# الثقافة الشعبية

19

فصلية علمية متخصصة

السنة الخامسة / العدد التاسع عشر ◆ خريف 2012

- الطنبورة
- النسيج المصري "حكاية صناعة شعبية عريقة"
- في حضرة الزار

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع
المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)


**يصدرها**

أرشيف الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر
هاتف : 88 000 174 973 +
فاكس : 94 000 174 973 +

**إدارة التوزيع**

هاتف : 40 130 335 973 +
فاكس : 80 066 174 973 +

**الاشتراكات**

هاتف : 80 698 337 973+

**العلاقات الدولية**

هاتف : 80 466 399 973 +
E-mail: editor@folkculturebh.org
ص.ب 5050 المنامة - مملكة البحرين

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

مفتتح

# ندوة البحرين العالمية ومنجز الوطن في الانتصار

كثيرة هي المؤتمرات والندوات والملتقيات في عالمنا العربي، نسمع عنها باستمرار نحضرها ونشارك فيها هنا أو هناك. نقرأ و نسمع عنها يوميا في مختلف وسائل الإعلام تطرح إشكاليات عدة وتحاول جاهدة الإجابة عن استفسارات الراهن سعيا إلى الإضافة وحرصا على مواكبة ما أمكن من مستجدات علمية لكن كل ذلك لا يحول دون الوقوع في نقائص شتى مهما حرص المنظمون على أن ينحوا، ما استطاعوا، نحو الموضوعية والشفافية. ولذلك تتبادر إلى أذهاننا اليوم ونحن نستعد لإقامة ندوتنا الدولية«**الثقافة الشعبية وتحديات العولمة**» جملة من الأسئلة والاستفسارات والخواطر:

- فهل يمكن في عالمنا العربي تنظيم ندوة أو مؤتمر تخصصي عالمي المستوى بعيدا عن المجاملات الشخصية والاعتبارات الرسمية والأهواء الذاتية لترضية فلان وإيثار علان وتقريب هذا وإبعاد ذاك، بعيدا عن الموضوعية وعلى حساب ما يمكن أن ينجز من أهداف؟
- هل يمكننا تجنب إغضاب الأحباب ولوم الأصدقاء الخلص ممن ليست لهم علاقة بمجال الاختصاص الذي نحن بصدده وتحمل عتاب هذا وتقريع ذاك؟
- هل يمكن أن يتفهم ويقبل الجميع قرار هيئة علمية متخصصة دون غضب أو لوم أو عتاب؟

هي جملة من الأسئلة ساورتنا جميعا في (الثقافة الشعبية) ونحن نفكر ونعد لندوة علمية تهدف إلى الإسهام بنشاط تخصصي مميز يواكب ويتزامن مع الاحتفاء بالمنامة عاصمة للثقافة العربية، إسهاما منا في هذا الحدث العظيم بتنظيم ندوة عالمية غير عادية تكون مادتها التخصصية علامة فارقة في الدراسات الفولكلورية الحديثة.

وكان الاتفاق الغالب هو إمكانية تنظيم مثل هذه الندوة بذات المعايير العلمية إذا ما تم الالتزام بشروط بحث ومواصفات خبرة باحثين بتحكيم وإشراف هيئة علمية من ذوي الاختصاص والخبرة، ودون تدخل من أحد .. أي كان.

لا شك أنها مغامرة مكلفة، وفي ذات الوقت خطوة إلى الأمام، قياسا بما يمكن تحقيقه من جوانب إيجابية تفوق أية حسابات أو احتمالات سلبية.

كان قلقنا الثاني ينصب حول توقيت تنظيم هذه الندوة والوطن العربي يرزح تحت مشاكل عدة ويشهد بألم وحسرة اضطرابات تقسيمه ومؤامرات تفتيته وضرب مكتسبات تآلف مكوناته في الصميم.

فحركة البحث العلمي والإبداع الفكري والفني تحتاج إلى قدر كاف من الأمن والاستقرار ليكون للعقل فسحة التأمل وأدوات التحليل والاستنتاج، وللمخيلة أفقها الرحب للتحليق والابتكار والخلق. وحسبنا بأن الاستجابة لدعوة المشاركة بأبحاث علمية معمقة في ندوة عالمية متخصصة ستكون شحيحة ولن تبلغ المستوى الرفيع الذي نخطط لبلوغه، وكنا كمن يقبل بتحد ويصمم عليه.

فوجئنا حقيقة بالاستجابة الواسعة والسريعة لدعوتنا ولاتساع الرقعة الجغرافية التي يغطيها البحث على كافة المحاور. فوجئنا بأسماء علماء

ومفكرين أجلاء كنا نحلم بمشاركتهم وفوجئنا بأسماء باحثين جدد من مختلف أنحاء العالم لم نحسب أن أمثالهم موجودون بهذا القدر من عمق التفكير والالتزام بأصول البحث وابتكار طرائق الطرح وانتهاج أساليب التناول والتحليل إلى جانب أخلاقيات التعامل. فكانت أمامنا مشكلة.

وقفنا طويلا أمام سيل الاستجابات العديدة والمتنوعة للدعوة العامة التي تم توجيهها للمشاركة في الندوة، فمن غير المعقول استيعاب كامل ما وصل إلينا، فلا الوقت ولا المال بكاف لذلك الآن. وكان لزاما علينا أن ندقق وأن نفرز وأن نرفع سقف التقييم العلمي للمواد التي وصلتنا لنحتفي بالممتاز دون أن نخسر العالي منها مما هو دون ذلك.

وبكل اعتداد نحيي الهيئة العلمية التي أمضت وقتا طويلا استغرق طيلة أشهر الصيف لقراءة الأبحاث وسير كتابها ومنجزاتهم البحثية وإجراء التقييم الدقيق لما بين يديها والمفاضلة فيما بينه، وتحديد مستوياته المتباينة، وكيفية الانتفاع به والاحتفاء بجهود كتابه.

إن النتائج التي توصلت إليها الهيئة العلمية فيما يخص أبحاث الندوة أعطت مؤشرا رفيعا للمستوى العلمي، وهو مؤشر نجاح كبير إذا اقترن بإدارة احترافية موفقة وبتنظيم شامل متقن. وهو ما تعول عليه الثقافة الشعبية وتتمناه كسبا لميدان المعرفة، وإضافة لمنجز البحرين في تحقيق الانتصار. والله الموفق.

هيئة التحرير

## هيئة التحرير

**علي عبدالله خليفة**
المدير العام / رئيس التحرير

**محمد عبدالله النويري**
منسق الهيئة العلمية / مدير التحرير

**نور الهدى باديس**
إدارة البحوث الميدانية

**فراس الشاعر**
تحرير القسم الإنجليزي

**بشير قربوج**
تحرير القسم الفرنسي

**محمود الحسيني**
المدير الفني

**ذكاء جلال سلام**
سكرتاريا التحرير
إدارة العلاقات الدولية

**مريم ليلى كوكس**
تنسيق الاتصال بـ (I.O.V.)

**عبدالله يوسف المحرقي**
المدير الإداري

**معتز الأسدي**
إدارة الأرشيف

**نواف أحمد النعار**
إدارة التوزيع

**خميس البنكي**
إدارة الاشتراكات

**يعقوب يوسف بوخماس**
**حسن عيسى الدوي**
**سيد فيصل السبع**
تصميم وإدارة الموقع
الإلكتروني



التنفيذ الطباعي : المؤسسة العربية
للطباعة والنشر ـ البحرين


# الثقافة الشعبية

## صورة الغلاف

تصوير: فوزية حمزة

## أسعار المجلة في مختلف الدول

| | |
|---|---|
| البحرين | 1 دينار |
| المملكة العربية السعودية | 10 ريال |
| الكويت | 1 دينار |
| تونس | 3 دينار |
| سلطنة عمان | 1 ريال |
| السودان | 2 جنيه |
| الإمارات العربية المتحدة | 10 درهم |
| قطر | 10 ريال |
| اليمن | 100 ريال |
| مصر | 5 جنيه |
| لبنان | 3000 ل.ل |
| المملكة الأردنية الهاشمية | 2 دينار |
| العراق | 3000 دينار |
| فلسطين | 2 دينار |
| الجماهيرية الليبية | 5 دينار |
| المملكة المغربية | 30 درهما |
| سوريا | 100 ل.س. |
| بريطانيا | 4 جنيه |
| دول الاتحاد الأوروبي | 4 يورو |
| الولايات المتحدة الأمريكية | 6 دولار |
| كندا وأستراليا | 6 دولار |

# شـــــــروط وأحكـام النـــشر في الثقافة الشعبية

E-mail: editor@folkculturebh.org

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 الشعب 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 ليتم ترجمته إلى الإنجليزية والفرنسية، 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.
- تعتـــذر المجلة عن عـــــدم 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، وعلى كل كاتب أن يزود المجلة برقم حسابه الشخصي واسم وعنوان البنك مقرونا برقم هاتفه الجوال.


## الهيئة العلمية

| | |
|---|---|
| إبراهيم عبدالله غلوم | البحرين |
| أحمد علي مرسي | مصر |
| أروى عبده عثمان | اليمن |
| بارول شاه | الهند |
| توفيق كرباج | لبنان |
| جورج فراندسن | أمريكا |
| حصة زيد الرفاعي | الكويت |
| سعيد يقطين | المغرب |
| سيد حامد حريز | السودان |
| شارلز نياكيتي أوراو | كينيا |
| شهرزاد قاسم حسن | العراق |
| شيما ميزومو | اليابان |
| عبد الحميد بورايو | الجزائر |
| علي برهانه | ليبيا |
| عمر الساريسي | الأردن |
| غسان الحسن | الإمارات |
| فاضل جمشيدي | إيران |
| فرانشيسكا ماريا كوراو | إيطاليا |
| كامل اسماعيل | سوريا |
| كارمن بديلا | الفلبين |
| ليلى صالح البسام | السعودية |
| نمر سرحان | فلسطين |
| وحيد السعفي | تونس |
| الراحل / نيوكليس ساليس | اليونان |

## مستشارو التحرير

| | |
|---|---|
| أحمد الفردان | البحرين |
| أحمد عبد الرحيم نصر | السودان |
| بروين نوري عارف | العراق |
| جاسم محمد الحربان | البحرين |
| حسن الشامي | أمريكا |
| حسن سلمان كمال | البحرين |
| رضي السماك | البحرين |
| سعيدة عزيزي | المغرب |
| صالح حمدان الحربي | الكويت |
| عبد الحميد سالم المحادين | البحرين |
| عبدالله حسن عمران | البحرين |
| علي إبراهيم الضو | السودان |
| ليزا أوركيفتش | أمريكا |
| مبارك عمرو العماري | البحرين |
| محمد أحمد جمال | البحرين |
| مصطفى جاد | مصر |
| منصور محمد سرحان | البحرين |
| مهدي عبدالله | البحرين |
| الراحل / صفوت كمال | مصر |
| الراحل / أسعد نديم | مصر |
| الراحل / محيي الدين خريف | تونس |

# الفهرس

## 19 الثقافة الشعبية

### المفتتح

002 ندوة البحرين العالمية ومنجز الوطن في الانتصار
هيئة التحرير

### التصدير

010 حمَلَة التراث الشعبي
عبدالرحمن مسامح

### آفـــاق

012 الرَّاس أم الكُرَّاس ( قول آخر في الشفهية والكتابية)
عبدالحميد حوّاس

### أدب شعبي

020 سيميائية الخطاب الأسطوري للتصور الشعبي للكون
عائشة الدرمكي

038 المأثورات القولية للشيخ علي بن عون
فريد الصغيري

054 الألغاز الشعبية كجنس من الثقافة الشعبية
عبد العزيز العرباوي

060 أغنيـــــة سكـــابـــا
سليمة فريال الشويكي

076 المظاهر الدرامية لفنون الفرجة الشعبية
أيمن حماد

### عادات وتقاليد

090 طقوس الاحتفال بالمناسبات والأعياد بشمال إفريقيا
عبد الكريم بركة

104 الألعاب الشعبية في مصر والدول العربية
أشرف سعد نخلة

112 الحضرة في التصوف الشعبي
يوسف توفيق

# INDEX

## 19 Folk Culture

## موسيقى وأداء حركي


132 الطنبـــــورة
خالد عبد الله خليفة

144 في تنوع الآلات الموسيقية
يونس سلطاني


## ثقافة مادية


152 المسكن التقليدي بقرى واحات منطقة نفزاوة بالجنوب التونسي: التخطيط و الوظائف
محمد الجزيراوي

162 النسيج المصري"حكاية صناعة شعبية عريقة"
أشرف صالح سيد


## في الميدان


174 في حضرة الـزار
علي عبدالله يعقوب


## جديد النشر


186 ثلاث كتب جديدة للأطفال
عرض : أشرف سعد

197 عرض كتاب مدخل إلى الفولكلور الفلسطيني
عرض : أشرف سعد

208 المشغولات المعدنية في التراث الشعبي
عرض : محمود رمضان محمد

214 كتب ومؤلفون في التراث الشعبي الأردني
عرض : عمر عبد الرحمن الساريسي


## أصداء


208 هذا البلد العجيب ... !
الثقافة الشعبية

صورة الغلاف الأمامي

# الصفّار .. التنّاك ..

(الصفار) كما يسمى في البحرين وبعض مناطق الخليج العربي، (مبيض النحاس) كما يسمى في مصر والشام، (القزادري) كما يسمى في الجزائر وتونس من الحرف التقليدية التي توشك أن تندثر بحكم قلة الإقبال عليها وتناقص القائمين عليها. وهي تتعلق أساسا بمعالجة أواني النحاس بإزالة ما علق بها من آثار الاستعمال أو الإهمال وذلك بتبييضها احتفاء بقدوم شهر رمضان الكريم الذي تستعد له العائلات بتهيئة أوانيها وأدوات طبخها حتى تكون جاهزة للاستخدام في الشهر الفضيل. ولقد كانت البيوت إلى أمد قريب تعد أطعمة الإفطار في القدور النحاسية التي قد لا يلتفت إليها خلال بقية شهور السنة. فإذا اقترب شهر رمضان ظهرت قيمتها ولاحت الحاجة إليها. وذلك يحوج ربة البيت إلى أن تجدها على حالها الأفضل حال لا يحققها إلا هذا الحرفي.. فكان الصفار في البحرين يتجول مناديا فتخرج إليه الأواني فيقوم بتبييضها مستعملا بعض الأجهزة التي تستخدم في طرق النحاس وتنظيفه وتبييضه. أما في المغرب العربي فالناس هم الذين يتوجهون إلى محلات (الصفارين) أو (القزادرية) الذين يجدون صعوبة في تلبية طلبات الناس في فترة الاستعداد لشهر الصيام فيضطر صاحب المحل إلى العمل الساعات الطوال وربما إلى المبيت داخل الدكان حتى يمكنه أن يلبي كل الرغبات التي تقدم إليه. تتحول أواني النحاس إلى لون يشبه الفضة المصقولة يزيدها الصفار لمعانا باستخدام مادة الجير ومن دلالات ذلك الحفاوة بشهر رمضان. إذ يكاد «التصفير» يرتبط به وكأن التصفير يدخل على الأواني الرمضانية جدة ونقاوة ونفاسة هي في نفوس الناس جديرة بهذا الشهر الذي يجلونه أيما إجلال وكأنه مظهر من مظاهر إكرامهم له حيث يكرمون أنفسهم فيه.

أما اليوم فقد تغيرت الحياة وأصبح من النادر أن نجد من يهيئ أواني النحاس لشهر رمضان إلا ما كان من تجهيز صواني الكنافة والقطائف والبسبوسة وغيرها من الحلويات التي يزيد الإقبال عليها في الشهر الفضيل. طال التغيير كل شيء ولكن بعض العادات الجميلة ك(تصفير) النحاس أو (تقزديره) كما يقال في الجزائر وتونس مازال ثابتا يأبى الزوال خرج من المطبخ أو كاد فدخل من باب الحلويات التقليدية التي تتنافس المساحات الكبرى العصرية في عرضها في أواني نحاسية يتم تصفيرها في بداية الشهر الكريم.

فإذا كانت مهنة الصفارة ترتبط بالشهر الفضيل فلا يعني ذلك أن يظل الصفار عاطلا طيلة شهور السنة، فأغلب الصفارين هم في الأساس يعملون في مهنة «التناكه»، وهي مهنة التعامل في تشكيل المعادن وبالذات منها معدن القصدير الذي يسمى محليا (تنك) وتصنع منه مختلف أواني الاستخدام اليومي العملية البسيطة، الكبير منها كأواني الحلوى العمانية والبحرينية وصواني أكل الرز في المناسبات الكبيرة وغيرها، والصغير كالأباريق والدوارق والأسطل إلى جانب كل ما يطلبه الزبائن لتشكيل أو تزيين أية أداة من الأدوات المصنوعة من مواد مختلفة أخرى كالأداة البرتقالية اللون التي بيد التناك والأخرى المطروحة أمامه في صورة الغلاف، فهي الإناء الفخاري الذي يجمر به تبغ الأرجيلة المسماة شعبيا بـ (القدو) فالصانع في هذه الصورة يعمل على تصنيع حاشية لحواف ذلك الإناء لتساعد في ثبات الجمر وإبقائه في الحيز الداخلي دون أن تتناثر لأي عارض.

ومما يؤسف له أن يضمحل دور مثل هذه المهن وأن يتلاشى أغلبها، والكثير من الأسواق والورش المشار إليها في أنحاء الخليج العربي وربما في أغلب بلدان الوطن العربي قد اختفت إن لم تكن في طريق الزوال.

الثقافة الشعبية

# الدريشة

صورة الغلاف الخلفي

كانت الدريشة، مصدر الضوء والهواء الطلق في العمارة التقليدية بمملكة البحرين، كما أنها عنصر مهم يضيف على المبنى قيمة جمالية تميز البيوت التقليدية، في انتماءاتها الطبقية ومستوى اهتمام أهالي تلك البيوت بتنسيقها وزخرفتها، فكانت تلك النوافذ يزداد عددها بشكل متراص في بعض البيوت الواسعة وبعضها يكون عددها قليلا وزخرفتها بسيطة فالدريشة في مفهومها الحديث تسمى (نافذة).

وفي الماضي كانت الدريشة تأخذ أشكالا مختلفة، تختلف في طريقة زخرفتها والخامات المستخدمة في تجميلها والعناصر الزخرفية والهندسية التي ساعدت على تعدد أنماطها، فالكثير من الدرايش (جمع دريشة ) مصنوع من خشب الأبنوس أو الساج المطلي بطبقة من الدهان يساعد على تحمل رطوبة الجو وارتفاع درجة الحرارة، وكان الناس في الثلاثينيات يعتمدون عليها للتهوئة وتكييف المكان لذلك كانت طويلة شامخة ومتعددة بحيث تشكل صفين متوازيين في الغرف (الحجر) يدخل نسيم الهواء من اليمين مارا إلى اليسار في حركة مستمرة، تاركا آثار رائحة البحر أو لقاح النخيل تعطر المكان، ويدخل في صناعتها الحديد في شكل قضبان ناعمة مستديرة السطح في الجزء العلوي مصفوفة في شكل طولي، أما بالنسبة للجزء السفلي، فتتخلله مجموعة من قطع الخشب المستطيلة الشكل والمسطحة تشبه، المساطر المصفوفة بشكل أفقي، في اتجاه مائل يعكس أشعة الشمس إلى الأعلى، فكانت الدريشة ولا زالت ركنا أساسيا في العمارة البحرينية التقليدية، كما أنها متنفس للأطفال من خلالها يشعرون بالأمان، ينظرون من خلالها إلى خارج الغرفة ليشاهدوا أفراد الأسرة الممتدة يتعاونون في الطبخ والتنظيف، وأثناء المساء يفترشون الحصير المصنوع من سعف النخيل، في وسط الحوش(الفناء) فوق طبقة من الصبان الناصع البياض (نوع من الأصداف البحرية الصغيرة ) للبدء في تناول القهوة واحتساءالشاي والرطب المختلف الأشكال والألوان، المحفوظ في سلال مسفوفة بشكل فني يغلب عليها اللون الأخضر والماروني والأزرق الغامق، فالشيوخ يتحدثون عن الغوص وأهواله، والجدات يحكن الثياب ويطرزنها، والنساء يجمعن الياسمين والريحان في باقات على شكل قلائد يتخللها ورد الجوري بلونه الفوشي في تناغم إيقاعي مع اللون الأخضر والأبيض، وهن يضحكن ويتسامرن تحت ضوء القمر، ونوح الحمام بعد صلاة المغرب.

وتعتبر الدريشة عنصرا مهما في تنقية أجواء المنزل وتطهيره بأشعة الشمس القوية وتجديد الهواء كما أنها تضفي طابعا جماليا لشكل البيوت الناتج من استطالتها حيث كان يتراوح ارتفاعها مابين ثلاث، إلى أربع أمتار تقريبا، وعرضها يتراوح بين المترين، وتنقسم إلى قسمين، علوي وسفلي، كل منهما يحتوي على ظرفتين من الأبواب الصغيرة مزخرفة بمنحنيات وأشكال هندسية مختلفة، ويتوج هذه النوافذ، شكل نصف دائري هلالي أو مستطيل، مقسم إلى أشكال هندسية يكسوها الزجاج الملون، ويكون هذا الشكل الهلالي أعلى النافذة مصنوعا غالبا من الخشب أو الجبس، المعشق بالزجاج الأصفر،الأخضر، الأحمر، الأزرق الداكن.

تستطيع أن ترى هذه النوافذ (الدرايش ) في البيوت القديمة التي أصبح بعضها مراكز ثقافية في مدينة المحرق، وفي المنامة، وبعض القرى وفي بيت الجسرة، المعروف لحاكم البحرين المغفور له الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة.

ومن خلال الدرايش توحدت الفرجان القديمة في بيوتها الصغيرة المتراصة، وتناغمت في تعدد أشكالها وأنماطها، فبعضها يطل على المجالس التي تنبعث منها أبخرة متطايرة من أفواه المباخر والدلال، مصدرها الهيل المعقود بالزعفران والعود والبخور، وأطايب، معتقة في قوارير من البلور والنحاس.

وبعض النوافذ البسيطة للمطابخ، تكون علامة بارزة لربات البيوت المتميزات في الطهو، فمن خلالها برز كباب شريفة، وهريسة أم يعقوب، وقهوة بوصالح، ومخللات زليخة، ومهياوة شهريان.ورقاق أم عباس .

سميرة محمد الشنو

البحرين

تصدير

# حمَلَة التراث الشعبي

عندما وجدت نفسي في خضم بحر التراث الشعبي المتلاطم وعلمت علم اليقين أن وراءه علما يدرسه ويؤصل له أحببته كما أحببت والدي وجدي وكبار السن الذين في العائلة وفي الحي عموما وغدا حبه يكبر في نفسي شيئا فشيئا حتى أصبح هما بل غراما لا فكاك منه. وأيقنت أن هؤلاء الكبار هم حملة التراث الشعبي وهم حفظته رواية وممارسة. وأحسست أن وجودهم الركن الأساس لتدوين التراث الشعبي وتسجيله وحفظه للأجيال القادمة.

وأتذكر أني اقترحت على المسؤولين عن التراث الشعبي في مركزه الخليجي بدوحة قطر في أوائل الثمانينات من القرن الماضي أن نصدر مجلة دورية بعنوان الراوي تعنى بالرواة وبمحفوظاتهم وممارساتهم وبكافة شؤونهم إلا أن اقتراحي قوبل باقتراح آخر عندما صدرت مجلة دورية باسم آخر تعنى بالمأثورات الشعبية و من تحصيل الحاصل أن الرواة سيكونون وهم أي في مواقعهم مصادر للتراث الشعبي أينما كانوا.

وكلما سقط واحد من الرواة من كبار السن أثرّ ذلك في نفسي كثيرا لأنني أعلم جيدا أننا بفقده قد فقدنا سجلا حافلا لجانب مهم من التراث الشعبي في مجال محفوظاته وممارساته وخاصة إذا كان حرفيا متمكنا. ودائما كنت أعتقد جازما بأن هذا المفقود قد ترك شرخا لا يسد في قابل الأيام من بديل له.

كانت والدتي مثلا لذلك الراوي وفي وضعها كإمرأة فهي الراوية التي أخذت منها الكثير من ألفاظ اللهجة ومعانيها والأمثال الشعبية والعادات والتقاليد والحكايات الشعبية والمعتقدات والأشعار وقد حاصرها المرض وعندما تفرغت أنا للتسجيل كان الموت لها بالمرصاد إذ لم يمهلها فأدركت حجم الخسارة التي خسرتها لكوني أحد المهتمين بالتراث الشعبي وكانت هذه الراوية تعيش معي وفي متناول يدي إلا أنني شغلت عنها رحمها الله رحمة واسعة.

وكذلك كان جدي ووالدي باعتبارهما من الحرفيين البارزين في الحي بحرفة القلافة ورغم أنني مارستها مع الوالد كـ(صبي) حرفة إلا أنه قد فاتني شيء كثير لانشغالي بالدراسة في الخارج عندما كنت طالبا وبالعمل في الداخل والخارج عندما كنت موظفا.وعندما تفرغت له كانت صحته المتدهورة قد اضطرته إلى ترك الحرفة وكادت ذاكرته أن تفارقه، لذلك آليت على نفسي وأنا أعمل بمركز التراث الشعبي بالمنامة أن أعمل مع فريق عمل من أجل إعداد سجل كامل للرواة نسجل فيه كل ما يحتاج إليه جامع التراث الشعبي من معلومات عن هذا الراوي أو تلك الراوية. فأنشأنا بطاقة خاصة بالرواة وكلفنا بعض موظفينا بفريق العمل للقيام بهذا العمل الهام.

ومن المسائل الهامة المرتبطة بالرواة والمؤدين كبر السن وما يتبعه من متاعب صحية ومالية واجتماعية كنت حريصا أن تؤخذ كل هذه الامور بعين الاعتبار ،هذا أولا وثانيا مسألة الذاكرة وما يمكن أن يدلي به الراوي من معلومات وكيفية تمحيص تلك المعلومات فاقترحنا عرضها على منهج المقارنة بين رواية هذا الراوي ورواية غيره في نفس الموضوع. كما أخذنا في أحيان كثيرة بمنهج أهل الحديث في الجرح والتعديل في الرواة قبل الأخذ عنهم وخاصة في المسائل الهامة والحساسة. فكما قيل فإن التراث الشعبي هو تاريخ للمجتمع المحلي بل والانساني، والرواية فيه تحتاج إلى تيقن قبل الاعتماد والتثبيت.

وقد درست أصناف الرواة فوجدتهم كثرا بل يمكن أن نوزعهم على أنماط التراث الشعبي بمحاوره المختلفة وبأشكاله المتنوعة في المحور الواحد. فالرواة في اعتقادي يتناقصون بشكل حاد وخاصة إذا اعتمدنا نحن جيل النصف الثاني من القرن الماضي الجيل الذي سبقنا وأدركناه وسمعنا منه وأخذنا منه وبالتالي فهي دعوة لمن أراد أن يدون التراث الشعبي الذي عايشناه ومارسناه أن ينقل عنا وأن يبحث عن أقراننا ويأخذ منهم قبل فوات الأوان.

عبدالرحمن مسامح - البحرين

# آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

# الرَّاس أم الكُرَّاس
# (قول آخر في الشفهية والكتابية)

**عبدالحميد حوّاس** / كاتب من مصر

الرَّاس: هي الرأس وقد خُفِّفَت الهمزة. والرأس من كل شـــيء أعـــلاه. والـــرَّأس المقصود في العبارة هنا هو العضو الذي يعلو البدن البشري، والـــذي يحوي الدماغ بما يتضمنه من مُخّ يقوم بعمليات التفكير والتذكر. والكراســـة: إضمامة من الورق تهيأ للكتابة فيها، وهي تجمع على كرّاس وكراريس وكرّاســـات. والعامية المصرية تستعمل كُرّاسة للمفرد غير أنها تتوسع أحيانا وتستعمل «كُرّاس» أيضاً للمفرد.

وفي السبعينيات من القرن العشرين ذاع في استعمال الثقافة الدارجة –وخاصة المدينية– عبارة «العِلْم في الرّاس مش في الكُرّاس». وقصد بالعِلْم في العبارة: المعلومات والمعارف. والمعنى الأولي للعبارة يفيد أن تحصيل المعلومات والمعارف مناطه حُسن استيعاب الذهن، وليس مجرد تقييدها في الأوراق ومداومة الرجوع إليها. ولكن سياقات ترديد العبارة –إذْ ذاك– لوّنتها بألوان شتّى وأكسبتها ظلالاً معنوية نقلت دلالتها من الحض على حسن الفهم والتدبر، وهضم المعارف وتمثيلها، وإعمال العقل فيها، وليس مجرد الاستظهار والترديد وإعمال الذاكرة التلقينية، فصارت دلالة تدعو إلى تفضيل المعرفة المكتسبة عن طريق الخبرة المعيشة والشفهية، على اكتسابها عن طريق مذاكرة المدون في الكتب والأوراق.

ولمّا لقيت العبارة سيرورة في النصف الثاني من سبعينات القرن العشرين وأوائل ثمانيناته، جرى ترويج الدلالة الأخير للعبارة إعلاء «للفكاكة» و«الفهلوة» وتفضيلهما على التعلم والدراسة المنظمة وما يُستَخْدَمُ من وسائل للكتابة والحفاظ عليها في أوراق. وفي هذا السياق كان يجري ترديد العبارة من قبيل الدعابة مرة، ومن قبيل الاستشهاد الجاد مرات، ولكن دلالتها كانت تتعزز في كل حال، وهي بذلك تتراسل مع التخلخلات التي حَلّت على أنساق القيم في تلك الحقبة.

وفي كل الأحوال، فإن بقاء هذه العبارة في رصيد الأقوال المسكوكة، وإن تعدد القصد من ترديدها، يثير عددا من التساؤلات، ربما كان من أبرزها: هل تشير العبارة إلى تحيز الثقافة الشعبية مع «الشفهي» وتغليبه على «الكتابي»؟ ويتصاعد هذا التساؤل مع تصاعد إثارة مسألة «الشفهية والكتابية» بين دوائر دارسي الدراسات الإنسانية والنقاد الأدبيين والثقافيين منذ تسعينات القرن العشرين.

والحال أن الواقع الميداني المعيش يشهد بأن الثقافة الشعبية لا تقيم هذا التعارض الموهوم بين الشفهي والكتابي. فهي تُسَلِّم بشيوع «الشفهية وسريان مظاهرها ووسمها لإنتاجها بميسمها، وهي تعرف أن هذا مرتبط بنمط حياتها وأنساقها الاجتماعية والفكرية، غير أن الثقافة الشعبية – في الآن ذاته – تقيم توازنا مع «الكتابية»، فهي تعرف أن الكتابة دخلت إلى عالمها منذ أزمنة متطاولة، وهي تدرك حاجتها إلى الكتابة. الكتابة باعتبارها وسيلة توثيق وتسجيل، الكتابة باعتبارها ذخيرة للمعرفة، والكتابة باعتبارها مؤهلات التعامل مع الإدارة، والكتابة باعتبارها الكفاءات المطلوبة للصعود الاجتماعي. وللكتابة أدوار متعددة في حياة أبناء

الثقافة الشعبية، مما يرفع من مكانتها ويجعلها تحظى بتقدير ظاهر، ينسحب على الأشخاص القادرين على الكتابة، وعلى الأشياء المسطور عليها كتابة ما.

ولقد عايشتُ في قريتي – في أواخر أربعينات القرن العشرين– جماعة كان معظم أفرادها من الأميين، ومع ذلك كانوا مشغولين بدعوة الناس إلى عدم تمزيق الأوراق المكتوبة ولا إلقائها في قارعة الطريق. ومن ثم كانوا يلتقطون القصاصات–مهما كانت– وتجميعها لدفنها في مكان جانبي. ولذلك لم يكن من الغريب وقع اكتشاف الركام الهائل من الأوراق المكتوبة التي تجمعت في «جنيزة» الفسطاط، لأن تجمعها تمّ البناء على المبدأ نفسه من توقير للمكتوب. وقد قر هذا التوقير في المعتقد الشعبي ليجد ظهوره في ممارسات كالتي أشرنا إليها، أو في ذلك الاعتقاد الأشهر بأن المرء «مكتوب» وليس عنه محيد. ولا يتجه هذا التوقير في اتجاه القداسة فقط، وإنما يتجه –أيضا– في اتجاه الاعتقاد في القوة السحرية للكلمة، من جهة، وإكساب المكتوب منها صدقية، من جهة ثانية.

وتمتد بين الثقافة الشعبية وبين الثقافة النظامية العالمة وإنتاجها المكتوب شرايين وقنوات جعلت غير قليل من هذا الإنتاج المكتوب حاضراً في إنتاجات الثقافة الشعبية، سواء في أدائها الشفهي أو في تداول طبعاتها الرخيصة. بل إن عدم إلمام البعض بالقراءة والكتابة لم يكن مانعا له من اقتناء الكتب والصحف ليقرأها له من يحسن القراءة.

والمقام لا يتسع للتفصيل، ولا لعرض كل جوانب الظاهرة، وإنما محصلة الأمر هو ما نبهنا إليه من أن الثقافة الشعبية العربية لا تقيم تناقضا بين الشفهي والكتابي، وأن المكتوب حاضر في الثقافة الشعبية يتجادل مع مكوناتها الأخرى. ومن ثم لا يصح إقامة تناظر بين الثقافات خالصة الشفهية والثقافة الشعبية العربية، ولا يتأتّى الأخذ بخصائص الشفهية الخالصة واعتبارها سمات منتهى منها للثقافة الشعبية العربية. وإنما تتجادل الشفهية مع الكتابية في بنية الثقافة الشعبية العربية، وقد تبدو مهيمنة أطواراً، في إطار مدى هيمنة نمط الحياة التقليدي في المجتمع الشعبي المحلي أو انفتاحه على المجتمع الكبير. هذا إذا صححنا النظر إلى الشفهية على أنها لا تعني مجرد التفوه بأصوات تتحرك بها الشفة، بل على أنها حال ذهنية تصنع طريقتها في الإنشاء والتأليف ووسيلتها في الاتصال البشري المباشر مع الناس والطبيعة، وترتكز عمليتا الإنشاء والاستقبال على مرجعية مشتركة عمادها تقاليد الجماعة وأنساقها الجمعية. وبذا يكتسب الفرد وعيه بذاته وبالعالم ضمن منظومة الوعي الجمعي ويتماهى معه.

وإذا كان هذا هو حال العلاقة بين الشفهي والكتابي في الثقافة الشعبية العربية، فكيف هو الحال في الثقافة النظامية العالمة، باعتبارها الثقافة الرديف، التي تكوِّن مع الثقافة الشعبية البنية الكلية للثقافة العربية؟

تُجمع الشواهد التي وصلتنا عن العصر الجاهلي أن الكتابة كانت مستعملة، وكان يُحضّ على استعمالها وتوسيع

مجالات وجودها. ولكن الحضور الواسع للكتابة لن يتحقق إلا بعد القرن الثاني الهجري. وسيظل هذا الحضور الكتابي يتسع إلى أن يصبح مهيمنا منذ القرن الرابع الهجري، بينما يأخذ دور الشفهية في التضاؤل، بين النخبة، ولكن وجود الشفهية لن ينعدم طوال القرون العشرة التالية.

إذاً، لم يكن العصر الجاهلي، ولا الشعر الجاهلي، شفهيا خالصاً، ناهيك عن أن يكون شعبيا بالمعنى العلمي للكلمة. كما أن منتجات الثقافة النظامية العالمة لم تكن كتابية خالصة بدليل التباس إنتاجها وتناقلها واستقبالها بمظاهر شفهية منذ عصر التدوين واختلاط عمليات التدوين مع الرواية الشفهية وشيوع ظاهرة «السماع» والقراءات الجماعية. وهو ما يفيد أن الثقافة العربية النظامية العالمة هي ثقافة مختلطة تمتزج فيها عناصر شفهية مع المكونات الكتابية، مثلها مثل الثقافة الشعبية، بدرجة ما. والفارق بينهما في هذا الخصوص هو فارق في المقدار، الذي يدفع –في النهاية– إلى سمة الكتابية إلى «الأمامية» ويؤخر الشفهية إلى «الخلفية».

هذا هو الحال بالنسبة للثقافة العربية النظامية العالمة ذاتها، من حيث طبيعتها ومكوناتها ووسائلها في الإنتاج والتوزيع والاستهلاك. غير أن الفقهاء واللغويين ومن اتصل بهم من النقاد والأدباء كان لهم –على المستوى الرسمي– موقف آخر. إذ سعوا بانتظام إلى استبعاد ما أدركوا شفهيته وانتقصوا ما ظهر منها، مما شكل – في النهاية– تمييزاً نوعيا بين المنتجات المكتوبة المعترف بها وبين منتجات الثقافة الشعبية فاقدة الاعتبار في تقديرهم. ولأنهم تملكوا القدرة على التنظير والتقعيد، لذا حاكموا منتجات الثقافة الشعبية وفقا للمعايير التي وضعوها للثقافة النظامية، بل وقولبوا ما اعترفوا به من المؤلفات باللهجات المحلية لكي يُساير المعايير ذاتها. واعتبر ما يخرج على مقياسهم «خطأ» أو «مرضا» يجب علاجه أو بتره. ومن ثمّ، لم يكن هناك مجال للمفاضلة. هل يفاضل بين الصواب والخطأ؟!

على أية حال، كان إعادة طرح المسألة ومناقشتها بمداخل جديدة يتطلب نقلة جديدة، لا تتحقق إلا مع تغيّر في الشروط الاجتماعية والثقافية، التي تنتج بدورها وعيا مغايرا بالمسألة. ولم تبزغ هذه النقلة الجديدة إلا بعد الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة الأمريكية، ومن ثم تعززت بالإسهام الأوروبي الغربي، الذي امتدت منه إلى أقطارنا العربية. ومن اللافت أن الجهود الأولى، التي أسهمت في دفع هذه النقلة الجديدة تمت على أيدي دراسات تعتمد على الإبداعات الشعبية. ثم نمت هذه الدراسات واغتنت بجهود عديد من الباحثين الذين دخلوا إلى ساحتها من مجالات مختلفة ومرجعيات متباينة مما أثرى هذه النظرة الجديدة وأكسبها أبعادا متسعة، وجعلها تتماس مع نظم معرفية، منها: الأنثروبولوجيا، وتاريخ العلم والفلسفة وعلم النفس، والتاريخ والدرس الأدبي واللغوي، والدراسات الثقافية. وقد أنتج العمل وفق هذه النظرة زمرة من المفاهيم والمصطلحات، كان محورها المصطلحين الرئيسين: الشفهية والكتابية.

والمصطلحان يغريان بالتعجل في تكوين معنى لهما، واستسهال فهمهما على أساس معنييهما كمفردتين في المعجم العام، غير أنهما كمصطلحين أكثر تركيبا من ذلك. إذ أن كلا منهما يشير إلى حالة ذهنية محددة، حالة لها منطقها الخاص، ولها طريقتها في اكتساب المعرفة وفي كيفية تخزينها وتناقلها وتوزيعها واستهلاكها، ولها علائقها المخصوصة بسياقها الثقافي ومحيطها الاجتماعي.

وقد سبق وأن أشرنا إلى دلالة مصطلح الشفهية في سياقنا هذا، ولكن تصادف أن الرواد المؤسسين لمفهوم الشفهية في الدراسات الشعبية كانوا من المشتغلين بدراسة فن القول، وأولوا مسألة درس كيفية إنشاء الملاحم والقصص البطولي المغنى عناية كبيرة. ومن ثم انساق بعض من اتصل بإنتاج هؤلاء الروّاد إلى قصر الشفهية على الملفوظات القولية.

ولقد عدد باحثو هذا الموضوع السمات المخصوصة التي تسم المنتجات الشفهية،

وأصبحت دراســاتهم تراثا متاحا حتى بالعربية، بمــا يغنيني الآن عن التفصيل. وأكتفي بالاشــارة إلــى أبرز ما أوردوه عن مقومات الشــفهية، وفي مقدمتها اعتماد الإنشــاء فيها على الصيغ، وتكون الصيغ هــي لبناته في البناء والإبــداع. كما تأخذ آلية التكرار مكانة مفصلية أيضا في عمليات البناء والمحافظة وإحداث جمالية متّصادية.

ويضيف «أونج» إلى هذه المقومات أربع عشرة سمة أخرى، عناوينها:

- عطف الجمل بدلا من تداخلها
- الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي
- الأسلوب الإطنابي أو الغزير
- الأسلوب المحافظ أو التقليدي
- القرب من عالم الحياة الإنسانية
- بروز لهجة المخاصمة
- الميل إلى المشــاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي
- التوازن
- موقفية أكثر من تجريدية
- أسلوب الحياة ذو الحركية اللفظية
- الشخصيات البطولية الثقيلة والعجيبة
- داخلية الصوت
- الجماعة والمقدس
- الكلمات ليست علامات

وقد كان توصل هؤلاء الدارسين لهذه النتائج كشــفاً عن تملــك الإبداعات الشــفهية لوســائلها الإنشائية وأســاليبها في التعبير وقيمها الجمالية التي يُمَكّن تعرفنا إليها من إحســان فهمها وتثمين إنجازهــا الفني والإنســاني. ولم يكــن مقصوداً بحال تقديم هذه الســمات باعتبارهــا قيما مطلقة ولا إشــادة بالشــفهية في ذاتها، كما فعل البعض منا وقــاس الأعمــال المعاصرة بمقيــاس ورود

الأساليب والوسائل المشار إليها أو عدمه، لتحديد جودتها بمقدار ما استخدمته من تلك الوسائل. وأخطر من ذلك ما يروج له البعض منهم من إعلاء للشفهية، واتخاذ ذلك ذريعة لحملة يشنونها على جهود «محو الأمية» التي تقوم بها الدول النامية وتثبيطها بذكر نماذج لجماعات عاشت بنجاح دون وجود للوسائل الكتابية! وتتجاوب هذه الدعوة مع دعوة أخرى سابقة كانت تروج لحملة ضد التنمية بحجة المحافظة على الأصالة والخصوصية الثقافية وثوابت الهوية.

لقد أنتجت الشفهية إبداعات وأنجزت أعمالا ذات قيمة تقنية وفنية عالية، وهي ما يجب صونه والاغتناء بخبرته وإضافتها إلى الخبرة الجارية. ولكن حضور الشفهية وفاعليتها له شرطه التاريخي والاجتماعي والثقافي، فإذا تغير هذا الشرط فإن الشفهية –ما لم ترتد– فإنها تفتح الأفق لإنتاج الكتابية. وهذا هو دورها الذي يجب أن نساعدها على الوفاء به، وإلا تحولت إلى عقبة مؤذية.

أما «الكتابية» –كما أشرنا قبلا– فهي لا تعني مجرد المهارة الأساسية في تمييز رسوم الحروف، أو «فك الخط» كما يقولون، ولا القدرة على تحويل رسوم الحروف إلى أصوات، أو إلى كلمات ذات معان. وإنما هي القدرة على التفكير بالكلمات وتدوينها، والإنشاء وفق أصول تأليفها. إنها تلك الإمكانية الهائلة التي وفرت لنا تسجيل وتخزين تراث راكمته لنا سبعة آلاف سنة من تقاليد التدوين المتنوع. وهي التي أتاحت لنا إمكانية الرجوع إلى مصادر تلك الخبرات وفهمها والإفادة منها. فالكلمات المكتوبة تكون موضوعا للتأمل وتضع الأساس لوعي البشر بذواتهم وبالعالم. من هنا أثر الكتابة على العقل البشري وعلى النفس الإنسانية وعلى تنظيم أسس التواصل والتنظيم الاجتماعي. وبممارسة الكتابة والقراءة تتغير قدراتنا العقلية، فالأشخاص الذين استوعبوا الكتابة لا يكتبون فقط، وإنما يتكلمون –أيضا– بالطريقة التي يكتبون بها، إذ يُنَظِّمون أقوالهم وفق الأنماط الفكرية واللغوية التي

يمارسونها عند الكتابة. وقد عزا أحد الدارسين ظهور الفكر التحليلي عند اليونان القدامى إلى إضافتهم الحروف المتحركة إلى الحروف الساكنة في الأبجدية اليونانية. وبهذه الإضافة وصل «اليونان إلى مستوى جيد، وضع فيه عالم الصوت المراوغ داخل إطار تجريدي تحليلي بصري. وقد كان الوصول إلى هذا المستوى إرهاصاً بإنجازات اليونان العقلية التجريدية المتأخرة، وعمل على تحقيقها».

وقد أثبت باحث آخر أن»الكتابة كانت الوسيط الملائم للخطاب العقلاني». وغالى آخر بالقول «إن الكتابية هي الطريق الملكي إلى العقلانية والحداثة». كما أن الوقوف إزاء النصوص المكتوبة لتبين كيفية استقبالها هو الذي أفسح المجال لعالم التأويل. وفي كل الأحوال، فإن تراكم المعلومات المدونة في الكتب والخرائط والرسوم البيانية هي التي مكّنت من النمو المتسارع للمعرفة البشرية وتطور العلم الحديث، بحيث أنتج كل هذا عالماً من «المعرفة الموضوعية» تتضمن النظريات والنماذج والأدوات الأخرى التي نستعملها للتفكير بها.

وقد نمّت الطباعة خصائص الكتابية، ووسعت من نفاذها، فأكسبتها طابعا أكثر ديمقراطية. فقد كانت الكتابة –منذ عهودها المبكرة– مرتبطة بدوائر السلطة والإدارة، فقد استخدمت الكتابة –بداية– بغرض تسجيل حسابات اقتصادية أو قرارات إدارية للأجهزة الحاكمة. وظلت هذه الرابطة بشكل أوسع مع المجتمع البيروقراطي وما يتطلبه من تقييدات قانونية وسياسية ودينية، وبهذا أبرزت شكلا بعينه من الكتابة. وهي نوع الكتابية التي اعتنت بها المؤسسات العامة، وعلى الخصوص المؤسسات التعليمية. وأصبح هذا النوع من الكتابية هو الكفاءة المطلوبة من أجل المشاركة والانضمام إلى هذه الأوساط المتميزة. وقد أفضى هذا إلى انحصار الكتابية –في غير قليل من الأحيان– في جماعة من النخبة أو في دوائر كهنوتية أو طائفية. وكل هذا ينبهنا إلى الوجه الاجتماعي للكتابية.

على أية حال، فإن هذه النقلة التي حققتها الطباعة لم توسع من الوصول إلى محيط أرحب ديمقراطيا وحسب، وإنما أسهمت في تحرير الفكر وتغييره، بل إنها استثارت الإبداع إلى استحداث أشكال جديدة تستفيد من الإمكانات الطباعية. فقد ابتدعت أشكالا من الشعر الحديث تعتمد قصائده على إمكانات الإخراج الطباعي في توزيع الكلمات على الصفحة والتنويع في «فونت» الحروف، وما إلى ذلك. كما أن الشعر الحديث شعر»مكتوب» يُطالِع بالعين لا للجهر به.

ويحدث الانتشار الحالي لاستخدام الأجهزة الإلكترونية وتكييفها لاحتياجات الناس المتزايدة نقلة ثالثة في عالم الكتابية، وفي توسيع التوجه الديمقراطي في عملها. وبدأت تظهر آثار هذه النقلة الإلكترونية باستحداث أشكال جديدة من الإبداع الكتابي، منها ما هو قائم على إمكانات خلق عوالم افتراضية أو التوصيل التفاعلي وتكوين نصوص متعالقة، ومنها ما يستحدث أساليب جديدة للأشكال القديمة. هذا فضلا عن وعودها المفتوحة على آفاق أرحب.

لكل هذه الآثار التي أحدثتها –ومازالت تحدثها– الكتابية في الوضع البشري قلنا إن الكتابية نقلة ذهنية، وليست مجرد وسيلة للتسجيل. ومن دون الانتقال إلى مجتمع مستوعب للكتابية لا يستطيع الوعي البشري أن يحقق إمكاناته الأفضل، ولا أو يواصل مسيرة إنجازاته التي تجعل حياة البشر أجمل وأكمل. فالكتابية ضرورة من أجل تحرير العقل والوجدان وإغنائهما بضروب المعرفة التي تشكل وعياً رشيداً لبني البشر.

هل هذه الخاتمة انتصار للكراس على الراس، باعتبار الكراس رمزا للكتابية والراس رمزا للشفاهية؟ لا تؤخذ المسألة على هذا النحو المبسط، القائم على المفاضلة الضدية. فلقد رأينا الكتابية وهي تتجاوز الشفهية مثمنة إنجازها، مغتنية به، فضلا عن إفادتها من حصيلة تجربتها. وبالمثل لا مفاضلة هنا بين إعمال العقل وإحسان الاستيعاب والفهم، وبين الاجتهاد في المذاكرة والرجوع إلى المصادر. الراس والكراس مطلوبان، على أن يكون كل منهما في موضعه.

آفاق

# أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

http://picasaweb.google.com

# سيميائية الخطاب الأسطوري للتصور الشعبي للكون

## الخطاب الأسطوري لفن النيروز في التراث الثقافي العماني أنموذجاً

**عائشة الدرمكي** / كاتبة من سلطنةعمان

إذا كان العالم فضاء متصلاً وسيرورات متصلة فإن اللغة والفكر يقسمانه وفق نظام بنيتها إلى موضوعات وسيرورات متمايزة، ويصنفان تلك الموضوعات والسيرورات في طبقات وأصناف ومقولات صورية مجردة؛ فلكل لغة طريقتها الخاصة في إعادة إنتاج العالم في تسمية أشيائه وتصنيف ظواهره وترتيبها وتنظيمها ، أي أن لكل لغة طريقتها في رؤية العالم وتصوره؛ فعندما يفكر كل فرد في قضاياه من دون أن يشعر بذلك فإنه يفكر " تحت مفعول سلطة اللغة التي نشأ عليها، وفي إطار رؤية العالم التي تتضمنها"[1].

غير أن الكلمات لا تكتفي في أي نظام لساني تاريخي بتسمية الأشياء وتمييزها بل إنها تتعدى ذلك إلى إعادة الإنتاج والإبداع والابتكار. فهي تُستحضر في الذهن بحضورها فيه وهذا الوجود حتى وإن كان غائباً عن البصر يتمثل في صور ذهنية أو على شكل مقولات وتصورات ومفاهيم وكأنها ذات قدرة على تحويل طبائع الموجودات إلى وقائع وتحويل الغائب إلى حاضر، والواقعي إلى فكري . إن هذا النظام يبتكره الإنسان في سلسلة منتظمة من العلامات اللسانية أو غير اللسانية التي يستطيع من خلالها وبها أن يفرض وجوده في الواقع وفي الخيال؛ فهو باستخدام اللغة يلج إلى عالم الواقع كما يلج إلى اللاواقع باعتباره ممكناً .

وعليه فإن العلامات التي يستعملها الإنسان والتي تشكل فكره – وإن تكن الحياة تسلسلاً من الأفكار – فإن "ذلك يثبت أن الإنسان علامة. إنه طريقة أخرى للقول إن الإنسان والعلامة التي توجد خارجه هما في واقع الأمر شيء واحد ... وهكذا لغتي هي المجموع التام لتكويني، ذلك أن الإنسان هو الفكر"[2] ، ومن منطلق هذه النظرة السيميائية الفلسفية فإن الإنسان كونه علامة هو أيضاً صانع للعلامات، يتواضع عليها في مؤسسته الاجتماعية وهو القادر على تشكيلها ضمن نسق وسيرورة معينة .

من هذا المنطلق سيكون البحث عن الخطاب الأسطوري في النيروز بوصفه – أي النيروز– واحداً من العلامات التي ابتكرها الإنسان واستعملها وطورها عبر حقب تاريخية معرفية ممتدة .

وإذا كانت الأسطورة كلمة أو كلمات تُحكى تأخذ معاني سياقات محددة ، يضاف إليها باستمرار معانٍ جديدة وسياقات جديدة تتراكب فوق بعضها البعض مع الزمن ، أو ربما تفقد جزءاً من معانيها القديمة ودلالاتها القديمة لتجد تسويغها في لحظة تاريخية مغايرة أو في الحاضر؛ فإن ما نحن بصدد تحليله وتفكيكه هو أسطورة بالمعنى الفكري من حيث المعتقد من ناحية ، ووصف لغوي وأداء بصري من ناحية أخرى ، لذا فهو يُصنف على أنه فن من الفنون الاحتفالية له زمان ومكان معينين ، ومن هذا الاعتبار يبدأ تحليلنا لفضاء الخطاب الأسطوري اللساني وغير اللساني بغية سبر العلاقات التواصلية في منظومة النيروز باعتباره علامة.

## ماهية الخطاب الأسطوري في السيميائيات:

إن ضروب الخطاب هي من بين الأطر الثقافية (التفسيرية) التي اعتبرها بعض سيميائيي الثقافة أساطير وبنى أسطورية. فعادة ما نربط بين التسمية (أساطير) وبين الحكايات الكلاسيكية الخرافية الآلهية والأبطال. ويوحي الاستخدام الشعبي بأن مصطلح (أسطورة) يرجع إلى معتقدات يمكن البرهنة على خطئها، لكن ليس من الضروري أن يوحي الاستخدام السيميائي للمصطلح بذلك. فالأساطير في السيميائيات "كالاستعارات تساعدنا على إضفاء معنى على تجاربنا في ثقافة ما . إن دورها هو تنظيم طرق مشتركة في أفهمة شيء ما (إعطائه مفهوماً) والتعبير عن ذلك في ثقافة معينة"[3] .

في إطار مبحث الثقافات عند بارت يمكن اعتبار الأسطورة مشابهة للدلالة الضمنية ، هي مستوى أعلى من الدلالة[4] . ويرى لويس هيمسيليف Louis Hjelmslev أنه يوجد فوق مستوى الدلالة الضمنية مستوى سيميائي تقعيدي تنتمي إليه مسائل جغرافية وتاريخية وسياسية واجتماعية ونفسية ودينية ترتبط بمفاهيم كالوطن، المنطقة، الأشكال القيمية للأساليب الشخصية.

لم يعتبر بارت Roland Barthes أساطير الثقافة المعاصرة مجرد تجمع دلالات ضمنية وفق طُرز معينة ، بل رأى فيها مرويات أيدولوجية، وتبع هيلمسليف Louis Hjelmslev اعتبار الشكل الأسطوري لغة تقعيدية. وعرَّف هذه الأخيرة بأنها "منظومة يتشكل مستوى المحتوى فيها من منظومة دلالية في الدلالة الضمنية. تصبح الإشارة التعيينية هي الدال؛ وفي حالة الأسطورة

تصبح اللغة أو (صيغ التمثيل الموجودة فيها) التي تتخذها الأسطورة لتبني منظومتها الخاصة هي مدلول التقعيدية الأسطورة.[5] وعلى ذلك فهو يعتقد أنه من خلال الأسطورة نستطيع أن نكتشف الطريقة التي نفهم بها المعاني والتي تثير المتلقي ليستطيع عن طريق الاستدلال والتبصر اختبار المؤولات المتسارعة نحو الموضوع ليحصل ببصيرته ورؤيته على ثمرة هذه المؤولات التي تؤدي إلى فهم وإدراك عمق علاماتها.[6]

وعليه يمكن تعريف الأسطورة على أنها "نمط من أنماط القول الذي يتمثل فيه قيمة الصيغة (المترجم ـ الخائن) إلى الصفر عملياً "[7]، فمكان الأسطورة على صعيد وسائل التعبير اللسانية، في مقابل الشعر مثلاً نجد أن الشعر شكل من أشكال اللسان يجد المترجم مشقة كبيرة في نقله إلى لغة أجنبية ولا تخلو أية ترجمة شعرية من تشوهات متعددة وبالعكس، في حين تستمر قيمة الأسطورة كأسطورة مهما كنا جاهلين بلغة وثقافة الشعب الذي تلقيناها منه؛ ذلك لأن جوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب أو طريقة السرد أو النحو بل في الحكاية التي وردت فيها والمعتقد الفكري الذي حوته.

## بنية الخطاب الأسطوري في السيميائيات:

يستند ليفي ستراوس Claude Levi Strauss وغريماس Algirdas Julion Greimas في تفسيراتهم لبنية السرد إلى تقابلات ضمنية. اعتبر ستراوس أن أساطير الثقافة تستند إلى عدد محدود من الموضوعات القائمة على تقابلات تتصل بالتضاد بين الطبيعة والثقافة (من الملاحظ أنه حتى التمييزات التقليدية بين الإشارات الطبيعية وتلك الاصطلاحية تنم عن هذا التقابل) بالنسبة إلى ستراوس يمكن اختزال كل أسطورة إلى بنية أساسية فقد قال: « إن جمع الحكايات والأساطير المعروفة ينتج منه مجلدات كثيرة جداً ، لكن اختزالها إلى عدد بسيط من الأنماط إن نحن استخلصنا من تعدد الشخصيات عدداً قليلاً من العناصر الوظيفية».[8]

يقترح غريماس Algirdas Julion Greimas نحواً للمروي يمكن أن يولد كل بنية سردية معروفة. يتوصل غريماس نتيجة الاختزال السيميائي للأدوار السبعة عند بروب V . propp إلى ثلاثة أنماط من التركيبات السردية؛ التركيبات الإنجازية (مهمات وصراعات)، التركيبات التعاقدية (إبرام العقود أو تجاوزها). تركيبات الفصل (الرحيل والعودة). يعلن غريماس أن ثلاثة تقابلات ثنائية أساسية تكمن وراء تكون موضوعات السرد والأفعال وأنماط الشخصيات (ويسمي هذه العناصر بمجملها (مشاركون))؛ المسند إليه/ المفعول به (عند بروب V . propp الباث والبطل أيضاً)، الباث/ المتلقي (عند بروب V . propp البطل – مرة ثانية/ المبعوث)، المساعد / الخصم (هذا جمع من ناحية بين المساعد والمانح ومن ناحية أخرى بين النذل والبطل المزيف). يقول غريماس Algirdas Julion Greimas إن البطل مسند إليه ومتلق في الحين نفسه. المسند إليه هو الذي يسعى، والمفعول به هو المسعيُّ وراءه. الباث يبعث المفعول به، والمتلقي هو من يستلمه. المساعد الفاعل والخصم يعيقها.[9]

إن الخطاب Discourse والخطاب الأسطوري شكل من أشكاله الأساسية ينتمي إلى نظام اللغة؛ فالأسطورة كلام وتتعلق بالكلام بحسب تعبير ستراوس Claude Levi Strauss، ولذلك كانت الأسطورة مثلها مثل اللغة ذات طبيعة بنيوية تتجلى هذه الطبيعة البنيوية في اللغة على شكل حزمة من العلاقات القائمة على أساس أبسط وحدة دلالية هي الفونيم (أي الصويت الذي لا ينفصل في اللغة عن المعنى)، أما في الخطاب الأسطوري فإن "الميثيم (وهو مورفيم لا يأخذ معناه إلاّ من موقعه في الجملة ) وهو ما يماثل الفونيم كوحدة بنائية أساسية".[10]

## الخطاب الأسطوري العلامة:

إن العلامة في تصور بورس Charles Sanders Peirce هي الوجه الآخر لأوليات الإدراك[11]، لذا لا يمكن تصور سيميائيات مفصولة

عن عملية إدراك الذات وإدراك الآخر، إدراك (الأنا) وإدراك العالم الذي داخله هذه(الأنا) لحياتها ولنموها ولموتها أيضاً. فلا شيء يفلت من سلطان العلامة، ولا شيء يمكن أن يشتغل خارج نسق يحدد له سمكه وطرق إنتاجه لمعانيه، ولا وجود لشيء يخلق حراً طليقاً لا تحكمه حدود ولا يحد من نزواته نسق. وهكذا فإن الكون في تصور بورس Charles Sanders Peirce يمثل أمامنا باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات ، فكل شيء يشتغل كعلامة، ويدل باعتباره علامة ويدرك بصفته علامة أيضاً. ولإدراك هذا الترابط الوثيق بين فعل الإدراك كما تصفه المقولات وبين الشكل الوجودي للعلامة لابد من تحديد عناصر العلامة والكشف عن أشكال وجودها.[12]

إن سوسير Ferdinand de Saussure وبورس Charles Sanders Peirce لم يدرسا الاستخدام المجتمعي للإشارة ، لكن رؤية سوسير للسيميائية كانت تشتمل على اعتبارها " علماً يدرس دور العلامات باعتبارها جزءاً من الحياة المجتمعية"[13] ، أما بورس فقد أصر على أن الإشارات لا يمكن حتى أن توجد من دون مفسرين (حتى وإن لم يتحدث عن البعد الاجتماعي للشفرات).[14]

وإذا كانت الأسطورة تتحدد بواسطة نظام زمني ينسق خصائصها فإنها تستند دائماً إلى أحداث ماضية (قبل خلق العالم) أو (خلال العصور الأولى) أو على أية حال (قبل وقت طويل) وإلاَّ فإن القيمة الذاتية المنسوبة إلى الأسطورة تنجم عن أن هذه الأحداث المفروض أنها حدثت في لحظة من الزمن تؤلف أيضاً بنية دائمة[15]، وعليه فإن الدلالة الأسطورية يظهر دائماً فيها شيء من المحاكاة والتقليد وتحوي بالضرورة شيئاً من المماثلة بين الماضي والحاضر؛ فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمان والمكان اللذين ساهما في تشكلها وتكونها لتصبح بعد ذلك علامة كما سيتضح حينما نحلل النيروز باعتباره علامة، وعلى الرغم من ذلك " لا يمكننا أن نتعرف إلى اعتباطية دلالة الأسطورة إلاَّ في جزئها الذي بدأ يبطل"[16]، فهذا الجزء هو الذي يشكل الفكر الأسطوري الخرافي وإلاَّ فهي لغة وأداء قائم .

## الخطاب الأسطوري والتصور الكوني :

إن الأساطير مرسلة من أجدادنا تتناول الجنس البشري وعلاقتنا بالطبيعة ، وعلى وجه الخصوص كيفية انفصالنا عن الحيوانات الأخرى على سبيل المثال تتيح الأساطير الاستخدام المنزلي للنارانتقالنا من الطبيعة إلى الثقافة، ومن الحيوانية إلى الإنسانية بوساطة الانتقال من النيئ إلى المطبوخ. لكن لا يمكن أن نجد المعنى في أي مروي مُفرد إنما نجده في الطُرز التحتية للأساطير التي تتضمنها ثقافة بعينها . ليس للأساطير معنى إلاَّ باعتبارها جزءاً من منظومة[17]. لذلك فقد عالج ستراوس شكل الأساطير باعتباره لغة يقول إن المنهج الذي انطلق منه هو تحليل بنية الأساطير إلى وحدات مكوِّنة إجمالية أو أسطورات، هو تفكيك الحكاية التي تقصها الأسطورة إلى أصغر جمل ممكنة. وتشبه هذه المعالجة تحليل المفردات الصغرى، وهي أصغر وحدات ذات معنى في الألسنية. ولتفسير بنية الأسطورة يقوم بتصنيف كل أسطر بالاستناد إلى وظيفته في الأسطورة ثم يربط ضروب الوظائف بعضها ببعض، ويرى أنه يمكن المزج بين الأسطورات انطلاقاً من كونها تخضع لضرب من النحو العالمي التحتي الذي يشكل جزءاً من البنية العميقة للفكر.[18]

تسمح لنا هذه المعطيات بملاحظة وجود ثلاث مستويات يتدرج عبرها فعل تعقل الواقع وتصور الكون الفضائي، تعلن هذه المستويات متداخلة عن مكان جوهري من مكونات الممارسة المعرفية، وهو المكون الذي يصطلح عليه بـ " نظام التعقل" وهذه المستويات في ذاتها تتقرر كما يلي[19]:

**أولاً :** مستوى الواقع الضروري حيث ما يزال في الدرجة الصفر من موضعته أي أنه مجرد شيء، وعلى ذلك أقترح تسميته: الموضوع الشيء.

**ثانياً :** مستوى الواقع الممكن حيث تنشيط فاعلية

التعقل ومنه إعادة إنتاج الواقع معرفياً، من خلال اقتطاع جملة وقائع وتمثلها تمفصلاً معرفياً منهاجياً تبعاً لمجموعة شروط ومحددات. والموضوع هنا موضوع معرفي ممكن متمثل ومرتسم .

**ثالثاً :** مستوى مشتق ومكمل للمستوى السالف، ويتعلق بتوفير إسنادات برهانية ومستندات اختيارية للموضوع المرتسم من خلال تأليفه تأليفاً نسقياً متيناً بما فيه من تجريد وترميز قائم على لغة علمية مثلى .

وتأسيساً على ما سبق نجد أنفسنا أمام التقابل المحايث للوجود الإنساني بين عناصر طبيعية كونية تعم النوع البشري برمته ولا دلالة لها في حد ذاتها من جهة، وبين التصورات والدلالات التي تكتسبها في خضم الحياة الاجتماعية عندما تخضع لصياغة العقل صياغة تختلف من مجتمع إلى آخر ومرحلة تاريخية إلى أخرى، من جهة ثانية. وبموجب هذه العلاقة بين الجانبين تكون الطبيعة عبارة عن مادة خام واحدة، عامة، كونية، تشمل النوع البشري برمته، ولا تتغير بتغير المجتمعات والعصور ولا تختلف باختلافها. مادة خام ينظمها العقل وفق قواعده ومفاهيمه الثنائية بكيفيات تختلف باختلاف المجتمعات والحقب، فيتكون من أشكالها المختلفة هذا التنوع المهم من الثقافات التي تختص بكل منها هذه الجماعة دون تلك، ويتميز بها هذا المجتمع دون ذاك. فأمام كونية الطبيعة وشموليتها للجنس البشري برمته تنتصب خصوصية الثقافة ونسبيتها. ووراءهما معاً يقف نشاط العقل البشري الذي يجمع في ذاته بين "كونية الطبيعي (كونية قواعده وعملياته التي هي ذاتها قواعد وعمليات المخ البشري)، وخصوصية الثقافي المكتسب ونسبيته (الناجمة عن الكيفيات والأشكال المتباينة التي شغلت بها المجتمعات على مر الحقب قواعد العقل في التفكير في الطبيعة (البيولوجية والفيزيائية والاجتماعية) والإحساس بها والفعل فيها".[20]

## سيميائية الخطاب الأسطوري للثقافة الشعبية العمانية (فن النيروز أنموذجاً):

### الترميز وعلاقاته الدلالية في التصور الكوني في فن النيروز:

إن سيمياء الكون تمثل نموذجاً يحدد شروط إنتاج وتبادل الأخبار (المعرفة) التي تتمظهر على شكل خطابات أدبية وجمالية ومؤسساتية وسياسية وغيرها . هذه الشروط التي تقترن عامة بسيرورة كونية هي خرق الحدود بين الفضاءات والمجالات السيميائية . تبدو سيمياء الكون من هذا المنظور مثل فضاء حواري تلتقي فيه كما يمكن أن تتعارض أو تتفاعل عناصر معرفية أو تواصلية أو صيغ قولية وتلفظية مختلفة.

لقد انبثقت قدرة الإنسان على التمثل الرمزي بانبثاق ذاته في الكون بوصفه فاعلاً اجتماعياً ؛ إذ يشكل اجتماعه مع غيره من بني الإنسان وتعاونه معهم في سبيل الإنتاج ، وإعادة إنتاج شروط الإنتاج والانتفاع من الطبيعة أو ربما السيطرة عليها ، شرطاً لازماً لاستمرار بقائه ووجوده . وهذا يعني أن القدرة على التمثل الرمزي لا يمكن أن تختزل في مجرد معطى فطري بيولوجي في الإنسان ما دامت نتاجاً لتفاعلات اجتماعية جرت خلال سيرورة تتطابق مع السيرورة التارخية لتشكل الإنسان وانبثاقه في هذا الكون ، فتلك القدرة ليست مجرد استعداد فطري يتميز به الإنسان عن غيره من الحيوانات بل إنها تطبع فيه ، "وهي تنجم من هذا الجدل المستمر في الحياة الاجتماعية للبشر بين الأنا والآخر ، والذات والموضوع ، والداخل والخارج ، والفردي والجماعي ، الذي بموجبه وبواسطة الفعل الإنساني يتحول الطرف الأول إلى ثانٍ ويتحول الثاني إلى أول تحولاً مستمراً".[21]

إن المواقع والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية، والملابس هي أشكال رمزية أودعها الإنسان تجربته لتصبح قابلة للإبلاغ؛ فوجود الإنسانية مرتبط بوجود المجتمع، ولكننا يمكن أن نضيف أيضاً أن وجود المجتمع رهين بوجود العلامات. فـ "بفضل العلامات استطاع الإنسان أن يتخلص

من الإدراك الخام ومن التجربة الخالصة كما استطاع أن ينفلت من ربقة (الهنا) و(الآن) فبدون تجريد لا يمكن الحديث عن مفهوم ولا وجود تبعاً لذلك لعلامات"[22]. ولقد استطاع الإنسان أن يركب لهذه العلامات تأويلات واقعية أو خيالية أو لا يمكن حتى تخيلها لتنشئ بدورها علامات جديدة دالة على كيانات جديدة أخرى ومن هذه الكيانات والعلامات ما يطلق عليه رموزاً أو علامات رمزية فهي أدوات من ناحية عندما يريد الإنسان أن يربط بها بين كيانات العالم الفضائي من حوله وإن صح لنا التعبير هي أدوات تشكل ثقافة المجتمع المعين التي يستطيع السيطرة على الطبيعة ، ولذا فبحسب تعبير إيكو: "أن وضع الأداة رهين في وجوده بوجود نشاط رمزي"[23] ، وهذا النشاط نجده بارزاً في أنموذج النيروز الذي نحن بصدد تحليله إذ نجد أنه عبارة عن تشكل من الرموز تكون مجتمعة تواصلاً من الفضاء الكوني ومن بين الرموز التي تشكل النيروز:

## الرموز غير اللسانية:

### رمز الحيوان:

إن الوجود في الثقافة البشرية الكونية له دلائل تواضعية وتصويرية تكفي لأن تبرز الثنائية السيميائية التي تعد الشكل الأدنى لتنظيم نسق سيميائي فاعل وهذا النسق إنما يتشكل في منظومة ذات سيرورة كونية فالعلاقة بين الإنسان وما حوله من كائنات تجعله مرتبطاً بها حتى في خيالاته وإبداعاته بل ومُنتمِياً إليها نجد ذلك في تشكيل ما يطلق عليه (الدمبوشه) في النيروز والذي سيمثل لنا الحيوان / الخرافة؛ إذ يتم صنع وجه حيواني مبتكر بشكل خيالي له رداء فاخر طويل وواسع، وأثناء الأداء يدخل ثلاثة من الرجال واحد يقف في المقدمة يمثل وجه الحيوان واثنان يمثلان المؤخرة فهما ظهره ودبره .

إن هذا التجسيد يكون الإنسان داخله، في عمقه ، فبه – أي بالإنسان – يتحرك هذا الكائن وبه يصدر الأصوات وردات الأفعال. وبعيداً عن افتراض بدائية صنع هذا الكائن نقول أنه كان بالإمكان أن يستخدم الإنسان الحجر أو الخشب أو غيرها من المواد الطبيعية المتوفرة، إلاّ أنه أراد بقصدية واضحة أن يتجسد هو هذا الكائن ويمنحه صفة الحياة في الحركة والأداء. فهذا الكائن يقوم بأداء مجموعة من الحركات المتناغمة من إيقاعات الطبل، وهو أداء غير منظم فليس له تحديد واضح موحد وإنما يكون مرتجلاً.

إن رمز الكائن في النيروز قد يدلنا على ارتباط الإنسان بالحيوان من ناحية وبالخرافة من ناحية أخرى؛ ما يؤكد لنا ذلك هذا التمثل الذي يصنعه الإنسان للحيوان / الخرافة. فلولا ذلك لاستطاع أن يُشرك في الأداء الحركي أحد الحيوانات الاستعراضية كالخيول مثلاً. إذن هو ليس استعراضاً محضاً إنه ارتباط رمزي بين الإنسان والعالم الكوني الذي يعيش فيه وذلك العالم الخيالي البعيد الذي يؤمن به أو فلنقل أنه يعتقده ويسعى إلى ترسيخه وتأكيده .

إن رمز الحيوان / الخرافة هنا – والذي أطلق عليه بارت (البطل الخرافة)– يشكل بؤرة التجلي وبؤرة التشكل الرمزي التي تنطلق منها رموز أخرى سيميائية هي :

### رمز النبات:

إنه إذا كانت كل "علامة ملموسة توحي بمقتضى علاقة طبعية بشيء غائب أو لا يمكن إدراكه حسياً"[24] ، فإن هذا هو الحال في العلاقة التي تربط بين رمز الشجر في النيروز ودلالاته التي يمكن أن تؤول؛ ففي النيروز تستخدم نباتات خضراء أو أغصان تُحضَّر خصيصاً، ترفعها النساء والفتيات عالياً في موكب الاحتفال.

تستخدم النساء هذا النبات في الأداء الحركي الذي يقمن به وهو أداء بسيط أو تمايل يُشعر بالحركة غير أنه ليس للنبات هنا وظيفة أساسية في الأداء إذ أن حركة النبات هي عبارة عن استجابته لحركة الجسد الذي يحمله لا أكثر. وعليه فإن الوظيفة الرئيسة التي يؤديها النبات هنا هي الوظيفة الرمزية فهو رمز للخصب الذي

تنشده مسيرة النيروز في تشكلها الأساسي، وهذا ما سيتضح عند تحليل العملية التواصلية.

