الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 53 – السنة الرابعة عشرة – ربيع 2021

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر
www.folkculturebh.org

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)
www.iov.world

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

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر

هاتف: 17400088 973+

فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع:

هاتف: 35128215 973+

فاكس: 17406680 973+

الإشتراكات

هاتف: 33769880 973+

العلاقات الدولية

هاتف: 39946680 973+

سكرتاريا التحرير:

E.mail: editor@folkculturebh.org

ص.ب: 5050 المنامة – مملكة البحرين

رقم التسجيل: MFCR 781

رقم الناشر الدولي: ISSN 1985-8299

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 53 – ربيع 2021

وكلاء توزيع الثقافة الشعبية:

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

هيئة التحرير:

علي عبدالله خليفة
المدير العام – رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
رئيس الهيئة العلمية – مدير التحرير

عبدالقادر عقيل
نائب المدير العام للشؤون الفنية والإدارية

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

أعضاء هيئة التحرير:

حسين محمد حسين
حسن مدن

سيد أحمد رضا
سكرتاريا التحرير
إدارة العلاقات الدولية

فراس عثمان الشاعر
تحرير القسم الإنجليزي

البشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

ترجمة الملخصات على الموقع الإلكتروني:
www.folkculturebh.org

نعمان الموسوي "الترجمة الروسية"
عمر بوحاشي "الترجمة الإسبانية"
فريدة ونج فو "الترجمة الصينية"

عمرو محمود الكريدي
الإخراج الفني والتنفيذ

شيرين أحمد رفيع
مدير الارتباط الدولي
المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

نيلة علي يعقوب
منسق أعمال الترجمة

حسن عيسى الدوي
سيد فيصل السبع
دعم النشر الإلكتروني

شروط وأحكام النشر

ترحب (الثقافة الشعبية) بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أي مكان، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة، الفولكلورية والاجتماعية والانثروبولوجية والنفسية والسيميائية واللسانية والأسلوبية والموسيقية وكل ما تحتمله هذه الشُعب 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

مُبدع النّص.. مَجهول القائل

عزيزي القارئ،

ضمن ما تم التعارف عليه بشأن عموم الإبداع الشعبي بأنه مجهول القائل، ظلت الأغاني والأهازيج الشعبية الجماعية لسنين عديدة تُردد وتَتَواتر تعديلاً وإضافة من جيل إلى جيل، دون أن تُنسب إلى مؤلف أو ملحن، إلى أن برز دور «المُنشد» و«النّهّام» و«المُغني الفرد» الذي اختص بالأداء العلني وقيادة الكورس من حوله، فبرز مع إتقان الأداء وحلاوة الصوت اسم هذا المؤدي الفرد ليحتل الصدارة ولتُنسب إليه الأغنية المؤداة وفق قوالب لحنية متعارف عليها، كأغاني سمر بحارة الخليج العربي وفنون «الصوت» و«السامري» و «الخماري» و «البستات»، وما إلى ذلك من فنون شعبية عديدة.

ومع تطور علانية الأداء في ميدان الفُرجة الشعبية، وعبر تسجيلات الجرامافون، ومن ثم الإذاعة برز اسم المغني الذي تُنسب لإسمه كامل الأغنية بكلماتها ولحنها و أدائها، وحيث أن القالب اللحني الشعبي الذي تؤدى عليه الأغنية الفردية جاهزاً، وكانت أسهمت في ابتكاره العديد من التجارب إلى أن استقر وتم تداوله، أصبح النص الشعري للأغنية هو المتغيّر من أغنية فرديّة أو جماعيّة إلى أخرى. وحتى منتصف عشرينيات القرن الماضي ظلت روائع النُصوص الشعريّة الفصحى والعاميّة مجهولة القائل لدى عموم جمهور السامعين، لا يُشار إلى مبدعها، لا في تسجيلات الجرامافون، ولا في البَثّ بأنواعه إلى يومنا هذا.

بعدها، تحايل بعض الشعراء الشعبيين على هذه الوضعية غير المنصفة، إما بتضمين بداية النص الشعري رموزاً لأسمائهم أو كُنيتهم، مع أن أغلب الشعراء لا يحبذون الجَهْر بعشقهم الشخصي وتبيان ضعفهم العاطفي أمام المرأة، إلا أن العديد من مبدعي نصوص الأغاني الشعبيّة الرائعة ظُلموا وضاعت حقوق ملكيتهم الفنية.

وبجهود بحث واستكشاف فرديّة تصدى الباحث البحريني الأستاذ مبارك عمرو العماري في عدة مؤلفات منشورة لتحديد نسبة نصوص أغان شعبيّة خليجية شهيرة إلى مبدعيها من الشعراء، وبالذات منها ما تم أداؤه على القوالب اللحنية لفن الصوت الخليجي الشهير، أهمها كانت أغاني الفنانين الراحلين محمد بن فارس وضاحي بن وليد.

محمد بن حبتور

ويجد القارئ هنا، في باب فضاء النشر خبر احتضان الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر إصدار ديوان الشاعر الغنائي الشعبي (قال ابن حبتور) من جمع وتحقيق الأستاذ مبارك عمرو العماري. وبن حبتور شاعر غنائي بحريني يُعد أول من أبدع نصوصه الشعريّة الغنائية باللهجة البحرينية وتداول المطربون من كل أنحاء الخليج أداء تلك النصوص التي انتشرت بين الناس دون الإشارة إلى مبدعها، مما خلق لدى الشاعر وهو الانسان البسيط المتواضع الذي لا حول له ولا قوة شعوراً بالغُبن وهو يسمع نصوصه تتداول بين كل الناس باسم مغنيها وليست باسمه.

وبقدر ما يحسب هذا المنجز لروح الشاعر الذي رحل عنا مكسور الخاطر، يشكو لطوب الأرض أنه بقي مجهولا لأكثر من نصف قرن من الزمان، رغم اجتهادات بعض صحفنا المحلية مشكورة ومقدرة في التعريف به قبل رحيله، فإن هذا المنجز يحسب لجامع مادة الكتاب ومحقق ما ورد به من معلومات حول ظروف حياة الشاعر.

أما الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر فليس لها من الجهد سوى تحقيق جانب من رؤاها المركزية كأداة النشر التي احتضنت جهد الجامع المحقق وحرصت على أن يظهر ديوان هذا الشاعر بأعلى مستويات الإخراج الفني والطباعة الراقية ليصل ليد القارئ في البحرين والخليج العربي كعمل جدير بالثقة والإشادة، يعيد شيئاً من الاعتبار وبعضاً من الحق إلى واحد من مستحقيه الذي ظل طويلاً يجهر بالشكوى مطالباً ببعض من حقه.

رحم الله الشاعر الغنائي المبدع محمد بن حبتور وغفر له، وللباحث الأستاذ العماري ولمن أعانه وتعاون معه من الفنانين والمهتمين بالأغنية الشعبية تحية شكر وتقدير للجهود المتواصلة في خدمة الثقافة الشعبية. والله الموفق.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

مُبدع النّص.. مَجهول القائل

علي عبدالله خليفة 4

تصدير

الشفوي والكتابي

حسن مدن 8

آفاق

المَثَل الشعبي العربي المصدر والمآل

عاطف عطيّه 14

أدب شعبي

الحكاية الشعبية العُمانية والهندية:

دراسة مقارنة

أمامة مصطفى اللواتي 32

قراءة في تجربة العربي دحو

في الحفاظ على الشعر الشعبي الجزائري

فطيمة الزهرة عاشور 50

ترجمة المثل كنص مستقل

(من تجربة شخصية)

فاليري أوسيبوف 60

الصوفي أبو مدين شعيب التلمساني في المخيال

الأدبي و الشعبي شيخ الشيوخ ومعلم المعلمين

كمال لعور 64

عادات وتقاليد

الحكوز في المغرب: عيد شتوي بانشغالات معيشية

أحمد الوارث 78

الطب الشعبي والمقدس في الثقافة الشعبية العربية

قراءة سوسيو-انثروبولوجية في قوة المكانة

رضا بن تامي 92

تنشئة الطفل في المجتمع القروي:
دراسة في المعتقدات الشعبية الريفية
أشرف صالح محمد
114

موسيقى وأداء حركي

فنون الحضرة الليبية؛ الآلات والإيقاعات
ناصر ناجي بن جابر
134

تحولّات ملامح الثقافة الموسيقية في العالم العربي:
قراءة نقدية في البوادر التاريخية وتداعياتها في واقع وآفاق
عزيز الورتاني
150

ثقافة مادية

النسيج التقليدي بجهة المنستير:
المهارات والمنسوجات والدّلالات
إسمهان بن بركة
180

ثوب المرأة السلطية:
بعد حضاري وخصوصية مكانية
إبراهيم علي حسن أبورمان
192

فضاء النشر

المرأة في المصادر الشعبية بين المصدر المجهول والمصدر المعلوم قراءة في كتاب الدكتورة العاصمي: «صورة المرأة في الموروث الشعبي المغربي»
نادية بوطاهر
200

الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة
أمينة حاج داود
206

البحرين تعيد الاعتبار لشاعر غنائي مجهول
212

أصداء

مهرجان الغربوز ببني خداش ملخّص حول فعاليات الدّورة الثالثة من مهرجان الغربوز ببني خداش ولاية مدنين من الجمهوريّة التّونسيّة
الهاشمي الحسين
216

تصدير

الشفوي والكتابي

على كثرة ما كتب حول ثنائية الشفوي والكتابي، المحكي والمدّون، إلا أن هذا الموضوع يبقى حاضراً، خاصة عندما يتصل الأمر بصون الثقافة الشعبية، التي تعدّ خزاناً ثرياً للذاكرة الوطنية والقومية الخاصة بكل بلد أو أمة أو جماعة، أو بالذاكرة الإنسانية عامة.

الكتابة أو التدوين، كما نعلم جميعاً، هي مرحلة لاحقة للشفاهي أو المحكي، ومع أن الكثير من المحكي تمّ تدوينه في مراحل مختلفة من تواريخ الأمم والبلدان، إما بفضل الجهود المبذولة على صعيد كل بلد يولي ثقافته الشعبية ما هي جديرة به من اهتمام، أو بفضل الجهود التي تبذلها المنظمات الدولية المعنية بالشأن الثقافي، إلا أن الكثير أيضاً من التراث الشفوي ما زال خارج التدوين، ومهدداً بالضياع مع تقادم الزمن، ورحيل الكثير ممن يحفظون في صدورهم وعقولهم جوانب من هذا التراث.

في التراث الشفوي هناك ما يمكنّ ان نعده «كنوزاً مخبوءة تحتاج إلى البحث والاكتشاف»، وفق تعبير الباحث الدكتور نبيل جورج سلامة في الكتاب الذي كرّسه لـ«التراث الشفوي في الشرق الأدنى ومنهجية حمايته»، خاصة وأن اكتشاف الكتابة لم يؤد، بصورة تلقائية، إلى تعميمها على جميع الشعوب والأمم، وكذلك على كافة الفئات داخل كل شعب وأمة، حيث ظلّ التعليم، ولفترة طويلة، أقرب ما يكون إلى الإمتياز الذي لا يحظى به إلا أفراد الفئات المقتدرة، ورغم الشوط الكبير الذي قطعه العالم في محاربة الأمية، إلا أن هذه الأمية ما زالت تتناسل في الكثير من البلدان، إما بسبب ضعف الخدمات التعليمية أو الصعوبات المعيشية وما إلى ذلك من أسباب.

غاية القول إن التراث الشعبي الشفوي ما زال زاخراً بأوجه الإبداع والتعبير عن التجارب الإنسانية، التي ظلّت مجهولة أو منسية أو مقصاة عن دوائر البحث والاهتمام، ما يجعل معرفتنا بالتاريخ الإنساني عامة، والثقافي منه خاصة، ناقصة، ولنا أن نخال كيف كانت ستكون الذاكرة الإنسانية فقيرة لو لم تتوارث الأجيال الكثير من الفنون والعادات والطقوس التي تختلف باختلاف البيئات، لا الطبيعية وحدها، وإنما الاجتماعية والثقافية والمعتقدات الدينية على أنواعها، وقد سهّل هذا التوارث على الباحثين لا رصد معالم ذلك التراث، وإنما الغوص في البحث عن دلالاته الاجتماعية، وارتباطه بمستوى التطور في كل مرحلة من مراحل المعراج الإنساني الطويل نحو الحاضر، وتالياً نحو المستقبل.

وما زال متعيناً مواصلة البحث في هذا المجال، كي نغرف من هذا التراث ما يساعدنا لا على فهم الماضي وحده فحسب، وإنما أيضاً استلهام ما في هذا الماضي من أوجه إبداع لإثراء الحاضر الذي يجنح، وبوتائر سريعة، نحو فضاءات تتنكر للعالم الروحي للإنسان، ويغدو تقنياً، آلياً، خالياً من الدفء الإنساني الذي عرفته الأجيال السابقة، التي كانت أكثر تصالحاً وتوائماً وألفة مع محيطها.

هـذا الأمر يعني كثـيراً في مجتمعاتنا العربية الثرية بتراثها الشـفوي بكافة صـوره، المحكية والمغناة وغـير ذلك، وهذا القـول ينطبق على كافة هذه المجتمعات دون اسـتثناء، وعلى صلة بذلك تسـتوقفنا مقالة مهمة للشـاعر الفلسـطيني الراحـل توفيـق زياد عـن الأدب الشـعبي في فلسـطين، حواها كتـاب قديم لـه عنوانه «عـن الأدب والأدب الشـعبي الفلسـطيني»، صـدرت طبعة له عـن دار العودة ببـيروت في العـام 1970، ومـع إدراكنا للخصوصية الفلسـطينية في هـذا المجال، كون تراثهـا مهدداً بالتغييـب والاقتلاع ، من قبل سـلطات الاحتلال الإسـرائيلي، لمحو الذاكـرة الوطنية الفلسـطينية، إلا أن بعـض مـا تناوله توفيق زيـاد من أحكام، يصـحّ، بدرجة كبـيرة، على مجتمعاتنـا العربية كلها.

وتهمّنـا هنـا ملاحظـة أتى عليهـا زيـاد، حـين لاحـظ أنـه مـع مـا لـلأدب الشـعبي مـن مـيزات إيجابيـة، لا تعـدّ ولا تحـصى، فـإن لـه، بالمقابـل، مـيزات في غـير صالحـه، وتجعلـه مهـدداً بخطـر الضيـاع والتبـدد، بينهـا حقيقـة أن الكثـير مـن هـذا الـتراث هـو محلـي صـرف، والمحليـة هـي دائمـا سـابقة للوطنيـة، أو أنهـا في درجـة أقـلّ منهـا كمـا نعلـم، دون أن يقلـل ذلـك مـن أهميـة الـتراث المحلـي المقتصـر على منطقـة بعينهـا في أي بلـد مـن البلـدان، أو فئـة مهنيـة أو حرفيـة مـن فئاتـه، أو حـتى على جماعـة لهـا معتقـدات دينيـة خاصـة بهـا، في إطـار البلـد الواحـد أو الأمـة الواحـدة.

على الصعيـد الفلسـطيني أعطى توفيـق زيـاد أمثلـة بالغنـاء الشـعبي، «ففـي كل منطقـة وناحيـة ومجـال مهـني، ونحـن هنـا ننقـل قولـه، الأغـاني «الخاصـة» بـه، فأغـاني الجليـل والمثلـث وصيـادي الأسـماك والمكاريـة والتهاليـل والمرثيـات (التناويـح) والأعـراس وقصـص الكفـاح ضـد الحكـم التركـي والبريطـاني وغـيره عديـدة ومتنوعـة».

وهـذه ليسـت نقيصـة بحـد ذاتهـا، ولكـن إن لـم تبـذل جهـود لصونهـا ودمجهـا في النسـيج الوطـني الأشـمل للأدب الشـعبي في البلـد المعـني، فإنهـا سـتظلّ أكـثر عرضـة للاندثـار والضيـاع، وإن كان هـذا الأمـر يصـحّ أيضـاً على «الأغـاني والقصـص والأسـاطير الـتي ارتفعـت إلى مسـتوى أرقى وأصبحـت عموميـة»، بتعبـيره.

هـذه الحقيقـة، أو فلنقـل المحـذور، ينبغـي ألا يصـرف الأنظـار عـن المشـتركات والجوامـع بـين الثقافـات المحليـة أو الفرعيـة في المجتمـع المعـني، وفي المشـهد البانـورامي الخـاص بالثقافـة القوميـة لأي أمـة مـن الأمـم، وعلـى سـبيل المثـال، فرغـم وجـود مـا يمكـن أن ندعـوه بالخصوصيـة المحليـة في الثقافـة الشـعبية في بلـدان الخليـج العـربي، تبقـى المرجعيـات التاريخيـة والتعبـيرات والرمـوز واحـدة، مـن حيـث الجوهـر، إذا مـا قيـس الأمـر بالإطـار الجامـع للثقافـة العربيـة.

وحـين نتحـدث عـن الثقافـة في منطقـة الخليـج، إنمـا نتحـدث عـن ثقافـة عربيـة، شـأنها في ذلـك شـأن الثقافـة في أيـة منطقـة عربيـة أخـرى، همومهـا هـي مـن صميـم الثقافـة والمثقفـين عـبر الوطـن العـربي كلـه، حيـث تأثـرت وتفاعلـت هـذه المنطقـة مـع مكونـات وتعبـيرات الثقافـة العربيـة العامـة، بـل ومـع كثـير مـن تفرعاتهـا خاصـة، وهـذا مـا تشـهد عليـه مصـادر تكـوّن الرعيـل الأول مـن المثقفـين والأدبـاء في مختلـف بلـدان المنطقـة.

وخلـف بسـاطة الحيـاة في مجتمعـات الخليـج قبـل اكتشـاف النفـط يكمـن غـنى طرائـق العمـل وأدواتـه ورمـوز الثقافـة الشـعبية، مـن حـرف يدويـة وموسـيقا ورقصـات متنوعـة تبعـاً لتنـوع البيئـات المختلفـة، وكـذا الأسـاطير والحكايـات الشـعبية والألعـاب، ولـو توغلنـا أكـثر في البحـث لوجدنـا ذلـك الاتسـاق بـين مسـتوى الحيـاة وطبيعتهـا وبـين هـذه الرمـوز الثقافيـة وصدقهـا في التعبـير عـن ظـروف الحيـاة الصعبـة وحـالات الحرمـان وشـظف العيـش، فـأيّ باحـث، لا تسـتوقفهُ، مثـلاً، الشـحنة الرمزيـة الهائلـة مـن الأشـواق والعواطـف والشـجن والشـكوى في أغـاني الغـوص مثـلاً، أو في المواويـل الشـعبية؟

كان أنطونيـو غرامـشي قـد لفـت النظـر إلى وجـود مـا أسـماه بـ«الفلسـفة العفويـة» في الحـس الشـعبي المشـترك وفي الأمثـال الشـعبية والأسـاطير والفولكلـور، رغـم أنـه نبـه إلى أنـه قـد يحـدث أن مـن ينتجـون هـذه «الفلسـفات» أو يتداولونهـا لا يكونـون واعـين تمامـاً لذلـك، ونحسـب أن مهمـة الباحثـين في هـذه «الفلسـفة العفويـة»، الشـفوية في الغالـب، اسـتجلاء تلـك المعـاني.

د. حسن مدن

الغلاف الأمامي

صناعة اللبن تقليديا

من المهن القديمة التي امتهنها أصحاب المواشي، كالإبل أو البقر أو الماعز، هي مهنة تحضير منتجات الألبان باستخدام أدوات بسيطة. وعلى الرغم من وجود تباين في الأدوات ومسمياتها المستخدمة في هذه المهنة من منطقة إلى أخرى في العالم العربي إلا أن المبادئ والخطوات الأساسية لهذه المهنة تكاد تكون متطابقة. ومن أكثر صناعات الألبان التي كانت تنتشر قديماً هي صناعة الزبدة والتي يحضر منها السمن أو الدهن، كما ينتج من هذه العملية اللبن أيضاً. وفي الغالب، كانت المرأة هي التي تقوم بهذه المهنة.

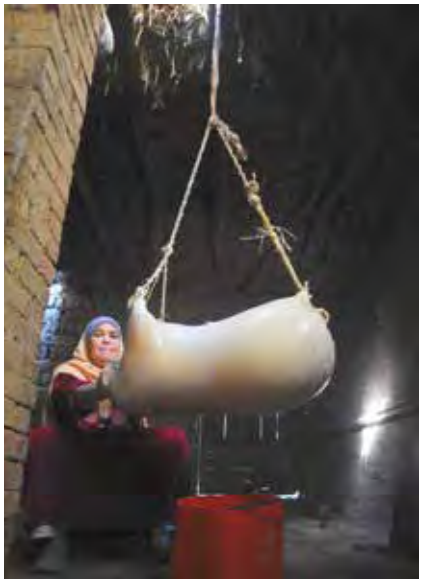
تبدأ عملية تحضير الزبدة واللبن بعملية حلب الماشية، وبعدها يوضع الحليب في وعاء خاص، ومن أقدم الأوعية التي استخدمت في السابق هي القربة، وهي عبارة عن وعاء يصنع، عادة، من جلد الغنم، ولها أحجام ومسميات مختلفة، بحسب الاستخدام، والتي تتباين من منطقة لأخرى، ومن هذه المسميات «إسقا» و«صميل» (جمال 2003، ص 551). وبعدها يترك الحليب في درجة حرارة الجو لمدة يوم أو أقل أو أكثر؛ حيث تعتمد المدة بحسب درجة حرارة الجو، فكلما زادت درجة الحرارة قلت المدة. وفي هذه الفترة يبدأ الحليب بالتخثر.

بعد ذلك، تأتي عملية تحضير الزبدة واللبن من الحليب المتخثر أو الرائب، حيث يتم ربط القربة وتعليقها، وغالباً ما كانت تعلق على «القنارة». والقنارة، عبارة عن ثلاث خشبات توضع عمودياً ويتم ربطها ببعضها من الجهة العلوية ويباعد بينها من الأسفل. وبعد ذلك تبدأ عملية تحريك أو أرجحة القربة حتى يتم تكون الزبدة واللبن، وحينها يتم فصل الزبدة عن اللبن. ومن الزبدة يتم تحضير السمن أو الدهن.

يذكر أن عملية تحريك القربة لتنفصل الزبدة عن اللبن قد تستمر لفترة طويلة نسبياً، إضافة إلى أن العملية قد تتكرر في نفس اليوم لقربة أخرى، بحسب كمية الحليب المحضر. هذا الوقت الطويل الذي تستغرقه المرأة في عمل تحريك القربة، وهو عمل رتيب، أدى إلى أن المرأة تقوم بتسلية نفسها وذلك بأهازيج تؤديها أثناء عملية تحريك القربة، وبذلك ارتبطت عملية تحريك القربة في مناطق معينة بأهازيج خاصة بها.

وهكذا نجد أن مهنة تحضير الزبدة والسمن واللبن في السابق نتجت عنها ثقافة خاصة بها، لها تراث مادي وآخر غير مادي، فهي مهنة لها أدواتها الخاصة ومسمياتها كما أنها ارتبطت بأهازيج خاصة بها.

أ. حسين محمد حسين



عدسة: كريم عصام

المرجع:

جمال، محمد عبد الهادي. الحرف والمهن والأنشطة التجارية القديمة في الكويت، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت، الطبعة الأولى 2003م.

الغلاف الخلفي

«الحوض الميمي» بين التقارب والتباعد الثقافي

الرقص، مشتركٌ تتقاطعُ فيه العديد من المجتمعات، ولا يقتصرُ على الإنسان باعتباره كائناً ثقافياً أو «ميمياً»، إنما يتجذرُ عميقاً، في جوهر الإنسان من حيثُ بعده البيولوجي، وهو من هذه الناحية؛ يتشاركهُ مع عددٍ من الكائنات التي تستعينُ بهذا الأداء الحركي لدواعي التزاوج، أو التنبيه، أو كشكلٍ من أشكال التواصل... تماماً، كما استخدم، وما يزال، لدى البشر، وأسلافهم الأوائل، بيد أن (الإنسان العاقل) حظي باللغة التي استعاض بها عن مختلف الأشكال الأدائية، لتبقى هذه الأشكال لدى مختلف الثقافات الإنسانية، محملةً بالدلالات الرمزية، والتي تحولت في نهاية المطاف إلى تراثٍ أو «فُلكلور»، يعودُ الفضل في بقائه إلى «الميمات» التي تناقلتها الأجيال، لتخلق كل جماعةٍ فرادتها.

وهذا ما نعرضُ لهُ في غلافنا الخلفي، إذ تعكسُ الصورة فرقةً تركيةً تؤدي رقصةً شعبية، يبدو أنها رقصة الـ «كرشلمار» التي تعودُ في أصلها لـ (البلقان)، ونزحت مع نزوح النازحين عبر الزمن، لتمتزج مع المزيج الثقافي في (تركيا)، وتصير جزءاً من الـ «فُلكلور» التركي. وسنتطرقُ بإلماحةٍ إلى هذه الانتقالات وتأثيراتها الثقافية، وكيف تصهرُ في بوتقة، يتولدُ عن مزيجها فرادة جديدة، تتناقلها الأجيال.

تؤدى الـ «كرشلمار» في الأفراح والمناسبات الاحتفالية، إذ يرتدي الرجال والنساء، سراويل فضفاضة، وقُمصان تمتاز بأكمامها الواسعة، لتسمح بحركة الذراعين الحرة، ويلفُ حول البطن حزام يختلف من حيثُ الحجم، وتزينُ النساء رؤوسهن بالقماش والحلي.

هذا الزي المتقاربُ مع أزياء البلدان المحيطة بـ (تركيا) شرقاً وغرباً، يدلُ على دور الجغرافيا، وانتقال «الميمات» في خلق ثقافات العالم. فتركيا دولةٌ «عابرةٌ للقارات»، وهي ميزةٌ من حيثُ «الحوض الميمي» إذا صحت التسمية، على منوال «الحوض الجيني»، ما جعلها مزيجاً غنياً من الثقافات المتعددة.

إن المقاربة بين التطور البيولوجي، والتطور الثقافي، تتمثلُ في الوحدات الأولية لهذين التطورين، فهي في البيولوجيا ممثلةً بـ «الجين»، وفي الثقافية بـ «الميم»؛ وهي وحدة البناء الأولية التي تناقلها الإنسان، لتشكل في مجملها كياناتهُ الثقافية والحضارية. فكما ليس من المستغرب أن نرى تقارباً «مورفولوجياً» بين الشعوب المتقاربة جغرافياً، نظراً لكونها تشتركُ في النهل من أحواض جينية، كذلك تتقاربُ الثقافات، نظراً للأحواض الميمية المتقاربة، فكما نرى في الصورة، من الصعب على غير المتخصص، أن يميز إلى أي البلاد تعود هذه الرقصة من بلدان أوروبا، وخاصة الشرقية؛ تماماً كـ «المورفولوجيا»، إذ من السهل على أي مشاهد أن يميز بين الأوروبي، والتبتي، لكن من الصعب على غير العربي معرفة إلى أي البلاد ينتمي الشخص؛ أهو من سوريا أم البحرين؟ اقتصاراً على الشكل فقط.

هذا التشابه والتباعد، كما نجدهُ في الثقافات، والـ «المورفولوجيا»، نجدهُ كذلك في اللغات، والرقصات... إذ أن التقارب الجغرافي، يولدُ «ميمات» متقاربة، تبتعد بابتعاد الجغرافيا، حتى يتضحُ ملمح افتراقها؛ فلن نجد صعوبةً في تمييز الثقافة التبتية، عن ثقافة «قبيلة المرسي» الأفريقية، فيما من اليسير إيجاد تقارب بين ثقافة «الكيلاش»، التي تقطنُ جبال هندوكش، بثقافة الشعوب الآرية التي تقطنُ هضبة التبت.

أ. سيد أحمد رضا

https://64.media.tumblr.com/9bbd25b5e4dd4f97c2c054c0c48e85b0/tumblr_o7abfqMcKN1rwu8obo1_500.png

آفـــاق

المَثَل الشعبي العربي:
المصدر والمآل

14

أ.د. عاطف عطيّه - لبنان

المَثَل الشعبي العربي
المصدر والمآل

1

يحمل (الجذر) مثل معاني متعددة، منها ما يشكّل موضوع اهتمامنا هنا بما يعنيه حول الكلام المأثور في ثقافتنا الشعبية العربية. والمثل منطوق أدبي قلما نجد من يجهل ما يرمي إليه في مجرى حياتنا اليومية. وهو ما يتميزبه عن أي منطوق أدبي آخر، عدا الحكاية الشعبية. فإذا كان الدين لجميع بني البشر، وكذا الحكاية الشعبية، فإن المثل الشعبي المأثور متماثل في رسوخه معهما في الوجدان الفردي والشعبي معاً، إلا في هذه الآونة التي انتقلت بتكنولوجيّتها الحديثة، إلى اهتمامات أخرى أكثر سهولة، وأقرب منالاً، في ظل خفوت تأثير المثل، أو اضمحلال الاهتمام بالحكاية الشعبية.

من نافل القول التأكيد على انتشار المثل الشعبي في كل فئات المجتمع، من النخبة إلى العامة من الناس، ومن المتعلمين إلى قليلي التعلم والأميين، ومن المثقفين إلى الناهلين من تجارب

الحياة وبساطتها وعفويتها، ومن الكبار إلى الصغار. ذلك أن المرء من كل هذه الشرائح، وفي أي عمر كان، ذكراً أو أنثى، يتداول يومياً، سمعاً ومشاركة، أمثالاً متعددة، إما لتثبيت رأي، أو للمقارنة بين ما لحظه في وقته، وما حصل في الماضي في موقف مشابه. ولحظة المقارنة، لا تستوجب معرفة تفاصيل ما حدث سابقاً، الذي اقتضى تلخيصه بمَثل، فصار، من بعد، سائراً، دون الاهتمام بتفاصيل الحادثة، أو معرفة بطلها أو شخصياتها. وغالباً ما يستحضر المثل المناسبة التي قيل فيها، فقط كخلاصة دون تفصيل؛ وتفاصيل الحدث الآني هي التي تشرح ما آل إليه الأمر ماضياً، فانبثق منه المثل المستعار، لأخذ العبرة في الحاضر. فإذا حصلت مشادة بين الجار وجاره، يتدخل المصلحون لتقريب ذات البين بالقول: «الجار قبل الدار»، وجارك القريب خير من أخيك البعيد»، و«الله موصّي بسابع جار». وإذا تفاقم الخلاف بين أب وابنه، لفرق العمر ونمط العيش بينهما، يأتي المثل ليخفّف عن الأب والابن معاً: «قلبي على ولدي، وقلب ولدي عالحجر»، للتدليل على الفرق في التوجه، وهو أمر بديهي لاختلاف الأجيال. هكذا يظهر المثل إما للتدليل على إنهاء النقاش بإيراد مثل يرجّح كفّة على أخرى، وإما لتأجيجه بتقديم مثل مناقض، وربما يستجرّ النقاش نفسه المزيد من الأمثال المتناقضة. هنا تحضرني حادثة حصلت لصديق.. ضُبط في حالة سُكر شديد، نهره مسؤول الأمن على الحاجز، وحكم عليه بقصّ شعره، فاستعطفه ليعفو عنه، ويتركه وشأنه، لقاء وعد بعدم تعاطي المسكرات، وأسند قوله بآية قرآنية راحت مثلاً لسماحتها: «إن الله غفور رحيم»[1].. فما كان من المسؤول أن صفعه بقوة ارتجّت لها أوداجه، وهو يقول، ولكنه «شديد العقاب»[2]، وقد ذهب هذا القول الإلهي مثلاً أيضاً.

معنى المَثل ودلالته:

للمثل مكانه المركزي في كتب التراث الأدبي العربي، لما له من دور رئيس في عملية التنشئة الاجتماعية وفي رفد الثقافة الشعبية بما يعزّزها في مواجهة أعباء الحياة، وفي التكيّف مع مصاعبها، والمساهمة في تسهيل ممارسة الحياة العملية اليومية في المجتمع. يحتّم علينا هذا الموقع المركزي للمثل، النظر فيه، وفي ما يعنيه، وفي أهميته، وصولاً إلى البحث في وظيفته، إن كان في التعاطي مع ما هو واقع، أو في العمل على تجاوزه، أو في تجنّب ما يحذّر منه، أو في استخلاص العبرة من حادثة أنتجته. والمثل هنا يمكن أن يكون على وجهين متناقضين لحادثة بعينها.. ففي حال مواجهة المخاطر والتفاعل معها، ثمة من استخلص عبرة تجنّب المخاطر في قول ذهب مثلاً.. «مية (مئة) كلمة الله يرحمه ولا كلمة جبان». وثمة من فضّل مواجهة المخاطر بالقول المعكوس الذي ذهب مثلاً أيضاً.. «مية كلمة جبان ولا الله يرحمه».. وثمة من آثر الابتعاد بالقول: «العين ما بتقاوم المخرز»، أو «بوس إيد السلطان، وادع عليها بالكسر»، أو «ابعد عن الشرّ وغنّي له».. أو «الحيط.. الحيط يا ربي وصّلني عالبيت».

لذلك تأتي مفردة «المثل»، في هذا السياق، على أنها تشبيه شيء حاصل آنياً وحاضراً بشيء حصل في الماضي، بما يأتلف مع المعنى، ويختلف في ظاهر القول. من هنا جاءت التفاسير الكثيرة على امتداد التاريخ الأدبي العربي لمفردة المثل لتستقر في الأخير على ما يتم تداوله في هذا المجال[3].

الجذر «مثل» يعني الشبيه والنظير. يقول ابن منظور: «المِثل كلمة تسوية. فيقال هذا مِثلُه، وهذا مَثَلُه، كما يقال شِبهُه وشَبهُه بمعنى... والمَثل: الشيء الذي يُضرب لشيء مثلاً فيُجعل مثله. والمثل ما يُضرب به من الأمثال»[4]. في الأصل، المثل من المماثلة، وهو الشيء المثيل لِما يشبهه. وهو الشبيه والنظير. لذلك يضرب المثل عند وجود التشابه بين حالة حادثة تذكّر بحالة مشابهة، ولهذا، وعلى سبيل التكرار للحالة الأولى، ذهبت مثلاً. فيكون المثل تبليغاً عن حالة مشابهة، فيه نوع من التورية والكناية تحاكي الحالة التي يستذكرها المثل.

عرّف الميداني المثل بأنه «لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ»... ويجتمع (فيه) أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام،

إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحُسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة»[5].

في التعاريف الحديثة، يقول أحمد أمين في تعريفه للأمثال: إنها «ليست إلا جملاً قصيرة نتيجة تجارب طويلة، وهي عندما تُقال لا تكون مَثلاً، وإنما يجعلها مثلاً شيوعها، بَعدُ، لموافقتها لذوق الجمهور، ويغلب عندئذ أن يكون قد نُسي قائلوها... (و) المثل لا يستدعي إحاطة بالعالم وشؤونه، ولا يتطلب خيالاً واسعاً، ولا بحثاً عميقاً، إنما يتطلب تجربة محلية في شأن من شؤون الحياة»[6]. وتقول نبيلة إبراهيم في تعريف حديث، إنه «قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة.. موجز، أو حكاية رمزية شائعة يتمثل بها الإنسان في حالة يعيشها، أو موقف يقفه فيشبّه به ضمنياً الحالة التي مرّ عليها، بالحالة التي قُيّد فيها المثل»[7].

عرّف سلام الراسي اللبناني المثل بأنه مرافق للحياة اليومية في كل ما يتعلق بالتربية والأخلاق. فهو حصيلة تجارب اجتماعية أو فردية، وتدل على حقيقة من حقائق الحياة، ثم إنها، لبلاغتها وحسن سبكها وصوغها، سهلة الحفظ، تتعلق بالذهن لمجرد سماعها، فتدخل القلوب في طريقها إلى الذهن وتنساب انسياباً عند الحاجة ووقت الضرورة في أية مناسبة كانت. ومن النادر أن ينتهي حديث العامة مهما كان دون تأييد قولها بمَثل أو حكمة شعبية لأنها بمثابة الحجر الأخير في بنيان الحديث»[8]. وغالباً ما يسبق تلاوة المثل، القول: «الحقيقة ما قال المتل شي وكِذِب».

وإذا كان علينا أن نضيف شيئاً على فهمنا للمثل، فلا يتعدى القول بأنه البليغ المختصر والمفيد الذي يفصح عن تجربة من تجارب الحياة، مشتركة بين أناس ومجتمعات، يتلقونها مجتمعين ومنفردين بمواقف وردود أفعال مشتركة ومنسجمة، وربما متباينة، تظهر على شكل عبارة بليغة مستخلصة من قيم المجتمع ومن مثله العليا، وتشكل دروساً للأجيال المتعاقبة.

بنية المثل وتركيبه

علينا أن نعتبر أولاً أن للمثل بنية خاصة به، لا يشاركه فيها أي عنصر من عناصر الأدب الأخرى. بل يمكن القول إن الكثير من شذرات الشعر والنثر قد ذهبت أمثالاً، لأنها انبنت على المبادئ التي يقوم عليها المثل.. منها القابلية للاستمرار والترسّخ في أذهان الناس، البساطة في التركيب لتسهيل الفهم والحفظ، البلاغة في الاختصار الأقصى لمفرداته، والطلاوة والمتعة في السماع والقراءة، وتطابقة مع المناسبة التي استدعت استحضاره. كل ذلك، دون الحاجة إلى معرفة من استخلص المثل من المناسبة التي أوحت به[9].

وفي هذا يقول العسكري إن للمَثل بنية وتركيباً يضعانه في قمة البلاغة الأدبية. وقد صاغ ذلك في كلام بليغ، بلاغةَ المَثل نفسه؛ «ولما عرفت العرب أن الأمثال تتصرّف في أكثر وجوه الكلام، وتدخل في جلّ أساليب القول، أخرجوها في أقواها من الألفاظ؛ ليخفّ استعمالها، ويسهل تداولها؛ فهي من أجلّ الكلام وأنبلِه وأشرفِه وأفضلِه، لقلّة ألفاظها وكثرة معانيها، ويَسيرِ مؤونتِها على المتكلم، مع كبير عنايتها، وجسيم عائدتها»[10].

بالإضافة إلى ما سبق، للمثل مواصفات مهمة، جعلت منه أدباً متميزاً في كثافة مضمونه، وبلاغته، وشدة تعبيره عن الواقع، وإن كان من مواقع مختلفة. وأكثر ما يتميز به هو سهولة انتقاله الشفوي من جيل إلى جيل دون تضييع ما يتميز به إن كان في طريقة إلقائه أو لغته، او الحفاظ على مضمونه كما هو دون تجميل، أو زيادة أو نقصان، إلا عند انتقاله من مجتمع إلى آخر، من أجل أن يتوافق مع اللغة الشعبية لكل منها، مع التعابير التي تدخل إلى أعماق الوجدان المختلف في مضمونه بين هذا المجتمع وذاك.

أما الأساليب المتّبعة في قول المثل وانتشاره فأول ما تعتمد على الأسلوب اللغوي الذي من مهامه الوصول إلى الناس في أفضل طريقة ممكنة من أجل فهمه واستيعابه ومعرفة ما يومي إليه.. وهذا لا يحصل إلا باللغة المحكية والمتداولة في المجال الذي يقال فيه المثل.

أما الأسلوب البرهاني المنطقي فهو الذي يتوسّل المنطق في القياس عند مقارنة ما يحصل في الحاضر مع ما حصل في الماضي وأنتج مَثله. فيكون المثل هنا استحضار الماضي في الحاضر من خلال إظهار خلاصة التجربة أو العبرة منها. ولا بد هنا من توسّل اللغة المحكية في كل تقنياتها لجعل المثل ينطبق على الحالة الحاضرة بما تحملة من عادات وتقاليد شعبية راسخة.

ومن أهم أساليب إيصال المثل إلى غايته هو معرفة لحظة استحضاره والنطق به، في محاججة أو نقاش أو دحض الرأي المخالف، بالبرهان على صحة الرأي الآخر. إذ غالباً ما يكون المثل قفلاً للرأي وحجة له ومرجعاً.

ومن الأساليب المقنعة، أو الحاملة على الإقناع، الأسلوب الديني من خلال توسّل النص الديني بإرجاع الرأي إلى ما يقوله الدين، وإسناده بآيات من القرآن والأحاديث النبوية، ما يستدعي التوقف عن أي نقاش بعد فصل المقال بما يقوله الدين.

مميزات المَثل

مما لا شك فيه أن للمثل مميزات أساسية يتقدم فيها على بقية أصناف الأدب الشعبي.

أولى هذه المميزات العبارة الموجزة مع وضوح المعنى. ذلك أن الإيجاز يسهّل الحفظ بالمفردات ذاتها لقلّتها، ولوضوح معناها. هذا ما يجعل من انتشاره وانتقاله من جيل إلى جيل، أمراً سهلاً. لنأخذ مثل «عينك ميزانك» فنجد أنه يدل على رأي مهم جداً في كلمتين. يعني لا تصدق إلا ما تراه بعينك، ولا تثق في كل ما تسمعه من الآخرين، أو في ما ينقله أحد إليك. وما تشاهده هو عين الحق. و«بدو منّه وتفوه عليه»، وهو مثل يصف المتردد في القول والفعل. في الإيجاز وضوح وإن تخلى عن موجبات اللغة، وقواعدها. ومن المعروف أن هذا التخلي من مواصفات اللغة المحكية، بعكس اللغة الفصحى وقواعدها[11].

أما الميزة الثانية فهي دقة المعنى، على الأقل في بيئة اللغة المحكية المختلفة بطبيعة الحال عن اللغة

2

المحكية لبيئة مغايرة. ولا قيمة لأي مثل إذا لم يعبر عن محليّته، وإن كانت مشتركة مع محليات أخرى في اللغة المحكية. فعندما نقول «اللي بيحرث العيب بيحصد الندامة»، تأكيد على أن هذه النتيجة نشأت عن هذا السبب. و«النقار بيخرب الديار»، يربط خراب البيت بالشجار بين الزوجين.

إلا أن أهم ما يميز المثل هو التشبيه، لما للتشبيه من قوة بلاغية تعطي للفكرة لمعتها وحسن ربطها بشيء آخر، ربما لا علاقة له بما يراد قوله إلا لترسيخ الفكرة وإيضاحها، من خلال المماثلة بالمقارنة. لنأخذ مثلاً «اللي بتأمّن للرجّال متل اللي بتملّي بالغربال». لا يتضّح المعنى إلا من خلال المقارنة. الشق الثاني من المثل هو الذي يعطيه بلاغته ومعناه. وعندما نقول «يللي متلنا تعا لعنّا»، يدل على أهمية التساوي في الفئة الاجتماعية، من أجل حياة سليمة مبنيّة على الانسجام والتفاهم. أما عندما يقال بأن: «المرا بلا أولاد متل الخيمة بلا أوتاد»، فهذا يعني أن الزوجة لا يمكن أن تستقر في بيت زوجها وترتاح، إلا بالإنجاب، وما دون ذلك تهديد دائم بالطلاق، لعدم ثباته، كما وقوع الخيمة غير المدعومة بالأوتاد. أما مَن عليه أن يأمن من

غـدرات الزمان، فـلا يعرّض نفسـه للمخاطـر، ويحتاط ويحـذر، لذلك «لا تنـام بين القبـور ولا تشـوف منامات وحشـة» (بشـعة ومخيفة). واسـتمرار الفقـر مرتبط بفقـر الزوجين، لذلك يقـال: «جوّز الفقـير للفقيرة بتكتر الشـحادين». والقياس يجـوز في كل الميادين. فـإذا كانت قـوة التاجـر تقـاس بأموالـه، فقـوة العالِـم تقـاس بما قـدّم من أبحـاث وأعمال فكريـة. هنا يمكـن القول بحق: «مجـد التاجر بكيسـو ومجـد العالم بكراريسـو». ولأن أول لقمة تفتح الشـهية، والكلمة الفظّة بداية الشـجار، قيـل «مفتـاح البطن لقمـة ومفتاح الشـرّ كلمة».

ومـن المميـزات الـتي ترفع مـن قيمـة المثـل الأدبية التوريـة والكنايـة. يعتمد المثـل عليهما مـن أجل إيصال فكـرة محـدّدة، تبـيّن ما هـو المقصود مـن ذكـر المثل في طريقة غير مباشـرة. فمجابهـة المخاطر لهـا تبعات على المغامـر معرفتهـا قبـل الولـوج فيها. فـإذا قـرّر أحدهم مقاومـة الظلم، فعليـه أن يتحمـل النتائج مهمـا كانت. يقال «اللي بدو ياكل عسـل بـدو يتحمّل عقص النحل»، و«اللـي بـدو يلعب مـع البسـين (الهـر) بـدو يتحمّل خراميشـو». أمـا الظالـم المقتدر فـ«بيـدبح بضفرو». والذي يفعـل المسـتحيل من أجـل راحة أسـرته وتأمين حاجاتهـا، يقـال عنـه «بينحَـت الصخـر». ولضعـف الشـخصية والخجـل والتردد، أمثـال كثـيرة وبليغة تعبّر عنها وتبـيّن مضارها، منها: «اللي بيسـتحي مـن مرتو ما بيجيـب ولاد».

أمـا خفة اللفظ ورشـاقته، فهما ما يدلـلان على أن ما نقـرأه هو مثل شـائع. تركيبه وخفّته ووقعه على السـمع وجرسه الموسـيقي المبني على السـجع والإيقاع تدل على أنه مثـل. وبهذا يتميز مثـلٌ عن مثيله من الأمثـال. تُظهر ذلك العلاقات الاجتماعية القابلة للانتشـار والإفشـاء في كل الأوقات، نهـاراً وليلاً. لمـاذا..؟ لأن «النهار بعويناتو، والليـل بودَيناتـو»، مـا يعـني أن للنهـار عينـين تريان، ولليل أذنين تسـمعان. يأتي السـجع في هـذا المجال ليزيّن الكلام ويسـهّل حفظه ويؤمّن اسـتمراره. وطول البال له محاسـن يُظهرها المثـل في جمال لفظي مسـجّع: «طول البال بيهـدّ الجبال». ولأن البنت تشـبه أمهـا في هيأتها وخصالهـا، جـاء المثل ليقـول، «طب الجـرّة عتمّا البنت

3

بتطلـع لأمّـا». وكذلـك المثل الذي يقـول: «لا تلـمّ قبل ما تسـأل عـن الأم». وللتعاون في العلاقـات الاجتماعية والمبادلـة في الخدمـات، جـاء المثـل يقـول: «حكّللـي تـ حكّللـك». أمـا المثل الذي يعطـي للفلاح قيمتـه، ويبيّن مكانتـه في نمـط الحياة الزراعيـة، عماد الحيـاة الريفية، فيقـول: «فـلاح مكفي سـلطان مخفي».

ومن المميـزات الأساسـية للمثـل التسـاؤل، إذ تظهر أمثـال كثيرة في صيغـة التسـاؤل، ومن ثم الجـواب عنه. وقد نشـأت عن الخـبرة والتجربة. وتدعو إلى عـدم الوقوع في موقـف مشـابه للموقف الـذي أدّى إلى اسـتنباط المثل منـه في زمن سـبق. وما يمكـن أن يعـبّر عن ذلـك، تجنّب موقـف محـدّد، أو الهروب مـن فعل غير مضمـون النتائج بحجة يبيّنها المثـل دون أن يضطر صاحـب الأمر إلى تحديد السـبب الحقيقي لعدم قيامه بالفعل المنتظر منه، فيقول: «ليـش بتنفّخ للـبن؟ لأنو الحليـب كاويـني». كذلك في تفضيل ما يتناسـب مع المـرء على غيره مـن الاحتمالات، فيقـول: «شـو أحلى مـن العسـل؟ الخل ببـلاش». وفي أهمية الجيرة ودورها في العلاقـات الاجتماعية، يقول المثل في صيغة التسـاؤل ومـن ثم الجـواب، ليترسـخ وقعه في الذاكـرة، «مين أدرى بحالـك؟ ربك وجـارك». والأهم من

ذلك كله ما جاء في مثل فرعون: «يا فرعون مين فرعنك؟ فرعنت وما حدا ردّني».

ومن مميزات المثل أيضاً، القدرة على الاستمرار. ذلك أن المثل هو أكثر الأنواع الأدبية رسوخاً في الأذهان، ومقدرة على الاستمرار، بالحفظ ودوام الترداد، وإلا بطُل كونه مثلاً، لأنه يمثل خلاصة التجارب الإنسانية التي ذهبت حوادثها ومناسباتها، وبقي ما يعبّر عنها باللغة المكثّفة، والسهلة على الفهم والإستيعاب، ما جعله عصيّاً على الاندثار، والمستمر منذ أزمنة مغرقة في القدم. وما كان على المثل أن يبقى ويستمر لولا العقل والذاكرة اللذين يستمدّان من التجربة الإنسانية والملاحظة ما يخلّد العبرة أو الخلاصة لموقف أو مناسبة مرّا في مسيرة الحياة اليومية في أي مجتمع، بمجرّد أن حصلَ ما يستدعي تذكّر تلك الخلاصة أو العبرة الناشئتين في الماضي، بما يشبه حصوله في وقت أو مناسبة لاحقين، فيُستحضر المثل وكأنه وُلد في حينه. فعندما يقول المثل: «سبحان مين خلق صيف وشتا على سطح واحد»، فإن قائله يريد أن ينتقد موقفاً لأحدهم يكيل بمكيالين مبتعداً عن الموضوعية في الحكم، ومتأثراً بخلفية منحازة.

المثل انتاج مجتمعي:

بهذا التحليل لمبنى المثل وتوجهه، يتبين أنه ذو ميزة مهمة تتيح تكريس الكلام واستعادة ذكره في كل حادثة أو موقف مشابهين للموقف أو الحادثة الأوّلين. هذه الصفات بكل ما فيها من الإيجاز والوضوح في المعنى، حسب اللهجة التي صيغَ بها، والبلاغة في التشبيه، تكرّسه أدباً شعبياً في رأس القائمة. ولا يتوانى الأدب الرسمي من نثر وشعر، وكذلك الأدب الشعبي، من توسّل المثل والاعتماد عليه من أجل زيادة الإيضاح، وترسيخ الفكرة، وتمتين الربط بين الأفكار، بالاضافة إلى المزيد من البلاغة في القول والكتابة.

وليبقى المثل قريباً من عامة الناس، وليعبّر عن أفكارهم وتجاربهم، جاء في لهجة عاميّة قريبة التناول من كل الناس على اختلاف معارفهم، وفهمهم لأمور الحياة، ولدرجات وعيهم. ولأنه كذلك، فهو يمثّل مرآة المجتمع ومنارتها في الوقت عينه. ولأنه جاء ليلبّي حاجات الناس وليعبّر عن أفكارهم، جاء باللهجة الأكثر محلية، والأكثر صعوبة على الفهم والاستيعاب من مجتمعات أخرى، وإن كانت تحكي اللغة نفسها. ولأن المثل يتمتع بهذه المواصفات، فهو يمكن أن يكون عصيّاً على الفهم في اللهجة التي صيغ فيها، من غير قائليها. وفي هذا، جزء موزون من سرّ قوّته واستمراره بين ناطقي اللهجة ذاتها.

من المهم القول هنا، إن المثل لا يقتصر على اللهجة العامية المحكيّة، بل ثمة أمثال فصيحة، وذات أهمية قصوى ظهرت في النثر والشعر، وكانت معيناً لتوسيع دائرة الأمثال الشعبية التي صاغها قائلوها، بالاقتباس والتحوير اللفظي. إلا أن ما يتميّز به المثل الشعبي هو القدرة على التحوّل، والمطواعيّة في الانتقال، ضمن البلد، إلى أي لهجة محلية، وإلى بلدان أخرى، بتنوّع لهجاتها، وحسب كل بلد؛ وهي اللهجات التي تكون مختلفة في الألفاظ، ولكن يبقى فيها كلها المعنى نفسه.

يمكن أن نوضّح ذلك بأمثلة ذات موضوع واحد. لو أخذنا المرأة موضوعاً للمثل لرأينا أنه يتناولها باعتبارها أماً وزوجة وابنة، وحبيبة، إن كان في ذاتها، أو في علاقتها مع الرجل، إن كان زوجاً أو أباً أو شقيقاً أو حبيباً. ما نلاحظه في هذا الاطار أن المثل يلخّص النظرة الشعبية العربية المتماثلة إلى المرأة في كل الأقطار. فهي التي تعطي لإبنتها مواصفاتها. ظهر ذلك في بلاد الشام بالمثل الذي يقول: «طب الجرّة عتمّا بتطلع البنت لأمّا»، أو «إقلب الجرة عتمها بتطلع البنت لأمها، أو أكفي الجرة على فمها تطلع البنت لأمها»، وذلك على التوالي في لبنان وسورية وفلسطين. أما في المغرب العربي فيتحول المثل إلى: «إقلب الطنجرة على فمها تتطلع البنت لأمها»، و«إقلب القدرة على فمها تخرج الطفلة لأمها»، وذلك في تونس والجزائر على التوالي.

وفي بداية العلاقة الزوجية بين العريس والعروس، يحاول العريس أن يسيطر على نمط حياته الجديدة

مع عروسه. وليعرّفها على أن الماضي راح إلى غير رجعة، وليعوّدها على مخافته وطاعته، يتصرف بما يوحي بسلطته وقوّته أمام عروسه لتهابه أولاً، ومن ثم لتصير طوع بنانه، خوفاً وطاعة واحتراماً. عبّر بذلك المثل المصري الذي يقول: إدبح بسّك (الهر) ليلة عرسك»، لتخيف عروسك في ليلة الدخلة، ولتبقى كذلك. وفي تونس يقول المثل «إضرب القطوسة تتربّى العروسة»، وفي الجزائر: «إضرب الطاروسة تخاف العروسة».

ولأن المثل إنتاج ظروف محدّدة استدعت استحضاره وقوله، فإن ظروفاً مغايرة يمكن أن تبطل تداوله، لتنتج ما هو متناسب مع الظروف المستحدثة. يمكن توضيح ذلك من خلال المثل الذي يحدد العلاقة بين الكنّة والحماة، أي العلاقة بين أم الزوج وزوجته. استحوذت هذه العلاقة على أمثال كثيرة تلحظ التوتر الدائم بينهما. لماذا؟ لأن نمط الحياة الذي أنتج هذه العلاقات يقوم على أساس العائلة الممتدة التي يعيش فيها الجد والجدة والأبناء المتزوجون والعازبون مع الزوجات والأبناء والأحفاد، ما يفرض الاحتكاك الدائم واليومي بين الحماة (الأم والجدة) وكنائنها (جمع كنّة، زوجة الابن). أنتج هذا النوع من العلاقات الأمثال التي تبيّن نظرة الحماة إلى الكنة، وبالعكس. هنا، لا بد من إظهار ذلك بالمَثل. في بلاد الشام يقول المثل: «مكتوب على بواب الجنة ما عمرها حماة حبّت كنّة». وفي مصر يقول المثل في المعنى نفسه: «إذا كانت الغلة تجي قدّ التبن، كانت الحما تحب مراة الإبن». وفي الجزائر: «إذا تصالحت العجوز والكنّة، الشيطان يخشّ الجنة». وفي المغرب العربي في شكل عام ثمة مثل متداول شبيه بما سبق: «إذا تفاهمت العجوز والكنة، يدخل إبليس الجنة».

أما عندما تغيّر نمط الحياة من اعتماده على العائلة الممتدة في تدبير شؤون الحياة اليومية، إلى اعتماده على العائلة النواتية المقتصرة على الزوج والزوجة والأولاد، مع الاستقلال التام عن الأهل، سكناً وانتاجاً واستهلاكاً، ونمطَ تفكير، بطُلَ التداولُ بهذه الأمثال، واحتواها مخزن التراث، إلا في المجتمعات التي لا تزال فيها العائلة الممتدة ذات سطوة.

تقطن في عمق التقاليد العربية أفضلية الزواج من بنت العم. وقد أفصحت الأمثال عن عدم ثبات حالة الزواج إلى أن يحصل عقد القران أو الإكليل عند المسيحيين. ذلك لأن إبن العم يستطيع أن ينزلها عن هودج العرس، أو يُبطل عقد قرانها، أو يسحبها من تحت يد الكاهن لحظة الأكليل، لأنه أحقّ بها من غيره حتى ولو كان ابن عمتها أو خالها من غير عائلة. لذلك قيل في بلاد الشام: «إبن عمها ينزّلها من على الحصان». و«عروسك تحت الإكليل ما بتعرف لمين بتصير». وفي الجزائر يقول المثل في المعنى نفسه: «العروسة ركبت لا تحصي لمن كتبت». وهذا يعني أن العروس في زمن عقد المَثل ما كان لها رأي في زواجها، ويمكن أن يُستبدل عريسها في اللحظة الأخيرة، وخصوصاً إذا أراد إبن عمها أن يتزوجها.

وإذا انتقلنا إلى المجال التربوي، فإن ما نلحظه أن هذه المهمة كانت تقع بمجملها على عاتق الأب الذي عليه أن يربي ابنه على ما تقتضيه عادات وتقاليد المجتمع، كما تلخّصها الأمثال، باعتبارها المرجع الأساسي لربط الخلف بالسلف. لذلك، يقول المثل في لبنان وبلاد الشام عموماً: «إبنك الصغير ربّيه، وإذا كِبِر خاويه». وفي المغرب العربي يقال: «إذا كِبر ولدك خاويه». أيضاً: «إلا عندك طفل خاويه». ولحظ المثل أيضاً عقوق الابن وتمرّده على أبيه، انطلاقاً من جهله لمصلحته. يقول المثل في المشرق العربي عموماً: «قلبي على ولدي وقلب ولدي عالحجر». وفي السودان: «قلبي على جناي وقلب جناي على الحجر». وإذا شذّ الإبن أو فعل شيئاً مشيناً يستوجب التأنيب، والدعاء عليه بما يضرّه، جاء المثل ليلحظ التضارب بين طلب الشيء ورفضه في الوقت نفسه.. «إدعي على إبني وأكره اللي يقول آمين»؛ هذا في مصر. أما في بلاد الشام، فيقال: «أضرب ولدي بالسكين وأكره اللي بيقول آمين». وقد أوصى المثل بالتربية الحسنة، لأن الولد ذا التربية المنقوصة والعاق يجلب الشتيمة إلى أهله، يقول المثل في هذا الصدد: «الابن الفاسد بيجيب لأهله المسبّة». والتربية الحقة هي تلك التي تقوم على الاهتمام والصرامة إلى الدرجة التي يمكن أن تُبكي الطفل. أما تربية الغنج

والدلال فتفسد الطفل وتضرّه، وتصنع منه ولداً لا نفع منه في المستقبل: «إفرح للي بيبكّيك وما تفرح للي بيضحّكك». وفي الجزائر يقول المثل نفسه في صيغة أخرى: «إسمع الكلام اللي بكّيك ولا تسمعش الكلام اللي ضحّكك». وفي تونس المثل نفسه تقريباً في المبنى: «إسمع الكلام اللي يبكيك وما تسمع الكلام اللي يضحكك» يقال في اليمن: «أنا فدا من بكاني ولا من ضحك لي».

لحظ المثل أمور التدخل في شؤون الزواج، والعمل على تدبيره. وكانت النتيجة التوصية بعدم الإقدام على هذا الفعل لأنه مجلبة لسواد الوجه وخيبة الأمل في حال فشله، والتنكر لمدبّره في حال نجاحه. لذلك جاء السعي في أمر الزواج مكروهاً في الأمثال. يقول المثل في بلاد الشام: «إمشي بجنازة ولا تمشي بجازة». أيضاً في المعنى نفسه: «حطّ إيدك بجنازة ولا تحطّ أيدك بجازة». وفي مصر: «إمشي في جنازة ولا تمشي بجازة».

ولأن الولد سر أبيه ويمشي على خطاه، قيل في بلاد الشام: «فرخ البط عوام»، وفي مصر: «إبن الوز عوّام».

أعطى المثل الأهمية الكبرى للعيش في الحاضر، وتركِ أمور الغد للغد، لأن في ذلك راحة للنفس والجسد. وأكثر ما يتم تداوله على هذا الشكل في البيئة التي تضيّق على العيش، وتصعّب إمكانية الاستمرار. فجاء المثل ليحضّ على التفكير في تدبير أمور الحاضر لأن الغد في ظهر الغيب. يقول المثل المصري: «إحييني النهارده وموّتني بكرا». وفي فلسطين وبلاد الشام عموماً يقال: «إحييني اليوم واقتلني غدوة».

ولان المثل ابن بيئته، والمعبّر عن حاضره وظروفه، ولصعوبة الاستمرار في الحياة بما تتطلبه من مشقة وعذاب، جاءت القناعة لتأخذ مكانها المركزي في خزان الأمثال، لتضفي نوعاً من الراحة النفسية على المتلقي ليرضى بما هو فيه، دون إغلاق الباب للوصول إلى الأفضل. ولا بأس هنا من ربط القناعة بالقضاء والقدر والرضى بالقسمة والنصيب، لما في ذلك من أهمية لترسيخ الاستقرار النفسي والاجتماعي للفرد والجماعة. في هذا المجال، يقول المثل في العراق، ومنه انتشر في بلاد الشام: «لو جريت جري الوحوش غير رزقك ما تحوش». أيضاً: «يا عبدي لا تلوح، غير رزقك ما بتحوش»؛ وهو مثل نشأ في لبنان وانتشر منه. وفي مصر يقال: «إجري يا إبن آدم جري الوحوش غير نصيبك يا إبن آدم لم تحوش». بقيت القناعة في إطار التوصية. لم تستطع الحد من الطمع في الأمور المادية، وإن قبلت بالاكتفاء بما أوتي المرء من القدرة على التعقل. لذلك يقول المثل: «كل من بعقلو راضي، لكن برزقو لا». هذا في العراق، أما في بلاد الشام، فقد جاء المثل نفسه، ولكن بصيغة أكثر تفصيلاً، إذ يقول: «لما تفرّقت الأرزاق ما حدا عجبو رزقو، ولما توزعت العقول الكل رضي بعقلو». هذا في لبنان، أما في سورية، فجاء المثل كما يلي: «لما فرّقوا العقول كل واحد عجبه عقلو، ولما وزّعوا الأرزاق ما حدا عجبه رزقو».

للنميمة أيضاً نصيب من الأمثال باعتبارها من الرذائل الاجتماعية. وقد انتشرت في كل البلدان العربية. ففي بلاد الشام يقال عن الذي يغتاب الناس ويتملّقهم في حضورهم: «في الوجه مراية وفي القفا صرماية» (حذاء). وفي الجزائر: «في الوجه مرايا وفي الظهر مقص». أما في السودان فيقال في المعنى نفسه: «في الوش حبايب وفي القفا دبايب».

وأعطى المثل للخبرة في العمل والاتقان في الحرفة النصيب الوافر من الاهتمام. قيل في بلاد الشام: إعطي خبزك للخباز ولو أكل نصّه، وفي فلسطين «ثلاث رباعو»، وفي مصر: «أدي العيش لخبازينه ولو ياكلو نصّه».

وللوفاء نصيب من الاهتمام للتدليل على قيمته الاجتماعية. قيل في العراق: «البير إلتشرب منها مَي لتذبّ بيها حجارة». وهو نفسه المثل الذي شاع في بلاد الشام وإن بتغيير أو زيادة بعض الكلمات: «لا تشرب من البير وترمي فيه حجر».

أما سوء الحظ والنحس، فلهما نصيبهما من الأمثال المنتشرة من المشرق العربي إلى مغربه، وخصوصاً في زمن انتشار معتقدات السحر والتدخلات الغيبية في مصير الانسان. ففي سورية يقال «المنحوس منحوس ولو علّقو على باب بيتو فانوس». وفي فلسطين: «على راسو

فانوس»، وفي لبنان: «.. ولو علقولو فانوس». وفي المغرب يقال: «منحوس منحوس ولو على راسو فانوس».

وفي النصيحة، أمثال كثيرة لما لها من تأثير شديد كوجهة من وجهات التربية والتنشئة، أو التشجيع على القيام بفعل ما أو تجنّب فعل آخر. يقول المثل: «تغدّى وتمدّى ولو دقيقتين وتعشى وتمشى ولو فشختين». هذا في لبنان، ويصير في سورية وفلسطين: تغدى وتمدى، وتعشى وتمشى، وفي الخليج أيضاً المثل نفسه: «اتغدى واتمدّى واتعشّى واتمشّى».

جاء المثل أيضاً ليقول إن الجهل منتج للمصائب. يقول في الجزائر: «إللي ما يعرف قيمة الطيريشويه»، يقال لمن يجهل قيمة ما يمتلك، فيستهتربه ويرميه. وبما أن للصقر قيمة كبرى في السعودية والخليج، جاء المثل ليقول مؤكداً أهمية الصقر وغلاوته: «اللي ما يعرف الصقر يشويه». ومن ناحية ثانية، لا حاجة إلى طائر، أو أي شيء آخر، لا فائدة منه: «لو كان فيها الخير ما رماها الطير». هذا في السودان، وكذلك في السعودية. ويقول المثل في الجزائر: «لو فيك الخيريا موكة ما يعيفوك الصيادة».

حازت العلاقات الاجتماعية على نصيبها الأكبر من الأمثال. وقد انتشرت في كل البلدان العربية، منها ما له علاقة بالاعتدال، وعدم المبالغة في التعاطي مع الأهل والأصحاب. يقول المثل في بلاد الشام: «إذا كان حبيبك عسل لا تلحسه كلّه». وفي المغرب يقال: «يلا كان خوك عسل ما تلعقوش كله». وفي اليمن يقال: «إذا كان صاحبك عسل خلّي منه وسل». وحول عمل الخير دون مباهاة ودون منّة، يقول المثل في بلاد الشام: «إعمل معروف وارميه في البحر»، وفي لبنان: «عْمال منيح وكبّ بالبحر». وفي تونس يقال: «إعمل خيروارميه في البحر».

لحظ المثل العلاقة غير المتكافئة بين الجنسين، إن كانا زوجين أو حبيبين. يقول في بلاد الشام: «ضرب الحبيب زبيب وحجارته رمّان». هذا طبعاً لمصلحة الذكر مقابل الأنثى. وفي الجزائر المعنى نفسه في المثل: «حجرة من يد الحبيب تفاحة». وفي استضافة الناس، جاء المثل ليقول: «لاقيني ولا تطعميني». وفي الجزائر يقال: «اعطيني بسمتك ما أردت خبزتك». وهو في المعنى نفسه. وللإحساس بالضغط الاجتماعي، يقول المثل في بلاد الشام: «كول على ذوقك ولباس على ذوق الناس». وفي المغرب يقال: «كول بشهوتك ولْبِس بشهوة الناس». وفي الجزائر يقال: «كول واش يعجبك ولبِس ما يعجب الناس».

هذا غيض من فيض الأمثال الشعبية العربية سقناها هنا بالانتقاء اللازم والاختصار على سبيل المثال لا الحصر. ومن المهم القول إن الأمثال الشعبية في أكثريتها الساحقة منتشرة في كل البلدان العربية نتيجة التفاعل الثقافي الناشئ عن وحدة اللغة التي لها الفضل الرئيس في انتشار الأمثال، إن كان في اللغة الفصحى أو العاميّة. والتداول وحده هو الكفيل بتَبيِئَة المثل وإلباسه الثوب المحلي العامي. ولكن لا بد من الاعتراف أن ثمة أمثالاً كثيرة لم أستطع فكّ رموزها، ولا معرفة ما تعنيه. وقد رأيت ذلك صعباً جداً علي. وهو ما يدلل على محلية المثل وارتباطه ببيئته، والبيئات القريبة منه جغرافياً لسهولة التداول والانتقال في الزمن المغاير لسرعة الاتصال اليوم؛ وهو الاتصال الذي تخطى الحواجز والحدود بالسهولة واليسر اللذين لم نعهدهما من قبل، وخصوصاً في زمن الاعتماد على المثل كوسيلة اتصال رئيسة، وبالطرق التقليدية، كما غيرها. ولنأخذ أمثلة على ذلك:

في الخليج العربي ثمة أمثلة كثيرة بقيت غامضة نظراً لمحليتها. وقد عانيت ذلك سابقاً عند البحث في الشعر النبطي[12]. يقول المثل من المغرب:

«دابا كلينا وشربنا ونسينا الحرابل باش سعينا». «عمرو ما احبى وملي احبى طاح فلبير». وهما مثلان لم أفهم منهما شيئاً.

ومن اليمن: «من فعل نفسه كدافه خربشنو الدجاج». « خص الخص يا باغة مدّعس». «يسأل عن الحدا والندا والزنوة منو أبوه».

ومن الخليج أيضاً: «إبناو الزين زر في العين وابناو اللاش شاعب في الراس». «إحضر إحضار غيري وإخلي إحضاري طايح»[13]. كذلك لم أفهم شيئاً.. ولا

④

أدري إذا كانت الكتابة صحيحة كما تقال في اللهجة العامّية المحلية.

ومن خلال هذا التحليل، أيضاً، يمكننا القول إن المثل، والمثل الشعبي على الخصوص، إنتاج مجتمعي صادر عن اهتمامات الناس اليومية وممارساتهم العملية. ويمثّل الخلاصات العفوية لهذه التجارب، وما نشأ عنها من دروس ومواعظ. وتنتقل بالتداول، لسهولة حفظها ويُسرِ تداولها من السلف إلى الخلف.

والمثل المنتج على هذا النحو، يعتبر أكثر الأشكال التعبيرية الشفوية انتشاراً وتداولاً. له مكانته الراسخة في أي ثقافة. ويتناول بالصدق والعفوية مسالك الناس في معيشتهم وعاداتهم وتقاليدهم، ونظرتهم إلى الحياة، وإلى ما وراء الحياة بالإيمان اللازم المتأتّي من الدين والتجارب وطرق التفاعل الاجتماعي والأخلاق. لذلك يُنظر إلى المثل على أنه خلاصة تجارب الإنسان في المجتمع وعصارة تفكيره العملي.

لذلك، حظيت الأمثال بالعناية والاهتمام، ولا تزال. وخرجت عن كونها جزءاً من الإنتاج الأدبي واللغوي وحكراً على دراساتهما، وتوسّعت لتطول اهتمامات وميادين إنسانية مختلفة، منها الفلسفة وعلم الاجتماع، بالاضافة إلى الأنتروبولوجيا والإتنولوجيا.

بناء على كل ما تقدّم، جاء المثل في شهرته وانتشاره وكأنه يختصر الأدب الشعبي في كل تفاصيله، من الأسطورة إلى الحكاية والشعر الشعبي، إلا الأغنية التي لها صفة الاستمرار والحفظ لميزاتها الخاصة القريبة من مميزات المثل. ذلك أننا نرى من النادر من يحفظ الكثيرون حكاية شعبية أو مقاطع من أسطورة، أو زجلاً، ولكن قلما نجد من لا يحفظ أمثالاً كثيرة، أو مقاطع من أغاني مجتمعه الشعبية. لذلك استوطن المَثل قلوب الناس والذاكرة الجماعية بتوالي الأجيال، لإيجازه وسهولة حفظه، ولبلاغته بما يمكن أن يصيب بها ما يريد التعبير عنه نثراً أو شعراً، بالعاميّة والفصحى. هذا ما يجعله مقبولاً ومتداولاً لدى الخاصة والعامة من الناس. وأهمية المثل تكمن في الحفاظ على تركيبته الأولى التي تمّ صوغه بها. ولا يهمّ، من بعد، إذا كانت هذه الصياغة فصيحة أو عاميّة، نثراً أو شعراً، أو إذا

صدرت من أفـواه الخاصـة، أو تمّ تداولها بـين الناس في أحوالهم العاميّة الشـعبية.

مـا يهم قولـه هنـا، إن المثل ثابـت في صياغتـه، على أي وجـه كان، في البلـد الـذي يتـم تداوله فيـه. وقيمته في هـذه العلاقـة معـه، وكذلك أهميتـه. فالمثـل يظهر، عفـو الخاطـر، أو بعـد تأمـل سـريع، في لحظـة الحاجة إليـه. وذلـك بتثبيت مـا يقال مـن كلام مشـابه للمعنى الـذي صيـغ من أجلـه في لحظـة ظهـوره الأول، ومن ثم يصير مثلاً سـائراً بالتكـرار. فعندما يقـول أحدهم باللغة الفصـحى «وافق شـنّ طبقـة»، فإنـه يريـد أن يقول إن هذيـن الزوجين، وهمـا موضـوع حديث مـا، متوافقان ومنسجمان، ومتشـابهان في خصالهما، كما توافقت هذه الصفـات مجتمعة، بـين شـنّ وطبقة، موضـوع المثال. وإذا قيـل «طـبّ الجرة عتمّـا بتطلع البنت لأمّـا»، فهذا القول يـأتي كخلاصة لحديث عن التشـابه في الخصال أو الجمـال أو السـيرة بين البنـت وأمهـا.. وهكذا.

وظيفة المَثل ودوره:

المثـل كإنتـاج مجتمعـي، يشـكّل خلاصـة التجارب في العلاقـات الإنسـانية وتفاعـلات النـاس في حياتهـم العمليـة بكل مـا تحمل مـن مواقـف وتوجهـات. وغاية المثل الرئيسـة تهذيب النفـس، وتوقّي الشـطط، وتنبيه العقول على مـا يمكن فعلـه، وما يمكن الابتعـاد عنه في العلاقة مـع الذات ومـع الآخريـن.. والعمل بمـا يرضاه الديـن ويقـرّه العقل وتسـتوجبه الأخـلاق الفاضلة.

جاء المثـل ليضـع في ذهن المتلقّـي في المناسـبات التي تسـتدعيه خلاصة ما يظهـر أمامه من وقائـع وأحداث، على سـبيل الإفادة مـن درس عرض له على شـكل فعل أو موقـف، أو مناسـبة يمكـن اسـتخلاص العـبرة مـن أي منهـا. والعـبرة هنا تتلخـص في عبارة بسـيطة يمكن أن تختصـر المشـهد بكامله. فتترسـخ هـذه الخلاصة في الذهـن، ويتجاوز تأثيرها ما يمكن ان يتعرض له المشـاهد أو المشـارك في مسـرى طويل من حياتـه العملية، فتبقى حيـة في ذاكرتـه، يسـتحضرها لحظـة الحاجة إليهـا، أو

5

على الأقـل اسـتعادتها بينه وبين نفسـه. ذلـك أن المثل يفعـل في النفس مـا تعجز عنه وسـائل أخـرى، إن كانت دروسـاً أو تجارب أو أنواعـاً مغايرة من التفاعل الانسـاني. ويتزايـد تأثيره بقدر مـا يتعرض الواحد منـا إلى التجارب، وتتراكم لديه الخبرات في الممارسـة العمليـة. ويزداد فعله في النفس بوتـيرة متصاعدة ومؤتلفة ومطّـردة مع الزيادة في سـنين العمـر. لهـذا يغتني الانسـان بما يتراكـم عنده من الأمثـال، ويصير قـادراً على التلفّظ بمـا يختزنه منها، حسـب الموقف أو المناسـبة التي يجد نفسـه فيه أو فيها.

وعليـه، يمكـن القـول إن المثـل حاضـر في تجليـات حياتنا العملية. وهو يشـكل درسـاً لصغار السـن، وعبرة للشـبان، وترسـيخاً لفهـم الكبـار، وتثبيتـاً للإيمـان به باعتبـاره حصيلـة التجربة الإنسـانية.

والمثـل، لذلـك، ذو وظائف متعـددة، منهـا ما يدخل في صميـم النفـس الإنسـانية يغذيها لتكـون متوازنة في علاقتهـا مع الجسـد، ومسـاعدة لـه ليكون قـادراً على التفاعل مـع الآخريـن، بالوعـي والثقة اللازمـين. يلجأ الفـرد منـا إلى المثـل ليخفّـف مـن ثقـل ما يتعـرض له مـن ضـروب العـذاب واليأس والخـوف مـن المجهول.

فيستعين به لأن «كل حال يزول»، و«الدهر دولاب»، ويعمل على تهيئة النفس لاستقبالها والتعاطي معها بأقل ما يمكن من الحزن أو الشعور بالخسارة لأن «اللي كاتبو ربك بدو يصير»، و«الصبر مفتاح الفرج». وبالصبر وعدم الاستعجال يمكن أن الوصول إلى الغاية، لأن المثل يقول: من صبر نال ومن لجّ كفر».

أما وظيفة المثل الأخلاقية فهي التي تبيّن للإنسان الفرد أهمية التحلّي بالأخلاق الفاضلة والتواضع، والتضحية والتعاون، والتفكير بالآخرين، والعمل على الارتقاء الاجتماعي دون الإضرار بمن حوله. ذلك أن الأخلاق الفاضلة هي عماد التعامل بين الناس، باعتماد القيم الإيجابية في التعامل، ونبذ القيم السلبية. من هنا جاءت الأمثال الشعبية لتركّز على ما يمكن أن يدعم طرق التعامل بين الناس باعتماد القيم التي تنشر المحبة والتسامح والغفران والتعاون واعتماد الصدق والتشجيع على انتهاج مسالك المروءة والشهامة والشجاعة، ومباركة الكرم، وغيرها من القيم الانسانية الإيجابية، دون أن يعني ذلك تجاهل قيم الفساد والكذب والغش والاحتيال والظهور بغير المظهر الحقيقي، والبخل والأنانية. فعندما يقال «حبل الكذب قصير»، يصير من السهل إدراك مغبّة الكذب الذي لا بد أن ينكشف. وإذا كان الموقف يستدعي الصبر وطول البال، فلا بد من القول إن «الشجاعة صبر ساعة». وإذا كان الطمع آفة اجتماعية، فلا بد أن يبيّن المثل ذلك، فيقول: «الطمع ضر ما نفع».. و«الطمع طاعون». وإذا طلبتَ شيئاً من صديق تحبّه، فلا تطمع بالمزيد، لأن «حبيبك إذا كان عسل لا تلحسه كلّه». والمثل يبالغ في وصف السارق للتدليل على الرأي السلبي فيه: «بيسرق الكحل من العين»، لسرعته وخفّته. أما الذين لا حياء لهم فيمكن تقريعهم بالقول: «اللي اختشوا ماتوا»

هذا قليل من كثير في ما يتعلق بوظيفة المثل الأخلاقية، منها أيضاً ما يتعلق بالكرم والبخل والرذائل.. وغيرها.

وللمثل أيضاً وظيفته الدينية من خلال ترسيخ فكرة الإيمان بالله، والعمل بما يرضاه الدين، إن كان في التشجيع على ممارسة الشعائر الدينية، أو في كيفية التعامل مع الوالدين، ومع بقية الناس، والعمل قدر الإمكان على ممارسة الحياة العملية اليومية بما ينسجم مع الإيمان.

لذلك اعتمد الدين، أي دين، على الأمثال لترسيخ الإيمان في النفوس، ولتقريب ما يقرّه الدين إلى الأذهان بالصيغة المناسبة لكل العقول. ذلك أن الدين جاء لكل الناس. وعلى كل الناس أن يستوعبوه على قدر عقولهم. وتأتي الأمثال الدينية لتقوم بوظيفة التوصية للتمسك بالدين وتنفيذ إجراءاته العملية الدالّة على الإيمان والتقوى، بالإضافة إلى تقديم النصائح في ما يجب فعله، وفي ما يجب الابتعاد عنه، أو النهي عن ممارسته.

جاء المثَل الديني في الإسلام ليدلّل، بتوسّل الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وأقوال السلف الصالح، على أهمية الإيمان والتمسك بأهداب الفضيلة والعمل بما يُرضي الله. وقد شجع القرآن على رواية المثل: «إن الله لا يستحي أن يضرب مثلاً ما بعوضة فما فوقها»[14]. ولأن الدين الاسلامي من المصادر الأساسية لمكارم الأخلاق والبر بالوالدين وآداب التعامل بين الناس، فقد جاءت أقوال كثيرة لتحثّ على الممارسة بما يقوله الدين، أو بما يقال باسم الدين من قبل النبي والفقهاء والعاملين على نشره بالحكمة والموعظة الحسنة اللتين ذهبتا، بما تحتويهما من البلاغة وحُسن الوقع في النفس، مذهب الأمثال لكثرة تداولهما. فإذا سمعنا المثل القائل «أفضل الزاد ما تزوّد للمعاد»، فهذا يعني أننا أخذنا بنصيحة آية قرآنية تقول: «.. وتزوّدوا فإن خير الزاد التقوى..»[15]، و«كون مع الله ولا تبالي» مستوحى من الآية القرآنية: «إن ينصركم الله فلا غالب لكم»[16]. وكذلك في كل مسائل التوكل والإيمان بالقضاء والقدر التي ذهبت أمثالاً.. «على الله فليتوكّل المؤمنون»[17]. و«الشكوى لغير الله مذلة».

وفي الأحاديث النبوية حِكم ووصايا كثيرة ذهبت مذهب الأمثال، منها، للدلالة على أهمية المثل للترفيه، وأخذ الدروس بعد التعب والملل: «إن القلوب تملّ كما تملّ الأجسام، فاهدوا إليها طرائف الحكمة». ومنها: «أعقل وتوكّل». وكذلك القول: «الساعي بالخير كفاعله».

ومن الأمثال ما هو مأخوذ من التراث الأدبي الإسلامي ليدلّ على مواقف محدّدة. فالمتحدث بما لا يربط كلامه رابط، حصّتُه من الأمثال، فيقال له «عم تخلط شعبان برمضان» ومن لا يعجبه شيء من أمور الدنيا، يقال له: «ما بيعجبو عجب ولا الصيام برجب». أما من يدّعي المعرفة وهو جاهل، يقال له: «من معرفتو بالصحابة بيصلّي على عنتر». ولإظهار أهمية الصلاة في وقتها، جاء المثل ليقول: «الصلاة في وقتها حسن في دنيا وما فاتها»..

كما في الإسلام، كذلك في المسيحية ظهرت الأمثال لتساهم في نشر الإيمان والتخلق بالأخلاق الحميدة، والتحلي بالصفات الحسنة واعتماد القناعة والبساطة نهجاً في الحياة. ففي القول الذي ذهب مثلاً: «إعطنا خبزنا كفاف يومنا» دعوة إلى القناعة والبساطة. و«كما تزرع تحصد» صارت مثلاً يدل على حتمية نتيجة الفعل الإنساني، إن كان خيراً فخير، وإن كان شراً فشرّ. كما ينبّه المثل الديني من الوقوع في المبالغات الإيمانية من خلال القول: «الدير القريب ما بيشفي». ويلحظ أيضاً عدم اهتمام المجتمع برجالاته الكبار بالقول: «لا نبي في وطنه».

بالإضافة إلى ذلك، ظهرت لدى المسيحيين أمثال كثيرة مستوحاة من المناسبات والأعياد الدينية التي يزخر فيها تقويمهم السنوي. وقد ربطوا بين هذه المناسبات ودورة الحياة اليومية العملية، حسب كل بلد. ففي بلاد الشام ظهر المثل الذي يقول: «بعد عيد الصليب (14 أيلول / سبتمبر) كل شي بيسيب»، بمعنى أن كل مزروع يصير مشاعاً لكل الناس. و«بعيد الرب نقّي الحَبّ (6 آب / أغسطس)، ويعني نهاية حصاد القمح ولم يبق إلا تنقية الحب مما علق به. أما في عيد مار الياس (20 تموز/ يوليو)، فيمكن للمضيف أن يقدم لضيوفه العنب الناضج دون خوف من حموضته. «بعيد مار الياس حطّ العنب للجلاّس».

أما المثل الذي يحذّر من البرد وقساوة الطقس في الشتاء، فقد جاء ليحدّد الفترة الأقسى التي تستوجب الحماية من تداعياتها؛ يقول: «بين المولود والمعمود بتوقف المي عامود». وهذا يعني أن الفترة الممتدة من عيد الميلاد (25 كانون الأول / ديسمبر) وعيد الغطاس (6 كانون الثاني) يصل الصقيع إلى درجة تجميد المياه في المزاريب فتصير كالعمود المتدلي من السطح إلى الأرض. هذا طبعاً خاص بالمناطق الجبلية المسيحية حيث الصقيع والبرد القارس، ما يدل على محلية المثل وارتباطه ببيئته.. أيضاً، هذا قليل من كثير.

وتبقى الوظيفة التربوية التعليمية من أهم وظائف المثل. ذلك أنه يلخص التجارب والأحداث بلغة بسيطة وسهلة الفهم، وبمتناول الجميع للإفادة بما يقدمه لأخذ العبرة، والتشجيع على الفعل الإيجابي، والابتعاد عما هو مضرّ أو سلبي في مجريات الحياة اليومية، وفي العلاقات بين الناس، أو حُسن التصرف في المواقف الحرجة، والأوقات الصعبة التي يمكن أن يمر فيها أي إنسان.

تأسس نقل القيم الاجتماعية والدينية في عملية التنشئة الاجتماعية في الأزمنة القديمة على القول والمشافهة بين الناس، وبين الأجيال. وما كان لنقل المعرفة أن يتم إلا بنقل حصيلتها من الآباء إلى الأبناء والأحفاد بصورة متلاحقة عبر الأجيال، لأن التعليم كان مقتصراً على فئة قليلة من الناس. من هنا، نفهم كيفية صوغ المثل بكلماته المقتضبة والعامية والمعبّرة بالبلاغة اللازمة والوضوح التام لفهمه وتناقله، كخلاصة تجربة من تجارب الحياة.. وحصيلة خبرة طويلة في التعاطي مع الناس. لذلك قيل «لا تعلم إبنك، الدهر بيعلّمو». والتعلّم هنا هو ما ينشأ عليه الإبن في أسرته ومحيطه. وهذا يعني أن التجربة تتقدم على النظريات والأفكار. لذلك قيل «سآل مجرّب ولا تسأل حكيم»، والحكيم هو الفيلسوف أو المنظّر الذي ينطق بالحكمة.. والحكمة هنا، ما هي إلا خلاصة تجارب، وحصيلة خبرة في مجالات الحياة، اختصرتها الأمثال بأقل قدر من الكلمات. فإذا قيل «التجربة أكبر برهان»، دليل على أن التجربة مولّدة للحكمة، كما هي مولّدة للمثل، مع لحظ الفرق بين الحكمة والمثل[18]. و«العلم في الصغر كالنقش في الحجر» ذهب مثلاً وإن انطلق من موقع الحكمة.

من الأمثال ذات الوظيفة التربوية ما قيل ليتربّى الإبن، حسب ما تقتضيه العادات والتقاليد، والحفاظ

6

على روحية المجتمع بتوارث الخصال الحميدة من السلف إلى الخلف، في الشكل الذي يحافظ على استمرارية المجتمع في إيقاعه القائم على السلطة الأبوية والطاعة واحترام كبير السن، والتأدّب في إبداء الرأي الذي عليه أن لا يخرج عن السياق العام. لذلك جاءت التربية لصقل نفسية الإبن، لأن «الطير المربّى غالي». و«إبنك الصغير ربّيه ولما يكبر خاويه». وغاية التربية في ما سبق، وفي غيرها من الأمثال، ترسيخ البنية الأبويّة في النظام القرابي العربي، لتبقى من العناصر الأساسية في البنية الذهنية العربية.

أما بالنسبة للوظيفة التعليمية، فقد جاءت الأمثال لتبيّن أهمية التعلّم. فـ«الدارس غلب الفارس». وكثيراً ما كنا نسمع المثل الذي يقول: «الإعادة فيها إفادة»، وهو المثل الفصيح للقول العامي: «التكرار بيعلّم الحمار». ولأن التجربة والخبرة زادا المعرفة والتعلم، جاء المثل الذي يقول: «الانسان ما بيتعلم إلا من كيسو».

المثل مرشداً وموجّهاً:

على أي حال، جاء المثل الشعبي، على أي وجه كان، ومهما كانت وظيفته، ليقوم بنشر خلاصات التجارب الانسانية في شتى مناحي الحياة. وهو لذلك، يفصح عن رأي ما في مسألة ما، دون مواربة، وبالنقد اللازم. ذلك أن مبدعه لا يخاف لومة لائم لأنه مجهول، وقائله لا يتوانى عن قوله لأنه مَثل. لذلك احتوى على كل ما يشجّع الانسان على الاقتداء بمضمونه، في حال كان المثل يتناول أي قضية اجتماعية أو سياسية أو قيمية إيجابية، من ناحية؛ وعلى الابتعاد عما يشكّل مفسدة أو شذوذاً عن الطريق المستقيم، إذا كان يتناول أي ظاهرة مجتمعية سلبية، من ناحية ثانية. وذلك كله، على قدر ما تقبله وتعتمده العادات والتقاليد والأعراف في كل مجتمع، أو ما تنفر منه وتستقبحه.

وفي الحالة التي تفرض التعاطي مع المثل في طرق مغايرة، يكون لهذا التعاطي مبرراته التي يمكن أن تكون متناقضة، تستهدف إما السلامة الشخصية والتعبير عن الفردانية، وإما التضحية في سبيل الجماعة والمجتمع. فإذا كان لا بد من الخسارة إنقاذاً لكلمة معطاة، ولا يمكن الرجوع عنها، باسم الرجولة والشهامة، يأتي المثل ليقول: «ميّة غلبة ولا قلبة». ولكن بالمقابل ثمة من يعتمد المثل المناقض: «ميّة قلبة ولا غلبة». وكذلك الحال بالنسبة للمثلين التاليين: «ميّة كلمة ألله يرحمو ولا كلمة جبان» مقابل: «ميّة كلمة جبان ولا ألله يرحمو». وما يقدمه لنا التاريخ من مواقف فضّل أصحابها الموت على الهرب أو الاستسلام أكثر من أن تحصى. وفي المجال نفسه، يأتي المثل «بْعَاد عن الشر وغنّيلو»، مقابل المثل: «الساكت عن الحق شيطان أخرس».

من المهم القول إن الأكثر وقعاً على النفس الإنسانية هي تلك الأمثال الشعبية التي تحمل الوعظ والإرشاد والتوجيه، لأنها الأكثر تأثيراً باعتبارها موجّهة للناس في ما عليهم فعله وممارسته، وما عليهم الابتعاد عنه. بمعنى أن المثل هنا، هو المعلم والمرشد في غياب المدرسة والمعلمين ومناهج التربية

والتعليم. والمتلقّي لهذ النوع من الأمثال يلمس باليد والعقل أنها تعنيه مباشرة، لأنها تطول جوانب كثيرة من شخصيته التي عليه أن يعدّلها لتتناسب مع هذا المثل أو ذاك، أي لتتناسب مع قيم المجتمع ومُثله العليا.. فـ «الصبر مفتاح الفرج» يعنيه كما يعني غيره من الناس، و«مين جد وجد» يعنيه مباشرة أيضاً، وكذلك «اللي بيحرث العيب بيحصد الندامة». والتوجيه الذي يقوم به المثل يجنّب الوقوع في الغلط ويوفّر الندامة على من يتقيد به: عرفتو منيح؟ إيه.. عاملتو؟ لأ.. لَكَن ما بتعرفو».

المثل إذاً، يعمل على توجيه السلوك الإنساني بأسلوب ظريف لطيف خفيف على النفس، يخلو من الطابع الخطابي الوعظي المباشر، ويجسد العيب الاجتماعي تجسيداً يجعلنا ننبذه، وننفر منه تماماً، ليسلم منه المجتمع. لذلك يقوم، في شكل عام، على إظهار ما هو حسن وجميل في السلوك الإنساني، وإبراز العيوب الاجتماعية من كل صنف ولون من خلال نقدها ووصف معايبها وتضخيم أضرارها لتجنّب مخاطرها. وعلى المتلقين بعد ذلك أن يتصرّفوا.

على المثل أن يصيح.. وعلى الناس أن ينهضوا ليتدبّروا أمورهم بما يرضيهم ويرضي الأمثال.. وإلا.. لا نفع منها، ولا نفع من أمور كثيرة يقومون بها.

• الهوامش

1. القرآن الكريم، من الآية 14 من سورة التغابن.
2. القرآن الكريم، في سور متعددة منها: الأنفال، 13، 25، الرعد، 13، غافر، 22.. ألخ.
3. قدم لنا ناهض قديح دراسة قيمة عن الأمثال العربية وقائمة بيبليوغرافية تحتوى على الدراسات القديمة والحديثة التي تناولت الأمثال العربية، في:
- ناهض قديح، الأمثال العربية، دراستها ومصادرها، الفكر العربي، العدد49، كانون الأول 1987، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص 18 – 49.
4. إبن منظور، لسان العرب، مادة مثل، دار المعارف بمصر، 1981، القاهرة، ص4132 – 4133.
5. المصدر نفسه، ص6.
6. أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، الطبعة الحادية عشرة، 1979، بيروت، ص62، 64. وللمزيد من التفصيل حول الأمثال وأهميتها ومحاكاتها للواقع أنظر، المرجع نفسه، ص60 – 66.
7. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، الفنون الشعبية المصرية، العدد10، 1969، القاهرة، ص98، نقلاً عن:
- قديح، الأمثال الشعبية، مذكور سابقاً، ص23، 49.
8. سلام الراسي، حكي قرايا وحكي سرايا، الطبعة الثانية، مؤسسة نوفل، 1977، بيروت، ص82.
9. أنظر في هذا الخصوص، للتفصيل:
- أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، الجزء الأول، 1965، الطبعة 27، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ص287 – 288.
10. . أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، الجزء الأول، تحقيق أحمد عبد السلام، أبو هاجر بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، 1988، بيروت، ص10. أنظر أيضاً الرابط التالي:
- http://waqfeya.com/book.php?bid=4368
11. حول أهمية الإيجاز البلاغي في تركيب الأمثال، أنظر للتفصيل:
- يعقوب، الأمثال الشعبية اللبنانية، جروس برس، 1987، طرابلس، ص 38 – 39.
12. أنظر في هذا الخصوص ما يتعلق بالشعر النبطي في:
- عاطف عطيه، في الثقافة الشعبية العربية، المعنى في القول والمبنى، جروس برس، 1987، طرابلس، ص 107 – 116.
13. جميع الأمثال المستعملة هنا على سبيل المقارنة والصعبة الفهم، مقتبسة من المصادر التالية:
- فادي عبود، معجم الأمثال العالمية والعربية مع ملحق بالأمثال الشعبية العربية، كتابنا

للنـــشر، 2013، بـــيروت.
- إميل يعقوب، الأمثال الشعبية اللبنانية، مذكور سابقاً، ص ص-37 46.
- علاء الحمزاوي، الأمثال العربية والأمثال العامية، مقارنة دلالية، جامعة المنيا. مصر، على الرابط التالي:
- http://elibrary.mediu.edu.my/books/SDL1329.pdf
- http://lebanonism.com/lebwp/?p=39

14. سورة البقرة، الآية 26.
15. سورة البقرة، الآية 197.
16. سورة آل عمران، الآية 160.
17. سورة آل عمران، الآية نفسها.
18. لمعرفة الفرق بين الحكمة والمثل، أنظر:
- عاطف عطيه، الرحمة والحكمة في الطب والأمثال، جروس برس، 2020، طرابلس، ص 165-160.

• المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبن منظور، لسان العرب، مادة مثل، دار المعارف بمصر، 1981، القاهرة.
- أبـو هـلال العسـكري، جمهـرة الأمثال، الجـزء الأول، تحقيـق أحمد عبد السـلام، أبو هاجر بسـيوني زغلـول، دار الكتب العلميـة، 1988، بيروت.
- أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، الجزء الأول، 1965، الطبعة 27، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.
- أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، الطبعة الحادية عشرة، 1979، بيروت.
- إميل يعقوب، الأمثال الشعبية اللبنانية، جروس برس، 1984، طرابلس.
- سلام الراسي، حكي قرايا وحكي سرايا، الطبعة الثانية، مؤسسة نوفل، 1977، بيروت.
- عاطف عطيه، الرحمة والحكمة في الطب والأمثال، جروس برس، 2020، طرابلس.
- عاطف عطيه، في الثقافة الشعبية العربية، المعنى في القول والمبنى، جروس برس، 2017، طرابلس.
- فـادي عبـود، معجـم الأمثـال العالميـة والعربيـة مـع ملحـق بالأمثـال الشـعبية العربيـة، كتابنا للنـشر، 2013، بيروت.
- ناهـض قديـح، الأمثـال العربيـة، دراسـتها ومصادرهـا، الفكـر العربـي، العـدد49، كانـون الأول 1987، معهد الإنمـاء العربـي، بيروت.
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، الفنون الشعبية المصرية، العدد10، 1969، القاهرة.
- http://waqfeya.com/book.php?bid=436
- http://lebanonism.com/lebwp/?p=3
- http://elibrary.mediu.edu.my/books/SDL1329.pdf

• الصور

1. https://twitter.com/celinekim218/status/1061828724507561984/photo/1
2. https://i.pinimg.com/564x/d8/54/74/d85474ed1bb4206e05258a73cb6f62d2.jpg
3. http://folkcostume.blogspot.com/2013/09/jeans-palestinian-thobe.html
4. http://book-graphics.blogspot.com/2012/05/most-beautiful-fairy-tales-thousand-and.html
5. http://folkcostume.blogspot.com/2013/09/jeans-palestinian-thobe.html
6. https://nostalgerie.tumblr.com/post/31542298032/tatouages-berberes

أدب شعبي

الحكاية الشعبية العُمانية والهندية :دراسة مقارنة 32

قراءة في تجربة العربي دحو
في الحفاظ على الشعر الشعبي الجزائري 50

ترجمة المثل كنص مستقل من تجربة شخصية 60

الصوفي أبو مدين شعيب التلمساني
في المخيال الأدبي و الشعبي شيخ الشيوخ ومعلم المعلمين 64

أ.أمامة مصطفى اللواتي - سلطنة عُمان

الحكاية الشعبية العُمانية والهندية: دراسة مقارنة

يتفق الباحثون على أن الحكايات الشعبية قديمة وعفوية وتمثل روح الجماعة وتشير إلى معاناتها وآمالها ومعتقداتها. فهي تعبر عن المخيال وخبرات الأوليين، وهي بذلك إرثٌ مشترك ساهم الحكاؤون في ابتداعه وتطويره وتحويره، ويصعب لذلك تحديد أصوله أو مؤلفيه، خاصة مع انتقال الحكايات الشفهية عبر الحضارات عن طريق الهجرة أو التجارة او التنقل بشكل عام. وتعد الحكاية الشعبية جزءا من الموروث الشعبي الذي يتضمن الأدب الشعبي إلى جانب أنواع أخرى من الفنون. وتشير البوعلي (2006) إلى أن الأدب الشعبي هو التراث المشترك لكل فئات الشعب المختلفة التي تجمعها ثقافة مشتركة يعبر عنه فنيا وتوظف فيه الكلمة المكتوبة أو المنطوقة والأخيرة تجعل منه أدبا شفاهيا جماعيا وهو ما يضفي عليه طابع التنظيم.

المبحث الأول:

1) أهداف البحث:

يهدف هذا البحث معرفيا وعلميا إلى إيجاد الروابط المشتركة بين الثقافة الشعبية العمانية والثقافة الشعبية الهندية من خلال التركيز على أدب الحكايات الشعبية، ومن الناحية المهنية والشخصية فإن الباحثة لها اهتمامات بمجال الحكاية الشعبية، والثقافة الهندية بشكل عام، وتهدف إلى تعميق هذا الاهتمام عبر البحث عن المشتركات في ثقافتين مختلفتين ومتشابهتين في آن معا وهما الثقافة العربية والثقافة الهندية.

أسئلة البحث

تفترض هذه الورقة وجود خصائص مشتركة بين الحكايات الشعبية في كلا الثقافتين وتأثرا متبادلا بينهما، وهذا الافتراض يقوم على عدة أسباب منها التاريخ الثقافي والحضاري المشترك بين الثقافتين على مر العصور، وتشابه سمات عدد من الحكايات الشعبية العالمية مع سمات الحكايات الشعبية المحلية مع تكييفها للبيئة وخصائص الثقافة المحلية. تسعى الدراسة إلى الإجابة عن سؤالين أساسيين:

1. ما هي السمات المشتركة بين الحكايات الشعبية العمانية ونظيرتها الهندية؟
2. كيف تعمل الحكاية الشعبية على تطويع البيئة والثقافة المحلية في بنية الحكاية؟

2) المنهجية:

تعتمد الدارسة على المنهج المقارن بغية الوقوف على مناطق التشابه والاختلاف بين الحكايات الشعبية في الثقافتين، وكشف الروابط المشتركة بين الجانبين. ومن أجل هذه المقارنة سيتم تحديد نماذج من الحكايات الشعبية العمانية المروية شفهيا والتي قامت الباحثة بتدوينها، ونماذج من الحكايات الشعبية الهندية المترجمة إلى اللغة العربية لعدم تمكن الباحثة من قراءة هذه القصص بلغتها الأم، وثم صياغة مجموعة من المتغيرات، لتفسيرها لاحقا والحصول على نتائج المقارنة.

يهتم الأدب المقارن بالتأمل في جملة من الأعمال التي نشأت في بيئات مختلفة وتحمل رؤى مجتمعات مغايرة(ديومة،2016)، وبذلك فإن الأدب المقارن في توجهه العام يلبي الحاجة للتواصل الأدبي بين الأمم متجاوزا بذلك الحدود القومية إلى آفاق أرحب (غيلان،2006). ويرى عوض (2015) أن المقارنة تكون بين أدبين أو أكثر ينتمي كل منهما إلى أمة أو قومية غير التي ينتمي إليها الأدب الآخر وفي العادة لغة أخرى. وهذه المقارنة تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عنصر بغية الوقوف على مناطق التشابه ومناطق الاختلاف وقد يكون الهدف منها كشف الصلات التي بينها وإبراز تأثير أحدها في غيره، وقد يكون هدفها الموازنة الفنية أو المضمونية. ويشير أصغر وآخرون (2019) أن بعض الباحثين عدّ اختلاف اللغة بين العملين قيد المقارنة من شروطها الأساسية وإذا انتفى هذا الشرط لم تصبح دراسة مقارنة. ويحدد ديومة (2016) مراحل ثلاث للمقارنة: أولها تبسيط الأعمال المراد مقارنتها إلى عناصرها الأولية، بمعنى الوصول إلى النواة الأساسية، أي الفكرة الجوهرية التي تقوم عليها. ثم مرحلة رصد التشابه بينها سواء من حيث الشكل أو المضمون أو الاستخدامات اللغوية. أما المرحلة الأخيرة فتتعلق بتلخيص النتائج.

وتبرز ثلاث مدارس رئيسية في منهج الأدب المقارن هي المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية والمدرسة الروسية. وقد تركزت اهتمامات المدرسة الفرنسية التي تسمى أيضا بالمدرسة التاريخية – كونها قامت على المنهج التاريخي – على دراسة التأثر والتأثير في تاريخ الأدب والأدب الأوروبي خاصة. حيث تتم المقارنة بين أدبين مختلفين في اللغة ومشتركين في وجود علاقة تاريخية تربط بين أعمال الأمتين. ظهرت هذه المدرسة في أوائل القرن التاسع عشر وانتقدت حتى من قبل الباحثين الفرنسيين لعدة أسباب منها نظرتها الاستعلائية تجاه الآداب غير الأوروبية واغفالها لمضمون العمل الأدبي (ديومة،2016؛أصغر وآخرون،2019).

أما المدرسة الأمريكية والتي ظهرت عام 1958 فقد نظرت للإبداع الأدبي باعتباره نشاطا إنسانيا

يرتبط بمجالات الابداع الأخرى مثل الفنون الجميلة والموسيقى (ديومة،2016). ورفضت هذه المدرسة، التاريخية القومية والاجتماعية بسبب التعدد القومي والعرقي في تركيبة المجتمع الأمريكي واتجهت للتركيز على النصوص الأدبية وجماليات النص الأدبي أي دراسة النصوص بعيدا عن العوامل الخارجية مثل القومية أو اللغة (غيلان، 2006). اما المدرسة الثالثة فهي المدرسة الروسية أو السلافية وهي مبنية على أساس أيديولوجي ونادت بربط الثقافي والتاريخي بنظام روحي لكل شعب وعدم إهمال الفروق القومية بين الثقافات وانما النظر لها بموضوعية (أصغر وآخرون، 2019). وبالتالي لا يعود للقومية هنا سلطتها بل تصبح الظروف الاجتماعية هي المسئولة عن صياغة الحياة وأنواع الفنون، فإذا تشابهت الظروف الاجتماعية في عدد من البلدان بغض النظر عن القومية أو اللغة او الجنس فإن ذلك سوف يؤدي إلى ظهور أدب متشابه (غيلان، 2006).

أما الاتجاه الرابع فقد ظهر بعد أن بقيت الدراسات العربية المقارنة متأثرة بالمدرستين الفرنسية والأمريكية، إلا أن عددا من الباحثين غيلان (2006) وأبوعسلي(2010) وعباسة(2017) يشيرون إلى مدرسة عربية في الأدب المقارن وعن واقعها وآفاقها وسماتها. ويربط غيلان(2006) بين ظهور المدارس السابقة وبين الأنساق الثقافية التي نشأت في ظلها، حيث أن الاتجاه العربي ينطلق من واقع أن المدارس السابقة تشكلت في الأصل استجابة لسياقات ثقافية أخرى، مما يستلزم من الباحثين العرب تكييف تلك المفاهيم والتطبيقات لتتلاءم مع متطلبات الثقافة العربية وخصائصها الأدبية. ويضيف غيلان أن الاتجاه العربي في الأدب المقارن قد ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو اتجاه مر بمراحل دراسة التشابه والاختلاف والتأثير والتأثر وعمل على تكييفه ليتلاءم مع التوجهات النهضوية لمفكريها. ويلخص عباسة سمات الاتجاه العربي في الأدب المقارن بأنه «يدرس التشابهات والاختلافات والأنماط وظاهرة التأثير والتأثر واختلاف أذواق المتلقي والترجمة وجمالية الأسلوب لكن دون أن يستغرق في دراسة التاريخ مثل المدرسة الفرنسية، أو يبالغ في النقد مثل المدرسة الأمريكية، أو يركز على أنماط المجتمع مثل المدرسة السلافية، بل يقترب كثير من المدرسة الألمانية في بعض منطلقاتها (عباسة، 2017).

وتتبنى هذه الدراسة توجهات هذا الاتجاه العربي من حيث رغبتها ليس فقط في دراسة التشابهات والاختلافات بل في النظر إلى مضامين هذه القصص والتأثيرات المختلفة فيها. ولا تسعى هذه الدراسة إلى إثبات جذور القصة وأصولها، أو إثبات تأثير قصص ثقافة محددة على قصص ثقافة أخرى قدر ما تسعى إلى إيجاد المشتركات والميزات التي تمتاز بها نماذج القصص قيد الدراسة. حيث أن الدراسة تتخذ من النزعة الكوزموبوليتية نقطة ارتكاز في رؤيتها لهذه الحكايات. ومرتكزات النزعة الكوزموبوليتية في الأدب المقارن هي التي تقوم على المرتكز الإنساني، وهي ترتبط «بقيمة الوجود الإنساني وكرامته وإمكانية التسامي اعتمادا على الطبيعة الإنسانية ومرتكز الجمهورية العالمية للأدب، فالأعمال الأدبية لا تظهر في تفردها إلا اعتبارا من مجمل الهيكل الذي سمح بظهورها، فكل كتاب تم الإعلان عنه بوصفه أدبا هو جزء ضئيل من الخليط الضخم للأدب العالمي» (لباشرية، 2019). ومرتكز المقارنة كقيمة إنسانية كما تشير لباشرية لإثبات التأثير والتأثر وليس لإثبات سلطة تأثير على الطرف الثاني.

المبحث الثاني:

1) تعريف الحكاية الشعبية وسماتها وخصائصها:

تختزن الحكايات الشعبية رمزية خاصة في شق الرمزية النفسية، فهي تعبر عن مكنونات النفس الداخلية وعن الأجهزة التي تعمل فيها وفق ميكانيزمات غاية في الدقة والحساسية. فالحكايات تتجه إلينا عبر لغة رمزية تترجم آليات عمل اللاشعور مستحضرة روحنا الواعية واللاواعية في مظاهرها الثلاثة، الأنا، الأنا الأعلى، الهو. وهذا ما يشكل صلب فعاليتها،

أي أن كل الظواهر النفسية تكون مجسدة في أشكال رمزية (توفيق،2014). وقد ركز جيزاروهام Gezaroheim على رمزية الحكاية الشعبية في الجانب الفونتازمي وهو «السيناريو الخيالي الذي تنتجه الذات من أجل تدارك الرغبات المبكوتة». ومن هذه الفونتزمات فونتزام العودة إلى رحم الأم. ويتجلى في العبور حيث يعبر بطل الحكاية نهرا أو مغارة وهذا مشترك بين الحكايات والأساطير. وفونتزام تدمير الذات حيث يبتلع الغول البطل، وفونتزام المشهد البدائي الذي يبدو واضحا في موتيف الغرفة المحرمة أو الدخول إلى بيت مهجور، أو التنصت على الباب، وفونتازم العبودية والتي تساء فيها معاملة البطل من طرف أمه أو زوجة ابيه الخ (توفيق،2014).

