعة باسم المشاهير الفلاسفة اليونانيين ومطالعة مختلف الكتب التي تخص الفنون والطب والكيمياء والصناعة، وهي جملة المصادر المعرفية اليونانية التي بلغت المسلمين وتأسست من خلالها الثقافة العربية الإسلامية، كما تبعتها الحركات في ترجمة من العربية إلى اللاتينية حيث أظهر المترجمون اللاتينيون في القرون الوسطى اهتمامهم بالتراث المعرفي للعالم العربي ويذكر أنّ العلماء الأوروبيين قد أعطوا أهمية كبرى للبحوث الموسيقية النظرية العربية عن طريق الترجمة وقد يعود هذا في الأصل إلى ما أصدره المجمع الكنسي في فيينّا سنة 1312 الذي يقتضي وجوب تدريس اللغة العربية، وبالتالي فإنّ أوروبا قد شهدت نهضة فيما بين القرنين الثاني عشر والخامس عشر حيث استفادت من التراث اليوناني والعربي الإسلامي عن طريق حركة الترجمة الواسعة، إلى جانب مساهمة الأندلس التي كانت تمثّل المركز الرئيسي للترجمة من العربية إلى اللاتينية. أنظر:
- محمد علي (عصام الدين)، بواكير الثقافة الإسلامية وحركة النقل والترجمة "من أواخر القرن الأوّل وحتى منتصف القرن الرابع الهجري"، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1987، ص.7 – 37. (المبحث الأوّل: عصر بداية الحركة / المبحث الثاني: النقلة والمترجمون)
- مراد (موسى يونان)، حركة الترجمة والنقل في العصر العباسي، لبنان، مطبعة مارافرام، 1973، ص.72 – 127.
- هونكه (ريغريد)، العنوان السابق، ص، 378 – 384. (الفصل السادس: الترجمة من حيث هي عامل حضاري)
- قيرنيت (خوان)، فضل الأندلس على ثقافة الغرب، الط.1، تر.نهاد رضا، سلسلة الكتاب الأندلسي، دمشق، دار اشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، 1997، ص.21 – 33؛ 123 – 151, (الفصل الأوّل : ميلاد الثقافة العربية . الفصل الثالث: ترجمة نصوص من العصور القديمة إلى العربية–الترجمات من العربي إلى اللاتنية–فنّ الترجمة)
- العقاد (عباس محمود)، أثر العرب في الحضارة الأوروبية الط.2، الأعمال الفكرية، القاهرة، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص.24–20. (الموسيقى العربية والموسيقى الأوروبية)
- حسني (ايناس)، أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، الط.1، بيروت، دار الجيل، 2005، ص.118 – 119.
- (الفصل الثالث : طرق انتقال وتأثير الفن الإسلامي في أوروبا / حركة الترجمة)
- فامر (هنري جورج)، تاريخ الموسيقى العربية، سلسلة الآلف كتاب، تر. حسين نصّار، القاهرة، مكتبة مصر، 1956، ص –108 161.
- الجابري (صلاح)، الاستشراق "قراءة نقدية"، الط.1، دمشق، دار الأوائل، 2000، ص.249–247. (في الأثر العربي الإسلامي)

- CLOT (André), Op.Cit., pp.273–276. (La grande époques des traductions)

25. الكحلاوي (محمد)، الموسيقى العربية بالأندلس "أشكالها وتأثيرها في أوروبا"، الط.1، تونس، منشورات محمد بوذينة، 1998، ص.22.
26. لمزيد التعمّق في هذه المسألة أنظر :
- يعقوب (جورج)،أثر الشرق في الغرب "خاصةً في العصور الوسطى"، تر.فؤاد حسنين علي، القاهرة، لجنة البيان العربي، 1947، ص.16–14.
- SHILOAH (Amnon), op.cit., P.183–192.(influence arabe sur la musique de l'Europe médiévale)

27. قطاط (محمود)، العناصر المشتركة لموسيقى البحر الأبيض الموسّط،الدورة الأولى لملتقى الحضور الإسلامي في الفن المتوسّطي، المملكة المغربية، وزارة الثقافة، جامعة الشرف الإدريسي الصيفية، 1988، ص.11.
- راجع كذلك:
- الحاج قاسم محمد (محمود)، انتقال الطب العربي إلى الغرب "معابره وتأثيره"، الط.1، لبنان، دار النفائس، 1999، ص47 – 55.
- يتعرّض المؤلف هنا إلى ذكر بعض المترجمين الأوروبيين الذين انغمسوا في ترجمة جلّ المعارف والعلوم والمراجع العربية في صقلية وكان ذلك خاصّة مع تأسيس مدرسة ساليرنو الإيطالية سنة 985م.

28. البهنسي (عفيف)، العنوان السابق، ص.20.
29. راجع: هيشرو (بوجمعة)، النص الشعري في الموسيقى العربية الأندلسية، الموسيقى العربية الأندلسية أصالة وتحديث "المقاربة العمرانية وأثرها في النهضة الأوروبية"، مجلة الحداثة، عدد.60، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، ص.91.
30. لمزيد التعمّق في هذه المسألة أنظر :

- _DE VALOIS (Jean), Le chant Grégorien, Coll. Que sais–je ?, N° 1041, Paris, Presses Universitaire de France, 1963, 127 p.
- _JANSSEN (N.A.) , les vrais principes du chant grégorien, Malines, 1845, 238 p.
- GMACH (nasri), Réflexion sur l'avenir de la musique contemporaine en Tunisie " entre les traditions orales et l'exploitation des influences occidentales ", in : Le dictionnaire critique des identités culturelles et des stratégies de développement en Tunisie, le laboratoire de recherches en cultures, nouvelles tech–nologies et développement, ministère de l'enseignement supérieur, et de la recherche scientifique, 2007, P.54–55.
- " les modes propres à la pratique du chant grégorien étaient d'une conception très proches des modes dans la musique arabo–andalouse, nous y trouvons les notions de dominante modale, de finale, d'ambitus ainsi que des formules caractéristiques propres à chaque mode "
- SLAMA (Khaled), le mode musical : élément de langage et source d'identité culturelle, in : Le dic–tionnaire critique des identités culturelles et des stratégies de développement en Tunisie, le labora–toire de recherches en cultures, nouvelles technologies et développement, ministère de l'enseignement supérieur, et de la recherche scientifique, 2007, P. 223.
- " … l'antiphonie à la grecques qui "correspond", comme le définit Poché Christian au fait de monter à l'octave dans une conduite de voix à l'unission, cette pratique existe concrètement dans la musique des confréries religieuses. "

31. Ibid., P.223..

- " … pendant que le premier chœur interprète le premier vers et avant de l'achever, un deuxième chœur entame le second vers, le procédé se reproduit tout le long du poème (…) une superposition de lignes mélodiques se chevauchant en style contrapuntique canons".
- Voir aussi :
- MAÏTRE (Claire), la modalité du plaint chant, in : Musurgia, vol.4, N°3, la modalité revisitée, 1997, p.35. URL :www.jstor.org/stable/40591304 consulté le 08/07/2013.

32. بشة (سمير)، التثاقف في الممارسة الموسيقية المعاصرة في تونس من خلال تجربتين: "لقاء 85" لأنور براهم و تجليات" لمحمد زين العابدين، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في علوم وتقنيات الفنون اختصاص نظرية الفن، المعهد العالي للفنون الجميلة، تونس، 2003، ص.43.
33. السيسي (يوسف)، الدعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، عدد 46، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر 1981، ص.119 – 120.
34. الألوسي (عادل)، العنوان السابق، ص.27.

35. أنظر : الخولي (سمحة)، الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية، عالم الفكر، المج.6، عدد.1، الكويت، وزارة الإعلام، 1975، ص.17 – 19.
- يعطي هنا المؤلف لمحة عن خصوصيات الارتجال الموسيقي في كل من الموسيقى العربية والغربية من حيث تحديد الخصوصيات الأطر التي يعتمد فيها الارتجال.

36. HACOBIAN (Z), l'improvisation et l'ornementation en orient et en occident, in : Journal of the International folk Music Council, vol 16, International Council for Traditionnel Music, 1964, p.75.

37. " On voit que la définition de l'improvisation tout au moins dans le sens couramment employé en occident ne correspond pas exactement aux caractères essentiels de la grande musique orientale et ne peut lui être appliqué aisément (...), une telle pratique (que l'on pourrait appeler 'réalisation d'un mode), probablement d'origine orientale, semble avoir existé en occident, mais n'a rien à faire avec la conception occidentale de l'improvisation, (...) apparemment d'origine orientale, divers ornement mélodiques semblent avoir été introduits, dès le début du moyen-âge dans la musique occidentale. "

38. حنانا (محمد)، معجم الموسيقى الغربية "الأعلام – المصطلحات – الأعمال الموسيقية"، دمشق، منشورات الهيئة العامّة للكتاب، وزارة الثقافة، 2008، ص.239.
- أنظر كذلك :
- LAGRANGE (Frédéric), Musique d'Egypte, Paris, Cité de la musique/Actes sud, 1996, P.87-89. (les ouvertures instrumenale)
- D'ERLANGER(Redolphe), La musique arabe: Ṣafiyyu-d-Dīn al-Urmawī. Épître à Šarafu-d-Dīn "Aš-Šarafiyyah". Livre des Cycles musicaux "kitāb al-aswār", 2e éd. T. 6 , Paris : Paul Geuthner, 1959, p.181-183 (les ouvertures).

39. راجع : حنانا (محمد)، العنوان السابق، ص.260.

40. أنظر : قطاط (محمود)، التثاقف بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية،الحياة الثقافية، عدد 30، تونس، وزارة الثقافة،1984، ص.157. (السيرتو: من كلمة سيرتوس باليونانية الحديثةوتعني حرفياً "منسحب" وهو نوع من قالب الروندو قد استنبط في نهاية القرن الماضي استنادا إلى قطعة شعبية راقصة هذّبت وأدخلت إلى التراث الكلاسيكي.)

41. بشة (سمير)، التثاقف في الممارسة الموسيقية المعاصرة في تونس من خلال تجربتين : "لقاء 85" لأنور براهم و تجليات" لمحمد زين العابدين، ص.46.

42. أنظر : قاسم حسن (شهرزاد)، الموسيقى العربية الكلاسيكية ومكانتها في المجتمع العربي المعاصر، Journal of comparative poetics، حفريات الأدب : اقتفاء أثر القديم في الجديد، 2004، ص.48.

43. نفس المصدر.

44. Voir : VIRET (Jacques), La tradition orale dans le chant grégorien,in :cahiers de musique traditionnelles, vol.1, de bouche à oreille, Ateliers d'ethnomusicologie, 1988, p.47 ;55-57.
- URL : www.jstor.org/stable/40240009consulté le 08/07/2013.

45. VIRET (Jacques), la notation du chant grégorien, des rapports problématiques, in : cahier de musique traditionnelles, vol.12., noter la musique, 1999, p.75.
- URL :www.Jstor.org/stable/40240344. consulté le 08/07/2013.
- " Ces notations ne sont pas destinées à l'usage pratique; le texte écrit sert surtout de témoin, de référence pour la conservation du répertoire, non de support contraignant pour l'exécution ".
- Voir aussi : Nisard (T) & Nisard (M), Etudes sur les notations musicales de l'Europe " Examen critique des monuments relatifs aux ornements de l'ancienne musique de l'Europe ", in : Revue Archéologique, N°1, 1850, pp.129-143. URL : www.jstor.org/stable/41745901. Consulté le 05/07/2013.

46. يتحدث هنري جورج فارمر عن أصول التدوين الموسيقي لدى الغرب مع الإشارة إلى مختلف أنظمة التدوين الأخرى ومقارنتها بالطريقة العربية الخاصة بالفلاسفة العرب حيث يقول في هذا السياق "إنّ نظام التدوين الإيطالي يمكن له أن يكون ذو أصول عربية" أنظر:
- FARMER (Henry-George), Historical Facts for the Arabian Musical Influence, p.76-77.
- (Chp V.The Syllables of Solfeggio)
- "The original system used by the Italians, perhaps that based on the Arabic"

47. لمزيد التعمّق في هذا المبحث راجع:

- FÉTIS (François–Joseph), Histoire générale de la musique" Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours ", T.4éme, Paris, Firmin–Didot Frères fils et cie, 1876,p.55–56.
- (Chp.4. De la dimension et de la division des intervalles des sons dans le chant Grec)
- " Nous avons fait voir, (…) que chez les peuples orientaux, l'usage d'intervalles plus petits que le demi–ton a existé de tout temps, or nous trouvons un nouvel appui, pour ce résultat de nos études, dans le chant de l'église grecque. Déjà un des traités anonymes de ce chant rapporté d'Egypte par villoteau, et qu'il nous avait communiqué, mentionnait l'introduction du diésis ou quart de ton dans certains passages ".
- VINCENT (J.H), Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien, in : Revue archéologique, 11eme année, N° 1, Paris, PUF, pp.362–372. URL : www.jstor.org/stable/41755807 Consulté le 08.07.13
- VINCENT (J.H), Emploi des quarts de ton dans le chant liturgique, in : Revue archéologique, 12eme année, N° 2, Paris, PUF, pp.669–676. URL :www.jstor.org/stable/41746321 Consulté le 08.07.13

48. LOUIS ALBERT (Bourgaut–Ducoudray), Etude sur la musique ecclésiastique Grecque " mission musicale en Grèce et en orient ", Paris, Librairie Hachette et Cie, 1877, P. 46–47.

- كما وردت هذه العلامات في عدّة نماذج للتدوين الموسيقي الخاص بالغناء الغريغوري وقد وردت في كتاب يعود إلى تاريخ 1845، أنظر:
- JASSAN (N.A.), Op.Cit., p. 27 ;37 ;39;195.

49. FÉTIS (François–Joseph), Op.Cit., p.56.
50. Voir : CHAILLEY (Jacques), L'imbroglio des modes, Paris, Alphonse Leduc, Ed. Musicales, 1960, p.3; 42–56.
51. LOUIS ALBERT (Bourgaut–Ducoudray).Op.Cit., P.72–73.

- " Quelle raison valable peuvent invoquer les musiciens orientaux pour la conservation de leur écriture ? (…) l'existence d'une notation unique serait avantageuse pour l'orient ; elle lui permettrait d'emprunter à l'occident le fruit d'un travail de plusieurs siècles, l'occident y gagnerait aussi."

52. JARGY (Simon), Op.Cit., P.49.

- "La musique savante arabe et essentiellement mélodique et modale (…), elle n'utilise pas la gamme tempéré mais la gamme naturelle, se rattachent ainsi à certain origines de la musique grecque de l'antiquité (…). "

53. Ibid., P.52.

- "Les arabes furent les premiers à découvrir les théories musicales grecques, (…) avant de les transmettes à l'occident. "

54. لمزيد التعمّق في هذا المبحث أنظر:

- SALVADOR DANIEL (Francisco), La musique arabes " ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien ", Alger, Éd. Adolphe Jourdan, 1879, P.54.

55. Ibid., P.99.
56. CHAILLEY (Jacques), Op.Cit., P.5.

- " la conception primitive semble bien avoir été du mode formulaire. Encore vivante en orient (Râga Hindou, Maqam arabe, etc.(, elle disparut sans doute plus ou moins en Grèce après Platon, (…) mais on la retrouve dans la musique religieuse Bytantine et dans le plaint– chant primitif."

57. الكحلاوي (محمد)، العنوان السابق، ص.99 – 100.

- أنظر كذلك جدول بعض الكلمات الألمانية المأخوذة عن اللغة العربية والفارسية في هذا المرجع :
- هونكه (زيغريد)، العنوان السابق، ص.552.
- كذلك وفي السياق ذاته: إنّ العدد الوفير من المفردات العربية الأصل، مما يوجد لا في اللغات الأيبيرية وحدها، بل كذلك في اللغة الفرنسية وحتّى في الانكليزية، من ذلك Lute العود، و Rebec الرباب و Nakers نقّارة وهي أكثر الأسماء وضوحاً في سلسلة كاملة من الاستعارات اللغوية التي توضح أن نسبة كبيرة من مجموع الآلات الموسيقية في أوروبا يتكوّن من آلات ذات أصل أندلسي مباشر. المرجع:
- رايت (أوين)، الموسيقى في الأندلس"دراسة شاملة"، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس "التاريخ السياسي–الأقليّات–المدن الأندلسية–اللغة والشعر والأداب–الموسيقى، تر. عبد الواحد لؤلؤة، الط.1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1998، ص.820.

- راجع كذلك:
- _FARMER (Henry-George), Historical Facts for the Arabian Musical Influence, P.137.
- (Appendice 4 : Arabian influence on musical instruments)
- "The origin of the words lute, rebec, guitar and naker from the Arabic al-'ūd, rabāb, qitāra and naqqāra, is an established fact."

58. أنظر العنصر الخاص بالعلاقة بين العود الشرقي والعود الغربي.
59. تأتي هذه المعدلات الرياضية انطلاقاً من القسمة العددية لدساتين آلة العود والتي تطرّقت لها مختلف الدراسات النظرية الموسيقية القديمة. أنظر:

- BEYHOM (Amine) & MAKHLOUF (Hamdi), Frettage du `ŪD (Luth arabe) dans la théorie musicale arabe et influence sur la pratique,in :CIM09 – 5ème Congrès Interdisciplinaire de Musique : La musique et ses instruments, P.31-32-33.
- URL : cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-fr/Actes_files/Beyhom-Makhlouf.pdf (consulté le 15/12/2012).
- قطاط (محمود)، نظرية تكوين السلالم الموسيقية والنظام الموسيقي العربي، البحث الموسيقي، عدد.1، المج.2، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، 2002، ص.27.

60. هونكه (زيغريد)، العنوان السابق، ص.493.
61. نفس المصدر، ص.494.
62. انظر العنصر الخاص ببدايات تأثر العالم العربي بالموسيقى الغربية.
63. قطاط (محمود)، العناصر المشتركة لموسيقى البحر الأبيض المتوسّط، ص.12 – 13.
64. رايت (أوين)، العنوان السابق، ص.821.
65. عرفت أوروبا في القرن التاسع عشر كوكبة جديدة من الموسيقيين الباحثين المستشرقين المهتمين بالتراث الموسيقي العربي وقد ساهم هذا التراث في إرساء مساحة تعبيرية جديدة للموسيقين الغربيين. لمزيد التعمّق أكثر في هذا المبحث أنظر:

- BARTOLI (Jean-Pierre), l'orientalisme dans la musique française du XIXémesiècle " la ponctuation, la seconde augmenté et l'apparition de la modalité sans des procédures exotique ", in : Revue Belge de Musicologie, vol.51, 1997, pp.137-170. URL : www.jstor.org/stable/3687188. Consulté le 28/06/2013.

66. إلى جانب ما تأثر به الموسيقيين الغربيين في الفترة الحديثة بالموسيقى العربية فإنّ هذا التماثل يعود كذلك إلى مرحلة تاريخية تتمثّل في أنّ أوروبا الشرقية كانت تحت سيطرة العثمانيين لمدّة قرنين حيث ساعد هذا على تسرّب العديد من العناصر الموسيقية العربية والتي نجدها إلى حدّ الفترة الحديثة موجودة في موسيقات أقطار أوروبا الشرقية مثل المجر.
67. لمزيد التعمّق أكثر في هذا المبحث أنظر:

- MOREUX (Serge), Béla Bartok " sa vie- ses œuvres-son langage ", Bibliothèque d'étude musiceles, Paris, RICHARD-MASSE, 1949, p.84-89.

68. GOUBAULT (Christian), vocabulaire de la musique à l'aube du XXéme siècle, Coll. Musique ouverte, Paris, Minerve, 2000, pp.108 ;172.

- Voir aussi : CLER (Jérôme), Pour une théorie de l'Aksak, Revue de musicologie, T.80eme, N°20, Société Française de musicologie, 1994, pp.181-210.

69. BARTOK (Béla), STREICHQUARTETT V – Quatuor à cordes N°5, Coll.Philharmonia Parituren, London, Universal Edition, 1936, p.29.
70. BARTOK (Béla), Op.Cit. p. 35.
71. GERGELY (Jean), BELA BARTOK "compositeur Hongrois ", Tome 1er, La RevueMusicale, N° 328-329, Paris, Ed. RICHARD MASSE, 1980, p.23.

- " dans ces compositions nous trouvons, à côté d'éléments populaires, d'autres éléments venant, apparemment, d'un seule source, les folklores, roumain, slovaque, dans une moindre mesure aussi arabe, y figurent au même titre que le hongrois. "

72. لمزيد التعمّق في هذه المسألة أنظر:

- GUT (Serge), l'Echelle à double seconde augmenté : origines et utilisation dans la musique occidentale, in : Musurgia, vol.7, N°2, Analyse, Théorie, Histoire, 2000, pp.55-60. URL: www.jstor.org/stable/40591371. Consulté le 30 aout 2013.

73. GOUBAULT (Christian), Op.Cit., p.97-99. (Les micro-intervalles)

- يؤكّد الكاتب في هذا الجانب إلى أنّ العديد من التجارب الغربية ضمّت ألحان آلية كانت مخصصة لمختلف الآلات الوترية إلى جانب وجود محاولات لتصنيع آلة بيانو وهارمونيوم وكلارينات ذات أبعاد جزئية وكانت هذه التجارب قد انطلقت منذ سنة 1893 وتواصلت إلى حدود سنة 1923 مع مجموعة من الموسيقيين الأوروبيين أمثال Alois Haba – Arthur Jörg Mager – Willy MoellendorfLourié – Ivan Wyschnegradsky – Julian Carrillo. إلى جانب هذا فقد كتبت العديد من الكتب التي تعنى بهذه المسألة ونذكر منها كتاب الموسيقى ذات ربع البعد لـ Mikhaïl Matiouchine.

راجع كذلك :

- MASSIN (Jean & Brigitte), Histoire de la musique occidentale, Coll. les indispensables de la musique, Paris, Fayard, 2007, p998–999.

74. وردت هذه النماذج في:

- ALOIS (Haba), Fantasie N°2 " For quater–Tone PianoForte Op.19 Pour piano à quart de ton", London, Universel–Edition, 1925, p.3.

75. أنظر إلى مختلف الرموز التي اعتمدها جلّ الموسيقيين الغربيين بدايةً من سنة 1893 الذي عمل على وضع طريقة تدوين جديدة لآلة البيانو ذات ربع البعد.

- GOUBAULT (Christian), Op.Cit., p.99.

76. Ibid., p.98.

- Voir aussi : La gamme de quarts de tons et les musiciens occidentaux modernes, dans :
- D'ERLANGER(Redolphe), La musique arabe " essai de codification des règles usuelle de la musique arabe moderne, échelle générales des sons système modal ", 2e éd. T. 6, Paris : Paul Geuthner, 1949, p.375–376. (Appendice I)

77. لمزيد التعمّق في هذا المبحث أنظر :

- YAMMINE (Habib), De l'état actuel du rythme dans les musiques arabes. Conservation, évolution, création et interaction avec les autres cultures musicales, in : le congrès des musiques dans le monde de l'islam, Assilah, Maroc, 2007, p.5–6. (La chanson du film cinématographique et l'emprunt rythmique à occident .)

78. بركات (حليم)، الهوية "أزمة الحداثة والوعي التقليدي، الط.1، بيروت، لبنان، رياض الرايس للكتب والنشر، 2004، ص.249.

79. راجع : قطاط (محمود)، الموسيقى أحد أهم مظاهر الهوية وتأكيد الذات، القاموس النقدي للهويات الثقافية واستراتجيات التنمية بتونس، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، وزارة التعليم العلي والبحث العلمي، 2007، ص.10.

80. الخوري (بولس)، التحوّل الثقافي "النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصّل"،مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى، عمّان، الأردن، 2003، ص 122.

81. voir : TRANCHEFORT (François–René), Op.Cit., pp.174–184.

82. أنظر : قطاط (محمود)، آلة العود بين دقّة العلم وأسرار الفن، ص.116.

83. FÉTIS (François–Joseph), Histoire générale de la musique" Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours ", T.2éme, Paris, Firmin–Didot Frères fils et cie, 1876,p.107.

84. أنور الرشيد (صبحي)، الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، ص.119–118.(العود في أوروبا)

85. FÉTIS (François–Joseph), Histoire générale de la musique" Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours ", T.5éme, Paris, Firmin–Didot Frères fils et cie, 1876, p.158.

86. علي (الشوك)، الموسيقى بين الشرق والغرب، ص.117.

87. FÉTIS (François–Joseph), Histoire générale de la musique" Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours ", T.5éme, p.156.

88. TRANCHEFORT (François–René), Op.Cit., pp.165–171.

89. ريبيرا (جوليان)، تاريخ الموسيقى في الجزيرة العربية والأندلس، الط.1، تر.الحسين الحسن، أبوظبي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي، 2008، ص.142. (الفصل الثاني عشر : الموسيقى العربية في اسبانية المسيحية)

90. الألوسي (عادل)، العنوان السابق، ص.31.

91. المحاسب (صبحي)، قصّة الموسيقى والحضارة في الغرب، الج.1، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 2000، ص.372.

92. ورد في العديد من المصادر التاريخية للفلاسفة والمنظرين العرب بأنّ العود يشمل عدّة أصناف إذ أنّها تختلف من حيث عدد الأوتار وإنّ النموذج الأكثر تداولاً عند العرب في الفترة التي كتبت فهيا هذه الدراسات النظرية هو العود الرباعي إلاّ أنّ إمكانية إضافة وتر خامس كان واردة في أغلب الشواهد المكتوبة.

93. Voir : FÉTIS (François–Joseph), Histoire générale de la musique" Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours ", T.5éme, p.157–158.

94. كما أنّ فارمر في كتابه تاريخ الموسيقى العربية يؤكد على النموذج الشائع في الشرق هو العود الرباعي على أنّ النموذج الرباعي أعتمد أكثر في الأندلس لكن كتابات الفارابي تؤكّد على إمكانية وجود الوتر الخامس لكن كان التطرّق لهذه المسألة منحصر على الجانب النظري فقط. فارمر (هنري جورج)، العنوان السابق، ص.182.

95. علي (الشوك)، الموسيقى بين الشرق والغرب، ص.120.

96. أنظر :

– Les luths des Musées d'Art et d'Histoire de Genève, Brochure du festival des luths et théorbes du 06 au 07 nov. 2010 au musée d'art et d'histoire de Genève, Association des concerts de musique ancienne, p.19–22. (L'évolution des luths en Europe).

– URL :http://www.christine-gabrielle.ch/CG/Le_luth_files/Les%20luths%20du%20MAH.pdf

97. LE SAGE (Alphonse), La musica de las cantigas " estudio sobre su origen y naturalza con reproducciones fotigrafias del texto y trancipcion moderna por JULIAN RIBERA TARRAGO", Coll. Cantigas de santa maria, Madrid, tipografia de la revista de archivos, 1922, (LOS MUSICOS DE LAS CANTIGAS Num III, XVII.)

98. JACQUOT (jean), le luth et sa musique, 2éme éd. Coll. Le chœur des muses N° 511, Paris, centre national de la recherche scientifique, 1976, P.22.

99. Ibid., P.21.

100. أنظر: قطاط (محمود)، آلة العود بين دقّة العلم وأسرار الفن، ص.126؛128.

101. قطاط (محمود)، آلة العود بين دقّة العلم وأسرار الفن ، ص.123.

102. VACCARO (Jean–Michel), La musique de Luth en France au XVI éme siècle, Paris, Edition du CNRS, 1981, PP. 95;236.

– تجدر الإشارة هنا إلى أنّ أوروبا عرفت ثلاثة أصناف من اللوحات الموسيقية الخاصّة بالآلة العود وهي اللوحة الإيطالية واللوحة الفرنسيةواللوحةالألمانية.

103. Ibid., p.236.

104. وردت هذه الشهادة لهنري جورج فارمر نقلاً عن: الشوك (علي)،الموسيقى بين الشرق والغرب، ص.121.

105. نفس المصدر، ص.123.

• المصادروالمراجع العربية

– الألوسي (عادل)، التراث الموسيقي العربي وأثره في أوروبا، بحث حائز على ميدالية مؤتمر "الموسيقى في التراث العالمي" جامعة لندن لعام 1984، القاهرة، مكتبة المدبولي، 2000، 100 ص.

– أمين (أحمد)، الشرق والغرب، القاهرة، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، 1900، 256ص.

– أنور الرشيد (صبحي)، الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، سلسلة الكتب العلمية، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، 1980، 415 ص.

– بركات (حليم)، الهوية "أزمة الحداثة والوعي التقليدي، الط.1، بيروت، لبنان، رياض الرايس للكتب والنشر، 2004، 367 ص.

– بشة (سمير)، التثاقف في الممارسة الموسيقية المعاصرة في تونس من خلال تجربتين : "لقاء 85" لأنور براهم و تجليات" امحمد زين العابدين، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في علوم وتقنيات الفنون اختصاص نظرية الفن، المعهد العالي للفنون الجميلة، تونس، 2003، 142 ص.

– بشة (سمير)، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، مراجعة وتقديم منير سعيداني، ط.1، تونس، منشوات كارم الشريف، 2012، 227 ص.

– بشة (سمير)، عندما تكون الثقافة بديلا لتجاوز عقدتي الهوية والغيرية في الإنتاج الموسيقي المعاصر في تونس، أشغال مخبر البحوث في الثقافة والتنمية، تونس، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 2006، ص.34–1.

– البهنسي (عفيف)، الفن والاستشراق، الط.2، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، المج.3، لبنان، دار الرائد اللبناني، 1983، 308 ص.

– الحاج قاسم محمد (محمود)، انتقال الطب العربي إلى الغرب "معابره وتأثيره"، الط.1، لبنان، دار النفائس، 1999، 183 ص.

– حنانا (محمد)، معجم الموسيقى الغربية "الأعلام–المصطلحات–الأعمال الموسيقية"، دمشق، منشورات الهيئة العامّة للكتاب، وزارة الثقافة، 2008، 359 ص.

- الخوري (بولس)، التحوّل الثقافي "النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتاصّل"، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى، عمّان، الأردن، 2003، ص ص 124-119.
- رايت (أوين)، الموسيقى في الأندلس"دراسة شاملة"، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس "التاريخ السياسي-الأقليّات-المدن الأندلسية-اللغة والشعر والأداب-الموسيقى، تر. عبد الواحد لؤلؤة، الط.1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1998، ص ص 835-803.
- ريبيرا (جوليان)، تاريخ الموسيقى في الجزيرة العربية والأندلس، الط.1، تر.الحسين الحسن، أبوظبي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي، 2008، 303ص.
- سحاب (الياس)، الموسيقى العربية في القرن العشرين "مشاهد ومحطات ووجوه" ، الط. 1، لبنان، دار الفارابي، 2009، 305 ص.
- السيسي (يوسف)، الدعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، عدد 46، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر 1981، 224ص.
- الشوك (علي)، ملامح التلاقح الحضاري بين الشرق والغرب، الط.1، دمشق، سوريا، مكتبة رمضان، 1996، ص 243.
- قطاط (محمود)، آلة العود بين دقّة العلم وأسرار الفن، عُمان، مركز عمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام، 2006، 199 ص.
- قطاط (محمود)، التثاقف بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية، الحياة الثقافية، عدد 30، تونس، وزارة الثقافة، 1984، ص ص177-148.
- قطاط (محمود)، العناصر المشتركة لموسيقى البحر الأبيض الموسّط، الدورة الأولى لملتقى الحضور الإسلامي في الفن المتوسّطي، المملكة المغربية، وزارة الثقافة، جامعة الشرف الإدريسي الصيفية، 1988، ص ص 18-9.
- قطاط (محمود)، الموسيقى أحد أهم مظاهر الهوية وتأكيد الذات، القاموس النقدي للهويات الثقافية واستراتجيات التنمية بتونس، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، وزارة التعليم العلي والبحث العلمي، 2007، ص ص 14-1.
- قطاط (محمود)، نظرية تكوين السلالم الموسيقية والنظام الموسيقي العربي، البحث الموسيقي، عدد.1، الملج.2، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، 2002، ص ص59-9.
- الكحلاوي (محمد)، الموسيقى العربية بالأندلس "أشكالها وتأثيرها في أوروبا"، الط.1، تونس، منشورات محمد بوذينة، 1998، 117 ص.
- المحاسب (صبحي)، قصّة الموسيقى والحضارة في الغرب، الج.1، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 2000، 613 ص.
- محمد علي (عصام الدين)، بواكير الثقافة الإسلامية وحركة النقل والترجمة "من أواخر القرن الأوّل وحتى منتصف القرن الرابع الهجري"، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1987، 217 ص.
- مراد (موسى يونان)، حركة الترجمة والنقل في العصر العباسي، لبنان، مطبعة مارافرام، 1973، 184 ص.
- هاني (ادريس)، حوار الحضارات "بين أنشودة المثاقفة وصرخة الهامش"، الط.1، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2002، 176 ص.
- الهمامي (بدر الدين)، العلاقات الثقافية بين الشرق والغرب، الط.1، تونس، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر والتوزيع، 1996، 171 ص.
- هونكه (ريغريد)، شمس العرب تسطع على الغرب "أثر الحضارة العربية في أوروبة"، تر.فاروق بيضون وكمال دسوقي، بيروت، دار الجيل ودار الأفاق الجديدة، 1993،ص.588.
- يعقوب (جورج)، أثر الشرق في الغرب "خاصةً في العصور الوسطى"، تر.فؤاد حسنين علي، القاهرة، لجنة البيان العربي، 1947، 126 ص.

- **المصادر والمراجع الانجليزية**

- _Francisco, (Salvador Daniel), La musique arabes " ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien ", Alger, Ed. Adolphe Jourdan, 1879, 181 p..
- BARTOK (Béla), STREICHQUARTETT V – Quatuor à cordes N°5, Coll.Philharmonia Parituren, London, Universal Edition, 1936, 49 p.
- Beyhom (Amine) & Makhlouf (Hamdi), Frettage du `Ūd (Luth arabe) dans la théorie musicale arabe et influence sur la pratique, in : CIM09 – 5ème Congrès Interdisciplinaire de Musique : La musique et ses instruments, 64p.
- Beyhom)Amine), " Des critères d›authenticité dans les musiques métissées et de leur validation : ", Filigrane [En ligne], N°5, Musique et globalisation
- CHAILLEY (Jacques), L'imbroglio des modes, Paris, Alphonse Leduc, Ed.Musicales, 1960, 93 p.

- FÉTIS (François–Joseph), Histoire générale de la musique " Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours ", T.2éme, Paris, Firmin–Didot Frères fils et cie, 1876, 421 p.
- FÉTIS (François–Joseph), Histoire générale de la musique " Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours ", T.5éme, Paris, Firmin–Didot Frères fils et cie, 1876, 381 p.
- Gmach (nasri), Réflexion sur l'avenir de la musique contemporaine en Tunisie " entre les traditions orales et l'exploitation des influences occidentales ", in : Le dictionnaire critique des identités culturelles et des stratégies de développement en Tunisie, le laboratoire de recherches en cultures, nouvelles technologies et développement, ministère de l'enseignement supérieur, et de la recherche scientifique, 2007, pp 51–62.
- GOUBAULT (Christian), vocabulaire de la musique à l'aube du XXéme siècle, Coll. Musique ouverte, Paris, Minerve, 2000, 238 p.
- HABA (Haba), Fantasie N°2 " For quater–Tone PianoForte Op.19 Pour piano à quart de ton ", London, Universel–Edition, 1925, 21 p
- http://www.instrumentsmedievaux.org/galerie/gamcsm/galcsm1.html
- Jacquot (jean), le luth et sa musique, 2éme éd. Coll. Le chœur des muses N° 511, Paris, centre national de la recherche scientifique, 1976, 346 p.
- Jargy (Simon), La musique Arabe, 2éme éd, coll. Que sais–je ?, n°436, Paris, presses universitaires de France, 1977,127p.
- LAGRANGE (Frédéric), Musique d'Egypte, Paris, Cité de la musique/Actes sud, 1996, 174 p.
- Lecrec (Gerard), La mondialisation culturelle " les civilisations à l'épreuve ", 1ére éd, Presses universitaires de France, Paris, 2000, 485 p.
- Les luths des Musées d'Art et d'Histoire de Genève, Brochure du festival des luths et théorbes du 06 au 07 nov. 2010 au musée d'art et d'histoire de Genève, Association des concerts de musique ancienne, 44 p.
- Louis Albert (Bourgaut–Ducoudray), Etude sur la musique ecclésiastique Grecque " mission musicale en Grèce et en orient ", Paris, Librairie Hachette et Cie, 1877, 127 p.
- MASSIN (Jean & Brigitte), Histoire de la musique occidentale, Coll. les indispensables de la musique, Paris, Fayard, 2007, 1312 p
- MOREUX (Serge), Béla Bartok " sa vie– ses œuvres–son langage ", Bibliothèque d'étude musiceles, Paris, RICHARD–MASSE, 1949, 128.p
- Slama (Khaled), le mode musical : élément de langage et source d'identité culturelle, in : Le dictionnaire critique des identités culturelles et des stratégies de développement en Tunisie, le laboratoire de recherches en cultures, nouvelles technologies et développement, ministère de l'enseignement supérieur, et de la recherche scientifique, 2007, pp 221–227
- TRANCHEFORT (François–René), Les insctruments de musique dans le monde, Paris, Edition le seuil, 1980, 306 p.
- Vaccaro (Jean–Michel), La musique de Luth en France au XVI éme siècle, Paris, Edition du CNRS, 1981, 486 p.
- YAMMINE (Habib), De l'état actuel du rythme dans les musiques arabes. Conservation, évolution, création et interaction avec les autres cultures musicales, in : le congrès des musiques dans le monde de l'islam, Assilah, Maroc, 2007, 7 p.

- **الصور:**

- الصور من الكاتب.

1. https://media.istockphoto.com/vectors/colorful–engraving–of–a–beautiful–female–musician–composing–music–vector–id910806198?k=6&m=910806198&s=612x612&w=0&h=STB7_rr73QLhJoOlDnt–bAbL7qmlNF5SmIRXCj7MZ_Ww=

ثقافة مادية

صياغة الحُلي في الأحساء: عراقةُ التاريخ واحترافية الصنعة 168

الواقع الاجتماعي للحرف بالجزائر
دراسة ميدانية لحرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف أدرا 182

أ. أحمد عبد الهادي المحمد صالح – السعودية

صياغة الحُلي في الأحساء عراقةُ التاريخ واحترافية الصنعة

أيُ حاضـرةٍ يمتـدُّ بها العمـر ويطول زمانهـا وتبقى صامـدةً أمام الظـروف الطبيعية والدخيلة عليها، لا بد أنها تتضمـن على نقاطِ قوةٍ أعطتها اسـتمرارية الوجود، وشـقّت طريقها أمـام تحدياتٍ عصفت بها، منهـا أن تكـون الأرض ذات عطـاءٍ، والناسُ يقبلـونَ على العملِ والحـرفِ اليدويّة بكل أشـكالها وأنواعها دون تذمر، فيمـا إنتاجهم ذو الجـودة والوفـرة يصدّر خـارج مدينتهـم، فأصبح اقتصادهـم قوياً، وبالتالي تفـد الناس عليهـم من أجل كسـب المعرفة.