### رمز البحر:

إنه ليس رمزا كباقي الرموز الأخرى من حيث طبيعة الترميز الاجتماعية والرابط الذي يوجبه هذا الترميز بين الدال والمدلول؛ فالبحر في هذا الاحتفال هو الغاية المكانية التي تنشدها المسيرة فهو المتلقي الحقيقي للرسالة التي تحملها هذه المسيرة. ولذلك فإن رمزية البحر تكمن في أنه ملتقى ومصب ونهاية الرمز الحيواني والنباتي فإليه تنتهي رمزية الحيوان/ الخرافة وذلك بعد أن يتم إدخاله في البحر بطريقة رمزية تمثيلية، وإليه تنتهي رمزية النبات حينما يرمى في عرض البحر.

وعلى رأي جاكبسون Roman Jakobson عندما قال بأن الرموز "... تسمح بالتعبير عن شيء ما مجرد (شيء من العالم المعنوي مثل الموت، الثروة) بواسطة شيء ملموس وقابل للإدراك"[25]، فإن رمز البحر هنا تعبير عن مجرد هو العطاء أو المنح.

### الرمز اللساني:

يصوغ يوري لوتمان Lotman Youri مفهوم سيمياء الكون، بأنه "فضاء سيميائي ضروري لوجود ولاشتغال اللغات المختلفة، فسيمياء الكون لها وجود سابق على هذه اللغات وتوجد في حالة تفاعل دائم معها"[26]؛ فسيمياء الكون بوصفها فضاء سابقاً على اللغات، وكل فعل لإنتاج الخطاب، غير أنها تعد ضرورية لوجود هذه اللغات ولاشتغالها؛ فاللغة تشكل مع الفضاء السيميائي منظومة رمزية رحبة حيث تقوم بدورها الرمزي لإنتاج الخطاب وتشكيله؛ إذ نجد أن اللغة (الميثيم)حاضرة في مسيرة النيروز وهي تصاحب الرمز غير اللساني وتسانده في إيصال الرسالة من ذلك :

**" وسيحنواااا النارجيله**

**ويا حمامة يا سفرجله**

**وأذا الجبل ما رمت أطلعه**

**هوك هوك فيه سلا وفيه شوك"**[27]

فهذه الرموز اللسانية هي رموز تتعانق مع الطبيعة والكون من حيث كونها علامات اعتباطية تشير إلى علامات مادية كونية هي: (النارجيل)، و(السفرجل)[28]، و(الجبل)، و(الشوك) ...

كما أن الأفعال (سيحنوا)[29]، و(ما رمت)[30]، و(اطلعه). كلها رموز ترسخ العلاقة بين الإنسان الكون فالفعل (سيحنوا) يبرز العلاقة بين الإنسان والبحر / الكون فهو دال على خوض البحر، والفعل ( ما رمت) يكشف عن العجز وعدم القدرة على المضي قدماً في الحياة وكذا الفعل (أطلعه) الذي يرسخ هذا المعنى ويقويه.

ليشكل هذا النمط اللساني الرسالة التي توجهها المسيرة للمتلقي في القصدية الإبلاغية التي تنشدها، ونحن نجد ذلك واضحاً في الرسالة النهائية التي ستنشدها عندما يبدأ المشهد الختامي في التشكل وهي:

**« ساح ساح .. ساح نيروزنا**

**ساح ساح .. ساح بالعندق**[31]

**ساح ساح .. ساح بالسهوة**

**ساح ساح .. ساح بالكنعد**

**ساح ساح .. ساح بالجيذر ...»**[32]

فهي أوج الرسالة اللسانية الكاشفة عن رمزية المسيرة في تكونها والغاية من تمحورها نحو الفضاء الكوني المنتهي عند البحر الذي يمثل نهاية هذا الفضاء من الناحية البصرية الأرضية فالفعل (ساح) لا يؤدى إلاَّ عند دخول الحيوان/الخرافة البحر ورمي النبات فيه، مما يجعلنا نقول إنه فعل دال على نهاية الاحتفال أولاً، ونهاية توهج الرسالة ثانياً. فهذه النهاية تظهر أولاً في قول الباثون:

**«ساح ساح ..ساح نيروزنا»**

أي بلغ منتهاه ، إلاَّ أننا لا نجد هذه الدلالة للفعل نفسه في المقاطع الأخرى:

ساح ساح .. ساح بالعندق

ساح ساح .. ساح بالسهوة

ساح ساح .. ساح بالكنعد

ساح ساح .. ساح بالجيذر»[33]

فـ (ساح) هنا تمثل رمزاً آخر مختلفا هو العطاء الذي ستقدمه الطبيعة – كونها متلقياً – للإنسان – كونه باثاً للرسالة– فهو ردة الفعل والاستجابة التي ينتظرها الباث ؛ فهذا الاحتفال يمثل قانون الطبيعة الذي يفهمه الإنسان الذي يمكن تلخيصه في: **(عطاء = عطاء)**

حيث تشكل المسيرة برمزيتها اللسانية وغير اللسانية عطاءً موجهاً للكون / الطبيعة، وفي انتظار أن تمنح هذه الطبيعة خيرها للإنسان المتمثل في رموز منها ( العندق، السهوة، الكنعد، الجيذر)، وكلها رموز تشكل العطاء المُنتظر من الطبيعة.

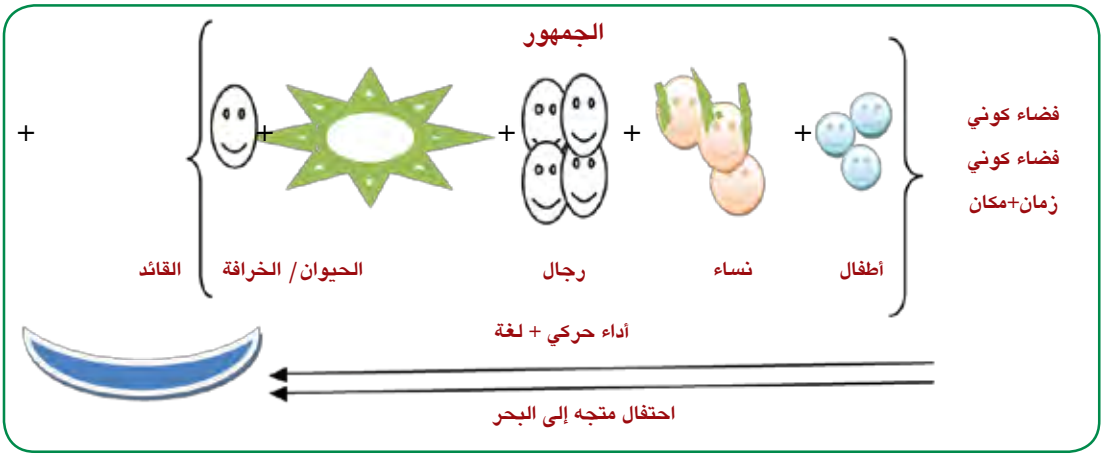
وعلى الرغم من وجود أسباب جوهرية تجعل المعنى لا يتكرر تماماً في العبارات، وتجعل العبارات حاملة لدلالات مقيدة وغير تامة وهو ما يسميه دريدا Jacques Derrida)المحمولات الكلية )[34] فإن غاية العبارة الكاملة هو التئام كلية المعنى المعطى إلى الحدس بالفعل على هيئة الحضور الذي تمثله هذه العبارات مجتمعة .

## العلاقات التواصلية بين الإنسان والكون في فن النيروز :

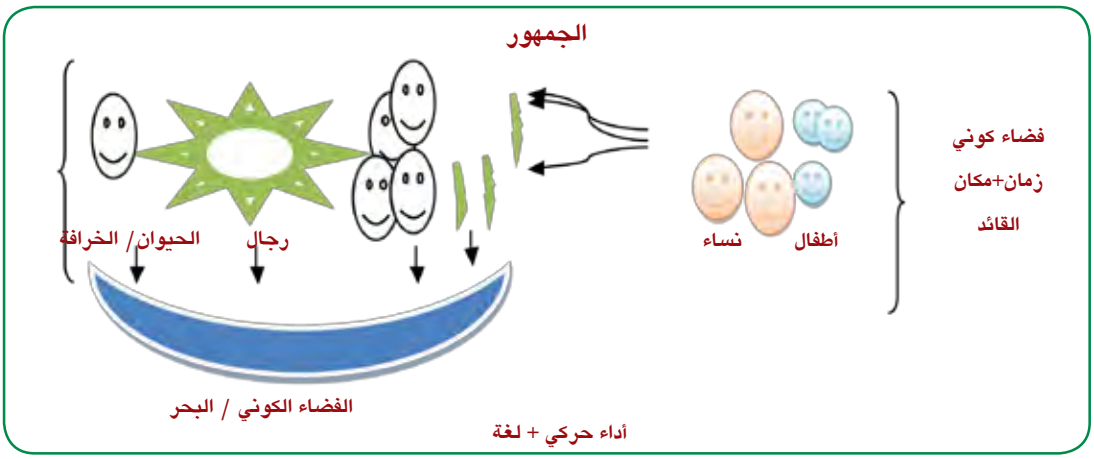
إن النظرية الاجتماعية للعلامة تفترض حضور الشخصية داخل العلامة؛ ذلك أنها – وهي غير ثنائية – هي نفسها السيرورة السيميائية التي يجد الإنسان نفسه مندمجاً فيها كونه جزءاً فاعلاً فيها فهي باعتبارها ثالثة قابلة للوصف. وإذن «فالإنسان لا يستطيع أن يكون له موقع إلاّ ذلك الموقع الذي يعود إليه حقاً داخل النموذج السيميائي، أي موقع العلامة، أو بدقة أكثر موقع الرمز»[35]، فالإنسان هنا –كونه علامة – دال داخل السيرورة السيميائية التواصلية وهو متفاعل ومشترك ضمن هذه السيرورة مع عناصر كونية أخرى من أجل إنشاء علامات جديدة دالة. وإذا ما كانت « كل معرفة تهدف في الواقع إلى بناء نسق من العلاقات بين العناصر المكونة لحقل التجربة»[36]، فإنه لابد أن تعطي هذه العلاقات دلالات ومعاني ضمن النسق التواصلي الذي تبني فيه تلك العلاقات. وعلى ذلك فإننا نجد الإنسان يتواصل مع عناصر الفضاء / الكون ضمن سيرورة أنموذج النيروز ليشكل معها وبها رسائل قصدية ضمن علاقات تواصلية تمر بمرحلتين هما:

في هذه المرحلة ليس هناك تواصل بين أعضاء

المرحلة الأولى



المرحلة الثانية




مسيرة الاحتفال فلا نجد تواصلاً بين الأطفال أو النساء أو الرجال فهم يشكلون لوحة أدوات من حيث هم أجساد، ويشكلون فكر الاحتفال ومسيرته من حيث هم مبدعون، بينما يشكل الحيوان / الخرافة بؤرة العملية التواصلية المادية والرمزية، حيث يمثل التمركز الرمزي والتواصلي فهو في مقدمة المسيرة الاحتفالية بالنيروز، لذلك نجد أنه لا نيروز دون الحيوان/ الخرافة كونه يمثل عمق الرسالة التي تحملها القصدية الإبلاغية إلى الفضاء/ الكون، وهو على ذلك لن يشكل العملية التواصلية دون تواصل مع الآخر الإنسان (باث، متلق/ جمهور).

فاللوحة التي تشكلها المسيرة من مكوناتها إنما هي تمثل باثاً مكتملاً تتوجه برسالة إلى المتلقي (الفضاء / الكون)؛ هذه الرسالة ذات تأويلات وأبعاد معرفية وثقافية عدة. لينتهي تشكل ورسوخ هذه الرسالة في لوحتها المكتملة إلى منتهى الفضاء / الكون (البحر) في المرحلة الثانية:

فهنا تبدأ اللوحة / الرسالة في الانقسام والاتحاد مع الغاية التي تنشدها وهي الفضاء / الكون (البحر) فيُقاد البؤرة الحيوان/ الخرافة إلى منتهاه لكن ليس بمفرده وإنما بصحبة الإنسان والنبات، لتتشكل صورة جديدة هي ذلك الاتحاد الكوني بين الإنسان والفضاء من حوله بمكوناته المختلفة لتتماهى هذه الصورة في الفضاء المائي.

إن ما يلاحظ في هاتين العمليتين التواصليتين هو إقصاء الجمهور من العملية التواصلية إذ لا تواصل يذكر بين لوحة المؤدين والجمهور إلاَّ في نطاق الرؤية أو الاستمتاع. ولعل هذا الإقصاء يثبت كون المسيرة الاحتفالية تحمل قصدية إبلاغية نحو ملتقٍ بعينه هو (البحر) المُتوجه إليه بالرسالة.

وعلى ذلك فإنه خارج السيرورة التواصلية الكونية لا يمكن أن يكون هناك أي تواصل. وعليه نستطيع أن نتخيل أن نسقاً من نمط النيروز يعد اصطناعياً في ظروف طبيعية تم توليفه كونه رسالة من الإنسان إلى الطبيعة لينتظر بعدها استجابة الطبيعة – بالمعنى الفلسفي لا الديني – لهذه الرسالة الذي يتم تخيله بأنه سيأتي في هيئة خصب ووفرة عطاء .

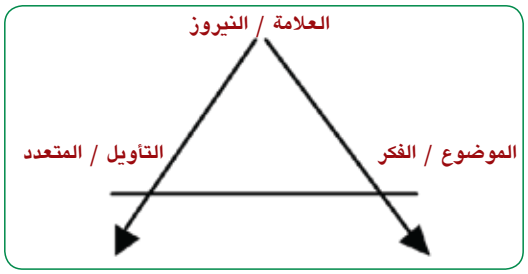
## تحليل الخطاب الأسطوري لفن النيروز:

### النيروز نظاماً من العلامات:

إن لكل علامة قيمة استعمال مقننة، وقيمة تبادل وحضور. هاتان القيمتان يمكن أن يكونا بكيفية تناوبية أو تزامنية، فجريان الأشياء والعلامات في المحيط الاجتماعي والثقافي

والأيديولوجي والسياسي الإنساني يمثّل بقيمة التبادل والاستعمال الغريزي والنفسي للإنسان؛ فالإنسان ينتج الأشياء والعلامات في الواقع. و»قيمة الاستعمال ليست إلاّ ذريعة بقيمة التبادل، وتطابق القيمتين هو الذي يجعل النظام (نظام الأشياء والعلامات) يشتغل في العالم الغريزي...»[37]، وقيم التبادل والتناوب هنا هما المسؤولتان عن إبداع هذا النظام بكيفية معينة مسننة ويسهمان في إبداع علامات جديدة مبتكرة من حيث القيمة والدلالة وهذا ما نجده في الخطاب الأسطوري في النيروز كونه خطاباً مقنناً له نظامه الخاص من حيث اللغة و الأداء والأسلوب بل من حيث زمنه ومكانه وأفقه الذي يدور فيه، وهو يدور في المحيط الاجتماعي لينتج علامات متجددة كلما قام بعمليتي التبادل والتناوب.

وإذا ما تذكرنا تمييز دو سوسير في اللغة بين اللسان والكلام[38] على أساس أن الأول اجتماعي خاضع لنظام زمني قابل للارتداد فهو بنيوي تزامني، وأن الثاني فردي إحصائي خاضع لزمن غير قابل للارتداد فهو تاريخي تزامني، فإننا لا نستطيع أن نسجل الخطاب الأسطوري في مستوى اللسان وحده، ولا في مستوى الكلام وحده لسبب واضح يكمن في كون الخطاب الأسطوري خاضعاً لنظام زمني مركب يعبر عن ذاته في مضمون يتكون من أحداث وأفعال تتعاقب وتتوالى بين سابق ولاحق في ماضٍ سحيق، كما يعبر عن ذاته أيضاً في انتظام تلك الأحداث والأفعال في بنية ثابتة تفسر الماضي والحاضر والمستقبل على نحو لا تتحدد معه في تعاقبها وتعالقها بالآخر. ففي الخطاب الأسطوري «تختلط الأزمنة وينهَّد الفارق بين الكلام واللسان، ويتساكن التاريخي مع البنيوي، ويتوحد المضمون بالشكل ولا ينفصلان»[39]، وينتج عن هذا التوحد والاندماج بنية خطاب جديد مستقل بذاته لا ينبني على اللسان أو الكلام أو الأحداث بل إننا نجد في النيروز توحداً واندماجاً يتحول إلى أداء حركي، وصوتي، وبصري، مع بروز الفكر الثقافي للأسطورة الذي يمثله هذا الأداء ليكون (النيروز) علامة تنتج علامات جديدة ذات تأويلات متشعبة، وعلى ذلك يمكن التعبير عن ثلاثية هذه العلامة كما في الخطاطة الآتية :




إذ يمثل النيروز (بكل مسيرته وعناصره) العلامة التي تشتغل ضمن سيرورة تواصلية مع الأنا (عناصره) ومع الآخر المتلقي (الجمهور، والطبيعة)، ولتدل هذه العلامة عبر موضوعها على الفكر الأسطوري والمعرفي الذي انطلقت منه إلى تأويلات متعددة بتعدد المؤولين؛ فتعدد المؤولين ينتج تنامياً في التأويل ما بين التأويل المباشر و الديناميكي والنهائي، فيمكن أن نقول أن من بين التأويلات التي سوف ينتجها المؤولون:

تأويل مباشر = الاحتفال .

تأويل ديناميكي = الاعتقاد، أو الأسطورة، أو التنبأ، أو التقرب إلى الطبيعة، أو استقبال الموسم، أو توديع الموسم...

أما التأويل النهائي فلكي نصل إليه لابد أن نختبر التأويلات الديناميكية كلها ثم لابد أن نسبر زمان (تمام الحول) ومكان النيروز (من المزارع إلى البحر)، ونكشف عن الباثين الأصلين فيه (المؤدين) عندها يمكن أن نتوصل إلى تأويل نهائي لعلامة (النيروز) كونها ذات دلالة على المستوى المعرفي الثقافي.

ومن ناحية أخرى يجب أن نقول أن المؤول النهائي التي ستفضي إليه هذه التأويلات الديناميكية وهذا السبر والكشف في السيرورة التواصلية التي تمثل العلامة في (النيروز) وتقع فيها عندما يقف المؤول أمام منطوق الخطاب الأسطوري الذي يمثل العلامة فإنه قد يندهش من لا معقوليته وعبثيته وخلوه من أي معنى يمكن أن يركن إليه العقل، غير أنه سرعان ما يلاحظ أن

التشكل الفضائي للنيروز

هذا الخطاب نفسه وإن اكتسى صيغة أخرى تبدو مختلفة في الظاهر يتكرر ظهوره في ثقافات أمم مختلفة متباعدة ولم يسبق لها أن التقت ببعضها أحياناً فهذا الخطاب موجود في أكثر من بلد عربي وإسلامي على الرغم من بعض الاختلافات التي قد نجدها ربما في الأداء العام، غير أن هذا التكرار وحده كاف للدلالة على أن هناك نظاماً يثوي وراء هذه الفوضى الظاهرة في الخطاب، وإن هناك عقلاً وراء لا معقوليته، ومعنى منسجم وراء عبثيته ولا معناه الظاهر؛ «فالنظام والمعنى مترابطان ترابطاً يستحيل معه تصور أحدهما من دون الآخر»[40]، وعليه فإن التأويل سيأخذ أبعاداً ورؤىً قد تكون غير متسقة أو منسجمة مع بعضها وقد تكون خيالية أو غير قابلة للتخيل أو قد تكون مقبولة وعقلانية عند بعض المؤولين فسيرورة العلامة هنا سيرورة غير منتهية إلاّ بموت العلامة (النيروز).

## التشكل الفضائي للنيروز:

إن الإنسان سابح داخل فضاء واقعي، والوعي الإنساني ينجز نماذجه انطلاقاً من ثوابت مثل دورة الأرض (مسار الشمس في الأفق) حركة النجوم، الدورة الطبيعية للفصول. فهي ثوابت فيزيولوجية مهمة تحدد أنواع العلاقات التي يقيمها الإنسان مع العالم الخارجي. وكون الفضاء الكوني لا يمكن أن يُفهم إلاّ بطريقة نظرية وبمساندة جهد عقلي خارق فإن «التعالق بين الوزن المتوسط لكائن بشري قوة الجاذبية والوضع العمودي للجسم أنتج مفهوماً كونياً حاضراً في كل الثقافات البشرية .. ..»[41]، وعليه فإن هذا الحضور نجده بارزاً في النيروز بوصفه أداء واعيا في التعامل والاندماج مع الواقع الذي يمثله الفضاء/ الكون؛ حيث يشكل نواة الالتقاء والانبعاث المطرد نحو الآخر، فنجده يتواصل مع الفضاء / الكون في زمانه المتشكل عبر دورة الكوكب حول نفسه والآخر، وعبر مكانه المسنن له والمتوارث عبر حقب زمنية، إنه مكان متصل من اليابسة إلى البحر، من الخضرة إلى الزرقة . ونجده يتواصل عبر هذا الواقع للولوج إلى عالم خيالي آخر يمثله الحيوان / الخرافة في تجل يتضح ملياً حينما يتَّحد الواقع بالخيال ويمتزج في عالم واقعي واحد يمثله (النيروز).

يمكن أن نتبن هذا التشكل الفضائي للنيروز كما في الخطاطة السابقة:

إن الحياة البشرية الواعية أي الحياة الثقافية تفرض البنية المكانية – الزمانية الخاصة؛ لأن ثقافة ما تنتظم داخل إطار ينتمي لمكان وزمن خاصين، ولا يمكن أن يوجد خارج إطار هذه الحياة الواقعية. هذا التنظيم يتحقق مادياً في النيروز كما يقوم في الوقت نفسه بإنتاجه؛ فالعالم الخارجي الذي يجد الإنسان نفسه منغمساً داخله يعد موضوعاً لسيرورة سيميائية يبتكرها في هذا النوع من الفنون لكي يصبح عاملاً ثقافياً ذا تأويل وهو بناءً على ما تقدم يقسم إلى فضاءين فضاء مرئي واقعي، وفضاء غير مرئي خيالي يفترض أن يكون خارج نطاق الرؤية (في السماء، أو في البحر) إنه فضاء خيالي خالص.

وعليه فإن الصورة البارزة التي تنبثق من هذا التصور المزدوج تسهم في سيرورة توحيد سيمياء جديدة يشكلها النيروز كونه علامة، وبمساعدة الأداة الميتابنيوية التي تعد خاصة بها، فإنها – أي العلامة (النيروز) – تحصل على حق الحديث باسم الثقافة في كليتها؛ فهي ثقافة خاصة من حيث خصوصية تشكلها عبر الزمان والمكان، وعبر الباثين (المؤدين له)، بحيث تصبح هذه الثقافة تعبيرا جمعيا متفقا عليه ضمن سيرورة اجتماعية معينة في إطار نسق عام من المرجعيات على طول محور زمني (يتضمن الماضي، والحاضر ، والمستقبل)، ومحور مكاني (يتضمن الفضاء الداخلي، والفضاء الخارجي، والحد بين الاثنين) . وعلى ذلك فإن الواقع الفضائي بمكانه وزمانه الخاصين به يكون مسنناً ومقنناً داخل هذا النسق ليكون قادراً على أن يصبح محتويا لنص النيروز الذي يتشكل به ومنه .

في الثقافات الشعبية يهيمن الزمن الدائري كما رأينا من خلال العرض السابق لذا فإن النصوص المبدعة باتفاق مع قوانين الزمن الدائري لا تعد بالمعنى نصوصاً ذات حبكة – بالمعنى الأدبي– وبصفة عامة من الصعب وصفها في إطار المقولات التي تعد مألوفة لدى المتلقي العام . إذ يتم تصور النص بصفته نسقاً يتكرر باستمرار وبطريقة متزامنة مع السيرورات الدائرية للطبيعة؛ أي مع توالي الفصول في السنة وتعاقب الليل والنهار وغيرها من السيرورات المنتظمة في الفضاء / الكون. لذلك فإن العلامة (النيروز) يمكن وصفه بأنه نسق يتكرر إلى ما لا نهاية وهذا التكرار السنوي أو الدوري يفقده الحبكة والتشويق إلاّ إذا تغير المتلقي العام إلى متلقٍ جديد لا يعرف سيرورة العلامة (النيروز) ضمن هذا النسق الفضائي .

## حوار المشاركين في النيروز :

إن المساهمين في العملية التحاورية ضمن سيرورة العلامة (النيروز) توقفوا على تشكيل كائن واحد هو ما يشكل العلامة نفسها. غير أنهم ليسوا منفصلين تماماً فالعلاقة تبرز أن الحاجة للحوار ضمن هذه المنظومة منعدم ؛ فلكل عنصر من عناصر هذه المنظومة لغته وهيئته في إطار تشكل منظومة العلامة وليس خارجها ؛ إذ قد يحدث حوار خارج هذه المنظومة وهو لا يدخل هنا ضمن سيرورة العلامة (النيروز) ولا حتى في العملية التواصلية في هذه السيرورة .

هناك شرط ضروري للحوار في أية عملية تواصلية هو الانخراط المتبادل للمشاركين في التواصل وقدرتهم على تجاوز الحواجز السيميائية التي لا يمكن تجنب انبثاقها، هذا الشرط قد لا يصعب تحققه في سيرورة العلامة (النيروز) فلكل عنصر من العناصر دوره المستقل عن الآخر شكلاً والمكمل له مضموناً ولعل السبب في ذلك يعود إلى الجمود النسبي لبنية العلامة (النيروز) كونها بنية لها منظومة خاصة بها داخلياً وهي لا تُشرك الآخر (الخارجي / الجمهور) في هذه المنظومة من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذه البنية مرت بسيرورة متغايرة عبر الأزمنة؛ حيث مرت بوقت هدوء في تدفق النصوص القادمة من بنيات مرتبطة وهي توجد في مرحلة من النشاط الفعلي بعد ذلك تأتي مرحلة الإشباع على مر الأزمنة فتصبح اللغة مضبوطة، والنصوص مدمجة من الناحية البنيوية. فمولد النصوص يعد مؤطراً داخل هذه البنية في حين أن المتلقي / الجمهور يوجد في الهامش حينما يبلغ الإشباع عتبة معينة فإن البنية المتلقية تشغل آليات داخلية لإنتاج النص .

ولعل مثل هذه النصوص الشعبية ستتحول إلى حالة يقظة تبدأ في إنتاج نصوص جديدة تتصف ببنيات أخرى بما فيها البنية التي ولدتها هذه السيرورة حيث يمكن أن توصف بأنها نقل للمركز نحو الهامش لينتج المتلقي/ الجمهور نصوصاً أخرى ذات بنيات جديدة مستمدة من طاقة النسق السيميائي الأصيل الذي يشكل العلامة الأولى؛ فالنيروز بوصفه علامة قد تشكل عبر الأزمنة ليصبح نصاً ذا بنية مغلقة من حيث التواصل والتحاور مع الآخر / الجمهور.

وعلى الرغم من انغلاق هذا النسق التواصلي في شكله الظاهر إلاَّ أنه يحدث تواصلاً مع الآخر الفضاء/ الكون يتمثل هذا التواصل ضمن نسق البنية نفسها واتجاه العلامة في توليد رسالتها نحو هذا الآخر دون غيره، فالبنية اللسانية وغير اللسانية كما رأينا في تحليل العملية التواصلية تتجه مباشرة برسالة تبدو واضحة إلى متلق صريح هو (البحر)، لتنتج عملية تواصلية تحاوريةً ضمن هذا النسق البنائي الموروث. فالباث يتوجه بالرسالة عن طريق العلامة (النيروز) بشكل إرادي أو غير إرادي فهو أداء ليس خاصاً بهذا الباث دون غيره وإنما هو نسق مغلق يؤديه وقد يؤديه غيره من الباثين ضمن سيرورة هذه العلامة ، على الرغم من ذلك فإنه لابد أن نقول أن هذه الفئة من الباثين لهم قدرة على مثل هذا التواصل أكثر من غيرهم لأنهم منطلق تشكل هذه العلامة وهم الأقدر والأجدر على إتمام سيرورتها التواصلية بما يتميزون به من موهبة وإبداع ليوصلوا رسالة هذه السيرورة إلى المتلقي المقصود.

## الصوت والآخر في النيروز :

إن العلامات الصوتية هي مسموعة عند الذات التي تحدثها في الدنو المطلق لحاضرها. وليس للذات أن تخرج عن نفسها حتى تنفعل فوراً بنشاطها التعبيري فكما يقول دريدا: «أحاديثي (حية) لأنها لا تفارقني؛ لا تقع خارجاً عني ، خارج نفسي، في بعد منظور؛ ولا تنقطع عن الانتماء إلي وعن أن تكون في متناولي (بلا تنميق)»[42]، وهي بعد ذلك مسموعة لدى الآخر المتلقي وهو متفاعل معها كما يتفاعل معها منتجها؛ ونحن نجد في النيروز شاهداً على هذا التفاعل؛ حيث يتفاعل المتلقي مع النغم الإيقاعي الذي تصدره الطبول (المسندو، والرحماني، والكاسر)[43] التي تمثل جانباً مهماً وأساسياً من جوانب التواصل الصوتي في سيرورة هذه العلامة؛ حيث يقوم عليها مؤدون ذوو خصائص منتقاة من حيث القدرة الأدائية والخبرة الوظيفية في مثل هذا التواصل. إنهم قادرون على التواصل الصوتي بكفاءة عالية؛ لذا فإنهم سيشكلون سيطرة سمعية على المستوى التواصلي؛ إذ سيسيطر الصوت على عناصر سيرورة العلامة بشكل لافت وستظهر هذه السيطرة على الأداء الحركي للباثين والمتلقين عامة .

هذا التعالي الظاهر للصوت الإيقاعي ضمن منظومة العلامة (النيروز) سنجده متواصلاً مع النغم اللساني الذي يُصدره الباثون (المؤدون) من حيث الصوت الإيقاعي للأداء من ناحية، والإيقاع اللفظي من ناحية أخرى؛ فالأداء الصوتي الذي يقوم به الباثون هو نغمي إيقاعي مسنن ومقنن، تم تشكله عبر سيرورة العلامة (النيروز) الزمنية فله نوتة إيقاعية معرَّفة. أما الإيقاع اللفظي فهو إيقاع يظهر في المنظومة اللسانية للعلامة من حيث الإيقاع العروضي، والمحسنات اللفظية التي تنسجم مع الأداء الصوتي من جهة والإيقاع الطربي من جهة أخرى. وهنا يتَّحد الصوت مع الأداء النغمي والحركي في تشكيل الإيقاع الذي ينظم العملية التواصلية من الناحية الصوتية ليكون واحداً من أهم موجهات هذه السيرورة نحو الهدف التواصلي.

## التشكل اللوني في النيروز:

إن تطور الفضاء الحدودي إلى المركز يمكن أن يلاحظ في معايير اللون وأسلوب الملابس والأردية التي تستخدم في تشكيل العلامة (النيروز)، لنأخذ بعين الاعتبار لباس الحيوان/ الخرافة مثلاً (الرداء الأخضر) المزركش بأصناف من النقوش والتطريز. إنه لباس خاص. واختيار هذا اللون المتسق مع ألوان الأغصان والنباتات يمثل قيمة ثقافية للون الأخضر في مسيرة هذه العلامة دون غيره من الألوان .

وبعيداً عن التأويلات التي يمكن أن تؤول للون الأخضر في تشكل هذه العلامة فإننا سنجد أن هذا اللون يصبح لاحقاً محايداً وأن التمازج بينه وبين اللون الأزرق الذي يمثله (البحر) سيشكل قيمة دلالية جديدة وذلك في نهاية مسيرة العلامة.

وسيصبح هذا التمازج السمة الأكثر أهمية للنسق السيميائي المركزي. هكذا فإن انتصار هذا النسق السيميائي سيتضمن تحوله نحو المركز وفقدانه للونه الخالص – من الناحية السيميائية – إذ ستكون العلامة الجديدة هي تمازج اللونين (الأخضر والأزرق) وأهميتهما في هذه العلامة (النيروز).

ثم إن هذه العلامة البصرية المتشكلة من تشكيلات الألوان (الأخضر، والأزرق) اللذين يمثلهما النبات والبحر في سيرورة العلامة (النيروز) سنجد أنهما يشكلان رموزاً على المستوى الدلالي كما رأينا سابقاً بالإضافة إلى كونهما ألوانا لها دلالات مستقلة بوصفهما ألوانا خاما قبل تشكلهما في علامات (النبات ، والبحر).

## المسافة / التجاورية :[44]

إن المسافة التي تفصل عناصر العلامة (النيروز) تشكل نظيراً إشارياً له دلالات؛ فعلى الرغم من أن هذه المسافة لا تكون واضحة بشكل كاف إلاّ أنها تبرز في التقسيم المنفصل أو شبه المنفصل بين الذكور والإناث والأطفال كونهم عناصر مؤسسة للعلامة من جهة، والجمهور من جهة أخرى.

إن التجاورية هي الفضاء الفاصل الذي يكون بين المتواصلين إذ يشكل "فائضاً مضمونياً يشير إلى دلالة جديدة تُضاف إلى العلامة اللسانية . مثال ذلك حجم المسافة الفاصلة بين متخاطبين يخبر عن طبيعة العلاقة بين المنخرطين في عملية الإبلاغ ؛ وهو ما ينعكس على الصوت ونبرته وتنغيمه (الهمس، الوشوشة، الكلام المسموع، الصراخ...) وهو ما يطلق عليه " العوالم الحسية المرافقة لكل فعل لفظي "[45]؛ فالمسافة التي تفصل عناصر العلامة (النيروز) هنا هي مسافة مقننة اجتماعياً تعكس الثقافة المجتمعية لدى المتواصلين في هذه العملية التواصلية ويؤثر دلالياً على مستوى التأويل في الأداء الصوتي والحركي على السواء.

## الخاتمة

إن جمعيات الخطاب تنجز وظيفتها بشكل مختلف جزئياً ووظيفتها هي الحفاظ على الخطابات أو إنتاجها لكنها تفعل ذلك لكي تجعل هذه الخطابات تتداول في مجال مغلق، ولئلا توزعها إلاَّ وفق قواعد مضبوطة وبدون أن يؤدي هذا التوزيع نفسه إلى تجريد أصحابها منها. إن أحد النماذج القديمة قد قدم لنا من طرف مجموعة من المنشدين الذين كانت لهم خبرة بالأشعار التي ينبغي سردها أو تنويعها أو تحويلها؛ لكن هذه الخبرة التي لم يكن لها مع ذلك من هدف سوى السرد الطقوسي ، كانت خبرة محمية ومدافعاً عنها ومحفوظة ضمن جماعة معينة بواسطة تمرينات الذاكرة التي تقتضيها والتي هي في الغالب تمرينات معقدة؛ «فالتعلم يجعل المرء يدخل في نفس الوقت في الجماعة وينخرط في السر الذي تعبر عنه عملية السرد لكنها لا تذيعه فالأدوار بين الحديث والاستماع لم تكن قابلة للتبادل»[46]

يرى بارت Roland Barthes وليفي ستراوس Claude Levi Strauss كما رأينا من خلال هذا البحث أن الأساطير تطبع الثقافة أو بتعبير آخر تجعل القيم الثقافية والتاريخية والمواقف والمعتقدات تظهر طبيعية وسويَّة وبديهية وخارج الزمن ومن الفطرة السليمة البيِّنة، لتبدو موضوعية وتعكس طريقة وجود الأشياء في حقيقتها؛ وعلى ذلك يمكن التوصل إلى نتائج عدة منها:

1. أن الأسطورة ككل كائن لغوي مكونة من وحدات مؤلفة وهذه الوحدات لغوية وسيميائية متعددة وهذا التعدد هو ما يشكل هذه البنية.
2. أن الأساطير تنطوي على معاني ودلالات فلا يمكن أن يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينها بل بطريقة تنسيق هذه العناصر التي تشكل العلامة (الأسطورة).
3. إن خصائص الأسطورة ذات طبيعة معقدة وللكشف عن هذه الطبيعة لابد من تحليل عناصرها المشكلة لها بوصفها علامة لسانية وغير لسانية .

4. يشكل النيروز أنموذجاً فاعلاً للأساطير المتوارثة عبر الحقب التاريخية والتي تتميز بكونها نصاً أدائياً يحمل فكر الأسطورة.
5. أن النيروز كونه علامة فهو يشتغل ضمن سيرورة تواصلية متشعبة مع الآخر (الفضاء، الجمهور) ومع ذاته (من خلال عناصر تشكله) ضمن قصدية إبلاغية.
6. أن النيروز كونه نصاً متوارثاً فإنه قد لا يمثل حبكة أدبية أو سرداً إلاَّ ضمن مستويات تواصلية معينة.

## ملحق تعريفي بالنيروز:

النيروز " التسييحة": وهي عادة سنوية تؤدى بعد عودة أهل السواحل من قضاء الصيف في المنطقة المرتفعة والمزارع . يتم الاستعداد للنيروز من قِبل جميع أفراد القرية من كبار وصغار ومن بين هذه الاستعدادات :

**تجهيز الطبول :** إذ يستعد الرجال بتجهيز الطبول و تغيير جلودها إن كانت قديمة أو مهترئة ومن ثم تحمى على النار .

**تزين وتجهيز " أدمبوشه"** idampo:seh وهي على شكل الخيل المزينة بالملابس والشراشف بحيث يدخل فيها ثلاثة من الرجال أحدهم يقف في المقدمة والآخران يمسكان به من الخلف ليمثلا ظهر الخيل ومؤخرتها ، يهتم الرجال والنساء بها ويلبسونها الملابس الفاخرة ، ويجهزون القناع الذي يوضع على الوجه باستخدام عناصر البيئة المختلفة كسعف النخيل ، أما في الوقت الحاضر فيضعون لها قناعا صناعيا .

**يتم زراعة ما يسمى بـ " ثمر النيروز"** وهي ثمار صغيرة تتميز بسرعة نموها كـ " ثمار الحبوب والبقوليات المتوفرة " ، تقوم النساء بزراعتها في أوعية صغيرة باستخدام الرمل والطين ثم يقمن بسقيها والعناية بها إلى أن يحين موعد النيروز .

النيروز أربع عشرة يوماً يبدأ بزفة النيروز إذ يتجمع الناس كباراً وصغاراً عند الوادي فتكون "الدمبوشه " في المقدمة خلفها الرجال بالطبول والغناء ، خلفهم النساء يرفعن الغصون الخضراء وخلفهن البنات الصغار يحملن أوعية زراعة النيروز كرمز للخصب .

تسير هذه المسيرة بالغناء من قِبل الرجال والنساء ومن بين الأغاني التي تغنى في النيروز:

**" يا بنات الهنود، وسيحنوه النارجيله، ويا حمامة يا سفرجله، وأذا الجبل ما رمت أطلعه هوك هوك فيه سلا وفيه شوك "**

والرجال في المقدمة يقودون خيل النيروز " الدمبوشه " إلى أن يصلوا بها إلى الساحل.

وما أن يصلوا إلى الساحل حتى يتوقفوا للاحتفال فيقرعون الطبول ويغنون وينشدون، والجماهير ملتفة حولهم مستمتعين بما يشاهدون، حتى إذا ما انتهوا خاضوا البحر بالدمبوشه وأنشدوا :

**" ساح ساح ساح نيروزنا ، ساح ساح ساح بالعندق ، ساح ساح ساح بالسهوة، ساح ساح ساح بالكنعد ، ساح ساح ساح بالجيذر..."،**

ثم ترمي النساء بالغصون الخضراء في عرض البحر، خلفهن ترمي الفتيات بالأوعية التي تحوي زراعة النيروز .

وهنا ينتهي توصيل النيروز، ولم يبق سوى إنشاد الإياب فيرجعون وهم يغنون:

**" يونية يا نينا".**

يحرص أهالي هذه المناطق على موسم النيروز ذلك لأنهم يعتقدون به طلباً للرزق ووفرته في البر والبحر ، كما يعتبر موسم النيروز من المواسم التي يستشفى بها ؛ إذ يأتي الناس ممن يعانون من أمراض جلدية من كل حدب وصوب يقصدون البحر في هذا الموسم فيستحمون فيه مرات عديدة طلباً للشفاء.[47]

## ملاحظات ومراجع

1: حيمر.عبد السلام، في سوسيولوجيا الخطاب ( من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل) . مرجع سابق . ص 21 .

2: إيكو ، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه) ، مرجع سابق . ص 273 .

3: تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية ،ترجمة د. طلال وهبه. المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، 2008م. ص 246 .

وانظر :

- Sless . David.In Search of Semiotics . British Library Cataloguing in Publication Data ،1986 . P46 .

4: Barthes . Roland ، Mythologies . Hill & Wang ، New York . P109 .

5: تشاندلر ، أسس السيميائية، مرجع سابق. ص 247 ، وانظر :

- Sless ،In Search of Semiotics .Ibid . P43 .

6: Sless ،In Search of Semiotics . Ibid . P43

وانظر

- Barthes،Mythologies Hill & Wang ، New York . P110112– .

7: ستراوس. كلودليفي، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة د. مصطفى صالح. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م . ص 248 .

8: تشاندلر ، أسس السيميائية، مرجع سابق . ص 250 .

9: المرجع السابق نفسه . ص 206 .

10: حيمر، في سوسيولوجيا الخطاب ( من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل) ، مرجع سابق . ص 47 .

11: Deledalle. Gerard، Semiotics and Pragmatics.Copyright ، 1983 . p 45 .

12: بنكراد . سعيد ، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) . منشورات الزمن ، الدار البيضاء ، 2003م . ص 60– 61 .

وانظر :

- Lidov.Daid،Elements of Semiotics . Macmilian Press ، London ،1999 . P91 .

13: دي سوسير . فرديناند ، محاضرات في علم اللسان العام ، ترجمة عبد القادر قنيني . أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2008م . ص 29.

14: تشاندلر ، أسس السيميائية ، مرجع سابق . ص 366

وانظر:

- .Spinks،Jr.C.W، Semiosis،Marginal Signs and Trickster .Macmillan،1991. p55

وانظر:

- Buchler . Justus . philosophical Writings of Peirce . Dover Publications ، INC . New York . p 98 .

15: ستراوس ، الأنثروبولوجيا البنيوية ، مرجع سابق . ص 246 .

16: تشاندلر ، أسس السيميائية ، مرجع سابق . ص 248 .

17: Roland ،Mythologies . Ibid . P142 .

18: تشاندلر ، أسس السيميائية ، مرجع سابق. ص 204 .

19: قاري . محمد ، سيميائية المعرفة المنطقية (منهج وتطبيقه) . مركز الكتاب للنشر ، القاهرة ، 2002م . ص 66 .

20: حيمر ، في سوسيولوجيا الخطاب ( من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل) مرجع سابق ، ص 75 .

21: المرجع السابق نفسه . ص 20 .

22: إيكو ، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه) ، مرجع سابق . ص 203 .

23: المرجع السابق نفسه . ص 204 .

24: المرجع السابق نفسه. ص 314 .

صور المقال من الكاتبة

## ملاحظات ومراجع

25: جاكبسون، مونان وآخرون، التواصل(نظريات ومقاربات)، ترجمة عز الدين الخطابي، وزهور حوتي. منشورات عالم التربية ، الدار البيضاء، 2007م . ص 194 .

26: لوتمان. يوري، سيمياء الكون، ترجمة عبد المجيد نوس. المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، 2011م، ص 15.

27: قريات عبر التاريخ ، حصاد الندوة التي أقامها المنتدى الأدبي في 25–26 ديسمبر 2006م. المنتدى الأدبي، سلطنة عمان، 2008م. ص 130.

28: السفرجل: ثمار من الحمضيات .

29: سيحنوا : هي من مادة (س ي ح ) والأصل (سيحنا) والواو آتية من الضم الشائع في اللهجة ثم تحول هذا الصائت القصير إلى صائت طويل .

والمعنى المقصود هو (خاضنا).

30: ما رمت : أي ما استطعت .

31: العندق ، والسهوة ، والكنعد ، والجيذر : من أجود أنواع الأسماك المعروفة في السلطنة .

32: المرجع السابق نفسه . ص 130 .

33: المرجع السابق نفسه . ص 130 .

34: دريدا. جاك، الصوت والظاهرة (مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل) ، ترجمة د . فتحي إنقزو. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005م . ص 124 .

35: دولودال . جيرار و ريطوري . جووبل ، السيميائيات أو نظرية العلامات / مدخل إلى سيميوطيقا شارل س . بيرس، ترجمة /عبد الرحمن بوعلي .ب ب ، ب ت.. ص 132 .

36: قاري ، سيميائية المعرفة المنطقية (منهج وتطبيقه) . مرجع سابق 2002م . ص 71 .

37: توسان . برنار، ما هي السيميولوجيا ، ترجمة محمد نظيف . أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، 2000م. ص93 .

38: دي سوسير ، محاضرات في علم اللسان العام ، مرجع سابق. ص 34–35 .

39: حيمر ، في سوسيولوجيا الخطاب ( من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل) . مرجع سابق. ص 49 .

40: المرجع السابق نفسه.ص50.

41: لوتمان، سيمياء الكون، مرجع سابق ، ص 38 .

42: دريدا ، الصوت والظاهرة (مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل) ،مرجع سابق. ص 125 .

43: أنواع من الطبول معروفة في سلطنة عمان .

44: Knapp .L . Mark ،Nonvarbal Communication in Human Interaction ، Edition 2 . Copyright .Holt ، Rinehart and Winston . 1972 . P 70.

وانظر

- . Spinks،Jr . C . W، Semiosis،Marginal Signs and Trickster . Macmillan، 1991 . p3537– .

45: بنكراد . سعيد ، استراتيجيات التواصل / من اللفظ إلى الإيماءة . علامات / مجلة ثقافية محكمة ، عدد 21 ، الرباط ، 2004 . ص 11 ، و

- G.Harper.Nonverbal Communication: The State of the art. Ibid . p250

46: فوكو.ميشيل، نظام الخطاب، ترجمة د . محمد سبيلا . دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 2007م . ص30 .

47: قريات عبر التاريخ ، . مرجع سابق. ص 130. ووحدة التراث والأدب لليمن ودول الخليج العربي، مجموعة من الباحثين ، الكتاب1 . مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت ، ودار الثقافة العربية، الشارقة . 1996م . ص 272–273

# المأثورات القولية للشيخ علي بن عون

**فريد الصغيري** / كاتب من تونس

يرى كثيرون في عصرنا اليوم أن جزءا هاما من تراثنا غير المادّي يبقى مهدّدا بالتلاشي والضّياع طالما لم يكن مدعما بذاكرة قادرة على المحافظة عليه ونقله عبر ذاكرة الأجيال، ولا نقصد بذلك المقاربة المتحفية لهذه الذاكرة– والتي لها دورها في المحافظة على ما يمثله التراث المادي من أهمية بالغة في دراسة مجموعة بشرية معينة أو فترة زمنية محددة – فحسب وإنّما نحن إزاء الذّاكرة البشرية التي تعتمد اللّغة أساسا لاستمرارها ووسيلة لتمظهرها والكشف عن خفاياها، فتتحوّل إلى لسان يروي ذلك الماضي الحاضر أو تلك الزاوية من الزّمن التي صورت مشاهد من حياة الأجداد، وتلك التفاعلات التي ميزت طرق عيشهم وبقيت ماثلة في حاضر أيّامنا ومستقبلنا.

فالمروي بوصفه عنصرا أساسيا من ضمن العناصر المكوّنة للتراث غير المادي يقوم بمثابة السّجل التذكّري، ذلك أن الرواية الشّفاهية لا تنقل المخيال المبدع من جيل إلى آخر فقط بل إنها كذلك تحثّ على استمرارية المنتوج المبدع وتوثيق أبرز مراحله، وفي هذا الإطار يتنزّل مجال بحثنا في جمع وتوثيق مجموعة من المفردات التراثيّة المكوّنة لجانب من المأثور الشعبي لا تزال امتداداته تفعل في الحاضر انطلاقا من محافظة الذّاكرة الشعبية على معالم وقراءات معيّنة وهو ما سنحاول استجلاء مضامينه انطلاقا من البحث في المأثورات القولية في سيرة الشيخ علي بن عون[1].

## عيّنة البحث:

أقدّم في هذا البحث الموجز جملة من العناصر الروائيّة الحيّة التي حافظت على بقائها في الذّاكرة الشعبية تخصّ حياة وسيرة الشيخ علي بن عون كما يرويها أحفاده نظرا لغياب نصوص مكتوبة في هذا المجال، فكان التجاؤنا إلى الذّاكرة الشعبيّة للأحفاد وما يتواتر هنا وهناك لدى من يحفظون سيرته وما هو متداول بين النّاس من أشعار وروايات.

فكان اختيارنا على خمسة شيوخ من أحفاد الشيخ سيدي علي بن عون ممّن يتردّدون باستمرار على الزاوية[2] ولهم إلمام واسع بتاريخ وتراث هذا الشيخ.

## أداة البحث:

اعتمدنا في جمع عناصر ومكوّنات هذا الموضوع على تقنيّة المقابلة غير الموجّهة أو المفتوحة في شكل جلسات متتالية مع هؤلاء الشّيوخ، بلغ عددها الثلاثة وانصبّ مجال اهتمامها على مواضيع حرّة تتعلّق بحياة الشيخ علي بن عون ومأثوراته القولية المتمثلة أساسا في مواد حكائية وشعرية يسردها هؤلاء الرّواة بشكل تلقائي حرّ وبتوجيه بسيط يتمثّل في بعض الأسئلة المباشرة وغير المباشرة، هدفنا الأساسي من ورائها تأطير هذه الجلسات وتسجيل أكثر ما يمكن من المعلومات والوقائع والشّخوص التي تذكر بصفة مسترسلة حسب متطلبات الموضوع أو الحدث، وهي غالبا ما تكون ذات طابع قصصي مشوّق حاولنا جمعها وتصنيفها بالشّكل الذي سيرد لاحقا.

## زاوية الشيخ علي بن عون:(الموقع الجغرافي):

يقع مقام الشيخ علي بن عون على سفح جبل السّاهلة[3] على بعد خمسة كيلومترات غرب مدينة "سيدي علي بن عون" التي توجد عل الطريق الرئيسية رقم 03 الرّابطة بين قفصة وتونس، تفصلها 285 كلم عن العاصمة من جهة الشمال و60 كلم من جهة الجنوب عن مدينة قفصة[4].

يسمّى المكان الذي استقر به الشيخ علي بن عون "فراش بن راضية" وهي كامل المنطقة التي يسكنها أحفاده حاليّا، والتي تمتدّ على مساحة شاسعة كانت في ما مضى محاطة بالقبائل التالية: من الغرب قبائل الفراشيش ومن الجنوب الحرشان وأولاد منصّر ومن الشرق قبائل أولاد تليل وأولاد حاج وأولاد يوسف ومن الشمال أولاد عكريم وأولاد خليفة[5].

## سيرة الشيخ علي بن عون:

– **نسبه:** ينحدر نسبه من العائلات العربية المهاجرة إلى إفريقيّة وبلاد المغرب بعد الفتح الإسلامي، وهو علي بن عون بن عبد الله بن غنام بن بوعلي بن مسعود بن عبد الجوّاد بن جبار بن ادريس بن جاب الله بن محمد بن خيار بن محمد بن يوسف بن منصور بن لحيوش بن ادريس بن ابراهيم بن عيسى بن اسماعيل بن ابراهيم بن بشير بن رضوان بن هلال بن محمد بن عبد النبي بن همّام بن مرداس بن الحسن ابن علي ابن أبي طالب، سبط رسول الله صلّى الله عليه وسلّم[6].

– **مولده:** ولد الشيخ علي بن عون سنة 905 هـ الموافق لـ 1485/م بمدينة توزر[7] من أبيه عون بن عبد الله القوماري نسبة إلى بلدة "قومار" إحدى مدن سوف بالجزائر وهو أصيل

إقليم السّاقية الحمراء الواقعة بين المغرب الأقصى والصّحراء الغربية كما ورد في الرّوايات المنقولة، وهجر عون القماري زوجته ياقوتة وهي حامل بالشّيخ علي بن عون الذي تكفّل أخواله برعايته وتربيته فيما بعد.

– **حياته:** من خلال الروايات المتواترة، نجد أن الشيخ علي بن عون قد عاش ما يقارب المائة والعشرين عاما أمضى معظمها في طلب العلم والتدريس والعبادة والإصلاح الاجتماعي في منطقته حيث نجد أنّه ارتحل وهو ابن عشر سنوات إلى مدينة نفطة8 واستقرّ بزاوية سيدي بوعلي السنّي أو سلطان الجريد التونسي الذي عرف بدوره في نشر المذهب السني انطلاقا من مدينة نفطة في عهد الدولة الموحديّة بالمغرب الأقصى إبان القرن الثاني عشر ميلادي[9]. وبعد أن تعلّم الشيخ أصول القرآن والحديث في هذه الزاوية، تحوّل إلى مدينة فاس بالمغرب الأقصى أين درس الفقه والتفسير بزاوية مولاي إدريس الأكبر، ومنها رجع إلى مدينة القيروان لمواصلة التعلّم والدراسة على يد جملة من العلماء والفقهاء لم يذكر الرّواة أسماءهم. وأخيرا توجّه إلى بيت الله الحرام لأداء مناسك الحج وأقام بالمدينة المنوّرة مدّة من الزمن ثم رجع إلى قفصة وعمره أربعون سنة أين تتلمذ علي يد المربّي الفاضل سيدي عمر بن عبد الجوّاد العكرمي[10]، وبقي بقصر قفصة مؤدبا للصبيان مدّة سبع سنوات، وبعد أن وضح صلاحه وظهرت كراماته أمره شيخه بالرحيل إلى المكان المعروف بـ "فراش بن راضية" قائلا له: "إمشي للفراش أوتاده حديد ما ترشاش"[11]، حيث أمره بالإقامة فيه وبناء زاوية بمكان مقامه اليوم في سفح جبل الساهلة، هذا المكان الذي ينتظم فيه مهرجان سيدي علي بن عون أوما يعرف بـ "الزردة"[12] خلال شهر أوت من كل سنة.

– **وفاته:** توفّي الشيخ علي بن عون سنة 1025 هـ الموافق لسنة 1605 م بعد أن بلغ من العمر 120 سنة ، ومن أقواله عند وفاته:

**أجراح الناس بيدي نطبّها**

**وعند جرحي ما لقيت طبيب**

**إذا كان الشيئ من مولايا**

**ما عندي في الجرح ما نصيب**

– **أسرته:** لمّا استقرّ الشيخ علي بن عون بمنطقة السّاهلة سعى إلى تكوين أسرة، فتزوّج بخمس زوجات كلهنّ من قبائل الحرشان وذلك لتمتين صلته بأخواله.

– الزوجة الأولى: لافية من عرش[13] أولاد بوعزيز الحرشان، أنجبت له إبنين وهما كبير أبنائه عون وصغيرهم محمد الصّغير.

– الزوجة الثانية: فطّوم بنت علي بن عيسى من عرش أولاد يوسف الحرشان وأنجبت له ابنته شبلة صاحبة الكرمات التي عاشت عزباء.

– الزوجة الثالثة: مباركة بنت هويدي من عرش أولاد يوسف الحرشان أنجبت له الكيلاني ومحمد بوجملين.

– الزوجة الرّابعة: عيشة من أولاد يوسف الحرشان أنجبت له عبد المطّلب وعبد الله وعبد الجوّاد وجوهرة وحفصة.

– الزوجة الخامسة: فضّة من عرش الحسينات أنجبت له بلحسن وفاطمة الصّغيرة.

وقد توفّي من أبنائه الكيلاني وهو أعزب، وهو مدفون حاليّا بزاوية سيدي عمر بقصر قفصة.

– **بيان في ألقاب أولاد الشيخ علي بن عون:**

يشترك أولاد الشيخ علي بن عون في لقب شامل وجامع هو عوني وألقاب فردية اشتقاقا من أسماء أولاده، ونادرا من أسماء أمّهاتهم أو بعض الأحفاد.

– **كراماته[14]:** جاء في روايات الأحفاد أن الشيخ علي بن عون عرفت عنه العديد من الكرامات شأنه في ذلك شأن الكثير من الأولياء الصّالحين[15] بصورة عامّة، بل إنّه في روايات البعض وحكاياتهم المأثورة عنه قد تفوّق على هؤلاء باعتبار جهده الكبير في الطّاعة والعبادة والورع والإصلاح، ومن أهمّ الكرامات نذكر: أنّه

## جدول في بيان ألقاب أولاد الشيخ علي بن عون

| أولاده اللّقب الأصلي | أحفاده | ألقابهم الفرعية | زوجات الشيخ |
|---|---|---|---|
| عون | العابد، أمبروك،جبر، الشافعي | لافي، لوافي، عوني، عوّاني، عواينيّة، عوّاني | لافية |
| محمد الصغير | علي النوري، نصّر، أحمد الصّالح | لافي، لوافي، صغراوي، صغايري، صغروني، صغيري، النوري، أو ما اشتقّ منه. | |
| بلحسن | مير، عروسي | ميري، ميراوي، أمايرية، أو ما اشتق منه.<br>عروسي، عرايسي، عرايسيّة، أو ما اشتق منه. | فضّة |
| بوجملين | أحمد، محمد، علي بشير | جملاوي، جمالية، بوجمل، أو ما اشتق منه. | مباركة |
| عبد المطّلب | يونس، الحفصي، بخاري، عبد الباقي، علي الكافي | عبداوي ونّاسي، ونيسي أو ما اشتق منه.<br>عبداوي حفصاوي، حفصي، حفايصية.<br>عبداوي بخاري، بخايرية، بخايرية، بخايري أو ماشتق منه.<br>عبداوي أو بقاوي، أو كافي، الحق، أغلبهم بلقب ونّاسي | عيشة |
| عبد الله | علي بوسيف، بن ناصر، أحمد تليلي | عبدلّي، عبادلية، بوسيف، أو ما اشتق منه. | عيشة |
| عبيد | بوسدرة | بسدوري، بسادرية، بوسدرة أو ما اشتق منه. | عيشة |
| عبد الجوّاد | عبد الجوّاد | جوّادي، جواودة، جويدة، بوقرة، قرّاوي، قرارارية. | جوهرة |

لمّا كان يدرس مع غيره من طلبة العلم بزاوية سيدي عمر العكرمي بقصر قفصة كان يتقاسم مع زملائه عمليّة إعداد الطّعام، حيث كان يضع القدر على رجليه وهو جالس فيغلي الماء دون إشعال النار، ثمّ إنّه ذات مساء لمّا كانت السّماء مغيّمة سأله شيخه عمر بن عبد الجوّاد عن مسار واتجاه هذه السّحب والأماكن والديار التي ستشهد نزول الأمطار فحدّد له الشيخ هذه الأماكن ونقاط

مرور السّحب ووصف له كثافة السيول والمنازل التي تمرّ بها.

وإلى جانب ما قيل في هذا المجال، نلاحظ حضورا متواصلا لموضوع الكرامات في المأثور القصصي والشعري للشيخ علي بن عون مثلما يرويها أحفاده بشكل يصبح معه الأسلوب الرّوائي وما يتضمّنه من أشعار وقصص ومواقف بطولة هو نفسه الوعاء والإطار العام الذي تتحرّك ضمنه شبكة من مواقف الكرامات والإشادات بخصال ومناقب الشيخ.

## الروايات القصصية والشعرية المأثورة عن الشيخ علي بن عون:

إنّ المتأمّل في المرويات والحكايات المسجّلة حول آثار الشيخ الشعرية والقصصية يلتمس دعوة ملحّة للأخلاق الفاضلة والإصلاح الاجتماعي بين قبائل وعروش الجهة منطلقا في ذلك من الزّاوية مقرّ إقامته آنذاك، في فترة عرفت فيها الإيالة التونسيّة عدم الإستقرار السياسي والاجتماعي والرّكود الثقافي وانعدام الأمن خصوصا في المناطق الداخلية للبلاد التي كان يحكمها النظام العشائري والقبلي، فانتشر الجهل وعمّت الصراعات الهامشيّة، ممّا حدا بالشيخ إلى العمل على نشر تعاليم الدين الإسلامي ومعالجة النزاعات التي تندلع بين الحين والآخر بين قبائل وعروش الهمامة[16]. وفي هذا الإطار تندرج هذه القصص والمواقف الشعرية التي لا تزال تؤثث جزءا هامّا من ذاكرة الكثيرين من أحفاده.

### – قصّة سيدي مبروك:

وهو الشيخ سيدي مبروك بن عمر العكرمي الذي دعا أتباعه ومريديه إلى التفاني في خدمته وطاعته بشكل مفرط ممّا ترتّب عنه تهاون هؤلاء في أداء واجباتهم الدينيّة وتكريس جميع جهودهم في سبيل مرضاة شيخهم، فلمّا علم الشّيخ علي بن عون ما كان من أمره كتب إليه واعظا ومرشدا

ودعاه في القصيدة التالية إلى التزام مقاصد الشريعة الإسلامية بعيدا عن الشعوذة ودعوات الدّراويش المضلّة والباطلة.

القصيدة:

اللّي شرك بالله إهلك روحه
والشّرك مع ربّي ظلم كبير
سيدي المبروك عندو عيلة
يا حارق نفسو يا منجي الغير
الفقير إذا لجالك أزيلو[17]
واجهره جهران كيف البير
يدّي الصّلاة والصّوم والكفّارة
واللّي في الذمّة هذاكه يصير

التوبة ما هيش لبس غرارة[18]
ولا هيش لبس حرام[19] وتجرجير[20]
ولاهيش سبحة ملقطة بالحارة
ولاهيش ضرب قصب وبنادير
ولا هيش حنّة ناصعة في أظفاره
ولاهيش شوشة ناقعة من زير
لا هيش للدرويش ضرب الشّارة
ظال ينقّح في الكلام يصير
لا هيش عودة[21] باهية مختارة
السّرج يلهب والرّكاب ينير

التوبة سنّة وسمح أمارة
ومن قرا القرآن بالتّكرير
ومن قرا القرآن جاب أخباره
ونال من مولاه شي كثير
يا والله هالمبروك أدّى إساره
وخلّى الثنيّة الماشية للغير
خلّى الطّيور ليقتلو لحبارة
ويصطادلي بالسّاف والعميّر
ريت القلب إذا هواتو الحيلة
كيف الحمل إذا هواه الميل
تبدا عديلة[22] مايلة بعديلة
يبدا جملها ما يقدّ رحيل
إنت جرالك كيف أم السّارة
ناقلة على الظهر ولد صغير
ساعة تجري منادية بالقارة[23]
وساعة- تجري منادية بالبير

ننبيك على قراية الألواح
يوم غدوة أنظاو[24] تسير
البعض منها راكب جولاح[25]
والبعض منهم في جحاف[26] حرير
يوم اللّي تتلاقى الأرواح
في جنّة فردوس يلبسو قنادير[27]
هذا الكلام إللّي قلتو يصحاح
في علم الله مسطّر تسطير

### - قصّة القادة المساجين عند الباي[28]:

تدور هذه القصّة حول نوع العلاقات التي كانت سائدة بين باي حاضرة تونس[29] وبين القبائل في المناطق الداخلية للبلاد ذلك أن باي الأمحال يتنقل في إطار ما يعرف بالمحلّة[30] التي تضمّ مجموعات من الخدم والأعوان والصبايحيّة من قبيلة إلى أخرى لجمع الجباية المتمثّلة في المنتوجات الفلاحيّة والمواشي، وعند مروره بعروش الهمامة أجبرهم على تسليمه عددا كثيرا من الإبل والمواشي ممّا أثار غضب قادة هذه العروش الذين انتظروا رحيل الباي عن مضاربهم ثمّ ألحقوا به فرسانهم بقيادة أولاد عزيز وأولاد مبارك[31] ليسترجعوا المواشي

والأموال المغتصبة منهم بقوّة السّلاح، وما أن بلغ الخبر الباي في العاصمة حتى بعث في طلب قادة أولاد عزيــز وأولاد مبارك وأمر بســجنهم تمهيدا لإعدامهم باعتبارهم خارجين عن القانون .

ويقول الرواة بأنّ موعد إعدامهم كان صبيحة عيــد الإضحى من تلــك السّــنة وأن زوجاتهم قد لجــأن إلى الشــيخ علي بن عون وشــكين أمرهنّ إليه وسألنه فكّ أسرهم. وتؤكد الرواية عدم تأخر الشــيخ في تلبية هذا المطلب حيث اتجه في الحين إلــى قصر الباي ودخل مجلســه في صبيحة ذلك العيد فوجده بصدد تناول فطور الصّباح، فســلّم عليه ودعــاه إلى إطلاق ســراح المحتجزين مبيّنا له إجحاف الجبايــة وثقلها على الرعية، فردّ عليه الباي بــأن أمره فيهم قد نفذ وليــس هناك مجال لتلبية طلبه فاســتأذنه الشــيخ عنــد ذلك في قول القصيدة التالية:

**سيدي خليفة مايل الصوكاية[32]**

**وما تسرّح المربوط راهو ضاق**

**أنا ناديتك وتوكّلت على مولايا**

**ربّي الخالق العالــم الــرزّاق**

**سيد أسيادي ماك مالدقّاقة[33]**

**أهل الغرب الكل جو على ساق**

**فيهم سيدي عبيد بودربالة**

**ما تسرّح المربوط راهو ضاق**

**أهل السّواحل جاية من والة**

**أقــوام كثيــرة غيمها رقراق**

**أنا طالبك بالجاه يا مولايا**

**سرّحهم ليعيشوا فــي لرزاق**

**وينو مبارك وينهم طلبايا**

**ويني الفقارة لمعمّرة لسواق**

**هاتوا المدافع وهاتوا الدرقاية[34]**

**وهاتوا الجناوي[35] هاندات رقاق**

وهاتوا المكاحل[36] معمّرة بشفايا
وهاتوا العود الماضي[37] اللّهياق
واه أكباشي[38] يذبحوهم نايا
يا أهـل الله يا عرب لجـــواد
عندك باش يطلقوا صوكاية
عندك باش يزلزلـوا القعـــاد
وإذا الشيء ماشو من مولايا
نتعرّض ونجي لحلق الـــواد
حتّى البحر تعود فيه ثنايا
للريـــاس الدايريـــن حـــداد
بن مشليّة آه يا مولايا
بـــن مسعـــودة ما يقطّع واد
يتربطوا كيف أكباش الضحيّة
وما يقطّعهم كان سـي الحداد
أنا رحّال وقصّاص كل ثنايا
راهو البـاي هـــزّام للقيـــاد
هدّ الصيد وحاحت الحاحايا
قفّض أكباشه وما عليها عداد

أهل الصواكي جاية بالميلة
وأهل السواري اللّي تسير أعقاد
القومان اللّي ذكرت في كل قبيلة
ويجمل عليه اللّي ما جاش للميعاد
من رابع تركان شفت دفينة
وتلمّ الديوان ونادى عالفسّاد
هذا الكل الدقّ عند كحيلة[39]
إنت يـــا سلطـــان بيّ بلاد
كانك نويت تنصب لينا حيلة
حتى إحنـا ننصبـــوا لقعاد[40]
موله الجمل اللّي عنده رسيلة
ما يكسب كـان صبـــيّ وداب
يدبّبها عايـــة وهزيـــلة
وتشعشع الأنوار في الأعتاب
أهل الله في راس كل طويلة
ما يصطادوا كان في العرقاب[41]
ما يصطادوا كان ولد قبيلة
ومـن يقرا السور فـــي لكتاب
ثار اللّغم وهربت البنّاية
وما يبقى في الأسوار كان أعواد
طالب من ربّي ومن مولايا
تـــوّه تثـور وتسيّب الميعاد

وعنـد نهاية قـول الشـيخ يروى أنّ سـجن الباي[42] قد انهار وهرب منه جميع من كان فيه من مساجين، وعاد الشـيخ إلى الزاوية بصحبة قادة القبائل المحتجزين.

### – قصّة إعفاء عروش الحرشان من الجباية:

تقول الرواية أنّ الحسـين بن علي لمّا كان بايا للأمحال يجمع الأداءات من القبائل التونسية، طلب منه الشيخ علي بن عون إعفاء عروش الحرشان من دفع الجباية إلـى باي تونس والاقتصار على دفع الزّكاة إلى زاوية الشـيخ، وبعد مدّة أصبح حسين بن علـي بايا على الإيالـة التونسـيّة، فذهب إليه الشـيخ وكرّر له طلبه بتحويل ما يدفعه الحرشان كجبايـة إلى زكاة يقدّمها هـؤلاء إلى الزّاوية وفي ذلك قال ما يلي:

يا بيّنا خيّر واختار
ربّيتني فـي الـدلالـة
إنت كيما شهر رمضان
تشتاق ليك العمـالـة

**وإنت كيما ثلب هدّار**[43]

**بالنّاب خارش جماله**

**وإنت كيما صيد قحطار**

**بالخف حاسك أشباله**

**باغي الزاوية تحرار**

**وإنروّح بخطّ العدالة**

**في الوطن لانيش مشرار**

**ولانيش صاحب رسالة**

**في فج الخلاء وفي كل دوّار**

**أنا فيه نعمل زمالة**

**نعمل إحسان على الجار**

**وناسنا وزيّارنا لابطالة**[44]

وبعد استماع الباي إلى هذه الأبيات اشترط على الشيخ علي بن عون إقامة وليمة[45] لجميع الحاضرين في القصر كشرط لتلبية مطلبه، فطلب هذا الأخير إمهاله حتّى قدوم اللّيل، وعند الموعد المذكور نزل الجميع إلى ساحة القصر أين تجمّع النّاس للعشاء، فأمر الشيخ بإطفاء الأنوار ثمّ أنشد يقول:

**الليلة السفرة ليّ**

**وآمس السفرة ليك**

**ديوانك يتفرّج فيّ**

**وهوما شهود عليك**

**هذا شغل الباري**

**ماهوش شغل إيديك**

وبعد ذلك أمر بإشعال الأنوار من جديد، فإذا القصاع مدّت من كل أصناف الأطعمة، ممّا أذهل الحاضرين، ولكن الباي رفض ذلك متّهما إيّاه بالشعوذة والتحيّل ثم أمر بإلقائه ليكون طعاما للأسد عقابا له، وهنا يذكر الرواة أن الشيخ أنشد بعض الأشعار وهو في قفص الأسد لعل أهمها:

**إنت مظلوم وأنا مظلوم**

**وعلى بركة الله ليّ تروم**

وبقي على هذه الحال دون أن يتعرض لأذى هذا الحيوان الضاري حتّى الصّباح عندما فتح حرّاسه الباب حينها أخبرهم بأنّه لا يمكن للباي أن يسجنه لفترة أطول لأنّه في حفظ الله ورعايته.

وبقطع النظر عن مدى موضوعية هذه النصوص والأخبار الروائية المتواترة فيها، فإنها تكشف عن تعبير العامّة في هذه المجتمعات عن علاقتها بالسلطة المركزية الحاكمة التي تتسم في مجملها بالصراع والمقاومة، وهي مقاومة تتم في الغالب بواسطة شيوخ الزوايا والطرق الصوفية حيث عرف هؤلاء بإصلاحاتهم الاجتماعية وإغاثة المساكين والفقراء وذوي الفقر والعوز في مجتمعات غابت عنها سلطة الدولة لفترات طويلة.

ولابد من أن نشير في معرض تحليلنا لهذا المأثور القولي الممتد في الذاكرة الشعبية لمجتمع الزاوية استمرارية هذه الروايات والوقائع الخارقة التي تغلّب المخيال على العقل وتنتشر لدى شرائح اجتماعية واسعة، حتى أن بعض الفئات التي ترقّت في السلّم الاجتماعي والثقافي تستمر في الخضوع لنفس القوى الانفعالية والتصورات الدينية ولنفس أنظمة العقائد الإيمانية والأعراف والقيم الاجتماعية والأخلاقية مثلهم في ذلك مثل معدمي الثقافة العلمية.[46]

**– قصّة الفراشيش:**

كتب أحد شيوخ قبائل الفراشيش المتاخمة لفراش بن راضية[47] أين يوجد مقرّ الزاوية إلى الشيخ علي بن عون يحذره من تكرار رعي عجوله في مناطق رعي هذه القبائل مهددا بذبح ماشيته في صورة عدم الامتثال لهذا الطلب،ومضمون قولهم:

**" يا عجل أفلى وقصّر وأخطى بلاد المهاري"**[48]

**" لظال مذبوح مسطر ومهدور دمّك جاري"**

فلم يهتمّ الشيخ إلى تحذيرهم، فقاموا بذبح

بعـض هذه العجـول وأكلها، عند ذلـك كتب هذه الأبيات يعبّر فيها عن غضبه إزاء فعلهم هذا:

**سيدي عبيد يا بو وزرة[49]**
**نـــاي فـــلاّح وإنـــت شديد**
**ذبحولي الثّور ولد البقرة**
**شوشان[50] مـــا يـــولّي سيد**
**يجعلهم ديما رشّي[51]**
**بيـــن الخيـــام والتسقديد[52]**
**كان حرثوا ما تجيهم صابة**
**وكان لعبوا ما يجيبوا سيق[53]**
**يسلب عليهم الشابّة أم عصابة**
**ومنهي صغيرة تلبس الضبّاح[54]**
**يجعلهم طين جاء في ساحة**
**فيسان مضّي والرّجال صحاح**
**حافوا على الطين بالردّاحة[55]**
**أدّاتـــــوا الأريـــــاح وراح**

### – أقوال متفرّقة:

وإلى جانب هذه الرّوايات والقصص الشـعريّة المختلفة وجدنا لدى روّاتنا أشعارا أخرى ومواقف قوليّة متفرّقة تنسب كلّها إلى الشيخ علي بن عون جمعناها وحاولنا تصنيفها حسـب غرض كتابتها وذلك وفق التقسيم التالي:

### – أشعار في الموعظة والفخر:

جـاء في ما ذكره الـرّواة أبياتا تترجم تصور مقتطفات من سيرة الشـيخ ومواقف عن اعتزازه بنفسه وبذرّيته:

**على ولـد شهلـــول**
**حاز الصلاة والعبادة**
**الناس تربي الأشبال**
**أنـــانولـدهـــاولادة**

ويفتخر الشيخ بنفسه فيقول:

**الصيد جاء للثنية وحرّج**
**وعلـــى السّاهلـــة طلّق جراه**
**من نزرتو تغدي حوز**
**واد ملاق[56] حامـل علـى ملاه**

ويعدّد خصال أولاده فيقول:

**بوجملين صور مجهد**
**تتحط عندو الذخيرة**
**بلحسن مثل مبرد**
**قطّع الحبال الكثيرة**
**وعون في الصوت مطلق**
**في الأموال الغزيـرة**
**بن عون في الرب يعبد**
**فاض البحر لا قميرة**

ويقول كذلك:

**انحط أولادي عند حدود القارة**
**وين يعشّش كاسح المنقار[57]**
**ونلبس مع المسلمين قدوارة[58]**
**ولا حـــلل مذهّبـــة مع غدّار**

ويقول في موضع آخر:

**يا الساهلة ايعظم أجرك**
**في ولد عون القماري**
**لا عادت تجيك أمحال**
**بطبولها والتـــواري**

http://www.panoramio.com/user/2548203?comment

**ولا عادت تجيكم زيّار**

**تمسّي و تصبّح سواري**

**واللّي خطاتو بداريه**[59]

**ما عادت تعمّرلو ذراري**

### في أقواله عن النســـاء :

لمّا علم الشـــيخ علي بن عون أنّ قاضي قفصة هام بإحدى المتقاضيات وحجزها في بيته تمهيدا لتطليقها من زوجها الفقير والاستئثار بها لنفسه، أرسل له تحذيرا مع صاحب الشّكوى قائلا:

**وكل قمرة تظلام وتولّي دمسة**

**وكـــل جـــديد يقـدام ويولّي هـرسة**

**باهيات الأقدام خافيات اللّمسة**

**وإنت غرّك الشّيطان يا قاضي قفصة**

ويذكـــر الرّواة أن هذه الموعظـــة الموجهة إلى القاضي المذكور قد أدت إلى إطلاق ســـراح المرأة وإعادتها إلى زوجها.