وقد ركزت عدد من الدراسات العربية والأجنبية على أصول الحكايات الشعبية كما فعلت عدد من الدراسات المقارنة، ولكن يغدو من الصعب البحث عن أصول ومصادر الحكاية الشعبية، فهي كما تشير النبلاوي (2015) إنتاج فكري للشعوب عبر تاريخها الطويل. وهي بالتالي وليدة ظروف ومعطيات البيئة التي أنتجتها، وهي نتاج أدب شفوي تناقله الرواة من ثقافة لأخرى ومنذ عهود غابرة. ورغم أن جوزيف كورتاس يرى أن الحكايات الشعبية إرث مشترك بين الشعوب الآرية نقلتها أثناء هجرتها (الحنشي،2016) إلا أن ضبط علاقات النسب التاريخية بينها كما يشير الحنشي يبدو مستحيلا. وتتكون الحكايات الشعبية من أحداث ووقائع تتراوح بين الحقيقة والخيال، وتدعو إلى الدهشة والاستغراب، وتتميز بالإضافة والحذف حسب الراوي وقد تكون لغتها عامية بسيطة أو فصيحة وتتشابه في جميع انحاء العالم من حيث المضمون، وتختلف من حيث الصياغة وتتميز بانعتاقها من فكرة محدودية الزمان والمكان، وقد يؤدي الظرف التاريخي والاقتصادي الجغرافي دورا في إنتاجها (النبلاوي، 2015).

ومن أهم ما يلفت الانتباه في الحكايات الشعبية عالميتها وكونها تحمل سمات محلية وعالمية في الآن نفسه، ففي كل قصة سمات مشتركة تجمع بين جميع النصوص في التراث الإنساني، وسمات محلية لتعبر عن طبيعة المجتمع، وكذلك ظاهرة التضاد والمطابقة في الحكاية، تعد سمة فنية مشتركة، فالشر والقبح والكسل والغباء صفات يقابلها الخير والجمال والنشاط الخ (الحارثي، 2016).

2) الحكايات الشعبية العربية:

ذهب بعض من الباحثين أن القصص المترجمة من الفارسية أو الهندية في العصر العباسي هي بداية للقصة القصيرة في أدبنا العربي والتي حاولت أن تجد لها مكاناً في فن الملحمة غير أن العرب لم يعرفوا الشكل الفني المتكامل للقصة إلا بعد ظهور الإسلام (الندوي،2019). ومن أنواع القصص التي عرفها العرب قصص الأساطير التي تعبر عن تجارب الإنسانية البدائية وتهتم بالحديث عن الموقف الإنساني من قوى الطبيعة والآلهة الخيالية كما تخيلها القدماء وموقفهم من الكائنات والأحداث الواقعية. وعرف العصر الجاهلي نوعا مشابها لهذه القصص مثل قصة طسم وجديس وقصة عاد والريح، وقصة ثمود والناقة، إلى جانب القصص المروية على ألسنة الحيوانات والطيور، وقد تكون بعض هذه القصص وافدة على المجتمع العربي لكنها اختلطت في النسيج القصصي العربي وذابت في الذاكرة العربية (الندوي،2019).

وبعد الإسلام طرأ بعض التغيير والكثير من التنوع على محتوى القصص السابقة فأصبحت خليطا من الأسطورة والتاريخ التي تناولت تاريخ الملوك، مثل ملوك اليمن والحيرة وتدمر والغساسنة، ولأنه امتداد طبيعي للقصص الجاهلي في هذا المجال ولذلك لم يتغير شكلا ومضمونا، بل أضيفت إليه بعض المؤثرات الإسلامية مثل قصة سيف بن ذي يزن، ونبوءة شق، وسطيح أو في قصة أبهة الحبشي وغيرها. وسرعان ما عرف المجتمع العربي القصص المترجمة من الثقافات الأخرى خاصة القصص الفارسية والهندية وأشهرهما كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة (الندوي،2019). إلا أن هناك قصصا أخرى ذات منبع عربي أصيل كما يشير الندوي فنشأت منها المقامات والسير الشعبية ومنها سيرة

عنترة والقصص الفلسفية مثل رسالة الغفران وحي بن يقظان.

وقد دخلت الحكاية العربية من خلال كتب التراث واتيح لها أن تنتقل من خلال حلقات الدرس والترجمة الى الجمهور ثم دخلت مع مرور الزمن الى الرواية الشفهية الفلكلورية وهي إما نجحت في أن تكون قصة مستقلة بذاتها أو أن تضاف الى قصة أكبر منها لتكون جزءا من عقدة تلك الحكاية الشعبية (سلوم، 1982).

وإلى جانب الترجمة وحلقات الدرس فقد ساهمت عوامل أخرى مثل الهجرة والتنقل والصلات التجارية على انتقال القصص بين الشعوب فالصلات التجارية مثلا بين الخليج العربي وعُمان وعدن واليمن ساعدت في نقل الحكايات الهندية إلى خارج القارة الهندية فانتقلت اليها وإلى شرقي الهند وغربها إلى التبت وماليزيا وغيرها من البلدان (سلوم، 1982). وقد بحث سلوم (1982) في أصول سبع عشرة حكاية تراثية عربية وردت في كتب التراث العربي وعمل على مقارنتها بمثيلاتها التي انتقلت الى الهند والبلدان المجاورة وخلص إلى أن هذه القصص العربية مثل الحيوان للجاحظ والعقد الفريد ومروج الذهب والأغاني وجمع الجواهر وأخبار الأذكياء وشرح مقامات الحريري والمستطرف وألف ليلة وليلة وغيرها قد دخلت إلى شبه القارة الهندية في فترة التأثير الحضاري بعد القرن الرابع الهجري ولم تدخل إبان الفتح العسكري.

3) الحكايات الشعبية العمانية:

نالت الحكايات الشعبية في عُمان اهتماما متزايدا من قبل المهتمين في السنوات الأخيرة على المستويين الرسمي والفردي، خاصة بعد تأسيس مشروع وطني لتدوين الذاكرة الشعبية والأخبار من الرواة وكبار السن، وتزايدت الدراسات الأكاديمية والمقالات ورسائل الماجستير التي تناولت الحكاية الشعبية من جوانب عدة. وتتشابه الحكايات الشعبية العمانية في خصائصها ومضامينها مع نسيج الحكايات في الخليج العربي وتلتقي مع عدد من حكايات شبه القارة الهندية. وتشير النبلاوي (2015) إلى أن من خصائص الحكايات العمانية الشعبية إعلاء قيمة الانجاب، وكيد النساء نظرة المجتمع لبعض فئاته مثل نظرة المجتمع للرجل الفقير، ونظرة المجتمع للأشخاص ذوي الإعاقة (النبلاوي،2015). ويتضمن الجدول أدناه أهم الدراسات التي توصلت الباحثة إلى توثيقها فيما يتعلق بالحكايات الشعبية العمانية، وتنقسم هذه الدراسات إلى قسمين: يضم القسم الأول نصوص الحكايات الشعبية المدونة التي جمعها أصحابها أو أعادوا صياغتها لتتناسب مع شكل أدبي آخر، مثل أدب الطفل، والقسم الثاني يضم دراسات أكاديمية حول هذه القصص أو قصص أخرى قام الباحث بجمعها وتدوينها بغرض تحليلها في صلب الدراسة.

م	المدون / الباحث	المعلومات الببليوغرافية	ملاحظات
	نصوص ومدونات الحكايات		
	الشاروني، يوسف	قصص من التراث العماني (1987). المطابع العالمية. روي.	
	إيغيس جلوزيماير، صالح البلوشي، نجاح البوسعيدي	حكايات شعبية عمانية (2008). جامعة السلطان قابوس. مسقط.	باللغتين العربية والانجليزية.
	الشعيلي، عيسى	بن مقرب بين الحسا وعمان: حكايات شعبية عمانية. (1994). المطبعة الشرقية. مسقط.	
	الوهيبي، عبدالله	الحكايات الشعبية العمانية (1999). مسقط.	

م	المدون / الباحث	المعلومات البيليوغرافية	ملاحظات
	الشعيلي، عيسى	البصراويان والعماني: حكايات شعبية عمانية (2003). دار الحكمة. لبنان.	
	المهري، محمد	حكايات شعبية ظفاريه (2010). دار الفرقد. دمشق.	
	الذهب، خديجة	حكايات شعبية من ظفار: حكايات جدتي. (2007). النادي الثقافي. مسقط.	قصص موجهة للناشئة
	الهنائي،فاطمة	روت لي جدتي (2006). وزارة التراث والثقافة. مسقط.	
	اللواتي، أمامة	سر الأسئلة الغريبة (2018). بيت الزبير. مسقط	قصص موجهة للأطفال
		دراسات علمية ومدونات القصص	
	البوسعيدي، خلود	الاشتغال العاملي في الحكاية العمانية العجيبة: أربع حكايات أنموذجا (2015). جامعة السلطان قابوس، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية.	رسالة ماجستير غير منشورة.
	الحنشي، أحمد	الشخصية العمانية في الموروث القصصي: إشكالية الذات، سندريلا نموذجا. (2017). مجلة الخليل للدراسات الأدبية واللغوية،ع3،ص(134-117).	
	الدرمكي، عائشة	سيميائيات النص الشفاهي بعمان (2013). مجلة نزوى. سلطنة عمان.	
	الدرمكي، عائشة	خطاب الآخر في الأدب المروي: الانثى في الحكاية العمانية أنموذجا. (2014). مجلة الخليل للدراسات الأدبية واللغوية، ع 1 (87-1).	
	البوعلي، آسية	الحكاية الخرافية والشعبية العمانية: دراسة في الشكل والمحتوى. الفنون الشعبية (2006)..ع 70. ص(60-43)	
	النبلاوي، عايدة	الحكايات الشعبية العمانية ودلالتها الاجتماعية والثقافية: دراسة انثروبولجية. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، (2016) مج3، ع 2. ص(371-347)	
	الراشدي، عبدالعزيز	الحكاية الشعبية في عُمان: بنيتها ودلالتها (2018). جامعة نزوى. سلطنة عُمان.	رسالة ماجستير غير منشورة

4) الحكايات الشعبية الهندية:

قليلة هي الدراسات العلمية المكتوبة باللغة العربية والتي تناولت بنية الحكاية الهندية وتلاقحها الثقافي والاجتماعي مع القصص العربية، ومن جانب آخر ورغم دخول نصوص الحكايات الهندية إلى العالم العربي من أشهر أبوابها وهو باب الحكايات الرائعة في كليلة ودمنة، ثم عن طريق الترجمات التي قام بها عدد من المهتمين بنصوص الحكايات الهندية، إلا أنه وللأسف الشديد فإن النصوص التي تمت ترجمتها مباشرة عن لغات الهند المتنوعة إلى اللغة العربية مباشرة هي نصوص نادرة، وغالبية الحكايات والنصوص الهندية يتم التعرف عليها عبر لغات أخرى أهمها اللغة الإنجليزية، وهو ما يجعل النص الهندي يعبر لغتين ليصل إلى القارئ العربي.

ومن الجدير بالذكر هنا قبل الاستطراد في ذكر بعض هذه الترجمات إلى اللغة العربية، أن حكايات كليلة ودمنة المعروفة بـ «بنج تنترا» الأشهر وكتب مثل «نيتي شاشترا» و«سرت ساغر» وقصص ملحمة المهابهاراتا كلها تم تأليفها على نمط بنج تنترا وهي تتضمن حكايات وقصص خرافية كثيرة على ألسنة الحيوانات والطيور وتم تأليفها في عصور متقاربة (ككرالوي،2016). ويمكن إدراك أثر هذه الحكايات وحكايات بلاد فارس مثل ألف ليلة وليلة في إشارة شاكر حسن راضي (2010) في مقدمة ترجمته لمجموعة حكايات شعبية من الهند – تحت عنوان (أميرة مدينة العاج) جمعها توماس جوزيف جاكوبس من مصادر مختلفة- يشير المترجم إلى أن هذه الحكايات هي «كليلة ودمنة» و» ألف ليلة وليلة» ولكن بنكهة هندية. ويشير إلى الكلمات الفارسية والعربية التي ترد فيها، وإلى الحكايات المستمدة من مجنون ليلى والقصص الشعبية العربية، إلى جانب تداخلها مع حكايات شعبية من أفريقيا وأوروبا القرون الوسطى وأمريكا، لكن الأصل كما يرى جاكوبس هو بلاد الهند أو البنغال (راضي،2010).

وبالإضافة إلى قصص البنج تنترا أو الترجمة الحرفية لها وهي الفصول الخمسة فهناك مجموعة من الحكايات الهندية الشهيرة، مثل حكايات هيتوباديشا وهي مجموعة من الحكايات المكتوبة باللغة السنسكريتية وتشبه حكايات البنج تنترا، وتُعرف هذه الحكايات بجذورها التي تعود لمئات القرون، ارتحلت فيها عبر دول مختلفة، وحكايات جاتاكا وهي مجموعة ضخمة من الأدب الهندي تتناول ما يتعلق بالولادات السابقة لجوتاما بوذا، سواء كانت هذه الحيوات السابقة في صورة الإنسان أو الحيوان، وتهدف إلى غرس الفضائل في الإنسان. أما حكايات تينيليرامان فهي حكايات أحد أشهر شخصيات الفولكلور الهندي الجنوبي، وتشتهر حكايات هذه الشخصية بوسائله الذكية في حل المشكلات. أما حكايات أكبروبيربال فهي تجري في شكل حوارات بين الحكيم بيربال وملك المغول أكبر، وتصور حكمة بيربال في الموازنة بين الأيديولوجيات السياسية الملازمة لإمبراطورية المغول في ذلك الوقت. وأخيرا تُعد الراميانا واحدة من أعظم الملاحم في الهند، تهدف القصص إلى تمييز الجيد من السيء، وتحمل قصصها رسائل عن المحبة والأخوة.

وعن بعض الترجمات التي تمكنت الباحثة من الاطلاع عليها في هذه الدراسة مجموعة حكايات شعبية قام المترجم المصري رأفت الدويري بترجمتها للكاتب الهندي والباحث في الفلكلور أ.د رامانوجان. حيث يشير الدويري (1996) إلى أن هذه الحكايات ظهرت بترجمة انجليزية في مجلد (حكايات شعبية من الهند) وهي «حواديت شعبية شفاهية تم اختيارها وترجمتها إلى الانجليزية عن اثنتين وعشرين لغة هندية تغطي غالبية ولايات الهند». قام المترجم بتصنيف هذه الحكايات في شكل موتيفات أو مواضيع ونشرها بنفس التنظيم في مجلة الفنون الشعبية التي تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب.

وقد نُشرت المجموعة الأولى والمكونة من سبع حكايات بعنوان (حكاية حول الحكايات)، والمجموعة الثانية وعددها حكايتان بعنوان (حكايات حول القدر والمقدر)، والمجموعة الثالثة خمس حكايات تحت عنوان (حكايات حول الأحلام)، وحكاية (الأمير الذي تزوج نصفه الأيسر)، والتي نشرت في مجلة الفنون الشعبية عام 1995[1]، ثم خمس حكايات ظهرت تحت عنوان (خمس حكايات شعبية هندية طريفة) عام 2004 في مجلة الفنون الشعبية. وأربع حكايات تدور حول العلاقات الأسرية بخيرها وشرها عام 2006 (الدويري، 2006). ويشير الدويري إلى ترجمة سابقة لبعض ترجماته كانت قد نُشرت في سبتمبر2001 في جريدة «أخبار الأدب» في العدد 427، وضمت ما عدده سبع عشرة حكاية شعبية هندية من ترجمة سيد عبد الخالق من كتاب (حكايات شعبية من الهند) لـأ.د رامانوجان، وبالتالي فإن هناك حكايات مشتركة ترجمها كلا الباحثين.

وقد أرجع المترجم رأفت الدويري (1996) الحكايات المنشورة لرامانوجان إلى الأنواع التالية: أولا حكايات تدور حول رجل، ثانيا حكايات تدور حول إمراة، ثالثا

حكايات تدور حول عائلات، رابعا حكايات تدور حول القدر والموت والآلهة والجان والأشباح، خامسا حكايات ضاحكة، ومنها حكايات بطلها مهرج أو شخص شديد الذكاء، سادسا حكايات تدور حول الحيوانات، سابعا حكايات تدور حول الحكايات.

وظهرت مجموعة أحدث من الحكايات الشعبية الهندية مترجمة إلى اللغة العربية عن مشروع كلمة التابع لهيئة أبو ظبي للثقافة والتراث تحت عنوان (أميرة مدينة العاج: حكايات شعبية من الهند) ومجموعة أخرى بعنوان (لايلي العاشقة: حكايات شعبية من الهند) حيث قام الكاتب باختيار وجمع مجموعة من الحكايات الشعبية الهندية المنوعة من لغات الهند المختلفة ومناطقها المختلفة ولباحثين ومترجمين مختلفين ليضمنها كتابه هذا (جاكوبس، 2010).

5) الدراسات السابقة:

من الدراسات التي استفادت منها الدراسة الحالية ما يلي:

1. دراسة الدكتورة آسية البوعلي في الحكاية الخرافية والشعبية العمانية. وتتناول هذه الدراسة شكل ومحتوى حكاية خرافية وأخرى شعبية من القصص الشعبي العماني، تحاول فيه الباحثة معرفة إلى أي مدى تمثل الحكايات منتجا ثقافيا معبرا عن الشعوب، وشكلا مؤثرا في تأكيد المعتقدات الشعبية العمانية، وما الذي تحققه هذه الحكايات مما لا يمكن تحقيقه في الواقع؟ وتتبنى الباحثة المنهج المورفولجي طبقا للتحليل البنائي للحكايات لدى فلاديمير بروب. وتوصلت الباحثة إلى مجموعة كبيرة من النتائج حول اختلاف طبيعة الصراع وسمات البطل والافتتاحية بين الحكاية الخرافية والشعبية وتشابه استخدام النوعين للرموز والزمان والمكان والوحدات الوظيفية.
2. دراسة الدكتورة عايدة النبلاوي في الحكايات الشعبية العمانية ودلالتها الاجتماعية والثقافية. وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أهم خصائص الحكاية الشعبية العمانية وتصنيفها واهم موضوعاتها ودلالاتها الاجتماعية والثقافية وذلك باستخدام المنهج الانثروبولوجي، وخلصت الباحثة إلى أن للحكايات الشعبية في المجتمع العماني دورا حيويا في نسق القيم والعادات والتقاليد، حيث كشفت الدراسة عن أنماط الحياة داخل المجتمع، مثل تأكيد مفهوم الذات لدى الفرد، وإلقاء الضوء

على الفئات الضعيفة في المجتمع، وظهور المرأة كشخصية محورية في أغلب الحكايات مع تجسيد الحكايات لصور التضاد بين النساء.

3. دراسة الدكتور أحمد الحنشي وهي دراسة مقارنة في الموتيفات بين حكاية شعبية عمانية وأخرى فرنسية. وخلص الباحث إلى ان دراسة الموتيف في حكايات متعددة سواء في الفضاء الثقافي الواحد أو المتعدد يقدم صورة عن مدى التقارب بين الحكايات المختلفة وان الحكاية الشعبية لا جنسية لها. والتقارب بين هذه الحكايات لا يعني نقلا وتقليدا وليس مجرد اقتباس. فهناك مكونات أخرى في الحكاية الشعبية متولدة عن السياقات الجديدة التي احتضنت الموتيف حسب الثقافة الأخرى وخصائصها.

المبحث الثالث: الحكايات الشعبية في عُمان والهند نماذج مختارة للمقارنة:

تتناول هذه الدراسة تحليل أربع حكايات: اثنتان من التراث الهندي، واثنتان من التراث العماني الشفهي المروي بلغة غير اللغة العربية. وبالنسبة للحكايات الهندية فقد تم اختيار الحكاية الشعبية الأولى من مجموعة (لايلي العاشقة: حكايات شعبية من الهند) وهي بعنوان (كيف فاز ابن الراجا بالأميرة لابام). للكاتب توماس جوزيف جاكوبس وترجمها من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية شاكر حسن راضي. وقد قام جاكوس بجمع هذه الحكايات من مصادر متعددة منها حكايات الجاتاكا وحكايات بيدبا. أما الحكاية الثانية التي تم اختيارها فهي بعنوان (حكاية سوخو ودوخو الأختان غير الشقيقتين) وقد وردت هذه الحكاية ضمن مجموعة من خمس حكايات شعبية أخرى للباحث رامانوجان، ترجمها إلى اللغة الإنجليزية، وقد تُرجمت بدورها إلى العربية على يد الكاتب رأفت الدويري. أما بالنسبة للحكايات العمانية فهي حكايات شفوية من راوية عمانية، قامت براويتها بلغة محورة من اللغة السندية، وقمتُ بترجمة هذه الحكايات الشفوية وتدوينها باللغة العربية[2]. ويجدر هنا الإشارة إلى هذه اللغة التي تُسمى باللغة «الخَوْجية» أو «الكهوجكي» وهي ذات أصل سندي، والرطنة التي تتحدث بها هذه القبيلة العمانية حاليا هي خليطٌ من السندية والكتشية والعربية والفارسية (اللواتي، 2018). وقد اخترت من سجل الحكايات الشفوية حكايتيَ (الأمير العفريت) و(الملك الظالم). ويمكن قراءة النصوص الكاملة للحكايات العمانية كونها لم تُنشر من قبل في المدونة الملحقة بالدراسة.

الحكاية الهندية الأولى:

كيف فاز ابن الراجا بالأميرة لابام

أحداث القصة بالتسلسل

1. الملكة تحذر ابنها من الصيد في أحد الاتجاهات؛
2. الأمير يخالف تحذير الملكة؛
3. يسمع من الببغاوات عن أميرة محبوبة من الببغاوات؛
4. يصر على البحث عنها؛
5. يرفض نصائح والديه بعدم الرحيل؛
6. يمنح طعامه للنمل؛
7. ينقذ نمرا من شوكة مغروزة في قدمه؛
8. يقابل أربعة دراويش يتشاجرون على أربعة أشياء سحرية؛
9. يحتال عليهم ويستولي على الأشياء؛
10. يصل الى بلاد الأميرة؛
11. يشترط الملك عدد من الشروط لإتمام الزواج؛
12. استخراج الزيت من ثمانين رطلا من الخردل بمساعدة النمل؛
13. قتل عفريتين عن طريق النمر وزوجة النمر؛
14. القرع على طبل في السماء عن طريق السرير الطائر؛
15. مساعدة الأميرة للأمير في تنفيذ شرط رابع؛
16. زواج الأميرة من الأمير.

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول1: حكاية كيف فاز ابن الراجا بالأميرة لابام

م	المحاور	العناصر
1	الشخصيات	ابن الراجا الوحيد، الملكة الأم، هيرمان أمير الببغاوات، نساك أو دراويش ، الأميرة، الملك والد الأميرة، امرأة عجوز.
2	المكان	غابة، قصر
3	العلاقات الاجتماعية	خوف الأم من زواج الابن (الغيرة)، الحب ، حرص الأب على البنت، الزواج .
4	الثمار والفواكه	نبات التنبول
5	المهن	الصيد
6	الثنائيات	الممنوع والمرغوب ، الأمير والدراويش
7	الأرقام	3 اتجاهات (الاتجاه الرابع محظور)، 3غابات 4 دراويش 4 أشياء سحرية (تم استخدام ثلاث منها) 4 سهام (يهرب الأمير بعد السهم الثالث) 3 شروط (تم إضافة شرط رابع)
8	الحيوانات	الببغاوات، الحصان، النمل، نمر
9	القوى السحرية	قدرة الببغاء على التكلم بلغة البشر ، السرير الطائر، العصا والحبل للضرب، كيس المجوهرات، طاس الماء.
10	القيم الأخلاقية	الشجاعة، جزاء الخير هو الخير (مساعدة الحيوانات)، سرقة الأغراض السحرية من أصحابها.
11	الأسلحة	القوس، السهام.

تبدأ احداث القصة بتحذير تفرضه الأم الملكة على ابنها الأمير بعدم الصيد في الاتجاه الرابع، والاكتفاء بالصيد في ثلاثة اتجاهات. هذا المحظور والممنوع تقابله رغبة من الابن في تجاوزها، وفكرة (الثيمة أو الموتيف) المحظور والمحرم أحد الأفكار المتكررة في الحكايات الشعبية. ومن خلال الأرقام التي ترد في القصة نلاحظ ارتباط المحظور أو المحرم بفكرة الرقم أيضا. فالباب الثالث أو الصندوق الثالث أو الاتجاه الثالث هو رقم المتاعب أو الحظ أحيانا، وقد يتكرر في القصص الشعبية على شكل ثلاث أمنيات أو ثلاثة عفاريت أو ثلاثة مخارج الخ. إلا ان العدد 4 هنا يعتبر تجاوزا لم هو مسموح ويعد استخدامه او اللجوء إليه أمرا قسريا أو زائدا أو غير موفق. ويحدث التحول في القصة عند تجاوز هذا المحظور أو بعدم اتباع الأوامر، فرغم أن الأبن هنا يخالف وصية أمه ويواجه الكثير من المصاعب إلا أنه في النهاية ينال ما كان يتمنى. تعكس القصة أيضا قيما أخلاقية متناقضة، فهي تظهر من جهة محاولة الأمير الالتزام بأوامر أمه التي يخالفها في النهاية بسبب فضوله، إلا أنه يثبت شجاعته واقدامه، وثم مساعدته للحيوانات وهي قيم إيجابية، مقابل سرقته للدراويش أو النساك التي تظهر وكأنها حيلة ذكية وهي قيمة سلبية فيها استغلال للطبقات الأدنى في المجتمع. ويمكن أن نلحظ العامل الطبقي في القصة فالأميرة تسامح تجرأ الأمير وتسلله إلى مخدعها ليلا وتقبل الزواج منه لأنه ابن الراجا أو الأمير. تنتهي القصة نهاية سعيدة بزواج الأمير من الأميرة، ونجد أن فكرة (الزواج) هي غاية القصة التي يبلغها البطل في النهاية.

الحكاية الهندية الثانية:

سوخو ودوخو الاختان غير الشقيقتين

أحداث القصة بالتسلسل:

1. الرجل وزوجتيه القديمة والجديدة ؛
2. الرجل يفضل الزوجة الجديدة وابنتها لنشاطهما وطبعهما الجيد ؛
3. موت الزوج ؛
4. الزوجة القديمة وابنتها تطردان الزوجة الجديدة وابنتها ؛
5. دوخو وامها تعيشان على غزل القطن ؛
6. دوخو تقابل الريح السحرية ؛
7. دوخو تساعد البقرة وشجرة الموز والحصان ؛
8. السيدة العجوز (الأم القمر) تهدي دوخو ثلاث هدايا سحرية ؛
9. غيرة الزوجة القديمة وابنتها سوخو ؛
10. سوخو تحاول الحصول على الهدايا ؛
11. سوخو تسيء معاملة الحيوانات ؛
12. سوخو تبتلعها الحية ؛
13. أم سوخو تموت من الجنون .

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول 2: حكاية سوخو ودوخو الاختان غير الشقيقتين

م	المحاور	العناصر
1	الشخصيات	رجل بنجالي ،زوجة قديمة، زوجة جديدة، الابنة دوخو، الابنة سوخو، السيدة العجوز، الشاب الوسيم.
2	المكان	إقليم البنجال، كوخ، قصر.

م	المحاور	العناصر
3	العلاقات الاجتماعية	تعدد الزوجات، الزواج من شاب وسيم
4	الثمار والفواكه	شجرة موز
5	المهن	غزل القطن
6	الثنائيات أو المتضادات	النشاط والكسل ، الخير والشر،الثواب والعقاب
7	الأرقام	3 عقبات، غطستان (تحذير من الثالثة)، 3 صناديق.
8	الحيوانات	بقرة ، حصان، حية سوداء
9	القوى السحرية	حديث الريح، حديث الحيوانات، البحيرة السحرية.
10	القيم الأخلاقية	القناعة، الرضا، فعل الخير
11	الأسلحة	-

تبدأ أحداث القصة بسرد العلاقة المضطربة بين الأب وزوجتيه وبالتالي ابنتيه، حيث يفضل الزوج الزوجة النشيطة وابنتها النشيطة مقابل الزوجة الكسولة وابنتها الكسولة. يبدأ التحول في القصة حين يموت الأب، ويحدث التحول مع الفقد (الموت) أو غياب العنصر الذي يبقي بقية العناصر في حالة توازن. وتعكس القصة عددا من القيم الأخلاقية النبيلة ومنها أن الانسان الطيب دائما يُقابل بالجزاء الطيب وإن عانى قبل ذلك من المصاعب والمتاعب. تتبدى الأخلاق القيمة هنا في مساعدة الفتاة البطلة لغيرها من الكائنات، وقناعتها عند اختيارها للهدايا، ومحبتها هي وأمها لزوجة أبيها واختها غير الشقيقة ويكافئ ذلك كله بعدة هدايا أهمها زواجها من شاب وسيم. وتؤكد القصة ان اتباع القواعد في تحقيق مكسب دنيوي محدد لا يكفي ولا ينجح دون الالتزام بالخلق الطيب وذلك حين تلتزم الفتاة السيئة بنفس خطوات أختها في الحصول على المكاسب لكن نهايتها تكون مخيفة حين تبتلعها الحية وهي الهدية التي اختارتها.

الحكاية العمانية الأول:

حكاية الأمير العفريت

أحداث القصة بالتسلسل:

1. نذر المرأة العقيم عند شجرة النبق ؛
2. المرأة ترزق بفتاة ؛
3. الشجرة تطالب الأم بإيفاء النذر وتزويجها من ابنتها ؛
4. الشجرة تتحول إلى شخص غني مع قصر ؛

5. فضول صديقات البنت في معرفة اسم الزوج ؛
6. اختفاء الزوج والقصر ؛
7. البنت تبحث عن زوجها بعد ندمها ؛
8. وصول البنت الى عالم العفاريت ؛
9. البنت تعمل خادمة لدى زوجها ؛
10. تعرف الزوج عليها عن طريق خاتمها ؛
11. البنت وزوجها العفريت يعودان الى قصرهما ؛
12. البنت تطرد صديقاتها .

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول 3: حكاية الأمير العفريت

م	المحاور	العناصر
1	الشخصيات	الأمن، الشجرة، الصديقات، الزوج، الخادمة، الجن.
2	المكان	الغابة
3	العلاقات الاجتماعية	العقم، الزواج
4	الثمار والفواكه	شجرة النبق
5	المهن	-
6	الثنائيات أو المتضادات	الإنس والجن، الفقر والغنى
7	الأرقام	7 جوارب
8	الحيوانات	-
9	القوى السحرية	الزواج من شجرة، تحول الشجرة إلى انسان، الزواج من الجن.
10	القيم الأخلاقية	الوفاء بالنذور أو الوعود، النميمة، الخصوصية بين الزوجين، الفضول.
11	الأسلحة	-

تبدأ القصة بالنذر الغريب الذي تقطعه الأم على نفسها بعد يأسها من الانجاب، من تزويج ابنتها من الشجرة إذا رزقت بطفل. يكشف هذا الفعل عن جانب ديني غيبي يتعلق بعادة النذور، والاعتقاد بقدرة سحرية كامنة في الشجرة التي تحددها القصة بأنها شجرة نبق. والجدير بالذكر

ان شجرة النبق أو السدر او السدرة من الأشجار الشائعة في الجزيرة العربية ولها فوائد علاجية منها احتوائها على عناصر مغذية للمرأة الحامل إذا تم تناوله بكميات معتدلة، وقد تكون القدرة الغيبية للشجرة مرتبطة بمكانتها الدينية، فقد ورد ذكرها في القرآن على انها (سدرة المنتهى) وبالتالي تُعد من أشجار الجنة في التصور الإسلامي. والنذر ذاته من أجل الانجاب فكرة شائعة في بعض المجتمعات الشرقية. وتمتد عناصر القصة السحرية هنا حين تتحول الشجرة الى شاب وسيم من عالم الجن لا نكتشف من عالمه السري سوى اسمه، الذي ما أن يفشي به يختفي عن الأنظار. تكشف القصة عن بعض القيم الأخلاقية في جانبها السلبي مثل التدخل في خصوصيات الزوجين، وأن المحافظة على أسرار البيت سبب رئيس للغنى المعنوي الذي تمثل هنا في عودة الزوج إلى زوجته، والغنى المادي والذي تمثل بظهور القصر والعودة إلى الحياة الجيدة بعد اختفاء القصر ومعاناة الفتاة من الفقر.

الحكاية العمانية الثانية:

حكاية الملك الظالم

أحداث القصة بالتسلسل:

1. الملك الذي يتزوج في الليل ويقتل العروس في النهار؛
2. الملك يتزوج ابنة الحطاب؛
3. البنت تهرب في الصباح ومعها 3 أشياء تخص الملك؛
4. البنت تنجب صبيا؛
5. الولد يبحث عن والده؛
6. الأم والابن يهربان من الملك إلى الغابة؛
7. الابن يقتل العفريت في الغابة؛
8. الابن ينقذ الفتاة المخطوفة ويتزوجها؛
9. الولد يبحث عن تفاحة سحرية لوالدته.
10. الولد يذهب لمقابلة والده الملك ؛

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول 4: حكاية الملك الظالم

م	المحاور	العناصر
1	الشخصيات	الملك، الحطاب ، ابنة الحطاب، الخادم، العفريت، ابن بنت الحطاب، زوجة الابن.
2	المكان	قصر، غابة
3	العلاقات الاجتماعية	الزواج، وفاء الام ، علاقة الاب بالابن
4	الثمار والفواكه	التفاح
5	المهن	حطاب
6	الثنائيات أو المتضادات	الليل والنهار، الملك والحطاب، الجن والانس
7	الأرقام	3 أشياء ، تاريخ 14
8	الحيوانات	ظبية

م	المحاور	العناصر
9	القوى السحرية	العفريت وجناحه، التفاح الباكي الضاحك، طاقية الاخفاء
10	القيم الأخلاقية	القتل والانتقام، الوفاء للأم، مساعدة الزوجة لزوجها
11	الأسلحة	-

تشير هذه القصة المعقدة في حبكتها إلى عدد من العادات الاجتماعية والدينية والمعتقدات الشعبية. فبداية القصة التي تبدأ مع الملك الذي يتزوج ويقتل الزوجة في الصباح تذكرنا بشهريار وشهرزاد، وشهرزاد هنا والتي تمثلها ابنة الحطاب تنتهج أسلوبا آخر للنجاة غير الحكايات، وإن كانت تتشابه مع شهرزاد في ذكائها وشجاعتها، حين توافق على الزواج لحماية والدها العجوز بعد أن تكون قد خططت لتفاصيل الهروب قبل أن يصلها السياف بكل اتقان، وتكون قد اخذت معها خفية ثلاث أشياء تخص الملك، وكأنها تعلم ان عليها أن تثبت في يوم ما بنوة الجنين الذي في أحشائها. وحين تشير القصة الى اختطاف فتاة مجهولة في ليلة عرسها من قبل عفريت وحبسها في قفص تقول الراوية (ولهذا يضعون القرآن عند مخدة العروسة) وهنا إشارة الى الإيمان السائد بحماية القرآن للفتاة العروس وضرورة حملها للقرآن في مراسيم الزواج لحفظها من (النظر أو الحسد أو القوى الأخرى). وحين ترى ابنة الحطاب قدرة ابنها على قتل العفريت لإنقاذ الفتاة المخطوفة تتجرأ فتطلب لنفسها تفاحا سحريا من بلاد العفاريت وبمساعدة الفتاة المخطوفة التي تزوجها ابنها، ويبدو ان طلبها الغريب هذا كان سببا في اكساب الابن المزيد من الشجاعة والثقة في النفس لمواجهة والده الملك بعد هروبهما منه في المرة الأولى.

الخلاصة

رغم تنوع الحكايات الشعبية التي تناولتها الدراسة بالتحليل إلا أنه يمكن تحديد السمات المشتركة بين الحكايات الهندية والعربية. فمن حيث الشخصيات، نجد أن هناك شخصيات ثابتة قد ظهرت في جميع القصص ولم يتجاوز عددها السبع شخصيات في كل قصة. وهناك بطل واحد محوري في كل منها، وعدد من الشخصيات المساعدة، وقد ينتقل دور البطولة إلى شخص آخر ولكن لا يتشاركان في دور البطولة. وتمثل الشخصيات رغم تنوعها طبقتين رئيستين: الغني والفقير. فطبقة الغني تظهر في شخصية الملك، الملكة، الأمير، الأميرة، التاجر الخ وشخصية الفقير يمثلها الحطاب والدراويش والخادم وتعكس المهن المذكورة هذه الطبقات فنجد إما أصحاب المهن البسيطة مثل غزل الصوف والتحطيب، أو مهن الطبقات الغنية مثل صيد الحيوانات. ونجد هذا الفارق الطبقي ظاهرا حتى في أماكن الحدث مثل القصر والكوخ، في حين تمثل الغابة العنصر المشترك الذي تذوب فيه الطبقات.

وتشكل العلاقات والمشاكل الاجتماعية محور هذه القصص، وتبرز قيمة الزواج كأهم الأمنيات والجوائز التي يحصل عليها البطل أو البطلة غنيا كان أم فقيرا، وسواء تم الزواج بأنسي أو بشخص من عالم الجن، فالحكايات الشعبية تتقبل تماما زواج الأنس بالجن بل ان اختلاط العالمين رغم ما بينهما من حدود واقعية ومعنوية يبدو شيئا مقبولا وممكنا. إلى جانب ما للسحر من دور في تحقيق أمنية الزواج أو الانجاب أو الرزق الوفير. ونلاحظ أن جميع الطبقات الاجتماعية تتساوى في حاجتها إلى السحر والقوى الغيبية في تحقيق أمنياتها وتجاوز المألوف والاتيان بأمور خارقة خاصة إذا كانت شروط تحقيق المأمول شروطا تعجيزية كاستخراج الزيت من حبوب الخردل، ويتم تحقيق أغلبها عن طريق التواصل مع الجن أو عبر أشياء لها قوى سحرية.

تتشارك هذه الحكايات أيضا في اعتقادها بأهمية الأرقام وهي تؤكد بشكل غير مباشر على دور الأرقام في تحقيق التوازن والنظام والرقم الذي يظهر بشكل متكرر هو الرقم 3 يليه الرقم 7. من أوجه التشابه الأخرى والجلية في القصص السابقة الثنائيات المتضادة التي تظهر من خلال الخير والشر، الثواب والعقاب، الغني والفقير، الليل والنهار، الإنس والجن، وتأكيدها جميعها على القيم الأخلاقية الإيجابية في تحقيق الأمنيات.

وتقوم الحكاية الشعبية بتطويع السمات المحلية في القصص ولولا هذه الإشارات البسيطة لما أمكن التفريق بين هوية هذه القصص، فمثلا نجد البيئة الهندية متمثلة في القصص بأسماء الأشجار والثمار وأنواع الحيوانات على القصص فنجد النمر والببغاء والحية في القصص الهندية، ونبات التنبول الشائع مضغه لدى شعوب جنوب شرق آسيا. في حين تظهر الظبية في القصص العمانية وشجرة النبق أو السدر اللصيقة بالبيئة العربية. وأخيرا تتصف لغة وأسلوب الحكايات أعلاه كأغلب الحكايات الشعبية بأنها لغة بسيطة ومباشرة، لكنها قد تفتقد إلى الربط المنطقي بين أجزاء القصة، وقد تتكون من أكثر من عقدة كما هو الحال مع الحكاية الأخيرة والتي تبدو وكأنها دمج بين حكايتين في بنية واحدة. أيضا قد تأتي التحولات في القصة مباشرة وفجائية ودون تمهيد، وقد تنتهي بنهاية سريعة أيضا رغم تشابك الأحداث في بعض الأحيان.

• الهوامش

1. نُشرت في العدد 47 أبريل/يونية 1995 في مجلة الفنون الشعبية (الدويري، 2006).
2. تم تسجيل هذه الحكايات بصوت الراوية الراحلة (سكينة محمد سعيد) عام 1996 من قبل الصحفي (حسن أحمد سعيد).

• المصادر

- آلبوغبيش،عبدالله(2015). دراسة مقارنة نقدية لقصة من «غادة السمان» وأخرى لـ «بيجن نجدي» من منظور المدرسة الأمريكية. إضاءات نقدية، س 5، 2 17، صص 76 – 51.
- البوعلي، آسية (2006). الحكاية الخرافية والشعبية العمانية: دراسة في الشكل والمحتوى. الفنون الشعبية. ع 70. صص 43 – 60 .
- توفيق، يوسف (2014). الأبعاد الرمزية في الحكاية الشعبية. الثقافة الشعبية، ع 25.صص 26 – 45.
- جاكوبس، توماس جوزيف (2010). أميرة مدينة العاج: حكايات شعبية من الهند. ترجمة شاكر حسن راضي. هيئة أبوظبي للثقافة والتراث. أبوظبي.
- حسن، لبابة (28 مارس 2019). موضوعات الأدب المقارن. تم استرجاعه https://bit.ly/362uF5X
- الحنشي، أحمد (2016) الموتيف في الحكاية الشعبية: دراسة في موتيف الهروب والزواج في الحكاية العمانية نموذج «الكلبة الأنسية». في الثقافة الشعبية في عُمان: أعمال ندوة علمية محكمة (9 – 41) تحرير محمد زروق. سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر.
- الحارثي، جوخة (2016) الأطفال في مواجهة الحكاية الشعبية. في الثقافة الشعبية في عُمان: أعمال ندوة علمية محكمة (43 – 69). تحرير محمد زروق. سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر.
- ديومة،بابكر علي(2016). الأدب المقارن:الواقع وآفاق المستقبل. مجلة آداب. ع 36. صص 147 – 164
- رامانوجان،أ.ك (1996). حكايات شعبية من الهند. ترجمة رأفت الدويري، الفنون الشعبية.ع 50 مارس. صص 79 – 28.
- رامانوجان،أ.ك (2004). خمس حكايات شعبية هندية طريفة. ترجمة رأفت الدويري، الفنون الشعبية. ع 66,67 سبتمبر صص. 152-139.
- رامانوجان،أ.ك (2006). خمس حكايات شعبية هندية ساخرة. ترجمة رأفت الدويري، الفنون الشعبية. ع

69،68 مـارس. صص 75 - 82.

- سـلوم،داود (1982). حكايـات التراث العربيـة وأثرها في القصص الهندية والأقطار المجاورة لشـبه القـارة. مجلة الآداب. ع 32. صص 59 - 99.
- عباسة،محمد(2017). المدرسة العربية في الأدب المقارن. حوليات التراث. جامعة مستغانم. ع 17. صص 26-7.
- عبدالله، توفيق عزيز(2010). الحكاية الشعبية. دار زهران. الأردن.
- عوض،إبراهيـم (2015). بحـوث الأدب المقـارن ومجالاته. تـم اسـترجاعه مـن https://www.alukah.net/litera-ture_language/0/88010/
- عـلي، أصغـر وآخـرون(2019). الأدب المقـارن، مفهومه ومدارسـه ومجـالات البحث فيه. مجلة القسـم العربـي. ع 26، جامعة بنجـاب، لاهور، باكسـتان.
- غيلان، حيدر محمد(2006). الأدب المقارن ودور الأنساق الثقافية. دراسات يمنية. ع 80. ص 25
- ككرالوي،ذاكـر عـلي خـان(2016). الـتراث القصـصي الهندي. أقـلام الهنـد. ع 3 (كتوبر-ديسـمبر). تم اسـترجاعه من http://www.aqlamalhind.com/?p=455
- لباشريـة، خديجـة (2019). النزعـة الكوزموبوليتيـة في الأدب المقارن: دراسـة في المرجعيات والمرتكزات. مجلة دراسـات وأبحـاث. جامعـة الجلفة. ع 34. صـص 318 - 331.
- مصطفـى، اللواتـي(2018). اللغـة الخوجيـة أرث عريـق وحـاضر بحاجـة إلى صـوت. مجلـة شرق غـرب. ع 18. تـم اسـترجاعه من https://sharqgharb.net/allghtt-alkhwje-att-ierth-areq-whadtr-bhajtt-iela-ssaw-n/
- النبلاوي،عايـدة (2016). الحكايـات الشـعبية العمانيـة ودلالتهـا الاجتماعيـة والثقافية:دراسـة انثربروبولوجية. مجلة الآداب والعلـوم الاجتماعيـة، مـج3، ع 2. صـص 347 - 371.
- النـدوي، معـراج أحمد معـراج (2019). القصـة القصيرة وجذورهـا في التراث العربي. مجلة الدراسـات المسـتدامة، مج 1، ع 61. ص 3 - 48.

• ملحق : مدونة الحكايات

- الحكاية الأولى من الحكايات العمانية: الأمير العفريت:

كانـت هناك امـرأة غير قادرة عـلى الانجاب، رغـم أنها عملت الكثـير من النـذور والأدعية، وفي يـوم من الأيام صعـدت على الجبل لبيـت الخلاء، حيث لـم يكن الناس في ذلـك الزمان يملكـون حمامات. وكانت هناك شـجرة نبق كبـيرة، فأخذت المرأة تدعو عند شـجرة النبق إلى حد أنها قالت للشـجرة سـأزوجك من ابنتـي إذا أنا أصبحت حامـلا. وبالفعل حملت المـرأة ورزقت ببنت. كـبرت البنت وفي يوم من الأيـام قالت لها صديقاتهـا لنذهب ونقطف النبق من الشـجرة. وحين وصلت البنت عند الشـجرة سـمعت الشـجرة تقول لهـا: اطلبي من أمـك أن تؤدي نذرهـا. رجعت البنـت إلى البيت وأخـبرت أمها بما حدث. لـم تهتم أمها. ومـرة أخرى تكرر طلب الشـجرة، وفي المـرة الثالثة قامت الشـجرة بتهديدها. جهزت المـرأة أغراض العرس وذهبت للشـجرة، وجلبت مندوسـا ووضعت فيـه كل أغراض البنت حيـث لم تكن لديهـا أغراض كثـيرة لأن العائلة فقيرة.

تحولت الشـجرة إلى شـاب جميل تزوج البنت. وبعد سـبعة أيام حين ذهبـت الأم لرؤية ابنتها التـي تركتها عند الشـجرة فوجئت برؤية قـصر، ورأت ابنتها في عـزّ وحولها صديقاتها، أما الـزوج كان يأتي فقط كل ليلة. سـألت صديقـات البنت: من هـو زوجك؟ وما اسـمه؟ لكن البنت قالـت إنها لا تعـرف. فقلن لها صديقاتهـا: عليك أن تسـألية فكيف حصل هو فجـأة على هذا القـصر والأموال؟

وفي الليـل حين جاء الزوج سـألته البنت وأصرت عليـه ولكنه رفض ان يجيـب، ولكن مـع إصرار الزوجة قال لها: إذا أخبرتـك فإني سـأهرب واذهب بعيدا. لكن البنـت ظلت مصرة حتى في أحـد الليالي أخبرها زوجها: اسـمي برق بـرق الزمان ونور نـور البحر! ومـع اختفائه اختفى القـصر ورجعت هي على مـا كانت عليه مـن فقر الأحوال وكمـا تركتها أمها. وفي الصبـاح حزنت الفتاة لضيـاع كل شيء. وعادت للبس ملابسـها الرثة، وحملت معها سـبع أطقـم من الجوارب ورحلت عـن البلاد، وأخذت تمـشي وتجتاز الغابـات وجواربها تتقطع الواحد تلـو الآخر، حتى وصلـت إلى مدينة برق الزمان وكان هو ابن أحد الشـياطين. فجلسـت عند النبـع حيث تأتي النسـاء لجمع المياه، ورأت أحـد الخادمات قادمة فسـألتها الخادمة: لماذا تجلسـين هنا وهل انت مـن الأنس؟ قالت لها: نعم أنا أنسـية.

سألتها لماذا جئت إلى هنا، ألا تعلمين أن هذه بلا العفاريت وقد يأكلونك، على أن أخبئك. ما رأيك أن أخفي حقيقتك وتكوني كخادمة لدى سيدي. وافقت الفتاة وأصبحت خادمة لدى زوجها الذي لم يكن يعرفها. أوكلت إلى البنت مهمة ملئ الماء في القربة. فقامت البنت بوضع خاتمها في قربة الماء الصغيرة التي كان يشرب منها الأمير، وحين كان يشرب الماء وجد الخاتم. وعرف الفتاة وكيف قامت بتتبعه. فقال لها الأمير: لا يمكن أن تعيشي هنا وسط العفاريت. وفي الليل هرب الأمير مع الفتاة، وهرب طائرا حتى وصل إلى بلاد البنت وأرجع قصره كما كان. وحين قامت الفتيات بزيارتها طلبت البنت منهم المغادرة لأنهم تسببوا في دمار منزلها. وعاش الأمير العفريت والفتاة في سعادة.

- الحكاية الثانية من الحكايات العمانية: الملك الظالم

كان هناك ملك يتزوج في الليل ويقتل البنت في الصباح. وفي يوم من الأيام كان يمر بالغابة ووجد رجلا عجوزا يجمع الحطب وابنته تساعده وتربط له الحطب في حزم، رأى الملك الفتاة وقام بخطبتها. شعر العجوز بالحزن فقد كان رجلا كبيرا في السن وليس له بنت غيرها. وفي كل الأحوال إن لم يوافق سيقتلهم الملك. قالت له البنت: وافق يا أبي ولا تغتم، أنا سأهرب. تزوج الملك بالفتاة وفي الصباح عند بزوغ الفجر، قامت الفتاة بالهرب وأخذت الشال الذي كان يستخدمه الملك وخاتمه المصنوع من اللآلئ والأحجار الكريمة، ومنديلا كان يستخدمه. واختبأت في غار سري في منزلها.

حين استيقظ الملك في الصباح وكان كالعادة يطلب من السياف أن يأخذ الفتاة إلى الغابة ليقتلها ويجلب دمها وعينيها كدليل على موتها، فكان يشرب الدماء ويدوس على العينين. وحين وجد السياف ان الفتاة هربت ذهب إلى الغابة وقتل ظبية وأخذ دمائها وعينيها وجلبها للملك. أما الفتاة فقد أصبحت حاملا ورزقت بولد وقامت بتربيته وقد مات والدها العجوز حتى كبر الولد وأصبح عمره عشرن سنة. واخذ يسأل عن أبوه وأصر على معرفة الإجابة. فأخبرته أمه بما حدث وخوفها من أن يقتلهما معا. فأصر الولد أن يذهب لزيارة والده. فقامت أمه بتجهيزه وألبسته الأشياء التي كانت هربت بها. دخل الولد على الملك وتفاجأ الملك حين وجده يلبس تلك الأشياء فسأله عن أمه وأباه. فقال له في البداية لا أعرف. ثم أخبره انه ابن ابنة الحطاب وأنها حية. فقال له الملك: أين أمك الآن؟ قال سآتي غدا معها. وحين عاد أخبر أمه، وقررا الهرب خوفا من الملك، وذهبا إلى الصحاري والغابات. وحين وجد الملك أنهما لم يعودا قام بالبحث عنهما ولم يجدهما.

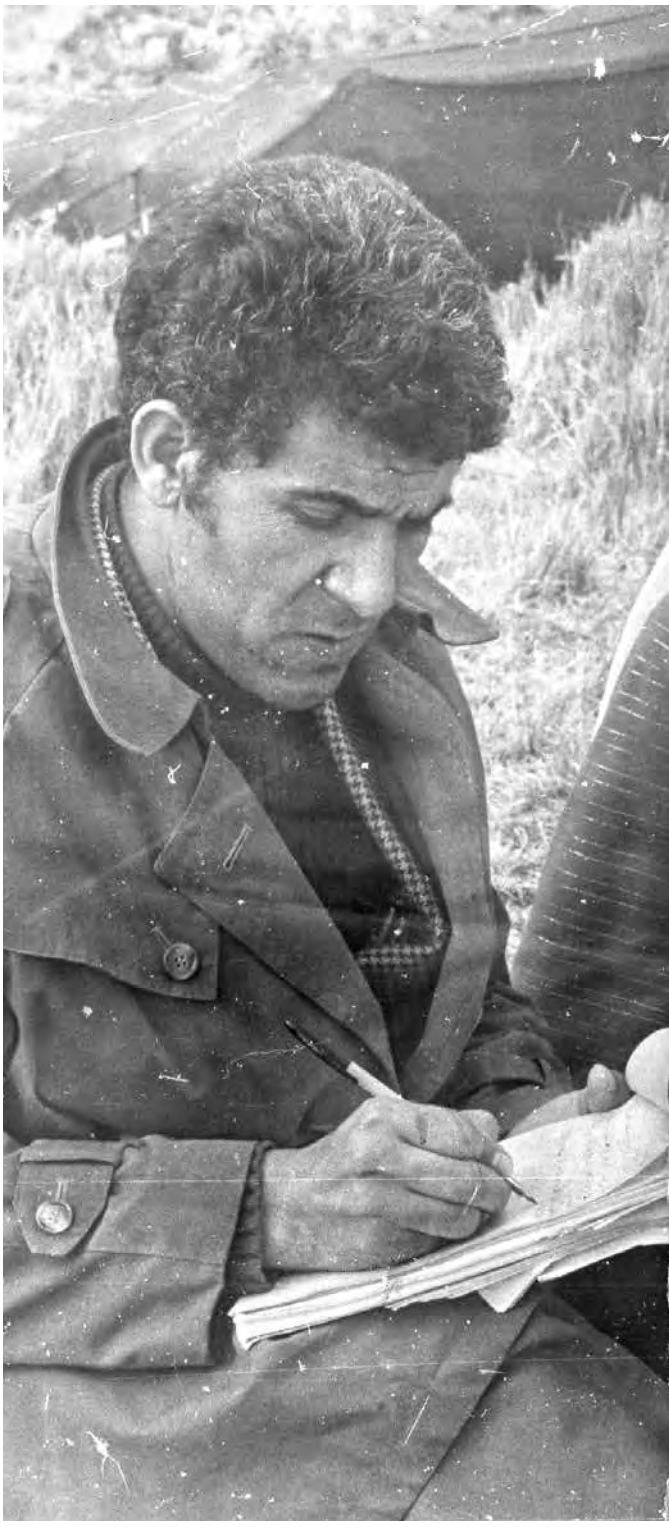
أما الولد وأمه فقد ذهبا إلى غابة أخرى وهناك وجدا قصرا، وفي هذا القصر فتاة تجلس محبوسة في قفص، وهناك عفريت كبير يحرسها. فسألتها الأم: ماذا حدث لك؟ قالت الفتاة كانت ليل زفافي (ولهذا يضعون القرآن عند مخدة العروسة) وقد حملني هذا العفريت وجلبني إلى هنا وحين سيستيقظ سيتزوج مني. سألها الولد: وكيف يمكن القضاء على هذا العفريت؟ فقالت الفتاة: ان روحه في جناحيه، فإذا قضيت على جناحيه تكون قد قتلته. قام الولد بلوي عنق العفريت وبضرب أجنحته حتى مات، قم قام الجميه بدفنه. وكانت هذه الغابة مليئة بالخيرات. فقال لها: من أين انت فقالت أنا ابنة ملك البلاد الفلاني، فقال لها وأنا ابن الملك الفلاني، وقاما بالزواج. أما الأم فقالت للولد لقد سمعت أن في بلاد العفاريت هذه يكون هناك تفاح، يبكي في الليالي المظلمة، ويضحك في الليالي المقمرة. فقالت له: انا أريد هذا التفاح. وأصرت على الولد أن يجلب هذه التفاحة. قالت الفتاة ولكنه سيهلك في بلاد العفاريت، لكن الأم كانت مصرة. فقالت له الفتاة: خذ معك طاقية الاخفاء هذه، فصعد على الفرس وذهب للبحث عن التفاحة، حتى وصل إلى مدينة ذات أبواب عليها عفاريت واستخدم طاقية الاخفاء ومشى بينهم، وحين دخل تفاجأ برؤية أحد البشر، فقال له الانسان: ما الذي أتى بك إلى هنا إلى بلاد العفاريت. فأخبره قصته. قال له سأخبرك أين قصر الأمير واقطف التفاحة واهرب تاريخ 14 فقط تنضج التفاحة، ففعل ذلك وأعطى التفاحة لوالدته، ثم قرر أن يذهب لمواجهة والده، فوجده نادما على ما حصل.

- الصور

1. https://www.pinterest.com/pin/278308451947949084/
2. https://ichef.bbci.co.uk/news/976/cpsprodpb/0D58/production/_103061430_hi048690047.jpg

د. فطيمة الزهرة عاشور - الجزائر

قراءة في تجربة العربي دحو في الحفاظ على الشعر الشعبي الجزائري



الأدب الشعبي هو الممثل الثقافي والاجتماعي لكل شعب يحترم تاريخه وعمقه، يتداوله ويستمتع بمحتوياته ويحافظ عليه كما يحافظ على أهله وعرضه وماله، فهو يمتزج بشخصيته وتكوينه الثقافي والاجتماعي، يجد فيه مرآته بكل أبعاد إنسانيته الماضية والحاضرة وحتى ملامح مستقبله، فهو يشكل لاشعوره الجمعي، ولهذا نجد أشكال التعبير الأدبي الشعبي تعيش قرونا دون أن تندثر، بل تجد في كل مرة وبعد كل تغيير في الثقافة ما يبرر تداولها واستمراريتها، فالأدب الشعبي حافل بكل الصور الإنسانية، فهو كالبحر العميق يحمل الجمال والخوف والتاريخ والأثر والكنوز والبقايا، فهو يرضي جميع المغامرين في إيجاد ما يبحثون عنه ويرضي غرورهم في الرغبة لمزيد من الاكتشاف.

ولكن مجال العمل الأكاديمي في الأدب الشعبي - بداياته وحتى في مرحلة الاعتراف به - محفوف بالحذر، ويجد الباحث في مواجهة

صعوباتـه وأيضـا في مواجهة الباحثـين في مجالات أخرى ازدراء واسـتهزاء، وحـتى لا نقول الباحثـين فقط بل حتى حاملي الأدب الشـعبي من أفراد الشـعب.

ولهـذا يمكـن أن نقـول إن الباحـث في مجـال الأدب الشـعبي يتمتع بشـخصية قوية؛ لأنـه لا يكتفي بالبحث أو تدريـس الأدب الشـعبي، بل يتحول إلى محـام ومدافع عن التراث الشـعبي عمومـا والأدب الشـعبي خصوصا، ويعدها مسـؤولية ثقيلـة ونبيلة.

مما يجعلنـا أمام ظاهرة مميزة هي أن المشـتغل بمجال الأدب الشـعبي يكون لـه اهتمامات أخـرى ولكنه يتخلى عنها لأجـل أن يكثـف جهده في مجـال الأدب الشـعبي، خاصة مـع الرعيل الأول مـن الباحثـين الجزائريين، من مثل : العربي دحـو، عبد الحميد بورايو، التلي بن الشـيخ، أحمـد أمين، ليلى روزلـين قريش، عبـد المالك مرتاض، عبد الحميد بوسـماحة، أحمد زغـب، ..إلخ.

وحرصهم تعـدى مرحلة البحـث العـادي إلى مرحلة الشـغف، رغم كل صعوبات هـذا الميدان، الـذي يتعدى مرحلـة الاشـتغال على مدونـة جاهزة ومناهـج متزامنة تتـلاءم مـع التحليل، فالأدب الشـعبي يحتـاج إلى مرحلة طويلة للحصـول على المدونة، مع صعوبة رصد السـياق التاريـخي والنسـق الاجتماعـي والثقـافي الـذي أنتجها، بالإضافـة إلى صعوبـة اختيـار المنهج المناسـب للمدونة والملاحظـات الـتي رصدها الباحـث في الميـدان والتنظير، مما يجعـل الباحـث يقظا لـكل التفاصيل.

وهكـذا يمكـن أن نفـترض أن الباحث العـربي دحو هو أكثرمـن مجـرد أسـتاذ أو جامـع أو مؤلف عـادي، بل هو مدافع عـن الأدب الشـعبي بعدما عرف مـن أهميته، لأن يتعدى مرحلة الفـن لأجل الفن وهو أيضـا ليس باحثا من أجـل البحث وفقط، بل صاحب رسـالة علميـة ووطنية.

- فمن هو العربي دحو؟
- ما هي خصوصية تجربته التدريسية؟
- وما هي خصوصية بحثه في مجال الشعر الشعبي؟
- ماذا أضـاف العربي دحو للمكتبـة الجزائرية في مجال الأدب الشعبي؟

وتعتمـد هـذه الدراسـة علـى تتبـع مراحـل عمـل الباحث العربي دحو واشـتغاله في مجال الثقافة الشعبية والأدب الشـعبي، تدريسـا وتأليفـا؛ «لقـد اسـتقيت خطـاب ومقولات هذه الدراسـة من محورين أساسـيين همـا :مؤلفات الباحث. ومن السـيرة الذاتيـة؛ والمقصود من ذلك تتبـع المؤلفات وصفـا وتحليلا، واعتماد السـيرة العلميـة لتـتزاوج هـذه الأمـور؛ بغيـة الخروج بدراسـة تحليليـة أصيلـة»[1]، ذلـك أن الباحـث العـربي دحـو قام بمسـاهمة قيمـة وصعبـة جعلتـه مـن الأسـماء الـتي تتكـرر بصورة جليـة في المؤلفات والبحـوث والأطروحات والمذكـرات في مجـال البحـث في الأدب الشـعبي خاصة الشـعر الشـعبي والثـورة التحريريـة، ولم تنجز دراسـة حول أعماله ومسـاهماته، والتي تداركها الباحث نفسـه فأسـس لمشـواره موقعا رسـميا، يجد فيه الباحث ضالته للتعـرف علـى الباحـث ومجمـوع أعمالـه، مـن كتب ودواويـن إبداعية لـه وأخرى تحقيقات في دواوين شـعراء جزائريـين في الفصحى والشـعبي، ولكننا بالرغـم من كل مـا زودنا بـه العربي دحـو من صـورة عن حياتـه العلمية والفكريـة وحتى السياسـية ومواقفـه الوطنيـة، إلا أنها جاءت مختصـرة عامـة، ولا يمكـن أن نطالـب الباحث باسـتكمالها؛ لأن بقيـة الخطـوات هـي مـن واجبنـا في الاسترشـاد بها في رسـم صـورة وصفية تحليليـة لما جاء فيهـا، نتعـرف علـى محتواهـا ومـا حققـه الباحث من أهداف ومقاصد خـلال هذه التجربة الطويلـة والمتعددة في مجـال الأدب الجزائـري والأدب الشـعبي الجزائـري، للكشـف عن بعـض خبايـا الكتـاب والكاتب.

فلهـذا الباحـث محطـات كثـيرة في خدمـة الأدب الجزائـري عمومـا والشـعر الشـعبي التحريـري خصوصـا؛ «هـذا الرجـل المجاهـد، العصـامي، الصبـور، الـذي كافـح طويـلا؛ ليشـكل اسـما لـه حضـوره في المشـهد الأكاديـمي ببحوثـه ودراسـاته، فقـد أوقـف نفسـه خدمـة للمـوروث الجزائـري، ولـه حضـوره الثقـافي بكتاباتـه ومسـاهماته في الملتقيـات والنـدوات، ولا يـرى إلا وهـو يأخـذ بأيـدي مـن يـرى فيهـم الموهبـة والاسـتعداد، ولـه اسـمه السـياسي لنضالـه المتواصـل ضمـن مـا يتوافـق وقناعاتـه في خدمـة الوطـن ويتسـاوق مـع مبادئـه. ولعـل مـا أكـبره في الدكتـور

العربي دحو هو اهتمامه الذي لا يتوقف، وجهده الذي لا يجارى في خدمة التراث والأدب الشعبي وموروث الثورة التحريرية، فكان من القلة القليلة التي أفردت ثلاثة أرباع وقتها للمخطوطات، دراسة وتنقيحا»[2]، ولهذا أردت أن أقف عند أهم المراحل والانجازات والمؤلفات والموضوعات الخاصة بالشعر الشعبي التي ساهم الباحث العربي دحو في الكشف عنها خلال مسيرته العلمية:

تجربة تدريس الأدب الشعبي:

أول ما تخصص الباحث في مجال الأدب الشعبي الجزائري « دبلوم الدراسات المعمقة في الأدب الشعبي الجزائري، أما الماجستير فكان في مجال الأدب العربي الحديث، وأما دكتوراه دولة في الأدب العربي المغاربي القديم، والتحق للتدريس في جامعة باتنة سنة 1982، كما أنه درس بعدة جامعات في القطر الجزائري كمشارك وزائر منها: قسنطينة جامعة الأمير عبد القادر، ملحقة خنشلة، المسيلة، بسكرة، وقبل كذلك في جامعتي تيزي وزو وتلمسان»[3]، صحيح لم يوضح الباحث أسباب التعدد في الجامعات والمدة التي قضاها في كل جامعة، والمقاييس التي درسها، ولكن يمكن أن مثل هكذا تجربة تنوع في رؤى الباحث من خلال احتكاكه بتجارب متنوعة من الدارسين الجزائريين، تجعل منه يستفيد منها بتبني الايجابيات وتجاوز السلبيات، خاصة عندما نعرف أن الباحث التزم بالبحث في الأدب الجزائري وكل أدب له علاقة أو صلة بالأدب الجزائري في أغلب مشواره.

يقول العربي دحو عن مرحلة تدريسه للأدب الشعبي « وذلك بتشجيع من أستاذه بجامعة قسنطينة بلعابد الذي اختاره في الـ70 للتكفل بتدريس مادة (الأدب الشعبي الجزائري رغم أنها كانت مادة مستحدثة وقد أوكلت له المهام لأنه لم يكن معقولا أن تسند المهام للأساتذة من العراق أو مصر وسوريا، وهي ثقة استدعت منه بدل أقصى جهوده في جمع وتصنيف كل ما يقع على يديه من مخطوطات وحمايتها كأداة للحفاظ على الذاكرة ..»[4]، فتدريسه للأدب الشعب في بادئ الأمر لم يكن مجرد مهمة بيداغوجية بقدر ما تمثل مهمة وطنية.

تجربة البحث الميداني:

عاصر الباحث الثورة التحريرية، وخبر ما يقدمه الشعراء من تخليد الثورة التحريرية في أشعارهم، ومن خلال جمعه لها فقد حافظ على حرارة الإحساس المتزامن مع الموقف من مشاهد الثورة وتصور الشاعر السياسي والاجتماعي، يقول العربي دحو عن بداية جمعه للشعر الشعبي الثوري: «يعود اهتمامي بهذا الموضوع إلى مسقط رأسي من جهة، وإلى معايشتي للثورة التحريرية ثانية، وإلى إكباري لهذه الثورة المظفرة من جهة ثالثة، وإلى حاجة الجامعة الجزائرية إلى متخصصين في هذا الميدان من جهة رابعة، وإلى خلو المكتبة الجزائرية باللغة العربية من هذه الدراسات حتى الآن، والتي تعتبر حديثة العهد في العالم، وإلى اقتناعي أولا وأخيرا بوجود أشياء كثيرة في النص الشعبي لا تجدها في النص المدرسي، ومن هنا اقتنعت باختيار هذا الموضوع الذي أتعبني كثيرا عندما دخلت ميدان التطبيق لأسباب منها يتصل بإمكاناتي المادية، ومنها ما يتصل بنفسية الشعراء، والرواة الذين اتصلت بهم، والذين كانوا يمدونني بالنزر القليل كل مرة، وبالرغم من كل الأساليب التي استخدمتها معهم، وخاصة أولئك الذين اعتلوا خشبات المسرح، وظهروا على شاشة التلفزيون، وتعودوا أخذ المقابل عما يقدمونه، إذ لا يعرفون أهمية البحث»[5]؛ فقد حدد الباحث أهدافه بعناية في وقت مبكر، فهو بصنيعه خدم حاضر الوطن، ومستقبله، رغم كل الصعوبات التي واجهته إلا أنه كان أعند منها واستمر في البحث والجمع في هذا المجال، وتعد كتبه في هذا المجال أهم الكتب، وطريقته وصبره دعم لكل من اختار نفس المجال، «يتضح من خلال هذا التقديم مدى ما كابده الدكتور العربي دحو من جهود مضنية في سبيل

تأليف هذا الكتاب، فقد بذل كثيرا من الجهد. فهذا الكتاب هو ثمرة مرحلة مهمة من حياته مليئة بعمل دؤوب لا يعتري صاحبه سأم أو كلل؛ لأن الحافز عليها الطموح العارم والجامح، والرغبة الأكيدة في تحقيق الذات بهدفها الأسمى، وخدمة الوطن، والتأريخ بدقة لثورة التحرير المظفرة، التي يكن لها من الحب والإخلاص، والوفاء، ما لا يعلمه ولا يجزي به إلا الله»[6].

تجربة التأليف:

الباحث العربي دحو غزير الكتابة، ولهذا نجد له مؤلفات عديدة ومتنوعة، فهو يعتمد التأليف للتعليم وأيضا للمشاركة في الحفاظ على تراث الوطن، «تلك الثمار التي تطلبت من الدكتور العربي دحو جهدا على جهد، الجهد الأول في اختيار المسار العلمي، والتوجه الأدبي الذي يتسم بالنزوع الثوري المقاوم، فقد كان العربي دحو وهو يكتب لا يفتأ يقاوم المشاريع الاستعمارية بأشكالها الجديدة ورواسبها القديمة التي تستهدف الوطن العربي وجودا، وهوية، وتاريخا، كما يقاوم صور النسيان؛ من خلال إحيائه لتراثنا المغربي القديم وثقافتنا الشعبية خاصة في منطقة الأوراس المعروفة بثورتها ومقاومتها، كما تجلى البعد المقاوم في كتبه التي خصص الكثير منها للتعريف بالأدب الجزائري والمغربي القديم..خاصة إذا نظرنا إلى الأهمية الفائقة التي يحتلها الموروث في حياة الشعوب، وبقاء الأمم؛ ولذلك فقد احتل مكانة واسعة في كتابات العربي دحو، لكونه يمثل ذاكرة حية تعكس أصالة أي شعب من الشعوب»[7]، وفي هذه الدراسة سأقتصر على التأليف في الموروث الشعري الشعبي.

1) كتب:

ألف الباحث الكثير من الكتب، تنوعت بين تخصصه في الأدب الشعبي الجزائري والأدب الحديث والأدب المغاربي، حسب تنوع توجهه الأدبي وشهاداته، ولكن يبدو أن غلبة الشعر الشعبي واضحة، جمعا وتنظيرا وتحليلا، منها ثلاثة حول الشعر الجزائري،

ثلاثة أخرى في الأدب المغاربي، وبقية الكتب كانت في قضايا الشعر الشعبي الجزائري وعددها أكثر من إحدى عشرة كتابا، وعناوينها كالتالي[8]:

1. دور الشعر الشعبي في الثورة التحريرية بدائرة مروانة طبع ثلاث مرات؛
2. بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي بمنطقة الأوراس؛
3. الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية بمنطقة أوراس النمامشة جزءان؛
4. ابن خلوف وديوانه جنى الجنتين فيمدح خير الفرقتين ،طبع سنة 1992.
5. مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر الطبعة الثانية 2007؛
6. ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية مع ترجمة أشعار الأمازيغية إلى العربية 2003؛
7. ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية الجزائرية 2007؛
8. نصوص شعرية شعبية عن الثورة التحريرية لمجاهدين ومجاهدات ثورة نوفمبر 2007؛

9. أشعار شعبية جزائرية من الديوان العام الطبعة الثانية 2007؛

10. أمثال وأقوال شعبية جزائرية 2007؛

11. نصوص من الأدب الأمازيغي الشاوي بالشرق الجزائري جمع وتصنيف وترجمة إلى العربية 2007؛

ومن الكتب التي اطلعنا عليها، أربعة أما الباقي فالباحثون في حظ من هذا أو ذاك حسب التوزيع، وهي كالتالي:

1. الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة: من سنة 1955-1962[9]:

- فقد غطى الكتاب كل القصائد الشعبية التي ألفها شعراء مروانة طيلة فترة الثورة التحريرية، وقد توزعت موضوعات الكتاب بين التعريف بالمنطقة طبيعيا وتاريخيا، وأصل السكان، وأحوالهم أثناء الاستعمار الفرنسي، كما اهتم بلهجة المنطقة.

- بعدها انتقل إلى البحث في مواضيع الشعر الشعبي ابتداء من أسماء المدن التاريخية، وتعالق الشعر الشعبي بالنص الديني، ثم الشعر الاحتفالي المتعلق بالمناسبات الاجتماعية ودورة الحياة؛

- أما الباب الثاني فتوزع بين اضطلاع الشاعر الشعبي بالثورة وتهيئة الناس لها، كما أرخت لمشاركة ساكنة مروانة في الثورة؛

- والفصل الثاني عرّف بشعراء الشعبي الذين ساهموا في تخليد ثورة التحرير، وكذلك الرواة، والمهمة التي خص بها الشعر الشعبي في تلك الفترة؛

- أما الفصل الثالث: فقد تناول فيه دراسة فنية لمجموعة من النصوص من ناحية الخصوصية اللغوية والألفاظ والقواعد، كما اهتم بالخيال والعاطفة والوزن؛

- أما الملحق فقد كان غنيا ومتنوعا بين القصائد المطولة والمقاطع القصيرة.

2. بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية:

دراسة تاريخية فنية مقارنة في نصوص الشعر الشعبي الأوراسي وأشعار بعض الأقطار العربية[10]:

قدم الباحث العربي دحو قراءة في الأغنية الشعبية الأوراسية في موضوع الثورة التحريرية، وقسم الكتاب إلى قسمين النصوص ودراسة حول النصوص وأيضا المقارنة بينها، ولكن الهدف الأول للباحث لم يكن دراسة النصوص بل جمع كل الشعر الشعبي المتعلق بالثورة التحريرية، يقول الباحث: «حاولنا أن نستعرض النماذج الوطنية العسكرية بصورة خاصة خلال الثورة التحريرية وفي اعتقادنا أننا حققنا قصدنا وبلغنا غايتنا الأولى تمثل في حفظ النصوص من الضياع ثم تحريك السواكن بدراسة أدبية لهذه النصوص حتى نوجه الدراسات إلى هذا الموضوع وإلى هذا النوع من الأدب الذي يعطينا من حقائق كثيرة قد لا نجدها في غيره. كما ناقشنا مصطلحات أدب المقاومة- أدب الثورة -وأدب الحرب»[11]، كما قام الباحث بموازنة بين النص الشعري الشعبي الجزائري ونصوص الثورة في الأقطار العربية الأخرى. وعلى المستوى الفني، فقد قدم الباحث تطبيقا على المدونة في مجال اللغة والوزن والصورة.

3. معجم شعراء الشعبي من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21[12]:

«يضم المعجم ما يقارب 200 شاعر وأقدم نص شعري يرجع للفترة الهلالية وأشار أنه لديه نصوص مجهولة أصحابها وقد اعتمد على مصطلح المعجم بدل أنطولوجيا لأنه من صميم التراث اللغوي العربي كما اعتمد في عمله البحثي النابع من مسؤوليته وعمله الصادق لتثمين الموروث الشعبي الوطني على احترام نص الشاعر كما وجده.. وأكد أنه تفادى تصنيف الشعراء بناء على الفترات الزمانية وحسب المواضيع والأغراض الشعرية بل اعتمد على المنهج الألف بائي وهو من صميم التراث العربي وذلك حسبه «حتى لا يحكم علي أنني صنفت وفق نظرة نقدية أو إيديولوجية أو جهوية ولتجاوز ذلك اعتمدت على المنهج الألف بائي»[13].

4. ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية: في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية: جمع وتوثيق وتصنيف وترجمة وشرح وتعليق وتقديم الدكتور العربي دحو[14]:

« يخص العمل الأول منطقة الأوراس وهي المنطقة الأولى، وهذا العمل يضيف الدكتور دحو قام بجمعه وتصنيفه وتوثيقه وشرحه وترجمة نصوصه من الأمازيغية إلى العربية، وعنوانه «ديوان الشعر الشعبي الناحية التاريخية الأولى»[15]، يشتمل الكتاب على أشعار شعبية جمعها الشاعر من الميدان من الشعراء أنفسهم ومن الرواة، وأيضا من الدواوين و المصادر والمراجع، المشترك بين القصائد أنها خاصة بالثورة التحريرية، ويتوزع الديوان على قسمين قسم الأشعار العربية تجاوز عددها 500 قصيدة يتخللها هوامش وشروحات للكلمات العامية، وقسم الأشعار الأمازيغية (الشاوية) مترجمة إلى العربية تجاوز عددها 100 قصيدة.

والباحث يرى أن هذه النصوص تكمّل بحث المؤرخين وتعمق فهم المرحلة وظروفها بكل صدق وشفافية؛ ذلك أنها أشعار صادرة عن عاطفة ومعايشة وتفاعل لغوي وثقافي، يقول العربي دحو في مقدمة الكتاب: «فإن الحضور بالمادة الأصلية النقية في الساحة في هذه الحال، يبدو واجبا مقدسا، بغض النظر عن الجوانب الأخرى التي تحقق حضورا تاريخيا، وأدبيا، وفكريا، واجتماعيا.. الخ، وفي هذا السياق تأتي هذه المبادرة الأولى، التي تقدم هذه النصوص التي أرخت الثورة التحريرية في الولاية التاريخية الأولى (أوراس النمامشة)، وهي جزء من نصوص كثيرة لم نتمكن من الوصول إليها كلها ولاشك، وتبدو خصوصيتها غاية في التميز؛ لأنها تتشكل من قسمين القسم العربي والشاوي»[16]، فخصوصية الكتابة والقالب الشعري بين العربية والأمازيغية، تحقق للمتلقي الاطلاع على المفارقات بينهما من خلال نماذج شعرية في نفس المجتمع ونفس الثقافة جنبا إلى جنب، ويضيف الباحث يقول: «أما عن مضمون الموضوع فإنه الثورة التحريرية بكل ما فيها من خصوصيات، وما يتصل بها من مجالات، حيث وجدنا فيها المواطن الجزائري من المنطقة التي أبدع أهلها النص، أو من جهات أخرى من الوطن، هذا المواطن الجزائري الذي قدمه لنا منخرطا في الثورة التحريرية بكيفية أو بأخرى، فهو الجندي المجاهد، المناضل، والمسبل، والممول، والقائد، والمسؤول، والمضحي بكل ما يملك، وهو في النهاية إنسان يحس، ويعاني، ويتألم، ويقاوم، وهكذا دواليك»[17]، فالشاعر ليس مجرد ناقل، بل هو عضو فاعل في المجتمع، والثورة، وشاهد على أحداثها.

والمواطن الجزائري سواء زامن الثورة التحريرية أم بعيد عهد بها فهي تعيش في ضميره الجمعي يستحضرها في كل زمان ومكان ويفتخر بها ويردد ما قيل عنها تاريخا وأدبا، فهي جزء من الهوية والكيان الجزائري، ولهذا يمكن لكل المناهج أن تسائل النص الشعري الشعبي للتعرف على الثقافة والمجتمع والفكر ودقائق تخص المستعمر والمجاهدين والوسائل وحتى عدد الشهداء في كل موقعة، فالنص الشعري الشعبي هو وثيقة وإبداع يتميز بالصدق الفني وحتى الصدق بمعناه الأخلاقي.

2) تجربة التحقيق في دواوين الشعر الشعبي:

قام الباحث العربي بتحقيق العديد من الدواوين الشعرية الجزائرية، من بينها ديوان الشعر الشعبي للشاعر ابن خلوف، غير أنني لم أطلع على كيفية تحقيقه، بل عرفت بعض خطوات ذلك من خلال موقعه الرسمي من مقالته تجربتي مع تحقيق المخطوط الوطني وصور من المسخ والتشويه لمخطوطنا الجزائري، يقول فيه: ففي التحقيق الذي هو مدار المداخلة هذه التي شرفني مركز المخطوطات بأدرار لتقديمها فإني قد أنجزت: ديوان ابن خلوف القسنطيني (ق9هـ) الذي عنونه الشاعر بـ«جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين»، وسماه أهل عصره بديوان الاسلام الطبعة الأولى 2004 عن دار هومة الجزائر، ودراسة عنه بعنوان: «ابن خلوف وديوانه جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين الطبعة الثانية 2007»[18]، تناول فيه الأستاذ العربي دحو حياة الشاعر خلال عصره من كل جوانبه السياسية والاجتماعية والثقافية، وتعمق في الظروف التي لعبت دورا بارزا في تكوينه الفكري وبروز شاعريته وخاصة في الجانب الديني. كما حقق نسخ مخطوط الديوان العديدة وقارن بينها قبل أن يغوص في ثنايا قصائده الصوفية وعرض السمات العامة البارزة في شعره مبرزا خصائصه اللغوية والأسلوبية التركيبية. هذه الدراسة حول الشاعر وعصره وديوانه تمثل عملا جادا في دراسة الحركة الأدبية في المغرب العربي عامة، والجزائر خاصة.

تجربة الدفاع عن الأدب الشعبي:

فالباحث له مشروع نضالي في اللغة العربية واللهجة الأمازيغية والأدب الشعبي وما تعلق به من لهجات جزائرية تثبت الهوية الوطنية الجزائرية وصلتها بالأرض والمقاومة والثوابت التي جمعت أبناء هذا الشعب صامدا طيلة قرون من الزمن، وحارب لأجلها استعمارا قويا، بواسطة وطنيته ولغته وأدبه وثوابته الدينية؛ «الذي يطالع نتاج العربي دحو يجد لدى الرجل اهتماما خاصا بالتراث الشعبي عامة، والشعر الشعبي الثوري المقاوم بمنطقة الوراس خاصة، كما يلحظ لديه وعيا عميقا بأهمية التراث الشعبي في الحفاظ على الهوية؛ لأن التراث هو الهوية الثقافية للأمة، التي من دونها تضمحل وتتفكك داخليا»[19]، وقد أجاب الباحث نفسه عن هدفه من هذه البحوث، وكان نص السؤال والجواب كالتالي «ما هي الجهود التي تقومون بها للدفاع عن اللغة والثقافة العربية؟ - نحن نناضل على جميع المستويات ومن خلال الصحف والندوات الفكرية والمؤتمرات والملتقيات، ومخاطبة الجهات الرسمية وتنبيهها إلى الأضرار التي تداهم مستقبل اللغة والثقافة العربية في مجتمع عربي، ومع كل ذلك فأنا مرتاح ومطمئن للمستقبل بفضل جهود الأجيال المخلصة من أبناء الأمة في المغرب العربي، ومواقعهم، وسيأتي اليوم الذي يتسلمون فيه المشعل»[20]، فمشروعه لم يقتصر على الواجهة الأدبية الأكاديمية بل كان إعلاميا وسياسيا.

صعوبات وفوائد التجربة:

- «عدم استجابة الشعراء الشعبيين لندائه في ملء استمارات فيها معلومات معينة عن الشاعر وهو ما صعب من أداء مهنته الأكاديمية مؤكدا أنه من المستحيل جمع سير كل الشعراء الشعبيين»[21].
- « نفى الدكتور العربي دحو تهميش وإقصاء الأدب الشعبي أو توظيفه لأغراض سياسوية خلال الـ 70 مؤكدا أن الدولة أولت اهتماما بالغا للحفاظ

على هذا المكون الأساسي للهوية الوطنية وما يكتنزه الأدب والثقافة الشعبية من قيم كما أكد أن الدولة لم تكن ضد القصيدة الشعبية مستشهدا بالقصيدة الشعبية من الملحون التي قدمها الشاعر محمد الصالح بلوصيف في ال 70 أمام الملك الفيصل والرئيس هواري بومدين -رحمهما الله- بوهران »[22].

- « أكد المحاضر وجود نخبة من الأصوات النسوية في هذا المجال وضمنهم فاطمة الشريف التي انتقدت بلذاعة الأتراك رغم انتمائها للبلاط إلى جانب نصوص لمجاهدات ورغم أنهن قليلات فذلك راجع إلى عدم وجود فرصة للبروز»[23].

- «وأوضح الدكتور العربي دحو أنه تفادى تشكيل القصائد الشعبية المتضمنة في معجمه لأنه لا يتقن كل اللهجات المنتشرة في الوطن والتي تختلف تشكيلها من منطقة إلى أخرى »[24].

- « أن كل ما هو شعبي من الناحية العلمية، ينبغي أن تحدد له المنطقة، لأن لكل منطقة خصوصياتها »[25].

خاتمة:

- الشعر الشعبي عند الباحث العربي دحو ليس مجرد إبداع أو نص أدبي، هو التاريخ الاجتماعي والثقافي للجزائر بدونه لا يمكن فهم التاريخ الجزائري.

- اعتمد الباحث العربي دحو في مشروعه حول الشعر الشعبي، على عدة خطوات:

1. الجمع الميداني الذي أخذ منه مساحة من الوقت والجهد واشتغل وعوّل عليه في مشواره التعليمي والثوري - كما كان طول احتكاكه بالشعراء وبالرواة مدعاة لكسب خبرة للفهم العميق بمقاصد الشعراء والقدرة على التحقيق في دواوين الشعر الشعبي القديمة قبل الثورة.
2. التركيز على المضمون المتعلق بالثورة التحريرية خصوصا، فبقدر اهتمامه بالشعر الشعبي، إلا أنه كان يهتم بالثورة الجزائرية المضفرة أكثر، فهو أراد أن يستكمل التاريخ الاجتماعي، وتفطن إلى أن التأريخ عادة يكون للجانب السياسي والعملي، أما المشاركة الشعبية في الثورة لا تكون إلا بصوت الشعب وصوته هو الشعر الشعبي الذي كان صادقا متناغما مع كل جديد يخص تيمة الثورة، فالشعب هو الشاهد الحقيقي والمشارك الفعلي وبتعدد الأشعار تتكامل الصورة الملحمية والنظرة الشعرية المخلدة لمختلف أطياف الشعب.
3. التركيز على بعض المناطق لجمع شعرها العربي الأمازيغي في موضوع مخصوص الثورة التحريرية، فاختيار الشاعر لمنطقته بالذات نابع من كونه قادرا على التحرك بسهولة في ربوعها، إضافة إلى الإمكانات المادية التي يحتاج إليها الباحث الميداني، والأهم هو رصد صورة واضحة لمشاركة منطقة بالذات في الثورة التحريرية.
4. ورغم أهمية المجهود الذي قام به الباحث في عملية الجمع الميداني وتحمله صعوبة التعامل مع الرواة والشعراء، إلا أنه آثر أن يضيف إلى أغلب كتبه الميداني قسما تطبيقيا، في قراءة فنية من نماذج شعر الثورة حتى يؤكد الجانب الأدبي الجمالي الذي يتميز به هذا النوع من الشعر، فهو ليس شعرا رساليا فقط، بل رصد ظواهره الفنية التي لا تقل جمالا عن الشعر الفصيح، وعدم خروجه عن الشعر العربي ذي البعد الأدبي الجميل البلاغي.
5. كما أجرى الباحث مقارنة حول الشعر الشعبي الثوري في الدول العربية .

وهذا التنوع في العمل لا يجعل مشروع الباحث العربي دحو متعددا بل يشترك في نقطة هامة اهتمام الباحث ومحور اجتهاده بقضايا الجزائر من كل الأبعاد التي تحافظ على وحدة الوطن مهما تنوعت عناصر ثقافتها، والحفاظ على هويتها المتجذرة في التاريخ

وعلى مكاسب الثورة، وتأكيدا لهذا الاستنتاج يقول الباحث العربي دحو :» يعود اهتمامي بهذا الموضوع إلى مسقط رأسي من جهة، وإلى معايشتي للثورة التحريرية ثانية، وإلى إكباري لهذه الثورة المظفرة من جهة ثالثة، وإلى حاجة الجامعة الجزائرية إلى متخصصين في هذا الميدان من جهة رابعة، وإلى خلو المكتبة الجزائرية باللغة العربية من هذه الدراسات حتى الآن، والتي تعتبر حديثة العهد في العالم، وإلى اقتناعي أولا وأخيرا بوجود أشياء كثيرة في النص الشعبي لا تجدها في النص المدرسي»[26].

- تتكامل كتب وأساليب الباحث بين العمل على السياق التاريخي والنسق الثقافي والدراسة الفنية في مشروعه، تؤكد أن النص الشعري الشعبي يتوفر على القيمة الأدبية والتاريخية والنسقية.
- سخر الباحث إمكانياته الفكرية والسياسية والأدبية والإعلامية لإنجاح المشروع، وفعلا نجح الباحث في خلق وفرة في المادة الشعرية، وساهم في التأسيس النظري للشعر الشعبي الجزائري، فكتبه ضرورية جدا في كل بحث خاص بالشعر الشعبي أو الثورة التحريرية الجزائرية.

• الهوامش

1. صالح، بلعيد، دراسة وصفية تحليلية لمؤلفات الباحث محمد العربي ولد خليفة، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية،الجزائر، مج 7، العدد 13،فيفري 1999،ص259 – 260.
2. عز الدين ميهوبي، العربي دحو، أوراسي الروح، عصامي المسير، الكتاب الجماعي العربي دحو حنكة وطني ومسيرة مثقف، منشورات المجلس العلى للغة العربية، د ط، 2016، الجزائر، ص 5 – 6.
3. ينظر : الموقع الرسمي للدكتور العربي دحو، د ت، السيرة الذاتية، http://www.larbidahou.com.
4. وهيبة.م ، نشر في صوت الأحرار يوم 22 – 02 – 2010، الدكتور العربي دحو ضيف "صدى الأقلام" بالمسرح الوطني، https://www.djazairess.com.
5. العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة 1955 – 1962، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، الجزائر، ص5.
6. محمد سيف الإسلام، بوفلاقة، الباحث الأكاديمي العربي دحو: وجهوده في خدمة الشعر الشعبي الجزائري ودراسة الأدب المغربي القديم، مجلة المفكر، جامعة الجزائر 2، مج 3، العدد6، ديسمبر 2019، ص34.
7. عبد الحميد هيمة، شهادة حول لدكتور: العربي دحو، الكتاب الجماعي العربي دحو حنكة وطني ومسيرة مثقف، منشورات المجلس العلى للغة العربية، د ط، 2016، الجزائر ص 24 – 25.
8. الموقع الرسمي للدكتور العربي دحو، د ت، http://www.larbidahou.com.
9. ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة 1955 – 1962.
10. ينظر: العربي دحو، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، الجزائر.
11. م ن، ص147.
12. ينظر: العربي دحو ،2011، ط1 ، معجم شعراء الشعر الشعبي في الجزائر من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21، دار الألمعية، الجزائر.
13. وهيبة.م ،الدكتور العربي دحو ضيف "صدى الأقلام" بالمسرح الوطني، نشر في صوت الأحرار يوم 22 – 02 – 2010، https://www.djazairess.com.
14. ينظر: العربي دحو: ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية، ط2،دار الألمعية 2012، الجزائر.
15. ابن تريعة، الدكتور العربي دحو في "أربعاء الكلمة" رؤية مسيرة الثورة في التعبير الشعبي، نشرت 22-02-2013، https://www.djazairess.com.
16. العربي دحو، ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية ، في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية، ص 8.
17. م ن ،ص10.
18. الموقع الرسمي للدكتور العربي دحو ، تجربتي مع تحقيق المخطوط الوطني وصور من المسخ والتشويه لمخطوطنا الجزائري. http://www.larbidahou.com.
19. عبد الحميد هيمة، شهادة حول لدكتور: العربي دحو، ص 27.

20. موقع حزب البعث ، المفكر القومي الدكتور العربي دحو، نشر السبت يناير 2011:http://www.baath-party.org/index.php?option=com.
21. وهيبة.م : الدكتور العربي دحو ضيف "صدى الأقلام" بالمسرح الوطني ، نشر في صوت الأحرار يوم 22 – 02 – 2010، https://www.djazairess.com.
22. م ن.
23. م ن .
24. م ن .
25. ابن تريعة، الدكتور العربي دحو في "أربعاء الكلمة" رؤية مسيرة الثورة في التعبير الشعبي، نشرت 22-02-2013، https://www.djazairess.com.
26. العربي دحو ، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، 1962-1955،ص5.

- **المؤلفات:**

- العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة 1955 – 1962، د ط،ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر.
- العربي دحو ، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، الجزائر.
- العربي دحو، معجم شعراء الشعر الشعبي في الجزائر من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21، ط1، دار الألمعية، 2011، الجزائر.
- العربي دحو: ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية، ط2، دار الألمعية، 2012، الجزائر.
- مجوعة من المؤلفين، العربي دحو حنكة وطني ومسيرة مثقف، منشورات المجلس العلى للغة العربية، د ط،2016 ،الجزائر.

- **المقالات:**

- صالح، بلعيد، ، دراسة وصفية تحليلية لمؤلفات الباحث محمد العربي ولد خليفة، ، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية،الجزائر،مج 7، العدد 13، فيفري 1999.
- محمد سيف الإسلام، بوفلاقة، الباحث الأكاديمي العربي دحو: وجهوده في خدمة الشعر الشعبي الجزائري ودراسة الأدب المغربي القديم، مجلة المفكر، جامعة الجزائر 2، مج 3، العدد6،ديسمبر 2019.

- **مواقع الانترنيت:**

- ابن تريعة، الدكتور العربي دحو في "أربعاء الكلمة" رؤية مسيرة الثورة في التعبير الشعبي، نشرت 22-02-2013، https://www.djazairess.com.
- الموقع الرسمي للدكتور العربي دحو، د ت ، http://www.larbidahou.com
- موقع حزب البعث، المفكر القومي الدكتور العربي دحو، نشر السبت يناير 2011:http://www.baath -party.org/index.php?option=com،
- وهيبة.م ،الدكتور العربي دحو ضيف "صدى الأقلام" بالمسرح الوطني، نشر في صوت الأحرار يوم 22 – 02 – 2010، https://www.djazairess.com.

- **الصور**

- http://www.larbidahou.com/livres.php#27

د.فاليري أوسيبوف - روسيا

ترجمة المثل كنص مستقل
(من تجربة شخصية)

1

ليس كل شيء يمكن ترجمته من لغة إلى أخرى. العديد من النكات والتورية و ألعاب بالكلمات ليست قابلة للترجمة. هناك كذلك كلمات كثيرة غير قابلة للترجمة. على سبيل المثال، الكلمة الروسية матрёшка لا يوجد لها ترجمة عربية ماتريوشكا هي عبارة عن دمية تتضمن داخلها عدة دمى أخرى بأحجام متناقصة بحيث أن الأكبر تخفي الأصغر منها وهكذا.

ماتريوشكا هي ماتريوشكا، لعبة خشبية شعبية روسية عتيقة، ولا شيء غيرذلك. نلاحظ نفس الظاهرة أيضا فيما يتعلق بالأمثال، هناك أمثال شعبية ليس لها ما يعادلها في لغات أخرى.

ان المثل الروسي مثل ماتريوشكا. يبدو من الظاهر، كأنه دمية مضحكة، لكنه في الحقيقة، يحتوي في جوفه على معنى عميق، حكمة قديمة. أما المثل القطري، وعلى نطاق أوسع، المثل العربي

فيشبه الصدفة، التي تحتوي في جوفها على لؤلؤة جميلة، كنز من الحكمة الشعبية .

غالبًا ما تعتبر الترجمة ناجحة وكافية و مقبولة، رغم أنها ليست كذلك في الواقع. ها هنا إليكم حالة واحدة من أبسط الحالات. عند ترجمة كلمة جمل العربية إلى اللغة الروسية، نستخدم كلمة ВЕРБЛЮД وإلى الإنجليزية نستخدم كلمة CAMEL و إلى الفرنسية نستخدم كلمة CHAMEAU تتجاهل هذه الترجمات صلة كلمة جمل العربية بكلمة جميل، أي بجذر ج م ل.

تتلاشى في مثل هذه الترجمات، دلالة مهمة، وهي جزء من المعنى العميق. إذ يُعتبر جمل في الثقافة العربية حيوانًا جميلًا، أما بالنسبة للروس والبريطانيين والفرنسيين، فيرمز جمل في ثقافاتهم إلى قبح جسدي. و يقول الفرنسيون: Le chameau est un animal laid. فيما يقول الإنجليز Camel is an ugly animal. ويقول الروس إن Верблюд – это безобразное животное. نتطرق هنا إلى مشكلة المعنى الإضافي، ومشكلة الدلالة الإضافية connotation. وهي عبارة عن رابطة ثقافية أو عاطفية مفهومة بشكل شائع تحملها كلمة أو عبارة، بالإضافة إلى معناها الصريح أو الحرفي.

تسمح بعض الأمثال بأن تكون مترجمة حرفيا. يستطيع المترجم، وبكل سهولة، ترجمة الأمثال مثل الصراحة راحة أو الحركة بركة (البركة في الحركة) ومع ذلك، سيكون من الصعب للغاية عليه الحفاظ على الصيغة الجميلة لمثل هذه الأمثال، أي الحفاظ على الإيجاز والقافية فيها.

عادة يقوم المترجم بترجمة الأمثال والأقوال كجزء من ترجمة نص أوسع. في هذه الحالة، يكون أهم عنصر في المثل هو معناه، قصده والذي يعمل كجزء لا يتجزأ من المعنى العام للنص الكامل. وبالتالي، يتلخص الحل لمشكلة الترجمة عادة في إيجاد مثل بديل في لغة الهدف يقترب في معناه العام من معنى المثل في اللغة الأصلية. أو بعبارة أخرى، إنها مشكلة إيجاد ما يعادل المثل الأصلي في لغة الهدف.

وعند اللجوء إلى هذه الطريقة للترجمة، يصبح استبدال المثل باللغة الأصلية بمثل من لغة الترجمة معقولا ومبررا. ومع ذلك، لا تقتصر قيمة النص الأدبي على المعنى الرئيسي فحسب، بل تشمل أيضًا جمال لغة السرد.

إن صياغة المثل مهمة للغاية أيضًا. إن الإيجاز والإيقاع والقافية، في الواقع، تجعل المثل مثلًا حقيقيًا، أي شكلا تعبيريا يتميز بسمات مثل إيجاز اللفظ وحسن التشبيه. لسوء الحظ، عند ترجمة الأمثال كجزء من نص أوسع، غالبًا ما تضيع هذه العناصر المهمة من الأمثال. وبالتالي، يفقد المثل جزءًا كبيرًا من جاذبيته.

إن كل مترجم، دون استثناء، ومهما كان مستوى مؤهلاته قادر على ترجمة حرفيًة لمثال «مسمار جحا». ومع ذلك، فإن هذه الترجمة لن تكون كافية، لأن القارئ الأجنبي، كقاعدة عامة، ليس على دراية بالقصة الكامنة وراء هذا المثل.

من المقبول أن تكون ترجمة هذا المثل كـ «خدعة» (trick, хитрая уловка) وهي ترجمة خالية من الذوق والرائحة، خالية من الألوان الزاهية، مثل رسم السجادة، إذا نظرنا إليها من الباطن.

ليس من الصعب على الإطلاق للمترجم العثور على المثل البديل للمثل العربي التالي «خرج من المولد بلا حمص»، في اللغة الروسية، يتوافق معه المثل التالي Уйти не солоно хлебавши. في اللغة الإنجليزية، على سبيل المثال، يقابله التعبير التالي To go away with nothing for his pains. ومع ذلك، فإن مثل هذه الترجمة تتجاهل المعلومات حول العطلة العربية التقليدية بمناسبة عيد ميلاد النبي محمد، (المولد النبوي الشريف) إذ لا تذكر شيئا عن عادة توزيع الحلوى والحمص (القضامة) على رواد المولد.

كيف نترجم المثل العربي التالي «اللي يعرف الجرجير يزرعه تحت السرير»؟ يمكننا أن نجد الأمثال المماثلة باللغة الإنجليزية والروسية على السواء. يقول المثل الإنجليزي المماثل An apple a day keeps the doctor away حرفيا: تفاحة يوميا تغنيك عن الطبيب. يقول المثل

الروسي المشابه Лук от семи недуг. حرفيا: البصل مفيد ضد سبعة أمراض. هل يحق للمترجم استبدال المثل عن الجرجير بمثل بالتفاح أو بالبصل؟ بالطبع لا. لا يمكننا استبدال الجرجير بالتفاح أو بالبصل. وبالمثل، لا يمكننا استبدال المثل العربي عن الجرجير بالمثل الروسي عن البصل أو بالمثل الإنجليزي عن التفاح.

عادة لا يعرف شخص روسي بسيط شيئا عن فوائد الجرجير. ولكن لديه الحق في معرفة أن هذا النبات مفيد للرجال، لأنه يزيد من قوتهم الجنسية. ويجب على المترجم الواعي الإنساني عند ترجمة هذا المثل ألا يحرم هذا الجاهل الساذج المسكين من معرفة هذه الفائدة.

عيب للمترجم، الذي سيحل محل الجرجير بالتفاح أو، لا سمح الله، بالبصل. عادة يؤدي استبدال المثل من لغة ما بمثل من لغة أخرى يؤدي إلى فقدان تشبيه بليغ، ضياع صورة فنية، وبعبارة أخرى، يؤدي إلى فقدان الاستعارة. ويمنع المرء من تعلم تفاصيل مثيرة للاهتمام من حياة وثقافة الشعب الآخر.

نعطي مثالا آخر، يقول المثل الشعبي القطري: «قلة التدبير ترميك في البير». هناك مثل مماثل في المعنى عن سوء التدبير متاح باللغة الإنجليزية Thatch your roof before the rain begins. حرفيا: إصلح سقفك قبل أن يبدأ المطر. نشأ هذا المثل بشكل طبيعي في إنجلترا، حيث تمطر السماء غالبًا.

ونجد مثلًا مشابهًا باللغة الروسية أيضًا Готовь сани летом, а телегу – зимой. حرفيا: حضر المزلجة في الصيف، و حضر العربة في فصل الشتاء. (المزلجة أو الزلاجة أو المزلقة: هي مركبة برية ذات جانب سفلي أملس وتصبح مزلقات أو زلاجات في فصل الشتاء أنسب وسائل المواصلات). يقول المثل الروسي عن الحاجة إلى تغيير وسائط النقل، لأن الأراضي في روسيا في فصل الشتاء تغطيها الثلوج.

ان الصقر في المثل الخليجي «اللي ما يعرف للصقر يشويه»، يتحول بعد ترجمته إلى الروسية إلى خنزير لا يفهم شيئًا في طعم البرتقال وذلك في المثل الروسي التالي: Разбирается, как свинья в апельсинах. إن استبدال المثل الأصلي بأقرب مثل من حيث المعنى من لغة الترجمة يشبه لعبة الأطفال، بدل فجلة بتفاحة، تبديل الأشياء فيه راحة ليس من الصعب ملاحظة أنه تؤدي طريقة الترجمة هذه إلى فقدان تشبيه بليغ، ضياع صورة فنية جميلة، وبعبارة أخرى، تؤدي إلى فقدان الاستعارة. أليس هذا تشويها للمعنى؟

دعونا الآن نترك المزاح جانباً ونفكر جديا في مشكلة خطيرة، وهي مشكلة الحفاظ على الصيغة الأصلية للمثل عند ترجمته إلى لغة أخرى. ذات مرة جاءت لي فكرة ترجمة أكبر عدد ممكن من الأمثال والأقوال الشعبية العربية إلى اللغة الروسية. لقد اخترت كمصدر رئيسي للأمثال العربية كتاب «الأمثال العامية في نجد»، بقلم الأديب والمؤلف والرحالة السعودي الشيخ محمد بن ناصر العبودي .

أقول على الفور فشلت محاولتي هذه. بعد عامين من العمل في هذا المشروع، أدركت أنه لا يمكنني تحقيق هدفي. من بين ثلاثة آلاف مثل يضمها هذا الكتاب، تمكنت من العثور على معادلات روسية لنحو 400 من الأمثال العربية فقط. هناك أمثال شعبية ليس لها ما يعادلها باللغة الروسية. تفتقر معظم الأمثال الشعبية السعودية إلى نظيرتها الروسية.

بالمناسبة، بالنسبة للعديد من الأمثال والأقوال الروسية حول السكر والسكارى، لم أستطع العثور على ما يعادلها في نفس المجموعة من الأمثال السعودية (انظر أيضا الي ما يسمى بـDrunkenness Proverbs في اللغة الإنجليزية.

لكن لفشلي هذا جانبه الإيجابي، وهو إنه يكشف عن الصعوبات التي يواجهها مترجم الأمثال العربية إلى لغات أخرى لأن معظم الأمثال الشعبية ليس لها ما يعادلها في لغات أخرى. قلة قليلة من الأمثال العربية الشعبية لها مكافئات كاملة باللغة الروسية. مئات من الأمثال العربية تقابلها فقط نظائرها الجزئية الروسية وهذا شيء طبيعي ومفهوم.

تختلف التجربة الثقافية والتاريخية للأشخاص الذين يعيشون بين الصحارى والبحار اختلافًا كبيرًا

2

عـن التجربـة الثقافيـة والتاريخيـة للأشـخاص الذيـن يعيشـون بـين الثلـوج والغابـات. في الحقيقـة، التجربـة التاريخيـة لـكل شـعب لهـا خصائصهـا الخاصـة بهـا وميزاتهـا المميـزة واختلافاتهـا.

وهـذه التجربـة للشـعوب لا تكـرر بالضـرورة تجربة الشـعوب الأخرى، بـل تكملها. تحتوي الأمثال الشـعبية العربية علـى تجربة سـكان الصحراء والسـاحل، في حين أن الأمثال الشـعبية الروسـية تعكس تجربة العيش بين الثلـوج والغابـات. مرت كل أمـة عبر العصـور بطريقتها الخاصـة، الفريدة، المميزة في تنميتهـا الاجتماعية، طورت معاييرهـا وأنمـاط سـلوكها، و نظرتها للعالم، وكسـبت عقليتهـا الخاصة. هذا هـو السـبب في أن معظم الأمثال والأقـوال العربية غـير قابلـة لترجمتها الى لغـات أخرى. ومـا العمل إذن؟

كحل لهذه المشـكلة ، نقترح إعـداد كتب مرجعية مثل «أمثـال الخليـج العربي»، ولكنـه ليس باللغـة العربية، بل بالروسـية أوغيرها مـن اللغات الأجنبيـة. في مثل هذه الكتـب، لن تتـم ترجمة الأمثـال كجزء من نص أوسـع، بـل كذلك خـارج السـياق أي ترجمة الأمثـال كنصوص منفصلة ومسـتقلة . سـتتم ترجمة الأمثال والأقوال من أجـل الأمثال والأقوال نفسـها، أي، وبعبارة أخرى، ترجمة الأمثال والأقوال كنصوص مسـتقلة.

يُنصح بإشـراك في إعـداد مثل هذه الكتـب المرجعية فريق مـن المؤلفـين المشـاركين بحيث سـيكون بعضهم متحدثـين أصليين للغة الأصلية، بينما سـيكون الآخرون من متحدثين أصليـين للغة الهدف.

وفي مثل هـذه الكتـب المرجعيـة، لن يجـد المترجمون وحدهـم معلومات مفيـدة حـول المعنى الحـرفي الدقيق لمثل أجنبي فحسـب، بل سـوف يسـتفيد أيضـا القارئ العـام، بالإضافـة إلى الحصـول على معلومـات مفصلة حـول المواقـف والمناسـبات الـتي يتـم اسـتخدام هذه الأمثـال فيها.

وإلى جانـب ذلـك، سـوف يجـد القـارئ في مثـل هذا الكتـاب معلومـات عـن الخلفيـة الثقافيـة والتاريخية التي نشـأت فيها هذه الأمثال والأقـوال أي قصة المثل إذا كانت له قصـة. يحق للقـارئ بلغة الهدف أن يعلم شـيئا جديـدا عن ثقافة شـعب آخر. له الحق في الاسـتفادة من تجربة الشـعب الآخر، بدلاً من أن يكون معـزولًا ومقتصرًا فقط علـى تجربة شـعبه هو.

هنـاك حاجة ملحـة لكتب مثـل «قامـوس العادات والتقاليد والتعابـير المصرية» بقلم أديـب ومفكر ومؤرخ وكاتـب مصـري أحمد أمـين، ولكـن مترجمـة إلى لغات أخـرى الى جانب اللغة العربية. وأنا شـخصياً أتمنى برؤية كتـاب « أمثـال شـعبية في الديـار القطريـة» للدكتور ربيعـة صباح الكـواري مترجما إلى اللغة الروسـية ومزودا بتعليق واسـع للقـارئ الروسي. سـتكون هـذه خطوة في الاتجـاه الصحيـح. خطـوة للتغلـب علـى الصعوبات في ترجمة الأمثـال العربية إلى الروسـية.