والأحسـاء واحةٌ طبيعيةٌ خلابةٌ و كبيرة، عُرِفَـت بأكبرِ واحةِ نخيلٍ عربية، وهي تقع شـرق شـبه الجزيرة العربيـة من المملكـة العربية السـعودية، كما أنهـا أكبر المحافظات الإداريّة السـعودية مسـاحةً، إذ تبلغ مسـاحتها ما يقـارب ربع مسـاحة المملكة تقريبـاً، حيث أنَّ لها امتـدادٌ تاريخيٌ ضاربٌ في الجـذورِ، فقديماً عُرِفت باسـم "هَجَر" نسـبةً إلى أكبر مدنها القائمـة آنذاك، كما كانت تُعتبرُ جُـزءاً من إقليم

البحرين التاريخي، والذي كان يمتد من الفراتِ شمالاً إلى عُمان جنوباً، إلى أن تقلّص الاسم تدريجياً عن المنطقة وأصبح يطلقُ على مجموعةٍ من الجزرِ في الخليجِ كانت تعرف باسم "أوَال".

بينما برزت في المنطقة مدينة الأحساء التي بناها أبو طاهر سليمان بن أبي سعيد الجنابي القرمطي، حيث نمت كحاضرة وازدهرت وعُمِّرت بأهلها وناسها، وساهمت طبيعتها الخلابة بما حباها الله من نخيلٍ وأشجارٍ متكاثرة وينابيعَ مياهٍ متناثرة تسقي بروافدها الحقول الزراعية في قيام السكان بممارسة أنشطة حرفية أسهمت في إثراء الموارد الاقتصادية، وقد وُصِفت صِناعتها بالعجيبة، وذُكِرَ بأنها لا تكاد توجد في غيرها[1]، مثل: الحياكة وخياطة العبي، والصياغة، وصناعة الحصر، والخوص والفخار والخزف، والصباغة وغزل المنسوجات، وصناعة دلال القهوة، وتعتمد هذه الحرف على ما يتوافر من مواد أولية محلية، وأسواقها عامرة بالبيع والشراء حتى شُبِّهت بأسواق مصر[2].

والناس في الأحساء لا تترفّع عن ممارسة الحرف اليدوية مهما كانت بساطتها، بل إنَّ هناك العديد من العوائل تتوارث هذه الحرف والمهن ممّا يزيدها خبرة في هذا المجال[3]، فوفرة الأيدي العاملة، ووجود طلب على المنتجات المحلية، والوعي بجودتها، أعطى المنتج سمعةً وشهرةً ورواجًا فغدت معظم المنتجات مطلوبة في مناطق الخليج[4].

وأحد حرفها اليدوية التي اشتهرت وعُرِفتَ بها منذ أمدٍ بعيد ضارب في القدم، هي صياغة الحلي والزينة؛ المتمثل باللؤلؤ والذهب والفضة والأحجار الكريمة، والتي كانت سابقاً تُصدّر ما تصنعه إلى جميع مناطق الخليج؛ لجودته وقوته وشكله الذي يبهر الناظر له.

اولاً: أهداف البحث:

- حفظُ جانبٍ من الصناعةِ التراثية في الأحساء قبل أن يخطفه النسيان وتفقده الذاكرة ويدفنه الزمن؛ وبالتالي لا يمكن تدارك ما يمكن تداركه بعد الفوات، فقد تقلّصت صناعة الذهب اليدوية وأوشكت على الاندثار وقاربت على الاختفاء، بسبب ظهور تقنيات حديثة لتشكيل المصوغات آلياً، حيث أصبحت قطعة الذهب المصنّعة يدوياً تُحفةً تراثية نادرة في السوق المحلي لعراقتها ودقّة صياغتها وفنّيتها المتقنة.
- عزوف النساء عن الصناعات اليدوية وميلهنَّ إلى الصناعات الحديثة في صياغة الحلي وهجرهنَّ للصناعة التقليدية اليدويّة، مما تسبب في نسيان أسماء الحلي والمسكوكات الذهبية والفضية الأحسائية القديمة التي تزيّنت بها الأمهات، ولعلنا هنا في هذا البحث نورد شيئاً يذكرهنَّ بالماضي القديم.
- وجود توجه عالمي للعودة نحو التراث الإنساني، والأحساء من المناطق التراثية العريقة التي امتلكت تاريخًا عظيمًا في مجالاتٍ مختلفة، وصناعة الذهب وصياغته من الأنماط التجارية التي اشتهرت وعُرفت بها منذُ مئات السنين، ولهذا أدرجت منظمة اليونسكو حاضرة الأحساء كموقع تراثي عالمي، واختارها المجلس الوزاري العربي للسياحة عاصمةً للسياحةِ العربية لعام 2019م، وهذا ما يعزّز فاعليّة هذا البحث وأهميته.
- تحفّز البعض للعودة إلى عبق الماضي بما يحمله من أصالةٍ وعراقة، وبما يكتنزه من نكهةٍ تُراثية جاذبة، تحمل رونقًا أخّاذاً يُسحرُ العيونَ ويأسر الألباب، والذهب وأشكاله الفنيّة هوَ واحدٌ من الدوال التي تدلُ على صورةِ الماضي الجميل، لذا نحاول من خلال هذه الدراسة عرض أنواع الصياغة وطرق السَّبْك القديم لحفظهِ من الاندثار.

لقد لبست المرأة في الأحساء الحلي بأنواعه كامرأةٍ فاتنةٍ تهوى وتعشقُ لبسَ كل ما هو غالي الثمن؛ وله بريقٌ ولمعان، ولكن لبسه يتفاوت من امرأةٍ إلى أخرى،

حسب الوضع الاقتصادي والوضع الاجتماعي، كما يعتمد ذلك على الظروف المعيشيّة الضاغطة التي تشهدها المنطقة، فالبلد مرَّ بفتراتٍ عصيبة وصلت إلى حد المجاعة والعوز؛ وانتهت إلى خط الفقر المدقع، وأيضاً حسب ظروف كل عائلة أو أسرة، وربما أيضاً بسبب ضعف يد الزوج مما يدفعها أن تلبس ما رخُصَ سعره.

ومع ذلك ففي المنطقة أُسَرٌ كثيرة مستواها الاقتصادي مرتفع، وبعضها الآخر متوسّط، حيث يقومون بادخار مبالغ نقديّة لشراء الحلي، وخصوصاً المصوغات الذهبية في كثيرٍ من مناسبات الزواج، وكما مرّت على المنطقة سنونٌ خصبة مرّت عليها أيضاً سنونٌ عِجاف، ويوجد في المنطقة فترات زمنية فيها رخاء اقتصادي مثل موسم الغوص وموسم جني ثمار التمور، ففي هذه الأوقات تتوفر القوة الشرائية[5] لديهم لمن يعمل في هاتين المهنتين.

ثانياً: حِلي المرأة الأحسائية:

1) اللؤلؤ:

من الأعمال التي امتهنها الأحسائيون استخراج اللؤلؤ والاتجار به، إذ يُعدُّ من الأنشطة الرئيسية في المنطقة، حيث يزيد عدد السفن في حملات الغوص على ألف سفينة، وعدد العاملين عليها حوالي ستة عشر ألف رجل، وتبلغ صادرات الأحساء من اللؤلؤ عام 1307هـ / 1889مم بـ (4.300.000) روبية، وفي عام 1314هـ / 1896م (410.039.3) روبية، وفي عام 1319هـ / 1901م حوالي (4.753.410) روبية[6]، والمرأة الأحسائية تزينت باللؤلؤ بعدما صاغته الأيادي الماهرة صياغة متقنة[7](3)، وظهرت بها وهي في أكملِ زينةٍ لها في مناسبتها.

2) الفضة:

لا يزال للفضةِ مكانةٌ وطلبٌ في الأحساءِ إلى يومنا هذا، وإن اقتصرت حِلْيَتُه وجماليته على الرجال؛ والتي تتمثّل في لبس الخواتم وتزيين مقابض الخناجر وأغماد السيوف، إلا أن الفضةَ كانت متداولةً بكثرة في السابق حسب الوضع الاقتصادي كما ذكرنا آنفاً، فالفضة منذُ عهدٍ بعيدٍ جداً تشكّل المقياس للقيمة في الشرق الأقصى، وبخاصة في الهند والصين، ولذا لقي (ريال ماريا تريزا) رواجًا كبيرًا في منطقةِ الشرق الأوسط، بالاستفادة منه في الصفقات والمعاملات التجارية مع الأقطار الشرقية المجاورة[8]. فالنساء يلبسنه في المناسبات وهو السائد بينهن حتى أخذ حرفيو الصاغة يُدخِلونَ الذهبَ في زخرفةِ الفضةِ فقط، وإضافة نوع من اللمسة الجمالية على المنتج، وامتد الزمن حتى غلب الذهب على الفضة.

وقد صنعَ الصاغةُ أنواع حليٍ كثيرة من الفضة تزينت بها المرأة في السابق، وتتميز بزخارف كثيفة، ولازالت هذه الزخارف تأخذ أشكالاً وأنماطًا مختلفةً في صناعةِ الخواتم، وغمد ومقابض الخناجر تزين بالفضة مع نقشات خاصة وناعمة، وأختام شخصية تحمل اسم حامل الختم يستخدمه صاحبه في المعاملات التجارية والبصم به على الأوراق الرسمية والوثائق الخاصة، ومن الحلي التي تصنع من الفضة: الخلاخيل (الحجول)، والسبح، والسلاسل، والتراچي (حلق الأذن)[9].

3) الأحجار الكريمة:

استخدمت المرأة الأحسائية عدداً من الفصوص والأحجار الكريمة كالعقيق والياقوت والفيروز التي تباع في المنطقة كعناصر جمالية على المعادن الثمينة خاصة الفضة لتعطي لبياضه جمالاً ورونقاً بألوانها الزاهية، وكان يتم صف تلك الأحجار بعناية فائقة وترتيب خاص لتضفي على المسكوكات والحلي جمالاً بديعاً وتزيد من قيمتها عند البيع.

4) الذهب:

يعدُّ الذهب من أنفس المعادن وأغلاها وأجملها، لهذا حرصت المرأة الأحسائية على التجمّل به واتخاذه حِليةً وزينة، كما سعت إلى اقتنائه كقيمة استثمارية لتفادي نوائب الدهر، وكما يقال في المثل الشعبي: "الذهب زينة وخزينة".

ثالثاً: أسواق الذهب في الأحساء:

عرفت أهل الأحساء الذهب منذ أكثر من ألف سنة، فاهتموا بصناعته والإتجار به، فكانت لهم حركة سوقية دائبة في مختلف الأقطار المجاورة كالبحرين والكويت، فضلاً عن تأثيره المباشر على اقتصاد الأحساء، حيث كان عدد المشتغلين فيه يتناسب مع حجم الاتجار به، فأنشئوا دكاكين متجاورة ذات ممرات ضيقة مغطاة، وهذا السوق يقع في وسط مدينة الهفوف القديمة ويسمى (سكة[10] سوق الذهب)، وفي المبرز يوجد سوق آخر، في داخل هذين السوقيْن مصانع ومتاجر ومحلات صاغة الذهب والفضة، ويعتبران من أقدم الأسواق في الخليج. والآن توجد متاجر الذهب بالإضافة للسوقين المذكورين في المجمعات التجارية الكبيرة المنتشرة في مدينة الأحساء، والقرية الشعبية التي شيدتها أمانة الأحساء مؤخراً، وذلك مجاراةً للنمطِ التسويقي الحديث.

وتفتح محلات الذهب على فترتين، صباحية ومسائية، على النحو التالي:

- الفترة الصباحية: حوالي الساعة التاسعة إلى وقت صلاة الظهر أي بمعدل ثلاث ساعات، ما عدا يوم الجمعة من كل أسبوع.
- الفترة المسائية: من بعد صلاة العصر إلى أن يرفع المؤذن صوته إعلانا منه بدخول وقت صلاة المغرب.

لقد كانت أسواق الذهب بالأحساء تزدان بسبائك الذهب والفضة والفيروز التي تدخل في تزيين الحلي، والأحجار الكريمة والخرز الملوّن، كان التجار يستوردونها من بلادِ الهند[11]، ويشترون أيضًا الذهب المستعمل أو القديم من الأهالي ممن لديه الرغبة في بيعه أو استبداله.

وفي الزمن الماضي كان يوجد باعةُ ذهبٍ جوالة في الأحياء، يتنقلون بين القرى لعرض الحلي عليهم والشراء منهم، وهؤلاء الباعة يعرفون بـ(الشرطنة)[12] كانوا يحملون على أكتافهم كيسًا من القماش الأبيض وبداخله ميزان، يسيرون على أقدامهم وينادون بأعلى الصوت: زري عتيج[13]، ذهب عتيج، شاخ[14] عتيج، نبيع نشتري، وبصوت جهوري متناغم[15]. وما أن يسمعن الصوت الذي اعتدنَ على سماعهِ في يومٍ معين من أيام الأسبوع، حتى يتجمعن حوله، لعرض ذهبهم القديم عليه وشراء آخر. والشرطنة يشترون الذهب والزري والفضة.

ومن الشرطنة من يتنقّل من منطقة إلى أخرى بين دول الخليج، ليعرض بضاعته ويقيم هناك مدةً زمنية ثم يعود إلى وطنه وأهله.

رابعاً: الأسر التي امتهنت عمل صياغة الحلي:

توارثت العمل ومزاولة مهنة الصياغة أسر عرفت من القديم وإلى وقتنا الحاضر، حتى لقبت وعرفت بالصاغة[16] نسبة إلى المهنة التي يزاولونها. ومن هذه العوائل على سبيل الذكر لا الحصر: الأريش والأمير، والباذر، والبوحمد (في الفضة)، والبو رمضان، البقشي والبن خليفة، والبن سليمان والبن عيسى، والبوخضر (في الفضة)، والبوجبارة، والبوحليقة، والبودحيم والبوطلميس، والحسن والحمراني، والحمود، والخرس والدجاني منهم الحاج الحرفي عايش بن محمد الدجاني -أطال الله بعمره- (في الذهب والفضة)، والدوخي والدَّين، والسميّن، والسريج والشيخ علي، والصايغ، والعبدالله والحمد، والمحمدعلي، والمسلم، والمهنا، والموسى الفداغم (في الفضة)، والمؤمن، والنجادة والنجدي، النجيدي، والنمر، والوايل، والوهاب[17]. ويمكن أن ترى صائغ ذهب عمل في صياغة الفضة لكن العكس غير وارد.

خامساً: الحلي في الطب المحلي:

من الجوانب التي يمكننا ذكرها في بحثنا هذا مدى ارتباط معدني الذهب والفضة بالطب القديم وارتباطهما بالأمور الروحية وحماية الإنسان بهما عن العين

الحاسدة والشريرة[18]، وقد كَتبتُ بحوثاً حول هذه الأمور، وعن علاقة المعادن بالروح، ويظهر لي أن أهالي الأحساء لديهم تعامل مع هذه الأمور، وإن لم يصلنا شيء إلا النزر البسيط، مثل: استخدامهم الذهب لمرض "البصفار" أو "الصفرة" jaundice الذي يصيب الأطفال حديثي الولادة، فيغلب على جسده اللون الأصفر، فمع تعريض الطفل المصاب لأشعة الشمس المباشرة في أوقات معينة، يضعون قطعة من الذهب على جسد الطفل المصاب ظنًا منهم بأنها تساهم في إزالة الصفراء من جسده، وهو معتقد لا يزال معمولا بهِ حتى الآن.

وأيضًا: كانت لديهم (طاسة) وهي إناء صغير من الفضة يُكتب فيه أثناء التصنيع آيات من الذكر الحكيم ويحتفظون بها في منازلهم في مكان طاهر حتى لا تمسه النجاسة، وإذا مرض أحد أفراد الأسرة يوضع في هذا الإناء قليلٌ من الماء مع ماء الورد والزعفران ويقرأ عليه آيات من القرآن الكريم ثم يشربه المريض من أجل شفائه.

وتعمل صناديق صغيرة مربعة الشكل أو سداسية تحيطها نقوش وزخارف أحيانًا من الفضة، وعليه بعض الفصوص زرقاء اللون من الفيروز أو مرجانية وهي خضراء اللون، وتسمى (جامعة)[19]، أو حجاب؛ للحفاظ على الورقة أو الحرز المكتوب من وصول الماء لها؛ ومن ثم ذهاب محتواها وبطلان مفعولها، أو وقايةً لها وخوفاً من أن تمسّ النجاسة الآيات المذكورة فيها والروايات والأدعية، فيوضع حاجز وحائل ما بين الحرز وأي مؤثر آخر، فعملوا أولاً على وضعه داخل جلد، ثم تطور الأمر بصناعة صناديق صغيرة من الفضة، وفي أطرافها ثقوب يتم من خلالها ربط عضد أو كتف التي عملت من أجله، وبعضها معلقة بسلسلة لتوضع على رقبة المريض.

سادساً: أدوات صناعة الحلي:

لكل حرفة تحتاج إلى أدوات من أجل القيام بأدائها، بعض هذه الأدوات يتم صناعتها محليًا وأحيانًا يتم استيرادها. والعمل في هذه الصناعة والحرفة أيضاً بحاجة إلى أدوات لتساهم في إنجاز الصائغ في عمله؛ هذه الأدوات تسمى محليًا (العدة)، ولا نبالغ إذا قلنا أنَّ

الطاولة (الصندال) التي يعمل عليه الصائغ تُعدّ من أدوات العمل؛ لضرورة الحاجة لها أثناء العمل، ومن هذه الأدوات التي يحتاجها صائغ الذهب[20] ما يلي:

- **چلّابة**[21] **(زرادية):** ويسميها البعض أم رويسات، الآلة يدوية، بواسطتها تمسك قطعة الذهب لقصها أو طرقها وحتى بردها.
- **شفت:** ملقط، يمسك به القطع ما يعمل على صيا غتها .
- **چصفة:** مثل المسطرة مسطحة ولكنها من حديد، بها عشرونَ ثُقبًا مختلفة الاتساع.
- **چطم:** عمود من حديد صلب.
- **مُخطر:** هو مثل (الچلاب) ولكنها كبيرة الحجم.
- **طبعة مطبوع:** وتستخدم لطبع النقاشات الموجودة عليها، ومنها أنواع.
- **طبعة شيماج.**
- **صندال:** قطعةُ حديدٍ صلبة وقوية، يستعين بها الصائغ ليضع عليه (المنقار) أو أي قطعة ليضرب عليها .
- **مرسفاد:** هي مطرقة صغيرة الحجم، يستخدمها الصائغ لطرق الذهب أو الفضة طرقًا خفيفًا.
- **مَرد:** قطعة من الحديد الصلب، طولها حوالي عشرة سنتمتر، نهايتها مقلمة مثل رأس القلم، أما من الأعلى فيطرق عليها الصائغ المادة التي يضعها ب(المرسفاد)، وتعرف هذه القطعة بين العوام بـ(الچزل).
- **مُبرَاد:** حجر صخري ناعم الملمس، يحك به قطعة الذهب؛ لمعرفة عيار الذهب.
- **مطرقة:** تستخدم أكثر من مطرقه بأحجام مختلفة، لكل مطرقه غرض معين في الصنع ولها اسم معين، والمطرقة تستخدم في طرق القطع الثقيلة.
- **منقار**[22]**:** وهو عبارة عن لوح حديدي به قوالب مثل الكور بأحجام مختلفة لتشكيل الذهب.
- **منفاخ:** شكله معروف ومتداول، إلا أن حجم منفاخ الذهب صغير.
- **منقاش:** يلتقط به قطع الذهب الصغيرة، وعند الصائغ أحجام مختلفة منه.
- **سنبج:** (مقص) لقطع القطع الصغيرة، ويستخدم الصائغ أحجاما مختلفة منها.
- **الدوة:** التي يوضع فيها الفحم.
- **السنبك:** ومنه أشكال مثل المربع والمستطيل والمستدير والمثلث، وهو قطعة مستطيلة من الحديد طرفه السفلي يكون إما دائريًا أو مستطيلاً حسب مهمة العمل، وتنحصر وظيفته في قطع صفائح الذهب الصغيرة وتحويرها إلى الشكل المطلوب.

ومما تجدر الإشارة إليه أني وقفتُ على بعض الوثائق الشخصية وفيها يوصي بعض الآباء ممن عرف بامتهانه ومزاولة حرفة الصياغة بأدوات الصياغة التي يعمل بها لأبنائه، وبعضهم يهب هذه الأدوات للذكور دون الإناث[23]، وما هذا إلا حرص منهم على أن تبقى هذه المهنة بين أفراد الأسرة.

سابعاً: أشكال القطع المصنّعة:

يصنع الحلي بأيدي مهنيين مختصين في هذه الصناعة بتصميمات وأنواع مستوحاة من البيئة مزين بعضها بالزجاج، كما تصنع بنقوش وأشكال زخرفية جميلة متناغمة، وذلك بعدما يتم تلحيمها وتشكيلها على شكل نباتات أو أزهار، وأوراق شجر، أو جنيهات.

وترصّع وتزيّن الحلي الأحسائية بالفصوص والأحجار الكريمة المنوعة، وإن كان الفيروز أكثر استعمالاً والزمرد، والزجاج اللامع، والياقوت الأحمر.

ومن الملاحظ أن طول الحلي يغلب عليه الأشكال الدائرية وشكل الجنيّه (العملة المعدنية) وشكل الهرم المقلوب وشكل المعين الصغير والكرات الذهبية على

أطراف السلاسل وبينها قطع مستطيلة الشكل صغيرة الحجم، وتُنْظَم بشكل فريد ذي تأثير سحري على الناظر من جماله وروعته.

ثامناً: أسماء الحلي ومواضعها:

من العسير جداً تحديد أسماء الحلي التي تتزين بها الفتاة الأحسائية، ابتداءً من الصناعة والتشكيل وانتهاءً بالصياغة والتطعيم، وإذا ذكرنا بعضها اجتهادًا إلا أنه لا يمكن ذكر جميع الأنواع، ولا يمكن أيضاً أن نحدد أيهما أقدم في الصنع، ويرجع السبب في ذلك إلى بُعد الزمن، وانقطاع التعامل بها، وعدم ذكرها وتدوينها في الكتابات السابقة، إلا ما قل وندر.

والفتاة الأحسائية مثل أي إمرأة في العالم على امتداد التاريخ تجد ذاتها بتحقيق رغباتها في اقتناء الذهب ولبسه، وقد لبسته في جميع مناطق جسدها، على النحو التالي[24]:

1) حلي الرأس:

- **القبقب**[25]: قطعة ذهب دائرية، يسمى شكلها محليًا (طاسة) مقعرة ثقيلة الوزن، تتضمن أربع فصوص من الفيروز أو الياقوت؛ توضع على الرأس فوق الهامة بعدما يسرّح شعر الرأس ويترك مسدولاً، تنزل من القطعة سلاسل مثبتة بإحكام، تسمى (مراسل)، يعتمد طولها على رغبة الفتاة فحينا بعضهن تريد أن تكون المراسل بطول عشرة سنتيمترتقريبًا وبعضهن ترغب أن تكون يوازي طول شعرها.
- **قصة السعد**[26]: قطعتي ذهب طوال بمقاس 70سم، مثل ضفائر الفتاة، ولها مشابك لتعلق بواسطة هذه المشابك على الرأس بعد ترتيبه، وهو بصورة الهلال، شرائح مرتبطة بعضها ببعض في نهايتها تضع لها ذارية.
- **الهامة**: قطعة دائرية توضع على الرأس، وبها تستخدم كثير من ليرات الذهب.
- **الريشة**: تصاغ على شكل مقبض (مقضاب)، وهي مثل مقبض شعر الرأس أو ما يسمى مشبك[27].
- **جذيلة**[28]: قطعة صغيرة من الذهب مصممة بشكل الوردة في أسفل طرفها سلسلة مزخرفة، توضع في وسط مقدمة الرأس[29].

2) حلي الصدر أو الرقبة:

- **مرتعشة:** تتكون من مجموعةٍ من البيوت، وهي ما تُعرف بالقاعدةِ التي ستُحدد طول المرتعشة بناءٍ على مقاس صدر الفتاة التي ستتزين بها، وكل بيت يتضمن زركون وينزل من البيت ثلاث حلق وذارية (كورة صغيره من الذهب). يعتمد طول حلقات المرتعشة على رغبة الفتاة فبعضهن يفضلنه قصيرا وأخريات يرغبن به طويلا.
- **المزنط:** وتسمى المرتعشة، ويطلب أيضاً أن يصنع من الفضة مثل ما يصنع من الذهب.
- **البشت:** يكون بشكل جيب للمرأة، ويتكوّن من قطع جنيّه ذهبية يربط بينها الحلق بشكل المثلث، ثم يستقيم ويلتقي كقطعة واحدة، ثم ينسدل إلى الأسفل ويغطي صدر المرأة بشكل مستطيل ويتخلله من الأعلى شكل مثلث منقلب، مكون من قطع دائرية متصلة بعضها ببعض بِحَلَق وتكون نهاية المثلث من الأسفل قطعة كبيرة من الذهب مميزة. وتعلق على رقبة المرأة بسلسال من ذهب. يقدر وزن البشت بالكيلو.
- **مرية أم هلال:** وهي عبارة عن حلقة من الذهب تتدلى منها قطعة على شكل هلال، وتنسدل من هذه القطعة مجموعة من الحلق في نهايتها ذراري (وهي عبارة عن قطع مكورة صغيرة من الذهب)
- **المرتهش:** كرسي، عدد من السلاسل الذهبية على شكل حلاقات مربوطة بعضها ببعض بقطعتين مثلثتي الشكل، بكل منهما (جلاب)، وحجمها كبير يحتوي على كامل صدر الفتاة.
- **المرية:** وهي السبحة الحساوية، وتترصّع بفصٍّ كبير مربع، أحمر اللون، يحاط باللؤلؤ.
- **السبحة الحساوية:** سبحة اشتهرت في الأحساء، وتهافتت الفتيات على اقتنائها والتزيّن بها، وقد مرَّ ذكرها باسم (المرية).

3) حلي الأذن:

تسمى حلي الأذن (التراچي)[30] و(الحَلَق)[31]، ويطلق عليها أيضاً (تنابيل)[32]، تثقب شحمة إذن الفتاة برأس إبرة الخياطة، وثقب الأذن لا يحدد بيوم معين وإنما من الشهر الأول من الولادة إلى حدود سنتين، ويكون مع الإبرة خيط أسود في أثناء الثقب يبقى الخيط في شحمة الإذن ويعقد في موضع الثقب حتَّى لا يلتئم الخرق وإذا تيسرت أمور أسرتها الاقتصادية يقتنون لها "تراچي"؛ لتتزيّن بها بعدما تعلق في أذنها. والحلق أنواع كثيرة وبأحجام مختلفة.

ومنها دقات (أو ما تسمى نقشات) كثيرة نوعت في التراجي حسب الذائقة النسائية أمام أبتكارات حرفي الصاغة، على سبيل المثال: ما يعرف بحلق نجوم الليل، وحلق صباح الخير، وهي ذات نجمة وهلال[33]، والربيعية، وهي ذات حلقه تدخل في الأذن ومعقودة بسلسال في وسطه قطعة دائرية مثل القرش السعودي.

4) حلي الأنف:

يثقب طرف الأنف بمثل ما تثقب به الأُذن، وأحجام الذهب التي توضع على الأنف صغيرة الحجم، إلا أن براعة الصائغ بوضعه فيها فص أو للؤلؤ يجعل جمالها يفوق الوصف، والتصاميم كثيرة منها: خُزّامة وهي حلقة كبيرة[34]، والزمام وهي حلقة صغيرة، والفردة[35]، والنجمة وهي عادة توضع على أنف البنات الصغيرات.

ويظهر أن الخزامة في الأحساء كانت مقتصرة على النساء المتزوجات فقط، وعلى فتيات الأسر ميسورة الحال[36].

5) حلي معصم اليد:

تسمّى (معاضد) وهي أساور دائرية الشكل مختلفة التصميم أو الدقات تلبسها المرأة في معصمها اليمنى واليسرى، ومن أشكالها: (منيرة)، و(عقال فيصل): وهو سوار ضعيف فيه نقشه تشبه العقال الذي يضعه الملك فيصل على رأسه ولعله أتى الاسم منه.

- وســاور (دركتل): يكــون دائريا مســطحا من الأعلى مثل الســلم وهو خشــن وناعم.
- و(شميلة): وجمعها شــميلات، عريضة بمقاس 18 أو حســب مقاس تختاره الفتــاة وترصّع بالفصوص، ولها فتحة تســاعد على وضعهــا في المعصم.
- وبناجــر: عبارة عن دوائر لا فتحــة فيها، وهي معاضد حســاوية الصنــع والفكــرة، وتوصــف بأنهــا أصغر حجمًا من الشــميلات المذكورة ســابقًا، وفيه ســوار السد العالي.
- والزنــد: وهو عبارة عــن قطعة دائريــة كبيرة الحجم تلبســها في زندها. وســوار يعــرف بالعظــم: معضد ليــس بعريض ولا نحيف يتشــكل مــن ثلث مفاصل جامــدة وامتداد بشــكل العظم[37].
- وســوار حب الهيل: أســاور تلبس في كلتــا اليدين[38]، وتلبس النســاء عادة ســت أســاور في كل يــد، أو إثنا عشر إســوارة في كل يد.
- ومــن الحلــي أيضــاً (الــچــف)[39]، يصمــم بخمس خواتــم مشــبوكة بسلاســل توضع علــى ظهر كف الفتــاة مربوطــة بإســوارة في المعصم.

6) الخصر:

المحــزم أو المخصّــر: وهــو حــزام يوضع على خصــر الفتــاة، مصنــوع مــن الذهب وتكــون عليه منقوشــات مختلفة .

7) الأصابع:

كثــيرًا مــا توضع الحلــي في الأصابع على شــكل حلقة وبأشــكال منوّعة؛ وتلبــس للزينة في مناســبات مختلفة وأشــهرها الآن خاتــم الخطوبــة، مــا يســمى ويعــرف بـ(الدُّبْلَــة)، وهو عبارة عن تقديم رمزي وإشــارة للارتباط من الخطيــب بخطيبته.

وعرفنــا مجموعةً مــن أســماء الخواتم، منهــا: منقار وهــو مثل حبــة البيــذان، وخاتم صــاروخ يتضمّــن فصّاً أحمــر طويــلاً، وخاتم عجــلان، وخاتم ربــع جنيه.

7) القدمان:

- الخلخــال: وهــو الحِجْــل وجمعــه حجــول، كانــت تُصنــع من الفضة ثــم من الذهب بأشــكال وأحجام وتصاميم مختلفة، وتحلّــي المرأة رجليها به فتلبســه في أســفل ســاقها عنــد الكعــب، ويعطــي صوتًــا عند المشــي. أمــا الآن فأكثر مــن يلبســه الأطفال، ويخصّــص الذهــب للفتيــات والفضــة للصبية.

تاسعاً: حفظ الحلي في المنازل:

لا شــك أن الذهــب بمثابــة ادِّخــار فهــو زينــةٌ وخزينــة، تضيــف جمــالاً علــى مــن تتــزيّن بــه، وقيمــة ماليــة محفوظة وقت الحاجة والعوز، فيحفظ في المنازل بعيدًا عــن الأعــين داخــل الغــرف الخاصــة، بعدمــا يوضــع في صنــدوق معــدني أو ســحّارة خشــبية، وإذا كانــت المرأة من الأســر الميســورة حالها فلديهــا صنــدوق يســمى (ســحارة أم نجــوم) مصنــوع مــن خشــب الســمســم القــوي ومزيــن بالنجــوم النحاســية[40]، ويمتــاز بصلابتــه وبقفلــه الكبــير المحكــم، وداخــل الصنــدوق قســم لحفــظ المقتنيــات الذهبيــة مقسّــمٌ إلى أجــزاءٍ صغــيرة لحفــظ الحلــي كل علــى حــدة[41].

مناسبات ارتداء الحِلي:

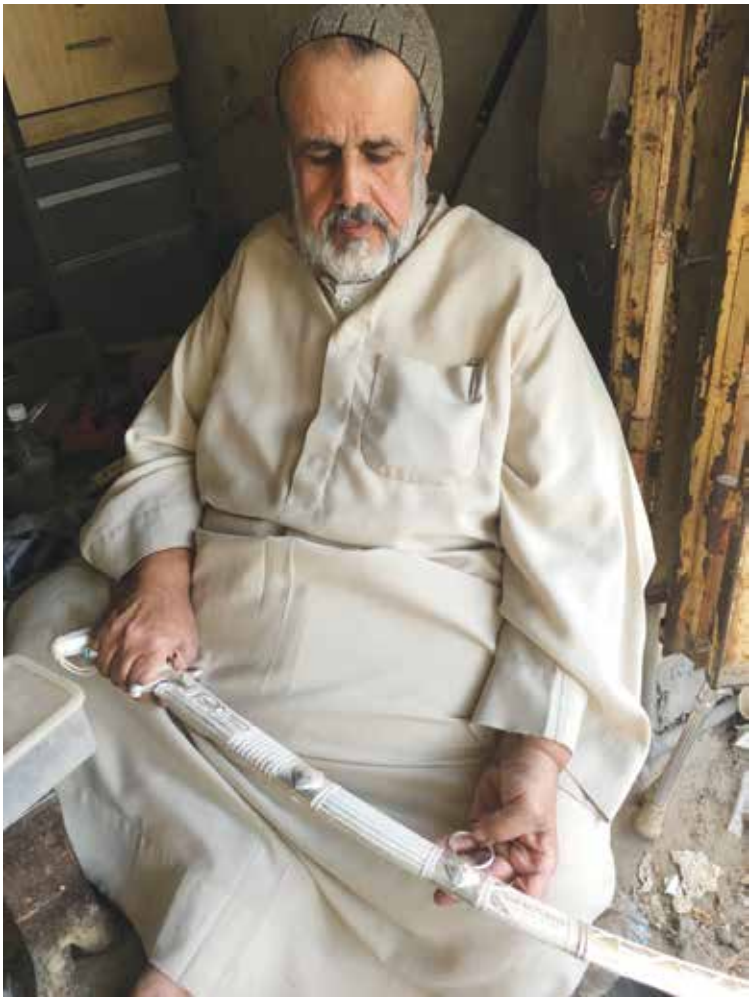
لا شــك أن نســاء الأحســاء تتزيــنَّ كمــا تتزيّــن أيُ فتــاةٍ على وجــه الأرض بــأرق وأجمــل الزينــة الــتي تتوفــر لديهــا مــن ملابــس ومجوهــرات، وتعطّــرت بأفضــل العطــور، حــتى تكتمــل جمــالاً وأناقــةً، وتكــون فتــاة عصــرها، مــع مــا حباهــا الله مــن نعمــة الجمــال الطبيعــي، يظهــر ذلــك جليّــاً في قصيــدة شــعرية للشــيخ علــي بــن محمــد التــاروتي (ت: 1150هـ)، يتغــزّل بفتــاة مــن مدينــة الهفــوف عاصمــة الأحســاء[42]، قائــلاً:

سَمْعَاً مهفهفةَ الهفّوفِ من هَجَرِ

أنغمةُ الصوتِ ذا أمْ رَنَّةُ الوترِ؟

وذا الذي عطَّرَ الآفاقَ فائحُهُ
ترديدُ نفسِكِ ذا أم نفحةُ العطرِ؟
وصفحةُ الوجهِ تبدو منكِ مسفرةٌ
أم قرصُ شمسِ الضُّحَى أم غُرّةُ القمرِ؟
وذا الذي فوقَ متنِ الظهرِ مُنْسَدِلٌ
سِتْرُ الدجى مُرْتَخٍ أم دجْنَةُ الشَّعَرِ؟
وهذهِ الوجنةُ الحمراءُ خدُّكِ أمْ
نارٌ بثلجٍ فلا بدع من القدرِ؟
وذا هوَ الخالُ فَوقَ الخَدِّ كُوِّن أمْ
قيراطُ مسكٍ مليحِ الكوْنِ والقدرِ؟
وذي ثغورُكِ في فيكِ العقيقيُّ أمْ
عِقْدٌ من البَرَدِ المنظومِ بالدُّررِ؟
وذا الذي فوقَ ملعوسِ الشِّفَاهِ جَرَى
رحيقُ ريقِكِ أمْ صهباءُ مُعْتَصرِ؟
وذا هو الجيدُ مصقولُ الجوانبِ أمْ
سبيكةُ الفضَّةِ المنزوعةِ الكَدَرِ؟
وذاكَ نهداكِ في بلّورِ صَدْرِكِ أمْ
رُمَّانتانِ هُمَا من أحسن الثَّمَرِ؟
وذا الحريرُ على البطنِ الخميصِ عَلى
الخصرِ النحيلِ كخصرِ النحلِ مختصرِ؟
وذا الذي خَلْفُ قد ضاقَ الإزارُ بِهِ
مُرْتَجٌّ كِفْلِكِ أمْ حَتْفٌ من المَدَرِ؟
وذا الرطيبُ الذي ماسَ النسيمُ بِهِ
إملودُ غُصْنِكِ أمْ ذا بانةُ الشَّجَرِ؟

وطبيعة الفتاة لا يمكن أن تتجرّد من لبس الذهب في كل الأوقات، من أول ما تُلّبسها والدتها حلق الأذان



(ترچية) بعد تثقيب أذنيها وهي حديثة الولادة، إلى لبس معضد في اليد أو خاتم في الأصبع.

ومع هذا توجد مناسبات تتزين الفتاة بالذهب بشكل ملحوظ، مثل مناسبة الأعياد الدينية عيد الفطر وعيد الأضحى، والاحتفالات الاجتماعية مثل مناسبة الخطوبة والزواج وبعض المناسبات التي تجتمع النساء فيه مثل ليلة الحناء، وعند الزيارات العائلية، والمناسبات الشعبية مثل ليلة خمس عشر من شعبان والتي تسمى (الناصفة) وليلة (القرقيعان) وهي ليلة خمس عشر من شهر رمضان، وفي يوم الاحتفال بمولد النبي ﷺ.