كما جاء في وصف الشـــيخ لضعف النّســـاء و محدودية قدرتهنّ على الصّبر والجلد الذي تتطلّبه العبادة والزهد باعتباره أحد رموز الطرق الصوفية في المنطقة.

**توبتكم يا نساء بطّالة**

**لو كان تسعفني العازبة ترتاح**

**التوبة صعبت على الرّجالة**

**صعبت علـــى علـــي و ريـــاح**

ويروى عنه في هذا الباب:

**ضرسك إذا هواها السّوس**

**نحّيها بكلاّب**[60] **حديد**

**وبنتك قبل الصّوم أعطيها**

**يصبح بلاها كل يوم يزيد**

### في نظرته إلى الحياة و الدين :

للشيخ أقوال وأراء مختلفة عن الزهد في الدنيا، هذا الزهد الذي يقوم على العمل والمجاهدة اقتداء بالسلف الصالح الذي كان زهدهم وورعهم منهجا عمليا متكاملا يمثل الإسلام بكافة صوره ويشرع لعلاقة المخلوق بخالقه.

**كسبنا فضّة وذهب**

**بخلاف سعي المواشي**

**ولبسنا ظاهر ومدسوس**

**وفزنا على من يعاشي**

**وكليناه مالح ومسّوس**

**وبتنا ليالـي بلاشي**

**الدنيا كيما حالم النّوم**

**حين لفطن ما لقاشي**

ويصور الشـــيخ في الأبيات التالية حتمية فناء الدنيـــا و ضرورة عـــدم الاطمئنان إلـــى مغرياتها وابتلاءاتها الكثيرة.

**الدنيا حلم مثل الرّيح**

**سيسان**[61] **بالجير طاحو**

**كانت وزرة وسلاطين**

**ضحكـــت عليهـم وراحو**

كما يروى عنه كذلك:

**نخدم حتى نعيا**[62]

**وكيـــف نعيا نرتاح**

**والكاتبة نوكلها**

**لو كان طايرة بجناح**

كما يدعو الشيخ إلى التمسّك بالسّلوك القويم والتوكّل على الله في جميع الأمور:

**نلبس برنوس من الثلج**

**وانصفحـــو للقوايل**

**ومادام الله منّي قريب**

**مانيش على عبد سايل**

وتؤكـد مواطـن شـعرية أخرى علـى أهمية المحافظة على الصلوات والاسـتقامة في العبادات كلها، قـال تعالى« وَاسْـتَقِمْ كَمَا أُمِـرْتَ وَلاَ تَتَّبِعْ أَهْوَاءهُـمْ»[63]، ذلـك أنـه مـن صفـات الصالحيَن الاسـتقامة على الطريق الواضح والمنهج القويم، قال تعالى « إِنَّ الَّذِينَ قَالُواْ رَبُّنَا اللّهُ ثُمَّ اسْتَقَمُواْ.»[64] وفي هذا الإطار يروى عن الشيخ:

**اللّي ما حرث ما عندو كيل**

**ولا تتمـلالـو غـراره**

**يمرّ على عرمة**[65] **الغير**

**ما عندو فيها مهـارة**

**مانيش على عرمة الغير**

**يا ناقصيـن الدّبـاره**

**راني على ركعة الليل**

**أهلها يباتو ســهاره**

**يباتو مثل لمجاريح**

**عطوا نومهم للفقـاره**

ومـن أقواله ما حـدث بينه و بيـن ولي عهد البـاي عند حلوله بفراش بالرّاضية لجمع الجباية، عندما قدّم له تمرا ولبنا مثلما تمليه عادة استقبال الضيـف في هذه الربوع ولكنه رفض تناوله فقال الشيخ سيدي علي بن عون في ذلك:

**لا نيّ ولا خاصّو ملح**

**طرفات لأهل الشّهاوي**

**واللّي رفض عرضة الصبح**

**ما تامنو مـن بلاوي**

وتؤكّـد الرواية أنّه بعد هذه الواقعة مباشـرة وفـي طريقه إلى مدينة قفصة بالتحديد في منطقة الفـجّ66 تعرّض ولي عهد البـاي إلى هجوم أولاد عبد الكريم67 الذين قطعوا عليه الطّريق وسـلبوا ماله وقتلوا رجاله.

## الـخاتمة :

إنّ البحـث في سـيرة الشـيخ علـي بن عون ومحاولة حصر مأثوراته القولية و تسليط الضوء على أهـمّ مضامينها الروائية والقصصية لا يمكن أن يتمّ في إطار مدّة زمنية وجيزة باعتبار أنّ ملجأ الباحث وحقـل تقصّيه لتفاصيل هـذا المأثور لا ترتبط بمصادر ومراجع ثابتة يسـهل النهل منها بقدر ارتباطها بذاكرة جماعية متحركة يتناثر فيها الرواة وتتواتر الأخبار بينهم وتتسابق مخيّلاتهم فـي رصد العجيب والطريف مـن الحكايات حول سـيرة هذا الشـيخ التي لا تخلو فـي الكثير من الأحيان من غريب المعنى ومبهم اللفظ خاصّة إذا تعلّق الأمر بالتركيبات الشعرية التي قيل جلّها إن لم نقل كلّها بلغة مشـحونة بالانفعالات والمثالية الأخلاقيـة ولكنها تظـلّ وثيقة الصلـة بمحيطها الاجتماعي و الثقافي الذي نشأت فيه وإليه تعود.

وتجدر الإشـارة أن مـا سـجّلناه خلال هذه الملامسـة الميدانية المحدودة من مكوّنات ثقافية يمكـن أن تحيلنا إلـى مرحلة اجتماعية عاشـتها المنطقـة، كما لا يمكن أن تكون شـاملة ومتّصلة بجميع جوانب الموضـوع وذلك لاعتبارات تتعلّق أساسا بمحدودية طرحنا للمسألة خاصّة من حيث مـدّة البحث ومجموعة الرواة التـي حدّدنا عددها وطرق التعاطي والتفاعل معها، فروت لنا وسجّلنا عنها ما سبق ذكره وما ذكر كان بالإمكان أن يذكر غيره كمّا وكيفا.

## المراجع والهوامش


1 – المراجع:

– كمال عمران، الثقافة الإسلامية مظاهر من التجريب والتجريد، الدار التونسية للنشر، تونس، 1992.

– عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة،دار العرب للملايين، بيروت، 1968 .

– محمد الهادي الشريف، السلطة والمجتمع بتونس في عهد حسين بن علي من 1705 إلى 1740، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1984 .

– محمد بوذينة، مشاهير التونسيين، دار سيراس للنشر، الطبعة الثانية، تونس،1992 .

– محمد العبد الله، المزار ذلك الوسيط المسحور،النهار العربي والدولي، 1981 .

– محمد المرزوقي، مع البدو في حلّهم وترحالهم، الدار العربية للكتاب، تونس– ليبيا،1983.

– محمد أركون، الفكر الإسلامي نقد واجتهاد، دار السافي،ط 1،لندن،1990

– مصطفى التليلي، منطقة

## المراجع والهوامش

قفصة والهمامّة في عهد محمد الصادق باي 1859 – 1881 ،دراسة خاصة بقبيلة الهمامّة.

– سيرة مصطفى بن إسماعيل، تحقيق رشاد الإمام، تونس 1981

– ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار الفكر، بيروت.

– ياسين كرامتي، سيدي بوعلي سلطان الجريد، دراسة في الأنتروبولوجيا التاريخية حول انتقال الزعامة في الوسط الطرقي التونسي،مركز النشر الجامعي، تونس، 2005 .

### 2 – الهوامش:

**1:** محمد الهادي الشريف، السلطة والمجتمع بتونس في عهد حسين بن علي من 1705 إلى 1740 ، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1984 .

**2:** الزاوية: وجمعها زوايا،مقامات تأسست لأغراض الزهد والجهاد والرياضة على طلب الحلال ومثلت لتكاثرها في بلاد المغرب العربي عموما محطات لإيواء أبناء السبيل في رحلات الحجّ والعلم نحو عواصم المشرق العربي سواء كانت على السواحل أو داخل البلاد، توفر المسكن والمأكل والملبس فكانت قبلة لإغاثة المحتاجين عند نفاذ الزاد أو سطوة النهابة، لذلك اعتبرها كمال عمران" مناخا طبيعيا يجد فيه المسافر إطارا أخويا وروحيا لا يبعث على الضجر أو الكلل وكأن الزاوية حق مكتسب يجد فيه الزائر ضالته دونما شعور بالتكلف أو الحرج..." أنظر: كمال عمران، الثقافة الإسلامية مظاهر من التجريب والتجريد ، الدار التونسية للنشر، تونس، 1992 ،ص 98 – 99 .

**3:** جبل الساهلة: الجبل الذي تقع في سفحه زاوية الشيخ سيدي علي بن عون والمدينة التي تحمل اسمه في الوقت الحاضر والتي تتبع إداريا محافظة سيدي بوزيد بالوسط التونسي.

**4:** قفصة: هي كبرى مدن الجنوب الغربي التونسي .

**5:** بعض العشائر التي تنتمي إلى قبائل الهمامّة التي استوطنت الوسط الغربي من البلاد التونسية.

**6:** محمد بوذينة، مشاهير التونسيين، دار سيراس للنشر، الطبعة الثانية، تونس،1992 .

**7:** توزر: أو توزروس (Tusurus ) كما سماها الرومان مدينة الأحلام تقع في الجنوب الغربي للبلاد التونسية على الحدود الجزائرية، انظر ياقوت الحموي، معجم البلدان:133.

**8:** نفطة: مدينة تابعة لمحافظة توزر تقع في أقصى الجنوب الغربي للجمهورية التونسية، معروفة منذ القديم بمشائخها الأجلاّء وعلمائها الأفاضل مثل الشيخ سيدي بوعلي السني والشيخ الخضر بن الحسين الذي تولى مشيخة الجامع الأزهر بالقاهرة. انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان:185 .

**9:** ياسين كرامتي، سيدي بوعلي سلطان الجريد ، دراسة في الأنتروبولوجيا التاريخية حول انتقال الزعامة في الوسط الطرقي التونسي ،مركز النشر الجامعي، تونس، 2005 .

**10:** سيدي عمر بن عبد الجواد العكرمي: من أبرز الزعامات الطرقية الصوفية في مدينة قفصة وأستاذ الشيخ سيدي علي بن عون .

**11:** ماترشاش: عدم القابلية للكسر أو التحطيم.

**12:** الزردة: هي جملة من الاحتفالات الطقوسية التي يحييها أحفاد الشيخ سيدي علي بن عون سنويا في الساحات المحيطة بمقام هذا الشيخ ، والطقس عموما هي كلمة لاتينية"Ritus " نعني بها عادات وتقاليد واحتفالات جماعة بشرية معينة تتميز بالتكرار الدال على استدامة الحدث أو الظاهرة من خلال الميل إلى استحضار وتحيين ماضي الجماعة عبر ممارسة جملة من المعتقدات والتصورات والخيالات بأحاسيس مشتركة وحالة من السمو والرهبة لا تتكرر

## المراجع والهوامش

في الحياة اليومية للناس. انظر: محمد العبد الله، المزار ذلك الوسيط المسحور،النهار العربي والدولي، 1981 .

**13:** العرش: هي لفظة مرادفة للعشيرة في العامية التونسية.

**14:** الكرامات:جمع كرامة وهي أمر خارق للعادة يظهره الله على يد بعض الصالحين من أتباع الرسل الملتزمين لأحكام الشريعة فضلا من الله وإكراما لهم من غير شذوذ ولا مخالفة.

**15:** الوليّ: هو الرجل المؤمن التقيّ المواظب على الطاعات، المتقيد بأوامر الله ونواهيه. وفي هذا الإطار أصبح الاعتقاد في الأولياء في مجتمعاتنا العربية الإسلامية يعبر عن مستوى العلاقة بين الدين الشعبي والدين الرسمي، حيث يشير الكاتب التونسي محمد المرزوقي إلى سعة انتشار الاعتقاد بالأولياء في أوساط اجتماعية عديدة خصوصا بين قبائل الجنوب التونسي، "حتى امتلأت هذه الأرض بقبابهم وأضرحتهم وزواياهم، إذ لكل قرية أو قبيلة جدّ صالح يزار ويمنح البركة للزوّار وينتصب شيخ من أحفاد ذلك الوليّ يقبل النذور التي تهدى إلى ذلك الوليّ من كل مكان ..." للمزيد انظر: محمد المرزوقي، مع البدو في حلّهم وترحالهم، الدار العربية للكتاب، تونس– ليبيا،1983 .

**16:** الهمامّة: من أكبر القبائل التونسية التي تنحدر من أصول عربية، قدمت إلى إفريقية ضمن الزحف الهلالي خلال القرن 11 ميلادي، والمتداول أن الهمامّة من القبائل السليميّة كما أشار إلى ذلك المرزوقي، ويرجح أن أفرادها ينحدرون من بني همّام بن مرّة بن ذهل بن شيبان الذين جاوروا بني هلال في الصعيد المصري ورافقوهم في زحفهم على إفريقية كما ذكر القلقشندي في كتابه "نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب"، انظر: مصطفى التليلي، منطقة قفصة والهمامّة في عهد محمد الصادق باي 1859 – 1881 ،دراسة خاصة بقبيلة الهمامّة. وانظر كذلك، عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، دار العرب للملايين، بيروت، 1968 .

**17:** أزيلو: اجتهد في إصلاح الفقير أو المريد الصوفي حدّ المضايقة حتّى يصبر على مجاهدة النفس في الطاعة والعبادة.

**18:** غرارة: كيس من الصّوف والشّعر وفي ذلك إشارة إلى أنّ التوبة لا يمكن اختزالها في لبس الخشن من اللّباس.

**19:** حرام: بكسر الحاء، لباس فاخر من الحرير يرتديه الرجال والنساء.

**20:** تجرجير: معنى جرّ الثوب اختيالا وفخرا.

**21:** عودة: تفيد الفرس العربية الأصيلة.

**22:** عديلة: حمل البعير.

**23:** القارة: مكان مرتفع من الأرض.

**24:** أنظاو: جمع نظو: تطلق على الجمل عند سرعة السير.

**25:** جولاح: سريع الخيل.

**26:** جحاف: مفردها جحفة وهي الهودج أو ما يوضع فوق الجمل لحمل العروس.

**27:** قناديز: جمع قندورة، الجبّة المطرّزة، مثال للباس الجنّة.

**28:** الباي: لقب يعني ممثل الدولة العثمانية في تونس، مقره مدينة تونس ثم أصبح في عهد الحسينيين مستقلا بحكمه عن العثمانيين، وأولهم حسين بن علي باي مؤسس الدولة الحسينية سنة 1705 ميلادي.

**29:** الحاضرة: هي مدينة تونس في عهد البايات الحسينيين.

**30:** المحلّة: بفتح حرفي الميم والحاء وتشديد اللاّم، جمع محال ومحلاّت وأمحال، هي مؤسسة عسكرية مهمتها جمع الضرائب أو إخماد الانتفاضات الداخلية، وقد وجدت بكل من تونس والجزائر والمغرب واستمر وجودها حتى القرن التاسع عشر. انظر: سيرة مصطفى بن إسماعيل، تحقيق رشاد الإمام، تونس 1981،ص53.

## المراجع والهوامش

31: أولاد عزيز وأولاد مبارك بعض العشائر التي تنتمي إلى قبائل الهمامّة.

32: الصوكاية: خوذة الرأس يضعها قادة الجيش.

33: الدّقّاقة: يقصد بها جماعة من الأولياء الصالحين.

34: الدّرقاية: من الأسلحة القديمة كالمنجنيق.

35: جناوي: مفردها جنوي وهي سكين من أصل إيطالي ينسب إلى مدينة جنوة كما يدلّ على ذلك الإسم.

36: المكاحل: أسلحة ناريّة قديمة من نوع البندقية.

37: العود الماضي: يقصد به السّيف القاطع.

38: أكباشي: تشبيه للأسرى لدى الباي بالأكباش أو الكباش.

39: كحيلة: الإبل.

40: لقعاد: الاستعدادات لدى الجيش تحسّبا لقدوم العدوّ.

41: العرقاب: فاعل الشر أو قاطع الطريق.

42: سجن الباي المقصود به السجن الملحق بقصر الباي الموجود بمنطقة باردو وهي ضاحية من ضواحي مدينة تونس.

43: ثلب هدّار: الفحل من الجمل.

44: لا بطالة: أي قدوم الزوّار والمريدين دون انقطاع.

45: طلب إقامة الوليمة جاء امتحانا من الباي لكرامات هذا الشيخ.

46: محمد أركون، الفكر الإسلامي نقد واجتهاد، دار الساقي، ط1، لندن، 1990، ص21 .

47: فراش بالرّاضية: وهو السهل الممتد في سفح جبل الساهلة وفيه تقع اليوم مدينة بن عون من محافظة سيدي بوزيد.

48: المهاري: مفردها مهري وهو ذكر الإبل.

49: الوزرة: بتفخيم حرف الزاي معناها اللباس الصوفي الخشن.

50: شوشان: يقصد بها العبد الأسود.

51: رشّي: بكسر الراء تفيد الضعف والعجز.

52: التّسقديد: التذلّل بهدف التسول.

53: السّيق: هي لعبة شعبية منتشرة في هذه الوساط.

54: الضبّاح: لباس فاخر من الحرير ونحوه، وكأن الشيخ هنا يدعو على هؤلاء القوم بأن لا تكون فيهم امرأة جميلة ترتدي مثل هذا اللباس.

55: الردّاحة: عصا غليظة من الخشب تستخدم لتليين عجين الطين حتى يصبح قابلا لتشكيل الأواني الفخارية المختلفة.

56: واد ملاّق: واد غير منتظم السيلان بمحافظ جندوبة بالشمال الغربي من البلاد التونسية.

57: كاسح المنقار: يقصد به طائر النسر الذي يعشش على رؤوس الجبال العالية.

58: قدوارة: لباس من الشعر أو الوبر.

59: بداريه: مفردها بدري وهو الابن البكر.

60: الكلاّب: نطقها الشعبي بضمّ الكاف وهي آلة قديمة لخلع الضرس.

61: سيسان: جدران مفردها جدار.

62: نعيا: يقصد بها الإعياء والتعب.

63: سورة الشورى، الآية 15 .

64: سورة فصلت، الآية 30 .

65: العرمة بضمّ العين هي أكداس القمح أو الشعير على الأرض المكشوفة مباشرة بعد جني المحصول.

66: الفجّ: منطقة بين جبلين في الطريق إلى مدينة قفصة.

67: أولاد عبد الكريم: أحد بطون الهمامّة.

# الألغاز الشعبية كجنس من الثقافة الشعبية

**عزيز العرباوي** / كاتب من المغرب

الألغاز ، الأمثال، العادات، التقاليد، اللباس، المائدة، العمارة هي مكون من مكونات الثقافة الشعبية، وهي نقطة الصلة التي تربط بين ماض وحاضر، وتشكل الهوية القائمة للأفراد والجماعات. كما أنه في الشعر والمسرح والسينما والتشكيل والأغنية وفي الحياة العامة تحضر الثقافة الشعبية بتعبيراتها المختلفة، وتتسلل إلى النصوص وإلى أسلوب العيش .

ويمكن التحكم في عناصر الثقافة الشعبية وتوجيهها، وتحويلها من ماكينة معطلة إلى أداة عمل قوية قادرة على تحريك الراكد، بل وإلى خطاب جوهري ضمن الخطابات التي تتبناها النخب الفاعلة القادرة على إحداث الفرق، وتجاوز عتبات الثقافة العالمة وسكونيتها. وأما على المستوى المحلي، ماتزال تلك النظرة الدونية مهيمنة في التعاطي مع مكونات الثقافة الشعبية، فالنخب تنظر بعين الخجل إلى هذه الثقافة، والجامعة لا توليها اهتماما في مخرجات الدرس الجامعي إلا قليلا، والجهات ذات الاختصاص تتعامل معها تعاملا انتهازيا ومناسباتيا، وحين يتم التعامل معها، يتم اللجوء إلى أشد مظاهرها انحدارا. والنتيجة إجهاز ممنهج على ما يشكل خصوصية المغاربة وكأن هذه الخصوصية شكل معيب وتجلٍ سخيف من تجليات الذات الجماعية وترددداتها الفردية .

والثقافة الشعبية تشكل حقل نفاية خطاب ما يتشكل وفق إواليات محددة. وهي ليست إرثاً ينحدر من الإثنولوجيا الغربية، فقد كانت هذه الظاهرة تشكل مجالا لاشتغال التقليد الإسلامي الذي يميز داخل المجتمع المسلم بين فئتين: فئة العامة التي تتألف من البدو والشرائح الدنيا من سكان الحضر، وفئة الخاصة التي تتكون من العلماء ومن السياسيين والمتعلمين.

هناك مقولة تؤكد على أن «ليس كل شائع شعبي ولكن كل شعبي شائع» كما أن من أهم خصائص التراث الشعبي الخصوصية والمحلية. ونحن بذلك ندحض القول الثالث، أما القول الثاني فجوابه أن أجدادنا لا ينتمون إلى مجتمع مثالي ولم يكونوا مثاليين تماماً، فهم شعب من الشعوب الإنسانية بأوجهها المختلفة من خير وشر وقسوة. أما القول الأول فجملة رؤيته هم الذين ينطبق عليهم القول «أصبح التراث عملا لمن لا عمل له». الإعلام والصحافة، والمسنون والشباب والنوادي والشركات والفنادق والعرب والأجانب كل شيء في هذا الوطن رفع راية التراث، منهم من هو على حق وهو أهل لهذا التراث والبقية لا ....

التراث الشعبي في الحقيقة ما هو إلا ذاك الإرث الثقافي الذي تجتمع فيه الإنسانية جمعاء، وهو ذلك التلقي المعرفي والفكري والحضاري الذي يشكل هوية أمة ما فينطبع به وجدانها وعقلها ورؤيتها لذاتها وللعالم، إنه باختصار ذلك التراكم الثقافي الذي يتأسس عليه تاريخها، وعلى امتداد العصور، والتراث الشعبي أيضا هو ما خلفه القدماء ومنه الألغاز الشعبية التي تشكل نقلة نوعية في غاياتها ومراميها في الدور الهام الذي تقوم به نحو التنمية الإنسانية ثقافيا واجتماعيا وسياسيا .

يشكل اقتحام التراث الشعبي هماً أساسيا بالنسبة لجيلنا إبداعا ونقدا، فالحلم الذي صاغته الأجيال السابقة وشاركت في تحقيقه على أرض الواقع، تحالفت ضده كافة القوى الخارجية والداخلية لتحطيمه، محطمة معه غالبية القيم الثقافية التي ارتبطت بحل مجتمع المساواة والعدل، مجتمع الهوية المتحررة من كافة أشكال الاستلاب السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي .

والعودة إلى التراث الشعبي والثقافة الشعبية لا تعني أن نكون سلفيين مقلدين نسير على نهج الصالح، دونما تمحيص وفهم له ومحاولة بعث قيم وأساليب لا تساير التطور الحضاري، كما أن هذه العودة لا ينبغي أن تظللها نظرات استعلائية ترفض هذا التراث تمسكا باللحظة الحاضرة انفصالا عن الرحم الدافئ. فالرحيل في التراث الشعبي بحثاً عن القيمة المضافة المستمرة في حياتنا المغربية عبر دروب الماضي والقائم على خلفية فكرية تذهب إلى صنع مستقبل قادم نصنعه بأيدينا من حيث إدراكنا النقيض وفحصه وتشريحه وتحليله .

إن ابتعاث التراث الشعبي القديم والموغل في وجداننا الجمعي، إنما يسعى لالتقاط تلك الممارسات الممتدة عبر معتقداتنا الإسلامية، واقفا بنا عند حدود الموقف العصري من تلك الممارسات ذات الطابع الشعبي، والمنتمية للأنماط الثقافية لهذا الشعب، إنه يطرح العديد من المحاذير حول الفهم السياحي والاجتماعي للثقافة الشعبية وهدم الموروث الثقافي العربي المكتوب والشفوي، بالتركيز على العفوية والبساطة والبداوة والتقليل

من دور المثقف الثوري المجدد في حياة أمتنا ونفي جانبه الإبداعي، لكن هذا الكلام غير صحيح، بحكم أن الموروث الشعبي يرتكز على البساطة وعلى التجريد معا .

## الأدب الشعبي :

ويحدد إدريس كرم الأدب الشعبي بأنه أدب حامل لقيم نبيلة ومعالم أسلوبية في غاية الروعة والإتقان، وهو صورة للشخصية الوطنية مهما كانت باهتة، فهي أوضح من الصورة التي يعيشها الأدب المدرسي المثقف. ودراسة الأدب الشعبي تعتبر تعزيزا لإقليمية الأدب، وتقريرا لمذهبه الذي يؤيد الداعين له منهجا للكشف عنه أدب الأقاليم العربية المختلفة، وسبيل الأمة العربية إلى لم شتات أدبها المبعثر المجهول.

إن الأدب الشعبي كما عرفه أيضا فاروق خورشيد هو: «مجموعة من الكلمات العامية التي يرددها الزجالون في أزجالهم المحلية سواء غناء أو أداء أو ترديدا، وهو تلك الحكايات العامية الموروثة جيلا عن جيل والتي تحكيها الجدات للحفدة، وهو أيضا مجموعة من الأمثال والألغاز الشعبية التي تتردد داخل مجتمع ما. في إقليم ما في عصر ما...».

ويضيف خورشيد أن هذا النوع من الأدب هو مجموعة من العطاءات القولية والفكرية والمجتمعية التي ورثتها الشعوب التي أصبحت تتكلم اللغة العربية وتدين بالإسلام بعد وأثناء الفتوحات الإسلامية التي استمدت رقعتها الحضارية لمساحة ضخمة من العالم القديم ومدت نفوذها وانتشارها إلى مساحة ضخمة من الزمن الإنساني على وجه الأرض...

أما أحمد رشيد صالح فيعتبر أن الأدب الشعبي ينبعث من عمل أجيال عديدة من البشرية من ضرورات حياتها وعلاقتها مع أفراحها وأحزانها، وأما أساسه العريض فقربت من الأرض التي تشقها الفؤوس، وأما شكله النهائي فمن صنع الجماهير المعمورة، المجهولة، أولئك الذين يعيشون لصق الواقع .

وفي المغرب لا ننكر غنى المجال الثقافي الشعبي في تاريخنا العقلي والذهني والكتابي والشفاهي، وعلى جميع المستويات التواصلية والتعبيرية التي تشمل الأوان والأجناس والأشكال والفنون... ولم يعد ممكناً الاستمرار في إهمال هذا القطاع الثقافي الهام والخطير بدعوى أن أصحابه هم من تلك الفئة الفقيرة اجتماعيا وماديا والجاهلة ثقافيا... فحقيقة الثقافة الشعبية هي عكس ذلك تماماً .

ويدعي محمد الكفاط أن الأدب الشعبي هو الخزان الذي لا ينضب بحياة الشعوب الماضية والحاضرة وهو خزان آلامها وآمالها، نظرا لما يضمه من قيم وسلوك يبدو أن المجتمع المعاصر في حاجة ماسة لها وإن بصيغة جديدة ومتجددة.

## العامية ودورها في الثقافة الشعبية:

إن العامية ثمرة تفاعل بين اللهجات العامية، ثم هي قد استوعبت اصطلاحها ومفرداتها من معاني شرقية وأوربية مابرحت تستوطن الوطن العربي منذ بداية شق العرب الطريق لالتقاء اللغات والثقافات حتى يومنا هذا، فكذلك الشأن في الأدب، فهو ثمرة تفاعل بين آداب تلك العاميات العربية والشرقية والقبطية. وهذا لا يقودنا إلى حقيقة أن الأدب ليس هو كل ثمرة تفاعل بين الآداب العالمية فحسب بل هو تعبير عن الحياة الاجتماعية من خلال تطورها وفي مختلف مراحلها .

فاللغة العامية من الأمور التي تميز الأدب الشعبي، وليس هناك شيء أكثر توقعا من أن أدب الشعب تتم صياغته وتداوله بلغة الشعب نفسه. ألا وهي اللغة العامية. ورغم ذلك فهي ليست المرتكز الأساس، فلابد من وجود تجربة جماعية وفردية وحضور الحياة الاجتماعية والتفاعل الحياتي بين أفراد الشعب. إن الإبداع والفن من الدعائم الرئيسة للأدب الشعبي، يصاغ نص معين باللغة العامية، وتتوفر لذلك النص صفة الشفهية والتداول بالإضافة إلى المحتوى الثقافي المرتبط بالأدب الشعبي، ولكن بالرغم من كل ذلك لا تستحسنه أو تتبناه المجموعة. وبالتالي لا يصبح أدبا شعبيا وذلك لفقدانه لأهم مقومات الأدب الشعبي، وهو الأسلوب الفني الذي يفرق بين الكلام العادي

والأدب، فبنية وأسلوب القصة الشعبية مثلا يضيفان عليها نسيجا مميزا خاصة وأنها تبدأ بصيغة لغوية معروفة يتناول بعدها القاص الراوي أحداث قصته في نسق محدد وبأسلوب متميز يستعمل فيه التكرار من حين لآخر .

## الألغاز الشعبية كجنس من الأدب الشعبي:

الألغاز مظهر من مظاهر الأدب الشعبي، وهي جزء من ثقافة الشعب وتعبير عن جوانب ثقافته المادية والعقلية والروحية والاجتماعية، فاللغز من خلال السؤال والجواب يعطي ملامح خاصة لنوعية الثقافة الشعبية السائدة في المجتمع. ويهتم دارسو الآداب الشعبية بدراسة الألغاز باعتبارها شكلا من أشكال التعبير الأدبي في المجتمع، بجانب ما تحتله من تصوير لبعض جوانب الحياة البيئية وإظهار المهارة الفكرية، فالألغاز الشعبية عرفها الإنسان منذ القدم تستخدم تعبيرات متناقضة تعتمد على المهارة الفكرية، فالألغاز والمسميات المتشابهة لأشياء متغيرة ومختلفة، إلا أنها تعطي إجابة بسيطة وبساطتها هذه تفاجئ السامع الذي يبحث عن إجابة للمعنى المغلق أو المحتجب .

تتنوع الألغاز وتتعدد وتتحدد وتختلف في شكل الصياغة وأسلوب التركيب اللغوي باختلاف البيئة التي نشأت فيها، كما تتضمن موضوعات تعبر عن المناخ الفكري لمجال نشأتها، وتعتبر الألغاز من أقدم الأشكال الأدبية التراثية مثلها في ذلك مثل الأمثال الشعبية، ويزخر التراث الشعبي عامة بالألغاز التي تحتوي على العديد من صور البيئة التي كان يحفظها ويتبادلها الآباء والأجداد عادة للتسلية، في جلسات ما، ولإظهار القدرة على التفكير السريع وقوة الملاحظة مثلا: «حاجيتك على اللي تجي قدام الضاية وتحشم؟» .

قد يبدو من البداية أن السؤال يحتاج إلى وقت للتفكير والخيال ولكن سرعان ما نعرف الجواب وهو (النعل أو البلغة) .

الألغاز التي كتبت بالعامية، وهي موجهة للعامة والخاصة معا، ونظرا لتميز الألغاز بالذيوع

والانتشار، والسلطة التي تكسبها في اللغة اليومية، فإنها صارت تملك صورة الحكمة التي تفرض خضوع المتلقي والقيادة لمقاصدها. فهي نتيجة لتجارب إنسانية فردية أو جماعية تسعى إلى هدف واحد وهو تنمية الذكاء .

لقد سادت الألغاز الشعبية بشكل واسع سواء كانت بالعامية أو الفصيحة تبعا للظواهر التالية:

- **الظاهرة الأولى:** وهي التي سادت فيها الألغاز الفصيحة بشكل واسع، وذلك عندما كانت الفصحى هي اللغة التي لا تزاحمها اللهجات على مستوى الكتابة والتدوين .
- **الظاهرة الثانية:** وهي التي شاركت فيها العامية الفصحى وذلك من خلال العصور التي لم تكن للفصحى كامل السيادة، إما عن طريق تحريف الألغاز العامية للألغاز الفصيحة شيء ما، تحريفا يختلف باختلاف المتحدث والبيئة وإما شارحة الألغاز العربية .
- **الظاهرة الثالثة:** وهي فترة انتعاش اللغز الشعبي واختفاء اللغز الفصيح، حيث يتم إبداع ألغاز عامية جاءت متباعدة عن الألغاز العربية، وهذا التباعد إما لفظي مع اتفاق في المعنى، أو تباعد في اللفظ والمعنى معا .

إن المتلقي بأخذه للألغاز يكون قد حقق مهمة الحفاظ على التراث، والتعريف به لدى من يجهل هذا النوع من التراث الثقافي المتمثل في الألغاز الشعبية التي بواسطتها نستطيع أن نصل إلى أحداث معينة، وعادات وتقاليد وأشخاص معنيين في قطاع مكاني وفترة زمنية محدودة، ولكن بأسلوب يعتمد على السرد واستثارة خيال السامعين وأحاسيسهم وهم ينصتون، فالمتلقي بانسجامه مع اللغة وشغل تفكيره بإيجاد الحل المناسب، يتطلب منه وقتا ليس بالهين، لذلك لا يهون عليه التفريط في هذا الحل، وصياغته كذلك في قالب فني جميل يصبو من خلاله إلى تشويق متلقٍ آخر، وقيامه بنفس المهمة التي قام بها حتى يمكن الحفاظ على هاته الألغاز التي تمثل الأصالة، وتجعلها محفوظة حتى تفيد الجيل القادم، الذي يجب عليه أن يحمل هذا الإرث، إرث أجداده فبحياته والحفاظ عليه يحيى المجتمع وبموته يموت المجتمع ...

## نماذج من الألغاز:

ونستحضر هنا نماذج من الألغاز الشعبية مع حلولها هدفا في إفادة المتلقي واستفزاز فكره:

### 1 – باللغة الفصيحة :

— اللغز : شيء يكسو جميع الناس، ويكون دائما عاريا ؟

— الحل : الإبـــــــــرة .

— اللغز : ما الشيء الذي جدرانه من ذهب، وماؤه من عسل؟

— الحل : البرتقالة .

— اللغز : ما الشيء الذي كلما كثر أصبح غالبا، وكلما قل أصبح رخيصا؟

— الحل : العقـــــــــــل .

### 2 – باللغة العامية :

— اللغز : حاجيتك على البا والبا جوج خواتات وحدا شحال من خلق عيشات ووحدا هكاك بقات ؟

— الحل : الثدييـــــــن .

— اللغز : خبرتك على خمس تنانس هازين تنوسا لحتنس تيتنس حتى تنس تنوسا ؟

— الحل : اليد واللقمة كذلك واللسان .

— اللغز : خبرتك على السين والسين ستين كرطيطا قلعيها ولا نضربك بزرويطا؟

— الحل : السمـــــــــــــان .

— اللغز : حاجيتك على حاجا عندها سنان ومكتعضش ؟

— الحل : البروسا أو المشط .

— اللغز : حاجيتك على اللي تاكل ما تشبع أو ملي تشرب تموت ؟

— الحل : النـــــــــــــار .

— اللغز : حاجيتك على طيرنا لغطو حنينا بين الجرف والمدينا ؟

— الحل : اللســـــــــــــان .

— اللغز : حاجيتك على الحا والحا حمرا في البنات وخضرا في النبات ؟

— الحل : الحنـــــــــــــاء .

— اللغز : حاجيتك على اللي تجي قدام الضاية وتحشم ؟

— الحل : النعل أو البلغة .

— اللغز : حاجيتك على ثلاثة دحادح أو عايشة وصالح وبلقجيح ؟

— الحل : نعني بثلاث دحادح لمناصب، ونعني بعيشة وصالح البرمة والكسكاس، ونعني ببلقجيح ما يسمى بالقفال

## المراجع

1: أحمد رشيد صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، طبعة 1، 1971م .

2: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، 1411ه/1991م .

3: سعيد علوش وآخرون، الأدب الشعبي، منشورات عكاظ، 1989م، بدون طبعة .

4: إدريس كرم، الأدب الشعبي بالمغرب، الأدوار والعلاقات في ظل العصرنة، منشورات اتحاد الكتاب، طبعة1، 2004م .

5: محمد الكغاط، الثقافة والأدب الشعبيان، تصدر عن دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، بدون طبعة .

6: مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب، دراسة مورفولوجية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، طبعة 1، 2001م/ 1421ه .

7: مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 1 و 2.

# أغنيـــــة سكـــابـــا

**سليمة فريال الشويكي**/ كاتبة من سوريا

أعتقـد أنها الأغنية الوحيـدة التي لا تحتاج لشـرح معناها، أو تفسيره، ونحن لو حاولنا إيجاد معانٍ أخرى لها، فسنكون كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء.

أغنية سـكابا بقافيتهـا الرائعـة، الحنونة، المفتوحة كنافذة رحبة لا تقودك إلى اللحن بشـكل تلقائي فقط، بل تحملك وتعلو بك، وتبعد في سـماء قافيتهـا الممتدة التي لا نهايـة لهـا. فلفظها يدل علـى الطلب من العينين أن يسكبا الدمع على فراق الأحبة، فهي في أصلها أغنيـة الأحزان بامتياز، ثمّ حورت لأهداف أخرى.

إذا قلنا إن أغنية سكابا تذرف مقاطعها الدموع، لا نكون مخطئين، لأنها تعد من أغاني الأحزان عند النساء، وهن يرددن غالباً مقاطع منها، تستدر الدمع، وتمس العواطف. مما يعدونه دواءً شافياً للقلوب التي أثقل عليها الحزن وتراكم فيها جبالاً، لا سبيل لإزاحتها، أو تبديدها سوى بالغناء الحزين. الذي يفتح نافذة للروح تشتم منها رائحة الأمل في الحياة. والسبب الثاني أن في بعض مقاطعها عبرة عما مر في حياة الناس، وصوراً لأحزانهم تجعل أهل الحزن يشعرون بأن الحياة لا تترك أحداً ينعم بنعيمها كله، دون أن تمد يدها وتذكره بقسوتها وسطوتها، وهي من ناحية العروض من البحر الوافر.

وإذا قلنا إن سكابا بعيدة عن تصوير حالات المحبين ووصف مشاعرهم، نكون مخطئين.

ومما يؤيد أن سكابا من أغاني الحزن، هذا المقطع من أغنية يا مشمل:

**يا ويل يا ويلي من البابا**

**همي وبلايي مـن البـابا**

**بالله لا تغنوا عسكابا**

**بيجوا أحبابـي عابالـي**

فسكابا ليست للحزن فقط ولا للحب فقط إنها مثل كل الأغنيات التي غناها الناس، شرحت أحوالهم في السراء والضراء، حكت عن معاناتهم، حكت عن أعمالهم، ومشاكلهم في كل حالة مروا بها، ولكن ما يجعلها في عداد الأغاني التي تستدر الدمع هو قافيتها الرقيقة، وليس كلمات مقطوعاتها التي لا تختلف عن سواها كثيراً.

ما دمنا نوهنا إلى أنها تعد من أغاني الأحزان، تصبح بهذا أغنية أنثوية، تناسب المرأة لرقتها، وتناسب المرأة لإيقاعها المنخفض، فهي أغنية الأمهات لأطفالهن كي يناموا، وأغنية الجدات وهن يستعرضن العمر الذي مضى، وأغنية الشابات اللواتي يودعن حبيباً، أو يصبن بنكسات الحب المتوقعة.

أما صلاحيتها كي يغنيها الرجل، فقد يرددها وهو يعمل منفرداً في أرضه، أما أن تغنى بين الرجال، فلا تصلح الأغنية لهكذا موقف. وعن صلاحيتها للرقص في الدبكة أقول: إن أولئك الناس كانوا قادرين مع آلاتهم الموسيقية المحدودة لتطويع أي لحن كي يغدو صالحاً للرقص، ومن يغنيها عادة هي المرأة بصوتها الحنون كي لا تفقد رقتها ...

ونلاحظ في سكابا نفس مسيرة مقاطع الليا، فالليا كانت تبتدئ معظم مقاطعها بـ(قومي العبي) وهنا نجد إشارة وتنبيه يقول: (شوف الزين). وهذه المقدمات للمقاطع لن تنحصر في هاتين الأغنيتين، بل سنجدهما في أغاني أخرى وقد تكون هذه الكلمة التي يبتدئ بها المقطع أشبه بالقافية الابتدائية، تعطي المستمع شعوراً أن الأغنية قصة واحدة جرت في مكان معين. مع أنه لا لزوم للعودة والتذكير بأن هناك مطلعاً لكل أغنية بنيت عليها عدة شطور، ثم تناقلها الناس وبنوا عليها، وأضافوا شطوراً أخرى هنا وهناك. كما تقلد خياطة ثوب رأيته، بخاصة بعد أن يعرفوا اللحن. فأنا أشعر أن وضع القالب الموسيقي، أصعب من وضع القالب اللغوي. ولكن اللغة توحي باللحن أيضاً.

وسنرى بعد هذا أن أغنية سكابا تتحدث عن الحب أكثر مما يظن أنها أغنية الأحزان.

### لازمات سكابا:

لازمات سكابا تختلف عن سواها فبعضها عبارة عن شطرين متكاملين يشكلان قصة قصيرة ويصفان موقفاً يتجلى للذهن وتكاد تتصوره العين لوضوحه منها:

**سكابا يا دموع العين سكابا**

**وحدِك وحدِك لا تجيبي حدابا**

**وإنْ جيتي وجبتِ حدا معاكِ**

**تا هدْ الدار واجعلها خـرابـا**

وبعضها عبارة عن شطر واحد:

سكابا يا دموع العين سكابا

إلـك اللـه يـا المالـك حـدابـا

أيضاً:

سكابا يا دموع العين سكابا

طير الشام يا مسلـي الغرابـا

أيضاً:

سكابا يا دموع العين سكابا

تعذبنـــي ولا بحمـل عـذابـا

أيضاً:

سكابا يا دموع العين سكابا

أهـلك بالشام وأهلـي بحلابـا

سكابا يا دموع العين سكابا

على الحلوين وابكوا يا شبابا

**مقاطع سكابا:**

شوف الزين يا يوما أشوفُـهْ

حسن وحسين ومحنى كفوفه(1)

وحق الله يوم اللي ما شوفه

هاك اليوم أصعب مـن سنـابا

شوف الزين يا يوما أشوفـُهْ

حسن وحسين ومحنى كفوفه(2)

يا حيف الزين ويضيع معروفه

يبـــدل البـــاز بطيـر الغرابـا

شوف الزين ماشي بالبريّـهْ

الخد أحمر وجوز عيون عسليّهْ(3)

كرمال الزين راح غني غنيّهْ

بلكـــي الـــزين يـردلي جوابا

شوف الزين عَباب المضافي

يتمايـــل ويغنـــي قوافـي(4)

حدو مرقت قلتـــلو عوافـــي

حـــرام الـزين يسقيني عذابـا

شوف الزين يغمزني بعينـو

مرّ الميل من عيني لعينـو(5)

والمحبوب يا ربـي وتعينـو

وتحفظ قامتـو بيـــن الشبابا

1 : صفة الزين تطلق على المرأة كما تطلق على الرجل، ولكنها هنا والأرجح أتت في وصف الرجل، الذي شبه حسنه وجماله بسيدنا الحسن وسيدنا الحسين عليهما السلام. والإشـارة إلى تحنية الكفوف ليست من صفات الرجال، بل النساء، فالرجل العريس يحني خنصره فقط. على أية حال تشابيه الحسن هذه قد تكون للمرأة وللرجل كما أسلفنا، وكلاهما يستصعب اليوم الذي ينأى به عن حبيبه، ويشعر أنه يعادل سنة. ولا أعتقد أنه وجد قبل أغنية سكابا، ولا بعدها أجمل وأسلس من هذه القافية.

– في الشطر الثاني اختلف الأمر كثيراً عن سابقه، ويتجلى لنا أن من حنّى يديه هي المرأة التي زوجت لرجل غير ذاك الذي يحبها فهو بعد أن امتدح جمالها وحسنها الذي يعادل جمال الحسنين في نظره، أبدى شديد أسفه لغلطتها القاتلة، وضياع معرفتها بمعدن الناس هباءً، بعد أن أقدمت على استبدال حبيبها الذي يلقب نفسه (بالباز) أكثر الطيور قيمة وقدراً، وبين من تزوجته، وقد أطلق عليه اسم الغراب، وهو أحط الطيور قيمة.

أما الحناء، فهو الخضاب، ما يخضب به من حناء، وكتم ونحوه، وخضب الرجل شبيه بالحناء. وعبد المطلب أول من خضب بالسواد من العرب، واختضبت المرأة وكل ما غير لونه فهو مخضوب– اللسان.

وعن الكتم، ومن التراث العربي نورد ما جاء في وصف جارية، كاتبة إسمها علم، ووصف الحناء والكتم[1].

**أفدي البنان وحسن الخط من علم**

**إذا تقمعن بالحناء والكتم**

**حتى إذا قابلت قرطاسها يدها**

**ترى ثلاثة أقلام على قلم**

– في أغنية سكابا لا حاجة لترديد لازمتها بعد كل مقطوعة، إنما يتسم الغناء بإعطاء الكلمات الأخيرة مداها براحة ومدّ لطيف. وخلال كتابة مفردات الأغنية نضطر لإعطاء الكلمة نغمتها غير آبهين باللغة التي تتغير كثيراً مع مفرداتها خلال الغناء مثلاً المضافة، تصبح المضافي، والعوافه، العوافي. وقد مرت مفردات كثيرة كتبناها حسب نغم الأغنية[2].

3 : الوصف للمرأة التي تعمل في الأرض، وتستيقظ قبل طلوع الشمس كأنها تسابقها لإحياء الكون وإغنائه، وفي العمل تنشط الدورة الدموية، وتتورد الوجنات.

وأغنية هذا الرجل عبارات تودد، وتقرب من صاحبة العينين العسليتين، والجواب نعم أولا. وليس أغنية ترد بها المرأة عليه مع أن المرأة قد تفعل ذلك إذا كانت موهوبة وقوية الشخصية.

4 : وصف للمرأة ليس بالضرورة أمام بيت شعر يسمى عند العرب مضافة، بل أمام منزل عامر يتسم أهله بسعة حالهم، واستعدادهم لاستقبال الضيوف.

وكون هذا الزين، رأى المرأة تتمايل، فهي الأنثى دون شك والمرأة تحب الغناء في منزلها، وحين تعمل كي تخفف عبء أعمالها. وإشارته إلى القوافي الأغاني المقفاة التي تغنيها هي إشارة إلى تذوقها الشعر وقدرتها على تطويعه في الغناء، بشكل لا يسيء إلى معانيه.

هذه المرأة، التي ربما هي (قوالة) شاعرة، وقد مر بجانبها هذا المغرم، وحياها لإعجابه بها وبتميزها عن سواها، تميزاً يرغبه بها أكثر، ويخشى بعد هذا التودد والوصف أن يكون ردها سلبياً كأنه كأس عذاب يتجرعه.

5 : لا زال الوصف للزينة أخت الزين، التي كحلت عينيها بميل الكحل، فبدت خطوط الكحل

واضحة في عينها حتى شعر أنها امتدت إلى عينيه هو حين أشارت إليه بهدبيها، ربما محيية، أو مرحبة بقدومه. فالمرأة أولاً وأخيراً وغالباً لها الكلمة الفصل في أمر القبول أو الرفض عند كرام الناس. والشطر الثاني على لسان المرأة المرحبة، تتوسل إلى الله أن يكون له معيناً، ويحفظه بين الشباب لتميزه عنهم، ونعود لنقول: إن المرأة تحب من خلال القلب كأم وأخت وابنة فيما الرجل يحب المرأة من خلال عينيه اللتين يسحرهما جمال المرأة وشكلها الخارجي وأين من هذا ذاك؟

طبعاً من غير المعقول أن يقول الشاعر، أو القوال، أو المحب شطراً من الشعر، ويترك تتمته للمرأة كي تقوله، فقد يترجم هو أو هي ما يجول بخاطر الآخر وكأنه يشركه في قول البيت. فالقصيدة تأتي متكاملة من بدايتها، وكذلك الأبيات التي تنسج على منوالها مع الزمن. ولكن القائل من رجل أو امرأة يراعيان ما يخص المرأة من أوصاف وما يخص الرجل كذلك. ولا أرى ضيراً في هذا.

**شوف الزين عند البحر مارق**

**معو أولاد مصر هالسناجق(6)**

**نصب قدامهن أربع بيارق**

**وميتين ألف تخدم بالركابا**

**شوف الزين عند أمي وبيّي**

**رميت سلام ما ردوا عليّي(7)**

**عتبة بيتهم تحرم عليّي**

**طول ما التين يورق والعنابا**

أو:

**عتبة بيتهم تحرم عليّي**

**طول ما الروح والجتّه سوابا[3]**

– من مزايا أغنية سكابا أنها تختصر للإنسان في بيتيها مشهداً كاملاً، أو حدثاً كاملاً، تستطيع بعد أن تتمعن به أن تؤلف عنه قصة، كانت، أوجزت في بيتين من الشعر العامي. وبهذا نشعر أن أولئك الناس الذين تركوا لنا هذا التراث بصوره الرائعة كانوا قادرين على دخول مسابقة أقصر قصة، قبل أن يسود هذا النوع من الأدب بعشرات وعشرات السنين.

6 : في بعض أغاني التراث نرى أن الأغنية تقدم تاريخها بنفسها، ونستنبطها من سياق الكلمات، فتوفر علينا أمر البحث والسؤال، فهنا التاريخ يبدو واضحاً جداً.

والشاعر في هذين المقطعين لم ينظم شعراً فقط، بل أمسك بآلة تصوير خلدت مشهد أولئك الجنود الذين رافقوا إبراهيم باشا في حملته على سورية من عام (1833– 1840) تلك الحملة التي فتحت أمام أبناء الريف مجالاً جديداً تجلى في الإفادة من وجود ذاك الجيش الجرار الذي تحدده الأغنية، بمئتي ألف من المصريين، فقد كان لوجود هذا الجيش حين اتجه شمالاً بعض المزايا التي انتفع منها أهل الريف الساحلي وهو تشغيل الناس في الريف بأجر، لا سخرة كما ألف الناس من الدولة العثمانية. وسنمر على هذه الناحية بشكل أوسع في أغنية (يا مشمل).

وهنا نحن حيال وصف لحالة هذا الجيش الذي عبر به إبراهيم باشا سوريا من دمشق إلى قلب الدولة العثمانية، وهنا وصف امرأة من الريف تعبر عن حال حبيبها معهم وتصف ترتيبهم والمكان الذي مروا به. وصف أتى على لسان المرأة التي تصف الرجل الذي يهمها أمره (بالزين). تصف عمله في نصب الأعلام التي تدل على عدد الفرق التي نصبت أمامها، وتصف قادته وأفراده من المصريين، ومن يقومون على خدمة هذا الجيش الذي يمتطي الخيول والجمال التي تحمل الجيش فهي ركابهم[4].

والسنجق: (الصنجق) ج سناجق، أي اللواء، الراية، وهي فارسية[5].

ومن الزغاريد: (أهلك أمارا، وأنت بيناتنا سنجق) أي ذو مكانة. وهذا يعني أنها أشادت بهم نظراً للموقف المهيب الذي رأتهم فيه، فوصفتهم بالأمراء= السناجق= هذا وستظهر لنا أغانٍ لاحقة بعض الإشارات إلى فترة حملة إبراهيم باشا على سورية في مواضع لاحقة، مثل يا مشمل، ويا بنات اسكندرية وسواها.

**شوفو فوق علوه وجنب ميّا**

**قاعد فـوق عيـون الثـريا(8)**

**عَـددْ حروفهـن عشـره وميّا**

**وعند العـد توهنـا الحسابـا**

**شوف الزين بالبستان يقطّف**

**الخد أحمر والعرق بينطفْ(9)**

**با ابن العم وقف عندك وقفْ**

**حل الكـيس وارميـلي دهـابا**

وقد يأتي الشطر الثاني على هذا النحو:

**شوف الزين عالمشطف يشطفْ**

**الخدأحمروالعرقبينطفْ(10)**

**يا ابن العم وقف عندك وقفْ**

**كلمني وخُد ليرا دهابا(11)**

**شوف الزين من خلوِهْ لخلوِهْ**

**ملبوس الزين فروه على فروه**

**والعشق يا ناس والله بلوِهْ**

**الما بيعرف ما بيعذر حدابا(11)**

7 : لعل الذي ألقى السلام ابن عم الفتاة وقد تزوج من غيرها مما جعل أهله يغضبون من هذه الزيجة، حتى أنهم أبوا ردّ تحيته، وهو بدوره يثأر لكرامته، ويقسم أن لا يدخل منزل أهله مدى الحياة. ما دام التين والعنب يورقان.

وقد تكون الصورة معكوسة، كأن تتزوج ابنة العم من غريب فيؤدي هذا الموقف إلى معاداة ربما أهله الذين رفضوها والأمران واردان.

8 : هذا وصف لشخص رفيع المقام في العلالي من رجل أو امرأة، في جلسته مع أصحابه الكثر في مكان جميل مرتفع، حيث الأرض أثرت ولانت وندیت بعد المطر، وبانت زهورها مفتحة كنجم الثريا، الذي تكثر حوله النجوم الصغيرة، كربيع تلك الأرض.

تلك النجوم الصغيرة من الزهور، هناك ما لا يمكن عدها وقد تاه حين حاول عدها. وما وجهنا إلى وصف الزهور لا النجوم. قوله: عيون الثريا، مما يذكر أكثر بعيون الزهر. إنها جلسة خالدة.

– ثري: فهو أول ما يكون من المطر، فيرسخ في الأرض وتبتل التربة وتلين. والاحتمال الثاني أن يكون المقصود بالنجوم، نجوم السماء اللاتي عدها في ذاك المكان العالي، حيث تتجلى النجوم أكثر، في زمن خلا من التلوث، وليس في زماننا الذي يكاد فيه الشمس والقمر يحتجبان وراء ما خلفه الإنسان الذي يسعى لخراب الكون. وقد يكون قصد بعيون الثريا، كثرة الناس ممن يتمتعون بمراكز رفيعة كالنجوم في المجتمع. (أعيان القوم).

9 : كلا العملين يؤديان إلى التعب القطاف والغسيل، ولكن البستان بزهوره وفاكهته وروائحه العطرة تسلي الإنسان تعبه حتى لو أجهد وتعرق.

أما الغسيل فكان يحتاج إلى جهد كبير لتنظيف الثياب بواسطة مخباط الخشب الثقيل، الذي كانت تدق به الثياب بعد غليها في الماء والرماد، الذي يزيل الأوساخ لأنه يحتوي على الصودا، وهذا الدق لكومة من الثياب، لا يحمر الوجه، ويجعل العرق يسيل كالمزراب، بل يهد الحيل، ويضعضع القوى. وانتقالهم إلى الأنهار وينابيع المياه لما يتطلبه الغسيل من ماء لم يكن متوفراً في المنازل.

والإشارة إلى تورد الخدين، وغزارة العرق من شدة التعب واردة جداً. وإذا تمعنا في طلب الفتاة من ابن عمها لإعطائها الذهب فيكون إشارة إلى غنى، ويسر حالة ابن العم الذي يملأ كيسه الذهب، وتكون إشارة تآلف وعدم كلفة بينهما بعد أن أبدى إعجابه بها، فمن أبناء العمومة ما يوازي الأخوة في كرم نفوسهم، وهنا تتبدى مظاهر الألفة مع ابن العم.

**شوف الزين طالع بالطليعه**

**بتلات شكال بمحارم رفيعه(12)**

**ما قلتلك غيّر هالطبيعا**

**بنـــات النـــاسْ ما بتحمل عذابا**

**ولك مريش يا بنت المعتر**

**كلتي الدوُّ وخليـــتي المختر(13)**

**يلبقلك حرير المقدر**

**وبدلة جـــــوخ تلطـــم للكعابا**

**ولك مريش يا بنتِ المعتَّرْ**

**كلتي الدوُّ خليتي المختر(13/2)**

**يلبقلِكْ المسك والمعطر**

**وتقعـــــدي بحـــد الحبـــابـــا**

10 : انقلبت الآية، فالمرأة تعلم قيمة جمالها في عيني ابن عمها الذي لا يبدو آبهاً بها. فتبادر هي هذه المرة لاستمالته نحوها وتدعوه للتوقف والحديث وربما العتاب، لا تطمع في نقود يملأ بها كيسه، بل تطمع بلقائه، وحتى أنها تبذل المال لقاء المكاشفة التي تصفي القلوب.

11 : كلمة فروة على فروة دليل الغنى وسعة الحال، ولابس الفروة هو الرجل، وتلبس على الرأس اتقاء للبرد في المناطق الشرقية حيث يشتد البرد خلال الليل تلبس الفروة المبطنة بجلد خروف صغير، وهي تعد من اللباس الغالي، لأن بلادنا المعتدلة لم تضطر الناس إلى لبس الفراء، بخاصة أننا نتحدث عن أناس معظمهم من رقيقي الحال الذين طحنتهم ظروف التحكم في البلاد من العثمانيين إلى الفرنسيين إلى الإقطاع. ولبس ذاك النوع من العباءات كان وارداً عند الميسورين من الناس.

**ولك مريش مرمشني هواكِ**

**جفن العين ما يرقد بلاك(14)**

**إن كان بيك ما عطاني ياكِ**

**تاهدُ الدار وأجعلهـــا خـــرابا**

**ولك مريش روحي لأهلك روحي**

**إن جا الموت تا أفديك بروحي(15)**

**تا أعملك خيمة فوق سطوحي**

**ونـــاعورا تغـــني عـــا هالابا**

12 : غالباً توصف ثياب المرأة لا ثياب الرجل، ولكن هنا الإشارة إلى المحارم تخص الرجل الذي كان يزين جيب سترته العلوية الأمامية بمحرمة مزخرفة من شغل المرأة، قد تكون أطرافها مزينة بالخرز والبريق، وعليها رسومات كعصافير وقلوب وسواها. ويرد ذكر المحرمة كثيراً في الأغاني التراثية، إما مضمخة بدموع العشاق، أو تحمل رائحة الأنثى التي تعطرها بماء الزهر وتهديها لمن تحب، أو تكون محرمة حزن زرقاء.

وهذا الذي يزين صدره بمحارم رفيعة، يقصد بها ناعمة من الحرير يسير متباهياً غير آبه بمن تعاتبه وتشرح له عدم صبرها على تكبره، مع أنها تصفه بالزين.

تعريف مريش: المرمش، الأرض التي مرش المطر وجهها، والتي إذا أمطرت سالت سريعاً[6].

والمرش، شبه القرص والحك، بأطراف الأظافر وفي حديث عنزة حنين:

فعدلت به ناقته إلى شجرات، فمرشن ظهره، أي خدشته أغصانها وأثرت في ظهره.

– في رأيي أن المقصود بمريش هو تصغير لاسم ماري من باب التحبب (ولك مريش يا بنت النصارى)[7].

13 : تبتدئ أغنية سكابا كما رأينا بكلمة شوف، لزيادة التنبيه، وعدم التجاهل. أو قد تبتدئ بلفظتي: يا أم الورد يتلوها الترحيب على هذا النحو:

**يـــــــا أم الـــورد**

**يـــــا أمـــــي هـــلابـا**

وبعض مقاطعها تبتدئ بمناداة فتاة إسمها (مريش) أي مريم، وهو إسم تحبب ينتشر كثيراً في الريف الساحلي، وهو عادة كنعانية لم تندثر. ومريم الفتاة المسيحية التي تشير إليها الأغنية أيضاً بنت الريف تحيا جنباً إلى جنب مع جيرانها المسلمين، ولا تستطيع لا هي ولا أحد من شبانهم التهرب من وقوع حالة حب بين هذا الطرف وذاك، فالأمر للقلوب وليس للديانات، ويأتي وصف مريش هذه ليؤكد كما أسلفنا مرات أن الأغنية يتغير مسار بدايتها الأولى التي اعتمد فيها الابتداء بـ(شوف الزين) والتي لاحظنا أنها من القدم بحيث تعود إلى زمن حملة إبراهيم باشا على سورية، وربما قبلها بكثير.

وفي مسيرة الأغنية تحدث حالات جديدة، وقصص جديدة تنضم إليها وإلى نغمتها. ولكننا نستطيع التقاط شيء من التبدلات فيها عن سابقتها. إما من خلال الثياب أو المخترعات الجديدة، أو ما طرأ على شكل المرأة من تغير. المهم نحن الآن أمام جزء آخر من سكابا يتحدث عن مريش وما جد معها.

ويصف الشاعر مريش بأنها ابنة شخص بسيط، فقير، معتر، وهي من هذه الطينة البسيطة الساذجة، وإلا لما أكلت الدوّ: هو اللبن الممخوض (الشنينة) ويقول عن هذه المرأة:

لو كانت حاذقة، ابنة نعم، لكانت ربما أكلت اللبن الذي لا زال يحتفظ بخيراته وزبدته. مما يدل على عدم معرفتها بمصلحتها.

و(الدوّ) الذي أشار إليه هو ليس اللبن الذي انتزع كل ما به من دسم. إنه إشارة إلى رجل فقير بسيط اختارته، ورضيت به، فقيراً لا تسمن الحياة معه ولا تغني من جوع، وتركت الرجل الدسم، الغني، الذي ينبهها إلى جمالها، وإلى ما يليق بها من ثياب كالحرير (المقدر) الجيد، والجوخ الغالي الذي تفصل منه المرأة الميسورة ثوبها الطويل المحتشم، الذي يصل إلى الكعبين، وهو من مظاهر الغنى.

**ولِكْ مريش يا بنت النصارى**

**يبري دينكْ عن دينِ النصارى(16)**

**والشيخ ريحْ تا أعملِك زياره**

**وعند الشيخ تا أكتبلك حجابا**

**غربي بيتهن ناغى الغريري**

**وشرقي بيتهن غرد الطير(17)**

**حبيب القلب كيف تهوى لغيري**

**خلفت الوعد وهويت الغرابا**

2/13: يعاود الرجل إشعارها بالندم على حالتها المزرية، ويبين لها ما يليق بها، وما ينتظرها من النعم التي تحبها المرأة كالمسك والعطور، وجملة:– تقعدي بحد الحبابا– يقصد بها الدلال، والرفاهية التي يعدها بها بعيداً عن العمل المضني والفقر.

14 : حين كانوا قديماً يطعمون دود القز كانوا يمرشون الوريقات الغضة من أعلى الغصن ويتركون رأسه ليعاود النمو، وحين كانوا يمرشونه لإطعام حيواناتهم كانوا يعرونه من الأوراق سوى رأسه. وحين يمرشون الزيتون يخلصونه بأيديهم من الحب كله. وحين يشعر هذا الرجل أن حب مريش مرشه مرشاً، فهو يعني أنه أضناه، وعصف بقوته، وعنفوانه، فبات يقضي الليل سهراناً، يعد النجوم، ويفكر في أسوإ طريقة يحصل بها على مريش، إن لمس من والدها الممانعة والرفض، إنه ينوي الانتقام والتخريب. ما هذا الحب الغريب العجيب؟

ولأن المرش يعني فقدان الشيء وخسرانه يقولون: (فلان راحت ذقنه مرش) أي لم ينله شيئ مما حوله.

15 : لعل هذا المقطع أتى والعاشق لا زال في حالة أمل، وفسحة أحلام واسعة، فأيقن بأن ذهاب مريش إلى أهلها لا يغيره وهو سيظل متعلقاً بها، وسيحاول أن ينال رضاها ورضى أهلها حتى لو كلفه ذلك روحه العزيزة، وهو حيال هذا الأمل يعدها بأنه سينصب لها خيمة فوق سطوحه مثل كل الناس، وسيشيد لها ناعورة هوائية، يحركها الريح فتغني له أهلاً وسهلاً بك– هلابا–، وهو لحن سكابا الجميل. الذي اختصر مشاعر البشر في هذه القافية الرقيقة.

والحقيقة أن وعود هذا العاشق تجلت أخيراً بأنه لا يملك سوى خيمته، وحبه، وأحلامه، والناعورة بصوتها الحزين الذي يعبر عن حالته، وهو يغني عاهلابا.

– هلابا: يقول الشاعر سليمان العيسى (تغني عاهلابا)، لأنها أيضاً على لحن سكابا فهي تبتدئ على هذا الشكل، وتسمى الأغنية هلابا بالواردي:

**هلا بالواردي يمّي هلابا**

**طير الشـام يا مسلـي الغرابا**

هو يرحب بتلك الفتاة التي تتوجه نحوه، وأحسب أن كلمة طير الشام، لا تعني دمشق فقط بالنسبة لهذا الغريب الذي قد تكون غربته لقضاء عسكريته البعيدة عن وطنه الشام سوريا بأجمعها، فهو أطلق على هذا الطير، طير الشام لأنه أقبل من تلك الناحية فسلّى غربته.

وقـد غنت سعاد محمد هلابا لـورد في الخمسينات ولم تغن هلا بالواردي، ويومها خرجت عن لحن سكابا الذي هو نفسه لحن هلا بالواردي، وبعضهم يردده:

**يا أم الواردي يمي هلابا**

**تعـي وحـدك لا تجيبي حدابا**

أي: أقبلي نحوي، تعالي إلـي. يا موردة الخدين.

ونحن لا ننتقد سعاد محمد، وصوتها الجميل، ولكن الموسيقيين الذين التفتوا إلى الأغاني التراثية لإعادة غنائها لم يتركوها على حالها، وموسيقاها القديمة الأصلية، بل غيروا فيها وبدلوا، وأضافوا من موسيقى آلاتهم الجديدة ما لم تكن الأغنية قديماً تمت إليه بصلة. فأين من المزمار والطبل والربابة والعود تلك الموسيقى الكهربائية التي تنفر الروح، وتصم الآذان، وتجرح اللحن القديم وتبكيه.

إن هذه اللازمة التي هي (هلا بالواردي يُمّى هلابا) عبارة عن لازمة من لازمات سكابا، وإحدى مطالعها.

وهي من نسيج الأغنية، ولكن نعود دائماً لنذكر أن الإضافات على الأغنية مع مرور الزمن غيرت المطلع الكلامي ولم تغير اللحن. والمطلع (هلا بالواردي يمي) ترحيب بمن تتجه نحوه، إنها تلك الصبية المبتغاة.

16 : يؤكد المقطع الأول على أن الفتاة مسيحية، حيرت عقل هذا الرجل فأخذ يخطط- ربما قبل التخريب- لأن يجعلها في عداد طائفته من المسلمين الذين يقصدون المزارات تبركاً بها، لما عرف عنها في حياتها، وماضيها من سيرة الصلاح، والإيمان، فغدت بعد الممات تزار، ويطلب منها الشفاعة، والشفاء، نظراً لمنزلتها عند ربها.

فهو يعد بأنه سيجعل مقام الشيخ ريح المعروف في أنحاء الريف الساحلي بقيمته، وصلاحه، مزارها. وسيلجأ إلى الشيوخ العارفين بالله، وبكتابة الحجب، كي يكتب لها حجاباً، يفيد في حالتها، لاستمالة قلبها الذي لم يفز به بعد.

**غربي بيتهن ناغى الغريري**

**وشرقي بيتهن أوضه وعليلي(18)**

**حبيب الروح كيف والف لغيري**

**بتروح الروح ولا مننسى الحبابا**

**هلا بالواردي والورد لأمّو**

**قطفنا الورد طلع الورد لأمّو(19)**

**ورد خديدك يا ما أطيب شمو**

**يشفي العليل وينسي المصابـــا**

17 : راجع الغريري في أغنية اللالا- الشطر (25).

يوجد نوعان للغريري. هناك الطير الذي مرّ ذكره في أغنية اللالا بلحمه غير المستساغ، وهناك الغريري الحيوان الذي يقع بين النمس والثعلب، وهو يحفر في الأرض دهاليز، وأنفاقاً، وهو حيوان ذكي كالثعلب ويسميه الناس (جرّ بطنه) لقصر قوائمه، وطول جسمه، فكأنه حين يمشي يجر جسده على الأرض التي ترتطم ببطنه.

وهنا طبعاً المناغاة، تعود لطير الغرير، وليس للحيوان وكذلك تغريد الطير، إنه يصف منزلاً في خميلة جميلة فيها كل أسباب السرور.

**شوفْ الزين يمرُطْ بعديسو**

**بَركةْ الله تنزِلْ بعديسو(20)**

**يا ريتني كون شي فُجه بقميصو**

**وكيف ما لاح يلولحني الهوابا**

**شوف الزين يمرُطْ بعديسو**

**بركة الله تنزل بعديسو(21)**

**يا ريتني كون شي خيط بقميصو**

**بشهور الصيف والعب يا هوابا**

17و18 : في هذين المقطعين يضعنا الشاعر أمام امرأة يتحدث منزلها، وعلاليه عن طبقتها العالية، وسعة حالها. يضعنا على أطراف خميلة، وبستان، وأشجار يطل عليها المنزل، وهناك يناغي طير الغرير، ويغرد الطير. ومن ذكر الغرير الطير، الذي يتغذى على الأسماك الصغيرة، وما تحويه المستنقعات، والأعشاب الكثيفة. نتبين أن المنزل يتمتع أيضاً بوفرة المياه، مما يجعل المنظر في عين الحبيب ليس شاعرياً فقط، بل يقول أنه لازال يطمح إلى التقرب من أهل هذا المنزل العامر، حتى لو عانى من الجفاء، فهو ينتظر وصل حبل المودة ثانية.

19 : يرحب ويهلل لتلك القادمة نحوه، ويشير إلى أن ورود خدها تشبهها، كأنها أنجبت تلك الورود، فباتت لها كأبناء، مهما نال الحبيب من

تلك الورود، لا تذبل، ليس كمثلها أزهار الطبيعة وورودها التي تؤول إلى الذبول وفقدان رائحتها.

إن ورود خدي هذه الأنثى بمثابة الدواء للمريض، والأنس والسلوى لمن أصابته مصيبة، طبعاً مصيبة الحب هذا ما يقصده. وكان نوّه هذا الشاعر إلى أن (العشق بلوة) في الشطرين رقم (11) الأغنية نفسها. والعشاق يتحدثون حسب ما توحيه معطيات اللحظة التي يعيشونها مع الحبيب.

**شوف الزين يقطف بدراتو**

**بـركة الله تنزل بدراتو(22)**

**يا ريتني كون شي خيط بعباتو**

**وكيف ما مال ميِّل يا هوابا(23)**

**شوف الزين يفلحْ بالفلحاني**

**كسرْ نيري وعطلّي فداني**

**صيحوا لأمي تعجلّي بأكفاني**

**وتجعل قبري عادروب الحبابا**

20 : ابن الريف لا يستطيع إغفال ذكر أعماله الزراعية على اختلاف أنواعها حتى لو غنى بالإنكليزية أو الإسبانية، الأعمال الزراعية حياته، وتعبه، وفرحه، وحديثه، وتاريخه. وهو حين يمزجها مع الشعر، وتنطلق حنجرته بغنائها، كأنه يدون لحظات عمره كي تظل شاهدة على مدى ارتباطه بعمله، وفخره به. وانتمائه إليه.. كما تنتمي الموجة إلى البحر، والغيمة إلى السماء.

وتختلف مفردات اللغة التي يحسن استعمالها، فهو لا يقول حين يقتلع جفنات العدس أنه حصدها، ولا قطفها، يقول كلمة وصفة تناسب نوع الزرع، وطوله، وحتى الوضعية التي يكون فيها حين يقدم على ذلك.

– وكلمة يمرط[8]: فقط تستعمل للنباتات التي يقتلعها الإنسان وهو جالس القرفصاء. مثل الحمص أيضاً.