• الصور

1. https://www.mta.sa/wp-content/uploads/2019/11/273-5.jpg
2. https://lh3.googleusercontent.com/proxy/zQiZdFsqWEa13PJwBpQV_huZR_C4BE-sPHf03KhpZXdU3i1a9Cz6XYbIS-lFmg1ndhXm5u8NJulNbJcWiNbst-bqB3TJ2IzfvG2Mv8LFh6kUbpqJGBgf1NT-Du8

أ.كمال لعور - الجزائر

الصوفي أبو مدين شعيب التلمساني في المخيال الأدبي والشعبي شيخ الشيوخ ومعلم المعلمين

ضريح الشيخ أبي مدين بتلمسان

مرت نزعة التصوف بالجزائر بخمس مراحل، المرحلة الأولى كانت عبارة عن زهد وتقشف خاصة في القرنين الأولين للهجرة، أما الثانية فكانت تقليدا أو اقتفاءا لها، ولكن المرحلة الثالثة كانت أوغل في التصوف الخالص منها إلى الزهد، وفي المرحلة الرابعة ظهرت الطرق الصوفية وتبلورت اتجاهاتها وطقوسها الخاصة منذ القرن الخامس الهجري، ثم جاءت المرحلة الأخيرة التي استمرت حتى العصر الحديث، وهي التي سادت فيها المبالغة في الشطح، واتقدت فيها طقوس المتصوفة، وكثر من يدعي الكرامات وامتلأت بالمجذوبين، وغزت فكرة الوجود البيئات الصوفية.

وقد انتشر التصوف في الجزائر التي كانت معبرا ومزارا للعلماء والفقهاء والمتصوفة مثل أبي مدين شعيب التلمساني الذي نزل ببجاية في ذلك العهد واستقر بها، وابن عربي الذي أثر بنظريته وحدة الوجود في البيئة الجزائرية أثناء زيارته لها ولقائه بشيخه أبي مدين.

ويفسر انتشار التصوف أيضا كثرة الطرق والزوايا الصوفية إلى حد يصعب معه تعدادها، ولكن أهمها هي الرحمانية، القادرية، الشاذلية، العيساوية الدرقاوية، السنوسية والتيجانية.

لقد كان أهم شيء قدمه الإسلام الجديد الوافد إلى الرقعة المغربية هو وحدة اللغة والعقيدة التي دعمت وحدته العرقية والجغرافية والتاريخية، وهو أمر جد هام لم يستطع الرومان ولا مسيحية روما وبيزنطة أن تقدمه وتوفره لهما.

وبفضل وحدة اللغة والعقيدة هذه، وفي إطار الإسلام انكب شعب الإقليم على البناء والإبداع الحضاري في أوسع مجالاتها، وفي جو من الحرية السياسية، والبحبحة الاقتصادية، وقامت بالإقليم مراكز حضارية هامة لا تقل مكانة ورقيا عن مراكز الشرق الإسلامي مثل القيروان وفاس وتيهرت والمسيلة وأشير وقلة بني حماد، وبجاية ومراكش، وتلمسان وقسنطينة إلى جانب حواضر الأندلس الكبرى وصقلية الإسلامية.

وقد أخصب فيها الفكر ونفقت التجارة وتطور العمران واتسع وازدهرت الفلاحة والصناعة والحياة الاقتصادية بصفة عامة وتطورت الحياة الاجتماعية وازدهرت، ونما السكان وكثروا وأبدعوا في كل مجالات الحضارة.

وأنجب الإقليم فطاحل العلماء والأدباء والشعراء والفقهاء والكتاب والمفكرين والفلاسفة والمؤرخين أمثال ابن رشيق المسيلي، وسحنون القيرواني، وابن رفة التونسي، والقاضي عياض السبتي، والشريف السبتي الإدريسي، وابن مرزوق الخطيب، والحفيد، وحفيد الحفيد، وإبراهيم الآبلي، وأحمد المقري، وسعيد العقباني، وأحمد الغبريني، وأحمد بن ادريس البجائي، وعبد الرحمن الوغليسي، وابن معطى النحوي، والشيخ ابن مروان العنابي، وعبد الرحمن الثعالبي، وعبد الرحمن ابن خلدون، وأخيه يحيى، وعبد الكريم الفكون، ويحيى العبدلي، والحسين الورتلاني شاركوا كلهم في بناء صرح الحضارة العربية الإسلامية وإثرائها تلك الحضارة التي ستكون أهم رافد لنهضة أوروبا ويقظتها.

ومر التصوف بمرحلتين، فترة التصوف النخبوي خلال القرون السادس والسابع والثامن، وبقي فيها التصوف يدرس بالمدارس الخاصة مقتصرا على طبقة معينة من المتعلمين، ولم ينتشر بين الطبقات الشعبية مستقرا في الحواضر الكبرى تلمسان بجاية ووهران.

أما فترة التصوف الشعبي، فقد انتقل فيها التصوف من الجانب الفكري إلى الجانب الشعبي منذ القرن التاسع، من النظري إلى العملي، أسهم في ذلك نشأة الزوايا والرباطات.

فالتصوف في الجزائر أو ما يعرف قديما بالمغرب الأوسط بدأ نظريا ثم تحول ابتداء من القرن العاشر الهجري إلى الناحية العملية، وأطلق عليه تصوف الزوايا والطرق الصوفية، ومن أوائل المتصوفة الجزائريين الشيخ أبو مدين شعيب بن الحسن الأندلسي، وقد عرفت طريقته المدينية شهرة واسعة، وازدادت شهرته على يد تلميذه عبد السلام بن مشيش ت655هـ، وتوسع فيها تلميذه أبو الحسن الشاذلي، فأسس الشاذلية التي غدت مصدر معظم الطرق الجزائرية، وسنعكف في هذا المقال على تتبع تأثير الشيخ أبي مدين التلمساني في الأوساط العلمية والشعبية، ومدى تمسك المخيال الشعبي بسيرته وآثاره، والتماس بركاته، حتى فاق ذلك أحيانا حدود الواقع، وشاع تلقيبه بشيخ الشيوخ، وأطلق عليه تلميذه محي الدين ابن عربي لقب معلم المعلمين.

مآثر أبي مدين شعيب ومواقفه:

ينحدر الشيخ أبو مدين من مدينة إشبيلية بالأندلس عاش حياة بسيطة في صباه، لكنه عاش جلَ حياته ببجاية الجزائر، وقد حرمه إخوته من التعليم صغيرا، وسخروه لرعي المواشي، فتألم من وضعه، وقرر مغادرة الأندلس كلية والاتجاه إلى عدوة المغرب، ليحصل هناك على ما حرم منه بمسقط رأسه، فعبر المضيق إلى مدينة سبته المغربية، ونزل على أحد صيادي السمك، واشتغل عنده بعض الوقت، فقال له أحد الشيوخ

انصرف إلى الحاضرة حتى تتعلم العلم فإن الله تعالى لا يعبد إلا بالعلم.

من الحوادث العجيبة التي جرت له في صغره كما يرويها عندما أراد ترك عمل تربية المواشي، والفرار لطلب العلم، فاعترض عليه اخوته، فيقول في ذلك الشيخ، فسل أحدهم السيف علي وقال لي: والله لأقتلك وأستريح منك، فعلاني بسيفه ليضربني، فتلقيته بعود كان بيدي فانكسر سيفه وتطاير قطعا، فلما رأى ذلك قال لي: يا أخي اذهب حيث شئت[5].

وبعد إقامة قصيرة في مدينة سبته اتجه أبو مدين إلى مدينة مراكش بصحبة جمع من المسافرين الأندلسيين الذين اعتبروه كمجند لهم، واستغلوا عطاءه المادي لصالحهم، فتألم من ذلك، ولكنه صبر حتى وصل إلى مبتغاه، وأخذ بمراكش يبحث عن أندية العلم والعلماء، ونصحه الذين سألهم أن يتجه إلى مدينة فاس التي كانت آنذاك في القرن السادس الهجري والثالث عشر ميلادي تعج بالحياة الاقتصادية الناهضة والمتطورة والاقتصاد الفكري والثقافي والعمراني والاجتماعي[6].

وبفاس تقلب في مجالس العلماء دون أن يستوعب حتى وجد ضالته في مجلس العالم الزاهد أبو الحسن علي بن حرزهم، فقال عنه: كلما تكلم بكلام ثبت في قلبي وحفظته، فلازم شيخه وعمل نساخا للكتاب لإعالة نفسه، وتعلم على يد الفقيه المجاهد أبو الحسن بن الغالب، ثم تلقى علوم الباطن أو فن التصوف على يد الشيخ الزاهد أبي يعزى التلمساني.

مما تلقاه عن الأشياخ بفاس رعاية المحاسبي على يد أبي الحسن بن حرزهم، وكتاب السنن لأبي عيسى الترمذي على أبي الحسن علي بن غالب، وأخذ طريقة التصوف عن أبي عبد الله الدقاق، وأبي الحسن السلاوي[7].

كما تأثر بكتاب الإحياء للغزالي إلى درجة مخالفته لأستاذه ابن حرزهم حين رضي بفتوى تحريم قراءة وتداول كتاب الإحياء بين الناس، ثم سافر إلى الحج، وعندما وصل الحجاز «التقى بالشيخ عبد القادر الجيلاني بجبل عرفات، وتعرف عليه ولازمه بعض الوقت في الحرم الشريف بمكة، ودرس عنه علم الحديث، وسر كثيرا بذلك، وافتخر بصحبته لهذا الشيخ واعتبره أفضل وأعظم مشايخه الأكابر»[8].

وبعد رحلته بالمشرق استقر ببجاية التي كانت تشهد في القرن السادس للهجرة نشاطا ثقافيا، ونهضة فكرية وتطورا عمرانيا واجتماعيا، ومن بين من درس على يديه الشيخ أبو علي المسيلي الملقب بأبي حامد الصغير، ومحيي الدين ابن عربي دفين دمشق، ومن الكتب التي كان يدرسها للطلبة الرسالة القشيرية، والمقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى لأبي حامد الغزالي.

لما عاد أبو مدين من المشرق أدخل معه القادرية إلى المغرب العربي، فتردد في بلاد افريقية أي تونس ثم استقر به المقام في بجاية، وهي المدينة التي كان يفضلها على كثير من المدن، وكان يقول عنها: إنها مغنية على طلب الحلال، وكانت بجاية يومئذ قد بلغت أوج إشعاعها الثقافي والحضاري على عهد الحماديين، ثم على عهد الموحدين بعدهم، وعاصر أبو مدين العهدين.

لقد كان أبو مدين متحفظا أثناء تدريسه المقصد الأسنى إذ كان يأمر طلابه أن لا يقيدوا عنه شيئا مما يقوله في هذا الكتاب، لأن عيون الدولة الموحدية المتعصبة لمسائل علم الظاهر كالفقه وعلم الكلام كانت تراقبه وتتوجس منه خيفة من شهرته وكثرة طلابه، وأصحابه وعموم أتباعه الذين أصبحوا يشكلون قوة لها خطرها على الدولة القائمة على مذهب مخالف[9].

وذاع أمره وكثر الطلاب الزوار والوافدون طلبا للعلم، فحقد عليه بعض علماء الظاهر، ومنهم الشيخ أبو عمر الحباك الذي وشى به إلى السلطان يعقوب المنصور الموحدي، وقال له: إنا نخاف منه على دولتكم، فإن له شبها بالمهدي وأتباعه كثيرون في كل بلد، فتأثر المنصور بهذه الوشاية، فقرر أن يحقق مع أبي مدين بصفة شخصية، وبعث إلى أمير بجاية، وطلب منه أن يشخصه إليه معززا مكرما، وعندما علم أصحابه وتلاميذه بالخبر شق عليهم فراقه، وتخوفوا من سوء مصيره، فطمأنهم أبو مدين وقال لهم: «إن منيتي قريبة، ولغير هذا المكان قدرت، فبعث الله من يحملني إليه برفق وأنا لا أرى السلطان ولا يراني».

فطابت نفوسهم، وذهب عنهم الخوف وارتحلوا به إلى أن وصلوا إلى ضواحي العباد بتلمسان، فقال لهم: ما أصلحه للرقاد، ولما وصلوا إلى وادي يسر اشتد عليه المرض، فأنزلوه عن دابته، وتوفي فحملوه إلى العباد ودفنوه هناك سنة 594هـ الموافق لـ: 1197م.

قال عنه الشيخ أبو الصبر أيوب الفهري: كان زاهدا فاضلا عارفا بالله تعالى، قد خاض من الأحوال بحارا، ونال من المعارف أسرارا، وخصوصا مقام التوكل لا يشق فيه غباره، ولا تجهل آثاره، وكان مبسوطا بالعلم مقبوضا بالمراقبة كثير الالتفات بقلبه إلى الله تعالى حتى ختم الله له بذلك، ولقد أخبرني من أثق به ممن شهدوا وفاته أنه قال: رأيته عند آخر الزمان يقول: الله الحق[10].

كان سريع البديهة، ذكي الخاطر محبا لشيخه أبي يعزى مدافعا عنه، فكان مما رواه في ذلك: «قالت لي جماعة من الفقهاء المجاورين لأبي يعزى ثبت عندنا ولاية أبي يعزى، ولكن نشاهده يلمس بيده صدور النساء وبطونهن، ويتفل عليهن، فيبرأن، ونرى أن لمسهن حرام، فإن نحن تكلمنا في هذا هلكنا، وإن سكتنا تحيرنا، فقلت لهم: أرأيتم لو أن بنت أحدكم أو أخته أصابها داء لا يطلع عليه إلا الزوج، ولم يجد من يعاينه إلا طبيب يهودي أو نصراني، ألستم تجيزون ذلك مع أن الدواء اليهودي أو النصراني مظنون، وأنتم من معاناة أبي يعزى على يقين من الشفاء، ومن معاناة غيره على شك، فبلغ كلامي أبي يعزى، فكان يقول: إذا رأيتم شعيبا فقولوا له: عسى أن يعتقني، كأنه استحسن جوابي عنه»[11].

ومن كراماته وأحواله التي جعلته مثلا سائرا، وزادت في ذيوع أمره بين العامة، أنه جاء رجل إلى الشيخ أبي مدين ليعترض عليه، فأراد القارئ أن يقرأ عليه الكتاب، فسكته أبو مدين وقال: اسكت، ثم التفت إلى الرجل، وقال: لما جئت؟ فقال له الرجل: جئت لأقتبس من أنوارك، فقال له ما الذي في كمك، فقال له مصحف، فقال له أبو مدين: أخرجه، فأخرجه من كمه، فقال له اقرأ أول سطر، ففتحه، وقرأ أول سطر منه فإذا فيه: «الذين كذبوا شعيبا كأن لم يغنوا فيها، الذين كذبوا شعيبا كانوا هم الخاسرين»[12]، فقال له أبو مدين: «أما يكفيك هذا»[13].

ومع ما عرف عنه من كرامات، لم يكن يتقصدها في حياته، ولا يتخذها كما يفعل بعض المتصوفة آية للإقناع و الإخضاع للأتباع، بل كان ينفر من اتخاذ الكرامة الدالة على الولاية غاية تطلب لذاتها من وراء التعبد والتزلف إلى الخالق، فكان مما أثر عنه قوله: الملتفت إلى الكرامات كعابد الأوثان، فإنه إنما يصلي ليرى كرامة.

فقد قرن بين الشرك والتماس الكرامة حين لا يكون هم المتصوف رضا الخالق بل نيل المطالب والأماني الدنيوية حتى تصير الكرامة هوى جديدا يلقي بصاحبه في درك الشقاء والسمعة، وكم فتن الناس بأصحاب الكرامات، وكم شطح بعض المتصوفة بكراماتهم فغبنوا الناس وأوهموهم واستغلوهم أبشع استغلال.

فهذه العبارة وغيرها مما أثر من الشيخ تثبت نقده لتصرفات أتباع الطريقة الصوفية، وتفضح مدعي التصوف، وهذا ما جعل بعض الدارسين لحياته وشعره يؤكد أن أبا مدين «جمع بين التصوف النظري والتصوف العملي جمع علم وعبادة»[14].

خصوصيات خطابه الشعري الصوفي:

اعتبارا لكون شعر أبي مدين الغوث كان في محطاته الأصلية والأصيلة صدى صادقا لنفس مفعمة بحب الله متشبعة حتى الارتواء بماء الحقيقة متلونة بألوانها هائمة بين أطيافها وصورها، فإن هذا الصدى الدافق كثيرا ما كان أكبر من كل حدود شعرية، من كلمة ووزن، ففاضت الإشارة حتى لم يبق للعبارة معنى، وعجز الوزن عن مجاراة إيقاعات النفس، وهام الشاعر المتصوف على الكون من وجد ومن طرب، وبجانب هذا الأفق الشعري الباذخ، وانسجاما مع أدوار الشيخ أبي مدين الغوث التي توزعت بين التربية والإفادة والتعليم، فإننا لا نعدم وجودا في هذا الديوان لشعر تعليمي بسيط لعله يعود لبدايات الشيخ الأولى[15].

تؤكد هذه العبارة ترنح شعر أبي مدين الغوث في المستوى الفني، فتارة يرتفع لعمق تجربته الفنية الروحية الصادقة، وتارة يسهل ويتبسط بسبب ظهوره في مراحل

الشيخ الأولى من سلوك الطريق، أو بتأثير من التربية والتعليم التي شغلت معظم وقت الشيخ أبي مدين.

فمن شعره في الاستغاثة والتوكل:

إليك مددت الكف في كل شدة
ومنك وجدت اللطف في كل نائب
وأنت ملاذي والأنام بمعزل
وهل مستحيل في الرجاء كواجب
فحقق رجائي فيك يا ربي واكفني
شمات عدو أو اساءة صاحب
ومن أين أخشى من عدو إساءة
وسترك طاف من جميع الجوانب
فكم كربة نجيتني من غمارها
وكانت شجى بين الحشا والترائب
فلا قوة عندي ولا لي حيلة
سوى أن فقري لجميل المواهب

تتجلى في هذه الأبيات أحاسيس المتصوف وأحواله في مدارك الرياضة الروحية وما يساوره من توحيد وربوبية وتوكل ورجاء للخالق في أحوال الشدة والبلاء على الخصوص، فتنتزع الشاعر العاطفة الدينية المتعلقة بالله بلا وسائط، بل بتضرع مباشر، تفضح هذه العلاقة توظيف أبي مدين لمفردات خطابية مباشرة: «إليك، منك، أنت»، وقد جعلها الشاعر مقدمة وجوبا في أشطره الشعرية توقيرا واعتزازا وتخصيصها للمخاطب.

وبعض العبارات لا تحمل معنى العبودية وصدق التوكل فقط بل توحي بالتوحيد، كقوله: الأنام بمعزل، ففيها معنى الإخلاص لله وحده دون طلب الأنام أو إشراكهم في الطلب أو التواكل عليهم، فالصوفي الحق هو من يخص ربه وحده بتوكله ولا يطلب حاجته إلا منه، «إن شئت فسم تلك المثاليات بالتصوف أو بالأفق الأعلى، وإن أحببت فليكن عنوانها نورانية العبودية أو الروحانية الإسلامية. فالتصوف هو جماع تلك المثاليات،

مسجد أبي مدين شعيب التلمساني

وهو الذي يرسم الأفق الأعلى لمن يتسامى، الأفق الأعلى المشرق بالروحانية الإسلامية، الأفق الأعلى الذي تتجلى فيه العبودية الكاملة بأنوارها وإلهاماتها»[16].

من بديع الصور في هذه المقطوعة تشبيه الكربة بالشجا، وهو إما الغصة ببقايا الطعام، أو الهم والحزن، ودقة التصوير التي جعلته يصف مكان الشجا المتموقع بين الحشا (الأحشاء أو داخل البطن)، والترائب جمع تريبة، وهي موضع القلادة أو عظام الصدر للإيحاء بعظم الكربة، ولكن الأعظم منها الخالق القادر على زحزحة الكروب على ثقلها وشدة وطأتها.

ونلفي الشاعر يوظف بعض المصطلحات التي أضحت جزءا من لغة المتصوفة مثل: اللطف، الرجاء «فقري المواهب»، وقد اختار لتضرعه بحر الطويل.

ويقول من بحر الطويل أيضا[17]:

تذللت في البلدان حين سبيتني
وبت بأوجاع الهوى أتقلب

فلو كان لي قلبان عشت بواحد

وأترك قلبا في هواك يعذب[18]

ولكن لي قلبا تملكه الهوى

فلا العيش يهنى لي ولا الموت أقرب

كعصفورة في كف طفل يضمها

تذوق سياق الموت والطفل يلعب

فلا الطفل ذو عقل يحن لما بها

ولا الطير ذو ريش يطير فيذهب

تسميت بالمجنون من ألم الهوى

وصارت بي الأمثال في الحي تضرب

فيا معشر العشاق موتوا صبابة

كما مات بالهجران قيس المعذب

تدخل هذه المقطوعة الجميلة في الحب الإلهي، وتحمل الآلام الجسام في سبيل التعلق بالحضرة الإلهية، فمن فرط تعلق أبي مدين بالخالق تاه في البلدان، وشبه حاله بحال المسبي الموثق المغرب تضنيه أحوال المحبين من صبابة وشوق وسهاد وشجن، حتى تمنى أن يمتلك قلبين، فيعيش بواحد، ويخلص الثاني لخالقه، كي يوفق بين مطالب الدين والدنيا، ولكن أنى له ذلك وهو لا يملك بين جوانحه سوى قلبا واحدا يتجرع به غصص التعلق، ويكاد ينفطر مما يعالج من أحوال المحبين، فهو معلق بين حياة وموت، وأحسن الشاعر اقتباسا عن مجنون الشعراء قيس بن الملوح حين شبه قلبه، وهو في هذه الحالة بحال العصفورة التي وقعت بين يدي طائش لاهٍ يضمها لهوا فيكاد يقضي بحتفها، فهي بين ضم وموت، لا يفك الطفل عقالها، ولا العصفورة تملك ريشا يسعفها بالطيران بعيدا، فما أبدعه من تصوير لقلب العاشق الولهان، حتى أطلق عليه تسمية المجنون وهو المجذوب المتأله الذي له أحوال تخرج عن دائرة المألوف، وهي تسمية كثيرا ما أطلقت على المتصوفة لأنهم يخرقون ما هو معروف بالعادة قولا وأحيانا فعلا، وينبسون بشطحات قد ينكرها القوم، ومن ذلك أيضا الملامة، قال أبو حفص الفتى الخراساني عن الملامتية: «أظهروا للخلق قبائح ما هم فيه، وكتموا عنهم محاسنهم، فلامهم الخلق على ظواهرهم، ولاموا أنفسهم على ما يعرفونه من بواطنهم»[19].

ويعد أبو مدين من الأوائل في المغرب ممن قصدوا القصيدة في الحب الإلهي التي لا تباين قصيدة الحب الإنساني في البناء والدلالة إلا من حيث اعتبار السياق الصوفي، ومن حيث بعض القرائن اللفظية والدلالية القليلة التي تستوقف القارئ المتأني من حين لآخر، «وسبيل التصوف إلى تلك الآفاق هو الاستعداد الفطري الأمثل في الحب الإلهي، ثم الذكر الدائم، والخلق الكامل، والتطوع المتواصل لما فوق الفرائض والنوافل»[20].

وهذه القصيدة تصور بعد الغياب أو ما يسميه الصوفية بالفرق الأول، فقد قرأ أحد المريدين شعر شيخه الصوفي فبدا له غير ما اعتقد، فقال الشيخ لمريده: إن فتشت في شعري عن الحب الجسداني فسوف تجده، وإن فتشت عن الحب الصوفي فسوف تجده أيضا، ولكن بالقدر الذي أنت عليه.

وكأن القصيدة بوصفها جملة كبيرة مجاز لغوي علاقته المشابهة بين حقيقة ما تدل عليه من حب إنساني، ومجاز ما تدل عليه من حب إلهي مع وجود قرينة السياق الصوفي والمتصوف مانعة من إرادة المعنى الحقيقي للدال، وصارفة إلى إرادة المعنى المجازي له[21].

فالقصيدة إذن هي بمثابة استعارة كبيرة تصريحية قائمة على علاقة التناظر والتماثل بين الشبيه المصرح به أبدا والأصيل المطوي أبدا.

ففي قصيدته هذه يتجلى شوق الذات الصوفية إلى لقاء الذات العلية، وتبرم من الفراق الذي حدث في عالم الأمر والسوي من عالم الخلق الذي وجدت نفسها فيه مكبلة بأغلال الحظوظ البشرية، مثلها في ذلك مثل السبية التي سبيت وأبعدت عن موطنها وأهلها[22].

فالعلاقة بين الذات الصوفية والذات العلية علاقة الانفصال الأمري، وغياب الذات الصوفية في عالم الغير، وتعلقها الشديد بعالمها الأصلي وشوقها إليه.

ويقول من بحر الكامل:

تحيا بكم كل أرض تنزلون بها
وكأنكم في بقاع الأرض أمطار
وتشتهي العين منكم منظرا حسنا
كأنكم في عيون الناس أزهار
ونوركم يهتدي الساري لرؤيته
كأنكم في ظلام الليل أقمار
لا أوحش الله ربعا من زيارتكم
يا من لهم في الحشا والقلب تذكار

كثيرا ما تعلق المتصوفة بإخوانهم الفقراء وبادل المريدون سمات الاحترام والتبجيل لشيوخهم، ونرى هذه العاطفة متجلية عيانا في هذا المقطع، فيجعل منزلة الفقراء من منزلة الغيث المطير في البقعة الجدباء، ونظارة وجوههم وضيائهم بصورة الأزهار التي تخلب العيون بمنظرها، وهدايتهم للناس في علو الأقمار، وتنويرها لحلك الظلام، وتقترب هذه الصور المقسمة تقسيما تقابليا من الصور التي دأب شعراء الأندلس على صوغها في موشحاتهم لأنها ترتبط كثيرا بالمناظر الحسية، كأن عرق أبي مدين التلمساني الإشبيلي نزغ فنطق في هذه اللحظة، فعبر عن الحال بأنفاس أندلسية.

فيما يخص الهيكل العام للقصيدة الصوفية ألفيناه قد تجسد وتشكل من قسمين أساسيين لا تخلو قصيدة صوفية من انبنائها بهما معا أو من أحدهما على الأقل، ففي حال انبنائها إلى جزأين فإن أحدهما ــ الأول منها غالبا ــ لابد أن يتضمن الفرق الأول وبالتالي فهو مبني إلى الغياب عن الحضرة، وآخرها ــ الثاني منها غالبا ــ لابد أن يتضمن الفرق الثاني، وبالتالي فهو مبني إلى الحضور أو الغياب عما سوى الحضرة.

وحينئذ فالجزءان يشكلان بنية القصيدة تشكيلا متقابلا ومتباينا وفي حال انبنائها إلى جزء واحد مطرد وصريح، فإن هذا الجزء، إما أن يكون كله مبنيا إلى الغياب، وإما أن يكون كله مبنيا إلى الحضور، مع وجود الظلال الإيحائية للبعد المناقض، وحينئذ ففضاء النص الصوفي يتشكل على نحو من الأنحاء الآتية:

- (غياب) (حضور) أو العكس
- (غياب صريح) (حضور إيحائي ضمني ممكن)
- (حضور صريح) (غياب إيحائي ضمني ممكن)

من الموضوعات الشائعة لدى أبي مدين ما يتعلق بقسم الغياب: الطلل، الحنين، الرحلة، ما يخص قسم الحضور: الخمر المادية، المقام، الحال، ومنها ما هو مشترك بين القسمين كالغزل أو ما يعرف بالحب الإلهي[23].

القصائد كما سبق وصف بنيتها وجدناها إما أنها ترسم دلالة الغياب وتتجه نحو الحق، وإما ترسم دلالة الحضور وتلتفت نحو الحق، وفي كلتا الحالتين يتم رسم الدلالة من موقع الخلق إذ لم نجد من القصائد ما يزامن موقع الحق، وذلك لأنها مرحلة الجمع التي يمتنع فيها كل شيء[24]؛ راسمة بذلك دلالة موحدة على شكل مثلث يوافق تمام الموافقة سلوك الصوفية العملي، فهم جميعا ينطلقون من سلوكهم من موقع الخلق، والذي يسمونه «الفرق الأول» ثم يتدرجون منه نحو «الحق» حيث يتم لهم الجمع، ولابد بعده من صحو وعودة إلى موقع الخلق، وهو ما يسمونه بالفرق الثاني، وذلك أيضا ما يوافق تمام الموافقة مقولات الصوفية النظرية، ونكتفي هنا بقول أبي مدين التلمساني:

- من علامات صدق المريد في بدء إرادته فراره من الخلق؛
- من علامات فراره من الخلق وجوده بالحق.
- ومن علامات صدق وجوده للحق رجوعه إلى الخلق.

إن الشعر الصوفي كما تحدده التجربة الصوفية لا شيء سوى شعر الغياب عن الحضرة الكلية أو شعر الحضور أو هما معا متعاقبان في قصيدة واحدة، أو في ديوان واحد، وما عدا ذلك فقد يكون نظما في غرض من الأغراض المحيطة بالتجربة الصوفية العملية.

ومن حيث الكم في منظوم أبي مدين التلمساني خصوصا كما هو في منظوم الصوفية عموما فإن الغلبة الغالبة هي عادة لمرحلة الغياب، ذلك لأن التجربة

الصوفيــة العمليــة قلما يحظــى فيها الصــوفي بالحضور، فقــد يظل ينشــده في شــعره دون فتح، لذلــك فقد لا نجد لبعــض الشــعراء في مجمــوع شــعرهم الصــوفي قصيدة واحــدة تمثل بعد الحضــور وتناظــره، وإن وجدت فهي في حكم الترجي أقــرب منهــا إلى حكم الحضــور الفعلي، كما هي الحــال في تائيــة أحمــد التيجاني[25].

إن المتصوف كي يتســنى لــه تغيير المجتمــع من حوله مما هــو عليه في الواقع مــن حظوظ دنيويــة إلى ما ينبغي أن يكــون عليه مــن حقوق مثاليــة لابد له من أن يســعى هــو أولا إلى تغيــير مــا بنفســه من حظــوظ عــن طريق المقامات المرســومة في ســلم الترقي نحو الحــق، حتى يتم له القيام بالحــق ثم يعود إلى الخلــق، أو المجتمــع ليقوم فيه مغــيرا الكائــن إلى الممكن بالحــق للحق، فهو لا يكتســب لقب الــولي أو الولايــة، ولا يمارس ســلطته الروحية على من حوله إلا إذا اكتســب شــرعية الحــق، وظهرت عليه مخايل ذلــك في الخلق، وذلك بجريان الكرامــات أو خوراق العــادات على يديــه تماما كما جرت المعجــزات على يدي الأنبيــاء تصديقا لهم من الحق وتأييــدا، فولي بلا كرامات دعــي كالنبي بلا معجــزات، وما تلــك الكرامــات للأولياء والمعجــزات للأنبيــاء في نظــر الصوفيــة إلا فعــل الفاعل يصرفها في أيــدي القوابل التي قامت بالحــق للحق في دنيا الخلــق[26]، وغالبا مــا يتمثلــون في مثل هــذا التأويل بقول الله تعــالى: «وما رميــت إذ رميت ولكــن الله رمى»[27].

مكانة الشيخ أبي مدين شعبيا:

للشــيخ أبي مدين شــعيب مكانة مرموقة في الوســط الشــعبي، فقد نظر إليه عامة الناس بشــكل متــوارث أنه صاحب الولايــة الأول مغربيا، وأقدم صــوفي عرفته بقعة الجزائر والمغــرب، وهم يفتخــرون لكون تلميــذه الصوفي ابن عربي، وأســتاذه عبــد القادر الجيلاني، وقــد تخرج على يده علماء كــثر تجاوز عددهم التســعمائة، كمــا أنه جمع بين التصــوف النظــري والعملي، وبين العبــادة والجهاد، وبين الممارســة الصوفية والشــعر الصوفي، فكان أنموذجا نادر التكرر.

فلم ينتبذ أبــو مدين صومعة ولا انعــزل في غار بل كان في موكــب المجتمع يخدمه بعلمــه وبكرمه، حــتى أنه هب للمشــاركة في حملــة صلاح الديــن الأيــوبي لتحرير بيت المقــدس، وقطعــت ذراعه هنــاك. فمن ينقــذ الأقصى، فذراعه في القــدس تصيح؟

ولقد روج بعض أشــهر تلاميذه لكرامــة التحدث عن الشــيخ ونفعهــا وبركتها حــتى صــار ذلــك دأب العامة، في التمــاس بركــة أبي مدين عنــد مقصد الزيــارة لضريحه بتلمســان، وقــد روى في ذلك الشــيخ ابــن عــربي ــ وهو تلميــذ لأبي مديــن ــ في رســالته روح القدس في محاســبة النفــس في ترجمته للعالــم أبي يعقوب يوســف بن يخلف القــومي بعــد أن ذكر خروجه معــه مع آخر مــن أصحابه، فــأردا الــنزول إلى المدينة، فركب فرســه، وألــزم ابن عربي كما قــال بيده ركابــه، فجعل يحدثني بفضائل الشــيخ أبي مدين، وكراماتــه رضي الله عنه، وأنا قــد فنيت في كلامه، فــلا أحس بنفــسي، وأرفــع إليه وجهــي في أكــثر الأوقات فأراه ينظر إلي ويبتســم، ويهمز فرســه فيســرع وأســرع معه، ثم وقــف وقال لي أنظــر ما تركت خلفــك، فنظرت فرأيت الطريق الذي مشــيته كله شــوك يصــل إلى مقعد الإزار، ورأيت شــوكا آخر منبســطا في الأرض، قال انظر إلى قدميــك، فنظرت إلى قــدمي، فلم أرى بهما أثــر، قال أنظر إلى ثوبــك، فنظــرت فلــم أرى أثرا، فقــال هذا مــن بركة ذكرنــا أبا مديــن رضي الله عنه، الــزم يا بني تفلــح، وهمز فرســه وتركني.

ولعل أبــرز تأثير شــعبي يرتد إلى عصر الشــاعر لخضر بن خلــوف[28] وهــو أيضا مجاهــد وصوفي جزائــري تأثر في العهد الإســباني بالولي الشــيخ بومديــن، ووضع قصيدة بعنــوان الأمانــة فســرها النقــاد أنهــا بمثابــة الاعتمــاد الروحــاني في مواصلــة العمــل الصوفي والمثابــرة عليه.

وهي تدخل في إطار الشــعر الشــعبي، والشعر الملحون الجزائــري في أغلبــه تقليــد للقصيــدة المعربــة، فالفــرق بينهمــا هــو الإعــراب، فهو من لحــن يلحن في الــكلام إذا لم يــراع الإعــراب والقواعد اللغويــة المعروفــة، أما قائل هذا الشــعر فقــد يكون أميــا، وقد يكــون متعلما فبعض القصائــد رغــم أنهــا لا تراعي القواعــد اللغويــة فهي في روحهــا فصيحــة، لأن ألفاظهــا وعباراتهــا ممــا يدخل في

تركيب الفصحى لا في تركيب العامية ونسيجها، وإن كان بعضها لا يراعي البحور والأوزان المعروفة[29].

ويفضل الركبي تسمية الشعر العامي الذي يمزج بين كلمات الفصحى والعامية الشعر الملحون مخالفا لبعض الباحثين الذين يفضلون تسميته بالشعر الشعبي أو شعر الزجل، ويعود السبب برأيه إلى أن في هذا الشعر من الموشحات أو الأزجال التي تقترب من الفصحى في كثير من الأحيان أو تتراوح بين العامية والفصحى[30].

وبالنسبة للجزائر يمكن القول بأن الشعر غير المعرب يرتد إلى الفتح الإسلامي ثم شاع بين الناس بصورة جلية بعد مجيء الهلاليين إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعددة حيث تغلغلوا في الأوساط الشعبية، وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية اعترف بها كثير من الدراسين.

ومن الأسباب الأخرى الفاعلة في انتشار الشعر الملحون ضعف الثقافة العربية في عصور الانحطاط وبعد دخول الأتراك والاحتلال الفرنسي، وتظافر ظروف القهر وغياب الاستقرار السياسي مما عطل انتشار العلم والتعليم.

وقد ألهم لخضر بن خلوف بالسفر من مستغانم إلى تلمسان أين يقوم مدفن أبي مدين في المزار الشهير بالعباد، وأشار بن خلوف في مستهل قصيدته أنه انتظر خمسين عاما ليحقق أمنيته، ويذهب إلى تلمسان.

يقول في بعضها:

آه يا سعدي وفرحتي

من بومدين الغوث جبت الأمانة

من بعد خمسين عام وأنا نستنى، سعيت بروحي وراحتي

محمد الفضيل مفتاح الجنة

أحمد روحي وراحتي

وهي أمانة روحية شعر بن خلوف بنيلها عند زيارته لقبر أبي مدين ما يثبت بجلاء مكانة الشيخ في نفوس العامة، فقد مرت على وفاته أربعة قرون ونيف، ومع ذلك لا يزال قبره يزار، ويتبرك الزائر بالقدوم إليه.

ويقول بن خلوف منوها بقيمة هذه الزيارة:

آه من سعدي وفرحتي بهذا الملقى فيها شلا

نصيف من نعايم الأسرار.

كنت على كل يوم تأخذني الضيقة مكاوية

منورة من نور المختار.

حتى جاد الإله من ليه البقاء

أنعم علي بزورة إمام الجدار.

وحسب أحد الباحثين فإن بن خلوف في هذا المقطع يومئ بمعاناته من ضيق مصدره نور النبي محمد[31]؛ ولم ينجي ضيقه إلا بهذه الزورة التبركية التي تؤشر لحصول ابن خلوف على علائم الطريق الصوفي كما يؤكد ذلك بقوله في حوار جواني جرى بينه وبين الشيخ بما يشبه الرؤيا داخل مقامه الصالح:

تم مكنت لي بريتي

منين قراها أنا واياه تسالمنا

عجباته جماعتي

اقضيت منه مسايلي وتعاهدنا آه يا سعدي

وفرحتي

محمد الفضيل مفتاح الجنة

أحمد روحي وراحتي

بتنا متذاكرين الليل وما طال

على دين النبي أحمد طه المبرور

قال لي أنا بومدين أصلي من الأفضال

من الأندلس همتي فيها مذكور

قلت له أنا بن خلوف مداح المرسال

هاويني بالحديث يا مصباح النور

ويشير في ثنايا حديثه بإعجاب الشيخ أبي مدين بشعر بن خلوف في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم،

وقد أعطاه أمانة إكمال طريقه الصوفي[32]؛ والسعي إلى نشر الأخلاق الفاضلة والتعاليم المتظللة بمشكاة النبوة، وقد أمدت هذه الزيارة بن خلوف بالطاقة الإيجابية وأسبغت عليه القوة فزار كل أضرحة الأولياء في مقاماتهم بمنطقته، فيقول مفتخرا:

بعد كمال الحديث قال لي يا الأكحل

خذ الأمانة و سيربها بإذن الله

ميت وعشرين شيخ من والي الكامل طبعوا لك

بالنصاف هاك الكاغط اقراه

كمل الختمة الشفيع المفضل

أسقاك بالسر الزمزمي رسول الله

إذا كان للشيخ أبو مدين حضور في الشعر الشعبي لا يزال مستمرا كلما لهج الشعراء بذكر الأولياء ومناقبهم في أشعارهم، فإن له حضورا مماثلا أيضا في الذائقة الفنية، فقد تحولت بعض القصائد عنه إلى مغان شعبية متداولة في أوساط الناس بكثرة كتلك الأغنية المشهورة باسم «سيدي بومدين» والتي لاقت نجاحا منقطع النظير منذ ظهورها لا تضارعها في المكانة سوى أغنية أخرى «عبد القادر يا بوعلام رواج هذه الأغاني يكشف عن شدة تعلق العامة بأخبار الأولياء، وبخلود مكانتهم في أذهانهم، فهم يشعرون بالارتياح بمجرد سماع إحدى الأغنيتين، مما يكشف عن عمق الاعتقاد لديهم بتقديس هؤلاء الصالحين.

هذا التأثير السحري في العوام جعل الأموال المحصلة في عشرة أضرحة بالجزائر فقط يقدر بأكثر من 80 مليار س بما يقابل 5.7 مليون دولار ناهيك عن وجود خمس وسبعون ألف (75000) ضريح ومزار، منها ستة ألاف تقام لها الاحتفالات الرسمية، كما جاء في دراسة أحد الباحثين استمرت قرابة عقد من الزمن[33].

ويأتي مطلع القصيدة المغناة بالصيغة الآتية: «سيدي بومدين جيتك زايـر، آجيني في المنام نبرا»، «منظر وجهك يا السيد تذهب عني كل جحرة»، راني مضرور يا السيد مثل المدقوق بالشفرة»، وهي تشير إلى زيارة ضريح أبي مدين للتبرك وطلب الشفاء، والتوسل بمقامه، وبث شكواه، وتباريح معاناته من الزائر الولهان، وتمني رؤيته في المنام لكي ينعم الرائي بالشفاء البدني والروحي على طريقة الشيخ لخضر بن خلوف الذي تجلى له طيف أبي مدين فكشف عن كربته في مقام العباد الذي دفن به الشيخ أبو مدين، فيصف ذلك بقوله:

يوم الجمعة مشيت ساري للعباد

تم نادى وهب لي بومكحلة

نصيب مغارة مجاورة سيدي عباد

وقفت على السجود من نحو القبلة

ونظرت خيال جاي فدفد كالفدفاد

يا محسنه بزين مكمول الطولة

ومكنت له بريتي

وتصدرت هذه الأغنية الشعبية المتداولة ببيت فصيح: «أمر على الأبواب من غير حاجة لعلي أراكم أو أرى من يراكم»، وهي مما نظمه الشيخ أبو مدين التلمساني، وشاع ذكره وحفظه بين المحبين والمنتسبين إلى التيار الطرقي الصوفي.

ولعل التغني بأقطاب الصوفية وبمآثرهم الروحية. وإن كان فيه ما يدل على التوقير للشيوخ، ولكنه أيضا يثبت نزعة التواكل لدى العامة، وشكلية التعلق بالولي قولا لا عملا، هكذا إذن يصبح التصوف لدى بعض الدارسين -في زمن الانهيارات الكبرى- مجرد فاكهة. والعمل الضروري إنما هو قائم على التشمير عن ساعد الكدح؛ لاستخراج حقائق الإيمان مباشرة من القرآن العظيم، والسير بها في الآفاق مربيا ومعلما[34].

ومن أبرز خصائص الشعر الملحون الجزائري عامة وشعر لخضر بن خلوف ظاهرة التقليد، فقصائد الشعر الملحون الديني تسير على نسق القصيدة العربية الدينية التقليدية من حيث بدايتها أو الموضوعات الكثيرة التي تعرض لها في القصيدة الواحدة[35]، وحين يمدح العباد والزهاد ورجال الطرق فهو تارة يفعل ذلك بعد مدحه للرسول صلى الله عليه وسلم، وتارة أخرى

يوجه مدحه لممدوحه منذ اللحظة الأولى، وهذه كلها بدايات تقليدية رأيناها في الشعر المعرب الفصيح.

لقد احتفت أشهر المصادر التي أرخت للتصوف وترجمت لأعلامه بمكانة الشيخ أبي مدين ككتاب «صلة الصلة»، وكتاب «التكملة»، و«سفر النجم الثاقب فيما لأولياء الله من المآثر والمناقب»، وكتاب «أنس الفقير وعز الحقير»، وكتاب «المعزى في مناقب الشيخ أبي يعزى»، وكتاب «جذوة الاقتباس»، ومصدر «سلوة الأنفاس»، وكتاب «نفح الطيب»، كما له في الموروث الشعبي رصيد ومكانة مبرزة مماثلة في علمي الحقيقة والشريعة، ولعل جهاده في الأقصى ومكانته العلمية التي جعلت ما يقارب 1000 عالم يتخرج على يده، وتصديه لفريضة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر حتى أثار توجس السلاطين كانت شواهد في بقاء سيرته راسخة في المخيال الشعبي رغم مرور ما يربو عن عشرة قرون.

- **الهوامش**

1. عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، دار الكتاب الجزائر، 2009، ص: 242.
2. المرجع نفسه، ص: 243
3. يحي بوعزيز: أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، دار البصائر الجزائر، 2009، ج2، ص: 11
4. المرجع نفسه، ص:12
5. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، منشورات كلية الآداب الرباط، ط2، 1997، ص: 320
6. يحي بوعزيز: أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، ج2، ص:14
7. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، ص: 322.
8. يحي بوعزيز: أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، ج2، ص:16
9. حبار مختار: شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002ص: 14
10. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، ص: 319.
11. المرجع نفسه، ص: 323.
12. سورة الأعراف، الآية 92.
13. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، ص: 325
14. حبار مختار: شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ، ص: 13.
15. ينظر مقدمة ديوان أبي مدين شعيب الغوث: إعداد عبد القادر سعود، سليمان القرشي، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان،ط1، 2011، ص: 08. وقد بلغ ما جمع في ديوان أبي مدين 47 منظومة منها 18 موشح، و29 قصيدة ما بين مقطوعة ومطولة.
16. طه عبد الباقي سرور: التصوف الإسلامي والإمام الشعراني، مؤسسة الهنداوي، المملكة المتحدة، 2017، ص: 11
17. ديوان أبي مدين، ص: 14.
18. هذا البيت والأربعة التي تليه اقتباس كامل من قصيدة قيس بن الملوح
19. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، ص:19.
20. طه عبد الباقي سرور: التصوف الإسلامي والإمام الشعراني، ص:12
21. حبار مختار: شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص: 36.

22. المرجع نفسه، ص: 37.
23. حبار مختار: شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص:23.
24. المرجع نفسه، ص: 24.
25. المرجع نفسه، ص: 32.
26. المرجع نقسه، ص: 25.
27. الأنفال، الآية: 17.
28. هو الشاعر الأكحل بن خلوف بن عبد الله المزغراني ولد في احدى قبائل منطقة الظهرة سنة 1479 م الموافق ل 899 هـ، قضى شبابه بمنطقة مزغران، خاض غمار الجهاد ضد الإسبان في معركة شهيرة جرت سنة 1557م خلدها في شعره الملحون، في الأربعينات من عمره زار تلمسان فتأثر بمشايخها الصوفيين، فمال الى التزهد والعبادة، ثم ارتحل رفقة عائلته إلى عين ابراهيم، وأكمل حياته في العبادة ونظم شعر المدائح النبوية، عاش متقصدا متعففا فقيرا وكثيرا ما أفصح عن ذلك بشعره، عمر طويلا حتى ناهز 124 سنة توفي سنة 1585هـ 1024م ويتواجد ضريحه حاليا بمنطقة سيدي لخضر بولاية مستغانم، ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي،ج1،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1981،ص:200.
29. عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث،ج1، ص:362
30. المرجع نفسه: 365
31. صحيفة المساء عدد 10/08/2012 مقال بعنوان: باحثون مختصون يشرحون قصيدة الأمانة: بن خلوف أصبح واليا بعد زيارته لبومدين الغوث.
32. عقدت أيام دراسية بالمهرجان الوطني لأغنية الشعبي خصصت لدراسة تحليل قصيدته الأمانة في شهر أوت سنة 2012
33. الدراسة أجراها الباحث عمر بن عيشة متخصص في تراث الأنساب والمقدس الشعبي، نقلا عن مقال بعنوان: من ينتقع بأموال طالبي بركة الأضرحة في الجزائر، نشر حمزة عتبي على موقع :.www.arabic cnn.com
34. فريد الأنصاري: بديع الزمان النورسي: من برزخ التصوف إلى معراج القرآن، مجلة النور للدراسات الحضارية والفكرية السنة الخامسة جانفي 2014، العدد 9 ، ص: 104.84.
35. عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري،ص:504.

• المصادر

- أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، منشورات كلية الآداب الرباط، ط2، 1997
- ديوان أبي مدين شعيب الغوث: إعداد عبد القادر سعود، سليمان القرشي، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان،ط1، 2011
- حبار مختار: شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002.
- طه عبد الباقي سرور: التصوف الإسلامي والإمام الشعراني، مؤسسة الهنداوي، المملكة المتحدة، 2017
- فريد الأنصاري: بديع الزمان النورسي: من برزخ التصوف إلى معراج القرآن، مجلة النور للدراسات الحضارية والفكرية السنة الخامسة جانفي 2014، العدد 9 ، ص: 104.84.
- عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، دار الكتاب الجزائر، 2009
- يحي بوعزيز: أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، ج2، دار البصائر الجزائر، 2009،

• الصور

- من الكاتب.

عادات وتقاليد

الحكوز في المغرب:
عيد شتوي بانشغالات معيشية 78

الطب الشعبي والمقدس في الثقافة الشعبية العربية
قراءة سوسيو-انثروبولوجية في قوة المكانة 92

تنشئة الطفل في المجتمع القروي:
دراسة في المعتقدات الشعبية الريفية 114

د. أحمد الوارث - المغرب

الحكوز في المغرب: عيد شتوي بانشغلات معيشية

يحتفل سكان قبيلة بني زروال، شمال المغرب الأقصى، إلى اليوم، بمناسبات لها ارتباط وثيق بالتغيرات المناخية، يعيشون خلالها أجواء مختلفة عن الأيام العادية، ويمارسون فيها طقوسا وشعائر ذات حمولات ثقافية لافتة للانتباه؛ لعل أشهرها: الاحتفال المسمى «الحكوز» في فصل الشتاء، و«العنصرة» في الصيف. وهنا، نتوقف للحديث عن الاحتفال الشتوي، في محاولة لرصد طقوسه وشعائره، وفهم الأسباب والدلالات الكامنة خلفه.

الحكوز: مظاهر الاحتفال

جرت العادة، في قبيلة بني زروال، على غرار سكان البوادي المغربية، شمالها وجنوبها، حينما تتساقط أمطار الخريف

يجتهد الفلاحون في أعمال الحرث، بدءا من منتصف أكتوبر[1]، وطيلة شهري نونبر ودجنبر؛ قلوبهم ظمآى، والتوجس حاضر من أن تتقلب الأجواء، وتهب الرياح الشرقية الجافة.

وسواء سقط المطر بانتظام أم بغير انتظام، تبدأ درجات الحرارة في الهبوط تدريجيا، لتبلغ مداها مع حدوث الانقلاب الشتوي، قبل أن يتحول البرد إلى زمهرير معلنا انطلاق أربعينية الليالي الشتوية يوم 12دجنبر/ 25دجنبر العجمي[2]، ومن ثمة انتهاء أشغال الحرث تماما.

يُعَبر عن أربعينية الليالي باستعمال الليل لأنه يكون أشد بردا من النهار[3]، علما أن النهار نفسه يكون باردا جدا، سيما صباحا، إلى حد أن الماء، في البرك، يبلغ درجة التجمد، في وقت يكتسي الفضاء غطاء من الضباب الكثيف، الصاعد إلى مدارج السمو، حيث ترصعه السماء بالغمام، فيظلم الجو نهارا؛ ولا تجد الشمس مخرجاً من بين السحب؛ تود هي نفسها لو جرّت النار إلى قرصها، من هول الزمهرير. وخلال هذه الليالي «يموت كل ما ليس له عظم من الحيوانات»[4]، بل إن ألوان البشر أنفسهم تتغير، كما تنشف الأبدان، ويجمد الريق في الأشداق، والدمع في الآماق، ويتسرب البرد ليستقر في العظام والأكباد؛ لذلك يحضن الفلاحون مواشيهم، كما يحضنون أنفسهم وأبناءهم، فلا تبيت في العراء.

زد على الزمهرير، يعيش الناس، في هذه الليالي الأربعينية، مرحلة عصيبة جدا؛ لأنهم دفنوا في الأرض جل ما اِدَّخَرُوا من حبات الزرع، ولم تعد لهم مشاغل تدر عليهم مداخيل عاجلة. لذلك لا نعجب إذا وصفها الناس بكلام معبر جدا عن واقع الحال، هو: «عنق العام»؛ تستطيع خلاله أن ترى الفقر باديا، دون استحياء، على وجوه الناس، مصحوبا بالخوف والتوجس، والعيون تراها ملتصقة بالأرض، بينما القلوب تنبض مع نبض البراعم والبتلات، تحصي حبات المطر، تخشى أن تقل رحمة السماء فيأتي الجفاف على الأخضر واليابس.

اليومية العصرية «لبوعياد»

ربيع الثاني 1441	دجنبر 2019
الأربعاء	Mercredi
28	25
Rabiâ II	Décembre

وجدة 08 فاس 20 مكناس 23 الرباط 28
البيضاء 31 مراكش 32 أكدير 45 العيون 50

دجنبر الفلاحي		
12	الفجر	29,5
	الشروق	59,6
	الظهر	04,12
	العصر	38,2
	المغرب	01,5
	العشاء	31,6

دخول الليالي (40 يوما) ـ ميلاد المسيح

ورقة من اليومية العصرية المغربية الشهيرة

لكن الرجاء لا ينقطع أبدا من النفوس، أملا في تباشير خير تعفيهم من اِضطِراب البال في ليالي الشتاء الطويلة والباردة، سيما في الليالي الأربعينية، كما تقدم. والحالة هذه، حين يحل يوم العشرين منها، يتذكر الناس مناسبة، تقوم مقام العيد في حياتهم، تعرف باسم: الحجوز[5] أو الحاجوز[6]، أو الحكوز[7]، أو حاكوزة[8]، أو لحاكوز[9]، بنطق حرفي الجيم والكاف جيما مصريا، أو الحَوْز، هكذا بلا جيم ولا كاف، وهذا الاستعمال الأخير هو السائد لدى قبائل جبالة إلى اليوم.

تحل هذه المناسبة ليلة الفاتح من يناير[10] حسب التقويم الفلاحي، الموافق ل 13من الشهر نفسه حسب التاريخ العجمي[11]؛ علما أن كلمة يناير ذات أصل أمازيغي، ومعناها: أول العام.. لذلك يسمونه أيضا إنّاير[12]، وكذلك ينّير[13]. لذا، فاستحضار هذا اليوم له ما يبرره؛ إذ هو إعلان عن بداية عام جديد.

كان الناس وما زالوا ينتظرون هذه المناسبة السنوية، ويستعدون لها استعدادا استثنائيا، يليق باستقبال

العام الفلاحي الجديد، سيما بتوفير المواد الضرورية لتحضير الأطعمة[14]، ثم يحتفلون بها، رغم تبدل الأحوال، ويمارسون فيها، إلى اليوم، شعائر وطقوسا خاصة جدا لا تمارس إلا في «نهار الحكوز»[15].

يبدؤون هذه الشعائر وتلك الطقوس، بعد غروب شمس النهار المذكور، حيث يحرصون على تحضير «عشاء إناير»، أو «عشاء الحكوز»، المتمثل في أكلة تسمى: الدشيشة؛ المصنوعة من الشعير المدقوق في المدار الشتائي، أي ثمانية أيام قبل حلول إنّاير[16]. تطبخ الأكلة بالماء والملح، وبعد أن تصب في صحن كبير، يضاف إليها زيت الزيتون، لتكون عشاء لأفراد الأسرة جميعا؛ يأكلون حتى يشبعون جيدا، ويتركون منه للحكوز نصيبها.

مما لا ريب فيه أن الأمر، هنا، لافت، لأن الناس، في هذه الجبال، حينما يحتفلون في مناسبة كهذه يحضرون طعام الكسكس؛ لكنهم يتخلون عنه نهار الحكوز، كما أن تفسيرهم معبر وعجيب، دوّنته باحثة معاصرة، في سياق كلامها عن الموضوع نفسه، في مدينة جبلية شمال المغرب، جاء فيه: «من خصائص هذا الاحتفال في تطوان أن لا يقع تبخير الكسكس مثلا، تشاؤما من عملية التقفيل التي تخضع لها طنجرة التبخير، عسى أن لا تقفل على الناس أبواب الرزق خلال السنة الجديدة»[17]. ومن المفيد أن نستحضر، في هذا الصدد، ما رواه إدمون دوتي (Edmond DOUTTE) أن يوم إناير يتفرد بخاصية، وهي أن الناس فيه لا يطبخون شيئاً يلزم فيه استعمال الكسكاس والبُرمة[18]. ومما لاشك فيه، أننا سنتذكر بالمناسبة، أيضا، المثل الشائع الذي يقول: (والله ما قَفَّلت لا فوّرت).

سيرا على هذا النمط، «لعل أشهر أكلة ترتبط بمناسبة حلول السنة الجديدة أو السنة الأمازيغية بقبيلة إبَقّويَن [في جبال الريف، شمال البلاد]، هي أكلة «ثِمويازْ»، و«حرطيطا» كما تسمى محليا، والمعروفتان، على التوالي، ب«ثيغواوين» و «البغرير» لدى القبائل الأخرى. تصنع الأُكلة الثانية من دقيق القمح الصلب المهيّأ على شكل عصيدة سائلة يفرغ مقدار منها في «أَنْخْذام» أو «أَمْسْخار» [يعني بهما إناء من فخار] ساخن موضوع فوق نار هادئة، فبمجرد ما يصب الخليط السائل فوق الإناء تعلوه فقاعات سرعان ما تتحول إلى ثقب تميز الفطيرة عن باقي الفطائر، هذا بالنسبة ل«حرطيطا»»[19]. أما أكلة «ثِمويازْ» فتصنع من حبوب القمح، تنقى بالغربال ثم ترطب في الماء، ثم تجرش بالمدق، ثم تذرى بالطبق وأخيرا تقلى في إناء من فخار فوق نار هادئة مع عدم التوقف عن التحريك، حرصا على جودة الأكلة[20].

للمقارنة نورد، هنا، نصا لإدمون دوتي، تكلم فيه عن عادات القبائل المغربية جنوب نهر أم الربيع، بهذه المناسبة، جاء فيه: «يعدّ الرحامنة في إنَّاير...، أكلة الدشيشة بالزيت، ... ومن عادتهم كذلك أن يطعَموا العصيدة، وهي أكلة ثقيلة يعدونها من دقيق الشعير... وأما أهل حاحا فالعادة عندهم أن يطعموا «تاكلة»، الاسم الأمازيغي للعصيدة، بالزبدة والعسل، وأما فقراؤهم فيجعلون معها زيت أركان، وكذلك يتناولون عسلاً قوياً ويشربون اللبن»[21]. بينما جرت العادة في دكالة، حسب مصدر آخر، أن يتناول الناس بالمناسبة طعاما مصنوعا من القمح المغربل يسمى: «حَرْبَر»[22].

ثمة أمر آخر له علاقة بهذه الأكلة هو أن المرأة الزروالية، قبل أن تغادر المطبخ لتقديم الدشيشة عشاءً لأسرتها، لا تنسى أن تخص الحكوز بحصتها منها، لذا تضع فوق أحجار الكانون، الذي طبخت فيه الأكلة، ثلاث لقيمات، بعدد الأحجار التي يتكون منها.

زد على الدشيشة، تُحضر ربة كل بيت، بعد العشاء، في قبيلة بني زروال وغيرها من القبائل الجبلية شمال المغرب، قفة، يسمونها: طبق الحكوز، وقد ازدانت بشتى أنواع الفواكه الجافة، من زبيب وتين، ولوز، ورمان جاف، وجوز. «ويشترط أن يكون [الطبق] ممتلئا إلى حد الفيضان»[23]، تضع المرأة الطبق بنفسها أو يضعه من يقوم مقامها من الإناث، وسط أفراد الأسرة، ثم تُوزع المحتوى بنفسها بالتساوي بين الكبار والصغار، ذكورا وإناثا، ثم تأخذ من كل فرد بعضا من حصته بدعوى أنه حق الحاكوز[24].

قفة مملوءة بالجوز المسمى محليا: (الكركاع)

طبق الحكوز

قبل خلودها للنوم، تنصرف ربة البيت إلى المطبخ مرة أخرى، فتعجن ما تراه كافيا من طحين للفطور، وتضع ما يناسب من الحمص في إناء من الماء بقصد ترطيبه، كما تترك العجين يتخمر، في انتظار الصبح. في الوقت نفسه، يأخذ رب الأسرة مقدار ثلاث لُقيمات من الدشيشة، ويلصقها على عارضة الباب الكبير، اعتقادا منه أنها الدليل على أحوال الطقس خلال الشهور الثلاثة الموالية؛ فكل لقمة، في رأيه، ترمز إلى شهر من تلك الشهور: يناير، فبراير، مارس. وكله أمل، حينما يتفقدها صباحا، أن تكون قد جادت ببلل وفير، لأنه علامة على المطر الوافر، وسنة فلاحية إيجابية.

للمقارنة، هنا، كذلك، يخبرنا السابقون أن «الناس ليلة فاتح يناير [الفلاحي، من دون شك، في أزمور وضواحيها الممتدة على ضفتي أم الربيع في سهول دكالة والشاوية، يتناولون أكلة] الدشيشة بالزيت ويأخذون قليلا منها ثم يضعونه فوق الخيمة، فإذا وجدوا في الغد أن رطوبة الجو قد أفسدت ما وضعوه على الخيمة، استبشروا بذلك واعتبروه علامة على أن «الصابة» ستكون جيدة، وإذا كان الأمر بالعكس، تطيروا منه وانتظروا سنة تُنْدر بالجفاف»[25]. كذلك، يفعلون في الرحامنة، حيث «يصطنعون كرة من تلك الدشيشة يضعونها فوق الخيمة في ذلك اليوم؛ إناير نفسه، ثم يعودون ليروها في اليوم الذي بعد، فإذا وجودها قد تبللت وترطبت كانت علامة على أن السنة الفلاحية ستكون جيدة، وإلا كانت علامة على أن سنتهم ستكون عجفاء ماحلة»[26]. كما «... يجعل الشياظمة كرات من تلك العصيدة في العراء خلال الليل، ليتعرفوا كيف تكون سنتهم الفلاحية»[27].

ثمة أمر آخر لافت للانتباه، يعتبر ثالث الطقوس المميزة في ليلة الحكوز من الليالي الشتوية في جبال بني زروال وما والاها من البوادي، يتعلق بالأطفال الصغار؛ فأثناء العشاء لا يكف الآباء عن حث أبنائهم على الأكل جيدا من الدشيشة، ويرددون على مسامعهم أن الحكوز ستأتي ليلا لتتفقدهم، وقد تشق بطن الذي لم يملأ معدته جيدا، وتضع فيه التبن ثم تخيطه. لذلك يذهب الأطفال إلى الفراش، وهم يترقبون حضور الحكوز، وفي أذهانهم أنها مخلوقة ليست من بني البشر ولا من الجن، وأنها تشبه: الغولة، لكنهم يستسلمون للنوم، خصوصا وأن الأجواء باردة والليل طويل جدا. وكلما استيقظ أحدهم صباحا سارع إلى الكشف عن بطنه، وكم تتملكه الرهبة حينما يجد سرته ملطخة بسواد الفحم، كدليل على أن الحكوز مرت من هنا، وأنها راضية عنه، دون أن يدري أن الأم هي التي فعلت ذلك به. والقصد كل القصد هو اعتقاد الآباء أنفسهم أن الأطفال إذا شبعوا ليلة الحكوز لن يجوعوا طيلة ليالي السنة[28].

بينما ينام الصبية، يكون للشبان، أي الأطفال الْقُصَّرِ، دون غيرهم من الذكور الشباب البالغين أو الشيوخ المسنِّين المُوقَّرين، يكون لهم موعد مع ليلة صاخبة؛ تبدأ بعيد غروب الشمس، بإشعال الشعل،

نسميها هنا (الشعّالات)، والجري بها في فرح وسرور، دون اتجاه محدد، كل واحد يحاول أن تدوم شعيلته أو لنقل (شعّالته) ملتهبة مضيئة أكثر من أقرانه، ثم بعد العشاء يبدأ الاحتفال بالغناء، المسمى هنا (باينو)، وهو طقس يكتسي أهمية كبيرة حتى أنه في بعض المناطق يطلق على الحكوز اسم (باينو) من باب تسمية الكل بالجزء[29]. توضيح ذلك أن أولئك الشبان، يشكلون، في كل حومة، فرقا، كل فرقة تتكون من عازف ناي أو أكثر، وضاربين على الدفوف، ومرافقين لهم يساهمون في الغناء، وبعضهم يحمل أدوات الإنارة، إذا كانت الليلة مظلمة، ثم يبدأ أفراد الفرقة في الطواف على الأبواب، وهم يرددون أهازيج عنوانها: باينو. وحربتها:

باينو أ باينو　　باينو يا باينو
باينو د الجبل　　حلو ومزيون
وخوتي لا تخفوشي　　انا معكم قد باباكم

وقولهم: «باينو أ باينو» هو تهنئة من أفراد الفرقة لأنفسهم ولبعضهم البعض بالمناسبة. ولعل لكلمة (باينو) صلة قوية ب: (ماينو)، علما أن (أسكاس أماينو)، بالأمازيغية، معناها: عام سعيد، وقد وردت، وتكررت، في أحد المراجع هكذا: (ْيانو)[30].

ومن ثمة فقولهم: «باينو دالجبل حلو ومزيون» هو وصف، وفي الوقت نفسه، رجاء أن يكون احتفالهم هذا حلوا وجميلا. أما القِسم الأخير ففيه حث على إكمال الطواف دون خوف.

وهكذا، يستهلون جولتهم، وهم يرددون تلك الأشعار، وأشعارا أخرى، لمجرد الاستئناس من قبيل قو لهم :

جوج حجيلات　　شريق شريق
هما للطريق　　وحنا للطريق
باينو أ باينو　　باينو يا باينو

حتى إذا بلغ الموكب بابا من الأبواب ارتفعت الأصوات بالأهازيج، وأبدع المنشدون من الكلام جميله. فعلى سبيل المثال إذا صادف أن كان اسم ربة البيت هو الضاوية، يقولون، باللهجة الجبلية :

عمتي الضاوية　　ضوي علينا
من الجبل　　احنا جينا
عمتي الضاوية　　مرا مزيانا
مترضاشي　　تردنا بلاشي

إنه مدح لربة البيت، وهم يفعلون معها مثل غيرها، مهما كان اسمها، لتكون كريمة معطاء. وكلما فعلت مدحوا صنيعها بأهازيج إضافية، كما في قولهم:

باينو أ باينو　　با ينو يا باينو
باش تَعّيد هاد الدار　　بالحولي لشقر
والزبيب والكوار

إنهم، هنا، يتمنون لأهل الدار كلهم عيدا سعيدا، وأن يكون احتفالهم بشاة وزبيب وتين... تعبيرا عن الخير والرفاه.

أما في حال عدم الاستجابة، تنصرف الفرقة، لكنها تنسحب على إيقاع السخرية من أهل البيت. واللافت، هنا، أن الفرقة تخاطب، في هذه الحال، رب البيت وليس الزوجة؛ فمثلا إذا كان صاحب البيت الذي لم يقدم للفرقة شيئا اسمه عبد السلام، يصدحون بهجوه، مرددين:

عمي عبد السلام　　لابس سلهام
سيفة دلهام

فالجملة الأخيرة هنا: (السيفة دلهام)، هي المعبرة، وتعني أن وجهه لا يليق به الفرح.

وإذا كان اسمه الخمار على سبيل المثال، يقولون :

عمي (الخمار) أها　　طاح فالبير أها
شكون جبدو أها　　أنا جبدتو أها
بالصبيع استيتو أها

وأما إذا كان المحصول الذي جمعوه، في ليلتهم كلها قليلا، فهم لا يتردّدون في التعبير عن خيبة أملهم بكلام مناسب، كقولهم :

الحمص المُحمص

النجوم طحطح الحال اصبح
وذني طوالو عيني احوالوا
وعلى والوا

والقصد، كل القصد، من مواكب «باينو» الغنائية وإنشادياتها هو إضفاء مسحة من المرح والاحتفالية على ليلة (الحاكوز)، أملا في أن تكون سائر الأيام والليالي، على منوالها، سعيدة، وأن يمتلئ طبق (باينو) كما امتلأت مائدة ليلة الحاكوز[31]، حتى يعم الخير العام كله.

يتواصل الاحتفال في اليوم الموالي، بل يكون هو محور أيام أسبوع الحكوز كلها. ففي صباحه يستيقظ الكبار باكرا، وتحرص ربات البيوت على تحضير أطعمة متميزة جدا، وأن تكون بكميات وافرة.

تتثمل هذه الأطعمة فيما يلي:

1. الحمص على أن يكون مُحمصا، بحيث يطبخ في مقلاة من فخار فوق نار الكانون ثم يخلط بزيت الزيتون ويرش بالثوم والكَمُّون، قبل أكله[32].
2. الخبز المطبوخ في مقلاة من فخار فوق نار الكانون، وليس في الفرن. وما يميزه ، أيضا، أنه يكون مرصعا بحبات الزبيب واللوز والجوز.

الخبز المرصع بحبات اللوز والزبيب والجوز

3. السفنج محشو بالسردين[33]، وهي أكلة مستعملة كثيرا في هذه القبيلة دون غيرها من القبائل المغربية، حيث يصير السمك حشوة داخلية مستترة بالمرة في بطن ذلك الكعك المحلي المقلي بزيت الزيتون، وهي أيضا الأكلة الأكثر تميزا في مائدة الحكوز في هذه الجبال والفجاج الزروالية. ولاشك أن هذا الطعام له دلالته، كما الدشيشة، والفواكه الجافة.

أسباب ودلالات الاحتفال :

بم نفسر هذه الشعائر والطقوس؟

نستهل محاولة الإجابة بالإشارة إلى أن نهار الحكوز، يصنف في مصادر مغربية قديمة، ضمن أعياد النصارى، على اعتبار أن «اليوم الأول من يناير... [هو] سابع المسيح عليه السلام»[34]. من ثمة، وقف الفقهاء، منذ وقت مبكر، موقفا مناهضا لما كان يجري من طقوس بالمناسبة باعتبارها بدعة لا يقبلها الشرع، على نحو قول أبي بكر الطرطوشي (ت. 520هـ/1126م): «ومن البدع اجتماع الناس بأرض الأندلس... على إقامة (يَنَير) بابتياع الفواكه كالعجم، وإقامة العنصرة، وخميس أبريل، بشراء المعجنات والإسفنج المبتدعة

وخروج الرجال جميعا أو أشتاتا مع النساء مختلطين للتفرج»[35]. وسار الأمر على هذا النحو حتى في الفترة المعاصرة. نقول هذا الكلام استنادا إلى تفسير محمد البشير الفاسي، المتوفى عام 1930م، جاء فيه: «توجد بها [يعني، قبيلة بني زروال، حيث قضى فترة مهمة قاضيا] بعض عوائد لا مستند لها في الإسلام، لكنها قليلة، ولعلها من آثار المسيحية التي كانت منتشرة في جبال غمارة زمان الفتح الإسلامي، من ذلك الاحتفال برأس السنة الشمسية (الحكوز)، وهو المعروف عند الفرس بالنيروز[36]، فإنهم يحتفلون به احتفالا خاصا، يعدون فيه المآكل ويعقدون الاجتماعات للتزاور بينهم ومبادلة التهاني، ومن المأكولات المخصصة عندهم، لذلك اليوم، السفنج محشو بحوت السردين»[37]. أما إدمون دوتي فقد وجد في طقوس الاحتفال بالحكوز ما يشبه العادة الجارية في القرى الفرنسية أثناء أعياد الميلاد، واحتفال الشرقيين أيضا بميلاد المسيح، وأضاف قائلا: «وهنالك، بطبيعة الحال علاقة وثيقة بين إناير ومولد عيسى عند المسلمين»[38].

إلى ذلك، أخبرنا الحسن الوزان أن أهل فاس كان من عادتهم أن يأكلوا الخضار السبع لا للاحتفال بالأول من يناير العجمي، بل يطعمونها في أعياد الميلاد (25 جنبر)[39]. ومما كتبه في هذا الصدد، قوله: «لا تزال بقايا من بعض الأعياد التي خلفها المسيحيون، ينطق فيها الناس بكلام لا يعرفون له معنى. ففي ليلة ميلاد المسيح يأكلون نوعا من ثريد مصنوع من خضر متنوعة كالكرمب واللفت والجزر وغيرها. ويطبخون عدة أنواع من الخضر مجتمعة على حالها دون تقطيع، كالفول والحمص وحبوب القمح، ويأكلون هذا الطعام، في تلك الليلة، كما لو كان حلوى لذيذة، ويضع الأطفال في اليوم الأول من السنة أقنعة على وجوههم ويتوجهون إلى الأعيان يطلبون منهم الفواكه، وهم ينشدون أغانيهم الصبيانية»[40].

كما ارتكز إدمون دوتي في التأكيد على أن عادة الحكوز ترجع إلى ما قبل انتشار الإسلام على طبيعة الأطعمة التي تسود في البيوت يومئذ، كما في قوله: « ولما كانت عصيدة الحبوب أكلة ضاربة في القدم بطبيعة الحال، فإن في هذا الأمر ما يشهد على أن هذه العادة تعود بأصولها إلى العصور القديمة»[41]. كما أكد البشير الفاسي على أن أهم ما في تلك العادة هو إعداد المآكل، وركز بدوره على مآكل لا تطبخ كثيرا في الأيام العادية، ولا تجتمع كلها إلا على مأدبة الحكوز. زد على هذا وذاك، إن الهدف الأساسي من الاحتفال، اليوم وقبل اليوم، هو أن تكون الأطعمة وفيرة، حتى في البيوت الفقيرة، وأن يأكل أفراد الأسرة، وخاصة الأطفال، حد الشبع، لذلك شاع قول وجرى مجرى الحكمة، مفاده: إنّ من لم يشبع نهار الحكوز لن يشبع طول العام[42].

يعني هذا أن الاحتفال له علاقة وطيدة جدا بالمآكل، التي يحاط تحضيرها بهالة من الطقوس؛ أصولها متوارثة، دون شك، وضاربة في أعماق التراث القديم، لعلها تعود إلى زمن سحيق. وهذا ما نبه إليه بعض الباحثين في قوله: «هناك، أيضا، احتفال فلاحي يسمى النايرة [حاكوزة]، وهو من أصل روماني عتيق»[43]. بل ذهب بعض الباحثين إلى القول بأن أصلها أقدم من العهد الروماني بكثير، علما بأنها كانت سائدة عندما وطأ الفنيقيون أرض شمال أفريقيا، كما أنها، مثل غيرها من الشعائر الزراعية الأمازيغية، منبثقة من أفكار محلية، نشأت مع نشوء المجتمع الزراعي في بلاد الأمازيغ[44].

وقد ظلت تلك الطقوس محفورة في الذاكرة الجمعية للمزارعين أو الفلاحين بشكل عام، طالما أن العمل الفلاحي هو عصب عيشهم، لأن الغاية الكبرى من ذلك الاحتفال بتلك الطريقة هو أن يتيسر المحصول الوافر، ويتحقق الشبع طول العام، كما في نهار الحاكوز.

معناه، أن الخوف من مردود ضعيف ظل الهاجس الأكبر في حياة الفلاحين. من ثمة، ظلت الجهود المبذولة، مهما بلغت، تحتاج للمباركة. ومن هنا جاء الاحتفال بالحكوز، مثل كل الاحتفالات الرمزية، ذات الطابع العتيق جدا، والتي تحدث إلى يومنا هذا في عدد من الأماكن التي استوطنها الأمازيغ، حتى التي رحلوا عنها.

إذن، الهدف من الاحتفال بالحكوز هو التأثير على المحصول، من خلال تقديم القرابين للسماء عسى أن يتجدد اللقاء بين مصدري الإنتاج: الأرض والمطر،

فتحيا الأرض من جديد بعد موتها وتعطي الإنتاج المأمول؛ من باب الاعتقاد أن المحصول هو نتاج زواج بين عنصر أنثوي هو الأرض وعنصر ذكري هو المطر، وعندما يعطي هذا الزواج نتائجه، فإن الأرض تموت مع الحصاد، لذا وجب انتظار زواج جديد، في حالة القيام بالطقوس والممارسات التي تؤمّن إحياءها، على رأس كل سنة، تبعا للعادات والتقاليد الأمازيغية القديمة[45].

في هذا الصدد بالذات، نشير إلى أن فترة «الليالي» الشتوية تنقضي بعد نهار الحاكوز بقليل، وذلك في 20 من شهر يناير الفلاحي الموافق ل2 من شهر فبراير العجمي، مُبشّرة باقتراب فصل الربيع الذي يبدأ يوم15 فبراير الفلاحي / 28 فبراير العجمي.

في أواخر الربيع، يحتفل الناس، في قبيلة بني زروال بمناسبة أخرى، ينطقون حروفها مُدْغمة، هكذا: «مَوْتلارض»؟ هل تدري معناها ؟

لك أن تخمن. لكن لا تسرح بعيدا، فالمسألة لها صلة وثيقة بالحياة والأرض. إنهم يقصدون، بكل بساطة: موت الأرض[46]. وتاريخ موتها هنا يوافق حلول يوم 16 ماي فلاحيا. دليلهم على ذلك أن القشرة الأرضية تجف، وتصل حدا يصير من العبث زراعتها بعد هذا التاريخ، إلى حين. وهي، في الوقت نفسه، إشارة إلى استهلال فصل الصيف الذي يحل بشكل رسمي في اليوم الموالي، الموافق ل 17 ماي الفلاحي أي متمه العجمي[47]، معلنا إمكانية الشروع في حصاد الزرع، ولو كانت أعواده لا تبدو عليها علامات اليبس، كما في قول مأثور محليا: «في مايو حصد الزرع ولو يكون فليو»، تشبيها له بالنبتة العطرية الشهيرة في تلك الفترة من السنة حيث تكون يانعة. وبالمناسبة يحتفل الناس، يوم17 ماي، احتفالا خاصا، يحضرون فيه طعاما متميزا، يودّعون به الربيع ويستقبلون الصيف، وهو: البيض المسلوق مع السمن والحليب.

واضح، إذن، أن احتفال الحكوز بطقوسه المتميزة، يستمد جذوره من التراث الديني القديم. ويتمحور كله حول فكرة إحياء خصوبة الأرض على رأس كل سنة. علما أن التصور القائم لخصب الأرض، في الضمير

(أكلة موت الأرض) – بيض وحليب وسمن.

الزراعي، شبيه بإخصاب المرأة ؛ وهذا ما يفسر، أيضا، الاعتقاد الشائع، إلى الآن، أن الأرض التي تباركها المرأة من خلال زراعتها تعطي منتوجا أفضل[48]. وهذا ما يجد علته، كذلك، في كون المجتمع الزراعي القديم مجتمعا أميسيا، يعني أن السيادة فيه كانت للربة الأنثى، خلاف المجتمع الرعوي أو المعتمد على القنص والصيد الموصوف بأنه مجتمع أبيسي؛ أي تكون فيه السيطرة للرجل، ويكون الرب الأول مذكرا[49]. منطوق هذا الكلام هو أن الاحتفال المسمى الحكوز ما هو إلا بقايا لطقوس سادت في المجتمع الزراعي قديما[50]؛ طقوس يستحضرها الناس اليوم، في القرى المغربية كما بالمدن، تقليدا للسلف، دون أن يدركوا مدلولها الأصلي بوضوح، والذي هو إخصاب الأرض بالمطر أو حدوث التزواج المقدس بينهما أملا في رزق جيد ووفير، في وقت كانت زراعة الأرض مصدرا أساسيا للعيش.

إلى ذلك، لعل الغائب الأكبر عن مائدة الحكوز التقليدية، بكل طقوسيتها، كما هو الحال في القبيلة الجبلية الزروالية، إلى اليوم، هو لحوم الحيوانات جملة وتفصيلا، علما أن نحر الأضحيات غالبا ما يكون هو القربان المناسب، والأكثر حضورا، في الاحتفالات بشتى أنواعها[51]، لكن في الحكوز لا نجد سوى لحم السمك، وما يرافقه من صنوف أخرى معينة من الطعام ذات الأصل أو المنشأ النباتي تحديدا، بل إن اختيار السمك وطبخه محشوا في العجين لمثير حقا. لكن العجب يختفي إذا ما علمنا أن الأمازيغ في تاريخهم القديم قدسوا، إلى

جانب قوى الطبيعة من جبال وصخور ومياه، السماء والكواكب والنجوم[52]، كما قدسوا الحيوانات مثل النعام والكبش والثور والأسد والفيل[53]، وقدسوا الأسماك أيضا[54]. ولعل الخصوصية التي يتميز بها السمك عن غيره هو أنه حيوان يعيش في الماء، وحاجة الأرض، كل الحاجة، إبان الليالي الشتوية، وما يعقبها من ليال، هو للماء أكثر من أي شيء آخر، وليس ثمة أقوى قربان يمكن تقديمه للسماء لتجود بالمطر من مخلوق يكون مائيا، وليس ثمة أروع من قربان يقدم محفوظا في لفيف نباتي. كما يمكن أن نستغل هذا المعطى لنرى فيه بقايا طقس من طقوس مغربية عريقة، ساد كذلك في مصر وبلاد الرافدين، حين كانت تقدم عروس رمزية لإله المطر حتى يتكرم بإرواء الأرض وتخصيبها لإنبات النبات، على أساس أن رب الخصوبة والتكاثر وتجديد الحياة، لا يقوم بعمله إلا إذا التجأ إليه عباده بالصلوات والهدايا وتقديم العروسة التي تمثل هنا السمكة، واللافت أن هذه العملية كانت تحدث، في مناسبات محددة، منها الانقلاب الشتوي نفسه[55].

الخلاصة، نجملها في عنصرين اثنين:

- إن الحاكوز أو أنّاير، في الأصل، عيد، كغيره من الأعياد الفلاحية، التي يحكمها التقويم الشمسي، بل تعد من الأعياد الشمسية الضاربة في القدم؛ مارس خلالها الفلاحون طقوسا تثير من التساؤلات أكثر مما تجيب عنها، لكنها ليست فرجوية ولا للتسلية قطعا، بقدر ما هي شعائر قربانية استعدادا لموسم زراعي جديد يحتاج للمباركة، وفرصة يتقرب فيها الفلاح بقوة من السماء، ويجدد الموعد مع الأمل.
- إن الحاكوز، اليوم، صارت عادة من العادات، التي بقيت بعض طقوسها مرعية عند الفلاحين في المغرب، رغم تبدل الأحوال والعقليات، وتغير سبل الحياة وتعدد موارد العيش، لتقيم البرهان على مدى تجذر الأعراف في المجتمع الفلاحي، ولتؤكد على أن الثقافة تظل مصاحبة للإنسان، لا تنمحي، ولكنها تتكيف مع تبدل الأحوال.

• الهوامش

1. راجع: محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع، تصحيح المنذر عبد الرحمن، نشر المكتبة العصرية، بيروت، 2009هـ/1430م، ص40. علما أن محقق الكتاب استبدل حرف الراء في اسم المؤلف بالزاي، هكذا: المزغيثي، وهذا سبق قلم.
2. السنة العجمية، ويقال لها الشمسية حسب ما ورد في المصادر القديمة. راجع: المصدر نفسه، ص25. وهو الذي يوافق التقويم المعروف بالميلادي.
3. عنوَنَ محمد غازي الحجاجي، كتابه بهذا المثل: خروج السمايم نقايم وخروج الليالي نعايم، الأمثال الشعبية بمنطقة الدار البيضاء والشاوية حسب مواسم السنة الفلاحية، دار اقرأ للطباعة والنشر، يونيو 2015م. وراجع المرجع نفسه: ص24.
4. محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق، ص36.
5. المصدر نفسه، ص30، 38.
6. حسناء محمد داود، تطوان، سمات وملامح من الحياة الاجتماعية، مطبعة الخليج العربي، منشورات كتب مكتبة سلمى الثقافية/ منشورات مؤسسة محمد داود للتاريخ والثقافة، تطوان، 2019م، ص255.
7. محمد البشير الفاسي، قبيلة بني زروال: مظاهر حياتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، مطبوعات إفريقيا الشمالية التقنية، الرباط، 1962م، ص13 .
8. [إدوارد ميشو بيلير]، مدينة أزمور وضواحيها، من سلسلة مدن وقبائل المغرب، ترجمة وتعليق محمد الشياظمي الحاجي السباعي، مطابع سلا، 1989م، 125، هامش(*). حسناء محمد داود، تطوان... مرجع سابق، ص255.
9. عبد العزيز طليح، إبقّويَنْ: نبش في الذاكرة: دراسة إثنوغرافية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2016م، ص94.
10. محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق، ص30.

11. جاء في كتاب مدينة أزمور وضواحيها [لإدوارد ميشو بيلير]: «كان نفس الاحتفال يقام عند قبائل الشاوية في فاتح يناير الفلاحي، أي في 13 يناير من السنة الشمسية، ويسمى هذا اليوم عندهم (نهار الحكوز)». مصدر سابق، 125، هامش المترجم للكتاب(*). وراجع: عبد العزيز طليح، إبقّويَنْ... مرجع سابق، ص94.
12. [إدوارد ميشو بيلير] ، مدينة أزمور وضواحيها... مصدر سابق، ص126.
13. أبو يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي، أمثال عوام الأندلس، مستخرجة من كتابه: ري الأوام ومرعى السوام في نكت الخواص والعوام، حققها وشرحها وقارنها بغيرها: محمد بن شريفة، مطبعة محمد الخامس، فاس، منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، 1971م، رقم 914، ص213، هامش914.
14. مما ذكره باحث معاصر عن هذه الاستعدادات في قبيلة بقوية بجبال الريف، غير بعيد عن جبال بني زروال، أنهم: «يخصون هذا اليوم باحتفال بهيج؛ إذ يتم الإعداد والاستعداد له بأيام وربما بشهور، كاختيار الذبيحة المخصصة للمناسبة «وتسميتها» الذي يجري مبكرا عن موعد الحلول، وقد تستبدل في آخر لحظة إن لم تكن تفي بالغرض وتليق بالمقام، وتحضير الدقيق سواء من الشعير أو من القمح، وما يرافق ذلك من عمليات؛ بدءا بتنقية الحبوب إلى الغربلة، دون إهمال الاعتناء بالمسكن». عبد العزيز طليح، إبقّويَنْ... مرجع سابق، ص94.
15. [إدوارد ميشو بيلير]، مدينة أزمور وضواحيها... مصدر سابق، ص125، هامش المترجم(*).
16. المصدر نفسه، ص126.
17. حسناء محمد داود، تطوان، سمات وملامح... مرجع سابق، ص255. هذا هو عشاء أهل القبيلة وغيرها من القبائل المجاورة وربما البعيدة، أما عشاء سكان تطوان مثلا، وغيرهم من المدن «فيكون، في الغالب، أرزا مطبوخا بالحليب الذي يُتَفاعل ببياضه وصفائه وفائدته» (المرجع نفسه).

- نشير، هنا كذلك، إلى أن بعض الكتابات تذكر « أن جميع العائلات [في بلاد الشاوية، وسط المغرب، كانت]، تهيئ في مساء ذلك اليوم الكسكس بسبع خضاري التي غالبا ما تكون هي: الفول والحمص واللفت والبطاطا والكرمب والجزر والعدس... وهم يرمون وراء هذا العمل إلى الحصول على سنة فلاحية جيدة» (إدوارد [ميشو بيلير]، مدينة أزمور وضواحيها... مصدر سابق، ص125، هامش المترجم (*). وهذا الكلام شبيه بما ورد عند إدمون دوتي، إن لم يكن منقولا منه، وجاء فيه: «إن العادة عند سكان المدن المغربية، كما في جهات أخرى كثيرة من شمال إفريقيا، على أن يكون طعامهم في يوم إناير الكسكس بسبع خضاري. [مضيفا إلى ذلك]: وفي مراكش يداومون على أكله أياماً ثلاثة، ويدخل في تلك الخضار السبعة اللفت والجزر والفول والحمص والقمح والزبيب والتمر، يطبخونها مع الكسكس. وتكون عشية إناير؛ أي يوم 31 [أ] و32 دجنبر، في جميع الأماكن، كأنها يوم للحداد» (مراكش، ترجمة عبد الرحيم حزل، مطبعة أبي رقراق، منشورات مرسم، الرباط، 2001م، ص377. علما أن المؤلف يشرح رقم كتابته31 و 32 بالزيادة التي تفرضها السنة الكبيسة عند العرب. زد على ذلك، يلاحظ أننا أضفنا الألف قبل الواو التي تسبق 32 دجنبر فوضعناه بين معقوفتين، لأن الجملة وردت في الأصل عند المؤلف هكذا:
- «Partout la veille d'Innàir, c'est –à –dire le 31 ou 32 ,décembre a le caractère d'un jour de deuil . »
- Edmond DOUTTE', Merrâkech, ouvrage publié sous le patronage du gouvernement de l'Algérie et du comité du Maroc, comité du Maroc, Paris, 1905, p.375..
- وإذا علمنا أن هذا الأخير، يعني دوتي، حدثنا عن تلازم الدشيشة مع الحكوز، كما تقدم، وإذا انتبهنا إلى التاريخ المذكور في النص، يبدو أن المؤلف اختلط عليه الأمر بين إناير حسب التقويم العجمي أي الشمسي وإناير وفق التقويم الفلاحي الذي يوافق 13يناير العجمي كما تقدم، خصوصا وأنه أتى، بعد الكلام السابق مباشرة، بكلام آخر ينفي فيه طهي الكسكس فأحرى تناوله ليلة الحكوز، كما في قوله: «يتفرد هذا اليوم [يعني إناير] بخاصية، وهي أن الناس فيه لا يطبخون شيئاً يلزم فيه استعمال الكسكاس. [ثم أضاف موضحا]: ومن عادتهم، في الجزائر، أن يقولوا في هذا اليوم: «ما يقفلوشي»، أي أنهم لا يحكمون وضع الكسكاس فوق الطنجرة. [على غرار ما رأيناه في تطوان]، بل إنهم في كثير من المناطق لا يطعمون في هذا اليوم غير الأشياء الجافة، من قمح وفول وحمص يطبخونها في الماء وشيء من العسل. لكنهم يجعلون اليوم الذي بعدُ، أي الأول من يناير، يوماً للأفراح والمباهج؛ فهم فيه يطعمون الكسكس ذا السبع خضاري والزبدة والعسل والشفنج وغيرها». إدمون دوتي، مراكش... مصدر سابق، ص377.
- مع التنبيه إلى أننا وضعنا كلمة [إناير]، بين معقوفتين لأن المترجم لكتاب دوتي وضع «العنصرة» بدلا منها، وهذا سبق قلم، ودونك النص بالفرنسية كما ورد عند صاحبه:
- «En tout cas, dans les villes marocaines, comme en maint autre endroit de l'Afrique du

Nord, il est d'usage de manger le jour d'Innàir les ((seba'a khdàri)), c'est à dire les sept légumes ...»

- راجع: Edmond DOUTTE', Merrâkech ...op.cit.,p.375

18. إدمون دوتي، مراكش... مصدر سابق، ص377.
19. عبد العزيز طليح، إِبقّويَنْ: نبش في الذاكرة...مرجع سابق، ص 94 – 95.
20. المرجع نفسه، ص95.
21. إدمون دوتي، مراكش... مصدر سابق، ص376.
22. [إدوارد ميشو بيلير]، مدينة أزمور وضواحيها... مصدر سابق، ص126. كما جرت العادة عندهم، بمناسبة إناير، أن ينظفوا بيوتهم تنظيفا تاما (المصدر نفسه).
23. هذا حسب وصف باحث معاصر لطبق الحكوز في قبيلة بقوية بجبال الريف (راجع: عبد العزيز طليح، إِبقّويَنْ : نبش في الذاكرة... مرجع سابق، ص94). مضيفا أن هذه المناسبة تسمى محليا، أيضا، ب (تْشريثْ إِنْدوان) أي: امتلاء الأطباق، وقد يملؤون قفافا، تلك المصنوعة من الدوم، أملا في موسم فلاحي ملؤه الخير العميم والرزق الوفير(المرجع نفسه، ص94، 96).
24. راجع: المرجع نفسه.

- وحدثنا باحث معاصر عن عشاء هذه الليلة في قبيلة بقوية بجبال الريف فقال: «ليلة الحاكوز تجتمع الأسرة، وربما العائلة، للسمر والاستمتاع بما حضرته من مقليات(ثيمونياز- حمص- فول...)، ورغائف (حرطيطا، لمسمنات...)، وما أحضرته من فواكه جافة (زبيب، تين، خروب...)، يليها طبق عشاء من لحم ديك بلدي تم تخصيصه لهذه المناسبة منذ وقت، أعد له خبز طري من الشعير أو القمح أو منهما معا حسب الطبقة الاجتماعية، ومن وسع عليه في رزقه ينوّع في الأطباق؛ فيضيف طبقا من (الترِيذ) المعد من رغائف تختلف عن الرغائف العادية في الحجم، تُهيأ من دقيق القمح الصلب في طبق من الدوم (أندو)، تطبخ في (أَمْسْخّار) على شكل رغيف كبير يُطهى على مهل حتى يكسبه يبوسة تمنحه مذاقا متميزا؛ تُفتت هذه الرغائف في صحن، يصب عليها المرق ولحم الدجاج البلدي لتصبح وجبة (ترِيذ) المتميزة جاهزة ، تنضاف إلى المهيئات السالفة...» (المرجع نفسه، ص99).

25. [إدوارد ميشو بيلير]، مدينة أزمور وضواحيها... مصدر سابق، ص126.
26. إدمون دوتي، مراكش... مصدر سابق، ص376. والملاحظ أن الأسلوب، هنا أيضا، متشابه إلى حد المطابقة الحرفية بين ما كتبه إدوارد ميشو بيلير عن عادة أهل أزمور، وما كتبه أدموند دوتي بشأن القبائل الأخرى.
27. إدمون دوتي، مراكش... مصدر سابق، ص376.
28. شاعت مثل هذه الطقوس خارج القبيلة الزروالية أيضا. وفي هذا الصدد كتبت باحثة عن الموضوع في مدينة تطوان: «لا يفوتنا أن نشير إلى أن الاعتقاد السائد بين الناس هو أن الحاجوز أو حاكوزة هي عبارة عن امرأة عجوز شمطاء، مهمتها في هذه الليلة هي أن تمر على المنازل التي يوجد فيها أطفال، فإما أن تكافئهم على حسن تصرفهم وعلى كونهم قد ملأوا بطونهم بالعشاء الذي يتركون لها منه حظا يناسبها، وتكون هذه المكافأة بترك مقدار مالي أو هدية أو لعبة مناسبة لهم تحت وسادتهم، وإما أن تعاقبهم على عدم استماعهم لكلام والديهم وعدم تناولهم لعشائهم في تلك الليلة ، فتحرمهم من الهدية ، كما أنها تكون على استعداد لملء بطونهم بالتبن. والغاية التربوية التي تقصد من كل هذه الطقوس بالطبع هي تعويد الأطفال على أن يلتزموا بطاعة والديهم وأن لا يخرجوا عن حدود الواجب لأنهم إن لم يلتزموا بذلك، فسيتعرضون للحرمان من المتعة التي يحسون بها وهم يعيشون لحظات الفرحة بقدوم حاكوزة التي تملأ البيت سرورا بما تحضره من الهدايا والنقود وغيرها مما يفرح به الأطفال». حسناء محمد داود، تطوان، سمات وملامح... مرجع سابق، ص255.
29. عبد العزيز طليح، إِبقّويَنْ: نبش في الذاكرة... مرجع سابق،ص94.
30. المرجع نفسه، ص94، 98.

- علما أن هذا التقليد ظل سائدا في جبال الريف، بشكل لا يختلف عن (باينو) في قبائل بني زروال وجبالة المحيطة بها، كما يفهم من حديث عبد العزيز طليح بخصوص قبيلة إِبقّويَنْ، الذي التقط بعض المرددات بالمناسبة فسجلها في كتابه، مستهلا إياها بقوله: «... ما يميز الاحتفال بالحاكوز بقبيلة إِبقّويَنْ [بجبال الريف]، ويطبعها بطابع خاص، احتفال الصغار على طريقتهم بالمناسبة، حيث يلتئمون يومه في مجموعات تطوف على بيوت مداشرهم مرددة عبارات ذات ارتباط بالمناسبة، مطالبة بتقديم قليل مما تم تهييؤه لاستقبال القادم الجديد، تبتدئ بنبرة هادئة، [والإنشاد هنا في هذا المجال يكون باللغة الأمازيغية- الريفية]، من قبيل:

زْبيب دْ تازارث
أيا يْثباب نْ تدارث.

فهم يطالبون ب:

الزبيب والتين ** يا أهل البيت
بْيانو ** بْيانو ...
[قد يقولون] أيضا:
بْيانو ** بْيانو
زازاح ** زازاح [يعني التين]
نينيف ** ننيف[يعني الرغيف الغليظ]
تَسريثْ نا نْ جْذيذ
أُش أنا شواي ن تْريد
هي مردَّدة يخص بها الصبيان زوجين حديثي [العهد ب] الزواج، فينادون على الزوجة بما معناه:
بْيانو ** بْيانو
زازاح ** زازاح [يعني التين]
نينيف ** ننيف[يعني الرغيف الغليظ]
عروسنا الجديد
امنحينا شيئا من التْريد
وإذا تباطأ أهل البيت في الاستجابة لطلب الصغار، فإن الطلب يتحول إلى الدعاء عليهم وعلى مسكنهم من قبيل:
بْيانو ** بْيانو
زبيب د تازارث
وْنْ أُنَ يوشين
أَسْ ثْحُف ثادارث
... معناه:
بْيانو ** بْيانو
الزبيب والتين
من لم يمنحنا
ليسقط بيته
ورويدا رويدا تتغير النبرة ، وتتشدد اللهجة ، فيتحول الطلب إلى التهديد، من قبيل :...
بْيانو ** بْيانو
أُشْمْ أنا لْبغرير
نِغ أنْ هْذْمْ أَيْنّورْ
بمعنى :
بْيانو ** بْيانو
أعطونا لْبغرير
أو نهدم التنور ...
[وقولهم]
بْيانو ** بْيانو
ثْسريث نّا نْ جذيذ
أوشانا شواي نْ تريذ
نِغْ أَخْمْ نْ قطَعْ أَبْريذ
[بمعنى]
بْيانو ** بْيانو
عروسنا الجديد
امنحينا شيئا من الثريد
أو نعترض طريقك

- بالانتهاء من الطواف عبر أرجاء المدشر، يجتمع الصغار في مسجد المدشر أو بيت من البيوت، للاحتفال بالحاكوز على طريقتهم مع الأقران، للسمر المتغاضى عنه بالمناسبة، ولتناول، جماعيا، ما جدات به عليهم الأسر خلال جولتهم عبر البيوت» (المرجع نفسه، ص-96 99).

31. راجع: عن(أباينو) والاشعار المتداولة بالمناسبة لدى قبائل اجبالة عند: شفيق العبودي، «الحكُوز أو الاحتفالْ بالسّنة الأمازيغيّة والفلاحيّة»، في: أخبار المدينة، ضمن: العرائش نيوز، بالشبكة العنكبوتية، على الرابط: https://

larachenews.com/news9623.html، منشور بتاريخ 14 يناير 2015م. اطلعنا عليه يوم 14 أكتوبر 2020م.

- وعن الاحتفال نفسه، والقصد من ورائه، عند: عبد العزيز طليح، إبقّويَنْ: نبش في الذاكرة... مرجع سابق، ص96 - 99.

32. تسمى هذه الأكلة في القبيلة الزروالية: (بشق عينو)، بينما يؤكل الحمص أو الفول، بالمناسبة، في تطوان، بعد ترقيده في الماء حتى يتكاثر وينتفخ، ثم يطبخ في الماء ويرش عليه الملح والكمّون، وتسمى هذه الأكلة (شِيّوخة).

- راجع: حسناء محمد داود، تطوان، سمات وملامح... مرجع سابق، ص255.

33. محمد البشير الفاسي، قبيلة بني زروال... مصدر سابق، ص13.

34. محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق، ص38.

35. أبو بكر [محمد بن الوليد] الطرطوشي، كتاب الحوادث والبدع، حققه وقدم له ووضع فهارسه عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، 1410هـ/ 1990م، ص151-150.

36. راجع: أبو يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي، أمثال عوام الأندلس... مصدر سابق، ص213، هامش 914.

37. محمد البشير الفاسي، قبيلة بني زروال... مصدر سابق، ص13.

38. إدمون دوتي، مراكش...مصدر سابق، ص377-376.

39. المرجع نفسه، ص 423، هامش209.

40. الحسن الوزان، وصف إفريقيا، تحقيق محمد حجي، ومحمد الأخضر، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983م، ج.1، ص258.

- مما يستحق إضافته، هنا، ولو في الهامش، ما كتبه عبد الكبير بن هاشم الكتاني، المتوفى عام 1350هـ/ 1932م، عن عادة فقراء الطائفة الصوفية الكرزازية، نسبة إلى الشيخ أحمد بن موسى الكرزازي، وهو من أهل القرن الحادي عشر للهجرة/17م، في فاس في أيامه، نصه: إنهم كانوا «يراعون منازل الشتاء، فإذا حلت الشتوى [يقصد حلول فصل الشتاء] يخرج من فاس من الـأتباع بالذكر جهارا، والعلامات، إلى الولي الصالح سيدي علي ابن حرزهم الأموي خارج باب الفتوح. وعند حلول الربيع يخرجون... والكل بالذكر جهارا والعلامات إلى الولي الصالح سيدي علي ابن حرزهم المذكور أيضا. وهذه سيرتهم على الدوام ومرور السنين، بحيث إن سمعتهم تقول: هذا فصل الشتاء، أو فصل الربيع، دخل. لأنهم خصوا بذلك دون غيرهم من الزوايا في أقطار المغرب». راجع: روض الأنفاس العالية في بعض الزوايا الفاسية، دراسة و تحقيق محمد العمراني، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1435هـ/2014م، ص357 - 358.

41. إدمون دوتي، مراكش...مصدر سابق، ص376 - 377.

42. يمتد الأمر في بعض المناطق من الأكل إلى اللباس، كما يحدث في مدينة تطوان مثلا، حيث أن سكانها «يجتهدون في توفير (الجمار)- صغار نبْتات النخيل- لأطفالهم، تفاؤلا بهذه النبتة التي تتميز بكثرة طبقات جلدتها، سعيا في أن يكون سعدهم في السنة الجديدة كسعد (الجمّارة) المكسوة بالعديد من الطبقات. وقد تعمد بعض النساء إلى وضع (جمّارة) في خزانة ثيابها، تفاؤلا أيضا بما ترجوه من وفرة الملابس». حسناء محمد داود، تطوان، سمات وملامح... مرجع سابق، ص255.

43. راجع: [إدوارد ميشو بيلير]، مدينة أزمور وضواحيها... مصدر سابق، ص125، هامش المترجم (*).

44. مصطفى أعشي، العقائد والمعبودات في المغرب القديم، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في التاريخ، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز- فاس، مرقونة، 1997 - 1998م، ص46.

45. راجع مناقشة مفيدة في الموضوع عند: مصطفى أعشي، العقائد والمعبودات في المغرب القديم... مرجع سابق، ص46-45.

46. قدم محمد بن سعيد المرغيثي تفسيرا مفيدا لموت الأرض، جاء فيه: «إن الله عز وجل جعل الشمس نافعة في الظاهر والباطن، أما في الظاهر فالإبصار بها؛ لأنها تنير أجرام الهواء ليمكن تصرف البصر منها وتمكنه من تمييز الأشياء بعضها من بعض. وأما في الباطن فمن ذلك أنها تربي النبات في الشتاء من أسفل بالحرارة فتقوى فيها الرطوبة التي تفسد بالبرودة المفرطة وتعتدل بالحرارة حتى يمكن انتفاع النبات بها، ثم إذا أخرج ثمره بعدت الحرارة منه لأنه لا يصل إليه من الأرض إلا الرطوبة، فقربها الله تعالى وجعل حرها يتضاعف وأنضجت الثمار من فوق، وانقطع حرها من أسفل، فمات النبات من أسفل، فلذلك يقال في الصيف: ماتت الأرض». الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق، ص25.

47. «أيام السنة العجمية، ويقال لها الشمسية، لأنها مقدرة بسير الشمس في فلك البروج. وسببها أن العجم اضطروا إلى حفظ أزمان الزراعة والفلاحة فطلبوا ضابطا لذلك، فرصدوا الشمس حين حلت في موضع معلوم من الفلك إلى أن عادت إليه، فوجدوا تلك المدة تشتمل على الأزمنة الأربعة التي يشتد حر الهواء فيها ثم يعتدل بعد، ثم يشتد برد الهواء أيضا، ثم يعتدل بعد، فجعلوا تلك المدة سنة، لاستيفائها الأزمنة المختلفة الأهوية لتمكنهم فيها

من حفظ أزمنة الانتفاع بالأرض وما ينبت فيها...». محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق، ص25.

48. المرجع نفسه، ص46.
49. نفسه، ص46.
50. نفسه، ص47.
51. نفسه، ص47.
52. نفسه، ص126.
53. نفسه، ص147 – 150 .
54. نفسه، ص150.
55. راجع: نفسه، ص186 – 187.

- **المصادروالمراجع:**
- :

- أعشي مصطفى، العقائد والمعبودات في المغرب القديم، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في التاريخ، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز- فاس، 1998-1997م.
- الحجاجي محمد غازي، خروج السمايم نقايم وخروج الليالي نعايم، الأمثال الشعبية بمنطقة الدار البيضاء والشاوية حسب مواسم السنة الفلاحية، دار اقرأ للطباعة والنشر، يونيو 2015م.
- – دوتي ادمون، مراكش، ترجمة عبد الرحيم حزل، مطبعة أبي رقراق، منشورات مرسم، الرباط، 2001م.
- الزجالي القرطبي أبو يحيى عبيد الله بن أحمد، أمثال عوام الأندلس، مستخرجة من كتابه: ري الأوام ومرعى السوام في نكت الخواص والعوام، حققها وشرحها وقارنها بغيرها: محمد بن شريفة، مطبعة محمد الخامس، فاس، منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، 1971م.
- الطرطوشي أبو بكر [محمد بن الوليد]، كتاب الحوادث والبدع، حققه وقدم له ووضع فهارسه عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، 1410هـ/1990م.
- طليح عبد العزيز، إِبقّويَنْ: نبش في الذاكرة: دراسة إثنوغرافية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2016م.
- الفاسي محمد البشير، قبيلة بني زروال: مظاهر حياتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، مطبوعات إفريقيا الشمالية التقنية، الرباط، 1962م.
- العبودي شفيق، «الحكُوز أو الاحتفالْ بالسّنة الأمازيغيّة والفلاحيّة»، في: أخبار المدينة، ضمن: العرائش نيوز، بالشبكة العنكبوتية، على الرابط : https://larachenews.com/news9623.html، منشور بتاريخ 14 يناير2015م. اطلعنا عليه يوم 14 أكتوبر 2020م.
- الكتاني عبد الكبير بن هاشم، روض الأنفاس العالية في بعض الزوايا الفاسي، دراسة و تحقيق محمد العمراني، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1435هـ/2014م.
- محمد داود، حسناء، تطوان: سمات وملامح من الحياة الاجتماعية، مطبعة الخليج العربي، منشورات: مكتبة سلمى الثقافية/ مؤسسة محمد داود للتاريخ والثقافة، تطوان، 2019م.
- المرغيثي محمد بن سعيد، الممتع في شرح المقنع، تصحيح المنذر عبد الرحمن، نشر المكتبة العصرية، بيروت، 2009هـ /1430م.
- [ميشوبيلير إدوارد]، مدينة أزمور وضواحيها، من سلسلة مدن وقبائل المغرب، ترجمة وتعليق محمد الشياظمي الحاجي السباعي، مطابع سلا، 1989م.
- الوزان الحسن، وصف إفريقيا، تحقيق محمد حجي، ومحمد الأخضر، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983م.
- Edmond DOUTTE', Merrâkech ,ouvrage publié sous le patronage du gouvernement de l'Algérie et du comité du Maroc, comité du Maroc,Paris,1905,p.375..

- **الصور**

- الصور من الكاتب

د. رضا بن تامي - الجزائر

الطب الشعبي والمقدس في الثقافة الشعبية العربية: قراءة سوسيو-انثروبولوجية في قوة المكانة

1

إن وصول الطب الحديث ذروته من التطور، هذا لا يعني أنه قضى على الطب الشعبي، لأن هذا الأخير بأبعاده التقليدية مازال منغمسا في الذات العربية، حيث يلاحظ على الكثير من الفئات اقتناءها للنوعين الحديث والشعبي وهذا ما تؤكده نتائج الدراسات الامبريقية، التي تقر استمرارية الطب الشعبي في العلاجات المختلفة.

يدخل الطب التقليدي ضمن سجل الثقافة العالمية القديمة، إذ لا تكاد مدينة أو قرية تخلو منه، فهو ظاهرة قديمة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ البشري، كما أنه يمثل حقلا تعمل فيه المرجعيات الدينية، الثقافية وحتى النفسية عملها.

تماما كما في باقي الظواهر الإنسانية والاجتماعية، الطب التقليدي هو حقل خصب للدراسة والبحث وفي هذا الفصل

سنحاول التطرق إلى تاريخ الظاهرة عبر المجتمعات التي مرت، كذلك نتطرق إلى ماهية الطب الشعبي وأهم مظاهره وأنواعه والعناصر المفاهيمية المتعلقة به، بالإضافة إلى المعالج أو الفاعل الرئيسي وعلاقة الطب التقليدي بظاهرة المقدس.