خاتمة:

وهكذا أولت المرأة الأحسائية جانب الحلي أهميةً كبرى في حياتها المعيشية جعلته من الأمور المكمّلة لحُسنها وجمالها، وقد حاولنا خلال هذا البحث أن نسلّط الضوء عن العلاقة الوطيدة بين المرأة الأحسائية والذهب والمراحل التي يمر بها من تصنيع وتسويق حتى يصل إليها على شكل حِلية جميلة، مع عرض بعض الأنواع المشتهرة في السوق الأحسائي بأشكالها المختلفة، في إشارة إلى العراقة الأحسائية في صناعة الذهب والمجوهرات حتى برزت مجموعة من الأسر عرفت بعوائل الصاغة أي صنّاع الذهب والحلي.

• الهوامش

1. الدخيل النجدي، سليمان بن صالح، تحفة الألباء في تاريخ الاحساء، الطبعة الثانية 1422هـ - 2002م، الدار العربية للموسوعات، بيروت –لبنان:90.
2. الدخيل النجدي، مصدر سابق.
3. العتيبي، مريم بنت خلف، الأحساء والقطيف في عهد الدولة السعودية الثانية (1245 – 1288هـ / 1830 – 1871م)، الطبعة الأولى شباط / فبراير 2012، جداول للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان: 226.
4. بورخارت، هِرمان، رحلة عبر الخليج العربي من البصـرة إلى مسقط، ترجمة وتعليق: الدكتور/ أحمد ايبش، الطبعة الثانية 1434هـ 2013-م، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة –أبو ظبي: 113.
5. القحطاني، د. حمد محمد، الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية في إقليم الأحساء 1288 - 1331هـ/ 1871 - 1913م، الطبعة الأولى 1432هـ - 2012م، ذات السلاسل، الكويت:413.
6. القريني، د. محمد بن موسى، الإدارة العثمانية في متصـرفية الأحساء 1288 – 1331هـ / 1871 – 1913م، 1426هـ، دارة الملك عبدالعزيز: 227 – 228.
7. راجع ما كتبته: السناني، أ. رحمة بنت عواد، حلي المرأة في الجزيرة العربية القديمة، مجلة الدارة، العدد الرابع، شوال 1429هـ، السنة الرابعة والثلاثون.
8. هولي، روث، الصناعات الفضية في عُمان، الطبعة الثالثة 1423هـ - 2002م: 24.
9. التراچـي: ينطق حرف (چ) مثل نطق حرفي الإنجليزي إذا اجتمعا مع بعض وهما (ch).
10. السكة بمعنى الطريق الضيق في لهجة أهل الأحساء.
11. القحطاني، مصدر سابق:413، وَالعتيبي، مريم بنت خلف، مصدر سابق: 229.
12. لقاء مع الباحث في التراث الأستاذ علي العيسى (أبو هاني) من قرية المنصورة، بتاريخ 11/ 5/ 1438هـ.
13. العتيج: بمعنى القديم المستخدم.
14. الشاخ: كلمة تطلق على الفضة.
15. راجع: الشايب، م/ عبدالله بن عبدالمحسن، مقالات في تراث الأحساء 1403-1400هـ، الطبعة الأولى 1420هـ - 2000م: 38 40-.
16. المحمدعلي، علي محمد، الصياغة في الأحساء، مجلة الواحة العدد (38).
17. الخرس، د. محمد جواد، مدينة الهفوف، مؤسسة الأسفار للنشـر والتوزيع: 274، وَالمحمدعلي، علي محمد، الصياغة في الأحساء، مجلة الواحة، العدد (38) السنة الحادية عشـرة، الربع الثالث 2005م: 21 – 23، ولقاء مع الباحث عبدالمحسن بن جعفر البوحمد من أهالي مدينة الهفوف مساء يوم الاثنين في منزل الحاج إبراهيم أحمد العيسى بتاريخ 5/16/ 1438هـ.
18. هولي، روث، الصناعات الفضية في عُمان، العدد الثالث، الطبعة الثالثة، 1423هـ 2002-م، وزارة التراث والثقافة، مسقط – سلطنة عمان: 3.
19. وينطقها سكان القرى (يامعة) وهو قلب حرف الجيم ياء، وهي لهجة دارجة في الأحساء. ويقصد من وضع الجامعة توقّي محظور أو خطر ما، أو طلب شفاء من مرض أو قضاء حاجة ما، وهي ورقة يكتب فيها آيات قرآنية وروايات نبوية وأدعية واردة عن النبي محمدﷺ.
20. لقاء مع الصائغ الحاج محمد عبدالمجيد آل بن عيسى وأخيه الصائغ الحاج علي، في محل عملهم بحي السياسب بمدينة المبرز.
21. حرف الجيم ينطق مثل (ch) إذا التقيا مع بعض بالإنجليزي.
22. ينطق حرف القاف في كلمة (منقار) مثل حرف (الجيم) القاهري، أو ينطق مثل حرف (g) بالإنجليزي.
23. وصية شرعية، محررة في 1/ 1/ 1365هـ، بتوقيع وختم من السيد حسين بن محمد الموسوي، ووصية شرعية، محررة في 6/ 6/ 1371هـ.
24. لقاء مع الجواهري الحاج فخر فلاح المهنا، في معرضه بسوق الذهب بمدينة الهفوف صباح يوم الخميس 23/3/1438هـ. ولقاء لقاء مع الجواهري الحاج محمد بن موسى الخرس، في معرضه بسوق الذهب بمدينة الهفوف بتاريخ 12/4/1438هـ.
25. حرفي (القاف) في الاسم ينطق مثل نطق المصـري القاهري لحرف (ج) العربي أو بمثل نطق حرف (g) الإنجليزي.

26. وحرف (القاف) ينطق مثل نطق المصـري القاهري لحرف (ج) العربي أو بمثل نطق حرف (g) الإنجليزي.
27. لقاء مع سيدة فاضلة من مدينة الهفوف فضلت عدم ذكر أسمها عصر يوم الجمعة بتاريخ 29/2/1439هـ.
28. ينطق حرف (الجيم) مثل الجيم القاهري أو (g) بالإنجليزي.
29. لقاء مع سيدة فاضلة من مدينة الهفوف فضلت عدم ذكر أسمها عصر يوم الجمعة بتاريخ 29/2/1439هـ.
30. حرف "چ" ينطق مثل حرفي (ch) إذا اجتمعا.
31. وحرف القاف من مفردة (حلق) ينطق مثل نطق المصري القاهري الحرف الجيم أو بنطق حرف (g) بالإنجليزي.
32. لقاء مع سيدة فاضلة من إحدى القرى فضلت عدم ذكر اسمها صباح يوم الخميس بتاريخ 28/2/1439هـ، ووجدت في كتاب الحرف المهن والأنشطة التجارية القديمة في الكويت لمحمد عبدالهادي جمال:209، من حلي الأذان (التمبول)، ووصفه بأن له (چلاب) ووردة بالوسط.
33. لقاء مع الأخت سعاد أم عبدالله الشيخ صالح، عصر يوم الجمعة بتاريخ 29/2/1439هـ.
34. للمزيد راجع ما كتبه صلاح عبدالستار محمد الشهاوي، في مجلة الثقافة الشعبية، السنة الثالثة/ العدد التاسع، ربيع 2010م، بعنوان: الحلي والزينة في الثقافة العربية والشعبية:141.
35. هكذا ذكرها الدكتور السبيعي، د.عبدالله ناصر، اكتشاف النفط وأثره على الحياة الاجتماعية في المنطقة الشـرقية 1380-1352هـ/1933 - 1960م، دراسة في التاريخ الاجتماعي، الطبعة الثانية 1409هـ/1989، مطابع الشريف: 109، وذكرتها بنفس الاسم الباحثة تهاني بنت ناصر العجاجي، في بحثها (الحلي وأدوات الزينة التقليدية في بادية نجد من المملكة العربية السعودية) المنشور على صفحات المجلة الثقافة الشعبية، العدد 20، السنة السادسة، شتاء 2013: ص140. إما صلاح عبدالستار، مصدر سابق، فقد ذكرها بـ (الفريدة).
36. لقاء مع سيدة فاضلة فضّلت عدم ذكر اسمها، صباح يوم الخميس بتاريخ 28/2/1439هـ.
37. لقاء مع الأخت سعاد، مصدر سابق.
38. السبيعي، د.عبدالله ناصر، مصدر سابق:109.
39. ينطق حرف ال(چ) مثل حرفي (ch) بالإنجليزي إذا اجتمعا.
40. لقاء مع الباحث علي العيسى (بو هاني) مصدر سابق.
41. للمزيد راجع: السبيعي، د: عبدالله ناصر، مصدر سابق:110.
42. البلادي، العلامة الشيخ علي ابن الشيخ حسين، أنوار البدرين في تراجم علماء القطيف والأحساء والبحرين، تحقيق: عبدالكريم محمد علي البلادي، الطبعة الأولى 1424هـ - 2003م، مؤسسة الهداية، بيروت – لبنان: 2/ 3: 185.

- **اللقاءات الشخصية:**

- لقـاء مـع الباحـث في الـتراث الأسـتاذ عـلي العيـسى (أبـو هانـي) مـن قريـة المنصـورة، بتاريـخ 11/ 5/ 1438هـ.
- لقـاء مـع الباحـث عبدالمحسـن بـن جعفـر البوحمـد مـن أهـالي مدينـة الهفـوف مسـاء يـوم الاثنـين بتاريـخ 5/16/ 1438هـ.
- لقـاء مـع الصائغـيْن الحـاج محمـد وأخيـه الحـاج عـلي أبنـاء الحـاج عبدالمجيـد آل بـن عيـسى ، في محـل عملهمـا بحـي السياسـب بمدينـة المـبرز.
- لقـاء مـع الجواهـري الحـاج فخـر فـلاح المهنـا، في معرضـه بسـوق الذهـب بمدينـة الهفـوف صبـاح يـوم الخميـس 23/3/1438هـ.
- لقـاء مـع الجواهـري الحـاج محمـد بـن مـوسى الخـرس، في معرضـه بسـوق الذهـب بمدينـة الهفـوف بتاريـخ 12/4/1438هـ.
- لقـاء مـع سـيدة فاضلـة مـن مدينـة الهفـوف فضّلـت عـدم ذكـر اسـمها عصـر يـوم الجمعـة بتاريـخ 29/2/1439هـ.
- لقـاء مـع سـيدة فاضلـة مـن إحـدى القـرى فضّلـت عـدم ذكـر اسـمها صبـاح يـوم الخميـس بتاريـخ 28/2/1439هـ.

- لقاء مع الأخت سعاد أم عبدالله الشيخ صالح، عصر يوم الجمعة بتاريخ 1439/2/29هـ.

• المجلّات الفصليّة:

- مجلة الواحة، الصياغة في الأحساء لعلي محمد المحمد علي، العدد (38) السنة الحادية عشرة، الربع الثالث 2005م.
- مجلة الثقافة الشعبية، الحلي والزينة في الثقافة العربية والشعبية، لصلاح عبدالستار محمد الشهاوي، السنة الثالثة، العدد التاسع، ربيع 2010م.
- مجلة الثقافة الشعبية، الحلي وأدوات الزينة التقليدية في بادية نجد من المملكة العربية السعودية، لتهاني بنت ناصر العجاجي، العدد 20، السنة السادسة، شتاء 2013م.
- مجلة الدارة، حُلي المرأة في الجزيرة العربية القديمة، أ. رحمة بنت عواد السناني، العدد الرابع، شوال 1429هـ، السنة الرابعة والثلاثون.
-

• الوصايا الشرعيّة:

- وصية شرعية، محررة في 1/ 1/ 1365هـ، بتوقيع وختم من السيد حسين بن محمد الموسوي.
- وصية شرعية، محررة في 6/ 6/ 1371هـ.

• المصادر والمراجع

- الدخيل النجدي، سليمان بن صالح، تحفة الألباء في تاريخ الأحساء، الطبعة الثانية 1422هـ - 2002م، الدار العربية للموسوعات، بيروت –لبنان.
- العتيبي، مريم بنت خلف، الأحساء والقطيف في عهد الدولة السعودية الثانية (1245 – 1288هـ / 1830 – 1871م)، الطبعة الأولى شباط / فبراير 2012، جداول للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان.
- بورخارت، هِرمان، رحلة عبر الخليج العربي من البصرة إلى مسقط، ترجمة وتعليق: الدكتور/ أحمد ايبش، الطبعة الثانية 1434هـ 2013-م، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة –أبو ظبي.
- القحطاني، د. حمد محمد، الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية في إقليم الأحساء 1288 - 1331هـ/ 1871 1913-م، الطبعة الأولى 1432هـ 2012-م، ذات السلاسل، الكويت.
- القريني، د. محمد بن موسى، الإدارة العثمانية في متصرفية الأحساء 1288 – 1331هـ / 1871 – 1913م، 1426هـ، دارة الملك عبدالعزيز.
- هولي، روث، الصناعات الفضية في عُمان، الطبعة الثالثة 1423هـ - 2002م.
- الشايب، م/ عبدالله بن عبدالمحسن، مقالات في تراث الأحساء 1403-1400هـ، الطبعة الأولى 1420هـ - 2000م.
- الخرس، د. محمد جواد، مدينة الهفوف، مؤسسة الأسفار للنشر والتوزيع.
- جمال، محمد عبدالهادي، الحرف المهن والأنشطة التجارية القديمة في الكويت، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت 2003م.
- السبيعي، د.عبدالله ناصر، اكتشاف النفط وأثره على الحياة الاجتماعية في المنطقة الشرقية 1380-1352هـ/1960-1933م، دراسة في التاريخ الاجتماعي، الطبعة الثانية 1409هـ/1989، مطابع الشريف.
- البلادي، العلامة الشيخ علي ابن الشيخ حسين، أنوار البدرين في تراجم علماء القطيف والأحساء والبحرين، تحقيق: عبدالكريم محمد علي البلادي، الطبعة الأولى 1424هـ - 2003م، مؤسسة الهداية، بيروت – لبنان.

• الصور المرفقة:

- الصور من الكاتب.

أ. رقـاني الـزهـراء – الجزائر

الواقع الاجتماعي للحرف بالجزائر
دراسة ميدانية لحرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف أدرا

1

تعـد الحِـرف بمثابة ذاكرة الشـعوب وتجسـيداً لواقعهـا ونمط معيشـتها عبر الأزمنة المتعاقبـة، بما تحويه من متغـيرات اجتماعية واقتصاديـة وثقافية...ألـخ، فالحِرف في المجتمع الإنسـاني عامة من المؤشـرات الدالة علـى طبيعة المجتمـع واتجاهاته تتوارثهـا الأجيال للإبقـاء علـى الهوية والسـمة الخاصة بكل مجتمع مـن المجتمعات كمـا أنها تكشـف من ناحيـة أخرى على حـال هذا المجتمع ونسـيج العلاقـات الاجتماعيـة والمهنيـة الـتي تربـط الحـرفي بمجتمعـه ومتطلباته عـبر التاريخ.

فالمجتمعـات بتقدمهـا وتطورهـا في شـتى المجـالات؛ إلا أنهـا لازالـت تحافظ على الموروث المـادي للإبقاء على الذاكـرة التاريخية والنمط المعيـش كما أضحت أكـثر اهتماماً بترقية حِرفهـا وحِرفييها لمـا أصبح للعمـل الحـرفي من ضـرورة ملحـة وواقع يكشـف عن العودة للماضي والاسـتفادة مـن الحاضر لتطوير مسـتقبل الحِرف في مختلـف الدول.

تتميز الجزائر بتنوع ثقافاتها وعاداتها وتباين قبائلها متحفاً متنوعاً لمختلف الحِرف؛ لذا فقد سعت الدولة الجزائرية لحماية هذا في شتى المجالات إلا أنها لازالت تحافظ على الموروث المادي للإبقاء على الذاكرة التاريخية والنمط المعيش، كما أضحت أكثر اهتماماً بترقية حِرفها وحِرفييها لما أصبح للعمل الحرفي من ضرورة التنوع والحفاظ عليه بتسخيرها جميع إمكانياتها لرعاية الحرف والحرفيين وتنظيم النشاط الحرفي ضمن أُطر قانونية محكمة تشمل كافة الجوانب المتعلقة بممارسة العمل الحرفي، وبالرغم من المزايا الداعمة للحرفيين ونشاطاتهم؛ إلا أن الحرفي يجد صعوبات كثيرة ولو بصفة متفاوتة تحتاج لمعالجتها، انطلاقاً من مميزات الحرفي البيئية ضمن علاقته بجملة من المتغيرات ولا سيما في طبيعة الحرفيين أنفسهم وما يواجهونه كتحد اجتماعي ومهني.

ولاعتبار الحرف نوعا من الموروثات الثقافية التي تعبر عن نمط معيشة الشعوب في حقب زمنية معينة، فالحرف تشكل جزءاً مهماً من الحياة الثقافية والفنية ضمن ثرات الشعوب وارتباطها بمختلف أوجه الحياة المتنوعة فقد مارسها الإنسان عبر مراحل حياته المختلفة ولا زالت للحفاظ على البقايا المادية من التراث الجمعي من صنائع وحرف مختلفة للإبقاء على الماضي في ظل تداعيات العولمة والتحضر التي تهدد كل ماهو تقليدي يعبر عن الهوية الوطنية. بهذا حاولنا من خلال دراستنا هذه التركيز على النسق المادي من الموروثات الثقافية وبالأخص الحرف اليدوية، كونها تشكل الركيزة الأساسية لتنمية المجتمع وتطوره ولا سيما في ظل التخلي عن ممارسة العمل الحرفي، حيث نسعى من خلاله لرسم الواقع الاجتماعي لحِرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف تحديداً، ومن هنا دعت الضرورة إلى أن نولي الموضوع شيئا من الدراسة والتحليل للوقوف على الواقع بأبعاده المحددة سابقاً وما يحويه من تحديات وعراقيل وذلك من خلال التساؤل الرئيس التالي :ما الواقع الاجتماعي لحِرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف؟

أولاً : الإطار المنهجي للدراسة

1) التحديد الاصطلاحي والإجرائي لمفاهيم الدراسة:

لكل موضوع مفاهيمه الخاصة به والتي يُحدد من خلالها؛ بناء على هذا تم تحديد مفاهيم الدراسة على النحو التالي:

1-1) التحديد الاصطلاحي لمفاهيم الدراسة:

- **الواقع الاجتماعي**: يشير إلى وصف ما هو مادي في المجتمع، وهو يضم في مجمله نشاط البشر الذي يهدف إلى خلق المستلزمات الضرورية لحياتهم من طعام، وملبس ويتكون الواقع الاجتماعي من شبكة العلاقات الاجتماعية[1].
- **الحرفة**: حسب الدلالة اللغوية للمصطلح على غرار ما جاء في لسان العرب والحِرفة: "الصناعة وحِرفَة الرجل: صَنْعَتَهُ لأهله وأَحْتَرَفَ: كَسب وطلب وأَحْتَالَ، وقيل الاحْتِراف الاكْتِسَابْ أياً كان"[2] . وتعرف الحرفة على أنها "مجموعة من الخبرات المتراكمة من جيل إلى آخر بأساليب مبتكرة وأدوات بسيطة ومهارات يدوية"[3].
- **الحرفي**: يعرف "محمد بشير علية" الحرفي " هو الصانع ذو حِرفة معينة يملك وسائله الإنتاجية البسيطة يصنع ويبيع شخصياً المنتوج التام الصنع يمتزج العمل بين الحرفي نفسه وأفراد أسرته أو عدد محدد من العمال وهنا يعبر الحرفي عن العامل ورب العمل في آن واحد"[4].
- **العمل الحرفي**: يعرف "السيد حنفي عوض" العمل الحرفي بأنه من أقدم أشكال الصناعة يحتاج إلى تدريب خاص، وهو قابل للتطور والتكيف مع الظروف المتغيرة، يمارس في ورش يقل فيها عدد العمال عن عشرة عمال"[5].
- **المشروع الصغير المنزلي**: حسب المنظمة العربية للتنمية الإدارية: هو مشروع فردي بالمنزل يعمل به أقل من خمسة عمال تستخدم فيه معدات

يدوية ومستلزمات إنتاج محلية وتسوق منتجاته للأسرة والمعارف[6].

- **المشروع الصغير الحرفي:** ورشة ذات ملكية فردية أو تضامن يعمل بها أقل من عشرة عمال يستخدمون معدات بسيطة ومستلزمات إنتاج محلية وتسوق في المناطق المحيطة بها[7].

نلاحظ هنا تقسيم المشاريع على حسب الوسيلة أو التقنية المستخدمة وعدد العاملين بها وهذا ما ينطبق على الصناعة الحرفية المنزلية، والتي تعتمد في الغالب حسب طبيعة الدراسة على تقنيات بسيطة في الغالب بإمكانيات محدودة في إطار ترويج ذاتي محلية الصنع وغالبيتها لا تتعدى حدود البيت لطبيعة المحيط المحلي والجنس الممارس للحرف.

- **الموروث الثقافي المادي:** عبر عن الخبرات التي ورثها الحرفيون عن آبائهم وهو يشير بذالك إلى نمط من الحرف التي يتوقف إنتاجها على الطريقة التقليدية ويتم توريثها من جيل لآخر، وبهذا يعكس الهوية المحلية[8].

- **التراث الشعبي المادي:** يشير إلى الحرف في مجتمع ما وهي بهذا المعنى تمثل الممارسة والمنتجات التي تعبر عن تقاليد مجتمع ما، وتحقق أهدافا نفعية واجتماعية[9].

تعتبر الحرفة موروثات مادية للمجتمع كونها تحمل هويته وتعبر عنه، أما التراث الشعبي المادي فهو مفهوم شامل وعام يشمل الحرفة وغيرها من الدلائل المعبرة على المجتمع وعاداته الخاصة به والحرفة بهذا جزء لا يتجزأ من التراث الشعبي المادي لأي مجتمع.

- **المهنة:** ترتبط المهنة في العديد من الكتابات سواءً كانت اجتماعية أو اقتصادية بالحرفة فكان لابد من إعطاء هذه النقطة شيئا من التوضيح، وذلك بالتركيز على التعارف التي تدرج المهنة كحرفة والعكس.

تعرف المهنة على أنها "مجموعة الأنشطة التي تستهدف توفير الحاجيات، وهي متعلقة بإنتاج سلع من صنع الإنسان والصناعات الحرفية"[10].

1 – 2) التحديد الإجرائي لمفاهيم الدراسة:

- **الحِرفة:** يقصد بالحِرفة ضمن الدراسة تلك المهن الشعبية أو الصناعات التقليدية

القائمة على التكرار ولا تحتاج لمؤهلات علمية عالية يغلب عليها الطابع اليدوي تعتمد على أدوات ذات مستوى تقني بسيط والمتمثل في بعض الأدوات اليدوية مع استخدام آلات كهربائية أحيانا في شكل آلة خياطة، يمارسها الحرفي معتمدا على مهاراته وخبرته الطويلة في العمل الحرفي، ويمكن مزاولتها عن طريق التدريب والممارسة بشكل فردي أو جماعي، يرتكز مكان العمل بشكل أساس على البيت وقد يمتد للورشة أو محلات خاصة تمتزج العمالة بين الأقارب و متمهنين .

- **الواقع الاجتماعي للحِرفي:** المقصود بالواقع الاجتماعي ضمن هذه الدراسة وصف الوضعية الاجتماعية للحِرفي، وما تُعبر عنه من نظرة المجتمع له وخاصية التوارث المهني والتحولات التي طرأت عليها وشبكة العلاقات الاجتماعية سواءً ما تعلق منها بالحرفيين فيما بينهم والمحيط الاجتماعي وما تحويه من تبادل للخبرات، وكذا الحالة السكنية وغيرها من المؤشرات المعبرة عن الواقع الاجتماعي للحرفيين بمنطقة الدراسة.

2) أهمية الدراسة:

تنبع أهمية الدراسة من أهمية الموضوع في حد ذاته وما يحتله قطاع الصناعة التقليدية والحرف من مكانة حيوية في الاقتصاد عامة والمحلي خاصة والتي تعمل على إدماج هذا الحرف بشكل حيوي في التنمية الاقتصادية وانعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. كما تنبع أهمية الدراسة من الحقائق التالية:

- الأهمية التي يكتسبها العمل الحرفي على كافة الأصعدة ودوره في دفع عجلة التنمية.

- خصوصية الاحتياجات والمشكلات الاجتماعية والمالية لهذه الفئة (الحرفي) وخصوصاً في المناطق الجنوبية والقصور تحديداً.

- يعتبر العمل الحرفي أحد القضايا الجوهرية التي فرضت نفسها على الساحة المجتمعية وعلى بساط البحث في الآونة الأخيرة، لما تعكسه من أبعاد اجتماعية واقتصادية وتنموية.
- تسليط الضوء على الوضعية الاجتماعية والمهنية للحرفي، وبيان ما يجد من عقبات تنموية واقتراح الحلول لذلك.

3) أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى:

- تقديم دراسة متكاملة لادوار وأهداف ممارسة الحرف خاصة بعض الحرف القديمة والوصول إلى فهم وتحليل لواقع عمل الحرفي في هذا النشاط (حرفة االجلود).
- محاولة لتقديم قراءة مستقبلية للعمل الحرفي بمنطقة أولف وبالأخص الحرفيين الذين يعيشون من مدا خيل الحرفة.
- ترشيد المعنيين إلى الاهتمام بالحرفيين وتقديم الدعم المادي والمعنوي لهم مع ضمان التسهيلات الممكنة لممارسة عملهم وتطويره من أجل تحفيزهن على العمل أكثر.
- -إ ضافة دراسة علمية إلى المكتبة التي تبقى بحاجة إلى مثل هذا النوع من الدراسات الجزئية الميدانية .

ثانياَ: الإطار النظري للدراسة:

1) مفهوم العمل الحرفي:

يتكون العمل الحرفي من شقين لكل واحد منهما ارتباط بالآخر وهما: العمل والحرفة ولكي نعطي تعريفا موحدا للعمل الحرفي فلا بد من تعريف كلا المصطلحين ليتضح المفهوم بشكل عام .

1-1) مفهوم العمل :

حسب الدلالة اللغوية للعمل كما جاء في "لسان العرب" بمعنى: "الذي يتولى أمور الرجل في ماله ومُلكه وعَمله والعمل المهنة والعقل، والجمع أَعمال عَمل بنفسه[11] ." وقال الأزهري عَمِلَ فلان العمل يَعمله عَمَلاً فهو عاملاً، وأعمل فُلان ذهنه في كذا وكذا إذا دَبره بفهمه وأعمل رأيه وآلته ولسانه "[12].

أما التعريف الاصطلاحي فيختلف حسب الآراء والإيديولوجيات التي اهتمت بالعمل وتناولته بالدراسة والتحليل، وبشكل عام العمل هو الجهد الذي يبذله الإنسان من أجل تحقيق غاية مهما كان نوعها اجتماعية أو اقتصادية سواءً كان العمل مادياً أو معنوياً .

و من المنظور الاقتصادي يُعرف العمل على أنه عنصر أساسي من عناصر الإنتاج، بالإضافة إلى العناصر الأخرى مرتكزاً هذا الطرح على البعد النفعي من العمل.

فيعرفه " أحمد هني " بأنه " سلعة تباع وتشترى، وهو يُعبر عنها كهبة مادية مرتبطة بالمنافع المتحصلة منه "[13].

يتناول " كارل ماركس " العمل كما جاء في تعريف "عبد الرزاق جلبي " كمصدر للثروة يقع في سياق الإنتاج المادي، يشمل النشاط الإنساني برمته بما في ذلك الإنتاج الفكري[14].

مما سبق يتضح أن العمل في جل هذه التعاريف أكثر ارتباطاً بالمنفعة المتحصلة منه، إلا أن العمل له جوانب متعددة وليس حكراً على المادة أو المنفعة فهو يُعبر أيضاً عن الجوانب الاجتماعية والنفسية التي يسعى العامل لتحقيقها. ومن الناحية الاجتماعية فالعمل يرتبط بالإنسان وعلاقاته الاجتماعية ويعبر عن الذات الإنسانية .

يعرف العمل على أنه "تفاعل منظم للإنسان مع الوسط المحيط به، وما يحويه من أشياء وموارد وأشخاص وله عناصر من أهمها أدوات العمل وموضوعه الوسط وهو عملية تفاعلية متبادلة "[15].

غير أن كلا المعنيين يشير إلى الدافع من العمل على الرغم من ما يتضمنه العمل من جهد عضلي وفكري وعلائقي، فالعمل بقدر ما يرتبط بالدوافع مهماً كان نوعها بقدر ما يرتبط بالالتزامات الاجتماعية .

ومن كل ما تم عرضه عن مفهوم العمل بأوجهه المختلفة نجد أن:

- غالبية التعريف اعتبرت العمل جهداً أو نشاطاً يقوم به الإنسان ولكنها اختلفت في الغاية والهدف الذي يسعى له.
- يختلف العمل سواء كان مأجورا أو غيره؛ فهو يمثل مجموعة مهام يتطلب تنفيذها جهدا فكريا ونفسيا وعضليا للإنتاج أو تلبية جملة الاحتياجات البشرية.
- تجاوز المفهوم الضيق للعمل الذي يربط العمل بالأجر ليتعداها إلى النشاطات أو الأعمال غير المأجورة، كممارسة الزراعة، الأعمال المنزلية والأعمال اليدوية والحرفية التي يسعى من خلالها الإنسان تلبية متطلباته.

1 – 2) مفهوم الحرفة:

يعد مفهوم الحرفة من المفاهيم التي لا نجد لها تحديدا يتصف بالعمومية فهي تختلف حسب التوجه الفكري لمتناوليها، وكذا الاختلاف في الدلالة حسب كل دولة ونظرتها للحرفة.

تعرف الحرفة في اللغة: جهة الكسب، كل ما يشتغل به الإنسان[15]. أما المجند في اللغة فالحرفة هي جمع حِرف اسم من الاحتراف (الصناعة) طريقة الكسب[16].

ومن الناحية الاصطلاحية نجد بعض التعاريف لها نفس الوجهة (اعتبار الحرفة كطريقة للكسب).

حيث يعرفها "أحمد بن عباس العسقلاني" (793 – 853) على أنها: "كل ما اشتغل به الإنسان واشتهر به فيقولون حِرفة فلان كذا وهي ترادف كلمة صَنعة وعَمل"[17]. والحرفة مأخوذة الأصل من تنمية المال، حيث يقال: جاء فلان بالإحراق أي جاء بالمال الكثير[18].

وفي الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية (1986) تضم الحرف كل أنواع الأنشطة التي تستخدم الوسائل اليدوية في الإنتاج وتطوير هيئة الماديات، وكل الأشكال الاجتماعية التي تندرج ضمن الإطار التصوري لهذا المفهوم.

كما عرفت اليونسكو والمركز العالمي للتجارة في ندوة الحرف والسوق العالمي الحرف بأنها: "المنتجات المصنوعة من طرف الحرفيين إما حصراً باليد أو بمساعدة أدوات يدوية أو باستخدام مواد أولية مأخوذة من الطبيعة، وتستمد طبيعتها الخاصة من سماتها المتميزة والتي يمكن أن تكون منفعية، جمالية، خدماتية، إبداعية، تعكس وجهة عقائدية أو اجتماعية، وهذا ما يجعلها تلعب دوراً اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً"[19].

يعرف "علي محمد بجمعة "الحرفة: "هي كل ما اشتغل به الإنسان واشتهر به، فيقولون حِرفة فلان كذا وهي ترادف كلمة صَنعة وعَمل"[20].

نجد هناك تقاربا بين الحرفة والصناعة. جاء في معجم مختار الصحاح الصناعة حرفة الصناع، وعمله الصَنْعة، وفي قول آخر " والمُحْتَرْف الصَانع، وفلان (حِرِيْفِي) أي معاملي"[21].

وقد أشار "عبد الرحمن ابن خلدون" إلى هذا المفهوم في مقدمته وهو يُعبر عن الحرفة بمصطلح صناعة في قوله: "والملكة صنعة راسخة تحصل عن استعمال ذالك الفعل وتكراره مرة بعد مرة بعد أخرى حتى يرسخ"[22].

ولاعتبار الحرفة جهة للكسب أو الارتزاق فالصناعة كذلك مصدر للكسب والعمل، وهو ما وضحه ابن خلدون كما سلف الذكر بالرغم من تمييزه بين أنواع الصنائع المختلفة، إلا أنه لم يفصل الحرفة عن الصناعة بل اعتبر الحرفة جزءا من الصناعة. يَذكر البعض أن الفرق بين الصناعة والحرفة يظهر جلياً عندما نتمعن في تعريف الصَنْعة والحِرفة معاً.

لذا قال الدارسون: كل ما اشتغل به الإنسان يُسمى صَنعة وحِرفة لأنه يَنْحرف إليها، والصناعة ككتابة حِرفَةُ الصانع وعمله، والصَنِيع كالصَنْعة جملة صَنائِع، والحِرفة بالكسر: الطُعمة بِضم الطاء والصِناعة يترزق منها[23].

فالحرفة كما أشار لها "حسن الساعاتي" كمفهوم عام وشامل لجميع نشاطات الإنسان، هي جزء من النشاط الاقتصادي الذي يُحول فيه الحرفي المادة الخام إلى منتوج فني وجمالي يلبي الاحتياجات الاجتماعية[24].

فالحرفي يقوم بعملية صناعية تحويلية بطريقة تقليدية دون الاعتماد على وسائل متطورة .

وهنا يمكن النظر للحِرفة كصناعة تقليدية يدوية تعتمد على مهارات الحرفي بتقنيات ذاتية تتميز ببساطتها غالباً، وهذا ما يَتفق مع ما جاء به "محمد علاء الدين والذي اعتبر الحرفة صناعة تقليدية يدوية. و"اعتماد علام" حيث تشير إلى أن "الحرفة كمفهوم تدل على الصناعة التي تستخدم المهارات اليدوية في إنتاج سلع حرفية ولا تخضع لمقاييس مقننة، وهي تتعامل مع البيئة بشكل مباشر في أغلب الأحيان"[25]. وهو ما يتماشى مع التعريف الذي جاء به "حمد بن عبد الله الحمدان" فالحرفة في نظره هي تلك النشاطات التي يزاولها الحرفيون بلا معاونة من أية آلة ويعتمد الإنتاج فيها على مهارة الحرفي التي اكتسبها عن طريق التدريب[26].

كما تعد الحرفة الوجه الآخر للفن، لان الفنان هو حرفي في مجاله والحرفي في نظرهم يعد الفنان الصانع الذي يضفي جمالية على منتوجاته.

حيث أشار"محمد علي بودرة" إلى أن " الحرف اليدوية احد أنماط الفن المختلفة وهي قابلة للتغيير؛ لأنها مرتبطة بشكل المنتج ووظيفته. فمصطلح الحرف اليدوية يزداد غموضاً إذا ضم منتجات من صنع الآلة كلياً أو جزئياً[27]. في هذا الصدد يرى جولدن تشيلد "Golden Childe" أن الحرفة تقاليد جماعية، وبدوره كارسون "Carson" يرى أن الرجل الصانع أو الحرفي هو فنان يطوع المادة ويشكلها في إنتاج ما يحتاجه المجتمع فضلاً عن الوجه الاجتماعي الظاهرة في كل حرفة[28].

2) تعريف العمل الحرفي:

يعرف "السيد الحنفي" العمل الحرفي بأنه من أقدم أشكال الصناعة يحتاج إلى تدريب خاص، وهو قابل للتطور والتكيف مع الظروف المتغيرة، يمارس في ورش يقل فيها عدد العمال عن عشرة عمال[29].

وطبقاً للتعريف المتداول حسب ما جاءت به المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم يعبر العمل الحرفي عن مجموعة النشاطات التقليدية التي تزاول في المنزل أو بمؤسسة صغيرة أو بالتنقل[30].

تشير هذه التعاريف إلى كيفية ممارسة العمل الحرفي وكذا عدد العمال ولم يكن هناك أي تعمق في مضمون النشاط الحرفي.

كما يعرف العمل الحرفي على أنه: " مجموعة من الحرف والتي تقوم على أساس الجهد البشري ويتم من خلالها تحويل الخامات المتوفرة إلى سلع نافعة في المجتمع ويمكن القيام بها في المنزل أو الورشة باستخدام أدوات يدوية أو نصف يدوية"[31].

هذا التعريف يشتمل على غالبية مضامين النشاط الحرفي فلم يقتصر على الحيز المكاني والعددي فقط بل تعداها إلى نوعية الأدوات المستخدمة ونمط العمل، فكان بذلك شاملا وعاما.

وفي الجزائر يُدرج العمل الحرفي ضمن ما يعرف بالصناعات التقليدية والحرف، ويقصد بها: "كل نشاط إنتاج وإبداع أو التمويل أو ترميم أو صيانة أو تصليح يطغى عليها العمل اليدوي، ويمارس بشكل مستقل أو متنقل أو معرضي في مجال نشاط: صناعات تقليدية فنية، صناعات تقليدية لإنتاج المواد، صناعات تقليدية تعاونيات أو ضمن مقاولات حرفية"[32].

بشكل عام فالعمل الحرفي يعبر عن كل نشاط يغلب عليه الطابع اليدوي سواء باستخدام أدوات يدوية أو نصف يدوية مبنية على مجهودات فردية أو جماعية تمارس إما في المنزل أو الورشة أو بالتنقل.

3) صناعة الجلود والدباغة التقليدية بمنطقة اولف

تحتل منطقة أولف موقعا استراتيجيا هاما ضمن إقليم تيدكلت، عُرفت بالمنطقة الخضراء لما تزخر به من واحات ونقوش متحجرة بالإضافة إلى صناعاتها المتنوعة التي تعبر على الطابع المحلي والموروث الثقافي الشعبي للمنطقة.

أولف مدينة جزائرية تقع في الجنوب الغربي للجزائر، وبالضبط في ولاية أدرار. تحتل القسم الشرقي للولاية حيث تبعد بحوالي 250 كلم عن مقر الولاية. يبلغ عدد سكانها أكثر من 64000 نسمة، تمتاز

بطابعها المعماري الإسلامي وبتاريخها العلمي والثقافي المزدهر عبر الأجيال.

3-1) لمحة عن منطقة أولف:

أصل التسمية: حسب الدلالة اللغوية تأخذ عدة مصطلحات ومعانٍ منها:

- أَقْلَفْ: وهي مجموعة النخيل أو المنطقة الواحية، وهي اسم بربري يدل أيضا على التقاء أكثر من نخلتين أو واحة. كما يستدل "عبد المجيد قدي في اشتقاق المصطلح من أقلف" بالجيم المصري وهي خلية النحل، وتم استبدال القاف بالواو فأصبحت أولف كاسم بربري ؛لأن غالبية المدن المحيطة بأولف بربرية مثل أقبلي وتيط.
- ويعبر عنها أيضاً بشجرة الحنظل أو مكان تواجد الحنظل [33].