وكلمة بركة الله، حاضرة دائماً على شفتي ابن الريف، لأن مواسمه تجود ببركة من الله. وخيرها يتضاعف ببركة من الله. ولا يمكن أن يبدأ عملاً كزراعة أو جني محاصيل، أو كيل حبوب أو زيت إلا بعد أن يستفتح باسم الله وبركته.

وأنا أخصُّ بحديثي هذا كل من يتعامل مع الأرض في أرجاء الوطن، وإن الجملة التي تسبق أول حفنة حب تنثر في الأرض للزراعة هي:

(اللهم أطعمنا كي نُطعم)، فالريفي مسؤول عن نفسه وعن إطعام الآخرين أيضاً.

أما تمنيات الحبيبة في فصل الصيف أن تغدو إما (فجةً)، جزءاً من قميص الحبيب، أو خيطاً يجعله الهواء يلتف بالحبيب في غدوه ورواحه، فهذا أرق التشابه والأمنيات بالقرب. وقد ذكر الصيف وشهوره وقت مرط العدس والحمص، والتعب، وحاجة الإنسان لنسمة هواء تجفف عرقه، أو تحرك فجة قميصه.

**شوف الزين تحت الزيزفوني**

**عنب وتين أهلي نطروني(24)**

**سألت الله كرم النطروني**

**تبعتلو اليبس تا شوف الحبابا**

**جاني الموت يا يوما إجاني**

**أتومبـــيل محمل جبخانه(25)**

**قولوا للماما تحضرلي كفاني**

**وتجعل قبري عادروب الحبابا**

21 : قطف الذرة، هو قطع عرانيسها التي تنمو في أعلى قصبة الذرة الطويلة، وهنا يقصد الذرة البيضاء الشامية لا الذرة الصفراء التي يباع عرنوسها في دمشق بـ(25) ل. س في الموسم.

وقديماً وحتى ذهاب المستعمر الفرنسي كان مأكول الفقراء من الناس خبزامصنوعا من الذرة البيضاء التي تشبه حجم حبة العدس ولكنها بيضاء، وكانت تؤكل عوضاً عن القمح، لأن هذا الصنف الغالي كانت تأخذه الدولة العثمانية طعاماً

لجنودها المدللين في أرجاء الإمبراطورية مترامية الأطراف. ولا يبقى للناس ما يأكلونه سوى أردأ الأصناف، الذرة البيضاء التي لا تصلح للطعام إلا بعد خبزها مباشرة حين تخرج ساخنة، طازجة من التنور، وبعدها تجف، وتقسو، وتصبح خشنة يصعب على المرء بلعها. وكنت ترى مساحات من أراضي الذرة الخضراء بسوقها الطويلة التي تربو على طول الإنسان، وكانت تستعمل سكاكين قطافي الذرة لقطفها ثم تؤخذ إلى البيادر مثل القمح، وتدق العرانيس الملأى بالحبوب على حجر مستوية بواسطة خشبة كي تنفصل عن قشرها، ثم يصار إلى طحنها كالقمح وعجنها.

وكانوا يلجأوون إلى خلطها بدقيق القمح كي تغدو مقبولة عند أكلها وتتماسك، وفي النهاية كانت الذرة إما للخبز أو تطبخ كالبرغل وتخلط مع اللبن بعد طحنها.

وقد يتعذر طحنها في الطاحون، فتلجأ المرأة إلى طحنها على جاروشة المنزل مرات كي يغدو طحينها ناعماً، ولكنه يظل خشناً، فجاروشة المنزل لا تفي بهذا الغرض، وهذه الحالات كانت تعوض الإنسان عن الذهاب إلى الطاحونة البعيدة. حين تضطره الحاجة لتحضير طحينه في المنزل، ويسمى خبز الذرة إذ ذاك– خبز الجرماشي– أي الخشن. كما نقول اليوم: لحمة مجرمشة.

وقد ذكرت أغاني العروس هذا النوع البسيط من الخبز الذي كان الناس يحتالون لجعله مقبولاً، بوضع بعض الزبدة عليه إذا توفرت فذكر على هذا النحو:

**عالماش عيني عالماشي**

**طيـــبْ خبـــز الجـــرماشي**

**يا عين عيني بو العروس**

**عطانا العـــروس بـــــلاش**

وفي عهد الانتداب الفرنسي، وعندما نشبت الحرب العالمية الثانية، احتكرت إدارة (الميرة) القمح، والشعير لإطعام الجيوش، فحرم الشعب منه، وندر وجوده، فاضطر الناس لأكل الذرة الشامية البيضاء[9].

ومن الأمثال الشائعة يقولون: (فلان مأكول ومذموم مثل خبز الدرة).

إنه زمن فقر وحرمان، وكانوا يشبهون خبز الذرة كالجلد المقشب في الشتاء والمشقق، ولذلك ذكر خبز الذرة أحد المسجونين قائلاً في سجنه بيت العتابا يصف حاله المؤسفة:

**لأجل عذابنا يا سجن عَمَلوك(1)**

**شوك الصبر يا إخـــوان عمْلـــوك(2)**

**الدهر خوان كنّو حطّ عملوك(3)**

**بيجـــعـــــل أكلهـــــم خـبز الـــدرة**

خنزير الذرة: حين تذكر الذرة يمر بالبال أحد الحيوانات التي ترتبط حياته بها، وهو الخنزير البري، وكان الخنزير الذي يعيش في الجبال يأكل ثمار البلوط، فكان يسمن على هذا النوع من الثمار البرية، وحين بدأ الناس يزرعون الذرة لتعوضهم عن القمح بدأ الخنزير يسطو على أراضيها، ويقطع سوقها الطويلة، كي يطال العرنوس في أعلى القصبة، تلك العرانيس التي تشبه مكنسة مقلوبة إلى الأعلى تملأ الحبوب نهاياتها.

وكان الخنزير لكثرة سطوه على أراضي الذرة، وتخريبها يسمى بخنزير الذرة، لأنه يسمن عند أكلها. وكانت توضع له أفخاخ لصيده عند حدود تلك الأراضي المزروعة بالذرة، ومما يأكله الخنزير دود الأرض ويسمى (السلّ) ينكت عنه بنابه تحت الأرض.

ومن الأوصـــاف التي نقلت من الخنزير إلى الإنسان صفة – مخنزر – وهو ذو الرقبة الثخينة، القصيرة. وكانت تلك الصفة لصيقة أكثر برجال الإقطاع الذين كان معظمهم يتصف بالسمنة والامتلاء، لكثرة انتفاعهم بجهود الآخرين، في حين كان الناس الذين يعملون في الأرض يتمتعون بأجساد خفيفة، رشيقة، نظراً لطعامهم الذي يعتمد على الخضروات وجهادهم الطويل مع الأرض.

ونعود إلى ما بدأنا به، لنقول إن البيتين رقم (22) اللذين يذكران العباية، هما من قول المرأة، لأنها تصف رجلاً يرتدي عباءة، والمرأة لا ترتديها في الريف الساحلي. والعباءة في الريف قصيرة إلى ما دون الركبة لئلا تعيق الإنسان حين يعمل في الأرض.

**جاني الموت يا يوما إجاني**

**سيارا محمله ريحاني(1/26)**

**قولوا لبيّ يحضرلي كفاني**

**ولأمـــــي تغنيلـــي عسكابا**

**جاني الموت قلتلو رسولي**

**قبر صغير ما بيجي عاطولي(2/26)**

**إجوا الملكين حتى يحاسبوني**

**بـــــإذن اللـــــه بـــــردلُن جـــوابا**

إنه تتمة وصف لذلك الرعب الذي كان يضع الشبان بمواجهة الموت المحتم، العسكرية. والشخص الذي يتكلم لم يستفق من موته كي يحكي لنا مشاهداته، بل هو يتكلم عن آخرين، يشعر شعوراً أكيداً أنه سيغدو من جملتهم في عداد الأموات.

الترحيب أو عدم الترحيب بالموت لا يدفع القدر ولكن الشاب يبدي كل ما يحويه قلبه من إيمان بالموت ورسول الموت، ولكنه ولكثرة ما شاهد غيره يدفنون في قلب المعركة كيفما اتفق. دون مراعاة لشخص طويل لا يراعى طوله عند دفنه نظراً للعجلة، وعدم الاكتراث، وبغية التخلص من جثته بأي طريقة بخاصة، أنه ليس بين أهله وأحبته كي ينال تلك الرعاية.

هذا الشاب يرى ما يجري، ويتألم، ويسقط الموقف على نفسه، كأنه هو الميت. لخوفه وتوقعه الموت في معارك الدولة العثمانية، في أرجاء سلطتها الواسعة.

خوف، وخشية تسبق الحدث، تذكر بالمثل: (لسّا ما متنا، بس شفنا إللي ماتوا).

وهكذا يوشك الشاب أن ينطق بالشهادة وهو يبدو مؤهلاً جداً لمواجهة الملكين عن اليمين والشمال، مؤهلا للموت شهيداً، لم يقترف من الذنوب أكبر من ذنبه أنه من رعايا الدولة العثمانية التي تزج بالناس في جهنم.

أغنية سكابا كانت في بدايتها من أغاني الأحزان ثم ما لبث الناس أن غنوا على لحنها أغانيهم العاطفية وسواها.

**شوف الزين بقصرو لمحني**

**جرُ الميل بعيونو دبحني(27)**

**عطوني للشايب المحني**

**تاموت وروح وعيني بالشبابا**

23 : من الأعمال التي تخص الرجل الفلاحة، نظراً لصعوبتها، توكل إليه نظراً لقوة ساعده، ولا تتعاطاها المرأة لرقتها، وعدم قدرتها على التعامل مع ثورين قد يوجهانها بقوتهما أكثر مما تستطيع السيطرة عليهما، وهذا لا يعني أن المرأة نأت كلياً عن هذا العمل حين تقهرها الظروف كموت الزوج، أو غيابه. لقد مارست المرأة كل ما يوكل إلى الرجل من أعمال في مثل هذه الحالات.

ولو أنني سأكرر كتابة مشهد امرأة تحرث في بداية السبعينات من القرن الماضي. فالحقيقة رأيتها بأم عيني، امرأة تحرث على بقرة وحمار، وتجاهد كي تثبت في هذا الميدان الصعب.

وتشير المرأة هنا إلى شاب قوي يفلح أرضها على ثوريها، لقد كانت العادة أن يستأجر القادر من الناس شخصاً يحرث أرضه بأجر سنوي، ونحن حيال امرأة استكرت رجلاً لحراثة أرضها، ومن له الأرض والثيران والمحراث عليه أن يتابع ما يجري عن كثب، فهي حين رأته استحسنته، وأطلقت عليه كلمة وصفة الزين، فالزين ليس بالضرورة أن يكون فارساً، إقطاعياً، ملاكاً، قد يكون ممن يحرثون الأرض وهم كثر أيضاً.

وحين استحسنت الشاب شعرت أن نير حراثتها كسر (وفدانها) ثورها، وهما عادة ثوران. كل هذا شعرت أنه تعطل بسبب دهشتها عقب رؤية ذاك الشاب، الذي وقع في نفسها موقعاً حسناً. أو لعلها شعرت أن في هذا الشعور من الخطأ ما يوازي كسر النير، وتعطيل الفدانين لأنها بذلك تخلت عن مكانتها.

فهذه النظرة، وهذا الإعجاب الذي يلزمه تنازل منها لعدم التكافؤ بينهما. جعلها تقرب نفسها من الموت إن هي فكرت في كشف شعورها ومفاتحة الشاب، فقد اكتفت بالمشاعر الداخلية فقط.

24: العنب والتين و(نظارتهما) حراستهما خلال الصيف، وانتقال الناس للنوم في الكروم، وتلك الأحلام الذهبية التي يشعر ابن الريف أنه يحققها بجني محاصيله، وواجب كل فرد في الأسرة أن يساهم في العمل ليتكامل. كل ذلك يجعل المرأة وهي صغيرة مسؤولة عن رعاية إخوتها، وصبية مسؤولة عن حماية كرمها، وزوجة تتكفل بأرضها، إنها محطات الحياة في الريف، والمرأة تؤتمن على الكرم لأنها تلتزم بالبقاء فيه أكثر من الرجل الذي يتحرك هنا وهناك لأعماله. إنها مقيدة في كرمها لا تبرحه، فهذا أمر أهلها، وهذا الأمر حال دون لقاء حبيبها الذي شاهدته تحت شجرة الزيزفون، ولكنها مقيدة بأوامر الأهل، وبضميرها كأنثى، كل ما فعلته أنها تمنت أن يغدو الكرم بما فيه خراباً، يابس الشجر، علها تعفى من وظيفتها وتلاقي حبيبها.

نرى كثرة الشطور التي تتحدث عن الأعمال الزراعية كما أسلفنا ونوهنا سابقاً، وكل هذا من صميم حياة الريفي. (راجع دلعونا– يا سمسمية عن التين).

**شوف الزين عندك يا مسيحي**

**نصُّ الليل والديوك تصيحي(28)**

**إن كان بدك للعشره صحيحي**

**بنـــات اليـــوم رداديـــن جـوابا**

25 : يعود شرح صورة هذا الحزن، والخوف، والتوقعات السيئة إلى زمن العثمانيين وما كان

يلاقيه الشاب في ذهابه من الأهوال، فهذا الشاب يرى الموت ماثلاً أمام عينيه حين طلب للانضمام إلى تلك العسكرية المخيفة، التي تعد بالموت كل من يذهب إليها. ولذلك هو يشبهها بالموت القادم. ويطلب إلى أمه أن تحضر له كفنه، وأن تجعل قبره على درب حبيبته التي لن تراه بعد اليوم علّها تتذكره.

و(الأتوموبيل) كلمة فرنسية، والجبخانة التي سيتعامل معها، ستكون سبباً في موته لأن من يقتل الآخرين لا بد أن يقتل.

– الجبخانة: تركية، بمعنى الخرطوش. وهي مخزن مواد الحرب والأسلحة الحربية، بمعنى ذخيرة، قيل إنها من الفارسية (جبه خانه) (جبه): درع، و(خانه): بيت[10].

26 : الريحان، النبات الذي يوضع على القبور، ومرأى السيارة أشعره أنها تقلّه إلى مثواه الأخير وهو مغطى بالآس الريحان، ويسأل ثانية بكل حزن أن يحضر والده كفنه وأن تغني أمه سكابا الحزينة عند رأسه، مما يدل على أنها من أغاني الأحزان. وفي الحالتين نتبين أن السيارة صارت تذكر في أحاديث الناس، وأغانيهم الحزينة والمفرحة لأنها من المخترعات الجديدة.

27 : جر الميل، يعني تكحيل العينين – والميل قد يعني المرود الذي يستعمل للتكحيل، وقد يعني نوعية الكحل إن كان من الإثمد أو من زيت الزيتون الذي مر ذكره. والمقطوعة من زلف تبين ذلك:

**من فوق سربيوني**

**مـــن فـــوق سـربيوني**[11]

**يا مكحلي للعيون**

**بميـــــال زيتـــونـــي**

**إن الله ربي هوّن**

**والحـبـــايـــب إجونـــي**

**تا دق طبول الفرح**

**بعـــــــزْ وكيـــفـيـــــا**

والإشارة هنا إلى منطقة يكثر فيها الزيتون، ولا غرابة أن يصنع الكحل من هباب الزيت.

وفي الأغنية التي نحن بصددها، يشيد الرجل بطريقة تكحيل عيني هذه الفتاة. لأن لكل أنثى طريقتها، وقد يختلف بين هذه وتلك، وهذا يعتمد على الذوق، والفن في إظهار الجمال من غير ابتذال. فنحن لو عدنا إلى أغنية اسمها: (هوني يا سمرا هوني) نقرأ فيها المعنى نفسه الذي يقول: إنهم في منطقتها، بلدتها، أي قريتها الكبيرة ساروا على طريقة تكحيلها لعينيها، أعني النساء، لأنها فنانة في هذا الأمر.

**والسمرا أحلى وأحلى**

**وشـــــو ما لبسـت يصلحلا**

**بالبلد جروّا كحلا**

**والغـــــــرّا بـــزبد مدهوني**

وهكذا نرى أن جر الميل، وتكحيل هذه المرأة لعينيها التي تطل من قصر، جعل هذا الشاب قتيل نظرتها وهواها.

في الشطر الثاني: الفتاة تتحدث عن نفسها كما عهدنا في أبيات كثيرة يتوازع نصفها الرجل، والنصف الثاني المرأة للتورية، سواء أكان من ألفها الرجل أو المرأة.

فكحيلة العينين تبوح للشاب بأن أهلها زوجوها لرجل عجوز، محني الظهر، لا تطيقه، ولا يليق بها، وستبقى مدى الدهر تتحسر لأنها لم تتزوج من شاب يماثلها في عمره.

ونستطيع أن نضم هذه المقطوعة لعشرات المقطوعات القادمة، والتي مضت والتي تشكل صفحات الظلم الواقع على المرأة واستغلال شبابها، من أجل المال والجاه.

فالقصر الذي تطل منه المرأة يعود لزوجها الغني وليس لأهلها، وهو موقف شاكية غدت لا تملك من أمرها سوى الشكوى، ونظرة الحسرة.

(28): كما الأغنيات السابقة يتجلى الفرق شاسعاً بين الزمن القديم الذي سادت فيه أغنية سكابا، والذي تحدثت عن حملة إبراهيم باشا،

وبين ما لاقاه عاشق تلك الفتاة – التي أطلق عليها دائماً صفة الزين – من محاولات لاستمالتها، وترغيبها، وإقناعها بشخصه، وهي تتمنع عليه، ربما خجلاً، وربما وفاء لرجل قبلت به زوجاً، أو خطيباً مقبلاً، وبين هذين الشطرين اللذين يظهران مدى الاختلاف والتغير الذي طرأ على حياة الفتيات ممن يختلطن بالآخرين، ويحيين حياة فيها مساحة حرية تبيح السهر حتى يصيح الديك صباحاً، وهو في عرف أهل الريف بداية النهار والعمل.

وهو أطلق كلمتي (نص الليل) للتأكيد على طول السهر والوقت المتأخر، فالريفي ينام في الساعة التاسعة ويستيقظ حين يجهجه الضوء.

وهو لاستغرابه من هذا السلوك الذي استنكره من الفتاة السهرانة، غير الآبهة بالتقاليد، علق قائلاً:

الحقيقة إذا كنت تبحث عن زوجة حقيقية، مطيعة، لا تشبه هذه الفتاة ومثيلاتها، فإنك لن تجد مطلبك اليوم، لأن الفتاة بعد أن تعلمت، وعرفت بعض حقوقها، وآنست من بعض الناس قبول مطالبتها بحريتها، أمثال هذه، من الصنف الذي يتعب الرجل لا يصلحن للزواج لأنهن لا يسكتن على الضيم، والإساءة من قبل الرجل بل يجابهنه بالأجوبة والتحدي.

لا شك كان هذا بعد الأربعينات من القرن الماضي حين شعر الرجل هذا الشعور الجديد. الذي سيجعله يحسب حساباً أنه يتعامل مع المرأة كإنسان وليس كجارية تسكت على الضيم.

وهكذا ونحن ندون ما جاء في سكابا نشعر أننا قلبنا صفحات (167) عاماً مضت على تلك الأغنية، ولا نعلم كم تمتد في عمق الزمان أكثر، ربما لمئات السنين طالما أن العين تسكب الدمع كلما وقع القلب والمشاعر في أزمة.

ونعود لنقول:

سكبت الماء سكباً، أي صببته، وماء مسكوب، أي يجري على وجه الأرض من غير حفر، وغيمة سكوب، مدرار مشبعة بالمياه.

## الهوامش

1: الكتم: نبت يخلط بالحناء، إذا طبخ صار مداداً.

2: من كتاب: ديوان المعاني لأبي هلال العسكري، اختار النصوص: أحمد سليمان معروف. منشورات وزارة الثقافة / دمشق.

3: الروح، والجته: يعنون بها الروح والجسد في فترة الحياة، والجته، هي الجثة بعد مفارقتها للروح.

4: الركاب: اللسان.

5: دمشق في مطلع القرن العشرين، مصدر سابق.
حوادث دمشق اليومية، جمعها: الشيخ بديري الحلاق (1741–1762م)، نقحها: الشيخ محمد سعيد القاسمي، القاهرة (1959).

6: الموسوعة العامية، ياسين عبد الرحيم.

7: د. يوسف نعيسه.

8: مرط، المرط: نتف الشعر، والريش، والصوف عن الجسد.– اللسان.

9: يوسف نعيسه.

10: الموسوعة العامية.

# المظاهر الدرامية لفنون الفرجة الشعبية

**أيمن حماد** / كاتب من مصر

يقصد بمظاهر الفرجة الشعبية تلك العروض التي كانت تؤديها الفرق الجوالة في الساحات العامة والشوارع، وأهمها: عروض خيال الظل والأراجوز وصندوق الدنيا، والمحبظين، وتعتمد هذه العروض على المحاكاة والتقليد والتمثيل الهزلي أمام الجمهور من خلال حفلات السامر الشعبي.

وترد أقدم إشارة إلى وجود فن مسرحي يؤديه البشر في مصر كما يقول د. علي الراعي في كتاب الرحالة كارستين نيبور الذي وصل إلى الإسكندرية في سبتمبر 1761م، ومكث في مصر سنوات طويلة مخالطاً سكانها من مصريين وأوربيين، وقد وصف نيبور عروض الشوارع والساحات، التي كان يؤديها الممثلون في ذلك الوقت، فأشار إلى فن الغوازي، الذي تؤديه فرقة راقصات ينتمين إلى الغجر بمصاحبة الموسيقى، سواء في الشوارع أو البيوت في مناسبات الأفراح، وأشار أيضاً إلى فني الأراجوز وخيال الظل، وكذلك فن الحواة، وهي من الفنون المنتشرة في أرجاء القاهرة، إضافة إلى القراد الذي يلبس قرده ملابس البشر، وكلها كانت تقدم بغرض التسلية والإمتاع والسخرية، سواء كانت عن طريق التمثيل المباشر والمرتجل الذي يؤديه الممثلون أنفسهم، أوعن طريق الوسائط، أي الدمى المستخدمة في هذه التمثيليات[1].

## وأهم مظاهر هذه الفرجة الشعبية ما يلي:

### 1ـ خيـــال الظـل

وهو عبارة عن ظلال عرائس من الجلد أو الورق المقوى تظهر على ستار من القماش الأبيض الخفيف، وقد وضع خلف هذه العرائس مصباح ليعكس ظلالها على الستار، وهذه العرائس مكونة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل وقد اتصلت بها وبأجزائها خيوط تتجمع في يد صاحب الخيال، وعن طريقها يحرك تلك العرائس وقتما يشاء ووفق مقتضيات الحوار الذي يجريه على لسان الشخصيات[2].

وقد اختلف الباحثون في تحديد الموطن الأصلي لخيال الظل، فمن قائل إنه نشأ في الهند، وقائل إنه نشأ في الصين ومن أنصار هذا الرأي يعقوب لانداو الذي يؤكد أن الصين هي مهد خيال الظل، وأن هذا الفن قد عرف طريقه من الصين إلى بلاد الشرق الأوسط بواسطة المغول في القرنين الثاني والثالث عشر الميلاديين[3].

بينما يرى د.عبدالحميد يونس أنه من الصعوبة بل والاستحالة تحديد الموطن الأصلي لهذا الفن، نظراً لتشابه وتماثل المراحل التي تمر بها الشعوب، وهي تعكس أنماطاً متشابهة في التعبير الشعبي، بالإضافة إلى أن الشعوب قد تبادلت التأثير والتأثر في فترات الهدوء والحروب معاً، ويرجح د.يونس أن تكون هذه النشأة في الشرق الأقصى في منطقة متسعة تشمل الهند والصين معاً[4].

وأقدم الإشارات التي وردت إلينا عن معرفة مصر لهذا الفن ما روي عن حضور السلطان صلاح الدين الأيوبي عرضاً لخيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل وكان ذلك سنة 1171م – 567هـ، فقد ذهب العلامة أحمد تيمور إلى أن أقدم ما وصل إلينا عن وجود خيال الظل ومن اشتغل به إنما يرجع إلى العصر الفاطمي، وأنه كان من ملاهي القصور في تلك الآونة، ثم انتقل من قمة الهرم في الكيان الاجتماعي إلى أن أصبح فناً شعبياً مرتبطاً بالأعياد والمناسبات المختلفة، وكان السلاطين يستخدمونه في الدعاية لأنفسهم،

وأول إشارة يعتد بها في ذلك هي تلك الرواية التي قرنت خيال الظل بالبطل صلاح الدين[5]، كما أن ابن إياس قد ذكر في تاريخه أنه في عام 855 هـ (1451م) رسم جقمق السلطان بحرق شخوص خيال الظل جميعها، وذكر أيضاً «أن السلطان سليم شاه لما كان بالمقياس أحضر في بعض الليالي خيال الظل فلما، جلس للفرجة قيل إن المخايل صنع صفة باب زويلة وصفة السلطان طومان باي لما شنق عليها، وقطع به الحبل مرتين فانشرح ابن عثمان لذلك وأنعم على المخايل في تلك الليلة بثمانين ديناراً، وخلع عليه قفطاناً محملاً بالذهب، وقال: إذا سافرنا إلى اسطنبول فامض معنا حتى يتفرج ابني على ذلك، ويرجح أن هذا هو أول عهد الأتراك بخيال الظل»[6].

ومن هنا يمكن القول بأن مسرح الظل في تركيا قد اقتبس من مسرح الظل في مصر في القرن السادس عشر، حسب الرواية السابقة، بالإضافة إلى الأدلة التي تشير إلى أن لاعبي خيال الظل المصريين شوهدوا في تركيا في القرن السابع عشر لإحياء مناسبات الزواج السلطانية، وكان من بينهم لاعب العرائس الشهير داوود العطار[7].

وتسمى التمثيليات التي يعرضها صاحب الخيال باسم البابات ومفردها «بابة»، أي تمثيلية، وأول من أطلق عليها هذا الاسم محمد ابن دانيال الموصلي، الذي قدم القاهرة إبان حكم الظاهر بيبرس سنة 665هـ، وهو في التاسعة من عمره، فتتلمذ على شعرائها وأدبائها، وتخرج عليهم في الأدب، واشتغل بالكحالة بعد أن أكمل دراسة طب العيون[8].

وقد خلّف لنا ابن دانيال ثلاث بابات، الأولى بعنوان: «طيف الخيال»، وهي تقدم لنا صورة واقعية للمجتمع المصري في القرن الثالث عشر من خلال بطلها «الأمير وصال» الذى يرغب في الزواج بعد أن ملّ حياة العبث ومعايشة الجنس الشاذ وتابعه طيف الخيال الناصح الأمين، والثانية بعنوان: «عجيب وغريب»، وهي عبارة عن اسكتشات مضحكة واستعراض للحياة وأرباب المهن المختلفة التي تمثل نماذج بشرية واقعية من المجتمع المصري، أما البابة الثالثة فعنوانها: «المتيم والضائع اليتيم»، وهي تدور حول الغرام والغزل وبها حركات ماجنة فاحشة، وتصور ما يدور في المجتمع من علاقات شاذة، وذلك من خلال مناقرة الديوك ومناطحة الكباش والثيران[9].

وبالإضافة إلى هذه البابات الدانيالية هناك بابات أخرى ألفها مصريون، وتعد فنا من فنون الأدب العربي المصري في القرن السابع عشر الميلادي، وتمتاز هذه التمثيليات المصرية عن غيرها بتعدد مؤلفيها؛ فهي ليست من وضع مؤلف بعينه، بل من تأليف ثلاثة، وهم: الشيخ سعود، والشيخ علي النحلة، وداوود المنادي أو العطار، وأبرز هذه البابات: لعبة التمساح، التي تعرض لنا صوراً من الحياة المصرية في تلك الفترة، ولعبة المنار أو حرب العجم، وقد وضعت خصيصاً لتصوير الحروب الصليبية، ولذلك سميت بـ «حرب العجم»، ووقعت حوادثها في الإسكندرية[10]، إضافة إلى بابات أخرى كثيرة مجهولة المؤلف ذكرها الدارسون لهذا الفن[11].

ويطلق على اللاعبين في خيال الظل كلمة

المخايل أو الخيالي، وهو اللاعب المتخصص في تحريك الشخوص، «ذلك لأنه لم يكن ممثلاً بشخصه، وإنما كان يتوسل بالخيال أو الصورة، كما أن الجمهور المتذوق لهذا الفن على اختلاف طبقاته كان يدرك تمام الإدراك أنه فن يقوم على التخييل أو الإيهام»[12].

ويتفاوت عدد اللاعبين بين ثلاثة وأربعة وخمسة، وهؤلاء المخايلون كان لهم رئيس يقوم بدور المخرج، حيث ينظم حركات الشخوص، ويربط بين سياق الأحداث، وعرف منذ القرن السابع الهجري باسم «الريّس»، وسبق أن استعمله ابن دانيال في باباته[13].

إن درامية هذا الفن تبرز من خلال سمات عروضه، فهناك مكان العرض، وهناك الشخوص المتعددة، وهناك المواقف والموضوعات المستمدة من واقع المجتمع، وهناك كذلك الحوار بين الشخوص الغزير بالألفاظ والعبارات الفكاهية والجنسية، وهناك جمهور المتفرجين. لكن رغم توافر كل هذه العناصر، فإن المسرح الظلي لم يمثل الفن المسرحي المتكامل بكل مقوماته المعروفة في العصر الحديث، فهو يفتقد الشروط التي ينبغي أن تتوافر في التمثيلية الحقة، «وأهمها التحليل النفسي الدقيق لأشخاص القصة والصدق الفني في تتابع مشاهدها، والتركيز على الفكرة التي هي محور القصة، ثم عمق النضال القائم بين شخوصها، ومن ناحية أخرى فإن المواضيع التي تعالجها قصص خيال الظل تجعل منها وثائق محلية ترسم ملامح الحياة الاجتماعية والسياسية أكثر مما ترسم ملامح الإنسان»[14]، ومن ثم فإن الصلة الفنية والتاريخية بين هذه العروض ومثيلاتها وبين المسرح العربي الحديث تكاد تكون منقطعة، وهذا ما أشار إليه جب بقوله: لقد أفلتت الفرصة المواتية وبقي مسرح الظل وما أشبهه على حالته الجنينية فماتت الدراما العربية في مهدها»[15].

وعلى الرغم من عدم وصول مسرح خيال الظل إلى الفن المسرحي المتكامل المقومات –كما ذكرنا آنفاً– فإن هذا الفن كانت له آثار واضحة وباقية على الكوميديا المصرية؛ «فقد تسربت شخوصه وأساليبه إلى الفصول المضحكة التي عرفتها البيئات الشعبية في الريف والمدينة، وخاصة في بداية القرن التاسع عشر[16]».

إن الفضل العظيم الذي أسداه مسرح خيال الظل إلى تاريخ الحضارة العربية –كما يقول يعقوب لانداو– يتجلى في «أنه حفظ للأجيال المستقبلة من أبناء السلف أفكارهم التي قام بتسجيل القليل منها، وكذلك عادات تلك الأجيال الغابرة، ومن ناحية الفن يتضح أنه مهد الأرض لوصول واستقبال وسيلتي التسلية الأوربيتين، المسرح والسينما، وتكاتف معه في هذه المهمة رواة القصص في عروض «المحاكاة» التمثيلية، وفي العروض التي قدمها لاعبو المسرحيات العاطفية، وإن كان خيال الظل في هذه المفاضلة أكثر أهمية منها»[17].

وإلى ذات المعنى يشير د.علي الراعي مبيناً أن هذا الفن، وإن لم يتطور إلى مسرح للتمثيل البشري، فقد «ظل محتفظاً للفن المسرحي بعناصره الرئيسية –التمثيل عن طريق صور وظلال لا يهم– وعن طريق الحوار، ونوع القصة مضافاً إلى هذا كله مشاهدة ترفيهية منوعة تقدم أمام جمهور، في دار مغلقة، أو في مكان مفتوح يقوم مقامها، وبهذا حفظت لنا فكرة المسرح، وجنبت الاندثار، واستقرت بين عادات الناس عادة الذهاب لمشاهدة التمثيل»[18].

ولعل أكثر من تأثر بعروض خيال الظل في مسرحنا المصري الفنان علي الكسار، فقد استمد

شخصية «البربري المهرج» من عروض السامر الشعبي وبابات خيال الظل، ومن أهم أعماله في هذا المجال مسرحية «بنت الشبندر» التي كتبها أمين صدقي، ومسرحيات «القضية نمرة 14»، و«سفير توكر» و«ناظر المحطة»[19]، وغيرها.

وممن تأثر بعروض السامر وخيال الظل بعد ذلك، كل من يوسف إدريس في مسرحية «الفرافير» (1964)، ورشاد رشدي في «اتفرج يا سلام» (1965)، ومحمود دياب في «ليالي الحصاد» (1967)، وغيرهم من الكتاب فيما بعد.

## 2 ـ الأراجوز

الأراجوز أحد أشكال الفرجة الشعبية التي تنتمي لما يعرف بمسرح العرائس، وهو عبارة عن دمية قفاز، حيث نجد رأسه مصنوعة من خامة خفيفة صلبة كالخشب مرسوم عليها وجه ذو تعبيرات حادة، وتنتهي من أعلى «بطرطور» أحمر، ويداه قطعتان من الخشب، ويتم التحكم في الأراجوز ـ الدمية ـ عن طريق اليد، حيث يقوم اللاعب بتحريك العروسة دون أن يراه أحد من جمهور النظارة، ولهذه العرائس ملابسها الخاصة، التي يتم تصميمها تصميماً يدل على الشخصية التي تمثلها وتتفق مع أدق خصائصها[20].

وقد عرف فن الأراجوز في مصر خلال القرن السابع عشر، وتبلورت شخصية الأراجوز الذي كان يقوم بالبطولة في التمثيليات التي تقدمها عرائس القفاز، وانتشر في المدن والريف، وهو أقرب إلى التهريج الشعبي وكانت تمثيلياته تقوم على الارتجال[21].

ويصف لنا د. على الراعي بعضاً من عروض الأراجوز التي شاهدها قائلاً: «ولا زلت أذكر بعضاً من حفلات الأراجوز التي شهدتها في صباي في ساحة الاحتفال بالمولد النبوي بمدينة الإسماعيلية، وفي إحداها كان الأراجوز يعرض اسكتشاً قصيراً عن العلاقة بين زوج وزوجته، الزوجة تأتي لزوجها شاكية، فالعجين عليها والخبيز عليها وكنس الدار عليها .. الخ، ويحاول الزوج أن يهدىء من روعها، وأن يطيب خاطرها، لكنها ترفض السكوت، بل تنتقل من الشكوى إلى الردح والشتائم، فيمضي الزوج في محاولة استرضائها المرة بعد المرة دون جدوى، وتتحول الزوجة من الشتائم إلى العدوان اليدوي، وفجأة يغيب الزوج خلف الساتر ثم يظهر ومعه هراوة ينهال بها ضرباً على زوجته التي تهدأ وقتها وترضى، ثم تتحول علاقة التماسك بالأيدي بين الاثنين إلى علاقة جنسية تظهر أمام المتفرجين حركاتها الرئيسية، ويكون من نتيجتها أن تحمل الزوجة ويظهر وليدها على شكل دمية صغيرة»[22].

إن هذه العروض التي يقدمها الأراجوز، رغم بساطتها وعدم نضجها الفني، فإنها كانت تعبيراً عن هموم المجتمع ومشاكل الناس عن طريق إبراز العيوب ونقدها ممثلة فى شخصية الأراجوز، التي تناولت شخصيات كثيرة بالنقد والتقريع، «فقد انتقد الأوضاع القائمة، وتناول الطبقات الحاكمة بالنقد والسخرية بالتلميح والتصريح، وكان من أحب وسائل التنفيس عن صدور الشعب المصري من ظلم الحكام، فالأراجوز كان يقدم بعض البطولات الشعبية، أدهم الشرقاوى، حرب بورسعيد، حارة اليهود، بل إن صفع القفا التركي أو المملوكي عريضاً وطويلاً، ثم الضرب عليه بصفعات الأراجوز يعد شكلاً من أشكال المقاومة، مهما كانت درجاتها»[23].

وقد اتسمت تلك العروض بعدة سمات منها: تنميط الشخصيات؛ فشخصيات مسرح الأراجوز شخصيات نمطية ثابتة مثل: الأراجوز، زوجته، ابنه، الشحات، البربري، الحانوتي، الشاويش، الحرامي .. الخ، ولكل منها سماتها الخاصة بها، والتي تميزها عن غيرها من الشخصيات، فالأراجوز، على سبيل التمثيل، «خليط من المكروطية القلب، والشجاعة عند الحاجة، والجبن عند الضرورة، وسعة الصدر حيناً ثم الثورة المسلحة بالعصي دائما حيناً آخر»[24]، أما زوجة الأراجوز فهي دائماً: الشاكية من زوجها، الثرثارة، العنيدة، الذكية.

ومن سمات مسرح الأراجوز –أو عروض الأراجوز الدرامية– كذلك: الإيحاء بالزمان والمكان؛

فهذا المسرح يوحي بالزمان والمكان دون أن يجسدهما، في الفقرة الحوارية أو الصورة المرئية، إضافة إلى أنه لا توجد ديكورات تحدد هوية المكان أو نوعية العرض المقدم، أما عن اللغة في دراما الأراجوز، فهي لغة متنوعة، فهناك العامية المصرية ذات اللهجات، فالأراجوز يتحدث لغة أهل القاهرة، أما البربري فيتحدث لغة أهل السودان، والصعيدي يتحدث لغة أهل الصعيد، وهذه اللغة تحتوي على بعض الألفاظ القبيحة، كالسباب والشتائم، إضافة إلى الطابع الملهوي الساخر مثل كثرة القفشات والنكات والاعتماد على الضحك، وهناك أيضاً الصراع القائم بين الأراجوز ومن يحاول تعكير صفوه كالضيف أو الزائر الثقيل، فيقوم الأراجوز بمحاولات عدة كي يتخلص من هذا الزائر ويعود إلى نشوته[25].

على أن فن الأراجوز بعروضه السابقة قد ترك أثراً واضحاً على الكوميديا المصرية، وكان أبرز مظهر له هو تحوله من مجرد دمية إلى شخصية إنسانية، وقد تحقق هذا الأثر «حين اكتشف علي الكسار شخصية عثمان عبد الباسط ممثل الشعب الخفيف الظل، الطيب القلب، الطويل اللسان الذي يقول الحق دائماً وأجره على الله، وشخصية عثمان عبد الباسط ـ لو دققنا النظر ـ هي الأراجوز وقد طلى وجهه باللون الأسود، وخرج من أسر فنان بشري يحركه إلى نطاق أرحب ـ نسبياً ـ هو نطاق فنان يحرك نفسه»[26]، وتلك نقطة تحول كبيرة فى ميدان هذا الفن، «فالممثل هو الصلة الحية المباشرة بين المنصة والجمهور، والمسرح كوسيط (Medium) يختلف عن دراما الظل كوسيط آخر»[27].

وتغلغل شخصية الأراجوز في المسرح المصري جعلها تضطلع ببطولة عشرات المسرحيات ـ وخاصة في مسرح الكسار ـ إضافة إلى شخصيات أخرى تسربت إلى المسرح من عروض الأراجوز كالفقي ذي اللسان الفصيح، والزوجة ذات اللسان السليط، «ولم يقتصر تأثير الأراجوز على هذه النواحي فحسب وإنما تجاوز التأثير إلى تقليد هذا المسرح لوظيفة مسرح الأراجوز، تلك الوظيفة الهادفة إلى خلق التسلية وإثارة المرح عن طريق كسر المحرمات التقليدية، وتحطيم التابو الجماعي مثل فضح العلاقة الزوجية ورسمها بصورة كاريكاتيرية مضحكة، والسخرية من الشخصيات الأجنبية ذات السلطة والنفوذ في المجتمع المصري كالتركي والخواجة، أو عن طريق سعي الأراجوز أن يأتي الممنوع من الأشياء»[28].

ثم تطور أثر هذا الفن في المسرح المصري ـ إلى حد ما ـ على يد الفنان محمود شكوكو، فقد كان يلقي منولوجاته الفكاهية مرتدياً «طرطور» الأراجوز، يعلق على الأحداث، ويتندر بالناس، وتلك من امتيازات الأراجوز الدمية ـ على حد قول د.على الراعي ـ ثم تسربت هذه الشخصية مرة أخرى إلى الكوميديا المسرحية المصرية،عن طريق الأدوار التي كان يؤديها الفنان عبد المنعم مدبولي، فقد أخذ من الأراجوز الدمية مكره الشعبي وسلاطة لسانه، وحبه للمرح، وضعفه الدائم أمام المرأة، ثم التهريج بالكلمة والحركة، والفعل، إلا أنه لم يسجن نفسه في شخصية الأراجوز كشكوكو والكسار، بل استعان بروح الأراجوز ليضفي طابعاً شعبياً على شخصياته العديدة التي مثلها وأداها في العديد من مسرحياته[29].

وقبل الكسار وشكوكو والريحانى تأثر مسرح

يعقوب صنوع كذلك بعـروض الأراجوز، ويظهر أثر فن الأراجوز واضحاً فى مسرحية «الدرتين»، التي يمكن اعتبارها أحد أدوار الأراجوز أدخل عليه صنوع بعضاً من التطوير، وهي تعتمد على موقف تقليـدي من مواقف الأراجوز، هـو موقف الرّجل الحائر بين زوجتين»[30].

ومن أبرز من تأثر بعروض مسـرح الأراجوز من كتاب المسرح المصري الحديث يوسف إدريس فى « الفرافير»، وما شـخصية الفرفور بتركيبتها الفنية ومواقفها الكوميدية إلا أثر واضح من الآثار التي تركها هذا الفن، سـواء في الشـخصيات، أو المواقف ،أو الحوار ـ كما سنبين فيما بعد.

## 3 ـ صندوق الدنيـــا

الفن الثالث من فنون الفرجة الشـعبية، التي أثـرت في المسـرح،هو «صندوق الدنيا»، وهو عبـارة عـن عرض متتابـع لمجموعـة من صور الأبطال والأحداث التي مروا بها عن طريق الراوي، الذي يقوم بالتعليق عليها، ووصفها، وإبراز سمات كل شـخصية على حدة، وهذا النمـط من التمثيل يدخـل ـ كما يقول د. عبد الحميد يونس ـ في باب التمثيل على سـبيل المجـاز؛ لأن عارض الصور يتخذ منهج المنشد أو القصاص في السرد وتلوين الصوت، والصورة التـي تعرض يتم تكبيرها عن طريق عدسـات تحدد عدد المشـاهدين لها، وكل واحـد منهم له وجدانه الخاص، وقلما يزيدون في العرض الواحد على أصابع اليد الواحدة[31].

فالسـمة الدرامية في هذا الفن تأتي من خلال عرض الصـور والتعليق عليها عن طريق السـرد والقـص من جانب المنشـد أو القصـاص، إلا أنه يدخل في بـاب التمثيل على سـبيل المجاز –كما أشـرنا– لأنه ليست هناك قصة درامية تتطور إلى الصراع الذي هو جوهر الدراما بمعناها الحقيقي.

وصاحب العـرض هنا يحمل «صندوق الدنيا» على ظهره، الذي هو عبارة عن صندوق من الخشب به فتحات ودوائر زجاجية، ليرى المشاهدون من خلالهـا الصور وهي تمر أمامهم، وهم جالسـون

علـى «الدكة» فـي أماكن تجمع النـاس وخاصة الأطفال، وفي أثناء مرورها يحكي المخايل القصة، بعد أن يكونوا قد دفعوا «ملاليمهم» وأسدل عليهم السـتارة، حتـى لا يختلـس معهم من لـم يدفع، ثم يعلق علـى ما يرويه تعليقات مثيرة تسـتحث الآخرين على المشاركة في المشاهد قائلاً: شوف ياسـيدى وأدي السـفيرة عزيزة اللـي جمالها ما خطرشي وعينها اللي ذي الفنجان وبقها اللي زي خاتم سـليمان ثم وادي ياسـيدى كمان عنتر بن شـداد اللي قتل الفرسـان وأدهش الأنام وكل ده عشان عبلة ذات الدلال والجمال .. الخ[32]».

ويلاحـظ أن القصص التي يقدمهـا هذا الفن بسـيطة في بنائها تقوم على السـرد المصور عن طريق الراوي، الذي يعد عنصراً هاماً في العرض، «فهو يره، يشـرح، يفسر، يعلق، ويدفع بالأحداث إلى ذروتها، وهو فوق كل هذا يمنح الشـخصيات الحياة المؤقتة عن طريـق صوته، فهو يؤدي هنا أبـو زيد الهلالـي ثم هناك الجازيـة، فعن طريق، إحلاله في الشخصية الصورة، ومن خلال التلوين الأدائـى الصوتي يبعث الحياة في الشـخصيات، لإقناع متفرجيه بحقيقة ما يحدث»[33].

وهذه الفنون الثلاثة من فنون الفرجة الشعبية

تسمى بالتمثيل غير المباشر، أي أنها تعتمد على وسائط حتى يتم تقديم عروضها، أما التمثيل المباشر في فنون الفرجة، فإنه يتضمن عروض المحبظين والقرداتية ثم عروض السامر الشعبي، ويقدمها اللاعب أو الممثل أمام الجمهور مباشرة، دون التخفي أو الاستعانة بوسائط كالدمى، وغيرها.

### 4 ـ عروض المحبظين

المحبظون هم مجموعة من اللاعبين يقدمون عروضهم في الاحتفالات التي تسبق الزواج أو الختان في بيوت علية القوم والأثرياء، وهم يجذبون السامعين والنظارة في حلقات يقيمونها في الشوارع والأماكن العامة في مختلف أحياء القاهرة، ويغلب على عروضهم الفكاهات الفجة والأفعال الهازئة والهابطة بغرض التسلية والمتعة للنظارة، وقد استمرت هذه العروض الهازئة الهابطة حتى وقت متأخر في القرن التاسع عشر، عندما بدأ المسرح العربي المستوحى من الغرب[34].

وقد وصف لنا المستشرق إدوارد وليم لين بعضاً من عروضهم التمثيلية، التي كانت تقدم في مناسبات الختان والزواج، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين، ويقدمون عروضهم التي يلهون بها الجمهور وينالون ثناءه بفكاهاتهم، وعروضهم هذه ليس بها نساء، وإنما يقوم بدورهن رجل أو صبي في ثياب امرأة، ومن ذلك تلك الرواية التي مثلت أمام الباشا أثناء الاحتفال بختان ولد من أولاده، وأشخاص الرواية هم: ناظر، وشيخ بلد، وخادمة، وكاتب قبطي، وفلاح مدين للحكومة يدعى عوض، وزوجته، بالإضافة لخمسة أشخاص آخرين هم عازفو الموسيقى والراقصون. ويقول لين: وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص يظهر الناظر وبقية الممثلين، فيقول الأول: «كم قرشاً دين عوض بن رجب؟» فيجيب العازفون والراقصان الذين يقومون بأدوار فلاحين: «مر النصراني بالبحث في السجل»، ويحمل النصراني دواة كبيرة في حزامه، ويلبس لباس الأقباط ويعتم بالعمامة السوداء. فيسأله شيخ البلد: «كم على عوض بن رجب؟» فيجيبه: «ألف قرش»، فيسأله كم دفع؟ فيقول: خمسة قروش، فيخاطب الفلاح قائلا: يا رجل، لماذا لم تحضر النقود؟ فيجيبه: «ليس عندى نقود» فيصيح الشيخ: ليس عندك نقود؟ اطرحوه. فيأتون بجزء من معى منفوخ على شكل سوط ويضربونه به، فيستغيث الفلاح بالناظر قائلاً: «وشرف ذيل حصانك يا بك! وشرف سروال زوجك يا بك! وشرف عصابة رأس امرأتك يا بك!» وينتهى الضرب بعد عدة صيحات، ثم يقاد إلى السجن، وتحضر امرأته تواً لتطمئن عليه فيرجو منها أن تأخذ قليلاً من الكشك والبيض والشعرية وتذهب إلى منزل الكاتب وتستعطفه ليخلصه. فتذهب الزوجة بالهدية إلى منزل الكاتب، وتسأل من هناك عن المعلم حنا الكاتب فيدلونها عليه. فتقول له: يا معلم حنا تفضل بقبول هذه الهدية وأنقذ زوجي الفلاح المدين بألف قرش» فيقول: احضري عشرين قرشاً أو ثلاثين رشوة لشيخ البلد» فتنصرف وسرعان ما تعود بالنقود، وتسلمها إلى شيخ البلد فيأخذها، ويقول: حسن جداً اذهبي إلى الناظر» فتنسحب وقتاً لتتكحل وتتخضب، ثم تقصد الناظر وتحييه. فيسألها عما تريد فتخبره أنها زوجة عوض المدين بألف قرش. فيقول: وماذا تريدين؟ فتجيب: إن زوجي مسجون وأستنجد بمروءتك لتخلصه» وتبتسم وهي تلح في طلبها، وتظهر أنها راغبة في مكافأته عن هذا المعروف. فيقبل ذلك، ويقوم بالدفاع عن الزوج، ويخرجه من السجن»[35].

إن هذه الرواية التي أوردها «لين»، رغم بساطتها، فإنها تصور لنا عن طريق الشخوص

تصويراً حياً ما كان يعانيه الفلاحون من مظالم ومرارة، وما استشرى من فساد بين الحكام ومساعديهم. إنها قد جمعت إلى جانب التسلية والترفيه طابع السخرية والنقد الاجتماعي لما يدور في المجتمع، ومن ثم فهي ناطقة بانتمائها إلى البيئة التي أنتجتها البيئة المحلية المصرية، فهي خالية من التأثير الأجنبي.

ومسرح المحبظين هذا لم يكن مسرحاً نظامياً أو رسمياً، بل كان شعبياً، ونصوصه نابعة من البيئة المحلية والواقع الاجتماعي والسياسي الراهن،إلا أن هذه العروض في تركيبها الفني وطريقة صنع شخصياتها، لا تبين عن أثر فني آخر غير المسرحية الظلية والأراجوزية التي هي من فنون مصر المحلية[36] –كما أشرنا– ومن ثم فإنها لم تمثل فناً مسرحياً متكاملاً ـ كما يرى البعض– فهي لم تكن سوى عبارة عن حلقات لهو وتسلية شعبية مما يبعد بها عن أن تكون أصولاً لبعض الأعمال المسرحية؛ لأنها لم تؤد إلى آثار ذات بال في هذا الصدد، فقد ظلت في أغلبها رهينة الموالد والأفراح والمناسبات الخاصة، إضافة إلى أن معظمها كان هابط الموضوع، بدائي الوسائل والأدوات مما حدا بجمهرة المثقفين والمشتغلين بالأدب إلى عدم اعتداد هذه العروض أصلا للفن المسرحي الحديث عندنا[37].

لكنه على الرغم من ذلك، فإن هذه العروض تركت أثراً واضحاً في المسرح المصري، وخاصة في مجال الشخصيات مثل: الخادم المهرج، السائح الأجنبي، الزوج المخدوع، والغبي المتفاخر، وشيخ البلد، والكاتب القبطي .. الخ، وخاصة في مسرح يعقوب صنوع، الذي استخدم شخصية السائح الأجنبي على نحو قريب من استخدام الفصل المصري له[38]، ذلك الفصل المضحك الذي يتسم حواره دائماً بأنه عبارة عن نثر عامي ماجن مليء بالشتائم والإباحيات، بالإضافة إلى الشخصيات النمطية السابقة الذكر، وقد اشتهر الممثل السوري جورج دخول بتقديم مثل هذه العروض والفصول المضحكة؛ حيث أخذ يقدم عروضه في مقهى «كامل»، وكان بطله «كامل» الخادم يمثل الشخصية المحورية في مسرحه، ثم انتقلت هذه السمات بعد ذلك إلى مسرح نجيب الريحاني الذي برع فيها وأكسبها صبغة مصرية خالصة[39].

### 5 ـ السامر

السامر عبارة عن عرض مسرحي يقام في المناسبات الخاصة مثل الأفراح والموالد، تقدمه فرقة مكونة من عدة أشخاص محترفين للموسيقى والطبل وراقصة والمغني، أما الممثلون فإنهم في العادة أشباه محترفين؛ فهم أصحاب حرف يمارسونها نهاراً حتى إذا ما فرغوا من عملهم وحلّ الليل والسهر انقلب هؤلاء إلى فنانين يقدمون عروضهم في حفلات السامر لإمتاع المشاهدين، وقد كانوا يرتدون أزياء تناسب أدوارهم، ويضع بعضهم الدقيق أو «الجبس» على وجهه، ويلبس طرطوراً[40].

ويصف لنا الأستاذ أمين الخولي عروض هذه الفرق ومسرحها الذي تقدم عليه هذه العروض قائلاً: «الفرقة تتألف من عدة أشخاص كانوا جميعاً رجالاً، ثم دخلت فيهم المرأة بتطور اجتماعي، وكان الطبل يتكون من ريّس ينسب إليه

الطبل، ومع الريس شخص أو شخصان لدق الطبل، وشخص أو شخصان للزمر على المزمار الحديد، ثم الغايش، وهو الراقص الذي حلت محله مع الوقت السنيورة، وهي المرأة الراقصة .. وفي الفرقة الخلبوص، وهو شخصية فكهة ماجنة، ومع هؤلاء مساعدون، وكل هؤلاء ومساعدوهم يؤدون الأعمال الفنية الموسيقية، ويشاركون بأشخاصهم في التشخيص أو التقليعة ويريدون بها الفصل من فصلي التشخيص .. ومسرح هذه الفرقة أو «السامر» في الساحة الشعبية التي توجد في كل قرية وتتسع بطبيعتها لذلك وهي «الجرن» وأرضه مسواة ممهدة من أجل الدراس، وهي بليطة لا تزرع، وفي هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة مفروشة دائرتها بالحصر،أو الدكك، أو الكراسي حسب المستوى، وتكون الإضاءة «بالشعل»، التي تصنع خصيصاً للفرح من خرق ملفوفة على عصي مغموسة في البترول أو ما يشبهه، ويحملها الريس حينما يظهر دوره، أو يحملها أفراد من أقارب أصحاب الفرح، وتوقد الشعلة من الأخرى في تتابع طول السهرة»[41].

من هذا الوصف، الذي أورده الأستاذ أمين الخولي، يتضح لنا أن هذا المسرح (السامر) يتسم بسمات عدة أهمها: أنه مسرح شعبي، أي أن عروضه تقدم أمام الجمهور مباشرة في البيئات الشعبية المحلية، كالقرى والنجوع وفي الأحياء الشعبية بالمدينة أيضاً، فهو لا يحتاج إلى مكان مغلق مجهز لتقديم العرض، بل يكفي تقديمه في تلك الأماكن المشار إليها، وأنه يقوم على تصوير حياة الطبقة الدنيا وتناول مشاكلها، وهدفه إثارة الضحك بشتى الوسائل، وهو بذلك تنطبق عليه سمات الكوميديا الشعبية، التي يشير النقاد والدارسون إلى أن «لغتها مليئة بألفاظ هذه الطبقة وتعابيرها، وكذلك من يقومون بأداء التقليد والمحاكاة كانوا من نفس الطبقة يجيدون تقليدها في مرافق حياتهم، ثم يقومون بحركات مثيرة مضحكة شاذة غير معقولة، وذلك بسبب موضوعات هذه الكوميديا الشعبية، التي تتناول غالباً الغواني والرذائل المتفشية بين هذه الفئات، وحركات الرقص المقلد، أوالمعبر(بانتوميم) .. فالكوميديا الشعبية موضوع تقليد مضحك قصير محلي شديد الارتباط بالبيئة التي نشأ فيها، والأغلب فيه الارتجال، فلا يعتمد على نص مكتوب»[42].

والرواية التي تمثل في السامر «ليست رواية واحدة وإنما هي عدة فصولات بعضها يعمد إلى الإضحاك وبعضها، الآخر يعمد إلى إزجاء الحكم والمواعظ، وهذه الروايات ليس لها نصوص مكتوبة، وإنما لها نصوص أو مواضيع متوارثة، وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون في همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون فيها»[43].

وعلى ذلك، فالنصوص التي تقدم في السامر تقوم –كما ذكرنا آنفاً– على الارتجال، وهذا يعتمد على مواهب الممثلين الذين يرتجلون الحوار، ومن ثم فإن هذه النصوص ليست ثابتة بل متغيرة حسب الظروف، ولهذا نجد للفصل الواحد أكثر من نص تحوي فروقاً أو إضافات، كما أن مهمة الممثل هنا تعد مهمة مزدوجة؛ إذ كان عليه أن يؤلف حوار دوره، وأن يؤديه في الوقت نفسه[44].

الفنان / علي الكسار

الفنان / نجيب الريحاني

والموضوعات التي تقدم في فصول السامر نابعة من صميم البيئة المحلية، وبالرغم من غلبة الطابع الفكاهي عليها فإنها «موضوعات اجتماعية ناقدة تسخر بروح مصرية تلك السخرية اللاذعة بأوضاع سياسية أو اجتماعية، وبغفلة الجندي التركي، وبلؤم الخواجة الأجنبي، واحتياله لابتزاز الأموال .. وهكذا»[45].

أما الشخصية الرئيسية، التي يدور حولها مسرح السامر، فهي شخصية «الفرفور» أو «زرزور»، ويطلق عليه أيضاً «المهرج الهزلي»، وهي شخصية نمطية ثابتة، والفرفور ـ كما يقول يوسف إدريس «مثال صادق للبطل الروائي المصري، الحدق، الذكي، الساخر، الحاوي داخل نفسه كل قدرة على الزيبق وكل مواهب حمزة البهلوان»[46].

وهذه الشخصية تعد سمة من سمات الشخصية المسرحية المصرية، وقد تكررت في العديد من الأعمال والأشكال المسرحية إلى حد «أنها فرضت نفسها فرضاً على كافة الأشكال المسرحية التي وفدت إلى مصر، وترعرعت في المدن مكونة مسارح عماد الدين وروض الفرج القائمة على الروايات المترجمة والمقتبسة والمعربة، وكانت هي السبب –مثلا– في خلق مسرح علي الكسار الكوميدي»[47].

فالكسار تتحقق لديه سمة المسرح السامر الارتجالي بصورة واضحة؛ فقد كان يميل إلى تناول جمهوره كما يتناول فنان السامر متفرجيه، فما إن ينبس فرد من جمهور المتفرجين بتعليق على ما يجري فوق المنصة أو يرسل نكتة حتى يسارع الكسار بالرد عليها على الفور وبأملح، منها مما ليس له أصل في نص المسرحية المكتوب[48].

ومما سبق يتضح لنا أن أبرز الآثار التي تركها المسرح المرتجل والسامر في مسرحنا المصري، يتمثل في استخدام الشخصيات النمطية الثابتة، وهي شخصيات دائمة الوجود في عائلة الكوميديا المرتجلة مثل: الأبضاي والعاشق، والفتاة اللعوب واسعة الحيلة، والزوجة العاشقة المتظاهرة بالبراءة، واللص، والملك، والوزير، والأب العنيد، والعايق .. الخ، فهذه الشخصيات الجاهزة لا يتعب فنان الارتجال في خلقها وإنما يمد يده فيخرجها من المخزن ويدفع بها إلى عمله، تماماً كما يفعل فنان الأراجوز والعرائس»[49].

فإذا أخذنا شخصية كشخصية «فرفور» أو «زرزور» –مثلاً– فسنجدها بتكوينها وتركيبتها، وقد استخدمها علي الكسار في مسرحه، وظهرت كذلك لدى نجيب الريحاني (عثمان البربري، كشكش بك)، وهناك مسرحية الفرافير، ليوسف إدريس التي تعد مثالاً حياً لاستخدام هذا النمط من الشخصيات، وهناك أيضاً مسرحية «ليالي الحصاد» (1967م) للكاتب محمود دياب، ومسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم (1957م)، وفي هذه المسرحيات وغيرها تظهر الآثار التي تركها مسرح السامر بشخصياته النمطية المشار إليها، بالإضافة إلى سمة الارتجال التي تعتمد في المقام الأول على شخصية الممثل الذي يصنع حوار مسرحياته، ويختار لهجته المحلية التي تتفق وطابع الشخصية التي يؤديها، كما أنه ينتقي كذلك النكات والطرائف الفكاهية والتي تتغير من حفلة لأخرى تبعاً لمزاج الجمهور[50] كما أشرنا آنفا.

ومن كل ما سبق يتضح لنا أن «درامية عروض السامر تنحصر في شمولية العرض، فهي تتضمن الكلمة واللحن والحركة، وارتجالية الفصول التمثيلية تبعاً لظروف مكان وزمان العرض، وتلبية لذوق ورغبة المتلقين، واستخدام الأدوات المساعدة من اكسسوارات وملحقات مسرحية وملابس واعتمادها على شخصية محورية هي الفرفور أو الخلبوص[51]» ، إضافة إلى شخوص أخرى تمثل نماذج من المجتمع بمختلف طوائفه وفئاته.

## الهوامش

1: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص 50 وما بعدها، وينظر كذلك رشدي صالح: المسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبوعات الجديد، يونيه 1972، ص 40، 41، د.علي إبراهيم أبو زيد: تمثيليات خيال الظل، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1999، ص 290 وما بعدها.

2: د. محمد مندور: المسرح، دار ومطابع الشعب (دون تاريخ)، ص 21 .

3: يعقوب لانداو: تاريخ المسرح العربي، ترجمة د.يوسف نور عوض، بيروت، دار القلم، 1980، ص21 .

4: د. عبدالحميد يونس: خيال الظل، الدار المصرية للتأليف والنشر (المكتبة الثقافية)، 1965، ص14، وعن نشأة هذا الفن ينظر: د.فؤاد حسنين علي: قصصنا الشعبي: مرجع سابق، ص 78، 79، د. إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، 1963، ص (34–36)، الدمى المتحركة عند العرب لسعد الخادم، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص 71، خيال الظل والعرائس في العالم لمختار السويفى، دار الكاتب العربى، القاهرة، 1967، ص 154 وما بعدها، الإسلام والمسرح لمحمد عزيزه، ترجمة د.رفيق الصبان، القاهرة، كتاب الهلال، العدد 243، 1971، ص 68، 69 .

5: عبدالحميد يونس: خيال الظل، ص 17، د.إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، مرجع سابق، ص 40، ص 52، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها لعمر الدسوقي، دار الفكر العربي (دون تاريخ)، ص 13، خيال الظل والعرائس في العالم لمختار السويفى، ص 155 .

6: فؤاد حسنين على: قصصنا الشعبي، ص 81 .

7: متين آند: الأراجوز مسرح خيال الظل التركي، ترجمة د. منى حامد سلام، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون بالقاهرة، 1998، ص 30 وما بعدها.

8: د. محمد مندور: المسرح، ص21، د.يونس: خيال الظل، ص 51، د. فؤاد حسنين علي: قصصنا الشعبى،

## الهوامش

ص 82، د. إبراهيم حمادة: مرجع سابق، ص 88، المسرحية لعمر الدسوقى، ص 93

9: د. إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص (131–134)، د.مندور: المسرح، ص 23، المسرحية لعمر الدسوقي، ص 14. وفي تحليل هذه البابات ودراستها ينظر د. علي إبراهيم أبو زيد: مرجع سابق، الصفحات (107 – 137).

10: د. فؤاد حسنين علي: مرجع سابق، ص 104 وما بعدها، ود. عبدالحميد يونس: خيال الظل، ص 83 وما بعدها.

11: للرجوع لأمثلة أخرى لهذه البابات ينظر: د. علي إبراهيم أبو زيد: تمثيليات خيال الظل، مرجع سابق، الصفحات من 154 – 163

12: د. عبدالحميد يونس: خيال الظل، ص 34 .

13: السابق، ص 35 .

14: زكى طليمات: التمثيل، التمثيلية، فن التمثيل العربي، الكويت، مؤسسة المسرح والفنون، 1965، ص 103 (الهامش)، وفي هذا ينظر أيضاً : د.مدحت الجيار: خيال الظل مسرح العصور الوسطى، مجلة فصول، المجلد الثاني العدد (3)، 1982، ص 28، عبدالله العيوطى: مسرح خيال الظل، مجلة المسرح، ديسمبر 1964، ص 27 .

15: د. محمد فتوح أحمد: في المسرح المصرى المعاصر، ص 11 .

16: د. على الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، كتاب الهلال، العدد 248، 1971، ص 49.

17: يعقوب لانداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، مرجع سابق، ص 102 .

18: د. على الراعي: فنون الكوميديا، مرجع سابق، ص 50، وكذلك مقاله: المسرح عند العرب قديما، كتاب العربي (المسرح العربي بين النقل والتأصيل)، الكويت، 1988، ص 30 وما بعدها.

19: في تحليل هذه الأعمال ينظر: د. نجوى عانوس: المسرح الضاحك، كتاب الهلال، العدد 466، أكتوبر 1989، ص (62–76).

20: فاروق خورشيد: الجذور الشعبية للمسرح العربى، مرجع سابق، ص 177، عادل العليمى: الدراما الشعبية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، 1992، ص 64.

21: مختار السويفى: خيال الظل والعرائس في العالم، مرجع سابق، ص 169، د. مندور: المسرح، ص 26.

22: د. على الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، ص 51.

23: عادل العليمي: إحياء دراما الأراجوز، مجلة الفنون الشعبية، العدد (24)، 1988، ص 93 وما بعدها، وينظر فى ذلك أيضاً سعد الخادم: الدمى المتحركة عند العرب ص 78، مختار السويفي: خيال الظل والعرائس، ص 170

24: د. على الراعي: فنون الكوميديا ، ص 52

25: عصام الدين أبو العلا: المسرحية العربية الحقيقة التاريخية والزيف الفني (الفصل الخاص بموضوع: دراسة في مسرح الأراجوز)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص (20–22).

26: د. علي الراعي: فنون الكوميديا، ص 65.

27: عادل العليمي: مرجع سابق، ص 81.

28: د.فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر (1914–1952)، دار الرشيد، بغداد ، 1980، ص 19

29: د. علي الراعي: فنون الكوميديا، ص 66، وما بعدها.

30: د. نجوى عانوس: مسرح

## الهوامش

يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 130، وينظر كذلك زكي طليمات: فن الممثل العربي (الفصل الخاص بشعبية ممثل الشخصية الواحدة)، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1971، الصفحات (70–80).

31: د. عبد الحميد يونس: خيال الظل، ص 10.

32: د. محمد مندور: المسرح، ص 26 وما بعدها، سعد الخادم: الدمى المتحركة عند العرب، ص 91

33: عادل العليمي: الدراما الشعبية المصرية، المكتبة الثقافية، 1992، ص 60.

34: يعقوب لانداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، مرجع سابق، ص 108

35: إدوارد وليم لين: المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم، ترجمة: عدلي طاهر نور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة ثالثة، جـ2، ص 63 وما بعدها.

36: د. على الراعي: المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص 56، نعمان عاشور: المسرح والسياسة، المكتبة الثقافية، 1986، ص 12، وينظر كذلك: د. عبد المعطى شعراوي: الدراما الشعبية في مصر حتى نهاية القرن التاسع عشر، مجلة المسرح، أغسطس 1984، ص 22، عادل العليمى: الدراما الشعبية المصرية، ص 53، د. حمدى الجابرى: المونودراما والمحبطين، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية للكتاب، 1992، ص 126 وما بعدها.

37: د.محمد فتوح أحمد: المسرح المصري المعاصر، ص 12 وما بعدها، وفيما يتعلق بهذه النقطة ينظر أيضاً د. محمد يوسف نجم: المسرحية فب الأدب العربي الحديث، ص 76، ويمكن مقارنة هذه الآراء برأي د. حمدى الجابري في كتابه (المونودراما والمحبطين)، ص 193 وما بعدها.

38: د. على الراعي: فىالمسرح في الوطن العربى، ص 56، ود. نجوى عانوس: مسرح يعقوب صنوع، ص 137 وما بعدها، وكذلك كتابها: شخصية العمدة في المسرح المصري من الحرب العالمية الأولى 1914 إلى 1952، الهيئة المصرية للكتاب، 1989، ص 14 ، 15 وما بعدها.

39: د. ليلى نسيم أبو سيف: نجيب الريحانى وتطور الكوميديا في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1972، ص 23 وما بعدها.

40: أمين الخولي: السامر ـ المسرح المكشوف، مجلة المجلة، مارس 1966، ص 17، د. يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، بيروت، 1974، ص 484.

41: أمين الخولي، مرجع سابق، ص 17

42: د. عبد المحسن الخشاب: التياترو القديم، مطبعة مخيمر بالقاهرة، 1971، ص 247 وما بعدها

43: يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، مرجع سابق، ص 484

44: د. على الراعي: الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، كتاب الهلال، نوفمبر 1968، ص 5، زكي طليات: فن الممثل العربي، مرجع سابق ص 67

45: أمين الخولي: مرجع سابق، ص 18

46: يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، ص 484.

47: السابق ص 486.

48: زكي طليمات: فن الممثل العربي، ص 78.

49: د.على الراعي: الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، مرجع سابق، ص 65.

50: زكى طليمات: مرجع سابق، ص 67.

51: د. كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية،1998، ص 133.

آفاق

أدب شعبي

# عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

# طقوس الاحتفال بالمناسبات والأعياد بشمال إفريقيا

**عبد الكريم بركة** / كاتب من المغرب

تتواجد منطقة شمال إفريقيا في موقع إستراتيجي من العالم، حيث تعد مركز القارات الخمس وتتموقع في وسطها الجغرافي من مختلف الجهات أوروبا شمالا وباقي إفريقيا جنوبا ثم آسيا شرقا والأمريكيتين غربا، الأمر الذي جعلها محط أطماع مختلف الحضارات والمستعمرين منذ بداية التاريخ وعصور ما قبل التاريخ، حيث تعاقبت على هذه المنطقة مجموعة من الحضارات الوافدة وشتى أنواع المستعمرين من مختلف بقاع العالم على مر العصور التاريخية للمنطقة، حيث قدموا من الشرق والغرب حاملين معهم مجموعة من العادات والتقاليد إضافة إلى مجموعة من الطقوس الاحتفالية ومختلف الديانات سواء منها الوثنية أو السماوية،

ومع توالي هذه الاستعمارات وبفعل احتكاكها مع ثقافة سكان شمال إفريقيا المحلية والغنية من حيث التقاليد والأعراف والطقوس الدينية المختلفة وإضافة إلى دأبهم على القيام بطقوس الحضارات الوافدة وإحياء بعضها إلى اليوم الحاضر، جعلها من أغنى المناطق بالعالم من حيث الثقافات الشعبية.

http://madamepickwickartblog.com/wp-content/uploads/200911//kushite1.JPG

وكما يرجحها اليوم معظم علماء الأركيولوجيا أنها مهد انطلاق الإنسان الحديث إلى باقي مناطق العالم حيث حصرها الأستاذ عبد السلام مقداد في 16 ألف سنة قبل الحاضر في موقع «إفري نعمار» ضواحي مدينة الناظور بالريف المغربي، فيما رجحها أيضا إلى أكثر من ذلك بعد نهاية الحفريات بجميع المواقع الأثرية بمنطقة الريف الشرقي، كما أورد أن هذا الإنسان الحديث كان يقوم بمجموعة من الطقوس الاحتفالية الخاصة به حيث صنع لأجل ذلك مجموعة من الأدوات المتمثلة في الأحفوري ومواد أخرى، في حين أن القرابين تحضر بقوة لدى هذه الحضارة حيث وجد غير بعيد عن هذه المغارة صخور نقشت عليها صور لحيوانات لم يستبعد بعض الأركيولوجيين في كونها قرابين للآلهة.

وتعتبر طريقة الاحتفال بالمناسبات الاحتفالية والأعياد الدينية من أهم الثقافات الشعبية الهامة التي تزخر بها منطقة شمال إفريقيا، حيث أورد جل المؤرخين اللذين أرخوا للمنطقة ومعظم الرحالة اللذين عبروا عبرها لطقوس الاحتفال بالمناسبات في شمال إفريقيا وكتبوا عنها نظرا لغرابتها في بعض الأحيان ولامتزاجها بمجموعة من الثقافات والحضارات الخارجية عن المنطقة التي استقدمها المستعمرون المتعاقبون عليها ابتداء من سيوة ببلاد مصر إلى المحيط الأطلسي ثم إلى الصحراء الكبرى وجنوبها، حيث أن هناك تقاربا وتشابها إلى حد كبير في كيفية الاحتفال بالمناسبات إن لم نقل نفسها.

لدى الليبيين مثلا تأخذ الأضحية أو القربان مرتبة عالية في ثقافتهم الروحية، حيث يتقربون من خلالها إلى الآلهة التي كانوا يظنون أنها تصم عليهم آذانها ولا تسمعهم وتغفر لهم إلى أن تقدم لها الأضاحي والقرابين، وقد أورد فلافيوس كوريبوس أن الليبيين قديما كانوا يقدمون البشر كقرابين لآلهاتهم، حيث كانت القرابين البشرية تقدم ليلا ظنا منهم أنها تقبل القرابين السرية أكثر من العلنية، وقد كان أنينهم يملأ السماء حيث عبر عليها فلافيوس بقوله: «لقد كان أنينهم التعس يجعل الهواء يرتجف من جميع الجوانب، وكانت صرخاتهم تشق عنان السماء»، وقد كانت هذه الصرخات تعبيرا عن استنجاد واستعطاف للآلهة قصد غفرانها عنهم وإيقاف الذبح وسيلان الدماء باستجابتها لاستعطاف القرابين حيث كانت السيوف تقسم الرؤوس عن الأجساد صائحين في السماء: «إليك أيها الإله آمون أو قورزيل أو ماستيمان أقدم هذا القربان وكان الجيش الليبي قديما والذي يسمى المارماريكان يقدم القرابين

http://www.alarab.net/data/news/eifel_lamm.jpg

البشرية لإله الحرب «مارس» خصوصا منهم جيش قبائل مازاكس الليبية والتي كانت تقدس هذا الإله الليبي.