تعريف الطب الشعبي:

يعتبر «يودر» Don yoder أن الطب الشعبي عنصر من الفلكلور، يوجد في ثقافات يذهب التقليد بين بينة صالحة لنموه وازدهاره، بالإضافة إلى المناطق الجبلية المنعزلة التي لا تربطها بالعالم الخارجي وسائل الاتصالات أو مواصلات، ضمن الناحية الاصطلاحية حدد «يودر» مصطلح «شعبي» على نحو ما حدده «رتشارد فايس» الذي توصل إلى تعريف لهذا المفهوم ليس بمعنى الطبقة أو المستوى الثقافي في المجتمع وإنما كطريقة للتفكير يعيش الأفراد في داخلها، وتتحدد في عالم اليوم مع غيرها من أنماط أخرى للتفكير.

ويعد هذا التحديد الاصطلاحي الذي يبرره «يودر» بأنه قد يساعد على تكوين خلفية تيسر للوصول إلى أكثر تعريفات الطب الشعبي بأنه: «جميع الأفكار ووجهات النظر التقليدية حول المرض والعلاج، وما يتصل بذلك من سلوك وممارسات تتعلق بالوقاية من المرض، ومعالجته بصرف النظر عن النسق الرسمي للطب العلمي»[1].

العناصر المفاهيمية في الطب الشعبي:

يذهب Don yoder إلى أن الطب الشعبي بمعناه المتعارف عليه الآن، يتصل اتصالا ثانويا بالطب الأكاديمي في أجياله المبكرة، فكثيرا من الأفكار والممارسات التي تدخل الآن في دائرة الطب الشعبي، كانت متداولة ذات اليوم في الدوائر الطبية الشعبية التي تدخل في إطار الثقافة وقبل أن يتحدث عن تقسيمات الطب الشعبي يوضح «دون يودر» أن هناك ثلاثة تقسيمات وأنماط من الطب تمارس الآن على امتداد العالم:

- الطب البدائي médecine primitive؛
- الطب الشعبي médecine populaire؛
- الطب الحديث médecine moderne .

وهناك بين المستويين : الأول والثاني أي بين الطب البدائي والطب الشعبي أوجه للشبه وأوجه الاختلاف فمن أوجه الشبه، أنهما يشتركان في عناصر شائعة من المواد العلاجية، أساليب وطرق العلاج، والنظرة للعالم.

أما فيما يتعلق بأوجه الاختلاف، فإنه على الرغم من أن النمطين يتقاسمان معا النظرة للعالم ووسائل العلاج وخاصة في الجوانب السحرية فإنهما يختلفان في السياق الاجتماعي والثقافي، إذ أن الطب البدائي هو النمط الطبي الوحيد المعروف في داخل الثقافة، بينما الطب الشعبي يحتل مكانة ويوجد جنبا إلى جنب مع الطب الرسمي وهو الطب الحديث، كما يجب ألا ننسى نقطة هامة وهي: أن الطب الشعبي أو البدائي في وسائل وأساليب علاجية مستمدة من المحاولات المتكررة عن طريق التجربة والخطأ.

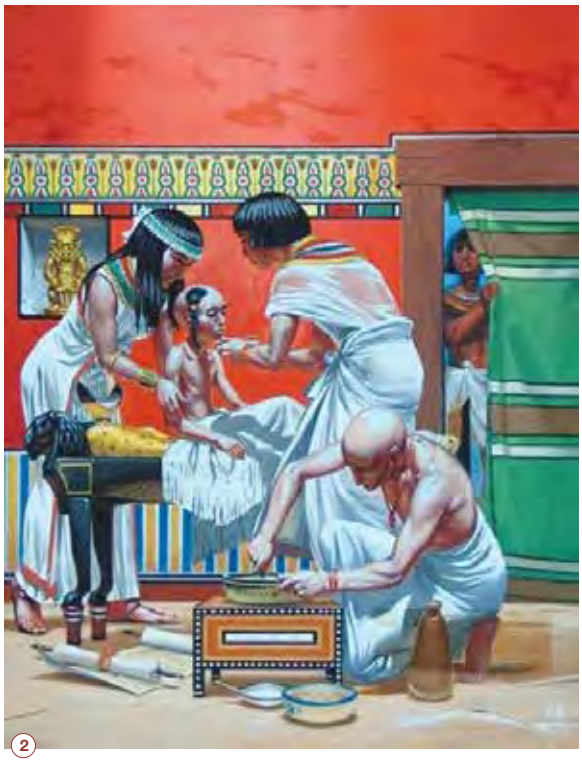
تاريخ الطب الشعبي :

من المؤكد أن التطور الحاصل في الطب لم يحدث دفعة واحدة وبشكل واحد، بل حدث وفق تسلسل زمني معين وعن طريق المحاولة والخطأ. فالطب له تاريخ تماما كما للناس تاريخهم أيضا، فالإنسان الأول شعر بحاجة إلى الطب فسلم بكل ما أوحى عليه عقله عن طريق محاكاة للطبيعة وهذا عن طريق تجارب عديدة وطويلة. فلجأ في بداية الأمر إلى عبادة الأوثان معتقدا بأنها تطرد الأرواح الشريرة والتي هي مصدر الأمراض كما أوضحه «مالينوفسكي» في دراسته لمكانة ودور الأسطورة في بسيكولوجية البدائيين حول قبائل التروبريانـد في غينيا الجديدة، بأن الأوثان هي الشافي الوحيد ويكون شفاؤها بالدرجة الأولى سيكولوجيا.

إن اتصال الطب في بادئ الأمر بالأوثان جعله يشوب بالخرافات والاعتقادات الباطلة فاحتكرته فئة معينة من الناس سيطرت على الآخرين سيطرة مطلقة ففرضوا أنفسهم كهنة وآلهة، ونظرا لاعتقادهم الكبير بهذه الخرافات، شيدت لبعضهم معابد تضمن استمراريتهم بعد فنائهم.

ولقد ساهم «أبقراط» كثيرا في وضع قطيعة بين هذه المرحلة والمرحلة التي تليها، فلقد فصل الطب عن الآلهة واعتمد الطب عنده على التجربة[2]، كما أن هذه التجارب التي كان يعتمد عليها الإنسان ترتبط ارتباطا وثيقا مع الطبيعة، فالإنسان منذ أقدم العصور كان يؤمن بقوى الطبيعة وأرجع كل ما يلحق به من أمراض إلى أسرارها، فالمجتمعات القديمة عرفت النباتات بأنواعها، وأصبحت بمرور الوقت وتكرار التجارب تفرق بين الضار والنافع، الحلو والمر..الخ. فرغبة الإنسان الأولى، هي المحافظة على صحته دفعت به منذ نشأته إلى التفكير في الأعشاب الطبية واستعمالها للمعالجة. وقد سلك في ذلك طرقا عديدة ومتنوعة منها ما كانت قائمة على التجربة والفطرة، ومنها ما كانت قائمة على أساس التقاليد والمعتقدات الدينية أو الشعوذة أو عقاب الهي يلحقه الإله بالإنسان عقابا له لما ارتكبه من الأخطاء، كذلك بحثوا عن تصرفات روحانية لدى الكهنة والمشعوذين والسحرة، ظنا منهم أن هؤلاء لهم دراية وتصرفات روحانية، وأنهم الوسطاء بين الداء والمسبب، فاستعملوا الأعشاب بشكل بخور لاستحضار الأرواح كما يعتقدون.

فالطب في هذه المرحلة الموغلة في التاريخ، كان مبنيا على العالم الروحاني للمجتمعات البدائية التي، استوحت أفكارها من خبايا وأسرار الطبيعة. والطب الشعبي كما عرفه دون يودر donyoder على أنه «جميع الأفكار ووجهات النظر التقليدية حول المرض والعلاج وما يتصل بذلك من سلوك وممارسات، تتعلق بالوقاية من المرض ومعالجته بصرف النظر عن النسق الرسمي للطب العالمي»[3].


2

الطرق العلاجية في المجتمعات القديمة:

1) عند البابليين:

يعتبر البابليون أول من استخدم التنجيم في الطب، كما اهتمت المدينة البابلية بالطب، فبحثت في المداواة والعلاجات، كما اعتبر البابليون أول شعب أو حضارة عرفت القانون وكان ذلك على يد (حمورابي)، أما فيما يتعلق بالميدان الطبي، فلقد كانت النصوص القانونية واضحة جدا فتناولت أجور الأطباء وحددتها، كما حذرت الأطباء من الوقوع في الخطأ وجعلتهم مسؤولين عن الأخطاء التي يرتكبونها فتؤدي بحياة المريض، وكان الأطباء عند البابليين مقسمين إلى ثلاث أقسام:

- فئة المعالجين بالنصح؛
- فئة المعالجين بالأدوية النباتية والحيوانية والمعدنية؛
- فئة المعالجين الذين يستعينون بالطلاسم والاعتقادات.

وتذكر الدراسات التاريخية أن البابليين عرفوا أكثر

3

من 250 عشبة طبية و180 عقارا معدنيا وحيوانيا[4].

2) عند المصريين القدامى:

لقد كان للمصريين القدامى كذلك معرفة واسعة في ميدان التداوي بالأعشاب. ولم تكن معرفتهم تقل عن معرفة البابليين حول الطرائق العلاجية، فلقد وجدت مستحضرات وعقاقير علاجية في مصر وذلك حوالي 1550 ق.م تقريبا. ولا تزال بعض هذه المستحضرات تستعمل حتى هذا اليوم، ولقد أبدى الأطباء المصريون آنذاك مهارات وخبرات عالية في عملية اختيار المواد العلاجية وتحضيرها بدقة وإدخالها ضمن الخطط العلاجية، وحسب ما ذكره الباحث الألماني «جورج إبرس «George Ebers» واستنادا على ما قرأه في المخطوطات الهيروغليفية المكتوبة على ورق البردة، إن الطب المصري الشعبي ضم فترة تقدر بحوالي 2000 سنة ق.م وكانت لهم حدائق خاصة بالنباتات الطبية كما أنهم عرفوا 400 مفردة منها نباتية وحيوانية ومعدنية[5] وعثر «جورج ايبرس» على وصفة طبية في الأقصر عام 1873 واعتبرت تلك الوصفة أقدم وثيقة طبية مكتوبة. فالطب كان في نظر المصريين القدامى مجالا من المجالات التي تندرج ضمن علم العبادات، لذلك اعتمدوا على الآلهة عند التطبيب.

3) عند الصينيين:

لقد عرف الصينيون الطب منذ زمن طويل، فلقد بحثوا في هذا المجال مطولا ولا زال انشغالهم في تواصل إلى حد الآن خاصة فيما يتعلق بالعلاجات التقليدية، وارتبط الطب عند الصينيين بالحياة الدينية والفلسفية حيث كانوا يعالجون الكثير من الأمراض وإلى حد اليوم بالمعتقدات الدينية فاعتمدوا على المفردات النباتية والوسائل الطبيعية والحمامات والحجامة، ولقد كان لهم الفضل الكبير في معرفة واكتشاف الوسائل والآلات الجراحية البسيطة، كما أرجع الأطباء الصينيون فيما بعد سبب العلل والأمراض إلى الطبيعة وظواهرها. فكانوا يرجعون سبب المرض إلى: البرد والرطوبة والجفاف لذلك توصلوا إلى أن الفصول مسؤولة عن الأمراض فقالوا: إن أمراض الصدر تحدث في فصل الشتاء وأمراض الجلد في فصل الصيف. كما أن الصينيين اكتشفوا كثيرا من العقاقير ك:عقاقير الكافور والشاي والأفيون..إلخ، كما وصف الإمبراطور «شيننونغ- Chen Nong» بإمبراطور الأعشاب وهذا لمعرفته وإحصائه لحوالي 365 عشبة طبية. كما يعتبر بمثابة المكتشف الأول لعملية الوخز بالإبر واستعمال نبتة الشيح والتي لا تزال مستعملة لحد الآن، كما يقومون بتصنيف الأدوية والعقاقير ويعتبرون روادا في علم الصيدلة.

تعريف الطب الشعبي الطبيعي:

يعتبر الطب الشعبي الطبيعي الفرع الذي ينظم الممارسات المرتبطة بالطب النباتي أو طب الأعشاب في العلاج كنتيجة أولية للعلاقة القائمة بين الإنسان والطبيعة، أو بين الإنسان وبيئته التي يعيش فيها، والتي تتضمن على ردود الأفعال والاستجابات المبكرة لسعيه في علاج أمراضه عن طريق الأعشاب والنباتات الطبية، مما يسر ظهور أطباء العلاج الشعبي Ard

Doctors والمدلكين Rub Doctors فضلا عما عداها من ردود أفعال واستجابات أخرى تجاه عالم الحيوان، عوالم الطبيعة الأخرى كالمعادن وأوارها التي مكنت الإنسان عن طريق التراث التجريبي الطويل من اختبار كفاءته جنبا إلى جنب مع النباتات الطبيعية[6].

فالطب الشعبي يعتبر جزءا من المعارف الشعبية التي تكونت عبر الأزمنة الطويلة، واستمرت بسبب ارتباطها بالطبيعة وبظروف اجتماعية وهو نوع من التداوي يقوم به محترفون أو غير محترفين باستخدام بعض النباتات وبعض من أجزاء الحيوانات.

المعرفة الطبية الشعبية المتمثلة في النوع النباتي تضم الممارسات المرتبطة بالطب النباتي أو طب الأعشاب في العلاج كنتيجة أولية للعلاقة القائمة بين الإنسان والطبيعة أو بين الإنسان وبين بيئته التي يعيش فيها والتي تتضمن على ردود الأفعال والاستجابات المبكرة لسعي الإنسان في علاج أمراض عن طريق الأعشاب والنباتات الطبية، بالإضافة إلى المعادن والأعضاء الداخلية والخارجية للحيوانات.

تاريخ الطب الشعبي الطبيعي:

لاحظ الإنسان الأعشاب الزكية وتمناها لغذائه أو يتخذ منها عطراً ليملأ نفسه انشراحاً. لما لاحظ أن هناك نباتات لا يقربها طير ولا يرعاها حيوان. تحيّر في أمرها! وكان من ملاحظاته أن أغنامه رعت كلأً ولم تمضِ سويعات حتى اعتراها الإسهال. وتكررت الملاحظة، وفي أحد الأيام انتابه الإمساك وكان شديداً فأقض مضجعه وتذكر العشب المسجل فذهب إليه وهو في خوف. قطعت يداه بعض وريقاتها ومضغها بحذر وكان سروره حين جاءه الإسهال. وزال عنه كابوس الإمساك، وبالتأكيد حمل البشرى إلى عشيرته. وبذلك اكتشفت خواص السنامكي وذاع استعماله.

تكررت المشاهدات وتعددت النباتات وكثرت المحاولات والتجارب. وكم كان بعضها مربكاً وقاسياً. بدأ حكماء العشائر يجمعون هذه النباتات ويحتفظون بنتائجها وصفاتها ليُداووا بها المرضى. وكلما كثرت هذه المعلومات وزادت عن الحصر الذهني وخُشيَ عليها من النسيان أو يموت صاحبها بدأت الحاجة إلى التدوين. فظهرت أول الكتب الطبية.

إن أقدم التقاليد الطبية هي من الصين وبلاد سومر ما بين النهرين ومصر والهند (أما أوربا فكانت في عصور الظلمة)، ففي الصين (في حوالي 3000 إلى 2730) سنة قبل الميلاد ألّف الإمبراطور الصيني شن نونغ موسوعة تحوي على /375/ علاجاً عشبياً منها عشبة الجنسج (Gensing) ونبتة الأفيون ونبتة الافدرا.

والمخططات السومرية (2500 سنة ق.م) تعددّ كثيراً من الأدوية التي ترتكز على النباتات كما أن بعض المخطوطات (حوالي 2200 سنة ق.م) تسجل ألف نبتة طبية. وفي حوالي (2500 سنة ق.م) عدد الآشوريون /250/ صنفاً من النباتات الطبية. كما أن حمورابي (الذي حكم من 1728 - 1686 ق.م) ذكر الكثير من النباتات الطبية.

وبالنسبة إلى مصر فإحدى أوراق البردي الأثرية المحفوظة بمتحف برلين توضح بجلاء أول كتاب طبيّ وضعه الملك أتوتيس خليفة الملك تارمر(حينا). وممن نبغ في الطب الشعبي هو الوزير (امنحوتب) وقد عظمّه المصريون وجعلوا تمثاله رمزاً لإله الطب وكان في أيام الأسرة الثالثة قبل المسيح بنحو 3500 وكان عالماً بالفلك والكيمياء والهندسة ولد في غنخ تاوي وكان وزيراً للملك زوسر وكان كبير الأطباء ورئيس الكهنة.

وفي زمن الملكة حتشبسوت أرسلت بعثة إلى بلاد بنت (الصومال واليمن) مكونة من أسطول من خمس سفن كبيرة وتسع سفن صغيرة لاستجلاب بذور نباتات المر والصنل والخشخاش وغيرها من النباتات الطبيعية المهمة وزَودت البعثة بهدايا نفيسة إلى ملك (بنت) وكبار مملكته وقد جلبت هذه البعثة حوالي /32/ نباتاً. وفي عهد تحوتمس الثالث أُدخلت زراعة الرمان والزيتون والقرطم والعنب وكثير من النباتات الطبية والعطرية .

4

وتدل آثار «بني حسن» و«دهشور» وما حوته كثير من المقابر المصرية القديمة من نباتات طبية وعطرية ومما يلي بعضها :«آس، أفسنتين، بردقوش، بصل الفأر، بلوط، بيلسان، توت، تين، ثوم، جاوي، جوز، حبة سودة، قميض، حشيش، حناء، خروع، خشخاش، ختميّة، زعفران، زنزلخت، زيتون، سليخة، سماق، شنبل، سمسم ،سنط، سنامكي، شبت، شعير، شمر ،شوكران، شيبة، صبّار، صفصاف، صنل، ضرو، عرعر، عنب، غار، فلفل أسود، قصب النديرة، قرطم، قرفة، كافور،كتان، كراوية، كرفس كزبرة، كمون، لوتس، لوز، ليمون، مصطكي، مر، صيعة، وزنجبيل، فردين».

لقد اهتم القدماء المصريون بالنباتات الطبية وكانوا يؤلهون النيل ويسمونه «هابي» أي المحسن لمصر وقد رفعوه إلى مصاف الآلهة . وكان الإله «رع» أو «آمون رع» هو خالق النباتات . وفي الأساطير المصرية إن هذه النباتات هي الدموع التي تسقط من عيون الآلهة أو الريق الذي يخرج من أفواههم فإذا دمعت عيون «حوريس» نبتت روائح زكية أما دموع «رشو وتفنوت» ابن وابنة الشمس فتتحول إلى أشجار البان أما الريق الذي يخرج من «رع» فيخلق البردي.

ولقد اشتهر القدماء المصريون باستخدام النباتات الطبية في البخور والعطور وكانت هي الطقوس الأساسية في ديانتهم . فكان الكهنة يحرقون البخور لكي يطردوا الشياطين والأرواح الخبيثة وكانوا يطلقونه حين الاستعانة بالآلهة واستعطافاً لها ،وكانوا يعتقدون أنه يساعد الروح في صعودها الأخير.. تعود تفاصيل الطب المصري إما إلى ما ذكره علماء اليونان في كتبهم عن علوم المصريين القدماء وذكروا النباتات التي استعملوها والمركبات الطبية التي أخذت عنهم ومن هؤلاء العلماء اليونان ديودور وهيرودوت وسترابون وأرسطو ، ديسكوريدس، وثيوفراستوس. أو إلى الكتب المصرية التي بقيت من عهد قدماء المصريين وهي المعروفة بالقراطيس الطبية.

إنه طب شعبي متوارث جيلا عن جيلا وقد يتخذ تسميات أخرى كالطب الشعبي، وهذا النوع يهتم اهتماما كليا بالأعشاب سواء البرية أو التي تزرع في البيوت، بحيث أن هذا النوع يمثل ردود الفعل المبكرة لاستجابة الإنسان لبيئته الطبيعية التي تتضمن جهد الإنسان وسعيه في علاج أمراضه عن طريق الأعشاب والنباتات والمعادن والمواد الطبيعية من جسم

الحيوان[7]، حيث كان الإنسان يلجأ حينها إلى البساتين سواء البرية أو التي يغرسها هو، فيرعاها ويستخدم تلك الأعشاب الطبيعية والنباتات التي تغلى وتشرب عن طريق الشاي، لعلاج دائه فمثلا: لا يعد أوراق التبغ كما يعد أوراق الشاي لأن هذه الأوراق تنفع كثيرا آلام البطن. فهناك الكثير ممن ينشغلون بالنباتات ويدعون أطباء العلاج بالأعشاب[8].

المقدس والطقس:

ارتبطت الجذور الأولى للاهتمام بصحة الإنسان وتفسير الأمراض ومصادر نشأتها بالجوانب الخرافية، وإن ما يصيب الإنسان من مرض يعود في الأصل إلى الأرواح الشريرة وغضب الآلهة لهذا انتشرت الممارسات السحرية، وزيارة الأماكن المقدسة والنداء على آلهتها، ومحاولة كسب رضاها ودفع الأرواح الشريرة المسببة للمرض فوقف الإنسان عاجزا أمام ظاهرة المرض، أي فقدانه للتوازن مع قوانين الطبيعة بحيث سعى للتوفيق بين نفسه وبين القوى التي تحكم حياته، وذلك لإعادة هذا التوازن المفقود مستغلا الطبيعة المحيطة به ومنتجها طرق علاج طبيعية ممتدة من البيئة الطبيعية (أعشاب – وعقاقير نباتية وحيوانية) فاستمرار هذا البحث عن العلاج منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا بحيث أصبح الطب الشعبي له خاصية تضمن له الاستمرارية والتطور. وأصبح ينافس الطب الرسمي، رغم التحولات والتغيرات الطارئة على المجتمع، إلا أن التصورات الاجتماعية مازالت تتقاسمها القضايا الغيبية والموضوعية، وهذا راجع إلى العوامل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية للمجتمع، دون إغفال أهمية الأوضاع الطبقية التي تلعب دورا بارزا في تحديد أساليب مواجهة المرض، وهذا يثبت كذلك سوسيو ثقافة المجتمع وظلت هذه التقاليد حية حتى الآن في وجدان كافة الشعوب ففي المجتمع الجزائري مازال الإقبال على الطب الشعبي متداولا بكثرة ودون أي اصطدام أو تناقض مع الطب الحديث، إذ يتم بشكل موازٍ له أحيانا أو كبديل له أحيانا أخرى، إذ نجد الأفراد يتوجهون إلى الأضرحة والطلبة أو إلى أناس عرف عنهم وراثتهم أبا عن جد لقدرات شفائية لبعض الأمراض.

المقدس:

إن التاريخ الديني القديم أو الحديث يكشف لنا أن الشعوب على اختلاف عقائدها الدينية من حيث رموزها وتمثلاتها وطقوسها. احتاجت إلى تعيين الأشخاص والأشياء وفق معيار التفاضل ووضع بعضهم فوق النظام المألوف والعادي للحياة الاجتماعية، يمنحهم قيمة ودرجة في الوجود أعلى استنادا إلى مرجعية دينية بحتة أساسها فكرة المقدس.

«إن هذا المصطلح ينتمي إلى جهاز مفهومي غربي مخالف لنظام المفاهيم العربي الإسلامي»[9] لكن إذا عدنا إلى كلام العرب نجد أن مفهوم القدس: «التقديس، تنزيه الله عز وجل وفي التهذيب القدس تنزيه الله تعالى وهو المتقدس، القدوس، المقدس ويقال القدوس فعول من القدس الطهارة والتقديس، التطهير والتبريك وفي التنزيل ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك معنى ذلك نطهر أنفسنا لك. والقدوس هو الله عز وجل والقدس البركة. ويقال للراهب مقدس. والمقدس الحبر.

وبهذا تتمحور حوله ثلاثة معاني وهي « التنزيه – الطهارة – التبريك» فإن المقدس من أولى دلالاته أنه يوحي لنا على الذات الإلهية المفارقة للموجودات وعلى الحقيقة المطلقة اللازمة المتعالية عن كل الكماليات.

مصطلح المقدس متعلق بالصفات الألوهية والتجلي والبركة والطهارة والسمو الإلهي، ارتبط مرة أخرى بالإنسان «ولكن بنخبة هذا العالم وصفوته من البشر الطاهرين المنزهين من العيوب والنقائص أو يتخيل أن يكونوا كذلك»[10]، إنما ما يثير انتباهنا هو لفظة المقدس في اشتقاقاتها المختلفة غائبة عن الشعبي فاللهجات العامية الجزائرية أقصته نهائيا من قاموسها اللغوي لأنه يعني في، ارتباطاته الذهنية عند عامة

النـاس في شـخص ومن ثـم العبـادة والتأليـه، فهو دال على معناهـا في المخيال الشـعبي.

وتنـدرج تحت هذا المصطلح شـحنة دينية سـلبية لا تخلو من دلالات مسـيحية «فالديانات المسـيحية نقلت العبـادة مـن القديس الصنـم إلى عبـادة الرجـل، فكان عصر المسـيح عصـرا صار فيـه الرجل إله النصـارى»[11].

وهذا تصور المسـيح عليه السـلام والقديسين الذين جـاءوا مـن بعـده. حـذر الرسـول ﷺ منه وأنـه لا يجب تقديس وعبادة الشـخص مهما كانت درجته من التقوى فهي تعد نقيضـا لركن التوحيد لأن هـذا الأخير يعتبر عند علماء الإسـلام هـو أعظـم ركن عقيـدي جاء بـه الدين الإسـلامي وهو أعظم من الصلاة والـزكاة والحج والصوم أمـا مصطلـح المقـدس في اللغـة الفرنسـية فمقابله هو «Sacré» يعـني عمومـا كل مـا هـو متعلـق بالشـعائر والطقـوس الدينية وكل مـا يدفع إلى الاحـترام والتبجيل الديـني .حسـب OTTO يشـير إلى الرهبـة والاندهاش المرتبـط بالذهـول أمـام المجهول، أمـا كلمـة «Saint» تشـير إلى القديـس الذي خصتـه السـماء بتقدير عظيم وأقرته الكنيسـة[12].

نسـتخلص من هذه التعاريف أن المقدس «Sacré» هـو تجل ديـني والمقـدس في كل مـن الفرنسـية والعربية يؤكـد علـى الاحـترام والتبجيل وعـدم الانتهـاك وعلى الإرتهـاب من المجهـول وعلى الديـني، أمـا التقديس في اللغـة العربية تتجه بـه إلى الذات الإلهيـة ونجد أن دلالته في اللغـة الفرنسـية تميل إلى الذات البشـرية .

المقـدس فيمـا يبـدو هـو مرتفـع وفي درجـة أعلـى ويسـتوجب من الإنسـان قدرا من الاحترام الكبير اتجاهه وشـعورا عميقـا بالتبعيـة هو مـا يسـميه OTTO بحالة المخلـوق «الذي يشـتمل على مشـاعر طمـس وتضاؤل واضمحـلال الـذات»[13] أمـام ما يعتـبره مقدس .

ومن ثم كان المقـدس هو المقولة «الـتي تتوقف عليها حالة التـدني فهـي الـتي تعطيـه خاصيتـه النوعية»[14] ويحددهـا Caillois «كايـوا» «مقولة مقـدس في بعض الأشـخاص» ملـوك – كهـان – وبعض الأشـياء أدوات العبـادة وبعـض الفضاءات

وبعـض المواقيت « الأحد، يوم الميلاد»[15]. ولقد أشـار دوركايـم «أن دائرة الأشـياء المقدسـة لا يمكـن أن تكون محددة بشـكل نهائي»[16].

مارسـال مـوس MAUSS يعتـبر المقـدس في صورته العامة وليس المشـخصة «فليسـت فكرة الإلـه أو فكرة شـخص مقـدس هـي الـتي نجدهـا في أشـكال وأنـواع الدين بـل فكـرة المقـدس بشـكل عام» يقـول جوزيف شـيلهود: «إن الغمـوض اللغـوي هو صفة مـن صفات المقـدس فلدى نفـس الكاتـب وفي نفس السـياق يحمل المقـدس معاني مختلفة القديس، الـولي، الديني، المدنس، السـحري، الممنـوع»، ويـردف شـيلهود قائـلا «يحدث كل هذا التداخل دون شـعور مسـبق أو ينتبـه إلى التغيير المفـاجئ، ولكـن بصفـة عامـة فالمقـدس يعبر عـن هذه الـدلالات في الوقت نفسـه»[17].

و بما أن المقـدس لغة يحيط بها الغمـوض فإن التطرق لمعالجتـه يختلف من باحث لآخر سـوى تطابق تخصصهما أو اختلفا، فالأنثروبولوجي يتعامل معه بارتياح واسـتقرارية أكثر، أمـا رجل الديـن اللاهـوتي فإنه يجد صعوبـة في ذلك فهـو مثـل لغز لا يقـوى علـى فكـه[18]. إذ يوجد مـن رجال الدين من يرفض دراسـته، مثلا يقـول ماركيوس «هي في حد ذاتها شـكل من أشـكال انتهـاك المحرم»[19].

وباعتبار المقدس مـن المصطلحات الأكثر تعقيدا وجب على الباحثين العرب عند دراسـتهم لـه، فالغموض الذي يحف بـه يحدو بنـا إلى التأكيد علـى وجوب تحـاشي القيام بإسـقاطات اصطلاحية وابسـتيمولوجية مرتبطة بنظام ثقافي مغايـر لنظام ثقافتنا العربية الإسـلامية، فقد ارتأت جماعة من علمـاء الاجتماع والأنطولوجيـا على البحث في تمظهراته الخارجية وانعكاسـاته على ذات المؤمن بدلا من الخـوض بلا جدوى في متاهـات المصطلح[20].

إشكالية المقدس في الثقافة الغربية :

يـرى عبـد الرحمـان موسـوي أن مفهـوم المقـدس أثـار اهتمامـا لـدى الباحثـين وكان ذلـك في القـرن 19، حـين اتصل العالـم الغربي المتطـور بالشـعوب المتخلفة

والمتوحشة فكان يرى اعتمادا على النظرية النشوية الرائجة أنه ما على الشعوب إذا أرادت أن تتطور أن تثور على موروثها الثقافي، الأسطوري، البدائي، وبأن شعورهم الجماعي لم يتشكل دينيا، فما زالوا تحت وطأة الفكر الأسطوري وتعوزهم تلك الفقرة للمرور إلى الفكر االديني ومن ثم الوصول إلى الفكر الوضعي[21] وهذا ما اعتمد عليه دوركايم .

كما يرى عبد الرحمان موسوي أن نظرية أوغست كونت النشوئية وتدرج مراحلها «الأسطورية، الدينية، الوضعية» مركزا على أراء وملاحظات Cordignon في ما يخص العقائد البدائية للميلايترسين التي لاحظ أنها تقوم على التمييز بين المقدس والمدنس فأصبح بذلك الطوطم رمزا للمقدس. وهذا الأخير بمثل قوة خفية مبهمة وهذه القوة ليست حكرا على أحد منهم بل عند كل أفراد القبيلة فالطوطم إذن هو رمز أو شعار للجماعة وهو تجلى للإله الطوطمي والرمز الحسي لحقيقة روحية هي «المانا»، والمانا عند دوركايم هي تلك المادة الأولية التي نشأت بها الكائنات المتنوعة وعبدتها وقدستها الديانات في جميع العصور.إن الأرواح والشياطين والآلهة واختلاف مراتبها ودرجاتها ليست إلا أشكالا تجسيدية لهذه الطاقة وعند «مارسال موس» الطوطم يعبر عن جوهر المقدس ويعتبر المانا أنها هي التي تمنح القوة والقيمة الدينية السحرية والاجتماعية للأشخاص والأشياء[22]. من خلال هذا يظهر تعريف الدين عند «محمد الجوة» بأنه «ما كان قائما في الوجود إله أو آلهة لا يكون مستغرقا ومستوعبا لتعدد الأديان وأشكال العبادات كما أن الطقوس المتنوعة والملازمة للأديان ليست كفيلة بمفردها بتحديدها تحديدا متكاملا.لأنها تغفل عن الصيغة الوثيقة بين البعد المتمثل في الطقوس والبعد القائم على الإيمان والاعتقاد»[23]، وعلى هذا يعرف دوركايم الدين «أنه منظومة متماسكة من العقائد والطقوس المتعلقة بالأشياء المقدسة».

إن هذه العقائد والطقوس تؤلف بين قلوب أتباعها جميعا في إطار اتحاد معنوي يعرف «بالملة»[24] وعلى

5

هذا فإن علم الاجتماع الدوركايمي اختصر المقدس في تموضعه الاجتماعي وعرف الديني بالمقدس وجعله متعارضا مع المدنس،فدوركايم جعل من المفهومين المتضادين جدليا. فالمقدس هو «الحقيقة المطلقة، والمدنس هو عالم كل ما فيه متسخ ومفارق للعالم الرباني، وبلغة الفلاسفة المقدس جوهرا والمدنس عرضا»[25]، ويوضح دوركايم هذا التقابل بشكل جلي فيقول: «ليس في تاريخ الفكر البشري مثل آخر على مقولتين تتقابلان تقابلا تاما، فالمقدس والمدنس أشبه بجنسين مختلفين»[26].

المقدس هو كل طاهر وكامل وسام، أما المدنس فهو دنس ونجس والدنس يميل إلى الدنيا. الدنيا من الدناءة والحقارة والرجس، ومن الدنو أو القرب الذي يوحي بالانجاز والتحقيق أي الزوال والانتهاء[27]، وهو ما أكده أبو حامد الغزالي في «إحياء علوم الدين» معتبرا أن الدنيا عدوة الله وعدوة لأوليائه واستند في ذلك على أحاديث منها حديث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه وقف على مزبلة فقال «هلموا إلى الدنيا واخذوا خرقا قد بليت على تلك المزبلة وعظاما قد نخرت فقال: «هذه الدنيا»[28] وهذا هو الشكل الذي اتخذه المقدس

6

والمدنس في الثقافة الصوفية فهما لا يلتقيان إلا لكي ينتفي أحدهما ويظل الآخر قائما.ونستنتج عنصرين أساسيين في البحوث البعدية.

العنصر الأول متمثل في إبهامية المقدس، أما الثاني فيتمثل في أن هذه الإبهامية المصاحبة للمقدس، فكل سؤال عن المقدس يتحول إلى سؤال عما يعارضه ويخالفه[29].

إذا أردنا تحديد مفهوم المقدس يتبادر إلى ذهننا السؤال عن نقيضه ألا وهو المدنس «الدنيوي»، فلقد جاءت دراسات بعد التي جاء بها دوركا يم أن تخفف من وطأة التعارض القائم بين المقدس والمدنس وتعريف المقدس بالديني لم يلق تجاوبا عند الباحثين لأنه لا يأخذ بعين الاعتبار الفروقات العمودية الحاصلة بين الديانات السماوية، ووظفت الكتاب كواسطة بين المؤمن وبين كل ما يحيط به وبين الديانات الأولية، أما الاعتراض الثاني في إغفال الفروق الأفقية خصوصا بين ما يتعلق الأمر بالديانات الكتابية الثلاث «اليهودية، المسيحية، الإسلام» ويعود هذا الإغفال إلى العلاقة بين المقدس والديني وتعميمهما على جميع الديانات الثلاث بحجة ديانات كتابية[30].

وما يواجه الباحثين هو إيجاد مصطلحات التعبير في لغات أخرى.

فمثلا مفهوم « Profane » باللغة العربية هل هو المدنس، النجس التاريخي، العادي؟ وبعد الاضطلاع على ترجمته في قاموس المنهل نجد المصطلحات الآتية: الدنيوي، عالمي، مدنس القدسيات ومنتهك الحرمات[31]، فمصطلح الدنيوي لا يعد نجاسة عند المسلمين على خلاف بعض المتصوفين الذين تأثروا بالرهبنة واعتبروا شر وبلاء،كما نبه الفيلسوف «كانت» إلى تمييز أساسي وهو الفرق بين المقدس والقداسة، فالمقدس في نظره علاقة بين ذوات وأشياء وموضوعات، أما القداسة فهي علاقة بين ذوات، ويتجلى ذلك في ذات الإلهية وذوات المؤمنين [32]، أما «مرسيا اليياد» لديه فكرة أخرى وهي التجلي القدسي «Hiérophanie» فهو يرجع نشأة الديانات البدائية والسماوية إلى تراكمية التجلي القدسي، وهذا التجلي يظهر مثلا في الجماد أو النبات ومثال على ذلك في المسيحية يظهر ذلك في تجسيد الله في المسيح وبأن كل شيء قابل لأن يكون مقدسا فالزمان والمكان والجماد كلها منخرطة ضمن فضاء المقدس. يقول «م.الياد»: «إن كل شيء تعامل معه الإنسان وأحبه يمكن أن يصبح تجليا قدسيا»[33]، وهذا ما يشير إليه أبو الحسن النووي في تحليله لظاهرة الوثنية «وقد أصبح شيئا رائعا وكل شيء جذاب وكل مرفق من مرافق الحياة إله يعبد»، وهكذا جاوزت الأصنام والتماثيل والآلهة والآلهات الحصر فهناك أشخاص تمثل الله فيهم ومنها جبال تجلى عليها بعض آلهتهم، ومنها معادن كالذهب والفضة تجلى فيها اله، ومنها نهر «الكينج» الذي خرج من رأس «مهاديو» الإله ومنها آلات الحرب وآلات الكتابة وآلات التناسل وحيوانات أعظمها البقرة والأجرام الفلكية وغيرها. هذا يدل على أن المقدس يتمثل في فكرة التجلي الإلهي.أوشك كل من دراسي الديانات والباحثين الأنتروبولوجيين على أن تطور الإنسان الديني من الحالة البدائية إلى الحالة السماوية خضع لتطوير إدراكه للأشياء. ففي بدايته «اكتفى بكائنات أكثر تواضعا كالأشجار، الحيوانات. فكانت لها قوة وروعة تثير بها دهشة الإنسان وكان لكل من الشمس والقمر انتباها خاصا من قبل الإنسان»[34].

من خلال ما تطرقنا إليه بدا لنا أن نظرة الإنسان للمقدس منذ القدم لم تكن ثابتة ومستقرة بل تطورت حسب معرفته بالعالم الخارجي، وعلى هذا من المستحسن أن نتطرق إلى المقدس ودلالاته في الثقافة العربية بعد ما تناولناه في التصور الغربي وهو ما سندرسه في المبحث التالي.

إشكالية المقدس في الثقافة العربية الإسلامية:

نظرا لخصوصية المقدس في الثقافات القومية واختلافها وعدم تطابقها تبادر إلينا تخصيص مبحث بالمقدس في الثقافة الإسلامية.من بين الباحثين الذين أكدوا على ضرورة تميزالمقدس «Sacré» عن القداسة «Sainteté» جوزيفشيلهود وذلك داخل الثقافة العربية الإسلاميةعلى اعتبار أن المقدس ممايز للدين إذا اعتبرنا المقدس يشيرإلى كل من الطاهر «Le pur» والمدنس «Impur»، فإن الدين موجه نحو القداسة[35]وشيلهود يعتبر:أن المقدس يظهر تحت أشكال متعارضة متضادة «Antagoniste»، فهو يعتبرأن الطاهر مرتبط بالسماوي والديني، أما الدنس فيرتبط بالسحر والجني فهما عنصر أن أساسيان للمقدس، وقد اعتبرالدين كما أشرنا سابقا موجه نحو القداسة الطهارة التي هي إحدى أقطاب المقدس ف «ج. شيلهود» يقول أن الإسلام قد عقلن المقدس ومحوره حول الله»[36] وهذا يدل أن القداسة قد هجرت الأرض لأنهاأضحت مرتبطة بالله بخلاف بعض المقدسات التي نزلت من السماء مثل القرآن، فهو ينفي وجود القداسة على الأرض.

وبما أن فكرة التجلي الإلهي مرتبطة بالقداسة، فالقرآن الكريم يعتبر تجلياً للحقيقة المطلقة، وهو ما أشار إليه محمد الجوة في قوله «الذي يقرأ ويرتل وما لم يكن بوسع إنسان أن يأتي بمثله إنه الإعجاز والمعجزة وهو ما يمنع محاكاته لأنه كلام الله وبهذا الاعتبار يرتبط المقدس بالحقيقة بمعنى أن النص الديني هو موضع الحقيقة الذي يقع تبليغها من حيث هي حقيقة المقدس والحقيقة المقدسة»[37] وبما أن القرآن الكريم هو تجلي الله فإن قراءته لها منافع وميزات كثيرة وخاصة وهي الصحة، الراحة النفسية والذي لا مثيل له أن تكسب الأجر للذي يتلوه ودليل هذا كله مثلا في التداوي بالقرآن الكريم «الطب النبوي» لابن القيم الجوزية والطب النبوي للإمام الذهبي وإحياء علوم الدين للإمام أبي حامد الغزالي وغيرها كثيرة.أما الأماكن المقدسة في الإسلام فهي أرض انعكاس للتجلي الإلهي ويظهر هذا في حديث الرسول ﷺ «مكة حرم حرمها الله»، وأن الناس لم يحرموا مكة ولكن الله حرمهالقد أسس «ج. شيلهود» حول مقولة الحرام المزدوجة الدلالة لبنية المقدس، فبدلالاتها على الطهارة أو القداسة تحيل على ما ينظم العلاقة بين المقدس وما يعارضه مجسدا في ما الحرم أكثرمن مقولة المقدس الازدواجية والبناء الداخلي للكيفية المتصوربها الإسلام مقولة المقدس»[38].

نفهم من أن الحرام يشير إلى المحرم وهو «الأمر الذي ينهى عن فعله نهيا حازما»، وقد جاء ذلك في القرآن الكريم «قاتلوا الذين لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ولا يحرمون ما حرم الله ورسوله»[39].

وهو المباح الذي أذن الشارع والطهارة والإحرام في قوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا إنما المشركون نجس فلا يقربوا المسجد الحرام بعد عامهم هذا». وهما الانتهاك والبركة[40] فالإنهاك مرتبط بالمتصوفة اللذين أرخوا العنان لملكات التخيل فأصلوا مفاهيم اخترقت نظام المعرفة الإسلامي واستطاعت هذه المفاهيم أن تجد طريقها إلى عامة الناس. وظهر ذلك من خلال طقوس احتفالية «شطحات وحضرات»، «فانساق التصوف في تيار عظيم جارف كاسر السدود التي كانت تحبس موجة الإحيائية المكبوتة قبلا في ما تحت الشعور، ذلك التيار الذي عجز عن السيطرة عليه متصوفوا السنة أنفسهم»[41] فهي بعد آخر للمقدس الإسلامي: فتعني الزيادة والخير الكثير أما في المخيال الشعبي والتصوف العملي الطرقي فتعني استمرار الخير والاستزادة من عند الولي الصالح.

ومن الخصائص التي يمتاز بها المقدس الإسلامي إقراره بوجود قدسية في الزمان والمكان والذوات. هذا

لا يعني المحايثة كما جاء به بعض المتصوفة فالحجر الأسود مقدس لأن مصدره الجنة، والقرآن الكريم مقدس لأنه كلام صادر من الله عز وجل بالرغم من ذلك فإنه لا يوجد تعارض بين القدسي والدنيوي فالإسلام ألف بينهما وكل سلوك يوافق مقولات الشرع ولا يخالفها فهو مقدس، وإن كان دنيويا طالما لم ينتهك القواعد الشرعية «فالحقيقة القصوى في نظر القرآن روحية وجودها يتحقق في نظامها الدنيوي والروح تجد فرصتها في الطبيعي والمادي والدنيوي فكل ما هو دنيوي إذن هو طاهر وديني في جذور وجوده. فليس ثمة دنيا دنسة وكل هذه الكثرة من الكائنات المادية إنما هي مجال لتحقيق الروح وجودها فيه»[42]، فالزواج على سبيل المثال دنيوي والدين يعتبره عملا مأجورا وواجبا اجتماعيا وأخلاقيا، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم فيه «وفي بضع أحدكم صدقة قالوا: أيأتي أحدنا شهوته يا رسول الله ويكون له فيها أجر؟ قال: أليس إن وضعها في الحرام كان عليه وزر؟فكذلك إن وضعها في حلال كان له أجر»، لذلك فالمقدس والدنيوي ليسا حالتين متضادتين في الإسلام وهذا يقودنا إلى انه لا يوجد مقابل في اللغة العربية لفظه «CLERC» أو «Clergé» أي رجل الدين، وهذا موجود فقط عند المسيحيين العرب «أكليروس»، وهذا إن دل على شيء فإنه لا وجود لرجل دين في الإسلام يقول محمد عبده «ليس في الإسلام سلطة دينية سوى الموعظة الحسنة، والدعوة إلى الخير والتنفير من الشر وهي سلطة حولها الله لأدنى المسلمين يقرع بها أنف أعلاهم،كما حولها لأعلاهم يتناول بها من أدناهم»[43]. ما يمكننا استنتاجه هو «وجود تناقض بين المقدس الإسلامي ومفهوما لمقدس العربي إلا في بعض الخصوصيات النظرية، فالمقدس الإسلامي الرسمي لا يقابله الديني بل يتداخل معه، والفصل بينهما يعد جهلا لحقيقة العقيدة الإسلامية، وهو ما يستحيل إن نظرت إلى أصلها كانت الله الروحانية، وإن نظرت إلى مظهرها كانت العالم المادي الواقعي، وتحقق الروحانية هو تحقق العالم ووقوعه»[44]، كما يقول نور الدين الزاهي أيضا «المقدس هو أشمل حقل القداسة لأنه بثرائه الدلالي لا يقتصر على الذوات، بل يحيل إلى الزمان والمكان وهذا يؤدي إلى تلاحمه وترابطه ومن ثم مع الإله الذي لا يجعله متناهيا معه»[45].

إن المقدس أشمل وأعم من كل المصطلحات فرأيناه في لسان العرب يحيلنا إلى صفات الألوهية «وتنزيه وتبريك وتطهير» ويرتبط بالأشخاص ذوي الصلاح والصفاء الروحي «يعني أولئك الذين استطاعوا الجمع بين الطهارة الذاتية والعربية وقد يطلق على الزمان في صيغة الأشهر الحرم ليعني الحظر وكذا الاحترام الناتج عن حرمة الأوامر الإلهية»[46]، ويتجلى المقدس الإسلامي في المكان والزمان والذوات والأشياء.

1) المكان المقدس:

لقد أعطى القرآن الكريم والسنة الشريفة خصوصية المقدس لبعض الأماكن فيقول ابن خلدون منوها بها «اعلم أن الله سبحانه وتعالى فضل من الأرض بقاعا اختصها لتشريفه وجعلها مواطن لعبادته ليضاعف فيها الثواب وينمو بها الأجور. وكانت المساجد الثلاث هي أفضل بقاع الأرض حسب ما ثبت في الصحيحين وهي مكة والمدينة وبيت المقدس»[47] وقد عمد الإسلام إلى تقسيم المكان قسم طاهر مبارك، وقسم ثان يفتقر إلى تلك الطاقة الروحية، فالإنسان الديني حسب «م.الياد» يرى أن المكان المقدس غير متجانس فهو يتوق للعيش داخله ليتشبع من قدسيته دون أن يتخلى عن فضائه الموضوعي الطبيعي[48].

مما سبق ذكره يمكن القول إن قدسية المكان تعود بالدرجة الأولى إلى التجلي الإلهي الذي يفيض على المكان إشعاعا روحيا وهو ما أشار إليه بعض الباحثين في حصرهم للأماكن المقدسة الإسلامية في مكة وبيت المقدس.

في حين أنهم أغفلوا فضاء مقدس آخر له فعاليته الروحية أمثال الباحث «شيلهود»، ومن هذه الفضاءات المسجد الذي يستمد قدسيته أولا من مبدأ طهارة الأرض في الإسلام لقوله تعالى: ﴿في بيوت أذن

الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه، يسبح له فيها بالغدو والآصال﴾[49] وهذا دليل على قدسية المكان لما خصته الآيات والأحاديث الشريفة.

هذا هو المقدس في نظر الإسلام إلا انه برز مقدس آخر شكلته جملة الاعتقادات الصوفية تراث الثقافات الإنسانية القديمة، وكان للمخيال الشعبي إسهام في بلورة ملامحها، إنها أضرحة الأولياء فيكفي حضور الولي الصالح في مكان ما لتزيد عظمته من طرف الناس ويصبح بعد وفاته مزارا يتطلب الطهارة الروحية والجسدية «حسن النية» وطقوس خاصة وتكون الحرمة بكل ما يحيط به من منابع، أحجار، أشجار. كما يحرم على الزائر انتهاكها، وبهذا أصبح الضريح حصنا ومأوى لكل من يلجأ إليه ومحرما التعرض له كما أشرنا سابقا إن حضور الولي في أي موضع يجعله مكانا حاملا لقوى تطهيرية استشفائية، ففي هذا الصدد يروي لنا بن مريم قصة توضح هذا الأمر بجلاء «إنه كان لسيدي حمزة بن أحمد المغراوي فرنس وهي حامل، فطلع بها «عقبة» جبل فأتعبها، فنزل عنها وخلى سبيلها[50] فأصبح ذلك المكان الذي نطقت فيه الفرس مكانا مقدسا ومباركا وتربته أصبحت تشفي كل عليل». إن إعطاء صفة القداسة على بعض الأمكنة «أضرحة» يدل على أن التصوف قد اخترق مفهوم الأماكن المقدسة وتجاوز الاحترام والإجلال والتقدير لهذا المكان إلى أن أصبح الولي أو الضريح يحمي ويدافع عنه وينتقم من مدنسه ويمنح بركته لمن يقدسه ويحترمه.

من خلال هذا يصبح الضريح مكانا مقدسا في المخيال الشعبي ذا بعد روحي مهيب مشابه للأماكن التقليدية الدينية، وربما يتجاوزها قدرا في اللاوعي الجمعي.

2) الزمان المقدس:

لقد أوضح «م. الياد» في ما يتعلق بهذا الأمر بأن الإنسان الديني لا يخطر بباله إطلاقا وجود زمن واحد وإنما قسمين من الزمن مقدس ودنيوي. فهي حتمية يفرضها التقسيم الانشطاري للكون[51]، فالزمن الديني يمكن للمؤمن أن يسترجعه ويستعيده وذلك بواسطة الطقوس[52] والزمن القدسي يعبر عن الأحداث العظيمة التي عرفها العالم الإسلامي فكل زمن له حدث ودلالة فشهر رمضان شهر أنزل فيه القرآن، وشهر ربيع الثاني شهر ولد محمد ﷺ وغيرها من الأشهر، كل هذه الأزمنة لها دلالتها «زمن الأحداث والمظاهر» أي الزمن الغابر، معنى أن هذه الأزمنة النبوية تقابلها أزمنة تاريخية، ويرى «م.الياد» بأن الزمن الموضوعي هو الزمن التاريخي،إذا مر فإنه يعود لينتهي بانتهاء فترته وذلك عكس الزمن الديني فيتحرك دائريا[53]. إن الزمن القدسي في الإسلام مرتبط بأوامر إلهية وضحتها الأحاديث النبوية، أما بالنسبة للخيال الشعبي فقد صنع لنفسه زمانا آخر مقدسا ربطه بحضور الولي وهذا يدل على أن الخيال أمكنه أن يحضر «شخصا مقدسا ويضعه في مكان مقدس ويحدد له زمنا مقدسا ويجعل الناس ذلك الزمان والمكان بعيدين عن الواقع التاريخي ويربطهما بطقوس معينة واحتفالات رقصية».

فالزمن الشعبي متشابه مع الزمن الديني في قابلية الاسترجاع فهو زمن أسطوري ذو بنية دائرية فكل منطقة تختار يوما خاصا بها للاحتفال بولي وهو ما يعرف: «بالوعدة» فهي مشتقة من وعد أي تعهد بشيء ما أخذ على عاتقه[54] وبما أن هذا الطقس الاحتفالي يعاد كل سنة فإنه يرجع إلى معنى العودة.

فإن الزمن الشعبي يعرف من خلال طقوسه وحفلاته، يقول نور الدين طوالبي في هذا الصدد «كل تضرع بشري يتمفصل حول المقدس يحمل في طياته صلاة دينية لكن في نفس الوقت مناقض للدين الرسمي جذريا عندما لا تكون القدرة ملتمسة هي الله بل رجل. الذي ادعى لنفسه مزايا إلهية في المعتقدات الشعبية»[55]، من خلال هذا تبين لنا أن اليوم الذي تقام فيه الوعدة يوم منفرد عن باقي الأيام ببركة عظيمة اختص بها لكونه إحياء لذكرى الولي الذي تقدست بروحه الأمكنة التي ضمت جسده الطاهر وهو يوم مبارك فيه تقدم الأطعمة وتنحر الذبائح ويبدأ ذوو العلل التي عجز الطب عن مداواتها، وتفرج الكروب ومن خلال هذا تبرز وترتسم ملامح اليوم القدسي في الخيال الشعبي.

7

3) الذات المقدسة:

لقد انحصر المقدس الإسلامي وتمظهر في الزمان والمكان مقارنة مع الخيال الشعبي الذي أطلق لنفسه العنان متجاوزا الحدود التي تفصل بين ما هو قدسي ولا قدسي في الإسلام إلى تقديس ذوات الأشخاص فهو يرى بأنها نماذج للخير والحق والعدل.

إن الإسلام يرفض كل غلو في تعظيم الأشخاص مهما سما شأنهم، والإسلام ينهى عن تعظيم البشر تعظيما يدنو من العبادة وروي عن الرسول ﷺ أنه نهى عن إطرائه. وحديث عن نهي الرسول عن ممارسة طقوس التعظيم لا تقوم كما تقوم الأعجام بتعظيم بعضها بعضا « لقد رفض الإسلام فكرة الخضوع والانحناء أمام العظماء فالعبادة والسجود حق الله وحده لا ينازعه فيه أحد من البشر في التصور الإسلامي. وقرنت عبادة وتقديس البشر لشدة التعلق المفرط بالأنبياء والقديسين وهذا جعل اليهود والنصارى ينسبون لله أبناء، قال تعالى:﴿وقالت اليهود عزير ابن الله وقالت النصارى المسيح ابن الله﴾[56].

لقد حارب الإسلام هذه الظاهرة المتمثلة في تقديس البشر وعبادتهم حيث عاد أهل التصوف الطرقي وربطوا آمالهم بقبور مشايخهم يعظمونهم ويتبركون ببركتهم ويقدمون لهم النذور والقرابين فعادت عبادة الأسلاف والأولياء من الباب الواسع، وقد ربط الكثير من الباحثين تقديس الأشخاص بالديانات البدائية التي أصلها يكمن في عبادة الأموات حيث كانت تختص بالأفراد الأقوياء والأبطال «والملوك الشجعان الدين ألهمهم أتباعهم المعجبون بهم وبعد وفاتهم»[57].

وإن كان الإسلام قد نفى جملة وتفصيلا فكرة الحلول والمحايثة فإنه لا ينكر فكرة الكرامة لأوليائه المجتهدين في طاعته المقبلين على الله بشغف، فقد يهبهم من لدنه كرامات معينة والولي الصادق هو الذي يتعالى عنها ويزدريها ويخالها من فعل الشيطان.

4) الأشياء المقدسة:

لقد أضاف المخيال الشعبي كل ماله علاقة بقضاء الولي سواء أحجارا أو تربة أو تابوت أو مياه فكلها مقدسة، فقد أصبح كل شيء في فضاء الضريح

لـه فاعليتـه فيجلـب خـيرا أو يدفـع مكروها،فالحجـارة الموجـودة داخـل الأضرحـة تحمـل قداسـة وطهـارة فيتـم التـبرك بهـا، ويطـال التقديـس أيضـا الأعـلام وقطـع القماش (الخضـراء والبيضـاء) الـتي تغطـي التابـوت، وهكـذا فالتـبرك في أشـياء الـولي يزكـي الزائـر ويطهـره ويكفـر عـن ذنوبـه، كمـا أن الأشـجار المجـاورة لضريـح الـولي لهـا حرمتهـا وقداسـتها الخاصـة فـلا يجـوز إطلاقـا قطعهـا أو كسـر إحـدى أعضائهـا، حـتى الطيـور الـتي تسـتظل بهـا يحـرم صيدهـا أو إفزاعهـا، وأكـثر أنـواع الأشـجار تواجـدا بفضـاء الضريـح هـي النخلـة، فالنخلـة في الخيـال الإسـلامي الشـعبي تمتلـك القـدرة العلاجيـة إذ لهـا أثـر في مـداواة الكثـير مـن العلـل والأسـقام كالعقـم مثـلا، فتكتسـي النخلـة أهميـة بالغـة في الخيـال العـربي، حيـث أن العـرب أكرموهـا كثـيرا، إذ روي عنـه ﷺ «أكرمـوا عماتكـم النخـل» وقـال القزويـني إنمـا سـماها عماتنـا لأنهـا خلقـت مـن فضلـة طينـة آدم عليـه السـلام وأمـا الضمـير في عماتكـم يـدل علـى إظهـار عقليـة الجاهليـة فكلـم النـاس علـى قـدر عقولهـم[58].

5) قداسة الحيوان:

لقـد احـترم الإسـلام بعـض الحيوانـات ورأف بهـا، إلا أنـه لـم يبالـغ بتعظيمهـا إلى درجـة التقديـس، فالحيوانـات لـم تخلـق إلا لخدمـة الإنسـان كمـا حـرم الإسـلام أكل بعـض الحيوانـات كالخنزيـر.

مـع مـجيء التصـوف العملـي أضيفـت علـى الحيوانـات قداسـة خاصـة فأصبحـت بقـدرة الله تنطـق وتشـكو همهـا للـولي فهنـاك روايـات الأوليـاء وعلاقاتهـم بالحيوانـات[59]، لقـد كانـت تمـر الطيـور وأبي مديـن يتكلـم فتقـف لتسـمع، وفي روايـة عـن الشـيخ بـن عـودة كان يـروض السـباع فـكان السـبع يجـري نحـوه حـتى يصـل عنـده فصبـح أليفـا لا يـؤذي.

أمـا قداسـة الكثـير مـن الحيوانـات عنـد أهـل التصـوف العملـي فمرجعـه إلى أن كل شيء ارتبـط بالـولي مـن جمـاد أو نبـات أو حيـوان إلا وتقـدس، إن الإسـلام قـد عقلـن المقـدس ومحـوره حـول الـذات الإلهيـة، وأن الديانـة الإسـلامية هـي الديانـة الوحيـدة الـتي أنجـزت قطيعـة نهائيـة مـع تأليـه الإنسـان أو أنسـنة الإلـه، فأنكـرت أي إمكانيـة اتحـاد بـين الخالـق والمخلـوق.

مـع مـرور الزمـن واحتـكاك بعـض المسـلمين بالثقافـات الأخـرى أصبحـت أضرحـة الأوليـاء تنافـس في قدسـيتها وطهرهـا الأماكـن والبقـاع المقدسـة وأصبحـت العبـادة فيهـا أفضـل والمعـاصي أشـد، ومـن هنـاك لـم يـترك المخيـال الشـعبي أي شيء يرتبـط بالـولي إلا وقدسـه فغـدا الضريـح والزاويـة أهـم مـن المسـجد ولـم يعـد التصـوف إلا كرامـات وخـوارق فخالـف جوهـر التصـوف السـني فقـد عرفـه «سـري الصقطـي» علـى أنـه لفـظ دال علـى ثلاثـة معـان: «المتصـوف هـو الـذي لا يطفـئ نـور معرفتـه الإلهيـة نـور ورعـه، ولا يضمـر مذهبـا باطنيـا ينقـض ظاهـر معـاني القـرآن والسـنة وإن الكرامـات الـتي اختـص بهـا لا تدفعـه إلى «مخالفـة تعاليـم الله القدسـية»[60].

وظيفة المقدس الاجتماعية:

في مقدمـة المقـدس البـدائي «لروجيـه باسـتيد – R.Bastide» يتسـاءل « هـ.ديروشـيه – H.Deroches» عـن معـنى تأسيسـية المقـدس فهـو يسـأل نفسـه هـل أن مؤسسـة المقـدس تعـني «إحصـاءه، تدجينـه، اسـترجاعه، التعامـل معـه؟ أو أيضـا قولبتـه، ضبطـه، تنظيمـه. تجسـيده؟»، هـذه التسـاؤلات تـدل علـى الغمـوض ولسـوف يتضاعـف هـذا الغمـوض لأنـه مـن الصعـب دائمـا فصـل جانـب المقـدس البـدائي «السـحري» عـن المقـدس المألـوف «الديـني» فـإن كل تضـرع بشـري يتوجـه إلى المقـدس أو يتمفصـل حولـه يحمـل في طياتـه صـلاة دينيـة لكنـه في نفـس الوقـت مناقـض للديـن جذريـا طـرح «باسـتيد» فكـرة الارتبـاط، يؤكـد إضافـة إلى ذلـك أن «مـوت الله» أو التراجـع الديـني لا يـدل بالضـرورة علـى مـوت المقـدس، والدليـل علـى ذلـك في تحـولات الحيـاة الدينيـة الغربيـة، فهـو يـرى في ذلـك تعبـيرا عـن تسـوية بـين العقلانيـة هـذا يـدل علـى أن السـعي وراء المقـدس المغلـق والمتأنـس[61].

يرى «ج.م دور كريت – J.M Derkreet» 1963، و«أ.مولفوردسبيرو – E.Mellfordspiro» 1966، عن حاجة نفسية التي تنظم التوترات الداخلية عن فرد يحن إلى الوجود فالمقصود مثلا هو العمل بصورة جماعية على إعادة توازن العالم النفسي المشوش، إن الحاجة إلى المقدس تتجاوز الفرد لتخص الجماعات سوف تبحث في الماضين التوازن الذي تحن اليوم إليه وقد أخذ البحث عن الماضي طرقا عدة ففي تصور المقدس نظم الإنسان علاقته الاجتماعية بشكل أدى إلى إحداث فوارق تراتبية ذلك أن الهدية هي محور تلك العلاقات، فحصول الإنسان على الاحترام ليس مرده إلى ما يملكه بل بما يقدمه من هدية، والهدية في هذا الاتجاه وحده هي التي توجد التراتبية فتعلي من مكانة المهدي وتقلل شيئا من شان المهدي إليه، في دراسة «تستار – TESTAR» للقبائل الجبلية التي تسكن الجنوب الشرقي لآسيا، عماد الحياة الدينية لديها هو تقديم القرابين «الضحية والحيوان المتقرب به هو الجاموس والقوى ما فوق الطبيعية المتقرب إليها هي أرواح الأسلاف التي تظهر في الأشياء والنبات دون الحيوان»، لاعتبارهم الحيوانات علامة تدل على الدونية والتبعية.

مما سبق ذكره يظهر لنا مدى تدخل المقدس في تنظيم العلاقات الاجتماعية وخلق التراتبية والتفاضل، في هذا يقول «مارسال موس – M.Mauss» المقدس متصور بالنسبة للجماعة وأعضائها في كل مايعلو بالمجتمع ويؤهله إلى التماسك ويحميه من التشتت أو تعارض في المصالح، فكل ما هو اجتماعي يتم بشكل حتمي وفق أساليب وطرق دينية، هو ما فتح مجالات الحياة الاجتماعية لوجود المقدس، وبالتالي تأديته الوظيفة الاجتماعية التي ركز فيها «دوركايم» على وظيفة التكامل والتماسك من خلال الطقس الذي ينظم التنافذ أو العلاقات المتبادلة بينها[62]، فهناك الطقوس التي تمارسها في نطاق واسع في الأوساط المدينية الحضرية يطالها التغير الاجتماعي أكثر بكثير مما يطال الأرياف، فنجد اللجوء إلى الطقس من خلال سلوكات مذهلة مأخوذة من الماضي[63]، لنستقي منه نماذج قادرة على إعادة توازن نظام الوجود الجديد فهي ترمز إلى القاسم المشترك بين كل المجتمعات الاستعمارية وما بعد الاستعمارية يعطي علماء الاجتماع مثلا قليلا أهمية للأشكال الثابتة والمستمرة من الوقائع الاجتماعية لصالح الاحتمالات الأكثر ديناميكية، كتلك التي تنطلق من دراسات تتناول المجتمعات السريعة التغير في مقدمتها مجتمعات العالم الثالث، تناول «دوفينيو» مسألة التحولات وهي تعبير جديد وثيق الصلة بالموضوع أدخله «سيكار» 1970 الذي أشرف على الوضع الاجتماعي الثقافي في الجزائر يدعو إلى الاهتمام أكثر بأسباب «عودة» أو «استمرار» آثار الماضي في المجتمعات النامية، طرح «دوفينيو» مسألة المشاكل الاجتماعية التي فرضها التغير السريع وهو مفهوم دوركهايمي تجدد الاهتمام به من خلال مختلف الكتابات.

يرى «باستيد» أن ظاهرة شعائر الامتلاك في المجتمعات البرازيلية والأفريقية هي الأكثر أهمية، وجهات النظر تختلف فإن المتغير السوسيولوجي للتبدل يكون فيها مهما أيضا «الحلم، الرعب، الجنون» 1972 – والمقدس البدائي 1975 يعبران عن خاصة التغير الاجتماعي وهي آثار ذات اختلال وظيفي وفوضوي بالنسبة للكثيرين[64].

قام «باستيد» 1975 بتعداد الأسباب التي تشكل تطور شعائر الامتلاك في المجتمعات الخاضعة للاستعمار ومجتمعات ما بعد الاستعمار، يمكن القول أن أولها تقليدي يرتكز إما على تجسيد الآلهة كي تتمكن هذه الأخيرة من إنجاز مهماتها، إما على النبوة لتخليد رسالات الآلهة، وإما أخيرا على الشفاء من الأمراض، وعلى هذا الأساس يقيم تصنيفا لوظائف الشعائر وهي وظائف قابلة للتغيير في ما بينهم أدوار اجتماعية مختلفة وتخضع لتنوع الدوافع، وتكتسب الشعائر المزيد من الأهمية عند المجتمعات الخاضعة للاستعمار إن هذا الأخير يتوصل إلى ممارسة الشعائر كوسيلة لحل صراع القيم أي إدخال الثقافة الإفريقية في

مجموعة مسيطرة من القيم الغربية وهو ما سماه «باستيد» انسلاخا ثقافيا شكليا وأثناء إعادة تقييم بعض السلوكات الأصلية الثقافية، يتم حل صراع التقاطب والتسوية حيث يتكيف المرء مع ظروف حياتية جديدة،فيختلف الانسلاخ الثقافي دون أن ينكر ذاته كليا.

أكدت أبحاث «ف.فانون – F.FANON» 1961، أنه مقابل كل محاولة للانسلاخ الثقافي ثمة ردة فعل من انسلاخ ثقافي معاكس، وقد كانت عبادة الأجداد الإحياء المستمر للطقوس والتعلق الكبير بالمعتقد الديني، وسائل جماعية لمقاومة الاستعمار، إذن كلما كان يزداد توكيد أصالة الثقافة المحلية كلما اشتد الانسلاخ عما هو غريب ويشعر هذا الأخير بأنه منبوذ وبالتالي مهان.

ومن هنا فالحاجة الملحة للاتصال بالمقدس وحتى للاتحاد معه لحماية الذات من حالات القلق التي يسببها وجود الاستعمار.

«مولفوردسبيرو» 1966 الذي يلاحظ أنه لو لم يكن للطقس أية فعالية في القضاء على الفقر، الشفاء...فهو له وظيفة سيكولوجية مهمة «حقيقة» تكمن في تقليص القلق،اليأس الناتج عنه[65].

يرى «رونيه باستيد» أن للطقس وظيفة الاسترجاع المستذكر لأصول الأسطورة والدين[66]، أما «كازانوف – Jean cazaneuve» فيقول إن الطقس يظهر كفعل مطابق لعرف جماعي تندرج فعاليته على المستوى ما فوق الطبيعة وهو يتجلى بكل خصوصية في العادات والتقاليد العرفية التي تبرز ذاتها، ليس فقط داخل العالم الطبيعي بل وكذلك في علاقة الإنسان بالعالم ما فوق الطبيعي[67].

وظائف الطقس الدينية:

لم تعد علاقات الطقس مع ما هو ديني بحاجة إلى برهنة فكل ديني فرز طقوسا خاصة به ويستخدمها، فالحدث الأول هو الذي أوجد الطقس وجعله آنيا ومبجلا حيث يبحث الاحتفال الطقسي عن مناسبة للتقرب من القدرة الفوق طبيعية التي تقلق وتهيمن في نفس الوقت[68].

لقد اعتقد «ليفي برول» 1931 أنه وجد في موقف الارتباك الثابت هذا عند الإنسان إزاء الفوق طبيعية، مظاهر أو بقايا «عقلية منطقية» وهو مفهوم سيطابقه «ج.ديفرو» 1970 لاحقا مع المفهوم الفرويدي حول العمليات الأولية.

بالنسبة لـ«كازانوف» 1971 تجد القصدية الدينية للطقوس حقيقتها أو بالأحرى سببها في تحولات الوضع البشري بين هذه التحولات والأكثر إرباكا إلى حد بعيد هناك الشعور الذي يدركه الإنسان حول المقدس وبالتالي فسبب كونه خاضعا للمقدس يسعى الإنسان عن طريق الطقوس للتقرب من عالم المقدس ويكون الطقس بمختلف بدائله التطهير منها المساري أو السحري ذا اتجاه واحد في كل وظائفه لا هدف له سوى إعادة التوازن الداخلي للإنسان الذي يمزقه اتصاله مع تقلبات العالم الخارجي.فوظيفة الطقوس الدينية دفاعية قبل كل شيء لذا يقال إن. كل تغيريضع الإنسان في وضعية قدسية، لقد انغلق عبثا في منظومة من القواعد، وهو يشعر بنفسه مستقرا فيها. إنه يجد نفسه بالتالي في مواجهة عالم القدرات المتفلتة من القاعدة ويشعر أنه قلق لأنه يواجه سره الخفي الخاص به مع ما يتضمنه من غموض، عندئذ يلجأ إلى الطقوس لاستعادة التوازن المفقود ليلتقي الدنس أو يتخلص منه[69].

وهنا نريد معرفة ما هي الوسائل الطقسية القادرة على تحقيق التقارب بين القوى العليا الملتمسة فعلا. سنتناول حالتين باعتبارهما تستعيدان البعد الديني في الطقس: الصلاة والتضحية، حيث يمكن اعتبار هاتين الخبرتين كقطبين متينين لذات التحرك الديني فبينما ترتكز الصلاة – وهي طقس شفوي – على التماس خطوة ما أو تحقيق أمنية معينة،تستخدم التضحية – وهي طقس عطائي – كدعامة لهذه الصلاة وتضمن تقريبا شروط تأثيرها الرمزي والديني.

8

ومن هذا فصلوات الالتماس «ر.باستيد» 1975 التي تستخدم فيها الضحية التي تقدم قربانا كموضوع تبادل بين المتضرع والمتضرع إليه حيث يرى «باستيد» في هذا التبادل التداخل القوي بين الإنسان والألوهية التي يناشدها، فدم الضحية القربانية هو شراب الآلهة المفضل. إنه الغذاء الذي يؤدي إلى تجديد قوى المقدس وطقس التضحية كان في الأديان القديمة إن الأديان الإحيائية[70]، ومع مجيء الأديان التوحيدية راحت الطقوس التوحيدية تتلاشى تدريجيا لتختفي نهائيا في غالبية الأديان التقليدية حيث تصطدم مبدئيا بما هو محرم.

لقد حاربت كل من اليهودية، النصرانية، الإسلام، تعددية الآلهة من أجل تمجيد الوحدانية الآلهة، وكانت غالبية السلوكات الطقسية الموروثة عن المذهب الإحيائي تعارض هذه الوحدانية على هذا الأساس قد نقضها يهود موسى ورب يسوع والله محمد غير أن الإسلام سيكون الغريم الأكثر عنفا العبادات والطقوس التي دعت إليها أو أوحت بها التعددية الإلهية[71]، التي نعلم أنها غير دينية وبهدف تبيان، من خلال هذين الطقسين النموذجيين نقاط تبلور بعض الصراعات التي تشجع في المجتمع الجزائري على تفكك الرابط الزوجي أو تعقد العلاقات بين الجنسين فالختان والإفتراع الزوجي يؤكد كذلك بعض التنظيم في مسارنا ولا يرتكز لإسهام العوامل التي تحدد النشاط الطقسي والديني.

مهما تكن الأسباب النفسية والاجتماعية ثمة أسباب أخرى لا واعية تتداخل فيه، تعليمات فرويد في ما يتعلق بدور اللاوعي في كل موقف ديني وطقسي وقد يتوجب علينا أن ندرك مواقف «الصدمة الثقافية» وتساؤلات حول الثقافة الأصلية[72]، فالزواج هو بالطبع الرباط الشرعي بين الجنسين وممارسة الرغبة بحرية لكن الزواج غير مقبول، بالحرية في مجتمعات كالمجتمع الجزائري إلا بشروط وجود تكليفات مسارية واجبة. ثمة تكليف ذو قيمة رمزية توجز هذه العبارة ليس جديرا بعقد الزواج إلا الذي أو-التي- يدفع ضريبة ذلك من دمه الخاص، دم الختان بالنسبة للرجل ودم الاقتراع في ما يتعلق بالمرأة وهذا ما سوف يبين العلاقة الرمزية بين الطقوس الزواج والختان[73]، في بعض النصوص التوراتية التي كتبها «ب.غوردن» 1946 تكشف أن الختان في الديانة اليهودية شرط زواج بشكل أنه يطالب بالزواج إلا الرجل المختون الذي ارتبط بالله مضحيا له بدمه. فدم الختان كونه يشبه هبة

تمنح الله ويعد دلالة على هذا الارتباط، فيجد الرجل نفسه مطهرا ويتلقى بالمقابل منحة إلهية: إمكانية عقد الزواج أي إنشاء علاقة سببية بين الفعل الطقسي وفعل الافتراع.

وعلم تطور الكائن الفرد كما يوضح «س.فرويد» 1967، أن قتل الأب كنتيجة رغبة الابن الجنسية، إن حادثة قتل الابن هذه أجبرتهم على تحديد أطماعهم وحصر الليبيدو خاصتهم في موضوع حب واحد: المرأة التي سيختارونها في إطار الزواج الشرعي والتي سيكونون معها أول أسرة في تاريخ البشرية غير أن حادثة قتل الأب قد تتلاشى مع الزمن من ذاكرة البشر وتتطلب اتفاقية الزواج[74] بالذات مستلزمات كالختان التي يبدو وكأنه خصاء رمزي، كما أن فرويد نفسه يفسره بهذا الشكل من خلال سياق الأفكار، هذا أن تصور احتفال الختان الطقسي وكأنه الدلالة على الندم المرتبط بالخطيئة الأولية حيث أنه عندما يختن الولد حتى في أيامنا هذه فإن ذكر الأب الحالي والقديم هي تطالها القداسة عن طريق هذا السلوك الرمزي، والختان يخلص الولد باكرا من حالة القلق إزاء الأب ويفتح أمامه آفاقا مبشرا، أوله الزواج الذي يدمل الجرح الحاصل في عضوه الذكري يغني الشيء نفسه بالنسبة لابنه عندما يمنحه مغفرته ليفتح له سبلا في ملذات الحياة الزوجية عندما يقوم بتزويجه، وتشمل أول الملذات الزوجية على الافتراع الذي أصبح الآن شرعيا حدثا تافها ظاهريا لكنه مفعم بالدلالة[75].

هو ما يدعو إلى القول إن الطقوس الوحيدة المسموح بها هي التي تنص عليها التقاليد الدينية كطقس تقديم الضحية في العيد مثلا.

ما طرح سابقا يستلزم إقامة رابط غير مسلم به سوسيولوجيا الدين والتحليل النفسي للدين. عرفنا به «س.فرويد» بالذات 1948 بدءا من موسى والتوحيد، هذا هو الرابط الذي سنحاول إثباته في الفقرة التالية سترتسم فيه وظائف الطقوس الرمزية[76].

وظائف الطقس الرمزية:

إن المقصود في هذا المنظور هو تبيان أنه مهما تكن الدوافع الاجتماعية والدينية يوجد دائما واحد سيكولوجي، لذا يجب بالضرورة أن تتوضح الدوافع السيكولوجية التي تتضمنها السلوكات الطقسية التي تنبعث فجأة في فترات الأزمة الاجتماعية.

أولا نعود إلى التحليل النفسي الذي يقترحه «إريك فروم» 1968، «الجذور السيكولوجية لمقتضى الفعل الطقسي» وهذا لنبين أن الطقس ليس في النهاية سوى تعبير رمزي عن الأفكار والمشاعر بواسطة الفعل، وقد وضح هذا البعد الرمزي للطقوس من خلال مشابهة رمزية بين طقوس الزواج وطقوس الختان في كل من الجزائر والمغرب وذلك بهدف تفسير أسباب تعميم الفعل الطقسي.

فضاء ممارسة الطب الشعبي (المأسسة):

تعني كلمة المؤسسة في علم الاجتماع مجموعة الأحكام والقوانين الثابتة التي تحدد السلوك والعلاقات الاجتماعية في المجتمع وفي مجالات ونواحي كثيرة خلال القرن 19 نتكلم عن المؤسسة العائلية والاقتصادية والمؤسسة الثقافية والتربوية كما استعمل هذا الاصطلاح بدقة متناهية العالم الاجتماعي هربرت سبنسر في كتابه السلوك الشعبي، فيقول بأن المؤسسة الاجتماعية وليدة الفكرة والهيكل الذي ينسجم مع إحداهما معه الآخر ولا تلبث أن تتحول إلى فرقة اجتماعية وهذا سرعان ما يتحول إلي أحكام وقوانين ثابتة تفسر طابع التركيب الاجتماعي الذي يتكون حسب آراء سبنسر من أدوار اجتماعية مترابطة وبظهور التركيب الاجتماعي تظهر المؤسسات التي هي في الحقيقة وصل بين الأدوار والتركيب إذن مؤسسة حسب آراء سبنسر هي نوع من السلوك المهذب الذي يتميز بالرقي والسيادة ويتسم بالديمومة والوعي العقلي الذي يبتعد كل البعد عن المبررات

العقلية ولا يتميز بالديمومة حسب أراء سبنسر ليست نوعا معينا من السلوك أو المقاييس، وإنما هي مجموعة أعراف اجتماعية مبتورة ومتفق عليها[77]، ويعتبر تشارلز كولي وديفز المؤسسات بأنها مجموعة مقاييس معقدة تعتمد عليها المجتمعات في مواجهة حاجاتها الأساسية بطريقة نظامية وعقلية، فالمؤسسة الاجتماعية هي التي تنشأ أو تؤسس من قبل الدولة أو من قبل الأفراد أو من قبل الاثنين مع أي القطاع العام والقطاع الخاص، وفق القوانين والتشريعات المعمول بها، والإدخال إلى الطريقة والمريد يمر بمراحل تبدأ بدخوله إلى الطريقة حتى مرحلة الجدب وهي أعلاها .وهذه الطريقة تشترك فيها الكثير من الطرق وعدد المراحل ما يمكن قوله عن الطقوس التي رأينا أنها تشكل كلا غير متساوٍ بالطبع لكنه بكل حال كل مع التقليدية وتقتضي ممارسته أحيانا كما هو الحال في الوطن العربي.

الخاتمة:

من خلال مما سبق حاولنا التطرق إلى ظاهرة الطب التقليدي الذي لازال مستمرا منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا فبالرغم من مختلف التطورات التي عرفها الطب خاصة من النواحي التكنولوجية، إلا أن الطب الشعبي أصبح يتميز بالاستمرارية والتطور وينافس الطب الرسمي، في ظل هيمنة الثقافة المجتمعية ومختلف التصورات المتعلقة بالقضايا الغيبية والموضوعية، أضف إلى ذلك الظروف الاقتصادية للمجتمع، فالوضع الاقتصادي يحدد بدرجة كبيرة الأساليب العلاجية المتبعة من طرف الأفراد، وفيما يخص المجتمعات العربية فالإقبال على الطب الشعبي لازال متداولا بكثرة بمختلف الأشكال سواء بالتصادم أو بالتوازي، هذا الوضع يعبر عن العمق الثقافي للظاهرة من جهة وكذلك حدود المسار التحديثي للمجتمع من جهة أخرى.

- الهوامش

1. د. خولي حسن – المدينة و الريف في مجتمعات العالم الثالث – دار المعرفة، الطبعة الأولى . 1982ص32.
2. موفق الشطي ،السفر الأول من تاريخ الطب – الطبعة الأولى – دمشق، 1956 .
3. حسن الخولي ،مرجع سبق ذكره، ص 161.
4. المرجع نفسه، ص 12 .
5. موفق الشطي : مرجع سبق ذكره، ص 13 .
6. د.عباس إبراهيم: الطب الشعبي و العادات الشعبية، دار الإسكندرية، الجزء الأول، بدون سنة.
- محمد عباس ابراهيم. الأنثروبولوجيا الطبية .ج1 الثقافة والمعتقداتالشعبية.دار المعرفة الجامعية.الاسكندرية 1996. ص 182.
7. حسن الخولي: مرجع سبق ذكره، ص 45.
8. أمين رويحة : التداوي بالأعشاب، دار الأندلس، الطبعة الثانية، بدون سنة.
9. محمد الجويلي "الزعيم السياسي في الإسلامي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس"، المؤسسة الوطنية للبحث العلمي، دار سراس، تونس، د، ط، 1992، ص 18
10. المرجع نفسه، ص35 .
11. محمد عبد المعيد خان "الأساطير والخرافات عند العرب"، دار الحداثة، الطبعة3، 1981، ص 152.
12. Dictionnaire Encyclopédique "La rousse en trois volumes.", P27.
13. OTTO Rudolf : Le sacré (traduit de L'allemand par Jundt André) payer Paris . 1998 p 27.
14. Caillois Roger : " L'homme et le sacré "Ed Gallimard . Paris .1963 p 17.
15. Ibid , p 19.
16. Durkheim " Les formes élémentaires de la vie religieuse" Alcan ,Paris 1937, p 284.
17. Joseph Chellhod : " Les structures du sacré chez les arabes" Maisonneuve .Paris.1986,

p 16.
18. Voir encyclopédie universalis, Sacré, p 456.
19. نقلا عن نور الدين الزاهي "المعايير"، مجلة الفكر العربي مركز الإنماء القومي بيروت- باريس- عدد 108 – 09 – 10 – 1999، ص29.
20. Joseph cholhod ,op.cit, p17.
21. MoussaouiAbdelrahmane. "Logique du sacré et mode d'organisation de l'espace dans le sud-ouest Algérien ,Thèse de doctorat en sociologie, EHESS .Paris, 1996 ,p05.
22. Ipid, p09.
23. محمد الجوة و آخرون . الإنسان والمقدس، دار محمد على الحامي للنشر والتوزيع صفاقس، ط1، 1994، ص06.
24. العوا عادل جيب "علم الأديان وبنية الفكر الإسلامي"، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط2، 1989، ص 68 – 69.
25. محمدالجويلي، مرجع سبق ذكره، ص37.
26. العوا عادل جيب، مرجع سبق ذكره، ص67 .
27. محمد الجويلي، مرجع سبق ذكره، ص38 .
28. أبو حامد العزالي "إحياء علوم الدين، ج الثالث، دار الثقافة للنشر والتوزيع، طبعة1، 1991، ص365 – 366 .
29. نور الدين الزاهي "المقدس في الثقافة العربية الإسلامية" مرجع سبق ذكره، ص29 .
30. المرجع السابق، ص30.
31. قاموس المنهل فرنسي عربي دار الأدب، بيروت،دار العلم للملايين، ط9، 1987 مادة "Profane".
32. نور الدين الزاهي، مرجع سبق ذكره، ص31 .
33. إلياد مرسيا :"المقدس والمدنس" (تر: خياط نها) الغربي للطباعة والنشر، دمشق ط1، 1987، ص17 .
34. جيب، وعادل العوا، مرجع سبق ذكره، ص73.
35. نور الدين الزاهي، مرجع سبق ذكره، ص34 .
36. JOSEPH chelhodm, Les structures du sacré ,opcit,pp 57-58.
37. محمد الجوة، الإنسان والمقدس، مرجع سبق ذكره، ص07 .
38. نور الدين الزاهي، مرجع سبق ذكره، ص35 .
39. سورة التوبة، الآية 28 .
40. نور الدين الزاهي، مرجع سبق ذكره، ص35 .
41. العوا وعادل جيب، مرجع سبق ذكره، ص146 .
42. عطية سليمان عودة أبو عادرة"مشكلتا الوجود والمعرفة في الفكر الإسلامي"دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1985،1،ص228.
43. نفس المرجع، ص184 .
44. نفس المرجع، ص148 – 149 .
45. نور الدين الزاهي، مرجع سبق ذكره، ص37 .
46. المرجع السابق، ص 35 .
47. ابن خلدون عبد الرحمان" المقدمة"، دار القلم، بيروت، لبنان، ط7، 1987، ص 349 – 350.
48. م .الياد، مرجع سبق ذكره، ص28 .
49. سورة النور، آية 36 .
50. ابن مريم التلمساني،" البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان"، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر -1986 ص94.
51. م. إلياد، مرجع سبق ذكره، ص15.
52. encyclopédie ,OPCIT , pp 460.
53. م. إلياد، مرجع سبق ذكره، ص16.
54. نورالدين طوالبي،"الدين والطقوس والتغيرات"، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، منشورات عويدات ط1(1988)، ص124 .
55. نفس المرجع، ص54.
56. سورة التوبة الآية 30 .
57. العوا عادل جيب، مرجع سبق ذكره، ص07

58. محمد عبد المعيد خان، مرجع سبق ذكره، ص، ص59-60 .
59. انظر البستان، مرجع سبق ذكره، ص108.
60. العوا عادل نجيب، المرجع السابق،ص141 .
61. يمكننا تبيان الفرق بين المقدس الأليف والمتأنس الذي يرجع إلى سلوكات دينية مطابقة لمبادئ الأديان التوحيدية مثلا، المقدس الهمجي أو المغلق الذي يتحدد من الاحيائية والتي يكون فيها السحري العامل الأساسي كما أنهليس من السهل إقامة هذا التفريق بصورة دائمة إذ غالبا ما تؤذي الممارسة إلى توفيقية دينية تنصهر فيها البدعية مع التقليدية .
62. بن عتو بن عون" الدين وتجلياته في السلوك الاجتماعي للمجتمع الجزائري بعد الاستقلال" أطروحة دكتوراه، قسم علم الاجتماع، جامعة الجيلالي اليابس 2008-2007.
63. نور الدين طوالبي "الدين والطقوس والتغيرات" ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية منشورات عويدات، ط1، 1988ص، ص51 -52.
64. نور الدين طوالبي، مرجع سبق ذكره، ص، ص53-52.
65. المرجع السابق، ص، ص57-56 .
66. بلعربي خالد "ظاهرة زيارة الأولياء في المجتمع الجزائري" دراسة انتروبولوجية تاريخية للولي سيدي عبد الله بن منصور الحوبي رسالة لنيل شهادة ماجيستر 2000/99ص88 .
67. بن عتو بن عون "الإطار المعرفي لظاهرة التبرك" حامل بيداغوجي 2004 - 2005، ص30 .
68. نور الدين طوالبي المرجع السابق ص37 .
69. المرجع السابق، ص38 .
70. المقصود بالإحيائية هو الأديان القديمة التي كانت تعتقد بوجود روح محركة للقوى الطبيعية (الشمس، الريح، المطر) .
71. نور الدين طوالبي، مرجع سبق ذكره، ص39،40.
72. المرجع السابق،ص41، 42 .
73. نفس المرجع، ص 44.
74. الزواج في منظور"ج.ديفرو" 1965، باعتباره..."حل تسوية للصراع بين نزوات الأوديبية من جهة، والمحرمات المانعة لكل العلاقات الجنسية من جهة أخرى".
75. نور الدين طوالبي، مرجع سبق ذكره، ص45.
76. نور الدين طوالبي،مرجع سبق ذكره، ص41.
77. ميشيل دينكن :معجم علم الاجتماع، تر إحسان محمد الحسن ،ط 2، دار الطليعة، بيروت،1986، ص 127.

- **الصور**

1. https://ic.pics.livejournal.com/tanjand/44781189/3686126/3686126_original.jpg
2. https://i.pinimg.com/564x/7e/4a/8c/7e4a8c62a6623b021176ea3d6def508c.jpg
3. https://www.crystalinks.com/egypthealing102.jpg
4. https://pmdvod.nationalgeographic.com/NG_Video/356/323/lg-post_1544561462545.jpg
5. https://sites.google.com/site/annodomini1064/_/rsrc/1455973431769/Home-SweetGnome/home/medieval-wound-treatment/Medieval-medicine.png
6. https://quatr.us/wp-content/uploads/2017/08/dentist.jpg
7. https://www.ultrasawt.com/
8. https://www.bl.uk/britishlibrary/~/media/bl/global/the%20middle%20ages/collection%20items/circular-zodiac-chart-egerton2572.jpg

أ.د. أشرف صالح محمد - مصر

تنشئة الطفل في المجتمع القروي: دراسة في المعتقدات الشعبية الريفية

1

تعتبر ولادة الطفل أولى مراحل دورة الحياة الإنسانية لأنها تمثل أهم الأحداث في حياة أي عائلة، لذلك يبدأ الاحتفال بهذه المناسبة السعيدة قبل الوضع من طرف الأم الحبلى التي تُهيء الجو المناسب والبيئة الملائمة لاستقبال مولودها الجديد الذي يُعَدّ اللبنة الأولى في تركيب وبناء مستقبل الأسرة وأملها في استمرار الحياة[1].

ويحتفل التراث الشعبي في كل مجتمعات العالم بالطفل احتفالاً خاصًا، ولا عجب في هذا، فالطفل هو بداية الحياة، وهو - في ميلاده وفطامه ونموه - رمز حي متجدد لتجدد هذه الحياة. وينسج التراث الشعبي حول حمله وميلاده وحمايته آلاف الممارسات والمعتقدات، وينعكس بعضها في كثير من العناصر الشعبية مادية وغير مادية، ولذلك لا نبالغ إذا قلنا إن دراسة الطفل في التراث الشعبي لأي مجتمع إنما تمثل عرضًا لقطاع مستعرض في ثقافة هذا المجتمع[2].

تمر حياة الطفل بمراحل متعددة منذ وجوده داخل أمه في مرحلة الحمل، حتى يبدأ أول خروج منتظم له من البيت للعمل أو الدراسة، وكل تلك المراحل يحيطها المعتقد الشعبي، كما تحيطها العادات الشعبية، بالكثير من الإجراءات والممارسات الرمزية والسحرية التي تهدف إلى حماية الطفل وتأمين انتقاله إلى المراحل التالية، أو الحفاظ عليه من أخطار هذا الانتقال.

والطفولة مصطلح يربطه العلماء بالمعيار الزمني والعمري لحياة الإنسان، وهي تبدأ قبل ميلاد الطفل -على عكس ما يرى بعض العلماء- حتى سن الرشد، ومن أهم سمات المعتقدات الشعبيَّة المرتبطة بالطفل أنها متوارثة وفطريَّة أولاً، ثم تتحول تدريجيًا إلى سمات مكتسبة تحتاج دائمًا إلى الرعاية الأسرية وبخاصةً الأمومة[3]. أما في مرحلة الطفولة المبكرة والتي تمثل في تأثيرها على تنشئة الطفل وسيلة لغايات رمزية أو دلالات اعتقادية تتعلق بعالم الكبار وانشغالاته، يوظف الطفل فيها لأنواع من الإشارات وصيغ التجسيد، بما يجعل «الطفولة» قيمة دلالية متسعة لعوالم من الدلالات الاعتقادية المتنوعة التي يستمدها من المحيطين به في سنوات طفولته الأولى[4].

والمعتقدات الشعبية هي مجموعة الأفكار التي يؤمن بها الأفراد فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي، وهي كذلك نسق فكري يضم الاعتقاد والشعائر والطقوس وغيرها، وتعتبر المعتقدات الشعبية من أصعب عناصر التراث الشعبي، لأنها خبيئة صدور الناس ولا تُلقن من الآخرين، ولكنها تختمر في صدور أصحابها، وتتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعًا خاصًا. والحق أن هناك العديد من المعتقدات الشعبية والتي تُمارس في غيبة الوعي أو ضعفه لدى الأمهات إزاء الجنين والطفل بهدف حمايته من الأخطار التي تهدده سواء من جانب قوى منظورة أو خفية، وهي ظاهرة تسود معظم المجتمعات المتقدمة والبدائية على حد سواء[5].

وتشير الدراسات الفولكلورية المعاصرة، بأن هذه المعتقدات الشعبية اكتسبت وجودها ورسوخها واستمرارها من حيث إنها تؤدي أغراضًا محددة تعارف عليها المجتمع. والواضح أن هذه المعتقدات يعتقد فيها معظم الناس ويؤمنون بها على مدى زمني طويل، يخضعون ويلتزمون بها، كما أن هذه الممارسات كانت في الأصل ممارسات سحرية وطقوسًا دينية تخدم نفس الغرض ثم سقطت إلى مستوى العادات وتحولت إلى الصورة التي نجدها عليها اليوم، فعادات وتقاليد ورعاية الجنين والمرأة الحامل ثم المرأة الواضعة ووليدها إنما هي بهذا المعنى رواسب لممارسات قديمة كانت تمثل درجة أعلى من التقديس، ولكنها تخدم الوظيفة الثقافية نفسها[6].

وتتم تلك الممارسات في إطار من الاعتقاد بأن ما يحدث للطفل سيؤثر على مستقبله ومصيره، وخاصةً في المجتمع القروي المصري الريفي، حيث يفسح الآباء أكبر مساحة من العواطف الطبيعية لأطفالهم، فالأطفال هم كل شيء في حياتهم، وهم مصدر كل سرورهم وفخرهم وآمالهم، ومن ذلك فليس بغريب أن تُمارس حولهم العديد من الممارسات الشعبية بهدف حمايتهم من الأخطار المحيطة بهم، وفي الوقت نفسه تجسد هذه الممارسات الكثير من المعتقدات الشعبية.

استقبال المولود:

ليس ثمّة ما هو أهمّ من الولادة في حياة الشعوب، فبها وحدها يمكن الحفاظ على النوع الإنساني، وحولها تشكّلت معظم رموز الحبّ والخصوبة والنماء في كلّ الثقافات الإنسانيّة على اختلافها وتنوّعها. ولم يشكّل العرب استثناء في تمجيد الولادة ومدحها والتغنّي في أشعارهم بالأمّ الولود وإيلائها مكانة هامة في معتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم. ويكفي أن يغوص المرء في الحكايات الخرافيّة الشعبيّة العربيّة وينقر فيها ليدرك أنّ الولادة قد احتلّت الحيز الأهمّ من المتخيّل الشعبي العربي، فلا تكاد تخلو حكاية من الموروث الشفوي النسوي على وجه الخصوص من التطرّق إلى الولادة ومعاناتها.

وتتعدد الممارسات الاعتقادية المرتبطة بمرحلة ما بعد عملية وضع الجنين أو ولادته (الميلاد) والتي تستهدف جميعها بشكل مباشر أو غير مباشر الوليد الطفل (ذكر أو أنثى). فهناك ممارسات اعتقادية تقوم بها الداية (المولدة)، وهناك ممارسات تقوم بها الأم أو تتعلق بها فيما يحفظ لها طفلها من الأخطار غير المنظورة أو غير المعلنة، وأخيرًا ممارسات اعتقادية تتعلق مباشرة بالطفل في محيطه الاجتماعي المتمثل في الأسرة والدائرة القريبة المحيطة به[7].

ويتم إعطاء فرصة سبع أيام كفترة انتقالية تتعرف فيها الأم على ما حدث لعلها تتأكد - بصعوبة وفرحة معا - أن مَنْ كان بداخلها أصبح الآن منفصلا عنها، وهنا تقوم الرضاعة الطبيعية بدور رائع، ليس لمجرد تغذية الطفل بما هو حقه الطبيعي، ولكن أيضًا بالتدرج مع الأم، لقبول الواقع الجديد، من خلال الحركة اقترابًا وابتعادًا، الطفل ملتصقًا بثديها يوصل إليها أنه مازال جزءًا منها، لكنه ليس كذلك طول الوقت، فهو سرعان ما يبتعد، أو يُبعد بعد الرضعة، ربما أدى إلى إقناع الأم أولاً أن الخروج ليس معناه الانفصال القاسي، وإنما هو يعنى بداية رحلات حركية النمو ذهابًا وإيابًا[8].

حمل الوليد وتنظيفه:

وفيما يرتبط بعملية حمل الطفل من معتقدات، فإنه يسمى على الطفل، فيقال: «بسم الله، بسم الله الرحمن الرحيم»، ويجب ذكر اسم الله عند نقل الوليد من مكان نومه أو تحريكه أثناء نومه، بالإضافة إلى ذكر اسم الله على أخته (ابنة قرينة أمه)، حيث يذهب الاعتقاد بأهمية أن تتلفظ القائمة على تحريك الطفل أو نقله من مكان نومه بالعبارة التالية «اسم الله عليك وعلى أختك قبلك». وفي هذا مرضاة للأخت إذ إن ذلك يبدي اهتمام الأم الإنسية بوليدة قرينتها، بدرجة اهتمامها بطفلها بل تبدي إزياد اهتمامها بذكر كلمة (قبلك)، يعني تفضيلها لها على حساب ابنها أو اشتراكهما في درجة الاهتمام. كما يشير ذلك إلى أن الأطفال في حالة النوم يكونون في أكثر حالات الاتصال بالعالم السفلي، الذي يحتاجون فيه إلى عناية الخالق، خالق الإنس والجان، وأن كليهما يحتاجان إلى رعايته الدائمة[9]. وعند قص أظافر المولود للمرة الأولى يوضع في يده مبلغ من المال ليكون واسع الرزق، وحتى لا ينظر لما في يد غيره في المستقبل.

ملابس الوليد:

تفرض المعارف والمعتقدات الشعبية سيادتها على الملابس وما تخفيه في طياتها من معاني ورموز تحمل وتنقل المكانة أو البركة إلى مَنْ يلبسها، وتتضمن بين معانيها حيوية الطبيعة في غزارة الغيث، وفيضان الأنهار، وخصب الأراضي الزراعية، فلا تقف الثياب عند حد ستر الجسم أو الوقاية من البرد أو الحر، فغسيل الثياب أو تفصيلها أو لونها المميز وزخارفها وتطريزها كل هذا له معان كثيرة عند المجتمع الشعبي، فالملابس يدور حولها الكثير من الرموز والمعتقدات، فمنها ما يتعلق بمفهوم الحشمة أو الخوف من السحر والحسد، ومنها ما يرتبط بالشفاء من الأمراض، وأيضًا اكتساب الصحة والسعادة[10].

ويوجد حرص واهتمام من الأمهات الحوامل في المجتمع الريفي بملابس الأطفال، وتختلف كمية الملابس المُعدة حسب المستوى الاقتصادي للأسرة، وتقوم الحامل قبل الوضع بإعداد ملابس وليدها في الشهور الفردية (الخامس، والسابع) تفاؤلاً بهذه الأرقام[11].

واللون الأبيض هو اللون الغالب على ملابس الطفل خاصةً خلال الشهور التي تعقب الولادة أو الألوان المشجرة لتحميهم من الحسد. ويفضل أن يخرج الطفل إلى وجود على ملابس والده أو إخوته السابقين والغرض الظاهر من تلك العادة هو أن يعيش الابن عمرًا طويلاً مثل أبيه، أما الغرض الكامن منها، فهي نوع من التعبير الرمزي على أن المولود من صلب أبيه[12]. وغالبًا ما يرتدي المولود يوم السبوع جلبابا طويلا أبيض أو بمبي ويفضل اللون الأبيض، ويصنع من البيكة أو الكستور في الشتاء ومن اللينوه في الصيف، ويحلى بالتطريز أو الدانتيل عند الصدر، وغالبًا ما يكون له سفرة من أعلى في الأمام والخلف يركب فيها الجزء الأسفل من الجلباب بكشكشة ويكون له مرد من الخلف يبدأ من أعلى إلى نهاية الذيل، وله فتحة رقبة مستديرة وأكمام طويلة[13].

ومن المعتقد الشعبي الشائع أن السيدة التي يتوفى أطفالها بعد الولادة مباشرَة إذا حملت مرة أخرى، فعندما تلد هذه السيدة فإنها تلبس وليدها مريلة سوداء بدون أكمام تشبه مريلة الطعام، وهي تعتقد أن ارتداء المولود اللون الأسود يبعد عنه الروح الشريرة والعين الحسود[14].

وهناك طريقة لإطالة عمر الطفل في بعض القرى ترتبط بالملابس، فإذا كانت هناك امرأة مسلمة مات لها عدة أطفال في طفولتهم المبكرة، ثم ولدَ لها طفل آخر، فإنها تطلب من امرأة قبطية أن تعطيها البركة لكي يعيش الطفل المولود حديثًا، والبركة التي تطلبها قد تكون جزءًا من فستان تلبسه امرأة قبطية أو جلابية أو أية قطعة ملابس خاصة بأحد أطفال المرأة القبطية، ولا بد أن تخص قطعة الملابس مسيحيًا وليس مسلمًا، وهذه العادة والمعتقد لا وجود له لدى الأقباط[15].

هناك مَنْ تلبس طفلها لبسًا مُهلهلاً وتهمل في تنظيفه في شهوره الأولى اتقاء الحسد وشر العين، ويُلبس الذكر ملابس الأنثى حتى لا يتأذى من العين الحاسدة[16]، وهناك مَنْ يلبسه من لباس واحد لمدة سنة كنذر. وكانت الأمهات المصريات الموسرات على

ما يحكي المستشرق الإنجليزي إدوارد وليم لين (1801 - 1876م) يتركن أطفالهن في ثياب قذرة ومظهر رث خوفًا من الحسد، لأن الأطفال نعمة عظيمة يشتهيها الجميع[17].

ومن هذه المعتقدات ما يرتبط بالشفاء من الأمراض، فالعرف السائد في بعض القرى الشعبية الريفية عند إصابة الطفل بمرض الحصبة تلبسه أمه رداءً أحمر اللون، وتكنه وتُجلسه في مكان منعزل مظلم طمعًا في الشفاء[18].

الفطام:

الفطام هو أولى خطوات الطفل على طريق الاستقلال بكيانه ووجوده الفيزيقي، كما أنه في الوقت نفسه بداية الاستقلال النفسي، فهو إذن مرحلة حاسمة وهامة في حياة الأم والطفل معًا، ولكن إذا أردنا الدقة فهي أكثر أهمية وأبعد دلالة بالنسبة للطفل عنها بالنسبة للأم، فهي ليست أول تجربة للأم في الانفصال الجسدي عن طفلها، أما الطفل فهي تجربة وحيدة فريدة في حياته[19].

تفضل معظم الأمهات أن يتم الفطام بعد سنتين، إلا إذا حملت المرأة فهي تمنع عن إرضاع طفلها، لأن هناك اعتقادًا في أن حليب الأم يصبح فاسدًا إذا حملت. والغالب أن فطام الطفل ما بين العام والنصف الأولى والعامين أو ما يزيد بأشهر قلائل، ونادرًا ما يتجاوز ذلك طبقًا للمعتقد الشعبي ألا يصير عقله «تخين مثل الحمار» أو «مُخه ضِلَّم» كما يُشاع على لسان البعض عند السخرية من بعض الأطفال عند التندر بسوء

تصرفهم في المواقف المختلفة، فهم يرجعون ذلك إلى أن أمه أرضعته فترة أزيد من عامين. وفي كثير من الأحيان تزيد فترة إرضاع الأنثى عن مثيلها الذكر، ذلك لأنه في المعتقد الشعبي يجب أن ينشأ الولد «خشنًا ورجلاً»، ولذا فلا يجب أن يبقى في حُضن أمه طويلاً[20].

ولكي تفطم الأم الطفل تضع على ثديها عصير الصبار عددًا من المرات كل يوم، إلى أن يحدث الارتباط الشرطي بين الرضاعة من ثدي الأم وبين طعم الصبار المر، وتقوم بعض الريفيات بدهن حلمة الثدي بالشطة حتى ينفر الطفل من المذاق الحارق. ويلاحظ أن إعطاء الطفل التمر والعيش والمواد الأخرى بجرعات تدريجية بعد الشهور الأولى من ولادته يساعد مساعدة فعّالة على سرعة تعوده على الأطعمة الأخرى. على أن ذلك لا يمنع أن بعض الأطفال وأمهاتهم كانوا يعانون معاناة شديدة في حالة الفطام، فعملية الفطام كانت تعتبر عملية شاقة بالنسبة لهم، فالطفل يداوم على البكاء والعويل طوال الليل، الأمر الذي يتطلب سهر الأم وإرهاقها الشديد.

وقد كانت الأمهات يشاركن المرأة التي تفطم طفلها في حمل الطفل أثناء النهار. وهناك بعض المحاذير والاحتياطات التي نبهت إليها بعض الدايات والأمهات المتقدمات في العمر، وهي تمثل تجسيدًا لخبراتهن بجانب أنها تمثل نقدًا لبعض طرائق تغذية الطفل في الوقت الحالي. وأول هذه الاحتياطات الغذائية هو ضرورة التدرج في تقديم الطعام للطفل وعدم إجبار الطفل على قبول أو منعه من أكل طعام معين هو يريد أن يأكل منه، وكذلك عدم إجباره على تناول الطعام في وقت لا يريد فيه أن يأكل، كما لا يقدم له اللحم والسمك بشكل مباشر اعتقادًا منهم أنها تسبب الإسهال والانتفاخ والمغص، وفي الوقت الراهن يُستشار طبيب الأطفال في توقيت وكيفية الفطام[21].

وفي بعض القرى الريفية تستخدم الأم الأسلوب المفاجئ أو التعسفي في الفطام، فتقلب المرأة الفلاحة ثوبها حتى لا يجد فتحة الثدي، أو ترسله عند أحد أقاربها ومعارفها ليبعد عنها حتى ينسى الثدي، وبمرور الوقت يتم فطام الطفل ويعطونه عادةً (البوغاشا) وهي الخبز الطري المدهون بالجبن ويرددون له (الباشا هياكل

بوغاشا) وهي من المأثورات الشعبية ذات النغم الغنائي عندهم لترغيبه في الأكل[22].

ومن ناحية الوقت المناسب لفطام الطفل، فقد لوحظ في المجتمع الريفي أن الأمهات يعتقدن في عدم فطام الأطفال في فصل الصيف لأنه يكثر فيه الأمراض والنزلات المعوية، وإنما يكون عندما يعتدل الطقس وعادةً ما يكون في الربيع أو الخريف[23].

التسنين والمشي:

يتضح من الدراسات الميدانية أن هناك أقوالا تتردد في مناسبات ظهور الأسنان والمشي لأول مرة، وممارسات تستهدف مواجهة مثل هذه المواقف، وتنحصر إما في التكتم وعدم الإفصاح خشية الحسد أو إصابة الطفل بمكروه، أو أخرى تستهدف التعجيل بظهور الأسنان أو المشي بسرعة.

1) التسنين:

عندما تظهر أول سنة للطفل، تكون لها فرحة كبيرة، وإذا ظهرت في وقت مكبر، تُداري الأم، إلا أنها تكون سعيدة وتعطي للطفل إصبعها حتى يعض عليه، وتفرح عندما تشكها سنته. أما ظهور الأسنان العُليا أولاً، فهي حالة نادرة الحدوث، إلا أن جميع الحالات في مختلف المناطق الريفية ذهبت بدون استثناء إلى أنها إرادة الله، وذهب البعض منهم إلى الزعم بأن حدوثها نذير شؤم وخاصةً عند ظهور الأنياب قبل الأسنان، وأن حدوث مثل هذه الظواهر مدعاةً للحزن والكآبة[24].

وفيما تتخذ من ممارسات اعتقادية تتعلق بخلع الأسنان الأولى (اللبنية) للطفل، فقد اعتاد الناس على رمي السنة التي تم خلعها في اتجاه الشمس «في وجه الشمس» مع قولهم: «يا شمس يا شموسه خذي سنة الجاموسة وهاتي سنة العروسة». وهناك اعتقاد بأن الطفل عندما يرمي هذه السنة في البحر يكون رزقه واسع.

2) المشي لأول مرة:

أول ما يمشي الطفل يُمسك من تحت إبطيه، ويقوم أحد الأطفال الكبار بكب المياه أمامه ويشق بالسكين الأرض ويتمنون له العمر الطويل. وإذا تأخر الطفل في المشي، أعطوه لبن المعزة ليقوى عصبه. وفي بعض المناطق الريفية إذا تأخر الطفل في المشي، أخذوه لباب الجامع يوم صلاة الجمعة، وربطوا رجليه ووضعوا في حجره حمصا وحبوبا، وأول شخص يخرج من الجامع بعد انتهاء الصلاة يطلبون منه أن يفك رجلي الطفل المربوطة وينثر الحبوب والحمص على الأرض اعتقادًا منهم أن ذلك يجعل عصب الطفل يشتد ويقوى على المشي[25].