بهذا نخلص إلى أن أصل التسمية له أوجه متعددة ومختلفة فقد يعبر عن الألفة ويعبر أيضا على مصطلح بربري أقلف.

وأولف مجموعة من القصور، تأسست في فترات مختلفة، حيث يرى كرونو (cornand) في تقريره عن المنطقة: أن قبيلة أولاد من لا يخاف أسس قصورهم خلال القرن الثالث عشر الميلادي، وبنى أولاد أحمد القادمون من وجلان قصر زاوية حينون وتبعهم الشيخ سيدي محمد بن سيدي أحمد القادم من الخلفي الذي بنى تقرافت ليشيد أولاد زنان الهيلاليون عمانات [34].

وقصور منطقة أولف: تيمقطن، زوية مولاي هيبة، سيدي ملوك، قصبة مولاي الطاهر مولاي عبد الله، أولف الشرفاء، تقرافت الجديد، قصبة حبادات قصبة بلال، قصبة أولاد النايل، زوية حينون [35].

3-2) لمحة تاريخية عامة عن صناعة الجلود:

نحاول هنا أن نبرز جذور صناعة الجلود عبر محطات تاريخية متنوعة، والتي عرفت هذا النمط من الصناعة بأشكالها المختلفة.

تعد صناعة الجلود من أقدم الأنشطة الحرفية التي عرفها الإنسان، حيث استعملها الإنسان منذ العصر الحجري كلباس لحمايته من قساوة الطبيعة ووظفها لأغراض جنائزية أخرى، وبالرغم من الدلائل التاريخية القليلة في استعمال الجلود إلا أن هناك من الآثار التي تشير إلى أن الإنسان البدائي عبر التاريخ القديم عرف صناعة الجلود وتفاعل معها لتطوير حاجاته المتعددة، فقد أشار المؤرخون إلى استخدام الإنسان البدائي للحيوانات الوحشية والمستأنسة خاصة جلد الماعز لصنع ملابس جلدية متنوعة [35].

والمصريون القدامى هم أول من استخدم هذه الصناعة، حيث كانوا يستعينون بها في حفظ الأطعمة، صنع الأحذية، أدوات الحرب والكتابة والتجليد كما كان المصريون يضعون موتاهم في كفن من الجلد، استخدمت الجلود بشكل واسع النطاق في بعض المجتمعات على سبيل المثال استخدم الهنود جلود الماعز والغزلان في صناعة نعالهم الخفيفة [36].

كما برع المسلمون في صناعة الجلود وازدهرت الحضارة الإسلامية قديما بهذه الصناعة ثم انتقلت إلى بلاد الأندلس لينتقل فن دباغة الجلود وتصنيفها إلى بلاد المغرب الذي أصبح له شهرة كبيرة، وقد أبدع المسلمون في صناعة الجلد وتنوعت استخداماته في تجليد الكتب وتركيب الزخارف على الجلد، فكانت الجلود تصنع من خلال الأندلس والمغرب العربي، وتم إدخال فن صناعة الجلود إلى فرنسا وألمانيا مع حفاظها على أسمائها الأصلية كالجلود القرطبية.

وفيما يخص مراكز المصبوغات الجلدية فقد حظيت بنزرت بصناعة الأحزمة الجلدية والفراء، كما مثلت تلمسان مركزاً مهما للصناعات الجلدية [37].

-صناعة الجلود بالجزائر:

في الجزائر فقد استعان الجزائريون الأوائل في حاجاتهم على الصيد وتربية المواشي؛ لذا فإننا نجد من خلال الوثائق التاريخية التي عثر عليها من قبل المؤرخين بعض الرسومات في ضواحي بسكرة تدل على وجود أشخاص كانوا يرتدون ملابس جلدية، كما تخصصت

حرفي صناعة الجلود

النساء في صناعة الألبسة والمعدة بصفة أساسية من جلد الغنم والبقر وكذالك الإبل باعتبارها مادة أولية للصناعة الجلدية[38].

وقد عرف النشاط الحرفي نهضة خلال القرن الرابع عشر، ومن أبرز النشاطات هي صناعة الجلود، حيث كانت توجد العديد من الصناعات الجلدية منها 480 محل سروجية و167محل للأحذية يعمل فيها أكثر من 500 حرفي، وفي الفترة الاستعمارية خضعت الجلود للتبعية الفرنسية فكانت المصنوعات الجلدية تنتج لتلبية حاجيات الجيش الفرنسي[39].

وبعد بزوغ فجر الاستقلال كان في الجزائر بعض المدابغ الحرفية القديمة وبعض المعامل الصغيرة والمتوسطة لصنع الأحذية، تمركزت الصناعات الجلدية حول العاصمة ومدينة وهران وخلال 1965 و1966 أنشئت 46 وحدات جديدة في قطاع الجلود واستثمرتها الدولة، وخلال هذا وجدت الشركة الوطنية الجزائرية للدباغة والشركة الوطنية لصناعة الأحذية في ثماني وحدات إنتاجية[40].

أما الفترة الحالية تدرج الصناعة الجلدية حسب القانون المحدد لقواعد الصناعة التقليدية والحرف ضمن الصناعة التقليدية الفنية رقم (07) في قائمة النشاطات- التقليدية وتضم بدورها 06 نشاطات طبقا للمرسوم التنفيذي رقم 339 المؤرخ في 19 شوال 1428 الموافق ل 31 اكتوبر[41].

-أهم مناطق تمركز الصناعة التقليدية في الجزائر:

تتمركز صناعة الجلود في الجزائر من الشمال إلى الجنوب، فتعدد المناطق الرعوية جعل من صناعة الجلود أولوية عبر كل الطبقات في المجتمع الجزائر قديما وحديثا .فقد اشتهرت مدينة تلمسان منذ القدم بصناعة الجلود وكانت تمثل مركزاً هاما للصناعة الجلدية والدباغة، وهي مستوحاة من الفنون الأندلسية، وهو ما يجعلنا نجد انتشاراً موسعا لصناعة السروج والتطريز على الجلد والخياطة مستقاة من الفن الشعبي، كما عُرفت بجاية بصناعة الأحذية[42].

أما منطقة الأوراس فقد تميزت ببساطتها في صناعة الجلود، باعتمادها على وسائل بسيطة بدائية من أهم منتوجاتها السروج والأحذية. كما تميزت كل من تيبازة وسيدي بلعباس بصناعة السروج لاشتهارها بتربية الخيول وتطورت فيها أشكال الرسومات المنقوشة على السروج، واشتهرت مدينة المدية بصناعة الجلود وذاع صيتها لدقة حرفييها وخبرتهم الطويلة في خدمة الجلود بفضل انتشار الماشية والخيل، كما عرفت تطورا لصناعة الأحذية منذ حقبة ما قبل التاريخ[43].

وفي الجنوب الجزائري تتم صناعة الجلود تبعا للعادات والتقاليد الخاصة بكل منطقة، ففي مدينة تمنراست يقوم الحرفي الطارقي بإنجاز الدروع من جلد الجمل، فانشغال الطوارق بتربية الماعز والجمال سمح بانتشار العمل على الجلد والذي هو في الأغلب من اختصاص المرأة ما دام الرجال متخصصين في صناعة

الحلي، وتعبر الجلود على تاريخ المنطقة انطلاقا من النقوش والزخارف المعتمدة في الصنع منحوتة برموز خاصة بالمنطقة[44].

تنوعت المنتوجات الجلدية بمدينة تمنراست وانتقلت من مجرد صناعة تقليدية إلى فن وإبداع حرفي حقيقي على مادة الجلد من قرب وأغمده للخناجر وهو من بين الأسلحة التي يستخدمها الطوارق مغطى بجلد ألأيهم وهو حيوان الهقار يرصع بنقوش تترجم معتقدات المنطقة[45].

والمجتمع الادراري بدوره عرف انتشاراً موسعا لصناعة الجلود بكيفياتها المختلفة كالطرز على الجلد والزخرفة وصناعة تحف فنية من أهمها صناعة النعال من جلد البقر والغنم بالأخص منطقة أولف، وسوف نخص بالذكر لتاريخ هذه الصناعة في منطقة أولف.

بهذا كان المجال الرعوي وتوفر الماشية والإبل العامل الأساس في انتشار صناعة الجلود وتطورها في غالبية المدن الجزائرية، حيث عبرت فيها صناعة الجلود عن البيئة المحلية لكل منطقة وحسب المادة الأولية وتوفرها وكذا الإمكانيات وأساليب الحياة والتنقل.

3 – 3) تاريخ الصناعة الجلدية بمنطقة أولف:

عَرفت منطقة أولف صناعة الجلود بالأخص الأحذية بمختلفها منذ قرون مضت، وهي تضرب بجذورها في عمق التاريخ المادي للمنطقة، فقد فكر الإنسان الأول في كيفية استغلال جلود الحيوانات المختلفة لتلبية حاجاته المتعددة.

استخدم الاولوفيون جلود الحيوانات بعد عملية دبغها في إنتاج العديد من المنتجات الجلدية التي استطاع من خلالها تلبية متطلبات السكان من نعال وأدوات الزينة، وغيرها من الأغراض التي تدخل في صناعتها مادة الجلد[46].

هذا ما يبرز لنا تمسك أهالي المنطقة بالحرف التقليدية، وبالأخص الصناعة الجلدية منها؛ ونظرا لانعدام التدوين والتأريخ لهذه الحرفة لم يسمح هذا بتحديد دقيق لفترة زمنية بعينها ومعرفة واقع الحرفة والحرفيين، إلا ما جاء على لسان قدامى حرفي المنطقة وهو من الضروريات لأجل التحضير لهذا الجزء من الدراسة.

يشير الحرفي "قدي الصَالح" إلى أن حرفة صناعة الجلود مرتبطة بوجود الإنسان الاولفي وتضرب بجذورها في عمق التاريخ القديم لمنطقة أولف وبالأخص زوية حينون، فالمنطقة لم تعرف إلا مجالين للعمل إما في الزراعة أو الحرف التقليدية وهما مرتبطان مع بعض، وكانت الحرف آنذاك تمثل مصدر ثانٍ للارتزاق وهي الشغل الشاغل لأهل المنطقة، وبالتالي عرفت الحرفة مشاركة جماعية كالتويزة لجميع أفراد العائلة كل يعمل حسب طاقته من أجل تلبية الطلبات التي كانت تعرف زيادة خاصة في فصل الصيف لطبيعة المنطقة الحارة[47].

وحسب ما جاء على لسان أحد قدامى الحرفيين "حمادي الحاج" فإن حرفة صناعة الجلود كانت موجودة قبل الخمسينيات بشكل تقريبي، وقد عرفت إقبالا مكثفا وتنوعا إنتاجيا مختلفا وخلال الفترة الاستعمارية عرفت هذه الحرفة توسعا كبيرا وتحديدا بين 1945 – 1940 حيث قامت فرنسا بتشجيع الحرفيين ودعمهم لزيادة الإنتاج، ولاسيما الأحذية الجلدية للجنود الفرنسيين وأنشئت ما يعرف بالصناعة التقليدية لدعم الشَراكة وكان الشراكة (اسم يطلق على صانعي الأحذية بمنطقة أولف قديماَ ولا زال متداولاً ولكن بشكل نسبي على ما كان عليه قديماَ حتى الأحذية تعرف بنفس الاسم (نعال الشرك) نسبة لصانعها الشراك والمقصود مصنوعة من الجلد) على حد قول "حمادي الحاج" متخصصين في صناع الأحذية تجُرى لهم مسابقة تنافسية لتأمين أحذية الجنود الفرنسيين الذين يشترط أن يرتدوا الأحذية المحلية لخصائصها المتميزة، وهو ما ساهم في تنشيط حركة الصناعة الجلدية آنذاك وزيادة عدد الحرفيين نتيجة ارتفاع الطلب على منتجاتهم من قبل الفرنسيين، حيث يتم إجراء عقد بين الحرفيين والعسكريين على الكمية المطلوبة مقابل الأجر[48].

ومنذ الاستقلال إلى يومنا هذا والحرفة تعرف تناقصا مستمرا واقتصرت المنتجات الجلدية على

صناعة النعال تحديدا مع بعض النماذج البسيطة من المنتجات الأخرى، وهذا بفعل ظهور المؤسسات وتنوع مصادر الارتزاق غير الصناعة الحرفية[49].

4) دباغة الجلود والصناعة الجلدية بمنطقة أولف:

4-1) لمحة تاريخية عامة عن الدباغة:

الدباغة من أصل: دبغ دبغا دباغا. ودباغة الجلد تليينه ومعالجته بالقرط وهي حرفة الدباغ وهو صاحبها. والدباغة هي "دبغ ألإهاب بما يدْبغْ به ولإيهاب الجلد من البقر والغنم والوحش[50].

عُرفت الشعوب القديمة بدباغة جلود الحيوانات منذ ما قبل التاريخ وترجع دباغة الجلود إلى العصر الحجري، حيث كان الإنسان البدائي يقوم بعملية الصيد واستغلال جلود الحيوانات لسِتر جلده بعد أن عرف تماسكها والدفء الذي تمنحه لجسمه[51]. وقد استخدم الإنسان البدائي طرقه الخاصة لمعالجة الجلد قبل استعمالهما وتتلخص أول طرق الدباغة عند الأقوام القديمة في:

- بعد سلخ الجلد يوضع على الأشجار في أماكن رطبة كي لا يتعفن لعدم معرفتهم بمادة خاصة تحفظ من تعفن الجلد.
- وضع أوراق الشجر والفواكه فوق الجلد مع إضافة الماء. وبعد اكتشاف ملح الشب المعدن (مادة معدنية كميائية بيضاء موجودة في الحالة الطبيعية في الأرض) منذ 800 ق.م استخدم في الدباغة؛ نظراً لسرعته مقارنة بالطرق السابقة وقد استعان به الأفارقة في عملية الدباغة[52].
- كما عَرف المصريون القدامى دباغة الجلود؛ نظراً لتواجد صناديق مدبوغة قبل ثلاثة عشر قرنا من الميلاد، وكذلك الحال في المشرق العربي وتبين أن الجلود التي استخدمها المصريون القدماء كانت متينة، كما استخدمت الجلود المدبوغة للكتابة في الحضارة الإسلامية، وفي العصور الوسطى خاصة صناعة النعال والسروج[53].
- وفي الجزائر استعان الدباغون بمادة الشب وقشور الرمان في الدباغة، وكانت هذه الصناعة محتقرة لما ينطلق منها من روائح كريهة وأوساخ ربما كانت خارج المدن كما خصصت أماكن خاصة للدباغة خلال الفترة العثمانية عرفت بدار الدباغة تحوي جماعة من الدباغين[54].

تباينت طرق الدباغة من مجتمع لآخر وما تتوفر عليه البيئة من مواد للدباغة تعكس البيئة الثقافية والحضارية لكل منطقة وخلفيتها التاريخية.

ظلت الدباغة تمارس بشكلها التقليدي عند غالبية الشعوب حتى القرن الثامن عشر بعدها اكتشف الإنسان طرق أخرى للدباغة؛ من أجل تسريع عملية الدباغة وتوفير الوقت والجهد معا وبظهور الكمياء واكتشاف الصباغة انتشر استخدام الصبغيات لتلوين الجلد، وبحوالي 1900 ظهرت الدباغة بالكروم والتي سهلت عمل الدباغين، وبعد عشر سنوات طور "مارتن دنيس" هذه الطريقة وقد ساعدت الدباغة بالكروم على إنتاج جلود أكثر مرونة وتعددت بعدها أنماط الدباغة من دباغة بالزيوت إلى دباغة مختلطة[55].

4 - 2) الدباغة التقليدية بمنطقة أولف:

سنحاول التطرق لأهم المراحل التي يتبعها الحرفي في عملية الدباغة لنكتشف الفوارق في تحضير المادة الجلدية وقبل الحديث عن تهيئة الجلد، تجدر الإشارة إلى أن هناك نوعين من الجلود وهما الأكثر استخداما منها: الجلد الخشن مصدره الجمال والبقر والجلد الرقيق مصدره جلد الماعز وتختلف طريقة الدباغة في كل النوعين من الجلد للخصائص التي تميزهما ومن أهم المراحل ما يلي[56]:

- عملية السلت: بعد أن يؤتى بالجلد من عند الجزار جاهزاً يتم لفه جيدا في كيس أو في إناء مغطى ويوضع في زوية محددة أو في مكان دافئ لحجز الهواء عن الجلد كي يسهل نزع الشعر منه، بعد استرخائه جيدا يترك لمدة معينة تبعا لحالة الطقس ونوعية الجلد المراد استعماله في الصناعة، فلو كان الجو حارا فإن العملية لا تتطلب مدة

أطـول يـوم أو يومين تكفـي، وأما إن كان الجـو باردا يلزم مـدة أطـول أسـبوعا أو أكثر.

وبعـد هذه الخطوة يقـوم الدباغ بنزع الشـعر بطريقة تقليدية من الجلد الذي قام بلفه

مسـبقا باسـتعمال اليـد ويزيـل البقايا مـن اللحم باسـتخدام السـكين، ثـم ى جفف لمـدة يـوم أو يومين لتفـادي الـروائح الكريهة المنبعثـة من الجلـد، والتي هي مضـرة في غالـب الأحيان هـذا بخصوص الجلـد الرقيق، أما بخصـوص الجلد الخشـن فلا يمـر بعملية السـلت نظراً لطبيعتـه الخاصة.

- **عمليـة الدباغـة:** بعـد تجهيز الجلـد الرقيـق يقوم الحـرفي بقـص الأجـزاء غيـر الصالحة ثـم يحضر الدبـغ والمتكـون مـن المـاء وحبـات الدبـغ الـذي يسـتخلص من شـجرة (تقارة)[57] مع قشـور الرمان وقليـلا من الملح لكـي يحافـظ الجلد علـى ليونته، ويسـتخدم. مقدار 1 كلـغ للجلد وبعد غسـل الجلد وضـع داخل محلـول الدبـغ المحضر سـابقا ويدلك باليـد والعمليـة شـبيهة بغسـل الملابـس، حيـث يسـتعان باليد في عملية الدباغـة والتي تتطلب جهدا عضليـا كبيراً وصبر مدة سـاعة ونصـف تقريبا حتى يتغير لـون الجلد ويترك لمـدة يوم أو يومين حسـب الطلـب ونـوع الجلـد، إلى أن يميـل للاصفراروبعد اسـتخراج الجلد يصبح جاهـزاً للاسـتعمال وان لم يدبغ جيـدا تتكـرر العملية.

أما الجلـد الخشـن فطريقـة الدباغة تختلـف، نظرا لخشـونة الجلد وصعوبـة معالجته باليـد، حيث يوضع على سـطح مسـتوي بعد تركه في الماء مدة أسـبوع كامل ويتـم ضربه جيـدا بعصا غليظـة تعرف بـ"الهـراوة" كي تتلاشى البقايـا العالقة بالجلد لتسـهيل عملية الدباغة، بعدها يبسـط الجلد على الأرض ويدبغ الجلد باستعمال مـادتي الملـح والشـب تسـتخدم الكميـة على حسـاب مسـاحة الجلـد ويوضع في باطـن الأرض لمدة أسـبوع أو عشـرة أيـام حتى يتشـرب الجلد مـادة الدبـغ، وتتوقف المدة على حسـاب احتيـاج الحرفي وبعـد أن يصبح الجلد جاهـزاً يسـتعمل في صناعة الركائز الأساسـية[58].

تكمـن فائدة الدباغـة في إعطاء الجلد ليونـة ومرونة في عمليـة الصنع ومنظـر لائق للحـذاء ألا أنهـا تنطوي على مشـاق كبيرة ومضار على مسـتوى اليدين لا استخدامها المتكـرر. وفي الوقت الحالي لم يعد الحـرفي بحاجة إلى الطرق التقليديـة في الدباغة ونرجـع هذا إلى عدة أسـباب منها:

- توفر المدابغ والمصانع الخاصة بمعالجة الجلد.
- ظهـور مـواد أكـثر تطـو راً وفاعليـة مـن النباتات الطبيعيـة.
- عزوف الشـباب على ممارسـة الدباغة تجنبا لمشاق العملية ومتطلباتها.
- قلة عطاء البيئة المحلية ولا سـيما مادة الدبغ شـجع على اسـتيراد الجلد رد جاهز.
- ضعف رأس مال الحرفي.
- **عمليـة الصباغـة:** بعـد أن ينتهي الحرفي مـن تجهيز الجلد بكل مراحله السـابقة الذكر يحـاول أن يعطي للجلـد لون مناسـبا يتمـاشى وخبرتـه، ومـا يتلاءم وذوقـه الخاص فلا صبغة لهـا دور جمالي وفـني ووقـائي للجلـد من المؤثرات الخارجية من رطوبة وحرارة تتمـاشى ونمط البيئة الصحراويـة، والتلوين يـبرز لنا مهـارة الحـرفي وإبداعه الفـني والجمالي.

عرفـت منطقـة أولـف نوعين مـن الصبغـة أولها محليـة الصنـع وأُخـرى مسـتوردة، والأصبغـة الـتي يحضرهـا الحـرفي محليا تسـتخرج في أغلـب الأحيان

من أوراق النباتات كقشور الرمان، لأجل الحصول على اللون الأصفر وقد كانت الصبغات النباتية أكثر استعمالا وقد استعملوا نبتة الحناء للحصول اللون البرتقالي[59].

أمـا حديثا فقد أصبحـت الصبغيـات أكثرها معدنية في الغالـب، وهـي تـأتي جاهزة من خـارج المنطقـة منها: الطملـة والتي تخلط مع المـاء لتعطي لون اسـود ومعدن "كلبـوا" يجلـب مـن منطقة أقبلي يسـحق ويمـزج مع المـاء فيعطي اللون الأحمـر، ومن بين الألـوان التي كانت معروفـة بالمنطقة هي: الأحمر، الأسـود، الأبيض تتماشى واختيار الصانـع أو صاحب الحذاء، أمـا الأصبغة الأخرى كانت تسـتورد في وقت سـابق من بـلاد السـودان أو من

غردايــة والبعض الآخر من تمنراســت ولكل حرفي منطقة خاصــة لجلــب الاصبغــة الــتي يراهــا مناســبة[60]. وتتم عمليــة الصباغــة بعد وضــع الجلــد وهو رطــب في آنية وتوضــع الأصبغة على الجلد باســتخدام فرشــاة صغيرة أو قطعــة قماش ثم يقــوم الحرفي بصبغ الحــذاء والأجزاء التابعــة له، ثم يقــوم بعدها بتمرير حجــرة صغيرة خاصة لكــي يدعك الصبغــة. أما الجلود الخشــنة فهي لا تخضع لعمليــة الصباغــة بل تبقــى علــى لونها الطبيعــي الذي اكتســبته من عمليــة الدباغة[61].

حاولنا مــن خلال هذا العــرض الموجز أن نــبرز مراحل عمل الحرفي وكيفيــة تطويعه للجلد مــن حالته الخام إلى مادة جاهزة للاســتعمال وقابلة للصناعة باختلاف المادة الجلديــة، وما تحملــه من خصائــص تميزها عــن غيرها من الجلــود الأخرى.

وبعــد اطلاعنا علــى أهم خطــوات معالجــة الجلد التقليديــة أضــحى بفعل ظهــور مدابغ خاصــة وتنوع في طــرق معالجــة الجلــد بالطريقــة الحديثة عــن طريق المصانع ،مما قلل مــن إمكانية الدباغــة التقليدية عكس ما كانــت عليه ســابقا، وأصبح يــأتى بالجلد جاهــزاً من ا لمصا نع .

5) البناء التنظيمي والاجتماعي للحرفة في منطقة أولف :

يمكننا أن نــبرز بهذا الصدد نمطين رئيســيين تميزت بهما الحرفة تم اســتخلاصهما مــن تصريحات الحرفيين وهــو مــا تعَرفه الحرفــة في الوقت الحالي بشــكل نســبي معتمد التقســيم الآتي:

النظام العائلي للحرفة: تعد الأســرة الوحدة الهيكلية الأساســية للحفاظ على الحرفة واســتمرارها وتشــارك العائلــة في العمل مــن بدايته إلى نهايته كلا يعمل حســب مقدرتــه، فالرجــال مــن عائلة واحــدة يمارســون نفس الحرفــة، كمــا تتحمــل العائلــة كافــة العمل عــن طريق تجزئتــه بين أفــراده على النحــو التالي[62]:

- (الأب) المعلــم: وهــو المســؤول علــى تأميــن المواد ويشــرف على العمل ومخول بإصدار الأوامر بكيفية العمل ســواءً كان المتعلم من أفــراد العائلة أوخارجها ويقوم أيضا بــدور توجيهي وتقســيم الأدوار.
- المـــرأة: وهي مكلفة في الغالب بتجهيز الجلد ودبغه ولف الخيط.
- الأبنــاء: مكلفــون بالتقــاط حبات الدبغ والمشــاركة في صنــع الأحذيــة ومراقبــة طريقــة عمــل الأب، وبعد اكتســاب خــبرة عن طريــق الممارســة المتكررة والحضــور الدائم يصبــح معلما ويــرث بذلك الابن مهنة أبيه كمــا يتواجــد في حيز التدريــب صبية من غيــر العائلة لتعلــم الحرفة.

تعد الخبرة الفنية والمهنية أســاس لاســتمرار الحرفة بأســلوبها وتقنياتهــا التقليديــة المتوارثة، وهــي القاعدة الأساســية الــتي تقــوم عليهــا الحرفــة فالخــبرة المهنية تتطلب معرفــة ودرايــة ومتابعة.

أما العلاقة بين المعلم والصبي طغى عليها الطابع الأسري؛ فكان الأب يعلم أبنائه ويحرص على ذلك؛ كون الحرفة هي المصدر الأساس للعيش بعد الزراعة هذا مع ضمان تعليم خارجي لمن هم خارج العائلة دون شروط محددة[63].

ونظــراً لأهمية الحرفة تــم إدراج صناعة الجلود ضمن فــروع تخصصيــة في مركز التكويــن المهــني بالمنطقة؛ فلم يعــد التدريب يقتصر على الحــرفي وأسرتــه بل لابد من خطــة منظمــة تديرها مؤسســة التكوين، لأجــل تمكين الراغبين في تعليــم الحرفة بعيدا عن الحيــز العائلي فقط مــع الحفاظ علــى الحرفة مــن الاندثــار، إلا أنهــا تعرف إقبالا ضئيلا لممارســتها بفعل المتغيرات البيئية وانتشــار التعليم وتعــدد مصادر الارتزاق خــلاف الحرفة عكس ما كان عليه الحال ســابقا.

بهذا شــكلت الأســرة قمة الهيكل التنظيــمي للحرفة وطريقــة لضمان جــودة المنتــج وغالبــا ما يكــون هناك تــزاوج بيــن أفــراد العائلة لقــوة الروابــط القرابيــة بين العائــلات الحرفيــة والــتي تســعى للمحافظــة علــى اســتمرارية الحرفــة بين أفردهــا، أما في الوقــت الحاضر فأصبــح أبنــاء الحرفييــن جلهــم متعلميــن ويلتحقون بالوظائــف الحكوميــة، كل ذلــك نتج عنه عــدم الاعتناء بمهنــة الأجــداد غيــر الآمنة.

- **التقسيم الجنسي للعمل:** ركزت الحرفة في المقام الأول على التقسيم الجنسي للعمل، وهو ما جعلها حكراً على الجنس ألذكوري للخصوصية التي تميز العمل في الحرفة، بينما النساء لهن جزء محدد في العمل وليست مسؤولة عنه ولا تمتلك القيادة في العمل عدا البعض القليل، وهذا التقسيم للعمل الحرفي عرفته المجتمعات البشرية عبر التاريخ في مختلف الحرف، وفي مصر عرفت صناعة الجلود نوعا من الخصوصية الذكورية، بينما النساء نادراً ما وكل لهن العمل في الحرفة فالآباء أكثر حرصا على توريث الحرفة لأبنائهم للحفاظ عليها[64].

6) مصادر وأدوات عمل حرفي منطقة أولف:

مصادر المواد الأولية لعمل حرفي منطقة أولف:

6-1) الجلد الطبيعي والاصطناعي:

يعد الجلد من المصادر الأساسية في العمل وقد كان الحرفي يؤمن الجلد خاصة الخشن منه عن طريق القوافل التجارية، فقد مثلت الآبار ملتقى القوافل وأحد العناصر المهمة في تنشيط حركة القوافل التجارية التي اتخذت طرق ومسالك للعبور عبر الصحراء، فكانت بذلك توات أحد الطرق الهامة لمرور القوافل التي تتاجر في نقل العبيد والذهب وأصناف الجلود ومواد الصباغة المختلفة من بلاد السودان وإفريقيا السوداء[65]. ولاعتبار منطقة أولف من بين المناطق العبورية المهمة آنذاك للقوافل فهي تربط توات بأفريقيا عن طريق: أقبلي بأولف إلى قاوا وتيمبكتوا بعين زيرة وطريق فرعي (من قاوا نحو أغادس وكانوا)[66].

ساهمت بهذا القوافل في تأمين الجلود للحرفيين ولاسيما الجلود الخشنة، فيتم تجفيف اللحوم داخل جلد البقر وبعد استهلاك اللحم يستغَل الجلد في صناعات مختلفة تعتمد على هذا النوع من الجلد، أما الجلد اللين (جلد الماعز) يؤمن من البيئة المحلية عن طريق الجزار مباشرة[67].

وقد يلجأ الحرفيون لاستيراد الجلود الاصطناعية جاهزة نظراً لمشاكل الدباغة وقلة عطاء البيئة وندرة المواد للصباغة الجلد ومشاق الطرق التقليدية في تجهيز الجلد والحصول عليه عن ذي قبل.

6-2) الخيوط المستخدمة للخياطة:

تستخرج الخيوط من الجلود قبل دباغتها كي لا تنقطع أثناء الخياطة، كما يستعان ببعض الخيوط الحريرية والتي تستورد على شكل كُبة غزل.

6-3) الكرتون:

الورق المقوى): يستعمل لتفصيل نماذج الأحذية المراد صناعتها بمقاسات مختلفة متوفرة محليا .

6-4) الصمغ:

الغراء يحضر من الدقيق حيث يغلى على النار إلى درجة الاصفرار ويستعمل بعدها لعملية لصق القطع الجلدية، أما اليوم فيستعمل الغراء الاصطناعي[68].

7) أدوات عمل الحرفي:

استعان الحرفي بأدوات تميزت ببساطتها ومحلية صنعها ولكنها فعالة في الوقت نفسه، حصل عليها الحرفي البسيط من محيط حرفته الشعبية تتماشى مع الواقع المعيشي للحرفي، وهي لا تستوجب مهارات خاصة لصنعها وكان الحرفي يعد أدواته بنفسه وإن كان بعضها يحتاج للمسات الحداد والنجار النهائية ومن أهمها[69]:

- **السكين:** مصنوع من الحديد والخشب يستعمل لقطع الجلد وتنظيفه من بقايا اللحم المتعلقة بالجلد كما يستخدم في تصميم الأشكال على ا لجلد .
- **المقص:** مصنوع من الحديد يستعمل للقص.
- **المبرد:** مصنوع من الحديد والخشب ويستعمل لدعك الجلد وتمليسه.
- **المثقب:** مصنوع من الحديد يستعمل في تثقيب الجلد وفي الزخرفة.
- **كماشة (كلابة):** مصنوعة من الحديد تستخدم لنزع المسامير.
- **مسمار:** مصنوع من الحديد يستخدم في الزخرفة والنقش على الجلد وضبط البطون.
- **آلة الخياطة (ليشفة)** مصنوعة من الحديد

ادوات عمل الحرفي

والخشب تستخدم في خياطة الجلد ويطلق عليها أيضا المخراز وهي أداة مهمة تساعد الحرفي على إتقان عمله ،بسيطة التركيب تتكون من مقبض خشبي ونصل معدني وله عدة أشكال مدببة ومستقيمة ومنها الحادة.

- مفك براغي : مصنوع من الحديد والخشب لنزع المسامير غير صالحة.
- مطرقة خشيب :مصنوعة من الخشب تستعمل لطرق الجلد من أجل تمليسه.
- مطرقة حديدية: مصنوعة من الحديد تستخدم لتثبيث المسامير لربط القطع.

تتباين الأدوات من حرفي لآخر ولكن الأدوات السابقة تعد أساسية لغالبية الحرفيين بالرغم من المستوى التقني البسيط الذي تتميز به مقارنة بالتطور الحاصل على مستوى تقنيات العمل، كوجود آلة كهربائية خاصة بالخياطة بدل الاستعانة باليد إلاأننا نجد الحرفي لازال متمسكا بأدواته التقليدية المحلية الصنع؛ للحفاظ على الطابع التقليدي المحلي للمنتج وهو ما أُثبناه في الجانب لميداني لدرسة.

8) أنواع المنتوجات الجلدية بمنطقة أولف:

نعرج هنا إلى أهم المنتوجات الحرفية المستخلصة من الجلد والتي تفنن فيها حرفي براعة الحرفي وبيئته المحلية منها مايلي[69]:

- أحذية تقليدية (الصباط):

فالصباط أو (الحذاء) التقليدي عبارة عن نوع من الأحذية مرتفعة الجوانب منها الرجالي والنسائي متعددة الاستعمالات ويسمي محلياُ بالريحية ولها عدة أنواع والوان، وحسب الاستعمال لكل واحدة منها هناك الريحية الشتوية وهي مزيج ن الصوف والجلد لها عدة استعمالات تلبس في الصيف والشتاء فهي تقوم مقام الحذاء والجورب والريحية الحمراء والصفراء تلبس في الأيام العادية وهناك نمط آخر يعرف بالريحية المقلوبة مصنوعة من الجهة الخلفية للجلد. واخيرا بليغة العريس تأخذ اللون الأصفر في الغالب وهناك، كما أن البليغة يرتديها كبار السن كثيراً لسهولة ارتدائها ونزعها. والنساء ايضاَ في الأيام العادية وفي المناسبات وهناك أنماط من البلغة منها المفتوحة والمطوية في الجوانب رجالية ونسائية.

- القربة : تصنع من جلد الغنم تستعمل لحفظ الماء وتبريده.
- الدلوا: يصنع من الأغنام يستخدم لنقل الماء.
- ـ الفروة: نوع من السجاد يستعمل لصلاة.
- الزطام (محفضة) تستخدم لحفظ النقود.
- الواغة: تصنع من الجلد وهي عبارة عن عصى تلصق بالجلد تستخدم لوضع الأواني وصيانة الأثاث.
- الرقعة: تصنع من الجلد توضع تحت الرحى.

ثالثاَ: الإطار الميداني للدراسة:

1) إجراءات الدراسة :

1. منهج الدراسة : استعانة الباحثة بالمنهج الوصفي الذي يساعد على توفير بيانات مفصلة عن الظاهرة من أجل الوقوف على الواقع الاجتماعي والمهني لحرفي صناعة الجلود في منطقة أولف، كون الدراسة تنتمي إلى نمط الدراسات الوصفية وهي

نـوع من البحوث تتضمن دراسـة الحقائـق المتعلقة بطبيعة خاصـة أو مجموعة من النـاس لأجل إعطاء تفسـير دقيق لظاهرة وتحليلها كماً وكيفاً مما يرسـم واقعيـة الظاهرة .

2. مجتمـع وعينـة الدراسـة: شـملت الدراسـة حرفي صناعـة الجلـود المتواجدون بشـكل أسـاس بأولف بزاوية حينـون تحديداً؛ كونها تحـوي غالبية الحرفيين الناشـطين في هـذا المجال.

3. أدوات جمـع المعطيـات: تتنـوع الأداة حسـب نـوع المعلومات المطلوبة، بهذا اسـتدعت طبيعة الدراسـة الاعتماد علـى أدوات بحثية متنوعـة قصد الحصول علـى المعلومـات الكافية منها:

4. المقابلة الشـخصية: وتـم الاعتماد عليهـا للحصول علـى بيانـات مفصلـة عـن حـرفي صناعـة الجلود بشـكل تلقائي مـع الحرفيين لتفـادي النقص المتعلق بالحرفـة (صناعـة الجلـود) وتاريخهـا كمـا تـم الاسـتعانة بوسـيلة التسجيل (المسـجلة) للإحاطة بجـل المعلومـات المتعلقـة بتطـور الحرفـة وأبعادها الاجتماعيـة والتنظيميـة.

5. الملاحظة: تمكـن من الحصول على معلومات واقعية ومعاينة مباشـرة للحرفيـين والسـلوك الاجتماعي بينهـم، للوقوف على مـدى اسـتمرارية بعض القيم الاجتماعيـة ومراقبـة جـو العمل وبعـض الجوانب المحددة لطبيعـة العمل وأسـلوب أدائه.

6. اسـتمارة مقابلة: تـم الاعتماد عليهـا لوجود حرفيين كبـيري السـن وهـم لا يجيـدون القـراءة، ومـن أجل ضمـان إجابـات موضوعية وفهم لمحتوى الاسـتمارة وزعت بعـض الاسـتمارات علـى من لهم مسـتوى تعليمي لملأهـا ذاتياً.

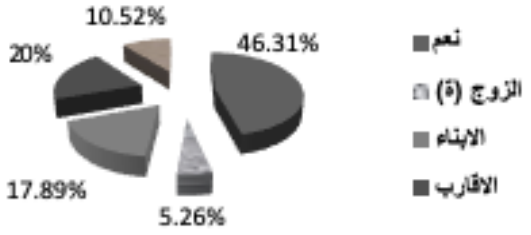
2) الواقع الاجتماعي لحرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف :

الاستمرار الاجتماعي لحرفة الجلود بمنطقة أولف

الجدول رقم (01) شكل ممارسة الحرفة

ممارسة الحرفة		التكرار	النسبة المئوية
نعم		44	%46.31
لا	الزوج(ة)	05	%5.26
	الأبناء	17	%17.89
	الأقارب	19	%20
	متمهنين	10	%10.52
المجموع		70 951	%100

الشكل رقم (01) توزيع نسب المبحوثين حسب شكل ممارسة الحرفة



من خـلال معطيـات الجـدول الأول نلاحـظ غالبية الحرفيين لا يمارسـون العمل بشـكل فردي بأعلى نسـبة قـدرت بـ53.67 % احتلـت نسـبة 20 % مـن الحرفين الذيـن يلجئون لمسـاعدة الأقـارب، بينما من يسـتعينون بأبنائهـم قدرت نسـبتهم بـ17.89 % في حـين تقلصت النسـبة تدريجياً من10.52 % للممتهنـين و5.26 % لمن يعتمد على الزوج (ة) في العمـل، بالمقابل مثلت 46.31 % فقط لمن يعتمد على نفسـه في أداء عمله كأقل نسـبة يشير إليهـا الجدول .