وقد تحولت نوعية القرابين المقدمة إلى الآلهة من قرابين بشرية إلى أضاحي حيوانية مع انتشار بعض الأساطير الليبية القديمة التي تفيد بإحلال افتداء البشر بالأضاحي والقرابين الحيوانية، حيث تورد أسطورة «إينو» الليبية الشهيرة التي تمكنت من إقناع الملك آثاماس كي يقدم إبنه فريكسوس كقربان للآلهة كي تتخلص منه، وبينما فريكوس في طريقه إلى المذبح أو مكان تقديم القرابين خطفته «نيفيلي» ووضعته على كبش ذي فروة ذهبية حيث طار به إلى مدينة «كولخيس» الأسطورية وقدم الكبش قربانا للإله «زيوس»، في حين قدم الفروة الذهبية للكبش إلى الملك «أبتيس» الذي علقها فوق شجرة البلوط في مغارة «أريس» وعين «أفعوانا» لحراستها إلى الأبد.

وقد ذكر البكري أن شعب شمال إفريقيا بقي يعبد أو يقدم القرابين والأضاحي للإله «قورزيل» (أو قرزل) إلى حين مجيء الإسلام وهو آخر الآلهات الليبية التي بقي يعبدها الليبيون بعد مجيء الإسلام وخصوصا منها قبائل هوارة، لذا فالإله قورزيل له مكانة عظيمة لدى الليبيين القدامى نظرا لعلاقته الوطيدة بأكبر آلهات شمال إفريقيا وأكثرها شهرة في العالم وهو الإله «آمون ذو قرني الكبش»، حيث كان قورزيل إلها يضع قرني كبش آمون فوق رأسه في اعتقادهم، ويعتبر الإله آمون من أقدم آلهات المنطقة ككل والذي غزت أسطورته العالم المتوسطي العتيق فيما تبرز الأسطورة أيضا أن قربان الإله آمون المقدس هو الكبش.

## طقوس إحياء الأعياد الدينية بشمال إفريقيا:

ترجع جذور احتفالات الأعياد والمواسم الدينية في شمال إفريقيا إلى فترات سابقة بكثير لفترة قدوم الإسلام إلى المنطقة، ومازالت طقوس إحياء جميع الاحتفالات الدينية والشعبية ترتبط ارتباطا وثيقا بالمعتقدات الروحية القديمة للشعب الشمال إفريقي، حيث مازال يقوم بمجموعة من التقاليد والعادات الضاربة في القدم والموروثة عن القدامى بواسطة الموروث الشفهي الشعبي الذي يمتاز به هذا الشعب عن باقي المناطق في العالم التي تؤثر تدوين تاريخها، ويعتبر العيدين الصغير والكبير ثم مناسبة عاشوراء والناير ورعنصاث من أبرز الأعياد التي تحضى باهتمام سكان شمال إفريقيا عن باقي الأعياد الاحتفالية الأخرى.

### الاحتفال بالعيد الصغير:

تصنع النساء في شمال إفريقيا وفي المغرب والجزائر خصوصا أكلة «الكسكس» بأيديهن في اليوم الأخير من رمضان استعدادا ليوم العيد حيث يقدم صباحا كوجبة فطور مع الحليب الطري بعد تسخينه وتمليحه، وذلك نظرا لفوائده الكثيرة وعدم إلحاقه أضرارا بالمعدة بعد تعودها على الصيام نهارا، فيما تقدم بعد ذلك مختلف أنواع الحلويات والمأكولات في وجبة الغذاء، كما دأبوا على لبس أحسن وأنظف الملابس قصد التبرك وتعبيرا عن الفرحة والسرور بهذه المناسبة السعيدة، في حين تحضر الفواكه المجففة بقوة على مائدة الشعب

الشمال إفريقي في كل المناسبات والأعياد الاحتفالية، والتي تتكون من مختلف أنواع الفواكه ومنها أساسا التين المجفف والتمر إضافة إلى أكلة «ثيغواوين» التي تحضر في البيوت طيلة السنة نظرا لما لها من الفوائد الصحية والغنية بالسكريات المعطية للطاقة.

وعند مساء كل ليلة عيد الفطر تجتمع النساء في بيت من البيوت والذي غالبا ما يكون ميسور الحال أو ذا شرف في القبيلة يضربن الطعاريج وينشدن أغاني جميلة ثم يرقصن على ضربات الطعريجة وأنغام وألحان الأشعار المحلية.

## طقوس الاحتفال بالعيد الكبير:

يتم اختيار أضحية العيد الكبير أو «ثفاسكا ثامقرانت» حسب معايير ومقاييس معينة، حيث أن الأضحية التي يعتقد أن الذي تسمى عليه أو صاحبها سيركبها إلى الجنة، يجب أن تكون في المستوى المطلوب وأن تكون في المستوى الذي يؤهلها كي تكون قربانا لله يوم العيد، وذلك أخذا بقصة قابيل وهابيل حيث اختار الله أخذ أحسن هدية والتي قدمها له هابيل من أحسن أكباش قطيعه فيما ترك حبوب قابيل التي هي دون مستوى تقديمها كهدية لله، ويشترط في شمال إفريقيا أن يكون كبش الأضحية سليما ومعافى وخاليا من العيوب تماما، وأن يكون أقرن (أي له قرنا سليمان)، فيما يشترط البعض أيضا أن يكون الكبش جميلا ومعافى.

وتعتبر مناسبة العيد في شمال إفريقيا من المناسبات المقدسة والسعيدة حيث يفضل فيها تناول اللحم عن باقي أنواع المأكولات الأخرى في هذا اليوم المبارك لديهم، ومن هنا انبثقت تسمية عيد الأضحى بالعيد الكبير أي أن مكانته لديهم كبيرة أكثر من أي عيد أو مناسبة أخرى، ونظرا لأهميته عن عيد الفطر الذي يسمى لديهم بالعيد الصغير اعتبارا منهم أنه ليس إلا رمزا أو احتفالا بمناسبة انتهاء الصيام، ثم هناك أيضا من جانب آخر تطابق عيد الأضحى مع الشعائر والطقوس الدينية المتوارثة عن القدماء لأن فيها يتم تقديم الأضاحي كقربان للرب تقربا منه ومناسبة للتكفير عن الخطايا.

فيما تتجلى أهمية القرابين في الثقافة الشعبية والدينية بشمال إفريقيا في مناسبة عيد الأضحى

حيث تقارب وتشابه الشعائر الدينية وتطورها من ديانة لأخرى في المنطقة عبر تاريخها الضارب في القدم عموما، وعلى مر العصور يلاحظ أن كل الديانات التي مرت منها تتشبث بطقوس تقديم القرابين حيث يمثل يوم عيد الأضحى يوما مباركا تقدم فيه القرابين لله وإحلالا للقرابين الحيوانية محل البشرية طبقا للأساطير السالفة الذكر، فعيد الأضحى يعتبر افتداء لإسماعيل الذبيح من طرف الرب حينما صدق رؤيا أبيه إبراهيم.

وبعد نحر الأضاحي في صبيحة يوم العيد توضع وسط القرية كومة من مخلفات الحيوانات والتبن على شكل تلة استعدادا لإحياء مسرحية «باشيخ» وتحتوي مسرحية باشيخ على خمسة شخصيات أساسية وكانت تقام عامة ثلاث مرات في السنة حيث الأولى في الناير التي تصادف حلول السنة الأمازيغية الجديدة قبل أن تحول إلى حلول السنة الهجرية وإلى العيدين الفطر والأضحى، بعد قدوم الفتح الإسلامي إلى شمال إفريقيا، أما سيناريو المسرحية كان يأخذ شكلا فكاهيا ذا طابع هزلي من المجتمع وسلوكاته، حيث توضع مخلفات الحيوانات والتبن على شكل تلة وسط القرية في ثاني أيام العيد، يجتمع الجمهور قبل قدوم الشخصيات التي تتمثل في القاضي والذي يجلس فوق تلة الأزبال والسماد، والشخصية المحورية «باشيخ» رب الأسرة وزوجته ثم الحمار وخادم باشيخ، و يكون لباس شخصيات المسرحية على شكل جلود الحيوانات وقرونها بإضافات طفيفة كالقبعات وإفراغ العسل على هندام الخادم والأسمال البالية لجمع الذباب تعبيرا عن اتساخه ومعاناته التي يعيشها الخادم عامة، تدور عقدة المسرحية على عدم رضوخ زوجة باشيخ لرغباته الجنسية ليقترح عليها الاحتكام لدى القاضي الذي يقضي بأن تمضي الزوجة ليلة كاملة تحت سقف القاضي (أي في منزله) الذي يبدأ بدوره في مغازلة الزوجة، في حين يهتم الخادم بعرض سلعته البالية التي لا تعد ذات قيمة، بينما الحمار أو البقرة تركل الخادم والجمهور، إلى أن يقوم القاضي للصلاة فيتيمم في الظلمة الحالكة على مؤخرة الزوجة التي تستنجد صارخة بزوجها، يتمرغ الجميع بعد أن يلبي باشيخ نداء زوجته في الأزبال و السماد الحيواني المتراكم، وتفرغ كمية من القطران التي تكون بحوزة الزوجة وتلون وجوههم بألوان مختلفة رمادية وسوداء وحمراء في وسط تعالي صيحات وضحكات الجماهير المتفرجة وتبدأ مرحلة الجري في أرجاء القرية واللعب واللهو طول الليل إلى حدود صباح اليوم الثالث من العيد.

وفي ليلة اليوم الثالث للعيد يجتمع شبان وصغار المداشر ويصنعون رأس بقرة بواسطة أدوات بسيطة والتي غالبا ما يكون لها جمجمة حيوان ميت مثبتة على مذراة حديدية ذات رأسين حيث تحذف الرأس الوسطى ويد خشبية طويلة، ينحني شاب على المذراة إلى أن يتطابق رأسه تحت رأس البقرة ثم يلتحف باقي جسده بجلد الكبش أو البقرة حيث يظهر على شكل بقرة ذي أذنين طويلتين، يتبع جميع الشبان البقرة نحو المداشر القريبة لجمع لحم العيد والخضروات عن السكان وذلك لإقامة حفلة كبيرة وسط القبيلة تطهى فيها تلك اللحوم وغالبا ما تقام الحفلة في مسجد من المساجد، ويطلق على هذه البقرة بـ: «ثافوناست نتفاسكا» (بقرة العيد) أو «بقرة باشيخ»، وتركل البقرة كل من امتنع عن مدها باللحم وهي غير مسؤولة عن الأضرار التي تترتب عن ذلك، في حين يهدده جمهور البقرة المتكون من الشباب غالبا بأن يفعلوا به ما فعلوا بشخصية باشيخ في المسرحية حيث يرشقونه بذبال الحيوانات اليابس.

اليوم في مجمل شمال إفريقيا تكون ليلة العيد مناسبة لخروج العائلات خصوصا في المدن مرفوقة بالأطفال الصغار لابسين ألبسة تقليدية جديدة فيما آخرون يرتدون ألبسة قصد التنشيط في صور تمثل مختلف الحيوانات حيث يثيرون فضول الصغار يحيونهم ويلاعبونهم.

## طريقة نحر وسلخ الأضاحي في شمال إفريقيا:

في القديم كانت أحشاء الأضاحي تمزق بشكل عشوائي قبل أن يتم التخلص منها، فيما ترسخت بعض التقاليد القديمة في كيفية استغلال أعضاء

الأضحية كاملة دون أن يرمى منها أي شيء، حيث تصبن وتملح جلود الأضاحي وتستعمل بعد تجفيفها مع مسحوق «أزاريف» (الشب) الذي يكبح تعفنها ورائحتها الكريهة قبل أن تجف، للجلوس أو النوم عليها أيام الشتاء والبرودة، فيما كانت تستعمل قديما للحفاظ على الشعير أو الدقيق، وتعلق مرارة الكبش قبل أن تصل الأرض على جدار المنزل حيث يعتقد أنها تنبئ «بالصابة» السنوية التي يرتقب أن تأتي الموسم المقبل للعيد، ويعتقد أنه إن وجدت مرارة الأضحية مليئة فإن الصابة ستكون كبيرة في السنة المقبلة، أما إن كانت خالية أو نصف مليئة فذلك ينبئ بسنة فلاحية ضعيفة لذا يتم التخلص من الأخيرة تفاديا لحدوث نقص في الأمطار، أما رأس الأضحية فغالبا ما تقدده النساء ليؤكل في عاشوراء أو في سابع أيام العيد مع الأطراف الأربعة للأضحية.

وتعلق قرون الكبش عادة في مكان عال من البيت أو على الأشجار المثمرة وذلك اعتقادا منهم أنها تطرد الأرواح الشريرة وتحول دون وقع عين الحسود كما تساعد على كثرة ثمار الأشجار لتعطي غلة كبيرة، ومعروف في التقاليد الأمازيغية أن الكتف الأيمن للأضحية يؤكل في ثالث أيام العيد ويحفظ عظمها في «إيرم ن تاسيرث» والذي يمكن من رؤية المستقبل في اليوم الرابع للعيد، ويرى فيه مستقبل الصابة وكمية الأمطار ثم أخبار موتى العائلة في القبور، وتتبع في ذلك قواعد مضبوطة متوارثة بين الأجيال وغالبا ما تتعلمها النساء المسنات في المنازل، وتوضع عظمة الفك الأيمن لرأس الأضحية في مكان عال داخل البيت دون أن تلمس الأرض وذلك لمجموعة من الأغراض نظرا لأهمية الأضحية ودرجة تقديسها لدى الأمازيغ، والغاية من الفك الأيمن هو درء العين الحسودة وجلب الحظ السعيد لأفراد العائلة، كما لها وظائف أخرى مثل مداواة آلام الأسنان والأذن والعكس لدى الفتيات العانسات في حين يعتقد أن للفك الأيمن فوائد كثيرة وأفضال كبيرة عن المرأة العاقك أو التي تأخرت عن الإنجاب.

وتبادر ربة البيت في تنقية أحشاء الأضحية من أمعاء وكبد ومعدة والتي تسمى بالكرشة أو الدوارة، وتبعد عن ذلك كل متزوجة حديثا عن مس أو المشاركة في تنظيف الدوارة، وتقلب الأمعاء بواسطة عود رقيق غالبا ما يكون من شجرة الزيتون نظرا لسلاسته بعد نزع قشرته الخضراء الخارجية، توضع الأمعاء بعد قلبها في إناء وتغسل جيدا بمواد منظفة إلى أن يتم إماطة بقايا طعام الأضحية، أما الكرشة فيفرغ محتواها بعيدا عن المنزل وتقلب على واجهتها الداخلية الخشنة ثم تحك بواسطة أداة حادة أو يتم حكها على صخرة صلبة، في حين توقد النار في المجمار أو بعيدا نوعا ما عن المنزل حيث توضع عليها رأس الأضحية وأطرافها مباشرة وذلك للتخلص من الصوف والشعر نهائيا، ثم يتم تنظيفها جيدا بمواد التنظيف مع المياه الصافية، بعد ذلك تشقها ربة البيت وتقطعها على طريقة خاصة حيث تخلط بكثير من الملح لكبح تعفنها وقتل الدود إضافة إلى المنسمات الطبيعية للأكل كالزيت والأبزار والفلفل ومنسمات أخرى، يترك كذلك لمدة معينة من الزمن إلى أن تمتص المكونات وتمتزج فيما بينها وبعد ذلك تعلق على الحبل لتجف جيدا ولا تؤكل إلا في رأس السنة الهجرية «عاشوراء» حيث يسمى بـ «رقديذ» أو «ثيمغطال»، وهناك من ربات البيوت من تطهو بعضا من هذه الوصفة في سابع أيام العيد.

وهناك طقوس أخرى لدى بعض قبائل الصحراء والطوارق حيث لا يؤكل من الأضحية إلا ثالث أيام العيد سوى المعلاق (القلب والكبد والرئة) والدوارة، حيث تنقى جيدا وتطهى مع الطماطم والعطرية والبصل وتسمى في شمالي المغرب والجزائر بـ «الشرميلة» أما في مجمل شمال إفريقيا فيطبخ المعلاق بطريقة أخرى، حيث يقطع القلب والكبد إلى قطع صغيرة تلف بشحم الأضحية ثم توضع في قضبان صغيرة وتشوى على نار الفخار الهادئة وهذه الأكلة لذيذة وتسمى «بولفاف»، وتعد الشرميلة وبولفاف أكلتين محليتين تمتاز بهما منطقة شمال إفريقيا كأكلتين أساسيتين في اليوم الأول لعيد الأضحى.

ويسود الاعتقاد أن الجن يأتي إلى الأضحية أو السقيطة أي جثة الأضحية، لذا تقام لها طقوس

أخرى لحمايتها من ذلك حيث تعلق عاليا أو توضع على مائدة عالية ويغرز فيها سكين أو سيف كبير قصد طرد الجن والأرواح الشريرة، فيما يترك قنديل مضاء بجانبها اعتقادا منه أن الجن والأرواح الشريرة تأتي في الظلام ولا تأتي إلى الأماكن المضاءة.

## طقوس الاحتفال بالناير أو رأس السنة الأمازيغية:

السنة الأمازيغية الجديدة أو ما يسمى لدى الأوساط الرسمية في شمال إفريقيا بالسنة الفلاحية الجديدة، وتحل كل اليوم 13 من يناير من السنة الميلادية ويسميها الشعب الشمال إفريقي الكبير بـ: «الناير» أو بـ «أسكواس أماينو»، إذا كان التقويم الميلادي مرتبطا بميلاد عيسى والهجري مرتبطا بهجرة الرسول (ص) فإن التقويم الأمازيغي لا يرتبط بحدث ديني أو تعبدي بل يرتبط بانتصار الملك الأمازيغي (شوشونغ) الذي تمكن من هزم الفراعنة على ضفاف النيل بعدما جمع كل القبائل الأمازيغية المتواجدة غرب النيل، ليصل بذلك إلى حكم نصف مصر وما جاورها من بلاد الأمازيغ غرب النيل، حيث جاءت هذه الحرب التي خاضها شوشونغ بعد الممارسات اللاإنسانية والاستعبادية التي كان ينهجها الفراعنة ضد الشعب الأمازيغي، لذلك لمّا انتصر الأمازيغ سنة 950 قبل ميلاد عيسى على الفراعنة حرر بذلك كل المستعبدين الأمازيغ، أخذت الأوساط الأمازيغية ككل الأمم تقويمها من هذا اليوم والذي يصل اليوم إلى 2960 سنة أمازيغية منذ الانتصار الكبير للملك الأمازيغي شوشونغ، إذ يعتبر الشعب الأمازيغي هذا الانتصار يوما مشهودا في تاريخهم و تاريخ الإنسانية يستحق الاحتفال به، ولأنهم شعب مرتبط بالأرض ارتباطا روحيا جعلوا منه بداية تقويمهم.

وتختلف طقوس وعادات وتقاليد الاحتفال بالسنة الأمازيغية داخل بلدان شمال إفريقيا من منطقة لأخرى، ونجد أن هذه العادات والتقاليد تختلف حسب الجهات المكونة لبلد واحد، ففي المغرب ورغم اختلاف الاحتفال من منطقة

إلى أخرى نجد هناك تقليدا مشتركا بين جميع المناطق، ويتمثل في إعداد النساء اليوم الأخير من السنة المقبلة على نهايتها وجبات وأكلات خاصة تتفاوت مكوناتها من جهة لأخرى وذلك حسب المنتوج المحلي لكل قبيلة أو جهة معينة وحسب نوع الإنتاج الفلاحي لكل منطقة.

وفي الأطلسين الصغير والكبير يتبادل السكان يوم رأس السنة الأمازيغية التهاني والتحيات، وغالبا ما يكون الاحتفال مشتركا بين الأقارب والجيران الذين يمارسون بشكل سنوي فقرات من الرقص والغناء الجماعي، وتعد النساء شربة «أوركيمن» التي تطبخ فيها جميع أنواع الحبوب والقطاني التي أنتجتها الأرض خلال السنة الفارطة، ويحرصن على الانتهاء من طهيها قبل غروب الشمس، وذلك قصد توزيع جزء منها على أطفال القرية، حيث يطوفون على البيوت مرددين بصوت واحد ( أوركيمن، أوركيمن، أوركيمن...)، وتعتبر هذه الشربة من الوجبات الضرورية التي يتوجب على كل أسرة أن تتناولها في ليلة رأس السنة الفلاحية الجديدة، في حين تضاف للشوربة وجبات أخرى حسب إمكانيات كل عائلة، في حين تذبح كل عائلة دجاجة أو كبشا وذلك حسب إمكانيات كل عائلة على حدة نظرا لتشبث سكان شمال إفريقيا بطقس القرابين عند كل احتفال من الاحتفالات وتذبح عند أبواب المنازل حيث ساد الاعتقاد أنها تطرد الأرواح الشريرة والعين فيما يعتقد أيضا أن لها مزايا أخرى عديدة ومنها التقرب إلى الله واستقبال السنة الجديدة بنوع من الاطمئنان النفسي خصوصا عندما تبتدىء السنة بنزول الأمطار، ويتم إعداد طعام الكسكس من دقيق الشعير ومن جميع أنواع الحبوب والخضر المعروفة في منطقة الأطلس، كما توضع فوق الموائد أطباق تقليدية «إينوذا» مليئة بالفواكه الجافة من لوز وجوز وتين وزبيب وتمر وغيرها من القطاني المحمصة، وتعمل النساء على تنظيف البيوت وتزيينها، ويضع الرجال قصبا طويلا وسط الحقول حتى تكون الغلة جيدة و كي تنمو بسرعة، فيما الأطفال يقومون بقطف الأزهار والورود ووضعها عند مداخل المنازل وبتغطية أرضية حظائر الحيوانات الداجنة بالأعشاب الطرية، ويرتدي الجميع ملابس جديدة فيما تحلق رؤوس الصغار وتتعهد ظفيرتهم.

فيما تأخذ طقوس الاحتفال بالناير في مجمل شمال إفريقيا نفس الشكل حيث تقوم النساء في مناطق أخرى بإعداد طبق كسكس يسقى من مرق مكون من اللحم وسبع خضر أو أكثر، يضعن فيه نواة تمرة واحدة، حيث ساد الاعتقاد أن من يجد هذه النواة أثناء الأكل سيكون سعيدا ويعتبر المحظوظ والمبارك فيه خلال السنة الجديدة من طرف الرب، ومن الأقوال المأثورة أيضا عند سكان شمال إفريقيا أن من لم يشبع من الطعام في ليلة رأس السنة فإن الجوع سيطارده طيلة السنة الجديدة وذلك لحث الجميع على الأكل بشراهة يوم رأس السنة باعتباره عيدا مقدسا، ومن جملة هذه المعتقدات كذلك أنه إذا أمطرت السماء في تلك الليلة أو في اليوم الأول من السنة الجديدة، فإن الأمطار ستنزل بغزارة خلال هذه السنة وسيكون الموسم الفلاحي جيدا وتكون المحاصيل الزراعية مهمة.

وفي مناطق أخرى فإن النساء يقمن في ليلة رأس السنة بوضع ثلاث لقمات قبل النوم في سطوح المنازل، ورقم ثلاثة يرمز إلى الشهور الثلاثة الأولى من السنة: يناير، فبراير و مارس، واستدرارا للمطر يرشن من بعيد المكان الذي وضعت فيه اللقمات بشيء من الملح، وفي الغد يقمن بتفحص هذه اللقمات، ويعتقدن أن اللقمة التي سقط عليها الملح تحدد الشهر الذي سيكون ممطرا.

وفي مناطق أخرى خصوصا منها منطقة المغرب الشرقي ومناطق القبايل بالجزائرفإنها تولي أهمية بالغة لحلول السنة الأمازيغية الجديدة، إذ يتم الاحتفال برأس السنة بشكل كبير على غرار باقي الأعياد الدينية ويتم خلالها تبادل الزيارات والتباريك والتهاني بين أفراد العائلة التي يتجمع أغلبها في جو احتفالي يبدأ الإعداد له قبل أسبوع، وتعج أسواق المنطقة بمختلف الفواكه الجافة كالجوز واللوز والزبيب والفول السوداني (قاويت) التي يتم خلطها داخل نفس الكيس، إضافة إلى حلويات من مختلف الأنواع

(ويشتهر منها النوع المعروف بالكعك) وتباع بأثمان مناسبة في فترات الأعياد بالأسواق، في حين يتم إعداد وجبة عشاء تدعى «بركوكش» أو (أبرابر – أفرفور)الذي يفتل ويصنع يدويا من دقيق الشعير وأحيانا من القمح وتخلط معه القطاني والحلبة والطماطم والقزبر واللحم الذي يكون في الغالب دجاجا، وتقدم طيلة اليوم الفواكه الجافة للضيوف مع الشاي، وفي بعض المناطق يتم ترك حصة من العشاء في الهواء الطلق تحت القمر تبركا بالموسم الجديد. وإضافة إلى ما سبق، فإن سكان منطقة فكيك على وجه التحديد يحضرون ما يسمونه «الكليلة» وهو لبن يتم تجفيفه محليا في مواسم وفرة الحليب، إذ يحول إلى حبوب تشبه الحصى، وخلال احتفالات رأس السنة يصبون الماء على هاته الحبوب ويصنعون منها لبن الكليلة الذي يوزع على الضيوف وأفراد العائلة، وغالبا ما يوزع إلى جانبه اللبن الطري إذا توفرت عليه العائلة يوم رأس السنة.

وبالريف المغربي يخصص السكان يومين للاحتفال بقدوم السنة الجديدة، حيث يطلق على اليوم الأول من السنة الجديدة بـ «أس نشاريت إينوذا» حيث تملأ الأطباق بجميع أنواع الفواكه الجافة التي يملكونها أو التي يعمدون إلى شرائها قبل يوم الاحتفال وذلك من اللوز وثيمويازأو ثيغواوين والتين اليابس والزبيب والتمر والحمص والفول ومختلف القطاني اليابسة والمحمصة بعناية، وتقوم النساء بصنع كميات كبيرة من الفطائر ومنها المسمن و البغرير وخصوصا «ثافظيرث إيمندي» (خبز الشعير)، ويتوزع صبيان كل قرية إلى مجموعات يطوفون على بيوت الدوار مرددين عبارة» يانوب– يانوب» تخرج النساء ويعطين كل مجموعة نصيبها من الفواكه الجافة والفطائر الشهية، وقد يقفون أمام منزل يأوي عروسين حديثي الزواج، فيرددون عبارات مختلفة خصوصا الخاصة بالعروسين حيث يقولون: «يانوب، يانوب، أشريث أنع ن جذيذ، أوشاناغ شوايت نتريذ، نيغ

أم نعرض ذي وابريذ» ويبقى الصبيان يكررونها أمام باب منزل العروسين الجديدين إلى حين خروج العروس لإعطائهم ما يطلبون وإلا فإنهم يعترضون طريقها كما يقولون، وعندما ينتهي الصبية من الطواف على جميع المنازل، يجتمعون فيما بينهم في المساء، حيث يقومون بتوزيع ما جمعوه فيما بينهم.

وفي مجمل شمال إفريقيا تتشابه عادات الاحتفال فيما بين جميع القبائل والمناطق نظرا لتشاركها مجموعة من العادات والتقاليد ونظرا للاتصال الوثيق فيما بينها، إذ يتم توفير بعض الفواكه الجافة وخاصة التين والزبيب وإعداد وجبات من الحبوب والقطاني مثل ثيغواوين التي يتم إعدادها بتحميص القمح أو الشعير ووجبة إمشياخ التي تجمع بين القطاني كالعدس والفول والجلبان والحبوب وخاصة الذرة والقمح إضافة إلى الثوم والقزبر ومختلف أنواع العطور والمنسمات الطبيعية والأعشاب الصحراوية خصوصا لدى بلاد الطوارق التي تمتاز جميع أكلاتها بالأعشاب الشهية والرائحة الزكية، كما يتم إعداد وجبة البقول وذلك من النباتات التي تكون موجودة في فترة الاحتفال خصوصا بعد هطول الأمطار في أول السنة الفلاحية أما في وجبة العشاء التي تعتبر أساسية فيتم إعداد عدد كبير من الرغايف أو ثاغيفين أو رمسمن وكمية مهمة من الثريد، في حين يذبح ديك بلدي ويطبخ في المرق الكثير دون فواكه أو خضر مع مجموعة من الأعشاب والعطور المنسمة، ويتم تقطيع مختلف الرغائف التي تم إعدادها في صحن أو قصعة كبيرة أو كما تدعى عموما بـ«ثازوضا» لإعداد الرفيسة حيث يصب عليها الدجاج المطبوخ مع مرقه الشهي والمنسم، وغالبا ما تضاف الفواكه المتوفرة حسب المواسم في كل منطقة على حدة في مجمل شمال إفريقيا في حين تقدم قداديح الحليب واللبن لدى بلاد الطوارق والمناطق الصحراوية بالخصوص نظرا لبعدها عن مناطق تواجد الفواكه إلا داخل الواحات حيث تتوفر بعض الفواكه الطرية، في حين يوضع البيض المسلوق فوق الرفيسة.

وتحتفل منطقة سوس بالمغرب بشكل خاص على طريقتها في الشوارع، فمن حيث إحياء الأعياد من ناحية إعداد الأكلات والطقوس فلا تختلف على طول شمال إفريقيا، في حين خارج البيوت تختلف نوعا ما حسب الموروث الشفهي لكل منطقة على حدة، يدعى اليوم المبارك لدى منطقة سوس وهو اليوم الأول من السنة الفلاحية بـ:«بوجلود»، حيث يخرج الشبان إلى الخارج لابسين جلود الحيوانات الأليفة منها بالخصوص ومنها جلود البقر والأكباش والماعز، آخذين في أيديهم قوائم الحيوانات ليقوموا بالتجوال في مختلف الشوارع حيث يضربون المارة من الناس بقوائم الحيوانات نظرا للاعتقاد السائد أن فيها بركة وأن السنة الجديدة تحل بالخير واليمن والبركة على المضروب بقوائم الحيوانات المضحى بها خصوصا في رأس السنة الأمازيغية الجديدة، ويعد هذا التقليد عريقا في القبائل السوسية منها بالخصوص وأجزاء أخرى من شمال إفريقيا ومنها الأطلس والصحراء، في حين تعرف هذه التقاليد بالشمال الإفريقي بـ«بقرة العيد» أو «باشيخ» ويلبس الشبان في المناطق الأخرى وبالريف وشمال الجزائر جلود الحيوانات المضحى بها، يجتمعون وراء بقرة العيد ثم يبدأون في جولة على منازل الدواوير، يدقون كل منزل على حدة وحين فتح الباب خصوصا من طرف ربات البيوت، يرتمي لابس جلود الحيوانات والمتمثل في بقرة العيد داخل المنزل منبطحا على بطنه في تمثيلية هزلية كأنه مغمى عليه ولا يقوم إلا بعد تقديم شيء له من طرف ربة البيت، حيث يخطب عارف بالأقوال والحكم الأمازيغية ويردد معه الجميع: «إن باشيخ يريد الأكل، وفي رحلته سيحتاج السكر والتمر، وأبناؤه يحتاجون للطعام، وزوجة باشيخ تنتظر هدية وهو عاطل عن العمل، باشيخ يريد أن يسافر لدياره كما أنه بحاجة إلى الاحتفال بالعيد ويريد تمضية هذه السنة كلها في سعادة، وغيرها من الأقوال في صيغة قصيدة ذات قافية واحدة ولحن جميل» ، تضطر ربة البيت إلى تقديم أي شيء لبقرة العيد أو باشيخ لأنه لا يشترط أي شيء على المنازل فهو يأخذ كل ما يقدم له من طرف النساء، كل حسب قدرتها وعلى

حسب إمكانيات كل عائلة على حدة، فمنها من تقدم الحلوى أو التمر أو ثيغواوين أو الشعير، ومنها من تقدم نقودا أو لحمًا أو قالبا من السكر، ومن لا يتواجد لها أي شيء فإنها تقدم لبقرة العيد بيضا أو حليبا، ويجتمع الجميع وسط القبيلة أو وسط القرى لاقتسام ما توفر لديهم من هذه العملية، في حين تقام مأدبة بالمواد التي جمعت على شرف باشيخ أو بقرة العيد.

## طقوس ذكرى عاشوراء أو رأس السنة الهجرية في شمال إفريقيا:

على مر العصور التاريخية تعرف طقوس الاحتفالات بالأعياد الدينية تداخلا وامتزاجا بين مختلف الحضارات والديانات التي اعتنقها سكان شمال إفريقيا، فيوم طقوس إحياء عاشوراء تمتزج فيها عادات أمازيغية بالخصوص وإسلامية ثم عادات وثنية ويهودية ومسيحية نظرا لارتباط السكان الوثيق بالعادات والتقاليد الموروثة عن الأجيال السابقة، فطقوس الاحتفال بهذه المناسبة في شمال إفريقيا تختلف جذريا في الشكل والمضمون مع طقوس إحياء المناسبة ذاتها في الشرق وفي مناطق أخرى من العالم الإسلامي بشكل محدد، وفي المغرب على سبيل المثال يسمى رأس السنة الهجرية بيوم «زمزم» وهذه تسمية مرتبطة بشكل مباشر مع الديانة الإسلامية نظرا لتواجد زمزم بمكة المكرمة، إلا أن الطقوس التي تقام في هذا اليوم غالبيتها موروثة عن الأجيال السابقة والتي اعتنقت الديانة اليهودية لعدة قرون قبل مجيء الإسلام والمسيحية، فنسبة التسمية زمزم هي التراشق بالماء النقي بين المحتفلين داخل المنازل وفي الشوارع أيضا.

ويسمى رأس السنة الهجرية أيضا بـ: «بابا عيشور»، ويعتبر بابا عيشور هوراعي احتفال عيد عاشوراء، حيث يقترن اسمه وأعماله بـ: «بابا نويل» لدى المسيح حيث بابا نويل الراعي لاحتفالات رأس السنة الميلادية أو عيد الميلاد، وتقام احتفالات بابا عيشور المماثلة لاحتفالات بابا نويل حيث يقدم للأطفال مختلف الهدايا والأكلات ومختلف أنواع الحلويات في هذا اليوم، إضافة إلى إعداد مجموعة من الأكلات المحلية المشهورة احتفالا بقدوم بابا عيشور، فيما تجتمع النساء ليلا حيث يرقصن ويغنين ألحانا جميلة على إيقاعات الطبلة أو البندير وغالبا ما تغني النساء في المغرب على إيقاعات الطعريجة التي تباع في الأسواق بشكل كبير خصوصا في عاشوراء، فيما تشترى للأطفال أيضا حيث يلبسون أحسن وأنظف الثياب ثم يجوبون الشوارع يغنون ألحانا وأشعارا خاصة بعاشوراء على إيقاعات ونغمات الطعريجة.

وفي أريـاف شمال إفريقيا خصوصا في المغرب وشمال الجزائر ولدى الطوارق أيضا جنوب الصحراء، يخرج الشبان إلى الغابة في الصباح الباكر يجمعون ما تيسر من الحطب وخصوصا منه نبات السدرة الذي يتوفر بكثرة في هذا الموسم، يضعونه على شكل كومة كبيرة وسط القرية، وعند اقتراب وقت غروب الشمس، توقد النيران في الحطب ويبدأ الجميع خصوصا القادرون على القفز في القفز على النيران المشتعلة، وذلك بعد القيام ببعض الطقوس خصوصا منها وضع ماء العنب الغير الناضج بشكل جيد بعد عصره أو عصره مباشرة في العينين لكل قافز أو مشترك في القفز، وهذا ما يسمى لدى سكان شمال إفريقيا بـ: «العنصرة» أو «أرعنصاث»، ويعتبر ماء العنب الحامض نوعا ما حاميا للعين من شدة النيران ولإبعاد العين خصوصا عن المشترك وعائلته، فيما تقام نيران صغيرة لتعليم الأطفال وتدريبهم على قفز النيران، ويعتبر هذا الطقس موروثا عن حقبة قديمة جدا وذلك قبل قدوم الديانات السماوية إلى شمال إفريقيا، حيث تقديس النيران خصوصا بعد قفزها يكون قد أحرق العين والأرواح الشريرة التي كانت تترصد به وبعائلته، ومازالت مجموعة من المناطق تمارس هذا الطقس الاحتفالي خصوصا في الريف المغربي وشمال الجزائر والأطلس، في حين انقرض هذا الطقس في بعض الأماكن من شمال إفريقيا خصوصا داخل المدن.

ومن جانب آخر يعتبر بابا عيشور أو عاشوراء

موسما جيدا لممارسة السحر والشعوذة لدى النساء، حيث يعتقد أن هذه الفترة أفضل من أي فترة في السنة نظرا لمقامها العلي لدى الإله، فيما تقوم النساء قبل عيد عاشوراء بقص شعورهن وتخضيبه بالحناء ووضعها على أيديهن وأرجلهن كما يضعنه على أيدي الأطفال، وحيث يرتبط هذا الاحتفال بطقوس الاحتفال بعاشوراء بالمشرق وهي ترسبات لطقوس شيعية بالأساس والتي كانت بعض الفرق الصوفية المغربية تقيمها خصوصا طقس تسويد الوجوه التي تعبر عن الحزن على الإمام الحسين بن علي الذي قتل في مثل هذا اليوم، فيما يغيب طقس العنف والذي استبدل بالنواح لدى مجموعة من الفرق بشمال إفريقيا خصوصا منها النساء حيث ينحن على موت الإمام دون وعي منهن عن ماذا ينحن لأنهن يعتبرنه تقليدا موروثا عن الأجيال السابقة فقط، وليس اعتبارا منهن أنه نواح عن الإمام الحسين المغدور في مثل هذا اليوم، وتخرج النساء في المغرب على وجه التحديد إلى الشوارع لابسات عباءات أو كما تسمى في شمال إفريقيا «قندورات» دون لبس السراويل أو أية شيء تحت هذه العباءات، ويشعلن مجاميرهن الصغيرة يحرقن فيها مختلف أنواع الجاوي والبخور المستقدمة من مختلف أنحاء العالم خصوصا من شرق آسيا المشهورة بهذا النوع من البخور، ولهذه المناسبة الخاصة طقس آخر بين الرجل والمرأة، حيث أن المرأة في عاشوراء تتمتع بالحرية التامة ولا تكون للرجل عليها أية سلطة خصوصا في المغرب حاليا، وهناك مجموعة من الأشعار ترددها النساء بعد خروجهن إلى الشوارع وهي من قبيل: «عايشوري عايشوري // عليك نطلق شعوري» ويرددن أيضا مقولة: «هذا عاشور ما علينا حكام أللا // عبد الميلود يحكموا الرجال أللا» ويرددن ذلك في أنغام وألحان جميلة تحت ضربات الطبلة أو غالبا ما تكون الطعريجة، ويدعين أن هناك ساعة من ساعات ليلة هذا اليوم تفتح فيها أبواب السماء، وإن فتحت فعلى العبد إلا أن يطلب ما شاء لأن دعوته مستجابة في السنة المقبلة مثل هذا اليوم.

وتعد هذه المناسبة من السنة أيضا مناسبة لإعداد مجموعة من الوجبات والأكلات الشهية، وغالبا ما تعد النساء الكسكس مع لحم عيد الأضحى «القديد» أو اللحم المملح، كما العادة لدى جميع

سكان شمال إفريقيا، في حين لابد من حضور الفواكه الجافة في أي مناسبة من المناسبات أو عيد من الأعياد، حيث تقدم الفواكه الجافة المتنوعة ممزوجة بحبات من القطاني المحمصة والمملحة ومختلف الحبوب المنقاة بعناية والمحمصة والتي تسمى «ثيمغطال» أو «ثيغواوين»، تكون مناسبة عاشوراء لربط التواصل بين جميع أفراد العائلة والجيران، وتبادل الزيارات بين العائلات حيث تجتمع النساء ويضربن الطعريجة ويغنين أنغاما جميلة في حين أن الرجال يجتمعون على ترديد الأمداح النبوية وترديد الحاديث النبوية، في حين يخرج الأطفال الصغار إلى الشوارع مرددين مجموعة من الأناشيد والأغاني الخاصة بعيد عاشوراء بشكل خاص.

## ملحوظة:

تتخلل الملف مجموعة من العادات والتقاليد والطقوس التي تقام في شمال إفريقيا والتي اعتمدنا في إيرادها على الموروث الشفهي في المنطقة، ومجموعة من العادات التي مازالت حية يواظب على إحيائها سكان شمال إفريقيا.

صور المقال من كتاب MOUSSEMS ET FÊTES TRADITIONNELLES AU MAROC

## الهوامش والمراجع

- أستاذ باحث بمعهد الآثار بالرباط وأستاذ بجامعة محمد الأول بوجدة.
- ندوة حول أقدم إنسان في التاريخ بمكتبة المركب الثقافي بالناظور يوم 08 أبريل 2010 نشرت على موقع ناظورسيتي.
- شاعر إفريقي قديم إعتنق المسيحية بعد دخولها إلى شمال إفريقيا.
- فلافيوس كوريبوس ملحمة الحروب الليبية.
- آلهات ليبية.
- زوجة الملك آثاماس الثانية.
- إله ليبي.
- عيد الفطر هو العيد الصغير وعيد الأضحى هو العيد الكبير.
- السنة الأمازيغية الجديدة.
- عيد أمازيغي.
- أكلة شمال إفريقية.
- الشعير المحمص.
- تصنع بالخزف وتوضع على أحد جهتيها المفتوحتين جلد الحيوان لتعطي شكل طبل صغير.
- عيد الأضحى.
- أوجيست موليراس «المغرب المجهول إكتشاف الريف»
- الغلة الفلاحية السنوية.
- القديد هو اللحم المملح والمجفف تحت أشعة الشمس، وقد عرفت شمال إفريقيا بتمليح اللحوم والسمك بالخصوص حيث كانت تصدرها إلى باقي العالم في فترات ما قبل التاريخ.
- أو إيلم أو أوجليم ن تاسيرث وهو جلد الرحى، حيث هو أصلا هيضورة الكبش التي تصنع منها تالزا أو ما يسمى ثاسطا بمعنى مكنسة صغيرة تجمع بها ما تبقى من الدقيق حول الرحى اليدوية بعد طحن الشعير.
- جمع «أندو» وهو الطبق وتطلق على مجموعة من الأطباق فمنها من يصنع بالحلفة ومنها من يصنع بالخزف.
- الفول السوداني
- أي يوم ملء الأطباق الكلاسيكية المصنوعة بالحلفاء، وإينوذا جمع أندو أو ثندوت.
- يانوب يانوب، يا عروستنا الجديدة، أعطينا شيء من الفطائر، وإلا فسنعترض طريقك.
- إغديون أو إوذب أو كما تسمى عموما ثيبي.
- نوع من الرغائف الرقيقة دائرية الشكل ويتم طهيها على الترادة التي تكون عبارة عن قدر يدعى أقتوش، ويشبه التريد في طهيه بطريقة إعداد ما يسمى بورقة البسطيلة أو الورقة الخاصة بالحلويات.
- عن الموروث الشفهي بالريف، مستقاة من معمري الريف المغربي.

# الألعاب الشعبية في مصر والدول العربية

**أشرف سعد نخلة** / كاتب من مصر

اللعب الشعبي تقليد اجتماعي يتناقله الأجيال جيلا بعد جيل، وهو أداء يمارسه الأطفال في الهواء الطلق وفي الشوارع والحارات والساحات العامة والحقول وأمام المنازل[1].

ولم يكن العرب قديمًا يحبون حياة البادية الموحشة بلا ترويح، ولم يكونوا بمعزل عن حضارات العالم، بل كان لهم السبق في كل الميادين، فقد مارسوا أنواعاً مختلفة من الألعاب والرياضات على مر السنين وهناك ألعاب خاصة بالصبيان والأطفال وتختلف من جيل إلى جيل باختلاف العصور والبيئات وكثير من هذه الألعاب مازالت تُمارس حتى يومنا هذا.

## ما هو اللعب الشعبي ؟

اللعب هو استعداد فطري وطبيعي عند الطفل وهو وظيفة الطفل في مرحلة الطفولة وضرورة من ضروريات الحياة كالأكل والنوم والطفل ليس في حاجة إلى تعلم اللعب بقدر ما هو في حاجة إلى توجيه هذا الميل والرغبة والاستعداد الفطري إلى ما يعود عليه بالنفع حتى يشب في حالة صحية جيدة. واللعب الشعبي متنوع في أشكاله وأنماطه في مختلف الأعمار وهو لعب منظم بصورة ذاتية ويخضع لشروط وقواعد يلتزم بها اللاعبون بعقد أخلاقي غير مكتوب بل متفق عليه ضمنياً وبصورة تلقائية من الأطفال، ويتعلم الأطفال هذه الألعاب الشعبية عن طريق المشاهدة والمشاركة في اللعب.

واللعب هو أساس النمو العقلي والنفسي للطفل وقال البعض ( إن الطفل الذى لا يلعب فاقد للحياة ) وقد لازمت اللعبة الإنسان منذ العصور الأولى للتاريخ، ووجد علماء الأنثروبولوجيا في مصر القديمة (الدمية) (العروسة) وقد وجدت في العصر الفرعوني وما زالت توجد حتى الآن في العصر الحديث[2]والقليل من الألعاب الشعبية مصُنع وقد بدأت أوربا في تصنيع ألعاب الأطفال منذ عام 1805م وازدهرت تلك الصناعات حتى وصل متوسط اللعب التي يستمتع بها الطفل الواحد في الدانمارك حوالى 500 لعبة. ولكن الألعاب الشعبية سبقت الشعوب الأوربية بآلاف السنوات بالاهتمام بالطفل وتوفير الفرصة له بلعب آمن وبعيد عن مخاطر تلك الألعاب المصنعة المعتمدة على الخناجر والسيوف والمسدسات الليزر والبنادق والسكاكين وقد تحولت اللعبة على أيديهم من وسيلة تربوية إلى وسيلة خطيرة لبث العنف وهذه الألعاب تعمق نزعة الغضب والعنف عند الطفل لذلك على الأم عند اختيار لعبة الطفل أن تختارها (...) بطريقة إيجابية[3].

## خصائص اللعب الشعبي:

يتسم اللعب الشعبي بعدة خصائص منها :

- متنوع في أشكاله وأنماطه في مختلف الأعمار ويمارس بصورة جماعية في الغالب وله أبعاده المختلفة بخلاف المتعة والتسلية، فهو يمنح الأطفال القدرة على النمو الاجتماعي وبناء الشخصية.
- يتميز اللعب الشعبي بالحرية أثناء الممارسة، وتوجد له قوانين وحدود في كل لعبة، ويتأثر بالبيئة التي يمارس فيها.
- يتميز بقدرته على تنمية الابتكار لدى الأطفال، فيقوم الطفل بصنع الأدوات اللازمة للعبة من مواد البيئة المتاحة له.
- تتميز الألعاب الشعبية بأنها قابلة للانتشار في المناطق التي تتشابه في القيم والعادات والتقاليد فكثير من الألعاب الشعبية المصرية توجد مثيلاتها في سوريا ولبنان والأردن والسعودية والكويت والبحرين وهذا ما سنلاحظه عندما نسرد تلك الألعاب فنجد لعبة تمارس في مصر ويمارسها الأطفال في المجتمع الخليجى وبلاد أخرى.
- وفيما يختص باللاعبين فنجد أنهم يتماثلون في المرحلة العمرية، ونجد أن بعض الألعاب تخص الفتيات، وأخرى تخص الأولاد، وفي بعض الألعاب يشترك كل من الجنسين كما توجد ألعاب خاصة بالكبار مثل لعبة التحطيب التي تمارس في الأفراح في القرى والنجوع المصرية.

## لماذا نهتم بالألعاب الشعبية؟

اهتمت مصر بعمل أرشيف قومي للألعاب الشعبية المصرية وكانت البداية فى عام 1957م بإنشاء مركز الفنون الشعبية ولجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية واعتنى هذا القسم من الفنون بدراسة الألعاب الشعبية من الميدان وجمع كل ما هو متعلق بها من أسماء محلية وأغانٍ وأدوات مصاحبة للعبة بهدف حفظها وتصنيفها بشكل علمي سليم مثل ألعاب المناسبات وألعاب القرعة والتخمين وألعاب الصيد والألعاب الورقية وألعاب المحاكاة.

والغـرض الأسـاس فـي الاهتمـام بالألعاب الشـعبية هو الحد من انتشـار الألعـاب الأجنبية والإلكترونية التي سلبت اهتمام الأطفال ورسخت لقيم وعادات غريبة عن مجتمعاتنا العربية .

- الحفاظ على تراث الأمة لأن الألعاب جزء مهم من هذا التراث .
- إعطـاء صـورة حية عـن الألعـاب التي كان يمارسها الآباء والأجداد في طفولتهم .
- تسـاهم الألعـاب الشـعبية في نمـو الطفل الاجتماعـي والانفعالي والجسـمي والعقلي وهذا ما لا تفعله الألعاب الحديثة المصنعة .
- الألعاب الشعبية متنوعة وعديدة وتحتاج إلى جمـع وتوثيق للحفاظ عليها أو ما تبقى منها لأنها تعبـر عن روح الأمة وقيمهـا وعاداتها وأسلوب حياتها .
- انطلاقاً من التراث فإن الألعاب الشـعبية جزء مـن تاريخ الأمة وهو الذي يميز شـخصيتها ويحافظ على أصالتها واللعب الشـعبي جزء مهـم من هذا التراث ينبغي جمعه وتسـجيله والحفاظ عليه لأن ذلك واجب وطني قومي .
- ألعابنا الشـعبية ذات المهارات الأصيلة تعبر عـن عاداتنا وقيمنـا وطموحاتنا منـذ القدم حتـى الآن فهي أكثر الفنـون التصاقاً بالبيئة والعادات والتقاليد ولا شك أنها تنمو وتتطور بالحفاظ عليها .
- اهتم علماء الفولكور في بلاد العالم بدارسـة ألعـاب الأطفال حيث إن هـذه الألعاب حفظت كثيـراً من عناصر التـراث التي كان يمكن أن تختفي دون أثر لولا ارتباطها بألعاب الأطفال وقـد اهتم الغربيـون بألعابهـم فعملوا على تنظيمها وتنسـيقها وشجعوا على ممارستها والتدريـب عليها بينمـا أهملنا نحـن ألعابنا الشعبية وتم تجاهلها حتى كادت تختفي .
- وغالباً ما تتناول الألعاب الشـعبية كثيرا من عادات المجتمع وقيمه وأحواله المادية .

## أهميـة الألعاب الشـعبية للأطفـال في مراحل نموهم المختلفة:

ترجع أهمية الألعاب الشـعبية إلى أنها تساعد في تنمية وتطوير شخصية الطفل وتقول ( باربرا بيبر ) يشـعر المرء بالرضا والسـرور لكل عمل ينجزه وحين يعُيد الطفل تشـكيل ما في العالم من حوله مـن خلال اللعب إنما يصنـع حجر الزاوية لشعوره عن نفسه في علاقته بالعالم فاللعب وسط يتعلم فيه الطفل الكثير عن نفسه وعن الآخرين بل وعن العالم من حوله.

## دور اللعب في مرحلة الحضانة:

يسـود اللعب في حياة أطفـال الحضانة وعن طريق اللعب يمكن أن يتقدم نمو الطفل في جوانبه الجسـمية والعقلية والانفعالية حيث يحفل اللعب بالعديـد مـن المواقف التي يمكـن أن يتعود فيها الطفل على العلاقات ثنائية الاتجاه ، تلك التي تقوم على الأخذ والعطاء ويحكمها نظم وقواعد[4].

## الـدور النفسـي للعـب فـي مرحلـة الطفولة المبكرة:

يمثـل اللعـب دوراً مهماً من الناحية النفسـية للطفل فهو بجانب أنه مهنة الطفل يستخدمه علماء النفـس والأخصائيون النفسـيون في تشـخيص وعلاج الحالات النفسـية عند الأطفال ويرى علماء النفس أن اللعب قد يكون مخرجاً ومتنفساً وعلاجاً لمواقـف إحباطية في حياة الطفـل ، حيث تنطلق الطاقة العصبية للطفل أثناء لعبه فتبعده عن التوتر والتهيج[5].

## الـدور التربـوي للعب فـي مرحلـة الطفولة المتوسطة:

يتسـنى للمربـي أثنـاء اللعب أن تكـون لديه الفرصـة لتوجيه اهتمام الأطفال إلى الظواهر التي لها قيمـة تربوية ، وعـن طريق اللعب يسـتطيع المربي أن يؤثر على كل جوانب شـخصية الطفل فيشـغل اللعب كوسـيلة للتربيـة العقلية وتطوير

الكلام لـدى الطفل وبذلك تصبح اللعبة مدرسة يكتسب فيها قواعد وعادات وسلوك الأفراد واللعب يساعد الأطفال في التعرف على الأشياء واكتشاف خصائصها الطبيعية .

وعن الدور الاجتماعي للعب في مراحل الطفولة ( المبكرة والمتوسطة والمتأخرة )

تقول المربية السوفيتية ( ن . ك . كروبسكيا) أن الطفل يُكون أصدقاء من خلال اللعب ويبدأ في تعلم بعض العادات والقيم الاجتماعية في لعبه معهم وتظهر روح التعاون بين أفراد اللعبة الواحدة ويكتسب الطفل معارف جديدة تنمي ذكاءه الاجتماعي.

## تصنيف الألعاب الشعبية:

يقول الدكتور حسام محسب إن هذا التصنيف اعتمد على نوع اللعبة ولم يعتمد على وظيفتها مما أدى إلى تجنب التداخل الذي ظهر في التصنيفات الأخرى وجاء التصنيف على النحو التالي:

1) ألعاب المناسبات .
2) ألعاب تنافسية .
3 ) ألعاب القرعة والتخمين
4) ألعاب الصيد .
5) ألعاب ورقية .
6) ألعاب القمار .
7) ألعاب مهارية جسدية .
8) ألعاب مائية .
9) ألعاب المهد
10) ألعاب المحاكاة .
11) ألعاب غنائية .

وفيما يلي موجز لأهم الموضوعات الرئيسية التي تتكون منها شجرة الألعاب الشعبية:

### 1) ألعاب المناسبات:

هي ألعاب تمارس في مناسبات سواء دينية أو اجتماعية ويمارسها الجميع على اختلاف أعمارهم وأجناسهم مثل ألعاب الموالد ، وألعاب الأعياد والمواسم .

ومن الألعاب المشهورة في الموالد الشعبية لعبة التحطيب وقد عرف العرب لعبة التحطيب التي كانت تسمى بـ ( اللبج ) وكذا ( النقاف) وهي المبارزة بالسيف واللعب بالسلاح حيث يقوم أحد اللاعبين بالهجوم ، ويقوم الآخر بالدفاع وهكذا يتناوب الاثنان الضربات ويتقي كل منهما ضربات الآخر بعصاه الغليظة المستخدمة في لعبة التحطيب وكانت تقام حلبات النزال والمبارزة في صدر الإسلام إما للتدريب على القتال أثناء الحرب أو للترويح في عيد أو سمر ، وعن عائشة رضي الله عنها قالت : وكان يوم عيد يلعب السودان بالدرق والحراب فلما سألت النبي – صلى الله عليه وسلم – قال تشتهين تنظرين ؟ فقلت نعم،فأقامني وراءه خدي على خده وهو يقول: (دونكم يابني ارفده)[6].

ومازالت لعبة التحطيب من أكثر الرياضات والألعاب الشعبية العربية انتشارا في صعيد مصر حيث يجتمع الأصدقاء والجيران والأقارب لمشاهدة هذه اللعبة التي يوسم من يفوز فيها بالشجاعة والقوة والمهارة ويردد المشاهدون عبارة ( اسم الله عليه – اسم الله عليه ) عند تغلب أحد المتحاطبين على الآخر وتنتشر هذه اللعبة أيضا في الريف المصري خاصة في حفلات العرس والزواج كتعبير عن الفرحة ، ومبعثاً للبهجة والتسلية[7].

### 2) الألعاب التنافسية:

هي ألعاب تمارس بهدف التنافس والتسابق من أجل الفوز إلى جانب الترفيه مثل الجري (العدو) – المرماح –ألعاب الكرة– ألعاب البلى – الاوله ) وغيرها من الألعاب الشعبية .

#### سباقات الخيل:

اشتهر العرب بالفروسية وسباقات الخيل ، وقد كان الآباء يحرصون على امتطائها واعتبارها أحد مصادر القوة بحكم قول الله تعالى في كتابه

العزيـز ( وأعـدوا لهـم ما اسـتطعتم مـن قـوة ومن ربـاط الخيل ) صـدق الله العظيم[8].

وثبت أن النبي صلى الله عليه وسـلم قد سـابق بين الخيل، وكان يعطي الفائزين فيها جوائز وعطايا مختلفة، وعـن ابن عمر رضـي الله عنه قال: أجرى النبي صلى الله عليه وسـلم – ماضمر من الخيل مـن الحفياء إلى ثنية الـوداع، وأجرى ما لم يضمر من الثنية إلى مسـجد بنـي زريق قال ابن عمر وكنت فيمن أجرى )[9].

وفـي فضل اقتناء الخيل ورعايتها لما فيها من خير يقول الرسـول الكريم ( الخيـل معقود في نواصيهـا الخير إلى يوم القيامة ) صدق رسـول الله صلى عليه وسلم[10].

وقد ظـل اهتمام العرب بالخيـل موصولا إلى يومنـا هذا لما لها من أهميـة وبخاصة في منطقة الخليج العربي متمثلة فـي اقتناء الخيل وتربيتها وتنتشـر بها نوادي الفروسـية وكـذا تنظم فيها سـباقات الخيل وسـباقات الهجن التي تنفرد بها دول الخليج وعلى رأسها أرض الحرمين الشريفين وفي مصر يجد الخيل العربي عناية خاصة وتنتشر رياضة السباق بالخيل في محافظة الشرقية بمصر وفي دبي بالإمارات العربية المتحدة .

### سباقات العدو:

العدو والجري والمشي من الرياضات التي كان للعرب قصب السبق في تنظيم سباقاتها والحرص عليها فلها من الفوائد الصحية والنفسية ما يشجع على ممارستها فهي تنشط الدورة الدموية وتعالج الاكتئاب وقد مارسها النبي صلى الله عليه وسلم فقد كان يسـابق السيدة عائشـة رضى الله عنها مباسـطة لها وتطيباً لنفسـها فقالت ( فسـابقني رسـول الله – صلى الله عليه وسـلم – فسبقته،

فلبثت إذا أرهقنى اللحم – أى سـمنت – سابقني فسبقني فقال: هذه بتلك[11].

وقد اشـتهر كثير من الصحابـة رضوان الله عليهم – في سـرعة العدو والقدرة على السـباق كعمر بـن الخطاب والزبير بن العوام، وأبي عبيدة بن الجراح، وعلي بن ابى طالب، وسلمة بن الاكوع، كما اشـتهر حذيفة بن بدر بـأن كان أكثر العرب سرعة في العدو على الإطلاق.

وقد أصبحـت رياضة العدو ذات شـأن كبير فـي العصـر الحديث وإحـدى أبـرز الألعاب في الأولمبيـاد المختلفـة، إلا أن اللاعبيـن والعدائين العـرب هم من أمهر العدائيـن الدوليين وبخاصة مـن دول المغرب العربى ويُعـد تمرين العدو من أهم التماريـن الرياضية التي تمارس في حصص التربية الرياضية في مراحل التعليم العربي ويقوم الصبيـان في الأزقـة والأحياء الشـعبية بتنظيم سـباقات عفوية للجـري والعدو وسـط جو من البهجة والانطلاق.

### لعبة القلة والمقلاة:

هما عـودان يلعب الصبيان بهمـا، فالقلة عود صغير والمقلاة خشـبة قدر ذراع يرمي الصبيان هذه القلة في الهواء ويتلقاها الآخرون بدقة شديدة ويضربونها بالمقلاة، وهكذا إلى أن تقع على الأرض فتحسب خطأ على من لم يتمكن من ضربها بمقلاته وتعرف في صعيد مصر هذه اللعبة ( التيك تراك).

### 3) ألعاب القرعة والتخمين:

وهي الألعاب التي تمارس بهدف اختيار اللاعبين أو للتفضيل بينهم من حيث سوق يبدأ اللعب مثل لعبة كيلو بامية – ملك ولا كتابة – حادى بادى – الخذروف وغيرها .

لعبة الخذروف:

وتعترف في مصر بـ النحلة وهي خشبة تشبه ثمرة الكمثرى في الشكل وأقل قليلاً في الحجم ويلف حولها الصبيان خيطاً ويدورونها بطريقة يتدربون عليها فيسمع لها دوي وأزيز تختلف سرعتها في الدوران باختلاف طول الخيط ودقة سنها الذي يصنع عادة من الحديد الصلب ويقول امرؤ القيس:

**درير كخذ روف الوليد اثاره**

**تتابع كفيه بخيط موصل**

### 4) العتاب الصيد:

وهي الألعاب التي تمارس بهدف إظهار المهارات الفردية في نصب الأفخاخ أو النشان على الأهداف المتحركة مثل صيد الأسماك وصيد الطيور وصيد الحشرات .

– لعبة الصيد بالصقور:

تقول الروايات أول من صاد بالصقر من العرب ودربه هو الحارث بن معاوية بن ثور بن كنده حيث وقف ذات يوم عند صياد ينصب شبكه للعصافير فانقض صقر على عصفور علق في الشبكة وأخذ يأكله وما لبث أن علق بجناحه والحار ث ينظر إليه ويعجب من فعله، فأمر به، فحُمل إليه ووضع في بيت وأوكل به من يطعمه ويعلمه الصيد، فصار يحمله على يده وذات يوم وهو سائر رأى الصقر حمامة فطار عن يده إليها وانقض عليها وهم بأكلها فأمر الحارث عند ذلك بتدريبه وتهذيبه والصيد به، وبينما هو سائر لاح

له أرنب فطار الصقر إليه وأخذه ، فلما رآه الحارث يصيد الأرنب والطير ازداد إعجابه به ومن يومها عرف العرب الصيد بالصقور، وعُرف الخليفة الأموى هشام بن عبد الملك منذ كان أميراً بحبه الشديد لرحلات القنص واقتناء الصقور ودلل على ذلك الأمر حينما تولى خلافة المسلمين، فقد عين الغطريف بن قدامة الغساني في منصب سمي بصاحب صيد هشام بن عبد الملك سواء بسواء مع صاحب الشرطة والولاة وضمن هذا السياق التاريخى لتلك اللعبة أو الرياضة يعتبر الكتاب الياباني خلاصة مما كتب عن الصيد بالصقور قديماً وحديثاً من أقدم المراجع في العالم التي تحدثت عن نشأة الصيد بالصقور وفيه تسجيل لرحلة قنص عليه الشأن شارك فيها الملك الصينى ( تسوون وانج ) الذي حكم البلاد من عام 689 الى عام 675 قبل الميلاد.

وحاليا زاد الاهتمام بتربية الصقور وأقيمت المشافي لعلاجها ومن أشهر تلك المراكز مستشفى الصقور والمركز الطبى لبحوث الطيور بأبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة الذي تم افتتاحه في 1999/2/2 لتقديم الرعاية للطيور بشكل عام والصقور التي تستخدم في الصيد بشكل خاص[12].

### 5) ألعاب ورقية :

وهي من الألعاب التي تظهر المهارة في

صنعتها أو في القدرة على اســتخدامها مثل لعبة الدبــور – لعبة الطيــارة – لعبــة المركب – لعبة المسدس – لعبة الكوتشينة.

– لعبة الطيارة ( التطيير ):

هــي لعبة مشــتركة تمــارس فــي الصحراء والأرياف والوديــان ولا تقتصر على الصبيان بل يمارسها كثير من الشباب في الأراضي الفسيحة، وتعتمد على تطيير طائرة ورقية على شكل سداسي وذيل، ويراعى فيها الاتزان ويلزم لجعلها تحلق في الهواء تدريباً وممارســة وتسمى الطائرة الكبيرة (ونش ) والصغيرة ( ســوميك ) وقد نقلت اللعبة إلى دول جنوب شــرق آسيا من العرب عن طريق قوافل التجارة العربية إبان العصر الوسيط.

### 6) ألعاب القمار:

وهي من الألعاب التي تمــارس بهدف تحقيق مكســب مالــي وتمارســها فئات عمريــة مختلفة وجنس محدد مثل لعبة الزهر – لعبة الشخشيخة – لعبــة الثــلاث ورقات – لعبة كــش ملك – لعبة الكتش متش وغيرها .

### 7) ألعاب مهارية جسدية:

هي الألعــاب التي تهدف إلى إظهــار القدرات والمهارات الجســدية التي يتميز بها شخص دون الآخــر مثل لعبة العجلة – القبــه – طجو طجو – الزحاليق – لعبة المقابلة:

هي لعبة يقوم فيها الأطفال بوضع شــيء من

الأشــياء في رمال الصحراء ويطلبون من أحدهم البحث عنه والإتيان بــه فيبحث عنه فإن لم يجده وأعيــاه البحث عنه قالوا له فــي بهجه( فال رايك فال رايــك ) ويكررونها ثم يســتمرون في اللعبة فيخبئون شيئاً آخر وهكذا .

### 8) ألعاب مائية:

وهي الألعاب التي تُظهر القدرة على الســباحة إلى جانب ممارســة لعب أخرى إلــى جانبها مثل الكرة المائية وغيرها .

وتُعد السباحة من الرياضات العربية الأصيلة وتعتمد على الحــركات البدنية والمجهود العضلي الكبير لذلك فإنها تساعد في بناء الأجسام ولياقتها وهي من أكثر الألعاب الشــعبية انتشاراً أو شيوعاً فــي العالم العربي خاصــة أن المولى عز وجل قد حبا معظم البلاد العربية بسواحل بحرية وشواطئ تمارس في مياها رياضة الســباحة والمنافســات المائية وقد ثبت أن العــرب اهتموا بهذه الرياضة ولهــم فيها مواقف ومآثر عدة تؤكد حرصهم على تعلم السباحة وقد ذكر أبو القاسم البغوي وغيره عن ابــن عبــاس أن النبي صلى الله عليه وســلم (ســبح هو وأصحابه في غدير فقال: ليســبح كل

رجل إلى صاحبه فسبح – صلى الله عليه وسلم إلى أبي بكر حتى عانقه[13]. صدق رسول الله

### 9) ألعاب المحاكاة:

وهي الألعاب التي تمارس لمحاكاة أشياء في الواقع ولكن ليست هنالك قدرة على فعلها مثل لعبة المقص والحجر، لعبة الطعمية والخبز والطهي وغيرها

### 10) ألعاب غنائية:

وهي الألعاب التي يؤديها الأولاد بمصاحبة الغناء مثل سي سي سي، سندريلا ومالك يا سوسو بتبكي ليه – عروستى ضاعت أسماه إيه وغيرها

### 11) ألعاب الملاهي:

وهي ألعاب تمارس داخل ملاهي الأطفال ومنها السيارات الكهربائية – الساحر – المراجيح بأنواعها .

من ألعاب الملاهي: لعبة الاستغمايه:

وهي لعبة شعبية تندرج تحت تصنيف الألعاب التنافسية وهي لعبة حركية شعبية يمارسها الأطفال من الجنسين من سن 6 – 12 سنة ويلعبها على أقل عدد 4 أطفال وما فوق وتبدأ اللعبة بتحديد مكان تبدأ من عنده اللعبة ويسمى الأمة وتبدأ اللعبة باختيار اللاعبين طفلاً من بينهم من خلال القرعة التي تتم من خلالها لعبة أخرى إسمها كيلو بامية ثم يقوم الطفل بتنفيذ الغميضة ( أي يغمض عينيه ويترك باقي الأطفال يجرون للاستخباء في أى مكان ) ثم يفتح عينيه ويبحث عنهم ومن يجده أولاً يكون مكانه في الغميضه أو الاستغماية.

ومما سبق يتأكد لنا أن العرب عرفوا اللعب الشعبي ومارسوا الرياضيات المختلفة بل نقلوا للآخرين ألعاباً جديدة لم تكن موجودة عندهم فرغم براعتهم في العلوم العقلية والمادية برعوا كذلك في الترويح عن أنفسهم فالأرواح تمل كما الأبدان لذا يجب إعطاء الجسم حقه في اللهو المباح والمرح.

## الهوامش

1: د / حسام محسب – الألعاب الشعبية المصرية – مجلة الهلال – ص28 – العام الثامن عشر بعد المائة – عدد فبراير القاهرة 2010 م .

2: أشرف سعد نخله – أطفالنا هل نفهمهم ؟ – مركز الإسكندرية للكتاب – ص 47 – الإسكندرية – القاهرة 2008 م

3: أشرف سعد نخله – إحذري ألعاب العنف – مجلة الوعى الإسلامى – عدد 424 – ص 94 – الكويت 2001 م

4: د / مصطفى رجب – لعب الأطفال أهميته وفوائده – مجلة الكويت – ص 68 – عدد ( 249 ) – الكويت 2004 م

5: أشرف سعد نخله – المشكلات السلوكية والنفسية للأطفال وكيفية علاجها – ص 49 – دار الفكر الجامعي – الإسكندرية – مصر 2011 م

6: رواه صحيح البخاري ومسلم في صحيحيهما.

7: ممدوح إبراهيم الطنطاوي – الرياضيات والألعاب الشعبية – مجلة الخفجى – ص 31 – العدد الثامن – مجلد ( 39) – السعودية 2009 م

8: سورة الأنفال الآية ( 60 )

9: ابن حجر العسقلاني – فتح الباري– شرح صحيح البخاري– ج 6 – ص 4

10: صحيح الجامع الألباني – 1964

11: رواه أحمد

12: إبراهيم المليفي– الصقور والحبارى – استطلاع بمجلة العربي الكويتية– ص 38 – عدد ( 528 ) – الكويت 2002 م

13: الزرقاني– المواهب البدنية – ج1 ص 164

# الحضرة في التصوف الشعبي: الزاوية العلاوية أنموذجا

**يوسف توفيق** / كاتب من المغرب

يعتبر التصوف الشـعبي من المواضيع التي باتت تشغل الرأي العام، فما أن يقام موسم لإحـدى الطرق الصوفيـة، حتى تقوم قائمة وسـائل الإعلام، لتغطية مراسـم الطقوس والاحتفـالات، وكأن الأمـر يتعلـق بتظاهرة رياضية أو فنية مرموقة.

وقـد زاد – لكثيـر مـن الأسـباب، ليس هنا موضع ذكرها- أتباع الطرق الصوفية، كما زاد تغلغلها في الأوساط الشـعبية والرسمية، على حد سـواء، مما يجعلنا نقول: ما أشبه اليوم بالبارحة. فقد كانت الزوايا في الماضي جـزءا لا يتجزأ مـن النسـيجين الاجتماعي والسياسـي، كما أنها كانت تضطلع بمهام تربوية وجهادية يؤهلها لأن تكون رقما صعبا في المشهد المغربي.

الزاوية الأم بمستغانم(الجزائر)

وقد اكتسبت الزاوية العلاوية في الآونة الأخيرة شعبية كبيرة أهلتها لتكون أكثر الزوايا استقطابا للمريدين في المنطقة الشرقية، بعد الزاوية القادرية البودشيشية[1]، التي ملأت الدنيا وشغلت الناس، وأضحت حديث العام والخاص، خصوصا إبان احتفالات المولد النبوي، إذ تستقطب سنويا عشرات الآلاف من الزوار من الداخل والخارج.

تطرقت في هذا العرض إلى التعريف بالزاوية العلاوية وأشياخها، كما عرضت للعمارة باعتبارها ظاهرة فرجوية بامتياز تتوفر فيها جميع التقنيات الدرامية.

وقد ذيلت البحث بملحق ضمنت فيه الأشعار الصوفية الشعبية التي يرددها فقراء الزاوية في مجالسهم.

## الزاوية العلاوية:

تتبنى الزاوية العلاوية الطريقة الشاذلية الدرقاوية، فالشاذلية نسبة إلى أبي الحسن الشاذلي[2]، والدرقاوية نسبة إلى سيدي العربي الدرقاوي[3]. أسسها الشيخ أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي، سنة 1914 بمدينة مستغانم على الساحل الجزائري.

تعتبر من الطرق الصوفية التي تعرف إشعاعا كبيرا في الجزائر والمغرب وباقي بلدان العالم، كما تشكل أدبيات الشيخ العلاوي القاعدة النظرية والمنهاج التربوي الذي تسير عليه الطريقة. تعاقب عليها منذ تأسيسها أربعة شيوخ، هم على التوالي، الشيخ أحمد بن المصطفى العلاوي (1869–1934)، وحفيده من جهة الأم الشيخ عْدَّة بن تونس (1898–1952)، والشيخ المهدي بن تونس (1928–1975) ابن الشيخ عدة وخليفته، والشيخ خالد بن تونس (1949–....) ابن الشيخ المهدي وخليفته.

الشيخ أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي
مؤسس الزاوية العلاوية

## أشياخ الزاوية العلاوية:

### أ–الشيخ أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي مؤسس الطريقة العلاوية:

ولد الشيخ أحمد بن مصطفى العلاوي بمدينة مستغانم سنة 1286هـ/1869م، ولم يعهد عليه أنه تعاطى الكتابة أو أنه دخل الكتاب[4]، إنما استفاد من أبيه الذي كان يلقي عليه بعض الدروس القرآنية.

أسس سنة 1914 الطريقة العلاوية، وقد لقيت تجاوبا من الكثيرين، حيث استطاعت في ظرف سنوات قليلة أن تصبح ملاذ الأفواج الكبيرة من الناس.

عرف الشيخ بأخلاقه العالية وسمته الحسن، وقد كانت له شخصية جذابة كاريزمية بتعبير العصر، كما كان مفوها في خطبه: مقنعا في مناظراته.