حلاقة شعر البطن وشعر الرأس:

القاعدة العامة أن الأشياء التي يأتيها الطفل لأول مرة، أو تؤدى له لأول مرة، تكون موضع اهتمام المحيطين به ويسجلونها بعناية، وربما يحتفلون بها على نحو أو آخر. والاهتمام نفسه موجه بالطبع للأقوال أو العبارات، بل والأصوات التي تصدر عن الطفل لأول مرة. والحق أن الأسرة تهتم وخاصةً الأم بكل شيء يفعله الطفل لأول مرة، كخروجه من البيت لأول مرة، وذهابه إلى الكُتّاب أو المدرسة لأول مرة، وقص شعر رأسه لأول مرة، وقص شعر البطن، واستحمامه لأول مرة، وفطامه عن لبن أمه... إلخ.

والملاحظ بصفة عامة أن ذلك الاهتمام قد يكون من جانب الأسرة كلها، وقد يكون مقتصرًا على الأم وحدها، وقد يتخذ حجمًا خاصًا بالنسبة للطفل الأول «البكري»، وقد ينعدم تمامًا بالنسبة للأولاد غير الأول. وهذا شيء منطقي، ولكنه قاصر على الأمور التي تثير الدهشة والفرحة، ولكن هناك بعض البدايات التي تكون لها أهمية طقسية أو اعتقادية خاصة، فتلقى قدرًا كبيرًا من الاهتمام، وتقوم الأسرة أو الأم بمراعاتها بالنسبة لكل الأولاد دون التمييز بين الأول ومَنْ عداه.

ومن أبرز تلك البدايات ذات الأهمية الطقسية، قص شعر البطن، وقص الأظافر لأول مرة، فتمثل بقايا أول أظافره جزء من كيان الطفل يجب التصرف فيه بحذر، وعلى نحو لا يؤدي إلى وقوعها في أيدي أغراب أو أعداء يمكن أن يستغلوها لإيقاع الضرر الجسيم بالطفل. ولكن تتركز حول شعر البطن أكبر عدد من الممارسات والمعتقدات، فشعر البطن يجب العناية بالتصرف فيه إذ لا يصح إطلاقًا إلقاؤه هكذا، لأن له صلة وثيقة بشخصية صاحبه، وقد يُتخذ «أثرًا» له تمارس عليه بعض العمليات السحرية «الأعمال» التي تنعكس على الطفل مباشرةً[26].

توجد في الريف عادة حلاقة شعر البطن للمولود يوم السبوع، ووزن مقابله ذهب، وتقوم الأم أو الأب بالتصدق به لكونه سُنّة عن الرسول ﷺ، وهناك مَنْ يقوم برميه في البحر، مع الحرص الشديد على ألاّ يراه أحد وهو يلقيه؛ لاعتقادهم بأن ذلك يجعل الشعر الجديد جميل وطويل عند طلوعه[27]. وفي بعض مناطق الريف لا يُقص شعر البطن إلا عند قبر أحد الأولياء في مناسبة الاحتفال بمولده، ولذلك ينتشر في احتفالات الموالد - خاصةً المشاهير منهم- عدد كبير من الحلاقين الذين يقومون بقص شعر البطن للأطفال الصغار، حيث يوهب ذلك الشعر للولي. وإذا اضطرت الأسرة إلى قص شعر رأس الطفل ولم يتيسر لها لسبب أو لآخر زيارة ضريح الولي الذي وهب له الشعر، فإننا نجد الأسرة تقص شعر رأس الطفل كالمعتاد، ولكنها تترك وسط الرأس خصلة، وتظل تلك الخصلة ذات شكل متميز (غير حليقة) وسط رأس الطفل إلى أن يتيسر للأسرة زيارة الولي، حيث تُقص هناك[28].

وهناك مَنْ يحلق شعر البطن (وأحيانًا شعر رأس الطفل) ويضعه في ورقة ويحفظه بعناية بعد قصه،

على ألاّ يـرمى به في الهواء، بـل تطوى بعنايـة داخل ورقة ووضعهـا في أحـد الشـقوق أو دفنـه[29]. وقـد ذكـر «دي شـابرول» سـنة 1798م في كتاب «وصـف مصر» قيام المصريين بممارسـة مضحكـة تعود إلى ضعـف نظامهم الروحي، فيحرص المسـلم منهم بعد أن يقص شـعر رأسه أو لحيتـه على ألا يـرمي بها في الهـواء، بـل يطويها داخل ورقة ثم يضعها بحرص في أحد الشـقوق، ويتبع الشـعب كلـه على وجه التقريـب هذه العادات العجيبـة[30]. وعند حلق شـعر الطفل لأول مـرة يوضع في قطعـة من الطين وتـرمى في المـاء، لكـي يطـول شـعر الطفـل، ولاعتقاد بعض أفـراد المجتمـع الريفي أن سـريان المـاء يزيد من رزق الطفـل في الدنيا.

الرعاية الطبية والسحرية للطفل:

يشـكل موضـوع السـحر والطـب واحـدا مـن أهم القضايـا الفكريـة التي نـكاد نلمسـها في ثنايا دراسـتنا للمجتمعـات القديمـة، فمنـذ عصـور سـحيقة شـكل المـرض مفهومًا غريبًـا عن الجماعـات البشـرية، ففي الوقـت الـذي كانت فيه الجماعات البشـرية تسـتطيع أن تفهم بشـكل أكيد، الجـروح الناتجة مـن المخاطر التي يتعرض لهـا الإنسـان من جـراء صراعه مع بني جنسـه أو مـع الحيوانـات الضاريـة التي تحيط به، شـكل مفهوم المرض بعدًا خاصًا في مسـيرة تأملاتـه الفكرية، وأن وقوع شـخص ما في الجماعة البشـرية التي عاشـت في عصور ما قبل التاريخ السـحيقة، أسـير المرض ثم الموت جعلت الإنسـان يفكـر بـأن هنـاك أسـبابًا وراء تحول الإنسـان الممتلئ صحـة إلى مجرد كائن ضعيف، لا يلبث أن يسـلم الـروح ليتحـول إلى جثـة هامـدة، ولـو تمكنا مـن تخيل أول جماعـة بشـرية واجهت محنـة المـوت لأدركنا مدى الصدمة النفسـية التي تعرض لها المجتمع البشـري. ولم يكن أمام الإنسـان الذي واجه المـوت لأول مرة في جماعته البشـرية الصغيرة في عصر موغل في القدم إلا أن ينسـب ظهـور المـرض إلى قـوى غـير مرئية لـم يكن يسـتطيع مشـاهدتها سـببت المرض، قوى أقوى منه مقدرةً وذكاءً، كانـت تتحكـم في حياتـه وفي الوقت نفسـه في مماته[31].

ويفسـح المعتقد الشـعبي مكانًا كبيرًا لأسباب المرض الراجعة إلى عوامل نفسـية أو سـحرية، أو بمعنى آخر تلك الـتي لا ترجع إلى أسـباب مادية معروفة ملموسـة، فكثير من الأمراض يمكـن أن تُعلل بالعين أو الحسـد. ويندرج تحت هـذا البنـد أيضًا تأثـير الكائنـات فـوق الطبيعية (الجـن)، فهـي قد تعمـل على إلحـاق الضـرر بالطفل. ولمـا كان المـرض يمكـن أن يرجـع إلى عوامل نفسـية أو روحيـة وأخرى ماديـة عادية، فـإن العلاج يمكـن أن يتم بوسـائل سـحرية من الطبيعة نفسـها كالـرقى والتمائم ومـا إلى ذلك، كما قد يتم بالأسـاليب الطبيـة التقليدية. ولكـن الملاحظ أن الفئة الأولى مـن الوصفات تحتل المكانة الأبرز والأسـبق، حتى بعـض الوصفات الطبيـة العادية تفـرض عليها بعـض الشـروط والتحفظـات والقواعد ذات الطبيعة السـحرية الخالصة[32].

1) الرعاية الطبية:

ومن أسـاليب الرعايـة الصحية التي تقدمها الأسـرة للطفـل في حالـة تأخـر الـكلام، يحضـر البعـض بـذور اللبـلاب ويقومون بدقها في المياه ثـم تُغلى وتقدم للطفل، وقـد يعتقد البعـض في تقديـم لحـم الغراب مسـلوقًا وذلـك في حالـة ثقل لسـان الطفـل في إخراج الـكلام، أو يقدمـون لسـان الجـدي مشـويًا لـه. ومن الممارسـات أيضًـا، يضعـون مـاء في الهون في صـلاة الجمعـة وتدق المياه وينشـدون للذكر: (المايه تتكسـر، والولد يفسـر)، وللأنـثى: (المايه تتكسـر، والبنت تفسـر)[33].

وإذا كان لـدى الطفل شـعور بالهمـدان زائد عن الحد فقـد يعتقدون في السـحر، فيذهبـون بأثَـرِه (أي جزء من ملابسـه يحمـل عَرَقـه) إلى أحد الشـيوخ أو القساوسـة المعـترف بهم فيكتـب لـه في طبـق بالزعفـران أو بعض الأعشـاب مع العسـل الأبيض الآيـات ثم يشـربه بعد غسـل الطبق لمـدة ثلاثة أيـام، وقد يعتقدون في الحسـد ويمارسـون الرقوة.

ومـن الممارسـات الشـائعة حينمـا يتأخـر الطفـل في المـشي، سـلق أرجـل الدجـاج بعـد تقشـيرها وتقديمهـا للطفـل لإطعامـه وشـرب حسـائها، وذلـك ينبعـث مـن الاعتقـاد بـأن الكـوارع (قـدم البقـرة أو الجاموسـة)

بصفة عامة تشد العصب وتقوي الحيل، ولكن الكوارع البقري أو الجاموسي ثقيلة على معدة الطفل، فيستبدل هذا بأرجل الدجاج، بالإضافة إلى الاعتقاد بأن قوة الدجاجة تكمن في أرجلها، وعند تناول الطفل أرجل الدجاج فسوف تقوى عظامه ويصلب طوله ويستطيع السير[34].

2) الرعاية السحرية:

وأكثر ما يمكن رصده بالنسبة للمعتقدات الشعبية الخاصة بالطفل هو الاعتقاد في الحسد باعتباره سمة من أوضح سمات الوجدان الشعبي المصري، وهو يقوم أساسًا على كثير من المأثورات والممارسات الشعبية التي تشكل جزءًا مهمًا من سلوك الإنسان المصري الشعبي، ويرتبط الحسد عند العامة بالعين والنظر، والمال والعيال من أكثر الأشياء التي تتعرض للحسد في اعتقادهم، ووسيلة الوقاية عندهم هي «الرقوة من الحسد».

ولذا يلجؤون إلى عمل «عروسة» من الورق تصور لهم الشخص الحاسد، وينقبون موضع عينها بالإبرة، ثم يحرقونها في النار (الفحم) مع مخلوط من الملح والشبه والفسوخ، إبطالاً لأثر العين ودرءً للحسد، وقد تتبع هذه الإجراءات بإجراء آخر يلزم الشخص المحسود، أن يلبس حجابًا فيه رأس هدهد محنطة، أو جزء من ذيل كلب، أو بعض أسنان ذئب، أو عقرب مجفف، أو حرباء مجففة، أو بعض قطع النقود الصغيرة مع قليل من الملح. كما تقوم أسرة الطفل بتعليق «خمسة وخميسة أو فاسوخة أو خرزة زرقاء» على صدور الأطفال، أو آيات وسور قرآنية (المعوذتين) اتقاءً للعين والحسد[35].

ولوقاية الطفل من الحسد، وخاصةً الذي ينجم عنه أعراض مرضية متنوعة، تلجأ غالبية الجماعات الريفية إلى ذبح إحدى الحيوانات التي تؤكل على عتبة المنزل، أو في أي مكان قريب، وإن كانت تفضل الحالة الأولى. ثم يغمس أحد أفراد الأسرة أصابعه الخمسة في دم الحيوان المذبوح ليضعها على باب المسكن «تخميس» أو على جدرانه من الداخل أو من الخارج. وقد تكتفي بعض الحالات بوضع قطرة من دم الحيوان على جبهة أفراد الأسرة خاصةً مَنْ يُخشى عليهم من الحسد كالأطفال. كما يحرص البعض على الاحتفاظ برموز أخرى شعبية - قد يكون لبعضها مضامين دينية - كالعين رمزًا للحسد، والمسبحة، والكف وغيرها، وهي تصنع من خامات مختلفة حجرية أو معدنية ويدخل في ألوانها غالبًا اللون الأزرق[36] لدلالته على درء الحسد، وتزين أحيانًا بعملات معدنية صغيرة أضفاها المبدع الشعبي ليجعلها أكثر جذبًا لعين الحاسد.

وقد يوضع رغيف عليه ملح بجانب الوالدة والمولود منعًا للحسد، أو يوضع على بطن الطفل كيس صغير به سبع حبات (أرز - غله - ذرة - لوبيا - حلبه - شبه) ويسمى هذا الكيس «فسوخه» وتوضع على بطن الطفل حتى لا ينظر إليه أحد، بل ينظر لهذا الكيس ويجذب انتباهه[37]. وإذا شعرت الأم بالغيرة من أي أحد تجاه الطفل فتقوم بإحضار بلحة وتسمى «بلحة الغيرة» تأتي بها من أي نخلة موجودة بالقرية وتعلقها في صدر الطفل كحلية اعتقادًا منها أنها تبعد عنه غيرة إخوته والناس[38].

إذا ما عطس الطفل فإن أمه أو مَنْ يحيطون به يستدعون بعض الكلمات ذات الدلالة الاعتقادية التي يحاولن من خلال استخدامها إلى صرف أوجه الشر والحسد عن وليدهم الذي لا حول له ولا قوة في الدفاع عن نفسه بالنسبة للعالم غير المرئي أو غير المنظور، فيقال له عندما يعطس مثلاً: «اش خدت الشر وراحت»، أو «اسم الله والحارس الله»، أو «يرحمك الله»، أو «خمسة وخميسة على اللي شافوك ولا

صلوش على النبي»، أو «اسم الله على أختك قبل منك»، أو «امشي عنه يا عطاس»، أو «الحمد لله أعوذ بالله من الشيطان الرجيم».

وهكذا عندما يتثاءب الرضيع يقال له: «الله أكبر الولد اتحسد»، ويتم عمل حجاب له لوقايته من الحسد[39]، أو «الله أكبر على اللي شافوك ونظروك»، أو «الحمد لله»، أو يتم عمل لعبة عروسة من الورق ويرقى بها الطفل وتحرق ويبخر بها الطفل الصغير لصرف عين الحسود.

وفي حالة تحول الطفل من حالة الهدوء إلى حالة الصراخ وكثرة الحركة فيعتبر الطفل حسب المعتقد الشعبي «محسود»، أو أن أخته «قرينته» التي توجد تحت الأرض زعلانه منه، أو يكون قد مُس من الجن، أو أن الملائكة قالوا له: «إن أمك ماتت وهو نايم»، ويبتسم عندما تقول له الملائكة «أمك عايشة أبوك هو اللي مات»، وهناك مَنْ يقوم بعمل تحويطة على يد شيخ معالج لمثل هذه الأمور. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الأطفال يضحكون قبل أن يتعلموا الكلام، وحصر العلماء تاريخ الابتسامة الأولى للطفل في المدة ما بين الأسبوع الأول أو الثاني من حياة الطفل قبل الضحك، بدليل أن تاريخ الضحك يتراوح ما بين ثلاثة أسابيع وستة أشهر[40]. وقد اشتهرت في بعض مناطق المجتمع الريفي عبارات حول ابتسامة الطفل الرضيع بأنه يضحك (يبتسم) لأن الملائكة تلاعبه ونحن لا نراها، وذلك لأن العيال أحباب الله والملائكة دائمًا حولهم[41].

وإذا وقع الطفل ليلاً يرش بماء بسكر في المكان نفسه لحماية الطفل من أذى القرين، كما أن رش الماء بعد فعل أو حدث ما يعني إبعاد هذا الحدث، والتعوذ منه، وكذلك إبعاد الأرواح الشريرة والموت عن هذا الطفل، وتعتمد ممارسات أخرى على المياه كعنصر (حوض مياه، أو زير به ماء) وتردد الأم سبع مرات: «وحياة مين بناه وعلاه تأخذ نكده وتعطيه صفاه»، ثم تذكر الله وهي تحمل الطفل وتردد «الكلب النباح أخذ الشر وراح».

ويعتبر تأخر الحبو والمشي لدى الطفل من دواعي القلق عند الأم، فإذا تأخر الطفل في الحبو بعد الشهر الخامس فإنها تلجأ للممارسات الشعبية، وعلى سبيل المثال؛ تربط رجليه بنوع من الخوص على باب جامع، وأول مَنْ يخرج من الصلاة من الجامع عليه أن يفك هذا الرباط وتُسمى هذه العملية بـ«فك القيد»، وتكون قد وضعت بعض الحلوى (عادةً حمص) بين أرجله فتأكل منها وتوزعها على الناس، وتُكرر هذه الممارسة ثلاثة أسابيع حتى يسير. ومن الممارسات الأخرى، تلجأ الأم لوضع طفلها في (قُفّه) ويمسك بأذنيها الأولاد والكبار ويدورون به على المنازل المجاورة وهم يرددون بعض المأثورات الشعبية[42].

ومن المعتقدات الشعبية التي كانت شائعة حتى بداية القرن العشرين أن القروية التي يموت أطفالها في سن مبكرة ورزقت طفلاً جاوز السن التي تكثر فيها أمراض الطفولة التي تقضي على ذريتها، فإنها تزف ابنها بعد تجاوز فترة الخطر، فتدهن وجه الولد سلاقون ويلبسونه طرطورًا من ورق أخضر وأحمر وفيه ريش الفراخ، ويركبونه حمارًا بالمقلوب، أي يواجه مؤخرة الحمار على غير العادة، ثم يمسك بيديه قرصًا من روث البهائم الجاف، وتشوه هيئته وملابسه ويدورون به البلد والصبيان خلفه يغنون (يا أبو الريش انشاالله تعيش)، ويطوف الموكب حول القرية ثلاث مرات على الأقل، وتُسمى بزفة أبو الريش[43].

ويبدو هذا التقليد على غرابته مشابهًا لركوب الملدوغ أيام الجاهلية الحمار في وضع معكوس ليبرأ من دائه الذي ينتقل إلى الحمار باعتقادهم، والتقليد في عمومه يتضمن الاستعانة بالحيوان على داء يصيب الإنسان. ولم تكن هذه الضروب من المعتقدات شائعة في مصر والبلاد العربية فحسب، بل هي ظاهرة انتشرت في كثير من بقاع العالم ولا سيما أوروبا. وتصور لنا جميع هذه العادات على غرابتها مدى تسلط فكرة ثوب المرض والعافية على العقائد الشعبية[44].

يوجد طبقًا للمعتقد الشعبي الطفل المكبوس: وتعني الكبسة في اللغة الاقتحام على الشيء، وتعني دخول المرأة الحائض أو غير الطاهرة على النفساء، فيزرق جسد الطفل ويختنق، ويعالج الطفل بجلب خرزة

«الكبـاس» ويتم حمامه مـن على هذه الخـرزة. أو تقوم الأم بجمـع سـبعة «حبات» طحين من سـبعة بيوت من بيوت الجـيران، وبخاصة الذيـن تزوجوا ضرايـر، ويصنع منها «شـراكة» من الخـبز، ويطبخ العـدس بعد تنقيته على هيئة سـليقة ويحمم الطفل بجزء من هذه السـليقة، وتُقوّر الشـراكة ويمرر الطفل منها سـبع مـرات، ثم يمرر مـن فتحة «مدرقة» الأم سـبع مـرات، ويُمنـع الآخرون مـن تقبيله، وتوضـع عليه خـرزة «خضرم» وهـي خرزة الكباس، ويقـال عندئذ: «لا كبـاس ولا نعاس ولا وجع في الرأس»، وهـذا يعني إعـادة إنتاج الطفـل المكبوس بهذه المعتقدات ليعود سـويًا من جديد. أما الطفـل المُبدّل[45]، فيعتقـد الناس في الأوسـاط الشـعبية أن الطفل هو من أولاد الإنس قد جرى اسـتبداله بأحـد أولاد الجن، ويطلق ذلـك بالذات علـى الطفل الدائـم الصراخ، والـذي يتألم دائمًا لأسـباب غـير مفهومـة[46]، ويُعالج بحملـه إلى قبور الأنبيـاء والصحابـة والأوليـاء لينـال بركتهـم وإعادته إلى حالتـه الطبيعيَّـة، كما يُعالـج بأن يُحمـم بمقدار من الماء يعـادل وزن المصحف، ويرشـق الماء على سلاسـل حجريـة دون أن يصـل إلى الأرض، أو تحمله امـرأة بلغت سـن اليأس إلى سـيل أو نبع مجـاور دون أن تكلـم أحدًا في طريقها، وتغطسـه في الماء ثلاث مرات لحظـة رفع آذان صـلاة الجمعة؛ ويُعـزى التبديـل إلى أن الدايـة لم تذكر اسـم الله عليه عنـد توليده.

وهنـاك الطفل الملمـوس: وهـو الذي تلمـس الداية أعضاءه التناسلية لمعرفة جنسـه فيصرخ ويعالج برقية. أمـا الأطفال التـوأم الذين ولدوا بخـلاص واحد، فتعتقد الريفيات أنهم عنـد النوم روحهم تصبـح قطط، وتنادي الأم في الجـيران مَـنْ عنده قطـة يتركها، وإذا قـام أحدهم بضرب قطـة، فـإن الطفل يصرخ في السـرير وهـو نائم، والدراسـات الميدانيـة أفـادت بالكثير عن غرابـة المعتقد الشـعبي في علاقة التـوأم بـالأرواح والقطـط والتجوال والعـودة، ولهم في ذلـك آراء ونظريـات امتزجت بالخرافة والخيال إلى حـد بعيد[47].

تدريب الطفل على القدرات المختلفة:

الأسـرة هـي أهـم عامـل في نقـل الـتراث الشـعبي إلى الطفـل، وهـي تتفـوق في ذلـك علـى كافـة وسـائل ومؤسسـات التنشـئة الاجتماعيـة الأخـرى، خاصـةً في المجتمعـات التقليديـة. ومن بين أفـراد الأسـرة تُعَدّ الأم الشـخصية الأولى صاحبـة الـدور الجوهـري في توصيل الـتراث إلى الطفـل الـذي هـو كل شيء في حيـاة والديه، يقول شـابرول: «المصري يعرف أكـثر منا معنى العواطف الطبيعيـة، فأطفاله هـم كل شيء في حياتـه، وهم مصدر كل سـروره وفخـره وآمالـه، ولربما كانت أحاسيسـه أكثر وأقل تنوعًا، لكنهـا أكثر نفاذًا وحقيقيـة، وهو يدين بذلك إلى بـراءة عاداته وكـذا إلى بسـاطة تقاليده».

إن عمليـة التربيـة ونعني بهـا توصيل الـتراث الثقافي إلى الطفـل لا تتحـدد بحـدود زمنيـة معينـة، وإنمـا هي تتم بشـكل مكثف في سـنوات العمـر الأولى، ولكنها تظل مع ذلك مسـتمرة طـوال العمـر، بحيث يتـم امتصاص

القيم والمعايير ونماذج السلوك الاجتماعي امتصاصًا كاملاً. ولا تتم التربية على نحو واحد أو بوسيلة واحدة أو وسائل بعينها، ولكن الأسرة والمجتمع المحلي بوجه عام يُسخر كل ما لديه من إمكانيات لتحقيق هذا الهدف العزيز، فتتوصل الأسرة إلى ذلك بالقدوة أولاً، وبالتعويد والتدريب المتكرر، وبالأوامر والنواهي المباشرة والمتفاوتة القوة، وبقص الحكايات وإنشاد الأغاني، وإلقاء الأمثال والحكم، والاشتراك في المناسبات والطقوس الاجتماعية العامة والخاصة.

والقيمة الأساسية التي تحرص الأسرة على غرسها في نفس الطفل هي قيمة احترام الوالدين والكبار بصفة عامة، وبديهي أن استقرار هذه القيمة في نفوس الأطفال تسهل ما يلي ذلك من وصول تأثير سبل التنشئة الأخرى إلى أعماقهم، على أن هذا الحرص الكبير على تربية الطفل يمكن أن يتعرض لبعض الصور غير السوية أو مظاهر التطرف من تدليل أو قسوة.

ومن الموضوعات التربوية ذات الأهمية الفولكلورية الواضحة، الشخوص التي تستخدم لتخويف الأطفال، إذ تعرف كل الثقافات الشعبية عددًا من الشخوص والهيئات التي تخيف بها الأطفال، وهي تستعمل للأغراض التربوية لإبعاد الطفل عن أماكن معينة، أو تخويفه من ممارسة فعل، أو سلوك معين، أو إصدار قول معين... إلخ. ومن هذه الشخوص في الثقافة الشعبية المصرية: الكائنات الخرافية كالعفريت، وأبو رجل مسلوخة، والسلعوة، والبعبع، والحيوانات كالكلب والذئب والثعلب. ومن ذلك أيضًا أشخاص ووظائف معينة في المجتمع، وهي تُستدعى للتخويف إما لأنها رمز للسلطة والبطش كالعسكري، أو لما تحدثه من ألم شديد يفزع منه الطفل كالطبيب وإعطائه الحقنة... إلخ[48].

تمثل الحكاية الشعبية التي تنقل بها معرفة الأجداد والآباء خبرتهم إلى الأبناء والأحفاد «شفاهةً» حول الخوارق والأساطير الخرافية التي تنتمي في مجملها إلى عالم الخيال واللاواقعية حين يجمعونهم في الأماسي أو أوقات الفراغ، الممثلة الأدائية الحقة المستوعبة لقيم الطفولة والمتجهة إليها، هي الفاعلة في ترسيخ المعتقدات الشعبية الخاصة بالكبار لدى صغارهم، في حدود وعيهم واعتباراتهم العمرية والسلوكية، بشكل متعمد منهم أو غير متعمد - طبقًا للعادة السلوكية أو القولية - فيما بين الكبار وأطفالهم. وخاصةً إذا ما تقمص الوالدان شخصية أطفالهم والنزول بالمستوى العقلي في خطابهم إلى مستواهم عند مخاطبتهم حتى يسهل على الطفل استيعاب رسائلهم الممثلة في الحكايات أو غيرها؛ التي يهدف الوالدان من خلالها بث قيم سلوكية مرغوبة أو النهي عن تلك السلوكيات والقيم غير المرغوب فيها[49].

فيصبح الطفل في هذه المرحلة مع تطوره النفسي والجسماني والعقلي والثقافي، طفلاً كان، أو إنسانًا ناضجًا هو المتلقي والمؤدي في الوقت ذاته لكافة أشكال الممارسات والسلوكيات التي تحمل بطياتها دلالات اعتقادية متنوعة طبقًا لما يجابهه من سلوكيات ومواقف اجتماعية مختلفة ومتنوعة، والتي قد تلقى قبولاً ودعمًا من أهله وأقاربه وأصدقائه في حالة كونها تتفق ومعتقداتهم وثقافتهم بما يدعم وجودها ويؤيدها ويعمل على استمراريتها داخل بيئتها، أو تلقى رفضًا أو توبيخًا أو شكلاً من أشكال الضبط الاجتماعي الذي قد يصل الأمر فيه إلى حد الطرد من الجماعة عندما يختلف معها في معتقداتها؛ بما يهدد من كيانها ويضعف من قوتها بين الجماعات المحيطة بها داخل المجتمع الكبير[50].

كما تحمل الحكاية فوائد تربوية وتعليمية تهدف إلى تحقيق غايات أخلاقية واجتماعية، فالطفل في الحكاية الشعبية قد يكون نفسه بطلاً، وهو في جميع الأحوال

متلقٍ ذكي لكل محمولات الحكاية، وقد يتمثلها في سلوكه اليومي وحياته المعاشة، كمناصرة قوى الخير على الشر التي تحاول أن تهدم قواعد الخير والمحبة، كما توحي بذلك بعض عناصر الحكاية الشعبية مثل حكايات: (أمنا الغولة، الجنيات الثلاث، والحيوانات المختلفة سواء الأليفة منها أو المتوحشة)، وهذا هدف تعليمي وأخلاقي نجده في كل حكاية إيجابية الملامح، مثل: قصة (الشاطر حسن، الأقزام السبعة، المصباح السحري، السندباد، الثلاث معزات، ألف ليلة وليلة، ست الحسن والجمال، الندَّاهة)، إلى جانب بعض القصص النبوي[51].

وتتدرج الحكايات حسب النوع والسن والهدف من الحكاية في اختيار نوع الحكاية للطفل، مع الأخذ في الاعتبار أهمية توافر عنصري التشويق والإثارة مع احتواء كُلّ حكاية على بعض القيم والمُثل العُليا التي يرغب الملقي للحكاية غرسها وبثها لدى المتلقي «الطفل».

تفسير العالم المحيط للطفل:

في هذه المرحلة يبدأ تفسير أصل الطفل له، أو بيان الكبار المحيطين به المصدر الذي حصلوا منه عليه، فهناك طائر أو حيوان أو إنسان أو كائن ما «أحضر» هذا الطفل إلى البيت، قد يكون الضفدعة، أو الغراب، أو العصفورة، أو الثعلب، أو الداية. ويعتقد أحيانًا أن كل الأطفال موجودون في مكان معين (في بئر معين، أو تحت شجرة، أو فوق جبل، أو أمام مسجد... إلخ) وأن هناك شخصًا معينًا هو الذي يحضرهم للأسرة[52].

أما فيما يرتبط بالحكاية الشعبية وما تتضمنه من معتقدات شعبية يتم بثها عبر الحكايات إلى الأطفال، فتمثل الحكايات الشعبية التي تنطوي على عناصر التشويق والإثارة بالنسبة للقوى غير المنظورة وكيف تصور له الملائكة ذات الدلالة الخيرية والأشياء الجميلة، والعفاريت التي تُشَبَّه وتمثل بالأشياء القبيحة ذات الدلالة الشريرة في الحكاية. فنجد مثلاً: الأم التي تخوف طفلها عندما يبكي بقدوم العفريت، أو أنها سوف تؤذيه إن لم يكف عن البكاء. وفي حالة قيامه بأفعال طيبة ومحمودة تخبره بأن الملائكة سوف يحبونه لكونهم يحبون الأطفال الطيبين[53].

وتتدرج معرفة الأطفال بالملائكة والعفاريت بارتقائهم العمري وما يتم بثه لهم من حكايات مختلفة توضح لهم أن الملائكة أجسام نورانية ترتدي ملابس بيضاء، وأن الملائكة مخلوقة من نور، وهي رسل الله إلى الأرض، أما العفاريت أو الجن فيسكنون تحت الأرض، وهناك بعض الأفعال التي يجب تجنبها من الأطفال حتى لا تظهر لهم العفاريت مثل: (عدم الكلام في الحمام، أو سكب المياه الساخنة في الحمام... إلخ).

كما توجد بعض الممارسات التي قد تؤصل لهذه الأفكار الاعتقادية لدى الأطفال، وخاصةً إذا ما كانوا عنصرًا أساسيًا في مثل هذه الممارسة التي لا يمكن إتمامها بدون الطفل، مثل: قيام بعض المشايخ (الدجالين والمشعوذين) من استخدام الأطفال صغار السن للاستفادة منهم في فتح المندل في حالات السرقة، أو للاستدلال على أماكن كنوز ما، أو لمعرفة الحظ أو البخت لكونهم ليسوا ماكرين وطاهرين أشبه ما يكونون بالملائكة[54].

ألعاب وأغاني الأطفال:

يشكل اللعب حاجة أساسية من حاجات الطفل، إذ لا يمكن أن ننظر إلى الطفل ونشاطه الطبيعي بمعزل عن اللعب والحاجة إليه، بل بات من المؤكد أن هذه الحاجة وضرورتها تأتي الأولوية ضمن سلم الحاجات الأساسية للطفل، يقول الأديب البلغاري بوسيليك «بلا قصص وبلا ألعاب، فإن شمس الحياة ستغيب عن عالم الطفل، وبذلك ستتقوض أركان حياته، فالحكاية مثلها مثل حليب الأم».

وذلك لأن ممارسة اللعب تشكل أساسًا لطاقة الطفل، وسمة بارزة في شخصيته وطبيعته الطفولية التي لا يمكن أن تسير وتنمو بشكلها الطبيعي دون ممارسة اللعب وإشباع الحاجة إليه[55]. وعلى الصعيد

الثقافي يصبح الطفل مستعدًا في مرحلة الطفولة المبكرة لسماع الأناشيد والحكايات التي يتم من خلالها بث بعض من المعارف والقيم الخاصة بالطفل داخل الأسرة، والمعتقدات التي يُحتَكَمُ إليها[56].

بعد أن تتطور عمليات نمو الطفل نسبيًا تظهر ألعاب الأطفال وأغاني الأطفال بشكل أولي بسيط وعلى لسان الأم أولاً، فهي أول مَنْ يردد لوليدها الأغاني، ومعها تبدأ أولى محاولات اللعب وبتطوره تتطور قدراته على الغناء واللعب، ويكتسب من خلالهما سبيله إلى أطفال الأسرة الآخرين، ثم أطفال الجيران والمدرسة بعد ذلك[57].

1) ألعاب الأطفال:

من القضايا الأساسية ذات الأهمية البالغة في حياة الطفل، وفي نشاطه، وأفعاله، وفي مجمل عملياته العقلية والذهنية والانفعالية والإدراكية، وغيرها من المسميات التي تأخذ مساحة واسعة وأساسية في العمليات التربوية والتعليمية بشكل عام، وفي بنية ثقافة الأطفال بشكل خاص، هي قضية (اللعب). إذ أن اللعب بمجمل فاعليته واتجاهاته، وإفرازاته، يشكل ظاهرة اجتماعية، ثقافية، غريزية، انفعالية بارزة، بل هي النشاط الأبرز والأعمق في فاعلية وأفعال الطفل الواقعية والخيالية[58]، والألعاب هي أول مدرسة اجتماعية يدخل إليها الطفل، ومن خلالها يجتاز أولى تجارب حياته[59].

الألعاب الشعبية ضرورة أساسية من ضرورات الطفولة، تصاحب الطفل منذ بداية تكون القدرات الحركية عنده، وتتطور معه تبعًا تطور قدراته الجسمية والنفسية والاجتماعية، فهي بذلك حاجة طبيعية لديه، لا تحتاج إلى تربية معينة لتعويده عليها أو جذبه إليها، وربما فقط لتنظيم ممارسته لها، ويتم هذا التنظيم بشكل تلقائي عادة من خلال التفاعل مع أمه في البداية، ثم مع رفاقه بعد ذلك[60].

والألعاب الشعبية بصفة خاصة متنوعة تنوعًا كبيرًا، فمنها الألعاب الصغيرة والكبيرة، ومنها الفردية والجماعية، والهادئة والكثيرة الحركة، ومنها الداخلية (مكان مغلق) والخارجية (مكان مفتوح). كما أنها متدرجة، ففيها ما يصلح لكل الأعمار والقدرات. وهذا التنوع الكبيريلبي شرط العمومية والانتشار، ففيها المناسب لكل اتجاه ولكل قدرة ولكل مرحلة عمرية. ولا تحتاج الألعاب الشعبية لمعدات خاصة أو أدوات رياضية معقدة، ولا تحتاج لملاعب خاصة، وإنما يمكن تدبيرها بأبسط الإمكانيات وبما هو متاح في البيئة المحلية، وفي أي مكان متوفر أمام الطفل[61].

والسمة الهامة الأخرى في الألعاب الشعبية أنها لا تتطلب مسبقًا أية استعداد خاص أو مهارات معينة في مَنْ يود ممارستها، بل هي التي تربي المهارات وتهذب الاستعدادات، وعلى ذلك تتسم بالبساطة إذ بوسع أي فرد أن يفهمها وأن يؤديها، لأن القوانين التي تحكمها سهلة ميسورة وبسيطة، وهذه الخاصية تجعلها في متناول الجميع فلا يشعر أحد بعجزه إزاءها، فهي تهدف إلى إظهار المهارة وسرعة البديهة وأحيانًا القوة، فتشد الأطفال إلى ممارستها، وتحقق لهم بذلك قدرا من الإشباع هم في حاجة طبيعية إليه[62].

2) أغاني الأطفال:

أغاني الأطفال هي أقدم أنواع الأغاني الشعبية على الإطلاق وأوسعها انتشارًا، وتتشابه فيما بينها إلى حد بعيد من حيث النغم والمضمون بين الثقافات على امتداد العالم، وهي من أغنى المصادر التي تحفظ لنا بقايا معتقدات وممارسات ومناسبات لم يعدّ لها وجود في عالمنا المعاصر. وتتميز أغاني الأطفال الشعبية بوضوح ارتباطها الاجتماعي، فهي تعبير حي واضح عن المجتمع، وقد كشفت الدراسات السابقة لأغاني الأطفال عن صفة الاستمرار لها عبر الزمن، على نحو يمكن أن يمتد عبر مئات السنين، وهي تشبه في ذلك أغلب عناصر التراث الشعبي المتصلة بالطفل.

وتتميز أغاني الأطفال من الناحية الشكلية بأن الإيقاع هو الذي يلعب الدور الحاسم فيها، وهذا يفسر لنا طبيعة العلاقة الوثيقة بين أغاني الأطفال والألعاب الشعبية، وكذلك بين أغاني الأطفال والرقص الشعبي. ويمكن تقسيم أغاني الأطفال من حيث المضمون إلى أربع فئات[64]:

الفئة الأولى (التعامل مع الكبار): هي تلك الأغاني التي تتردد في أثناء التعامل بين الطفل والكبار المحيطين به، خاصةً الأم، وتنتمي إلى تلك الفئة أغاني المهد، وأغاني ملاعبة وهدهدة الطفل، والأغاني ذات المضمون التربوي بصفة عامة.

الفئة الثانية (التعامل مع البيئة): هي تلك الأغاني التي تتردد من خلال تعامل الطفل مع البيئة، وخاصةً البيئة الطبيعية المحيطة به، فالطفل يغني لكثير من الظواهر والمتغيرات الطبيعية التي تلفت نظره أو تخيفه أو تعجبه أو تفاجئه... إلخ. فهو يفرح للمطر، ويغني للقمر، ويغني للشمس وهو يرمي إليها بسنته التي سقطت. كما يغني للحيوانات والطيور المعروفة.

الفئة الثالثة (الإيقاع واللعب): هي تلك الأغاني التي تنشأ نتيجة العلاقة الوثيقة بين الإيقاع واللعب، فتنشأ أغاني اللعب، وأغاني الرقص، والأغاني التنافسية... إلخ.

الفئة الرابعة (التعامل مع المجتمع): هي تلك الأغاني التي تنشأ نتيجة التفاعل بين الطفل والمجتمع المحيط به في مناسبات العادات الشعبية المختلفة في مراحل دورة الحياة (كأغاني السبوع، ...)، والمناسبات التي ترتبط بمرور العام وتتابعه (كأغاني الأعياد، ورمضان، ... إلخ).

وأوضحت بعض الدراسات أن الغناء الجماعي يجعل الطفل متعاونًا مع مَنْ حوله ومتكيفًا مع المجتمع لأن شخصية الطفل تذوب مع الجماعة فيتوحدون حسيًا ووجدانيًا وفكريًا وثقافيًا، كما أن الغناء الفردي يغرس في الطفل الاعتماد على النفس والشعور بالمسؤولية[65].

والواقع أن اندماج الطفل مع الجماعة مستمعًا تارة ومغنيًا تارة أخرى الأغنيات الشعبية المتنوعة، فهذا يؤدي إلى جودة النطق وحسن الأداء، وتهذيب مخارج الألفاظ، ويحافظ على اللغة وطابع ولون الموسيقى الذي يستمد إيقاعه من إيقاع الكلمة، فالأغنية للطفل متعة مفيدة، وفائدة ممتعة، ووسيلة لقضاء وقت فراغه، وقد تقدم له قيمة معينة، أو تعلمه معلومة، بل قد يلجأ بعض الأطفال للغناء بصوت مرتفع عندما يسيرون في مكان مظلم، وذلك ليرفعوا من روحهم المعنوية وليتغلبوا على شعورهم بالخوف بشغل أنفسهم بالغناء، كما أن الغناء يشعرهم بأنهم لا يسيرون بمفردهم، وأن هناك مَنْ يرافقهم السير، وبهذا تقل رهبتهم ويقاومون الخوف الذي اجتاح نفوسهم، وعليه فقد عبرت أغنيات الأطفال الشعبية عن إحساس الطفل الحقيقي، وهي ترسم صورة واضحة للبيئة التي يعيش فيها، وصورة صادقة عن الانفعالات النفسية له، وعن ميوله وطبائعه[66].

خاتمة:

تتوارث المعتقدات الشعبية من جيل إلى جيل، قد يتم ذلك في أغلب الأحيان عن وعى وعن إدراك ولا يمكن في أغلب الأحوال تحديد طريقة الانتقال هذه بدقة كاملة لأن شروطًا وعوامل لا حصر لها تتدخل في هذا الانتقال، وبالتالي تتشرب الأجيال الجديدة المعتقدات الشعبية من خلال عملية التنشئة الاجتماعية عن طريق الأم ومن خلال المشاركة الفعلية في حياة الجماعة. والواقع أن هناك الكثير من المعتقدات الشعبية في المجتمع الريفي التي تقتنع بها الأمهات وتتعامل من خلالها مع أبنائها، حيث أن نوع العلاقة التي تنشأ بين الأم والطفل وطريقة معاملتها له عامل هام يدخل في تشكيل شخصية الطفل[67].

فنجد أن الطفل يتلقى في تنشئته الاجتماعية مجموعة من القيم والمعتقدات تكون سائدة في المجتمع الذى يعيش فيه، حيث نجد أن هذه المعتقدات تكون عبارة عن مجموعة من الأفكار والتي تُحدد ما هو حسن مقبول وما هو سيء مرفوض، وهى متفق عليها بين غالبية أعضاء المجتمع ويولونها احترامًا عميقًا، كما أنهم يحرصون على استمرارها وتوارثها، وبذلك فإنها تعطى للحياة معنى سواء في حياة الناس كأفراد أو جماعات، ويمثل الوالدان بطبيعة الحال القوة الأولى المباشرة في التنشئة التي تمارس تأثيرها على الطفل منذ ولادته، ويظل تأثير هذه القوة قائمًا حتى مرحلة متأخرة من العمر، بل وقد يظل يؤثر في سلوك الفرد طيلة حياته[68].

• الهوامش

1. عبد اللطيف حني، سهام سلطاني، "عادات الاحتفال بدورة الحياة في منطقة الطارف، مرحلة الميلاد أنموذجًا: دراسة ثقافية".- مجلة الذاكرة (تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري) العدد (10) يناير 2018. ص167.
2. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي".- مجلة عالم الفكر (الكويت)، المجلد (10)، العدد (3) أكتوبر 1979. ص15.
3. عبد الخالق محمد عفيفي، الأسرة والطفل.- القاهرة: مكتبة عين شمس، 1998. ص293.
4. عن الممارسات المتعلقة بتربية الطفل في الفولكلور في الريف المصري، راجع: أميمة منير جادو، تربية الطفل في الفولكلور المصري: دراسة حالة في محافظة المنوفية/ أطروحة دكتوراه إشراف: عبد الفتاح جلال.- الجيزة: معهد الدراسات والبحوث التربوية (جامعة القاهرة)، 1999.
5. عبد الرحيم تمام أبو كريشه، "الطفل والمعتقدات الشعبية: دراسة سسيوانثربولوجيه للممارسات الشعبية للأمهات تجاه الأخطار المحيطة بالطفل في بعض المناطق الريفية".- المؤتمر العلمي الثاني (أطفال في خطر).- القاهرة: معهد الدراسات العليا للطفولة (جامعة عين شمس)، 1994. ص152، ص154.
6. راجع: محمد الجوهري، بعض مظاهر التغير في مجتمع غرب أسوان: دراسة انثروبولوجية لأحد المجتمعات النوبية.- القاهرة: مطبعة جامعة القاهرة، 1975. ص151. محمد الجوهري وآخرون، دراسات في الأنثربولوجيا الاجتماعية للطفل والتنشئة الاجتماعية.- الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1992. ص16 – 17.
7. عبد الحكيم خليل سيد، دراسات في المعتقدات الشعبية.- القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013. ص32.
8. يحيى الرخاوي، "طقوس السُّبُوعْ وجدلية الانفصال الاتصال".- متاح بتاريخ 15 يونيو 2020 (https://rakhawy.net).
9. عُلا الطوخي إسماعيل، أشرف صالح محمد، جولة في معتقدات القرية.- القاهرة: دار حميثرا للنشر والتوزيع والترجمة، 2019. ص42، ص56.
10. أشرف صالح محمد، "الملابس في المعتقدات الشعبية".- بوابة الحضارات: موقع الأهرام للفنون والآداب والتراث (مؤسسة الأهرام).- 2 أبريل 2017. عُلا الطوخي إسماعيل، الأزياء في الثقافة الشعبية: الدلالة الرمزية، البناء التشكيلي، الأصول التاريخية: دراسة في دلتا مصر.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2020. (س. الثقافة الشعبية، رقم 51) ص32.
11. مرفت العشماوي عثمان، دورة الحياة: دراسة للعادات والتقاليد الشعبية.- الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2011. ص74.
12. مرفت العشماوي عثمان، دورة الحياة، ص74.
13. عُلا الطوخي إسماعيل، أشرف صالح محمد، جولة في معتقدات القرية، ص42، ص59.
14. ماجدة إبراهيم متولي، دراسة فنية تطبيقية للأزياء الشعبية في محافظة المنوفية.- المنوفية: كلية الاقتصاد المنزلي- جامعة المنوفية، 1994. ص173.
15. عُلا الطوخي إسماعيل، الأزياء في الثقافة الشعبية: الدلالة الرمزية، البناء التشكيلي، الأصول التاريخية: دراسة في دلتا مصر.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2020. (س. الثقافة الشعبية، رقم 51) ص38.
16. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص24.
17. إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون: شمائلهم وعاداتهم/ نقله إلى العربية: عدلي طاهر نور.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013.ص52 – 53.
18. عُلا الطوخي إسماعيل، الأزياء في الثقافة الشعبية: الدلالة الرمزية، البناء التشكيلي، الأصول التاريخية: دراسة في دلتا مصر.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2020. (س. الثقافة الشعبية، رقم 51) ص36.
19. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص15.
20. أميمة منير عبد الحميد جادو، تربية الطفل في التراث الشعبي المصري، ص138، ص140 – 141.
21. الأرشيف المصري للحياة والمأثورات الشعبية (www.nfa-eg.org)، تاريخ الاطلاع السبت 20 يوليو 2019.
22. أميمة منير عبد الحميد جادو، تربية الطفل في التراث الشعبي المصري، ص139.
23. أحمد السعيد يونس، الطفولة من الميلاد إلى ست شمعات.- القاهرة: كتاب اليوم الطبي يصدر عن أخبار اليوم، أكتوبر 1982. ص25.
24. فاروق مصطفى إسماعيل، "مرحلة الميلاد: الحمل والولادة".- الفنون الشعبية المصرية.- القاهرة: الهيئة العامة للاستعلامات، 1994. ص437 – 438.

25. فاروق مصطفى إسماعيل، "مرحلة الميلاد: الحمل والولادة".- الفنون الشعبية المصرية.- القاهرة: الهيئة العامة للاستعلامات، 1994. ص437 – 438.
26. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص40.
27. عبد الحكيم خليل سيد، دراسات في المعتقدات الشعبية، ص39.
28. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص40 – 41.
29. عبد الحكيم خليل سيد، دراسات في المعتقدات الشعبية، ص39.
30. دي شابرول، دراسة في عادات وتقاليد سكان مصر المحدثين (موسوعة وصف مصر) ترجمة: زهير الشايب.- القاهرة: مكتبة الخانجي، 1979. ص44.
31. أسامة عدنان يحيى، "علاقة السحر بالطب في الحضارات القديمة: الكتابات اليهودية والمسيحية المبكرة أنموذجًا".- دورية كان التاريخية (علمية، عالمية، مُحَكَّمة).- العدد الثاني عشر؛ يونيو 2011. ص90.
32. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، مجلة عالم الفكر (الكويت)، المجلد (10)، العدد (3) أكتوبر 1979. ص29.
33. أميمة منير عبد الحميد جادو، تربية الطفل في التراث الشعبي المصري.- الجيزة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2004. ص105.
34. أميمة منير عبد الحميد جادو، تربية الطفل في التراث الشعبي المصري، ص106، ص149 – 150.
35. عن وقاية المولود من الحسد، راجع: فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003. ص327 – 330.
36. فقد عرف المصريون القُدماء اللون الأزرق، ومدى ارتباطه بالحسد، وذلك عن طريق (عين حورس) وهي عبارة عن شعار مصري قديم، يسُتخدم للحماية من الحسُّد ومن الحيوانات الضارة ومن المرض وهي في شكل قلادة يتزين بها الشخص، وترمز إلى القوة الملكية المستمدة من الآلهة "حورس" أو "رع"، وكانت تلك القلادة توضع أيضًا على صدر مومياء فرعون لتحميه في القبر، لتتوارث بعد ذلك داخل المجتمع المصري، وكانت تلك العين على منقوشاتهم وتوابيتهم الفرعونية. انظر: ريهام المستادي، مقال بعنوان "السر وراء الخرزة والعين الزرقاء".- سيدتي (مجلة المرأة العربية)، منشور بتاريخ الثلاثاء 17 أكتوبر 2017.
37. حمديه محمد الدمرداش، "دراسات عادات دورة الحياة بقرية الطرحة بمحافظة دمياط: دراسة اثنوجرافية وصفية"، ص727.
38. محمد أحمد غنيم، العادات والتقاليد في دلتا مصر.- الجيزة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2005. ص94.
39. راجع: إبراهيم عبد الحافظ رزق، الشعر الصوفي الشعبي: دراسة ميدانية في محافظة القليوبية/ أطروحة ماجستير إشراف: علياء شكري.- القاهرة: المعهد العالي للفنون الشعبية، 1995. ص79.
40. Charles Wilfred Valentine, The Psychology of Early Childhood: A Study of Mental Development in the First Years of Life.- London: Cleveland, Ohio, The Sherwood press, 1942. P. 99.
41. أميمة منير عبد الحميد جادو، تربية الطفل في التراث الشعبي المصري، ص176.
42. أميمة منير عبد الحميد جادو، تربية الطفل في التراث الشعبي المصري، ص149.
43. سعد الخادم، "مصادر بعض التقاليد الشعبية".- مجلة "المجلة"، العدد (36) السنة الثالثة، ديسمبر 1959. ص36.
44. عُلا الطوخي إسماعيل، الأزياء في الثقافة الشعبية: الدلالة الرمزية، البناء التشكيلي، الأصول التاريخية: دراسة في دلتا مصر.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2020. (س. الثقافة الشعبية، رقم 51) ص39.
45. راجع: فارس خضر، العادات الشعبية بين السحر والجن والخرافة.- القاهرة: مجلة الإذاعة والتلفزيون، 2008. ص65 – 77.
46. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص28.
47. فاروق مصطفى إسماعيل، "مرحلة الميلاد: الحمل والولادة".- الفنون الشعبية المصرية.- القاهرة: الهيئة العامة للاستعلامات، 1994. ص438.
48. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص42 – 44.
49. عُلا الطوخي إسماعيل، أشرف صالح محمد، جولة في معتقدات القرية، ص60 – 61.
50. عبد الحكيم خليل سيد، دراسات في المعتقدات الشعبية، ص50.
51. عُلا الطوخي إسماعيل، أشرف صالح محمد، جولة في معتقدات القرية، ص61.

52. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص20.
53. عبد الحكيم خليل سيد، دراسات في المعتقدات الشعبية، ص51.
54. عُلا الطوخي إسماعيل، أشرف صالح محمد، جولة في معتقدات القرية، ص62.
55. فاضل الكعبي، اللعب وأثره في ثقافة الطفل.- تونس: كنوز للنشر والتوزيع، 2015. ص15.
56. عبد الحكيم خليل سيد، دراسات في المعتقدات الشعبية، ص49.
57. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص17.
58. فاضل الكعبي، اللعب وأثره في ثقافة الطفل، ص5.
59. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص17.
60. راجع: عبد الرحمن مسامح، "الدور التربوي للألعاب الشعبية".- مجلة المؤثرات الشعبية، السنة (11) العدد (41) يناير 1996. ص23 – 32.
61. - محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص48 – 49.
62. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص49.
63. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص44 – 45.
64. محمد الجوهري، "الطفل في التراث الشعبي"، ص45 – 46.
65. راجع: عبد الحميد توفيق زكي، "أطفالنا والتراث على طريق الموسيقى الشعبية في مصر والخارج".- الملتقى القومي للفنون الشعبية (17 – 22 ديسمبر) 1994.
66. راجع: إبراهيم محمد بعلوشة، بحث حول الفن الشعبي وأثره في التكوين النفسي للطفل.- القاهرة: وزارة الإعلام (الهيئة العامة للاستعلامات)، 1983.ص11. محمد عبد الوهاب عبد الفتاح، "الألحان الشعبية وتربية الطفل موسيقيًا".- مجلة الفنون الشعبية.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد (20)، 1987. ص67. أميمة منير عبد الحميد جادو، تربية الطفل في التراث الشعبي المصري، ص182.
67. راجع: السيد عبد العاطي، علم الاجتماع الحضري بين النظرية والتطبيق: مشكلات وتطبيقات.- الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1987. (ج2/ ص460). محمد مصطفى مياسا، الاتجاهات الوالدية في التنشئة وارتباطها بشخصية الأبناء في المستويات الاجتماعية الاقتصادية المختلفة (أطروحة ماجستير)/ إشراف: سيد محمد عبد العال، فرج عبد القادر طه.- القاهرة: كلية الآداب (جامعة عين شمس)، 1979. ص35.
68. راجع: هدى محمد قناوي، الطفل تنشئته وحاجاته.- القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1991. ص48 – 56.

• المراجع العربية:

- إبراهيم عبد الحافظ رزق، الشعر الصوفي الشعبي: دراسة ميدانية في محافظة القليوبية/ أطروحة ماجستير إشراف: علياء شكري.- القاهرة: المعهد العالي للفنون الشعبية، 1995.
- إبراهيم محمد بعلوشة، بحث حول الفن الشعبي وأثره في التكوين النفسي للطفل.- القاهرة: وزارة الإعلام (الهيئة العامة للاستعلامات)، 1983.
- أحمد السعيد يونس، الطفولة من الميلاد إلى ست شمعات.- القاهرة: كتاب اليوم الطبي يصدر عن أخبار اليوم، أكتوبر 1982.
- إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون: شمائلهم وعاداتهم/ نقله إلى العربية: عدلي طاهر نور.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013.
- أسامة عدنان يحيى، «علاقة السحر بالطب في الحضارات القديمة: الكتابات اليهودية والمسيحية المبكرة أنموذجًا».- دورية كان التاريخية (علمية، عالمية، مُحَكَّمة).- العدد الثاني عشر؛ يونيو 2011.
- أشرف صالح محمد، «الملابس في المعتقدات الشعبية».- بوابة الحضارات: موقع الأهرام للفنون والآداب والتراث (مؤسسة الأهرام).- 2 أبريل 2017.
- أميمة منير جادو، تربية الطفل في الفولكلور المصري: دراسة حالة في محافظة المنوفية/ أطروحة دكتوراه إشراف: عبد الفتاح جلال.- الجيزة: معهد الدراسات والبحوث التربوية (جامعة القاهرة)، 1999.
- أميمة منير عبد الحميد جادو، تربية الطفل في التراث الشعبي المصري.- الجيزة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2004.
- دي شابرول، دراسة في عادات وتقاليد سكان مصر المحدثين (موسوعة وصف مصر) ترجمة: زهير الشايب.- القاهرة: مكتبة الخانجي، 1979.
- سعد الخادم، «مصادر بعض التقاليد الشعبية».- مجلة «المجلة»، العدد (36) السنة الثالثة، ديسمبر 1959.

- السيد عبد العاطي، علم الاجتماع الحضري بين النظرية والتطبيق: مشكلات وتطبيقات.- الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1987.
- عبد الحكيم خليل سيد، دراسات في المعتقدات الشعبية.- القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013.
- عبد الحميد توفيق زكي، «أطفالنا والتراث على طريق الموسيقى الشعبية في مصر والخارج».- الملتقى القومي للفنون الشعبية (17 – 22 ديسمبر) 1994.
- عبد الخالق محمد عفيفي، الأسرة والطفل.- القاهرة: مكتبة عين شمس، 1998.
- عبد الرحمن مسامح، «الدور التربوي للألعاب الشعبية».- مجلة المؤثرات الشعبية، السنة (11) العدد (41) يناير 1996.
- عبد الرحيم تمام أبو كريشه، «الطفل والمعتقدات الشعبية: دراسة سسيوانثربولوجيه للممارسات الشعبية للأمهات تجاه الأخطار المحيطة بالطفل في بعض المناطق الريفية».- المؤتمر العلمي الثاني (أطفال في خطر).- القاهرة: معهد الدراسات العليا للطفولة (جامعة عين شمس)، 1994.
- عبد اللطيف حني، سهام سلطاني، «عادات الاحتفال بدورة الحياة في منطقة الطارف، مرحلة الميلاد أنموذجًا: دراسة ثقافية».- مجلة الذاكرة (تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري) العدد (10) يناير 2018.
- عُلا الطوخي إسماعيل، أشرف صالح محمد، جولة في معتقدات القرية.- القاهرة: دار حميثرا للنشر والتوزيع والترجمة، 2019.
- عُلا الطوخي إسماعيل، الأزياء في الثقافة الشعبية: الدلالة الرمزية، البناء التشكيلي، الأصول التاريخية: دراسة في دلتا مصر.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2020. (س. الثقافة الشعبية، رقم 51)
- فارس خضر، العادات الشعبية بين السحر والجن والخرافة.- القاهرة: مجلة الإذاعة والتلفزيون، 2008.
- فاروق مصطفى إسماعيل، «مرحلة الميلاد: الحمل والولادة».- الفنون الشعبية المصرية.- القاهرة: الهيئة العامة للاستعلامات، 1994.
- فاضل الكعبي، اللعب وأثره في ثقافة الطفل.- تونس: كنوز للنشر والتوزيع، 2015.
- فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003.
- ماجدة إبراهيم متولي، دراسة فنية تطبيقية للأزياء الشعبية في محافظة المنوفية.- المنوفية: كلية الاقتصاد المنزلي- جامعة المنوفية، 1994.
- محمد أحمد غنيم، العادات والتقاليد في دلتا مصر.- الجيزة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2005.
- محمد الجوهري، «الطفل في التراث الشعبي».- مجلة عالم الفكر (الكويت)، المجلد (10)، العدد (3) أكتوبر 1979.
- محمد الجوهري، بعض مظاهر التغير في مجتمع غرب أسوان: دراسة انثروبولوجية لأحد المجتمعات النوبية.- القاهرة: مطبعة جامعة القاهرة، 1975. ص151. محمد الجوهري وآخرون، دراسات في الأنثربولوجيا الاجتماعية للطفل والتنشئة الاجتماعية.- الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1992.
- محمد عبد الوهاب عبد الفتاح، «الألحان الشعبية وتربية الطفل موسيقيًا».- مجلة الفنون الشعبية.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد (20)، 1987.
- محمد مصطفى مياسا، الاتجاهات الوالدية في التنشئة وارتباطها بشخصية الأبناء في المستويات الاجتماعية الاقتصادية المختلفة (أطروحة ماجستير) / إشراف: سيد محمد عبد العال، فرج عبد القادر طه.- القاهرة: كلية الآداب (جامعة عين شمس)، 1979.
- مرفت العشماوي عثمان، دورة الحياة: دراسة للعادات والتقاليد الشعبية.- الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2011.
- هدى محمد قناوي، الطفل تنشئته وحاجاته.- القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1991.
- يحيى الرخاوي، «طقوس السُّبُوعْ وجدلية الانفصال الاتصال».- متاح بتاريخ 15 يونيو 2020 (https://rakhawy.net).
- Charles Wilfred Valentine, The Psychology of Early Childhood: A Study of Mental Development in the First Years of Life.- London: Cleveland, Ohio, The Sherwood press, 1942.

- **الصور:**

- الصور من الكاتب

موسيقى وأداء حركي

فنون الحضرة الليبية؛
الآلات والإيقاعات 134

تحولاّت ملامح الثقافة الموسيقية في العالم العربي:
قراءة نقدية في البوادر التاريخية وتداعايتها في واقع وآفاق 150

د. ناصر ناجي بن جابر - ليبيا

فنون الحضرة الليبية؛ الآلات والإيقاعات

الحضـرة الصوفية تراث غنـائي قديم وعريق لـه تاريخ وله مكانة مرموقـة في جميـع أقطار الوطن العربي الإسـلامي في شـرق وسـط آسـيا وفي الدول الإفريقية المجـاورة للدول العربيـة، ومن بين الطرق الصوفيـة التي عرفـت في ليبيا نجـد القادريـة والعروسـية والمدنية والعيساوية، والسـلامية والشـاذلية والتيجانية والبرهانية.

وكانـت الزاويـا الصوفيـة، المقر الرسـمي لهـذه الطـرق بمثابة المنارات العلميـة والتعليمية الوحيدة في بلادنا خـلال العهد العثماني الذي اسـتمر لمـدة أربعة قـرون كاملـة، حيـث اخـدت الزاويا على عاتقها مهمـة تعليم اصول اللغـة العربية واصول الدين الأسـلامي وتحفيـظ القرآن الكريـم إلى جانب أنها كانت ترشـد إلى اتبـاع النهج الديـني القويـم، كمـا قامـت الزوايـا بتحفيـظ ونشـر الابتهالات الدينيـة والأوراد والأذكار وقصائـد المـدح النبوي ونوبـات المالوف الأندلـسي. وقد تطورت الحضـرة الصوفية خلال القـرون الماضية.

ويهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على هذا النوع من التراث الغنائي (فنون الحضرة الليبية والإيقاعات والآلات المستعملة في الحضرة) وذلك من خلال القيام بجمع فنون الزاوية العروسية المتمثلة في الحضرة وتدوين الإيقاعات الموسيقية والآلات الشعبية المستعملة بفنون الحضرة العروسية.

نبذة عن التصوف والطرق الصوفية:

التصوف: هو سيد العلوم ورئيسها، ولُبَابُ الشريعة وأساسها، وكيف لا، وهو تفسير لمقام الإحسان الذي هو مقام الشهود والعيان، كما أن علم الكلام تفسير لمقام الإيمان، وعلم الفقه تفسير لمقام الإسلام، فإذا تقرر أنه أفضل العلوم تبين أن الاشتغال به أفضل ما يتقرب به إلى الله سبحانه وتعالى لكونه سبباً للمعرفة الخاصة التي هي معرفة العيان[1]، والتصوف إذا وجد في صورته الأصلية الصادقة، وانسجم مع منهاج النبوة، وحمل راية اليقين والحب التي هي من أهم أغراضها ونتائجها فإنه ينفخ في أبنائه روح العمل والشوق إلى الجهاد أو علو الهمة والطموح، والحب إلى الشهادة والتقشف والجلادة، فإنه إذا تدفق ينبوع الحب الإلهي في قلب الإنسان تغنى بوجوده وكيانه[2].

الزاوية:

وهي المكان الذي اتخذه الصوفية لتدريس طرقهم وإيواء تلاميذهم ومريديهم،وقد ورثت الزاوية الرباط على أثر زوال المرابطين وتعدد الطرق الصوفية وكثرة الشيوخ والأتباع، ويقول الأستاذ الكعاك، إن انفصال التعليم والطرق الصوفية عن الرباط والتحول إلى الزوايا،قد جاء بسبب رفض الموحدين التمسك بظاهر المعنى في كل مايتعلق بالدين، ومعروف أن المرابطين كانوا ظاهريين على مذهب الإمام مالك وقد تشددوا بالتمسك بظاهر المعنى ورفض المعاني المجازية والضمنية، ويذكر «الفردبل» أن التمييز بين الرباط والزاوية بدأ في القرن التاسع واستمر حتى القرن العاشر الهجري. وتعني كلمة (الزاوية) في اللغة العربية أصلاً (الركن) وحيث اتخذ أهل التصوف هذه الكلمة وضموها إلى مفرداتهم ومصطلحاتهم عنوا بها في البداية (الخلوة) أو مكان الاختلاء بأنفسهم، يلجؤون إليه ويعتزلون فيه للصلاة والتأمل، وبمرور الأيام تطور المصطلح ليعني مؤسسة أو معهداً بعينه يحفظ فيه القرآن الكريم وتلقى الدروس الدينية واللغوية، كما أصبحت الزاوية منزلاً مؤقتاً لفقراء الصوفية يجدون فيه المأوى والطعام ويلتقي بعضهم ببعض، وكانت الزاوية تبنى في العادة على يد أحد شيوخ الصوفية في حياته أو يبنيها أتباعه بعد موته لتكون مركز الطريقة التي أنشأها هذا الشيخ[3].

وتزخر مصادرنا العربية ببعض المسميات التي تعني كل منها بالمفهوم العام (الزاوية) وإن اختلفت في ألفاظها ومصادر اشتقاقها وأصل كلماتها، ومع ذلك فإنها تشترك في جملة صفات لتشابهها في الهدف والوظيفة. أما عن أصل الكلمة ومعناها، فيكاد اللغويون العرب يجمعون على أن الزاوية تعني ركن البيت وجمعها زوايا، وهي مشتقة من المادة اللغوية (زوي) ومصدرها (الزي) بمعنى التنحية والانطواء، لهذا يقال للرجل إذا صار فيها تزوى تزوية[4] فضلاً عن دلالات أخرى قريبة من هذا المعنى، مما يدل على أن هذه الكلمة لم تستخدم حتى عهد الجمع اللغوي بمعناها الاصطلاحي المعروف في الوقت الحاضر. وأصبح للزوايا بعد انفصالها عن الربط أولاً، ثم عن المساجد ثانياً، ثلاثة أقسام:

1. الزاوية البسيطة:

وهي التي لم تبن على ضريح ولي ولم تنسب إلى ولي أو طريقة صوفية، وإنما هي مجموعة أبنية متلاصقة، منها غرف المبيت للطلبة وغرف للدراسة وغرفة للمكتبة، ثم الجامع والمرافق اللازمة، وهي مخصصة للتعليم.

2. الزاوية ذات ولي:

وهي التي أنشئت حول ضريح ولي أو مات بها ولي، فتكتسب سمعة من أجل ذلك ويكثر زوارها وإيراداتها.

3. الزاوية الطرقية:

وهي فرع إقليمي أو جهوي لزاوية أم، وتجمع هذه الزاوية بين نشر الطريقة الصوفية التابعة لها وإقامة شعائرها المعروفة بالعادة والعمل وبين التعليم.

وغالباً ما تكون الأراضي المحيطة بهذه الزوايا، حبساً عليها تعيش من ريعها ومن الوعدات أو النذور التي يعد بها الناس للشيخ الولي أو لضريحه[5].

وإن الزوايا تقوم بمهة التعليم ونشر الثقافة الإسلامية، وبث المعتقدات الصحيحة أو القريبة منها في وسط يجد صعوبة في تحقيق ذلك، إلا أن الأهم في العلاقة بين الجانبين الصالح والقبيلة كأفراد وجماعات هو إلى أي حد استطاع الصالح أن يستقطب ويجسد اهتماماتهم وتصوراتهم الدينية ويؤمنها لصالح الجانبين[6].

«يرى الكاتب أن الزوايا الصوفية هي المنبر التعليمي منذ دخول العهد العثماني إلى بلادنا وأخذ الناس يتجهون إلى الزوايا الصوفية لمحو أميتهم وحفظ القرآن وتعلم أصول الدين يحفظون فيها القصائد والمالوف والموشحات».

دور الزوايا في تطور الموسيقى والغناء:

عرف في ليبيا نوع من الغناء والإنشاد كان يؤدى داخل الزوايا وخارجها من قبل الفرق الصوفية، وقد عرف هذا النوع من الفن في ليبيا باسم السُلاميات وهي تتألف من أشعار لتسبيح الخالق والابتهال إليه وذكره ومدح الرسول الكريم ﷺ.ويقول الدكتور عبد الله مختار السباعي، «لقد ساهمت بعض زوايا الطرق الصوفية كالعيساوية والقادرية والعروسية والرفاعية، في نشر وتعليم فنون المدائح والأذكار والابتهالات الدينية والموشحات الشرقية، ونوبات المالوف الأندلسية لشباب المريدين الراغبين في حفظ هذا التراث الغنائي التقليدي العريق إلى جانب تعليم العزف على بعض الآلات الموسيقية الإيقاعية والوترية والهوائية بطريقة السماع والتلقين المباشر».

1

الطرق الصوفية في ليبيا:

1) الطريقة العروسية:

تنسب هذه الطريقة للشيخ أبي العباس أحمد بن عروس، بن عبد الله بن محمد بن أبي بكر ويرجع نسبه إلى قبيلته هوارة وموطنها قديماً ببلاد طرابلس إلى تخوم برقة، وقيل نسبه يرجع إلى بنى تميم وكان مولده في حدود سنة (1781م) بقرية المزاتين، التي تقع على مسافة خمسين ميلاً من تونس العاصمة، وقد توفي والده وترك ثلاثة أولاد أحمد أصغرهم، ومنذ الصغر بدأت تظهر عليه معالم الصلاح والتقوى، فقد كان شديد العطف على الفقراء والغرباء وذوي الحاجة حتى شمل عطفه الحيوانات، والروايات في هذا الشأن كثيرة، وكان شديد النفور من الأغنياء وذوي الجاه والسلطان، وقد تنقل بين مدن تونسية كثيرة إلى أن استقر به المقام بتونس العاصمة ولزم جامع (الزيتونة) في بادئ الأمر ثم انقطع عن الناس ولزم منزلاً كان خانا (فندق) سابقاً لمدة سبع سنين، والطريقة العروسية مشهورة ومعروفة في الشمال الإفريقي عامة، ويقول الشيخ محمد محمد مخلوف «إن العروسية هي لب الشاذلية، والعروسية هي لب الطرق». وقد توفي الشيخ أحمد بن عروس يوم السبت 8 صفر سنة (1869هـ) عن عمر يناهز التسعين عاما[7].

2) الطريقة القادرية:

أسسها أبو محمد محيي الدين عبد القادر الجيلاني وهو منسوب إلى قرية تقع على شاطئ دجلة بالعراق ولد عام (470هـ - 1077م) وتوفي في بغداد عام (562هـ - 1166م) وكان فقيهاً واسع المعرفة يفتي بمذهب الشافعي وكان عظيم التقدير للسيد المسيح (عليه السلام)، ويقول «يلزم أن لا ندعو لإنقاذ أنفسنا فقط بل كل من خلقه الله مثلنا» فلذلك امتاز أتباعه بروح التسامح مع النصارى واليهود والقادرية كثيرون في المغرب وزاويتهم الكبرى في مدينة (غراوات) أسسها مختار الكبير وبعد وفاته انقسمت إلى ثلاث فرق[8].

ولقد انتشرت القادرية في مختلف بلاد غرب أفريقيا في السنغال إلى بنين وذلك عن طريق التجارة ومبناها على الذكر الجهري من حلقة الاجتماع، والرياضة الشاقة وتقليل الطعام. والذاكر يجلس فارداً أصابعه على ركبتيه ثم يدير وجهه جانب الكتف الأيمن قائلاً: يا ويديره إلى اليسار قائلاً «هو» ويخفض رأسه قائلاً «حي» ويستمر في هذا العمل بلا طبقة صوتية أو مقام. كان للقادرية دور كبير في ليبيا حيث دخل المريدون إلى الزوايا ولحفظ القرآن الكريم وتعلم علوم الدين.

3) الطريقة الزروقية:

عند مطلع الشمس من يوم الخميس 22 محرم لعام (846هـ) - 7 يونيو (1442م)، ولد الشيخ أحمد الزروق بمدينة فاس بالمغرب عاش وهو طفل يتيم الأبوين غير أنه تربى في حِجر جدته لأمه (أم البنين) هكذا كان اسمها وهي سيدة جليلة صالحة. عملت على تربية حفيدها تربية إسلامية دينية فذهبت به (للكتاب) لحفظ القرآن وتعلم الكتابة منذ نعومة أظفاره ولقد حفظ القرآن كله وهو في سن العاشرة وعندما بلغ الزروق سن السادسة عشرة التحق بجامع القرويين فدرس اللغة والحديث وعلم التصوف وبدأ صلته في تلك الفترة بمشايخ الطريقة الشاذلية.

وفي عام (873هـ) قام بأداء فريضة الحج وتوقف في القاهرة وفي بداية العام التالي ذهب إلى (الحجاز) لأداء فريضة الحج بمكة. ومكوثه في مصر والحجاز كان فرصة للقاء بعلماء ومشايخ تلك الفترة فكان تطلعه آنذاك للتصوف أكثر وأشد حرارة وتوهجا، وعند رجوع الزروق من المشرق استقر في مدينة مصراتة التي تبعد عن مدينة طرابلس مسافة (200كم)، فقرر الإقامة فيها وجعلها قاعدة لنشر طريقته الصوفية، وكثر حوله الطلبة والمريدون الذين حملوا مذهبه وطريقته وأقاموا له زاوية بعد مماته في مصراتة، وتوفي عام (899هـ) عن عمر يناهز الرابعة والخمسين سنة وضريحه بزاويته بمصراتة، وقد انتشرت طريقته بعد مماته في ليبيا، وكذلك تونس ومصر والجزائر بشكل محدود، وترك الشيخ زروق مجموعة من المؤلفات الفقهية والصوفية

والأذكار والشعر منها: الأصول البديعة والجوامع الرفيعة، أصول الطريق، أصول الطريقة وأسس ا لحقيقة [9].

4) الطريقة السُّلامية:

ومؤسسها في زليتن بليبيا، الشيخ عبد السلام بن سليم الأسمر الفيتوري، ولد بزليتن في عام (880هـ) وتوفي في عام (981هـ) ودفن في نفس البلدة، وضريحه داخل زاويته، وقد أخذ العلم عن الشيخ عبد الواحد الدوكالي في بلدة مسلاته، بعد أن حفظ القرآن الكريم وهو صغير، وعن الشيخ الدوكالي اتصل بالطريقة العروسية التي هي فرع من الشاذلية ومؤسسها الشيخ أحمد بن عروس دفين المنطقة المسماة باسمه قرب العاصمة التونسية وقام الشيخ عبد السلام الأسمر بزيارة لتونس وأقام بمدينة طرابلس وأخذ يدعو لطريقته التي عرفت بالسُّلامية نسبة له أو العروسية نسبة لابن عروس، ولكن علماء طرابلس وشيوخها ثاروا عليه ودسّوا له عند الوالي الذي أجبره على الرحيل عن طرابلس فسكن بكهف في جبل غريان معتكفاً ثم غادر المنطقة وذهب إلى منطقة تاورغا قرب مصراتة ولقي من أهالي المنطقة الترحيب الحار ودعوه للإقامة في مدينة مصراتة وبقي فيها فترة ثم عاد إلى مسقط رأسه زليتن وفيها أقام زاويته وتابع نشر طريقته الصوفية، ولقد انتشرت الطريقة السُّلامية في معظم أرجاء ليبيا بطريقة لم تشهدها الطرق الأخرى فتعددت زواياها وكثر المريدون والأتباع كما وصلت إلى تونس وغيرها من الدول العربية[10].

5) الطريقة المدنية:

مؤسسها محمد حسن ظافر المدني المتوفي عام (1263هـ) ولد بالمدينة المنورة في عام (1194هـ)، وقد تلقى العلم والطريقة الشاذلية على يد الشيخ العربي الدرقاوي في بوبريح في المغرب، ثم عاد إلى المدينة مندوباً عن شيخه داعياً لطريقته الصوفية هناك وأصبح له مريدون وتلاميذ لكنه قرر العودة إلى أستاذه الشيخ الدرقاوي الذي توفي بعد وصوله إليه بثلاثة أشهر فترك الشيخ المدني المغرب واتجه إلى الشرق، فطاب له المقام في مدينة طرابلس وأقام فيها فترة من الزمن باثّاً دعوته بين من تحلق حوله من طلبة العلم واحتدم خلافه مع شيوخها وعلمائها الذين استعدوا عليه يوسف القرمانلي حاكم طرابلس آنذاك، ونقلوا عنه قوله «إن يوسف باشا بعد الآن لا يفلح، فإن شجرته انقلعت من عروقها وفي الشمس طردت»[11].

فانتقل من طرابلس إلى مصراتة، حيث استقر فيها وأخذ في تأسيس طريقته، التي عرفت بالمدنية، وقد قام ابنه وخليفته محمد ظافر الذي عرف بنشاطه الموفور بنشر دعوة أبيه وأرسل مبعوثيه ومقدميه إلى شمال أفريقيا والحجاز وتركيا لينشروا الطريقة المدنية فيها كما كان له دور بارز في حركة الجامعة الإسلامية أيام حكم السلطان العثماني عبد الحميد الثاني، ولهذه الطريقة شهرة في ليبيا خاصة في مصراتة وبنغازي وكذلك في المغرب وتونس ومصر والحجاز.

6) الطريقة العيساوية:

وتنسب إلى مؤسسها محمد بن عيسى المكناسي، ولد عام (872هـ) من قبيلة أبي السباع من السوس بالمغرب، ارتحل مع والده إلى مدينة فاس فتعلم فيها القرآن الكريم وعلوم الفقه وأصول الدين، ثم ارتحل إلى قبيلة سفيان وتتلمذ على يد الشيخ أبي العباس الحارثي المكناسي، صاحب الشيخ محمد الجزولي فأخذ عنه الطريقة الجزولية، وبعد ذلك انتقل إلى مراكش وتتلمذ على يد شيخها عبد العزيز التباع، أحد مريدى الشيخ الجزولي أيضاً وعلى الشيخ محمد السهيلي الذي أجاز له قراءة كتاب دلائل الخيرات لمحمد الجزولي، فانتصب للقراءة وتربية المريدين على طريقته المستمدة من الجزولية والزروقية، وكذلك من الطريقة الرفاعية المشرقية، وقد انتقلت العيساوية إلى ليبيا في زمن غير معروف ويبدو أن أول من بثها في الربوع الليبية الشيخ يعقوب الخشاب، ومن ثم على يد الشيخ محمد العالم بانون الفاسي، الذي قدم من المغرب في بداية القرن السادس عشر، فأسس زاوية باب الحرية بطرابلس تعرف باسم الزاوية الكبيرة وأما زاوية الشيخ يعقوب فتعرف باسم الزاوية الصغيرة[12].

7) الطريقة البرهانية الدسوقية الشاذلية

تنسب هذه الطريقة إلى السيد إبراهيم القرشي الدسوقي الملقب بأبي العينين والمكنى ببرهان الملة والدين، وهو ابن السيد عبد العزيز المكنى بأبي المجد وينتهي نسب السيد إبراهيم الدسوقي إلى مولانا الإمام الحسين من جهة الأب وإلى مولانا الإمام الحسن من جهة الأم، ولذا كني بـ(أبي الشرفيين)، وتعتبر طريقته هي آخر وخاتمة الطرق الصوفية وهي الآن أكثرها انتشاراً في جميع أرجاء العالم[13].

نشأة الحضرة:

لو نظرنا لمدلول الكلمة لفظيا (حضرة) لوجدنا لفظ أطلق حديثا أما اصطلاح الكلمة من حيث المعنى اللغوي فهو يشتق لغة من (حضر- يحضر-حضوراً... فهو حاضر) وكان المعنى من حيث اسم المصدر(حضورا) ولو تمت مساواة الكلمتين لفظا ولغة لوجدنا المعنى يقف عند (حدث ومكان) مجتمعين. إذن المعنى قديم- من حيث المفهوم اللغوي - وحديث من حيث المفهوم الاصطلاحي والمتعارف عليه - إلا أنها (أي الكلمة) حرفت قليلا لتصبح من حضور إلى حضرة (لفظ مؤنث مجازي وليس حقيقي). فالحضور شرط أساسي في تلاوة القران والاستماع إليه، والحضور شرط أساسي في الصلاة عند مناجاة الخالق عز وجل، والحضور شرط أساسي عند مجالسة العلماء وتلقي العلم إلى غيره من سائر الطاعات والقربات. ولعل أحدنا يتساءل (حضور ماذا...؟)

الحضور هو حضور القلب أي استحضاره ليكون المرء موقنا بلقبه لما يعمل. و لأن ثمرة الحضور حصول الخشوع والوجد والسكون عند ذكر الله واستذكار عظمته عز وجل أو استحضار ما يقرب إلى الله عز وجل عند تلاوة كتابه واتباع سنن رسله الكرام. و اشترط العلماء العارفون أن العبد لا يكون له حضور إلا إذا كان (محبا) فالحب شرط أساسي في الحضور لحصول الأرب وبلوغ المأمول. عليه... فإن الحضرة تنشأ مع العبد حين يتصل (بأي وسيلة) تقربه إلى ربه، فإن كانت في صورة جماعية أفراد واقفون وآخرون جالسون أو كما هو معلوم على هيئة حلقات يذكرون الله سميت حضرة. وإن كان العبد منفردا لوحده أي في صورة فردية وفي مكان ما كانت أو سميت خُلوة بضم الخاء. كما أن هناك مفاهيم عدة لمصطلح الحضرة تتفق في العموم وتختلف في التفاصيل أو الخصوص تبعاً لتنوع الطرق الصوفية واختلافها فلكل طريقة صوفية حضرة خاصة بها.

فهناك من حصر الحضرة بأنها مجلس للذكر الصوفي يقال فيها كل ما ورد عن الشيخ (صاحب الطريقة) من أذكار ودعوات وتوسلات وتسبيح ونحوه، يحضرها الشيخ (المربي) مع تلاميذه (المريدين) وبعض المحبين من العوام يصاحبها أحياناً وليس دائماً مجموعة من الآلات من أجل الناحية الإعلامية والترويح عن النفس أو ربما لجلب الناس لحضور الحضرة والاستماع إليها، ليتلى فيها ذكر الله وأسماء الله الحسنى وتمجيد صفاته عز وجل في أوقات معينة ومكان مخصوص.

وهناك من أفردها بأنها حضور القلب بالكامل مع الله عز وجل في حالة الذكر والتجلي للوصول لغاية سامية وهي الابتعاد عن المناوشات وعن زخارف الدنيا والانخراط في ملذاتها والتوجه الكامل للواحد الأحد ليصل العبد في لحظات غامرة ومباركة إلى أعلى درجات الكمال وإلى أجل القربات لله عز وجل فالحضرة ليست بالضرورة تفرض على أنها أوراد فقط ما بين صلاة وذكر، فالصلاة ركن من أركان الإسلام تكون الحضرة فيها واجبة الوجوب حيث يكون العبد حاضر القلب والجوارح مع الله سبحانه وتعالى لذا أوجب الله فيها الخشوع وقال تعالى (الَّذِينَ هُمْ فِي صَلاتِهِمْ خَاشِعُونَ) ومن المعلوم بأن الحضرة موجودة في التراث الصوفي وليست غريبة فالانسان يطرب ويفرح بكونه مع الله عز وجل.

كما توجد صور عدة للتعبير الأدائي للحضرة فقد تؤدى بصورة فردية وهذه حالة المريد دائماً وقد تكون في صورة ثنائية أو جماعية وقد يكون الذاكر في حالة الوقوف أو الجلوس أو الحالتين معاً وقوفاً وجلوساً امتثالاً لقوله عز وجل في سورة (آل عمران) ﴿الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَاماً وَقُعُوداً وَعَلَى جُنُوبِهِمْ﴾.

وقد يرى شيخ الطريقة (المربي) بأن فصل الوقوف قد حان بعد أن كانوا جلوساً فيقف مع مريديه ذاكرين لله عز وجل فأحسن حالة للمريد مع الله هي الوقوف لأن الوقوف حالة تعبد مع الله سبحانه ولما يتضمن من إجلال واحترام وتعظيم في جلالة الله سبحانه.

ويستطرد آخرون بأن القيام والقعود متوقفان بأمر من الشيخ على الحال في الحضرة ونوع الذكر الذي سوف يقال، ففي حالة الجلوس (بداية) تتلى الوظيفة والتمجيد والاستغفار ونحوه ويختم ذلك بالصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم ثم مرحلة الوقوف أو القيام وتتلى فيها القصائد وتستخدم فيها بعض الآلات مثل الدفوف..ويطلق على مرحلة الجلوس (سماع) وعلى مرحلة الوقوف (حضرة).

وهذا الأمر - أي الحضرة متوقفاً على حالة تسمى (بالتجلي) فحالة التجلي هي نشوة وسكينة تطرأ على العبد تسكن القلب وتنعكس على الجوارح وكثيراً ما يصاحب (أهل الحضرة) هذا التجلي وهم في حلق الذكر أو مجلس الحضرة وقد يساعد في هذا شدة الذكر أو جمال الصوت الحسن وقوته في التعبير أو ضرب الدف - ربما - أو نحوه من الآلات المساعدة.

فالكلام والوزن الإيقاعي هما اللذان يصلان إلى المستمع أو المريد مما يعني أن الكلمة والإيقاع تضيفان حالة معينة تزيد وتنقص عند المريد تنقله من حالة الوجد إلى عالم الهيام والفناء في حب الله واستذكار عظمته. فالوجد واللاشعور والهيام والتجلي مفردات هي نتاج الحضرة ومصطلحات موجودة بإسهاب من

حيث المعنى في كتب التصوف ومن حيث التطبيق في عالم الحضرة .

كما أن هناك من قيد مفهوم الحضرة بأنها ذكر الله ومدح نبيه بأسلوب خاص وجماعي كما حدث في زمن النبي ﷺ أو كما يحدث الآن في المساجد أو دور العبادة أو(الزوايا الصوفية).. ولكن هذا المفهوم أري فيه بعض الإجحاف في مفهوم الحضرة ومعناه السامي. لأنه حسب ما ورد في الآيات وكتب التفسير وقول المشائخ العاملين بأن مفهوم الحضرة يسموا إلى غاية نحو الكمال دلت عليه الآية الكريمة من سورة آل عمران: ﴿إن في خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار لأيات لأولي الآلباب الذين يذكرون الله قياماً وقعوداً وعلى جنوبهم ويتفكرون في خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلاً سبحانك فقنا عذاب النار﴾ الآية (190-191) آل عمران، وقوله تعالي﴿إنما المؤمنون الذين إذا ذكر الله وجلت قلوبهم﴾ الآية (2) الأنفال، وقوله تعإلى﴿الله نزل أحسن الحديث كتاباً متشابهاً مثاني تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم تم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله﴾ الآية (22) الزمر.

إلا أن التقدم والتطور البشري حسب كل زمن له دلالات وآثار ولربما تحريف عن الأصل، كما يراه البعض من منكري الحضرة. فلقدتم إدخال بعض الآلات الشعبية الوترية والإيقاعية في مجالس الحضرة ترويحاً للنفوس مثل(الباز أو البازة) الزل- الدفوف- النوبة- المقرونة- الزكرة. العود).

بعض العلماء أوجز مفهومها(أي الحضرة) من الممارسات الجماعية لدى أهل الذكر والتصوف لتوثيق اوصر الأنس والمحبة عند المثول في حضرة الله عز وجل اقتداء بحضرة النبي (صلى الله عليه وسلم) ويحاول العبد بها الخروج من زخارف الدنيا ومشاكلها حتى يتم له الحضور والتجلي مع الله. و تقام الحضرة في المساجد وأماكن أخرى مخصوصة لهؤلاء الناس (الذاكرين) ينظمون كلاماً وقصائد وأشعار تمجد الخالق عز وجل ويذكرون صفات النبي (صلى الله عليه وسلم) وسيرته العطرة وتقديم بعض النصائح والمواعظ والتوسلات بأسلوب وفي متكرر صورة قد تكون سماعية (أداء صوتي) أو باستخدام آلات مصاحبة.

مما سبق يتضح بأن الحضرة(كلفظ حديث) نشأت حديثا باعتبارها برنامجا و ممارسة جماعية تخص أهل التصوف كلاً حسب الطريقة التي ينتسب إليها.ومن العلماء و المؤرخين من أرجع تاريخ نشأتها لزمن النبي (صلى الله عليه وسلم) و هناك من قيد الأمر وجعل تاريخها زمن الدولة العباسية وآخرون جعلوا تاريخ نشأتها زمن الشيخ عبد القادر الجيلاني إمام المتصوفة ومؤسس الطريقة القادرية وهذا الذي يذهب إليه جمهور العلماء ويعتمدونه.

كما أن هناك من جعل الحضرة مؤسسها الأول الشيخ عبد السلام الأسمر قبل (400 عام) تقريبا(شيخ الطريقة العروسية) أي القرن العاشر الهجري.

ولكن الخلاف في تاريخ نشأتها يجعلنا نجمع بقدم نشأتها وتاريخها باختلاف الطرق الصوفية وتنوعها من قادرية وعيساوية وعروسية وشاذلية وتيجانية ورفاعية ودسوقية..الخ، كل هذه الطرق يقيمون مراسم الحضرة كلٌ حسب طقوس طريقته.

ولكن لضرورة الدراسة وخروجا من الخلاف سأكتفي بدراسة تاريخ الحضرة العروسية ونشاتها ومؤسسها الأول سيدي عبد السلام الأسمر الفيتوري. فلو رجعنا لتاريخ هذا العالم الشهير(سيدي عبد السلام الأسمر) بداية القرن العاشر الهجري لوجدنا أن هناك طائفة من المغاربة قد قدموا إلى ليبيا وهم في طريقهم لبلاد الحجاز لأداء فريضة الحج فتوقفوا بمنطقة(زليتن) وأقاموا بجوار منزل(الشيخ عبد السلام) فأقاموا مجلس ذكر وضربوا فيه بالدفوف، و تفاعل معهم الشيخ عبد السلام واخذه حال من الوجد.. مما يدل على إن تلك الطائفة من أهل المغرب الأقصى كانت الحضرة معروفة لديهم وكانوا يؤدونها بمصاحبة الدفوف والطبول.

والشيخ عبد السلام الأسمر لم يكن المؤسس الأول للحضرة فلقد توارثها كما يقول الشيخ أبو بكر حمودة من آبائه وأجداده وهم أولاد سليمان السبعة الموجودون

في رحاب مدينة زليتن الذين نزحوا اليها من المغرب واستقروا بها.

ويروى أن شيخنا الأسمر عندما استعمل الدفوف لأول مرة في فنون الحضرة قد أحدث ردة فعل قاسية لدى شيخه الدوكالى الذى أنكر عليه ذلك إلاأن الشيخ الأسمر قد استمات في موقفه وأصر على استعمل البندير في الحضرة ولعل لسانه يقول «مادمتم قد أجزتم السماع في الطريقة الصوفية فلم لاتجيزون معه استعمال البندير»[14].

فنون الحضرة:

تنقسم فنون الحضرة إلى ثلاثة أقسام:

- الأول: الوظيفة (تشتمل على توسلات وقراءة قرآن وتسبيح بخصوص وذكر مقيد بألفاظ رتبها شيخ الطريقة الأساسي). كما إن هناك من عرفها بأنها نوع من الورد يقوم بأدائه السادة الصالحون يتلى في وقت معين مأخوذة من القرآن الكريم وأحاديث النبي وآثار الصحابة و التابعين وبعض من كلام أصحاب الطرق واعتبروها بذلك تحصينا للمريد من الشيطان و أصحاب السوء.
- الثاني: ذكر الله من خلال أسمائه الحسنى والتسبيح من خلال أداء الإنشاد والقصائد الدالة على ذلك مع الدعاء.
- الثالث: السماع ويقصد به ترويح نفس المريد الذاكر من خلال قراءة قصائد معينة بمصاحبة آلات موسيقية تحث المريد وتحفزه على زيادة الذكر. والجدير بالذكر أن القسم الأول من الحضرة يتم فعله جلوساً والقسم الثاني وقوفاً أما الجزء الثالث فهو أيضاً جلوساً وهناك من يجعل الجزء الثالث مقسما على نحوين صنف جالسون وآخرون واقفون.

ولنتطرق عبرفنون الحضرة لمدخل هام جداً ألا وهو المقام المستخدم والآلات المستعملة عند أداء الحضرة، وهل إن الحضرة تعتبر موروثاً توارثته الأجيال كابراً عن كابر أو يدخل من ضمن نطاق الفنون الفلكلورية التي كان للعادة والعرف فيها نصيب؟ وللإجابة عن هذا السوال نقول إن الحضرة قد استعمل فيها كما أسلفنا بعض الآلات بنوعيها الإيقاعية والموسيقية. وبما أن الغناء والإنشاد الصوفي يعتبر من ضمن حدود الحضرة فهذا يجعلنا نسهب قليلاً لنرحل عبر ذاكرة الزمن، وامتداداً لما سبق للقصيدة والغناء الديني من زمن الرسول الكريم إلى وقتنا هذا.

امتدح الأولون الله عز وجل بصفاته وأسمائه فعظموه وسبحوه ومجدوا آثار الخالق في الأكوان وما أجزل به من نعم وعطايا ظاهرة وباطنة ابتداء من خلق الإنسان وتكريمه امتداداً إلى بعثه الرسل إليه لهدايته للطريق الصحيح. فألف الاولون القصائد والأشعار والآثار والأخبار المؤيدة لذلك وتغنى بهذا من كان قبلنا .

فلقد كان للرسول الكريم شاعران ينشدان الشعر الذي يشتمل على ما ذكرنا إلى جانب مشاركتهم في الحروب ضد أعداء الدين وأقر النبي صلى الله عليه وسلم ذلك.

استقبل النبي صلى الله عليه وسلم في بداية الدعوة عندما هاجر من مكة إلى المدينة بالمدح والأذكار فلقد أقام أهل المدينة الأطهار مهرجانا نساءً ورجالاً كباراً وصغاراً استقبلوا به صاحب الدين الرسول الكريم بالغناء وضرب الدفوف والزغاريد وأنشدوا يقولون:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا مادعا لله داع

من هنا نجد أن الغناء باستخدام آلة إيقاعية كان موجوداً على الأقل في زمن الرسالة و أقره النبي ﷺ ولم ينكره بل كان فرحاً ومسروراً به. كما أننا لو نظرنا في حياة الرسول ﷺ لوجدنا أنه أقر الغناء بالدفوف عندما دخل الصحابي الجليل أبوبكر الصديق ورأى جاريتين تغنيان وتضربان بالدف عند السيدة عائشة وفي بيت رسول الله أبو بكر (رضي الله عنه) وقال: مزامير شيطان في بيت رسول الله، فرد عليه الرسول ﷺ دعهما يا أبا بكر فان اليوم عيد.

كذلك جاءت امرأة إلى الرسول الكريم فقالت أني نذرت بأن أضرب عليك بالطار فأذن لها .فقلد تم سرد هذه الأحاديث رداً على من ينكر استخدام بعض الآلات، والمقام ليس مقام الحل والحرمة بل مقام دراسة فقط. للحضرة قصائد- كما اتضح سابقاً - وأشعار وأزجال تخضع للوزن الإيقاعي والنغم الموسيقي.

فمنهم من قسم هذه القصائد إلى (قصائد تعبدية وتوحيدية) (وقصائد مواعظ وتذكرة) (وقصائد ذكر وهيام). حيث يقوم الشيخ المربي باختيار القصيدة المناسبة في الحضرة المناسبة التي تقال فيها ويشترط في ذلك (قوة الصوت وجماله والأداء التعبيري) أي في الإلقاء والأداء هذا يقودنا إلى الفن والنغم الروحي. فلقد كان قديماً يتم إلقاء القصائد بدون ضرب الدفوف أو باستخدام الدفوف فقط أما حديثاً فلقد أدخلوا الآلات الموسيقية مثل آلات النفخ في مجالس الحضرة ترويحا للنفوس وجلباً للعوام. لأن المقصود ليس الآلات و إنما ما تستخدم له الآلات وهو مجلس الذكر والحضرة .

ويتم استعمال الآلات من ضرب الدفوف في فصل الوقوف أما الآلات الأخرى مثل المقرونة أو الزكرة فانها تستعمل في فصل الجلوس. لو تتبعنا ألحان الحضرة لوجدناها متأثرة بنوعين أثر شرقي (تركي) يرجع تاريخه للاستعمار التركي الذي استوطن بلاد العرب لأكثر من أربعة قرون وأثر مغاربي باعتبار الحضرة أصلاً مغاربيا. ولكني ألاحظ أن الحضرة الليبية (العروسية) خصوصا اشتملت على عدة خصائص منها(خصوصية المكان) باعتبار التأثر الموسيقي الذي جعل مكان ليبيا بين المشرق والمغرب له أثر كبيروأثر تونس و الجزائر والمغرب خصوصا على فنها باعتبار نزوح الحضرة من المغرب في الأصل كان له أثر كبير أيضاً في جعل الحضرة الليبية تتمتع بخصوصية متفردة جداً.

إذن نغمات القصائد وألحانها ليبية صرفة بغض النظر عن ما لحقها من تأثير، بل هناك من اعتبرها من الفنون الليبية الأصيلة. وتجدر الإشارة هنا إلى أنه يجب عدم الخلط بين الحضرة العروسية والحضرة العيساوية والحضرة القادرية والحضرة الشاذلية فلكل طريقة كما أسلفنا ما يميزها عن غيرها.

كما أن في الحضرة الليبية(عروسية كانت أم عيساوية) عدة أنواع من الطبوع والإيقاعات والمقامات فهناك ما يسمى بإيقاع العثمانية وإيقاع العجمية والإيقاع الدرقاوي والإيقاع الفيتوري والإيقاع المصمودي وإيقاع الوحدة الكبيرة إلى غيره من الإيقاعات المختلفة. وهذا يدل على فن الحضرة الواسع و تطورها .

أما المقامات أو الطبوع المستخدمة فهي كل المقامات المعروفة بغض النظر عن أنها أندلسية مغاربية أو مشرقية فلا خلاف هنا فلقد تم استخدام مقام الراست والماية والنكريز و الحسين والبياتي والسيكاه والعجم والمحير والجهاركاه والصبا والحجاز والنهاوند إلى غيره من الطبوع والمقامات المعروفة في بلادنا العربية .

أما الآلات الإيقاعية المستعملة فهي (البندير- الدف - الطبل - البازة - الزل - الدربوكة - النوبة) .

أما الآلات الإيقاعية التي استعملت في مصاحبة الحضرة فهي (المقرونة - الغيطة - الزكرة - العود) .

وهذا يقودنا إلى بحث بسيط نطرز به دراستنا ألا وهو الغناء الصوفي أو الإنشاد الصوفي باعتبارهما لب وأساس الحضرة. فالغناء لفظ عام (يشمل المباح والغير مباح) مرتبط بنغمات وأوزان متفق ومتعارف عليها عند أهل الفن والموسيقا.

أما الغناء الصوفي فهو تعبير مطلق في الأداء عندما يعبر به المرء ومقيد ومشروط بالمباح وما هو موافق للشرع. فالغناء الصوفي هو كل غناء عذري تعطره الآداب العامة و التربية الإسلامية فيه دعوة للخير وحث على مواصلة العمل الطيب والتمتع بما خلقه الله عز وجل في هذا الكون وكل ما يعيشه الإنسان من دعوة للفضيلة ومحبة الرسول ﷺ.

وهناك من عرف الغناء الصوفي بأنه أداء لمجموعة من قصائد تختص بذكر الله ومدح الرسول وأناشيد وقصائد دينية بمصاحبة آلات إيقاعية وموسيقية ليس فيها صخب ولا تشويش وبالتالي يراه البعض مرتبطا بالحضرة وفنونها ويراه الآخرون بأنه من السماع وليس له علاقة بالحضرة فهو تعبير عن الشعور.

2

تغنى الأولون بالغناء الصوفي سواء كانوا عربا أم غير عرب أما في الوقت المعاصر فهناك الكثير ممن مارس الغناء الصوفي من خارج الطرق الصوفية نذكر منهم على سبيل المثال: سيد النقشبندي- طه الفشني- سيد مكاوي- والسيدة أم كلثوم - والأستاذ رياض السنباطي- والأستاذ صباح فخري، وغيرهم من الفنانين والأساتذة الكبار من الليبيين نذكر الشيخ جمال الدين الميلادى، والشيخ مصطفي ابوجراد، الشيخ خليفة الرماش وغيرهم من الشيوخ.

طريقة أداء الحضرة:

باختلاف وتنوع الطرق الصوفية فإن للحضرة مجلسا ومكانا مخصوصا تبدأ الحضرة بشقها الأول بجلوس المريدين (الذاكرين). لقراءة الوظيفة وتبدأ بالبسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) ثم قراءة سورة الفاتحة (3) مرات - سورة الإخلاص (3) مرات- سورة الفلق والناس (3) مرات ثم التسبيح بقول (سبحان الله- الحمد لله - لا اله إلا الله- الله اكبر- لا حول ولا قوة إلا بالله) ثلاث مرات، ثم قراءة شيء من تمجيد وتوحيد الخالق بقولهم:

لا اله إلا الله الحق المجيد

لا اله إلا الله الحق المتين

لا اله إلا الله ارحم الراحمين

لا اله إلا الله اكرم الاكرمين

لا اله إلا الله جليب التوبين

لا اله إلا الله غياث المستغيثين

لا اله إلا الله أبدا حقاً

لا اله إلا الله إيمانا وصدقاً

لا اله إلا الله نطقاً وقعاً ورفقاً

لا اله إلا الله تعبداً ورفقاً

لا اله إلا الله القوي الجبار

لا اله إلا الله الواحد القهار

لا اله إلا الله الحليم الستار

لا اله إلا الله العزيز الغفار

لا اله إلا الله هو رب كل شيء

لا اله إلا الله هو قبل كل شيء

لا اله إلا الله هو بعد كل شيء

لا اله إلا الله يبقى ربنا ونفنى ويموت كل شيء

ثم الدعاء من قبل شيخ الحضرة وتختتم بالصلاة على الرسول ﷺ بقولهم:

اجب دعانا يا مولانا

اجب دعانا واسترنا يا الله

اجب دعانا يا مولانا

اجب دعانا وانصرنا يا الله

اجب دعانا يا مولانا

اجب دعانا ولا تفضحنا يا الله

صلوات الله طيبات على محمد

صلوات الله زاكيات على محمد

سلام الله طيب على محمد

تحيات زاكيات طيبات على محمد

بعدها يأتي الشق الثاني وهو فصل الوقوف ويسمى فصل الذكر.

يقوم منشد ذو صوت شجي وصداح بأمر من شيخ الحضرة بإلقاء أحد القصائد في النصح والإرشاد والذاكرون من حوله يلهجون ويذكرون لفظ الجلالة الله الله الله بأسلوب خاص وهادئ والمنشد مستمر في أداء قصيدته ثم الصلاة على الرسول (صلى الله عليه وسلم) ثم قراءة الفاتحة والدعاء.

ثم تأتي مرحلة ضرب الدفوف ويستمر في أداء قصائد الوجد والهيام وقصائد الذكر عن طريق المنشد وبأمر من الشيخ .

ويستمر هذا الحال مدة من الزمن ويؤدي اكثر من (5) قصائد ثم يأتي دور الجلوس ويطلق عليه فصل السماع ويتم فيه الضرب على الدفوف وعلى آلة الزكرة ثم يقف العزف و يتلى لفظ الجلآلة الله الله بنفس الأسلوب السابق ثم الصلاة على النبي ختام بعدها تقرء الفاتحة والدعاء.

والجدير بالذكر أن هناك مهام يقوم بها بعض الأفراد في الحضرة ابتداء من (شيخ الحضرة) يكون قد تتلمذ على يد شيخ قبله ويكون مجازاً في الطريق عالما لا جاهلا مربياً فاضلاً يعلم المريد والعوام على السواء في الزاوية المخصصة أو المدرسة المخصصة لذلك فمن ضمن واجباته تعليمهم الأخلاق الفاضلة وأصول مذهبهم في الطريقة.

وهو المسؤول الأول عن قراءة الأوراد والأحزاب والوظيفة والقصائد ثم يأتي دور (النقيب) الذى يقوم أيضا بأعمال الشيخ التي أذن له فيها فقط حال غيابه ويرتكز عمل النقيب في أداء حضرة الدفوف والموالد ويأخذ الإذن في ذلك من (الشيخ) فيقوم بقيادة حلقة الدفوف كما أنه المسؤول عن تدريب المريدين وتوفير حاجياتهم وتعليمهم الأصول الفنية في الحضرة من ضرب الدفوف إلى قراءة القصائد.

ثم يأتي دور(الشاوش) وهو المسؤول الأول عن حاجيات الزاوية المادية وترتيب الصفوف وبداية الذكر وجلوس المريدين وترتيب وقوفهم واستقبال الضيوف وتقديم الخدمات والإشراف على عمليات السفر والزيارات ويكون المساعد الأول للشاوش.

وتجدر الإشارة إلى أن الترتيب على ذلك حيث من مهمة النقيب وهناك من يرى إنها مهمة الشاوش ولكن لاخلاف يقوم النقيب بتسوية صفوف المريدين والذاكرين قصار الطول مع بعض، المتوسطين مع بعض، الطوال مع بعض، بحيث يكون هناك توافق ويكون الصف منحدرا تدريجياً عند الوقوف في الحضرة وتكون الآلة المصاحبة (الزكرة) مثلا في نهاية الصف.

ويتم استعمال (الزكرة) في فصل الوقوف لأنها حادة وصوتها قوي بينما (المقرونة) في فصل الجلوس لأنها غير حادة و هادئة.

فمن الناحية الفنية تبدأ بأسلوب بطيء أداءً وعزماً ثم تتسارع الحضرة ويتسارع أداؤها تدريجياً، فعند الطريق العروسية تبدأ بقصائد التوحيد، بينما الطريقة

العيساوية تبدأ بورد القدوم، بينما القادرية تبدأ بعقيدة الأكابر، أما الطريقة البرهانية الشاذلية فلهم أسلوبهم في الحضرة يستعمل التصفيق والطبل والدف.

الوظيفة

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي خلق السماوات والأرض وجعل الظلمات والنور ثم الذين كفروا بربهم يعدلون، هو الذي خلقكم من طين ثم قضى أجلاً وأجل مسمى عنده ثم أنتم تمترون، وهو الله في السماوات وفي الأرض يعلم سركم وجهركم ويعلم ما تكسبون، (3) من سورة الانعام (1-2-3) (الحمد لله رب العالمين) (أستغفر الله 3 مرات) (أستغفر الله العظيم الذي لا إله إلا هو الحي القيوم وأتوب إليه 3 مرات) الله صلى على سيدنا محمد النبي المصطفي وبارك وصلى وسلم عليه (مرة وأحدة) لا إله إلا الله وحده لا شريك له له الملك وله الحمد يحيي ويميت وهو على كل شيء قدير (10 مرات) ثم تقول وإليه النشور (صباحاً) وتقول (مساءاً) وإليه المصير، بسم الله الرحمن الرحيم ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم (10 مرات) ثم تقول ونعم الوكيل، حسبي الله لا إله إلا هو عليه توكلت وهو رب العرش العظيم (10 مرات) وتقول وبه نستعين، اللهم صلي على سيدنا محمد وعلى آله (10 مرات) وفي تمامها وعلى آله وصحبه وسلم، الله إنا سألك رزقاً حلالاً طيباً واسعاً وعلماً نافعاً وعملاً صالحاً متقبلاً وقلباً سالماً والفوز بالجنة والنجاة من النار، الله أجرنا من النار (7 مرات) الله أجرنا وأجر والدينا وأجر جميع المسلمين والمسلمات من النار ومن عذاب النار ومن الكفر والفقر ومن عذاب القبر ومن كل قوة وعمل يقربنا إلى النار بعفوك، وأصلح لنا شأننا كله وأدخلنا الجنة برحمتك، الله أدخلنا الجنة (8 مرات) اللهم أسكنا جنتك الفردوس برحمتك يا أرحم الراحمين، وصلى الله على سيدنا محمد النبي الكريم وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً والحمد لله رب العالمين.

الله أنت السلام ومنك السلام، وإليك يعود السلام، حيينا ربنا بالسلام واسكنا دار السلام تباركت وتعاليت يا ذا الجلال والإكرام، الله لا مانع لما أعطيت ولا معطي لما منعت، ولا راد لما قضيت، ولا ينفع ذا الجد منك الجد، الله أعنا على ذكرك وشكرك وطاعتك وحسن عبادتك (سبحانه الله والحمد لله والله أكبر 33 مرة) لا إله إلا الله وحده لا شريك له، له الملك وله الحمد وهو على كل شيء قدير، بسم الله الرحمن الرحيم (آية الكرسي إلخ) بسم الله الرحمن الرحيم (سورة الإخلاص مرة) ثم المعوذتين مرة، إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً، (الله صلي عليه 100 مرة) وبعد المئة الله صلي على سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد وسلم (3 مرات) الله صلي على سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد وبارك وصلي وسلم على جميع الأنبياء والمرسلين والرضا على الصحابة أجمعين والأولياء والشهداء والصالحين والحمد لله رب العالمين،، سبحان الله العظيم وبحمده، سبحانه الله وبحمدك أشهد أن لا إله إلا أنت أستغفرك وأتوب إليك (أستغفر الله 100 مرة) أستغفر الله العظيم الذي لا إله إلى هو الحي القيوم وأتوب إليه (3 مرات) اللهم صلي على سيدنا محمد النبي المصطفي وبارك وصلي وسلم عليه، بسم الله الرحمن الرحيم سورة الفاتحة، بسم الله الرحمن الرحيم سورة قريش اللهم آمنا من كل خوف (3 مرات) الله آمنا وسلمنا واحفظنا وارعنا ونجنا من كل بلاء وهم وخوف واجعلنا لك من الشاكرين ولآلاك من الذاكرين، سبحان ربك رب العزة عما يصفون وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين، أشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له إلها واحداً وراباً شاهداً ونحن له مسلمون (4 مرات) الصلاة والسلام عليك يا سيدنا يا رسول الله، الصلاة والسلام علي يا سيدنا يا حبيب الله ألف ألف صلاة وألف ألف سلام عليك وعلى آل بيتك وأصحابك يا أكرم الخلق عند الله.