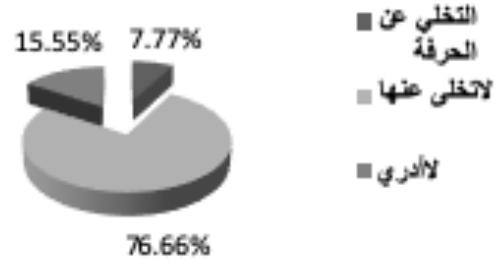
ونرجـع اعتماد غالبيـة الحرفيين على مسـاعدين إلى ما تتطلبه الحرفة، وهو ما يفسـره الواقع وبشـكل واسـع النطاق لمُشـاركة الحرفي عائلته في العمل كمسـاعدين له أو متعلمـين، كدليـل على الرابـط القرابي بـين الحرفيين والتعـاون لإنجاز المنتج بشـكله النهائي، وقـد يلجأ الحِرفي للأقـارب كـي لا يتكبـد تكاليـف ممتهنـين وهـو ما تم مصادفته أثنـاء ملء الاسـتمارة تواجد لأبنـاء الحرفيين ولا سـيما كبيري السـن والذيـن تفوق أعمارهـم عن 50

سـنة؛ نظراً لضعـف مقدرته علـى مواصلـة العمل كما عرفه سـابقاً فيلجـأ غالبيتهـم إلى الحرص علـى تواجد أبنائهم وإن لم يكونواْ ممارسـين فعليـين للحرفة، إلا أنهم يتعلمـون الحرفة أثناء قيامهم بجزء مـن العمل كتعاون في إطـار العائلـة أحياناً وفي وقـت الفراغ أو مـن حين لآخر.

الجـدول رقـم (02): رغبـة الحـرفي في التمسـك بالحرفـة أو التخلـي عنهـا

رغبة الحرفة	التكرار	النسبة المئوية
التخلي عن الحرفة	07	% 7.77
لا اتخلى عنها	69	% 76.66
لا أدري	14	% 15.55
المجموع	90	% 100

الشكل رقم (02) توزيع النسب حسب رغبة الحرفيين بالنسبة للحرفة



يُعـبر غالبيـة الحرفيين عـن عدم رغبتهـم في التخلي عـن الحرفة حـتى ولو توفـر لهم عمـل آخر بأجـر مرتفع بنسـبة قـدرت 76.66 % بينمـا نسـبة 15.55 % أبدوا ترددهـم حيال أمـر يعتبرونه مصيري ويسـتحيل الفصل فيـه، في حين عبرت نسـبة 7.77 % عـن الحرفيين الذين أبـدوا اسـتعدادهم للتخلي عـن الحرفة لأجـل عمل آخر أكثر دخـلاً منها.

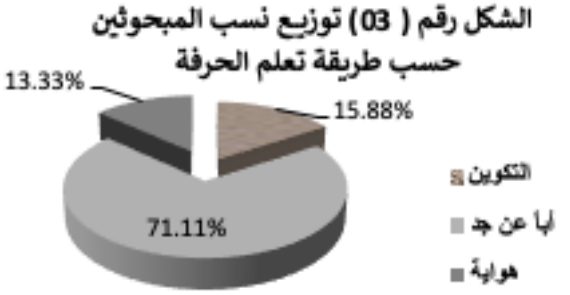
نفسـر هـذا بالارتبـاط القوي بـين الحـرفي وحرفته، فهـي تمثل جـزءاً مكونـاً لشـخصيته ويعبر عـن واقعه ويجسـد ماضيه وهـو ما يتفـق عليه غالبيـة الحرفيين ممـن تمـت مقابلتهم أثنـاء الـنزول الميداني.

ومـن بـين العبـارات المصرح بهـا من قبلهـم (مهنة أجـدادي، هـي ما أقتـات منه، تـراث منطقـتي ولا بد أن أحافـظ عليه) وغيرها مـن العبارات الكثـيرة، التي يحاول مـن خلالها الحـرفي تأكيـد ارتباطـه بالحرفـة وأصالتها والامتـداد العائلي لها، بهذا يُفرض عليه مواصلة مسـيرة مـن تركوها لـه علـى حد قـول أحـد الحرفيـين (أمانة الأجـداد) لضمان اسـتمراريتها.

الجدول رقم(03): طريقة تعلم الحرفة

طريقة تعلم الحرفة		التكرار	النسبة المئوية
التكوين	شهادة	05	% 5.88
	الرغبة	09	% 10
أبا عن جد		64	% 71.11
موهبة		12	% 13.33
المجموع		90	% 100

الشكل رقم (03) توزيع نسب المبحوثين حسب طريقة تعلم الحرفة



تتبايـن طرق تعلم الحرفة بـين الحرفيين إما أن تكون عن طريـق الوراثـة، وهـي الأكثر شـيوعاً بـين الغالبية السـاحقة مـن الحرفيـين حيث قـدرت أعلى نسـبة بـ 71.11 %، في حين مـن تلقاها عن طريـق التكوين قدرت نسـبتهم بـ 15.88 % احتلـت نسـبة 10 % للراغبين في تعلمهـا ونسـبة 5.88 % لمـن كان غرضهـم في تعلمهـا عن طريـق التكوين لمجـرد الحصول على الشـهادة التي تؤهلهـم للعمل، وأقل نسـبة شـملت من كانـت الموهبة طريقـاً لتعلمهم الحرفة بنسـبة قدرت بـ 13.33 % .

نرجـع ارتفاع النسـبة أعـلاه، إلى ما يُمثلـه الامتداد العائلـي للحرفـة في الحفـاظ عليهـا وضمـان بقائها ولا سـيما ضمـن العائلـة، وقـد عَرفـت منطقة الدراسـة انتشـاراً موسـعاً للعائـلات الحرفيـة كانـت ولا زالـت تُعـرف بالحرفة وباعها الطويل في ممارسـتهما والحرص

خيار الحرفي / الحالة العائلية	التخلي عن الحرفة		لا أتخلى عنها		لا أدري		المجموع	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
أعزب	04	8.33%	33	68.75%	11	22.91%	48	% 100
متزوج(ة)	02	9.52%	35	87.5%	03	21.42%	40	% 100
أرمل	01	50%	01	50%	00	/	02	% 100
المجموع	07	7.77%	69	76.66%	14	15.55%	90	% 100

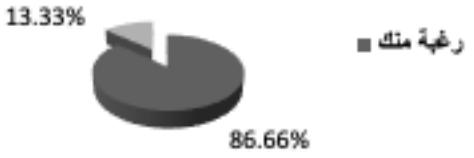
الجدول رقم (05): العلاقة بين رغبة الحرفي في (التمسك/التخلي) عن الحرفة والحالة العائلية

على تعليمها لأبنائهم، من أجل الحفاظ على تناقلها ضمن العائلة الواحدة؛ لهذا يكون الأمر طبيعياً أن يُعبر غالبية الحرفيين عن ثوراتهم للحرفة أباً عن جد كدليل على امتداد للحرفة حسب وجهة نظريري.

الجدول رقم (04): رغبة الحرفي في تعلم الحرفة

رغبة الحرفة	التكرار	النسبة المئوية
رغبة منك	78	% 86.66
مجبر عليها	12	% 13.33
المجموع	90	% 100

الشكل رقم (04) توزيع نسب المبحوثين رغبة الحرفي في تعلم الحرفة



تعبر نسبة 86.66 % عن غالبية الحرفيين الذين تعلموا الحرفة رغبة منهم بينما تشير نسبة 13.33 % للحرفيين الذين أجبروا على تعلم الحرفة في كلا طرق التعليم. ونرجع هذا إلى أن غالبية الحرفيين كان لهم فضول لتعلم الحرفة ومعرفة خباياها خاصة من كان التكوين سبيلاً لتعلمها، في حين من ورثوها كان سببهم في ذلك احتكاكهم المباشر بالميدان العملي، ومحاولة منهم لتطوير عمل آباءهم والحفاظ عليه في غالب ما أشار له الحرفيون الراغبون في تعلم الحرفة في مثل قول أحد الحرفيين: النمو داخل عائلة حرفية فكان لابد من الحفاظ على إرث العائلة والحاجة، عدم وجود عمل للمساعدة الأب في العيش.

الجدول رقم (05): نحاول من خلال هذا الجدول معرفة مدى ارتباط قرار الحرفي في التمسك أو التخلي عن الحرفة بالحالة العائلية في حالة توفر عمل آخر بأجر مرتفع في الحرفة الممارسة، بهذا نلاحظ نسبة 76.66 % من الحرفيين يعبرون عن عدم تخليهم عن ممارسة الحرفة حتى ولو توفر لهم عمل آخر بأجر مرتفع، احتل المتزوجون أعلى الترتيب بنسبة قدرها 87.5 % نظراً لما تَتَحمله هذه الفئة من مصاريف، وحجم الإعالة مقارنة بالفئات الأخرى بالمقابل عبر العزاب عن عدم تخليهم عن الحرفة بنسبة 568.7 % وأخيراً بنسبة قدرها 50 % للأرامل.

بينما نلاحظ انخفاضاً شديداً للحرفيين الذين أبدوا استعدادهم للتخلي عن الحرفة باختلاف حالاتهم الاجتماعية (عزاب، متزوجون، أرامل) بنسبة قدرها 7.77 % وهي قليلة جداً مقارنة بسابقتيها، وهو ما يعبر لنا عن أهمية الحرفة وما تمثله من خصوصية لكل حالة اجتماعية ولا سيما المتزوجون.

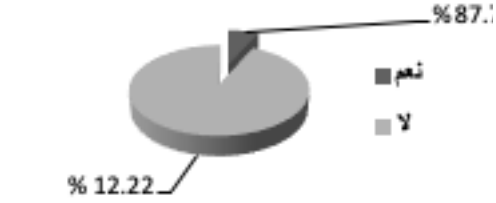
الخبرة / عمر الحرفي	أقل من 5 سنوات		5 – 15		15 – 30		30 فما فوق		المجموع	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
"20-35"	08	% 16.66	30	% 62.5	10	% 20.83	/	/	48	100
"35-50"	02	% 10.52	05	% 26.31	05	% 26.31	07	% 36.84	19	100
"50 – فما فوق"	02	% 7.14	08	% 34.73	03	% 13.04	10	% 43.47	23	100
المجموع	12	% 13.33	43	% 47.77	18	% 20	17	18.88	90	100

الجدول رقم (07) : العلاقة بين مدة مزاولة العمل (الخبرة) والسن

الجدول رقم (06) : اعتبار التوارث شرط لاستمرارية الحرفة:

توارث الحرفة	التكرار	النسبة المئوية
نعم	79	% 87.77
لا	11	% 12.22
المجموع	90	% 100

الشكل رقم (06) توزيع النسب حسب استمرارية الحرفة



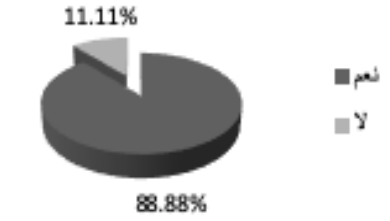
غالبية الحرفيين يرون أن التوارث شرط أساسي لاستمرارية الحرفة بأعلى نسبة قدرت بـ 87.77 % في حين 12.22% من الحرفيين لا يعتبرون التوارث شرطاً أساسياً لاستمرارية الحرفة؛ محاولةً منهم لإخراج الحرفة من نطاقها العائلي وتشجيع من هم خارج العائلة على تعلمها لإعطاء طابع آخر للحرفة خلاف العائلة، وذلك عن طريق التوعية بأهميتها كتراث للمنطقة يعكس طابعها المحلي ودفع مختلف الشرائح الاجتماعية إلى تَعلمها وتعْليمها لكل من يرغب فيها كطُرق بديلة أشار لها الحرفيون لضمان استمرارية الحرفة خلاف توريثها.

الجدول رقم (07) : تشير بيانات الجدول الذي نسعى من خلاله لمعرفة أي الفئات العمرية هي أكبر خبرة من غيرها استناداً إلى مدة مزاولة الحرفة، ومن هنا نلاحظ أن نسبة 47.77 % من الحرفيين تتراوح خبرتهم ما بين 5-15 سنة احتلت الفئة العمرية 20-35 أعلى نسبة قدرها 62.5% من أفراد العينة مقارنة بـ34.73 % عبرت عنها الفئة العمرية 50 فما فوق لتنتهي بأقل نسبة للفئة ما بين 35 – 50 بنسبة 26.31 %، في حين نلاحظ انخفاض تدريجي لمن تتراوح خبرتهم ما بين 15-30 بنسبة قدرها 20 % احتلت الفئة العمرية من 35-50 أعلى نسبة قدرها 26.31 % مع انخفاضاً تدريجياً للفئات الأخرى بنسب متوالية (20.83 % للفئة الأولى و13.4 % للفئة الثالثة)، بالمقابل من تفوق خبرتهم في الحرفة عن 30 سنة منخفضة جداً مقارنة بسابقتيها بنسبة قدرها 18.88 %، وهو نرجعه للدراية والحنكة الكبيرة للفئتين 35-50 و50 فما فوق، وباعهم الطويل في الممارسة وهم بهذا يشكلون أطول مدة عمل (الخبرة) وأوسع معرفة بالحرفة وخباياها ومتطلبات الحرفة في حين نلاحظ انخفاضاً لمن لهم أقل من 05 سنوات خبرة بنسبة 13.33% شكلت الفئة 20-35 أعلى نسبة قدرت بـ16.66 % من أفراد العينة مقارنة بـ 10.52 للفئة العمرية 35-50 وأخيراً 7.14 % شملت الفئة من 50 فما فوق.

الجدول رقم (08): انتماء المبحوثين لعائلات حرفية:

الانتماء لعائلة حرفية	التكرار	النسبة المئوية
نعم	80	% 88.88
لا	10	% 11.11
المجموع	90	% 100

الشكل رقم (08) توزيع نسب المبحوثين حسب انتمائهم لعائلات حرفية



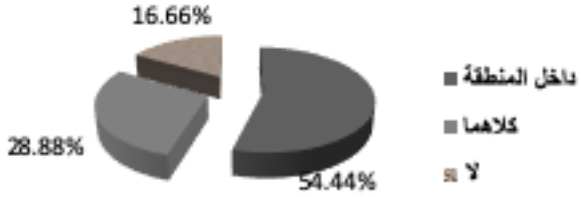
شكلت نسبة 88.88 % من الحرفيين ينتمون إلى عائلات حرفية، في حين مثلت نسبة 11.11 % لمن لا ينتمون لعوائل عُرفت بالحرفة، من خلال معطيات الجدول وكما هو موضح أعلاه يتضح لنا الارتباط بين هذا النوع من الحرف (صناعة الجلود) والانتماء العائلي لممارسيها، وأبعاد الحرفة تاريخياً واجتماعياً وامتداد الحرفة وجذورها، ونرجع هذا إلى ما عُرفت به بعض العائلات في محافظتها على تراث الأجداد لآخر أو مستمر عبر الأجيال، وهي بهذا تشكل ارتباط بين الانتماء العائلي وتناقلية الحرفة نتيجة المحافظة والاستمرار في ممارستها وعراقة حِرفييها بارتكازها على عائلات كانت ولا زالت تمارس الحرفة.

3) العلاقات الاجتماعية بين الحرفيين والمجتمع:

الجدول رقم:(09) العلاقة بين الحرفيين من نفس الحرفة:

العلاقة بين الحرفيين		التكرار	النسبة المئوية
نعم	داخل المنطقة	49	54.44%
	خارج المنطقة	00	00%
	كلاهما	26	28.88%
لا		15	16.66%
المجموع		90	100%

الشكل رقم (09) توزيع نسبي للعلاقة بين الحرفيين من نفس الحرفة



من خلال بيانات الجدول يتضح أن أعلى نسبة قدرت بـ 83.32 % عبرفيها غالبية الحرفيين عن ارتباطهم في علاقة مع حرفيين آخرين من نفس الحرفة (صناعة الجلود)، غير أنها تقتصر بشكل كبير على الحرفيين من داخل المنطقة بنسبة قدرها 54.44 %؛ وهو ما يُجِد في نظري من دائرة معارف الحرفي في توسيع نطاق العمل خارج المنطقة، لانطواء الحرفي على ذاته ضمن منطقته أكثر من الانفتاح على حرفيين خارج الحيز الجغرافي، في حين من تربطهم علاقات داخلية وخارجية عن المنطقة قدرت نسبته بـ 28.88 % وهي قليلة جداً مقارنة بسابقاتها مع انخفاض شديد بنسبة 16.66 % لمن أشاروا بأنهم لا يشكلون علاقات مع حرفيين من نفس الحرفة، وهو ما صَرحت به تحديداً الحرفيات لأسباب سبق ذكرها بخصوص عمل المرأة في الحرفة؛ وبالتالي لا يتم التواصل بين الجنسين في العمل، حيث أشارت لهذا إحدى المبحوثات أثناء ملء الاستمارة بقولها: غالبية الحرفيين رجال مما لا يتيح التقارب بيننا، كلاً يعمل على حِدة ولا يهمه الآخر.

الجدول رقم (10): طبيعة العلاقة التي تربط بين الحرفيين:

طبيعة العلاقة	التكرار	النسبة المئوية
علاقة عمل فقط	23	% 23.71
علاقة صداقة	34	% 35.05
علاقة قرابة	40	% 41.23
المجموع	90	% 100

من خلال بيانات الجدول نحاول إبراز درجة القرابة بين الحرفيين تبعاً لطبيعة العلاقة التي تربطهم وهو

مـا تؤكـده بيانات الجـدول، حيـث نلاحظ أعلى نسـبة قـدرت بـ41.23 % مـن الحرفيين تربطهـم علاقة قرابة مقابـل 35.05 % تربطهـم علاقة صداقـة في حين مثلت 23.71 % علاقـة عمـل فقـط، بهـذا تسـهم الحرفـة في تنمية التماسـك الاجتماعي بين الأقارب وتحويل تفاعلهم المسـتمر إلى طاقات إنتاجيـة، والحفاظ على اسـتمرارية الحرفـة، بالإضافة إلى توفير فرص تكويـن صداقة وتقدير الآخريـن وزملاء العمل سـواءً كانوا أقـارب أو غيرهم؛ بهذا تتشـكل علاقات غير رسـمية ولا تحكمها ضوابـط، بل هي عفويـة تلقائيـة نتيجة الاحتـكاك بين الحرفيـين وهو ما يشـجع بدوره الحرفيين علـى التعاون والشـعور بالانتماء لحرفة واحدة ومـا يوطد هذه العلاقات الجـيزة والتقارب الايكولوجي خاصةً في السـكن.

الجدول: (11) مساهمة عمل الحرفي بالنسبة للمجتمع:

مساهمة عمل الحرفي		التكرار	النسبة %
نعم	إنتاج حاجات المجتمع	36	% 33.33
	تعليم الحرفة	20	% 18.51
	اكتساب مهارت	21	% 19.44
	الحفاظ على الموروث	31	% 28.70
لا		/	/
المجموع		108[73]	%100

الشكل رقم (11) توزيع نسبي لمساهمة عمل الحرفي بالنسبة للمجتمع

تتقـارب النسـب الموضحـة في الجدول بشـكل عام، فالعمـل الحـرفي وبالأخص حرفـة صناعة الجلـود تقدم مزايا متنوعة حسـب وجهـة نظر الحرفيـين، فهي تعمل على إنتـاج حاجيات المجتمـع[74] بنسـبة 33.33 % كأعلى نسـبة يُبرزها الجدول، بينما تمثل الحرفة وسـيلة للحفاظ على تقاليد ومـوروث المنطقة بنسـبة 28.70 %، في حين يشـير البعض من الحرفيين إلى أهمية الحرفة في اكتساب مهارات وتعليم الحرفة بنسـب متقاربة مابين (19.44 % و18.51 %).

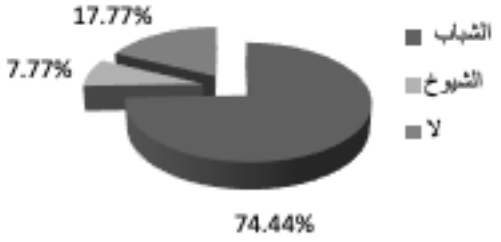
ونظراً لأهمية العمل في الحرفة تعددت المجالات التي يخدم بها الحرفي مجتمعه؛ فهو يسهم بالدرجة الأولى في تحقيق التنمية على مختلف الجوانب الاجتماعية بتوفير متطلبات المجتمع المتنوعة والاقتصادية في رواج المنتوج وتوسعه.

رابعاً: نظرة المجتمع للحرفيين وممارسة الحرفة

الجدول :رقم(12) الإقبال على ممارسة الحرفة:

الأكثر إقبالاً على الحرفة		التكرار	النسبة المئوية
نعم	شباب	67	% 74.44
	شيوخ	07	% 7.77
لا		16	% 17.77
المجموع		90	% 100

الشكل رقم (12) توزيع نسب المبحوثين الاقبال على ممارسة الحرفة



يتفق غالبية الحرفيين على أن الحرفة تعرف إقبالاً مكثفاً لممارستها بنسبة قدرها 82.21 % احتل فيها الشباب حصة الأسد بنسبة 74.44% بينما مثلت نسبة الإقبال من الشيوخ 7.77%مع انعدام تام للكهول، بالمقابل نجد انخفاضاً بنسبة 17.77% لمن يرون أن الحرفة لا تعرف إقبالاً مطلقاً لممارستها مقارنة بمن أجابوا بوجوبها، بدعوى من أصحاب هذا الرأي أن الحرفة لم يعد لها أي اهتمام ولا سيما من الشباب لبحثهم عن العمل الذي يتطلب جهداً قليلاً ويوفر دخل أفضلَ واتجاه هذه الفئة (الشابة)، إلى البحث عن ما يتناسب وتحصيلها العلمي ورغبة بعض الآباء في تعليم أبنائهم أفضل من ممارستهم للحرفة، وأن الشيوخ هم فقط من لا زالوا مرتبطين بها.

الجدول رقم(13) تأثير الانتماء للعائلة على عمل الحرفي:

الانتماء للعائلة	التكرار	النسبة المئوية
تعم	07	% 7.77
لا	83	% 92.22
المجموع	90	% 100

الشكل رقم (13) توزيع نسبي حسب تأثير الانتماء للعائلة على عمل الحرفي

اتفقت الغالبية الساحقة من الحرفيين على أن انتماءهم العائلي لا يؤثر على عملهم بنسبة قدرت بـ 92.22 % كأعلى نسبة يبرزها الجدول أعلاه، بينما نجد تدني ملحوظ بنسبة 7.77 % فقط من أجابوا بتأثيرها .

نرجع هذا إلى بروز الوعي، والتفهم بين الحرفيين وعامة الناس؛ كون الحرفة في نظرهم مهنة شريفة تعبر عن أصالة ممارسيها وحبهم لمجتمعهم سعياً منهم لإبراز تراث المنطقة ولا وجود لأي حساسيات في ممارسة الحرفة؛ فالعائلة تعد مشجعاً للحرفي وداعماً له للحفاظ على الصنعة.

الجدول رقم(14) : نظرة المجتمع للحرفيين

نظرة المجتمع للحرفي	التكرار	النسبة المئوية
نظرة تقدير واحترام	73	% 81.11
نظره متدنية	17	% 18.88
المجموع	90	% 100

الشكل رقم (14) توزيع نسبي حسب نظرة المجتمع للحرفي

يرى معظم الحرفيين أن أفراد المجتمع يقدرون عملهم ويحترمونه بنسبة قدرها 81.11 % لمن ينظر للحرفة وممارسيها بنظرة متدنية قدرت بـ 18.88 %. وهذا ما يدل حسب رأيي أن المجتمع أضحى على وعي تام بأهمية الحرفة وممارسيها؛ وكون الحرفي يقوم بجهد بدني وفكري لإفادة المجتمع وتلبية متطلباته فهو يمارس مهنة نبيلة، لهذا لاحظت أثناء زيارتي الميدانية اعتزاز الحرفيين القوي بحرفتهم وافتخارهم الواضح بممارسة هذا النشاط الحرفي الذي يقومون به.

الاستنتاج الجزئي: من خلال تحليل جداول التساؤل المتعلق بالواقع الاجتماعي لحرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف استخلصنا ما يلي:

- غالبية الحرفيين يستعينون بأشخاص يساعدونهم في العمل، ولا سيما من أفراد العائلة كدليل على وجود خاصية المحافظة على الموروث الحرفي كعمل عائلي بالدرجة الأولى يشترك فيه جميع أفراد الأسرة، وتمثل بهذا الأسرة الوحدة الهيكلية

نعال تقليدية يرتدها الطوارق يطلق عليها اسم (ثمبا ثمبا)

لاستمرارية الحرفة باعتمادها على التوارث بشكل كامل وهو ما تم إثباته في الجدول (01)، (02)، (04) (05)، (07).

- تتميز الحرفة بطابعها الوراثي؛ كون الغالبية الساحقة من الحرفيين ينتمون لعائلات عرفت بممارسة الحرفة وارتباط الحِرفي بعائلته لأ قدميتها في ممارسة الحرفة، ولم تتوسع الحرفة بشكل واسع خارج هذه العوائل وإن كان فهو بشكل ضئيل جداً مقارنة بغيرها، وهم بذلك الأكثر محافظة على تناقلية الحرفة، وهو ما تم توضيحه ضمن الجدول (08)، (06).

فيما يخص العلاقات الاجتماعية بين الحرفيين والمجتمع نجد:

- أوضحت الدراسة الميدانية أن العلاقات الإنسانية بين الحرفيين اقتصرت في الغالب على الحرفيين المحليين (داخل المنطقة) كأعلى نسبة عبرعنها الجدول(10)، وهو ما يفسر ارتباط الحرفيين بالمجتمع المحلي كونهم يعملون في الغالب جنباً إلى جنب، بفعل عملية التجاور الايكولوجي الذي يسهم في عملية التفاعل الاجتماعي، وهم يرتبطون في الغالب بعلاقات قرابة كأعلى نسبة مقارنة بالعلاقات الأخرى كتعبير على التماسك الاجتماعي والعائلي بين الحرفيين، بالإضافة إلى تقوية عنصر الإنتماء العائلي للحرفة الواحدة وهو موضح في الجدول (08) أضف لذلك رغبة الحرفيين الشديدة في تبادل الخبرات مع بعضهم البعض للحفاظ على الحرفة وتطويرها.
- يساهم عمل الحرفي في ربطه بمحيطه الاجتماعي من خلال إنتاجه لمستلزماته بالدرجة الأولى؛ فالحرفي في خدمة مجتمعه وهو ما يُعبر عنه عمل الحرفي كعملية تفاعلية بينه والمجتمع المحلي وهو ما أثبتناه ضمن الجدول(11).
- يهتم الشباب بالحرفة كونهم الأكثر إقبالاً في وجهة نظر غالبية الحرفيين، وهو يدل على احترام وتقدير الحرفة بدرجة الإقبال عليها، لما تمثله من أهمية في نظر مختلف الفئات العمرية والاجتماعية مع اعتزاز الحرفيين بعملهم وتقدير المجتمع لعملهم وهو ما أُثْبت ضمن الجدول (12)، (13)، (14).
- اهم النتائج: يتميز الواقع الاجتماعي للحرفيين في صناعة الجلود بمنطقة بمجموعة من التحديات تفرض على الحرفي التأقلم معها ومحاولة تطويرها وهو ما استخلصناه فيما يلي:
- غالبية الحرفيين يستعينون بأشخاص يساعدونهم في العمل، ولا سيما من أفراد العائلة كدليل على وجود خاصية المحافظة على الموروث الحرفي كعمل عائلي بالدرجة الأولى يشترك فيه جميع أفراد الأسرة، وتمثل بهذا الأسرة الوحدة الهيكلية لاستمرارية الحرفة باعتمادها على التوارث بشكل كامل.

- تتميز الحرفة بطابعها الوراثي؛ كون الغالبية الساحقة من الحرفيين ينتمون لعائلات عرفت بممارسة الحرفة وارتباط الحِرفي بعائلته لأ قدميتها في ممارسة الحرفة، ولم تتوسع الحرفة بشكل واسع خارج هذه العوائل وإن كان فهو بشكل ضئيل جداً مقارنة بغيرها، وهم بذلك الأكثر محافظة على تناقلية الحرفة.

فيما يخص العلاقات الاجتماعية بين الحرفيين والمجتمع نجد:

- أوضحت الدراسة الميدانية أن العلاقات الإنسانية بين الحرفيين اقتصرت في الغالب على الحرفيين المحليين (داخل المنطقة)، وهو ما يفسر ارتباط الحرفيين بالمجتمع المحلي كونهم يعملون في الغالب جنباً إلى جنب، بفعل عملية التجاور الايكولوجي الذي يسهم في عملية التفاعل الاجتماعي، وهم يرتبطون في الغالب بعلاقات قرابة كأعلى نسبة مقارنة بالعلاقات الأخرى كتعبير على التماسك الاجتماعي والعائلي بين الحرفيين، بالإضافة إلى تقوية عنصر الانتماء العائلي للحرفة الواحدة.

- يساهم عمل الحرفي في ربطه بمحيطه الاجتماعي من خلال إنتاجه لمستلزماته بالدرجة الأولى؛ فالحرفي في خدمة مجتمعه وهو ما يُعبر عنه عمل الحرفي كعملية تفاعلية بينه والمجتمع المحلي.

- يهتم الشباب بالحرفة كونهم الأكثر إقبالاً في وجهة نظر غالبية الحرفيين، وهو يدل على احترام وتقدير الحرفة بدرجة الإقبال عليها، لما تمثله من أهمية في نظر مختلف الفئات العمرية والاجتماعية مع اعتزاز الحرفيين بعملهم وتقدير المجتمع لعملهم.

- يتميز الواقع الاجتماعي للحرفيين في صناعة الجلود بمنطقة بمجموعة من التحديات تفرض على الحرفي التأقلم معها ومحاولة تطويرها، فالحرفة جزء من الموروثات المادية للمنطقة وهي محل تقدير واعتزاز من قبل العامة من الناس.

حذاء تقليدي

خاتمة:

تكتمل هوية الإنسان بالتراث سواء كان مادياً أم معنوياً؛ فهو ضرورة إنسانية، وأحد ركائز الهوية التي من دونها يُصبح الإنسان كالريشة تتقاذفها الرياح، وقديم الإنسان هو تراثه وتاريخه الذي يُمثل المرايا العاكسة لوجوده. والتراث بشقيه وبالأخص جانب الحرف يكتسب يوماً بعد الآخر أهميته من كونه مصدراً للفخر بحضارات الأجداد، وبالتالي يُعد الحفاظ على التراث والعمل على تنميته خياراً استراتيجياً للدول النامية خصوصاً كبديل في التنمية ولاسيما الاعتناء بالحرفيين وتثمين أعمالهم.

فالتراث المادي، شأن الثقافة، يتغير ويتطور ويزداد ثراءً جيلاً بعد جيل، ولكن في ظل الحداثة والعولمة باتت كثيرا من أشكال التعبير ومظاهر التراث الثقافي المادي مهددة بالاندثار، وأصبحنا بحاجة لاتخاذ تدابير من أجل أن يظل هذا التراث جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الشعبية والهوية الوطنية، فنحن بحاجة لمحاولات جادة لإحياء وتطويع التراث ليُصبح في متناول الجيل الجديد، ويغدو منبعاً ثرياً يُسهم في تحقيق الثقافة والقومية العربية والهوية الإسلامية.

حاولت خلال دراستي هذه تجاوز المفهوم التقليدي للعمل الحرفي كموروث ثقافي مادي جامد يعبر عن مجرد بقايا الثرات إلى اعتباره أحد العوامل الأساسية المحركة لتنمية المجتمع الوطني عامة والمحلي خاصة، ولاسيما في ظل التدهور الاقتصادي .

وقد أوصت الدراسة بجملة من التوصيات أهمها:

- تفعيل دور المعارض لدفع التواصل بين الحرفيين وبالأخص حرفي صناعة الجلود كما هو موجود بالمناطق الشمالية، من أجل ترقية الحرفة مع توسيع لدائرة معارف الحرفي بشكل فعلي ليكون بذلك مجال تبادل ثقافي واجتماعي، وشبكة الاحتكاك بين الحرفيين من مختلف المناطق سواءً كان محلي أو إقليمي أو حتى خارج الوطن لتنشيط البعد السياحي والتعريف بالمنتوج.
- تكثيف المهرجانات بمختلف أصنافها تماشياً مع قدرات الحرفيين البسطاء وتوسيع نطاق المشاركة،
- وعدم اقتصارها على من لهم خبرات فقط مع تشجيع مختلف الممارسين للحرفة على الانخراط ضمن العمل الرسمي .
- العمل على تكثيف الحضور الدائم للمنتجات الجلدية لمنطقة أولف بالمعارض والتظاهرات، مع إطلاق حملات دعائية لمنتجات المنطقة خاصةً على الشبكة العنكبوتية ومواقع التواصل الاجتماعية للتعريف بالمنتوج المحلي وتسويقه.
- تحسين وضع الحرفي: من خلال رفع قدراته ومهاراته وكفاءته الأدائية، كما يجب تحسين الوضع الاجتماعي له ولعائلته والعمل على توفير الرعاية لهم.
- تحسين أوضاع الحرفة: من خلال رفع الشأن الاجتماعي لأصحاب الحرفة الموروثة وتأسيس نقابة عمالية فنية لهم.
- تفعيل الجانب التوثيقي العلمي عن طريق تدوين وتجميع المعطيات الكافية عن الحرفة والحرفيين وتوفير مادة علمية ومرجعية موثقة تساعد الطلبة والباحثين في هذا المجال، كي لا نقع في أخطاء من سبقونا.
- القضاء على الفوارق الطبقية الحرفية وجعل الحرفة مكون مجتمعي أكثر منها مكون شخصي، فالحرفة ليست ملكاً للحرفي بذاته ولغته التي يتقنها، بل هي تشكل نسيجاً ثقافياً عاما يعبر عن البيئة المحلية ومنظومة خاصة تشكل الشخصية المحلية وكذا الوطنية عامة .

الهوامش

1. طه نجم، علم الاجتماع المعرفة(2004)، (دراسة في مقولة الوعي الايديولوجي)، دار المعرفة الجامعية، ط1 الإسكندرية، ص 125
2. أبي الفضل جمال الدين بن محمد إبن منظور، لسان العرب، مادة (حرف)، دار صادر- بيروت، ب-ت، ص371.
3. بشير إبراهيم الدعيبس (2004)، الصناعات التقليدية والجذب السياحي في البحر المتوسط،دراسات وبحوث في الانثروبولوجيا الاقتصادية، البيطار للنشر والتوزيع، ط1،ص 29 .
4. محمد بشير علية، القاموس الاقتصادي،(1985) عربي-إنجليزي،المؤسسة العربية لدارسات والنشر، ط1، بيروت، ص 252.
5. سيد حنفي عوض،(1985) العمل وقضايا الصناعة في الإسلام، ج1، المكتب العالمي للكومبيوتر للنشر، ص 18.
6. المنظمة العربية للتنمية الإدارية، أوراق عمل ندوة المشروعات الصغيرة والمتوسطة في الوطن العربي، القاهرة- مصر، ب-ت، ص12.
7. المنظمة العربية للتنمية الإدارية، مرجع سبق ذكره، ص12.
8. يوسف محمد عبد القادر،الحفاظ على الموروث الثقافي والحضاري وسبيل تنميته، الهيئة العليا للآثار والمتاحف والمخطوطات، جامعة صنعا، ص 03.
9. فاروق أحمد مصطفى ومرفت العمشاوي، مرجع سبق ذكره، ص 242.
10. بشير إبراهيم الدعيبس، مرجع سبق ذكره، ص 30
11. أبي الفضل جمال الدين محمد ابن منظور، مرجع سبق ذكره، (مادة عمل)، مج 11، ص 474.