أخذ علم التصوف عن شيخه البوزيدي عن محمد بن قدور الوكيلي بن بوعزة الجهاجري عن سيدي محمد العربي الدرقاوي.

من حكمه:

–«ما كثرت النفس إلا لتسد مساوئ القدس»

–«من تجلت عليه عظمة الذات، أذهلته عن الصفات».

-لا تترك نفسك وتعاديها، بل اصحبها وابحث عما فيها».

مؤلفات الشيخ عديدة منها:

-الأنموذج الفريد لخالص التوحيد.

-مفتاح علوم السر في تفسير سورة العصر.

لباب العلم في سورة النجم.

نور الإثمد في سنة وضع اليد على اليد.

المنح القدوسية.

-المواد الغيثية الناشئة عن الحكم الغوثية (3أجزاء).

-القول المعتمد في مشروعية الذكر بالاسم الأعظم.

## ب- الشيخ خالد بن تونس:

ولد الشيخ خالد بن تونس سنة 1949 في مستغانم، وهي مدينة على الساحل الجزائري، عرفت بدورها الكبير في محاربة المستعمر الفرنسي، وقد كانت أرضها ميدانا لمعركة مزغران التي طبق خلالها المستعمر حصارا على مجاهدي الأمير عبد القادر.

تلقى في الزاوية الأم بمستغانم تعليمه الأولي، أبوه هو الشيخ الحاج المهدي بن تونس الشيخ الثالث في الطريقة العلاوية.

وقد تنوعت العلوم التي تلقاها في الزاوية العلاوية، حيث كان له ثلاثة معلمين، أما أحدهما فكان يلقنه العلوم الشرعية وما جاورها من نحو وفلسفة، والثاني للشعر والسماع والثالث للجانب اللطيف والباطني للحياة، ولم يتم تقديمه لأبيه الشيخ إلا بعد أن بلغ سن الرشد، وهي السن التي تؤهله للخوض في علوم القوم والارتباط بشيخ الطريقة.

لم تكن هذه العلوم هي الوحيدة في البرنامج التعليمي للشيخ خالد، بل التحق بالتعليم العمومي سنة 1963، مما أتاح له الاستفادة من تكوين مزدوج أحدهما أصيل، والآخر تقدمي على حد

صورة الشيخ خالد عدلان بن تونس وفيها يظهر الشيخ بطابع عصري حداثي

قول الشيخ نفسه في مذكراته ص 25-26.

دفعته ظروف الحياة لأن يهاجر إلى باريس، ومنها إلى انجلترا لينخرط في كلية الحقوق بأكسفورد،لأن النظام الجزائري حينها لم يكن يتفق والتوجه التربوي للزاوية التي كانت تتمتع بنفوذ كبير، وقد كان عبوره إلى الضفة الأخرى عن طريق المغرب حيث يوجد أقاربه من جهة الأم.

بعد أن وجد صعوبة كبيرة في التأقلم مع البيئة الانجليزية عاد مرة أخرى إلى باريس، حيث تعاطى التجارة لتوفير المعاش.

إلا أن الحدث الأبرز في حياة الشيخ خالد هو وفاة والده سنة 1975م، إذ شكل نقطة انعطاف خطيرة انقلبت معها حياته رأسا على عقب، فقد قام اختياره خليفة لوالده من طرف مجلس الحكماء، حيث يجتمع أعيان الطريقة يتعبدون ويتأملون. وأثناء اجتماعهم يتلقى كل واحد منهم إشارة عن طريق رؤيا أو كشف أو إلهام، تدله على الشيخ المرتقب ثم يتشاورون فيما بينهم ليعلنوا في الأخير عن خليفة الشيخ، وقد أحدث هذا الاختيار المفاجئ زلزالا في كيان الشيخ خالد، إذ عرف تغييرات نفسية وفيزيولوجية حادة استمرت ثلاثة أشهر.

عن التغييرات الفيزيولوجية يقول الشيخ:

«ففي الليل كنت أتصبب عرقا، ويصيبني السهاد، وفي النهار كنت أتقيأ باستمرار وأحس وكأن

صدري ملتهب، لم أكن أستطيع أن أتناول الطعام إلا الأشياء الطاهرة الصرفة وبكمية قليلة، وكان لدي نفور تجاه كل ما هو من أصل حيواني»[5]

أما عن التغييرات النفسية فيقول:

«لقد واجهت إذ ذاك هذه الحقيقة مباشرة، وتحقق هذا التطور الباطني يوما بعد يوم، كأن كائنا يشرع في الرحيل وآخر يحل محله تدريجيا، وتملكت اللطيفة الربانية هذا الجسد الذي كان مهيئا ثم أصبح قادرا على استقبالهما...لقد عشت هذه التجارب من غير أن أطلبها، كنت وكأني منتقل إلى عالم آخر، فمن الصعب شرح ذلك، إنها تجربة جذرية»[6]

لقد كانت وفاة الشيخ المهدي بن تونس، إيذانا بميلاد الشيخ خالد الذي تحقق من حال المشيخة والحضور الدائم مع الله في كل حركة وسكنة وخلوة وجلوة وصحو ويقظة. وفي هذه الولادة يقول الشيخ خالد:» يمكن تشبيه تلك السيرورة بولادة ونضج، أي على شكل المولود الذي يخرج من بطن أمه ولن يستطيع أبداً العودة إليه، ففي البطن كان يغذى. لكن البطن عالم آخر، عالم منغلق، وبعد الولادة تغيرت حالة المولود وعالمه وطبيعته، وبذلك يكون التغيير جذريا، فهذه التجربة لها بداية ونهاية بدون عودة».

من مؤلفات الشيخ خالد بن تونس:

–التصوف قلب الإسلام.

–الإنسان الباطني على ضوء القرآن.

L'homme intérieur à la lumière du coran

–تحقيقه لكتابي«عيسى روح الله» و«هكذا حدثني الشيخ عدة بن تونس» صدرا تحت عنوان «نعمة الأنبياء».

–بعد أن تولى زمام أمور الزاوية، قام الشيخ خالد بن تونس بتجديد هياكل الزاوية، ابتداء من الزاوية الأم بمستغانم، ثم بباقي المناطق، فشيد الزاوية داخل الجزائر وخارجها، وأضاف إليها أقسام الدراسة ومكاتب المطالعة وأحيى العمل الجمعوي بتأسيس العديد من الجمعيات، كجمعية أحباب الإسلام بباريس وبروكسيل، وجمعية الشيخ العلاوي للتربية والثقافة الصوفية بالجزائر، والكشافة الإسلامية بفرنسا، وأخيرا جمعية أراضي أوروبا بباريس.

وفي المجال الصحفي أصدر الشيخ خالد مجلة أحباب الإسلام، ومنشور «لقاء» وألف إعلام (Alifinfo) هذا ويشارك الشيخ وينظم العديد من الملتقيات، والمحاضرات والندوات عبر العالم، الهدف منها خلق حوار هادف وبناء بين جميع الأديان والثقافات، ولبيان ما للتربية الروحية من أهمية في ترسيخ قيم الأخوة والمحبة والإنسانية في العالم.

ومن هذه الملتقيات ملتقى التربية الروحية في الإسلام الذي يعقد سنويا بالجزائر، ومؤتمر إسلام السلام الذي انعقد بمقر اليونسكو بباريس سنة 2000...

## السند الصوفي:

السند الصوفي هو الطريق الذي يقطعه علم التزكية والسلوك، بدءا من النبي صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّمَ، وانتهاء عن آخر شيخ يؤم الطريقة، ويضم السند الطرقي للطريقة العلاوية خمسة وأربعين شيخا من بينهم: الحسن البصري، أبو القاسم الجنيد، عبد القادر الجيلاني، شعيب أبو مدين، أبو الحسن الشاذلي، بن عطاء الله الأسكندري، العربي الدرقاوي.

## تعيين الشيخ:

يُعتبر الشيخ أكبر سلطة روحية في الزاوية، ويليه النائب ثم المقدمون، وهم مرشدون روحيون في الزاوية. يختارهم الفقراء ويجيزهم الشيخ، وليس الشيخ في تصور الطريقة العلاوية هو الصنم المقدس الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، بل هو الشمعة التي تحترق لتنير السبيل للآخرين. يقول الشيخ أحمد العلاوي:

«إن الشيخ على صورة شمعة مشتعلة تستنفد قواهـا بإنـارة الآخرين إلـى أن تخلفها شـمعة أخرى»

في الزاوية العلاوية لا يعين الشيخ خليفته، بل يتولى ذلك مجلس حكمائها الذي ينعقد مباشرة بعد وفاة الشيخ، حيث يختلي أعيان الطريقة، يتعبدون ويتنسكون ويتأملون، ويتلقى كل واحد منهم إشارة من العالم العلوي، إما عبـر رؤيا، وإما عبر إلهام، وعند اسـتقرار آرائهم، يقومون بمصافحة الشيخ المعين، وتسـليمه السبحة، لتجديد العهد، والبيعة على مواصلة السير وفي طريقة الاستخلاف هاته، يقول الشيخ البوزيدي[7]:

«ما أنا إلا مسـتأجر، عند وفاتـي أرد المفتاح للملك الذي يمنحه لمن يشاء»

## الجانب التربوي في الزاوية العلاوية:

تركـز الزاويـة العلاويـة من خـلال توجيه شـيوخها على الجانب التربوي والسلوكي للفرد، وتهـدف من خلال كل مجامعهـا[8] ومحاضنها أن تربط الإنسـان باللـه، وتعتبر أن الغايـة المثلى مـن وجوده في الكـون، هو تحقيقـه لمقتضيات الاستخلاف، ومستوجبات المعرفة.

وتجندت لتحقيق هذه الأهداف جملة من الأمور من بينها:

### أ-الأوراد العامة والخاصة:

#### أ – 1 الورد العام:

هو الورد الذي التزم به الشيخ أحمد بن مصطفى العـلاوي، وألزمه أشـياخ الطريقـة، وأتباعها من بعده، وهو مسـتوحى من كتاب الله وسنة رسوله صلَّى اللهُ عليهِ وسـلَّمَ، لا يسـتغني عنه مبتدىء ولا واصـل. تم تداوله منذ عهد الإمام الشـاذلي، واسـتمر العمل به إلى اليوم، كان يقرأه الشيخ كل يوم في زاويته بعد الصبح وبين العشـائين، ولم يكن يترك ذلك في كل حال من الأحوال، كالسـفر والمـرض والضيافة والزيـارة، وكذلك الحال مع مشايخ الطريقة، وكل مريد صادق في التوجه إلى الله. إذ يعتبر الورد عهدا مع الله بسلسـة الأولياء الذين حملوا مشـعل الطريقة مـن النبي صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّمَ وأوصلوها إلى الوقت الحاضر من غير تبديل ولا تغيير، ويسمى الورد وظيفة كذلك، وهو من موجبات السـير، يقول أحد المتصوفة « من لا ورد له لا وارد له»

الورد العام للطريقة العلاوية:

يقرأ المريد سورة الواقعة، ثم يقول:( سُبْحَانَ رَبِّكَ رَبِّ الْعِزَّة عَمَّا يَصِفُونَ وَسَلَامٌ عَلَى الْمُرْسَلِينَ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ)

يدعـو المريد بعـد ذلك الله سـبحانه وتعالى بما شـاء من الدعاء. ثم يقـول: اللهم يا من جعلت الصـلاة على النبي من القربـات، أتقرب إليك بكل صلاة صليت عليه من أول النشـأة إلى ما لا نهاية للكمالات (ثلاث مرات).

سُـبْحَانَ رَبِّكَ رَبِّ الْعِزَّة عَمَّا يَصِفُونَ وَسَلَامٌ عَلَى الْمُرْسَلِينَ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ثم يقول: أعوذُ بالله من الشيطان الرجيم.

بسم الله الرحمن الرحيم: (وَمَا تُقَدِّمُوا لِأَنْفُسِكُمْ مِـنْ خَيْرٍ تَجِـدُوهُ عِنْدَ اللَّهِ هُوَ خَيْـرًا وَأَعْظَمَ أَجْرًا وَاسْـتَغْفِرُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ) أستغفر الله (تسع وعشرون مرة)، أسـتغفر الله العظيم الذي لا إلـه إلا هو الحي القيوم وأتوب إليه (مرة واحدة لختم المائة)

شَـهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللَّهِ الْإِسْـلَامُ. لَا إله إلا الله وحده لا شريك له لَه الملك ولَه الحمد وهو على كل شـيء قدير (99 مرة) لا إله إلا الله، سيدنا محمد رسول الله صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّمَ (مرة لختم المائة) الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَـا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَـوْلَا أَنْ هَدَانَا اللَّهُ لَقَدْ جَاءَتْ رُسُـلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ الحمد لله والشـكر لله. (مائة مرة).

ثم يقرأ المريد سورة الإخلاص (ثلاث مرات) ويدعو الله سبحانه وتعالى بما شاء من الدعاء، ثم يختم بـ:

الصلاة والسلام عليك يا سيدنا يا حبيب الله

أحد الاحتفالات الروحية بالزاوية العلاوية بضواحي مدينة الناضور (مدينة في شمال شرق المغرب) ، وفي الصورة حلقة الحضرة يديرها القطب، ويكون عادة مقدم الزاوية .

الصلاة والسلام عليك يا سيدنا يا نبي الله

الصلاة والسلام عليك يا سيدنا يا رسول الله

ألف ألف صلاة وألف ألف سلام، صلى الله عليك وعلى آل بيتك وأصحابك يا أكرم الخلق عند الله (سُبْحَانَ رَبِّكَ رَبِّ الْعِزَّةِ عَمَّا يَصِفُونَ وَسَلَامٌ عَلَى الْمُرْسَلِينَ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ)

### أ – 2 الورد الخاص:

«هو اسم إلاهي يعطيه الشيخ للمريد ليذكره في خلوة لمدة معينة»[9].وتعطى الأوراد الخاصة إلى كل مريد حسب طاقته، ورسوخه في الطريقة، ويمكن أن تقل أو تكثر حسب همة السالك وقوة عزيمته.

### ب–الخلوة:

هي مكان يعتزل فيه للذكر والعبادة، قد تستمر ثلاثة أيام إلى أربعين يوما، وهي محطة يستزيد منها السالك الطاقة اللازمة للسير، كما تكون فرصة تسمح له «بالإشراف على الوضع في مجمله، وبالعيش في مواجهة مع النفس، وبالغوص في أغوار الباطن»[10]، ومن المستحب أن تمارس على الأقل مرة واحدة في السنة.

### الحضرة أو العمارة:

هي الحال الذي يعتري الفقراء، بعد الاندماج في طقس الذكر أو السماع، يقول عنها الشيخ خالد بن تونس:«هي نوع من الذكر ومن الاهتزاز الروحي»[11]، وتكتسب في الطريقة العلاوية مشروعية شرعية، وأخرى ذوقية، فمن النصوص الشرعية التي يعتمدها العلاويون، قول النبي صلّى اللهُ عليهِ وسلّمَ «سبق المفردون المستهترون في ذكر الله، يضع الذكر عنهم أثقالهم فيأتون يوم القيامة خفافا»[12]، ومن الأدلة الذوقية ما أشار إليه الشيخ العلوي في قوله:« إني لا أقول بأن الرقص والتواجد هما من لوازم التصوف، إنما هما من لوائح ما ينشأ عن الاستغراق في الذكر، ومن شك فليجرب. فليس الخبر كالمعاينة»[13].

ومن جميل ما قيل في العمارة ما أورده إميل ديرمنجين، في كتابه «شعائر القديسين في الإسلام لدول المغرب العربي»، إذ يقول:« يكون الإخوان دائرة مغلقة وهم واقفون ومتزاحمون بعضهم مع البعض، وأعينهم مغمضة، واليد اليمنى في اليد اليسرى للمجانب، والأصابع متشابكة، وفي وسطها «قطب» واقف يرسم الإيقاع، ويصفق ويدور على نفسه وهو يراقب كل واحد وكذا

الجميـــع، ويغير مكان هـــذا أو ذاك لكي يبقى الكل متوازنا، وعندما يوشـــك النظـــام أن يختل أو يرى أثر الإعياء الشديد يوقفها –أي الحضرة. كما يقف في وســـطها أيضا واحد أو إثنان من المســـمعين الذين ينشـــدون أشعارا صوفية في تعظيم الله عز وجل وفي مديح الرســـول صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّمَ، وبارتفاع الإيقاع تدريجيا يصير اسم «الله» في كل صدر «لاه»، «ه»، وهو لم يعد يصدر عن الشـــفتين ولكـــن عن الصـــدر، إنه نفـــس يصعد مـــن القلب بالذات، والحال أن الأجســـاد تهتز من الأعلى إلى الأسفل دون أن ترتفع الأقدام– وتشبه الحشرجة الجامعية الشـــديدة صوت مستثار ضخم، وتبقى الأعين دائما مغمضـــة والوجوه متهللة– تعبر عن الألم الممتزج بالفرح»[14].

إن الحضرة من المجامع التي تحرص الزاوية العلاوية علـــى أن تعقد عند مريديها بصفة دورية (كل أســـبوع إن أمكن)، ويبدأ المجلس الذي تقام فيه الحضـــرة (العمارة)، بتلاوة كتاب الله وقراءة الورد، فالسماع الذي يتخلله ترديد اسم الله الأعظم. وغالبا ما يكون السماع من القصائد التي يتضمنها ديوان الطريقة العلاوية، وهي قصائد كتبها شيوخ الزاوية: الشيخ محمد بن الحبيب البوزيدي، الشيخ العلاوي. والشيخ عدة بن تونس، وتتغنى القصائد فـــي مجملها بحـــب اللـــه والتفاني فـــي الحضرة الإلاهية، وتعـــرض لمختلف الأحـــوال والمقامات التـــي تحصل للقوم، كما تتنـــاول مدح المصطفى والتغني بجمال الحضرة المحمدية. ومن أجمل ما قاله الشيخ العلاوي في الحضرة:

**فلا شيخ إلا من يجود بسره**
**حريص على المريد من نفسه أولى**
**ويرفع عنه حجبا كانت لقلبه**
**منيعة عن الوصول للمقام الأعلـى**
**ويدخل حضرة الله من بعد فضله**
**ويرى ظهـور الحـق أينمـا تولـى**
**ويفنى عن العالم طرا بأسره**
**فلا قاصرات الطرف يهوى ولا خلا**[15]

## شروط انعقاد العمارة:[16]

إن العمـــارة في الطريقة العلاوية طقس يندرج ضمـــن البرنامج التربوي العام، ولا بد من انعقاده بصفـــة دورية لأنـــه محطة روحية تـــزود المريد بالطاقة التي تمكنه من متابعة الســـير، ولكن لا بد أيضا لهذه العمارة من شروط.

من بين هذه الشروط:

### أ–القطبانية:

وهي العملية التي تهتم بإدارة العمارة، ويقوم بها شـــخص يعينه المقدم. يسمى القطب، وهو من المحنكيـــن فـــي الطريقة، ممن يتقن فـــن العمارة، ويغوص في أســـرارها وطقوســـها، يقوم بضبط إيقاعهـــا، فيرفعـــه تارة ويخفضه أخـــرى، كما أنه المســـؤول عن تنبيه من يخرج عـــن نظامها، وهو من يوقفها إن رأى ما يســـتدعي ذلـــك من الإعياء أو غيره.

### ب–المكان:

لا بد للعمارة تمشيا مع التوجه العقلي والعلمي للزاوية، أن تراعي شـــرط المـــكان، فلا تقام فوق ســـطوح المنازل، لأن اهتزاز المعمرين قد يتسبب في إحداث شروخ في سقف المنزل.

### ج–الزمان:

ليـــس هناك زمان محدد فـــكل الأزمنة مباركة، إلا أنـــه ليس هناك مجـــال للتصنع والتكلف، فمتى تحقق الحال والخشـــوع فذاك زمان العمارة، وإلا فلا داعي لإقامتها.

### د–الأشخاص:

إن كثيرا من الناس لا يســـتطيع أن يســـتوعب معانـــي الحضرة، فهي بالنســـبة إليه بدعة منكرة، وطقس عجائبي في أحســـن الأحوال، لذلك لا يقيم مريـــدو الزاوية العلاوية العمارة في مجمع، إلا إذا تجـــاوز عددهم عـــدد العوام من النـــاس. كما أنها تشـــترط في المشـــاركين في الحضرة، الانسجام في الحركة والذكر.

صورة تبين جانبا من الحضور لأحد حلقات الحضرة

## الجانب الدرامي في الحضرة:

–يجمع الدارسون على أن الاحتفالات والشعائر الدينية، تختزن طاقة مسرحية هائلة: يقول حسن يوسفي:«كل المجتمعات الإنسانية تخلق لنفسها طقوسا واحتفالات تجسد عبرها مجموعة من العادات والشعائر والأحداث اجتماعية كانت أو سياسية وتحتوي هذه الطقوس والاحتفالات على طاقات مسرحية جد مهمة، لذلك اعتبرت الولادة والختان، والموت والرقص والجذبة، وممارسة الشعائر كلها طقوسا مسرحية[17]»، كما أن الفضاءات التي تحتضن هذه الشعائر، هي فضاءات مسرحية بامتياز، كيف لا؟ وبيتر بروك يقول:

«أستطيع أن اتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية، فإن سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة، في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح[18]».

ولدقة الموضوع واستلزامه أدوات النقد المسرحي التي لا نتوفر إلا على النزر القليل منها، سوف أتناول الموضوع من ثلاثة وجوه:

أ–الفضاء. ب–الحركة.

ج–المشاركون.

### أ–الفضاء:

إن فضاء الحضرة ليس طبعا الخشبة الإيطالية أو حتى الساحات العمومية، ونستثني هنا حضرة عيساوة وحمادشة التي تقام أمام العموم– إنه فضاء له قدسيته وحرمته، يتميز بالروحانية الشديدة التي يضفيها عليه الذكر والسماع.

### ب–الحركة أو عنف الجسد.

تحظى الجذبة باهتمام الدارسين من مختلف التخصصات، وقد أولاها الانثروبولوجيون الذين يهتمون بمتخيل الجسد، اهتماما كبيرا حيث اعتبروا أن الحضرة تراوح بين الواقع والمتخيل، وهي طقس سحري ساخن يتميز «بالحركة الدائمة والهيجان والعنف الجسدي[19]».

إن المشاركين في الحضرة لا يصلون إلى الذروة اختيارا ، «بل عنفا ينال الجسد من جراء الإثارة التي يحرض عليها الطقس ومكوناته[20]».

إن الحركة في الحضرة يحددها الإيقاع الشعري للألفاظ، فخلافا للطرق الأخرى التي تعتمد الآلات الموسيقية تكتفي الطريقة العلاوية في حضرتها– بحجة المحافظة على قدسية الطقس– على الألفاظ، وتعتبرها أساسا لتوقيع الألحان، فتمد وتقصر الكلمات وتسكن المتحرك وتحرك الساكن، بحسب ما يناسب ذلك من الألحان.

وعندما تصل الحضرة إلى ذروتها، فإن الألفاظ تخرج من الصدر، وليس من الفم، وهذا ما استرعى ملاحظة الكثير من المهتمين، يقول أحدهم:« الكيفية التي يصنع بها الجسد موسيقاه باكتفاء ذاتي صرف فالصوت لا يخرج من الفم، بل من القفص الصدري، وعوض أن يتبع الصوت طريق تشكله العادي باتجاه التخريج الكلامي، تلتقطه اليد مباشرة من الصدر وتخرجه[21]».

ومن الأمور التي تستدعي البيان في هذا العنصر، القوة التي يكتسبها جسد الحضرة، يقول الشيخ خالد بن تونس:« فإنك ترى أشخاصا يبلغ عمرهم نحو السبعين سنة، وهم يتوكأون على عِصي، فبمجرد ما يباشرون هذه العمارة يصبحون شبابا من ذوي العشرين عاما[22]».

وترجع هذه القوة الرمزية إلى الطاقة «التي يستقيها من قدرته على أن يكون لحظة الجذب جسدا مغايرا لذاته ومسافرا في عمقه التاريخي الفعلي والمتخيل ومغتنيا بالغنى الروحي لهذا التاريخ لذلك لا يعبأ جسد الجذبة بالوضع العمري والصحي للجسد المعتاد[23]».

### ج-المشاركون:

يعتبر بعض الباحثين أن الاحتفالات الدينية والشعائرية «تكتسي طابعا ابتهاجيا أو تفريجيا أو إعلاميا[24]، لذلك يدخل هذا النوع من الاحتفالات في «موازاة مسرح «البسيكودرام[25]» Psychodrame كمسرح علاجي حديث». لذلك يحس المشاركون بعد الحضرة براحة نفسية غامرة، إذ سيطرحون عن كواهلهم أعباء ثقيلة تراكمت بفعل مشاكل الحياة التي لا تنتهي.

ويمكن تقسيم المشاركين إلى ثلاثة أقسام:

- القطب: وهو المسير Meneur de jeu وقد أشرنا إليه عند الحديث عن القطبانية.

-المشاركون العقليون أو الشخوص الرئيسية: وهم الذين يأخذهم الوجد، فيرقصون فرحا بربهم.

الشخوص الثانوية: وهم الذين يساعدون المعمرين، بالذكر، وترديد إسم الجلالة.

## الهوامش والمراجع

صور المقال من الكاتب

1: تقع الزاوية القادرية البودشيشية بشمال شرق المغرب بقرية مداغ (تبعد بحوالي 20 كيلومترا عن مدينة بركان)،وتحظى بشعبية كبيرة عند المغاربة الذين يحجون إليها بأعداد هائلة لحضور احتفالات المولد النبوي، شيخها هو حمزة بن العباس البودشيشي .

2: هو أبو الحسن الشاذلي، علي بن عبد الله بن عبد الجبار، ينتمي نسبة إلى سيدي عمر بن مولاي إدريس المثنى بن مولاي إدريس الأكبر دفين زرهون، ولد سنة 571ه بقبيلة الأخماس الغمارية. رحل لفاس فقرأ على كبار علماء وقته حتى أصبح من أكبر علماء الظاهر. أحس برغبة تراوده في طلب علم الحقيقة، فرحل إلى المشرق طلبا للقطب، فلما اجتمع بالعارف أبي الفتح الواسطي قال له: تطلب القطب بالعراق وهو في بلادك. يقصد بذلك عبد السلام بن مشيش. عن المطرب بمشاهير أولياء المغرب بتصرف.

3: هو شيخ مشايخ الصوفية المتأخرين، من ذرية أبي العباس سيدي أحمد بن المولى إدريس، ولد في أوائل النصف الثاني من القرن الثاني عشر بقرية بني عبد الله من قبيلة بني زروال، نشأ بها وتعلم القراءة وحفظ القرآن الكريم، وعندما صححه وأتقنه بالروايات السبع اشتغل بطلب العلم فرحل لمدينة فاس وأقام بها مدة قرأ خلالها على أكابر علماء وقته ما قدر الله له من العلوم، وتلقى علم التصوف عن كثير من الشيوخ. وافاه الأجل سنة 1239ه، ودفن بزاويته القديمة ببوبريح (عن المطرب بتصرف).

4: وهذا موجود بكثرة في تاريخ المتصوفة، إذ هناك الكثير من الحالات التي يقف فيها المرء مندهشا، فمثلا سيدي عبد العزيز الدباغ كان أميا، وكان العلماء يستفتونه

## الهوامش والمراجع

فيما يستعصى من المسائل الشرعية. وهو ما يفسره أهل التصوف بالعلم اللدني الذي يفتح الله به على من يشاء من عباده.

5: الشيخ خالد بن تونس التصوف قلب الإسلام ص39.

6: نفسه ص39.

7: الشيخ محمد بن الحبيب البوزيدي، أخذ منه الشيخ العلاوي الطريقة الدرقاوية كان مريدا لسيدي محمد بن قدور الوكيلي الذي كان يسكن جبل كركر قرب عين زوره (الدريوش)

8: من أهم مجامع الزاوية احتفال مولاي إدريس في شهر شتنبر، واحتفال مولاي عبد السلام في أواخر شهر يوليوز، واحتفال عيد المولد بإيمزورن، واحتفال السنة الجديدة بتاوريرت، واحتفال نصف شعبان بوجدة، واحتفال الفاتح من محرم بالناظور.

9: خالد بن تونس–التصوف قلب الإسلام–عربه عن الفرنسية معهد ألف– باريس بإشراف سماحة المؤلف–دار الجيل– الطبعة الأولى2005– ص295

10: المرجع السابق ص165

11: خالد بن تونس–التصوف قلب بالإسلام– ص166

12: رواه الترمذي والحاكم عن أبي هريرة، والطبراني عن أبي الدرداء. نقله السيوطي في جامعه وأشار إلى صحته.

13: خالد بن تونس–التصوف قلب الإسلام–ص167. وللاستزادة في هذا الموضوع، يطالع كتاب الشيخ العلاوي: القول المعروف في الرد على من أنكر التصوف

14: خالد بن تونس، التصوف قلب الإسلام ص166–167.

15: ديوان ص6.

16: أدلى إلي بهذه المعلومات كل من الرابوني لمفضل في الخمسينات (خياط)، والعامري عبد الله من مواليد 1969 بزايو، يعمل إطارا لمحكمة الاستئناف بالناظور، وهما فقيران من فقراء الزاوية العلاوية.

17: حسن يوسفي–المسرح ومفارقاته مطبعة سيندي مكناس الطبعة الأولى –1996ص104.

18: نفسه، ص104.

19: حسن يوسفي المسرح ومفارقاته ص76.

20: نور الدين الزاهي، المقدس الإسلامي ص61.

21: نور الدين الزاهي–المقدس الإسلامي–دار توبقال الطبعة الأولى الدار البيضاء –2005 ص56.

22: خالد بن تونس–التصوف قلب الإسلام، ص167.

23: المرجع نفسه– ص85.

24: حسن المنيعي المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، الطبعة الثانية مؤسسة النخلة للكتاب وجدة 2002 ص31.

25: تقنية هدفها البحث النفسي المنصب عل تحليل الصراعات الداخلية عن طريق تأدية أدوار أبطال سيناريو مرتجل، انطلاقا من بعض التعليمات، أحمد بلخيري معجم المصطلحات المسرحية، الطبعة الثانية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء –2006 ص83–84.

### مراجع البحث والمصادره:


– أحمد بلخيري معجم المصطلحات المسرحية، الطبعة الثانية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء 2006.

– حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، الطبعة الثانية مؤسسة النخلة للكتاب– وجدة 2002.

– حسن يوسفي–المسرح ومفارقاته مطبعة سيندي– مكناس– الطبعة الأولى 1996.

– خالد بن تونس–التصوف قلب الإسلام–عربه عن الفرنسية معهد ألف– باريس –بإشراف سماحة المؤلف–دار الجيل– الطبعة الأولى2005– .

– عبد الله بن عبد القادر التليدي– المطرب بمشاهير أولياء المغرب– دار الامان –الطبعة الرابعة–الرباط2003.

– نور الدين الزاهي–المقدس الإسلامي–دار توبقال– الطبعة الأولى – الدار البيضاء 2005.

# ملحق شعري

1 – للشيخ أحمد العلاوي:

1 – شورْ الحبيب قلبي لبى

هل يا درى المولى يجعل لي شي نصيب ... يـــا مـــن درى نـــبـــرا شـــر قبا
طيبه وطيبة طابت جمعت كل طيب ... يـكـفـيـك مـــا حـــوت الـقـبـة
نباشر المـقـام بـرقـه مـانـي اديـب ... وجـهـي نـعـفـرو فـي الـتـربـه
نجلس كالمتيم حـذو الجنب القريب ... بـــدمـــوع هـــاطـــلـــة مـسـكـوبـه
نبقى ملازمو متذلل عابد النحيب ... مـــحـــال مـــا نـــعـــجـــل اوبـــه

داري ودار بوي نمكث ماني غريب
منسوب له حق النسبه

هـــذا المـــقـــام مـــا نجـهـلـه ... قـــدرو مـشـرف عـلـى الـقـبـلـه
إذا بـغـيـت تـعـرف فـضـلـو ... تجـمـع مـن الخـصـايـل جمله
مـا ريـت فـي لمـسـاكـن مثلو ... فـاق الجـمـيـع حـسـن وصـولـه
فـوق الـسـحـاب قـدرو يعلو ... يـشـابـه الـسـمـا فـي الـنـزلـه
الـشـمـس والـقـمـر يـذهـلـو ... لـو كـان سـاكـنـو يـتـجـلـى
الأمـــلاك حـافـه مـن حـولـو ... وانـــوار خـــارقـــه لـلـعـلا

يحكي شمايل المصطفى

مفخم المفاصل قـوي جسمو نضيف ... أبـهـى مـن الـقـمـر فـي الـصـفـا
لحية مجممه مكحوله شعرو كثيف ... الـبـيـاض فـي الـسـواد اختفى
مـوفـر الشعر مجعد فـانـي رهيف ... مـفـروق جـات فـيـه ظـرافـه
مفجج الثنايا يلمع ريقو لطيف ... ضـلـع الـفـم حـمـر الـشـفـه
موسع الصدر والمنكب مـاذا نضيف ... فـي الـقـد والـبـدن والـوقـفـه
البطش والشجاعة نحكي ريحا عصيف ... يـخـطـو فـي مـشـيـتـو يتكفا

داري ودار بوي نمكث ماني غريب
منسوب له حق النسبه

إذا بغيت تعرف بدنو ... تجمع من الأوصاف الحسنى
مشروب بالحموره لونو ... مربوع قامتو يتكنى
شتن الكف فيه لينُ ... مخضب الشعر بالحنا
ستين جازها في سنو ... بالسنين سنتين وسنه
ما كل ما نقص من حسنو ... سبحان من اهداه السنا
حتى صفت ودخل كفنو ... لا نقص صادفو لا هانه

منسوم في الصغر تربى

مهذب الأخلاق محذق صبي لبيب ... مشرف القدر والنسبه
مخالف الاعدا من صغرو ضد الصليب ... مهيوب في اهلو والقربى
معدل لقوايم صافي بدنو خصيب ... يحيِّر النظر في الوجبه
ما ريت في الخلايق مثلو طبعو قريب ... في اللين معتدل والهيبه
لو كان ننتبه لاخلاقو كثره نصيب ... نعجز في عداد الكتبه
في الثوب ما يخير يتستر كي يصيب ... في الشد لازمته عذبه

داري ودار بوي نمكث ماني غريب
منسوب له حق النسبه

إذا بغيت تعرف بصرو ... ادعج العيون فيه سموره
مهذَّبْ الشفر خافضْ نظرو ... طرف لاسوزاد فيه حمورهْ
مزجج الحواجب ظهرو ... نونين في الورق مسطورهْ
اقنا الأنف شاهرء خبرو ... معلومْ في المدنْ والقرى
رحب الجبين عندي عبرو ... مكمول في الحسن ولاصوره
متصل للبطن بصدرو ... مشعورْ لبتو للسُّره

في ذا الحديثْ عندي رغبهْ

إذا ذكـرت طـه نخشى عقلي يغيب ... مـجـذوب فـيـه حـق الجـذبـه
راني نقول نصل قبرو ماشي صعيب ... مـهـمـا تـكـون لـي وجـبـه
معلوم مـن تألم يتحوج للطبيب ... ويـكـابـد الـطـريـق لاصـعـبـه
والعاشق المتيم يتقرب كي يصيب ... لـلـصـدق شـرط فـي المحـبـه
ربـي لابـن عليوه تجعل فتحا قريب ... ويـحـوز فـي المـعـالـي رتـبـه
باهلي واخوتي تنتقل شور الحبيب ... فـي كـفـالـة الـنـبـي نـتـربى

2 – وله أيضا:

مـن لا افـنـى فـي اخـوانـو ... خـالـي ايْمـانـو
ذاك ضـيَّـعْ ازمـانـو ... يـا بـابـا
ذاك حـظـو واحْـسـانـو ... حـدُّو لْـسـانـو
جـاعْ غـرسـو واجـنـانـو ... يـا بـابـا
ضـاع وقـتـو واحْـيـاتـو ... واعْـظـامـوا مـاتـوا
مـا أعـطـى شـروط صـلاتـو ... يـا بـابـا
مـن لا يـجـالـس عـالـمْ ... والـقـلـب سـالـمْ
مـا تحـوز لـه غـنـايمْ ... يـا بـابـا
مـن لا يـجـالـسْ ذاكـرْ ... والـقـلـب حـاضـرْ
دايمْ إيْمـانـو قـاصـرْ ... يـا بـابـا
مـن لا ذكـرْ مـا ذكَّـرْ ... مـحـال يـجـبـرْ
لا تـشـاركـو فـي مـيـمـرْ ... يـا بـابـا
مـن لا افـنـى مـا فـنَّـى ... مـا شـافْ مـعـنـى

اشْ حـظُّـو فـي الـسَّـنَّـه يـــــا بـــابـــا

هـــذي الـطـريـقْ كْـريمـهْ سـطـوه عْـظـيـمـهْ

جـــات لـلاحـبـابْ غـنـيـمـهْ يـــــا بـــابـــا

مـــن لادْخـلـهـا نـادمْ مـــن الخـيـرْ عـادمْ

مـا ريـتْ مـثـلـو هـايمْ يـــــا بـــابـــا

الـلـي قـصْـدنـا واتْـبـعـنـا لـلـخـيـر يـدنـى

راه قـصـرو فـي الجـنـهْ يـــــا بـــابـــا

الـلـي ذكـرنـا فـي مـجـلـسْ مـحـال يـفـلـسْ

صـار بـنـا مـتـأنـسْ يـــــا بـــابـــا

الـلـي نـكَّـر فـي اقـوالـي مـسـكـيْنْ خـالـي

أشْ يـعـرف فـي احـوالـي يـــــا بـــابـــا

أنـا عـلـيـهـمْ غـانـي ربـي اعـطـانـي

مـا اقـصـدتْ فـيـهـم فـانـي يـــــا بـــابـــا

قـصـدي هـو ربـي عـونـي وحـسـبـي

والـشـفـيـع هـو طـبـي يـــــا بـــابـــا

عـلـيـه ربـي صـلـى والـسـلام يُـتـلـى

لـلآل والاصـحـاب جـمـلـه يـــــا بـــابـــا

2 – للشيخ سيدي محمد بن الحبيب البوزيدي:

أيـا مـريـد الـلـه نعيدْ لـك قـول اصغهْ

إذا تـلاحـظْ قـولـي نـوصـيـكْ لـوجـه اللهْ

كـــنْ والـــــهْ تـــايـــهْ مـــســـرورْ بـذكـر الـلـهْ
فـي الإســـمِ إذا تفنى تـــصـــلْ لمـــسـمَّـــاهْ

إذا ذكـــرتـــهْ بـــادرْ بـالجـدّ والحـــزمْ معهْ
كـــنْ لـــلـــهِ بـالـلـهْ في اللهِ والغيرْ انْسهْ

إذا ذكـــــرتَ المـولـى فـاهـتـزَّ بـذكـر الـلـهْ
جـلْ فـي معنى الها وحـــرْ فـي مُـسـمَّـاهْ

غـــصْ فـيـمـنْ تـهـوى بالقلبْ والـــرُّوحْ معهْ
غـبْ فـي غـيـبِ الغيبْ تـغـيـبْ عـمـا ســـواهْ

إذا ذكـــرتـــه بـالجـد تـــرى مـــا لا تـــراهْ
كـــلَّ مـــا تـــهـــواهْ مـوجـودْ فـي ذاتِ اللهْ

كـــنْ فـــانـــي عـنـكَ مـــوجـــودْ بـــه ولـــهْ
تـصـيـر بـــاقـي بـــهْ محفوف بلطف اللهْ

زلْ مـــنـــكَ عـنـكَ لـتـبـقـى بـبـقـاهْ
إذا تحـيـدْ نـفـسـكْ مـــا تجـــدْ إلا الـلـه

إذا قـــيـــلَ لـــكَ مـن تـهـوى قـل الـلـهْ
أنـــا بـــه والـــــهْ مشغوف بـحـبِّ اللهْ

مـن هـو قـريـبْ لذاتي مـحـالْ قلبي ينساهْ
قـــريـــبْ مـــنـــي لـــيَّ والـقـربْ خافي معناهْ

إذا عـــرفـــتْ المعنى في الحـسِّ لاحـظْ سناهْ
فـالـكـلُّ قـــايمْ بـهْ مـوجـودْ بمـنْ تـهـواهْ

إذا عـرفـتْ الخـالـقْ تـرتـاحْ عـمَّـا سـواهْ

وإذا جـهـلـتـهْ فينا مُـحـال عينيك تـراهْ

نـحـن احـبـابْ ربـي والحـبُّ فينا منشاهْ

فـلـذْ بـنـا تحظى وشـمْ فـيـنـا شـذاهْ

اسمي ابـن البوزَيدي مـقـيـمْ فـي بـاب الـلـهْ

بـوابْ حـضـرة ربـي مـنـسـوب لـذكـر الـلـهْ

مـن لا عـرفْ مـا بنا مـعـذور والحـقّ معهْ

مـن لا قـربْ مـا جـرَّبْ ما شـافْ من شاف اللهْ

مـن لا عـرفْ مقصودهْ مسكينْ جـاهـل مـولاهْ

مـن لا يـشـاهـدْ مـولاهْ يـعـيـدْ مـن لا يـراهْ

3 – للشيخ عدة بن تونس:

اعلاشْ شور سيدي وارتاحْ نـورْ الألمـاحْ اعلاش خلَّى بصري طمَّاحْ

مـا صـغـا لـي

اعلاشْ يجفاني روحْ الراحْ زهـو الأفـراحْ طـبْ قلبي عز الصُّلاحْ

والابـدالـي

ضاق صدري من غير امزاحْ صـرتْ نـوَّاحْ روف لي يا سيدي وارْواحْ

شـوفْ حـالـي

هاج بحري كثرتْ لرياحْ مـوجَ نـطَّـاحْ مركبي متخلخل الالواحْ

مـن اهـوالـي

عاري عليك نبقى ملتاحْ سـهـم الاقـراحْ كالهدف مترشقْ بارماحْ
والـنـبـالِ
يا العَلاوي مسكْ فاحْ طـبْ الاجـراحْ غثني يا سيدي نرتاحْ
مـن اعْـلالـي

( موال )

رانـي مهموم يا العلاوي سيد القومْ قلبي مكلوم حـارْ عقلي في اعلاجي
جسدي محموم والعقلْ مايجْ مقسومْ واعييتْ انعومْ ما انفعْ عومي في امواجي
غثْ المظلومْ ما ابقى لي جهد اليومْ رانـي مغمومْ في اعقالي كالواجي
بجاه المعصومْ لا تخليش مضيومْ حالي محطومْ اتخيلْ غزلي وانساجي
جاهك معلومْ نصرك الحـي القيومْ نـورك متمومْ بـه تـذهـبْ ادباجي

( مطلع )

يا طبيب الروح والاشباحْ يـا الـنـصـاحْ أنت دليلي وأنت المفتاحْ
حـل اقـفـالـي
كم زايـرْ باكي الالمـاحْ جـاك نـوَّاحْ نال قصده ذهبتْ الاتراحْ
سـار سـالـي
فـازْ بستانهْ بالألقاحْ فـل فـوَّاحْ والـنـوَّارْ موالي طفاحْ
بـالـغـوالـي
بانْ فضلك مثل المصباحْ نـور وضـاحْ شمس شرقتْ على الابطاحْ
والاطـلال
كرايمكْ معلومة صحاحْ عـنـد الاقـحـاحْ كالقمر مضوي الأسطاحْ

نـــــــــور جـــالـــي

يا العَلاوي مسكْ فاحْ طـــــبْ الاجـــــــراحْ غثني يا سيدي نرتاحْ

مـــــن اعْـــــلالـــــي

( موال )

يا نور الداج من افراقك علي ماجْ دمعي ثجاجْ طابء جفني من انواحهْ

مالك تغناجْ يا العلاوي زين التاجْ قلبي محتاجْ وانتَ اطبيبهْ وارباحهْ

جودك معراجْ بهْ تتباهى الانتاجْ كوكبْ وهاجْ فالسما زاهي مصباحهْ

لسني نسَّاجْ بالقصايدْ كالديباجْ مدحْكْ علاجْ لاجْوارحي إذا جاحوا

لو صبتْ امشاجْ تامهْ من العفصهْ والزَّاجْ تدفقْ باموَاجْ نفنيها في امداحهْ

( مطلع )

لو اجبرت يا غوث الملاحْ نـــــور الاصـــــبـــــاحْ نمدحكْ بامتون وشراحْ

عـــلـــى الـــتـــوالـــي

من اتمكنْ من حبك باحْ صـــــار مـــصـــبـــاحْ فالخلايقْ دايـرْ وشـاحْ

بـــــــه عـــــالـــــي

من اغرامك رانـي مـدَّاحْ قـــلـــت الافـــصـــاحْ كالشُّهد مطوقْ باجْناحْ

جـــــــرح غـــالـــي

ما قدرتْ نعالج الاكداحْ حـــمـــل فـــضَّـــاحْ والزمانْ اتكدَّرْ واقباحْ

عْـــلـــى امـــثـــالـــي

وينتْ يسمحْ لي باسْلاحْ فـــــوق شـــلـــواحْ كالنسرْ يرفرف باجناحْ

فـــــي المـــشـــالـــي

يا العَلاوي مسْكَكْ فاحْ طـــــبْ الاجـــــــراحْ غثني يا سيدي نرتاحْ

مـــــن اعْـــــلالـــــي

( موال )

يـا غـوث الله نـور وجهك مـا ننساهْ قـلـبـي يـهـواهء بـه غـانـي مـتـأنـسْ
كاشمس ابهاهء في السما شارق باضْياهْ عْـظـيـمْ الجـاهْ فـي الخـلايـقْ متقدسْ
نـصـره مـولاهْ كـمْ مـن جـانـي نجـاهْ قبله وارضـاهْ بعد مـا كـان مدنسْ
ما احْلى ملقاه كالشهد فايقْ معناهْ طبه وادواهْ على الحقيقة متأسسْ
الـلـه اعـطـاه تـوجـه مـولاي عـلَّاهْ حـبُّـهْ واهـداهْ مـا ريـتْ مثله متريسْ

( مطلع )

من جعلك فالو مفتاحْ حـاز الأربـاحْ من نكرك شاقي مكساحْ
مـاتْ خـالـي
عشتْ ساقي تملا الاقداحْ خـمـر مُـبـاحْ من النبي مأذون بتصراحْ
والامـوالـي
صاحب الخاتمْ والتدواحْ اشـفـيـعْ مـن طـاحْ بالذنوبْ تلطخْ واسْفاحْ
عـاش تـالـي
نصلي عليه بشوق والحاحْ غـيـر مـجـمـاحْ اعْلى اعْدادْ المطرْ السحَّاحْ
فـي الـلـيـالـي
على أهله وأصحابه السوَّاحْ اكـنـوز الـفـلاحْ من اعْطاو المال والارواحْ
عْـلـى المـعـالـي
يا العَلاوي مسْكَكْ فاحْ طـبْ الاجـراحْ غثني يا سيدي نرتاحْ
مـن اعْـلالـي

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

# موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

# الـطـنـبـــــورة

**خالد عبد الله خليفة** / كاتب من البحرين

آلــة الهــارب الموســيقية المعروفة في الأوركسترا الحديث و هي آلة موسيقية تطورت عن آلة الصنــج الوتري وهي آلة مصريــة بحتــة، عرفها قدمــاء المصريين منذ الأسر الفرعونية الأولى، وهي أقدم الآلات الوتريــة عندهــم. بــل كانت هي الآلة الوترية الوحيدة التي عرفتها الدولة القديمــة واتخذتهــا أحد العناصــر الثلاثة الأساســية التــي تتألــف منهــا الفرقة الموســيقية حينذاك،التي هي المغني والعازف بالصنج (الهارب) والزامر بالناي.

وآلة الصنج تتألف منذ بدايتها من ثلاثة أجزاء رئيسية هي الصندوق المصوت والرقبة والأوتار. وتختلف عن سائر الآلات الوترية في أن أوتارها تنزل عمودية على صندوقها المصوت ، بينما تكون الأوتار في بقية الآلات الوترية الأخرى موازية للصندوق وتطورت هذه الآلة عند قدماء المصريين فكبر حجمها وزاد عدد أوتارها حتى تراوح بين التسعة والأربعة عشر وتراً[1]، في حين بلغ عدد الأوتار في آلة الهارب الحديثة ما يقارب خمسة وأربعين وتراً بعد أن تم تطويرها وإدخال الكثير من التعديلات عليها في الدول الأوروبية.

وتوجد نسخة قديمة من هذه الآلة منتشرة في دول الخليج العربي تسمى آلة الطنبورة، وهي من الفنون الشعبية البحرينية التي اختلف حولها الباحثون من حيث نشأتها وطريقة انتشارها، وهي نوع من الغناء والرقصات الموقعة على نغمات آلة الطنبورة وعدد من الآلات الإيقاعية حيث نجد فن الطنبورة وهو من فنون الزار وله طقوس خاصة تزاول في بيوت خاصة تسمى (المكيد) يديره رجل يسمى (راعي المكيد) ، وهذا النوع من الفنون يزاول في جميع بلدان الخليج، كما يزاول في النوبة في مصر وليبيا وتونس والجزائر والمغرب، إلا أن طقوسه تختلف عن الطقوس المؤداة في الخليج العربي[2]. ترتكز نشاطات الفرقة على بيت المكيد أو (بيت العدة) وهو مكان يولى الجانب الكبير من الاحترام وتقام فيه استعراضات الطنبورة، ويحتوي البيت على الآلات الموسيقية بشكل دائم بالإضافة لعلاجات الأعشاب ومستلزمات الطقوس مثل ماء الورد ومداخن التبخير وأنواع مختلفة من البخور[3].

وتصنف آلة الطنبورة على أنها من بين الآلات الوترية المعروفة (بالقيثارة) وتسمى محليا (الطنبورة) نسبة إلى إسم الفن نفسه، وكانت القيثارات منتشرة على نطاق واسع في العصور القديمة، فقد اتضح من خلال الموجودات الأثرية التي تم التنقيب عنها، مثل الدلائل التصويرية والوصاف الأثرية، أن القيثارات كانت موجودة في سومر ومصر واليونان وألمانيا وغيرها من الحضارات، أما في العصر الحديث فقد انحصر

آلة الصنج في الحضارة الفرعونية القديمة.

إنتاج القيثارات على حضارات إفريقيا الشرقية، وحتى الآلات التي وجدت في مناطق أخرى كالمملكة العربية السعودية أو جنوب العراق أو الخليج العربي وحتى على الساحل الفارسي والهند، فقد جلبت جميعها بواسطة قاطني شرقٍ إفريقيا، حيث تعتبر الطنبورة قيثارة شائعة جداً في إفريقيا الشرقية وتسمى في تلك المناطق (التنبور أو التنبورة) ولكن يبدو أن موطنها الأصلي هو النوبة والسودان، وهكذا نجد أن عازفي الطنبورة في البحرين هم أولئك المنتمون لأصول إفريقية، ويمكن للطنبورة أن تعزف في مختلف المناسبات، ويمكن أن نذكرهنا بما أشارت إليه شهرزاد قاسم حسن (1975 ص 94) عن فرقة آلاتية وثيقة الصلة بطقوس النوبان، طقوس يمارسها السود في احتفالات عدة: لتهدئة الأرواح أو للتخلص من الأوبئة، وأثناء أيام الحداد أو إصدار الحكم، أو حين يقع خسوف أو كسوف أو غيره من المناسبات والاحتفالات، كما يمكن للفرد أن يقوم بعزف منفرد على الطنبورة لمرافقة الأغاني المتعلقة بالمناسبات المذكورة، فالطنبورة

موسيقى حرة، لا تربطها التواريخ أو التقاويم، ولا تربط أيا من المناسبات التي تعزف فيها[4].

ويأتـي ذكرهـا في أحـد المراجع علـى أنها (النوبـان) أو الرقصة النوبيـة أو رقصة (الخيط والمنجور) وهذه التسـمية تحـدد المنبع الأصلي القديم لهذه الأنواع من الموسيقى والغناء والرقص والتـي لها جماهيرهـا الخاصة فـي غالبية بلدان الخليـج العربي، ومصدرهـا إفريقي وهي رقصة شـعبية نوبية الأصل منذ القـدم من أرض وادي النوبة بين مصر والسـودان فـي منطقة يجتازها نهر النيل بشـلالاته وجباله وغاباتـه، وبالتحديد منطقة كردفان وجبل السـود في السـودان، وقد انتقلت إلى بلـدان الخليج العربي عبر السـواحل الشرقية من إفريقيا (الصومال وزنجبار والحبشة والسـودان ومصر) وقد يرجع سـبب انتقال هذه الرقصـة مـن وادي النوبة إلى تلـك المناطق إلى عصر الفراعنة حيـث كانت تلك المناطق جزءاً من مملكة الملكة (حتشبسـوت) والتـي كانت تنتقل إلـى مناطق مـن الصومال وتقيم فيهـا الحفلات والولائـم فأضحت هـذه الرقصة مـن الرقصات المتأصلة في فنون هذه المناطق، وبسـبب وجود وتنامي العلاقات التجارية وأسـواق النخاسة بين بلـدان الخليج العربي والصومـال والزنجبار منذ مئات السنين، فقد انتقلت هذه الرقصة إلى الخليج مع العبيد، ومن جانـب آخر نجد علاقة الصومال باليمن (وذلـك بحكم التجـاور الجغرافي) كذلك بين السـودان ومصر مع الحجاز، كل ذلك ساهم في انتقال هـذه الرقصة عبر الجزيرة العربية الى سواحل الخليج العربي، ونجد الأدلة على ذلك في بعـض أغاني وألحـان هذه الرقصـة، مثل (بلدي بانوبـة) و(عبدالخيرى سـوى عزومـة في جبل الطور) و(سـلوم يالغالـي ودوه يبيعونه) و(على الله يالعيدروس) و(منصور ولد اليماني) و(مدينة يا مدينة) و(صلـوا على بوفاطمة) و(غربتي بالله ياسائل) و(سوى بي لونجا ياجميلة)[5].

فـي حين يعتقـد المؤرخـون أن الطنبورة أو القيثـارة أو الكنارة كان مصدرها الأول منطقة ما بين النهرين وأن الطنبورة بجزئها المصوت الذي اتخذ شـكل الصندوق كانت قد ظهرت في سومر

آلة الهارب في الآوركسترا السيمفوني الحديث.

حوالي (ألفين وسـبعمائة) سنة قبل الميلاد، وقد درس المؤرخـون الانتشـار الجغرافي لهذه الآلة وامتدادهـا نحو مصر القديمة واليونان وشـرقي المتوسط، فالقيثارة التي ظهرت في مصر مع قدوم الهكسـوس (1700–1580 ق . م تقريبا) انتقلت فـي وقت لاحق إلـى أوروبا، علمـاً أن الآلة كانت معروفـة جيداً لدى العرب في القرون الوسـطى، ففي القرن العاشر الميلادي أشار إليها (الفارابي) معلقـاً علـى تداولها بين الناس فـي بغداد، وعبر التاريخ استخدمت الطنابير أو القيثارات في العديد من الأطر والمناسبات ففي إفريقيا مثلاً نجدها آلة بمفردها تصاحب الغناء وتتصل بمناسبات كثيرة منها المشاركة في الطقوس الدينية وطقوس تملك الأرواح، فهـي تعتبر من الآلات التي تسـاعد على الشـفاء، كما نجدها في مناطق أخرى من إفريقيا تخدم وظيفة مزدوجة لإحياء الاحتفالات الشعبية وللمشـاركة في طقوس تملـك الأرواح التي منها طقوس الزار مثلاً، وعلى سـبيل المثال ففي غرب كينيـا حيـث تعتبر القيثـارة مـن أدوات طقوس الشفاء نجدها تسـتخدم في الأعراس متممة بذلك لأغراضها الترفيهية والروحية على حدٍ سواء.

آلة الطنبورة المعروفة في منطقة الخليج العربي

وفي المجتمع التقليدي السوداني قد تكون القيثارة من أكثر الآلات الوترية تداولاً وتستعملها جماعات شعبية وقبلية عديدة تطلق على الآلة أسماء متعددة منها إسم (الطنبورة) لدى النوبيين و (المحس) و (الشايقية) في الشمال و(البريمبيري) لدى النوبة في الغرب و(البنغيا) عند جماعة البيرتا إلى ما هنالك من مسميات أخرى متعددة، وهي تستعمل في طقوس الشفاء للأفراد الذين تتملكهم الأرواح الشريرة بجانب وظيفتها الترفيهية في الرقص والغناء، أما بالنسبة لمنطقة الخليج العربي في جنوب العراق وفي الكويت والبحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة وعمان فإن الطنبورة تعتبر فناً من فنونها الشعبية ويطلق إسم الآلة على الفن نفسه ويطلق عليه العديد من المسميات مثل (طنبورة، طمبورة، خيط، نوبان، طمبرة، طنبرة، مزيزة) وتستخدم أيضا في طقوس طرد الأرواح الشريرة المعروف محليا بإسم (الزار) إلى جانب استخدامها في الاحتفالات الشعبية مثل الأعراس والنذور والحفلات العامة[6]. كما تصور المنحوتات في منطقة سبأ باليمن المشاهد الموسيقية في يمن ما قبل الإسلام حيث نجد أن الكنارات وهي العائلة التي تنتمي إليها آلة السمسمية والطنبرة هي الأبرز بين الآلات الوترية التي صورت مناظرها في الآثار الباقية[7]. كما أن هذه الآلة تعرف بـ (السمسمية) في مصر ومدينة ينبع في شمال الحجاز بالمملكة العربية السعودية مع الاختلاف الجوهري في حجم الآلة ونوعية الأوتار المستخدمة والرنين الصوتي.

أما فيما يتعلق بالأختام الدلمونية فقد وجد أن الكنارة هي من أقدم الآلات الموسيقية وكان يعزف عليها بريشة من العاج أو الخشب المصقول أو بالأصابع، وكانت هذه الآلة مجوفة لتضخيم الصوت، وقد عثر على خمسة أشكال من الكنارة على النقوش التي شوهدت على الأختام الدلمونية، أربعة منها من أصل سومري – الرافدين، وترجع لنفس الفترة التي وجد فيها المزمار أي حوالي

تتكون فرقة الطنبورة من آلة الطنبورة وطبلين و آلة المنجور

(2000) قبل الميلاد وهي الفترة القريبة تاريخيا من المزمار السومري بين (2500– 2350) قبل الميلاد، ويستدل الباحث على أن الشكل الثالث من الكنارات يشبه الآلة الموسيقية التي تستخدم بالمنطقة والمعروفة بـ (الطنبورة) التي هي عبارة عن طبلة صغيرة دائرية الشكل (الصندوق الصوتي) ولها عمودان على جنبيها وهي شبيهة بالقيثارة الرومانيةالقديمة[8]، كذلك هناك دراسات تاريخية أخرى قام بها مختصون بالآلات الموسيقية المتعلقة بحضارات الرافدين والتي أثبتت وجود آلة الكنارة حوالي (2500) قبل الميلاد[9].

الآلات المستخدمة في هذا الفن هي آلة الطنبورة وتسمى أيضا (المزيرة) وهي آلة تحتوي على (صندوق مصوت) مصنوع من منكب(منجب) خشب لايتجاوز قطره (40 سم) ومغلف بجلد (البقر) وبه فتحة في وسطه ومخاط على المنكب بخيوط من الجلد وهناك عصاتان (الدكل) خارجتان من المنكب نفسه على شكل رقم سبعة وارتفاعهما لايتجاوز المتر الواحد وبها عصى عارضة (الفرمن) في الأعلى (مشكلة مثلث مقلوب)، مربوط بها خمسة أو ستة أوتار مصنوعة من أمعاء (مصارين) الأغنام ومشدودة في أسفل المنكب، تربط الأوتار في الفرمن بواسطة لفافات قطنية مصنوعة من الخيوط التي تعمل على شكل ظفائر وتسمى (الملازم) ثم تربط بها الأوتار ومهمتها ضبط الأوتار (الدوزان)، (عند الأداء يضرب العازف بيده اليمنى على الأوتار مجتمعة بينما تعمل أصابع يده اليسرى على تشكيل النغمات بواسطة كتم الأوتار غير المراد سماعها وإطلاق الأوتار المراد سماعها، وللآلة طبقة صوتية متميزة الانخفاض ونبرات إيقاعية الطابع، كما أن أوتارها تسوَى حسب سلم خماسي وبناء على مقياس النغم النسبي)[10].

آلة الطنبورة بها عدد 6 أوتار وتشاهد الأداة التي تنقر بها الأوتار ذات اللون الأسود.

آلة الطنبورة وطبلين وأداة النقر على الأوتار.

وللعزف على هذه الآلة يجلس العازف على الأرض ويضع الآلة في شكل قائم متخذة وضع (90) درجة، يضع أصابعه الخمسة على الأوتار كل إصبع على وتر ويضع في يده الأخرى (ظلف) من أرجل الماعز أو (القرن) وهو قرن ثور يقطع من بدايته (الجزء المسنن) وينظف من الشحم والمواد العالقة ويبرد ويملأ من داخله بمادة العنبر وبعض الأطياب الأخرى ويستخدم لضرب الأوتار كريشة للعزف يمرر على الأوتار من أسفل الآلة، ولإصدار الصوت المطلوب يقوم العازف برفع إصبعه عن الوتر المراد إصدار الصوت منه، ونظرا لوجود خمسة أوتار فقط في هذه الآلة فإن السلم المستخدم هو (السلم الخماسي) وهذا السلم يستخدم في إفريقيا والصين واليابان، ومن الأدوات الأخرى الهامة في هذه الآلة (الغزالة) تصنع من الخشب لرفع الأوتار عند القاعدة، و(الماسدة) أو الوسادة وهي تستخدم لإسناد يد العازف اليسرى عليها أثناء العزف ، أما الأوتار فتسمى (1. وتر الشرار 2. وتر مكلم 3. وتر ثاني الشرار 4. وتر مجاوب 5. وتر ثاني بومة 6. وتر بومة) وفي الوقت الحاضر قام بعض محبي التراث والمهتمين بجمع الآلات الشعبية والحفاظ عليها بوضع مفاتيح حديثة لتسهيل عملية الدوزان.

تتكون فرقة الطنبورة من الرئيس ويسمى (البابا) أو (الماما) إذا كانت سيدة ومن اختصاصه رعاية شئون الزار، ويطلق لفظ (السنجك) على عازف الطنبورة ومهمته الأساسية هي العزف والغناء ويسمى أيضا (راعي الخيط ) أو (راعي المزيرة)

وهناك أداة تسمى (المنجور) عبارة عن مجموعة من أظلاف الماعز (حوافرهـا) والعازف يسـمى صاحـب المنجور أو راعـي المنجور حيـث يقوم العزف بربط هـذه الأداة على خصره ليلازم السـنجك في العزف بتحريك المنجور يمينا وشـمالا معطيا تأثيرا إيقاعيا جميلا يثـري الطابع الإيقاعي لهذا الفن من خـلال أصوات (الخشخشـة) التي تصدرها عند تحريكها، وتسـتخدم من ثلاثة إلى أربعة طبـول بحجم واحد أي بقطر (40 سـم) مغطاة بجلد الماعز وتستخدم عصاتين من أغصان النخيل.للطنبـورة رقصة خاصة يقوم بها الرجال والنسـاء، وتؤدى بطريقة أن يقف الرجال متقابلين مع النسـاء، وكل رجل يمسك بيد الرجل الآخر كما تفعل النساء الشئ نفسه ويقومون برفع أرجلهم اليمنى مـع أيديهم مع الإيقاع مرتين وفي المرة الثالثة يتقدمون بضع خطوات سـريعة حتى يصل الرجال والنسـاء إلى أقرب مسـافة لهم، ثم يرفعون أرجلهم مرتين مـرة أخرى ويعودون إلى الخلـف من حيث أتوا، وتكرر هـذه الحركات حتى نهاية الأغنية[11].

المنجور عبارة عن آلة موسيقية تتكون من حزام عريض من القماش معلق عليه عدد كبير من أظلاف الماعـز المجوفة، وعندما يلف عازف المنجور الآلة حول وسـطه ويحرك جسمه بشكل إيقاعي يتمكن من إحداث تركيبات إيقاعية من خلال صوت القرقعة المنبعث من الأظلاف، وفي بعض الأحيان يشـترك أكثر من عازف منجور في آن واحد[12].

الطبول وهي آلات أسطوانية الشكل ذات وجه جلدي واحـد يقرع عليه بأنبـوب من المطاط أو عصا من سـعف النخيل بالإضافـة إلى ضربات خفيفة براحـة اليد الأخرى، وفـي دولة الإمارات العربية المتحدة خاصة، تدفـن الطبول المفتوحة القعر بالرمل جزئياً عند الأداء.

فرقة الطنبورة تؤدي العزف والغناء جلوسا على الأرض في مكان بارد فترة الصيف.

الموسيقى والنصوص : إن موسيقى الطنبورة تكاد تكـون بأكملها غنائية، كمـا أنها تتألف من وصلات تحتوي كل وصلة منها على سلسـلة من الأغانـي المختلفة، ويتخذ الغناء أسـلوب التناوب بين «السـنجك» الذي يغني الأبيـات أو الفقرات، وجوق الراقصين الذين ينشـدون اللازمة، والتي تتكـون عـادة من المطلـع أو البيت الإسـتهلالي للأغنية، وبصـورة إجمالية فإن لـكل أغنية لحنا مسبق التلحين كما أن الأغنية تنتهي بمقطع يسمى «الكسـرة» تكرر فيه مقاطع أو أجزاء قصيرة من الكلام المغنى.

ألحـان الطنبورة خماسـية التركيب وتتضمن أبعـاداً صوتية واسـعة، وتتميز ألحـان الأغاني بوجه عام بمساحات نغمية واسعة المدى، وبنبرة صوتية حادة، وطبقة نغمية مرتفعة نسبياً.

من الناحية الإيقاعية فإن موسـيقى الطنبورة موزونـة التركيـب بوجه إجمالي كمـا أنها تبدي جانباً كبيراً من التعقيد الإيقاعي ومواضع النبرات، وبالإضافة إلى ذلك فإن أحد الطبول غالباً ما يلجأ إلـى ابتـكار تنويعـات وزخارف صوتيـة مقابل أرضية إيقاعية أساسـية للطبول الأخرى، كما أن عازف المنجور قد يقوم بإحداث تشكيلات إيقاعية مغايـرة لتشـكيلات تصدر في الوقت نفسـه عن عـازف منجور آخر، ومن ناحية أخرى فإن أواخر المقاطـع الغنائية غالباً ما تتـوج بتصفيق متعدد الإيقاع يقوم به الراقصـون. وتلك ظاهرة مألوفة

موسيقى وأداء حركي

عــازف الطنبــورة يأخذ وضعيــة العزف والغناء يشــاركه أعضاء الفرقة بالترديد

الفنان الشــعبي خليل إســماعيل صنقور من قدماء العازفين على الطبل في هذه الفنون.

في موسيقى الخليج بوجه عام، وفي الوقت نفسه وبالرغم من أن ســرعة الأداء تحتفظ بثبات نسبي فإن البنــاء الإيقاعي العام يخضــع أحياناً لعملية تحول خفي وتدريجي في مجرى الأداء.

أمــا نصوص أغاني الطنبورة فقد تأثرت كثيراً باستيطانها في منطقة الخليج، ففي يومنا هذا تشكل اللغة العربية العنصر الأساس لهذه النصوص التي غالباً ما تعتريها أشكال لفظية وتعابير مستمدة من مصادر إفريقية بما في ذلك اللغة السواحلية.

يؤدى الرقص على المســاحة الرملية في البهو الذي يتوســط بيت الطنبورة في تشكيلات حركية مميزة ومعممــة لحد كبير، ففي القالب الأســاس لرقص الطنبورة نجد أن الراقصين من رجال ونساء ينقسمون إلى صفين أو أكثر متقابلين ومتوازيين لصــف الموســيقيين، وبالرغم مــن وجود بعض التنويع في تنفيذالحركات، فإن الفريقين يتناوبان في تقديم حركات الرقص الأساسية، وهكذا يشترك أعضــاء كل من الصفين فــي أداء حركات متكررة وهم في أماكنهــم، ومن ثم يتقدمون، وبتنســيق جماعي، إلــى الأمام نحو أعضــاء الصف المقابل وبالتالي يرجعون إلى مراكزهم الأساســية وهكذا دواليك، أما أقسام الرقص الأساسية فإنها تتوافق مع المقاطع الأساســية للغناء، كما أن الكســرة أو القســم النهائي لكل من الأغاني ترافق تشــكيلات حركية ناشــطة يشــترك بها الصفان معاً وتشعر بالتالي بانتهاء دورة رقص كاملة[13].

فنون الطنبورة: الخيالــي والنوبان والقادري الــذي يتميز بالنصــوص الدينيــة وتدخل في فن الطمبورة بعض فنون المتاري وهي بعض الأغاني من فن الليوة.كما يوجد فن يسمى (الحبش) وهو من طقوس الزار في عمان.

الفنان الشــعبي خليل أســماعيل صنقور من الفنانين الشعبيين القدماء عاصر العديد من الفرق الشــعبية القديمة على ســبيل المثال فرقة أم زايد

الوضع التقليدي السليم للعازف على آلة المنجور يكون واقفا مع هز وسطه لإصدار الصوت من الالة.

آلة المنجور منفردة

وفرقة أم راشد وفرقة طيبة الفيروز وفرقة إبراهيم المسعد وفرقة جمعة سرور وهو فنان شعبي شامل حيث يعتبر من الفنانين الذين يؤدون دور الصاقول على الطار واللاعوب على الطبل في فرق الفنون الشعبية النسائية وهذا الدور يعتمد على إضافة الزخارف الإيقاعية ضمن المسار اللحني وهو دور يترك للمتميزين في الأداء الإيقاعي، جد الفنان خليل هو صنقور سعدان صاحب أقدم

الفنان الشعبي خليل أسماعيل صنقور صورة فردية.

عدة للطنبورة في المنامة في منطقة العديد التي ازدهرت في منطقة (التيل) حتى نهاية السبعينيات من القرن العشرين، وكانت والدته زينب ياسمين (أمية زار) أي ماما لفرق الطنبورة التي تعنى بتنظيم جلسات الزار وكانت تعرف بشخصيتها القوية والمسيطرة في هذا المجال.

## من أشهر فرق الطنبورة في البحرين :

- فرقة خميس بن صقر
- فرقة كافور
- فرقة سالم بوعياش
- فرقة عيال جمشير
- فرقة فؤاد محمد
- فرقة حسن عباس وأخوه إبراهيم

## نصوص من زار الطنبورة :

### النص الأول:

**هي يا الله يا الله هي الله**

**هي يا الله يا الله هي الله**

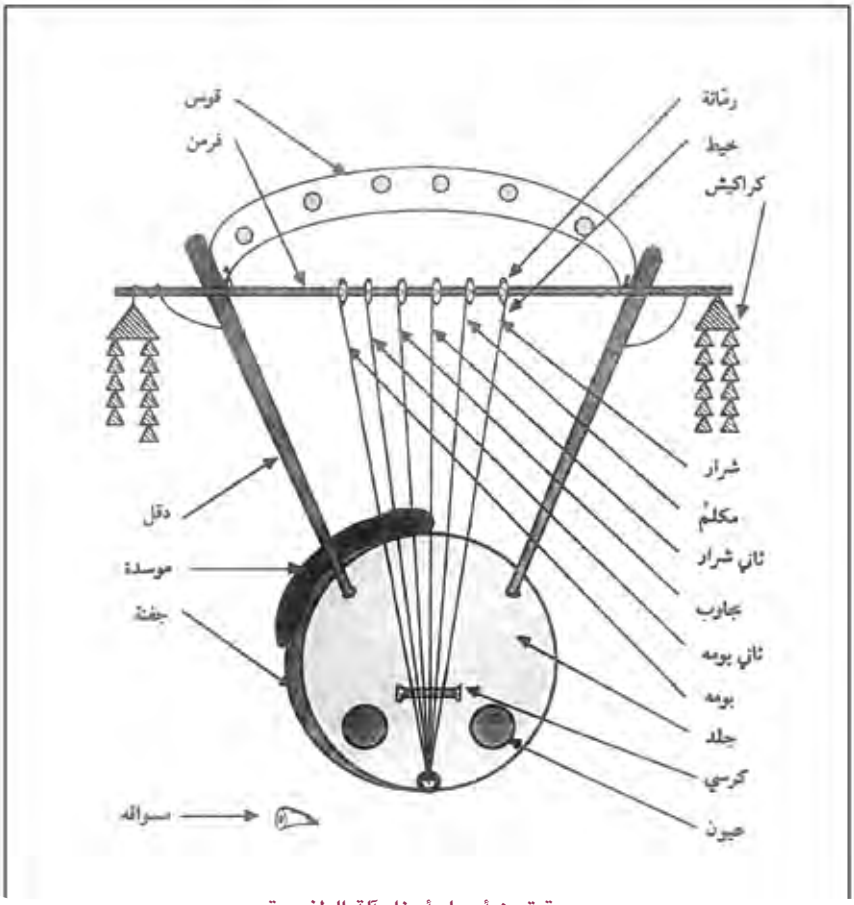
**هي يا الله يا الله**

**صلوا على النبي محمد**

**محمد نبينا يا الله هي يا الله**

موسيقى وأداء حركي

رسم توضيحي لآلة الطنبورة




صورة تبين أسماء أجزاء آلة الطنبورة.