(اللهم يا رب محمد وآل محمد صلي على محمد وآل محمد وأجز عنا سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم أفضل ما هو أهله 3 مرات)،

فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون وله الحمد في السماوات وفي الأرض وعشياً وحين تظهرون يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي ويحي الأرض بعد موتها وكذلك تخرجون، سبحان الله العظيم وبحمده سبحانه الله وبحمده أشهد أن لا إله إلا أنت أستغفرك وأتوب إليك.

الأوزان الإيقاعية المستعملة في الحضرة العروسية الأسمرية:

1. الإيقاع الفيتوري يتكون من نوعين:

وهو ينسب إلى الشيخ سيدي عبد السلام الأسمر:

- إيقاع الفيتورى:

- إيقاع الفيتورى :

2. الإيقاع العثماني:

وهو ينسب إلى سيدي عثمان ويؤدى بطريقتين:

3. الإيقاع التياري:

4. الإيقاع العجمي وهو ينقسم إلى ثلاثة أنواع:

إيقاع عجمي النوع الأول:

ب. إيقاع عجمي النوع الثاني:

إيقاع عجمي النوع الثالث:

5. إيقاع العشراوى:

6. إيقاع الجحاوي

آلة البندير

7. إيقاع المربع

8. إيقاع المخمس

9. إيقاع الأسمري

الآلات الموسيقة الشعبية المستعملة في الزوايا الصوفية:

اولا. الآلات الإيقاعية.

1. آلة البندير

تصنع آلة الدف ،من إطار دائري ومشدود عليه قطعة من الجلد، ويربط عليه قطعة من الجلد، ويربط عليه خيط رفيع مصنوع من الذائن، وتستعمل آلة الدف في الطريقة العروسية والعيساوية والقادرية و غيرها .

2. آلة الدربوكة

تصنع آلة الدربوكة ،من الفخار، أو الطين مشدود عليه قطعة من الجلد مستديرة الشكل المربوط بحبل سميك ورفيع، وتسمى آلة الدربوكة في مدينة طرابلس وضواحيها(دربوكة الثمر)لأنه يوضع عليه القليل من ثمار النخيل. لتغير النغمة أثناء العزف، تستعمل آلة الدربوكة في الطريقة العروسية في أثناء الفصل الجلوس في الحضرة التقليدية، وفي الأغاني الشعبية التقليدية.

آلة الدربوكة

آلة الزكرة

3.آلات النفخ الشعبية

1.آلة الزكرة

تصنع آلــة الزكرة مــن الجلد المعــز، من جميــع أنحاء جســمه، وينظــف الجلــد ويرطــب بالزيت حــتى يكون لينا، وتســمى بآلة الشــكوة في مختلف المدن الليبية، ومن الجهــة الرقبــة الجلــد تثبت عليــه قطعة من الخشــب دائريــة الشــكل، ولها ثقبــان ويثبــت عليــه أنبوبان من أشــجار قصب المجــوف وعليــه أربعة ثقــوب وقرنان من قــرن البقر، لإصــدار قوة الصــوت، وأنبوب لمنع تســرب الهــواء الخــارج، تختلــف تســمية آلــة الزكــرة، في ليبيــا تســمى (الزكرة)، وفي تونس تســمى المزود، تســتعمل آلة الزكــرة في الســاحل الليبــي والجبل والخمــس وزليتن.

- الهوامش

1. (1) عبدالله احمد بن عجيبية، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، 1224هـ، تقديم و تحقيق د.عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ص25.
2. (1) الدكتور السيد محمد عقيل بن على المهدى، دراسة في الطرق الصوفية ، دار الحديث، القاهرة، (د ت–)، ص156.
3. (2) علي فهيم خشيم، أحمد زروق و الزروقية – دراسة حياة و فكر و مذهب و طريقة، الدار الإسلامي، ص180.
4. (3) من المفيد أن نذكر أن لفظة زاوية أطلقت على مواضع عدة في حواضر العالم الإسلامي منذ عهد مبكر، أشهرها موضع في البصرة كانت به الواقعة بين الحجاج بن يوسف الثقفي و عبد الرحمن بن الأشعث الكندي، و كذلك أطلقت التسمية على مواضع في المدينة المنورة و الموصل و واسط و الأندلس.
5. (1) تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب،1988 م،ص80.
6. (2) الأستاذ أحمد بوكاري الزاوية الشرقاوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1409هـ- 1989م، ص13.
7. (1) محمد الكلى. الطرق الصوفية، رسآلة ماجستير غير منشورة.
8. (1) تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب، ص83.
9. (1) محمد الكلى. الطرق الصوفية. رسالة ماجستير غير منشورة.
10. (2) الطيب المصراتي، كتاب الفتح الأكبر في تاريخ سيدي عبد السلام الأسمر.
11. (1) أحمد النائب الأنصاري، المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب، طرابلس، مكتبة الفرجاني، ص355.
12. (1) المرجع السابق، تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب، ص88.
13. (2) مذكرة من الزاوية الطريقة البرهانية الدسوقية .زاوية سيدى ابورقية ،زليتن.

14. (1) المعلومات الواردة في تاريخ نشأة الحضرة وتطورها وفنون أدائها قام الباحث بتجميعها وتلخيصها من مجموعة المقابلات الشخصية التي أجراها الباحث مع عدد من الشيوخ الأفاضل المتخصصين في داخل البلاد وخارجها وذلك بسبب عدم توفر المراجع المكتوبة في هذا المجال التراثي العريق.

• المراجع والمصادر

- عبدالله احمد بن عجيبية، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، 1224هـ، تقديم وتحقيق د.عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء.
- الدكتور السيد محمد عقيل بن على المهدى، دراسة في الطرق الصوفية ، دار الحديث، القاهرة، (د – ت).
- محمد رجب الزائدى، من أعلام الله والأدب والتصوف، منشورات دار الكتاب الليبي، ليبيا، بنغازي، 1390،1975هـ.
- عبدالله احمد بن عجيبية، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، 1224هـ، تقديم و تحقيق د.عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء.
- ابن خلدون،المقدمة، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى.
- تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب.
- أحمد الرفاعي، القطب الصوفي المشهور الذي عاش في العراق خلال القرن السادس الهجري و قد ترجم له ابن الساعي مقال، و ولى الله العارف بالله و الزاهد القدوة السيد أحمد بن السيد علي بن الحسن الرفاعي ولد سنة خمسمائة للهجرة.
- تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب.
- صالح مصطفي مفتاح، ليبيا من الفتح العربي حتى انتقال الخلافة الفاطمية إلى مصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.
- الفردبل، الطرق الإسلامية فالشمال الإفريقي من الفتح العربي حتى اليوم، ترجمة عبد الرحمن بدوي، الطبعة (2)، بيروت، دار الغرب الإسلامي.
- علي فهيم خشيم، أحمد زروق والزروقية – دراسة حياة وفكر ومذهب وطريقة، الدار الإسلامي.
- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، الطبعة (3)، بيروت، 1400هـ - 1980، ج44.
- الأستاذ أحمد بوكاري الزاوية الشرقاوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1409هـ1989-م.
- د.عبد الله السباعي، التقرير الوطني حول التربية الفنية في مراحل التعليم الأساسي و الثانوي و حاجات تطوير المناهج و الوسائل التربوية في الجماهيرية العظمى، النقطة الخامسة، (د-ع- ت).
- دراسة ماجستير غير منشورة.
- تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب.
- رسآلة ماجستير غير منشورة.الطرق الصوفية ،محمد الكلى.
- تيسير بن موسى، المجمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب.
- الطيب المصراتي، كتاب الفتح الأكبر في تاريخ سيدي عبد السلام الأسمر.
- أحمد النائب الأنصاري، المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب، طرابلس، مكتبة الفرجاني.
- مذكرة من الزاوية الطريقة البرهانية الدسوقية .زاوية سيدى ابورقية ،زليتن.
- المعلومات الواردة في تاريخ نشأة الحضرة وتطورها وفنون أدائها قام الباحث بتجميعها وتلخيصها من مجموعة المقابلات الشخصية التي أجراها الباحث مع عدد من الشيوخ الأفاضل المتخصصون في داخل البلاد وخارجها وذلك بسبب عدم توفر المراجع المكتوبة في هذا المجال التراثي العريق .

• الصور

- الصور من الكاتب.

1. https://www.almarjie-paris.com/upload/photo/parags/0/3/404.jpg
2. https://scontent.fbah9-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-0/s640x-640/46427483_2360787973933813_7631614207284215808_n.jpg?_nc_cat=106&c-cb=2&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=hp_7Hr__hEQAX9I39iW&_nc_ht=scontent.fbah9-1.fna&t-p=7&oh=7179209f51d21c9d5e7e68c524c221a1&oe=6032BF21

د. عزيز الورتاني - تونس

تحولاّت ملامح الثقافة الموسيقية في العالم العربي: قراءة نقدية في البوادر التاريخية وتداعايتها في واقع وآفاق

إنّ أغلب ما أوردته المصادر العربية والغربية في تاريخ العلاقات بين العرب والغرب تُؤكّد على تأصّل هذه العلاقة منذ تاريخ بعيد، غير أنّ بدايات التأثر الفعلي للعرب بالنموذج الغربي وبالموسيقى الغربية على وجه الخصوص والانصهار فيها تدريجياً كان منذ الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798، والتي تعرف بحملة نابوليون بونابرت، حيث يُعتبر هذا الحدث التاريخي من أهم وأبرز الأحداث التاريخية، التي من خلالها انبثقت عدة تحولات عميقة، على المستوى الاجتماعي والثقافي والسياسي. ويعتبر هذا الحدث من المنطلقات التي ساهمت في بروز مفهوم التثاقف بين العرب والغرب وذلك من خلال ما يؤكده بعض الباحثين على « أنّ الحملة الفرنسية ساهمت في انطلاق عملية التثاقف، كما أنها ظاهرة شكّلت الصدمة بين الثقافتين: الغربية والشرقية »[1]. بالإضافة إلى أنّ هذا الحدث التاريخي مثّل نقطة

التقاء فعلية للعرب مع التيّار الحداثي الغربي المعاصر وذلك باكتشاف ما وصلت إليه الحضارة الأوروبية من تقدّم على جميع المستويات[2].

مثّل إذن هذا الحدث للمصريين حافزاً لاكتشاف حضارة حديثة مختلف عن ما هو سائد في المجتمعات العربية الإسلامية في تلك الفترة، ويعود هذا الانبهار من خلال ما اصطحبه نابوليون معه من فئة مثقفة بلغ عددها مائة وستة وأربعين من علماء ومهندسين وفنانين[3]، الذين ساهموا في إرساء مختلف أسس المؤسسة الثقافية الغربية، «فمنذ اصطدامنا بالنموذج الأوروربي وبالتحديد عقب الحملة على مصر والنظريات الفكرية والسياسية والفلسفية الغربية تكتسح الساحة الثقافية لدينا، بالترجمة والاقتباس حيناً وبالاستلهام حيناً اخر»[4]، لذا فإنّ التاريخ الفني لمصر يمكن تحديده في حقبة تاريخية كانت منطلقاتها وأسسها الأولية على إثر الحملة الفرنسية، ويمكن تحديد هذه الفترة من القرن التاسع عشر إلى حدود سنة 1932، والتي تعرف بفترة عصر النهضة – حيث عرفت مصر خلال هذه الفترة بين حكم محمد على باشا والخديوي إسماعيل عدّة أحداث فنية، تأسست خلالها خمس مدارس موسيقية تُعنى بتلقين الأداء الآلي والغنائي وهي الأولى في تاريخ مصر، وتأسست من ذلك أوّل فرقة للموسيقى النحاسية في الوطن العربي في حدود سنة 1829[5].

إلا أن بداية الاندماج الفعلي مع الموسيقى الأوروبية في الفترة المعاصرة كان في فترة الخديوي إسماعيل وذلك انطلاقًا من تأسيس دار الأوبرا المصرية في سنة 1869[6]، حينها أصبحت الحركة الموسيقية تتسم بكثرة وجود الأعمال الغربية، والتي يمكن نعتها بالبدايات الغربية المبنية على الذوق العربي، «ومن هنا أصبحت مصر تلعب دوراً هاماً في تطوير الموسيقى الشرقية وأصبحت تمثّل مركز الالتقاء بين الشرق والغرب وساهم هذا في دفع جديد للموسيقى المصرية»[7]. لذا فإنّ الحملة الفرنسية مثّلت العنصر التاريخي الذي ساهم لاحقاً في المزيد من الاهتمام بالموسيقى العربية من خلال تأسيس أوّل معهد للموسيقى العربية بمصر سنة 1929، وقد تبعت هذا الحدث فكرة البارون ديرلانجي لانعقاد أول مؤتمر للموسيقى العربية في سنة 1932 والذي تم فيه الاحتكاك المباشر مع العديد من الموسيقيين الباحثين والمنظرين الغربيين، وعلى إثر هذا المؤتمر أصبحت الثقافة الغربية مهيمنة على الممارسة الموسيقية بصفة أشمل، فوقع تأسيس أول أركسترا سمفوني في القاهرة في حدود سنة 1959 والذي تبعته سياسة تعليمية غربية في مختلف المعاهد الموسيقية في مصر من خلال إدراج المواد النظرية الغربية (الهرمنة والتناقط ومناهج تعليم الآلات الغربية)، وفي المقابل فإن الحرب العالمية الأولى أسهمت هي كذلك وبصفة جزئية في استقرار الثقافة الغربية في طبيعة الحياة الاجتماعية، إلى حدّ تأثر العديد من المؤلفين المصريين من خلال إدراج الآلات الغربية والقوالب الآلية على الممارسة الموسيقية في مصر.

لكن وفي خضم هذه التحولات تشكلت وراءها نظرة سائدة في المجتمع المصري حول الموسيقى العربية، والتي يتزعمها بعض المفكرين العرب أمثال الأديب توفيق الحكيم الذي يرى بأنّ: «هذه الموسيقى القديمة، هذه الموسيقى التي نسميها بالمشرقية، لا تمثّل إلاّ موسيقى السهرات الليلية العبثية التي كانت متصلة عمومًا بأُطر ممارسة غير جدية، في حين أنّ الموسيقى الغربية ظهرت في أوساط جدية ومأساوية»[8]،كما يشاطره الرأي الكاتب طه حسين الذي في اعتباره أن مصر تنتمي للحضارة الغربية وليس للحضارة الشرقية، فقد كانت دائما جزءا من أوروبا في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها. إلاّ أن هذا الموقف يمثّل رأي الثلة العربية المثقفة لتلك الفترة والتي تبنت كل ما هو آتٍ من الغرب بتعلّة أنّه منبع الحداثة والرقي على جميع المستويات، دون مراعاة الخصوصيات الشرقية. حيث تولّد عن هذا الموقف أنماط وتيّارات موسيقية جديدة تُدمِجُ مختلف العناصر الغربية تأليفاً وأداء وتصوّرًا[9].

إلاّ أنّ حملة نابوليون لم تكن الحركة التثاقفية الأولى في تاريخ الموسيقى العربية[10]، بل سبقتها كذلك حركات تثاقف أخرى كانت جرّاء تأثيرات سياسية، لعلّ من أهمها الاتصال بين الموسيقى العربية والموسيقى

التركيـة، حيث يقـول محمود قطاط في مسـألة التثاقف الموسـيقي بين العـرب والأتـراك : «لقـد جـاء الأتراك بعناصـر ثقافيـة جديدة أضافوهـا إلى التراث الموسـيقي العـربي، تمكنـوا باعتمادهـم على هـذا الأخير من إنشـاء فن هو بمثابة خلاصـة لتأثيرات عدّة : بيزنطية وفارسـية وتركيـة... وصـل إلى أوج ازدهاره في العصـر العباسي»[11]، كما تفعّـل وتواصل هـذا التمازج في فـترة تاريخية لاحقة بفضـل ما اقتبسـه عبده الحامـولي عند سـفره إلى تركيا مـن خـلال إدماجه للمقامـات التركيـة وأوزانهـا، غير أن هذا التواصـل كان متبـادلاً، حيـث أن هذا التمـازج أدّى كذلـك إلى تأثـر الأتراك بالموشـحات والأدوار الشـرقية، وانطلاقاً من هذا التأثر سـاهمت الحرب العالمية الأولى في فسـح المجال للموسـيقيين الأتراك من اقتباس وتهذيب هذه الأنمـاط الغنائيـة وتحويلها إلى اللغـة التركية.

تحوّلات المشهد الموسيقى العربي في التاريخ المعاصر[12]:

«منـذ أواخـر القـرن التاسـع عشـر تاريـخ انطلاق النهضـة العربيـة الحديثـة، شـهد فـن الموسـيقى من التحديـث والتغيـير مـا عرفـه الأدب والمسـرح والفنون التشـكيلية، وانفعـل بنفـس الموضوعـات والتطلعات، فتنوّعـت المحـاولات والاتجاهـات وتعـددت المواقـف، فبالإضافـة إلى القطيعة المؤسـفة التي علقـت بهذا الفن منـذ قـرون بين العلـم والعمـل، جـاء التصـادم المفاجئ بالنمـوذج الغربي وتأثير التكنولوجيـا الصناعية... تغيّرات حصلت بكيفية سـريعة ومتتالية على المشهد الموسيقي العـربي كان مـن نتائجهـا التخلّـي تدريجياً عـن الثوابت والتشـبثّ بالمتغـيّرات الوافـدة[13]. «إنّ في وطننـا العربي موسـيقات عربية أي لهجة موسـيقية تخـصّ كل بلد ولا حاجة لنـا بموسـيقى عربية واحـدة مهيمنة ومسـيطرة وطامسـة لـكلّ الخصائـص المحلية»[14].

إنّ بـوادر التطور والتحوّلات التي شـملت الموسـيقى العربيـة مع مرحلـة النهضة الموسـيقية في أوائـل القرن العشـرين تمثّلـت في ثـلاث محطـات هامـة يمكـن تجميعهـا فيما يلـي: «العمل على توسـيع أفـاق الألوان التعبيرية والدرامية والرومانسـية، الاعتمـاد على المادة الموسـيقية الشـعبية في الموسـيقى العربية الكلاسيكية ومعالجتهـا وفقـا لقواعد الموسـيقى الغربيـة، إلى جانب بدايات الاعتمـاد على الأوركسـترا الغربيـة التي يعتبرها البعـض تتجـاوز قُـدرات التخـت العـربي»[15]، كمـا أنّ يقظـة الموسـيقى العربيـة في عصـر النهضـة لـم تكن تنفصل قطعـاً عن يقظة الفكـر والأدب، وعـن مقالات مفكـري الإصـلاح التي عملـت علـى مواجهـة التخلّف بالتقـدّم، والجمـود الفكري والثقـافي بالتنويـر، والركود الاجتماعـي بالإصلاح والتجديـد، فكانت لذلـك أعمال الموسـيقيين ورواد المسـرح الغنائي صدى حيـاً لتطلعات النخبـة الإصلاحية العربيـة في مجال التقـدم الحضاري والتحديـث الثقافي والاجتماعـي، لكن يبقى هـذا الطرح محل جدل ونقـاش لأنّ الأهم يبقى دائمـا تدعيم الانتماء العـربي والمحافظة علـى الهوية العربيـة والأصالة بنظرة استشـرافية بنّاءة.

«إنّ عمليـة الجمـع بـين التقليدي والمسـتحدث في العمليـة الإبداعيـة يمكـن وصفهـا بشـكل عـام بأنّها التجديـد والتكيف مع الموقـف المتغـيّر»[16]، ومن خلالها يتجـرأ المبـدع علـى اسـتلهام عـدد أكـبر مـن الأفـكار والطروحات الجديـدة وتطويعها وفقـاً لمتطلبات العصر والموقف الحـداثي الذي يواجهه المبـدع في خضم بحثه عن مصـادر جديدة تتسـم بمميـزات فنية حديثـة متلائمة مع العصـر، وتكـون موازية للتطـور العلـمي الواضح في مختلف العلـوم، وتطابقه مع مظاهر الحيـاة الاجتماعية الحديثـة والتحوّلات الـتي جدت وسـاعدت على تطوير التأليـف الموسـيقي وتنـوّع الإمكانيـات التعبيريـة من خـلال «الانفتاح والتطـرق إلى مجـالات علمية تطبيقية مسـاندة كعلـم الصـوت وعلـم الهارمـوني وغيرهـا من العلوم الـتي تثري التعبـيرات الموسـيقية وتجعلها ملائمة للمفاهيـم والمقاييـس الجماليـة لهذا العصـر»[17]، ويأتي هذا مـن خلال مـا يمتلكه الإنسـان مـن غريـزة فطرية متمثّلة من حب الاسـتطلاع، وهو ما يجعلـه دائماً يبحث عـن الجديد الذي يناسـبه شـريطة أن يكـون هو بحاجة لذلـك الذي يسـاهم في الانتقال من بيئـة إلى أخرى وذلك حسـب ما يقتضيه الظرف، وحينها تكـون تلك الظروف

مهيأة لاستقبال الحضارة المقابلة وتتفاعل معها بشكل ايجابي، فإنّ عكس هذا التفاعل الإيجابي تحدث ردّة فعل تؤدي إلى ركود وقتي للمجتمع[18]، وبذلك يصل المجتمع إلى حلقة من الصراعات الداخلية من خلال محاولة كل عنصر إلى إقناع الجهة المقابلة بهذه التحوّلات لتسهيل عملية الاستيعاب «لكن ما يجب تبنيه في هذا الإطار هو أنّ مختلف الصراعات والتفاعلات التي فرضتها الطبيعة تمثل ظاهرة صحية لأنّ التجديد لا يأتي بشكل مفاجئ بل يكون بشكل متدرّج ليعطي الفرصة الكافية لاستيعاب ذلك الجديد»[19]، إنّ تبني هذه التيارات الحداثية يفرض مبدأ الاستقلالية في الفكرة والخوض في مغامرة للخروج عن المألوف، وهو ما نلاحظه في الملامح الخاصة بالمشهد الموسيقي العام في الأقطار العربية خلال الفترة المعاصرة والحديثة، لذا فإنّ هذه الملامح العامّة يمكن أن تحدّد في أربع نقاط الآتي ذكرها[20]:

1. أخذ معيار التقدّم في كل المجالات الحياتية العربية (سياسياً وثقافياً واقتصادياً واجتماعياً وعلمياً)، لأنّ الارتقاء بهذه المجالات تكون نتيجته مباشرة على المستوى الثقافي،كما أنّ أبرز أهداف هذه الفترة هي تحقيق المعادلة بين الأصالة والمعاصرة، حيث نجد أنّ جيل الموسيقيين والمغنين العرب في النصف الأوّل من القرن العشرين توصلوا إلى تحقيق نجاح وفقًا لمعايير التقدّم؛

2. كما أنّ الجهود التي كانت من قِبل الموسيقيين العرب كان أساسها تحقيق المعاصرة مع انقسام في المواقف بين مؤيدٍ لاعتماد المنهج الأوروبي من منطلق المنهج الأكاديمي وبين مفندٍ لهذا الموقف وتأكيده على ضرورة المعاصرة الفردية دون اللجوء إلى المؤسسات التعليمية والإطلاع على الموسيقى الأوروبية؛

3. اعتماد المعاهد الموسيقية العربية في النصف الأوّل من القرن العشرين على الطريقة الأوروبية كان له تأثير مباشر على التراث الموسيقي العربي القديم من خلال غياب الوسائل المشجّعة والتي تخوّل للمبدع الاعتماد على المادّة التراثية وذلك لما تعتمده هذه المؤسسات التعليمية من مناهج غربية؛

4. الاعتماد على الأداء الأركسترالي من خلال ترسيخ مبدأ الفصل بين المهام وبذلك أصبح العمل يرتكز على الملحّن كمبدع والمغني كمؤدّي لهذا الابداع مع العازفين وهو ما تميّزت به مدرسة القرن العشرين مع سيّد درويش ومحمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد ورياض السنباطي، وإنّ أبرز ما اعتمدوه هو تطوير الأشكال الموسيقية الغنائية الموروثة عن القرن الماضي من خلال توظيف الآلات والإيقاعات الغربية كذلك التطرّق إلى أشكال غنائية غير مألوفة[21]، وقد تمّ هذا بتفاعل كبير مع الموسيقى الأوروبية لكن مع عدد محدود من الموسيقيين المنتمين لهذه المدرسة.

إنّ الملامح العامّة للمشهد الموسيقي العربي أدّت إلى ما يمكن نعته بالازدواجية على مستوى الخطاب الموسيقي العربي المعاصر وذلك في مختلف أنماطه، جرّاء تبني عناصر أخرى متمثّلة في تطوّر تركيبة التخت الموسيقي العربي مع توظيف المصطلحات الغربية في الممارسة الموسيقية العربية وبالتالي تطوّر أساليب الأداء والتي مثّلت النتيجة لظهور عقلية إبداعية حديثة تجمع بين العقلية العربية والغربية في التعامل مع المؤلفات الموسيقية ومحاولة وضعها بين التراث المشرقي والحداثة الغربية، وربّما هذا يمثل نتيجة لظهور تيار القومية الموسيقية في الأقطار العربية عملت على خلق خصوصيات فنية مشتركة تجمع بين التراثي والمستحدث. كل هذه العناصر المساهمة في تطوّر اللغة الموسيقية العربية سنتناولها بالدرس والتحليل في هذا الجزء من المبحث.

1) التأثير الغربي على مكانة آلة العود في التخت الموسيقي العربي:

إنّ جلّ العناصر الموسيقية العربية في الفترة المعاصرة أصبحت أمام ثنائية التأثر والتأثير[22] من خلال وضعها بين النموذج الغربي والتقاليد العربية، فلقد شكّل موضوع الآلات الموسيقية واستعمالاتها في المؤلفات العربية إشكالاً من حيث الانتماء والأصول الاثنية للآلات والمدوّنة الموسيقية المتصلة بها، ويأتي هذا جرّاء

التمـازج بين آلات التخت العربي التقليـدي (العود والناي والقانـون) والآلات الغربيـة[23]، حيـث يقـول «أمنـون شـيلواه» في هـذا الإطار[24]:

« إنّ نمـوذج الأركسـترالغـربي الضخـم، سـاهم في إرسـاء مجموعة موسـيقية مثيرة أخذت مكان المجموعة الموسـيقية الصغيرة المتكوّنة من أربعة أو خمسـة عازفين يسـاندون صـوت المـؤدي. حيـث أنّ هـذه المجموعات الجديدة أُدمجت مع الآلات التقليدية ولكن باقتباسـات غربيـة، من خـلال إقحام القيتـار والأكورديـون والبانجو والكمنجـة الجهـيرة والبونغـوس والكمنجـات الذيـن أصبحـوا يمثلون قلـب المجموعة».

ويضيـف فريديريـك لاغرانغ على أنّ الأركسـترا التي أدمجت كانـت كذلك تحتـوي علـى آلـة الهارمونيوم[25]، ويعود هذا التمازج في الأصـل إلى أحداث تاريخية مرتبطة بسـياقات مختلفة، ربّما إلى أنّها ظاهرة اسـتهوت العديد من الموسـيقيين في الأقطار العربية، فلا يستقيم الحديث عـن اسـتخدام الآلات الأوروبيـة في الموسـيقى العربيـة المعاصرة بغير العودة إلى نقطـة الانطلاق الحقيقية الأولى الـتي يعـود تاريخها إلى النصـف الثاني من القرن التاسـع عشـر، عندما انطلق فرسـان النهضة الموسـيقية[26] (عبد الرحيم المسـلوب وعبده الحامولي ومحمد عثمان وسـيّد درويش وسـلامة حجـازي الذي سـاهم في نشـر الوعي المسـرحي لـدى الجماهير وبالتالي انتشـار المسـرح الغنائي العـربي[27] الذي ظهـرت معه كذلـك بـوادر الاندماج بين التركيبـة الموسـيقية العربيـة والغربيـة)[28] في تحريـك الموسـيقى العربيـة مـن الركـود الـذي أصابهـا في قرون (الانحطـاط) بفرقة موسـيقية تقليديـة، قوامها التخت المؤلـف مـن عـود الـذي يتوسّـط غالبًـا المجموعة مع كلّ مـن القانـون والنـاي والكمـان والـرّق. والملاحظ أنه «منـذ تلك البدايـة المبكرة كان موضـوع الآلات الأصيلة والآلات المسـتوردة مطروحاً»[29]. وانقسـمت حينها الآراء بـين مؤيّدٍ ومفنّـدٍ[30]، إذ يـرى المؤيدون لهذا التمـازج بأنّه فرصـة لفـرض تعبـيرات موسـيقية جديدة لـم تتناول بعـد والخروج عن المعتـاد، وإنّ إدخال الآلات الموسـيقية الغربيـة لا يُؤثّر على الخصوصيات التعبيرية للموسـيقى العربية، حيث أنّ أسـلوب التأليف هـو العنصر الرئيسي المحـدد لهويـة الخطـاب الموسـيقي وهـذا مـا يعكس رأي كـورت زاكـس[31]، الـذي يُقرُّ بـأنّ الآلات هـي وليدة الأسـلوب الموسـيقي وليس الأسـلوب هو وليد الآلات. كمـا أنّ هـذه الثلّـة المؤيّدة تـرى أنّ تفنيد إدمـاج الآلات الغربيـة هو إحباط لمسـار النهضـة الموسـيقية العربية، أمـاّ في الجهـة المقابلـة فـيرى البعض بـأنّ هـذا الطرح له تأثـيرات سـلبية على المشـهد العـام للتخـت العربي التقليـدي الذي يتسـم بأسـلوب أداء خـاصّ، إلى جانب أنّ البعض مـن الآلات الغربية لا يمكن لها أداء السـلالم الموسـيقية العربية.

فبالرجـوع إلى تاريـخ الموسـيقى العربيـة المعاصـرة فإنّ بعض المصـادر المتعلّقة بهذه المسـألة تُرجِّح سـبب تعميـم الآلات الغربيـة في التخت التقليـدي العربي على أنّـه نتيجـة منبثقة عـن مؤتمـر القاهرة لسـنة 1932، حيـث يقـول «سـيمون جـارجي» الباحـث في المسـائل المتعلقـة بالموسـيقى العربية:

«وقـد ظهـر هـذا خاصـةً في فترة عبـد الوهـاب وأم كلثوم حيث عـرف العالم العربي موجةً جديـدةً إثر دخول الموسـيقى الأوروبيـة، وتظهـر هـذه الموجة خاصـةً من خلال دخول بعض الآلات الغربيـة في التخوت التقليدية وهي نتيجـة انطلقت من المؤتمر الأوّل للموسـيقى حيث ظهر تمازج في الآراء يدعو إلى هـذه المبادرات الجديدة»[32].

إضافـةً إلى أنّ تسـرّب الآلات الغربيـة يمكـن لـه في حدٍّ مـا المسـاس باللهجـة الموسـيقية العربيـة وبالتالي تغيّر على مسـتوى الهوية الموسـيقية، وذلك حسـب ما تفرضـه النظم الموسـيقية العربيـة التي سـتكون مؤدية بـالآلات الغربية، كمـا أنّ العديد من الكتابـات والمصادر الأخـرى الـتي تطرّقـت إلى هـذا الجانـب مـن الموضوع ترجّح إلى أنّ أوّل محاولات لاسـتخدام الآلات الموسـيقية الغربيـة كانت وراء قيـام العديد من الأنظمة السياسـية العربية منـذ فترة تاريخيـة متقدّمة على إنشـاء مدارس عسـكرية حديثة تُدرّس الآلات الموسـيقية النحاسية[33]، إذ أنّ جميع المعزوفات الخاصة بالمدوّنة العسـكرية تؤدّى بآلات النفـخ الغربية مـن Trombone و Trompette وغيرهـا مـن آلات. وفي قولةٍ تعـرّض لها عبـد العزيز بن عبد الجليل في إشـارة لاعتماد الآلات الموسـيقية الغربية

في الأقطار العربية على أنّ الجوق الملكي في المغرب التابع لدولة منصور السعدي (1578-1603) كان يحتوي على عازفين لآلة الطرنبات «يتولى النفخ فيها قوم من العجم، تنبعث منها أصوات وتلاحين لا تحرّك الطبع ولا تبعث على شيء سوى الحرب»[34]. وعليه فإنّ القيادات السياسية والفئة النخبوية العربية رأت في أنّه من الأمثل اتباع النموذج الغربي، حيث يضيف أمنون شيلواه في السياق نفسه:

«إنّ هذا حصل مع الفئة الحاكمة والنخبوية، وكان هذا في كل من تركيا وايران ومصر ولبنان والعراق وفي أسيا الوسطى، السلطان سليم الثاني وابن عمه محمد الثاني في تركيا والشاه نصر الدين في إيران ومحمد علي في مصر، كلٌ في عصره وفي مملكته كان مقتنعاً بضرورة القيام بتحويرات، وعلى أنّ النموذج المثالي الذي يجب الاقتداء به هو في تأسيس مؤسسات أوروبية التي تمثّل ركائز التفوّق الأوروبي، وعلى العموم فإنّ هذه التحويرات شملت بالأساس المؤسسة العسكرية، حيث كانوا مقتنعين تمام الاقتناع بأنّ تواصل الأمّة يكمن في تبني سريع لهذا الفن»[35].

وعلى هذا فيؤكد كذلك سيمون جارجي على أنّ مصر كانت لها أوّل مدرسة عسكرية في سنة 1824 إذ يقول: «إنّ الاهتمام بالموسيقى العسكرية كان أبرز اهتمام، فمنذ سنة 1824 تأسست أوّل مدرسة للموسيقى العسكرية، وكان ذلك أوّل ظهور لفرقة عسكرية في الأراضي العربية»[36].

كما أخذ هذا الموضوع صبغة جديّة في مداولات المؤتمر الأوّل للموسيقى العربية لسنة 1932 المنعقد في القاهرة، وذلك في اللجان الخاصّة بالآلات الموسيقية، حيث طُرح هذا الإشكال من خلال مدى أهمية إدراج الآلات الموسيقية الغربية في الممارسة الموسيقية العربية، ولقد تناولت اللجنة الرابعة الخاصة بالآلات[37] طرح مختلف الإشكاليات المتعلقة بهذه المسألة، حيث بينت اللجنة في تقريرها منذ البداية على جواز استعمال الآلات الغربية في الموسيقى العربية، ووصفتها بكونها مسألة في غاية من الأهمية وحافلة بالمصاعب، حيث أكدت اللجنة على ضرورة الدرس والتعمّق أكثر في التمازج بين الآلات الغربية والعربية وذلك تفادياً من تشويه التعبير الموسيقي العربي، ويعود هذا التخوّف إلى الحذر من اقتباس الآلات الغربية ذات الدرجات الثابتة التي تحوي على اثني عشرة نصف بعد، التي لا تخدم الخصوصيات المقامية العربية في ظلّ النهضة التي كانت تمرّ بها. كما تطرّقت لجنة المؤتمر إلى محاولة لحصر الآلات الموسيقية المستعملة والبحث عن خصوصياتها الأورغنولوجية، وذلك من حيث وفائها لكل الأغراض الموسيقية إلى جانب طرح لمحاولة تطويرها أو تحسينها، إضافةً إلى التطرّق لإمكانية تعديل هذه الآلات وفقاً للخصوصيات النغمية العربية. وانطلاقاً من التقرير العام للجنة الآلات يمكن استخلاص البعض من ردود الأفعال[38] التي تدعونا إلى تطويع الآلات الغربية طبقاً لمقتضيات التعبير الموسيقي العربي وتسويتها حسب خصوصيات السلّم العربي لملائمة المناخ العام للنغمات العربية وخاصةً النغمات ذات أرباع البعد وهذا ما يسميه البعض استعراب الآلات الموسيقية[39].

لكن هذا المقترح قد واجه عدّة انتقادات، وكان هذا خاصّةً في المحاولات التي تقدّم بها كلّ من وديع صبرى وجورج سمان ونجيب النحاس وإميل العريان في اختراع بيانو عربي ذي تسوية متطابق نسبياً مع درجات السلم العربي باعتماد الأبعاد الجزئية[40]، والتي كانت مماثلة من حيث الفكرة والمبدأ لتجارب الموسيقيين الغربيين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين[41]، وكان لهذه التجربة العربية الترحاب الكبير من قبل الفئة الموسيقية المتغرّبة والمتحمّسة لاستخدام الآلات الأوروبية، لكن في الأخير توصلت هذه المحاولة إلى نتائج سلبية حيث كان رأي الأغلبية في عدم تطابق هذه الآلات مع تقنيات الأداء العربي وخصوصياته النغمية[42]، فوراء هذا الاختراع كان التأكيد على التخلّي عن هذه التجربة، واعتُبر هذا الرأي تعصّباً ومصادرة لحرية الإبداع في الإنتاج الفني المقبل جرّاء تجاهل هذه الأطراف التجربة العلمية العملية، وفي السياق ذاته أجمع المؤتمرون العرب على اعتماد البيانو العربي، وذلك انطلاقاً من الفكرة التي

ترى بأنّه من التقاليد الموسيقية العربية وانطلاقاً من شخصيتها التاريخية هي مساحة تعبيرية منفتحة، وأنّ كل آلة موسيقية بإمكانها أن تؤدي المقامات العربية بلا أي تشويه، وهذا يمثل عنصر إثراء للعزف وللتخوت الموسيقية العربية عموماً ويعد هذا انجازًا هامًا في تاريخ الممارسة الموسيقية العربية في تلك الفترة من خلال ما تمرّ به من تجاذبات ثقافية والتقاء ومواجهة مع الثقافات الموسيقية الدخيلة، إلاّ أنّ هذا إثراء كانت له إنعاكاسات على مكانة الآلات الموسيقية العربية وخاصّة آلة العود، التي أصبحت في فترة لاحقة آلة غير محورية في المجموعة الموسيقية تقتصر وظيفتها على أداء بعض المداخلات الآلية أو التقاسيم في صلب آلات موسيقية تطغى عليها عناصر الأداء الجماعي الحديث.

فبالعودة إلى ما يطلق عليه استعراب الآلات الموسيقية الغربية، فإنّ عكس هذا الطرح موجود وهو يندرج ضمن المحاولات التي تهتم بتغريب الآلات الموسيقية العربية بهدف توسيع المجال التعبيري وتطويرها وتدعيم وظيفتها ومكانتها في المساحة التعبيرية العربية، حتى تصبح مؤهلة لأداء الأعمال الموسيقية الغربية، فإنّ الخوض في إطار ما يسمى بالتأليف الأركسترالي للآلات العربية هو مفهوم حديث مقارنةً باستعمالاتها التقليدية، فهذه المحاولات في التأليف الغربي تصُبُ مباشرةً في تزويد المناهج التعليمية للآلات الشرقية بالتقنيات الغربية التي لم تكن مطروحة سابقاً، لكن بقيت هذه المسألة مهمّشة في البداية حتى أخذ هذا التيار صبغة جدّية من خلال اتساع محاولات الموسيقيين العرب في العقود الأخيرة وذلك انطلاقاً من النصف الثاني من القرن العشرين إلى حدود هذه الفترة الحديثة، حيث شملت هذه التجارب إدراج آلات مثل الناي والعود والقانون داخل تركيبات موسيقية مغايرة تماماً للتخت التقليدي من حيث العدد والهيكل العام والبناء الصوتي، ولعلّ أهمها كان في إطار الأوركسترا السمفونية والتركيبات الموسيقية الحديثة المرتبطة بأنماط أخرى مغايرة للنمط الكلاسيكي الغربي.

لكن يبقى الأهم في هذا الطرح هو اعتماد هذه المحاولات بصفةٍ جدية وإدراجها ضمن المناهج التعليمية العربية كي لا تبقى منحصرة في إطار تجريبي أو نظري، وذلك قصد الخروج عن الرتابة في الممارسة الموسيقية العربية في الأنماط الآلية التي تعتمد على قوالب ذات بنية لحنية بسيطة والتي غالباً ما تكون في إطار تركيبة موسيقية ضيّقة، مع العلم أنّ تطوّر التخت الموسيقي العربي كان الحافز الأساسي في تطوّر النمط الموسيقي الآلي.

- توظيف المصطلحات الغربية في المؤلفات الموسيقية العربية:

لعلّ ذلك من أهم التحوّلات التي شهدتها الموسيقى العربية خلال فترات طويلة في تاريخها وصولاً إلى بدايات القرن العشرين، هي حركات التمازج بين الثقافة العربية والغربية والمرتكز أساساً على التثاقف بين الضفتين، حتى أنّ هذا المفهوم أصبح يمثل جدلية قائمة الذات تطرّقت لها العديد من الكتابات في محاولة للتعمّق أكثر في ماهية هذا الاتصال ومدى ايجابيته، وكما بينا في بداية هذا العمل على أنّ مصطلح الموسيقى تشترك فيه جميع الشعوب، لكنّ عند التعمّق في مدلول الخطاب الموسيقي الخاص بكل موسيقى من موسيقات العالم سوف ندرك مدى تواجد عناصر اختلاف تتحدد من خلالها الخصوصيات الموسيقية التي تتفرّد بها كل مجموعة إنسانية، فعلى مدى عدّة قرون شمل التثاقف الموسيقي جميع الجوانب المتعلّقة بالممارسة الموسيقية، مما جعل الخطاب الموسيقي العربي أمام وضعية تجمع بين التأثر والتأثير الغربي، الشيء الذي جعل الموسيقيين العرب يعتبرون أنّ الموسيقى الغربية تمثّل النموذج المثالي المتبع عند نشأة العمل الموسيقي في مختلف أنماطه، حتى أصبح المشهد الموسيقي العام في الأقطار العربية ينضوي في مناخ غربي متكامل يحتوي على جميع مقوّمات الأداء الغربي، بما في ذلك المصطلحات الغربية التي يعتمدها أغلب المؤلفين والعازفين العرب في مختلف مراحل العمل الموسيقي، وربّما هذا ما يفسّر عدم القدرة على ضبط وتحديد

2

قواعد ونظم ونظريات الموسيقى العربية، مما جعل اللغة الموسيقية تواجه تيارين متداخلين، «تيار نظري وآخر عملي»[43].

إنّ هذا الإشكال يعود إلى تبنّي قواعد ونظريات تختلف عما هو معتمد في الموسيقى العربية، فإنّ عدم توحيد ووضع مصطلحات خاصة بالممارسة الموسيقية العربية وتحديد مواضع استعمالها سوف يضع الجانب التطبيقي تحت التأثير الغربي المباشر، الذي يعتمد على الممارسة المنظّمة والمتقنة. كما أنّ هذا الإشكال يعود إلى ثراء المخزون الموسيقي العربي وإشكالية ضبطه وبالتالي لا يمكن الحديث عن موسيقى عربية تجتمع فيها جميع الأقطار العربية لأنّ هذا المصطلح أيضاً يمثل مفهوماً شاملاً، وإذا اقترن الأمر بتوظيف المصطلحات الغربية في الموسيقى العربية يصبح الإشكال أعمق، كما أنّ النظريات الموسيقية العربية «لم تجد بعد مصطلحات موحّدة لمختلف عناصرها وأقسامها وتقنياتها»[44]، لذا فإنّ أغلب المدرسين في المعاهد الموسيقية في الأقطار العربية يعتمدون بصفة عفوية على المصطلحات الغربية، كما أنّ محاولات الترجمة التي وردت في عدّة معاجم عربية وكتب النظريات الموسيقية نجدها تحتوي على ترجمة لمصطلحات موسيقية غربية لا تعطي المدلول الحقيقي للكلمة من ناحية المعنى أو الموضع الخاص بالأداء، بل هي محاولات لتبسيط المصطلح وجعله أقرب ما يمكن للمفهوم الأصلي في اللغة الأصلية. وهذا يعود إلى أنّ جلّ المصطلحات المعتمدة في التدريس أو الممارسة التطبيقية هي من أصول غربية وذلك نتيجةً تبنّ كامل للنظام الموسيقي الغربي، بالإضافة إلى أنّ العديد من الأطراف اعتبرت أنّ هذه المصطلحات لا تتطابق مع مستلزمات الموسيقيين والدارسين وهي «مصطلحات ذات أصول أدبية تخلو من الجرس الموسيقي»[45].

وهذا يمكن له أن يمثل نتيجة لأعمال الباحثين والموسيقيين العرب الذين استعانوا بتحقيق وشرح العديد من الدراسات النظرية العربية القديمة التي تحتوي على عدّة مصطلحات موسيقية أدبية صعبة الفهم وربّما قليلة التداول في وقتنا الحاضر دون المحاولة لتبسيطها أو للبحث عن مرادفات لغوية معاصرة، يمكن لها أن تتقارب في المعنى والمدلول الموسيقي وجعلها في متناول الدارس والمتعلّم. كما أنّ العديد من المصطلحات القديمة التي اعتمدها الفلاسفة والمنظرون العرب تعود بالأصل إلى أصول فارسية وتركية وتنتمي إلى عصر التراث الشفوي[46]، لذا فإنّ اعتماد النموذج

الغربي كمرجع في اقتباس المصطلحات الموسيقية لا يمثل إشكالا، لكن ما يجب القيام به هو العمل على وضع مصطلحات عربية تتماثل وتتشابه مع ما هو موظّف لدى الغرب مع ضرورة اقترانها بالممارسة الموسيقية والإطار التطبيقي الحديث.

- آلة العود في سياق تطوّر الأداء الموسيقي للتخت العربي:

عند الحديث عن تطوّر وسائل الأداء الموسيقي العربي، لا بد من الإشارة إلى مناهج التأليف التي سادت في فترة أوائل العشرينات، والتي من أهمها إدخال الهرمنة في المؤلفات الموسيقية، وإنّ هذا التطوّر يمثل نتيجة لتبني العناصر الموسيقية الدخيلة لتصبح لاحقًا عناصر مستحدثة يصعب تحديدها، ولعلّ أهمها يكمن في إدراج الآلات الغربية لتزاحم آلات التخت وفي مقدّمتها العود محور التخت العربي، و ذلك بهدف توسيع اللآفاق التعبيرية. حتى أنّ أراء الفئة الموسيقية المستحدثة تَعتَبِر أنّ المادّة الموسيقية العربية التي لا تخضع إلى معايير غربية تكون منطوية في فكر موسيقي متخلّف مناف لما هو سائد في الممارسة الموسيقية المعاصرة، حيث يرى محمد عبد الوهاب في هذا السياق أنّ: «الموسيقى العربية لا تستطيع لوحدها تغذية روح المستمع وجلب انتباهه، فالموسيقى العربية التي وضع أسسها محمد عثمان وعبده الحامولي بعيدة عن عناصر الفكر والتأمّل، فالغناء يمثّل سوى عنصر مكمّل للاحتفالات. الموسيقى العربية تتجاهل الهرمنة والتنوّع الذي توفّره الأوركسترا، ولتطويرها يجب إدماج عناصر الموسيقى الغربية»[47]. إلاّ أنّ التعامل مع الهارموني كوسيلة لتطوير اللغة الموسيقية العربية دون التعمّق فيها وأخذ ما يمكن له أن يتماشى مع الخصوصيات النغمية العربية، يمكن له أن يمس من خصوصيات الخطاب الموسيقي ويساهم في تغيير طرق أداء الآلة ووظيفتها، وعلى هذا الرأي فإنّ هذا الطرح يمثل «مغالطة علمية وذلك في عدم التعمّق الكافي في التعرُّف العلمي والتطبيقي لكل أعماق النظرية الهارمونية الأوروبية ولمقومات النظرية الموسيقية العربية»[48]. ليصبح الخطاب الموسيقي المعاصر يتطابق مع مفهوم الموسيقى العالمية الخاضعة بالأساس إلى نظامٍ مستقل (لا يتطابق مع المقومات النغمية العربية) والمتمثل في السلالم الغربية التونالية، التي وضعت كي تكون ذات وظيفة هارمونية، لذا فإنّ النتيجة تكمن في وجود نظام موسيقي عربي يعتمد على اللحن والمصاحبة التوافقية، حيث أصبح هذا النظام ضروري خاصةً في الأنماط الآلية التي تكون مقتبسة من القوالب الغربية، ذلك وأنّ وظيفة الآلة في المدوّنة الموسيقية العربية أصبحت تتجاوز حدود الجملة الموسيقية البسيطة من حيث التركيب والتي تعتمد أساساً على التطريب إلى اعتماد نظام لحني هارموني تحكمه القواعد النظرية الغربية في تقابل الأصوات، ليشكّل النظام الهارموني العنصر الأساسي المصاحب للنظام المقامي ويقول محمود قطاط في هذا الصدد: «وإنّ انتقال موسيقانا العربية من موسيقى الطرب والإيقاع والتقاسيم المنفردة إلى الموسيقى السمفونية بأصواتها الهارمونية والبوليفونية أو الكنتربوانتية، لا شكّ سيبقى لصيقاً بتراث الأمّة ذاتها بعد استلهام واستنجاد ذلك التراث القومي. لتنطلق موسيقانا عالمية بأصالتها العربية»[49]، وفي تأكيد لهذا فإنّ الجانب التعبيري التقني أصبح العنصر الطاغي على الخطاب الموسيقي العربي، ممّا أدّى إلى نقص استعمال الآلة في القوالب التقليدية ذات الطابع اللحني من خلال سيطرة التفكير الهارموني[50]، وقد نلتمس ذلك خاصّة في مجمل المؤلّفات التي توظّف فيها آلة العود، والتي تتبنى عناصر التأليف الغربي كمحاولة لإخضاع الآلة إلى أساليب أداء مغايرة لأساليب الأداء التقليدية في صلب مجموعات موسيقية كبيرة التركيبة[51].

2) تموقع موسيقات العالم العربي بين الثقافتين:

إنّ المتأمّل في المشهد العام للموسيقى العربية خلال فترة القرن العشرين، يلاحظ تجاذبات عدّة جرّاء بعض المسائل التي تعيق المسيرة نحو العالمية والتطوّر، وذلك عند مقارنتها بالتحوّلات التي مرّت بها الموسيقى الأوروبية. ولعلّ أهم العراقيل تتمثل في الركود الذي شمل مختلف الآلات الموسيقية والمتمثلة أساساً في آلات التخت الموسيقي العربي، والتي لم تطرأ عليها أية تغيرات إما من الناحية الأورغنولوجية أو من ناحية تطوير التأليف الموسيقي لكل آلة (المدوّنة

الموسيقية)، وهذا ما يتنافى مع بعض الآراء والمواقف التي ترى أنّ آلات الموسيقى العربية لا تستوجب تدوينًا موسيقيًا خاصة بها، وذلك نظراً لارتباطها بتراث موسيقي شفوي يتسم بالخصوصية النغمية المقامية، بالإضافة إلى أنّ التقاليد الموسيقية العربية لم تُسجل عناية بالمناهج التعليمية الخاصة بالآلات رغم تعدد التجارب في هذا الإطار وخاصّة بما يتعلّق بآلة العود[52]، وهذا يعود إلى أنّ وظيفة الآلة الموسيقية تقتصر على التلحين في الأنماط الغنائية التقليدية أو في المصاحبة الغنائية عند الأداء، أو في مداخلات فردية في صلب مؤلّفة موسيقية إن إقتضى الأمر.

ومن جهةٍ أخرى فإنّ أسباب هذا الركود يعود إلى عدم تطوّر النظم التعليمية الخاصة بتدريس الموسيقى العربية واعتماد الطريقة الشفاهية في فترة طويلة من الزمن، وعليه فإنّ التنظير الموسيقي بقي محفوظاً في المصادر النظرية العربية القديمة دون أية محاولة لتطبيقه أو اعتماده ما عدا بعض الأبحاث والدراسات الأكاديمية التي تقتصر على التحليل والشرح والتحقيق دون الحث على تطبيق نتائج هذه الأبحاث. إنّ ما يجعل الموسيقى العربية في حالة من التبعية يرجع بالأساس حين وضعها في مواجهة مباشرة مع الموسيقى الغربية، ويعود الأصل في هذا إلى العوامل السياسية والمتمثّلة في الحركات الاستعمارية التي توالت في العصور الماضية، مع انتشار الآلات الموسيقية الغربية وبالتالي انتشار تركيبة موسيقية مماثلة لتركيبة الأركستر السمفوني الغربي الذي يعتمد على التوزيع الأوركسترالي ومبدأ التطابق بين الخطوط اللحنية واعتماد البعد الموسيقي الثالث والمتمثل في الهارموني، الشيء الذي جعل الخطاب الموسيقي العربي الحديث في إطار ابداعي ثنائي يجمع بين العقليتين التقاليد الموسيقية العربية والمناهج الموسيقية الغربية في التأليف والأداء[53].

فعند الحديث عن الموسيقى الغربية لا بدَّ من الإشارة إلى أنّها تُمثل مجموعة من القواعد والعلوم تتسم بالدقّة والصرامة، مقارنةً بالموسيقى العربية عمومًا التي يطرأ عليها دائماً الطابع الارتجالي والتطريبي، حيث أنّها تخوّل للموسيقي اعتماد هامش تعبيري في عمله. إنّ تاريخ الموسيقى العربية لا يخلو من عناصر التواصل والالتقاء مع الموسيقى الغربية حيث أنّها تلتقي وتشترك في العديد من العناصر الموسيقية المتواجدة في الثقافة الموسيقية الغربية، لكن في فترة لاحقةٍ أصبح الخطاب الموسيقي العربي أمام تحدي ومواجهة مباشرة مع الغرب من خلال المحاولة لإيجاد التوازن مع هذا التيار، حيث يقول فتحي الخميسي في هذا الإطار:

« إنّ هذه المهمة الصعبة التي كشفت وتكشف باستمرار الضعف الموسيقي، والضعف يظهر جليّاً وقت الصدام وأثناء تلك المواجهة الفنية المعقّدة العناصر ينكشف باستمرار ذلك التراجع العلمي الكبير الذي سار على امتداد القرون 16 و17 و18 و19 و20 ومازال في تفاقم بموسيقات الشرق والعرب خاصةً »[54].

وتأكيداً على هذه الشهادة فإنّ التراجع لا يزال متفاقماً جرّاء الحملة الاستعمارية الحديثة والتي تعتمد على وسائل الغزو الثقافي من خلال فرض أساليب ومناهج غربية في التعامل مع التراث وذلك حسب ما تفرضه التحولات الثقافية المهيمنة.

فلقد واجهت الممارسة الفنية العربية عموماً من مسرح وسينما وأدب وغيرها تأثيرات غربية كانت فيها مراعاة لقواعد التبادل الثقافي وتكريس لمبدأ التوازن، إلاّ أنّ الموسيقى العربية على وجه الخصوص واجهت هذه التأثيرات دون مراعاة موازين التبادل الثقافي، حيث طغت على الخطاب الموسيقي العربي المعاصر عدّة عناصر دخيلة منها ما هو ساهم بصفة إيجابية ومنها ما هو يفرض إعادة النظر في اعتماده، غير أنّ الانبهار بالموسيقى الغربية جعل التكوين الموسيقي في الأقطار العربية يعتمد على التنظير الغربي، ويتجلى هذا في النموذج الذي اعتمدته مصر من خلال تأسيس مدرستين للتعليم الموسيقي تعتمد كل واحدة منها على منهج تعليمي مغاير، حيث نجد أنّ معهد الموسيقى العربية يقدم دروسًا نظرية وتطبيقية أساسها الموسيقى العربية، بينما يعتمد معهد الموسيقى (الكونسرفتوار) على نظام تعليمي غربي وفقاً لمناهج التعليم الأوروبية وذلك بالنسبة للدروس النظرية والتطبيقية مع إدراج عدد هام من الآلات غربية، وانطلاقاً من هذه التجربة تبلور هذا المشروع خاصةً

خلال المنتصف الثاني من القرن العشرين حيث أصبح عدد الدارسين في معهد الموسيقى في زيادة مقارنةً بمعهد الموسيقى العربية وهو نتيجة لتأثر المجتمعات العربية بالتيارات الغربية وجعلها تنصهر في فكر يجمع بين العقلية العربية والغربية.

ولعلّ هذا يُؤكِد ما دعا إليه المؤلف الموسيقي اللبناني توفيق السكر في حدود سنة 1954 الذي تحصل على تكوين موسيقي وفقاً للمناهج الغربية من خلال حثّه على ضرورة اتباع المنهج الغربي في التكوين الموسيقي في الأقطار العربية وفقاً لأربعة نقاط أساسية والتي تتلخص في ضرورة اتباع منهج متمثل في :

«حث المؤلفين على اعتماد القواعد الغربية الخاصة بالهرمنة في التأليف الموسيقي العربي إلى جانب الحث على اعتماد القوالب الآلية الغربية مثل المتتالية والسونات وغيرها من المؤلفات بالإضافة إلى اعتماد الآلات الشرقية وفقاً لقواعد وتقنيات الأداء الغربي، أما بالنسبة إلى العازفين يؤكد منهج السكر على ضرورة اكتساب تقنية مماثلة لتقنيات الأداء الغربي،كما يوجه هذا المنهج الدعوة إلى المنظرين لتبني فكرة تقنين النظريات الموسيقية العربية ووضعها ضمن مقاييس ثابتة غير خاضعة للتغيير، أما ما توجه به السكر إلى الأنظمة العربية هو ضرورة تقوية المسالك التعليمية في المعاهد الموسيقية وجعلها تعتمد على ثنائية التكوين بين ما هو غربي وشرقي إضافةً إلى تأكيد العناية بصناعة آلة بيانو عربية»[55].

فهذا اذن يمثل خير دليل على الانبهار الذي ساد المجتمعات العربية في فترة النصف الأوّل من القرن الماضي والذي دعاها إلى تبني ثقافة موسيقية غربية ودمجها كلّياً مع الممارسة الموسيقية الغربية (حيث أنّ هذا جعل المناهج التعليمية الخاصة بالآلات الموسيقية العربية تعتمد بالأساس على منهج غربي فنجده يعتمد المقام الكبير والصغير والقوالب الآلية التي تندرج ضمن مؤلفات خاصة بالتدريس) إلى جانب فرض تدريس الترقيم الموسيقي الغربي والنظريات الموسيقية الغربية في جميع المستويات وهذا ما أسس ثنائية في الخطاب الموسيقي العربي المعاصر تجمع بين العقلية الابداعية العربية والغربية والذي تبلور بحكم الاتصال المستمر بالموسيقى الأوروبية، الأمر الذي أحدث تداخلا بين الثقافتين الموسيقيتين وهو تداخل لا يمكن تجنبه على الرغم من تفاوت درجات عمقه في البلاد العربية وهذا بحكم اختلاف تموقعها الجغرافي بالنسبة إلى البلاد الأوروبية[56].

واقع الخطاب الموسيقي العربي وتحديات الثقافة الحداثية

إنّ وظيفة الموسيقى في إطارها الاجتماعي تتمثّلُ أولاً في التعبير عن المجتمع في تعاقبه التاريخي، باعتبارها أداةً لا يتحدد تعريفها من زاوية الأصوات فقط بل هي أشمل من ذلك، فهي جزء لا يتجزء من المجتمع تحدّد الهويات والأذواق الموسيقية كما تمثّل (الموسيقى) خطابًا من الخطابات الاجتماعية التي تنقل لنا معتقدات وقيم وأعراف مجتمع ما[57]، ذلك مع مراعاتها لمختلف التحوّلات الناجمة عن الاتصال والتبادل الثقافي الذي ينجر عليه تلاقح مباشر على مستويات مختلفة في الممارسات الموسيقية، وبالتالي تحوّل على مستوى خصوصيات الثقافة الموسيقية المحلية[58]، فبالنظر إلى المفهوم الشامل للموسيقى العربية يُطرح التساؤل عن تموقع الخطاب الموسيقي العربي في الفترة المعاصرة في خضم التحوّلات الشاملة، وذلك انطلاقاً من قيمته ومكانته على الصعيد العالمي إذا اعتبرنا أنّ الخطاب الموسيقي العربي يمثّل مرآة الثقافة العربية. لذا فإنّ الحديث عن الآفاق المستقبلية لهذه الممارسة الإبداعية يقتضي منّا أوّلاً تشخيصاً للواقع الموسيقي العربي وذلك بالنظر إلى العناصر الموسيقية المتمثلة أساساً في خصوصيات اللهجة والهويّة والتي تعكس الذائقة الفنية المعاصرة، ومقارنتها مع ما سبق من هذه الخصوصيات الموسيقية وربطها بالتحديات المعاصرة التي تتمحور حول العلاقة بين عنصر الأصالة وبالتالي الهوية واللهجة من جهة، ومن جهةٍ أخرى عنصر الحداثة ومقتضياتها المرتبطة في هذا الإطار بالمنظومة

الاجتماعيــة والفكرية، كما ترجع بالنظــر إلى عوامل أخرى تعلّقت بدرجــة أولى بالأوضــاع السياســية والاجتماعية والاقتصاديــة الــتي تســاهم جميعهــا في التأثير المباشــر على المجــال الثقــافي، « فجميــع الانقلابات السياســية والاجتماعيــة جلبــت للحيــاة الموســيقية العربيــة تغيرا عميقا...وهكــذا نرى أن الاتصال بالثقافــة الغربية أثر إلى حــد بعيد في مؤلفي الموســيقى والملحنــين العرب وخاصة منهم الشــبان والمؤلفــات الحديثة تشــهد بذلك »[59].

لكــن الملاحــظ هنــا أنّ الموســيقى العربيــة في علاقتهــا بالمتلقــي تكوّنــت لهــا أزمــة ذوقيــة، والــتي مــن خلالهــا أصبــح الــذوق الموســيقي يعتمــد علــى ازدواجيــة ذوقيــة تجمــع بــين التيــار الحــداثي والتيــار التقليــدي المحافــظ علــى مقوّمــات اللغــة الفنيــة الأصيلــة، لــذا فــإنّ المبــدع الموســيقي المعاصــر في الأقطــار العربيــة انســاق وراء تبــني النمــوذج الغــربي في أغلــب خصوصياتــه ومقوّماتــه وأشــكاله والــذي يعتــبره وســيلة للارتقــاء بمســتوى التأليــف مــن خــلال تطويــر أســاليب ووســائل الأداء وترجمتها حسب المعايير الجمالية المرتبطة بالاستهلاك السمعي، وبالتالي يكون المشروع الموسيقي يرتكز على تنميــة المعــارف الموســيقية بمختلــف جوانبهــا النظريــة والعلميــة والتطبيقيــة وبالتــالي تكــون النتيجــة تغــير نظــرة المجتمعــات العربيــة إلى الموســيق[60].

1) قراءة في واقع وأفاق الخطاب الموسيقي العربي:

إنّ الموســيقى كنشــاط اجتماعــي تمثّــل عنصــرا أساســيا في الوســط الحضــاري للإنســان، وهــي عنصر حيــوي يتواصــل معــه الانســان مباشــرةً انطلاقــاً من انتمائه لبيئة ثقافيــة معيّنة، حيث أنّهــا تكون حاضرة في مختلف مجــالات الحياة وهي مــرآة تعكس خصوصيات المجموعــة الإثنيــة، ويمثــل كل اهمــال لهــذه العناصــر الخاصّــة بالمجموعــة تَعَــثُّرًا في مســيرة التنميــة، وتظهر حينئــذٍ حالة مــن التخلّــف الحضاري.

إذ أنّ كل تطــوّر في مجــال الاقتصــاد أو التكنولوجيــا يُؤثــر بصفة مباشــرةً علــى المجــال الثقافي وبالتــالي على المــادة الموســيقية، ويتشــكل مــن خلالــه ثــراء هاما في الأشــكال التعبيرية الموســيقية، وفي بعدٍ آخر فــإنّ للتطوّر الاجتماعي مســاهمة في تنظيم الممارســة الموســيقية من خلال إقامة مؤسســات خاصــة بالتعليم الموســيقي وفي تكويــن منهــج إبداعــي واضــح الأهــداف، وعليــه فإنّ هــذا التنظيم العملي ســاهم في خلــق حركيــة في الإنتاج الموســيقي وبالتــالي التشــجيع علــى الإبــداع في مختلف الأنمــاط التعبيرية، لذا فعند وضع الموســيقى أمام الواقع والتحديات يكــون هذا الفن بمثابة معيــار لقياس مظاهر التطــوّر الحضاري للشــعوب.

وبصفــةٍ أشــمل فــإنّ الوضــع الموســيقي الحــالي في الأقطــار العربيــة يطرح العديــد من الإشــكاليات حيث يؤكــد محمــود قطــاط في هذا الســياق:

« إنّ المســألة لا تختلــف مــن حيــث المبــدأ، إذ يبدو القطاع الموســيقي أشــبه بلوحة عريضة تُرصَدُ من خلال مكوّناتهــا وضعــاً حضاريــاً. يوّضــح بما لا يقبل الشــكّ مواطــن إخــلال وظواهــر ســلبية تُشــيرإلى أنّ النهوض بالموســيقى يســتلزم جهوداً طويلة ومضنية للوصول إلى تحقيق حــدّ أدنى من المتطلبــات »[61].

وهذا ما يحيلنا إلى التفكير في المكانة الحالية للموســيقى في المجتمعات العربية في ســياق تحوّلات الحياة العصرية، وذلــك مــن خــلال تحــرّر العمليــة الإبداعية مــن الأطر التقليدية والانســلاخ من الممارســة البدائية، وهي إشارة أيضــاً إلى تَطَــوُّر وظيفة جلّ العناصر المتصلة بالموســيقى داخــل المنظومــة الاجتماعية العربيــة الحديثــة[62]، لكنّ يبقى الإشــكال حســب التحوّلات العميقة التي تشهدها المجتمعات العربية في إمكانية ســيطرة الظواهر الموسيقية الدخيلة والتي تظهر غالباً بصفّة عشــوائية على حســاب الممارســة التقليدية التي تمثــل قيمة حقيقيــة ثابتة، مع اعتمــاد الظواهــر الحديثــة لتحقيق التــوازن في الخطاب الإبداعي بين الأصيــل والحديث.

إنّ ما شــهدته الموســيقى العربية في نهاية القرن التاسع عشــر وبدايات القرن العشــرين مــن تحوّلات في المشــهد العام يمثّل الســبب للوضع الموســيقي الحــالي في الأقطار العربيــة، حيــث أنّ هــذا التحــوّل أعطى لمحــة عما يمكن تسميته بالتشــبّث في إدماج المكوّنات الفنية الدخيلة دون

مراعاة الخصوصيات التراثية للموسيقى العربية أو في محاولة لخلق موسيقى تراثية[63]، وذلك في غياب التوازن بين متطلبات الإبداع والمحافظة على التراث.

لكن وكما بيّنا سابقاً بأنّ الحداثة في الموسيقى العربية لا تمثل تجديدا في سياق داخلي موسيقي بحت، بل نجد أيضاً تحوّلات في سياق خارجي شمل المؤسسات التي لها علاقة مباشرة بالقطاع الموسيقي من قنوات توزيع وإنتاج وشركات دعم ونشر وإشهار وتسويق، حيث أنّ هذه المؤسسات التنظيمية الخاصة بالقطاع الموسيقي أصبحت تتحكّم بصفّة مباشرة في اختيار الأنماط الموسيقية المطلوبة، وربّما في خلق أنماط أخرى جديدة تتماشى مع متطلبات المتقبّل باعتماد المادّة الموسيقية لأغراض لا تقترن بالضرورة مع الأهداف موسيقية أو اجتماعية، بل تكون لها وظيفة اقتصادية تجارية غرضها إرساء نمط تقبّلي حديث يطغى على المحيط السمعي البصري دون مراعاة مقاييس الإبداع الفني والخصوصيات الموسيقية التراثية والمحافظة على الإرث الفني في ظلّ التيار الحداثي، كلّ هذا التنظيم العملي المعاصر للقطاع الموسيقي يأتي جرّاء ربط النشاط الفني بالنشاط الاقتصادي، بالإضافة إلى أنّ العامل التكنولوجي أصبح يمثّل العنصر الأساسي في مختلف الممارسات داخل المجتمع، كما لا يمكن التغافل عن مساهمة المناهج العلمية في تطوير المشهد الموسيقي العربي عموماً والذي تبعته العديد من الإنجازات والاختراعات التي تصبُّ لصالح المجال الموسيقي، وذلك إلى حدّ أنّه يصعب القيام بعمل موسيقي دون اللجوء إلى العنصر التكنولوجي، إلاّ أنّ الجانب التكنولوجي (الاصطناعي) يمثل سوى وسيلة لإخراج العمل في صبغته النهائية. كما أنّ للعنصر التقني إسهاما كبيرا في ظهور اختصاصات علمية موازية تعنى بالبحث في العناصر المرتبطة بالممارسة الموسيقية[64].

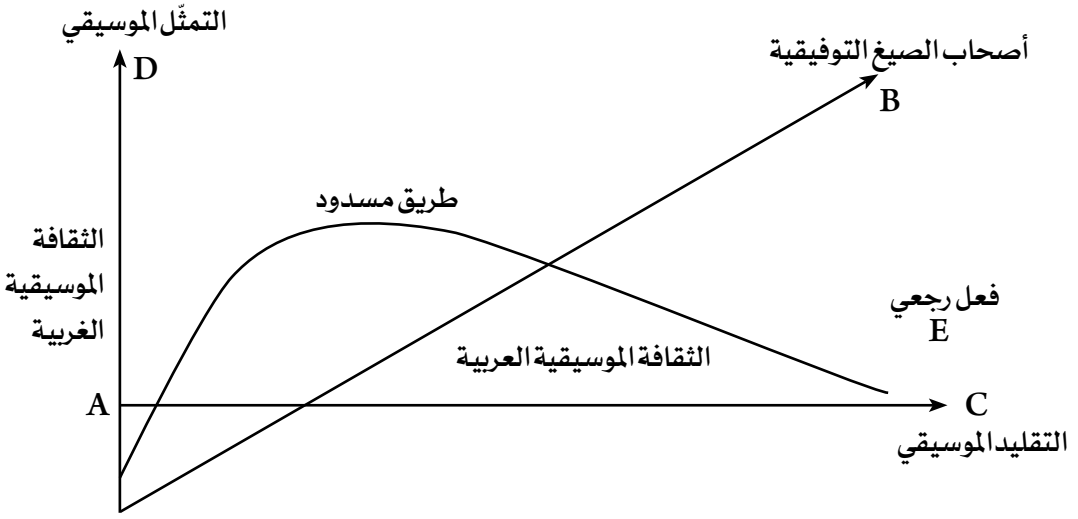
- التوجّهات الثقافة الموسيقية العربية الحديثة:

إنّ قراءتنا لواقع وآفاق المشهد الموسيقي العربي عموماً تأتي كحوصلة لواقع الإنتاج الموسيقي في مرحلة أولى واستشراف لآفاق هذه الممارسة في مرحلة ثانية، وهذا بالاعتماد على بعض الكتابات والبحوث العلمية المختصة في مجال الموسيقى والتي كانت تقدم قراءات عامّة ونختلف للوضع الموسيقي في الأقطار العربية من خلال رصد لمختلف التيارات والمواقف التي تحوم حول ماهية الخطاب الموسيقي العربي في ظلّ هذه الوقائع والتحدّيات المعاصرة، فتعددت فيها القراءات من منظور مختلف، فنجد مَن اعتمد في دراساته إلى تقسيم التيارات والمناهج الفنية حسب المنظور الايديولوجي والثقافي أو في اعتماد تقسيم حسب المدارس الفنية، كما نجد دراسات مماثلة اعتمدت على تقديم قراءة للمشهد الموسيقي انطلاقاً من أعمال موسيقية عربية تحوصل فترة ما تعرف بالنهضة الموسيقية العربية وصولاً إلى الفترة الحديثة.

إنّ ما يمكن رصده من مواقف وتيارات فنية يمكن حوصلتها فيما يلي انطلاقاً من بعض الدراسات العلمية التي كانت منطلقات لعدّة فرضيات وإشكاليات.

-تيار موسيقي عربي يجمع مختلف الخصوصيات الموسيقية التقليدية والذي تنبثق منه كذلك أعمال فنية تقليدية حديثة وهي مؤلفات موسيقية جديدة تنصهر كليّا داخل إطار الموسيقى الموروثة من الناحية الفنية البحتة إلى درجة أنّه يصير من الصعب تفرقتها أو في أن تكون مؤلفات موسيقية جديدة يمكن أن يبرز فيها مزج لعناصر موسيقية مألوفة تميّز عادّة أنماط موروثة مختلفة[65].

-تيار موسيقي يجمع مختلف العناصر التي تعنى بالثقافة الموسيقية الغربية والتي تنبثق منها أعمال لمؤلفين عرب تكون الغاية منها تأسيس خطاب موسيقي عربي معاصر يعتمد بالأساس على النموذج الغربي وغالباً ما يكون هذا التيار له قراءة للتراث في وجهتين : الأولى كمادّة تمثّل المرجع الأساسي في الإنتاج الموسيقي أو في قراءة أخرى تَعتبرُ المادة التراثية جامدة لا سبيل إليها في الوقت الحاضر، وفي هذا التيار يمكن فصل واستخراج فئة أخرى تعتمد مبدأ التوافق بين الموسيقى التقليدية والثقافة الموسيقية الغربية وتكون لها محاولة في خلق لغة موسيقية مزدوجة[66].



رسم بياني 1: التوجّهات الموسيقية

-تيار موسيقي يتصف بالفعل الرجعي أي أن وجوده يكون بطريقة يتغيّب فيها المنهج أي أنّها غير قادرة على الحفاظ على الأصل والاندماج مع الثقافة المقابلة وبذلك يقابلها الصدام الثقافي الذي يعود أساسه إلى غياب القدرة على التفاعل وفهم الآخر وبذلك استيعاب خاطئ للثقافة الدخيلة.

وتأكيداً على ما أوردناه نقدّم جملة من القراءات التي تعنى بمعالجة مسألة التوجّهات الموسيقية والتي وردت في صيغ مختلفة حسب المرجعيات التي يحملها المحلّلون، وفي هذا السياق يقدّم لنا سمير بشّة في هذا السياق رسما بيانيا يمثل محاولة لحوصلة وجمع هذه التيارات في أربعة اتجاهات أساسية عن طريق إمكانية اندماج بعض التيارات فيما بينها لخلق توجّه موسيقي آخر. (انظر الرسم البياني 1)

رسم بياني 1: التوجّهات الموسيقية[67] (A-D):

- هو اتجاه يتبنى الأعمال الموسيقية الغربية بصفةٍ كلّية؛ ويسعى إلى فهمها والتعامل معها قصد الاعتراف به.
- (A-B): اتجاه يعتمد مبدأ الوفاق بين المادّة التراثية والأعمال المستحدثة وبذلك تفعيل التعددية الثقافية.
- (A-E): هو اتجاه يتبنى الثقافة المقابلة باحتشام، دون اقتناع.
- (A-C): هو اتجاه يعتمد على التراث كمادّة ثابتة جامدة غير قابلة للتحوّل إذ يمثل اتجاه التعصّب.

إلاّ أنّ ما تقدّم به سمير بشّة في هذا الرسم البياني يثير جملة من التساؤلات والنقاشات خاصّة فيما يتعلّق بالاتجاه (A-E)، فمن خلاله يحاول الكاتب التأكيد على الصيغة التوافقية للعمل الموسيقي، والتي يدرجها ضمن التعددية الثقافية في إطار الاحترام المتبادل، غير أنّ هذا الاعتقاد لا يمكن أن يكون صائبًا نظرًا لأنّ العمل الموسيقي يأتي بصفة عفوية دون الاستناد على أي نموذج مسبق الاعتماد، وبالتالي فإنّ العمل الموسيقي هو عملية تجميع لعدّة عناصر موسيقية تقنية تعكس الفترة الزمنية والإطار الذي أنجز فيه العمل وذلك بطريقة تلقائية دون أي التزام بتبني الآخر والاعتراف به قصد تحديد التوافق، ثمّ إنّ تطوير الخطاب الموسيقي لا يخضع فقط للمرجعيات الغربية بل يكون التجديد من الداخل عن طريق تطوير التناول المقامي وكيفية إخراجه.

وفي قراءةٍ أخرى للتوجّهات الموسيقية الحديثة نجد ما اعتمده محمود قطاط في كتابه دراسات في الموسيقى العربية من خلال تقديمه لمختلف التوجهات باعتماد

معيار المدارس الموسيقية العربية وعلاقتها بالصبغة الإحداثية وذلك في أربعة اتجاهات وهي:

- الموسيقى المحافظة: والتي تحترم جميع الخصوصيات التقليدية الموروثة بالاعتماد على التقاليد الأصيلة قصد إحيائها وإبرازها[68].
- التجديد الإيجابي: والذي ينطلق بالأساس من المادة الموسيقية التراثية نحو ارساء خطاب موسيقي جديد وهو التوفيق في مسايرة نسق التطوّر مع مراعاة أصول اللغة الموسيقية التقليدية وبالإضافة إلى ضرورة التمتع بملكة الخلق والإبداع مع الإلمام بكلّ خصائص التراث والدراية الكاملة بكل ما يتعلّق باللغة الموسيقية الأخرى ينوي اعتمادها لإثراء تراثه المحلي[69].
- التجديد المخضرم وسلبياته: وهو ما يعرف بالتمازج الموسيقي مع مختلف الأنماط الموسيقية الأخرى، وهو كلّ ما يمكن نعته بذوبان الذاتية الثقافية ونضوب موارد الخلق الأصيل[70].
- التجديد الواعي والمقصود: والذي يرتكز بالأساس على التجربة والبحث لتحقيق التجديد الإيجابي وهذا الاتجاه يعتمد على منهجين نظري علمي وعملي تطبيقي[71].

نجد كذلك وفي نفس السياق الخاص بالحركة الحداثية في الموسيقى العربية أن منذر العياري تطرّق إلى هذه المسألة من خلال تقديمه لقراءة في واقع الموسيقى العربية من خلال 3 أقسام تمثّل هي أيضاً محاولة في استقراء واقع وآفاق الممارسة الموسيقية بالاعتماد على معيار الأعمال الموسيقية[72]:

- الألحان التي تعتمد على رؤية إبداعية منبثقة من المدوّنة الوطنية الكلاسيكية والشعبية والتي ترمي إلى تدعيم التقنيات الخاصّة بالأداء الغنائي الآلي وتطابقها مع الشعر واللغة الموسيقية العربية.
- التيار الثاني ذو نزعة تحديثية ويتمثّل في الأغاني التجارية المنفصلة تماماً عن كل الخصوصيات الموسيقية الشعبية.
- بعض الألحان الأخرى التي تعتمد الصبغة التجريبية في التأليف من خلال إعادة صياغة بعض الآلات الموسيقية مثل البيانو الذي يعتمد بالأساس على درجات ثابتة وهي كمحاولة لأداء الأبعاد النغمية العربية باعتماد النسب الرياضية في قسمة الأبعاد اللحنية.

في الإطار نفسه يتحدّث «جون دورينغ» Jean DURING، عن مسألة التوجّهات الموسيقية بكونها عنصر مرتبط أساسًا بالذائقة الموسيقية التي تتأثر مباشرة بعامل الحداثة، حيث نجد في هذا الشرح مقارنة بين مسألة الحداثة في الموسيقى الغربية والحداثة في موسيقات العالم الاسلامي، ليستخرج من هذه المقارنة المراحل الأساسية في التوجّه الموسيقي التقليدي والتوجّه الموسيقي الحداثي من خلال هذين المسلكين[73]:

- المسلك التقليدي:

استقرار التقاليد ← إعادة انتاج النماذج ← مستوى تقليدي

- المسلك الحداثي:

الفكر التقدّمي ← خلق نماذج جديدة ← مستوى فنّي

إنّ ما يؤكّده الباحث في هذين المسلكين هو غياب الصيغة التوفيقية في العمل الموسيقي، إذ يقتصر على تقديم المسلك التقليدي في صيغة جامدة غير قابلة للتجديد أو الانصهار في بعض العناصر المستحدثة، وفي المقابل كذلك يقدّم المسلك الحداثي على أنّه عمل مجرّد من كل عناصره المرجعية وبالتالي الانسلاخ من العناصر ذات النفس التراثي. إلاّ أنّ ذلك يتنافى مع واقع العملية الابداعية، إذ يمكن للعمل أن يندرج ضمن إنتاجات ترتكز على طرق جديدة في توظيف العناصر الفنية المجسّمة للتراث مع وجود لعناصر فنية أخرى مميّزة لمدارس أجنبية، مع ضرورة أن لا تتضارب مع العناصر ذات الخصوصية المرجعية[74].

إنّ مختلف هذه التيارات والتصنيفات تُفرز عدّة تفرّعات في الهويات واللهجات الموسيقية، وبالتالي تصبح مسألة تحديد الهوية الموسيقية لأي عمل

موسيقي عربي خاضعةً إلى عدّة مقاييس تقنية حسب الخصوصيات التراثية والمستحدثة الواردة في الأثر.

2) الهوية الثقافية واللهجة الموسيقية: من خلال تحوّلات المشهد الموسيقي العربي المعاصر

في إطار ما قمنا بتقديمه في بداية هذا المبحث من جرد عام للوضع الموسيقي العربي أمام التحوّلات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تضع الخطاب الموسيقي العربي في مواجهة مستمرّة عبر مختلف الفترات التاريخية، فإنّ هذه التحوّلات شملت عدّة عناصر موسيقية تقنية بحتة لذا فإنّه من الضروري كذلك التعرّض إلى مسألة الهوية الموسيقية المساهمة في تحديد تموقع الأعمال الموسيقية بين التراث المشرقي والحداثة الغربية.

إنّ جلّ ثقافات العالم وعلى وجه الخصوص الثقافة العربية توضع في مُواجهة مُستَمِرة مع ثقافات وحضارات أخرى، فإنّ الإنتاج الموسيقي العربي المعاصر يضعنا أمام مجموعة من الهويات الثقافية الموسيقية، وعلى عكس ما يُقال أنّ الموسيقى هي لغة عالمية تشترك فيها جُلّ شعوب العالم، فإنّه في حقيقة الأمر هي مجموعة لغات تختلف من حيث الهويات واللهجات الموسيقية[75]، وبالتالي فإنّ هذا الاعتقاد خاطئ لأنّ الموسيقى تمثّل عاملا مشتركا فقط من ناحية الأساس والمبدأ على أنّ الموسيقى تمثّل «فن تنسيق الأصوات بصورة محبذة للأذن»[76]. وانطلاقا من الواقع المعاصر أصبح من الصعب تحديد مفهوم واضح للهوية الموسيقية وبالتالي إشكالية في تحديد اللهجات الموسيقية من خلال تعدد المعايير وتفرّعها.

- إشكالية تحديد الهوية في الخطاب الموسيقي العربي المعاصر:

إنّ التراث الموسيقي هو رمز للهوية ويحيل هذا الأخير إلى: «العناصر التي تجعل الشيء مطابقًا لذاته، وتميّزه عن غيره»[77]، وبما أنّ تراث اليوم سيكون حتماً مغايراً لتراث الغد، فإنّ الهوية هي أيضاً ستكون مُتحوّلة، لكن عن طريق تراكمات فنية لمختلف الفترات التاريخية، أما ما تعيشه الأقطار العربية في الفترة الراهنة يمثّل ازدواجية تجمع بين عنصر الهوية المتصل باللهجة الموسيقية المتأصّلة والانفتاح الثقافي.

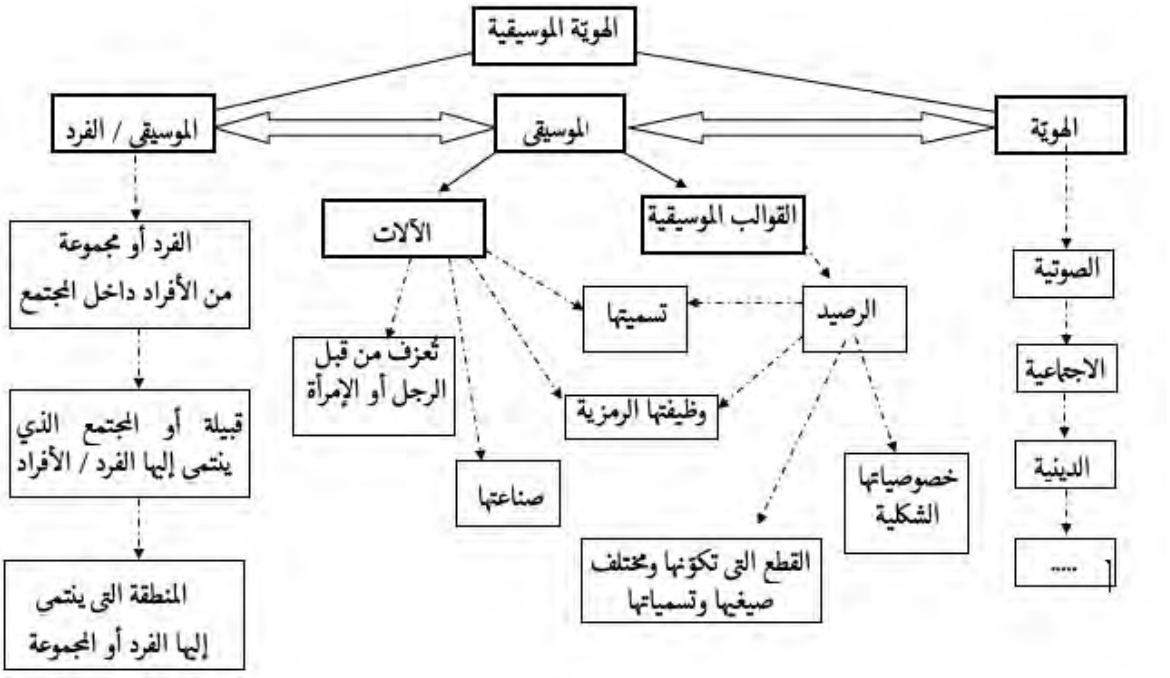
فمن حيث الممارسة الموسيقية المعاصرة يمكن في حدّ ما للعناصر الأدائية أن تؤثّر وبشكل مباشر على الهوية الموسيقية العربية من خلال إدراج عناصر تقنية دخيلة بصفة تجعلها تتفاعل بشكل سلبي، على أنّ الهوية الموسيقية تُعطي صفة الانتماء الثقافي والحضاري انطلاقاً من العناصر المحلية للخطاب الموسيقي وهي الإحساس أو الصفة التي يطلقها الموسيقي على نفسه،

«وهي الوعي الذاتي الذي من خلاله يريد أن يكون أو يؤسس لنفسه كياناً (فردياً أو جماعياً) تكون فيه الخصوصية الموسيقية مميّزة له مع الآخرين، كما أنّ الهوية هي تخيّلات فردية تجعل من الموسيقي يُفكّر ماذا يريد أن يكون وماذا يطمح أن يكون دون أن ينسى في الظاهر والباطن ماذا كان، وهي بذلك تطرح قضية الانتماء الثقافي من منطلق موسيقي»[78].

وانطلاقاً من الفعل الموسيقي وعلاقته بالهوية، فإنّ الهوية الثقافية تكرّس صفة التميّز والمحلية :

« كما أنّها تمثل وعيا للذات والمصير الواحد من موقع الحيز المادي والروحي الذي نشغله في البنية الاجتماعية وبفعل السمات والمصالح المشتركة التي تحدد توجّهات الناس وأهدافهم لأنفسهم ولغيرهم وقد تدفعهم للعمل معاً في تثبيت وجودهم والمحافظة على منجزاتهم وتحسين وضعهم في التاريخ (...) الهوية هي وعي الإنسان وإحساسه بانتمائه إلى مجتمع أو أمّة أو جماعة أو طبقة في إطار الانتماء الإنساني العام»[79].

إلاّ أنّها تمثّل مفهوما ظرفيا متحوّلا حسب الوضع الاجتماعي والسياسي وغيره من الجوانب المؤثّرة، لذا فهي تجمع بين عنصرين وهما الثابت وهو الأصل والمرجع الذي يمكن له أن يكون التراث الجماعي ومختلف المكوّنات المحلية التي تميل إلى الثبات-التي تنساق في تغيّر بطيء حسب الفهم والتأويل ولكنّها تبقى أقلّ تأثراً بالمتغيّرات- أمّا المتحوّل هو كلّ العناصر والجزئيات الفنية التي تتحوّل حسب الواقع الثقافي وعلاقته بالظرفية الزمانية[80]، ومهما تشابهت اللغات

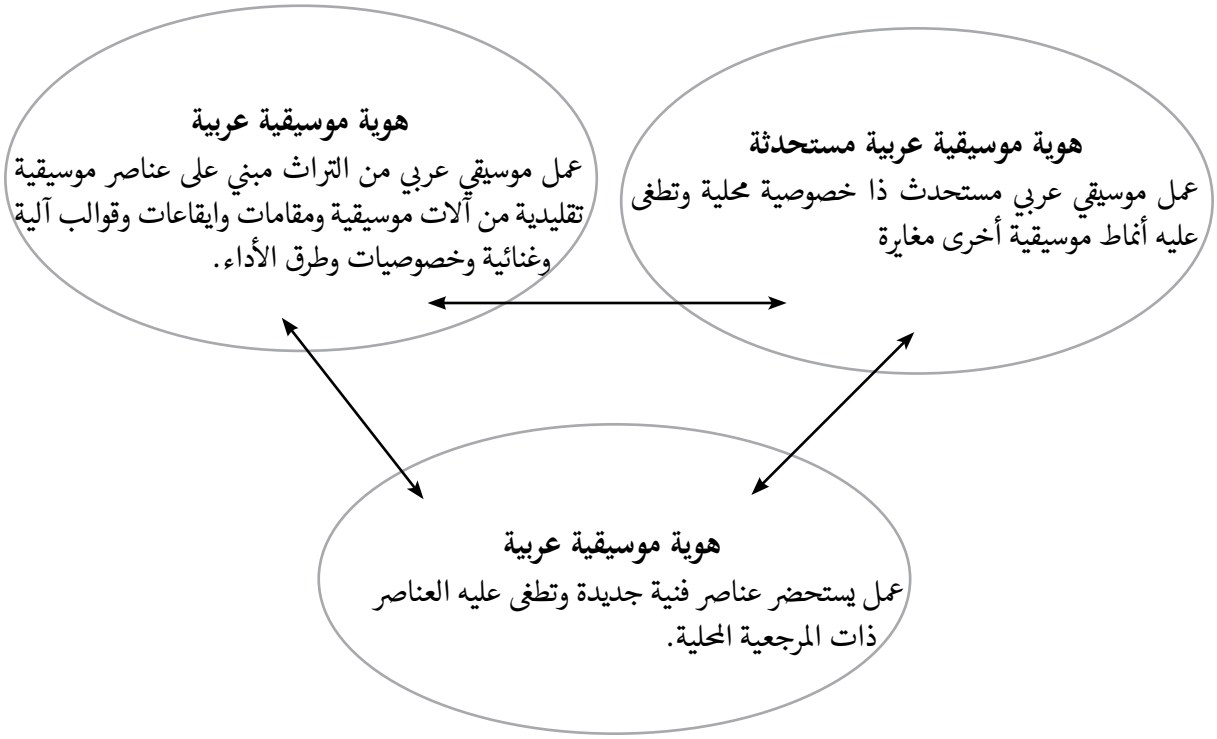


رسم بياني 2 : مكوّنات الهويّة الموسيقية

الموسيقية فإنّ الهوية (بعناصرها الفرعية) تمثّل دائما مقياس التمييز، لأنّ مبدأ الهوية يكمن في إبراز عنصري التميّز والاختلاف، لأنّ التعبير الفني عموماً يكون من خلال أشكال فردية محلية تتفرد بها مجموعة تكون شديدة الخصوصية عن أي هوية ثقافية أخرى[81].

انطلاقًا من الرسم البياني[82] المصاحب يمكن وضع مختلف العناصر (المتحوّلة والثابتة) الفاعلة في تكوين الهويّة الموسيقية وذلك حسب العلاقة الهرمية التي تجمعها ومدى قدرتها على إظهار التميّز والاختلاف، إنّ مجمل هذه العناصر غير كافية لتحديد مركّبات الهوية الموسيقية، وذلك يعود أساسًا لاختلاف الهويات حسب المرجعيات، مع إشارة إلى إمكانية ظهورها في صيغ وصور وأشكال عديدة ومختلفة :

إنّ الهوية الثقافية من زاوية الممارسة الموسيقية تعيش ازدواجية تجمع بين تيار يجرّ بالعملية الإبداعية العربية نحو ما هو حافز للارتقاء وهو المسار الحداثي، والتيار الثاني الذي يكون متشددا مع كلّ ما هو مرتبط بالهوية الثابتة والمحافظة على الموروث الثقافي، وبذلك تبني صفة الإلغاء والإقصاء، والغاية منها التأصّل والمحافظة دون مجابهة التحوّلات الثقافية التي تشهدها شعوب العالم بجميع انتماءاتهم، كما أنّ هذا التيار وفي جانبٍ منه نجده مساهماً في مناهضة التنميط الثقافي، وعليه فإنّ التشبّث بالهوية الثقافية يساعد على التعددية الثقافية بمفهوم الاختلاف في الرؤى الثقافية، وبالتالي التنوّع على مستوى الموروث الخاص بكل قطر أو جهة، كما أنّ مسألة المحافظة على الهوية يمكن لها أن تتصل بعوامل خارجية يفرضها الجانب السياسي، الذي يعطي صبغة الثقافة المهيمنة على الثقافة المتقبّلة، غير أنّ الهاجس الذي يحمله المفكّر والمبدع العربي المعاصر يتنزّل أساسا في ضرورة تأكيد الهوية الثقافية المحلية والتفكير في الإشعاع العالمي، وبالتالي المحاولة لإعادة المميزات التراثية من خلال القراءة والتأويل من منطلق الواقع وبذلك التحيين التراثي.



رسم بياني 3 : أشكال الهوية الموسيقية لدى الشعوب العربية

إنّ كلّ هذه التجاذبات في الآراء حول مسألة الهوية الثقافية في الممارسة الموسيقية العربية المعاصرة ساهمت في بروز تنوّع واختلاف على مستوى الخطاب الموسيقي، حيث تعدّدت العناصر التقنية المدمجة في الجانبين النظري والتطبيقي، فمن خلال هذا الرسم البياني يمكن تحديد الأنماط الثقافية الموسيقية العربية المعاصرة حسب التوجّهات وعلاقتها بالهوية الموسيقية العربية: انظر (رسم بياني 3)

فمن خلال هذا الرسم البياني يمكن تحديد الهوية الموسيقية العربية في ثلاثة تفرّعات أساسية وهي:

الهوية الموسيقية العربية الموروثة والهوية الموسيقية العربية المستحدثة والهوية الموسيقية العربية التراثية، وانطلاقاً من هذه الأقسام يمكن وضع تصنيف للأعمال الموسيقية من خلال بالاستناد على الرسم البياني السابق.

يبرز لنا هذا الرسم مدى صعوبة تصنيف الأعمال الموسيقية وإخضاعها إلى تفرّعات الهوية، كما يظهر لنا هذا الرسم سهولة التمازج بين مختلف العناصر ذات المرجعية المحلية والعناصر ذات المرجعية الأجنبية والتي تنصهر بصفة تلقائية في الأثر الموسيقي.

إنّ المقاييس المعتمدة في تحديد الهويّة الموسيقية العربية تعود بالأساس إلى العناصر الداخلية التقنية (موسيقية بحتة) التي يمكن استخراجها عن طريق التحليل والتعمّق في مختلف الأجزاء المكوّنة للأثر بالاعتماد على النظام المقامي والبنية الإيقاعية وطريقة الأداء والأجراس المعتمدة.

إنّ الخطاب الموسيقي العربي يفرض على المبدع اعتماد صفة التوازن بين هذه الأقسام الثلاثة، أي الجمع بين العناصر التراثية (من خلال توظيف عناصر موسيقية متأصّلة تكرّس مبدأ الانتماء وبالتالي المحافظة على الهوية واللهجة الموسيقية المحلية) والعناصر الموسيقية الجديدة تكون هي أيضاً مساهمة في الحفاظ على مبدإ الهوية الموسيقية، كما أنّ هذا الرسم البياني بأبعاده الثلاث يضع العمل الموسيقي في طور متحوّل غير ثابت قابل للتقبّل السريع والاندماج مع مختلف التأثيرات والإضافات.

• الهوامش

1. BEN ABDELRAZZEK (Seif Allah), Les orchestres arabes modernes influences de l'organologie occidentale et problème d'acculturation, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris 4, 1999, p. 215.
– "L'expédition française fut également à l'origine du déclenchement d'un lent processus d'acculturation, ce Phénomène conséquent au choc des deux cultures : occidentale et l'orientale ".
2. Voir : L'idée modernistes : le cas d'Egypte
– QASSIM HASSAN (Shahrazade), Tradition et modernisme : le cas de la musique arabe au proche-orient, in : L'Homme, N°.171/172, musique et anthropologie, 2004, pp. 353-369. URL :www.jstor.org/stable/27976191.

3. راجع : أبو رزيق (محمّد)، من التأسيس إلى الحداثة "في الفن التشكيلي العربي المعاصر"، الط.1، عمّان، دار فارس للنشر والتوزيع، 2000، ص. 16.
– التيمومي (الهادي)، في أصول الحركة القومية العربية 1839-1920، الط.1، دار محمد علي للنشر، 2002، ص. 50 – 51.

4. يقدّر بعض المؤرّخين أنّ الحملة البونابارتية على مصر ضمّت 4 مهندسين عمرانيّين و4 علماء فلك و3 علماء صيدلة و12 طبيباً وجرّاحاً و15 أديباً وعالم اقتصاد وعالم آثار و9 فنّانين وموسيقيّين و8 كيميائيّين و10 مستشرقين و15 مهندساً جغرافياً و15 مهندساً في قيس الأراضي و21 ميكانيكياً و5 مهندسين في صناعة السفن و18 مهندساً في الجسور والطرقات و4 علماء في المعادن و5 علماء في النّبات و8 غير معروفي الاختصاص و6 خبراء في الطباعة.
5. بوقربة (عبد المجيد)، التراث والحداثة "الحداثة بوصفها أعادة تأسيس جديد للتراث"، الط.1، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1993، ص. 21.
– راجع كذلك :
– LECLERC (Gérard), la mondialisation culturelle civilisation à l'épreuve, presse universitaire de France, Paris, 1ere édition, 2000, P500. (l'expédition de l'Egypte et la naissance de l'islamologie)
6. BEN ABDELRAZZEK (Seif Allah), Op.Cit., p. 216
– QASSIM HASSAN (Shahrazade), Op.Cit., p. 360.
– الجميعي (عبد المنعم ابراهيم)، تطوّر الموسيقى والطرب في مصر الحديثة، الط.1، الجيزة، مطبوعات بريزم الثقافية، وزارة الثقافة المصرية، 2005، ص. 31-30. (الفصل الثاني: تطوّر الموسيقى والطرب من عصر محمد على إلى عصر اسماعيل.)
– BEN ABDELRAZZEK (Seif Allah), Op.Cit, p. 221.
– إضافةً إلى أنّ فترة الخديوي إسماعيل باشا اتسمت باكتساح الأنماط الموسيقية المتقنة والتي يسميها البعض المدرسة الخديوية. انظر:
– LAGRANGE (Frédéric), musiciens et poètes en Egypte au temps de la nahda, Université de paris 8 Saint- Denis, thèse de doctorat, 1994 p. 63.
– (L'apparition de l'école khédiviale)
7. HICKMANN (H), Abrégé de l'histoire de la musique en Egypte, in : Revue de musicologie, T.32., N° 93-94, 1950, p. 18. URL : www.jstor.org/stable/925076 consulté le 28/06/2013.
– " Le pays d'Egypte recommence à jouer un rôle dans le développement de la musique orientale, c'est ici, à l'entrecroisement entre l'est et l'ouest que les divers mouvements culturels (...) donnent de nouvelles impulsion à la musique en Egypte"
– راجع كذلك:
– _VIGREUX (Philippe), " Centralité de la musique égyptienne ", in : Égypte/Monde arabe,Première série, Perceptions de la centralité de l'Égypte 1, [En ligne], mis en ligne le 08 juillet 2008.
– URL : http://ema.revues.org/1157. Consulté le 22/11/2013.
8. BERQUE (Jacques), Langages Arabes du Présent, Coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, Ed. Gallimard, 1974, p. 237.
– " aux yeux de Tawfîq al-H´akîm, " cette musique ancienne, cette musique que l'on appelle orientale, n'est qu'une musique de soirées, née dans les réunions, les beuveries et les veillées nocturnes, alors

que la musique occidentale est née au contraire dans un milieu de sérieux, de tragique "

9. لمزيد التعمّق في هذا المسألة انظر:

- BERQUE (Jacques), Langages Arabes du Présent, pp. 237–240.

10. انظر :

- FARMER (Henry–George), Historical Facts for the Arabian Musical Influence, pp. 2–38.
- (Chp 1 : The arabian influence – 1.The political Contact – 2. The literary and intellectual contact)

11. قطاط (محمود)، التثاقف بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية، الحياة الثقافية، ع. 30، تونس، وزارة الثقافة، 1984، ص. 148 – 149.

- تحدث أيضاً فريديريك لاغرانج عن التبادل الذي حصل بين مصر وتركيا في الفترة التي سبقت محمد على باشا، والتي يقول فيها لاغرانج : "على مدى قرن (أي القرن التاسع عشر) جاءت ثلّة من الموسيقيين العثمانيين لإثارة النخبة (أي الموسيقيين المحليين) وكذلك للتبادل بعلومهم مع العازفين المحليين، ويتجلّى هذا من خلال الفرق الموسيقية التركية التي عرفها المصريون قبل محمد علي، مثل فرق المحتار للموسيقى العسكرية. "انظر :

- LAGRANGE (Frédéric), Musiciens et Poètes en Egypte au temps de la nahda, pp. 55.
- "Tout au long du siècle, des musiciens Ottomans prestigieux affluent à la cour du Caire pour divertir l'élite, mais aussi peut partager leur science avec les âlâtiyya locaux. Au mois un aspect de la musique turque était connu des égyptiens avant muhammad Alî : les orchestres des janissaires. "

12. مفهوم الموسيقى العربية يشمل مختلف موسيقات العالم العربي والإسلامي التي تتفرع حسب انتماءاتها الجغرافية وخصوصياتها الموسيقية من لهجات وايقاعات ونغمات وغيرها، كما تشترك في عدّة خصوصيات موسيقية تقنية لعلّ من أهمها مفهوم المقام والخصوصيات التعبيرية الأخرى، ونحن نقصد هنا بمصطلح الموسيقى العربية جلّ موسيقات العالم العربي التي واكبت مختلف أشكال الاتصال مع الموسيقى الغربية (الأوروبية) في التاريخ المعاصر، لمزيد من التفاصيل راجع العناوين التالية:

- قطاط (محمود)، التراث الموسيقي العالمي: ثراء وتحوّل، ص. 5 – 26. تصدير كتاب:
- الزواري (الأسعد)، المقامات الشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة، تونس، مركز النشر الجامعي، 2008، ص 342.
- سحّاب (فيكتور)، أثر البيئة الجغرافية والبشرية والتاريخية في الموسيقى العربية، مجلّة البحث الموسيقي، المج. 5، ع.1، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، 2006، ص.71 – 93.
- الخولي (سمحة)، حصاد القرن العشرين في الموسيقى، حصاد القرن: المنجزات العلمية والانسانية في القرن العشرين، المج.2، عمّان – الأردن، مؤسسة عبد الرحمان شومان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008، ص.196 – 205.
- _SAKLI (Mourad), Musique néo–traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musical,in : Congrès des musiques arabes dans le monde de l'islam, 2007, pp.1–4. (le concept de la musique arabe)
- SAKLI (Mourad), Musiques du Monde arabe, caractéristiques techniques communes, communication scientifique, Sidi Bousaid, Tunis, Centre des Musiques Arabe et Méditérranéennes, 1998,15 p. (version numérique)
- TOUMA (Habib Hassan), La musique arabe, Trad. Christine Hétier, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 9–11.

13. 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. 3.

14. الصقلي (مراد)، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، تونس، بيت الحكمة، 2008، ص.40.

15. سحاب (الياس)، الموسيقى العربية في القرن العشرين "مشاهد ومحطات ووجوه" ، الط. 1، لبنان، دار الفارابي، 2009، ص. 111.

- راجع كذلك: إيجابيات وسلبيات طرأت على الموسيقى العربية في: قطاط (محمود)، راهن الموسيقى العربية وتحدّيات العصر، الحياة الموسيقية،ع. 33، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب،2004، ص. 31. (الملحق الثالث للمقال)

16. محمد عابد (أمل جمال الدين)، تقاسيم آلة القانون بين التقليدي والمستحدث، الحياة الموسيقية، ع. 35، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، 2005، ص. 84.

17. الدعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، عدد 46، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر 1981، ص.

.173

18. راجع في هذا الصدد :

- الرشيد عبد القادر (يوسف)، الموسيقى العربية ومتطلبات العصر، عالم الفكر، المج.27، ع. 2، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص. 201.

19. الرشيد عبد القادر (يوسف)، العنوان السابق، ص. 202.

20. السحاب (الياس)، العنوان السابق، ص. 87 – 90؛ 92 – 93.

21. لمزييد التوسّع في هذا الموضوع، راجع:

- الشريف (صميم)، الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقى العربية، الحياة الموسيقية، ع.1، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، 1992، ص.57 – 71.
- السحاب (سليم)، سيّد درويش وبعض تجديداته، تراث الموسيقى، ع.1 (عدد خاص)، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2002، ص. 26 – 27.
- عبد السمع (ماجد)، سيّد درويش المدرسة التعبيرية والغناء العربي، تراث الموسيقى، ع.1 (عدد خاص)، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2002، ص.34 – 37.

22. انظر : الماجري (محمد)، التأليف الموسيقي العربي المعاصر "جدلية التأثر والتأثير"، ص. 54–38.

23. QASSIM HASSAN (Shahrazade), Op.Cit., pp. 363–364. (Le prototype de l'orchestre arabe moderne)

- ترجّح بعض المصادر حول مسألة التمازج بين الآلات العربية والغربية إلى أنّ أوّل ظهور لآلة الكمنجة في التخت العربي كان انطلاقاً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر. راجع :

- BELLEFACE (jean–François), TURAT, classicisme et variété : les avatars de l'orchestre oriental au caire au début du XXeme siècle, in : bulletin d'étude orientale, T.39/40, (1987–1988), p. 42. URL :www.jstor.org/stable/41604720. Consulté le 28/06/2013.
- TOUMA (Habib Hassan), La musique arabe, Trad. Christine Hétier, Paris, Buchet/Chastel, 1977, pp. 112–113.
- SAKLI (Mourad), La chanson tunisienne analyse technique et approche sociologique, T.1, thèse de doctorat, université Sorbonne Paris4, 1994, pp.196–198; 202;204–208.

- القرفي (محمد)، دور الكمان في تطوير الموسيقى العربية، الحياة الموسيقية، ع. 39، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامّة للكتب، 2006، ص.15 – 21.

24. SHILOAH (Amnon), la musique dans le monde de l'islam " etude socio–culturelle ", Paris, Fayard, les chemins de la musique, 2002 , p. 237.

- "Le modèle du grand orchestre de l'Ouest, (...) suscita la mise en place d'un corps musical impressionnant qui prit la place de l'ensemble d'autre fois, petit et intime, composé de quatre ou cinq instrumentistes qui, traditionnellement, soutenaient la voix du chanteur. Il arriva que ces nouveaux ensembles reprennent des combinaisons instrumentales traditionnelles, mais ils empruntaient essentiellement à l'occident : s'y greffèrent ainsi guitare, accordéon, banjo, contrebasse, bongos et un pupitre de violons qui devint le cœur de l'ensemble."

25. يتحدث لاغرانج عن وجود فرق تمزج بين الآلات العربية وعدد كبير من الآلات الغربية مع تأكيده على وجود آلة الهارمونيوم، حيث كانت هذه الفرق الموسيقية تؤدي خاصّةً الأعمال المسرحية لشيخ سلامة حجازي والتي كان معظمها يرد في مقامات يمكن لها أن تؤدّى بآلات غربية المعدّلة، لمزيد التعمّق أكثر في هذا المبحث انظر :

- LAGRANGE (Frédéric), Musiciens et Poètes en Egypte au temps de la nahda, p. 86.