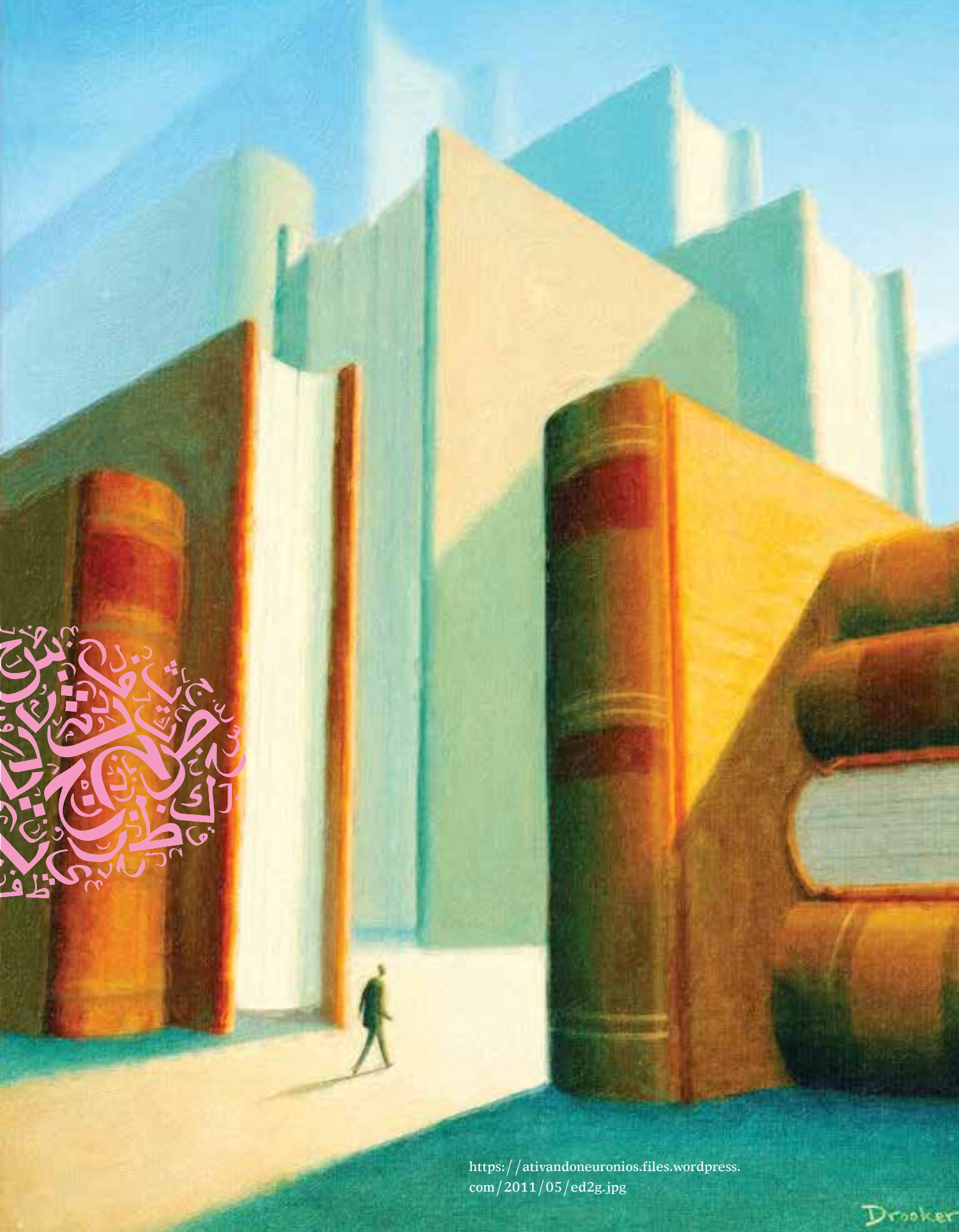
12. ابن منظور، مرجع سبق ذكره، ص 474
13. أحمد هني،(2015) دروس في المنهجية الاقتصادية ومدخل إلى العلوم الاقتصادية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 142.
14. علي عبد الرزاق جلبي، (2009) الاتجاهات الأساسية (نظرية علم الاجتماع)، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ص _ ص 104 - 105.
15. ابن منظور، مرجع سبق ذكره، (مادة عمل)، مج 11، ص 474.
16. المجند في اللغة والإعلام، قاموس عربي - عربي(1984)، ب-ط، منشورات دار المشرق-بيروت، ص 107.
17. أحمد بن عباس العسقلاني، فتح الباري في شرح صحيح البخاري،ج4، دار المعرفة، بيروت، 853-793 هـ.
18. عبد العزيز إبراهيم العمري، (1985م) الحرف والصناعات في الحجاز في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم، مركز الثرات الشعبي، الدوحة ص 38.
19. لعمودي جليلة، مرجع سبق ذكره، ،ص 10.
20. علي محمد بجمعة(2000م)، معجم المصطلحات الاقتصادية والإسلامية، ط 1، مكتبة العبيكات، الرياض، ص29.
21. مختار الصحاح، مادة (حرف)،(صنع)، طبعة منقحة، دار الجبل، بيروت، 1407هـ- 1987م، ص 371 _ 301.
22. ابن خلدون ،المقدمة (1992)، تحقيق المستشرق الفرنسي كاتمير، المطبعة باريس مج 02، بيروت،، ص 306 .
23. --23 بوساليم صالح، الصناعة التقليدية بمنطقة تيدكلت صناعة الفخار والجلود نموذجاً، (2002) رسالة ماجستير في الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقائد- تلمسان،ص23.
24. حسن الساعاتي، علم اجتماع الصناعي، (1980)، ط3، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ص ص 52 _ 53.
25. اعتماد علام، مرجع سبق ذكره ص 12
26. عبد الله الحمدان،(2008)، دور البرامج التعليمية الفنية، رسالة ماجستير الأدب في التربية، جامعة الملك سعود، ص07.
27. توماس مونروا، التطور في الفنون (نظريات في تاريخ الثقافة)، ترجمة محمد علي بودرة وآخرون(2014) ج2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص 42.
28. معن خليل العمر، علم اجتماع الفن،(2000م)، دار الشروق للتوزيع والنشر، ط1،، عمان- الأردن، ص 13.
29. السيد حنفي عوض،العمل وقضايا الصناعة في الإسلام ،ج1، المكتب العالمي للكومبيوتر لنشر والتوزيع ،الإسكندرية، ب-ت، ص20 .
30. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،(1985م) الخطة القومية للنهوض بالصناعات التقليدية في الوطن العربي، ب-ط، تونس، ص 71.
31. محمد علاء الدين، مرجع سبق ذكره، ص 152.
32. الأمر رقم 01-96، المؤرخ في 19 شعبان 1416 الموافق لـ 10 يناير 1996، القواعد المحدد التي تتحكم بالصناعة التقليدية، ج ر، العدد 03، الصادرة في 14 يناير 1996، المادة 05.
33. عبد الله الرقاني وعبد القادر ملوكي(2011)، منطقة أولف من الدخول الفرنسي الى إعادة السيادة (1900 - 1962)، مذكرة تخرج لتحسين مستوى أساتذة التعليم المتوسط في التاريخ، جامعة أدرار، ص 09.
34. مبارك الصافي جعفري، (2009)، العلاقات الثقافية بين توات والسودان الغربي خلال القرن 12هـ ط1، دار سبيل للنشر والتوزيع، ص 64.
35. حارش محمد مهدي الهادي، التطور السياسي والاقتصادي في نوميديا 46-203 ق.م، ب-ط، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، ص 132.
36. وزارة الثقافة، الجلود فن وأصالة ومعاصرة، المتحف العمومي للفنون والتقاليد الشعبية، 2012، ص 04.
37. عز الدين أحمد موسى،)1983(النشاط الاقتصادي في المغرب الإسلامي خلال القرن العاشر هجري، ط1، دار الشروق، ص ص 230 - 231.
38. حارش محمد مهدي الهادي، التطور السياسي والاقتصادي في نوميديا 46-203 ق م، ب-ط، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة- الجزائر، ص132.
39. عبد القادر جعلول، تاريخ الجزائر الحديث (دراسة سوسيولوجية)، (1981)، السلسلة التاريخية، ط1، دار الحداثة للنشر والتوزيع، ص 92.
40. وزارة الصناعة، الذكرى العشرون لقيام الثورة الصناعية، ب-ط، ص 141.

41. مرسوم تنفيذي رقم 339-07، يحدد قائمة الصناعة التقليدية والحرف، المؤرخ في أكتوبر،2007، ج ر، العدد 70، الصادر في 05 نوفمبر 2007.
42. مرسوم تنفيذي رقم 339-07، مرجع سبق ذكره، ص 18.
43. مديرية السياحة، تعابير ثقافية وشعبية، محافظة المهرجان الثقافي للفنون الشعبية لولاية أدرار، ص 08.
44. Minstére du Tourisme et de l'Artisanat, op.cit, p74.
45. وزارة الثقافة والإعلام، متاحف الجزائر للفن الشعبي المعاصر، سلسلة الفن والثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مدريد، 1973، ص 56.
46. -46 بليلة عبد القادر، قدامى حرفيي الجلود بمنطقة أولف، كيفية دباغة الجلود محلياُ، زاوية حينون- أولف، أدرار، مقابلة بتاريخ، 27 / 03 / 2013.
47. -47مقابلة مع قدي الصالح، حرفي صناعة الجلود، تاريخ صناعة الجلود، زاوية حينون، أولف ولاية أدرار، بتاريخ 17/12/2013/، زاوية حينون أولف.
48. -48حمادي أحمد الحاج، تاريخ صناعة الجلود والدباغة التقليدية بمنطقة أولف، بتاريخ 23/12/2013 / عمانات أولف.
49. قدي الصالح، الينباء التنظيمي لحرفة الجلود، مقابلة بتاريخ 17/12/2012 / زاوية حينون أولف
50. إبن منظور، لسان العرب، مرجع سبق ذكره، ج1، ص 217.
51. Robeet Friedrich, Cuir,(Tradition، Creation)،, Deasaim et taira، paris, 1986, p15.
52. Robeet Friedrich،Cuir, (Tradition،Creationd), easaim et talra, paris, 1986, p 15.
53. المصادر السابق.
54. جودت عبد الكريم يوسف، (1986م)، الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في المغرب الأوسط في القرنين الثالث والرابع هجري، (9 - 10م)، رسالة دكتوراه الحلقة الثالثة، جامعة الجزائر، ص19
55. Robeet Friedrich, op, cit, p16 ،
56. مقابلة مع قدي الصالح، مرجع سبق ذكره، مراحل الدباغة التقليدية.
57. أبليلة عبد القادر، مرجع سبق ذكره، كيفية دباغة الجلود محلياً.
58. بوساليم صالح، مرجع سبق ذكره، ص84.
59. بوساليم صالح، نفس المرجع، ص86.
60. أبليلة عبد القادر، مرجع سبق ذكره، كيفية دباغة الجلود محلياً.
61. مقابلة مع قدي الصالح، الإطار التنظيمي لحرفة صناعة الجلود، زاوية حينون أولف، بتاريخ 17/12/2012/.
62. مقابلة مع حمادي الحاج، الجانب التنظيمي للحرفة،عمانات أولف، بتاريخ 23/12/2012.
63. اعتماد علام أحمد، مرجع سبق ذكره، ص 24.
64. الخليل النحوي، (1987)، بلاد شنقيط المنارة والرباط، المنظمة العربية للثقافة والعلوم، تونس، ص ص 94 - 95.
65. الحاج تومي سعيدان، سكان تيدكلت والاتكال على النفس، المركز الثقافي الإسلامي، أدرار، 2006، ص 06.
66. مقابلة مع حمادي الحاج، مرجع سابق.
67. حمادي الحاج، نفس المرجع.
68. بوساليم الصالح، مرجع سبق ذكره، ص ص 89 - 90.
69. الحاج تومي سعيدان، مرجع سبق ذكره، ص ص 135 - 136.
70. الزيادة في المجموع العام لاختيار المبحوثين أكثر من إجابة،

- **الصور:**

- من الكاتبة

1. https://lh3.googleusercontent.com/proxy/MZxsoixzpzYTlPdCN4S3rSUh9tC-SpqOZ0p-iHhGplYKmMsiTmhPfiRSsi0vOE-IhER9bHqnLuNUJzD6wxlsipJhA3F7ahbC-JVloQBT9ll23vsMs_jepDJSfO



https://ativandoneuronios.files.wordpress.com/2011/05/ed2g.jpg

فضاء النشر

دراسات شعبية في سلسلة الموسوعة الثقافية العراقية..
وأضواء جديدة على الحكاية المغربية
210

أ. أحلام أبو زيد – مصر

دراسات شعبية في سلسلة الموسوعة الثقافية العراقية.. وأضواء جديدة على الحكاية المغربية

https://imagesvc.meredithcorp.io/v3/mm/image?url=https%3A%2F%2Fstatic.onecms.io%2Fwp-content%2Fuploads%2Fsites%2F24%2F2018%2F09%2Fgettyimages-183822187-1.jpg&q=85

نعرض في هذا العدد لمجموعة كتب صدرت عن "الموسوعة الثقافية" وهي سلسلة ثقافية شهرية تتناول مختلف العلوم والفنون والآداب، تصدر عن دار الشئون الثقافية العامة ببغداد. وقد وقعنا على مجموعة من الإصدارات التي اهتمت بفنون الموسيقى والغناء والألعاب الشعبية العراقية ضمن هذه السلسلة، والتي قد لا نجد حولها معلومات كافية على مواقع شبكة المعلومات الدولية، ومن ثم فإن عرضها في جديد النشر قد يفيد المختصين في مجال الثقافة الشعبية من ناحية والقارىء العام من ناحية أخرى، خاصة أن المادة العلمية لهذه السلسلة كتبت في لغة سهلة، إلى جانب التزامها بالمصادر المرجعية الموثقة. وفي رحلة إلى شمال أفريقيا وقعنا على دراسة جديدة في بحث الحكاية الشعبية المغربية، لنتعرف على أصول هذه الحكايات، وأبعادها الاجتماعية وتداخلها مع الأساطير والأحلام والاستيهام والأجناس السردية. وكما يسجل الكتاب فإن عالم الحكاية الشعبية هو

عالم خفي الملامح تتناسل قضاياه باستمرار، مما جعله قبلة لمقاربات متعددة، تجد فيها غايتها لأنه مرآة الحياة العامة التي تعيشها الجماعة بكل مكوناتها.

الألعاب الشعبية في الحلة:

صدر عام 2016 عن سلسلة الموسوعة الثقافية رقم 155 الطبعة الأولى لكتاب الألعاب الشعبية لأولاد وبنات مدينة الحلة (1960-1990) للمؤلف محمد حمزة العذاري، ويقع الكتاب في 207 صفحة من القطع الصغير. ويشير المؤلف إلى أن الألعاب المتضمنة بالكتاب قد مارسها وهو طفل في منطقة "الحلة" ومن ثم فقد وضع كتابه بعد أن استشعر طغيان الإعلام والتكنولوجيا على فكر الأطفال وانفصالهم عن تاريخهم وهويتهم الثقافية، فالألعاب في الحاضر اختلفت في الشكل والجوهر عن الماضي، وذلك بعد أن غزت البيوت والصالات الألعاب الألكترونية وغيرها، فهي ألعاب تؤدى في أماكن ضيقة مغلقة ليست فيها حركة لعضلات الجسم ولا تعتمد على القوة البدنية أو تنميها، وإن كان البعض من ألعاب الأمس موجودًا في الوقت الحاضر إلا أنها محدودة وتمارس في مناطق دون أخرى. ويؤكد المؤلف على أن ما يهمنا من التراث هو الألعاب الشعبية التراثية، وبالتحديد تلك الألعاب الخاصة بالأطفال التي تناقلتها الأجيال عبر العصور، ونمتها وطورتها بما يتلاءم والتطور الحاصل في تلك العصور عبر الزمن. وتبدو أصالة تلك الألعاب وانتماؤها إلى عصور قديمة واضحة جدًا من خلال انتشارها بشكل ملفت للنظر، فهي موجودة في كافة بقاع وطننا العربي، وتُلعب بالأسلوب ذاته في العراق ودول الخليج وفلسطين والشام والمغرب العربي واليمن، إلا أن اختلاف اللهجات غيرت أسمائها، وإن كان ذلك يدل على شيء فهو الدليل الأكيد على أن منبعها واحد هو الحضارة العربية والإسلامية عبر العصور..

ويسجل العذاري العادات المرتبطة بألعاب الأطفال

في الحلة في فترة تقع بين عامي 1960 و1990، حيث اعتاد الأطفال ممارسة ألعابهم إما في الساحات القريبة من منازلهم، أو في الزقاق أمام بيوتهم، أو في باحة البيت (الحوش) فيما إذا كان واسعًا ومناسبًا لممارسة اللعب. وكانوا يلعبون العديد من الألعاب التي تنمي قدراتهم ومواهبهم، وتمنحهم المزيد من الصحة والعافية، وتغمرهم بالفرح والسعادة. وتختلف الألعاب الشعبية عن بعضها من حيث المضمون وطريقة الأداء، وتمارس من قبل الصغار ذكورًا وإناثًا على حد سواء، وإن كان هناك تخصص في بعض الألعاب، أي أن منها ما يمارس من قبل الإناث فقط ومنها ما يمارس من قبل الذكور والإناث معًا. كما أن الألعاب تختلف في أوقات لعبها فمنها ألعاب صيفية تمارس في الهواء الطلق، ومنها ألعاب شتوية تمارس في حجرات البيوت عند تجمع العائلة، ومنها ألعاب موسمية تمارس مرة واحدة في السنة، ومنها ما يخص مناسبات معينة، ومنها ما هو دائم يمارس في كل وقت.. ويذكر المؤلف أنه قد شارك في ممارسة هذه الألعاب في الحلة في واحدة من أقدم محلاتها وهي محلة "التعيس"، حيث شاهد عن قرب الكثير من ألعاب البنات تُلعب في المحلة أو بين البنات من الأقارب، وقد صنف الألعاب كما شاهدها وسجلها إلى أربع مجاميع، تشمل الفصول الأربعة للكتاب، حيث حرص على تسجيل أسماء الألعاب كما يتداولها الأطفال، وقد جائت على النحو التالي:

أولاً: ألعاب الانتخابات:

وهي الألعاب الخاصة بانتخاب من سيبدأ اللعبة، وهناك طرق عدة لهذا النوع من الألعاب، حيث تمثل "قرعة" من أجل تحديد الفريق الذي سيبدأ باللعب أو الشخص الذي سيبدأ باللعب، ومنها "المحاججة أو الحجة: ويقولون (ياله خل نتحاجج) أي تعالوا نتحاجج، وتتم بأن يمسك اللاعبون بأيادي بعضهم ثلاثة ثلاثة، وذلك بأن يضع كل منهم يده اليسرى باليد اليمنى لزميله أو زميلته، ويعملون مثلثًا متساوي الأضلاع ثم يحركون أيديهم إلى الأعلى والأسفل وهم يرددون:

حجة الله والرسول ما بينه واحد زاغول..

وتستمر طقوس اللعبة لمرحلة الاختيار. وقد يتم الانتخاب باستخدام العملة المعدنية، أو بواسطة الزهر وذلك بالحصول على (الشيش) وهو الوجه الذي يحمل ست نقاط، أو "دو شيش" في حالة كون اللعبة تلعب بزهرين، ومن تلك الألعاب لعبة "الحية ودرج" ولعبة "الليدو" وغيرها.

ثانيًا: الألعاب الشعبية القديمة:

ويقصد المؤلف بالألعاب القديمة تلك الألعاب المتوارثة عبر الأجيال لعشرات بل مئات السنين، والخاصة بالأطفال والصبية في مدينة الحلة التي كانت معروفة بين الناس، ويلعبها أولاد محلاتها في تلك الفترة التي حددها المؤلف - الذي يؤكد دومًا على أنه مارسها مع الإخوة والأقارب في البيت أو مع الأقران أو في المدرسة الابتدائي. وتشمل ألعاب: امصبحكم بالخير- باجر عيد ونعيد- بلي.. يبلبول.. بلي- بيت بيوت- توكي ومحلق- جرّ الحبل- الجعاب- الجقلبمبة- الجلكة- حجنجلي بجنجلي- حدية بدية- حزورات- حنجيلة كافي- الدعبل أو الدعابل- دكي الملوح- الركيضان- السباحة- سمبيلة السمبيلة- سه سه سه مه مه مه- شده ياورد شده- شرطة وحرامية- الصكله- صندوكنه العالي- طباخ .. طباخ- طم اخريزه - الطيارة الورقية- غميضان وختيلان- الغميضه - فرارة الخيط (الخدروف)- قطار السريع- القفز بالحبل- كرة القدم- الكزوة- اللعابات -المحيبس- المرصع- النكيرة- النون والكلكلي- هوس..هوس- يحمصه يزبيبة- ايكول سلمان.

ثالثًا: الألعاب الشعبية الحديثة:

وهي تلك الألعاب التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين نتيجة التطور العلمي والتكنولوجي، ومنها ألعاب: أريد لون- بايسكلات- تايرات- التصاوير والطرق- التلفون- الجرخ- الجفرة- الحيه ودرج- سبعة والبيضة- الشطح- الطكطاكية- الطين الاصطناعي- العربانه- الفيشه- الليدو- لعبة الميكانو والمكعبات- الرزق ورق.

رابعًا: ألعاب الأعياد:

وهي الألعاب التي كانت تلعب في الحلة أيام عيد الفطر وعيد الأضحى، وهي ألعاب متعددة وبسيطة بساطة العيش في ذلك الوقت، حيث قلة الإمكانات والحالة المادية المتواضعة لأغلب العوائل. ومن هذه الألعاب: البايسكلات- ديلاب الهوه- المراجيح- نركب بالعربانه- النفاخات.

واستخلص بعض الوظائف المرتبطة بهذه الألعاب، حيث لاحظ بعض المهارات التي يكتسبها الأطفال من خلال ممارستهم لبعض الألعاب منها مهارة التصويب، وتظهر في لعبتي (الدعبل) و(الجعاب)، ومهارة التفكير وتنمية الذكاء، وتتضح في لعبتي (الدعبل) و(الجلكة)، كما يكتسب الطفل مهارة استخدام الحواس كالسمع والتركيز من خلالها كما في لعبتي (الختيلة) و(الغميضان). أما القدرة على التحمل والمقاومة وتنمية القدرة على التوازن الجسدي فتظهر في لعبة (الحنجيله كافي) و(سباق الركض) و(جر الحبل). وقد حرص المؤلف في كل لعبة على تسجيل وصفًا دقيقًا لها مع تسجيل قوانين كل لعبة ومراحلها مع بعض الصور للتوضيح، كما سجل بعض النصوص والأهازيج المصاحبة لتلك الألعاب، مثال:

(لعبة شده ياورد شده) تُلعب من قبل البنات وعدد اللاعبات غير محدد، حيث يجلسن على شكل

دائرة وتقوم إحداهن التي تم انتخابها بالقرعة (الحجة) بالهرولة والدوران حول الدائرة وهي تنشد:

- شده يا ورد.. فتجيبها الجالسات.. شده:
- منهيه الورد شده؛
- فلانة الورد (وتذكر اسم واحدة من الجالسات) ثم تجيبها الجالسات: شده؛
- ضحكتها ورد شده؛
- كعدتها ورد شده؛
- كومتها ورد شده؛
- فتنهض البنت التي ذكر اسمها ثم تقول الأولى:
- دورتها ورد شده.

فتبدأ بالدوران ولكن عكس دوران الأولى، بينما تجلس البنت الأولى في مكان البنت التي نهضت، ثم تعاد الكرة بذكر اسم بنت أخرى حتى يأتي الدور على جميعهن.. وتنتهي اللعبة.

الأغاني الشعبية في هيت:

وصدر عام 2014 كتاب "الأغاني والألعاب الشعبية في هيت لعبد الرحمن جمعة الهيتي، عن سلسلة الموسوعة الثقافية رقم 138، في 118 صفحة. والكتاب يتخذ المنهج نفسه المرتبط باستدعاء الذاكرة التي شاركت في ترديد الأغاني والأهازيج، ومارست الألعاب الشعبية منذ عقد السينيات حتى الآن، غير أننا قد انتقلنا الآن إلى منطقة أخرى في العراق الشقيق وهي مدينة "هيت" التي تتسع للكثير من الممارسات والعادات والتقاليد والفنون والحرف الشعبية. ويقدم المؤلف وصفًا لمدينة هيت مرتبطًا بإيقاع الحياة الشعبية المغناة، ففي المدينة مهن وصناعات شعبية عديدة، وكان العمل فيها جماعيًا يتطلب الكثير من التآلف والتكاتف لإنجاز أكثر، فكانت ترافق هذا العمل الجماعي أغان غاية في البساطة والأداء في مفرداتها وألحانها، فهي

المحفز الكبير في بذل الجهد يرافقه الغناء الجماعي الذي يشحذ الهمم، وذلك في عمليات إنزال الكايات إلى النهر وعمليات الحصاد وجني التمور، وعمليات السخرة والفزعة في بناء بيت أو أدامة النواعير، أو في عمليات نقل القير في دياجير الليالي المظلمة، وعلى صوت الأجراس المعلقة في رقاب الحمير. كما تُنشد أغان عذبة في أثناء عملية تهبيش الحنطة في الميجنة أو جرش البرغل في الرحى، إذ يبعث صوتها في النفوس شجونًا فتطربها.. وينشد الحايك وهو يعمل بجومته أغان غاية في الروعة والعذوبة، أو في السفر في الكايات المنحدرة نحو جنوب العراق. ويشير المؤلف إلى الأغاني المرتبطة باحتفالات الأعراس حيث طول فترة أيام العرس التي تتجاوز السبعة وما يرافق ذلك من غناء ولعب في عصاري الأيام ولياليها وحركة سير (السرادج) أصدقاء العريس المرافقين له قبل أيام عرسه إلى ما بعد انتهاء أيامه السبعة، فهم يرافقونه ابتداء من زفة العريس وما يصاحبها من هواسات شعبية وغناء وإقامة الدعوات والعزائم وغنائهم في دروب البساتين، كل هذا يشيع البهجة في النفوس.

ويستطرد عبد الرحمن جمعة في وصف الحياة الشعبية في هيت وارتباطها بالغناء الشعبي مشيرًا إلى أن وجود ساحات في المدينة قد ساهم في انتشار الغناء الشعبي، فكانت ملتقى العشاق ومحبي اللعب والطرب، حيث كان الرجال هم الذين

يمسكون بزمام الأمور في انتظام سير اللعب، ودعوة الآخرين إلى الالتزام بقواعد الأدب وسير أداء الوصلات الغنائية في الجوبي والمولية والساس.. ومن أسباب شيوع الغناء في المنطقة وجود النواعير المختلفة في سرعة دوران الواحد عن الآخر، وما تحدثه كل واحدة من هذه النواعير من أصوات موسيقية نتيجة دورانه بقوة الماء، فتسمع نغمات موسيقية تشبه سيمفونية رائعة لأعظم فنان هو الطبيعة. كما أن للنساء في هيت أغان خاصة، فهن يهدهدن الوليد في مهده بأنغام شجية وأغان رائعة، ومنهن من يغنين في الأفراح والأعراس غناءً جماعيًا، أو عند ختان أبنائهن، أو ينشدن في الاحتفال عند قدوم الحاج من مكة المكرمة، أو عند فوز أبنائهن في المسابقات الرياضية وفي تفوقهم المدرسي أو الديني بعد ختم القرآن الكريم. وكان إذا اتفق أربعة شبان على لعب الجوبي في بستان (ناعور شوكة) فإنهم يقيمون اللعب، وسرعان ما يزداد عددهم ليصبح أكثر من أربعين شابًا ورجلاً، يلعبون ويغنون ولا يربو عشاؤهم في بيوتهم عن حساء عدس أو ماش أو الهرطمان.. وكان يأتي إلى مدينة هيت مغنون متجولون يحملون الربابة فاستلطف الهيتي أصوات هؤلاء، فكانوا يكرمونهم على أغانيهم التي تطربهم وتدخل السرور إلى نفوسهم.

ويتألف الكتاب من حوالي أربعين أغنية شعبية، وعشرين لعبة.. غير أن المؤلف اهتم في مقدمته أكثر بالأغاني الشعبية التي سجل بعضها باسمها في سياقها الشعبي فجاء ترتيب الأغاني على النحو التالي: الميجنة - المولية - هلا يانور عيوني - يا ام اردانه - الميمر - الشوملي - اللالله ولا له ولا له - من يادرب - الوجن - الكسلة - البلوني بعشرته - اكعد ياناي - العيديه - خايب هو - على اللاي لوي - جان الكلب - بالمال بالمالية - يهدر هديري - ابن عمي - ابنيه ويا بنيه - يادريول السيارة / الراوية - ابو جناغ. هوسة (بالمختار احمد امنا) - على سناسل - المكحلة - لول بعد ليل يا عيني - يا وريقة بالطبشي - يالبنية يالبنية - نخلة طويلة - خشف النحرني / الهودلك - الوحيد امه - الهيركله - الهجع / اشرب كاسك / للمولف اسهردوم - خدري الشاي - بياع الورد / ام جرغد المايل اللومة / اللومة - اغنية الشمول - الساس - الإبوذية.

وقد حرص المؤلف على تسجيل نص الأغنية وكيفية تأديتها، وبعضًا من تاريخها، وعما إذا كان يصاحبها عنصر الرقص، أو إذا كان يؤديها الرجال أو النساء أو كليهما. وعلى سبيل المثال يصف الأغنية الأولى (الميجنة) بأنها من أغاني مدينة هيت وأعالي الفرات لم يُعرف مؤلفها، يؤديها الرجال والنساء معًا مع صفقات خفيفة بالأيدي وتمايل في الجسم. شاع غناؤها حتى وقت قريب ومازال بعض العوائل تغنيها في أعراس أبنائها، ويلازمها الرقص البريء، وهي تغنى على نغم العجم (ماهوري)، ويسجل نص الأغنية الذي يحتوي أربعة عشر بيتًا بدأت بـ:

الميج يابو الميج يابو الميجنة

لاتعني يا وليفي جيت آنه

يا ريام الواردة مشهد على

ومن عيون الناس يحفظهم على

يا ريام الوردة مشمش وتين

وناسفة زليفة على الكتف اليمين

هاتلي المصحف واحلفلك يمين

مايطب البيت غيرانت وانا...إلخ

كما يسجل المؤلف بعض الأغاني ذات الأبيات القصيرة دون أن يلتزم بشروحات لها ربما لشيوعها وبساطتها وقصر كلماتها، مثل أغنية "الهجع" التي تقول كلماتها:

اجلبنك ياليلي اتنعش تجليبه

تنام المسعده وتكول مدريبه

وأغنية:

بسكوت اون بسكوت ما ورج أحد

فاضحني دمع العين يسكب ع الخد

أما الجزء الخاص بالألعاب الشعبية فقد سجل المؤلف ما يقرب من عشرين لعبة، واهتم بشرح قواعدها وأدواتها ومراحلها، وشرح بعض المفردات المستغلقة فيها. وقد جاءت مجموعة الألعاب بالكتاب تحمل العناوين التالية: لعبة الخوزل - لعبة صمينة صمينة - لعبة انزل يادود النمل - حوس عجريب - لعبة الأفرار والغيبة - دور دهانه - لعبة الكعاب - لعبة الدعبل / الأورطة / النكيرة - الطيارة الورقية - عشة وعصفورة - المشاويش (المصاريع) - لعبة الحاح - لعبة الكورة - المفقاس (مصياد الطيور المهاجرة) - الشقة - النشابة - ألعاب الذكاء - لعبة صينية - المحيبس - الألعاب النهرية - ألعاب أخرى. ويشير المؤلف إلى أن الكثير من واضعي الألعاب المسلية اعتمد على تطوير وتنمية القوى الجسمانية للإنسان، وإظهارها بمظهر ترقى به ليكون ذا قوة بدنية وعقلية متنورة لخلق فتوة ممتلئة صحة وعافية مدافعة عن مدنهم الصغيرة ضد هجمات اللصوص، خاصة في الفترة المظلمة أواخر أيام الدولة العثمانية. فابتكرت ألعابًا تعنى بذلك إضافة إلى أنها تعتمد في بعضها على الكر والفر والخوزل وقطع الإمداد، فتجسدت في ألعاب الخوزل والتدريب على التخفي والتنصت والحدس، وذلك في لعبتي (الغبية وانزل يادود النمل). والتأكيد على التدريب الرياضي وبناء القدرة الجسمانية في لعبة (صمينة الصمينة) ذات الاستمرارية العالية في الأداء، وتدريبات الفتيان والشباب على الركض والمطاولة فيه في لعبة الإفرار وسباق الخيل وألعاب السباحة، والتأكيد على حسن التصويب إلى الهدف بتكرار لعب المشاويش (الألعاب العظيمة)، وهذه كلها تصب في تنمية القدرات الجسدية لبناء الفتوة العربية التي درجت عليها العوائل في مدينة هيت.

آلات الأطفال الموسيقية

وصدر عن سلسلة الموسوعة الثقافية عام 2012 كتاب "آلات الأطفال الموسيقية الشعبية

والتقليدية في التربية" لمؤلفه حسام يعقوب اسحق، تحت رقم 119، في 143 صفحة. ويشير المؤلف إلى أن هذا البحث يركز على استعمال الآلات الشعبية والتقليدية العراقية القديمة، التي يمكن تصنيعها محليًا، ومنها ما باستطاعة الأطفال صناعته بأنفسهم، في البيت أو الصف وبإشراف المعلم، لأن صناعة الآلة الشعبية، وتعلم العزف عليها جماعيًا، يهيئ للطفل فرص تعلم موسيقاه الشعبية عن كثب، وبشكل غير مباشر.. كما يهتم البحث بتوجيه المربين الموسيقيين نحو استثارة الأطفال لاكتشاف الأصوات الموسيقية من بيئتهم، ابتداء بالأصوات المألوفة، التي يمكن أن يؤدوها بأطرافهم (الأيدي والأرجل) وبأبدانهم وحلوقهم، وانتهاء بالأصوات التي تصدر عن الآلات الموسيقية الشعبية، لجعل الطبيعة أساسًا للمعرفة الموسيقية الابتدائية، ولكي يتعلم الأطفال إدراك العلاقة السببية للأصوات (حدتها وشدتها وجرسها).

ويقدم حسام يعقوب بعض التوجيهات العامة في طرق تدريس الآلات، مشيرًا إلى أن صيغ التعرف على الآلات الموسيقية الشعبية وممارستها تتنوع حسب سن الطفل، فإذا كان لأطفال الصفوف المبتدئة (الأول والثاني)، الإكثار من استخدام آلات الإيقاع، فإن أطفال الصفوف الوسطى (الثالث والرابع) والعليا (الخامس والسادس) يتعرفون

على آلات أكثر تنوعًا وأصعب تقنية كالشبابة وبعض ذوات الأوتار وغيرها. ويستطرد المؤلف في تسجيل التوجيهات المهمة من قبل المعلم للتلميذ، فيشير إلى أنه على المعلم البحث عن الآلات والأدوات الشعبية الموسيقية المعروفة في منطقته والمناسبة لاستخدامها في الدروس، وتصنيعها أو تعليم الأطفال طريقة صناعتها. وتربية الإبداع الفطري لدى الأطفال إما بصيغة العزف البحت أو بإنشاد الكلام المنظوم أو الغناء. كما أن المعلم مطالب بتطوير قدراته الشخصية في التوزيع للآلات الموسيقية التي يعلمها للأطفال بالطريقة الشفاهية. إذ أن على الأطفال العزف والغناء على السمع شفاهيًا، كما يجب تخفيف شدة صوت الآلات الموسيقية المرافقة لكي لا تطغى على الغناء أو الإنشاد. ومن التوجيهات أيضًا وجوب جلوس الأطفال بشكل نصف دائرة بحيث تقع على يمين المعلم الآلات الثقيلة الصوت، وعلى يساره الحادة الصوت، وتقع آلات الإيقاع في الخلف. ثم يسجل المؤلف في جدول مفصل عدد الآلات التي يجب توافرها لاستيعاب 30 طفلاً من أطفال صفوف المدرسة الابتدائية، أي ما يعادل صف كامل تقريبًا.

وينتقل يعقوب لاستعراض الآلات الموسيقية الشعبية والأدوات، فيبدأ بآلات النفخ الهوائية، والتي جاءت على النحو التالي: -1 المصفرة -2 ذات الريشة، ومنها: المزمار- مزمار بالون، -3 النفيرية، ومنها: إطار الدراجة- القوقعة الحلزونية. ثم الهوائية المقيدة ومنها: الفرارة- صفارة الإنذار- ورق الحشائش. ثم الهوائية المطلقة، ومنها: ذات الخور- الخدروف- الدوامة- النفاخة؛ أما الآلات ذوات الأوتار فمنها: النقرية، ومنها آلات: القانون- السنطور- العود. والجرية (القوسية) التي تصوت أوتارها بالجر عليها بالقوس، ومنها: البرباب البدوي. أما الآلات ذوات الجلد أو آلات الإيقاع فمنها: المفردة الجلد، ومنها آلات: الرق- الدف- البندير- المزهر- المربع- الطبلة- النقارة. ثم الآلات مزدوجة الجلد ومنها: النوبة (الطبل الكبير)- الدنفة (أصغر من النوبة بما يقارب الثلث)- المرواس (الطبل الصغير)- الطبيل. أما الآلات الاحتكاكية فمنها: الوغواغة، ثم المستجيبة ومنها: المشط- الزمارة. أما آلات الموسيقى الشعبية المصوتة، فتصنف إلى عدة أنواع هي: الجوفية، ومنها: الجُحلة- الأصيص. ثم الحفيفية، ومنها: الكشاشة- الأكياس. ثم المقرشة، ومنه: الجوز- الخشخاشة- إطار الرق- الخرخاشة- الشنشانة. ثم المفرقة، ومنها: اللسان- الأصابع- ورق الورد- البالون المنفجر- القنينة- المطاطة- الفناجين- الطوب. أما المخروطة والمحكوكة، فمنها: المسننات- القصبة- الطقطاقة- عجلة الدراجة- المسامير- المصقلة- غطاء الكولا. ثم الآلات المصفقة، ومنها: الكف- الركبة- القدم- القبقاب- الصفاقات- الكستناء- الصندوق- الشخاطة (علبة الثقاب)- جوز الهند- الملاعق- الطير الخشبي- الصنيجات- الشكشات- الكماشة- الصنوج. أما الآلات الجرسية فمنها: الأجراس- النواقيس- الكاسات- الصيص. ثم قسم الآلات الصفيحية والصنجية إلى: الصفيحة المعدنية- علبة الصفيح- الصينية- أواني الطبيخ- الصنج. ثم الآلات الحجرية، ومنها: الحصى- الزجاجية. الآلات الخشبية، ومنها: لوح الخشب- الخشبية (الكسيلفون)- الرحلة المدرسية- العلب- القصبية (الكسيلفون القصبي). ثم الآلات المعدنية ومنها: المعدنية (الميتالفون)- الجلاجل- الجريسات- المراوح- الهاون- المثلث. وأخيرًا الآلات النابضة، ومنها: النابض- السانسة. وقد حرص المؤلف في عرضه للآلات الموسيقية بالكتاب على توثيق كل آلة مبينًا: اسم المادة التي تصنع منها، وصفة الأداء وكيفيته، وشكل الأداة وكيفية استعمالها، ومكانة الآلة الموسيقية، ومحاكاة الصوت الصادر عن الأداة أو الآلة الموسيقية، ثم الغرض من استعمال الآلة، مع صورة خطية لكل آلة.

مثال: (الوغواغة) بودقة من الفخار قطرها 4 - 7سم، تغطي فوهتها بغشاء جلدي، يلصق بالصمغ، وتخترق الغشاء من المركز خصلة من

شعر ذيل الخيل، طولها 10سم تلتف برخاوة حول أخدود في طرف مقبض من الخشب. ويمسك الطفل بالمقبض، وبعد أن يبلل بلعابه، موقع احتكاك الشعر بالمقبض الخشبي، يلوح بالوغواغة بحكة دائرية، لجعل البودقة تدور حول المقبض، ما يؤدي إلى احتكاك الشعر بالخشب وإحداث ذبذبات تنتقل، عبر خصلة الشعر، إلى الغشاء الجلدي الذي يكبر صوتها، فيسمعه الطفل بشكل "وغوغة" مختلفة الأجراس والمقادير. وبوجود أحجام مختلفة من الوغواغات، يمكن إحداث مؤثرات صوتية تعبيرية مناسبة لمشاهد كثيرة مختلفة، ويمكن صياغتها بالاستعاضة عن البودقة بالعلب والأكواب البلاستيك. (الماصول) صفارة طينية، معروفة في منطقة الفرات الأوسط، مثلثة الشكل ومجوفة من الداخل، يوجد في زواياها ثلاثة ثقوب، الأول للنفخ والآخران يسدهما الطفل ويفتحهما بأصابعه لإخراج نغمات مختلفة. وفي أحد وجهيه ثقب مثلث الشكل يتحطم تيار الهواء المزفور على حافاته الحادة، فيؤدي إلى تذبذب الهواء داخل الآلة وإخراجه صوتًا صفيريًا، وباختلاف حجم اللعبة تختلف النغمات التي تخرجها. وينهي المؤلف كتابه بعرض لأنواع المضارب المستخدمة في النقر على الإيقاع، ومنها البسيطة والمركبة. ثم قدم سجلاً مفصلاً بالرموز البيانية للآلات الموسيقية الشعبية، واقتراحات للأحاديث الصفية والتقارير.