ساكن المدينة يا الله هي يا الله — طلبنا باب مولانا — كريما ليس ينسانا
هي يا الله يا الله — وصدقنا بما جانا — الصادق رسول الله
صلوا على النبي محمد[14]

النص الثاني:

(المنشد) (الكورال)
صلوا على النبي محمد
محمد نبينا محمد
ساكن المدينة محمد

النص الثالث: في موضوع التدين

لا إله إلا الله محمد رسول الله

النص الرابع: في موضوع التمرد

منصور ولد اليماني الله يرمي من رماني
يمه لا تبكين عليه والموت مكتوب عليه
أنا حسبي الله على من شراني

النص الرابع: في موضوع الغزل

جميلة في جبل لخضر
جميلة جميلة الغالية
جميلة عذبت روحي[15]

## الهوامش والمراجع

1: علم الآلات الموسيقية – الدكتور محمود أحمد الحفني (1987) الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص 41

2: اغاني البحرين الشعبية – عيسى جاسم – ص 210

3: موسيقى الطنبورة في الخليج. مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية.الدوحة– قطر الإصدار الثاني. ص 4

4: الموسيقى في البحرين – بول أولسن ص 75 – 175

5: الموسيقى الشعبية في الخليج العربي – مجيد مرهون ص 11

6: الزار – جاسم محمد بن حربان ص 132

7: رقصات أفريقية الجذور في سواحل اليمن – نزار غانم – ورقة تقدم بها في يوم التراث – البحرين أبريل 2001.

8: التاريخ القديم للبحرين والخليج العربي – علي أكبر بوشهري ص 213

9: د.صبحي أنور رشيد – الموسيقى في العراق القديم ص 175

10: موسيقى الطنبورة في الخليج. مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية.الدوحة– قطر الإصدار الثاني. ص 5

11: اغاني البحرين الشعبية – عيسى جاسم – ص 213

12: الزار – جاسم محمد بن حربان ص 155

13: موسيقى الطنبورة في الخليج. مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية.الدوحة– قطر الإصدار الثاني. ص 5 – 14.

14: اغاني البحرين الشعبية – عيسى جاسم

15: الزار – جاسم محمد بن حربان

### مصادر الصور :

1: CAD5VY8JCAYAA GDCCAZVQ5XXCA WVM0BDCA6AXI12 CA75CB3JCA8WQ2S5 CAMZGK3DCADP9L X9CAJKB03K.

2: 6962CA7AMAPLCA YHL9ZTCANF2ANW CATXCL1ZCA29Z5Q RCAKBPEODCAX5I HGUCABE4YV1CAH 0WKCWCAG54ZBEC ABVHU3CCABLPYC LCAPFJTPQCAKJKR5 5CAYO2IWVCALENT 5TCAV68ZG3CAV1M U8LCAKB5CD2.

3: منزل ومقر فرقة الفنان الشعبي المرحوم عبدالله المير بمدينة المحرق. تصوير فوزية حمزة.

4: منزل ومتحف الآلات الموسيقية الخاص بالفنان الأستاذ أحمد الفردان بقرية سار.

5: منزل ومقر فرقة الفنان الشعبي المرحوم عبدالله المير بمدينة المحرق. تصوير فوزية حمزة.

6: المصدر السابق

7: مقر فرقة دار جناع بمنطقة حالة بوماهر في مدينة المحرق. تصوير كاتب المقال.

8: المصدر السابق.

9: مقر فرقة دار جناع بمنطقة الحالة في مدينة المحرق. تصوير كاتب المقال.

10: WI9ZCA7W9512C A3F6Z6ACAYN8ABY CA1IYD30CAAX4G3 4CAFOKKAVCAM8B PKMCA98589NCALY N99OCADN5JI4CAU 6VOHTCA6U04RVCA PU0QCOCAUSNUK6 CAK0GX3LCAZ47DD KCAHG7P3HCAB5P 1ZWCA8CA7H8.

11: صورة آلة المنجور بأحد محلات بيع الآلات الموسيقية بالقرب من مقر فرقة المرحوم عبدالله المير بمدينة المحرق.

12: صورة الفنان الشعبي خلبل صنقور بمقر فرقة دار جناع بحالة بوماهر بالمحرق. تصوير الكاتب.

13: موسيقى الطنبورة في الخليج. مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية.الدوحة– قطر الإصدار الثاني ص 19. 1988م

صور المقال من الكاتب

موسيقى وأداء حركي

# في تنوع الآلات الموسيقية

**يونس سلطاني** / كاتب من تونس

لقد اهتدى الإنسان منذ القدم إلى تحويل بعض المواد الطبيعية إلى أدوات مولّدة لأصوات موسيقية ، من ذلك أنه قام بتحويل بعض جذوع الأشجار إلى طبول مختلفة الأشكال وبتحويل العظام بعد إحداث ثقوب فيها إلى صافرات وغيرها من الأدوات التي كانت رغم بدائيتها تخدم أغراضا متعددة لإحداث الأصوات والمناداة وربما كان بعضها يتنزل في إطار التطيّر والخوف فتصنع أدوات تصدر عنها أصوات مخيفة للحيوانات التي تخيفه أو لاتقاء شرّ بعض الظواهر الطبيعية التي يخاف منها الإنسان.

دربوكة «مطلي نابل» : جسم هذه الدربوكة من فخار ذي نقوش محفورة مطلي باللون الأخضر ومن جلد مشدود على الجسم مباشرة بواسطة شبكة من الخيوط الكتانية. الارتفاع 32 سم.

كمنجة (جرانة) آلة وترية ذات قوس مجرور من أصل أوروبي. ،الصندوق الصوتي من خشب القيقب والوجه من خشب الصنوبر.الطول الجملي 59 سم.

ومـن هذا المنطلق فإنّ أيـة أداة تصدر صوتا ويمكن التحكم بها مـن قبل عازف يمكن اعتبارها آلة موسيقية وهي ترافق الفعل الغنائي بكل صيغه وأشكاله، وقد استخدم الإنسان في العصور القديمة اليدين والقدمين من أجل ضبط الإيقاع الموسيقي ثم تم اسـتخدام الآلات الإيقاعية وطورها شـيئا فشيئا حتى صنع الطبول والصنوج والدفوف على اختلاف أنواعها وأشكالها ، أما في ما يخص آلات النفـخ فإن أقدمها هو القصـب والعظام المجوفة، كمـا قام الإنسـان بصنع الصفـار وهو مجموعة من القصب المختلفة الأحجام مفتوح أحد أطرافها ومغلق الطرف الآخر ، ثم تطورت من الصفار آلات النـاي والمزمار وغيرها من آلات النفخ المفتوحة الطرفيـن وأصبحـت الآلات الموسـيقية الهوائية تصنع بعد ذلك من النحاس والخشب والمعدن.

ولم تقتصر قدرة الإنسـان عنـد ذلك بل قام بتحويـل الأغصان وتليينها إلى أوتـار، ومن ثمّة وضع الوتـر على صندوق «مصوّت» وهكذا بدأت صناعة الآلات الموسيقية الوترية وتطورت بتطور الحضارة الإنسـانية حتى تمكن من صنع عدد من الآلات المتنوعة الأحجام والأشكال. وبعد أن توفر ذلك أصبح الإنسـان يدرك قيمة الأصوات وصار يميّز بيـن الآلات ومدى تفاعل القيمـة الفنية لكل واحدة منها.

ويتنزل حديثنا عن تنوع الآلات الموسيقية في إطار مختلف التصنيفات سواء الوظيفية لآلات وترية أو إيقاعية أو بحسـب المواد الأساسية المصنوعة منها أو حسب المناطق الجغرافية شرقية / غربية، بل يمكن أن يشـمل التنوع تصنيف الآلات حسب انتسابها إلى موسيقى شـعبية أو تقليدية، ولذلك نجد أن المهتم بهذا الشـأن له حرية تناول التنوع في الآلات واختيار التصنيف الذي يراه مناسبا.

فـي هذا الإطـار نعتقد أن الآلات الموسـيقية تنقسم إلى :

### 1 – الآلات الإيقاعية :

وهي التـي تصدر الصوت بواسـطة النقر أو الضـرب أو الطـرق ، ونذكر منهـا الطبل والدف والدربوكة والطار والنقرات أو النغرات.

الطْبَلْ أو الطَبْلَة : وهي آلة إيقاعية لها أشـكال عديـدة ومتنوعـة ، وهي الأكثر أهمية وانتشـارا واسـتخدمت منذ القدم وفـي مختلف الحضارات في كافة الطقوس الموسـيقية (موسيقى الهياكل الدينية والموسـيقى المدنية والعسـكرية) وأيضا استخدمت لإرسال الإشارات لمسافات بعيدة.

ويكون القـرع على الطبل بواسـطة عصاتين

طبـل (جربة)، وهو من أكبر الطبول المسـتعملة في تونس وينسب إلى جزيرة جربة

طبلـة صغيـرة بدوية : يعـود تاريخ صنع هـذه الطبلة إلى الثلاثينـات من هذا القرن. إطارها مصنوع من شـجر الخفاف ويقع الضرب عليها باليد دون اسـتعمال العصي لمصاحبة آلة الزرنة في مناطق الشـمال الغربي، وتقارب البنقة المستعملة في الموسيقى الزنجية (السطنبالي) في حجمها.القطر 36 سم

نغرات (نقرات)

إحداهما غليظة ذات رأس كروي من اللباد أو الخشب لدق الضربات القوية «دم» وتسمى المضرب، والأخرى رقيقة من الخيزران من دون رأس لدق الضربات الخفيفة «تاك» وتسمى المطرق وهو يُحمل على الكتف بواسطة حزام من الجلد، ويضرب في بعض الأحيان على الطبل باليدين مباشرة.

الدربوكة : وتصنع من فخار غير مطلي ، لها رقبة تضيق في المستوى النصفي للآلة ، ويوضع بها جلد ماعز أو جمل ، كما تتميز باختلاف أحجامها وأشكالها من منطقة إلى أخرى فبعضها كبير ويشدّ إلى الكتف بواسطة حبل رقيق.

النقرات أو النغرات :

وهي عبارة عن طبلين صغيرتين من نحاس ، يُغطى وجهاهما بقطعة من الجلد وينقر عليهما بعصاتين صغيريتن حيث يعطي إحداهما صوتا أغلظ من الصوت الذي يعطيه الثاني أي على شاكلة «دم / تاك».

الدف : ويعرف أيضا بالبندير أو الرق أو الطار أو الغربال، وهو مستدير الشكل، يصنع على هيئة غربال أي إطار من خشب خفيف مشدود عليه من جهة واحدة جلد رقيق للضأن أو للماعز، ويوضع بداخل الدف وتران يكونان ملامسين للجلد ، كما تزيّن في بعض الأحيان جوانب الدف صنوجا نحاسية صغيرة. ويستعمل الدف لمصاحبة الأغاني الشعبية وخاصة منها المدائح الصوفية.

بندير كبير : يستعمل هذا البندير من قبل أتباع الطريقة العلوية (سيدي أبي علي النفطي). به أوتار مصران ملامسة للجلد ، وقد حليت الطارة بأهلة ونجوم مطلية بالأبيض على أرضية حمراء. القطر 45 سم

بندير بالصنج

## 2 – الآلات الوترية :

وهـي التي تصدر الصوت عـن طريق اهتزاز الأوتـار الموجودة علـى الآلة وتعزف بواسـطة الريشـة والقوس وأصابع اليد ، ومثال ذلك العود والقانـون والقيتار والقمبـري والكمنجة والرباب والكونترباص.

العـود : ويعتبر من أهم الآلات العربية القديمة والحديثـة على الإطلاق، وقيل عنه إنه « سـلطان الآلات ومجلب المسرّات»، وقد اختلفت الدراسات حول أصله رغم وجود شبه إجماع أن ظهوره كان في بلاد ما بيـن النهرين خـلال العصر الأكادي 2150 – 2350 قبـل الميـلاد. وقـد سـاهم في تطوير هذه الآلة عدد من الموسـيقيين العرب لعل أبرزهم كان في العهد العباسـي من ذلك منصور زلزل وأبو الحسن علي بن نافع الملقب بـ«زرياب» الذي أضاف للعود وترا خامسـا لتوسيع مساحته الصوتيـة. ويتألف العود مـن : صندوق مصوت ويسمى أيضا القصعة أو ظهر العود ، ومن صدر أو وجـه والذي تفتـح فيه فتحات تسـمى قمرية لتسـاعد على زيـادة رنين الصـوت وقوته، ومن فرس يستخدم لربط الأوتار قرب مضرب الريشة، ومـن رقبة وهي المكان الذي يضغط عليه العازف على الأوتار، ومن عضمة أو أنف يوضع في رأس زند العود من جهة المفاتيح لإسـناد الأوتار عليها ورفعها عن الزند ، ومن مفاتيح أو ملاوي تستخدم لشدّ أوتار العود.

القانـون : ويعتبر من أهم الآلات المسـتعملة فـي المشـرق العربي وفي تركيا وبـلاد المغرب الإسـلامي و القانون له شكل مائل قائم الزوايا شـدّت الأوتار عليها بالعـرض، ويصنع صندوقه الصوتي من خشـب الجوز ويتراوح طول ضلعه الكبير بين 75 سـم و100 سم، وعرضه بين 33 و44 سـم وارتفاعه بين 3 و5 سـم، ويغطّى من الجهـة اليمنـى للعازف بجلد توضع في وسـطه قطعة رقيقة من الخشـب تسمى «الكرسي» تحمل الأوتـار التي يتـراوح عددها بيـن 51 و78 وترا تضبـط بطريقة تجعل لكل 3 منهـا صوتا واحدا. وتشدّ الأوتار من الجهة اليسرى للآلة إلى ملاوي

عود شـرقي ويعزف بريشـة ، يحتوي وجـه العود على فتحـة دائرية واحـدة (قمرة) تغطيها قطعة من الخشـب المفرّغ والأوتار من مادة النايلون.

قانـون تركي :آلة وترية تعزف بريشـتين مـن القرن أو مـن ريش النسـر مثبتتين علـى الأصابـع .مثبتتين على الأصابع.

قمبـري :الصندوق الصوتي (القصعة) والذراع (اليد) من الخشـب وقطعة الجلد التي تغطـي الصندوق من جلد الماعز وهي تحمل رسـوما بالحنّاء وغالبا ما يكون تجليد القصعة بجلد عنز متقدم في السـن «عتروس». ويستحسن أن تكون قطعة الجلدة قد سـبق واسـتعملت في طبل وذلك ضمانا لحسن شـدّها وترقيقها ولا تشدّ جلدة القمبري ولا تسخّن بعد تركيبها. الجسـر الذي يرفع الأوتار عن القطعة الجلدية للآلة يسـمى «الركاز» وهو من خشب والأوتار ثلاثة (أول وثان وردّاد) وهي من النايلون وكانت في الماضي تصنع من المصارين وتتخلل القطعة المعدنية التي تعرف بـ» الشنشانة» الأوتار. الطول الجملي : 109 سم.

تسـمى في تونس «عصافر» تدار بواسطة مفتاح خاص يصنع من النحاس أو من الفضة.

القمبـري : آلة وترية تتكون مـن وجه مغطّى بجلد ماعز وصندوق خشـبي مصوّت في شـكل اسـطواني يحتوي علـى فتحة صوتيـة من جهة العنق بطريقة تجعلها تقابل أذنيْ العازف ، وتركّز علـى فرس «ركّاز»، وعلى عكـس آلة العود تكون أوتار القمبري بعيدة عن الصندوق المصوت حتى تصدر أصواتا أكثر غلظـة. كما تحتوي هذه الآلة على « الشنشـانة» وهي صفيحة معدنية تشدّ بين الأوتـار خلف الفرس مثقوبة الأطراف تحمل عددا من الحلقـات المعدنية المصوتـة بذاتها، وتحدث أصواتا شبيهة بأصوات الشقاشق.

الرباب : هي آلة وترية واسمها مأخوذ من فعل ربَبَ أي رنّ أو أرنّ ، وتختلف طريقة استعمال هذه الآلة من بلد إلى آخر، من ذلك أنها في تونس مثلا تشـكل هذه الآلة إلى جانب آلات الطار والنغارات

هـارب ( مـن إفريقيا السـوداء) :آلة يرجـح أن تكون مـن أصل إفريقي ، صندوقهـا الصوتي عبارة عن آنية مـن المعدن مغلّفـة تمامـا بقطعة من الجلـد مخيّطة من الأسـفل .الذراع عبارة عن عصا مقوسـة تقويسـا خفيفـا وبها 5 ثقوب لتثبيت المفاتيح والأوتار. الطول الجملي: 64 سم.

والعـود العربي مجموعة العناصر الأساسـية في التخت التونسي للمالوف الذي يمثل نمطا موسيقيا في الشخصية الفنية للموسيقى التونسية.

رباب : آلة وترية تعزف بقوس مجرور. الصندوق الصوتي محفور في قطعة من خشب الجوز وقطعة الجلد التي تغطي جزءه الأسفل من جلد الماعز في حين تغطي الجزء الأعلى طبقة نحاس تحمل ثلاث قمرات. المفاتيح من خشب الجوز المصبوغ بالطلاء الأسود والوتران من المصران والقوس من قصب وقد شدّ بطرفيه شعر من ذيل فرس. خضعت هذه الآلة إلى عملية ترميم حيث كانت تفتقر إلى « جلدة » وعتبة وكرسي وأوتار. الطول الجملي : 53 سم.

### 3 – الآلات المفاتيح :

وتشتمل على تلك التي تصدر الصوت عن طريق الضغط أو الطرق على لوحة مفاتيح موسيقية موجودة على الآلة حيث يكون مفتاح كل صوت مختلف عن بقية المفاتيح وأبرز هذه الآلات البيانو.

البيانو : وهي آلة ذات مفاتيح يتم إصدار الصوت فيها من خلال المفاتيح التي تطرق على الأوتار المعدنية ، ويبلغ مجالها الصوتي 7 أوكتافات وربع. وتستخدم هذه الآلة (التي نشأت في أوروبا في بداية القرن 17) في فرق الأوركسترا أو ضمن موسيقى الجاز، كما تستعمل كآلة مرافقة للكمان وغيره من الآلات.

بيانو (مستقيم): معزف تصدر أصواته عن مطارق تضرب أوتارا مشدودة على لوح قائم عموديا، وقد استعمل في أداء الأغاني الشعبية والمالوف.الارتفاع 135 سم والعرض 146 سم

### 4 – آلات النفخ الهوائية :

وهي التي تصدر الصوت عن طريق النفخ فيها والمستعملة سواء في الموسيقى التقليدية أو الشعبية، ومن ذلك الناي والساكسفون والزرنة (أو الزكرة) والمزود (محليا)والقصبة.

الناي : ويعتبر من أقدم الآلات الموسيقية، وهي مصنوعة من القصب المجوف مفتوحة الطرفين ذات صوت شجيّ، لها 9 أجزاء تفصل بينها 8 عقد وتُجعل به 6 ثقوب من جهة وثقب للإبهام من الجهة المقابلة، وهذه الثقوب مفتوحة بموجب نسب مضبوطة مقررة حسب سلّم مقامات الموسيقى العربية. ويعود أصل كلمة ناي إلى بلاد فارس، ويفسر باللغة العربية بـ« القصبة» أو «الشبابة» وهي عبارة عن قصبة مجوّفة مفتوحة الطرفين، يقع النفخ فيها على حافة فتحتها موضع شفتيْ النافخ. ومن أهم النايات المستعملة في الموسيقى العربية.

المزود :( الجربة في الخليج العربي) وهي آلة نفخ تتركب من أنبوبين من قصب بهما زمارتان تعطيان صوتين متجانسين ويلتصق الإثنان بـ«قربة» من جلد ماعز تخزّن الهواء، وتستعمل هذه الآلة في أداء الأغاني الشعبية.

ناي بوسلك (مي) ويتميز بجلد الثعبان الذي يكسى به، وهو من النايات الأساسية

طاقـم نايات ويضم 13 نايا تغطـي ديوانا كاملا ابتداء من أخفضها درجة وهو قرار الماهور إلى أعلاها درجة وهو الماهور

شـبابة(قصبة) أولاد بوغانم

ترمبيـت من نحاس من صنع انجليزي

ساكسـوفون تينور من صنع فرنسي

الترمبيت : وهي آلة نفخية نحاسية تستخدم ضمن فرق الأوركسترا وفرق الجاز وفي الأناشيد العسكرية وقد صنعت هذه الآلة حسب الدراسات فـي بدايـة القـرن 19 بألمانيا ثم انتشـرت في أماكن أخـرى وتم في الأثنـاء إضافـة بعض الصمامـات والمفاتيح بهـدف التحكـم فـي مجالهـا الصوتـي والعلامات الموسيقية لها و أصبحت تتضمّن 3أوكتافـات.

### 5 – مـن آخـر الابتكارات في الآلات الموسـيقية:

قـدّم العـازف التونسـي نبيل خمير في ندوة صحفية عقدت بالعاصمـة التونسـية خلال شـهر ديسـمبر 2010، آلـة «الرايدجام» وهـي من تصميمه الشـخصي وتتركب من آلتيْ العود والقيتارة (كما يظهر في الصورة)، وتحيل

العازف نبيل خمير وهو على آلة الرايدجام

تسـميتها على الارتجال. وهي من صنع عبد الحميد الحداد من تونس وسـاندر من هولندا.

## الخاتمة

تعتبر الآلات الموسـيقية جزءا هامـا من الإبداع الإنسـاني وشـاهدا ماديا على مدى التفاعل الحاصل بين العلم والفـن والصناعة في مختلف أوجه الإنتاج البشري. فالآلة الموسيقية بما تحمله من شواهد مادية وما تتضمّنه من دلالات ومعان هي جديرة بالاهتمام والبحث، ولعـل ثراء الرصيد التقني في الموسـيقى سيسـاعد حتما على إغناء السـاحة الفنية بالمبدعين وطبعا يبقى ذلك رهين حسـن توظيف مختلف الآلات في الارتقاء بالأداء الموسيقي.

مـزود : ويتكـون من جـراب (قربة) من جلـد الماعز تعرف بـ«الظبية» أو «الظرف» أو «الشكوة»، والجزء الرئيسـي لهذه الآلة يعرف بـ«الكف» وهو عبارة عن بكرة خشـبية مستديرة وأنبوبين من القصب مزوّقين وقرنين (بقري) منقوشين علقت بهما ودعة و«خمسة فضّة» وكبيطة. الطول الجملي 64 سم

زكرة جربة

صور المقال من الكاتب

## المراجع


- كتاب « الآلات الموسيقية المستعملة في تونس»، منشورات مركز الموسيقى العربية والمتوسطية (النجمة الزهراء)، سمباكت، نوفمبر 1992.
- دليل مركز الموسيقى العربية والمتوسطية ، سمباكت 1992.
- القليبي ، أنيس ، دراسة بعنوان «الرباب في الموسيقى التونسية»، مجلة الحياة الثقافية ، ص ص 187 ،عدد 181 – مارس 2007 .
- نفس المرجع : قوجة ، زهير ، دراسة بعنوان «آلة القمبري التونسي وتقنيات عزفها»، ص ص 179 186– .
- Le Baron d'Erlanger et son palais Ennajma Ezzahra à Sidi Bou Said ، Ali Louati ، Simpact ، Editions ، Tunis، 1995 .

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

# ثقافة مادية

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

# المسكن التقليدي بقرى واحات منطقة نفزاوة بالجنوب التونسي: التخطيط و الوظائف

**محمد الجزيراوي**/ كاتب من تونس

تتعدد عناصر التراث الشعبي المادية منها و غير المادية بجهة نفزاوة التي تقع في الجنوب الغربي من البلاد التونسية، إذ نجد الزراعة في الواحات القديمة و الممتدة و التي وفرت عدة مواد مكنت من ممارسة مجموعة كبيرة من الحرف التقليدية المختلفة كالنجارة و نسيج الألياف النباتية... و يعتبر المسكن في هذه المنطقة من أهم مميزات التراث المعماري من خلال مكانته في النسيج الحضري التقليدي للقرية أو من حيث تأقلم تخطيطه مع المناخ و نمط العيش، كما لا تقل طرق استغلال المواد الأولية الطبيعية المتاحة على عين المكان أهمية عن ذلك نظرا لكثافة استعمالها و لما تتمتع به من خصائص إنشائية.

## 1 – النسيج الحضري التقليدي:

لا يختلف النسيج الحضري التقليدي بقرى نفزاوة عما هو موجود بالقرى الواحية المجاورة مثل قرى قابس والجريد ولا حتى بالمدن العربية العتيقة في العصر الوسيط.

فلكل قرية سور يحيط به خندق، فقد تواصل وجود السور ببازمة إلى منتصف القرن التاسع عشر[1]، في حين تحول الخندق الذي كان يحيط بقرية قبلي القديمة إلى طريق دائري سنة 1903[2]. وقد تحتوي الأسوار على عدة أبواب أو باب واحد بحسب حجم القرية، فقرية بشري مثلا كانت تحتوي على «سور صخري ولها ستة أبواب[3]». أما قرية جزيرة لوحيشي فقد كان بها باب واحد لا يزال موقعه اليوم يسمى « باب السور ». كان لهذه المنشآت دور دفاعي بالأساس فالأسوار عادة ماتكون عالية والخندق يملأ ماء والأبواب تغلق ليلا لحماية القرية وسكانها نظرا لانعدام الأمن و انتشار الفوضى خاصة في القرنين الثامن والتاسع عشر.

يتميز تخطيط القرية بالمركزية حيث يتوسط الجامع والسوق الأحياء السكنية وخير دليل على ذلك قرية قبلي القديمة حيث « يتوسط المسجد الجامع بصومعة المتواضعة القرية وتجاوره غربا الرحبة التي تقوم مقام السوق حيث كانت تتواجد أغلب الدكاكين التجارية ... »[4]، ومن الساحة تتفرع مجموعة من الأزقة والأنهج الضيقة والملتوية وأحيانا مغطاة وتسمى « برطال » لتساعد على الحد من التأثيرات المناخية فتقلل من حرارة الشمس وتحد من قوة الرياح.

كما تساعد هذه الشبكة من الممرات على استغلال أقصى للمجال فتؤمن فيه الربط بين الفضاءات الخاصة والفضاءات العامة وتصل بين مختلف الأحياء بعضها ببعض. وتتوزع الأحياء توزعا قبليا حول مركز القرية وتتميز بمبانيها الكثيفة والمتلاصقة والمنغلقة على نفسها وهي ذات ارتفاعات متقاربة إذ لا تتجاوز الطابق الواحد.

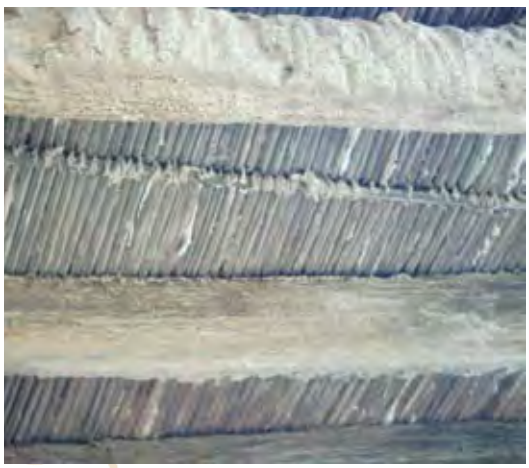
تحتوي القرية على بعض المنشآت العامة

كالمساجد التي تتميز بمآذنها البسيطة وأحجامها الصغيرة والزوايا التي لا يمكن وجودها دون قبة تعلو الضريح وعادة ما تتموقع قرب أبواب الأسوار. ولا تختلف هذه المباني عما هو موجود ببقية المناطق وحتى العمارة السكنية فهي لا تتميز سوى ببعض الخصائص القليلة. فالمسكن التقليدي عامة يرتبط تخطيطه بثقافة الجماعة

وحياة أفرادها اليومية وبحسب المعطيات المناخية والاقتصادية .

لا يختلف تخطيط المسكن التقليدي بقرى واحات نفزاوة عما هو موجود بقرى الواحات المجاورة بل هو التخطيط المتداول في كل جهات البلاد و المتمثل في المنزل ذي فناء مركزي تحيط به الغرف و فضاءات الخدمات كالمطبخ والمرحاض ... له مدخل واحد ذو سقيفة معقوفة وربما يوجد به طابق واحد. و مع ذلك تبقى للجهة خصوصياتها سواء من حيث العوامل المؤثرة في شكل المنزل أو مميزات التخطيط نفسه.

لقد ساهمت عدة عوامل في التأثير على تخطيط المسكن بنفزاوة. فنوعية مواد البناء الهشة حددت ارتفاع المنزل إلى طابق واحد فهي لا تتحمل أكثر من ذلك. كما أجبرت العوارض الخشبية المستعملة في السقوف على تحديد عمق الغرفة بحد أقصى لا يتجاوز الثلاثة أمتار. أما العوامل الطبيعية القاسية



فقد جعلت سكان الجهة يفكرون في طرق التكيف معهـا وتلطيف الجو الداخلي للمسـكن بأكثر قدر ممكن لذلك خفظـوا في عدد الفتحات على الخارج للحماية من تأثيرات الشـمس والرياح المباشرة. كمـا وجهوا الغـرف إلى الجنوب والشـرق لأنها جهات تكون أقل حرارة في الصيف وأكثر دفئا في الشـتاء. ويبدو تأثير العوامل الاقتصادية واضحا من خلال الفناء الواسـع لممارسة بعض الأنشطة الحرفية أو الأشـغال المتممة للأعمـال الفلاحية. وهـذه الازدواجية الوظيفية للمسـكن تلتقي فيها أغلب المساكن في الأوساط الريفية[5]

أمـا التخطيط فـي حد ذاته فيتميز بالبسـاطة ويغلب عليه الشكل المستطيل ويستجيب لحاجيات سـكانه مـن حيث إيواؤهـم وحمايتهـم. يختاره صاحب المسكن بنفسه حسـب عدد أفراد أسرته ويتطـور تدريجيا لأسـباب اجتماعية كزواج أحد الأبنـاء واقتصادية كعائدات صابـة التمور... ولا يفـرق التخطيـط عامة بين الغنـي والفقير إلا في مسـتوى الحجم: فكلاهما يستعمل المواد نفسها ويعتمد الشكل ذاته والمسكن بالنسبة إليهما ينبع من تصور مشـترك للحياة ومسـتلزماتها. لذلك يحتوي المنزل التقليدي على الوحدات نفسـها مع تغيير بين الطرفين في مسـتوى بعض القياسات في حين تبقى الوظائف نفسها مهما تغيرت الحالة المادية للمالك.

## 2 – تخطيط المسكن و وظائفه:

### *السقيفة :

السـقيفة هي مرحلة من مراحـل التدرج من الفضـاء العام إلى الفضاء الخاص أي من النهج أو الزقـاق إلى الفناء و تعـرف بكونها ممرا منعرجا يتميـز بمدخليـه الأول يطل على خارج المسـكن والثانـي علـى فنائـه، هـذا الأخير يتـرك بدون باب. أمـا الأول فيصنع له باب من ألواح خشـب النخيـل وعادة مايتكون البـاب الخارجي بنفزاوة مـن مصراعين. ورغم أن السـقيفة من الفضاءات الوسـيطة[6] بين داخل المسكن وخارجه إلاّ أنه يتم اسـتعمالها من حين إلى آخر في بعض الأغراض،

إذ تمارس فيها صاحبة المسكن بعض الأنشطة الحرفية كالنسيج أو صناعة السعف. كما تؤثث في بعض الأحيان بزير من الفخار أو قربة ماء في إحدى زواياها.

### *المخزن :

يكون المخزن عادة ملاصقا للسقيفة إذ بالإضافة للباب الذي يفتح على الزقاق، له باب آخر يفتح عليها أو على فناء المسكن، وهو في ذلك يشبه تماما ما هو موجود بالعمارة السكنية بوذرف[7] يتميز المخزن بحجمه الصغير، يستقبل فيه صاحبه التجّار لبيعهم محصول التمور والخماس لإعطائه التوصيات اللازمة، لذلك يؤثث بدكة صغيرة فوقها حصير مع طاولة خشبية صغيرة وبعض معدات طبخ الشاي .

### *الحوش :

يدل هذا المصطلح في نفزاوة كما في باقي جهات الجنوب التونسي على المسكن بأكمله كما يعني في نفس الوقت فناء المسكن. يتميز الفناء ببساطته إذ تترك أرضيته عارية أو تغطى بطبقة من الجبس المحلي أو التربة. أما مساحته فتختلف من مسكن لآخر، لكنه في الغالب متسع رغم ضيق الأنهج والأزقة مما يوفر إمكانية بناء فضاءات جديدة فيما بعد.

يلعب الفناء مجموعة من الأدوار الهامة فهو يقوم بوظيفة هندسية طبيعية، إذ ينظم التنقل بين الغرف وأماكن الخدمات التي تحيط به ولا تتصل ببعضها البعض. و هو كذلك المعدل لدرجات الحرارة ومصدر الإنارة الطبيعية للغرف. أما وظيفته الاقتصادية فتتمثل في تسهيل عملية رفع المنتجات الفلاحية إلى سطوح الغرف قصد تجفيفها و تمارس فيه بعض الأنشطة اليدوية كسف السعف. كما أن له وظيفة اجتماعية ثقافية إذ يوظف للسهر صيفا و السماع للأساطير والحكايات وتقام فيه احتفالات الزواج والختان.

يحتوي الفناء ببعض المساكن على بئر تستغل مياهه لغسل الأواني والملابس بينما تجلب مياه الشرب من العيون الطبيعية، كما يمكن أن يوجد

به مدرج إذا كان بالمسكن طابق علوي وإن كان لصاحبه بعض الزياتين، فهو يبني معصرة يدوية في ركن من الفناء وتسمى « قرقابة ».

ورغم أهمية الفناء من الناحية المعمارية و تعدد

الوظائف بالمساكن الريفية عامة ومساكن واحات نفـزاوة خاصة و أهمهـا التقاء الفضاء السـكني مع الوحدة الاقتصاديـة، تبقى « الدار» أي حجرة السكن الوحدة المميزة للمنزل التقليدي بالمنطقة.

***الدار:**

يطلـق مصطلح « الدار» في أغلب جهات البلاد على المنزل،أما بـنـفزاوة وبعض الأماكن الأخرى من الجنوب فتـدل هذه المفردة علـى الغرفة في حين يطلق مصطلح غرفة على الطابق الأول.

تبنى الغرفة بالمسكن التقليدي بصفة تفاضلية في مستوى اتجاهها فأول ما تكون جنوبية (قبلية) ثم شرقية ( بحرية) وشمالية ( ظهراوية) وأخيرا غربية. والقصد من ذلك اسـتغلال أقصى لمسار الشمس. تتميز الغرفة بالجهة بشكلها وتقسيماتها الداخلية. ففي مستوى الشكل فهي دائما مستطيلة إذ يبلغ طولها أحيانـا 12 مـترا وحتى أكثر، أما عمقها فلا يتجاوز ثلاثة أمتار بينما يتراوح ارتفاعها ما بين ثلاثة وسـتّة أمتار. للغرفة باب واحد يفتح للداخل وله عتبة تمنع تسرب الأتربة والحشرات، إضافة إلـى مجموعة من « الطيـق» وهي فتحات صغيرة تعلو البـاب، يبلغ ارتفاع الواحدة 70صم وعمقها 20صم وتساهم في التهوئة والإنارة .

أما على مستوى التقسـيمات الداخلية، فالدار تنقسـم إلـى ثلاثة فضـاءات لكل منهـا وظيفته الخاصـة[8]. نجد على الجانب الأيمن دكة تبنى على كامـل عرض الغرفة بعمق يصـل إلى ثلاثة أمتار وارتفـاع 50 صم و تخصص لنـوم الأطفال. أما على الجانب الأيسـر فنجد المقصورة التي تقسم بدورها إلى جزأين: أعلى وأسفل، فبينما يخصص الجـزء الأعلى لنـوم الوالدين، يخصص الأسـفل لخزن بعض المواد كالحبوب ... ويسـتغل الفضاء الثالـث بينهما لعدة أغـراض، إذ يجتمع فيه أفراد العائلـة حول مائـدة الطعام وتسـتقبل فيها ربة البيت ضيفاتها المقربات ويصبح المكان المفضل في فصل الشـتاء عندما يلتف الجميع حول الجدة تروي لهم الخرافات[9]...

تختلف تقسـيمات الغرفة كمـا تتعدد وظائفها وتختلـف باختـلاف عدد أفراد الأسـرة وعددها

بالمنزل. يستغل صاحب المسكن كل المساحة الداخلية، لذلك نجد في بعضها مجموعة من « الأوثار » أو« العساكر » التي تعلق عليها عراجين التمور: يصنع الوثر جذع النخلة أما العسكر فهو الذي يصنع من أغصان الزيتون. وأدى تعدد الوظائف وتوزعها بين القارية والموسمية إلى تنوع الأثاث الموجود بالغرفة مما جعل كل الفضاءات مستعملة:الأرضية والجدران...

تبنى الغرفة الأولى ذات توجه جنوبي وتصطف بجانبيها فضاءات الخدمات وأولها المطبخ الذي يكون ملاصقا لها، لعله يمدها ببعض الدفء شتاء.

***فضاءات الخدمات :**

المطبخ:

يتميز هذا العنصر بحجمه الصغير ومدخله بدون باب. لا توجد بالمطبخ منافذ أخرى لذلك سرعان ما تسود جدرانه بفعل استعمال الحطب للطبخ على نار الأثافي . يوجد به مرفع منقور في الحائط أو متكون من ألواح خشبية . تتعدد وظائف المطبخ ويتنوع أثاثه. فهو يستغل أساسا للطبخ كما هو معروف ببقية المناطق وفي نفزاوة يقوم بدور الخزن لبعض الأنواع من المؤن التي تحفظ في أواني مختلفة من الجلد والسعف والنحاس كالسمن والدقيق والدشيش[10]...

المرحاض:

تكتسي المراحيض أهمية كبرى بقرى الواحات بصفة عامة فقد حدّثنا التيجاني في القرن الرابع عشر عن بيع السماد الذي توفره مدينة قابس[11]. كما كان أغلب فلاحي الجريد يبنون مراحيض من واحاتهم ويجلسون بالقرب منها لاستدعاء المارة للتبرّز بها[12]. « السنداس » كما يسمى المرحاض بنفزاوة مجرد بناء صغير يبنى في زاوية من زوايا المسكن ومدخله بدون باب لكنه منعرج إذ يحمى بجدار يحجب الرؤية على من هم خارجه. يصعد له بالدرج وتوجد بداخله جذوع نخيل مستقيمة ومتباعدة، يصعد عليها الإنسان . كما يحتوي على فتحة تطل على الخارج في أسفل الجدار وتسمى « تنّورة » تستخدم لإخراج الفضلات التي تنقل إلى الواحة .

الإسطبل:

لا يعتبر الإسطبل عنصرا أساسيا في المسكن التقليدي بنفزاوة وإن وجد فيغطيه سقف بإحدى زوايا الفناء لحماية الحيوانات من أشعة الشمس والأمطار. يتكون هذا السقف من جذوع النخيل كعوارض أعمدة ويكدس فوقها الجريد لتقوم بدور الحماية. يحتوي هذا العنصر إضافة لإحدى دواب الجر بعض الماشية من ماعز وضان تخزن مع القطيع الذي يكون تحت راع جماعي للقرية.

لا يمثل الإسطبل العنصر الوحيد غير القار في المسكن بنفزاوة إذ تغيب بعض العناصر الأخرى وتحضر بحسب الحاجة إليها مثل السطوان والطابق العلوي.

الرواق أو السطوان :

يسمى ببشري « ددبان» وهو عبارة عن رواق مغطى ويتميز بهندسته المعمارية النادرة فهو عادة ما يرتكز على بعض الأعمدة المركبة من قطع حجرية كبيرة تعود للفترة الرومانية، تشد لبعضها البعض بحجارة صغيرة أو بروابط من الجبس المحلي. تختم هذه الأعمدة أو الركائز بحجرة مسطحة، توضع عليها العوارض الخشبية التي تحمل السقف. يجب أن يكون هذا السقف من النوع المتين إذ جرت العادة أن يبنى طابق فوق السطوان.

يكون السطوان ذا واجهة تفتح على الفناء مما يوفر بعض الهواء اللطيف صيفا، يستغل لقضاء بعض الوقت و الاسترخاء في القيلولة ... يختلف السطوان بقرى نفزاوة عما هو موجود بقابس ففي حين يكون بالجهة الأولى تحت الطابق مباشرة يتموقع بالثانية أمام الغرفة باعتباره فضاء وسيطا يربط بين الغرف و الفناء[13].

الطابق العلوي:

لا يختلف الطابق العلوي عن « الدار « إلا بخلوه من التقسيمات الداخلية فهو مبني بالمواد نفسها وبالتقنيات الهندسية ذاتها. يسمى بالجهة

«غرفة» كما في بعض المناطق الأخرى من الجنوب ويستخدم في خزن التمور، لذلك توجد به بعض الخوابي ذات الحجم الكبير. كما يحتوي على بعض « الأوثار» لتعلق عليها العراجين وبعض المسامير الخشبية التي تشد إليها بعض الخضر المجففة كالثوم و البصل...

يصعد للطابق (الغرفة) بالدرج التي عادة ما تبنى في إحدى زوايا المسكن ويكون أمام الباب ممشى من أخشاب النخيل يسهل الصعود إليه وبالتالي الوصول إلى بابه.

لئن احتفظ المسكن التقليدي بنفزاوة بالعناصر المكونة للتخطيط الذي ينتشر في كل مناطق البلاد فانه يتميز ببعض الخصائص المحلّية التي ساهمت عوامل عديدة في وجودها.فأهم الفضاءات القارة تتوزع حول الفناء توزعا منطقيا وتتكيف حسب حاجيات ساكنيه وطبقا لنمط عيشهم، أما الفضاءات الأخرى فمرتبطة بالظروف الاجتماعية والمادية لصاحبه، أي من حيث عدد أفراد الأسرة ومستوى دخلها. و هذه الظروف نفسها ساهمت في اكتساب العمارة السكنية بنفزاوة صفة البناء على مراحل، يتلازم فيها تطور البناء مع التحولات الاجتماعية والاقتصادية للعائلة.أما من حيث المميزات الهندسية فان المنزل التقليدي بالجهة يحاول من خلال تخطيطه اكتساب شيء من الرفاهية مقارنة بخارجه مع ضرورة تأقلم شكل البناء مع الوظيفة التي يؤديها سواء نوم أو خزن أو طبخ... و لم يتحدد التخطيط بفعل التأثيرات الطبيعية فقط بل كان للمواد المستعملة دور هام وأساسي في جعله بهذه السمات إذ أجبرت البنّاء على عدم تجاوز قياسات معينة في مستوى ارتفاع وسمك الجدران وعمق الغرف.

### 3 – مواد البناء و أساليب الإنشاء:

إن من أهم ما يميز العمارة التقليدية استعمالها لمواد بناء محلية إذ توفر هذه المواد عدة امتيازات لعل أهمها التأقلم مع المناخ السائد بالجهة ووجودها على عين المكان، مما يوفر عناء ومشقة نقلها إضافة لكونها زهيدة الثمن وطيعة الاستعمال، مما يجعل استخدامها في مختلف مراحل إنشاء المسكن أمرا سهلا.

استغل أهالي نفزاوة المواد الطبيعية المتاحة لهم في البناء كما توفرت لهم أو أدخلوا عليها بعض التغييرات . ومن بين أهم المواد يمكن ذكر الحجارة و الأخشاب والرمال.

أما الحجارة فهي متنوعة ومصدرها الأساسي جبال الطباقة، وهي التي تستخرج من مقاطع مفتوحة، فتختلف من حيث اللون والحجم مثل الزرقاء والصفراء ويطلق عليها اسم «الصم» أو «رشاد» ومنها ما يلتقط على سفح الجبل وتسمى «سامس». ولئن تميزت هذه الأصناف بصلابتها فهناك أنواع أخرى من الصخور الهشة مثل الطوب أو «الترشة» المتميزة بلونها البني وبكونها عازلا جيدا للحرارة، ثم «روس كلاب» وهي حجارة بيضاء اللون تستخرج من ضفاف شط الجريد وتستعمل هذه الأصناف من الصخور في بناء الجدران.

كما يستعمل أهالي الجهة نوعا من الطين يسمى « روبي » يوجد على عمق ضعيف من الأرض وفي كل المناطق. يمزج هذا الطين بالماء ويستعمل كرابط في الجدران ولا يستعمل كملاط لأنه سريع التأثر بالرياح والأمطار. تصنع منه في بعض القرى قوالب للبناء بعد خلطه بالقش. أما التربة وهي تراب بني اللون يوجد قرب سلسلة جبال الطباقة فتستعمل كطبقة من طبقات السقف نظرا لقدرتها الكبيرة على امتصاص المياه. كما تستخدم كبلاط للأرضيات نظرا لتماسكها السريع بعد رشها بالماء. وأخيرا تستعمل رمال الأودية المنحدرة من الجبال كبلاطات خاصة لصحن المسكن.

وقد استطاع أهالي الجهة صناعة نوع من الجبس المحلي يستعمل بعد خلطه بالماء كرابط جيد للجدران وكملاط لها وللسقوف. من مميزات « الزبس » الصلابة وسرعة الجفاف ورخص الثمن وسهولة صناعته، كما تصنع منه قوالب لبناء الجدران في القرى البعيدة عن الجبال مثل بشري.

وإن وفرت الجبال والمناطق المجاورة لها هذه الأنواع من الحجارة والترب والصخور فان الواحة وفرت بدورها بعض المواد الأساسية في البناء. وأهم هذه المواد أخشاب النخيل والأشجار المثمرة. ويعتبر النفزاوي حكيما في ترشيد استهلاكه للخشب حيث لا يستعمل إلا النخيل ذات المردود الضعيف أو تلك التي قل إنتاجها... يتكفل بعملية قص النخيل شخص له خبرة يسمى « قصاص » ويمر جذع النخلة بعدة مراحل قبل استخدامه، إذ يقسم إلى نصفين ويترك ليجف ويرمى عليه الملح للقضاء على السوس ثم يأتي دور النجار الذي يحوله إلى ألواح وعوارض وسواكف و موازيب...

أما أخشاب الأشجار المثمرة كالزيتون والرمان ونظرا لصلابتها وتوفرها بكثرة بالجهة مقارنة بمنطقة الجريد حيث تباع بأسعار مرتفعة فإنها تستخدم لربط ألواح الأبواب من الداخل أو كأعمدة وأقفال.

وما إن تتوفر هذه المواد على عين المكان حتى يبدأ البناء مع صاحب المسكن في رسم التخطيط ليلتحق بهم فيما بعد وأثناء مراحل العمل المتلاحقة من يساعدهم من الأهل والجيران بدون الحصول على مقابل مالي، فقط ما يوفره لهم صاحب المسكن من طعام. وهو ما يبرز الروح الجماعية لدى أهل القرية وما يتسم به أغلبهم من حب للمبادرة والتضامن خاصة و أنهم يأتون من تلقاء أنفسهم.

أما عن أساليب بناء المسكن بنفزاوة فهي لا تختلف عن نظيراتها في أغلب أصقاع المعمورة إلا فيما فرضته طبيعة المواد المحلية المستعملة.

يشرع البنّاء برسم التخطيط على الأرض ثم حفر الأسس التي يختلف عمقها باختلاف نوعية التربة ثم توضع به الحجارة الصلبة وتدك بدون استعمال رابط أو ملاط. عندما يصل البناء إلى مستوى الأرض يبدأ البناء في وضع الجدار والظفرين من الحجارة المنحوتة في شكل مكعبات و يملأ الفراغ بينهما بما تساقط من الأجزاء الصغيرة أثناء عملية النحت و تسمى «الملية» و«الشرشور». يغطى السطر الأول بطبقة من المادة الرابطة مثل « الروبي » ليتواصل بناء الأسطر الواحد تلو الآخر بالطريقة نفسها.

وبما أنهم يدركون هشاشة بعض المواد من ناحية وقسوة الطبيعة من ناحية أخرى، كان الأهالي لايبالغون في ارتفاعات الجدران بل يدعمونها بجذوع النخيل والحجارة الضخمة ويستعملون مختلف وسائل الربط خاصة في زوايا البناء.أما المداخل والفتحات كالباب الرئيسي وأبواب الغرف فقد كانت توظف لبناء أطرها الحجارة الضخمة وهي من بقايا الفترة الرومانية ثم يوضع لها سواكف مستقيمة من خشب النخيل.

وتتنوع الأسقف المستعملة بنفزاوة لكنها جميعا من النوع المسطح نظرا لتوفر المواد الأولية بكثرة. فهناك سقف « الحصيرة » ويتمثل في وضع حصيرة مصنوعة من جريد النخيل على العوارض الخشبية المتباعدة بحوالي 50صم،تسمى هذه العوارض بمنطقة الجريد « زايزة »[14]. تغطى

الحصيـرة بطبقة من القش لسـد المنافذ ثم طبقة مـن التربة التي تسـاهم في انعدام تسـرب الماء وأخيرا يطلى السقف بطلاء من الجبس.وتستعمل في سـقف « الربعي » نفس الطريقة مع تعويض الحصيرة بألواح خشبية تسمى « ربعي » يتراوح طول الواحدة بين متر و مترين وعرضها 30صم وأخيرا السـقف « النفزاوي » ويتمثـل في وضع العـوارض ملتصقـة رغـم اختـلاف أحجامهـا، وعوضـا أن ترصـف فوقها طبقة مـن الحجارة المسـطحة مثلما هو موجـود بـقابس[15] يتواصل استخدام نفس طبقات الأسقف السابقة.

هكذا وفرت الظروف الطبيعيـة بـنفزاوة عدة أنواع من المواد كجذوع نخيل و أغصان أشـجار والحجـارة بمختلف أصنافها فاسـتغل السـكان قدراتها لاستعمالها في البناء فهي من جهة تتكيف مع المناخ المحلي و مـن ناحية أخرى قريبة جدا من موقع القرية.

ونظرا لسـهولة تشـكيلها فقد طوعت بأشكال مختلفة و تنوعت طرق اسـتعمالها و الاسـتفادة منها فـي المراحل المتعاقبة من الإنشـاء اعتمادا علـى معارف في فنون البنـاء متراكمة و متداولة منذ مئات السنين.

صور المقال من الكاتب

## الهوامش

1: Guerin(V.),Voyage archeologique dans la Regence de Tunis، Paris1862،P240.

2:Augias(L.)، «Deux années au Nefzaoua»، Revue Tunisienne،N°85،1911،P45.

3: ضيف الله(محمد )، نوافذ على تاريخ نفزاوة ، مطبعة بابيريس دار شعبان الفهري ،جوان2000، ص168.

4: (البكري( أبو عبيد )، كتاب المسالك و الممالك ، بيت الحكمة قرطاج، 1992، ج2، ص21.

5: (البقلوطي (الناصر)، « عمران قابس القديمة و عمارتها التقليدية »، مجاة افريقية ،1988، عدد10، ص22.

6: مقابل وجودها مفردة في مساكن قرى واحات نفزاوة تتعدد السقيفة بقرى واحات الجريد فعلى أقل تقدير توجد سقيفتان تسمى الأولى برانية و الثانية دخلانية وربما يصل عددها إلى ثلاث أو أربع أو حتى خمس سقائف خاصة بحي أولاد الهادف بتوزر.

7: Cerato(C.)، « L'habitation à Oudref »، Cahiers des arts et techniques d'Afrique du Nord،N°5،1959،P67.

8: Chaabouni (M.) et Gdoura (H.) ، Contribution à la revalorisation du Sud ،I.T.A.A.U. ،Tunis1982،P79.

9: لا يعتبر هذا التقسيم الوحيد بنفزاوة إذ يمكن أن تحتوي الدار على دكانتين ،كل واحدة من جهة أو دكانة من جهة و سدة من خشب النخيل من الأخرى و أخيرا دكانة و مخزن وهو عبارة عن حائط أو جدار صغير على ارتفاع بسيط تصطف إلى جانبه خابيتان.

10: المرزوقي( محمد )، مع البدو في حلّهم و ترحالهم، الدار العربية للكتاب ، تونس1984، ص250–255.

11: التيجاني(أبو عبد الله)، رحلة التيجاني ، الدار العربية للكتاب ، تونس 1981، ص90.

12: M'rabet(A.)،L'architecture du Djerid ، thèse de doctorat du 3e cycle، Juin1985،P128.

13: الناصر ( ا لبقلوطي)، « عمران قابس القديمة و عمارتها التقليدية » ،إفريقية1988،عدد10،ص24.

14: Bourg(A.)، « L'habitat à Touzeur » ، Chiers des arts et techniques d'Afrique du Nord ،N°5،1959،P97.

15: الناصر ( ا لبقلوطي)، « عمران قابس القديمة ...، ص28

# النسيج المصري
# "حكاية صناعة شعبية عريقة"

**أشرف صالح سيد** / كاتب من مصر

اشتهرت مصر منذ أقدم عصورها بصناعة المنسوجات والارتقاء بها، حيث حظيت المنسوجات الكتانية في العصر الفرعوني بشهرة واسعة، وكانت المنسوجات والملابس ضمن الهدايا المتبادلة بين فراعنة مصر وملوك العالم القديم، نظراً لرقتها ونعومتها، وقد برع المصريون القدماء في غزل ونسج وصباغة ألياف الكتان منذ عصورهم المبكرة، ونظرًا لأهمية المنسوجات الكتانية وارتفاع أثمانها كانت تورث. وقد امتدت شهرة المنسوجات المصرية إلى العصر البطلمي (333 30- ق.م)،

وهـذا ما أكـده وصـف الروائيين القدماء للمعلقـات والأغطيـة والوسـائد التـي زيـن بها بطليموس الثاني زورقه وخيمة الاستقبال الرسمية لزواره، كما احتوى قصـره على معلقات بالحجم الطبيعي، طالما أبهـرت زواره من فرط واقعيتها. وفي العصر الروماني (30 ق.م.– 325م)، أنشـأ الأباطرة الرومانيون مصانع الجينسيوم التي كانت تُعرف بمصانع النسيج الملكية بمدينة الإسكندرية عاصمة مصر آنذاك.

ومع انتشـار المسـيحية في مصـر (325م – 641م)، حـدث امتزاج طبيعـي بين الموروثات القائمة والرؤية الفنية النابعة من العقيدة المسيحية أخرجـت لنا فنًا جديدًا يجمع بيـن الفن المصري والرومانـي في روحانية ورمزيـة وتجريدية في أغلب الأحيان، وتعبر المنسوجات القبطية عن هذا الفن الجديد بصورة واضحة، والتي تميزت بغنى وغزارة عناصرهـا الزخرفية ذات الألوان البراقة، والتي نفذت معظمها بأسلوب القباطي أو اللحمات غير الممتدة وهو أسلوب أقرب إلى التطريزية منه إلى النسـيج، حيث أتاح هذا الأسـلوب للتصوير شبه المجسـم للبورتريهات المنسـوجة مشابها بذلك الرسوم الكلاسـيكية القديمة، وذلك بمراعاة الظل والمنظور، وقد انتشرت مصانع النسيج في هذه الفترة بمدينة الإسكندرية.

أما في العصر الإسـلامي؛ فقد شهدت صناعة المنسـوجات في مصـر ازدهارًا كبيـرًا بعد فتح العرب لهـا (641م/21هـ)، حيـث عملوا على تشـجيع هذه الصناعة وتنميتها حتى أصبح إنتاج الأقمشة الرقيقة من أهم مميزات الفنون التطبيقية الإسـلامية عامة. ومـن التقاليد الإسـلامية التي سـاهمت بشـكل مباشـر في الارتقاء والازدهار بمستوى صناعة النسيج في مصر تصنيع كسوة الكعبة بها. وقد اهتم الأمراء المسـلمون بإنشـاء مصانع النسـيج والتي عرفت آنذاك بدور الطراز، والتـي كانـت تخضع إداريًـا للرقابـة الحكومية الصارمـة، ولفـظ الطـراز يعنـي الكتابـة على النسـيج والورق، وهذه الكتابـات كانت تقتضيها عادة «الخلـع» التي كان يتبعها الحـكام والأمراء المسلمون في الخلافة الإسلامية في مكافأة رجال الدولـة بالخلع من الملابـس الفاخرة، فكان يطلق على مصانع النسيج الأهلية «طراز العامة»، وعلى مصانع النسيج التي تتبع الحكام والأمراء الطراز الحكومي، «طراز الخاصـة»، وكلا الطرازين كانا يتبعان الرقابة الحكومية المشددة.

## المنسوجات في مصر القديمة:

لازمت المنسوجات المصري القديم في حياته مـن المهد إلى اللحـد، فاحتاج إليها في ملابسـه لتقيه حـر الصيف وبرودة الشـتاء، وفي المنزل فصنـع منها فتيـل لمبات الإضاءة ومفروشـات وأغطيـة لـه ولحيوانـات حقلـه، وفـي تجارته لمقايضتها بالمنتجـات الأخرى، وفي تنقلاته من شـراع المراكب وحبالها، وفي معابـده لتقديمها كقرابين للآلهة والإلهات، وفي شـعائره الجنائزية من تحنيط لجسـده ولفه باللفائـف الكتانية لينعم بالحيـاة في العالـم الآخر، وقرابيـن توضع في مقابـره من ملابس ومفروشـات وأطعمة محنطة كانت تغلف بالنسيج.

وقـد بـرع المصريـون القدماء فـي صناعة المنسـوجات وبخاصـةً صناعـة المنسـوجات الكتانيـة، فأجادوا في غزل ونسـج ألياف الكتان رغـم صعوبة هذه الخامة، وقد حرص المصريون القدماء على تمثيل مناظر غزل ونسـج الكتان على جـدران مقابرهـم، وعلى الرغم من الكشـف عن ملابس ومنسوجات في المقابر والمواقع السكنية المصرية القديمة، وكذلك بعض النصوص المتعلقة بصناعـة المنسـوجات التي نُقشـت على جدران المعابـد أو كتبت على صفحات البردي، وشـقف الفخار وكسـر الأحجـار، وما كتبـه المؤرخون القدمـاء عن مصر القديمة، إلا أنه لم يتم الكشـف حتى الآن إلا عن القليل من أسرار صناعة النسيج في مصر القديمة.

كانت المنسـوجات المصريـة القديمة تصنع أساسًـا من الكتان، وهـو الذي يأتـي من ألياف نبـات الكتان، كما كانت تصنع مـن ألياف النخيل والحشـائش والبذور، وبدرجة أقـل؛ من صوف الغنم وشـعر الماعز، وكانت أليـاف الكتان تغزل

بعد فصلها من النبات، ثم تنسج خيوط الغزل على نول لتتحول إلى قماش، وكانت صناعة النسيج مقتصرة على النساء العاملات على أنوال في ورش توجد عادةً داخل المنازل أو القصور أو الضياع الكبيرة.

تشهد المناظر التي تزين جدران المقابر بأن مصر القديمة كانت تشتهر جدًا بإنتاج الكتان، الذي صُنعت منه معظم المنسوجات المصرية القديمة، فكان الكتان يُصنع من ألياف نبات الكتان الذي يستغرق نحو ثلاثة أشهر لكي ينضج، والنبات نحيل الساق بأزهار سنوية زرقاء رقيقة. وعندما تموت الأزهار، تظهر رؤوس البذور وتكون النباتات جاهزة للحصاد، وكانت حزم سيقان الكتان تمسك معًا وتنزع من الأرض، بدلًا من أن تقطع. وبعد جفاف النباتات، تنزع رؤوس البذور يدويا بالهز أو تمشط بلوحة طويلة مسننة تسمى بالمشط الهزاز، ويساعد البلل بالتعرض للماء أو الندى، مع ضوء الشمس، على تفكك الألياف في الساق؛ من خلال عملية تعرف بالتعطين. وتصبح الألياف جاهزة للغزل؛ بعد الغسيل والتجفيف والضرب والتمشيط.

وكانت ألياف الكتان بطبيعتها ذات ألوان باهتة ذهبية أو بنية أو خضراء؛ إذا قطع محصول النبات في وقت مبكر. وقد استخدم قدماء المصريين المغرة (أكسيد الحديد المائي المخلوط بالطين) أو الأصباغ النباتية لتلوين المنسوجات؛ على الرغم من أن سليلوز النبات كان يجعل الصبغ صعبًا، وتعطي المغرة للنسيج اللون الأصفر أو البني المصفر أو الأحمر. وكانت المواد النباتية المستخدمة في الصبغ تشمل الوسمة (نبات عشبي) للون الأزرق، والفوة والقرطم للون الأحمر. واستخدم التبييض أيضًا، لصناعة المنسوجات البيضاء التي كانت تعتبر رمزًا للمكانة الاجتماعية الرفيعة، وللنظافة. وتبين بعض مناظر السوق في مقابر الدولة القديمة مشاهد بيع الكتان، وفيها يجلس صاحب القماش، الذي عادةً ما يكون رجلاً مسنًا أصلع الرأس، على مقعد؛ حاملاً مروحة على كتفه الأيسر ويمسك بالطرف العلوي للفة من الكتان. ويعرض مساعد البائع على الشاري قماش الكتان الذي يتدلى على الأرض وينتهي بلفة، ويفحص الشاري نوعية القماش أو يقيس الطول المطلوب.

ولم يكن الكتان وحده هو الليف النسجي المستخدم؛ فقد عثر أيضًا على منسوجات

مصنوعة من صوف الأغنام وشعر الماعز وألياف النخيل والحشائش وقصب (بوص) السلال (الغاب). وقد أخرجت الحفائر عدة أمثلة لمنسوجات من شعر الماعز من موقع قرية العمال بتل العمارنة، والتي يرجع تاريخها إلى منتصف القرن الرابع عشر قبل الميلاد. ولم تكن للألياف الحيوانية نفس الأهمية في صناعة الأقمشة؛ حيث لم يكن الصوف في تلك العصور مناسبًا للغزل، كما أن قدماء المصريين كانوا يعتقدون بأن الصوف غير نظيف: فاستخدموه فقط في صناعة الثياب الخارجية التي كانت تترك خارج المعابد. ولا تُظهر الحفائر الكثير من منسوجات ألياف النخيل، الذي كان يُصنع من لحاء أنواع مختلفة من النخيل، وكان يستخدم في صناعة الحبال منذ العهود القديمة. وقد استخدمت الحشائش، وعيدان قصب (بوص) السلال (الغاب) نمطيًا في صناعة الحصير؛ ولكن من الجائز أن تكون قد استخدمت في المنسوجات، وإن لم يكن ذلك مؤكدًا.

ويمكن تقسيم مواد الصباغة في مصر القديمة إلى نوعين أساسيين: أصباغ المغرة، والأصباغ النباتية. والمغرة هي طينة صلصالية مخلوطة من الأرض تتكون من أكسيد الحديد أو الصدأ، ويتحول أكسيد الحديد الأصفر، بفعل الحرارة (الحرق)، إلى أكسيد الحديد الأحمر؛ كما يمكن أن يستخدم لتكوين ألوان الأصفر والأصفر– البني والأحمر. ولصبغ الكتان بأكسيد الحديد تاريخ طويل في مصر، ربما يرجع إلى بداية عصر الأسرات؛ من قماش طرخان. وقد استخدمت عدة طرق لصباغة الثياب في عصر الأسرات؛ أقدمها طريقة "التلطيخ"، وفيها يوزع اللون في الثياب، ربما بمساعدة الطين أو الصلصال أو العسل، كما استخدم قدماء المصريين أيضًا عملية تسمى بالصباغة المزدوجة؛ وفيها تصبغ الألياف والخيوط أو الثياب أولاً بلون معين، ثم تصبغ ثانية بلون آخر: للحصول على لون ثالث، فاللون الأرجواني، مثلاً، يتكون من اللونين الأحمر والأزرق؛ بينما يتكون اللون الأخضر باستخدام اللونين الأصفر والأزرق. وقد قام المصريون بصباغة خيوط الغزل أو الأقمشة المنسوجة، ومن الممكن أن تُلاحظ أحيانًا مساحات بيضاء، في القماش المنسوج، أسفل الأماكن التي مر فيها الخيط الرأسي فوق خيط أفقي، وكان التبييض أيضًا وسيلة فنية للزخرفة؛ لأن ارتداء ثوب أبيض كان لدى المصريين القدماء من دلالات الوضع الاجتماعي، وربما أيضًا كدليل على النظافة.

ويمكن الوقوف على العمليات والطرق المستخدمة في صناعة المنسوجات بمصر الفرعونية؛ من واقع عينات من قطع القماش التي عُثر عليها، وكذلك من خلال تصوير المراحل المختلفة لإنتاج المنسوجات (من بذر الكتان إلى نسج الألياف) على نقوش المقابر، فبمجرد إزالة الألياف من النبات أو الحيوان، فإنها كانت تُغزل ثم تُنسج في قماش، وللحصول على خيط طويل متماسك، فإن ألياف الكتان كانت تُغزل وتُجدل معًا؛ وهو ما أنتج خيطًا متماسكًا ومرنًا إلى حد ما.

الواقع إن الأسلوب الفني للغزل في مصر القديمة كان ينطوي على عمليتين متميزتين، لكن مترابطتين: ففي المرحلة الأولية، كانت الألياف تلوى مبدئيًا ليًا خفيفًا؛ ثم تكون عملية الغزل الفعلي للألياف في المرحلة الثانية للحصول على الخيوط، وتشتمل عملية الغزل الفعلي نفسها على ثلاث مراحل، هي: (سحب الألياف، ثم ليها، ثم لف الخيط)، وعند بدء حركة المغزل، فإن الغازل يسحب أو يشد عددًا قليلاً من الألياف على دفعات من كتلة ألياف، ومع دوران المغزل تلوى الألياف، وعندما يصبح هناك عدد كاف من الخيط الملوي، يوقف المغزل ويلف الخيط حول جذع المغزل. والمغزل اليدوي كان أكثر أشكال أدوات الغزل انتشارًا وشيوعًا في مصر القديمة؛ وقد كان يصنع من عصا تسمى الجذع أو المغزل، وثقل يسمى الفلكة. وتعمل الفلكة مثل الحذافة (العجلة الهابطة)، في المحافظة على انتظام زخم المغزل؛ بالنسبة للسرعة والحركة المنتظمة. وبعد غزل ألياف الكتان، لتصير خيطًا أو غزلاً، فإنها تصبح جاهزة لتنسج قماشًا، والنسج هو عملية شبك مجموعتين من الخيوط، أو أكثر، وفق نظام محدد مسبق؛ من أجل الحصول على جزء من نسيج أو نسيج كامل. وتكون المهمة الأولى هي تحرير

الخيوط من المغزل ومدها على النول؛ وهو ما ينطوي على وضع الخيوط الرأسية (السداة) في موضعها على النول وشدها بإحكام: وعندها يبدأ النسج الفعلي. ويبدو أن نطاق أنماط النسج في مصر القديمة كان محصورًا في تلك الأنواع التي تسمى "العتابي"، والسلال، والسجاد، والسداة. والنمط النسجي الأكثر شيوعًا وانتشارًا في مصر القديمة كان العتابي البسيط؛ بأعداد متساوية من الخيوط الرأسية والأفقية، وهناك نسج عتابي سداتي الوجه (أي بخيوط رأسية)؛ وبه عدد أكبر من الخيوط في اتجاه ما أكثر من اتجاه آخر، أي أن عدد الخيوط الرأسية به يفوق عدد الخيوط الأفقية: في السنتيمتر المربع الواحد.

الجدير بالذكر؛ أن المصري القديم قسم عمال النسيج إلى طوائف شأنهم في ذلك شأن عمال أية حرفة أخرى، وقد نالت النسَّاجات تكريمًا على ما كن يقمن به من أعمال النسج لصالح صاحب المقبرة في ورش النسيج التابعة له، وكان هذا التكريم إما بالذهب، أو الفاكهة، أو الملابس، أو الحلي المختلفة، وذلك بحسب الدرجة الوظيفية بطبيعة الحال، وهذا يدل على حسن المكانة الاجتماعية لعاملات النسيج، إذ كن يتساوين في التكريم مع الموظفين الآخرين، وبذلك لا يمكن القول بأنهن كن من الطبقات الكادحة الفقيرة. فقد كان للمناسج مركز مرموق، وكانت عاملات النسيج تتمتعن بمكانة اجتماعية جديرة بالاحترام، ونلاحظ مما تقلده مديرو المناسج من أوسمة وألقاب أهمية هذه الطبقة، وفي الدولة الحديثة نعلم من نصوص "تحتمس الثالث" أن طبقة النساجين كانت من الطبقة المختارة للعمل بالمعابد الكبرى كالكرنك والأقصر.

الحقيقة أن صناعة النسيج في مصر القديمة كانت تمارس في كل من المنازل، والمصانع، والقصور، والمعابد، وفي البداية كان يمارسها بعض أو كل أفراد الأسرة بما يحقق الاكتفاء الذاتي لهم من الملابس. أما ما كان يزيد عن حاجاتهم فقد كان يتم تبادله بمنتجات أخرى من مستلزمات الحياة اليومية، لقد كانت المعابد تحتاج إلى كميات كبيرة من الأقمشة كأجور للكهنة، وكأقمشة تستخدم في طقوس الخدمة اليومية، كأردية المعبودات، والأعلام التي تعلو ساريات المعبد، مما دعا إلى وجود ورش خاصة بالمعابد لصناعة الأنسجة.

كما يتضح من النصوص والنقوش معًا أن النساء كن يشكلن الغالبية بين المشتغلين في إنتاج المنسوجات؛ وإن لم يكنَّ في موقع المسؤولية، حيث اقتصرت معظم الألقاب المتعلقة بإنتاج الأقمشة على الرجال. وقد ظهرت أيضًا فروق تبين أي جنس استخدم أي نوع من الأنوال؛ حيث صورت النساء دائمًا وهن يستخدمن النول الأفقي، بينما كان معظم الذين صوروا مستخدمين النول الرأسي: من الرجال. ولعل النول الرأسي الجديد قد ارتبط بنوع من الاعتبار والحيثية، أو أنه كان أثقل وزنًا وتطلب قوة أكبر في تشغيله. وتظهر دراسات العمارة المنزلية تفاصيل إنتاج المنسوجات داخل الوحدات السكنية؛ كبيرة وصغيرة، حيث أن الضياع والقصور الكبيرة كانت تضم ورشًا عديدة، من بينها استوديوهات غزل ونسج لإمداد الأسرة بما يلزمها من المنسوجات.

## المنسوجات المصرية في عصر البطالمة والرومان:

بدأت الدولة في العصر البطلمي الإشراف على صناعة المنسوجات والرقابة على زراعة الكتان، وانتشرت المنسوجات المزدانة بالرسوم متعددة الألوان، وأصبحت الأقمشة المنقوشة تعرف بقماش "القباطي" الذي تميز بزخارفه التفصيلية المعقدة. ويتبين من الوثائق أن الحكومة كانت تحدد مساحة الأرض التي يجب زرعها كتانًا، وتجبر المزارعين أن يبيعوا لها بسعر ومقدار معين من محصول الكتان.

لقد بذلت الحكومة قصارى جهدها لنشر صناعة النسيج في كل مديرياتها، وكان على كل مديرية أن تقدم للحكومة كمية معينة من الأقمشة والملابس التي أنتجتها، والتي كانت تمثل نسبة معينة من إنتاج الأنوال العاملة. وفي حالة العجز عن سداد النسبة المستحقة، كانت الحكومة

تفرض ضريبة على النساجين، لعلها كانت ضريبة "الترخيص بمزاولة النسيج". ويتضح من ذلك أن الحكومة كانت تشرف على صناعة النسيج وتسهم فيها ولكن لا تحتكرها، فهي لا تشتري كل محصول الكتان، ولا تفرض على الناسجين أن يقدموا لها كل منتجاتهم. ويذكر أن الصوف كان يلي الكتان من حيث الأهمية في العصر البطلمي، وقد استمر الحال على ذلك إلى العصر القبطي، فقد كان جمهور العامة يستخدم الملابس المصنعة من الكتان والصوف ثم الحرير على نطاق ضيق.

وقد بدأ في عهد الرومان نسج المنسوجات الحريرية، ولكنها كانت تخضع لقيود شديدة من الأباطرة الرومان، فقد أصدر أباطرة الرومان عدة مراسيم، منها مراسيم أعوام (369، 406، 424م)، والتي نصُّوا فيها على الحد من صناعة الحرير، إلا فيما يخص القصر الإمبراطوري. كما صدر قانون (سنة 438 م)، والذي حرَّم نسج الحرير في مصانع الإسكندرية. فقد ورد في قوانين "جستنيان" أن الحرير القرمزي خاص بالأباطرة، ولا يصنَّع إلا في المصانع الإمبراطورية، ويظهر أن السبب في تقييد صناعة الحرير والحد منها هو قلة وجود مادة الحرير الخام وغلاء سعرها، كما يمكن أن يكون ذلك أيضًا نتيجة لسوء العلاقات السياسية بين "بيزنطة و"الفرس"، بالإضافة إلى كراهية رجال الدين المسيحي له، إذ اعتبروا لبس الحرير منافيًا للرجولة. يذكر أن الأقمشة في العصر الروماني كانت تزخرف بأشكال آدمية وحيوانية، وكذلك التصميمات النباتية والهندسية.

## المنسوجات القبطية:

هناك صعوبة في تحديد هوية الحركة الفنية في مصر خلال الحقبة المسيحية، وربما كانت الصعوبة هنا تندرج تحت مفهوم الاختلاط الحادث في المجتمع المصري بتأثير الوجود اليوناني والروماني، ونتج عن ذلك ردود أفعال فنية وثقافية متباينة ومركبة عبرت عن المفهوم الشعبي في المجتمع المصري في تلك الحقبة، حيث جاء الفن مكملاً للمتغيرات التاريخية، ومواكبًا للرؤية الدينية الجديدة، ومعبرًا عن ثقافة شعب له من الجذور الحضارية الكثير، فقد مَثَل الفن القبطي كيان ومعاناة وهموم المصريين في رؤية جديدة نابعة من أفكارهم وتراثهم، وتمثل هذا الفن بوضوح في زخارف منسوجاتهم.