26. راجع في هذا السياق :

- LAGRANGE (Frédéric), Musique d'Egypte, Paris, Actes sud, 1996, p. 76. (L'école de la nahdha).
- POCHE (Christian), " De l'homme parfait à l'expressivité musicale. Courants esthétiques arabes au XXe siècle ", in: Cahiers d'ethnomusicologie, N°7, 1994, pp.4–6. (Le comcept d'art–fann)

27. إلاّ أنّه وقد ورد في بعض المصادر التي تعنى بتاريخ نشأة المسرح الموسيقي على أنّه اقترن في البداية مع أحمد أبو خليل القباني 1840 – 1902 الذي سبق له أن تطرّق إلى العروض المسرحية الموسيقية من خلال دمجه لمختلف التواشيح العربية في الأعمال المسرحية : " لقد سعى القباني إلى تقوية البناء المسرحي عنده بالموسيقى والإنشاد والرقص، فكانت النتيجة العملية لكل هذا نشأة البراعم الأولى لفن الأوبريت في البلاد العربية بشكله الفني المتقن (...) لقد جمع القباني لأوّل مرّة بين الغناء والموروث والأدب العربي والتمثيل في وحدة متكاملة يلتقي فيها الرقص

مـع الانشـاد الفـردي والمجماعـي مـع الشـعر مـع الـتراث القصـصي واسـتحق بذلك لقـب مؤسـس المسرح الموسـيقي العربـي". انظر :

- عبد الله (علي)، المسرح الموسيقي العربي، الط.1، الأردن، دار آلية للنشر والتوزيع، 2011، ص. 96.
- الحفنـي (محمود أحمد)، الشـيخ سـلامة حجـازي "رائد المسـلرح العربي"، الـط.1.، القاهرة، دار الكتـاب العربي للنشر والطباعة، 1968، ص. 241.

28. انظر العنوان التالي:

- LAGRANGE (Frédéric), Musiciens et Poètes en Egypte au temps de la nahda, p. 177.

29. سحاب (الياس)، العنوان السابق، ص. 124.

30. انظـر : فتحـي (محمد)، إدمـاج الآلات الغربية في الموسـيقى العربية "بين أنصـار الفكرة ومعارضيها"، مجلّة الموسـيقى، ع. 2، القاهرة، المعهد الملكي للموسـيقى العربيـة، 1935، ص. 14-11.

31. رئيس لجنة الآلات الموسيقية في مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في القاهرة لسنة 1932.

32. JARGY (Simon), La musique Arabe, 2éme éd, coll. Que sais-je ?, n°436, Paris, presses universitaires de France, 1977, p. 85.

- " L'époque d'Abd al-wahhāb et d'um kulsūm a vu déferler sur le monde arabe une nouvelle vague de pénétration musicale européenne (...) cette offensive se manifeste surtout par l'entrée de certain instruments occidentaux dans les orchestres traditionnels, il en résulta, à partir du Iér congrès de musique, une confusion dans les esprits qui devait appeler de nouvelles initiatives."

33. راجع :

- بـن عبـد الجليل (عبد العزيز)، الآلات الموسـيقية بين الإسـتغراب والإسـتعراب، الحياة الموسـيقية، ع .45، سـوريا، وزارة الثقافـة، الهيئة العامة السـورية للكتـب، 2008، ص. 48.

34. المصدر نفسه، ص. 48.

35. SHILOAH (Amnon), Op.Cit., pp. 231-232.(Chapitre III. L'avènement de courants nouveaux)

- " Cela se produisit surtout pour la classe dirigeante et les élites, tout en Turquie qu'on Iran, en Egypte, au Liban, e, Irak, et e, Asie centrale, le sultan selim II, et son cousin Mohamud II de Turquie, le Shah Nasred-Din en Iran, et Mohammad 'Alī en Egypte, chacun à son époque et dans son royaume respectif, étaient convaincus de la nécessité d'entreprendre des réformes, ces monarques estimaient que l'unique modèle digne d'être adopté était celui des institutions occidentales, piliers de la supériorité européenne (...) en régle générale, ces réformes touchaient en premier lieu le monde militaire : onétait profondément convaincu que le survie de la nation dépendait de l'adoption rapide de l'art."

- راجع كذلك:

- _LAGRANGE (Frédéric), musiciens et poètes en Egypte au temps de la nahda, pp. 57-59.
- (la place de la musique occidenatale).
- _SHILOAH (Amnon), Op.Cit., p. 233. (modernisation et occidentalisation de la musique)

36. JARGY (Simon), Op. Cit., pp. 72-73.

- "C'est d'ailleurs la musique militaire qui l'intéresse en premier chef : dés 1824, il crée la 1ére école de musique militaire pour la 1ére fois, la fanfare faisait son apparition en terre arabe."

- انظر في نفس السياق:

- _LAGRANGE (Frédéric), Musique d'Egypte, pp. 70-74. (L'apport musical étranger)

- راجع كذلك:

- _قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية،ص. 54. (حول التغرّب في الموسيقى العربية والأخذ بأسباب العصر)
- _ سـحاب(الياس)، الموسـيقى العربيـة في القـرن العشريـن "مشـاهد ومحطات ووجـوه"، الـط.1، لبنـان، دار الفارابي، 2009، ص. 110-109. (المرحلـة المعـاصرة في مـصر انطلاقـاً مـن حكـم محمد علي الكبـير والخديوي اسـماعيل وفؤاد الأوّل)
- _الخـولي (سـمحة)، القوميـة في موسـيقى القـرن العشريـن، عالـم المعرفـة، ع. 162، كويـت، المجلس الوطنـي للثقافة والفنـون والآداب، 1990، ص.227. (أصـداء القوميـة في الـشرق: مـصر)
- _BEN ABDELRAZEK (Seif Allah), Op. Cit., p. 84. (Les écoles de musique militaire en Egypte)

37. لمزيد التعمّق في هذه المسألة انظر:
- _كتاب مؤتمر الموسيقى العربية (القاهرة 1932)، القاهرة، المطبعة الأميرية، 1933 (تقرير الجنة الرابعة الخاصة بالآلات الموسيقية، ص. 293.)

38. انظر:
- _السحاب (إلياس)، العنوان السابق، ص. 126-125. (قصّة الآلات الأوروبية في الموسيقى العربية)
- _BEYHOM (Amine), op.cit., pp. 7-9. (Rappel sur les instruments et sur certaines particularités techniques de la musique arabe)

39. بن عبد الجليل (عبد العزيز)، العنوان السابق، ص. 49.

40. راجع كذلك:
- صميم (الشريف)، البيانو الشرقي، الحياة الموسيقية، ع. 4.3، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، 1993، ص. 226-218.

41. انظر :
- LAGRANGE (Frédéric), Musiciens et Poètes en Egypte au temps de la nahda, p. 184.

42. نذكر هنا تجربة Alois Haba الذي قام بتجزئة السلّم الموسيقي إلى أبعاد جزئية تصل إلى حدّ الستّة أعشار: انظر،
- ALOIS (Haba), Fantasie N°2 " For quater-Tone PianoForte Op.19 Pour piano à quart de ton ", London-don, Universel-Edition, 1925, p. 3.
- راجع كذلك مختلف الرموز التي اعتمدها جلّ الموسيقيين الغربيين بدايةً من سنة 1893 الذي عمل على وضع طريقة تدوين جديدة لآلة البيانو ذات ربع البعد:

43. GOUBAULT (Christian), vocabulaire de la musique à l'aube du XXéme siècle, Coll. Musique ouverte, Paris, Minerve, 2000, pp. -9899.
- _السحاب (فكتور)، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، الط.1، بيروت، دار العلم للملايين، 1987، ص. 46.
- تطرّق هنا الكاتب إلى تجربة إميل العريان في اختراع بيانو عربي وذلك بالتعرّض إلى مختلف الاشكاليات التي واجهها العريان لادماج هذه الآلات حيث أنّ هذه الآلة لم تكن قادرة على أداء اللحن العربي إلاّ في حدود ضيّقة، بالإضافة إلى ذكر تجارب أخرى تعود إلى عبد الله شاهين في مصر ووجيهة عبد الحق في دمشق حيث تضمّنت تجربتها صناعة بيانو شرقي يحتوي ديوانه على جميع الأرباع الاثني عشر المعدّلة.

44. كتاب مؤتمر الموسيقى العربية (القاهرة 1932)، ص. 397.

45. طنوس (يوسف)، المصطلحات في الموسيقى العربية "مشروع الحداثة"، الحياة الموسيقية، ع. 46، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، 2008، ص. 9.

46. طنوس (يوسف)، العنوان السابق، ص. 10.

47. طنوس (يوسف)، العنوان السابق، ص. 12.
- راجع كذلك في نفس السياق:
- الورتاني (عزيز)، منهج التحليل الموسيقي العربي واشكالية ترجمة المصطلحات التقنية، مداخلة علمية في ندوة الترجمة في المعارف الموسيقية والموسيقولوجية، الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية، مركز الموسيقى العربية والمتوسّطية، 6 و 7 ماي 2014.
- تطرقنا من خلال هذه الدراسة إلى اشكالية تعدد ترجمة المصطلح العلمي المختص في مجال العلوم الموسيقية وبالتحديد في منهج التحليل الموسيقي الخاص بمؤلّفات موسيقى عربية، كما أوردنا في نفس السياق مشكلة توحيد المصطلحات العلمية المترجمة واختلافها من حيث السياق والمعنى والصورة الذهنية.

48. طنوس (يوسف)، العنوان السابق، ص. 14.

49. SAADÉ (Gabriel), l'histoire de la musique arabe, in : Bulletin d'études orientales, T.45, 1993, p. 213.
- URL: www.jstor.org/stable/40591371.
- " la musique arabe ne peut plus, à elle seule, nourrir l'âme de l'auditeur et capter son attention. Toute la musique arabe, dont les bases ont, été jetées par Mohammad Osmân et abdo al-hamouli, est éloignée des éléments de pensées, de la médiation et du cerveau, le chant n'est plus qu'un accessoire (...) des réjouissances. La musique arabe ignore l'harmonie et la diversité que procure l'orchestration. Pour le faire progresser, il faut lui inoculer les éléments de la musique occidentale. "

50. السحاب (سليم)، الموسيقى العربية والهارموني، الحياة الموسيقية، ع. 9، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة

السـورية للكتـب، 1995، ص. 25.

51. قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية، ص.57.

52. انظر:

- JARGY (Simon), Op.Cit., p.72. (Chapitre 3.1. Formes traditionnel et impact européen au XIX siècles)

53. انظر :

- AYARI (Mondher), l'écoute des musiques arabes improvisée " essai de psychologie cognitive de l'audition ", Paris, Harmattan, 2003, pp. 241-251. / (Chapitre IV: Penser la musique arabe moderne)

54. الخميـسي (فتحـي)، ثنائيـة العقل الموسـيقي العربي، الحيـاة الموسـيقية، ع. 39، سـوريا، وزارة الثقافـة، الهيئة العامة السـورية للكتب،2004، ص. 9.

55. BEYHOM)Amine), " Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation: ", in : Filigrane [En ligne], N°5, Musique et globalisation, p. 10.URL: http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=168

- " Pour les compositeurs :
- 1. Employer largement les règles de l'harmonie occidentale adaptées à notre musique.
- 2. Utiliser au besoin les formes occidentales : suite, sonate, etc.
- 3. Employer les instruments orientaux.
- Pour les Instrumentistes :
- Acquérir une technique analogue à la technique occidentale.
- Pour les théoriciens :
- Codifier les règles de notre musique et fixer ses gammes.
- Pour les gouvernements arabes :
- 1. Fortifier les branches orientales dans nos conservatoires où les études doivent être rationnelles, et neplus séparer par une cloison étanche l'enseignement des deux branches occidentale et orientale.
- 2. S'occuper de la fabrication d'un piano arabe indispensable à des expériences futures "

56. راجع :

- القـدسي (محمـد كامل)، علم النفس الموسـيقي ومبـادئ علم الاجتماع الموسـيقي في خدمة الموسـيقى العربيـة وتطورها، الحياة الموسـيقية، ع. 12، سـوريا، وزارة الثقافة، 1996، ص. 20.

57. التريكـي (منـير)، الخطاب الموسـيقي مـؤشّرًا على الهويّـة، كتاب أعمـال المؤتمر الثاني حول الخطاب الموسـيقي وسـؤال الهويّـة، صفاقس/تونـس، المعهـد العالي للموسـيقى، وحـدة البحـث في تحليل الخطـاب الموسـيقي، 2014، ص. 60. / انظـر العنصر 1.المقاربـات الاجتماعيـة للخطاب الموسـيقي (بتصرّف في النـصّ الأصلي)

58. لمزيد التعمّق أكثر في هذه المسألة انظر:

- DURING (Jean), L'oreille et la voix de l'orient, in : Congrès des musiques dans le monde de l'islam, Assilah, 2007, 8 p. (version numérique)
- http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/during-2007.pdf

59. عاشـور (أحمـد)، التقنيات الحديثـة في الموسـيقى، الحياة الثقافيـة ع. 5، تونس، وزارة الشـؤون الثقافيـة، 1978، ص. 109.

60. انظر :

- عيـدون (أحمـد)، الـشروط الموضوعيـة لنجاعـة النشـاط الموسـيقي عـلى مشـارف القـرن الواحـد والعشريـن، الحياة الموسـيقية، ع. 9، سـوريا، وزارة الثقافـة، الهيئـة العامـة السـورية للكتـب، 1995، ص. 36 - 41.

61. قطاط (محمود)، راهن الموسيقى العربية وتحدّيات العصر، ص. 11.

62. قوجـة (محمـد)، تداخـل المقوّمـات الابداعية والعوامـل الاجتماعيـة في تكييف ملامح وآليـات الظاهرة الموسـيقية، مجلّة البحث الموسـيقي، المـج. 5، ع.1، الأردن، المجمـع العربي للموسـيقى، 2006، ص.51 - 52.

63. راجع :

- الصقلي (مراد)، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، ص. 22.
- الباب الأوّل: 2.في وضع التراث الموسيقي ومفهوم الموسيقى التراثية.

64. راجـع العـدد الأوّل مـن المجلّـد الثالـث لمجلـة البحث الموسـيقي الخـاص بالصوتيـات والإعلاميـة في الموسـيقى العربية للمجمـع العربي للموسـيقى لسـنة 2004.
65. الصقلي (مراد)، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، ص. 24.
66. راجـع : الورتانـي (عزيـز)، الكتابـة الأركسـترالية لآلة العود مـن خلال كونشرتـو الأندلس لمارسـال خليفـة، بحث لنيل شـهادة الماجسـتير في الموسـيقى والعلوم الموسـيقية، تونس، المعهد العـالي للموسـيقى، 2012، 341 ص.
67. بشّة (سمير)، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، ص. 113.
68. قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية، ص. 71.
69. قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية، ص. 72.
- في السـياق ذاتـه يؤكّـد الأسـعد الـزواري في معـرض سـياق حديثه عـن ماهية الخطـاب الموسـيقي في خضـم التحوّلات والتأثّـر والتأثير على أهمية اسـتغلال اللسـان المقامي المتواتـر من دون التعلّق بالنماذج الموسـيقية الوافـدة وأو لا يتقوقع حـول نماذج مقامية مسـتهلكة والتي تمثّـل قوالب أو صيغ جاهـزة. وبالتالي غيـاب التجديد الايجابي الانسـياق في كلّ ما هـو ثابـت. لمزيد التعمّـق في هذا الموضـوع، راجع:
- الزواري (الأسعد)، العنوان السابق، ص. 29-28.
70. قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية، ص. 80.
71. المصدر نفسه، ص. 87.
- راجع كذلك:
- GUETTAT (Mahmoud), La tradition musicale arabe, p.73. (Tradition et modernité dans la musique arabe)
72. AYARI (Mondher), Op.Cit., p. 76-78.
73. DURING (Jean), question de gout, "l'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'islam", in: cahier de musique traditionnelles, vol.7., esthétiques, 1994, p.43.
74. الصقلي (مراد)، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، ص.59.
75. قطاط (محمود)، التراث الموسيقي العالمي: ثراء وتحوّل، تصدير كتاب:
76. الزواري (الأسعد)، المقامات الشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة، تونس، مركز النشر الجامعي، 2008، ص. 5.
77. قطـاط (محمـود)، الهويّـة والإبداع في الموسـيقى العربية، مجلـة الوحـدة، ع. 59-58، الرباط، المجلـس القومي للثقافة العربيـة، 1989. ص. 1.(نسـخة رقمية)
78. مقدّمـة كتـاب أشـغال النـدوة العلمية حول خطـاب الهوية المنعقـدة في إطار ربيع الربـاط للثقافة الامازيغيـة، المغرب، الجمعيـة المغربية للبحث والتبادل الثقـافي، 2006، ص. 5.
- يمكن الإطلاع كذلك على:
- _بن نعمان (أحمد)، الهوية الوطنية : الحقائق والمغالطات، الجزائر، دار الأمّة، 1996، ص. 21.
79. بشّـة (سـمير)، أي معنى للهويّة في الموسـيقى التونسـية في خضـم التحوّلات الثقافيـة والتكنولوجية الرقميـة، القاموس النقـدي للهويـات الثقافيـة واسـتراتيجيات التنمية بتونـس، وزارة العليـم العالي والبحـث العلمـي والتكنولوجيا، جامعة تونـس، 2007، ص. 61.
80. بـركات (حليـم)، الهويـة "أزمـة الحداثـة والوعـي التقليـدي، الط.1، بـيروت، لبنـان، ريـاض الرايس للكتـب والنشر، 2004، ص. 237.
81. انظر:
- _ الهرمـاسي (محمـد صالح)، مقاربة في إشـكالية الهويّـة "المغرب العربي المعـاصر"، الط.1، دمشـق، دار الفكر، 2001، ص. 30. (البـاب الأوّل / الفصـل الأوّل: الهويّة الشـاملة والخصوصية المغاربيـة: إلتقاء أم افتراق)
- _ DEFRANCE (Yves), " Distinction et identité musicales, une partition concertante ", in : Cahiers d'ethnomusicologie,N° 20, 2007, pp.9-27.
82. انظر:
- الهرماسي (محمد صالح)، العنوان السابق، ص. 20.
83. FERNANDO (Nathalie), " La construction paramétrique de l'identité musicale ", in: Cahiers d'ethnomusicologie, N°20, 2007, pp. 42. URL : http://ethnomusicologie.revues.org/250

• المصادر والمراجع

- أبـو رزيـق (محمّد)، مـن التأسـيس إلى الحداثة "في الفن التشـكيلي العربـي المعاصر"، الـط.1، عمّـان، دار فارس للنشر والتوزيع، 2000.
- بركات (حليم)، الهوية "أزمة الحداثة والوعي التقليدي، الط.1، بيروت، لبنان، رياض الرايس للكتب والنشر، 2004.
- بشّـة (سـمير)، أي معنـى للهويّة في الموسـيقى التونسـية في خضم التحـوّلات الثقافيـة والتكنولوجية الرقميـة، القاموس النقـدي للهويـات الثقافيـة واسـتراتيجيات التنمية بتونـس، وزارة العليـم العالي والبحـث العلمـي والتكنولوجيا، جامعة تونس، 2007.
- بـن عبـد الجليل (عبد العزيز)، الآلات الموسـيقية بين الإسـتغراب والإسـتعراب، الحياة الموسـيقية، ع .45، سـوريا، وزارة الثقافة، الهيئـة العامة السـورية للكتب، 2008.
- بن نعمان (أحمد)، الهوية الوطنية : الحقائق والمغالطات، الجزائر، دار الأمّة، 1996.
- بوقربـة (عبـد المجيد)، الـتراث والحداثـة "الحداثة بوصفها أعادة تأسـيس جديـد للتراث"، الـط.1، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1993.
- التريكـي (منـير)، الخطاب الموسـيقي مـؤشّرًا على الهويّـة، كتاب أعمـال المؤتمر الثاني حول الخطاب الموسـيقي وسـؤال الهويّـة، صفاقس/تونـس، المعهد العالي للموسـيقى، وحدة البحـث في تحليل الخطاب الموسـيقي، 2014.
- التيمومي (الهادي)، في أصول الحركة القومية العربية 1920-1839، الط.1، دار محمد علي للنشر، 2002.
- الجميعـي (عبـد المنعم ابراهيم)، تطوّر الموسـيقى والطـرب في مصر الحديثة، الـط.1، الجيزة، مطبوعـات بريزم الثقافية، وزارة الثقافة المصرية، 2005.
- الحفنـي (محمود أحمد)، الشـيخ سـلامة حجـازي "رائد المسـلرح العربي"، الـط.1.، القاهرة، دار الكتـاب العربي للنشر والطباعة، 1968.
- الخميـسي (فتحـي)، ثنائيـة العقل الموسـيقي العربي، الحيـاة الموسـيقية، ع. 39، سـوريا، وزارة الثقافـة، الهيئة العامة السـورية للكتب،2004.
- الخـولي (سـمحة)، القوميـة في موسـيقى القـرن العشريـن، عالـم المعرفـة، ع. 162، كويـت، المجلـس الوطنـي للثقافة والفنـون والآداب، 1990.
- الخـولي (سـمحة)، حصاد القرن العشرين في الموسـيقى، حصـاد القرن: المنجـزات العلمية والانسـانية في القرن العشرين، المج.2، عمّان-الأردن، مؤسسـة عبد الرحمان شـومان، المؤسسـة العربية للدراسـات والنشر، 2008..
- الرشـيد عبـد القـادر (يوسـف)، الموسـيقى العربيـة ومتطلبات العـصر، عالم الفكـر، المـج.27، ع. 2، الكويـت، المجلس الوطني للثقافـة والفنـون والآداب، 1998.
- الزواري (الأسعد)، المقامات الشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة، تونس، مركز النشر الجامعي، 2008.
- السـحاب (سـليم)، الموسـيقى العربيـة والهارمونـي، الحيـاة الموسـيقية، ع. 9، سـوريا، وزارة الثقافـة، الهيئـة العامـة السـورية للكتـب، 1995.
- السـحاب (سـليم)، سـيّد درويـش وبعـض تجديداتـه، تـراث الموسـيقى، ع.1 (عدد خـاص)، القاهـرة، المركـز القومي للمسرح والموسـيقى والفنـون الشـعبية، 2002..
- السحاب (فكتور)، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، الط.1، بيروت، دار العلم للملايين، 1987.
- سـحّاب (فيكتـور)، أثـر البيئـة الجغرافية والبشريـة والتاريخية في الموسـيقى العربية، مجلّـة البحث الموسـيقي، المج. 5، ع.1، الأردن، المجمـع العربي للموسـيقى، 2006.
- سحاب(الياس)، الموسيقى العربية في القرن العشرين "مشاهد ومحطات ووجوه"، الط.1، لبنان، دار الفارابي، 2009.
- السـيسي (يوسـف)، الدعـوة إلى الموسـيقى، عالم المعرفة، عـدد 46، الكويـت، المجلس الوطنـي للثقافة والفنـون والآداب، أكتوبر 1981
- الشريـف (صميـم)، الـدور الكبير لمحمـد القصبجي في تجديد الموسـيقى العربية، الحياة الموسـيقية، ع.1، سـوريا، وزارة الثقافة، الهيئـة العامة السـورية للكتب، 1992.
- الصقلي (مراد)، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، تونس، بيت الحكمة، 2008.
- طنـوس (يوسـف)، المصطلحـات في الموسـيقى العربيـة "مـشروع الحداثة"، الحيـاة الموسـيقية، ع. 46، سـوريا، وزارة الثقافـة، الهيئـة العامة السـورية للكتـب، 2008.
- عاشور (أحمد)، التقنيات الحديثة في الموسيقى، الحياة الثقافية ع. 5، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، 1978.
- عبـد السـمع (ماجد)، سـيّد درويش المدرسـة التعبيرية والغنـاء العربي، تـراث الموسـيقى، ع.1 (عدد خـاص)، القاهرة، المركـز القومي للمسرح والموسـيقى والفنون الشـعبية، 2002.

- عبد الله (علي)، المسرح الموسيقي العربي، الط.1، الأردن، دار آلية للنشر والتوزيع، 2011.
- عيدون (أحمد)، الشروط الموضوعية لنجاعة النشاط الموسيقي على مشارف القرن الواحد والعشرين، الحياة الموسيقية، ع. 9، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، 1995.
- فتحي (محمد)، إدماج الآلات الغربية في الموسيقى العربية "بين أنصار الفكرة ومعارضيها"، مجلّة الموسيقى، ع. 2، القاهرة، المعهد الملكي للموسيقى العربية، 1935.
- القدسي (محمد كامل)، علم النفس الموسيقي ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة الموسيقى العربية وتطورها، الحياة الموسيقية، ع. 12، سوريا، وزارة الثقافة، 1996.
- القرفي (محمد)، دور الكمان في تطوير الموسيقى العربية، الحياة الموسيقية، ع. 39، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامّة للكتب، 2006.
- قطاط (محمود)، التثاقف بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية، الحياة الثقافية، ع. 30، تونس، وزارة الثقافة، 1984.
- 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.
- قطاط (محمود)، الهويّة والإبداع في الموسيقى العربية، مجلة الوحدة، ع. 59-58، الرباط، المجلس القومي للثقافة العربية، 1989.
- قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية، الط.1، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1978.
- قطاط (محمود)، راهن الموسيقى العربية وتحدّيات العصر، الحياة الموسيقية،ع. 33، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب،2004.
- قوجة (محمد)، تداخل المقوّمات الابداعية والعوامل الاجتماعية في تكييف ملامح وآليات الظاهرة الموسيقية، مجلّة البحث الموسيقي، المج. 5، ع.1، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، 2006.
- كتاب مؤتمر الموسيقى العربية (القاهرة 1932)، القاهرة، المطبعة الأميرية.
- الماجري (محمد)، التأليف الموسيقي العربي المعاصر "جدلية التأثر والتأثير"، الحياة الموسيقية، ع. 33، سوريا، وزارة الثقافة، 2004.
- محمد عابد (أمل جمال الدين)، تقاسيم آلة القانون بين التقليدي والمستحدث، الحياة الموسيقية، ع. 35، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، 2005.
- الورتاني (عزيز)، الكتابة الأركسترالية لآلة العود من خلال كونشرتو الأندلس لمارسال خليفة، بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى والعلوم الموسيقية، تونس، المعهد العالي للموسيقى، 2012.
- الورتاني (عزيز)، منهج التحليل الموسيقي العربي واشكالية ترجمة المصطلحات التقنية، مداخلة علمية في ندوة الترجمة في المعارف الموسيقية والموسيقولوجية، الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية، مركز الموسيقى العربية والمتوسّطية، 6 و 7 ماي 2014.
- ALOIS (Haba), Fantasie N°2 " For quater-Tone PianoForte Op.19 Pour piano à quart de ton ", London, Universel-Edition, 1925.
- AYARI (Mondher), l'écoute des musiques arabes improvisée " essai de psychologie cognitive de l'audition ", Paris, Harmattan, 2003.
- BELLEFACE (jean-François), TURĀT, classicisme et variété : les avatars de l'orchestre oriental au caire au début du XXeme siècle, in : bulletin d'étude orientale, T.39/40, (1987-1988). URL :www.jstor.org/stable/41604720.
- BEN ABDELRAZZEK (Seif Allah), Les orchestres arabes modernes influences de l'organologie occidentale et problème d'acculturation, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris 4, 1999
- BERQUE (Jacques), Langages Arabes du Présent, Coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, Ed. Gallimard, 1974.
- BEYHOM)Amine), " Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation : ", in : Filigrane [En ligne], N°5, Musique et globalisation.URL: http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=168
- DEFRANCE (Yves), " Distinction et identité musicales, une partition concertante ", in : Cahiers d'ethnomusicologie, N° 20, 2007.

- DURING (Jean), L'oreille et la voix de l'orient, in : Congrès des musiques dans le monde de l'islam, Assilah, 2007.
- DURING (Jean), question de gout, "l'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'islam", in: cahier de musique traditionnelles, vol.7., esthétiques, 1994.
- FARMER (Henry–George), Historical Facts for the Arabian Musical Influence, Coll. Studies in the music of the middle ages, London, Hinrichsen, 1930.
- FERNANDO (Nathalie), " La construction paramétrique de l'identité musicale ", in: Cahiers d'ethnomusicologie, N°20, 2007 . http://ethnomusicologie.revues.org/250.
- GEUTTAT (Mahmoud), La tradition musicale arabe, centre national de documentation pédagogique, ministère de l'éducation, Nancy, France, 1986.
- GOUBAULT (Christian), vocabulaire de la musique à l'aube du XXéme siècle, Coll. Musique ouverte, Paris, Minerve, 2000.
- HICKMANN (H), Abrégé de l'histoire de la musique en Egypte, in : Revue de musicologie, T.32., N° 93–94, 1950.
- JARGY (Simon), La musique Arabe, 2éme éd, coll. Que sais–je ?, n°436, Paris, presses universitaires de France, 1977.
- LAGRANGE (Frédéric), musiciens et poètes en Egypte au temps de la nahda, Université de paris 8 Saint– Denis, thèse de doctorat, 1994.
- LAGRANGE (Frédéric), Musique d'Egypte, Paris, Actes sud, 1996.
- LECLERC (Gérard), la mondialisation culturelle civilisation à l'épreuve, presse universitaire de France, Paris, 1ere édition, 2000
- POCHE (Christian), " De l'homme parfait à l'expressivité musicale. Courants esthétiques arabes au XXe siècle ", in: Cahiers d'ethnomusicologie, N°7, 1994.
- QASSIM HASSAN (Shahrazade), Tradition et modernisme : le cas de la musique arabe au proche–orient, in : L'Homme, N°.171/172, musique et anthropologie, 2004.
- SAADÉ (Gabriel), l'histoire de la musique arabe, in : Bulletin d'études orientales, T.45, 1993.
- SAKLI (Mourad), La chanson tunisienne analyse technique et approche sociologique, T.1, thèse de doctorat, université Sorbonne Paris4, 1994.
- SAKLI (Mourad), Musique néo–traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musical,in : Congrès des musiques arabes dans le monde de l›islam, 2007.
- SAKLI (Mourad), Musiques du Monde arabe, caractéristiques techniques communes, communication scientifique, Sidi Bousaid, Tunis, Centre des Musiques Arabe et Méditérranéennes, 1998.
- SHILOAH (Amnon), la musique dans le monde de l'islam " etude socio–culturelle ", Paris, Fayard, les chemins de la musique, 2002.
- TOUMA (Habib Hassan), La musique arabe, Trad. Christine Hétier, Paris, Buchet/Chastel, 1977.
- URL: www.jstor.org/stable/40591371.
- VIGREUX (Philippe), " Centralité de la musique égyptienne ", in : Égypte/Monde arabe,Première série, Perceptions de la centralité de l'Égypte 1, [En ligne], mis en ligne le 08 juillet 2008.

- **الصور**

1. https://www.freepik.com/f
2. https://www.italia.it/fileadmin/src/img/cluster_gallery/passioni_italia/orchestre/Orchestra_Haydn_Bolzano_e_Trento.jpg

ثقافة مادية

النسيج التقليدي بجهة المنستير:
المهارات والمنسوجات والدّلالات 180

ثوب المرأة السلطية:
بعد حضاري وخصوصية مكانية 192

د. إسمهان بن بركة – تونس

النسيج التقليدي بجهة المنستير: المهارات والمنسوجات والدّلالات

الخلاّلة قطارش مع حزام الشّملة والحلي التقليديّة

يشكّل النسيج التقليدي نشاطا حرفيّا رئيسيّا بجهة المنستير أين انتشر منذ قرون ليشمل مختلف مناطقها. وقد اشتهرت كلّ الجهة تقريبا بمختلف أنواع النسيج اليدوي حتّى أصبح من أهمّ الحرف التي يتعاطاها الرّجال والنّساء مقارنة بباقي المهن التقليديّة التي ما تزال منتشرة بالمنطقة. ويرتبط النسيج بجملة من المعارف والمهارات المتناقلة التي تحوّلت إلى «فن فطري يخضع لتقاليد متوارثة عبر الأجيال»[1]، يساهم في صونه وتطويره معشر الحرفيّين والحرفيّات. وتتنوّع المنسوجات بالجهة لتشمل الألبسة والأغطية والمفروشات الثّريّة بالألوان والأشكال والزخارف الّتي تعدّ جزءا لا يتجزّأ من المنسوج ومكمّلة له وعنصرا أساسيّا من «البناء النسيجي المتكامل»[2]. ولم تعد الزخارف والرّسوم تقتصر على الوظيفة الجماليّة فحسب وإنّما تجاوزتها لتصبح علامات للفكر الرّمزي والدّلالات الثقافيّة السّائدة وتعكس تنوّعا حضاريّا هامّا.

وما تزال الجهة تحافظ على تقاليدها الحرفيّة في النسيج بالرّغم من التراجع الّذي سجّلته مقارنة بالفترات الماضية خاصّة أمام انتشار مراكز النسيج العصري الّذي يقوم على استخدام الآلات الحديثة للحصول على المنسوجات العصريّة. لذلك سنسعى من خلال هذه الدّراسة إلى عرض قطاع النسيج التقليدي بجهة المنستير كنوع من التوثيق لهذه الحرفة وحفاظا على تراث حرفي وثقافي له خصوصيّاته بالرّجوع إلى العمل الميداني المنجز والمتمثّل في جرد الحرف التقليديّة بالجهة واستنادا إلى مادّة ببليوغرافيّة متنوّعة.

المعارف والمهارات المرتبطة بالنسيج: المواد الأوليّة، أدوات العمل ومراحله :

عُرفت جهة المنستير بعراقة منسوجاتها وتنوّع المهارات والمعارف المرتبطة بممارسة هذه الحرفة والمكتسبة عبر توارثها وتناقلها خلال عقود طويلة من الخبرة والعمل في هذا المجال. ولعلّ من أبرز مدن الجهة الّتي ذاع صيتها في ميدان النسيج التقليدي نذكر مدينة قصر هلال تليها عدّة مدن أخرى مثل مدينة المنستير، مركز الجهة، ومدينة خْنيس ولمْطة وصَيّادة وبوحْجَر وطْبُلْبَة وغيرها. وتختلف المنسوجات التقليديّة من منطقة إلى أخرى داخل نفس الجهة من حيث الأشكال والألوان والأحجام والزخارف ولكن أيضا من حيث المواد الأوليّة الّتي صنعت منها، حيث تمثّل المواد الطبيعيّة والحيوانيّة أبرز المواد الّتي تعتمد عليها حرفة النسيج التقليدي. وتتمّ عمليّة النّسج بنفس الأدوات تقريبا في كامل الجهة مع ضرورة التأكيد على أهميّة انتشار الأنوال الأفقيّة بجهة السّاحل عموما.

1) المواد الأوليّة الأساسيّة:

تتوفّر بالجهة وخاصّة بمدينة قصر هلال مختلف المواد الأوليّة الأساسيّة لعمليّة النسيج والّتي تشتقّ من مصادر طبيعيّة كالقطن وحيوانيّة كالصّوف والحرير، ولا وجود لإشكال على مستوى الحصول على هذه المواد وعلى الأقمشة بصفة عامّة الّتي ازدهرت تجارتها بالحوض المتوسّطي منذ القرنين الخامس عشر والسّادس عشر[3] بعد أن برزت الإمبراطوريّة العثمانيّة كأحد أهمّ أطراف التبادل التجاري في مجال إنتاج وتصدير المنسوجات. ويعتبر الصّوف المادّة الأكثر انتشارا توفّره بعض مناطق الجهة وكذلك العديد من جهات البلاد. أمّا الحرير فيتمّ استيراده من الخارج ويقع جلب معظمه من خارج الجهة وبيعه انطلاقا من دكاكين خاصّة شأنه في ذلك شأن القطن. وقد سجّل الحرير بتونس وبلدان شمال إفريقيا عموما تراجعا هامّا عبر فترات تاريخيّة مختلفة بالرّغم من ازدهاره في السّابق، أين كانت تتمركز أكبر ورشات إنتاج الحرير ومتاجر بيعه بالبحر الأبيض المتوسّط خلال العهد الأموي[4] وبعد أن برع العرب في الفترة الوسيطة في مجال الحرير، ووفرة انتشار أشجار التوت بهذه البلدان والّتي كانت تغذّي أعدادا هائلة من دود القزّ[5]. وبالنسبة للقطن فقد كانت بلدان شمال إفريقيا تنتج القطن بوفرة حتى في الفترات القديمة من ذلك مثلا امتداد مزارع القطن بقرطاج وغيرها من المناطق[6]. ويعتبر القماش في الفترة الوسيطة مصدر ثراء حيث كانت الأنسجة من الأقمشة والألبسة الرّفيعة تُشترى وتُخبّأ لتباع لاحقا خلال الأزمات[7].

يتمّ إعداد الخيوط الصوفيّة والقطنيّة الطبيعيّة والمصبوغة إضافة إلى الخيوط الحريريّة، وتمزج بعض هذه الخيوط للحصول على منسوجات مصنوعة من خليط من المواد، في حين يترك البعض الآخر على حاله. وقد أفرز نسج مختلف هذه الخيوط قطعا متنوّعة تجمع بين المنسوجات الصّوفيّة والمنسوجات القطنيّة والمنسوجات الحريريّة ومنسوجات تتكوّن من حرير وقطن أو حرير وصوف. وتمثّل عادة تحضير الصّوف وتحويله إلى خيوط جاهزة للنسيج مهارة تتقاسمها الجهة مع غيرها من الجهات ولو بدرجات متفاوتة، وتعتبر مرحلة أساسيّة لتوفير الخيوط اللاّزمة للنسيج.

يحظى إعداد الصّوف باهتمام خاصّ من قبل النّساء حيث يجتمعن للتعاون على مختلف مراحل تحضيره وتسمّى العمليّة محليّا «طْوَازَة». وقد عُرفت مدينة خْنيس مثلا بجودة خيوطها أين يقع إعداد الصّوف

2

غسل الصوف بمياه البحر

انطلاقا من فصله عن الجلد وصولا إلى تحويله إلى خيوط مخصّصة للنّسيج مرورا بغسله وتنقيته وتمشيطه وغزله. وتبدأ العمليّة بغسل الصّوف إمّا في المنزل وإمّا على الشاطئ للاستفادة من ماء البحر، فكثيرا ما يتمّ أخذ جلد الشّاة إلى البحر لغسله مع ضربه بالعصى التي تسمّى «الصبّاطة» وفي جهات أخرى «الخبّاطة» لإزالة ما علق به من شوائب، ويُفصل الصّوف عن الجلد وهو مبلّل. يؤخذ الصّوف ثانية إلى البحر فيغسل جيّدا وفي المنزل يعاد غسله بالماء الصالح للشراب ومسحوق الغسيل، ثمّ يترك في ماء الغسيل ليلة كاملة ويضاف إليه مسحوقا آخر أبيض اللون لتبييضه وحمايته من آفة السّوس. وفي النهاية يُغسل الصّوف مرّة أخيرة ويجفّف ثمّ ينقّى يدويّا من الشوائب وبعدها تتم قردشته بأداة «القرداش» أي تمشيطه حتى يصبح ناعما، ثمّ يُغزل بواسطة المغزل حتى الحصول على خيوط نسيج سميكة أو رقيقة حسب الحاجة، تسمّى خيوط «طُعْمَة وقْيام».

وانتشر في هذه المنطقة صبغ الصّوف طبيعيّا وحتّى القطن باعتماد مجموعة من النّباتات[8] من أهمّها قشور الرمّان ونبتة «القرّيصة» ودباغ الشّجر وكذلك نبتة النّيلة للحصول على اللون الأزرق الدّاكن و«الأرجاقنو» للأصفر والأخضر و«الكشنيلة» للأحمر[9]، وذلك قبل أن يتمّ تعويضها بصبغات عصرية منذ بدايات القرن العشرين مع تدعّم الاقتصاد الاستعماري. وقد كانت نبتة النيلة كثيرة الانتشار في قصر هلال تزرع في الغابة وتسقى بالماء ثمّ تحصد وتجفّف وتدقّ ومن ثمّة تستعمل للصباغة، حيث تسكب في أحواض تسمّى «الخْوابي» مربّعة الشّكل (متر على متر ويصل عمقها إلى 3 أمتار) تملأ بالماء البارد وتحرّك جيّدا بعصا طويلة ثمّ تضاف خصالي الصّوف بكميات محدودة حتّى لا يضعف اللّون ويصبح باهتا. وعند استعمال الصّبغات الكيميائيّة يتمّ غلي الماء في وعاء نحاسي كبير ثمّ إضافة اللّون وتركه حتى يطبخ جيّدا ثمّ رمي خصلات الصّوف وتحريكها مدّة من الزمن وفي الأخير تركها لتبرد أو نقلها إلى وعاء ماء بارد لكسب الوقت. بعد صبغها تغمس الخيوط الصوفيّة في ماء البحر لتثبيت اللّون. وقد اشتُهرت مدينة لمطة كذلك بأهميّة منسوجاتها القطنيّة ذات الألوان اللاّمعة[10]، واعتبرت مركزا صناعيّا لنسج الصّوف والقطن[11]. وقد سمحت الصّباغة العصريّة بتعدّد الألوان المستخدمة في النسيج

3 نسج الخلاّلة باستخدام النول العربي

التقليدي والتي كثيرا ما تشير إلى منسوجات جهة دون أخرى، حيث طغى اللون الأحمر السّواكي والأحمر القاني على منسوجات السّاحل، في حين انتشر اللون الأزرق المخطّط بالأحمر بجهة الوطن القبلي وجزيرة جربة وظهرت المربعات على أرضيّة بنية أو صفراء أو بيضاء بجهة قابس[12].

2) أدوات العمل ومراحله :

يمثّل النول الأفقي الأداة الرئيسيّة للنسيج وينقسم إلى النّول التقليدي أو العَرْبي والنّول السّوري[13] أو «الجاكار» Jacquard، وهو نفسه تقريبا باستثناء بعض الاختلافات على مستوى بعض المكوّنات مثل استخدام الجبّاد في النّول السّوري بدل النّزق في النول العربي والّذي أفرز تغييرا على مستوى حركات الحرفي عند عمليّة النّسج. يستغني النسّاج عن دفع النّزق بيديه عند العمل على نول سوري حيث أنّ جذب الجبّاد المعلّق بالنّول من الأعلى نحو الأسفل يمكّن من تحريك النّزق بدلا عن تمريره ذهابا وإيّابا فوق قطعة النّسيج. ولم يكن اقتناء الجاكار في متناول جميع الحرفيّين وإنّما أقليّة ممّن ينتمون إلى الطبقة الإجتماعيّة الوسطى تمكّنوا قبيل الاستقلال من مواكبة التحوّلات الاقتصادية وتحديث وسائل إنتاجهم من خلال تكوين

4 نسج غطاء صوفي بواسطة نول سوري آلات الجاكار[14]

رأسمال صغير لشراء، وقد انتشرت الأنوال بكلّ حيّ تقريبا بين الدكاكين والمنازل وأضحت جزءا من الإرث يتمّ توارثها عن الآباء والأجداد كدليل على عراقة هذا النشاط في صلب نفس العائلة إلى جانب جملة من الأدوات الأخرى مثل الناعورة والردّانة لمعالجة خيوط النسيج كالقيام مثلا إلى جانب المقص والذّراع للقيس. يُصنع النّول من الخشب ويتكوّن من عدّة أجزاء تكمّل بعضها البعض نذكر منها الدفّ والنّير والشّفرة والنّزق و«المطوة» والفحل فضلا عن العوارض والقفيزات، حيث تساهم جميعها في عمليّة النسيج بحمل الخيوط وتمريرها وتنظيمها والحفاظ على قطعة النسيج مشدودة إلى النّول حتّى ينتهي الحرفي من عمله. ومن الأنوال ما يصنع من الحديد ولكنّه يحافظ على جميع مكوّناته فتتغيّر المادّة فقط دون المساس بالأجزاء.

واستنادا إلى العمل الميداني المنجز تجدر الإشارة إلى استخدام بعض نساء الجهة للنول التقليدي الأفقي الذّي يشتغل عليه الرّجال، حيث لوحظ اتقانهنّ «فن استعمال آلة النسيج»[15] وهو ليس بالأمر الهيّن لما يتطلّبه هذا النّوع من الأنوال من قوّة جسديّة ووقوف متواصل. ومنهنّ من أقبلت على تعلّم هذه الحرفة عن والدها في حين عزف عنها إخوتها الذّكور. وقد جرت

5 نسّاجة تعمل على نول أفقي وتعلّق على نولها ذيل سمكة كبيرة لدرء الحسد

6 تثبيت خيوط النسيج على النول

العادة أن تعمل المرأة على نول عمودي في مختلف جهات البلاد، فتجلس أمام ما يسمّى محليّا «السدّاية» وتشرع في ممارسة ما تعلّمته من مهارات دون أن تنسى تعليق ذيل السّمكة على النول أو قرون الفلفل الأحمر الجافّ في جهات أخرى درءا للحسد وللعين الشرّيرة.

بعد أن تصبح خيوط القْيام جاهزة تُربط في النّول وتعتبر هذه العمليّة مرحلة مستقلّة بذاتها حيث هناك من يختصّ في وضع الخيوط في «المَطوة» إذا كان الحرفي لا يتقن ذلك، كما قد يتعاون أكثر من نسّاج على إتمام هذه المرحلة ممّا يدلّ على أهميّتها بالنّسبة إلى عمليّة النّسج. يشرع الحرفي في عمله مع الاستخدام المكثّف لليدين والقدمين مركّزا على أجزاء معيّنة من النّول ولسان حاله يقول «ما يعاونك على وقتك كان ذراعك، وما يوكلك العيش كان صباعك»[16] يحثّ نفسه على الكدّ من أجل لقمة العيش. وتحتاج عمليّة النّسج إلى التركيز والقوّة الجسديّة فضلا عن الوقوف الدائم، لذلك كثيرا ما يردّد النسّاج مثلا شائعا «آش يْرُدّ الخْيوط حْيوط» بما أنّه يعمل على تحويل الخيوط الصّوفيّة إلى «حيوط» أي حيطان في إشارة إلى تماسك قطعة النسيج ومتانتها وكذلك إلى صعوبة الحرفة.

عندما ينتهي الحرفي من النّسج يقوم بفصل القطعة عن النّول فتصبح جاهزة للإستخدام أو تؤخذ إلى الخِياطة كما هو الحال مع بعض أنواع اللباس التقليدي مثل القشّابيّة والكدرون والخلاّلة، فتتولّى الخيّاطة إعدادها وفقا للمقاسات المطلوبة وأحيانا زخرفتها حسب الرّغبة وذلك استجابة لسوق استهلاكيّة هامّة من داخل الجهة وخارجها كما هو الحال مع المناطق المجاورة لجهة المنستير مثل سوسة والقيروان وفي بعض الأحيان المهديّة وبعض الجهات الأخرى مثل نابل والقصرين وسيدي بوزيد وجِرجيس وتطاوين. وقد ارتبطت حرفة النسيج وبعض منتجاتها الأكثر استخداما في العديد من المناطق بمأثورات شفوية يقع ترديدها من قبل النسّاجين أو خلال المناسبات مثل تلك الأبيات الّتي نظمها أحد النسّاجين بمدينة قصر هلال وتحوّلت إلى أغنية شعبيّة لاقت صدى في الوسطين الحرفي والشّعبي[17]:

بْنولِي نِخْدِم راسي عالي — نسّاج مْرَبّي وهْلالي
موروثة أب على جدّ — كل هلالي فيها يكدّ
كْسِينا بيها كل بلد — خلاّلة وجِبّة من العالي
الجِبّة في لون الخمري — حرير الدّودة صافي أصلي

يرغبها اللّبّاس المِثْري	واللّي عنده منصب عالي
البَرْنوس الوبري نَلْقوه	في الدنيا ما ثمّ خوه
حُكّام ووِزْرَه لبسوه	متسمّي ومعروف هلالي
خلاّلة على كل ألوان	كمّوني وحب الرمّان
وقُطارش كار العِرسان	زْعيفه حرير قدرها عالي
التقْريطه والبَخْنُوق	ما يَخْلاشي منها سوق
وردي وأخضر أحسن ذوق	معشوق إلّي شْعَرْها حمالي
بْنُولي نخدم كل إقماش	عَرْبي ماني غشّاش
وزرابي ولحف فراش	وحْرام القِبْلة يا غالي
حْرام القبلة للعربان	يرْكِبْ على القدّ المِزْيان
المَحْزِم والفوطة كتّان	للرّكبه يفوتو الجلوالي

تجتمع مختلف هذه العناصر الماديّة واللامادية في دكاكين النّسيج الّتي تتوزّع بين المدن العتيقة وباقي الأحياء السكنيّة، ويضمّ الدكّان الواحد أحيانا أكثر من نول، نولين أو ثلاثة يشتغل عليها المُعَلِّمْ والصّانع أو العاملين بأجر يومي، بينما تنتصب النساء في المنازل وراء الأنوال لسدّ حاجيات الأسرة من المنسوجات ولبيع ما زاد عن حاجتها فتساهم في تحمّل قسط من مصاريف العائلة. وتمثّل الدّكاكين فضاء للتلاقي وسرد الحكايات وأخبار الحيّ مع استحضار للماضي وحنين لزمن الآباء، فتتعزّز روح التكافل والتضامن الاجتماعي بين ممارسي الحرفة وحامليها خاصّة مع الحديث عن مشاغل المهنة وهمومها. ويزداد التشبّث بالهويّة وبذاكرة جماعيّة مشتركة فضلا عن كون الدكاكين مكانا لنقل المعارف والمهارات الحرفيّة وتعليم الأجيال الناشئة.

تمّ تعيين أوّل أمين للنسّاجين بقصر هلال خلال الفترة الإستعماريّة بقرار من الباي صدر في 5 جويلية 1913 [18] وهو صالح بن حمّودة بن علي، في حين تمّت تسمية أوّل أمين للنسّاجين بمدينة المنستير في 12 ماي 1931 [19] ويدعى محمّد بن أحمد عبّاس. وكانت مدينة قصر هلال مقرّا للمنضوين تحت لواء الحزب الحر الدستوري الجديد، أين انعقد المؤتمر التأسيسي للحزب عندما شهد النسيج التقليدي تأزّما واضحا انعكس على الحرفيّين من ضمنهم النسّاجين الّذين كانوا وراء نموّ هذا الحزب وتدعّمه ومثّلت أزمتهم دافعا لظهوره بالجهة [20]. وازداد الأمر سوءا مع صدور أمر أوت 1931 للحدّ من انتشار صنع المنسوجات التقليدية وحتّى منع بعض معامل النسيج بفرنسا من إنتاج هذه المنسوجات على غرار معمل «ليون» [21]. ومع ذلك فقد صمد قطاع النسيج التقليدي وحافظ على تواجده إلى اليوم كحرفة من أهمّ الحرف وأكثرها انتشارا بالجهة وما زال يلقى الإقبال والرّواج ولو بصفة نسبيّة.

أبرز المنسوجات بجهة المنستير: خصائصها ودلالاتها

يعمل قطاع النسيج التقليدي على توفير جملة من المنسوجات تحديدا من اللّباس والأغطية والمفروشات الصّوفيّة والقطنيّة والحريريّة فضلا عن أغراض أخرى توظّف للزينة أو لتجميل بعض الأدوات، منها ما هو خاصّ بالجهة ومنها ما تتقاسمه مع مختلف جهات البلاد. ويسعى الكلّ جاهدا إلى تلبية حاجيات الجهة وحتى الجهات المجاورة من قطع متنوّعة للرّجال والنّساء.

1) الألبسة والأغطية والمفروشات :

ما تزال الأزياء التقليديّة، رغم التراجع الّذي شهدته، تحظى بالإقبال من قبل الرّجال والنساء سواء خلال الحياة اليوميّة أو في فترة المناسبات الخاصّة أو العامّة حيث يتزيّن الناس وتُزيّن البيوت وفق ما جرت عليه العادة. وإن كانت منسوجات الجهة متعدّدة ومتنوّعة فإنّ من أبرزها الألبسة الرّجاليّة وهي نفسها تقريبا في مختلف جهات البلاد والألبسة النسائيّة خاصّة منها «الزيّ الغير المخيط المنتشر كثيرا بالبلاد التونسية وخاصّة بالجنوب والسّاحل» [22] إضافة إلى السجّاد التقليدي المحلّيّ بأنواعه سيّما ذو المخمل القصير فضلا عن الأغطية المختلفة. وقد ورد في الأغنية الشّعبيّة السّابق ذكرها تعداد لأبرز الألبسة والأغطية المنسوجة بجهة المنستير، تضاف إليها العديد من القطع الأخرى الّتي تمّ الاشتغال عليها خلال العمل الميداني المنجز حول النسيج التقليدي. ومن أبرز منسوجات الجهة

وأكثرها انتشارا واستخداما إلى اليوم نذكر:

- «الخَلاّلة»: وهي قطعة نسيج من القطن أو الحرير أو الاثنين معا كانت تصنع من اللون الأزرق الدّاكن أو الأسود ولكن في معظم الأحيان تنسج باللّون الأحمر بنوعيه الدّاكن والفاتح وتسمّى حبّ الرمّان، وتزيّن بخيوط قطنيّة دقيقة بيضاء أو زرقاء أو سوداء وفي بعض الأحيان فضيّة أو ذهبيّة. تتخذ المرأة من «الخلاّلة» ثوبا لها عن طريق لفّها حول الجسم وشدّها إلى بعضها بالخياطة أو بواسطة مشابك فضيّة أو إبزيم من الفضّة يسمّى «خْلال» وتحديدا «الخْلال المْدَوِّر» أو الدائري بنقوشه ورسومه وهو عبارة عن حلقة بها دبّوس طويل[23] لشدّ هذا النّوع من اللباس النسائي ويشكّل كذلك جزءا من الحلّي التقليديّة الّتي تكمّل لباس المرأة. وتُلبس «الخَلاّلة عادة مع غطاء للرّأس أبرزها «الخلاّلة قْطارش» و«الخلاّلة زْعيفة» وأقدمها «الخلاّلة إمْتَبْشَةْ» و«الخلاّلة مْحَمِّلْ»، وتنسج جميع هذه الأنواع خاصّة في مدينة قصر هلال.

- «الشَّمْلَة»: حزام صوفي طويل وخشن يبلغ طوله حوالي 3.5 م وعرضه 25 صم يلفّ حول خصر المرأة فوق اللباس التقليدي النسائي مثل الخَلاّلة والحْرام، أبرز ألوانها الأبيض بخطوط سوداء والأخضر بخطوط بيضاء.

- «الحْرَامْ»: لباس نسائي يصنع من الصوف الأسود أو الأزرق الداكن أو الأحمر السّواكي.

- المِنْشَفْ:هو غطاء صوفي مستطيل الشّكل أبيض اللّون تتخلّله خطوط متوازية سوداء أو زرقاء أو خضراء أو ورديّة، تُغطّي به المرأة نصفها الأعلى عند الخروج من البيت.

- البرنس أو «البَرْنُوسْ»: هو من الألبسة الرّجاليّة في فصل الشتاء يصنع من الصوف الأبيض أو البنّي، علما وأنّه يُعدّ أيضا من الأزياء النسائيّة في الأوساط المدينيّة بمدن الشّمال الشرقي.

- «الكَدْرُونْ»: لباس من الصّوف للرّجال مع الإشارة إلى أنّه كان يمثّل أيضا لباسا نسائيّا يطوّق بحزام أو يطرّز بالخيوط الفضيّة في بعض المناطق شمال شرق البلاد كمدينة تونس مثلا.

- القَشّابِيّة: لباس صوفي رجالي يلبس خاصّة في المناطق الرّيفيّة في مختلف جهات البلاد تقريبا ويستخدم بكثرة من قبل الفلاّحين.

- «العْبَانَة»: غطاء ينسج من الصّوف أو من الصّوف والقطن أو من الحرير والصّوف بألوان متنوّعة.

- الفَرّاشِيّة: تأخذ شكل المستطيل وتصنع من الصوف أو أحيانا من القطن وتستخدم كفِراش كما يوحي بذلك اسمها أو كغطاء، تزيّن بخطوط عريضة أو دقيقة من لون مغاير.

- المَنْقُوشْ: يشبه الفراشيّة ويضطلع بنفس الوظيفة ولكّنه أقلّ عرضا منها، يزخرف برسوم في شكل معيّنات يطلق عليها تسمية «مقروض».

- الكْلِيم: ينسج من الصوف في شكل أشرطة عريضة ذات ألوان مختلفة أو لون موحّد تتخلّله خطوط متوازية من لون مختلف ويستخدم كفراش، يصنع أحيانا من الأقمشة والملابس القطنيّة المستخدمة.

- – الزّربيّة: تنسج من الصّوف بألوان مختلفة في مختلف جهات البلاد تقريبا وتُعدّ من أبرز المنسوجات بقصيبة المديوني من ولاية المنستير، منها الزرابي ذات النقط المعقودة ومنها ما تختلف زخارفها من منطقة لأخرى وفق تصاميم معيّنة سيّما النماذج القديمة.

وقد ضمّ كلّ من متحف اللّباس التقليدي بمدينة المنستير، وقسم اللباس بالمتحف الأثري والإتنوغرافي بمدينة المكنين مجموعات متحفيّة ثريّة تتمثّل في معروضات لمنسوجات صوفيّة وأخرى مطرّزة تعكس تنوّع اللباس التقليدي بالجهة وثرائه. نذكر من أبرز هذه القطع «الجبّة صوف أشطار» المصنوعة من الصّوف نصفها أو شطرها أزرق والشّطر الآخر أحمر و«الحْرام نْفاصي» لباس الزفاف من الصوف والخيوط الذهبيّة وحْرَام الصّباح الصوفي والمْحَرْمة الصوف والمْحَرْمة ورق عنبر الحريرية إلى جانب السراويل

من معروضات متحف اللباس التقليدي بالمنستير:

7 حرام نفاصي لباس زفاف من الصوف والذّهب

8 حرام نفاصي لباس زفاف صوف وذهب وحرير

9 جبّة صوف أشطار

10 برنس من الصوف

الحريريّة والأحزمة والفْرامِل المطرّزة وقوفيّات الرّأس والمناديل الحريريّة والصوفيّة والقْمجّات الذهبيّة.

2) خصائص المنسوجات ودلالاتها: تعدّد الألوان والزخارف وتنوّع الرموز

تعكس المنسوجات التقليديّة بجهة المنستير بألوانها المختلفة وزخارفها المتنوعة ورسومها المعبّرة مجموعة من الدلالات والمعاني المُجسّدة للفكر الرّائج في المجتمع وللمعتقد السّائد بين مختلف فئاته الاجتماعية. ولئن كانت المنسوجات الرّجاليّة تميل إلى اللّون الموحّد فإنّ تلك الخاصّة بالنّساء يغلب عليها تمازج الألوان وكثرة الزّخارف من نفس مادّة النسيج أو من مادّة مغايرة. فالألوان التي يتم اختيارها بصفة عفويّة والتي ترمز عموما «إلى المفاضلة والتمييز والمظهر المتنوّع وتوكيد الضّوء»[24] لها دلالاتها مثل اللون الأبيض رمز النور والشفافية والبساطة والطهارة والنقاء والقدسيّة والأسود الّذي يرمز إلى الباطن والزّمن وجاذبيّة الأرض والثبات والجلد والأزرق لون الفكر والإلهام والتفاني والبنيّ في إشارة إلى الأرض والأخضر لون الحياة والسرور والنماء والسّلام والأحمر لون القوة والحماسة والطاقة والنار والحب والمتعة[25].

ونختصّ بالذّكر بعض المنسوجات التي جلبت الانتباه بألوانها مثل «الحْرام السّواكي المْوَشّحْ» وهو حْرام لونه أحمر سواكي مطرّز بالفضّة المذهّبة والحرير على الصوف[26]، أو ضفائر الخيوط الصوفيّة المتعدّدة الألوان المزخرفة بالحرير وورود من الصوف فضلا عن الأشكال الهندسيّة وتُزيّن أطرافها بخيوط فضيّة مذهّبة تُشدّ إلى الشّعر فتتدلّى على ظهر المرأة مكمّلة بذلك اللباس التقليدي. ونذكر أيضا «الحْرام الأكحل الصوف» المزخرف بمثلّثات حمراء وخطوط رماديّة عند أطرافه و«الكَدْرون» الصوفي الرجالي البنيّ اللون المُزيّن بزخارف في شكل ضفائر حريرية سوداء و«الخلاّلة حبّ الرمان» نسبة إلى لونها الأحمر والبرنس الأبيض الناصع و«الشملة» الخضراء حول خصر المرأة ذات بعد جمالي وعملي «حفظ القوام وإظهار الرشاقة. الخفّة وسرعة الحركة أثناء القيام بالأعمال المنزليّة أو الخارجيّة. الامتثال والانضباط وتنفيذ الأوامر»[27].

وقد عُرفت منسوجات منطقة السّاحل التونسي عموما بطغيان التزيين الهندسي على الأغطية[28] في وسط القطعة أو في أطرافها، حيث تتكرّر الخطوط المستقيمة العريضة والرقيقة المتوازية التي ترمز إلى المياه المنسابة المتدفّقة والتي تميّزت بها الزّخارف البربريّة في البلدان المغاربيّة[29]. وتشتمل زخارف المنسوجات على الخطوط المنكسرة والمتقاطعة إلى جانب المنحنيات والمربّعات والدّوائر والمعيّنات والنّقاط والنّجوم والأهلّة والمثلّثات التي تشير إلى الذكورة أو إلى الأنوثة إن كانت مقلوبة[30]. وتتنزّل مختلف الأشكال ضمن

(11)

نسيج خلالة حمراء من القطن مزخرفة بالخطوط وورود من الصوف

(12)

نسيج خلالة سوداء من القطن مزخرفة بالخطوط والخيوط أو الهذوب

(13)

«الخيوط» ضفائر شعر صوف وحرير

سجلّ متنوّع الرّسوم والزخارف: الهندسيّة والنباتيّة مثل الأوراق والأغصان وخاصّة الورود التي تزخرف الكثير من القطع وترمز إلى الجمال وإلى «القلب والحب... والصفاء والطهارة»[31]، والحيوانيّة كالسّمكة رمز الخصوبة والتكاثر وكذلك الوقاية من العين الحاسدة على المستوى المحلي، شأنها في ذلك شأن اليد أو ما يسمّى «الخُمْسة» كشكل آدمي لا يكاد يغيب عن أيّ عمل حرفي فنّي. وكثيرا ما تزخرف أطراف المنسوجات بما يسمّى «الهْذوب» أي الخيوط الرقيقة التي تتدلّى منها أو كذلك بالورود الصوفيّة. ولا يخلو هذا السجلّ من الحضور الرّمزي البربري والتأثير العربي واللّمسات التركيّة وحتّى من بعض الرّموز البونيّة والرومانيّة القديمة. كما لم يغفل عن الواقع المعيشي وما يحتويه من مستحدثات تجسّمها صور وعلامات جامعا بذلك بين التقليد والتجديد ومجسّدا «للمكنز الزخرفي للمنسوج التونسي بمختلف أصنافه»[32].

ولطالما أفرز هذا الثراء انتقالا للمعارف والمهارات بقديمها وجديدها عبر ثقافات مختلفة متآلفة غير متنافرة لفترات تاريخيّة متعاقبة وعكس ترابط الحضارات وتواصلها من خلال النسيج ورموزه الدّلاليّة خاصّة وأنّ «الرّموز هي الأداة الأقدم للمعرفة والأهمّ في طرق التعبير»[33] نجدها في النسيج والتطريز والمعادن والخشب والفخّار والحجارة والرّخام، حيث تعدّدت المحامل وبقيت الرّموز خالدة بطابعها الكوني وخصائصها المحليّة. وقد أكّدت البحوث الأثرية في مناطق مختلفة من البلاد عراقة النسيج التونسي، حيث كشفت الحفريّات بالموقع الأثري بكركوان البونيّة عن أدوات غزل ونسيج تعود إلى القرن الثالث قبل الميلاد[34]. وتُعرض بمتحف باردو لوحة فسيفساء تعود إلى القرن الرابع ميلادي تتضمّن جملة من المشاهد من بينها مشهد لامرأة بصدد غزل الصوف[35].كما ذكرت العديد من المصادر والمراجع التاريخيّة لعلّ من أبرزها كتاب «المقدّمة» لابن خلدون جودة المنسوجات الصوفية لدى بربر شمال إفريقيا عموما التي «بلغوافيها المبالغ»[36].

ولا تقف وظيفة المنسوجات من منظور انثروبولوجي عند ستر الجسد أو توفير الغطاء والفراش أو الوقاية من البرد شتاء ومن الحرّ صيفا وإنّما تتجاوزها لتتحدّث عن الإنسان في أصله وجنسه وسنّه وانتمائه الجغرافي والاجتماعي والاقتصادي والطّبقي والمهني وحتى وضعه العائلي. فلئن كانت «خَلاّلة النيلة» مثلا ذات اللّون الأزرق الداكن قد خُصِّصت بجهة المنستير للباس الأرامل، فإنّ «الحْرام الصوفي السّواكي» يعتبر اللباس الشتائي للمرأة الشابّة بلونه الأحمر الداكن وخطوطه الحمراء الفاتحة وأطرافه المزخرفة بضفائر من خيوط صوفية موحّدة اللون. وتُلبس «الجبّة الصوف شطار» بلونيها الأحمر والأزرق من قبل الفتاة في فترة ما قبل الزواج. كما لا تزال عادة ربط الشّملة، الحزام الصوفي، أو وضع «الخلاّلة» على تابوت المرأة المتوفاة عند حمل الجنازة متواصلة إلى اليوم بمدينة قصر هلال في إشارة إلى جنس

14

ساحة النافورة بقصر هلال، مراحل النسيج التقليدي

الميّت. وتُلبس القشّابيّة خاصّة في الأوساط الريفيّة وما تزال تحظى إلى اليوم بالإقبال سيّما من قبل ممارسي النشاط الفلاحي، في حين يمثّل الكَدْرون لباس الرّجل من البلديّة أو من أعيان المناطق الحضريّة في عدّة جهات. كما يشير عدد المنسوجات وأحجامها إلى الانتماء الاجتماعي للعائلة ووضعيّتها الماديّة، فكلّما كان عددها كبيرا وحجمها ثقيلا دلّ على الثراء، لذلك كانت العائلات تتنافس على تجهيز بناتهنّ من قطع النسيج حفظا للمكانة الاجتماعية وذخرا لوقت العُسر والشدّة. في المقابل، قد تتّخذ المنسوجات التقليدية منحى فلكلوريّا خلال المناسبات كرداء للزينة والفرح والتعبير الجسماني «يعكس الانتماء الثقافي والإتنوغرافي لمجموعة اجتماعيّة معيّنة»[37].

وبالرّغم من حرص النسّاج أو النسّاجة على الحفاظ على الجانب التقليدي للأنسجة إلاّ أنّ ذلك لا يحول دون ابتكار تصاميم حديثة على مستوى الأشكال والألّوان والرّسوم تضاف لما تمّ توارثه من زخارف ورموز وتفتح المجال للتجديد والإضافة. وقد مثّلت المنسوجات اللّباسية التقليديّة بأشكالها وألوانها وحتى مكمّلاتها مصدر إلهام للطلبة والطالبات بمعاهد الموضة والفنون الجميلة وكذلك لمصمّمي الأزياء ومختلف مراكز النسيج، فنسجوا على منوالها أزياء عصريّة بلمسات تقليديّة مواكبة للعصر. وتمثّل مسابقة الخُمسة الذهبيّة التي ينظّمها سنويّا ديوان الصّناعات التقليديّة بمشاركة حرفيّين وحرفيّات في النّسيج والتطريز من مختلف الجهات تثمينا لهذا العنصر التراثي وتشجيعا على استمراريّته وتناقله بين الأجيال. ويساهم الكثير منهم في تلبية حاجيات السّوق التقليدي من المنسوجات ولكن أيضا الاستجابة لنزعة فنيّة تجمع بين نماذج قديمة وأخرى حديثة كشكل من أشكال التجديد في الزيّ التقليدي سعيا إلى إعادة توظيفه والتعريف به داخليّا وخارجيّا. كما احتفت السّاحات العامّة لبعض مدن الجهة بتراثها الحرفي حيث ازدانت بمشاهد تجسّد مراحل النسيج التقليدي على غرار مدن قصر هلال ولمطة وقصيبة المديوني[38]. وتشهد الجهة تنظيم العديد من المهرجانات السنويّة تهمّ النسيج تثمينا لموروثها الثقافي[39].

الخاتمة

تتيح دراسة النسيج التقليدي بمختلف مكوّناته من مواد أوليّة وأدوات وتقنيات نسج وزخارف وألوان مجالا للتعرف على جزء من التراث الثقافي اللامادي المحلي وما يزخر به من مهارات ومعارف متوارثة ومتناقلة من جيل لآخر، أفرزت منتجات محمّلة بمعطيات تاريخيّة واتنوغرافية وانتروبولوجيّة. كما تفتح الباب أمام دراسات متنوّعة حول الأقمشة من حرير وقطن وصوف وما ارتبط بها من أنشطة حرفيّة وأسواق وتعاملات وعلاقات تجاريّة وتأثيرات حضاريّة اتسمت بها المجتمعات وترسّخت في تاريخها عبر مختلف الفترات، القديمة منها والوسيطة والحديثة وصولا إلى المعاصرة.

وترتبط المنسوجات ارتباطا وثيقا بالحياة اليومية فهي ترافق الإنسان من لحظة ولادته إلى مماته وتفرض نفسها كضرورة وحاجة من حاجياته الأساسيّة، فضلا عمّا تعكسه من أبعاد اجتماعية واقتصادية وثقافيّة وتقف شاهدا على التطور التاريخي للمجتمع المحلّي وما تعاقب عليه من حضارات. فاللباس مثلا ليس اختيارا فرديا بقدر ما هو ميل جماعي يأتي استجابة لذوق المجموعة، لذلك كثيرا ما يتضّمن نزعات تتوافق مع تغيّر الذّوق العام وتخضع لمتطلّبات العصر على جميع المستويات.

ونخلص إلى القول أنّ جهة المنستير لا تختلف عن مثيلاتها من جهات البلاد من حيث جمال منسوجاتها وثرائها الفنّي والدّلالي ومهارة حرفيّيها وحرفيّاتها في إنتاج قطع متنوّعة، إلاّ أنّ بعض مناطقها خاصّة مدينة قصر هلال قد تفوّقت في هذا المجال لتنافس مدينة تونس العاصمة في حفظ هذا الموروث الثقافي وضمان استمراره رغم منافسة النسيج العصري وما تواجهه الحرف التقليديّة من مصاعب وأزمات تهدّد الكثير منها بالزّوال.

• الهوامش:

1. قانصو (أكرم)، التصوير الشعبي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1995، ص.15.
2. أيّوب (عبد الرّحمان)، "الرّموز وأبعادها الحضاريّة في المنسوج التونسي"، مجلّة الفنون والتقاليد الشعبيّة، عدد 13، 2001، ص.165.
3. Buti (G.), Pascual (J.P), Raveux (O.), " Avant propos ", In Rives Nord-Méditerranéennes, "Les textiles de la Méditerranée (XVè- XIXè siècles)", http://rives.revues.org/document 1253. html.
4. Varron (A.), " Les origines de la soie ", In Les cahiers de CIBA, n°8, 1947, p.282.
5. Golvin (L.), Aspects de l'artisanat en Afrique du Nord, Vol. II, Paris, 1957, p.53.
6. Golvin (L.), Aspects de l'artisanat en Afrique du Nord, Vol. II, Paris, 1957, p.52.
7. Lombard (M.), Les textiles dans le monde musulman du VIIè au XIIè siècle, T. III, La Haye, Paris, 1978, p.316.
8. Fleury (V.), " Les industries indigènes de la Régence ", In Revue Tunisienne, 3è année, n° 9, 1896, p.180.
9. إبراهم (الحبيب)، قصر هلال من النشأة إلى الاستقلال، تونس، ماي 2002، ص. 129.
10. عبد الوهاب (حسن حسني)، ورقات عن الحضارة العربيّة بإفريقيّة التونسيّة، القسم الثاني، منشورات مكتبة المنار، تونس، 1981، ص.105.
11. Annuaire Tunisien du commerce, de l'industrie, de l'agriculture et des administrations de la Régence, SAPI, Tunis, 1936, p. 294.
12. قرقوري ستهم (سميرة)، البقلوطي (ناصر)، التريكي (سمير)، تقاليد وحرف فنيّة من تونس، وزارة السياحة والصناعات التقليديّة، مطابع سنباكت، 1998، ص 131.
13. السّوري: تطلق كلمة السّوري في اللهجة العاميّة التونسيّة على كلّ ما هو غير تقليدي أي عصري وتشير بالدّرجة الأولى إلى ما هو أوروبّي وخاصّة ما هو فرنسي ربّما في علاقة مع الحضور الاستعماري الفرنسي بالبلاد. ويقال "يتكلّم بالسوري" أي يتحدّث باللغة الفرنسيّة و"لِبْسَة سوري" أي لباس عصري خارج عن عادات اللباس المحليّة. والنّول السوري هو النول العصري تحديدا الجاكار خلافا للنول العَرْبي التقليدي المحلّي الصّنع.
14. التيمومي (الهادي)، تاريخ تونس الإجتماعي 1956-1881، دار محمّد علي الحامي صفاقس، 1997، ص،99.
15. قرقوري ستهم (سميرة)، "النساء...ثقافة " مجلّة المرأة التونسيّة عبر العصور، تونس، 1997، ص. 140.
16. العبادي (محمّد رضوان)، مجمع الأمثال الشعبيّة التونسيّة، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، 2018، ص.777.
17. أغنية للفنّان الشعبي فرج حمّودة، من مدينة قصر هلال.

18. الأرشيف الوطني التونسي، السّلسة "ب"، الحافظة 185، الملفّ 86، وثيقة عدد 20، الأمر العليّ المؤرّخ في 5 جويلية 1913.
19. الأرشيف الوطني التونسي، السّلسة "ب"، الحافظة 185، الملفّ 180، وثيقة عدد 5، الأمر العليّ المؤرّخ في 12 ماي 1931.
20. التيمومي (الهادي)، تاريخ تونس الإجتماعي 1956-1881، دار محمّد علي الحامي صفاقس، 1997، ص.97.
21. التيمومي (الهادي)، تاريخ تونس الإجتماعي 1956-1881، دار محمّد علي الحامي صفاقس، 1997، ص.97.
22. قرقوري ستهم (سميرة)، البقلوطي (ناصر)، التريكي (سمير)، تقـاليد وحرف فنيّة من تـونس، وزارة السياحة والصناعات التقليديّة، مطابع سنباكت، 1998، ص 122.
23. البقلوطي (النّاصر)، صناعة الحليّ الفضيّة التقليديّة، الدّيوان الوطني للصناعات التقليديّة، تونس، 2016، ص. 144.
24. كوبر (جي.سي.)، الموسوعة المصوّرة للرموز التقليديّة، ترجمة مصطفى محمود، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2014، ص.122.
25. كوبر (جي.سي.)، الموسوعة المصوّرة للرموز التقليديّة، مرجع سابق، من الصفحة 122 إلى الصفحة 132.
26. قرقوري ستهم (سميرة)، البقلوطي (ناصر)، التريكي (سمير)، تقـاليد وحرف فنيّة من تـونس، وزارة السياحة والصناعات التقليديّة، مطابع سنباكت، 1998، ص 135-134.
27. رحماني (نعيمة)، بكوش (نصيرة)، "دراسة سيميو انثروبولوجيّة لعادات وطقوس الزواج بتلمسان"، مجلّة الثقافة الشعبيّة، عدد 36، السّنة العاشرة، 2017، ص.96.
28. قرقوري ستهم (سميرة)، "النساء...ثقافة" مجلّة المرأة التونسيّة عبر العصور، تونس، 1997، ص.139.
29. الرّفاعي (أنور)، تاريخ الفن عند العرب و المسلمين، الطّبعة الثانية، دار الفكر، دمشق، 1977، ص163.
30. أيّوب (عبد الرّحمان)، رموز ودلالات بالبلاد التونسية، وكالة إحياء التراث، تونس، 2003، ص. 57.
31. قانصو (أكرم)، التصوير الشعبي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1995، ص.42.
32. 32. أيّوب (عبد الرّحمان)، "الرّموز وأبعادها الحضاريّة في المنسوج التونسي"، مجلّة الفنون و التقاليد الشعبيّة، عدد 13، 2001، ص.166.
33. كوبر (ج.س.)، الموسوعة المصوّرة للرّموز التقليديّة، ترجمة مصطفى محمود، المركز القومي للترجمة، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2014، ص.5.
34. البقلوطي (ناصر)، صناعات تقليدية وحرف صغرى من صفاقس، دار محمّد علي الحامي للنشر، صفاقس، 2016، ص. 48.
35. لوحة فسيفساء معروضة بمتحف باردو في قاعة سوسة تظهر منزل أحد الأعيان "السيّد جول" في القرن الرابع ميلادي وتحتوي على مشاهد مختلفة (منزل، طيور، قطيع أغنام) من ضمنها إمرأة بصدد غزل الصوف.
36. ابن خلدون (عبد الرّحمان)، مـقدّمة ابن خلدون، الجزء الثاني، دار البلخي، الطبعة الأولى، دمشق، 2003، ص.99.
37. Sefrioui (A.), Le costume : Arts islamiques. Les trésors du royaume, Maroc, Ed. Plume, Paris 1999, p.194.
38. زيّنت الساحات العامّة والشّوارع الرئيسيّة لبعض مدن الجهة بمجسّمات ومشاهد تبرز مراحل النسيج التقليدي وأهمّ الأدوات المستخدمة: ساحة النافورة بقصر هلال قبالة بلديّة المدينة، مدخل مدينة لمطة وتحديدا في شارع الحبيب بورقيبة أمام البلديّة، مفترق طرق مدخل مدينة قصبة المديوني مجسّم لمغزل ضخم وكرة من الصوف.
39. تنتظم بالجهة العديد من المهرجانات نذكر منها مهرجان النسيج بقصر هلال والمهرجان الوطني للزربيّة والحرف الفنيّة بقصيبة المديوني ومهرجان الفخار والصناعات التقليديّة بالمكنين والمهرجان الوطني للفنون والحرف والتراث الشعبي بالمنستير.

• الصور

- تعـود جميـع الصّور إلى صاحبة البحث في إطار العمل الميداني حول جرد الحرف التقليديّة بجهة المنستير، باستثناء الصورة رقم 2 للأستاذ نجيب شوك.

أ. إبراهيم علي حسن أبورمان – الأردن

ثوب المرأة السلطية: بعد حضاري وخصوصية مكانية

السلط مدينة...

مدينة السلط من المدن الأردنية العريقة تقع شمال غرب العاصمة عمان حيث تبعد عنها ما يقارب العشرة كليومترات والآن اتصلت عمرانيا بها وكانت أيام الحكم العثماني مدينة رئيسية وفيها أقدم مدرسة ثانوية هي مدرسة السلط الثانوية التي أنشئت عام 1918، وابتدأ التدريس فيها عام 1919، وتعد من أولى المدارس التي أنشئت في الأردن وكان التدريس يتم في بناء مستأجر. بوشر البناء بطابق أرضي عام 1921، واكتمل عام 1923، وتتكون اليوم المدرسة من طابقين. افتتحها الملك المؤسس عبد الله الأول بن الحسين في 28 ديسمبر 1923، وبواقع 17غرفة للإدارة والتدريس، وهي أولى المدارس الثانوية الحكومية التي شيدت في إمارة شرق الأردن آنذاك. قبل أن تتحول الى المملكة

الأردنيــة الهاشــمية في وقت لاحــق بعد انتهــاء المعاهدة البرطانيــة التي أبرمت بعــد انتهاء الحــرب العالمية الأولى وكان الطــلاب يفدون إليها للدراســة من جميــع المناطق في الأردن وأغلبهم أصبح ذا شــأن واســتلم الكثيرون منهم الــوزارة في الأردن هــذا دلالــة أن التعليــم كان في مدينــة الســلط منذ مطلــع القرن العشــرين

بيئتهــا معتدلة وجبالهــا مغطاة بأشــجار حرجية من البلــوط والبطم واللــزاب وأشــجار مثمرة مثــل الزيتون والعنب والتين والرمان واللوزيات ومدينة الســلط مطلة علــى غــور الأردن الــذي يفصل بــين الأردن وفلســطين ويمكن أن تشــاهد منهــا مدينة القدس بوضــوح في حال خلو الســماء مــن الغيوم

مــا ســبق كان مقدمــة تعريفيــة موجزة عــن مدينة الســلط إلا أن مــا يهمنــا هنا هــو ثــوب المــرأة في مدينة السلط الذي كان يختلف في الشــكل والحجم والوزن أيضا عن ملابس النســاء في الأردن وفلســطين ومن المعلوم أن لــكل منطقــة في الأردن زيها الخــاص فزي المــرأة البدوية يختلــف عــن ســاكنات الأريــاف والمــدن والثــوب الذي نحن بصــدده في دراســتنا هذه كانــت النســاء يرتدينه في المناســبات العامــة وفي الأعيــاد هــذا الثوب يطلــق عليه عدة اســماء منها الخلقة الســلطية (بفتح الخاء واللام) والمدرقــة التي كن يرتديــه في الزيــارات الخاصة

ما يميز ثوب المرأة الســلطية أو مــا يطلق عليه الخلقة الســلطية تمييزا له عــن الملابــس النســائية الأخرى هو ألوانه وحجمه وطولــه ووزنه.

الخلقــة الســلطية ثقيلة الــوزن فقد يزيــد وزنها عن خمســة كيلوغرمات وقــد يصل الى اثني عشــر كيلوغراما بينمــا يحتاج من القماش الى عشــرين ذراعــا من القماش الأســود وهذا القمــاش معروف عنــه أنه توبيــت مأخوذ عــن زنــوت الانجليزي (أنواع مــن القماش) الــذي يصنع مــن دودة القز ولــه خاصية مفيدة حيث يتميــز بملاءمته لجميع الفصــول فيمكن ارتــداؤه في الصيف وفي الشــتاء حيــث يمكــن أن يكيف الجســم حســب الجــو فيعطي الــبرودة في الصيف والدفء في الشــتاء مما يفســر ارتداءه علــى مدار العام والــذي يطرز بتطاريز خاصة سنشــرحها لاحقا كما تحتفظ النســاء عموما بثوبــين اذا كانت الحالة الماديــة تســمح بذلــك وفي الغالــب تكــون مــن ضمن الجهاز الــذي يكون مــع العروس.

عند مقارنــة الخلقة الســلطية بباقي أزياء النســاء في الأردن والمنطقــة فهو يميل الى الاختــلاف من عدة جهات فتصميمــه يعتمد علــى التطريــز اليدوي ولا يشــاهد في تصاميــم دور الأزيــاء العالميــة لأن التصاميــم الحديثــة تميل الى الخفة والبســاطة وتنوع الألــوان وإظهار المفاتن لجســد المرأة بينمــا الخلقة الســلطية أكثر جمــالا وأناقة وتميل للســتر وإخفاء جســد المرأة دون أي اعتبار للحجم.

الخلقــة الســلطية مميزة للنســاء في مدينة الســلط (ويطلق على النســاء اللواتي ينتسبن للمدينة السلطيات نســبة الى مدينة الســلط) تجد فيها معاني العزة والأنوثة والكبريــاء ويعتبر لبــس الخلقة مــن العــادات والتقاليد العربيــة الأصيلة .

يحمل الزي الشــعبي لدى المــرأة الســلطية (الخلقة) في طياته العراقة والأصالة كما تشــكل ألوانــه الزاهية إلى الأنوثة المحتشــمة القادرة على لفت الانتبــاه لما يضفيه من جمــال وأناقة.

يمتــاز هــذا الــزي بتقاســيم وبمســميات غربيــة وبمقاســات كبــيرة تــكاد تزيــد عــن 16-20 ذراعــا من قمــاش التوبيت الأســود (زنوت الانجليــزي وهو الأطلس الأســود من القطن) من نــوع القماش الــذي تصنع منه العبــاءات النســائية ويطرز باللــون الأرجــواني أو الأحمر وتســمى تطريــزة «قــرط المرجــان» باللون الأرجــواني أو الأحمــر أو الأزرق . ولــكل لون مناســبة خاصة بــه فاللون الأحمرمثــلا للأفراح .

التطريــز اليدوي هو ســمة ممــيزة للثوب النســائي في كل المناطــق في الأردن ويعبرعــن مهارة النســاء ويكون من خيــوط الحرير بألــوان مختلفة.

وتلبــس المــرأة الســلطية مــع الخلقــة القميــص الــذي يغطي الرقبــة واليديــن حيــث أن الثــوب الشــمال غطــاء الــرأس يطلــق عليــه العصابــة أو الجبــة وتصــل أبعادهــا الى 1.5 مــتر X 1.5 مــتر تلــف علــى الــراس علــى

شكل عصابة دائرية أما الحطة التي توضع على الرأس فتصنع غالبا من حرير القز، وتكون مطعمة بخيوط ذهب حقيقية تلف عدة لفات وتتخللها أهداب حريرية مذهبة تتدلى من رأس المرأة حتى صدرها، وتعلوها القراميل التي تُجدل بها جدائل النساء السلطيات، وتكون عادة من الحرير الأسود أو البني واختلاف اللون عائد لطبيعة المناسبة كما تم ذكره سابقا .

وكانت عندما تخرج المرأة من إطار حارتها تضع الكم الأيمن من الردن والذي يصل طوله إلى مترين فوق العصابة على رأسها بحيث لا يبدو منها إلا عيناها وذلك يعني احترامها وتقديرها لزوجها وأهلها وتقاليدها.

وفي أيام البرد كانت المرأة السلطية تلبس الجبة فوق الخلقة وهي عبارة عن معطف من الصوف الانكليزي الذي كان يستورد من خارج البلاد وكان غالي الثمن في ذلك الوقت.

الخلقة السلطية زي ينقسم إلى عدة أجزاء تستخدم فيها أقمشة من أنواع مختلفة منها التوبيت، غزالين، وارد عنزروت إضافة إلى كافة أنواع الخيوط الحريرية التي تستخدم للرسومات والزينة.

وصف عام للثوب (الخلقة السلطية):

يتكون الثوب من الردن وهو الكم الطويل الواسع جداً فالردن الذي يكون بالجهة اليسرى يرفع من الخلف ويوضع على الرأس وتوضع الحطة الحمراء فوق هذا الردن الذي غطى الرأس وتكون الربطة من الجهة اليمنى من الرأس ثم يوضع الردن الآخر الذي يمثل اليد اليمنى فوق الحطة أما بالنسبة للحطة السوداء فكانت ترتديه المرأه السلطية عند دخولها في سن الخمسين وكانت مقصبة باللون الذهبي ومصنوعة من الحرير الهندي، وتكون المرأه قد ارتدت القميص المطرز الصدر والأكمام وتلبس أيضا السروال وتضع على أطراف شعرها القراميل وهي وصلة للجدايل مزينة بخرز ذي ألوان بهية ومتعددة.

1) مكونات وأجزاء الخلقة السلطية:

تتكون الخلقة السلطية من عدة أجزاء هي كالتالي:

1. الجزء الرئيسي منها هو البدن وهو الصدر ويكون محلى بتطاريز خفيفة وناعمة تكون على محيط القبة ولها جزء يسمى اللسان وهو طويل ويصل الى الركبة.
2. البنايق: فهي مثلثة الشكل وتغطي كامل الجسم وعادة ما تكون فضفاضة لتسهل حركة وخطوات المشي وتزين بشكل المناجل الملونة بألوان حريرية زاهية.
3. الأردان (الأكمام): فهي عريضة وطويلة جدا كانت تلف بها المرأة عند خروجها ويقسم الردن إلى عدة شرائح من اللون الكحلي والأسود والتي غالبا ما ترتديه صغيرات السن أما المتقدمات في السن فيركزن على اللون الأسود ويطلق عليه طلس أي الغامق جدا وتتزين بالوأن خفيفة جدا من التطاريز الحريرية.
4. محيط الخلقة (الحفه): الذي يصل محيطه إلى سبعة أمتار وأكثر تبعا للحالة المادية للأهل وتكون من اللون الكحلي المالطي وتضم تطاريز ورسومات خاصة مصنوعة من الخيوط الحريرية الزاهية وهي الأحمر والأزرق والبرتقالي.ويطلق على الحزام الذي يربط به الثوب حول البطن كونه لحجمه وطوله الكبيرين يتم طيه ثلاث طيات ويتم تثبيته وشده بحزام يطلق عليه شفيفة أو الحزام.
5. الحطة أو العصبة: التي توضع على الرأس وهي قطعة من الحرير الموشى بالقصب الذهبي أو الفضي أو كليهما، وتكون حمراء، أو سوداء اللون ويمكن أن تكون بنية غامقة أو زهرية أو برتقالية فهي غالبا ما تصنع من حرير القز وتكون مطعمة بخيوط ذهب حقيقية تلف عدة لفات وتتخللها أهداب حريرية مذهبة تتدلى من رأس المرأة حتى صدرها وتعلوها القراميل التي تجدل بها جدايل النساء السلطيات وغالبا ما تكون من الحرير الأسود أو البني أو الأسود وذلك حسب لون شعر

المذيعة الأردنية لانا القسوس في الخلقة السلطية

المرأة.. تطرز على شكل حزام مستطيل للرأس ويربط على أعلى الجبين. ويتراوح طولها بين المتر والنصف إلى الأربع أمتار. وفي الكرك تكون على شكل حزام دائري ترصع طرفيها بقطع نقدية ذهبية. وتزين بالشناشيل في آخرها.

6. ما يلبس تحت الخلقة القميص المزخرف على صدره تطاريز اسمها (عش) أو برسومات ناعمة جدا وغالبا ما تكون بشكل الأزهار والورود.

7. الكبوت: فهو جزء من ملابس المرأة السلطية وغالبا ما يكون من الجوخ ويلبس على وجهين من الداخل اللون الكحلي والخارجي الأسود التوبيت.

ويرافق ارتداء الخلقه المصاغ وقد كان عبارة عن شك من الذهب العصملي نسبة الى العثماني تتوسطه المخمسة (قطعة ذهبية على شكل خماسي) المعقود بقماش التوبيت

وكانت المرأة السلطية تتزين بالمباريم (نوع من الأساور الذهبية) الذهبية الأساور في اليد والخلاخيل في القدم اضافة الى استخدام الوشم على الخدين واليدين كمعلم من معالم الجمال العربي.

فكانت جميع النساء بالأردن على اختلاف أديانهنّ لابد من أن تغطي الرأس بلباس العصبة، وغالبا ما تكون سوداء، وفي بعض المناطق تكون قطعة من الحرير الموشى بالقصب الذهبي أو الفضي أو كليهما وخاصة عند نساء السلط والشمال. وكانت النساء قبل وضع العصبة على الرأس يلبسن تحت العصبة ما يسمى الشنبر: ويسمى أيضاً المنديل أو المسفح أو الملفع. والشنبر هي قطعة من القماش ذات ألوان متعددة أشهرها الأسود والأبيض أو مقصبة باللونين معاً تلف على الرأس قبل وضع العصابة على الجبين وقد يطول الشنبر ليصل أسفل الظهر.

الخلقة السلطية قماش وتطريز:

بالنسبة لقماش الثوب أو الخلقة السلطية فالقماش الذي تصنع منه الخلقة السلطية يطلق عليه توبيت أسود غامق وهذا القماش معروف عنه أنه توبيت مأخوذ عن زنوت الانجليزي فيعتبر هذا القماش الفريد والذي يكيف الجسم حسب الجو فيعطي البرودة في الصيف والدفء في الشتاء ويرتدى هذا الثوب على مرحلتين فهو عريض وطويل جداً فترتديه المرأة وعند الوصول توضع على خصرها حزام من الحرير الهندي (الشفيفة) وتوضع فوقه القطعة التي ترفع من عند الخصر لتنزل وتوازي الدارة وهي طرف الثوب.

الردن يعرف عند العرب بالكم الطويل الواسع جداً فالردن الذي يكون بالجهة اليسرى يرفع من الخلف ويوضع على الرأس وتوضع الحطة الحمراء فوق هذا الردن الذي غطى الرأس وتكون الربطة من الجهة اليمنى من الرأس ثم يوضع الردن الآخر الذي يمثل اليد اليمنى فوق الحطة أما بالنسبة للحطة السوداء فكانت ترتديه المرأه السلطية عند دخولها في سن الخمسين وكانت مقصبة باللون الذهبي ومصنوعة من الحرير الهندي،وتكون المرأه قد ارتدت القميص المطرز الصدر والأكمام وتلبس أيضا السروال وتضع على أطراف شعرها القراميل وهي وصلة للجدايل مزينة بخرز ذي ألوان بهية ومتعددة.

1) فلان ما ينطح مقنعة:

في مدينة السلط لم تكن النساء يرتدين الخمار أو غطاء الوجه كالنساء في البادية ويكون البديل عن ذلك بالقماش العريض للكم أو الردن حيث أن الكم يكون عريضا فتغطي به المرأة وجهها ولا يمكن ملاحظة

الخلقة السلطية كبيرة الحجم يصل طول الثوب الى سبعة أمتار كما تشيرله الصور أعلاه مقارنة بالمدرقة الزي التقليدي

شيء من وجهها سوى عينيها بحيث لا يتعرف عليها الشخص الغريب ويطلق على المرأة باللهجة المحلية السائدة مقنعة أي المراة التي اتخذت من ثوبها قناعا

فلان ما ينطح مقنعة هو قول سائد يطلق على الرجال الذين هم أشباه الرجال وما هم برجال لأنهم لا يستطيعون التغلب على امرأة تضع الردن على رأسها مغطية به وجهها دلالة على ضعفه أمام الرجال إذ هزمته امرأة فكيف به عندما يبارز الرجال.

2) وشم وتطريز:

يعتبر التطريز الشعبي الأردني فناً راقياً ومن أهم الفنون التاريخية الأردنية، فمن خلال التصاميم والرموز استطاع الإنسان الأردني أن يسجل تاريخه ويعبر عن المعتقدات وأنماط التفكير الاجتماعي من عادات وتقاليد توارثها الأردنيون عبر القرون.ومن خلاله تم تزيين الملابس النسائية بالتطريز من خلال رسومات وألوان الخيوط ويعتبر التطريز أو فن التزيين فنا يدويا من خلال استعمال الإبرة والخيط على القماش ويكون مستوحى من البيئة المحيطة وتقوم النساء بالتطريز على القماش الأسود والأزرق بهدف إعطاء تغيير للون.

كما ذكرنا فان التطريز يكون بالغرز على القماش أو مواد شبيهة به باستخدام إبرة الخياطة والخيط. ويمكن المزاوجة بين الغرز لرسم رسوم مطرزة لا حد لها، منها الحيوانات النباتات البشر والتكوينات التجريدية. وتستخدم في تطريز أقمشة مختلفة وخيوط متنوعة وإبر ذوات أنواع وأحجام مختلفة. والغرز الأساسية محدودة العدد في فن التطريز. قد يشمل التطريز أيضا مواد أخرى مثل الأشرطة المعدنية واللؤلؤ والخرز. وغالبا ما يوجد التطريز في القبعات ،المعاطف ،البطانيات ،القمصان، الجوارب والملابس النسائية التقليدية. التطريز هو من التقنيات الأساسية لعمل غرزة السلسلة والعروة، غرزة البطانية وغرزة الساتان.

أما بالنسبة للتطريز في الثوب السلطي فقد تشترك أكثر من واحدة في تطريز الثوب الذي تتشابه به جميع الأثواب حتى أنه لا يمكن التمييز بين ثوب وآخر وهذا يساعد في المساواة بين النساء عندما يرتدين الخلقة السلطية حيث لا يمكن التمييز بينهن على الجانب المادي فأثوابهن متشابهة

بالنسبة للتطريز الذي كان يميز هذا الثوب كان يدوياً أي أن التطريز يكون باليد ويطلق عليه التحريري والمناجل والعريجة وكان يطرز بالحرير الأصلي ومما يميز الخلقة السلطية أن لها (بنايق) تمتاز باللون النيلي الأزرق وألوان تطريز الثوب السلطي مستمدة من البيئة السلطية الثرية وهي الأحمر الأقحواني والأخضر بكافة تدرجاته والأزرق السماوي وغيرها من الألوان البهية التي تكسر حدة وقتامة اللون الأسود وتمنح شعور بالراحة والسعادة للناظر إليها.

أما بالنسبة للوشم الذي كان من زينة النساء سابقا كانت المرأة السلطية تتدقق الوشم وتعمله على شكل سيلان من تحت الشفة السفلى من الفم إلى حد منطقة الذقن وكانت توشم من عند رسل اليد وذلك للزينة، وقد انتشر فن الوشم في معظم أرجاء بلاد الشام منذ مئات

السنين إلا أنه بدأ بالتلاشي منذ منتصف القرن الفائت.

وكانت المرأة السلطية تمتلك ثوبين وهي الخلقة وذلك للخروج بالمناسبات إما الأفراح أوالعزاء التي يطلق عليها بالمياتم. ولا ترتدى الخلقة طيلة أيام السنة لأنها مكلفة ماديا وثقيلة الوزن وارتداؤها يتطلب جهدا .

في الأيام العادية في المنزل وفي البستان وفي نطاق أعمالها اليومية كانت تلبس المدرقة وهي عبارة عن ثوب بسيط جداً واسع مريح تقوم به بأعمال المنزل مثل الغسيل والعجين وهو ساتر للبدن وعند الخروج لتعبئة الماء تلبس فوقه الكبوته وهي عبارة عن دامر (حاكيت) إلى منطقة الركبة يسترصدر المرأة وبطنها بصورة خاصة وقد حرصت السلطيات على ارتدائه.

ثوب السلطية والبيئة المحيطة:

ويرتبط الثوب السلطي بطبيعة المنطقة الجغرافية والطبيعية بعلاقة وثيقة وتكاملية فقد كانت المرأة السلطية عند الذهاب لتعبئة الماء من العيون لاسيما في منطقة البلد القديمة وشارع الحمام وسرايا ابو جابر تنزل من جميع الجبال ومن الخندق والعيزرية والصافح والسلالم والبقيع والجدعة وواد الأكراد والمنشية «وهي أسماء لمناطق وأحياء في مدينة السلط» للوصول الى الماء وهذا كان يدعوها لأن ترتدي الزي الواسع والمريح الذي لايعيق الحركة لأن الطريق كانت عبارة عن أدراج قديمة «السلط لأن بيئتها جبلية تربط بينها بالأدراج» وعقبات ونزول حاد وبالنسبة لها فهذا الزي يعطيها سهولة بالحركة ويساعدها على تحمل مشقة الطريق.

ومما يميز الزي السلطي أيضا أنه موحد الألوان فلا تتميزفتاة سلطية عن أخرى وكل الفتيات يتعاون في عملية التطريز فعلى سبيل المثال تجلس خمسة منهن مرة واحدة لتطريز ثوب كامل فواحدة تستلم الردن الأيمن وأخرى الردن الأيسر وأخرى البنيق والدارة وهكذا فان عملية إنتاج الأثواب المطرزة ساهمت في تعزيز التعاون الاجتماعي بين السلطيات ودعمت أواصر المحبة والتعاون.

الخلقة السلطية أصبحت الآن تراثا وتتباهى بعض النساء في ارتدائه بالمناسبات العامة ومنهن النائب في البرلمان الأردني هدى أبورمان وبما أنها أول فتاة في مدينة السلط تفوز بالانتخابات وتكون نائبة في مجلس النواب فقد ارتدت الخلقة السلطية في افتتاح الجلسة الأولى لمجلس النواب الأردني وذكرت معلومات عنها فقالت في حوار لها مع المدينة نيوز: وزنها 15 كيلو غرام، وطول قماشها 22 مترا، وأجابت أيضا : بأن هذه المدرقة كانت لجدتها ولوالدة جدتها ولبستها أمها ومن بعد أمها لبستها هدى وقررت أن ترتديها في افتتاح المجلس قائلة : لي الشرف بارتدائها يوم افتتاح سيدنا الملك عبدالله الثاني للمجلس . النائب هدى لبستها في ذلك اليوم 14 ساعة .. وزن ثقيل وزمن طويل تحية لجداتنا وأمهاتنا ومدارقهن اللاتي يعدن بنا إلى ما قاله المتنبي :

ذِكرُ الصبا ومراتعُ الآرامِ

جلبت حِمامي قبل يوم حِمامي

الخلقة السلطية في حجمها الطبيعي من مجموعة فاخوري للأزياء وأذكر أن الردن قد يصل طوله إلى سبعة أمتار والثوب يرتدى بعد طيه الى أكثر من ثلاثة طيات ويتم ربطه وتثبيته بحزام خاص .

1) طريقة لبس الخلقة:

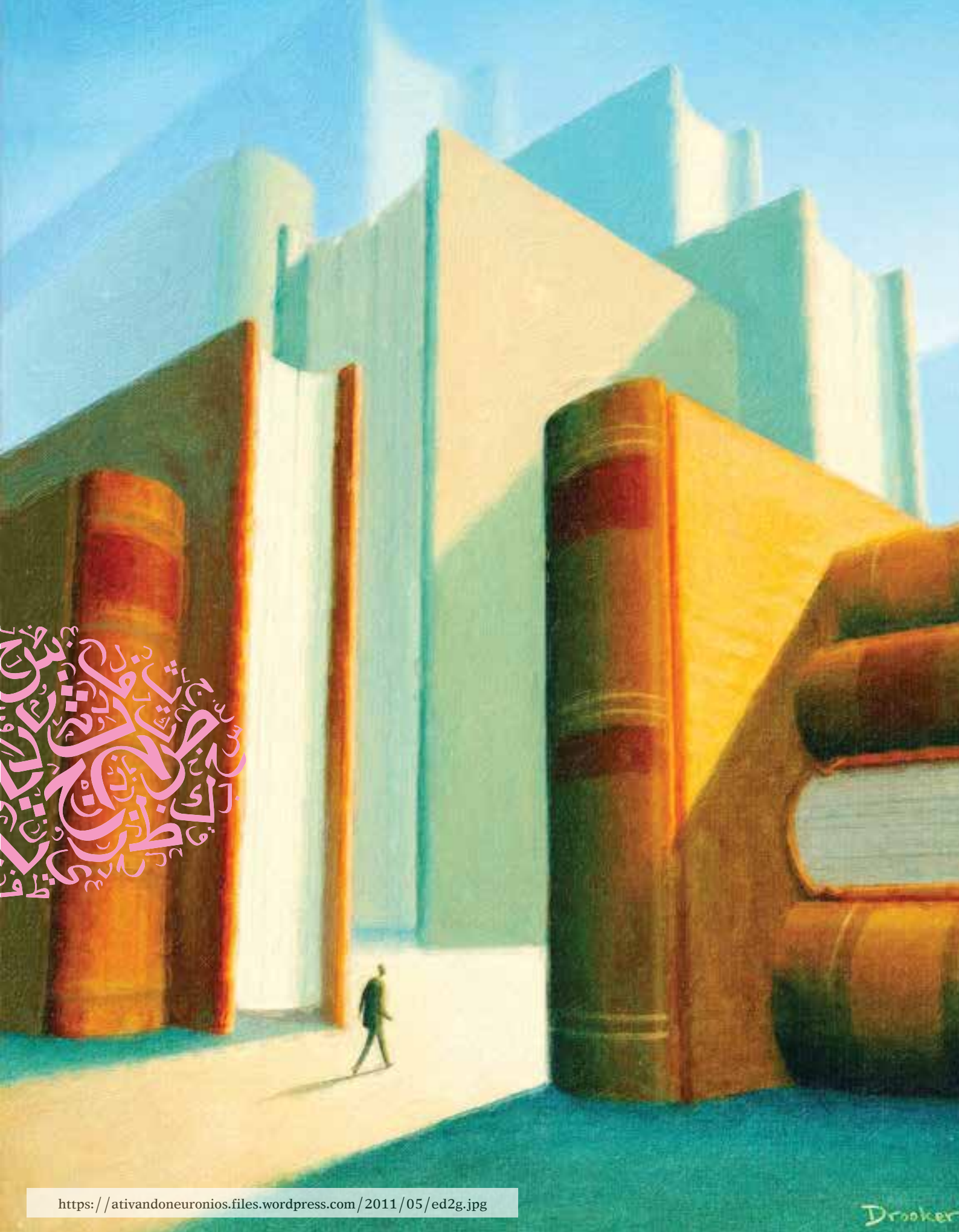
وتتم بمساعدة إحدى السيدات وتشد من الوسط بشويحية أو شفيفة وهو حزام من الجلد ويكون بها عب.

وهناك ردن تحت الحطة والردن الآخر فوق الحطة.

وكانت المرأة لا تخرج من بيتها إلا وهي ترتدي هذا الثوب الجميل الرائع، وهي أيضاً ملفعة بالردن ولا تظهر إلا عيناها وترتدي تحت الخلقة، أيضاً، القميص المطرز بتطريزة عش البلبل والشروال المكشكش والمطرز من الأسفل.

• الصور

– الصور من الكاتب.



https://ativandoneuronios.files.wordpress.com/2011/05/ed2g.jpg

فضاء النشر

المرأة في المصادر الشعبية بين المصدر المجهول و المصدر المعلوم
قراءة في كتاب الدكتورة العاصمي: «صورة المرأة في الموروث الشعبي المغربي» 200
الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة 206
البحرين تعيد الاعتبار لشاعر غنائي مجهول 212

أ. نـادية بوطـاهـر - المغرب

1

المرأة في المصادر الشعبية بين المصدر المجهول والمصدر المعلوم

قراءة في كتاب الدكتورة العاصمي:

«صورة المرأة في الموروث الشعبي المغربي»

حظيت المرأة بنصيب الأسد في الموروث الشعبي عامة والمغربي خاصة، فقد ضربت الأمثال وحُكيت الحكايات وأُلفت القصص في المرأة في كل حالاتها الإجتماعية حتى أنها تناولت المرأة من جوانب عدة سواء أكانت زوجة أو بكرا أو عانسا أو أمًا أو مطلقة أو أرملة...

وإذا ما تتبعنا صورة المرأة في الأمثال الشعبية وحتى في الحكايات الشعبية نجدها مأخوذة من واقع الحياة اليومية واقع المرأة ومكانتَها داخل الجماعة، ونستطيع من خلال هذا الموقف استشفاف واقع المرأة في المجتمع المغربي ككل، بحكم أن هذه الأمثال تعبر عن التفكير الجماعي للشعب بأكمله.

وقد سلط بعض الباحثين الضوء على جانب مهم من هذه النظرة النمطية للمرأة في مجتمع يهيمن عليه الجانب الذكوري في فترة من الفترات، وكُتبت دراسات وأبحاث عديدة في هذا

الموضوع ومن بين هذه الدارسات نجد الكتاب القيم للدكتورة مليكة العاصمي المعنون «بصورة المرأة في الموروث الشعبي» الذي نشر عن دار الثقافة سنة 2010 يتكون من 139 صفحة من الحجم المتوسط افتتحته بمدخل معنون «بالموروث الشعبي وصيغه صورة المرأة ومرجعياتها» عرفت فيه الموروث الشعبي ثم اختارت نسقين ثقافيين كبيرين يلخصان الصورة التي يقدمها الموروث الشعبي عن المرأة، أدرجتهما تحت عنوانين كبيرين الأول: خطاب اجتماعي عام حول المرأة ويمثله المثل الشعبي، أما الثاني فهو خطاب خاص للمرأة ذاتَها عن نفسها وتمثله الحجايات.

لتتحدث بعدها عن صورة المرأة في الموروث الشعبي والتي تتراوح بين الصورة السلبية المعادية للمرأة والصورة الإيجابية المناصرة لها وكذا الصورة المتوازنة التي تعتمد على المنطق دون الانحياز إلى جانب معين، كما اعتمدت الدكتورة العاصمي على مصدرين أساسيين لتقربنا من هذه الصورة وهما: مصدر معلوم متمثل في رباعيات عبد الرحمان المجذوب ومصدر مجهول متمثل في المثل الشعبي والحكاية الشعبية.

أولا المصدر المعلوم: اعتمدت الدكتورة العاصمي في هذا الصدد على أقوال عبد الرحمان المجذوب المعروفة المصدر والتي جمعت في ديوان صغير معنون ب «ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب» هذه الأقوال تطرقت إلى جانب مهم من علاقة الرجل بالمرأة حيث انصبت كلها ودون استثناء على السلبية والحط من قيمة المرأة ومكانَتها داخل المجتمع، وقد شكلت المرأة مادة دسمة في رباعياته، بجعلها تلبس ثوب المكيدة والغدر والخديعة... حتى أضحت أقواله عن النساء صورا نمطية يستدل على مصداقيتها من بعض الوقائع التي تحدث في الحياة اليومية خاصة علاقة المرأة بالرجل، لتصبح بذلك قواعد ذهبية مترسخة في أذهان العديد من الأشخاص سواء من الرجال أو النساء خصوصا وأن قائلها معروف.