الحكاية الشعبية المغربية

صدر عام 2016 عن معهد الشارقة للتراث كتاب "أضواء على الحكاية الشعبية" للباحث المغربي محمد فخر الدين القاسمي، ويقع الكتاب في 172 صفحة من القطع المتوسط، ومؤلف الكتاب مهتم ببحث الأدب الشعبي عامة والحكاية الشعبية المغربية بصفة خاصة، حيث قدم العديد من الدراسات حول الحكاية الشعبية وتوثيقها ميدانيًا، فضلاً عن إعادة تقديمها للأطفال منذ مايقرب

من عشرين عامًا حتى الآن، فصدر له كتب: دفاعًا عن الحكاية الشعبية --2002 موسوعة الحكاية الشعبية -2005 الحكاية الشعبية في دكالة -2009 سلسلة حكايات من التراث الشعبي المغربي لأطفال المرحلة العمرية 9سنوات 2007 - سلسلة حكايات من التراث الشعبي المغربي لأطفال المرحلة العمرية 6 سنوات -2013 سلسلة قصص الأطفال أجيال ابتداء من 4 سنوات -2013 الحكاية الشعبية المغربية: بنيات السرد والمتخيل -2014 دراسة في خرايف الإمارات -2014 المتخيل في الحكاية الشعبية 2014، وأخيرًا الكتاب الذي بين أيدينا "أضواء على الحكاية الشعبية".

ويشير المؤلف في كتابه إلى إشكالية محورية تفيد بأن الانتشار السردي للحكاية الشعبية المغربية يتقلص باستمرار، فالساكنة لم تعد تقبل على هذا النمط من السرد كما كانت في الماضي بحكم تغيرات الحياة وسرعتها، وبحكم النظرة السلبية التي ما فتئت تنمو تجاه مختلف أشكال السرد التقليدية. فالمتلقي لم يعد يطلب الاستماع إلى هذه الحكايات التي كانت تؤنس لياليا وتقوي روابطنا الاجتماعية والأسرية وتغني مخيلتنا، والراوي ما زال يختزن في ذاكرته المتعبة هذه الحكايات كالجمر تحت الرماد الذي يخنقه، وقد يأتي عليه بفعل الزمن والإهمال. كما أشار إلى ضرورة إعادة النظر في تصنيف الحكاية

الشعبية إلى: حكاية عجيبة، وواقعية، ومرحة، وحكاية حيوان؛ لامتزاج أجناس الحكاية الشعبية وتداخل عناصرها ومكوناتها، لأن مصدرها واحد وهو الشعب، وهو يعبر عن آلامه وآماله وأحلامه وأعياده، وهذا بالضبط ما أشار إليه "فون دير لاين" غير مرة في كتابه "الحكاية الخُرافية" بقوله: "ترتبط الحكاية الهزلية بالحكاية الخُرافية ارتباطاً وثيقاً... وقد سبق أن رأينا كيف أن حكاية البطولة ترتبط ارتباطاً بالحكاية الخُرافية... ولابد من أن نفترض أن الحدود بين الحكاية الخُرافية وأسطورة الآلهة ليست دائماً مؤكدة".

وارتبط منهج جمع وتوثيق مادة الحكاية الشعبية بالكتاب إلى اقتناع المؤلف بأن متن الحكايات قد حافظ على طابعها الشفهي، إذ أن الكتابة أو الترجمة أو حتى النقل إذا كان محرفًا يؤثر في طبيعة النص، وقد قام بعمل استبيان شمل مجموعة من مناطق: مراكش- قلعة السراغنة- ميدلت- وارزازات- الرباط- بني ملال- سلا- آسفي- دمنات- الدار البيضاء- فاس- المحمدية- الرشيدية- القنيطرة- الخميسات، وهذه العينة تعطي صورة صادقة عن واقع الحكاية الشعبية المغربية وعن أشهر الحكايات التي ظلت الذاكرة الشعبية المغربية محتفظة بها. ويناقش القاسمي في كتابه موضوع "مجتمع الحكاية الشعبية" مشيرًا إلى أن المقصود هنا هو الإطار العام الذي أنتج الحكاية الشعبية بحسبان أن له شروطه التاريخية ومواصفاته الخاصة، وهو مجتمع أصبح الآن في عِداد الماضي بحكم التغيرات الاجتماعية الأخيرة. وأشار إلى أن الحكاية هي الحلم الجماعي الذي يهرب فيه الجميع من ذواتهم ويحققون خلاله رغباتهم الدفينة.. عالم مفتوح لكل أنشطة المتخيل: تختلط فيه السخرية والمرح بعنف الرغبات الطفولية، وتطلق فيه حكمة السنين منظومة أحوال البشر من جديد.. فهذه الحكايات المغاربية تعبر أحسن من الدراسات الوثائقية عن بعض من روح المغرب، بعض الأشياء الأقرب إلى كل رجال الأرض.. فالأشخاص في مجتمع الحكاية الشعبية سجل لما تكلم به غيرهم.. ويحمل مجتمع الحكاية الشعبية كلام غيره ويضمن استمراريته، ويقوم بالاستشهاد به لأنه يمثل الحقيقة المطلقة، لذلك يستحضره في كل محطات حياته كلما اعترضته مشكلة، أو عرض له مجلس أنس، أو أراد تربية أبنائه أو أبناء غيره.

ثم يتعرض الباحث للحكاية الشعبية والتنشئة الاجتماعية، متسائلاً: ما القيم التي تنقلها الحكاية للناشئة؟ وكيف تفهم الحكاية محيطها وتؤول العلاقات الاجتماعية؟ وكيف تتصور وضعية الطفل والراشد معًا، ملخصًا مجموعة القيم التي تتضمنها الحكاية الشعبية المغربية، في مقدمتها: ضرورة استعمال الحيلة لتأمين المنافع ومواجهة الأخطار، وعدم احتقار الإنسان لمن هو أضعف منه. ثم يبحث في السيولة السردية للحكاية الشعبية، ليجد أن طبيعة الحكايات المتداولة من خلال عينة المتلقين، يمكن الكشف عنها من خلال عرض لائحة للنصوص الحكائية الشعبية المغربية المتداولة في الوطن، منقسمة إلى أربع مجموعات هي: حكايات دينية وتاريخية وأسطورية- حكايات أو جزء من حكايات مرتبطة بالاعتقاد الجمعي- حكايات الحيوان- حكايات أخرى.. شملت جميعها سبع وسبعين حكاية، مؤكدًا على أنه ليس هناك حدود فاصلة نهائية بين هذه الحكايات، لأن التداخل بين هذه الحكايات واقع لايمكن إنكاره. فالحيوان حاضر في مختلف المجموعات الحكائية، كما أن المعتقد الجمعي يصاحب مختلف أنواع الحكايات حتى الغارقة في الخيال، لأن الاعتقاد الجمعي لا يميز بين الواقع والخيال. وينتهي هذا الجزء من الكتاب ببحث الحكاية الشعبية والثقافة الشعبية، مشيرًا إلى أن الحكاية الشعبية جزء من الثقافة الشعبية السائدة في المجتمع، وبالتالي فإن كل مقاربة لنصوص الحكاية الشعبية ينبغي أن تأخذ مكونات ومبادئ الثقافة الشعبية.

وينتقل القاسمي لمبحث "الحكاية الشعبية والأسطورة" ليتفق مع فلاديمير بروب على أنه من الصعب الفصل بين الحكاية والأسطورة، فنحن لا

نستطيع تحديد طبيعة العلاقات التي تجمع بينهما، والشيء الذي ينبغي عمله هو حسبان الأسطورة أصلاً من الأصول الممكنة للحكاية. ويقدم عدة نماذج من الحكايات الشعبية العربية والمغربية للتدليل على هذا المدخل. فالعفريت الذي يسكن في الغابة يحرس كنوزًا كثيرة لاتنفذ، لكنه لايعطيها من دون مقابل، لذلك فهو يطالب الحطاب بأن يزوجه بأصغر بناته مقابل صناديق من الذهب. ويتخذ هذا الكنز شكل مهر، وهذا الزواج يحيلنا إلى اعتقاد آخر يأهل المتخيل الشعبي، وهو إمكان زواج الجن بالأنس. وعلى هذا النحو فإننا نلاحظ أن الحكاية الشعبية قد حافظت على بعض مظاهر الأسطورة، لكن البطل فيها فقد اسمه وهويته. وفي مبحث "الحكاية الشعبية والحلم" يصدر المؤلف لنا سؤالاً يحاول الإجابة عليه: هل يمكن عدّ الحكاية الشعبية بما تحمل من عوالم متخيلة حلمًا جماعيًا؟ وما العلاقات المحتملة التي تجمع بين حكاياتنا الشعبية وأحلامنا الأكثر عمقًا؟.. إن الجواب عن هذه الأسئلة سيؤدي بنا إلى الحديث عن الحلم وعن لغته الرمزية، وخاصة عن وضعية الحلم في المجتمعات التقليدية عندما كان الإنسان يصدق بسرعة ما يراه في أحلامه، وكأنه يعيش الواقع من جديد. ويبحث المؤلف في هذا الإطار في ثلاثة موضوعات رئيسية هي: طبيعة الحلم- الحكاية الشعبية والاستيهام- الحكاية الشعبية المغربية بين الحلم والاستيهام، من خلال محاور: الرجوع إلى بطن الأم- استيهام تحطيم الجسد- استيهام الفطام- استيهام الولادة- استيهام المشهد البدائي. ويستخلص من خلال تحليله لعلاقة الحكايات الشعبية بالحلم والاستيهامات أن الحكاية الشعبية المغربية هي أقرب إلى أن تكون حلم الإنسان المغربي من أن تكون سردًا لمجموعة من الوقائع التي شهدها الناس وعاشوها في الواقع التاريخي. إنها مرتبطة بالحلم الجماعي لأنها المعبر عن أحلام الجماعة واستيهاماتها الذي اختزنتها الذاكرة الشعبية أجيالاً عديدة، وعبرت عنها رمزيًا في مختلف إنتاجاتها الذهنية.

أما المبحث الأخير في هذا الكتاب فكان محاولة من المؤلف للمساهمة في تجنيس الحكاية الشعبية، مشيرًا إلى الحكاية الشعبية ونظرية الأجناس السردية الشعبية، وتبادل الحكاية الشعبية، وأخيرًا يقدم الباحث- على عكس التيار المتبع- في نهاية الكتاب تعريفًا للحكاية الشعبية، وكأنه يؤكد على أن المفهوم الذي توصل له هو نتاج ما قدمه بالكتاب منذ البداية.. فالحكاية الشعبية المغربية شكل بسيط مرتبط باللغة العامية واشتغالها عن طريق السرود الشعبية كإبداع تلقائي يتخذ منابعه من الأعماق الغامضة للروح الشعبية، حيث تُنسى أسماء المبدعين وتُفقد.. لأنهم مجرد حلقة وصل بين المنتج والمتلقي اللذين لا يمكن الفصل بينهما بحال من الأحوال: "فالحكاية الشعبية هي إبداع مجهول لأنه نابع في نفس الوقت من الذاكرة الشعبية والإبداع الفردي الخاص بالراوي العبقري الذي يعد فنانًا كاملاً يحين المحكي من دون أن يخلخل الخطاطة السردية". إن الحكاية كائن لغوي معقد يتكون من كلمات وجمل وملفوظات، فكل حكاية هي نسيج من الكلمات والسكتات والنظرات والميمات والحركات. والحكاية وسيلة أساسية لمساعدة الذاكرة "فالحكاية لها بنية ثابتة، تنتقل من جيل إلى جيل، بشكل قبلي.. حيث يمكن أن يتدخل المتلقي ليصحح السرد أو ينبه الراوي إلى خطئه". الحكاية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالشعب الذي أنتجها، فهي مرتبطة بالمرحلة الشفاهية التي عاشها هذا الشعب، وهي تقوم بطريقة غير مباشرة بوصف حياته وأحلامه وآماله ومتخيله.. ويمكن أن نختزل "ثوابت الحكاية" في خمسة محاور هي: كونها محكيًا- كون أحداثها تدور في الماضي- انغلاقها- غياب العمق ودواخل الشخصيات- محافظتها على قدراتها الشفاهية.

LES PROVERBES POPULAIRES ANDALOUS

À TRAVERS LES DEUX VISIONS, ARABE ET ORIENTALISTE

Ahmed Abdelhadi Al Mohammed -

Arabie Saoudite

La femme de la région d'Al Ahsa accorde aux bijoux une grande importance dans sa vie. Elle les considère comme un prolongement naturel de sa beauté.

L'étude essaie de montrer le lien étroit qui unit cette femme aux objets en or en soulignant les étapes par lesquelles passe le précieux métal entre la fabrication, la commercialisation et le moment où il devient un bel ornement pour la gent féminine. L'auteur passe en revue une grande variété de bijoux renommés sur le marché d'Al Ahsa, en mettant l'accent sur l'ancienneté du travail de l'or et des pierres précieuses dans cette région de l'Arabie. Cette tradition a vu se constituer un groupe de familles, aujourd'hui connues comme les « familles du bijou », expression qui désigne les artisans passés maîtres dans le travail de l'or et de la joaillerie.

La femme ahsaie a porté les bijoux sous toutes leurs formes, c'est une belle créature qui adore mettre ce qu'il y a de cher et ce qui brille et scintille de mille feux. Le rapport aux bijoux diffère néanmoins d'une femme à l'autre selon la situation économique et sociale de chacune. La conjoncture souvent complexe que cette région a pu connaître a revêtu à cet égard une grande importance. Le pays est passé par des périodes particulièrement difficiles, au point que des populations entières ont connu la pénurie, voire pour certaines familles la famine et la misère la plus extrême. Lorsque le mari a peu de moyens, les femmes sont bien obligées de porter les parures les moins coûteuses.

Si de nombreuses familles de la région ont un niveau économique élevé et d'autres un niveau moyen, toutes se constituent une épargne conséquente pour acheter des bijoux, surtout de l'or, en vue des cérémonies de mariage. La région passe par des années fastes et des années de vaches maigres. Elle connaît toutefois des saisons prospères, comme celle de la pêche perlière ou celle de la cueillette des dattes, où le pouvoir d'achat augmente pour le plus grand bonheur des joaillers.

LES PRATIQUES MUSICALES EN OCCIDENT ET CHEZ LES ARABES : SIMILITUDES ET POINTS DE RENCONTRE

Aziz Ouertani - Tunisie

Parler des rapports en général entre musique arabe et musique occidentale ne peut se faire sans revenir à certains témoignages et sources historiques. Mais il convient auparavant d'aborder, ne serait-ce que de façon succincte, les éléments de base qui furent à la base de ce rapport, né à l'origine d'une vision liée à la dualité Orient/Occident : « Une telle dualité s'est construite sur la base d'une réalité humaine qui ressortit en premier lieu au simple fait que les hommes s'orientent par rapport au lever et au coucher du soleil, en se servant de la main droite et de la main gauche pour déterminer les deux autres directions qui se trouvent à la verticale de l'axe reliant l'est à l'ouest. » C'est cette attitude primordiale qui constitue sans aucun doute le fondement du rapport dialectique qui existe dans les différents domaines entre Orient et Occident. De nombreux chercheurs ont plutôt défini à partir d'un autre point de vue le rapport entre orient et occident, en mettant à la base l'appartenance géographique, en tant qu'elle constitue une unité de mesure de l'identité culturelle et civilisationnelle.

Mais sans doute faut-il commencer, en ce qui concerne la relation entre les Arabes et l'Occident dans le domaine musical, par revenir aux premiers indices d'un contact culturel entre les deux rives de la Méditerranée.

Le plus probable est que la première rencontre entre ces deux rives que l'histoire artistique a retenue eut lieu en Andalousie, point axial du passage de la civilisation arabo-musulmane – et partant de la musique arabe – vers l'Europe. C'est en effet en Andalousie que la civilisation des Arabes a prospéré pendant huit siècles, et que l'art arabe a trouvé le terreau fertile qui lui permit de se développer et de s'ouvrir sur le monde.

Il en a résulté que le contact culturel au plan du discours musical à travers les époques ne fut pas unilatéral, ce qui signifie qu'il n'y eut pas assimilation des modèles musicaux de l'Occident ou, de façon plus précise, adoption sans réserve de tels modèles dans la pratique musicale des Arabes. En remontant à l'âge des conquêtes arabes, le moment où l'interaction entre les deux cultures fut, au cours de l'histoire et peut-être même jusqu'à nos jours, la plus profonde, la plus intense et durable, fut celui de la renaissance musicale arabe qui fut transmise de la Bagdad des Abbassides à l'Andalousie par Ziryab avant de gagner le reste de l'Europe. L'Andalousie fut en effet la base historique à partir de laquelle les recherches occidentales les plus fouillées sur les débuts de la renaissance de la musique classique en Europe virent le jour et que les arts de la composition musicale et du chant purent se développer.

La civilisation romaine a-t-elle ajouté autre chose à la construction des personnalités musicales ? Y eut-il quoi que ce soit de plus avancé avec Byzance et les Etats du pape ? Et les civilisations iranienne et ottomane, qu'ont-elles apporté de plus ? Résumons-nous, les différentes civilisations de l'antiquité et du moyen-âge ont-elles présenté des structures si différentes de celles par lesquelles la musique arabe a contribué au mouvement général du progrès :

1. en établissant et généralisant le système harmonique ;
2. en établissant et généralisant le système des maqam (strophes) ;
3. en construisant la structure mélodique sur quatre étapes :
   - une mélodie unique (un seul actant)
   - une mélodie avec ses variations (un seul actant dans différentes situations)
   - deux mélodies (la présence de plus d'un actant)
   - une série de mélodies ayant un dénominateur commun (différents actants liés par une même thématique) ?

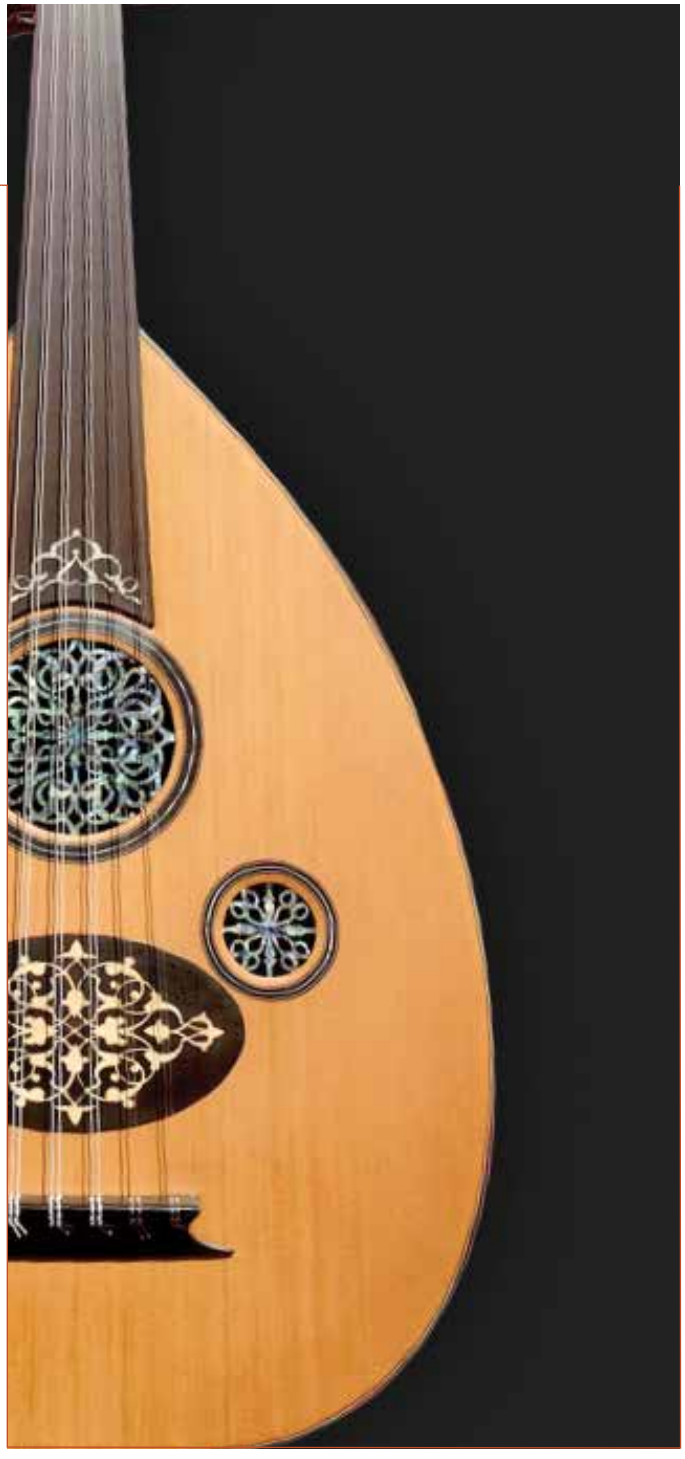
Pourquoi donc avons-nous soumis l'art musical arabe à ce feu nourri d'accusations ? Pourquoi mettons-nous en doute l'unité et l'évidente spécificité de la musique arabe ?

Disons, pour finir, que la musique européenne fut la seule à s'affirmer à travers une nouvelle avancée dans l'ordre de la composition musicale. Celle-ci qui se produisit à l'époque de la Renaissance (XVIe siècle) consiste pour l'essentiel dans l'entrelacement ou « la simultanéité mélodique », la composition se déroulant à travers la progression simultanée de plusieurs lignes mélodiques qui se superposent comme on le voit avec les œuvres (symphonies, concertos, etc.) jouées par les orchestres symphoniques européens.

Il est vrai que la musique arabe vit aujourd'hui une crise qui l'a bloquée dans son développement. Cela ne doit pas néanmoins nous amener à douter de l'unité, de la maturité ou de l'efficacité du système musical arabe, mais, bien au contraire, à appeler à un sursaut de nature à remettre cet art sur les rails et à redoubler d'efforts pour que refleurisse notre patrimoine musical.

LE RÔLE DE L'ARABIE SAOUDITE DANS L' ÉDIFICATION DE L'UNITÉ ARABE DANS LA DOMAINE DE LA MUSIQUE

Dr. Fethi Al Khamissi - Egypte



Les apports de la musique arabe fait partie des grands acquis artistiques réalisés par l'ensemble de l'humanité. Aucune des civilisations du Moyen-âge n'aurait pu produire davantage d'œuvres que cette musique.

Née au Moyen-âge, la musique a parachevé la construction et la pérennisation de son unité mélodique tant au plan rythmique (les dhouroub ou scansions) que structurel (les maqamet ou strophes) et cela sous la forme du sawt (thème mélodique propre à la musique arabe). Elle est ensuite allée de l'avant en parachevant sa structure mélodique au plan des variations sur le thème central (sawt) ou sur ses sous-thèmes pour aboutir à la forme du mawwel. Elle a ensuite créé les deux lignes mélodiques consécutives (A B) dans le cadre du muwachah (chanson lyrique généralement associée à la tradition andalouse). Il était devenu possible, près la création de ces deux lignes, de passer à la forme (A B C), soit une ligne mélodique avec un début, un milieu et une fin. À partir de là, la musique arabe a entamé son véritable développement pour finir par élaborer des formes musicales aux multiples lignes mélodiques consécutives reliées par une seule structure rythmique à l'intérieur de la même composition, comparable en cela à la charpente unique du poème.

qui œuvrent à son service, telles La Société internationale d'ethno pharmacologie dont le siège est à la Faculté de pharmacie de Graz, en Autriche ; ou La Société italo-latino américaine d'ethno médecine qui a son siège au Département des sciences pharmacologiques de l'Université de Salerne, en Italie ; ou encore La Société internationale d'ethnobiologie qui travaille dans plus de 70 pays. À ces institutions s'ajoutent un grand nombre de sociétés et de centres de recherches qui publient des dizaines de revues reconnues mondialement dans le domaine de la documentation de la médecine populaire, sans parler des dizaines d'autres structures qui travaillent sur la médecine hospitalière populaire.

Cela dit, je ne crois pas, affirme l'auteur, qu'il y ait, à ce niveau, de grandes difficultés à affronter, car les frontières politiques ne sont plus un obstacle devant la science arabe, ne serait-ce que parce que la révolution numérique a supprimé les frontières entre nos différents pays, ce qui a permis de jeter des ponts entre nos Etats, éliminant du coup les murs dressés par les politiques.

Il suffit donc que les chercheurs arabes s'accordent sur un projet minimal. À cet effet, l'auteur avance les propositions pratiques suivantes :

1. adoption par les Centres de recherches concernés par ce domaine à travers le monde arabe d'un projet de documentation du patrimoine médical qui ne soit pas centralisé, en laissant toute liberté à chaque Centre d'accéder aux bases de données communes ;

2. renforcer la participation du grand public à la recherche scientifique, sur la base des approches déjà expérimentées sous la dénomination de « Science citoyenne » (Citizen

science) qui a donné aux chercheurs amateurs la possibilité de se charger des phases les plus coûteuses de la recherche, à savoir la collecte des données et leur transfert à la base commune de données qui a été proposée en 1) ; ces données pourraient également être par tout autre méthode laissées en libre accès ;

3. consacrer à la médecine arabe et à l'ensemble de ses domaines de spécialité une partie du soutien réservé à la recherche scientifique ; donner en même temps une place à la publication des études consacrées à la médecine des Arabes dans les revues médicales, pharmaceutiques et dans celles des Sciences de la vie et de l'agriculture ; à cela viendront s'ajouter les magazines traitant des différentes problématiques humaines, notamment la culture.

Peut-on dès lors espérer en une renaissance arabe de nature à promouvoir les trésors de notre civilisation arabe qui fut si glorieuse ? Tel est, en tout cas, notre vœu le plus cher.

DOCUMENTER LA MÉDECINE POPULAIRE ARABE

NÉCESSITE, RÉALITE, MÉTHODOLOGIE

Dr. Mohammed El Attar - Bahreïn

Les différentes méthodes de médication bénéficient aujourd'hui d'un intérêt accru, aussi bien aux yeux des autorités officielles que du grand public. Beaucoup d'entre elles sont enseignées à travers le monde dans les universités les plus réputées, qui forment des étudiants destinés, précisément, à pratiquer ce type de médecine qui constitue désormais un savoir reconnu en tant quel. Il n'y a à cet égard pour faire exception que la médecine arabe, seule pratique à ne pas être reconnue chez elle, parmi les siens. Il n'est pas inutile de citer ici, cet avertissement qui nous a été lancé un jour par Mustapha al Jad : « Y aurait-il un complot contre l'œuvre de documentation de notre patrimoine populaire arabe ? Je ne vois pas en effet une seule justification à cette absence dont nous pâtissons, à ce jour, d'un archivage unifié de notre patrimoine culturel arabe, dans le temps où le mouvement de documentation des patrimoines ne cesse de progresser à grands pas dans toutes les régions du monde… À peine, dans notre région, la société a-t-elle accompli un pas en avant que les obstacles se dressent pour entraver le mouvement. »

Pour savoir où nous en sommes aujourd'hui de la documentation de notre patrimoine médical, il suffit de connaître les nombreuses sociétés internationales

Mais il importe de s'arrêter sur les techniques de guérison qui sortent de ce dernier contexte, nous parlons de celles auxquelles recourt le guérisseur, c'est-à-dire le médecin populaire fort d'une longue expérience et techniquement compétent. Celui-ci agit, par exemple, en purgeant le malade du « mauvais sang » à travers la technique de la saignée qui consiste à pratiquer des incisions à des endroits précis du corps. Mais il peut également réparer les fractures, remettre en place les os déboités, cautériser les plaies ou user d'autres techniques pour soigner des maladies comme la jaunisse ou l'inflammation des amygdales, comme il peut implanter des piqûres dans le corps du malade.

L'ensemble des produits d'origine végétale et animale étaient utilisés dans ce type de médecine selon divers protocoles qui dépendent de la nature de la maladie et de l'emplacement du mal, qu'il concerne un organe interne ou externe. Certains de ces produits sont à boire, d'autres sont moulus et pétris puis collés en emplâtres sur la peau, d'autres encore sont associés à d'autres matières dont l'efficacité a été reconnue à travers des techniques d'expérimentation fondées sur la répétition de tests binaires : efficace/inefficace. Beaucoup de ces matières étaient utilisées comme des médicaments que le patient doit mastiquer et avaler comme on fait des aliments. D'autres matières sont, en revanche, destinées à être inhalées après avoir été pulvérisées et tamisées.

LA MÉDECINE POPULAIRE ARABE TECHNIQUES DE MÉDICATION PAR LES HERBES ET AUTRES TRAITEMENTS MÉDICAUX

Prof. Dr. Atef Attia - Liban

Cette étude porte sur la question de la médication par les herbes dans la médecine populaire arabe, à travers la revue, l'analyse et la classification des outils utilisés dans ce type de traitement. L'auteur se penche sur la préparation des herbes et leur affectation à telle ou telle maladie, sur la base de croyances généralement enracinées dans les mentalités et dont la présence est tellement forte dans l'esprit des gens que ceux-ci réservent à chaque maladie un traitement particulier. Les gens recourent habituellement à des préparations que l'on conserve à la maison en vue de les utiliser au moment voulu pour soigner telle affection soudaine qui a frappé l'un des membres de la famille. Si le corps a retrouvé son état ante on en attribuera le mérite à cette médication, si ce n'est pas le cas on s'adressa à un tiers qui sera chargé de soigner le patient en luttant contre la maladie. On s'adresse alors soit au médecin populaire du quartier ou du village dont on suivra les prescriptions, soit au médecin « moderne » qui établira un diagnostic sur la base duquel il ordonnera tel ou tel traitement, à moins qu'il ne décide d'hospitaliser le patient.

adjuvant qui relève de l'intervention magique. Ainsi, el baraka ressemble presque à la baguette magique dont se sert l'actant sujet (le héros) pour triompher de son opposant (l'antihéros), ainsi que l'indique Vladimir Propp dans son analyse du conte populaire.

- El karama se caractérise par la dualité du programme narratif. Le récit développe le programme de l'actant sujet dominant, c'est-à-dire le héros, ainsi que le programme de l'actant sujet qui s'oppose à lui, c'est-à-dire l'antihéros. Le narrateur ne raconte pas une histoire mais deux : celle du héros et celle de l'antihéros. Nous retrouvons là l'une des particularités du discours narratif du conte.

Au niveau de la signification :

- L'actant sujet (le wali – le "saint") accomplit des fonctions à l'intérieur de la société. Il est dans le rôle de l'homme qui protège les autres contre le pouvoir, la nature, l'animal et la maladie. Ce sont là des fonctions qu'assumées le wali au sein de la société.
- Ces fonctions sont celles qui font de l'actant sujet l'un des éléments influents au sein de la société où le wali devient d'après les textes « la qibla (direction de la Mecque) vers laquelle se dirigent les groupes venus à sa rencontre ».
- L'accomplissement par le wali d'un ensemble de fonctions sur la base de ses capacités légendaires (la baraka) est une forme de contrat entre lui et la société, contrat à travers lequel le wali devient l'un des éléments sur lesquels repose l'équilibre social.

L'analyse proposée par l'auteur vise en particulier à définir les composantes d'el karama dans son rapport avec la langue et avec certains types de texte tel que le conte populaire. Elle vise également à mettre en évidence la dimension légendaire d'el karama. En eux-mêmes, ces éléments d'analyse constituent l'objectif de l'approche méthodologique que l'auteur a essayé d'explorer.

LE DISCOURS SOUFI DES PRODIGES (EL KARAMA)

Une approche sémiologique

Dr. Abdemajid Noussy - Maroc

Les éléments relatifs au discours soufi d'el karama (récit des prodiges) se ramènent pour l'essentiel à :

Sur le plan structurel :

- El karama est un processus qui se déroule sur deux versants, l'un linguistique, l'autre narratif, le second se fondant sur le premier pour prendre forme et devenir discours.
- El karama repose sur une composante légendaire (ou mythique) qui va, par exemple, à l'encontre des textes de l'historiographie. Les actants font partie des vivants mais aussi des morts et sont capables d'assumer des fonctions dans le texte.
- On retrouve dans la structure générale d'el karama les constantes sur lesquelles repose le texte narratif, dans le sens où des liens se tissent entre les actants que le texte met en jeu, et où le texte lui-même se développe en rapport avec la dynamique qui se crée entre ces actants.
- La structure d'el karama présente certaines spécificités que l'on retrouve dans le conte populaire, et notamment l'actant appelé

LES MAQAMET SOUFIES DANS LA POESIE POPULAIRE DE TLEMCEN

L'EXEMPLE DE BEN MISSIAB, BEN TERIKI ET EL MINDASSI

Dr. Fathia Bel Hadji - Algérie

La poésie populaire soufie représente l'une des formes les plus hautes de la création littéraire. Elle puise dans la source inépuisable de la religion islamique en associant les beautés de l'âme, de l'esprit et du style à la symbolique de la composition rigoureuse et aux belles inspirations poétiques. Cette poésie émane en effet du plus profond de la sensibilité d'êtres puisant leur inspiration dans une spiritualité exaltée. Elle traduit et donne forme à des sentiments d'une profonde sincérité qu'attise l'élan qui les porte vers les sources de la Lumière divine à la recherche du Beau, à travers un périple qui les conduit sur la voie de la Vérité et du Détachement des plaisirs de ce bas monde jusqu'aux Sphères célestes. Les maqamet (pluriel de maqama : séance spirituelle ou strophe lyrique) sont en elles-mêmes aspiration à se rapprocher de Dieu, joie d'aimer le Très-Haut, anéantissement en Lui, résurrection et élévation en vue d'aller au plus près de la Sphère divine.

L'amour de Dieu est le premier thème de la poésie soufie, il dépasse la simple approche poétique pour devenir mode de vie et religion sur laquelle fonder l'être au monde. Vient en second lieu l'aveu ininterrompu de l'amour du Prophète – la Paix et la Prière divine sur Lui –, en tant qu'il est la Lumière qui coule dans l'âme du soufi. Parler des karamet (prodiges) des awliae (pluriel de wali : ici, ami de Dieu), des Cheikhs (maîtres) de la science et du soufisme, faire de l'oraison un moyen d'éducation du mourîd (celui qui aspire à Dieu) permet au soufi de se connaître et de comprendre les fins dernières de son existence. Il œuvre dès lors à renoncer à certains comportements qui entravent sa marche vers ce but et à se libérer de ses chaînes. Par la prière il s'engage au regard de l'Etre suprême à des actions et comportements propres à l'éloigner de l'impiété et à lui ouvrir de nouveau le chemin de Dieu.

Tels sont les points de départ de cette étude qui vise à marquer la place des maqamet dans la poésie des poètes populaires soufis les plus connus à Tlemcen, tels que Mohammed ben Messiab ou ben Teriki ou encore Saïd ben Abdallah El Mindassi…

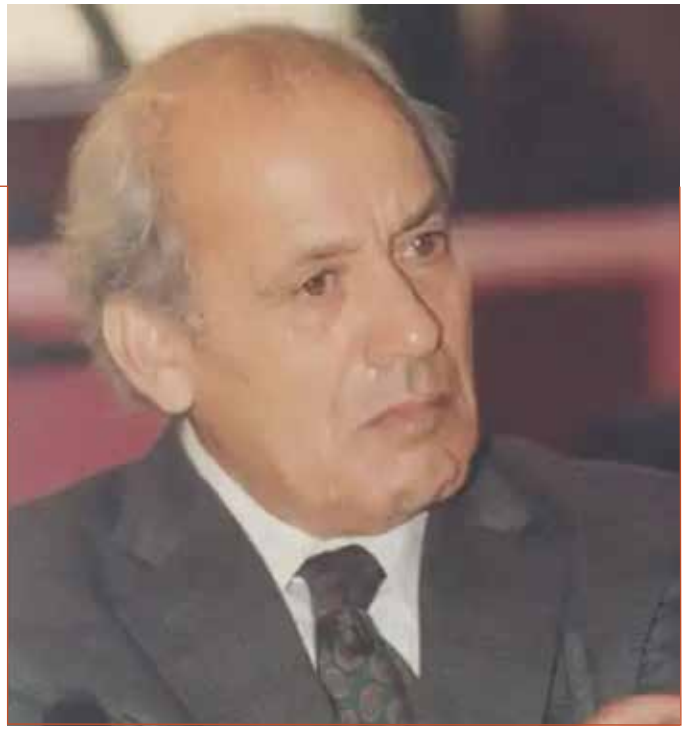
La présente étude porte sur le travail scientifique entrepris conjointement par le grand orientaliste espagnol, Emilio Garcia Gomez, et le Dr Mohamed Ben Cherifa, doyen des études andalouses au Maroc. Ce travail qui associe les deux visions arabe et orientaliste dans la recherche sur les proverbes andalous en langue dialectale vise à mettre en lumière les significations profondes de cet art littéraire en étudiant cet immense legs culturel arabo-espagnol qui fut si longtemps négligé pour des raisons que l'auteur n'a pas le loisir d'approfondir dans le cadre de la présente étude.

Son propos vise en revanche à présenter diverses données et à développer une autre approche de l'art des proverbes en dialectal dont la finalité est de susciter le débat à partir d'une lecture ouverte des travaux d'avant-garde consacrés à ce domaine. Cette lecture tente en effet de faire ressortir le rôle pionnier joué par les études andalouses menées à travers des regards croisés, tels que ceux de l'Arabe ben Cherifa et de l'orientaliste Gomez, dont la convergence a jeté les bases d'une réflexion scientifique sur les proverbes en dialectal et les diverses problématiques qui y sont liées, ouvrant ainsi la voie à une lecture duelle de cet héritage littéraire.

Explorer les horizons auxquels tendent les travaux de ces deux maîtres représente un projet scientifique d'envergure qui ambitionne de faire revivre les études scientifiques sur l'art du proverbe. L'auteur est en effet convaincu que, dès lors qu'un tel regain d'intérêt pourra s'affirmer et se renforcer de jour en jour, comme il l'espère, c'est une autre approche toujours plus efficace qui pourra se développer dans ce domaine de l'art littéraire andalou. Ce travail permettra en même temps de faire ressortir les points de rencontre et les sujets de divergence entre les regards portés par les deux grands chercheurs, marocain et espagnol, sur cet art. Quelle que soit par ailleurs l'importance de la place qu'ils ont donnée à ce champ de recherche, chacun avait des interrogations, des sujets de préoccupation et une vision de l'art qui ressortissent, en premier lieu, aux convictions scientifiques et au background méthodologique de chacun, et en deuxième lieu, à leur appartenance géographique, culturelle et épistémologique. Une telle problématique sera inscrite dans le contexte qui est le sien au niveau l'histoire des études sur les proverbes, en général, et devra permettre d'aboutir à certaines réponses sur les questions relatives à ce patrimoine.