وقد عمدت الدكتورة العاصمي إلى إدراج كل أشعار المجذوب النسائية بحكم أنها تتراوح بين الخطاب السلبي الطاغي على فكر المجذوب والخطاب الذي أسمته الناقدة بالمتوازن نوعا ما و المتراوح بين الإيجابية والسلبية غير أنها عموما لا تحمل في طياتها أي خير للمرأة.

ونستدل على الخطاب العدواني الوارد في كتاب الدكتورة العاصمي والمستمد من ديوان عبد الرحمان المجذوب بعدة أبيات منها:

بهوت النسا بهتاين

ومن بهوتهم جيت هارب

محزمين باللفاع

ومخللين بالعقارب

سوق النسا سوق مطيار

يا الداخل رد بالك

يوريوك من الريح قنطار

ويخسروك فراس مالك

أما الخطاب المجذوبي المتوازن فاستشهدت عليه بالأبيات الآتية:

لا تعشق زين الدفلة

فالأرض داير ظلايل

لا تعشق زين الطفلة

حتى تشوف الفعايل

نوصيك يا حارث لفديم

بلاك من دخانها ليعميك

لا تديشي لمرا المعفونة

اتعاون هي والزمان عليك

وإذا عدنا إلى دلالة هذه الأبيات نجدها تدعو بشكل صريح وواضح إلى أخذ الحيطة والحذر قبل الدخول في مشروع الزواج من أي امرأة قبل الإطلاع

على حسن سلوكها ودماثة أخلاقها، لأن الشكل الخارجي للفتاة ليس معيارا على استقامتها بل يدعو المجذوب إلى ضرورة التعمق والبحث في أخلاق وخصال المرأة مشبها إياها بشجرة الدفلة المعروفة ذات الغصون المزهرة الطرية تسر الناظرين غير أن هذه الشجرة في الواقع لا فائدة منها لأن جذورها شديدة المرارة.

ثم انتقل في تحذيراته إلى المرأة المعفونة أي المرأة التي لا تهتم بنظافتها ونظافة بيتها مما يسبب في فوضى منزلية بحكم أن المرأة تساعد الرجل في أمور حياته من خلال الاهتمام به، وبأطفاله.. من خلال القيام بمجموعة من الاشغال كالطبخ و الكنس وغيرها من الأمور التي تحتاج إلى الترتيب والعناية وكلها تقوم على النظافة.

هذه الأبيات فيها قدح صريح للمرأة إلا أنها في العمق تحمل دلالات إيجابية لا يصرح بها المجذوب وربما لم يكن يرمي إليها أساسا في خطابه، هذه الأبيات فيها دلالات كثيرة منها أن أمور الرجل لا تستقيم بدون المرأة وان صلاح المرأة يصلح حاله وفسادها يفسده، وهذا يوحي ضمنيا بخضوع الرجل للمرأة مما يبرر نوعا ما هذا الحرص المبالغ فيه.

ثم انتقلت العاصمي إلى الخطاب الثاني وهو الخطاب المجهول المصدر والمتمثل في المثل الشعبي والحكاية الشعبية.

المثل الشعبي:

لا يعتبر المثل الشعبي فقط لونا من ألوان الفنون الشعبية ولكن له تأثيره على سلوكيات الأفراد داخل مجتمع معين، فأحيانا يكون التأثير إيجابيا وفي بعض الأحيان يكون أثر المثل الشعبي سلبيا يضر بالفرد و بالتالي يضر بالمجتمع الذي نعيش فيه، وكما هو معلوم فالأمثال الشعبية تساهم بشكل غير مباشر في تشكيل أنماط واتجاهات المجتمع مما جعلها محور اهتمام عدد كبير من العلماء والباحثين، فهي تحمل ملامح شعب كامل كأسلوب معيشته أو معاييره الأخلاقية ومعتقداته الدينية وغيرها.

تعددت صورة المرأة في المثل الشعبي وتنوعت غير أننا نلاحظ أن الدكتورة العاصمي ركزت بالدرجة الأولى على الأمثال التي تقدم صورة متوازنة عن المرأة هذا إن لم تكن إيجابية مناصرة لها وهذه الصورة مناقضة تماما عن الصورة الأولى صورة عبد الرحمان المجذوب التي تقدم ما هو سلبي محض عن المرأة، وقد استشهدت الدكتورة العاصمي على ذلك بعدة نماذج من الأمثال المناصرة للمرأة: «لي ماعندو بنات معرفوا حد باش مات»، دلالة على أن الفتاة تبكي وتحزن لموت أبيها أكثر من الولد.

«لي يتزوج مرا صغيرة يحوز الخير والذخيرة»، أي أن المرأة الصغيرة في السن تكون أكثر نشاطا وقوة لمساعدة الرجل في الحياة اليومية.

«إلى مات البو توسد الركبة ويلا ماتت الأم توسد العتبة»،أي بموت الأب تناضل المرأة وتضحي بكل شيء من أجل أطفالها، لكن بعد موت الأم فالأب يتزوج من امرأة أخرى مما يتسبب في ضياع الأطفال وغيرها من المشاكل.

عند تتبعنا لمعظم الأمثال الشعبية الواردة في كتاب الدكتورة العاصمي نجد أنها اختيرت بعناية وقد استقت منها الناقدة ما هو إيجابي مناصر للمرأة، وكذلك ما هو سلبي معارض لها، لكن إذا قمنا بجرد دقيق و مفصل للأمثال المغربية سنجد أغلبها يحمل من المعاني التي تحط من قيمة المرأة وتصورها في أبشع صورها على غرار ما جاء في أشعار المجذوب، حتى أنها تصرح في بعض الأحيان بضرورة موت الفتاة على الطريقة الجاهلية في وأد البنات.

وقد اخترت لكم جملة من الأمثال التي لازالت روح وأد البنات قائمة في كثير من معانيها والتي تصرح في دعوتها الخطيرة إلى ذلك قائلة :موت البنات من المكرمات، تكبرالحية و لا تكبر البنية، بالإضافة إلى معان أخرى يروج لها المثل الشعبي من قبيل حمقة وقالولها زغرتي، وجه الشارفة ما يخفى ولو تحكو بالحلفة، لا لا زينة وزادها نور الحمام، ما عند القرعة ما ترعى غير مشيط راسها وغيرها.

ومن الأمثال المعادية للمرأة في كتاب العاصمي نجد:

- طاعة النسا ندامة.
- كل بلية سببها ولية.
- النسا هم لا يتنسى.
- كيد النسا قوي، وكيد الشيطان ضعيف.
- الله ينجيك من الساكتة يلى دوات، ومن الحاجبة يلى طلات.

هذه الأمثال تقدم نظرة دونية تحط من قيمة المرأة، باعتبارها شر لا بد منه، هي مركز البلية طاعتها ندامة، لأنها لا تفكر جيدا وهذا القول ربما يشير إلى الحديث الشريف « النساء ناقصات عقل ودين» رغم أن معنى الحديث واضح.

الحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية هي تلك الحكاية التي تناقلها الناس عن طريق الرواية الشفهية منذ القدم، ويلعب الخيال الشعبي دورا كبيرا في صياغتها، وفي تأطير بعض الأحداث التاريخية والشخصيات، بالمبالغة و الغرائبية، وتقف الحكاية الشعبية عند حدود الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية، ذلك كمكر النساء ومكائد زوجات الرجل الواحد، وقسوة زوجة الأب على الطفلة المسكينة التي تتدخل العناية الإلهية لإنقاذها وغيرها من الحكايات المتعلقة أساسا بالنساء.

ونعرف أن الحكاية الشعبية هي عمل أدبي يتم نقله من جيل إلى جيل شفهياً وبذلكً فإنّها تتغير نتيجة هذا التناقل وهذا سبب تغير الحكاية من جيل إلى آخر، كنتيجة طبيعية لهذا التناقل الشفوي الدائم وهي إبداع فردي لراوٍ لا نعرفه، ولا نستطيع تحديد هويته، لكنها تصبح بعد تواتر الرواة اعتمادا على الذاكرة عمل كل من اشتركوا في النقل أو الرواية، وهكذا يحوَّل الإبداع الفردي إلى أدب جماعي يؤثر فيه الشعب.

2

و هي منتشرة بين عامة الناس مجهولة المصدر يبدو أنها في كتاب الدكتورة العاصمي تأبى إلاَّ أن ترد للمرأة اعتبارها من خلال نماذج استقتها الناقدة بعناية وقد اختارت لنا حكاية شعبية نسائية شهيرة عنوانها: كلشي من لعيالات. دارت بين السلطان وزوجتِه، و حطاب المدينة وزوجتِه، وكيف أن المرأة أرادت أن تثبت لزوجها الحاكم أن لها فضلا عليه وعلى تدبير أموره وتنظيمها وكيف أنها تساهم بشكل غير مباشر في نجاحاته، غير أن الحاكم لم يقتنع بكلامِها وطردها من القصر لتذهب عند حطاب المدينة وتدير شؤونه بحنكتها وذكائها ليصبح من تجار المدينة و أعيانِها، في المقابل تدهور حال السلطان الذي فقد السيطرة على زمام الأمور وأصبح يعاني من الفشل والفساد والخراب. وقد حُكيت هذه الحكاية باللغة العربية ثم بالدارجة المغربية وبتوجهات مختلفة، غير أنها تصب في نهاية واحدة هي إبراز مكانة المرأة ودورها الكبير في حياة الرجل الذي لا يستقيم له أمر إلا من خلال وجود امرأة مدبرة و حكيمة في حياته، كل الحكايات الشعبية سواء كتبت باللغة العربية أو بالعامية تنتهي نهاية واحدة هي انتصار المرأة وندم السلطان على إنكاره لمجهودات زوجته.

هذه الحكاية تبرز بوضوح أن حيل المرأة ليس دائما لها وقع سلبي، إنما المتأمل في وقائع وأحداث التاريخ والحياة سيجد أن ذلك مما يعد من الدهاء والأساليب المبررة لدى المرأة لتحقيق المصالح أو درء المفاسد، وإن اختلف أسلوب استخدامِها من امرأة لأخرى.

كما أن كيد النساء ليس دائما شراً محضاً، فمنه الكيد الطيب الذي خص به الله تعالى المرأة من استطاعة على استعمال الحيلة لأخذ ما تريد من الرجل أو من غيره دون أن تسبب له أذى، لكن هذا قد يفهم الفهم الخاطئ خصوصا مع أولئك الذين اعتادوا فرض سلطتهم المُطلقة في اتخاذ القرارات.

غير أن النبش في الحكايات الشعبية يحيلنا على الحكايات التي تجري مجرى المثل في الإساءة للمرأة حيث قدمتها في أبشع صورها وخير مثال على ذلك حكاية زوجة الأب الشريرة التي تعذب أبناء زوجها، وحكاية العجوز الساحرة التي تنتقم من الأميرة وتحولها إلى غراب. وغيرها من الحكايات التي لا يسعنا الوقت لسردها في هذا المقام.

استنتاجات لا بد منها:

يظهر جليا من خلال دراستنا لكتاب الدكتورة العاصمي أن الأقوال المعروفة المصدر والموثقة كأقوال عبد الرحمان المجذوب جاءت في مجملها غير منصفة للمرأة، و كأن المرأة ليس لها شيء رسمي وموثق تستند إليه في تبرئة نفسها من كل التهم التي ألصقتها الذاكرة الجمعية بها، من كونها مصدر الشر ومصدر الصراع والإفلاس وتغيير حال الرجل إلى الأسوأ.

أما ماهو منصف للمرأة في كتاب الدكتورة العاصمي أو المتوازن لم يستند إلا على ماهو غير معروف المصدر و المنشأ كالأمثال والحكايات الشعبية التي لا نجد لها راويا واحدا معروفا حتى أننا لا نستطيع الجزم بصحة ما جاء فيها وبذلك تبقى غير منصفة للمرأة بالمعنى الصحيح .

ورغم اعتراف المجتمع بالدور الإيجابي و الهام للمرأة فيه إلى جانب الرجل فإن الأمثال التي تحدثت عن إيجابيات المرأة لا تعتبر إلا نزرا قليلا أمام الأمثال التي تحدثت عن سلبياتها، وقد صورتها بنصف عقل وماكرة وشريرة ومتقلبة الأهواء ولا أمان لها. كل هذه المفاهيم الخاطئة تظهر بجلاء النظرة القاصرة للمجتمع العربي الذي مافتئ يتخبط في مشكل السيطرة وحب التملك من قبل الرجل ومكر ودهاء المرأة للإنفلات من هذا التملك.

ويبقى الاعتراف بأن المرأة تشكل نصف المجتمع ولها دورٌ هام في الحياة إلى جانب أخِيها الرجل ضرورة لا بد منها.

- الصور

1. https://anfaspress.com/manager/photos/shares/FIH.jpg
2. https://m.ahdath.info/content/uploads/2019/05/CBENIMELLLLLapture-484x418.jpg

أ. أمينة حاج داود – الجزائر

الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة

جاء الكتاب التراثي « الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة » الصادر عن دار الوسام العربي / الجزائر، لأحمد بن أبي عبد الله قاسم البوني، والذي حققه وشرح حواشيه وعلق عليه كل من الأستاذين: محمد لخضر بوبكر، و الدكتور سعيد دحماني كبادرة قيمة لإحياء التراث وبعثه من جديد، باعتباره ذاكرة جماعية يسافر المرء منها وإليها، ويطيب له في الكثير من الأحيان الجلوس تحت ثرائها الوارف، والتلذذ بنعيم التقرب من الماضي ومعايشته ومحاكاته في الكثير من الأحيان. ولأن التراث هو واحد من أهم المقومات التي تعنى الشعوب بالحفاظ عليها وإبرازها وإعادة بعثها لتتعرف عليها الأجيال اللاحقة، كما أنه يعد ركيزة مهمة ينطلق منها أي شعب في النهوض بمستقبله، فمن لا ماضي له لا حاضر له، كان لا بد لمختلف الهيئات والجمعيات أن تعنى به، وهذا ما قامت به جمعية أحباب وتلاميذ حسان العنابي،

التي تحرص كل الحرص على التعريف بتراث بونة * الزاخر، كوجه للسياحة الجزائرية الأصيلة، كما تعنى بالبحث في هذا التراث تأليفا، وتحقيقا وشرحا وتعليقا، وتعمل على إخراجه إلى النور، فبعد أن أصدرت هذه الجمعية مؤلفا بعنوان: القول المفيد في علماء وصلحاء بونة، توجت جهدها في التعريف بأعلام المدينة ومشايخها على وجه الخصوص بإصدار ثان تحت عنوان: الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة، وقد رأى هذا المؤلف النور برعاية من المجلس الشعبي لبلدية عنابة.

تبدأ رحلة الكتاب الشيقة بمقدمة ذكر فيها المحققان أن الدرة المصونة والمسماة أيضا بالألفية الصغرى لصاحبها الشيخ أبي العباس احمد بن الشيخ أبي عبد الله قاسم بن محمد ساسي بن إبراهيم البوني، من أصل منظومة كبرى يفوق عدد أبياتها 1400، وهي من أهم التصانيف التي الفت في طبقات علماء البلدة وصلحائها، سواء من أبنائها أو من الوافدين عليها للدرس والتدريس خلال الفترة الممتدة فيما بين القرن الخامس للهجرة والقرن الثاني عشر للهجرة، وبين المحققان أن اهتمامهما بهذا المخطوط إنما هو بغرض الانتفاع بها لما ورد فيها من أعلام. وقد قسم المحققان هذا العمل إلى قسم عني بترجمة حياة المؤلف اسما ونسبا ومولدا وشيوخا وتلامذة، مع جمع كل ما له من أشعار وأراجيز، ونظم مخطوطة. ثم قسم آخر تتبعا فيه رحلة الدرة منذ نظمها والى غاية وصولها إليهما.

بونة محطات تاريخية غارقة في التراث

يذكر المحققان أن المدينة مرت بمخاض تاريخي عنيف، حيث أن حضورها يمتد إلى القرن للأول للهجرة /السابع الميلادي، حينما كانت المدينة تسمى هيبون وأصبحت تسمى بونة في القرن الثامن للميلاد/ الثاني للهجرة، حيث أقحمت في هذا القرن في الرقعة المساسة من طرف ولاة القيروان، وعند سقوط الخلافة الأموية بدمشق وانتصار العباسيين بالعراق قامت بالقيروان الإمارة الأغلبية، حيث عززت المناطق الساحلية بعد أن بسطت استقلاليتها بشرق شمال أفريقيا، وعلى رأس المناطق الساحلية بونة.

ولأنها - بونة- جزء من مضارب قبيلة كتامة التي ساعدت عصبيتها الحركة الفاطمية، فإنها شاركت في انتصار عبيد الله مؤسس الدولة الفاطمية حوالي 910م. وتحت حكم الحماديين (405-518هـ/1015-1152م) كونت «هيبون/ بونة» منطقة مستقلة مسيرة في نهاية القرن الرابع للهجرة/ العاشر للميلاد، من طرف زاوي بن زيري، أحد مؤسسي الدولة الصنهاجية .ومع بداية القرن الخامس للهجرة كان تأسيس بونة الحديثة، حيث تبوأت المدينة مركزا استراتيجيا بوصفها ثغرا دفاعيا ومرسى تجاريا وحربيا.

وابتداء من سنة 551هـ/1157م أقحمت بونة نهائيا في إمبراطورية الموحدين، الذين طردوا الصقليين، وفي بداية القرن السابع للهجرة احتلت من طرف بني غانية آخر المنحدرين من المرابطين.

التراث اللامادي

رغم الدعوة الشيعية الإسماعيلية في القرن الثالث الهجري إلا أن السنة لم تفقد مكانتها، فقد استقبلت المدينة الكثير من فقهاء المالكية وعلى رأسهم الأندلسي أبي مروان عبد الله بن علي المشهور بتفسيره لموطأ الإمام المالك.

هذا ويذكر المحققان بأن المدينة عرفت أشياخا آخرين اشتهروا في العلوم الدينية ومنهم: احمد بن علي بن يوسف البوني، المتوفى سنة 622هـ/1225م. وأبو عبد الله محمد بن إبراهيم التمتام خلال القرن الثامن الهجري، وأبو زكرياء يحي الكسيلي أثناء القرن التاسع الهجري وغيرهم. هذا وتزخر المدينة أيضا بتراث صوفي كبير.

التراث المادي:

ويتجلى من خلال التعمير الحضري والمباني والتعابير الفنية وأبرزها:

جامع أبي مروان: وهو أقدم مسجد بالمدينة وقد تعرض للتشويه وهدمت بعض أجزائه .كما تحتوي المدينة على جامع صالح باي وكنيسة اغستين وغيرها من المعالم الأثرية.

ترجمة الشيخ احمد بن قاسم بن محمد ساسي البوني:

ذكر المحققان أن المؤلف هو :الشيخ أبو العباس أحمد بن الشيخ أبي عبد الله قاسم بن محمد ساسي بن ابراهيم البوني التميمي، ولد ببونة حوالي 1063هـ/1726م/ من كبار فقهاء المالكية وعلمائها بالبلدة وما جاورها، من أسرة ذات شأن وحظوة حيث كان لأفرادها علاقة مع الباشاوات العثمانيين في الجزائر، وقاموا بدور في ازدهار الحركة الفكرية، شأنهم في ذلك شأن العديد من أسر تلك الفترة خاصة عائلة الفكون، والمقري. تتلمذ على يد مجموعة من الشيوخ على غرار الشيخ سليمان الشليحي ويحي الشاوي الملياني، واحمد العيدلي وغيرهم كثير. زار طالبا للعلم العديد من البلدان كالمغرب وتونس ومصر والحجاز، حيث كان يلتقي بمجموعة من العلماء الذين يقصدون البقاع المقدسة من مختلف الأقطار الإسلامية ليأخذ منهم علوم الحديث الشريف، ويطرح لهم ما لدية من علم، وله في ذلك كتاب سماه «الروضة الشهية في الرحلة الحجازية».

هذا ولقد كان لعلماء المشرق دور كبير في توجيهه، حيث لزمهم وأخذ عنهم مثل الشيخ عبد الباقي الزرقاني، والعلامة الأجهوري، والشيخ الشبراخيتي وخليل اللقاني المالكي .

هـذا وللشـيخ أشـعار وأراجـيز مثـل أرجوزتـه الـتي أهداهـا إلى محمـد بكـداش باشـا مهنئـا إيـاه بفتـح وهـران سـنة 1120هـ/1719م، ولافتـا نظـره إلى أحـوال البلـدة، ومـا يجـري فيهـا مـن مظالـم ومناكـر وتطاحـن علـى المناصـب وجمـع للأمـوال قـال في مطلعهـا:

الحمـــــــد لله العلي

الأبـــدي الأزلـــــي

ثم الصلاة والســـلام

كـل على نور الظـلام

محمد وآلـــــــــه

صلاة صب وآلـــــه

أريد أن أخبركـــــم

أدام ربي نصركـــــم

بحـــــال هذه القرية

بالصدق لا بالفريـــة

قد صـــال فيها الظالم

وهان فيها العـــــالم

خربت المســـــاجد

وقل فيها الساجـــد...

آثاره ومصنفاته المخطوطة منها أو المطبوعة:

جـاء في مقدمـة الكتـاب أن تأليـف الشـيخ أحمـد بـن قاسـم البـوني فاقـت 175 عنوانـا، مـا بـين مسـهب ومختصـر وغـير منتـه، منظومـة جلهـا في شـكل أراجـيز، ذات مواضيـع متنوعـة تتعلـق في مجملهـا بالحديـث النبـوي الشـريف والسـنة المطهـرة والقـرآن الكريـم، وقـد وردت في كتـاب « تعريـف الخلـف برجـال السـلف» نقـلا عـن مخطـوط بعنـوان : التعريـف بمـا للفقـير مـن التآليـف ومـن مؤلفاتـه:

- إتحاف الأقران ببعض مسائل القرآن
- فتح الباري في شرح غريب البخاري
- التحقيق في أصل التعليق الكائن في البخاري
- التحرير لمعنى الأحاديث من الجامع الصغير
- نفح الروانيد بذكر بعض المهم من الأسانيد
- نظم الخصائص النبوية
- تنوير السريرة بذكر أعظم سيرة
- رجز : الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة :

ويعـرف هـذا الرجـز أيضـا بالألفيـة الصغـرى، وقـد قسـمه أحمـد بـن قاسـم البـوني إلى مجموعـات معنونـة لخصهـا قولـه :

أي بعضهم وهو على أبواب

أربعة تهدي على الصواب

وزدت بـالتذييـل والتتمـة

حسـنا وخـاتمتنا المـهمـة

فقـد خصـص البـاب الأول منـه، لعلمـاء البلـدة وصلحائها أو القريبين منها. وخصص الباب الثاني إلى صلحاء البلدة، أما الباب الثالث فقد خصصه لذكر الصلحاء والفضلاء من أهل القرن العاشر والحادي عشر، ممن دفنوا داخل البلد أو خارجه. كما ذكر فيه مجموعة من فضلاء قسنطينة وصلحاء وعلماء الجزائر والمغاربة والتونسيين. أما الباب الرابع فقد ذكر فيه شيوخه سواء من بونة أو من أهل القيروان وسوسة وتونس.

رحلة الدرة ومنهج تحقيقها:

ذكـر المحققـان أن أحمـد بـن قاسـم البـوني انتهـى مـن نظـم الـدرة في غضـون عـام 1090هـ/1679م اسـتجابة لطلـب أحـد تلامذتـه، ومـن ثمـة انتشـرت الـدرة جهويـا وخـارج البلـدة، حيـث توزعـت نسـخ منهـا في أنحـاء البـلاد عـن طريـق طلبـة العلـم والـزوار، خاصـة في القطـر التونسـي الـذي انتقـل إليـه احمـد بـن قاسـم

البوني للعلم والإقراء، وكذا في المغرب، ورغم أن الكثير من هذا التراث المكتوب استحوذ عليه الأروبيون حوالي القرن السابع للميلاد، إلا أن عودة الوعي الثقافي أواخر القرن التاسع عشر كان كفيلا لعودة الاهتمام بهذه الذخائرمن المخطوطات، ومن ثمة استأنفت الدرة رحلتها العلنية، إذ تمكن محمد ابن العربي بن محمد بن أبي شنب المتوفى سنة 1328هـ/1929م من نشرها بالتقويم الجزائري عام 1331هـ/1913م، وبقيت الدرة يتيمة بعد أن توقفت رحلتها لتستأنفها مرة أخرى سنة 1423هـ/2002م بصفة غير مباشرة، حينما اعتمدت للمقارنة بما ورد في متن مصنف آخر لأحمد بن قاسم البوني هو « التعريف ببونة افريقية بلد سيدي مروان الشريف»، وفي عام 1428هـ/2007م نشرت النسخة ثانية.

الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة

وجاء فيها

بسم الله الرحمن الرحيم

وصلى على سيدنا محمد وآله

يقول راجي عفو رب راحم

عن كل ذنب أحمد بن قاسم

ابن محمد أي المسيتي

ثم التميمي بلا تنكيت

الحمد لله مجيب السايلين

ثم صلاته لتاج المرسلين

محمد وآله صحبه

وتابع لنهجه وحزبه

صلى عليه ربنا وسلم

وءاله وصحبه شهب السما

لذاكرام مني بعض الأذكيا

توسلا بذكر بعض الأزكيا..

وقد جاء في التحقيق أن أسرة البوني كانت تفتخر بانتمائها إلى بني تميم، وهي من البطون العربية المنتمية إلى القحطانيين، والتي انتقلت إلى شمال إفريقيا مع الفتح الإسلامي لها، ومنه

انتقلت إلى الأندلس، مشاركة في رقيها وازدهارها. ومن ضمن العلماء الذين تطرق لهم صاحب الدرة ووضحهما المحققان: الشيخ أبو الحسن علي، عرف ب «فضلون البوني»، وهو من أعلام بونة فيما بين نهاية القرن التاسع الهجري وبداية القرن العاشر/ الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين، وهو من أصول أندلسية، ولد ببونة ونشأ وتعلم ودرس ودرّس، ومنها انتقل إلى بجاية وقسنطينة حيث تتلمذ على يديه العديد، ونبغوا في الفلسفة والعلوم الدينية، ليستقر بعدها نهائيا بمسقط رأسه، مكونا كوكبة نيرة من العلماء الذين انتهجوا نهجه، وقد صنف هذا البوني جملة من التآليف والرسائل والشروح والمختصرات أهمها: كتاب على قدر كبير من الأهمية في تاريخ المدينة وعلمائها وصلحائها وأعيانها، الذين توفرت فيهم القدرات والمؤهلات الأدبية والفكرية أسماه «الكلل والحلل». ومنهم أيضا عبد الرحمن بن علي الأجهوري العلامة الفقيه الناسك، برع في الفقه وتتلمذ على يديه طلاب كثر. ومنهم الشيخ أبي مروان بن علي الشريف، من أشهر شخصيات بونة خلال القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر للميلاد. ولد بقرطبة، ومنها انتقل إلى اشبيلية بعد أن نال قسطا من العلم على يد مشايخها، من أمثال أبي محمد الأصيلي، وأبي المطرف بن فطيس... ارتحل إلى المشرق، وأقام مدة بالقيروان حيث شاهد مجالس العلم وشارك بها، وأجاز بعض من فيها، لينتقل بعد اضطراب أحوالها إلى بونة فيستقر بها، مواصلا نشاطه الفكري والأدبي والديني، لما وجده من إقبال منقطع النظير من أهاليها وعلمائها الذين شجعوه على الخوض في الفقه المالكي والتأليف فيه. وممن جاء ذكرهم في أرجوزة ابي القاسم شيخ الإسلام قاضي القضاة أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي، من أشهر علماء وأدباء المغرب زمن المرابطين، ألف في مقامه الشيخ أبو العباس المقري كتابا أسماه « أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، وغيره مما يحصل به للنفس ارتياح وللعقل ارتياض» ولد بسبتة سنة 476هـ/1083م وتوفي بمراكش عام 544هـ/1145م، وقد كان إمام وقته في الحديث والنحو واللغة، وكلام العرب وأيامهم. أخذ بسبتة عن الحافظ أبي علي الغساني، وروى بالأندلس عن أبي علي بن سكرة الصدفي، وأبي بحر بن العاص، و محمد بن حمدي كما تفقه عن أبي عبد الله محمد بن عيسى التميمي، ومحمد بن عبد الله المسيلي و ممن اخذ عنه وحدث : عبد الله بن محمد الأشتري، وأبو جعفر بن القصير الغرناطي، وأبو محمد بن عبيد الله الحجري. وممن جاء ذكرهم في أرجوزة أيضا وتعرضا له المحققان بالشرح أيضا : الشيخ محمد بن عبد الرحمن أبو عبد الله بن أبي زيد المراكشي، الضرير، توفي الفقيه الحافظ الجليل المفتي .. من أهل بونة في آخر ذي الحجة تكملة سنة سبع وثمانمائة ،وكانت ولادته سنة تسع وثلاثين وسبعمائة ،وهو عالم صالح قارئ ناظم ناثر نحوي.

هذا وقد اعتمد المحققان على العديد من المراجع والمصادر في تحقيق هذه الكتاب النفيس على غرار كتاب» البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع» لمحمد بن علي الشوكاني، وكتاب «التحفة المرضية في الدولة البكداشية» لمحمد بن ميمون الجزائري.و» الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، وكتاب «ارشاد السالك إلى مناقب الإمام مالك « ليوسف بن حسن بن عبد الهادي، «المستطرف في كل فن مستظرف» لشهاب الدين محمد الأبشيهي. «تراث المغاربة في الحديث النبوي» لمحمد التليدي، «عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية» لأبي العباس الغبريني، «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب» لأحمد بن محمد المقري التلمساني، ومعظمها كتب محققة.

* بونة أو ما يعرف حاليا بعنابة هي مدينة ساحلية تقع بأقصى الشرق الجزائري، وتزخر بالكثير من الذخائر التراثية، مثل المواقع الأثرية على غرار كنيسة القديس اوغستين

البحرين تعيد الاعتبار لشاعر غنائي مجهول

في حلة قشيبة احتفلت الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر مؤخرا بإصدار ديوان (قال ابن حبتور)، وهو الشاعر الغنائي الشعبي (محمد بن عبد الله بن حبتور البوفلاسة المهيري 1918 – 1978)، من أسرة الحبتور التي تواجدت في البحرين منذ بدايات القرن التاسع عشر، مع عدة قبائل وأسر وعائلات نزحت من الإمارات المتصالحة قديماً (دولة الإمارات العربية المتحدة حالياً) وسكنت جزيرة البحرين، وأقام أكثرهم في جنوب مدينة الحد، ولا يزال بعضهم قاطنيها حتى الآن. وقد أبدع هذا الشاعر ارتجالاً نصوصاً غنائية باللهجة البحرينية تغنى بها مطربو دول الخليج والجزيرة العربية واستطاعت أن تلامس وجدان كل طبقات المجتمع. وحسبما جرى عليه عرف النصوص الشعرية الشفهية في انتشارها ورواج ترديدها دون الاهتمام بذكر اسم مبدع النص ونسبته إلى قائله ظلت نصوص هذا

الشاعر على مدى أكثر من نصف قرن تنسب إلى مغنيها، دون أن تدون أو توثق كتابياً.

عاش الشاعر حياة ضنكة، عمل خلالها حارس أمن بمدرسة النعيم الإبتدائية بالمنامة، ثم حارساً بالمحكمة الشرعية في مبناها القديم، وعاش ظروفاً اجتماعية صعبة من النكران والتجاهل وهضم الحقوق، فكان يجهر بالشكوى في عدة مقابلات أجرتها بعض الصحف المحلية أواخر حياته.

وقد تصدى الباحث البحريني مبارك عمرو العماري إلى جمع وتدوين وتحقيق نصوص بن حبتور الشعرية رغم شُح مصادرها، واجتهد في التعريف بتفاصيل حياته وظروف مسيرته الفنية مع ذكر المغنين الخليجيين الذين تغنوا بها منذ الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي وظلت تردد إلى اليوم، كان من أشهرهم يوسف فوني، عبدالله سالم بوشيخة، حارب حسن، محمد راشد الرفاعي، علي بن هزيم، شمه داود، إبراهيم حبيب وحسين جاسم.

ومن أشهر نصوصه الشعرية المغناة التي لامست الوجدان الشعبي: أنا قلبي على خلي تولع، زرعت الطيب في بعض الأراضي، أنا ويلي على خل جفاني، تمنيت الصبا .. وغيرها.

وقد تبنت الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر طباعة ونشر وتوزيع ديوان (قال ابن حبتور) كخطوة لإعادة الاعتبار لهذا الشاعر المبدع الذي يُعد أول من أدخل اللهجة البحرينية إلى الأغنية الخليجية. وبقدر ما تفخر الثقافة الشعبية بمثل هذا العمل فإنها تقدر للأستاذ العماري هذا المنجز الذي يضاف إلى جهوده الدؤوبة في خدمة تراث البحرين الشعبي.

محمد بن حبتور

أصدا

مهرجان الغريوز ببني خداش
ملخّص حول فعاليات الدّورة الثالثة
من مهرجان الغربوز ببني خداش ولاية مدنين من الجمهوريّة التّونسيّة 216

د. الهاشمي الحسين (تونس)

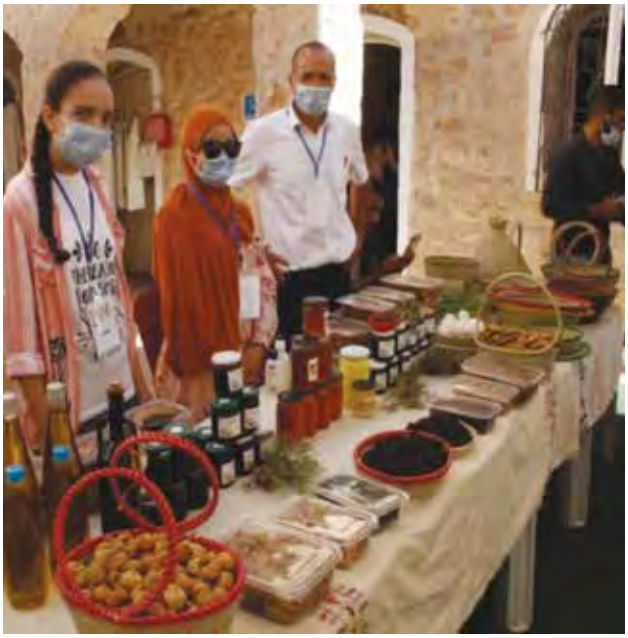
مهرجان الغربوز ببني خداش

ملخّص حول فعاليات الدّورة الثالثة من مهرجان الغربوز ببني خداش ولاية مدنين من الجمهوريّة التّونسيّة

من العروض الفرجويّة للمهرجان

انعقدت أيّام 27و28و29 أوت 2020 فعاليات مهرجان الغربوز ببني خداش متحدّية جائحة الكورونا ومثبّتة تأصّل الإنسان في ثقافة المكان انشدادا إلى شجرة التّين جذرا واستمرارا بثمرة الكرموس فعلا، واستثمارا لمنتج الغربوز تسويقا واعدا بالسّوقين الوطنيّة والعالميّة.

أسّست هذا المهرجان جمعيّة صيانة القصور والمحافظة على التّراث ببني خداش ببحوثها الأكاديميّة ودراساتها الميدانيّة المجمّعة في كتابها «إحياء ثقافة التّين ببني خداش» المنشور سنة 2013، مراهنة على تثمين التّراث الغذائيّ بالمنطقة، ورفعت شعارها الاستراتيجي للتنمية المحليّة: فلاحة+ثقافة=سياحة (CULTE+CULTURE+ACCULTURATION)، وتعاونت مع دار الثّقافة ببني خداش وخليّة الإرشاد الفلاحيّ ببني خداش في إحداث مهرجان ثقافيّ فلاحيّ سياحيّ يثمّن هذا التّراث المحلّي المنعقد حول صناعات الغربوز فكانت الدّورة التأسيسيّة سنة 2018، وأثمرت دورة فعليّة سنة 2019، لتكون هذه الدّورة



معرض صناعات الغربوز وعرض الإبداعات النسويّة في التّعليب

الثّالثة دورة الانطلاق ومعانقة الآفاق بالإبداع والإمتاع والإشعاع صيف2020.

لقي المهرجان كلّ الدّعم والمساندة من وزارة الشؤون الثّقافيّة بتونس ومن وزارة الفلاحة والصيد البحري ومن مندوبيّة الفلاحة بمدنين ومندوبيّة الشؤون الثّقافيّة بمدنين ومن جامعة السياحة وجهة الظّاهر، ومن ولاية مدنين ومن بلديّة بني خداش، ومن ممثلي المجتمع المدني بكامل معتمديّة بني خداش إلى جانب مساهمين خواص ومثقفين مبدعين، فتعاضدت الجهود ليكون المهرجان عرس التّحدّي للكورونا ولصعوبة الجبال وتقطّع السّبل.

الغربوز كلمة محليّة ذات أصول أمازيغيّة تعني التّين المجفّف وللجماعات الجبليّة بالجنوب التّونسيّ والغرب اللّيبيّ تقاليد وثقافات في تجفيف التّين وتشريحه وعنقدته وتحويله إلى منتجات غذائيّة ذات قيمة بيولوجيّة مميّزة، وفي تصنيع أدوية منه صالحة لمعالجة عدّة أمراض. لذلك اُعتبر الغربوز عنوان ثقافة محليّة موغلة في القديم ورهان تنمية مستقبليّة واعدة في مناويل التّنمية المحليّة المعتمدة بهذه المناطق الدّاخليّة المتاخمة للصّحراء من البلاد التّونسيّة.

احتوى المهرجان عدّة فقرات مميّزة عمودها الفقريّ معرض الغربوز، معرض هبّ لتنشيطه وإثرائه جملة من المنتجين فلاّحي الجسور والمصارف بالمنطقة الجبليّة جنوب شرق تونس فشهد مشاركات من جلّ قرى معتمديّة بني خداش، ومن جوارها الشمالي بكلّ من توجان وزمرتن، ومن جوارها الجنوبي في تطاوين والدويرات وغمراسن. لقد كان عرضا ثريا منوع المنتجات التّصنيعيّة المنعقدة حول الغربوز وعرف تسويقا مهما لهذه المنتجات فخلق ديناميكيّة اقتصاديّة حوّلت بني خداش عروس الجبل.

افتتح المعرض بعروض فنيّة أمّنتها فروع الاتحادات النسائيّة بالمنطقة وزيّنتها زهرات المهرجان بنات حسناوات يحملن عناقيد الغربوز ويروّجن لبضاعته ويعرّفن بجودته في أزياهُن التقليديّة الحاملة لتراث المنطقة والمخزّنة لعادتها. وإلى جانب ذلك قدّمت عارضات الصّناعات التقليديّة آخر ابتكاراتهنّ في صناعات الصّوف والوبر والحلفاء والشّعر فزيّن الفضاء بتحف وإبداعات ومهارات دلّت على ثراء خيال المرأة في هذه المناطق الجبليّة وعلى قدراتها الواعدة في كسب رهانات التنمية الفلاحيّة من خلال الجمع بين الفلاحة والثقافة والسّياحة لتأمين استقرار القرى الجبليّة بهذا

زهرات المهرجان في عرض للصناعات التقليديّة المحليّة

الفضاء المميّز خزّان تاريخ تونس: جبل دمّر جبل التّين والزّيتون في جسوره المعمورة، وجبل العلم والدّين في جوامعه المحفورة.

يستمدّ المهرجان قوّته ويكتسب إشعاعه من النّدوة الفكريّة الّتي ترسم له سبل التّطوير، وتصنع الآفاق وتستشرف التّثمير، وتناقش مناويل التّنمية المقترحة وسبل تحقيقها. ندوة هذه الدّورة كانت تحت عنوان «الغربوز رهان التنمية بالمناطق الجبليّة» وقد سمّيت باسم المهندس فقيد المهرجان ومؤسّسه المرحوم عبد الرؤوف الحسايني، تداول فيها على الكلمة جملة من باحثي المعهد الوطني للتّراث بتونس ومعهد المناطق القاحلة بمدنين والجامعة التّونسيّة وباحثي مشروع التنمية الزراعيّة والرّعويّة بمدنين (PRODEFIL)

كان حضور كلّ من السيّد الدكتور عماد بن صولة، والسيّد المهندس العام ووزير الفلاحة السابق سعد الصدّيق حضورا مميّزا وموجّها لنتائج النّدوة نحو تفعيل محورين مهمّين لتثمين الغربوز: تسجيل الغربوز ضمن القائمة الدّوليّة للتّراث العلمي غير المادّي، وترسيخ مشاريع تنمية زراعيّة موجّهة نحو تشغيل المرأة الرّيفيّة في غراسة التّين وتصنيع الغربوز بتمويل من المانحين الدّوليين. لقد مثّلت النّدوة الفكريّة مجالا مهما لبلورة الرّؤى التنمويّة، ولرسم الخطط التّنمويّة وكان تكريم جملة من الفاعلين في الحقل الفلاحيّ فيها منارة أخرى لتشجيع الشّباب على عزق الأرض وغرس التّين لتثمير الغربوز.

تميّز المهرجان هذه السّنة بتنظيم ورشات تكوينيّة في الاقتصاد التضامني ورشات أمنها المنشّط عبد العزيز البارودي سليل المنطقة ومنبع فخرها وقد فتحت آفاق الشباب المستفيد منها على بناء مشاريع تنمويّة بكلفة منخفضة ضمن استراتيجيا تنموية محليّة واعدة.

احتوى المهرجان سهرات فنيّة تراثيّة وطنيّة ومحليّة من أهمّها سهرة الزمالة حمّالة تراث مدينة القيروان من تنشيط فرقة عبد اللطيف الغزّي وسهرة البمبر من تراث جزيرة جربة ينشّطها توفيق الجبالي، إلى جانب سهرات فنيّة لفرق محليّة مثل فرقة مقام للموسيقى بقيادة الفنان الشّاب شفيق المحمدي. كانت السهرات فرصة الفرح والمرح في أجواء من السّحر واللّحن وأصداء للوتر في عالم الغربوز

نجمة السّهرات السّهرة الشّعريّة من تنشيط الإعلاميّة عفاف البرهومي ومن تنظيم الشّاعر فرحات السّعداوي سهرة كرّمت راعي الشعراء الإعلاميّ

اللباس التقليدي وجه آخر من عرس المهرجان

صناعة ضفيرة الحلفاء تراث يحتاج تثمينا والغربوز مجاله

الجنيدي الجامعي، وعرّفت بالفنّانة الواعدة ندى البارودي ابنة المنطقة وحاملة حملها التنموي في صوتها الشجيّ، وقد سبقتها أمسية شعريّة ترحّمت على روح فقيد الشعر الشّعبيّ بالبلاد التّونسيّة الشّاعر مبروك الحمدي أصيل بني خداش وصوتها الصدّاح حتّى نهاية القرن الفارط. لقد كان الشّعر حاضرا بقوّة القافية ورونق الصّورة للوفاء والذّكرى وللطرب والانتشاء فزاد المهرجان إشعاعا وإمتاعا.

احتوى المهرجان كعادته مسابقات في أحسن حقل منتج للتّين وأحسن منتوج مصنّع للغربوز وقد نال جائزة أحسن حقل الفلاّح ضو الحمروني، ونالت شركة البركة للخدمات الفلاحيّة ميداليّة أحسن منتوج تصنيعيّ للغربوز. هذه المسابقات ربطت بينها رحلة سياحيّة بين قصور الخزن في بني خداش كانت فرصة لتقديم عروض تقليديّة في الفروسيّة وتصنيع الحلفاء والغناء الشّعبيّ وعروض الأزياء فنشطت القرى والطرقات احتفالا بعرس الغربوز. ولمن شاء أن يستمتع أكثر فليزر هذا الموقع برابطه التّالي:

- https://www.facebook.com/festival.el.gharabouz**2019**bkh

تنوّعت أنشطة المهرجان وحقّقت إشعاعها بفضل جهود شباب المنطقة من المصوّرين والمدوّنين والمتعاونين من فتيات الجمعيّة والساهرين على تفعيل أنشطة المجلس المحلّي للأمن ببني خداش جملة من المتطوّعين الغيورين على الغربوز والمفتخرين بهذه الخصوصيّة التنمويّة الواعدة، وبفضل عمل هيأة المهرجان طيلة ثلاثة أشهر في الإعداد والاستعداد...

مهرجان الغربوز بهم جميعا فتيات وفتيانا رهان بقاء واستمرار وعنوان تأصّل واستثمار تلتقي فيه سياحة ثقافيّة واعدة وفلاحة بيولوجيّة رائدة وثقافة كونيّة واعية تستثمر التّثاقف البنّاء في تحقيق مقاربة تنمويّة محليّة ميّزت جبل دمّر عبر تاريخه الطّويل: جبل يشرف على العالم بعلمائه فيشاركه الأتراح بتخفيفها، عندما ينشر الأفراح ويبشّر بالآمال زمن الأسى والإهمال متحدّيا جائحة الكورونا بجامحة الغربوز.

• الصور

- الصور من الكاتب.

LA CULTURE MUSICALE DANS LE MONDE ARABE ET SES ÉVOLUTIONS LES PLUS VISIBLES: Une lecture critique des prémisses historiques et de leur impact sur le présent et le futur

Aziz El Ouertani - Tunisie

La plupart des sources arabes et occidentales relatives aux rapports entre les deux civilisations concordent sur le fait que ces rapports s'enracinent dans un passé fort éloigné, mais que le modèle occidental, et plus particulièrement la musique occidentale, n'ont commencé à influer de façon effective sur la musique arabe, amenant celle-ci à s'insérer graduellement dans la sphère européenne, qu'à partir de la campagne française d'Égypte (1798), connue sous le nom de compagne napoléonienne. Cet événement historique majeur induisit de profonds changements sociaux, culturels et politiques. On considère notamment qu'il donna naissance au concept d'acculturation entre Arabes et Occidentaux. Certains chercheurs affirment que : " la campagne française contribua à l'émergence de ce processus d'acculturation tout en créant un choc entre ces deux cultures : l'occidentale et l'orientale." Cet événement a en outre représenté le point de rencontre effectif des Arabes avec la modernité au sens occidental du terme, avec la découverte des progrès réalisés à tous les niveaux par la civilisation européenne.

La campagne napoléonienne a ainsi été pour les Égyptiens un véritable stimulant pour accéder à une civilisation moderne différant de ce que connaissaient pour lors les sociétés arabo-musulmanes. L'enthousiasme suscité par cette civilisation fut d'autant plus grand que Napoléon s'était accompagné d'une légion de 146 savants, ingénieurs et artistes choisis parmi ceux qui avaient contribué à jeter les bases de ce qu'on pourrait appeler l'institution culturelle occidentale : " Depuis que nous avons été confrontés au modèle européen, et plus précisément à la suite de la campagne d'Égypte, les théories intellectuelles, politiques, philosophiques occidentales ont investi notre espace culturel, tantôt par la traduction et l'adaptation, tantôt par l'inspiration. " C'est pourquoi l'histoire de la vie artistique de l'Égypte peut être ramenée à la période qui va de cette époque du XIXe siècle jusqu'à l'année 1932, et qui est connue sous le nom de "l'âge de la Nahdha (Renaissance)", l'Égypte ayant vécu entre le règne de Mehmet Ali Pacha et celui du Khédive Ismaël de nombreux événements artistiques, marqués par la création de cinq Écoles de musique enseignant la pratique du chant et le maniement des instruments de musique, ce qui était une première dans l'histoire de ce pays. La première troupe musicale du monde arabe vit le jour en 1829.

LES ARTS DE LA HADHRA LIBYENNE RYTHMES ET INSTRUMENTS

Nasser Neji ben Jabeur - Libye

La hadhra soufie est un très ancien patrimoine de chants qui occupe une place de choix dans l'ensemble des pays arabes et islamiques, au Centre-est de l'Asie et dans les pays africains limitrophes des pays arabes. Parmi les tariqa soufies connues en Libye, nous avons la Qadiriya, la Medinia, la Aïssaouia, la Soulamiya, la Chadhliya, la Tijaniya et la Borhaniya.

Les zaouias soufies étaient le siège officiel de ces tariqas, c'étaient de hauts lieux de science et d'enseignement, les seules en fait que comptait la Libye à l'époque ottomane qui s'étendit sur pas moins de quatre siècles. Les Zaouias assumèrent alors la mission d'enseigner la langue arabe, les fondements de la religion islamique et la récitation du Saint Coran, outre qu'elles se chargeaient de guider les fidèles dans l'observance des bonnes règles de la religion. Elles œuvrèrent aussi à la diffusion et à l'apprentissage des oraisons et des différentes liturgies coraniques mais aussi des poésies célébrant la gloire du Saint Prophète ainsi que des noubas du malouf andalou. La hadhra évolua au cours des siècles.

L'étude vise à faire connaître ce genre de patrimoine chanté (les arts de la hadhra libyenne, les rythmes et instruments de musiques relevant de ce genre de cérémonie). L'auteur a collecté les arts de la zaouia el aroussiya qui étaient liés à la hadhra,

il a enregistré par écrit les rythmes musicaux ainsi que les instruments de musique en usage dans les cérémonies de la hadhra aroussiya.

L'auteur met en particulier l'accent sur le chant soufi dans la hadhra libyenne contemporaine ainsi que sur les instruments et rythmes qui y sont liés. Il s'arrête en introduction sur la définition de ce type de hadhra telle qu'elle ressort des entretiens qu'il a personnellement organisés dans le cadre de ses recherches sur le terrain. Il présente la région de Zliten ainsi que ses habitants en soulignant l'intérêt que ceux-ci portent à ce type de cérémonie, tout en mettant l'accent sur les notions de soufisme, de ribat, et de zaouia dans l'acception qui leur est donnée par ces populations. Il retrace l'histoire de la naissance et du développement de la hadhra, met en exergue l'importance et la variété des rythmes dans la hadhra aroussiya et fait l'inventaire des instruments populaires de musique en usage dans les zaouias soufies.

L'ÉDUCATION DE L'ENFANT DANS LE MILIEU VILLAGEOIS

Étude sur les croyances populaires dans les sociétés rurales

Achraf Mohamed Salah - Égypte

La société villageoise recèle de grandes richesses en termes d'actions et de comportements liés au besoin de soigner les maladies, de surmonter les crises, de résoudre le problème de la mortalité infantile ou de protéger les enfants contre des dangers auxquels l'on croyait, comme le mauvais œil, l'envie ou la magie, ou encore de chercher les moyens de guérir tel mal chronique sur lequel a achoppé la médecine officielle. Cette étude constitue une première exploration en vue de pénétrer plus profondément dans l'univers de l'enfant rural qu'entourent de toutes parts des croyances populaires qui sont non seulement profondément incrustées en lui, mais l'accompagnent à toutes les étapes de son existence afin de lui procurer par tous les moyens et en chaque occasion la protection et les formes de médication nécessaires lors du passage d'une étape à l'autre. De telles croyances ont été héritées de ces époques révolues où l'esprit humain n'avait d'autre moyen d'analyse et d'explication que son imagination.

L'étude vise à dessiner une image des croyances populaires dans les milieux ruraux en tant que ces croyances constituent l'un des principaux piliers de l'éducation de l'enfant à l'intérieur de la société villageoise. Cette thématique est d'autant plus importante qu'elle permet de mettre en évidence toute la valeur de la mémoire collective transmise de génération en génération, de montrer dans quelle mesure cette mémoire contribue à conserver le patrimoine populaire immatériel et à quel point elle reste attachée à sa conservation malgré le temps qui passe, tout en mettant l'accent sur le rôle de la mère dans la forte transmission d'un tel héritage face aux évolutions scientifiques et technologiques qui ne cessent de s'accélérer.

à travers les éléments conceptuels qui y sont liés, en plus du rôle du « guérisseur » – ou principal acteur – et du rapport que la médecine traditionnelle entretient avec le sacré.

La médecine traditionnelle naturelle constitue la branche qui organise les pratiques liées à la médication par les plantes en tant que première forme de la relation qui s'est nouée entre l'homme et le milieu naturel ou l'environnement dans lequel il vit. Cette relation comprend les réactions et les réponses immédiates de l'être humain qui cherche à soigner ses maladies grâce aux herbes et plantes médicinales. Ces gestes premiers ont facilité l'apparition des guérisseurs (Ard doctors) et des masseurs (Rub doctors). D'autres réactions et démarches curatives se sont également tournées vers le monde animal ainsi que vers les minéraux qui ont permis aux hommes, grâce leur long patrimoine expérimental, de développer leurs compétences en testant, à côté des plantes naturelles, bien d'autres matériaux disponibles dans leur environnement.

La médecine populaire est l'une des parties constitutives du savoir populaire qui s'est accumulé au cours des âges et s'est perpétué en raison des liens que cette médecine entretient avec la nature et avec certaines conditions sociales. C'est une forme de médication assurée par des professionnels et des non-professionnels à travers le recours à certaines plantes et à des prélèvements effectués sur des animaux.

Le savoir médical populaire que suppose le type de plantes utilisées comporte les pratiques liées à la médication par les plantes, pratiques résultant directement des rapports unissant les hommes à la nature ou à l'environnement dans lequel ils se meuvent. Entrent dans le cadre de ces rapports les réactions ou réponses précoces aux tentatives par lesquelles l'homme s'efforce de traiter des maladies au moyen des herbes et autres plantes naturelles à quoi s'ajoutent divers minéraux et organes internes ou externes d'animaux.

MÉDECINE POPULAIRE ET MÉDECINE SACRÉE DANS LA CULTURE POPULAIRE ARABE

Une lecture socio-anthropologique sur la force et le statut d'une pratique

Ridha ben Tami - Algérie

Que la médecine moderne ait atteint un degré de développement extrême ne signifie pas qu'elle ait éliminé toute forme de médecine populaire. Cette pratique reste en effet, avec son ancrage dans les traditions, pleinement inscrite dans la sensibilité arabe. On peut d'ailleurs remarquer que bien des catégories sociales continuent encore à se tourner vers les deux pratiques médicales, l'ancienne et la moderne, ce qui est confirmé par les études empiriques qui reconnaissent la pérennité de la médecine traditionnelle dans diverses formes de médication.

La médecine traditionnelle est partie intégrante de l'ancienne culture mondiale, il n'existe pas de ville ou de village dont elle soit absente. Cette pratique est enracinée au plus profond de l'histoire des hommes, mais c'est, en même temps, un champ où opère le référentiel religieux, culturel, voire psychologique.

Tout autant que les autres manifestations humaines et sociales, la médecine traditionnelle constitue un terrain fertile

pour les études et les recherches. L'auteur tente dans ce travail d'aborder l'histoire de cette pratique dans les anciennes sociétés. Il se penche également sur la nature de cette pratique médicale à travers ses plus importantes approches et manifestations, mais aussi

AL HAKOUZ AU MAROC

Ahmed El Ouareth - Maroc

Les membres de la tribu de Béni Zeroual qui vivent au nord du Maroc célèbrent jusqu'à ce jour des cérémonies qui ont un lien étroit avec les changements climatiques. Ces manifestations constituent une rupture avec le rythme habituel de leur existence. Des rites et des processions porteurs d'une charge culturelle intense sont organisés, dont les deux exemples les plus connus sont la fête appelée Al Hakouz qui se tient en hiver et celle appelée Al Onsora qui a lieu en été. L'étude porte sur la cérémonie hivernale dont l'auteur tente de cerner les rituels avec ses multiples significations et motivations. Un plat spécial appelé ad-dchicha est préparé ce jour-là pour le dîner, avec en accompagnement divers fruits secs. La règle est que la nourriture soit fournie en abondance de façon à ce que tous – et surtout les enfants – puissent manger jusqu'à plus faim. Une fois le dîner terminé, les jeunes ont rendez-vous avec une soirée de chants appelée beynou. Ils vont alors de maison en maison et recueillent des cadeaux. Le jour suivant, les familles préparent des plats encore plus raffinés dont les plus importants sont la soupe de pois-chiches mélangés à l'huile d'olive, à l'ail et au cumin, ainsi que le pain constellé de raisin secs, d'amandes et de noix et les beignets fourrés de sardines.

On sait avec certitude, aujourd'hui, que, dans l'histoire de l'humanité, les traditions telles qu'al hakouz remontent à l'origine aux sociétés agraires. À ces époques lointaines, la cérémonie était l'occasion de prier pour que la terre soit fécondée par la pluie et que de l'union sacrée entre les deux éléments on puisse espérer une récolte abondante. Tout mariage exigeant bénédiction, l'idée est naturellement venue de présenter des offrandes aux puissances célestes.

Deux conclusions peuvent être tirées de cette lecture :

- Premièrement : al hakouz ou yanayer (janvier) est à l'origine une fête réglée selon le calendrier solaire, à l'instar des autres fêtes agricoles, il s'agit même de l'une des plus anciennes cérémonies solaires au cours desquelles les paysans exercent des rites qui suscitent plus de questions qu'ils ne proposent des réponses. Il ne s'agit cependant pas de fêtes pour le seul plaisir du spectacle ou du divertissement, mais de rites sacrificiels organisés à la veille d'une nouvelle saison de semailles qui appelle les bénédictions et constitue une occasion pour le paysan de se rapprocher fortement du ciel et de renouveler ses espérances.
- Deuxièmement : la cérémonie est aujourd'hui devenue une tradition parmi d'autres mais à laquelle les paysans marocains sont restés fidèles, malgré l'évolution des mœurs et des mentalités, les changements de mode de vie et la multiplication des moyens de subsistance. Elle montre en même temps à quel point les us et coutumes sont enracinés dans la société paysanne et combien la culture est consubstantielle à la vie des hommes. La culture ne peut s'effacer, elle s'adapte à l'évolution de la réalité.

arabo-islamique et l'enrichirent, de sorte qu'elle a nourri à son tour la Renaissance européenne.

Le soufisme passa par deux étapes : un soufisme élitiste qui s'épanouit au long des VIe et VIIe siècles pendant lesquels l'enseignement du soufisme resta confiné aux écoles privées, c'est-à-dire à une classe bien déterminée d'apprenants, circonscrite à des villes importantes telles que Tlemcen, Bejaia ou Oran, sans véritablement toucher les couches populaires.

Pour ce qui est du soufisme proprement populaire, celui-ci ne passa de la dimension intellectuelle à une appréhension plus commune qu'à partir du IXe siècle. C'est le développement des zaouias et des ribats qui contribua à une telle évolution et permit le passage du soufisme théorique au soufisme pratique.

Le soufisme en Algérie – ou dans ce qu'on appelait anciennement le Maghreb médian – a commencé par la forme théorique et ne passa à la pratique qu'à partir du Xe siècle de l'Hégire. Il prit alors le nom de soufisme des zaouias et des tariqas soufies. L'un des premiers maîtres algériens du soufisme fut le Cheikh Abou Madian ben Chouaieb ben el Hassan el Andalousi. Sa tariqa dite madianie connut une vaste diffusion. Le renom de ce soufi s'accrut grâce à son élève Abdessalam ben Mechiche (mort en 655 de l'Hégire), puis à l'œuvre considérable de l'élève de ce dernier, Abou el Hassan el Chadhli qui fut le fondateur de la tariqa dite El Chadhlia, laquelle donna naissance à la plupart des tariqas algériennes.

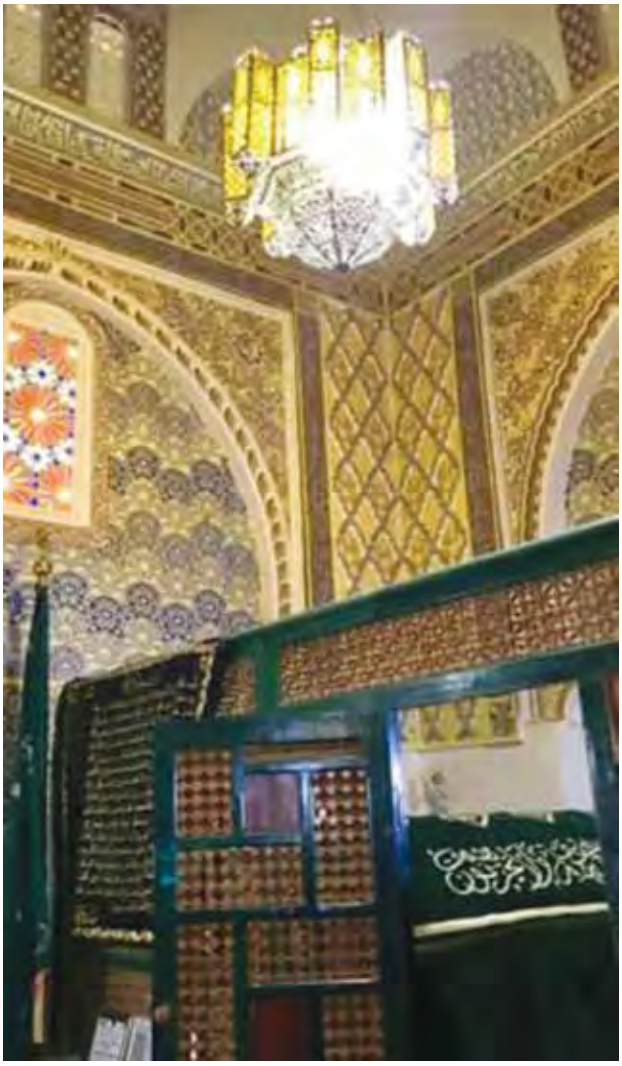
La présente étude vise à cerner l'influence du Cheikh Abou Madian el Telemceni dans les milieux scientifiques et populaires et à mesurer l'attachement de l'imaginaire populaire à la sîra (itinéraire) et aux œuvres de ce soufi dont on recherchait les bénédictions avec une ardeur qui dépassa souvent les limites de la vraisemblance et lui valut le surnom de Cheikh des Cheikhs tandis que son élève Mohieddine ibn Arabi allait être appelé le Maître des maîtres.

fut l'unité de la langue et de la foi qui renforcèrent le ciment racial, géographique et historique de cette région du monde, chose d'autant plus importante que ni les Romains ni le Christianisme ne parvinrent à réaliser une telle unité parmi les peuples du Maghreb.

Grâce à une telle unité linguistique et religieuse, les peuples de la région purent, dans le cadre défini par l'Islam, se consacrer à l'édification d'une civilisation qui a prospéré dans les plus vastes domaines, dans un climat de liberté politique et de bien-être économique. De hauts lieux de la civilisation virent le jour et se développèrent qui ne furent guère moins avancés et rayonnants que ceux de l'Orient islamique. Citons : Kairouan, Fès, Tahert, Msila, Achire, Kalaat Béni Hammad, Bejaia, Marrakech, Tlemcen, Constantine, en plus des cités historiques de la Grande Andalousie et de la Sicile islamique.

Dans toutes ces villes, les œuvres de l'esprit ont fleuri, en même temps que prospérait le commerce, que brillait la civilisation et que se développaient l'agriculture, l'industrie et, de façon générale, la vie économique et, dans de vastes proportions, la démographie, les hommes rivalisant d'inventivité dans tous les domaines de la vie intellectuelle.

La région donna naissance à de grands savants, à des écrivains, des poètes, des théologiens, des penseurs, des philosophes, des historiens de renom. Il suffit à cet égard de citer les noms d'Ibn Rachiq el Msili, du Ibn Sahnoun le Kairouanais, d'Ibn Arafa de Tunis, du magistrat Yadh al



Sebti, d'El Cherif al Sebti el Idrissi, de l'orateur Ibn Marzouq, d'El Hafid, du hafid (petit-fils) d'El Hafid, d'Ibrahim el Abili, d'Ahmed el Moqri, de Saïd el Oqbani, d'Ahmed el Ghabrini, d'Ahmed ibn Idriss el Bejani, d'Abdel Rahman el Ouaghlissi, du Ibn Moati el Nahoui (le grammairien), du Cheikh Ibn Marouane el Annabi, d'Abdel Rahman al Thaalbi, d'Abdel Rahman Ibn Khaldoun et de son frère Yahya, d'Abdelkrim el Fekoun, de Yahya el Abdelli, de Hussein el Ouertalani qui, tous, apportèrent leur pierre à l'édifice de la civilisation

LE SOUFI ABOU MADIAN CHOUAIEB AL TELEMCENI DANS L'IMAGINAIRE LITTÉRAIRE ET POPULAIRE

KAmel Laouar - Algérie

Le soufisme s'est développé en Algérie en cinq étapes. La première qui s'étendit sur les deux premiers siècles de l'Hégire fut marquée par l'ascétisme et le dépouillement. La deuxième fut une imitation et une continuité de la première. Quant à la troisième, elle fut davantage une ère de pur mysticisme soufi que d'ascétisme. La quatrième étape vit apparaître, à partir du cinquième siècle de l'Hégire, les tariqas soufies tandis que s'épanouissaient les rites et orientations spécifiques du soufisme. Vint ensuite la cinquième et dernière étape qui s'est poursuivie jusqu'à l'époque moderne et vit se répandre les excès d'émotions et de gesticulations et s'attiser l'ardeur des rites soufis, en même temps que se multipliaient les possédés et les soi-disant auteurs de prodiges, et que la notion de woujoud (existence) gagnait massivement les milieux soufis.

Le soufisme s'est largement propagé en Algérie qui était un lieu de passage et de pèlerinage pour les savants, les faqih (théologiens) et les soufis, à l'exemple d'Abou Madian Chouaieb el Telemceni qui arriva à cette époque à Bejaia et y élut domicile, ou d'Ibn Arabi dont la théorie sur l'unité de l'existence eut un grand retentissement en Algérie, à la suite de la visite qu'il effectua dans ce pays et à sa rencontre avec son maître, le Cheikh Abou Madian.

L'expansion du soufisme s'explique également par les innombrables zaouias et tariqas soufies qui virent le jour, et dont les plus importantes furent la rahmanya, la qadirya, la chadhlya, la Issaouya, la dergaouya, la senoussya et la tijanya.

Le plus grand apport du nouvel Islam qui venait d'arriver au Maghreb

trouver l'objet de leur quête et par satisfaire leur désir orgueilleux d'aller vers toujours plus de découvertes.

L'université est, cependant, restée depuis le début et, même, lors de l'étape de sa reconnaissance en tant que champ de recherche, très réticente dans son rapport à la littérature populaire. Le chercheur ne rencontre d'ailleurs, fort souvent, auprès de spécialistes d'autres domaines qu'indifférence et ironie. La même attitude est, chose paradoxale, observée y compris parmi les gens du peuple qui assument pourtant cette littérature populaire.

On peut donc dire que dans ce domaine le spécialiste doit être doté d'une forte personnalité, car il ne saurait se contenter d'être un chercheur ou un enseignant en littérature populaire, il doit jouer le rôle de l'avocat en charge de la défense du patrimoine en général, et plus particulièrement de la littérature populaire qu'il est de son devoir de considérer comme une noble et lourde responsabilité.

Nous dirons donc que le chercheur Larbi Daho est bien plus qu'un simple universitaire ou un collecteur des œuvres du patrimoine ou encore un auteur parmi d'autres, c'est le grand défenseur de la littérature populaire dont il a mesuré toute l'importance en dépassant la posture de celui qui cultive l'art pour l'art. Il n'exerce pas non plus la recherche pour la recherche, il est le porteur d'un message scientifique tout autant que patriotique.

UNE LECTURE DE L'EXPÉRIENCE DE LARBI DAHOU DANS LA CONSERVATION DE LA POÉSIE POPULAIRE EN ALGÉRIE

Fatima Azzahra Achour - Algérie

La littérature populaire est le représentant culturel et social de tout peuple qui sait respecter son histoire en ce qu'elle a de plus profond, qui la transmet à travers les générations, qu'il prend plaisir à explorer dans sa multiplicité et qu'il œuvre à préserver comme il préserve sa famille, son honneur, sa réputation ou ses biens. Ce patrimoine est en effet partie intégrante de sa personnalité et de sa formation culturelle et sociale. Il s'y regarde comme dans un miroir qui met en valeur sa dimension humaine aussi bien présente que passée, voire même, par certains aspects, future. Ce patrimoine est son propre inconscient collectif, et c'est ce qui explique que cette forme d'expression littéraire ait pu survivre des siècles durant sans dépérir. On voit même que, toutes les fois que survient un changement dans le champ culturel, certaines constantes persistent qui expliquent la vitalité et la pérennité de cette expression. La littérature populaire est en effet riche de toute l'imagerie humaine qu'elle véhicule. Elle est semblable à l'océan qui porte en ses profondeurs la beauté et la peur, l'histoire et ses vestiges, ses trésors et autres reliquats. Comme lui, cette littérature fait le bonheur des explorateurs qui finissent par y

le plan personnel que professionnel au domaine du récit populaire indien et, plus généralement à la culture du sous-continent. Elle tâche, plus particulièrement, à approfondir la réflexion sur les points de jonction entre ces deux cultures à la fois semblables et différentes : celle du monde arabe et celle de l'Inde.

Il est possible de déterminer, par-delà la diversité des contes populaires analysés dans le cadre de cette étude, des caractères communs entre les patrimoines narratifs arabe et indien. Nous avons en effet des personnages qui se retrouvent tels quels dans l'ensemble des contes et dont le nombre ne dépasse pas les sept pour chacun de ces récits. Les deux types de contes ne comptent qu'un seul héros axial, mais différents adjuvants. Le rôle du héros peut être confié à un autre personnage, mais les deux ne partagent pas cette primauté dans le même conte. Au-delà de leur diversité, les personnages se répartissent en deux classes principales : les riches et les pauvres. Dans la première, nous trouvons le roi, la reine, le prince, la princesse, le marchand, etc. La deuxième classe est représentée à travers les personnages du bûcheron, du derviche, du domestique, etc., ces dernières fonctions représentant elles-mêmes diverses strates de la société. Nous pouvons ainsi avoir affaire à des métiers modestes comme le filage de la laine ou la coupe du bois, ou à des activités propres aux classes les plus élevées comme la chasse. Les différences de milieu sont également perceptibles dans les lieux où se déroulent les événements : ceux-ci peuvent être un palais ou une chaumière, mais la forêt demeure l'espace commun où se dissolvent les classes sociales. Le conte populaire met à chaque fois l'accent sur les

spécificités locales : sans les indications élémentaires qui y sont liées, il ne serait pas possible en effet de connaître l'identité du récit. Ainsi, le contexte indien s'impose grâce aux noms des arbres, des fruits ou d'animaux tels que le tigre, le perroquet ou le serpent, tandis que la biche est typique de la région d'Oman comme le lotus, fleur et arbrisseau, est inséparable du milieu naturel arabe. La langue et le style des contes analysés se caractérisent, comme la plupart des récits de ce genre, par leur simplicité et leur forme directe. Cependant, nous percevons quelquefois un déficit au niveau du lien logique entre les parties du récit. Plusieurs nœuds s'y développent, comme l'auteur l'a montré dans le dernier conte dont l'analyse fait apparaître qu'il est formé de la fusion en une seule structure de deux récits distincts. Dans certains contes, les transformations se produisent de façon brusque, immédiate et sans préparation, le récit lui-même pouvant parfois se terminer brutalement malgré la complexité des événements entrelacés.

LES CONTES POPULAIRES OMANAIS ET INDIENS: ÉTUDE COMPARÉE

Umama Mustafa Al-Louati - Sultanat d'Oman

Les spécialistes s'accordent sur l'ancienneté et le caractère spontané des contes populaires, ainsi que sur le fait qu'ils reflètent l'âme des communautés autant qu'ils traduisent leurs souffrances, leurs croyances et aspirations. Ils sont l'expression de l'imaginaire et des expériences vécues des ancêtres, et c'est pourquoi ils constituent un héritage que les conteurs ont contribué à actualiser, à développer et à transformer. On comprend qu'il soit si difficile de remonter à leur origine ou de tenter d'identifier leurs auteurs, d'autant plus que les contes ne cessent de circuler oralement d'une civilisation à l'autre, au gré des migrations, des relations commerciales et, plus généralement, de la circulation des hommes. Le conte populaire est considéré comme partie intégrante du patrimoine des peuples, lequel comprend la littérature populaire aux côtés d'autres genres artistiques. Albu Ala (2006) souligne le fait que la littérature populaire est un héritage commun aux différentes catégories sociales. Celles-ci ont en effet reçu en partage la même culture exprimée à travers des formes artistiques et formulée au moyen de l'écrit ou de la parole, cette dernière organisant le texte littéraire populaire en tant que manifestation collective de l'oralité.

L'étude a pour objectif, sur les deux plans épistémologique et scientifique, de déterminer les points communs entre les deux cultures populaires omanaise et indienne en mettant l'accent sur le texte des contes populaires. La chercheuse s'intéresse aussi bien sur

invoqué aux fins d'en tirer la leçon pour le présent. Lorsque, par exemple, une querelle survient entre deux voisins, les gens vont essayer de les réconcilier en leur disant : "Avant de choisir ta maison, choisis ton voisin"; ou "Ton proche voisin t'est plus utile que ton frère lointain", etc. De même, lorsque, du fait de la différence d'âge et de mode de vie, une mésentente survient et s'aggrave entre un père et son fils, il y a toujours un proverbe qui vient à point nommé réduire les tensions : "Mon cœur est "sur" mon fils et le cœur de mon fils "sur'' la pierre"; autrement dit, les comportements diffèrent, et c'est chose normale au vu des écarts entre les générations. Le proverbe sert dans ce cas à mettre fin aux antagonismes en faisant valoir un argument sur un autre. Dans d'autres cas, il peut contribuer à attiser les conflits, le proverbe disant tout le contraire que dans le premier cas. Le débat lui-même peut conduire à la surenchère en suscitant une volée de proverbes se contredisant les uns les autres.

Il me souvient, ici, d'un événement vécu par un ami. Celui-ci était complètement ivre lorsqu'un agent de police l'interpella à un barrage, l'agent décida de le sanctionner en le condamnant à se raser les cheveux. L'ami se mit alors à le supplier de lui pardonner et de le laisser reprendre la route en appuyant ses paroles d'un verset du Coran où Dieu appelle les hommes à la clémence : " Car Dieu est clément et miséricordieux… "

À cet instant, l'agent lui administra une gifle qui faillit le jeter à terre, en même temps il complétait le verset : (mais) " … sévère est Son châtiment. "

L'un comme l'autre, les deux versants de l'injonction divine sont en effet devenus, des proverbes.

LE PROVERBE POPULAIRE ARABE

Origine et devenir

Atef Attia - Liban

Le proverbe est à la base porteur de nombreuses significations dont certaines constituent l'objet de la présente étude qui se penche sur la place de cette parole de sagesse dans notre culture populaire arabe. Le proverbe est une formule littéraire, rares sont les personnes qui en ignorent la signification dans la vie de tous les jours. C'est cela qui le distingue de toute autre expression littéraire, excepté le conte populaire. Si la religion ou le conte populaire s'adressent à tous les hommes, les proverbes populaires les plus répandus ne sont pas moins enracinés dans la sensibilité individuelle aussi bien que populaire, sauf si l'on regarde vers la période actuelle où les technologies modernes ont détourné l'attention des gens vers des occupations plus immédiates et accessibles, alors que l'influence des proverbes n'a fait que s'affaiblir et que les gens ont pratiquement cessé de s'intéresser aux contes populaires.

Est-il besoin d'insister sur le fait que le proverbe populaire s'est répandu parmi toutes les couches de la population, de l'élite au commun des hommes, des aînés aux plus jeunes, des plus éduqués aux analphabètes, des intellectuels à ceux qui puisent leurs connaissances dans les expériences de la vie en ce qu'elle a de plus simple et spontané ? Tout un chacun, à quelque catégorie qu'il appartienne, et quel que soit son âge ou son sexe, est quotidiennement en contact avec de nombreux proverbes, qu'il les entende ou qu'il les partage,

soit pour appuyer un point de vue, soit pour comparer ce qu'il a noté à l'instant avec ce qui s'est produit auparavant dans une situation similaire. Il n'est d'ailleurs pas besoin, lorsque l'on procède à des comparaisons, de connaître tous les détails de l'événement passé que tel ou tel proverbe a permis d'évoquer de façon synthétique. Car le proverbe entre dans l'usage, sans que la circonstance elle-même ne soit rapportée de façon précise ou que l'on ait à en connaître le héros ou les autres protagonistes. Le plus souvent, le proverbe renvoie à l'événement qui en fut l'origine, mais seulement de façon globale et sans plus de détails. C'est l'évocation circonstanciée de l'événement présent qui permet rétrospectivement d'expliciter ce qui dans l'événement passé donna naissance au proverbe

La plupart des poètes ont néanmoins préféré ne pas dévoiler leur passion et l'état de faiblesse auquel celle-ci les a réduits en présence de la femme, si bien que de nombreux auteurs de textes poétiques populaires de grande valeur sont injustement tombés dans l'oubli et ont perdu tout droit de propriété sur leurs œuvres.

C'est dans ce contexte, et en déployant de grands efforts individuels d'investigation, que le chercheur bahreïni, le Professeur Mubarak Amr'u Al Amari, a entrepris de restituer à leurs auteurs les textes de célèbres chansons populaires du Golfe figurant dans de nombreuses publications. Certaines de ces poésies ont d'ailleurs été chantées dans le respect des structures mélodiques du fameux sawt du Golfe, les plus importantes étant à cet égard les chansons que nous ont léguées les regrettés Mohamed ben Fares et Dhahi ben Walid.

Le lecteur trouvera dans la rubrique ''Nouvelles publications'' des précisions sur l'édition par LA CULTURE POPULAIRE POUR LES ETUDES, LES RECHERCHES ET LES PUBLICATIONS du Dîwan (recueil de poésies) intitulé Qal Ibn Habtur (Ibn Habtur a dit), dont les textes ont été réunis et établis par le Professeur Mubarak Amr'u Al Amari. Ibn Habtur est le premier poète bahreïni écrivant dans le dialecte du pays dont les œuvres ont été chantées par des artistes de toutes les provinces du Golfe arabe et se sont répandues parmi les populations de la région sans que leur créateur n'ait jamais été cité. Cette occultation a laissé chez le poète, un homme modeste, sans prise sur les aléas de la postérité, un sentiment de profonde injustice, d'autant que ses poésies étaient connues par tous sous le nom du chanteur et non du « parolier ».

Cette publication représente un véritable hommage à la mémoire de cet homme, mort dans l'amertume d'avoir été ignoré pendant plus d'un demi-siècle, en dépit des efforts louables de certains journaux locaux du Bahreïn pour le faire connaître avant sa disparition. Le mérite en revient à l'homme qui a collecté la matière de l'ouvrage et œuvré à établir les informations qui sont données sur la vie et l'œuvre du poète. LA CULTURE POPULAIRE se félicite pour sa part d'avoir réalisé l'un de ses objectifs essentiels en tant qu'éditeur en accueillant le travail accompli par le chercheur et en veillant à ce que le Diwan de ce poète populaire paraisse sous une forme élégante, avec une belle qualité d'impression, de manière à ce que le lecteur du Bahreïn et du reste du Golfe arabe puisse l'accueillir en tant qu'ouvrage digne de confiance et d'éloge. De son côté, l'auteur de ces poésies aura de la sorte retrouvé – encore que post-mortem – une partie de la considération et des droits moraux qu'il ne cessa de réclamer de son vivant.

Que Dieu accueille dans son infinie miséricorde Mohammed ibn Habtur. Tous nos remerciements et toute notre considération au Professeur Al Amari, à ceux qui ont collaboré à son travail ainsi qu'à ceux qui œuvrent au service de la culture populaire.

Que Dieu guide leurs pas sur la voie du succès.

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

CRÉATEUR DU TEXTE... ÉNONCIATEUR INCONNU

Cher lecteur,

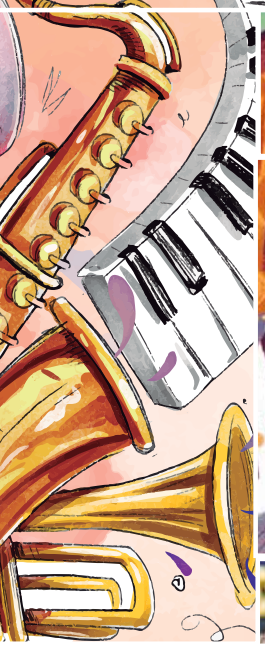
L'une des certitudes communément admises concernant les œuvres populaires est que celles-ci n'ont pas d'auteur connu. Ballades et chants collectifs ont été repris, retravaillés et enrichis, de génération en génération, sans être attribuées à un auteur ou un compositeur précis, jusqu'à ce qu'apparaisse le rôle du monched (chantre), du nahham (barde) et d'al moghanni al fard (chanteur en solo) qui se produit en public et dirige le chœur dont il est entouré. Ce dernier a réussi à se faire connaître grâce à la qualité de ses performances et à la beauté de sa voix, il est désormais investi du titre de vedette et la chanson qu'il exécute selon les structures mélodiques habituelles lui est attribuée. On peut citer ici les chansons de la veillée des marins du Golfe arabique, les arts du sawt, du samiri, d'al khmâri, d'al bestat ainsi qu'un grand nombre d'autres chants populaires de même inspiration.

Grâce au développement des performances publiques dans les espaces consacrés aux spectacles et à l'expansion des enregistrements diffusés par les gramophones puis par la radio, le chanteur a acquis une grande célébrité, et l'œuvre, parole, mélodie et performance vocale confondues, est depuis associée à son nom. La structure mélodique du chant populaire destiné à ce type de performance individuelle étant déjà en place grâce aux nombreuses expériences qui ont accompagné sa création et son développement jusqu'à ce qu'elle acquière sa forme définitive et commence à circuler, le seul élément qui va désormais varier sera le texte poétique qui changera d'une

performance individuelle ou collective à l'autre. Ainsi, les œuvres poétiques les plus remarquables, qu'elles fussent en arabe littéral ou en dialectal, étaient-elles restées anonymes aux yeux du commun des auditeurs jusqu'au milieu des années vingt du siècle dernier, personne ne citant le nom de leurs auteurs, qu'il s'agisse d'enregistrements pour gramophone ou de chansons diffusées à la radio.

Mais, par la suite, certains poètes populaires ont commencé à rivaliser d'ingéniosité pour en finir avec cet injuste anonymat, soit en glissant dans les premiers vers des allusions à leur nom ou à leur origine familiale ou autre.

Index



21
CRÉATEUR DU TEXTE… ÉNONCIATEUR INCONNU

23
LE PROVERBE POPULAIRE ARABE Origine et devenir

25
LES CONTES POPULAIRES OMANAIS ET INDIENS: ÉTUDE COMPARÉE

27
UNE LECTURE DE L'EXPÉRIENCE DE LARBI DAHOU DANS LA CONSERVATION DE LA POÉSIE POPULAIRE EN ALGÉRIE

29
LE SOUFI ABOU MADIAN CHOUAIEB AL TELEMCENI DANS L'IMAGINAIRE LITTÉRAIRE ET POPULAIRE

32
AL HAKOUZ AU MAROC

33
MÉDECINE POPULAIRE ET MÉDECINE SACRÉE DANS LA CULTURE POPULAIRE ARABE
Une lecture socio-anthropologique sur la force et le statut d'une pratique

35
L'ÉDUCATION DE L'ENFANT DANS LE MILIEU VILLAGEOIS Étude sur les croyances populaires dans les sociétés rurales

36
LES ARTS DE LA HADHRA LIBYENNE
RYTHMES ET INSTRUMENTS

37
LA CULTURE MUSICALE DANS LE MONDE ARABE ET SES ÉVOLUTIONS LES PLUS VISIBLES:Une lecture critique des prémisses historiques et de leur impact sur le présent et le futur

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 A. 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 14 - Fascicule 53
printemps 2021

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

The Changing Features of Musical Culture in the Arab World: A Critical Reading of Historical Signs and Their Implications

Aziz Al-Wartani - Tunisia

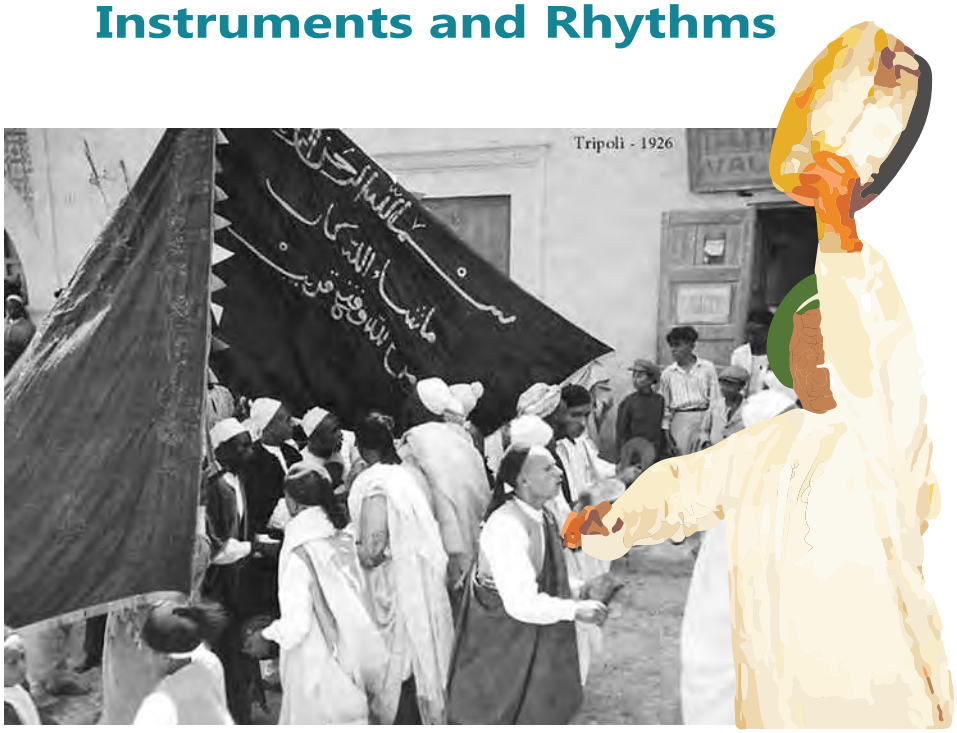
Most of the information about the history of Arab-Western relations that has been reported by both Arab and Western sources confirms that a relationship was established a long time ago. However, the Western model and Western music first started to influence Arabs at the start of a gradual fusion with Western civilisation during the French campaign in Egypt (which is also known as Napoleon Bonaparte's campaign) in 1798.

One of the most important and prominent historical events, it resulted in several profound transformations at the social, cultural and political levels. It is considered the starting point for the emergence of a cultural exchange between Arabs and the West. Some researchers assert that "the French campaign contributed to the start of that exchange, and resulted in culture shock. In addition, this historical event represented a de facto meeting point for Arabs and the contemporary Western modernist tendency and to the discovery of the advanced nature of European civilisation at all levels".

For the Egyptians, this event was an incentive to discover a modern civilisation that differed from the Arab Islamic cultures at that time; the Arabs were shocked by the great gap between the two civilisations. Napoleon took with him 146 scientists, engineers and artists who laid the foundation for Western culture in the Arab world. Since our collision with the European model – particularly after the campaign in Egypt – Western intellectual, political and philosophical theories have swept our cultural arena as a result of translation, quotation and inspiration.

The history of art in Egypt during the French campaign from the nineteenth century until 1932 is known as the Egyptian Renaissance. This Renaissance took place under the rule of Muhammad Ali Pasha and Khedive Ismail. The Egyptian Renaissance included several events related to the arts, five music schools were established to teach instrumental and lyrical performance, and the first brass band in the Arab world was established in 1829.

The Art of Libyan Sufi Hadrah Music: Instruments and Rhythms



Nasser Naji Bin Jaber - Libya

An ancient lyrical heritage with a rich history, the Sufi Hadrah occupies a prominent position in the countries of the Arab Islamic world, in East Central Asia, and in the African countries that border Arab countries.

The Sufi Zawiya, the official location of the Hadrah, was the only beacon of science and education in our country during the Ottoman era, which lasted for four centuries. The Zawiya taught the fundamentals of Arabic and Islam, and the memorisation of the Holy Qur'an. They also teach the conventional approach to religion. Zawiyas publish religious supplications, letters, poems of remembrance and praise for the Prophet, and the Andalusian Maluf. The Sufi Hadrah has developed considerably over the centuries.

This study attempts to shed light on this type of lyrical heritage (the arts of the Libyan Hadrah and its rhythms and instruments) by collecting the art of the Arusiah Zawiya and recording the musical rhythms and folk instruments used.

The paper focuses on the Sufi singing, instruments and rhythms of the contemporary Libyan Hadrah. It starts with an introduction to the study of the Sufi Hadrah, which includes interviews conducted during field research, and feedback about people's interest in Hadrah from other parts of the region. I also introduce the concept of Sufism, the Ribat, the Zawiyas in the city of Zliten, the spread of Sufi practices in Libya, and the history of the Hadrah. I then highlight the importance of rhythm and describe the types of rhythms in the Araousi method and the musical instruments used in the Zawiyas.

Raising a Child in a Rural Community: A Study of Rural Folk Beliefs

Ashraf Saleh Mohammed - Egypt

The rural community is replete with practices that people resort to in response to diseases, crises and the deaths of infants in an effort to protect children from threats such as false accusations, envy and witchcraft and to heal chronic diseases that have failed to respond to formal medicine.

This study focuses on rural children and their environments, which are rich in folk beliefs and traditions that help to protect children. These beliefs have been passed down since the time when people were unable to analyse and interpret information. The study aims to establish rural folk beliefs as one of the main pillars of child-rearing in the rural community, highlighting the importance of the topic and reinforcing the value of the collective memory passed down through the generations.

The paper attempts to highlight intangible folk heritage and social practices in order to preserve them. The paper also highlights the important role that mothers play in passing on this legacy, despite rapid scientific and technological developments.

Sacred Folk Medicine in Arab Folk Culture: A Socio-Anthropological Study

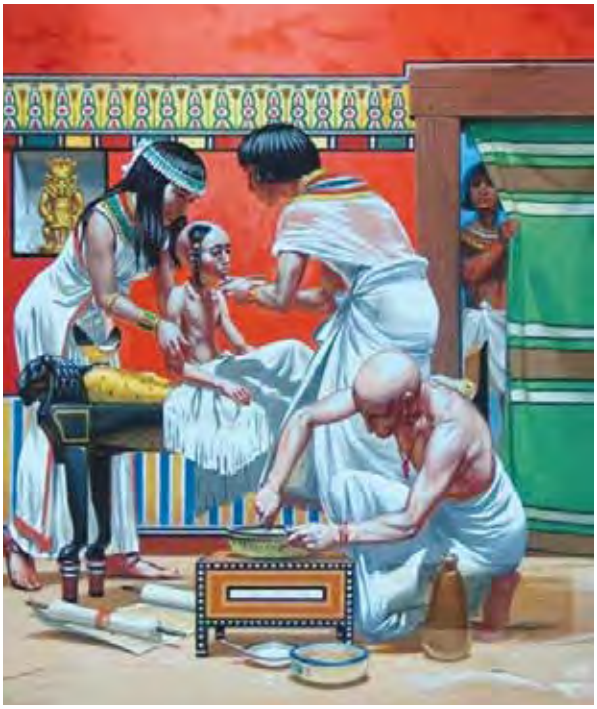
Reda Bin Tami - Algeria

Although modern medicine has developed considerably, folk medicine has not been eliminated because it and its traditional dimensions still play a role in Arab societies. Empirical studies that recognise the significance of folk medicine have confirmed that many groups use both modern and folk medicine.

Traditional medicine is a recorded part of the cultures of the ancient world; there are hardly any cities or villages that do not have traditional medicine. An ancient phenomenon with deep historical roots, it is a practice involving religious, cultural and psychological elements.

Just like other human and social phenomena, traditional medicine provides rich ground for study and research. In this paper, I attempt to touch on the history of traditional medicine across cultures that have passed through the region. I will also address the features of folk medicine and its most important representations, types and related conceptual elements, the healer or principle actor, and the relationship between traditional medicine and the phenomenon of the sacred.

The branch that regulates practices related to plant medicine or herbal medicine, folk medicine is a result of the relationship between man and nature or his environment. It includes reactions and responses to people's attempts to treat diseases with herbs and medicinal plants. The emergence of folk medicine, Ard doctors and



masseurs is related to the emergence of traditional medical practices that are a response to the natural world and its plants, animals and minerals. A long period of experimentation with traditional medicine helped people discover their ability to heal.

Folk medicine is a type of folk knowledge that was formed over long periods of time. It has survived due to social conditions and its connection to nature, and is a type of medicine practiced by professionals and amateurs using plants and animal products.

Botanical folk medicine includes treatments involving plant medicine or herbal medicine that are the result of the relationship between man and his environment. Minerals and the internal and external organs of animals are also used as medication.

Al-Hakouz in Morocco

Ahmad Al Warith - Morocco

To this day, the people of the Bani Zeroual tribe in the far north of Morocco celebrate changes in the seasons with rituals that have distinctive cultural signs. The most famous of these celebrations are "Al-Hakouz" in winter and "Ansarah" in summer.

Here, I will describe the winter celebration in an attempt to identify the rituals and their reasons and implications. For Al Hakouz, the tribe prepares a dish called 'Dishishah' for dinner and serves it with a variety of dried fruit. They ensure that there is an abundance of food and that everyone – especially the children – eats until they are full. After dinner, they spend the night singing "Banyu" and visiting people's homes to collect gifts.

The following day, the families prepare other special dishes. The most important include roasted chickpeas mixed with olive oil, garlic and cumin; bread decorated with raisins, almonds and walnuts; and courgettes stuffed with sardines.

It has now been established that the origin of the Hakouz ritual dates back to the agricultural era. At that time, the celebration was an occasion to ask for the holy union of rain and land in the hopes of an abundant harvest, and people made sacrifices to heaven in order to bless the union.

In summary:

First: The Hakouz (also known as Annaier) was originally a feast like other agricultural holidays governed by the solar calendar. It is considered one of the ancient solar feasts, and the peasants performed special sacrificial rituals to prepare for and bless the new agricultural season. It was an opportunity for the peasant to grow closer to heaven and to renew this strong connection with hope.

Second: Today, despite changing conditions, mentalities, lifestyles and livelihoods, the Hakouz is one of the customs that has retained some of its rituals among peasants in Morocco. This celebration reflects the norms of peasant society, and confirms that culture is valuable to humans; it cannot be erased, although it can adapt to changing conditions.

Constantine, and the important Islamic cities of Andalusia and Sicily.

In these cities, thought and trade flourished alongside agriculture, industry, the economy, urbanisation and social life. The populations grew, and there were innovations in all areas of civilisation.

Scientists, writers, poets, jurists, writers, intellectuals, philosophers and historians emerged in the region. These included Ibn Rashiq al-Masili, Sahnoun al-Qayrawani, Ibn Arafa al-Tunisi, Judge Ayyad al-Sabti, Sharif al-Sabti al-Idrisi, Ibn al Marzouq Al-Khatib, Al Hafid, Hafid al Hafid, Ibrahim Al-Abili, Ahmad Al-Maqri, Saeed Al-Aqbani, Ahmad Al-Ghubrini, Ahmad Bin Idris Al-Bajai, Abdul-Rahman Al-Waghlisi, Ibn Muata Al-Nahawi, Sheikh Ibn Marwan Al-Annabi, Abdul-Rahman Al-Thaalabi, Abdul-Rahman Ibn Khaldun and his brother Yahya, Abdul-Karim Al-Fakon, Yahya Al-Abdali, and Al-Hussain Al-Wartlani. These scholars helped to build and enrich the Arab-Islamic civilisation that led to Europe's Renaissance.

Sufism went through two phases. During the sixth, seventh and eighth centuries, Sufism was taught at private schools and restricted to a specific class of educated people; it did not spread to the other classes settling in the major metropolitan areas of Tlemcen, Bejaia and Oran.This was followed by the period of folk mysticism, when Sufism shifted from the intellectuals to the common people and from theory to practice during the ninth century – this contributed to the emergence of Zawiyas and Ribats.

Sufism in Algeria (in the region previously known as the Middle Maghreb) began as a theory. In the 10th century AH, it became a practice,

which was called the Sufism of the Sufi Zawiyas and Paths. One of the first Algerian Sufis was Sheikh Abu Madyan Shuaib bin Hassan al-Andalusi; both he and his teachings became widely known. His students Abd al-Salam ibn Mashish (who died in 655 AH) and Abu al-Hassan al-Shazly developed his teachings, establishing Shadhili, which became the point of origin for most Algerian orders.

In this article, we will focus on Sheikh Abu Madyan Al-Tilimsani's influence on religious and scholarly circles, and the extent to which the folk imagination was inspired by his biography and influence. The paper also aims to explore the practice of seeking his blessings, which has sometimes resulted in miracles. He has been called 'the Sheikh of all Sheikhs', and his student Muhyiddin Ibn Arabi called him 'the Teacher of Teachers'.

The Sufi Abu Madyan Shuaib Al-Tilimsani in the Literary and Folk Imagination

El Iwar Kamal - Algeria

Sufism passed through Algeria in five stages. The first was austerity, especially in the first two centuries after Hijrah, while the second stage followed the first. The third stage was about pure Sufism rather than asceticism and, in the fourth stage, Sufi orders emerged and their practices and rituals developed in the fifth century AH. This was followed by the final stage, which has lasted until the modern era, when Sufi rituals and practices became more prevalent and many Sufis started claiming that they could perform miracles. During this stage, Majzoubs appeared, as did the idea that the Divine can be found everywhere.

Sufism spread throughout Algeria, a crossroad and shrine inhabited by scholars, jurists and Sufis such as Abu Madyan Shuaib Al-Tilimsani, who settled in Bejaia. Ibn Arabi, who visited Algeria to meet with his Sheikh – Abu Madyan – influenced Algeria with his 'Unity of Existence' theory.

The spread of Sufism also explains the abundance of Sufi paths and Zawiyas. The most important orders include Rahmaniyyah, Qadiriyya, Shadhiliyya, Issawiyah, Daraqawiyyah, Senussiah, and Tijaniyyah.

The most important thing that the new Islam introduced to Northern Africa was a unity of language and belief that supported its ethnic, geographic and historical unity – a unity that both the Romans and the Christians of Rome and Byzantium failed to achieve.

Thanks to this unity of language and belief within the framework of Islam, the people of the region devoted themselves to building and cultural creativity in a time of political and economic freedom. The region established important cultural centres as prestigious as those in the Islamic East, including Kairouan, Fez, Tehrt, Al-Masila Asher, Qalat Beni Hammad, Bejaia, Marrakesh, Tlemcen,

Studying Al-Arabi Dahu's Contribution to the Preservation of Algerian Folk Poetry

Fatima Al-Zahra Ashur - Algeria

Folk literature is the cultural and social representation of a people. Folk literature reflects the importance of history, and people share it, enjoy its content, and preserve it and its symbols in the same way that they preserve all their most precious possessions. Folk literature serves as a mirror, reflecting the past, the present, and even aspects of the future. This literature reflects communities' collective sentiment, keeping different types of folk literary expression alive for centuries. It continues to circulate through different eras and changes in culture. Folk literature is replete with values; like the deep sea, it conveys beauty, fear, history, relics, treasures and remnants. It meets the adventurous' need for discovery and satisfies their egos' need for exploration.

However, academic work – which includes the study of folk literature from its origins until its value was recognised – has been challenging, and researchers face difficulties and are subjected to contempt and mockery.

The folk literature researcher must have a strong personality because they cannot be satisfied with researching or teaching folk literature. They must act as advocates and defenders of folklore in general and folk literature in particular, and consider this a noble responsibility.

Thus, we can assume that the Arab researcher Dahu is more than just a professor, collector or author. A defender of folk literature, he recognises its importance because he goes beyond art for the sake of art. He is not merely a researcher; he has a scientific and national message.

has one protagonist and a number of secondary characters. While the secondary characters may change roles, they never play the primary role.

Although they are diverse, the characters represent two main social classes – the rich and the poor. The rich are represented by characters such as the king, queen, prince, princess, and merchant while the poor are represented by the woodcutter, dervish, and servant. The aforementioned professions reflect these classes, so we find either simple professions such as wool spinning and woodworking, or occupations for the rich, such as hunting. This class difference is apparent even in settings such as the palace and the hut, while the forest is a setting common to both classes.

The folktale includes local features; without these simple references, it would not be possible to determine the identity of these stories. For example, we find that India is represented in stories in the names of trees, fruit and animals such as the tiger, parrot, snake and betel plant, which is chewed by the peoples of Southeast Asia. The doe appears in Omani stories, and the mention of a sidr (buckthorn) suggests that a folktale is located in an Arab country.

Finally, as in most folktales, the stories are characterised by simple and direct language. There may be no logical link among parts of the story, and the tales may include more than one plot. Some tales combine two stories. In addition, folktales may develop sudden and unexpected twists, and they sometimes end abruptly.

Omani and Indian Folktales: A Comparative Study

Amamah Mustaha Al Lawati - Sultanate of Oman

Researchers agree that folktales are ancient, and that they arise spontaneously and represent the spirit of the group. They reflect the group's struggles, hopes and beliefs, and serve as a means to express the elders' imagination and experiences. A communal legacy, storytellers contributed to the creation, development and modification of folktales. It is difficult to determine folktales' origins or authors, particularly as oral stories have been shared across civilisations as a result of migration, trade and travel.

Folktales are a genre of folklore that includes folk literature. Al-Buali (2006) points out that folk literature is the common heritage of all the different groups of people united by a common culture. Using the written or spoken word, folktales act as an artistic representation of a culture. The spoken word makes folktales a collective oral literature, and this gives them certain characteristics.

This paper attempts to find links between the Omani and Indian folk cultures by focusing on folktales. From a professional and personal standpoint, the researcher is interested in folklore and in Indian culture in general, and aims to search for common features in two different but similar cultures, specifically the Arab and Indian cultures.

Despite the variety of folktales covered in this study, it is possible to identify common features between Indian and Arab stories. We find that there are characters that are common to all the stories, and that there are no more than seven characters in each story. Each story

Arabic Folktales: Origin and Fate

Atif Atiah - Lebanon

This paper focuses on aphorisms in Arab folk culture. The proverb is a literary expression, and the majority of people understand its message. This distinguishes it from all other literary expressions except the folktale. If religion is for all human beings and the same is true of the folktale, then the folk proverb is similarly anchored in the individual and collective conscious. In recent times, in line with the advances in modern technology, we have shifted to other interests that are more easily available in light of the diminishing impact of the proverb and the waning interest in the folktale.

The folk proverb is known to be prevalent among all classes, from the elite and educated to the uneducated and illiterate, from the most experienced people to novices, and from adults to the young. This is because a male or female of any age from any of these social classes will hear and share multiple proverbs every day, either to assert an opinion or to compare something that he or she has observed to something that happened in the past in similar circumstance.

In order to make a comparison, one does not need to know the details of the past incident, which are summarised in a short proverb without an identifiable hero or characters. Speakers often refer to the relevant proverbs in a summarised form without details; the details of the most recent incident explain what happened in the past. The proverb helps people understand the present by reminding them of the past. If two neighbours quarrel, others may try to intervene and encourage a reconciliation by saying, “Choose the neighbour before the house”, “Your close neighbour is better than your faraway brother”, or “Allah commanded us to treat all neighbours well, down to the seventh neighbour”. And if there is a disagreement between a father and son due to their differences in age and lifestyle, this proverb can help to promote reconciliation: “My heart is focused on my son, and my son’s heart is focused on a stone”. In this way, proverbs with examples that favour one side over another may be used to conclude a discussion, or proverbs with contradictory examples may fuel a discussion.

Here, I recall a friend’s experience. He was very drunk, and an official at a checkpoint caught him and sent him to have his head shaved. Begging the official to forgive and release him and promising not to drink again, my friend recited a proverb based on a verse from the Holy Quran, saying, “Allah is Forgiving, Merciful”, but the official slapped his face and said, “Allah severely punishes”, employing another verse as a proverb.

and compiled and researched by Professor Al-Ammari. A lyric poet from Bahrain, Ibn Habtoor was the first to compose lyrics in the Bahraini dialect. Singers around the Gulf performed his songs. They became very popular, but no-one knew who had composed them. It was very frustrating for the poet to hear his lyrics associated only with the names of the singers.

The publication of this collection is dedicated to this poet; he died with a broken heart. Despite the efforts of certain local newspapers, he has remained unknown for more than half a century.

This great achievement is a tribute to the researcher who compiled the

collection, and to the editor who revised the book and the information about Ibn Habtoor's life. In line with its vision and in an effort to make sure that this long-suffering poet receives the recognition that he deserved, the Folk Culture Centre for Studies, Research and Publishing ensured that the highest production and printing standards were met in order to put this book into the hands of readers in Bahrain and the Arabian Gulf.

May God have mercy upon the creative lyric poet Muhammad Ibn Habtoor, and may God bless the researcher – Al-Ammari – and those who helped him in the service of folk culture.

Ali Abdullah Khalifa

Editor in Chief

The Poet is Anonymous No More

The people who created folk art usually did so anonymously. For many years, folk songs were passed down and modified by different generations without any attribution to their creators. Then the 'Nahham' emerged. A singer who performed traditional songs and prayers in order to motivate and entertain divers, the Nahham set the rhythm for rowing and led the chorus. With their mastery and rich voices, these singers were considered the creators of folk songs with well-known melodic modes, such as the sailors' songs of the Arabian Gulf and the arts of "Sawt", "Samari", "Khamari" and 'Bastat'.

The performance of folk songs developed as a result of gramophone records and radio, and singers were thought of as the creators of these songs and their lyrics and melodies. While a song's melodic templates stayed the same as they were passed down from one generation to the next, the lyrics often changed.

Until the mid-1920s, the creators of classical and colloquial poetic masterpieces remained unknown to the general population, even when the songs were recorded or broadcast. Later, some folk poets overcame this issue by including symbolic representations of their names in the lyrics. However, because most poets did not want to reveal their private loves or their weakness for women, many were still overlooked, and they did not receive credit for their songs.

Mubarak Amr Al-Ammari, a Bahraini researcher, managed to identify the creators of famous folk songs of the Arabian Gulf – particularly Gulf Sawt songs – in several books. The most important are the songs of the late Muhammad bin Faris and Dhahi bin Walid.

In the Journal's new section on publications, the reader will find an article about the Folk Culture Centre for Studies, Research and Publishing, which is sponsoring the publication of a collection of folk poetry composed by Ibn Habtoor

Index

5

The Poet is Anonymous No More

7

Arabic Folktales: Origin and Fate

8

Omani and Indian Folktales:
A Comparative Study

10

Studying Al-Arabi Dahu's Contribution to the
Preservation of Algerian Folk Poetry

11

The Sufi Abu Madyan Shuaib Al-Tilimsani in the
Literary and Folk Imagination

13

Al-Hakouz in Morocco

14

Sacred Folk Medicine in Arab Folk Culture:
A Socio-Anthropological Study

15

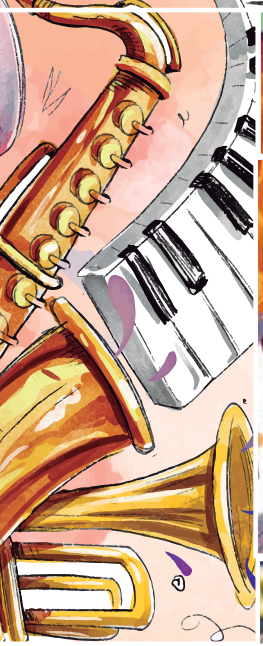
Raising a Child in a Rural Community: A Study of Rural
Folk Beliefs

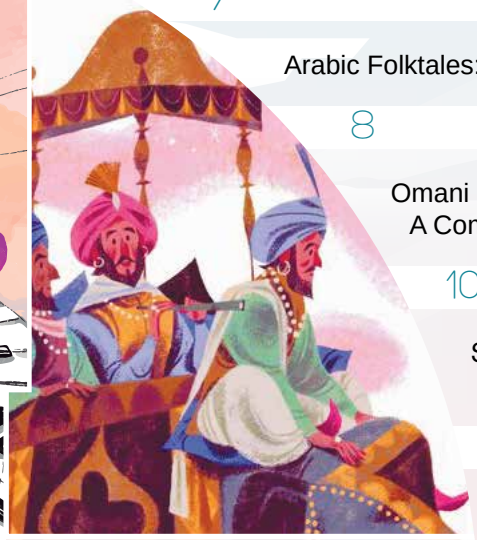
16

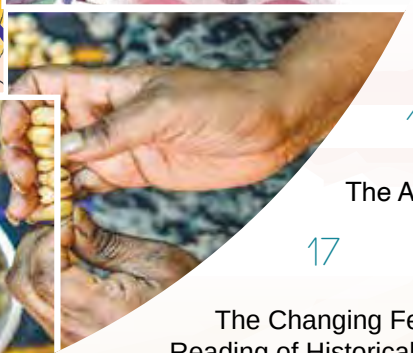
The Art of Libyan Sufi Hadrah Music: Instruments and Rhythms

17

The Changing Features of Musical Culture in the Arab World: A Critical
Reading of Historical Signs and Their Implications







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 A. Yaqoob
Translations Coordinator

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

FOLK CULTURE

A quarterly specialized journal
Volume 14 - Issue No. 53
Spring 2021

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 14 - Issue No. 53 - spring 2021

www.folkculturebh.org