LES PROVERBES POPULAIRES ANDALOUS À TRAVERS LES DEUX VISIONS, ARABE ET ORIENTALISTE

Dr. Mohamed El Amarti - Maroc



La littérature des proverbes a, fort souvent et depuis les temps les plus anciens, suscité l'intérêt des chercheurs arabes aussi bien qu'occidentaux. D'une époque à l'autre de l'histoire littéraire, d'éminents écrivains se sont en effet penchés sur cet art si stimulant pour l'esprit. Car le proverbe constitue la plus riche des formes culturelles et cognitives, tant est puissante cette image de la vie et des expériences humaines qu'il reflète, et multiple la vision qu'il nous donne, en tant qu'art littéraire, des us et coutumes des peuples dans leur extrême variété. Le proverbe a toujours été une source de savoir pour les historiens, les géographes, les sociologues, les éthologues, les linguistes, les philologues, les historiens des lettres et des sciences humaines… Les savants arabes des temps anciens se sont d'ailleurs très tôt passionnés pour cette forme d'expression. Ils furent de véritables pionniers de la recherche dans ce domaine et d'admirables créateurs, capables de rivaliser avec les grands chercheurs à travers le monde grâce à l'immense richesse des proverbes et dictons arabes. La meilleure preuve en est le patrimoine de manuscrits consacrés à cet art littéraire qu'ils nous ont légué. Malheureusement, ce trésor inestimable ne rencontra guère parmi les critiques et les chercheurs, qu'ils soient maghrébins ou orientaux, l'intérêt qu'il mérite. Ainsi, pour prendre un exemple, les recueils de proverbes populaires andalous en arabe dialectal n'ont pas suscité chez nos chercheurs le même engouement que les proverbes orientaux ou ceux formulés en arabe littéral. Nous n'en sommes pas moins convaincus que cette expression dialectale de la sagesse populaire andalouse constitue un champ de recherche d'une grande importance, ne serait-ce qu'au regard des révélations qu'elle nous apporte sur la période andalouse dans toute sa richesse et son foisonnement.

CULTURE POPULAIRE ET INTERACTION ENTRE LES SAVOIRS

ETUDE SUR LES FONDEMENTS SCIENTIFIQUES

Dr. Abdelali El Amiri - Maroc

Cette étude a pour but de montrer que l'être humain possède une structure mentale qui lui permet de se représenter le monde avec tout ce qui tourne dans son orbite et toutes les images et formes de savoir qu'il contient, au moyen d'un ensemble de mécanismes propres à l'aider à découvrir, à comprendre et à déduire. La culture, populaire aussi bien qu'officielle, est constituée à la base d'un ensemble de savoirs humains qui font qu'elle est en constante interaction avec la théorie cognitive qui en est le fondement, tant au plan épistémologique que scientifique. L'acquisition des modèles culturels est un processus continu car l'homme est doté d'une structure d'intellection complexe, eu égard au besoin qui est en lui d'inventer des conceptions complexes.

Il importe à cet égard e souligner que l'homme est doté de la capacité d'assimiler les langues et que cette capacité relève de l'innéité et du don d'adaptation, lesquels ne peuvent se résumer aux principes de répétition ou de création, mais constituent des données plus complexes.

Une telle capacité pourrait également être l'une des manifestations de l'acquisition innée des langues au sens large du terme qui est propre aux humains, mais elle est aussi partie de processus liés aux moyens non linguistiques de penser le monde qui remplacent toute forme de dépendance par rapport à la langue en soi.

Le fait est que l'esprit humain est capable de produire des descriptions qui ne proviennent pas de structures linguistiques telles que la syntaxe ou la morphologie. L'élément fort dans le développement de tels processus nous vient des représentations, la langue devenant ici un élément auxiliaire ou un simple outil de la pensée au service du sens.

Cette approche est confirmée par le fait que tous les sens des mots ont une signification lexicale et que cette signification émane du niveau de représentation qui œuvre à capter l'expérience et à la formuler par le moyen de la langue. À ce niveau, le travail de représentation fonctionne de façon aussi cohérente et continue que les règles de grammaire. On peut même dire que ce niveau de représentation entre dans le cadre du savoir linguistique général qui est inné à chaque être humain.

conduisant, dans les années 1970, à travers les dédales du métro parisien, il m'arrêta, alors que j'exprimais toute l'admiration que m'inspiraient les efforts prodigieux de ceux qui de leurs mains creusèrent au plus profond de la terre toutes ces galeries avec leurs dénivellations, leurs virages et coudoiements, pour me rappeler l'immense travail accompli par ceux qui ont planifié et dessiné ce labyrinthe, puis encadré cette masse d'ouvriers.

Mais Al Ansari ne fut pas seulement un critique littéraire d'une grande rigueur, il fut un authentique penseur de l'arabité, doté d'une vision globale inclinant à des positions nationalistes modérées dans ses analyses de notre civilisation en crise, ainsi qu'en témoignent les nombreux écrits portant sur les débats que connaissait pour lors la scène intellectuelle arabe.

Le Dr Al Ansar se tint en outre à nos côtés dans les moments les plus cruciaux. Lorsque je commençai avec quelques spécialistes à planifier la publication de LA CULTURE POPULAIRE, une revue soumise à l'arbitrage de la science, il fut constamment présent pour nous soutenir de ses conseils et de ses propositions lumineuses qui nous ouvraient de vastes horizons. C'est à lui que nous devons cette formule : Le message du patrimoine populaire adressé par Bahreïn au reste du monde, qui a, depuis treize ans, accompagné chacune des livraisons de notre Revue. L'œuvre littéraire et intellectuelle du Dr Mohammed Jaber Al Ansari a eu un grand impact sur la vie littéraire de notre pays, tout autant que l'étendue de ses analyses, les efforts inlassables qu'il a déployés et les relations multiples qu'il a nouées ont marqué notre époque. Une telle action est bien trop vaste pour être synthétisée en un seul ni même en plusieurs articles, si riches et informés soient-ils. Et l'on ne peut à cet égard que se louer de l'initiative de l'Office bahreïni de la culture et des monuments qui a organisé une cérémonie nationale pour célébrer le parcours et les réalisations de ce penseur. Nous avons du reste et plus que jamais besoin que soient honorées les grandes figures qui ont marché sur les pas de cet homme : elles sont nombreuses à hanter nos mémoires.

Il est de notre devoir de collecter, de trier et d'analyser les œuvres, publiées aussi bien que manuscrites, que nous a léguées le Dr Ansari, afin d'en faire autant de sujets d'études dans nos universités et d'objets de débats dans nos forums. Ainsi pourrons-nous honorer la mémoire d'un penseur et d'un pédagogue arabe de renom.

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

qui jouait à ce moment-là le rôle de guide et de critique littéraire. C'est alors qu'un nouvel écrivain, Mohamed Jaber Al Ansari, a commencé à nous surprendre, semaine après semaines, par ses articles intitulés Musamarat Jâhiziya (Causeries nocturnes Jahiziennes) dans lesquels, renouant avec les premières initiatives critiques, il passait en revue les ouvrages qui paraissaient à l'époque et ouvrait la voie à un nouveau mouvement littéraire qu'il s'efforçait d'orienter dans chacune de ses interventions.

Je me souviens qu'il s'était penché, en décembre 1966, sur deux de mes poèmes que j'avais publiés alors que j'étais dans ma vingt-et-unième année, annonçant même la naissance d'un nouveau poète bahreïni. Le jour où je rencontrai ce maître dans un lieu public et me présentai à lui, il me regarda en souriant, l'air étonné, avant de me dire : « Je vous croyais bien plus âgé ! » L'amitié qui se noua alors entre nous ne cessa depuis de se creuser et de s'intensifier.

Lorsque le nouveau mouvement littéraire bahreïni finit par s'affirmer, des voix s'élevèrent, appelant à la création d'une entité commune semblable à la Ligue des écrivains koweïtiens, de l'Union des écrivains égyptiens ou d'autres instances littéraires arabes. Mais les autorités coloniales britanniques qui gouvernaient alors Bahreïn s'opposèrent à l'émergence d'une structure qui réunirait un ensemble d'intellectuels du pays. C'est alors qu'Al Ansari mit tout en œuvre pour résoudre le problème en discutant avec les autorités nationales du pays. Il ne put obtenir que cette nouvelle fût appelée Ligue ou Union, mais Son Éminence le Cheikh Isa ben Selman Al Khalifa, ancien maître de Bahreïn – que Dieu ait son âme – rendit public un décret princier portant création de cette nouvelle instance littéraire sous le nom de Usrat al udabae wal kuttab – La famille des écrivains et hommes de lettres – et avec la garantie des efforts déployés par Al Ansari et des assurances qu'il a données quant à l'importance d'une instance littéraire destinée à accueillir les idées des nouvelles générations et à illustrer l'essor moderne de Bahreïn. Al Ansar devint le premier président de cette « famille littéraire », et ce fut lui qui lui donna son emblème où se résume son orientation future : Les mots au service de l'homme.

Au cours de ses années d'études supérieures à Beyrouth et à Paris, Al Ansari fut constamment en contact étroit avec les pays, réagissant en guide et en critique littéraire à toute nouveauté survenant dans le mouvement littéraire qu'il eut par ailleurs le grand mérite de tenir à l'écart des écueils, des soubresauts et des dérives, à cette époque difficile de l'histoire de Bahreïn. Il sut mettre les écrivains en garde contre les excès et les surenchères que pouvait induire l'influence des vagues artistiques et politiques qui agitaient la culture arabe à l'époque.

Je ne puis oublier le jour où, me

LE DOCTEUR MOHAMMED JABER AL ANSARI
DE PRES ET DE LOIN

Au début des années soixante du siècle dernier, de jeunes Bahreïnis étaient à la recherche de supports pour publier leurs nouvelles productions littéraires qui différaient de ce qui avait cours à l'époque. La revue mensuelle Huna al Bahreïn (Ici Bahreïn) que faisait paraître le département de l'information du gouvernement bahreïni fut le premier à accueillir les expériences inaugurales de Mohammed Abd Al Malek et de Khalef Ahmed Khalef ainsi que certains de mes poèmes. Mais dès que l'hebdomadaire Al Adhwae (Les Lumières) de feu Mahmoud Al Maradi a vu le jour, au milieu des années soixante, le monde de l'édition s'est ouvert sur de plus vastes domaines.

Mais une telle dynamique littéraire et intellectuelle avait besoin d'un mouvement critique qui vienne en accompagner le développement en sortant les œuvres du cercle étroit des séances privées organisées toutes les semaines, la plupart du temps sous l'égide d'Ahmed Al Mannay,

Index Automne 2020

21
LE DOCTEUR MOHAMMED JABER AL ANSARI
DE PRES ET DE LOIN

24
CULTURE POPULAIRE ET INTERACTION ENTRE LES SAVOIRS
ETUDE SUR LES FONDEMENTS SCIENTIFIQUES

25
LES PROVERBES POPULAIRES ANDALOUS
À TRAVERS LES DEUX VISIONS, ARABE ET ORIENTALISTE

27
LES MAQAMET SOUFIES DANS LA POESIE POPULAIRE DE TLEMCEN
L'EXEMPLE DE BEN MISSIAB, BEN TERIKI ET EL MINDASSI

28
LE DISCOURS SOUFI DES PRODIGES (EL KARAMA)
Une approche sémiologique

30
LA MÉDECINE POPULAIRE ARABE
TECHNIQUES DE MÉDICATION PAR LES HERBES
ET AUTRES TRAITEMENTS MÉDICAUX

32
DOCUMENTER LA MÉDECINE POPULAIRE ARABE
NÉCESSITE, RÉALITE, MÉTHODOLOGIE

34
LE RÔLE DE L'ARABIE SAOUDITE
DANS L' ÉDIFICATION DE L'UNITÉ ARABE
DANS LA DOMAINE DE LA MUSIQUE

36
LES PRATIQUES MUSICALES EN OCCIDENT ET CHEZ LES ARABES :
SIMILITUDES ET POINTS DE RENCONTRE

37
LES PROVERBES POPULAIRES ANDALOUS
À TRAVERS LES DEUX VISIONS, ARABE ET ORIENTALISTE

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de **4000** à **6000** mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format **A4** qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.
- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkulturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:
www.folkculturebh.org

Comité de rédaction

Ali Abdulla Khalifa
PDG
Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Président du comité scientifique
Directeur de rédaction

Abdulqader Aqeel
Directeur général adjoint
des affaires techniques et
administratives

Nour El-Houda Badis
Directrice de la recherche

Membres de la rédaction
Husain Mohammed Husain
Hassan Madan

Sayed Ahmed Redha
Secrétariat de Rédaction
Relations internationales

Firas AL-Shaer
Traduction de la section anglaise

Bachir Garbouj
Traduction de la section française

Translation website
www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese
Amr Mahmoud El-krede
Réalisation Technique

Shereen A. Rafea
Directrice des relations
internationales I.O.V.

Nayla Yaqoob
Coordinatrice des Travaux de
la Traduction

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle
Volume 13 - Fascicule 49
Printemps 2020

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

Jewellery Making in Al-Ahsa

Authenticity and Professionalism

Ahmad Abdul Hadi Al-Muhammad -

Saudi Arabia

Al-Ahsa women gave great importance to their jewellery, tying it closely to attractiveness and beauty. This paper has tried to shed light on the close relationship between women and gold, and the stages gold goes through from manufacturing to marketing and until the product reaches women in the form of beautiful jewellery.

In the paper we will also present some of the well-known types of jewellery in the Al-Ahsa market. Al Ahsa has a historical fame in the gold and jewellery industry and some families became known as the goldsmiths (Sagha).

The woman in Al-Ahsa loved to wear luxurious jewellery and wore many different kinds of jewellery. Adornment jewels varied from one woman to another, and was according to the social situation and living conditions.

The country experienced hard times that even reached the point of starvation and destitution, and it ended up in extreme poverty. Therefore, possessing gold depended on the circumstances of each family. Because of the inability of the husband to afford the purchase of gold, the wife was forced to wear cheaper items.

Still, many families in the region enjoy good economic status and can buy valuable jewellery. Others save money for a long time to purchase jewellery, especially gold jewellery for weddings.

In the region, there are periods of time during which economic prosperity is high, such as the diving season and the date-reaping season, during which the purchasing power rises for those who work in these two professions.

Symmetry and Closeness of Arab and Western Musical Practices

Aziz Al Wartani - Tunisia

We cannot arrive at conclusions when discussing the relationship between Arab and Western music without referring to historical evidence and resources. The basic principle of this relationship originated the duality of the East and the West.

Nature imposes this duality with the orientation towards the sunrise and sunset and with the use of the right and left hands to define two directions that are perpendicular to the axis between East and West. Many researchers look at this duality from the point of geographical affiliation that determines cultural identity.

When examining the relationship of Arabs with the West in the music field, the most important step to start with is to look at the first signs of cultural exchange between the two sides.

Perhaps the most prominent meeting point recorded by the history of art between the East and West is Andalusia, the centre of the transmission of Arab-Islamic civilization to Europe, including Arab music; where Arab civilization flourished for eight centuries and Arab art found its fertile ground for openness and creativity.

The cultural communication in the musical discourse across the various historical eras was not unilaterally from Arabs towards adopting Western models or adjusting the Western models into the Arab musical practice.

If we refer to the era of the Arab-Islamic conquests, we find that the most prominent phenomenon of interaction in history (perhaps to this day) is the musical renaissance carried by Ziryab from Abbasid Baghdad to Andalusia, and spread in Europe. That renaissance turned into a historical base from which serious Western research was launched in the beginnings of the European renaissance of classical music, through which the art of composing music and singing developed.

Arab Unity in Music and the Role of the Arabian Peninsula

Prof. Dr. Fathi Al Khamisi - Egypt

The achievements of Arabic music are part of general human artistic and cultural accomplishments, and no civilization in the middle ages could have done more than Arabic music has.

Following its emergence in the Middle Ages, Arabic music has completed the task of building a single stable melody made up of rhythms and melodies (maqams) that form a “sound” template. Those elements consisted in the melody include variations like the "mawal" template.

Then the successive tunes (e.g. “A,B”) in “Al-Mawshah" evolved and made it possible to build a formula with beginning, middle and end (e.g. “A, B, C”).

Arabic music progressed and reached multiple successive melodies linked by one melody within the artwork, as in the template of Poems.

Did the civilization of Rome add something to the composition of the music? Was there anything new that Byzantium or the Papal State presented to music? Did the civilizations of Iran and Ottoman Turkey provide some different music? In fact, no civilizations of the medieval (or ancient) world provided anything additional to the templates of Arab music:

1. Establishing and approving the rhythmic system,
2. Establishing the melodic templates in four major phases:
   - Single melody
   - A melody and its variants
   - Dual melody
   - A series of melodies with a common denominator

European music alone was distinguished by another step; a step that was taken in the sixteenth century Renaissance, when the “synchronic melodies” were introduced. Where the course of the melody consists of several melodies that go together simultaneously, such as European symphony orchestra (symphony, concerto, etc.)

It is true that Arabic music is now in a state of developmental crisis; it is also true that there is a severe artistic deterioration in the current musical works, but this does not call for questioning the unity of the Arab music system, nor the maturity and usefulness of this system. It calls for exerting efforts to restore the growth of Arab music.v

Society of Ethno Medicine at the Department of Pharmaceutical Sciences of the Salerno University in Italy, the International Society of Ethno Biology (which is active in more than 70 countries), and many other societies and research centres. Not to mention the dozens of others interested in the clinical aspects of traditional medicine.

We should know where we stand. I do not think that we face many problems in terms of the approach or concepts, nor do political borders form an obstacle to the documentation of Arab science in this age of digital revolution that has demolished borders. It is no longer difficult to build bridges regardless of politics. We need to have a project for researchers. At the very least its goals should include:

1. Documenting medical heritage in a decentralized way by the specialized research centres in all our Arab countries, so that each of them has free access to common databases;
2. Promoting "popular participation" in scientific research, according to the methods previously tested under the title Citizen Science, where amateur researchers undertake the most costly stages of research, which is collecting data and sending them to the common database mentioned above, or available in an open source in any other manner.
3. Allocating part of the scientific research support for Arab medicine and all its branches, as well as allocating publishing priorities for research related to Arab medicine in the medical and pharmaceutical journals, journals related to life sciences and agriculture, and those concerned with human aspects such as culture.

Will we, one day, witness an Arab renaissance that will spread the treasures of our prosperous Arab civilization? We hope that we will.

Documenting Traditional Medicine - Reality and Approaches

Dr. Mohammad Al-Attar - Bahrain

Traditional medicine, in its various forms, receives remarkable attention all over the world, at both official and social levels. Various traditional types of medicine are taught in international universities, and their students graduate to become practitioners whose work is recognized. However, amongst the types of traditional medicine taught, Arab medicine is unfortunately excluded, and often not welcomed by its own people.

Mustafa Al-Jad wrote once, "Is there a conspiracy committed against documenting our Arab heritage? I cannot find a single justification that prevents us from having a unified Arab archive of our Arab traditional heritage. Heritage documentation is moving forward all over the world, but when the Arab community moves a step forward, it is faced with obstacles that hinder it from achieving progress."

Several international societies are very active and issue dozens of prestigious international periodicals that are specialized in the documentation of traditional medicine. Among those are the International Society for Ethno Pharmacology, at the College of Pharmacy at Graz University in Australia, the Italo-Latin American

Arab Traditional Medicine

Herbal Medication Techniques and Treatment Processes

Prof. Dr. Atif Atiya - Lebanon

This paper addresses the herbal medication applied by traditional Arab medicine. It discusses and analyzes the different methods used in treatment, the way the medications are prepared and their efficacy in curing disease.

Some of these methods were so prevalent that people believed that they were the only effective ways to treat specific diseases.

Traditional medicine usually uses substances preserved at home for use in a timely manner to address an urgent illness in the family. If the body is not healed, a doctor or some other authority in the town or neighborhood is consulted (either for treatment or for transfer to the hospital).

The therapist or the traditional expert uses various methods. They may aim at expelling illness from the bad blood in certain places of the body by cupping; splitting fractures and returning the dislocated bones to their normal position; use of cauterization (moxibustion); use of acupuncture and other techniques, used for the treatment of tonsillitis, jaundice, etc.

Herbal medicine has specific techniques to prepare the drug for treatment. The medication uses substances that grow in nature, and aims to cure the root cause of the illness.

After countless experiments throughout history with herbs, plants, and even animals, traditional medication has become more reliable. Plant and animal products have been used in several ways, depending on the type of disease and its location (whether external or internal). They come in different forms such as powder, syrup, and batched (plaster), after grinding it alone or in combination with other substances proven to be of benefit through trial and error.

Many of these medicinal substances were taken orally. Others were inhaled after being crushed and softened when they become dry.

The Discourse of Sufi Karamah

Semiotic Approach

Dr. Abdul Majid Nusi - Morocco

From the paper on the discourse of Sufi Karamah (supernatural wonders performed by Muslim saints), we conclude the following elements:

At the level of structure:

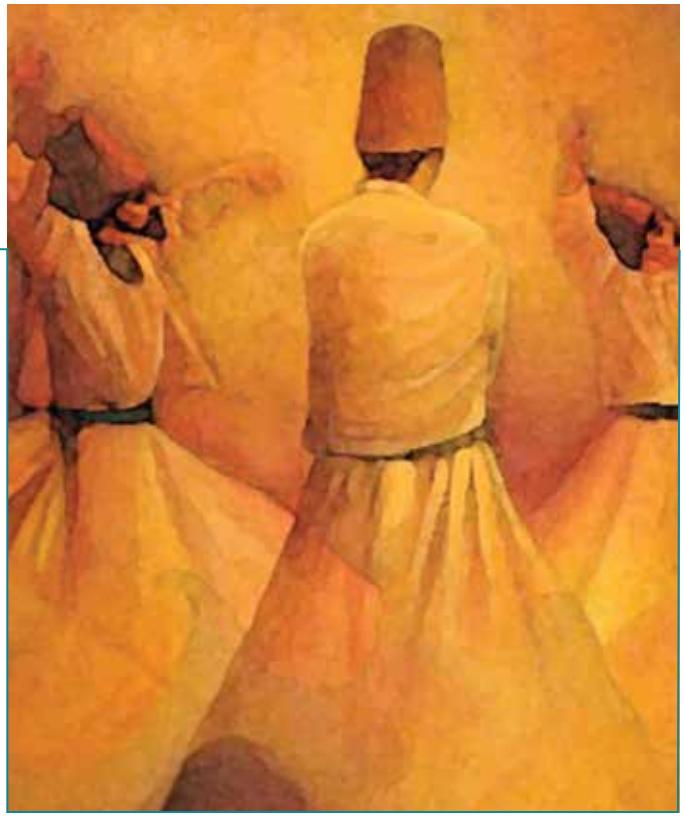
- Karamah embraces linguistic and anecdotal elements that are elaborated. The anecdotal element relies on the linguistic element to become well recognized.
- Karamah is distinguished by a mythical component that contradicts the texts of historical writing; for example, it includes influential living and dead characters who perform crucial functions.
- The narrative texts control the general structure of Karamah, and affect the relation that are built within the text, and the text grows according to the dynamism that exists between these factors.
- Karamah has some of the characteristics of the folk tale which are magic in nature. The concept of Barakah (a blessing power, a kind of continuity of spiritual presence and revelation that begins with God and flows through that and those closest to God) functions as the magic wand to overcome the antagonist, as explained by Vladimir Propp in his analysis of the folk tale.
- Karamah is characterized by a dual narrative structure; it includes the dominant protagonist and the antagonist. The narrator does not tell one tale, he rather tells two: the protagonist's tale and the antagonist's tale; which is among the basic characteristics in the tale discourse.

At the level of Semantics:

- The protagonist is a guardian or protector who performs functions within society to protect the human against power, nature, animals and disease.
- This function makes the protagonist one of the most influential elements in society, and he becomes a refuge, for all those seek his help.
- The guardian's set of functions is based on his supernatural ability (blessing) and entitles him to a type of contract between him and the community, so he assures the balance in society.
- In particular, the research aimed at defining the components of Karamah and its relationship to language and some texts such as the folktale and highlighting its legendary component.

Sufi "Maqamat" in Tlemcen Folk Poetry - Ibn Misayib, Bin Traiki and Al-Mandasy as Models

Dr. Fatiha Bilhaji - Algeria

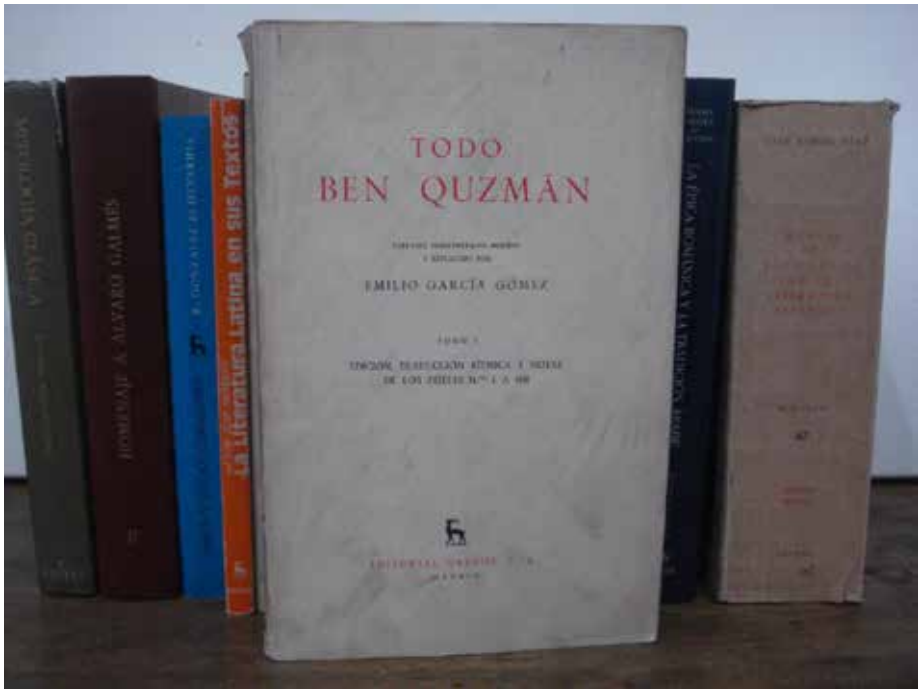


Sufi folk poetry is considered to be one of the finest literary genres, as it draws on the inexhaustible source, the true Islamic religion, and combines the beauty of the spirit, thought, style, and symbolism of form and the splendour of creativity. It emerged from true believing souls overflowing with spiritual emotions; seeking to transform their feelings through their journey of following the divine light. Their journey starts by detaching from the pleasures of the earthly world, transcending through the skies of Haal's (state of divine consciousness) and Maqaams (the various stages a Sufi's soul must attain in its search for God) while yearning for introspection and spiritual closeness to God.

Divine love is at the forefront of Sufi poetry, because it embodies their way of life and religion. Then comes the revelation about the love of the Messenger-peace and blessings be upon him- as he is the light that shines in the spirit of the Sufi and the Karamahs (high-mindedness that refers to supernatural wonders performed by Muslim saints). The Sufi uses supplication as a means for "sanctification" or "purification of the self". He tries to refrain from behaviours that do not help him reach this sought after status of sanctification. Sufis commit themselves to refraining from sin and to actions that help them return to God.

Our research describes the Maqamat of Sufis' as reflected in the most renowned and prominent traditional poets of Tlemcen, such as Ibn Misayib, Bin Traiki and Al-Mandasy.

Among them, the maqam of divine love, of repentance and pleading, the maqam of the love of the Messenger (may peace and blessings be upon him), the maqam of longing for the Messenger and the celebration of his traits, and the maqam of asceticism and piety accompanied by wisdom and sermon.



important role in revealing the Andalusian rich history.

This study comes in the context of our interest in the scientific co-operation between the great Spanish Arabist, Emilio García Gómez, pioneer of modern Spanish Arabicization, and scholar Dr. Mohammad bin Charifah, pioneer of Andalusian studies. This study aims at revealing a rich common Arab-Spanish literary legacy that has long been neglected for many reasons.

This study provides a different perspective and releases various data on the literature of vernacular proverbs. It discusses the pioneering achievements of the Andalusian proverbs while highlighting the pioneering role the Andalusian and Arabist studies played (represented by the research of bin Charifah and Gómez).

This study attempts to establish scientific knowledge of the literature of vernacular proverbs, which provides data for reading and analysing this literary legacy.

It is an ambitious scientific project that aims at reviving the study of proverbs, within the framework of the two pioneers. In addition to this, we aim to create genuine interest, to provide useful perspectives of this form of literature, and to explore similarities and differences in the research of the two scholars. It is a topic of special status for both of them. Each has his own questions and concerns that reflect their respective perspectives (including geographical, cultural and epistemological affiliations), and are based on their scientific convictions and methodological means.

We have first to look at the Andalusian proverbs within their historical context, then in the framework of proverbs in general before we can come to some conclusions.

Andalusian Vernacular Proverbs from Arab and non- Arab Perspectives

Dr. Mohammad Al Amarti - Morocco

Proverbs in general have attracted many Arab and Western scholars in the past and present. Throughout literary history, prominent scholars have given much interest and attention to them. Proverbs have always been a reference for historians, geographers, sociologists, behaviourist (ethnologists), linguists, philologists and scientists. They constitute a form of literature that encapsulates human knowledge, culture and arts, because of their rich expressions of life and human experience.

Our ancient scholars were passionate about the wonderful aspects of proverbs and idiomatic expressions. Thanks to the richness of Arab vernacular and folk proverbs, Arab scholars greatly excelled in their studies because they were able to leave behind a legacy of diverse classified manuscripts in this area. Unfortunately, however, this creative endeavour was not complemented by scientific and critical research. For example, compared to classic proverbs the books of the Andalusian colloquial proverbs did not receive the attention of Moroccan and Oriental scholars. It is believed that the Andalusian's vernacular proverbs deserve more attention, given their

The Scientific Foundations of Folk Culture and Knowledge Interaction

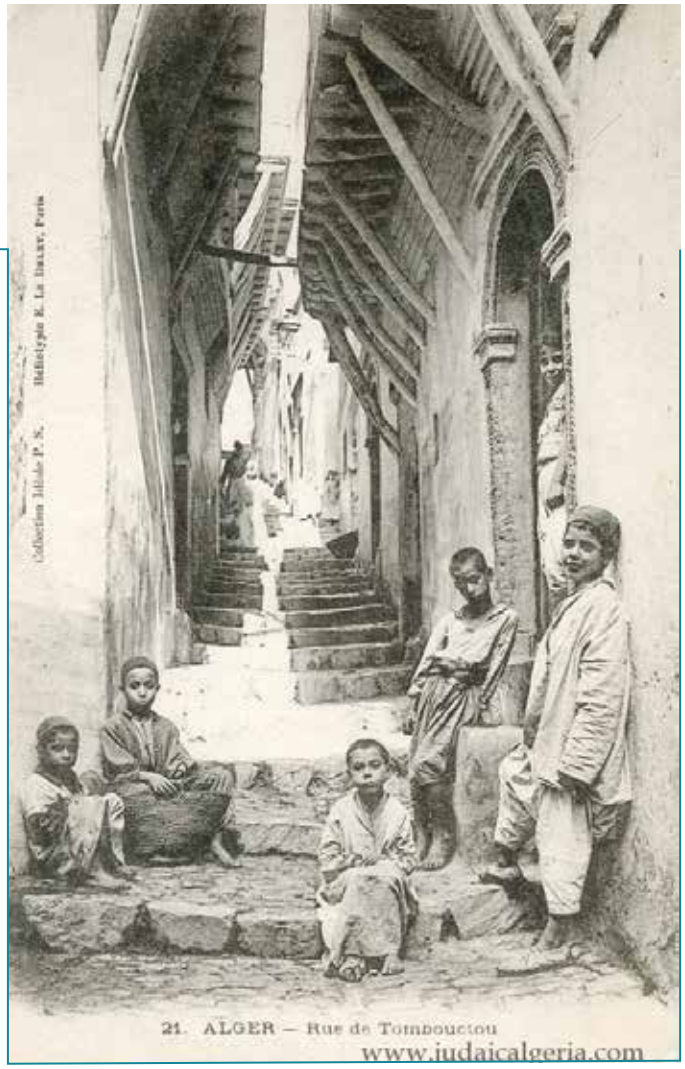
Dr. Abdul Aali A Amiri - Morocco

This research concludes that Man possesses a mental structure that enables him to represent the world and what is in his world of cognitive forms, through a set of mechanisms that help him understand, analyze and make judgment. Folk and elite cultures are based on a body of human knowledge, and therefore have an interactive, sociable nature. Cultural models are also acquired in a steady way, because man has a complex mental structure.

The human being enjoys a linguistic competence that is subject to adaptation, and it cannot be summarized or reduced to the principle of repetition or even basic norms of creativity; the linguistic competence we own is more complex than we may think.

The aptitude of spoken languages is part of a system of non-linguistic thinking and not attached to the language itself.

The human mind is able to provide descriptions that do not come from linguistic components such as structure or morphology, but instead derived from nonverbal perceptions. Language in this framework is an aid and a means of thought.



This approach confirms that all meanings of words in the language have lexical significance, which is a sign of the conceptual level that works to capture human experience, and expresses it by language in a consistent conceptual level that includes grammatical rules. This conceptual level falls within the framework of the general grammatical knowledge available within a given space and time.

through discussing it with the Bahraini national authorities, they did not agree to naming this new entity a union or an assosiation.

Then His Highness Sheikh Isa bin Salman Al Khalifa, the late Ruler of Bahrain, issued an official order approving the establishment of a new literary entity under the name The Writers and Authors Family. The great initiative guaranteed that the new literary entity embraced the ideas of the generation and represented Bahrain's modern renaissance. Al Ansari was the first head of the Writers and Authors Family, and he created its motto "a word for the sake of Man".

Al Ansari remained part of the development in the literary movement in Bahrain, from Bahrain and everywhere, during his graduate studies in Beirut and Paris. He would analyse, critique and guide. He is credited with avoiding many of the pitfalls of Bahraini literary situation during that time. He drew attention to the then obscure local poetic movement, part of it being influenced by the artistic and political waves that were popular in Arab culture at the time.

In the seventies, I will never forget his response when I expressed my admiration of the efforts of the labour force for realizing the subway project while passing through the subway corridors in Paris. He stressed the importance of planning and engineering that led the workers to achieve what we see real on the ground.

Al Ansari was not only a remarkable literary critic, he was an authentic Arab thinker with a holistic view of a pan-Arab movement dealing with our civilizational crisis. He authored many books that discuss the most refined thoughts presented on the arena of the Arab renaissance.

Dr. Al Ansari stood by us through the most complicated and difficult situations, and when some of the specialists and I were planning to publish this scientific journal Folk Culture, Al Ansari was present with his support and intellectual thoughts. He directed and guided our efforts with his insight; he presented us with the phrase "a message of folklore from Bahrain to the world", which has been our motto for over thirteen years of publishing.

The literary and intellectual impact made by Professor Dr. Mohammed Jaber Al Ansari will always remain so great that an article or even several articles will not do him justice. We appreciate the Bahrain Authority for Culture and Antiquities' organization of a national celebration to mark the biography of this thinker and pay him tribute; an initiative that is required for many other figures who occupy our memory.

It is so important to collect Al Ansari's printed and written intellectual and literary works, the published and the manuscripts, to study, analyse and adopt in our universities. We should also make all of his works available for our discussion forums to well benefit from this great Arab thinker and professor.

Ali Abdullah Khalifa

Editor in Chief

Dr. Mohammed Jaber Al Ansari
Up Close and from Afar

In the early sixties of the last century, some young Bahrainis were making their way to publish new, different kind of literature. The monthly magazine Huna Al Bahrain published by the Bahraini Government Department of Information was the first to take interest in the works of Mohammad Abdul Malik, Khalaf Ahmad Khalaf and some of my first poems.

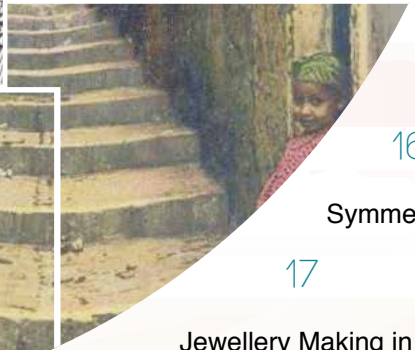
With the issuance of the weekly Al Adhwaa newspaper by the late Mahmoud Al Mardi in the mid-1960s, more opportunities were opened.

Those enthusiastic literary efforts helped in forming a critical movement and weekly critical sessions were organized. Most of these sessions were moderated by Professor Ahmad Al Mannai, who also held the prominent role of the critic. Mohammad Jabir Al Ansari, a new writer at the time, surprised us with a series of critical weekly articles titled "Musamarat Jahithiyyah". He examined the new literary stream, reviewed published works, and was the promise of a new literary movement. In numerous articles, his writing guided new writers by providing a comprehensive critique of their work.

In December 1966, when I was twenty-one, he published a study on two of my poems, and it celebrated the birth of a new Bahraini poet! When I first met him in a public place and introduced myself to him, he looked at me with surprise, smiled and said, "I thought you were older." Since then, an intimate, deep-rooted friendship was established between us.

When the new literary movement intensified and gained momentum in the Arab world, there were faithful calls for the establishment of literary entities, such as the Kuwait Writers Association and the Egyptian Writers Union. The British colonial authorities in Bahrain at the time objected to establishing a literary entity for a group of intellectuals, and when Al Ansari struggled to overcome that obstacle

Index Winter 2020



5

Dr. Mohammed Jaber Al Ansari: Up Close and from Afar

7

The Scientific Foundations of Folk Culture and Knowledge Interaction

8

Andalusian Vernacular Proverbs from Arab and non- Arab Perspectives

10

Sufi "Maqamat" in Tlemcen Folk Poetry - Ibn Misayib, Bin Traiki and Al-Mandasy as Models

11

The Discourse of Sufi Karamah
Semiotic Approach

12

Arab Traditional Medicine
Herbal Medication Techniques and Treatment Processes

13

Documenting Traditional Medicine - Reality and Approaches

15

Arab Unity in Music and the Role of the Arabian Peninsula

16

Symmetry and Closeness of Arab and Western Musical Practices

17

Jewellery Making in Al-Ahsa
Authenticity and Professionalism

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
Directer of International Relations
I.O.V.

Nayla Yaqoob
Translations Coordinator

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

FOLK CULTURE

A quarterly specialized journal
Volume 13 - Issue No. 49
spring 2020

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

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

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)

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 13 - Issue No. 49 - spring 2020

www.folkculturebh.org