فقد شهدت هذه المرحلة زيادة استخدام الرموز المسيحية؛ حيث أصبح التصوير لأشكال الإنسان والحيوان أكثر تجريدًا، واستخدمت الأقمشة في الكنائس والأبنية العامة كستائر، وكذلك كأغطية للأسرة، ومفروشات ومناشف، وأغطية مناضد، وأكياس وحقائب، وزاد استخدام وشيوع الصوف؛ إذ كان سهل الصبغ بالأصباغ النباتية.

في نهاية القرن التاسع عشر بدأت الحفائر

تكشف عن الآثار القبطية، وللأسف لم يحظ النسيج القبطي باهتمام كبير من جانب علماء الآثار بقدر اهتمامهم بالمنقولات الأثرية الأخرى، ويرجع ذلك إلى أن تلك المنسوجات في الغالب سلبت أثناء الحفائر الأثرية، وقد أدى هذا السلب إلى الاتجار بتلك القطع بعد تقسيمها إلى قطع صغيرة تفقد في النهاية أي أثر ينم عن نشأتها، وتضع الباحثين أمام صعوبات عديدة خاصة بتحديد مراكز صناعتها وتأريخ مناسب للقطع.

وقد قسم علماء القبطيات مراحل الفن القبطي إلى:

**المرحلة الأولى:** يطلق عليها نسيج العصر الإغريقي الروماني، ويمتد (من القرن الأول إلى الثالث الميلادي)، وتمتاز منسوجات هذه الفترة من الناحية الزخرفية بكثرة استعمال الرسوم الآدمية والحيوانية، بجانب العناصر النباتية والهندسية. وتمثل هذه الرسوم الطبيعية أصدق تمثيل فهي مليئة بالحياة والحركة، كما تمتاز بحسن التأليف وبالتوزيع المنتظم والألوان الطبيعية إلى حد كبير.

**المرحلة الثانية:** تطور الفن القبطي وتأثره بالزخارف الوثنية، وتعرف بعصر الانتقال (من القرن الرابع إلى نهاية القرن الخامس الميلادي)، ومنسوجات هذه الفترة هي همزة الوصل بين نسيج العصر اليوناني- الروماني ونسيج المرحلة الثالثة وهو «القبطي»، فهي لا زالت تستعمل رسوم وموضوعات النسيج الإغريقي- الروماني، وإن كانت تعوزها الحياة والحركة وصدق تمثيل الطبيعة، غير أنها تمتاز بكثرة استعمال الرموز المسيحية.

**المرحلة الثالثة:** مرحلة ازدهار الفن القبطي بزخارفه المسيحية، وتعرف بنسيج العصر القبطي (من القرن السادس إلى التاسع الميلادي)، فقد اتسم النسيج بالرسوم الرمزية للأشخاص والحيوانات، والتي أصبحت فيما بعد من أهم مميزات هذا الفن.

**المرحلة الرابعة:** مرحلة تأثر الفن القبطي بالفنون الإسلامية (من نهاية القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر الميلادي).

## النسيج الإسلامي:

منذ الفتح الإسلامي لمصر عمل المسلمون على تشجيع وتطوير صناعة المنسوجات، حتى بلغت أوج الكمال والإتقان وكان للتقاليد الإسلامية مثل كسوة الكعبة، ونظام منح الخلع في المناسبات المختلفة أكبر الأثر في ازدهار صناعة المنسوجات. وقد تجلت عناية المسلمين بصناعة المنسوجات في اهتمامهم بإنشاء دور الطراز ( مصانع النسيج ) الخاصة منها والعامة، حيث تخصصت دور الطراز الخاصة في إنتاج منسوجات الخليفة وحاشيته، بينما اهتمت مصانع الطراز العامة بإنتاج منسوجات عامة الشعب جنبًا إلى جنب مع منسوجات الخليفة في بعض الأحيان.

وتعتبر كلمة "طراز" ذات مدلول واسع، حيث عبرت عن التطريز والكتابة على النسيج وأوراق البردي، ثم اتسع مدلولها ليشمل ما كان مكتوبًا على العمائر والتحف المختلفة، إلى جانب استخدام لفظ "طراز" ليعبر عن مصانع النسيج. وقامت دور الطراز على نسق مصانع النسيج في ممالك الإمبراطوريتين الفارسية والبيزنطية مع تطوير

نظـام العمل فيها، وقد اسـتمر العمـل بنظام دار الطراز خلال العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي ثم ضعف في العصور اللاحقة.

وقد أولى الخلفاء هذه المصانع ( دور الطراز) أهميـة خاصـة فعينوا مشـرفين عليهـا، ويلقب المشرف على الطراز بلقب "صاحب الطراز"، وكان لكل مشرف مساعد ومحاسب يشرف على الأمور المالية ورئيس للعمال لتنظيم العمل وإدارته. وكان بكل دار نسج "أسطى" يشرف على قاعة الحياكة بما فيها من الأدوات، ويشرف على تعليم الصبيان أسـرار الصنعة على يد الصنـاع اللذين كان لهم تنظيم خـاص بهم يوفر لهم الرعايـة الاجتماعية التـي تحفظ لهم حقوقهم وتنظـم أعمالهم، والتي كان يطلق عليهم تنظيم "طائفة النساجين".

وكانت أبسـط الطرق للحصول على المنسوج هو نسـيج السـادة وهو الأكثر انتشـارًا، وينشأ نسيج السـادة عن تقاطع خيوط السدى واللحمة، وذلك على النول البسيط سواء الرأسي أو الأفقي، ثـم ابتكرت أنـواع مختلفة من الطـرق الصناعية الأخـرى مثـل: نسـيج الزردخان، والدمشـقي، والمبطن من اللحمـة واللحمات الزائدة، والديباج، وهي طـرق مركبة يلزمهـا النـول المركب الذي يتكون من عدة درأت، ويتطلب مهارة فائقة وعددًا أكبر من الصناع.

ومن أهم أسباب ازدهار وانتشار المنسوجات في الدولة الإسـلامية هو حب مظاهر الأبهة على خلفاء وأمراء المسلمين الذين حرصوا على ارتداء واقتناء الملابس الحريرية الفاخرة، وزاد الاهتمام بخامـة الحرير التـي أصبحت لها الصـدارة بعد أن كانـت في باديء الأمر عكـس ذلك، وخصوصا فـي زمن الخلفاء الراشـدين، وذلـك لحياة الزهد والتقشف والبعد عن مظاهر الترف والأبهة آنذاك.

وفي عهود خلافة وولاية المسـلمين، اكتسبت الأقمشـة المصرية استحسـانًا عالميًـا؛ لجودتها وجمالهـا، وكان ذلك نتيجة لمشـاركة الدولة في الرقابـة علـى الخامات، وبنـاء المصانع الخاصة والعامة، وضمان معايير الجودة. وأصبح الصوف فـي المرتبـة الثانيـة بعد الكتـان، كمـادة خام. واسـتخدم النساجون أنوالاً رأسية ونسجوا لُحمًا (خيوطًا عرضية أو أفقية) أكثر في الأقمشة؛ كنوع من الزخرفة، وكانت الأقمشـة تزخرف بأشـكال مطبوعـة أو تطرز بخيـوط من حريـر، وضمت النقوش الخطوط العربية الزخرفية الفنية والأشكال النباتية والهندسية؛ وكذلك رموزًا تجريدية نباتية وآدمية وحيوانية.

## المنسوجات في العصر الأموي:

بدأت الكتابة تظهر على المنسوجات المصرية فـي العصر الأموي، حيث يعتبـر الخليفة الأموي "مـروان الثاني" هـو أول مَن ظهـرت في عهده كتابـات عربية علـى النسـيج، وتـدل على ذلك قطعتان من النسيج إحداهما في متحف فيكتوريا وألبرت في لندن، والأخرى بمتحف المنسـوجات في واشـنطن عليهما إسـم "مروان". وغالبية ما وصلنا من المنسوجات في ذلك العصر كان يصنع في مدن وقرى صعيد مصـر وخاصةً في القيس والفيـوم وأخميم، وقد تميزت هذه المنسـوجات

بأنهـا مصنوعة من الصوف أو الكتـان أو منهما معًـا، واسـتخدمت فـي تنفيذ الزخـارف طريقة اللحمـات غير الممتدة (القباطي)، حيث تسـتخدم اللحمات الملونة للعناصـر الزخرفية وتنتهي عند حدود الزخرفة، وبذلك تظهر الشـقوق عند حدود الزخارف، ولكن النسـاج حـاول أن يتلافى ذلك بنسـج كل لحمتين على سـداه واحدة، أو حياكة الشـقوق بخيوط بعد عملية النسج، وأحيانًا كانت تترك الشقوق دون توصيل أو حياكة.

وقد غلبت على ذلك العصر العناصر الزخرفية القبطية التي اسـتخدمت على النسيج القبطي مثل الحيوانـات والطيور بأسـلوب بدائي ومحور عن الطبيعـة، والرسـوم النصفية الآدمية، ورسـوم الفرسان ذات الطابع القبطي، بالإضافة إلى الرسوم النباتية من أنصاف مراوح نخيلية، وفروع وثمار مثل عناقيد العنب وقرون الرخاء وشـجرة الحياة وسلال الفاكهة، والرسوم الهندسية مثل الجامات والمعينات الصغيرة، والأشـرطة الأفقية والدوائر المتماسـة والمتقاطعـة، والخطـوط المنكسـرة والمنحنية والظفائر، فكل هذه العناصر ذات أصول ساسانية وبيزنطية.

## المنسوجات في العصر العباسي:

معظم ما وصلنا من المنسوجات المصرية في العصر العباسي عبارة عن قطع مختلفة المقاسات من نسيج الكتان تشتمل على أشرطة طراز (شريط الكتابة). ويعتبر شريط الطراز وثيقة تاريخية هامة تمكننا من معرفة الأحداث من خلال ما هو مكتوب، حيث كان شـريط الطراز يبدأ بالبسـملة أو الدعاء أو بهمـا معًا، ثم ذكر اسـم الخليفة وولي عهده أو وزيره، ثم تاريخ الصناعة، ثم اسم مركز الصناعة وأحيانًا اسـم ناظر الطراز، أو الذي قام بالصناعة، أو التطريز، وأغلب ما وصلنا من منسوجات الطراز فـي ذلك العصر كتاباته مطرزة بالحرير الأحمر أو الأزرق، أو الأصفر أو البني على أرضية من الكتان. وبعض قطع الطراز تضم إلى جانب شريط الكتابة شريطًا زخرفيًا أعلى أو أسفل الكتابة، يضم رسومًا حيوانية أو زخارف نباتية محورة متأثرة بأسلوب سامراء العراقية، ومحصورة داخل جامات بيضاوية أو دائرية أو معينات.

وقـد تركـزت صناعـة المنسـوجات الرقيقة المصنوعة من الكتـان والحرير في مصانع الدلتا في مدن: تنيس، وتونة، ودبيق، ودمياط، وشـطا، وبـورة، والإسـكندرية. ولم تصلنا منسـوجات قطنيـة صُنعت فـي مصر في ذلـك العصر حيث تركـزت منسـوجات القطـن في كل مـن العراق واليمن وإيران.

## المنسوجات في العصر الطولوني:

في العصر الطولوني كانـت التقاليد الزخرفية القديمة والقبطية كانت لا تسـود صناعة النسيج، ولم تصلنا منسوجات تحمل إسم أحمد بن طولون، ولكن وصلتنا قطع من المنسوجات من إقليم البهنسا وكذلك من الفيوم تحمل (مما عمل في طراز الخاصة ) أو (فـي طراز العامة ) مما يجعلنا نعتقد أن أحمد بن طولون قد أنشـأ دورًا لطـراز الخاصة والعامة بهاتين المدينتين تشـبها بالخلفاء العباسيين الذين أقاموا مصانع النسـيج الخاصة بهم في مدن الدلتا (أنيس – دبيق – دمياط – تونة – الإسكندرية ).

## المنسوجات في العصر الفاطمي:

كانـت صناعة النسـيج هي أول مـا اعتنى به الفاطميون، لأن المنسـوجات هي أبـرز النواحي التي أعانتهـم على تحقيق سياسـتهم وأظهرتهم بالمظهر الذي كانوا يريدونه من الثراء والغنى في أعين الشـعب، ولذلك اهتموا بدور الطراز وخاصة فـي مدن الدلتا مثل تنيس ودبيق ودمياط وشـطا وتونـة، ونظموا العمل فيها حيـث عينوا على كل دار للطراز ناظراً مسؤولاً عن الهيكل الإداري لها، وكان لناظـر الطراز مزايا عظيمـة له من الحقوق والمزايا ما ليـس لغيره من كبار الموظفين، وكان اسـتقباله في القاهـرة إذا وصل إليها اسـتقبالاً رسميًا حيث تُعطى له دابة من دواب الخليفة، ويعد له منزلاً مجهزًا بأفخر الفرش، وينال من الحفاوة والضيافة ما يناله الضيـوف القادمون من خارج

الدولــة، وكل هذا يدل على مدى اهتمام الفاطميين بصناعة النســيج مما أدى إلى وصولها إلى أعلى درجات الجودة والإتقان.

كمــا أنشــأ الفاطميون خزانة للكســوات تنقل إليهــا من ما أنتجته دور الطــراز، فهناك "الخزانة الباطنــة" لملابس الخليفــة، و"الخزانة الظاهرة" التــي يتولــى إدارتها موظف كبيــر وبها صاحب المقص رئيس الخياطــة، حيث يتم تفصيل الثياب والخلع الخاصة بالوزراء والضيوف، ومنها توزع الملابس المختلفة لطوائف الموظفين.

وقــد أســهب المؤرخــون في وصــف أنواع المنسوجات في العصر الفاطمي نذكر منها نسيج العتابي والسقلاطون والديباج والشرب والدبيقي والعمائم المزينة بالجواهر والقصب الملون، حتى أن بعض العمائم وصل ثمنها إلى أربعة آلاف دينار مغربــي في ذلك العصر، ولا ننســى ذكر نســيج البوقلمــون وهو ثوب ذهبي يتلون باختلاف ألوان النهار. وقد رســم الرحالة ناصر خســرو صورة صادقــة لصناعة النســيج في العصــر الفاطمي يظهــر من خلالها مدى التقدم فــي هذه الصناعة. وقــد وصــل إلينا مــن المنســوجات الفاطمية ما يعزز أقوال المؤرخيــن والرحالة، إلا أن معظم ما وصلنا منها عبارة عن قطع غير كاملة قام بقصها القائمــون على الحفائر، ومــن خلالها تعرفنا على دور الطراز المكتوبة في أشــرطة الطراز، وكذلك الأساليب الزخرفية وطرق الصناعة.

## المنسوجات في العصرين الأيوبي والمملوكي:

اختفى شريط الطراز باعتباره شارة من شارات الخلافة بعد سقوط الدولة الفاطمية، وبذلك أصبح للنســاج الحرية في تنفيذ الزخــارف دون التقييد بالأشرطة المستعرضة، فقاموا بتوزيع الزخارف على سطح المنسوج. وجاءت مع الأيوبيين الأكراد والمماليك متعددي الجنســيات من شــرق آســيا ووســطها من روســيا وأوربا، جاءت معهم طرز فنيــة متعددة وصارت الزخرفة قريبة من الطبيعة مع البعد عن التجريد الذي كان سائدًا من قبل، كما ظهرت طرق صناعية جديدة مثل الديباج والدمقس والمبطــن من اللحمــة. هذا بالإضافــة إلى طباعة المنســوجات ذات التأثيرات الهنديــة والتي تمت صناعتها فــي مصر أو صنعت خصيصًا للمماليك في الهند، كما ازدهرت صناعة الحرير الذي يلاءم الطرق الصناعية الجديدة، ووردت من اليمن والهند المنسوجات القطنية التي استخدمت للتطريز عليها بالحرير والخيوط المعدنية أو الطباعة أو الصباغة، وانتشــرت الألوان المركبــة ذات الدرآت المتعددة لتنفيذ الزخارف بطريقة الدقمس والديباج.

## المنسوجات في العصر العثماني:

أما المنسوجات التي وصلتنا من العصر العثماني، فيكاد معظمها أن يكــون كاملاً بخلاف ما وصلنا من العصور الإسلامية السابقة، ويمكننا أن نقسم ما وصلنا من المنسوجات العثمانية إلى قسمين:

**القســم الأول،** ويشــمل الأزياء المختلفة ســواء أكانت للرجال أم للنساء، مقسمة حسب طبقات المجتمع فأزياء الرجال مثلاً كانت تشــمل زي الوالي، زي الجند، وأزيــاء المماليك، والعلماء، ورجال الدين، وزي المتصوفة والدراويش. أما أزياء النســاء فقد اشــتملت على ملابس نساء الطبقة العليا والوسطى والدنيا.

**القسم الثاني،** عبارة عن ستائر ومفارش للسفرة والأسرة، ومناديل وبقج، وكسوة الكعبة. وقد وصلنا منها الكثير موزع في المتاحف العالمية، ومن الأزياء وصلتنا العمائم والقفاطين، والجبب والســراويل، والقمصان والأقبيــة، والفرجية والشــيلان. وقد أطلق على ســراويل النســاء إسم "شــنتيان"، ومن ملابس النساء "اليلك" وهو رداء له كمان طويــلان ويصل طوله إلى الأرض، و"السيله" وهي قميص واسع يلامس الأرض، و"الحيــرة" التي توضع فوق الرأس، و"البراقع" وهو غطاء الوجه.

أمــا في العصــر الحديث، وبخاصــة في فترة حكم محمد علي (1805 – 1848)، اهتمت الدولة بزراعة القطــن واقتناء الأصنــاف عالية الجودة، حيث اشــتهرت مصر بإنتاج القطــن طويل التيلة

وأصبحت تحتل الصدارة على مستوى العالم في إنتاج هذه النوعية من القطن. يتضح من خلال دراسة النسيج التركي العثماني الذي انتشرت صناعته في تركيا ومصر وبلاد الشام وشمال إفريقيا، يتضح أنه من المنسوجات المركبة من ديباج ودمقس ومنسوجات وبرية ( قطنية ) متقدمة، ودقيقة الصناعة، ومتنوعة الزخارف المأخوذة من السجاد التركي في ( القرون 16 ، 17 ، 18 م)، وهي رسوم قريبة من الطبيعة تمثل زهورا وأوراقا مركبة، كما نسج الأتراك العثمانيون كسوة الكعبة الشريفة وستور الأضرحة التي تشتمل على كتابات وآيات قرآنية وأدعية للرسول وأسماء الخلفاء الراشدين.

**وأخيرًا:** كان لما أولته الحكومات الإسلامية المختلفة من عناية بصناعة المنسوجات، أكبر الأثر في ازدهار تلك الصناعة في العصور الوسطى، كما ساعدت جهود المصانع الأهلية على اتساع نطاق فن صناعة المنسوجات، والتي كان الحكام يستخدمونها لأغراض سياسية، فكان الحكام يرتدون هذه المنسوجات ويمنحونها كهدايا للأمراء والأصدقاء، وكانوا يخلعون على بعض أفراد رعيتهم من تلك الملابس وتسمى «الخلعة».

صور المقال من الكاتب

## المراجع


- أشرف صالح، أيام المحروسة من الدخول العربي حتى التجربة الإخشيدية.– فلسطين: مركز الصداقة الثقافي، 2010. ص 166 – 167.
- تحية كامل حسين، تاريخ الأزياء وتطورها.– القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1996. ص 9– 11.
- خالد عزب، متحف النسيج المصري.– مجلة ذاكرة مصر المعاصر.– ع7؛ يوليو 2011.– الإسكندرية: مكتبة الإسكندرية، 2011. ص4 – 7.
- سيدة كاشف، أحمد بن طولون.– القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965. ص 179 – 187. (سلسلة أعلام العرب، رقم 48).
- نشرة تعريفية عن متحف النسيج المصري بمناسبة افتتاح المتحف.– القاهرة: متحف النسيج المصري، 2010.
- موقع تاريخ وآثار وحضارة مصر القديمة: http://www.bibalex.org/) (egyptology

- Barber، E.J.W.، Prehistoric Textiles.– New Jersey: Princeton University Press، 1991.P.149.
- Dominique Cardon، Guide des Teintures naturelles، Paris: Delachaux et Niestlé، 1990.P. 29 –33.
- Helmut Schweppe، Identification of Dye on Historical Textile.– Washington، 1988.P.5 .
- Nichalson، Ancient Egyptian Materials and Industries.– oxford، 2000.P.119.
- Vogelsang–Eastwood، G.M.– The Production of Linen in Ancient Egypt.– Leiden: E.J. Brill، 1993.P.36 .
- Zaky Mohamed Hassan، Les Tulunides: étude de l•Égypte Musalmane à la fin du IXe siècle 868905–.–Paris: Établissements busson، 1933. P.239.

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

# في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

# في حضرة الزار..

**علي عبدالله يعقوب** / كاتب من البحرين

## في الطريق لتلبية الدعوة :

كان الطريــق إلى مدينة المحرق بمملكة البحريــن مكتظا بالمركبات على غير عادته، فاليــوم هــو الإثنين ثانــي أيام عيــد الفطر المبــارك لعــام 1433 الواقع في العشــرين من شهر أغســطس 2012. كنت وصديقي البروفيســور متهيئين لحضور حفل شــعبي خــاص طلبنا من أحــد المعنيين أن يرتب لنا حضوره وانتظرنا موعده طويلا.

من المدخل الغربي لمدينة المحرق المواجه لجسر الشيخ حمد وعلى طول الطريق الذي يقسم المدينة إلى نصفين جنوبي وشمالي كانت أرتال المركبات في تتابع لا يفصل بعضها عن بعض سوى مسافات قصيرة جدا، وكنت في قلق الوصول إلى المكان المقصود على الموعد المحدد بعد صلاة العشاء حوالي الثامنة والنصف بالضبط.

عبق المحرق السحري الذي حدثت عنه الركبان يكاد يتدفق من شقوق الجدران العتيقة. فالمحرق من المدن الخليجية العريقة التي يقال إنها إذا سكنت منك القلب احتلته بشراسة وأبت أن تبرحه. البيوت والحوانيت هي ذاتها مع بعض التحويرات الطفيفة إلا أن الساحات والطرقات والأزقة بدت لي أضيق مما كانت، وكان أحد ممن عاش طفولته بهذه المدينة يتساءل كلما عاوده الحنين إليها: هل من المعقول أن تكون الجدران قد زحفت لتكون أقرب من بعضها؟ أم أن الطرقات على ما هي عليه وبدت له وهو صغير واسعة وساحات اللعب كبيرة واختلف النظر إليها عندما كبر؟ ويتساءل كثير من الناس عن سر تعلق أهل المحرق بمدينتهم واعتدادهم بها إلى حد الهوس عند البعض، فليس بها مايميز أو يبهر سوى أخلاقيات ذاك الترابط الأسري الحميم

الذي
يشد أهل المدينة
إلى بعضهم، وقد يكون السر الخفي الذي لا يدركه إلا من عاش بالمحرق وتملكته تلك الروح النبيلة.

## يا لهذه المدينة ..!

إلى وقت ليس ببعيد جدا، كانت المحرق عاصمة البحرين السياسية، بها مقر الحكم وسكن الحاكم ورجالات الدولة، تميزت بين كل مدن الخليج باحتضانها للفن والأدب وأنجبت العديد من المبدعين في شتى المجالات حتى عدت في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي عاصمة الفنون الشعبية في الخليج والجزيرة العربية لازدهار ما كان بها من نشاط حي لفرق الفنون الشعبية الرجالية والنسائية ولكثرة ما تأسس بها من أندية الثقافة ودور للطرب وبيوت للأنس والإبداع، حتى عدت موئلا حاضنا لمختلف الفنون الوافدة من أفريقيا عبر عمان والسواحل المواجهة القريبة.

كانت المحرق ملجأ لطالبي حرية التعبير من المفكرين والفنانين والشعراء. تأسس بها أول ناد أدبي في الخليج، زارها الأديب اللبناني الشهير أمين الريحاني ضمن جولاته وسكنها الشاعرالشعبي الكويتي الكبير عبدالله الفرج والشاعر النجدي المبدع محمد بن لعبون ودرّس في مدرستها الأولى المفكر خالد الفرج إلى جانب نخبة متميزة من المربين من مصر وفلسطين ولبنان وسوريا، وتركت بصمات أبنائها إلى اليوم على حركات الشعر والفن التشكيلي والموسيقى والصحافة ومختلف فنون الإبداع والأداء النوعي المتميز.

وصلت والبروفيسور إلى نقطة التلاقي على الموعد تماما، وكان من الصعب إيجاد موقف للسيارة. حيّانا الفنان جمعة ورحب بنا وهو الذي كنا نناشده منذ فترة أن يتفضل بدعوتنا إلى أهم حفل لعلاج الزار، حسب تقديره، مؤكدين هدفنا في التعرف على طبيعة هذا الحفل ودراسة أساليب

التعامـل مع الحـالات المصابـة وعلاقتها بفنون الإيقاع ونصوص الأغاني والتهليلات والأدعية التي تتخلل تلك الأغاني. في البداية، بدا الفنان جمعة في ريبة من أمرنا كلما ألححنـا عليه في تأكيد الرغبة بحضور حفل حقيقي لعلاج الزار بالطرق الشعبية. وقـد أيقنت والبروفيسـور أن الأمـر ليس بالخفة والبساطة التي حسـبناهما، فقد أوقعنا الرجلَ بين أن يأخذنـا إلى أرقى حفل فلا يحرج معنا وبين ألا يصدر من أحدنا نحـن الإثنين أي تصرف مما هو محضور أو غير جائز فيحرج مع منظمي الحفل.

**داخل الـ( مكيد):**

اشـترط علينا الفنـان جمعة لحضـور الحفل خمسـة شـروط صارمة جدا وشـدد على أهمية الأخذ بها:

1 – أن نلبـس اللبـاس الخليجـي المعروف، لكن بدون العقال الذي يوضع على الرأس.

2 – ألا يتم التصوير خلال الحفل بأي شـكل من الأشكال.

3 – ألا يتم التسجيل بأية آلة كانت.

4 – ألا تبدر منا أية ضحكة أو مزحة أو تعليق على ما نشاهد.

5 – ألا نسأل أي سؤال عما نشاهد.

وفي الحقيقة حرمتنا هذه الشروط الخمسة من أهم عناصر الأرشـفة والتسجيل والحفظ، إلا أننا لم نجد سـوى أن نذعن بكل طيـب خاطر، وكان لا بد من الالتزام مسـبقا، لذا بدا صاحبي المعتاد على لبس القميص والبنطلون في أزمة التعامل مع اللبـاس الخليجي لأول مـرة، وكان علي أن أتعود الحركة دون وجود العقال لتثبيت الغترة.

قادنـا الفنان جمعة عبر تعرجات أزقة المحرق الضيقة حتى وصل بنا إلى باب بيت صغير دخلناه لنجد أننا مباشرة نعبر ممرا في مواجهة باب آخر يقود لغرفة ضيقـة بها أربعة رجال قاموا لتحيتنا ودعوتنـا إلى الجلوس فـدارت القهوة العربية في الحـال. من خلال بـاب موارب غيـر الباب الذي دخلنـاه ظهر جزء من غرفة واسـعة، بـدا لنا من جدرانها التي كانت مغطاة بستائر حريرية خضراء ذات نقوش ذهبية مقصبـة وبدا في الداخل ثلاثة

رجال يتجاذبون أطراف حديث هامس وحولهم ثلاثة طبول كبيرة الحجم وآلة طنبورة مسندة وجاهزة للعزف.

لاحظت أننا لم نلتق خلال الأزقة التي قادتنا لهذا المكان أيا من المارة إذ كانت الأزقة التي عبرناها ساكنة صامتة إن لم أقل هامدة، وكان ذلك بالنسبة إليّ أمرا غريبا لم أعهده في مدينة كالمحرق فترة العشاء.

من لقط الحديث بين الحضور القليل أدركنا أن هناك ضيوفا خليجيين في الطريق إلينا، بعضهم على جسر الملك فهد والبعض الآخر وصل المطار قاصدا المكان الذي نحن فيه. وخلال أقل من ساعة بدأ الضيوف بالتوافد على المكان فدعينا إلى داخل تلك الغرفة الواسعة وهي عبارة عن قاعة مربعة الشكل قدرت قياس أضلاعها بعشرة أمتار. يغلب اللونان الأخضر والأسود على الأقمشة التي تغطي الجدران فيما السقف باللونين الأحمر والأبيض، من بين الأقمشة آيات قرآنية وأدعية وبعض مما يعلق في المآتم والحسينيات من يافطات قماشية بها ذكر لأهل البيت صلوات الله عليهم.

أرضية الصالة مغطاة بالسجاد وعلى جوانب أرضية الجدران الثلاثة المقابلة للجدار الذي به الباب مجموعة من الجلسات الشعبية (الدواشق) والمساند أما الجهة التي بها الباب فبها مصطبة من الخشب عليها جلسة ومساند وتتسع فقط لثلاثة أشخاص كنا عليها، ويبدو أنها مخصصة للضيوف أو الأغراب من غير أصحاب الكار. وفي الأعم فهي مجرد غرفة كبيرة مصمتة دون نوافذ حتى لا ينفذ صوت الطبول والمعازف إلى الخارج مراعاة للجيران.

تسمى هذه الصالة الـ (مـُكِـيـْد)، وهو الإسم الذي يطلق على المكان الذي يهيأ لعزف الطنبورة واستحضار الزار في جلسة فنية، ولا يستخدم لأي غرض فني آخر غير ذلك. وقد يؤخذ المريض إلى مكان منعزل خارج المكيد لاستحضار الزار ويسمى هذا الحفل (حضره) من حضور الزار إلى الميدان متلبسا المريض وناطقا بلسانه، ويقال للمريض الذي في هذه الحالة (استنزل) بمعنى أن الجان قد نزل من عالمه إليه، كما يقال بأن فلانا (استحضر). ومن طرق استحضار الزار في البداية

أن يدار حول رأس المريض بـ (الميمر) والمقصود هنا المجمـر الذي توقد به الجمـرات لحرق العود وأنـواع البخور لتهيئة الجو لحضور الزار الذي قد يستعصي حضوره لاعتقادهم بزعله من المريض.

والمكيـد الذي نحـن به الآن، يملكه شـخص يدعى (عبد الواحد) وهو شاب بحريني في حوالي الأربعين، صامت أغلب الوقت ولديه مساعد هندي عجوز. يؤجر (عبـد الواحد) المكان لحفلات الزار بمواعيد مسبقة، وبواقع مائة دينار لليلة للبحرينيين ويترك تقدير قيمة إيجار الليلة لكرم المؤجرين من أبناء الخليج الذين يكرمونه بمبالغ أعلى.

## في البعيد :

وفيما المكان يمتلئ شـيئا فشـيئا بالحضور سـرحت بذاكرتي إلى البعيد، عندمـا كنت طفلا، ربما في الثامنة أو العاشـرة من العمر، وكنت في الطريق صحبة والدتي، فقد لفت انتباهي رجل أسود البشرة عليه كامل لباس الرجال الشعبي إلا أن من تحت الثوب الخليجي يبدو أنه يلبس سروال امرأة فيروزي اللون محلاة أطرافه السفلى حول الرجلين بخيوط ذهبية مقصبة فكان اللون الفيروزي الفاقع ملفتا من تحـت الثوب القطنـي الناصع البياض، فكان ذلك محط اسـتغرابي، وأتذكـر بأن الرجل كان يمشي مكسـورا وبداخله خجل ظاهر، فقلت لوالدتي: انظري إلى الرجل يلبس سـروال امرأة. فنهرتنـي الأم بغضب وانفعال قائلة: قل الحمد لله رب العالمين. إلا أن ذلك لم يقنع فضولي فعاودت سـؤالها في البيت بحـذر فأفهمتني بـأن الرجل مصاب بالزار وأن الزار الذي يتلبسـه امرأة طلبت أن تلبس سـروالا بلون معين ونقوش محددة مما تلبسه النسـاء فكان عليه أن يمتثل ليرضيها وإلا أزعجته بكثير من العلل والأمراض الجسمانية. كان الأمر محيرا بالنسبة لي وقتها، وعندما سنحت لي فرصة الانفراد بالوالد وكان من الرجال الأشـداء الذين عملوا بمهنة الغوص على اللؤلؤ طرحت ذات التسـاؤل، فابتسم ابتسـامة غريبة وكأنها تقول لي: وما لـك أنت وما لهذه الأمـور. صمت الوالد برهة، ثم قال قولا لا أنسـى معناه: لماذا لا يتلبس الزار الغواصين والرجال الأقوياء المشغولين ليل نهار؟ لماذا يتلبس الزار هؤلاء الضعفاء المساكين ويتعبهم .. إنه الشيطان والوسواس الخناس. ولم يزد. ولم أشغل بالي وقتها بأكثر من ذلك.

من خلال لقاءاتي بالرواة وأنا أجمع نصوص الموال، أوائل سبعينيات القرن الماضي، يأتي موضوع الزار عرضا. إذ يتأكد في أذهان أغلب الرواة الثقاة ومنهم المرحوم السيد سعيد بن سالم البديد المناعي والسيد عبدالرحمن بوضرار الشاعر أن الزار في المفهوم الشعبي اعتقاد راسخ ونوع من المرض يصيب النفس وتتسبب فيه شياطين الجن ليعبثوا بالبشر ويعملوا على تسخيرهم لأغراضهم. وهناك نوعان من الجن ذكر وأنثى، أرضي وسماوي، ولكل منهما طلبات قد تكون تعجيزية. وفي حالات تكون هذه الطلبات مضحكة ومحل استهزاء. وأصعب الطلبات تأتي عادة من الزار الحبشي الذي يصفه الرواة بأنه عصبي ويصعب التفاهم معه.

## منبع الاعتقاد وطرائق العلاج:

لا شك بأن الاعتقاد بالزار في المجتمعات الإسلامية مرده الاعتقاد الديني بوجود الجن في هذه الحياة الذي يعززه قوله تبارك وتعالى في محكم كتابه الكريم: «**وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون**»[1]، وأن هناك من الجن منهم أخيار ومنهم شياطين «**وأنا منا الصالحون ومنا دون ذلك، كنا طرائق قددا**»[2]

قال شيخ الإسلام ابن تيميه: «لم يخالف أحد من طوائف المسلمين في وجود الجن، ولا في أن الله أرسل محمدا صلى الله عليه وسلم إليهم.. وهذا لأن وجود الجن تواترت به أخبار الأنبياء تواترا معلوما بالاضطرار، ومعلوم بالاضطرار أنهم أحياء عقلاء فاعلون بالإرادة، بل مأمورون منهيون». وهو قول شائع ومشهور.

والأدلة على وجود الجن من القرآن كثيرة منها، ولا أدلَّ على ذلك من أن الله سمى سورة كاملة باسمهم «الجن» وقص فيها من أخبارهم وأقوالهم الشيء الكثير، وأما أحاديث السنة الدالة على وجودهم فأكثر من أن تحصر.

ويتم علاج الزار في جو نظيف عطر خال من أي دنس وذلك بإطلاق العود[3] ومختلف أنواع البخور على يد نوعين من المعالجين (شيوخ دين) يمتهنون مثل هذا العمل بتلاوة آيات الذكر الحكيم في جلسات مغلقة، و(شيوخ فن) متمرسين، في جلسات فنية أشبه بطقوس شعبية لها رقصات خاصة تصاحبها دقات دفوف وطبول صاخبة تتخللها عبارات بمعان معينة. ويتم ذلك إما في جلسة خاصة يحضرها عدد محدود جدا وإما في حفل كبير كالذي نحضره الليلة. في بعض الحالات يحدد الشيخ نوع الجلسة أو الحفلة وفي أغلب الحالات تفرض طبيعة الحالة نوعية الحفل الذي يمكن أن يأتي بنتيجة حسب اعتقادهم. ويختلف أسلوب (شيخ الدين) عن أسلوب (شيخ الفن) في التعامل مع الزار، فالأول يَستحضر الزار كشيطان ليطرده ويأمره بالخروج من جسد المريض بالزجر أو بالضرب أحيانا (ضرب المريض)، والثاني يَستحضر الزار ككائن قار في جسد الضحية، يرحب به كضيف عزيز ويسترضيه ويطلب منه السماح إن تكدر خاطره من شيء والمعذرة والرأفة بجسد المريض على أن يلبي المريض من بعد كل ما يطلبه الزار. وهنا تأتي فرص الدجالين والمحتالين والمشعوذين الذين يستغلون السذج من البشر لفرض طلبات وإقامة حفلات مكلفة ودفع مبالغ باهظة.

وفي جانب آخر فإن أشباه مثل هذه الحالات العصبية والنفسية التي تصيب بعض البشر يختص بعلاجها علم النفس ويتولاها بالدراسة علماء الاجتماع وتكون محل اهتمام الدراسات الفولكلورية والانثروبولوجية.

وترجع بعض الدراسات وجود مثل هذا الاعتقاد والطقوس المتعلقة به عند العرب إلى نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر مع ازدهار تجارة الرقيق على السواحل الأفريقية وجلب أفارقة بسطاء بمعتقدات بدائية وطقوس وثنية وشحن نفوسهم بالقهر والعبودية والامتهان الذي يرسخ حالات كبت نفسي شديد تولد انفجارات عاطفية داخلية ووساوس شيطانية

لا يمكـن التعبير عنهـا إلا بمثل هذه التشـنجات العصبية مع تحميـل نتائجها فعل فاعل آخر يأتي من الغيب لا دخل لمن يؤديها فيها.

وكلمة الزار في الأساس عربية مستعارة على الأرجح من اللغة الأمهرية، ويذهب بعض الباحثين إلـى أن أصل كلمة الـزار عربي، وهـي من زائر النحس[4].

تنبهت من اسـتغراقي في تذكر ما مر بي وما قرأت من مواد بحثية حول الموضوع على دخول أربعة شـباب من ذوي البشـرة السـوداء ملأى أرواحهم بالحيوية والنشاط أشاعوا جميعا جوا من البهجة في المكان بعد ذلك الجو المتجهم، وحالما اسـتقروا جلوسا جنب بعضهم جيء بالبخور إلى آلة الطنبورة وتم تبخيرها مع تمتمة حامل البخور بكلمات لم يصلنا منها شيئ، لكن فهمنا منها بأنها مجـرد أدعية وأن لكل آلة طنبورة إسـما نسـائيا تعرف وتدعى به.

## حضور (شيخ الفن):

تبين لي من خليط الحضور بأن هناك بالفعل ضيوفا من الكويت وقطر والإمارات وعمان، وكنت أبحث بين الضيوف وأتساءل من هو من بين الحضور يا ترى الشخص المعني بهذا الحفل؟ وتراه من أي بلدان الخليج؟ قطع علي تساؤلاتي الداخلية دخول الفنان إبراهيم (شيخ الفن) وهو فنان شعبي شهير ذو مكانة ومعرفة بمختلف الفنون، قمنا جميعا لتحيته والسلام عليه وتقبيل رأسه إجلالا. وما كاد يستقر على المصطبة بجواري حتى دبت في المكان حركة الاستعداد لفرش سفرة العشاء في أكثر من مكان بالقاعة بحيث تحلق كل ستة أشخاص حول صينيتين معدنيتين بإحداهما رز باللحم وبالأخرى رز بالدجاج مع بعض الفاكهة حول كل سفرة. رمقني صاحبي البروفيسور بما يعني أنه غير راغب في أكل الرز واللحم ليلا فاقتربت منه وقلت له بحزم:عليك أن تجلس حول السفرة وتمثل من يتناول العشاء معنا ولا يجوز أن تنفرد. فامتثل.

وبسرعة انتهت فترة تناول العشاء وسحب الصحون والسُفَر وتهيئة المكان. اتخذ العازفون أماكنهم وانتصب واحد من الأربعة السود الذين دخلوا مؤخرا واعتمر (المنجور)[5] بلفه حول وسطه وقام آخر منهم وتقدم نحو الطنبوره وباشر عزفا شجيا خفيضا رافقته الدفوف والطبول وصوت المنجور وترديد عبارات ذات طابع ديني تدعو إلى الصلاة والسلام على النبي محمد صلى الله عليه وسلم، منها:

**صلوا على المصطفى العدنان**

**الهاشمي جده الأشرافي**

**قولو ..**

وبدأ الجمع في انسجام يحركه الإيقاع الرتيب الصاخب، وكلما فترت الدفوف جيء بأخرى محماة ليتواصل العزف دون انقطاع.

حقيقة كانت إيقاعات فنون القادري أخاذة وترديد جوقة الغناء متقن ومنضبط لكن لا يمكن لأحد أن يتبين كل الجمل التي تردد بوضوح تام، ومع اصطخاب الجو وتداخل الكلمات أمكن تبين شيء مما يردد:

**شي لله يا سيد أحمد**

**شي لله يا العيدروسي**

.....

**وفّيه .. وفّيه .. وأنا ما وفّوني**

**كل الزار وفّوه وانا ما وفّوني**

قد يكون سيد أحمد المشار إليه في الاستشهاد هو الولي الصالح أحمد بن عروس. وقد يكون العيدروسي هو أبو بكر بن عبدالله العيدروس (1447 – 1509) الزاهد والولي الصالح الشهير الذي ولد بحضرموت، يقال إنه مبتكر القهوة المتخذة من البن اليمني، له كتب في التصوف والأوراد[6]..

## حضور الزار:

كان الجو شيئا فشيئا يميل إلى ما يشبه الصخب، تداخلت الإيقاعات وبدأت نصوص الأغاني تتحول إلى لغة غير العربية، ربما السواحلية، أو الميناوية وتبينت (دام دريه .. يا دام دريه ..) وكانت الجملة تردد بإلحاح وبصوت جماعي يتصاعد ويعلو وفجأة صرخ أحد القريبين من آلة الطنبورة صرخة قوية وهو يرتجف بشدة ويتلوى ويتأوه بألم فتم إفساح المكان لحركة جسمه وسارع شخص – عرفنا فيما بعد أنه مالك المكان الذي نحن فيه – إلى رف بالغرفة وأحضر وشاحا أحمر محلاة أطرافه بنقوش القصب المذهب وألقاه على رأس الرجل ليخفي تعابير وجهه في الوقت الذي واصل فيه عازف الطنبورة العزف بانفعال واستمرت الإيقاعات، وعلى جانب آخر اهتز شاب آخر بحركات هستيرية ثم شاب آخر تم تغطية وجه كل منهما بغترته واستمر تركيز الحضور على الرجل المغطى بالوشاح الأحمر. تأملت المشهد بدقة لأتبين حركة ارتجاف جسم الرجل وباقي حركاته العصبية فوجدتها حقيقية صادرة عن إنسان مأزوم يتأوه ألما وقام رجل بإمساك رأسه ومساعدة زحفه للوصول إلى المكان الذي

به شـــيخ الفن. وصل الرجل إلى قدمي شيخ الفن الجالس بجواري منذ قدومه إلى المكان،

**فبـدأ شـيخ الفن يقـول مخاطبـا الرجل ذا الوشـاح واضعا يده اليمنى على رأسـه:** أهلا وســهلا .. حيا الله من حضر .. شــرفتونا .. أهلا وسهلا .. حياكم الله .. يا مرحبا .. يا مرحبا .. حيا الله من حضر .. شــرفتو المكان .. اطلبوا آمروا . كلنا في خدمتكم.

**وبصوت نسـائي نزق وخفيض نطق الزار بلسـان الرجل قائلا:** لا .. لا .. ما يسـمع كلامنا ولا يطيع شــورنا عليه .. هذا عاصــي .. احنا مو راضيين.

**شـيخ الفن:** لكم الحشــيمه والكرامه.. ما لكم إلا اللي يرضيكم ويســر خاطركم .. سامحوه من فضلكم .. هذا مسكين وايد تعبان.

**ويرد عليه الزار:** لا .. لا .. ما يبي يسـمع ولا يبي يطيع .. جربناه من قبل.

فتــزداد ارتجافــات الرجل إلى الحــد الذي لا يستقر الوشاح على رأسه ويزداد تأوهه ويزحف زحفا من مكان إلى آخر. ويشير شيخ الفن إلى أخذ الرجــل إلى مكانه قرب آلة الطنبورة، ويشــير إلى العازفين بالاســتمرار في العزف والغناء والرجل يزحف إلى أن وصل ملتحفا الوشــاح الأحمر وهو يرتجف متأوها.

لفت انتباهنا أن الشابين اللذين قاما بحركات تشبه ما قام به الرجل ذو الوشاح ما فتآ أن قاما يتجولان في القاعة عاديين فقدرنا أن ما بدر منهما لايعدو كونه تمثيلا تم ترتيبه مسبقا للفت نظر الحضور عما يجري للرجل المريض.

بدا الرجل ذو الوشاح في حالة صعبة وزادت عصبية حركاته وأخذ كامل جسمه في الارتجاف والتم من حوله أربعة أشخاص واحد بيده المبخر والآخر بيده مرش ماء الورد وثالث يمسك بالوشاح كلما انحسر عن رأسه.

وجاء إلينا الصديق جمعه يرجو منا بلطف المغادرة ويطلب من الآخرين أن يغادروا أيضا ليبقى المريض مع شيخ الفن ونفر قليل من العازفين. خرجنا بهدوء لنتبين طريقنا بين تلك الأزقة للوصول إلى السيارة. كانت الساعة قد جاوزت الثانية صباحا، وكانت المحرق تغط في نوم عميق.

## الهوامش و المراجع

* توضيح بشأن صور هذا المقال

قامت (الثقافة الشعبية) بالتعرف على مكان الـ(مكيد) المشار إليه بهذه المقالة وانتدبت المخرج الفني للمجلة رفقة المصور أنور حبيل، قاما بالاستئذان من صاحب الدار لالتقاط الصور المنشورة هنا مع المقالة للمكان وما به من أدوات وهو خال من مرتاديه. فلصاحب الدار الشكر والتقدير على تفهمه وحسن استقباله.

1: القرآن الكريم، سورة الذاريات ، الآية 56.

2: القرآن الكريم، سورة الجن، الآية 11.

3: العود: الجزء المصاب بنخر من خشب شجر الأكار (Aghar Wood) الذي تسببه حشرة معروفة يعمد الشجر ذاته إلى إفراز مادة دهنية لمقاومة هذه الآفة، فجعل الله من خشب هذا الشجر الذي تتخلله هذه المادة الدهنية أعطر أنواع الخشب عندما يحرق على الجمر. وقد استخدم العود في تعطير المعابد البوذية والهندوسية . وقد جلبه التجار الهنود إلى الخليج العربي فاعتاد الناس التعطر بأبخرته مع ماء الورد، ولا يكاد يخلو بيت في الخليج من وجود العود الذي تصدرت أبخرته ردهات القصور وقاعات حفلات الزواج والأفراح والمناسبات، وجعل منه السكان أطيب وأثمن أنواع البخور العطرة. يجلب حاليا من كمبوديا وتايلند وماليزيا، ويباع للجمهوربالغرام وحسب مستويات جودته يصل سعر الكيلو من أجود أنواعه إلى أكثر من عشرة آلاف دولار أمريكي، وتستخلص تلك المادة الدهنية التي يفرزها الشجر من الجزء المصاب وتسمى (دهن العود) وتباع بأغلى الأثمان كعطر رجالي ونسائي خاص. ويندر أن تجد خشب عود أو دهن عود هندي في كل أسواق الخليج لندرته ولكثرة الطلب عليه من قبل الحكام، ولأسباب أخرى لا محل لذكرها هنا.

4: الموسوعة العربية الميسرة، محمد شفيق غربال وآخرون، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة 1965، ص 916

5: المنجور: آلة عزف تصدر خشخشة ولا تستخدم إلا في هذا الفن، وهي عبارة عن قطعة قماش ملاة منها في صفوف متقاربة أظلف ماعز مفرغة ومجففة يربطها العازف حول إليته ويحرك جسمه حركات إيقاعية حسب اللحن المطلوب فيحدث احتكاك الأظلف ببعضها خشخشة خاصة تدخل ضمن تكوينات اللحن والإيقاعات، وتحتاج جهدا غير عادي في الأداء.

6: الموسوعة العربية الميسرة، محمد شفيق غربال وآخرون، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة 1965، ص 1247

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

في الميدان

# جديد الثقافة الشعبية

أصداء

# ثلاث كتب جديدة للأطفال

**عرض / أشرف سعد** / كاتب من مصر

صـدر حديثاً عــن وزارة الثقافــة المصرية ثلاثة كتــب جديدة من وإلــى الأطفال حيث كان الرواة هم الأطفال أنفسهم في أغلب الأحيان حتى إن الرســوم الداخلية كانت للأطفال وكانت مصاحبة للحكاية فما أجمل أن يعبر الإنســان عن نفســه ويرسم بيده عالمه الذي يود أن يوجده في هذه الحيــاة . وقد أبدع هؤلاء الأطفــال ( حين أتيحت لهــم الفرصــة للتعبير عن أنفســهم ) على حد تعبيــر الدكتــور ( عمــاد أبو غازي ) وزيــر الثقافة المصــري فى مقدمته لتلــك الكتب الثلاث وذلك لتوفيــر تلاحم حقيقي بين الأجيال للحفاظ على الهوية العربية والدفع بالأجيال الحديثه نحو آفاق أكثر رحابة وحرية .

*الكتاب الأول:

## ( الأطفال يجمعون حكايات قريتهم[1] )

أعد الكتاب الأستاذ/ أحمد إسماعيل وقدم له المقدمة الأولى الدكتور/ عماد أبو غازي وفي الصفحة التالية تقديم آخر للأستاذ/ سعد عبد الرحمن – رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة والمقدمتان موجودتان بالكتب الثلاث لأنهما صدرا معا في نفس التوقيت تقريباً .

**وولوجا إلى الكتاب الأول** فإن الأطفال يحبون الحكايات ويسعون إليها ويطلبونها دائما ويلحون على الجد والجدة أو الأب أو الأم لسماع حكاية وعندما يتحقق لهم ذلك يكتنفهم شعور من اللهفة والترقب، فينصتون بكل أسماعهم وجوارحهم للرواة[2].

والرواة هنا في كتابنا هذا، هم الأطفال أنفسهم من محافظات جمهورية مصر العربية المختلفة والحكاية الأولى من قرية ( الضبعية ) بمحافظة الإسماعيلية دونتها ( دعاء صالح ) والراوية هي (شيماء أحمد سالمان )[3].

### إسم الحكاية الشعبية ( أميرة الأمينة ):

كان ياما كان ،، يا سعد يا إكرام ما يحلى الكلام إلا بذكر النبي عليه الصلاة والسلام .. كان في بنت إسمها أميرة كانت أميرة عايشة مع أمها في كوخ صغير .. كانت الأم بتشتغل خدامة[4] في قصر الأمير سيف الدين .. في يوم تعبتْ الأم فقالت لبنتها أميرة : روحي بدالى النهاردة[5].. فقالت أميرة حاضر يا أمي .. راحت أميرة لقصر الأمير سيف الدين .. وهو كان بيتمشى في الجنينة .. فدخلت أميرة تنظف أوضة الأمير .. شافت خاتم الأمير سيف الدين واقع جنب السرير .. بسرعة خدت أميرة الخاتم للأمير وعطتهوله[6].. فشكرها الأمير وسألها عن والدتها .. قالت له أميرة : أمى مريضة.. ولما رجعت أميرة للكوخ حكت لأمها اللى حصل طول اليوم.. وفجأة سمعوا دق على الباب.. فتحت أميرة الباب واتفاجئت لما شافت الأمير سيف الدين قدامها.. فرد عليها الأمير وقال : زيارة المريض واجب . وهذه هي قصة أميرة الأمينة كما روتها شيماء .

### الحكاية الثانية ( الأميرة نور الصباح ) روتها ( شرين سامي )[7]:

صلوا على النبي . عليه الصلاة والسلام.. كان يا كان .. كان فيه أميرة جميلة .. كان يوم تروح للمرايه بتاعها.. وتقول لها: يا مرايتي يا مرايتي.. هو فيه واحدة أجمل منى .. ترد عليها المراية وتقول الأميرة نور الصباح .. تقول لها فين الأميرة نور الصباح دي.. تقول لها في قصرها.. راحت القصر .. الحراس ما رضيوش[8] يدخلوها.. فراحت تاني للمراية قالت لها : يا مرايتي يا مرايتي هو في واحدة أجمل مني .. قالت لها المراية الأميرة نور الصباح .. قالت لها هي فين الأميرة نور الصباح دلوقتي .. قالت لها هي مع الأقزام السبعة في الغابة .. الأميرة دي قعدت تفكر في حيلة عشان تقتل الأميرة نور الصباح عشان تبقى هي بس

أجمل واحدة .. ففكرت في حيلة أنها تعمل نفسها عجوزة بتبيع تفاح .. وتقدم لها تفاحة مسمومة .. فراحت خبطت عليها وقالت لها خدي التفاحة دي دوقيها وبعدين اشتري مني لو عجبك طعم التفاح راحت إدت لها التفاحة المسمومة فأكلتها الأميرة لكن (مش بلعتها[9]).. وقفت في زورها.. المهم.. أغمى عليها.. فالأميرة الشريرة دي فكرتها ماتت فمشيت وهي فرحانة أنها اتخلصت منها.. جه الأقزام السبعة لقيوها ( مرمية[10]) على الأرض.. راحوا شالوها.. وقعدوا يعطوا عليها ويحضنوها ويخبطوا عليها وعلى ضهرها.. فراحت التفاحة طلعت من بُقها.. وراحت الأميرة نور الصباح صحيت.. وبقيت زي ما هى أجمل واحدة في العالم.

والملاحظ أن الكتاب ملئ بالحكايات الشعبية الجميلة الرائعة التي تعبر عن البيئة التي يعيش فيها الأطفال وتحاكيها محاكاة واقعية فالكلام من الواقع المحلي الذى يعيشه هؤلاء الأطفال والرسوم المصاحبة للحكاية الأولى صورة لبنت جميلة هي الأميرة الأمينة وفي الصفحة التالية صورة للكوخ الذي تعيش فيه أميرة مع أمها، أما الحكاية الثانية نور الصباح ففيه رسوم جميلة توضح ملامح الأميرة وصورة أخرى للأميرة الشريرة وهي تحمل ثمار التفاح على رأسها ولم يشر الكتاب إلى أسماء أصحاب تلك الأعمال الفنية الجميلة .

والكتاب ملئ بالحكايات الشعبية الجميلة مثل حكاية ( بنت السلطان ) للراوية للحكاية الأولى (شيماء أحمد سالمان ) وكذلك توجد به حكايات شعبية من قرية الشواشنة بمحافظة الفيوم ، الحكاية الأولى معنونة بـ ( سندريلا ) للراوية لمياء محمد عبد التواب. والحكاية الثانية ( بنت الفقير) للراوية أسماء صلاح حسني، والحكاية الثالثة من تلك القرية باسم ( بقرة ست الحسن) للراوية سهير محمد أحمد ، والحكاية الرابعة (هند والثعلب) للراوية ميادة بلال محمد السن ( 13 سنة ) والحكاية الرابعة ( البطة الوفية ) للراوي محمد يوسف محمد 15 سنة ، والحكاية الشعبية الخامسة بذلك الكتاب الشائق بعنوان ( الفأر سفروت ) اسم الراوى ( ياسمين محمد الدمرداش 14 سنة ) والجزء الأخير من الكتاب حكايات شعبية من قرية ( بلاط ) بمحافظة الوادي الجديد جمعها تلاميذ مدرسة بلاط الإعدادية المشتركة تحت إشراف وتدوين الأستاذ / عاصم سليمان .

الحكاية الشعبية الأولى ( أسد وتعلب وحمار) الراوي ( إسلام محمد – 12 سنة )، والحكاية الثانية ( شبير) اسم الراوى مايسة محمد كامل السن 15 سنة وقد نقلت شيماء تلك الحكاية عن أم الزين منصور خميس ( سيدة عجوز بقريتها تبلغ من العمر 85 سنة )

والكتاب في مجمله قطعة فنية جميلة بما يحويه من صور وحكايات شعبية ورسوم مصاحبة من واقع البيئة التي يعيش فيها هؤلاء المبدعون الصغار.

*الكتاب الثاني:

## ( ألعاب الأطفال الشعبية[11] )

والكتاب مقسم إلى ثلاثة أقسام، **القسم الأول** منه ألعاب شعبية من قرية الضبعية بمحافظة الإسماعيلية ويحوي ثلاث ألعاب شعبية هي لعبة المروحة، ولعبة ثبت صنم، ولعبة سباق الحجلة، وفيه وصف لكيفية القيام باللعبة وصورة مصاحبة لمجموعة من الأطفال يقومون بأداء تلك اللعبة.

ففى اللعبة الأولى ( المروحة ) يقوم الأولاد بعمل دائرتين إحداهما واقفة للإمساك بأيدي الدائرة الأخرى، وهي الأولاد الراقدون الذين يضعون أقدامهم فوق بعضها، ثم تقوم الدائرة الخارجية بالدوران يميناً أو يساراً.

### لعبة تَبّت صنم:

هي لعبة تشبه لعبة صلح المشهورة والمعروفة في جميع أنحاء جمهورية مصر العربية وفيها استعراض لقوة الملاحظة وألمعية الشخص المضروب لمن قام بضربه رغم أنه لا يراه حيث يقوم الأولاد في هذه اللعبة بعمل دائرة رافعين أيديهم إلى أعلى ويتوسطهم اللاعب الرئيسي الذي يدور حول نفسه فيلاحقه أحد الآخرين بالضرب وحين يعرفه ينزل في الحلبة مكانه .

### لعبة سباق الحجلة:

يقوم كل اثنين بربط قدميهما ببعضهما البعض، ويقف كل المتسابقين على خط البداية، ثم يبدأ السباق بين المجموعة فيحرص كل ثنائي على بلوغ خط النهاية قبل الآخرين ليحظى بالفوز.

**القسم الثانى** من الكتاب حوى ألعاب شعبية من قرية الشواشنة بمحافظة الفيوم وبه ثلاث ألعاب شعبية هي:

### لعبة الضفدع

وفيها يقوم الأولاد بالجلوس على الأرض .. ويقوم اللاعب بإخفاء طوبه في حجر أحد

المشاركين كي يعرف من بحوزته الطوبةوإذا نجح الأخيـر في معرفة ذاك فإنـه يحل محل اللاعب الأول بتكرار نفس الفعل .

لعبة عنكب:

وهي من الألعاب الشـعبية المنتشـرة في أماكن عديدة من أنحاء جمهورية مصر العربية حيث يقوم المشـاركون بتقسيم أنفسهم إلى فريقيـن، ويتبـادلان الأدوار: انحنـاء الفريق الأول حتـى ينحني ظهره ويقوم الفريق الثاني بالقفز فوق ظهر الفريق الأول لاستعراض قوة تحمـل الفريق الأول على الفريق الثاني وكذلك لاسـتعراض قـدرة الفريق الثانـي على القفز لأعلى عند نداء قائده: عنكب فيرد نط واركب.

واللعبـة الأخيرة من تلـك القرية هي لعبة خمسة مليم.

**أمـا القسـم الأخير** مـن الكتـاب فخصه الأستاذ أحمد إسماعيل للألعاب المشهورة في قرية بـلاط بمحافظة الـوادي الجديد ويحوي أربعة ألعاب شعبية مشهورة منها لعبة ( شبر وشـبرين )، ولعبـة ( الخطـاف ) وهي أصل لعبة الهوكى المعروفة حالياً في العالم، ونجدها في مناطـق أخرى من صعيد مصر تحت أسـماء مختلفة مثل ( الحكشه ) ومنها أشتق أسم الهوكى على حد تعبير الأسـتاذ أحمد إسماعيل جامع تلك الألعاب ومصنفها وكذلك تسمى لعبة العوجة نظراً لاعوجاج جريدة النخيل المستخدمة في اللعبة وهي الجزء السـفلي من جريرة نخيـل البلح الملاصقة للنخلة ( قحف النخيل ) كما يطلق عليها في صعيد مصـر ويتم بذلك القحف الذي يسـتخدم بدلاً من المضرب المسـتعمل في لعبة الهوكى ويحرك به الكرة ويضربها لتصل إلى المرمى.

لعبة الحجلة:

وهـي لعبة خاصة بالفتيـات فقط وتؤدى في

كل الأماكن بنفس الطريقة، حيث تقف اللاعبة على رجل واحدة، وتقفز بها لتحريك شريحة رقيقة من الفخار تسـمى ( شقفة ) بين المربعات المرسومة على الأرض وتسمى هذه اللعبة في بعض الأماكن ( لعبة الأوله ).

لعبة سندوسه:

هـي لعبة تؤديها الفتيات فقط وهي عبارة عن أغاني شـعبية متنوعة مصحوبة بحركات تعبيرية بالجسم واليد.

واللعبة الأخيرة هى لعبة شط وبحر:

وهي مـن الألعاب التـي تعتمد علـى التركيز

والتوافـق العضلـي العصبي فعلـى كل مجموعة تنفيـذ الأمر الصادر من القائد – ممكن يكون فتى أو فتـاة فـإذا كان هذا الأمر شـطا، فيقفزون إلى داخـل الدائرة، وإذا كان بحـرا فيقفزون للخارج، والذى يخطئ يخرج من اللعبة.

***الكتاب الثالث**

**( أغانى الأطفال الشعبية[12] )**

شمل الكتاب على أغاني شعبية من محافظتين سـبق أن تحدثنا عنهم فى الكتـاب الأول والثاني وهما محافظة الوادي الجديد ومحافظة الإسماعيلية أما ذاك الكتاب فهو مقسـم لثلاثة أقسـام القسم الأول به الأغاني الشعبية المنتشرة بقرية ( دميره بمحافظة الدقهلية ) ومنها أغنية ( ياسـي محمد يا بيه )

**ياسي محمد يا بيـه ... ياسـي محمـد يابيـه**

**يا ميه على الليمون**

**يا مدوخ كل العيون**

**ياسي محمد يا بيه .. ياسي م حمد يا بيه**

**يامية على شربات**

**يا مزغلل كل البنات**

**ياسي محمد يا بيه .... ياسي محمد يا بيه**

والأغنية الثانية ( الردة [13] ) :

**طالعه أجيب رده ... هيه ...**

**نازله أجيب ردة ... هيه ...**

**حبيبي طلب ورده .... هيه**

**حقه أزعله .... لأ**

**أشيله وأرزعه[14] ... لأ**

الغلاف الأمامى للكتاب

الغلاف الخلفي للكتاب

**ردوا عليا يا بنات دانا نايلون[15] خالص**

**طالعه أجيب كوسه ... هيه ... نازله أجيب كوسه ... هيه**

**حبيبي طلب بوسه ... هيه ..**

**حقه أزعله[16] ... لأ**

**أشيله وأرزعه .. لأ**

**ردودا عليا يا بنات دانا نايلون خالص**

**والقسم الثاني** من الكتاب به أغان شعبية من قرية بلاط بمحافظة الوادي الجديد به أغنية واحدة هي ( باللى توبك )

**يا للى توبك**

**ترزتيه[17] ياللى توبك ترزتيه**

**والترازة[18] أحتارت فيه**

**ياللى توبك**

**ترزتيه ياللى توبك ترزتيه**

**ومتين أبرة[19] انكسروا فيه**

**ياللى توبك**

**ترزتيه والترازة أختارت فيه**

**ترزتيه وحيرتى النقاشة[20] فيه**

**ياللى توبك**

**لونه لمونى ياللى توبك لونه لمونى**

**وأهل بلدنا عليه لامونى ياللى توبك**

**ياللى توبك**

**قشر سمكة ياللى توبك قشر سمكة**

**وخليتى العاشق راح مكه**

**ياللى توبك**

**ترزتيه ياللى توبك ترزتيه**

**والترازة احتارت فيه**

**ياللى توبك**

**والقسم الثاني** من كتاب أغاني الأطفال الشعبية من قرية الضبعية بمحافظة الإسماعيلية به أغنية (أنا واد صياد من بحري)، وأغنية يا طير يا اخضر وتقول كلماتها

**يا طير اخضر يا وارد على الميه**

**يا طير اخضر يا وارد على الميه**

**جابلى الحبره ملفوفة فى وبره**

**مكتوب يانا على الوبره بابا دلعنى شوية**

**يا طير يا وارد على الميه**

**جابلى اللبدة[21] يانا جابلى اللبدة**

**مكتوب يانا على اللبدة بابا دلعنى شوية**

**يا طير يا اخضر يا وارد على الميه**

**أما القسم الأخير** من الكتاب فقد خصصه الأستاذ/أحمد إسماعيل للأغاني الشعبية المشهورة بها قرية ( الشواشنه ) بمحافظة الفيوم.

ومنها أغنية ( حادي بادي )

**حادي بادي حادي بادي**

**سيدي محمد البغدادي**

**لما جه عندي المرة دي**

**شاف الحلوين في الناحية دي**

**وكمان حلوين فى الحتة دى**

**شالوا وحطوا كله على دي**

وهذه الأغنية السابقة على وزن أغنية ( كيلو باميا ) المنتشرة في أغلب محافظات جمهورية مصر العربية.

2) أغنية سرجي مرجي:

**واحد اتنين سرجي مرجي**

**إنت حكيم ولا تمرجي[22]**

**أنا حكيم باشا باشا**

أدى الحقنــة بسياسة
جيت أزورك يا بنــي
يا للــي بـلادك بعيـدة
فيهــا احمـد وحميــدة
حميــدة جابــت ولــد
سميتـه عبــد الصمــد
مشيتــــه ع المشـايـه
خطفت رأسه الحدايه[23] ..
حـد حـد يـا بوز القرد .. أنت ولد ولا بنت
أنا ولد زى القرد

وختم كتابه الجميل بأغنية شــعبية مشــهورة جداً هي (فتحي يا وردة )

فتحي يا وردة
هنـــا كيــس
وهنا شعــري
وهنا قُصـــــة[24]
وهنا شـــراب[25]
وهنا حــزمــه
سلطانية مهلبية
عشــرة عشرين
خمسين ستيــن

أقفلــي يـــا وردة
مليـــان دبـابـيس
منطور علـى ظهـري
مرصوصــة رصــه
مــليـــان تـــران
مــا لهـــاش لازمــه
بابا قاللى عدّى لميه
تـــلاتـين أربــعين
سبعـيــن تمانــين
تسعين ميه

## الهوامش و المراجع

صور المقال من الكاتب


1: أحمد إسماعيل – الأطفال يجمعون حكايات قريتهم– وزارة الثقافة – القاهرة – ديسمبر 2011م

2: عبد الجبار علوش – الحكاية الشعبية مصدر من مصادر أدب الأطفال – مجلة القافلة – العدد الثامن – المجلد الثامن والأربعون – السعودية – نوفمبر / ديسمبر 1999 م

3: الراوية شيماء أحمد سالمان اليماني – تاريخ الجمع أبريل 2010م – طالبة بمدرسة عزت عبد الوهاب الإعدادية المشتركة – السن 15 سنة

4: ( بتشتغل خدامة ) – تعمل كخادمة بقصر الأمير

5: روحى بدالى النهاردة – أي تذهب بدلاً من أمها في ذلك اليوم لمرضها

6: عطتهوله – أي أعطته الخاتم

7: الراوية شرين سامى – السن 15 سنة تاريخ الجمع أبريل 2010 م طالبة في مدرسة عزت عبد الوهاب الإعدادية بقرية الضبعية بالإسماعيلية

8: ( مارضيوش ) أي رفضوا أو امتنعوا ولم يوافقوا على دخولها القصر

9: ( مش بلعتها ) أي لم تبلها بعد ولم تدخل قطعة التفاح إلى داخل معدة الأميرة

10: ( مرميه ) أى ساقطة أو واقعة على الأرض ( مغمى عليها ) أى في حالة غيبوبة

11: ألعاب الأطفال الشعبية – إعداد احمد إسماعيل – الهيئة العامة لقصور الثقافة – إصدار وزارة الثقافة – مصر ديسمبر 2011م

12: أغاني الأطفال الشعبية – إعداد أحمد إسماعيل – الهيئة العامة لقصور الثقافة – إصدار وزارة الثقافة – مصر ديسمبر 2011م

13: ( الردة ) كلمة شعبية مشهورة في صعيد مصر والوجه البحري أيضاً وتعني نخالة الدقيق ، فالدقيق الناتج بعد طحن الغلال تقوم النساء بغربلته بالغربال المانع الذي يمنع نزول الردة وهي الجزء الخشن من الحبوب التى لم تطحن جيداً ولم تصبح دقيقا وتستعمله النساء كغذاء للمواشى أو توضع أسفل

## الهوامش و المراجع

الخبز على طاولات إعداد الخبز في الأفران البلدية حتى لا يلتصق العجين بخشب الخباز .

14: أرزعه – كلمة عامية من قاموس العامية المصرية وتعني ارفعه ثم اطرحه أرضا

15: نايلون – نوع من القماش الكثير الألوان وهو مصنوع من وبر صناعي ذي رسوم مزركشة تستعمله النساء في صناعة ملابسهن في ريف مصر

16: أزعله كلمة عامية بمعنى أغضبه

17: ترزتيه – كلمة عامية تعنى خيطتيه أو حكتيه والحياكة هي مهنة تحول القماش وتصنع منه الثوب ويقوم بالحياكة النساء وحالياً دخل الكثير من الرجال إلى مهنة الحياكة أو تفصيل ملابس النساء وقاموس العادات والتقاليد المصرية لمؤلفه ( جون لويس بوكهارت ) وترجمة الدكتور ( إبراهيم شعلان ) يحتوى العديد من الأمثال الشعبية التي تصف الملابس منها :

- ثوب العارية ما يدفئ والعارية هنا قليلة الملابس
- ثوبه مخرق من أي مكان اشتهى يطلع أيده
- الشاطرة تغزل برجل حمار وهذا المثل يعنى أن السيدة الذكية تحيك أو تخيط ملابسها وتغزلها برجل حمار والمعروف إن الغزل يحتاج إلى إبرة رفيعة لسهولة إجرائه أما رجل الحمار فهي من أصعب ما يكون .

18: ( الترازه ) جمع ترزيه ومفردها ترزي والمقصود به هو الشخص الذي يقوم بحياكة الملابس فجمع ترزى ترزيه أو ترازه

19: ( إبرة أنكسروا فيه ) المقصود هنا عدد أبر الخياطة التي انسكرت أثناء إعداد ذلك الثوب .

20: النقاشة جمع نقاش وهو العامل الذى يقوم بدهان حوائط المنزل بالزيت أو البويه كما يطلق عليها بمصر

21: اللبدة غطاء للرأس كان يستعمل من قديم الزمان يستعملهالفلاحونوالصعايدة لحماية الرأس من الشمس وهو يشبه الطاقية الصوف ولكن اللبدة مصنوعة من الكتان وكان يلبسها الأعيان أما اللبدة المصنوعة من شعر الحيوانات فكان يغزلها الصواف بنفسه ويلبسها الفقراء الذين لا يستطيعون شراء اللبدة الكتان وقد رأيت اللبدة بنفسي حيث كان يلبسها جيرانى الفلاحون في أوائل السبعينات من القرن الماضى وقد اختفت بعد ذلك من قاموس الملابس وقاموس الملابس الشعبية منذ عام 1975 م

22: التمرجى – مهنة يقوم بها أي شخص يعمل لدى الطبيب ويقوم التمرجي بمهمة تمريض المرضى أى يقوم بإعطائهم الحقن التي يصفها الطبيب وهي مهنة منتشرة على مستوى الوطن العربي وإن اختلفت المسميات.

23: الحداية – إسم يطلق على الغراب في القرى المصرية وتسمى الحداية اعتقادا من النساء أنها تحدو وتطير بسرعة لتخطف الكتاكيت حديثة الفقس التي تربيها النساء في الريف لذلك يأتي دائما المثل المشهور( الحداية ما بترميش كتاكيت ) .

24: قُصة المقصود هنا ليس القصة أو الأقصوصة ولكن القُصة بضم القاف وهو مجموعة من الشعر تسدلها البنات على الجبهة للتباهي بجمال شعورهن .

25: شراب هو الجورب وجمعه جوارب وهو ما يُلبس بالقدم ولكن المقصود هنا شراب أي ما يُشرب من العصائر وغيرها .

# عرض كتاب
# مدخل إلى الفولكلور الفلسطيني

**تأليف / فؤاد عباس**

**عرض / أشرف سعد** / كاتب من مصر

مما لا شك فيه أن الفولكلور هو مرآة لهوية الشعوب وملامحها الخاصة وبصماتها المتميزة وقد سعت شعوب العالم كافة إلى احتضان فولكلورها ودراسته وكلمة فولكلور تنطوي على ركام يختلط فيه التراب بالتبر ويشمل الفولكلور التراث الشعبي الشفاهي وقد مر برحلة طويلة وانتقل على مر العصور ومنذ الأدب الجاهلي الذي يحوي تراثاً شعبياً وانتقل إلى العصور التالية شفاهة حتى يومنا هذا...

وقد شغل التراث الشعبي الجاحظ مما جعله ينقل إلينا النكات (الطرف) الشعبية في عصره عن البخلاء وكتب عنها كتابه ( البخلاء ) وتبعه بديع الزمان الهمذاني وجمع قصص الشحاذين الشعبية وقدم لنا (المقامات) وذلك بغرض المحافظة على التراث الشعبي من الاندثار .ولم نر في حياتنا وعلى مر التاريخ القديم تراثاً يتعرض للنهب والتزييف مثل التراث الشعبي الفلسطيني على يد عدوه الصهيوني وهذا ما دفع الأستاذ / فؤاد عباس دفعاً إلى تأليف كتابه (مدخل الى الفولكلور الفلسطيني[1]).

وحسه الوطني حثه على نشره بدار الموقف العربي، فجمع ذلك التراث بكل ألوانه المتنوعة ودراسته ونشره يعتبر مهمة وطنية جليلة لتأكيد الهوية الفلسطينية فالبحث في التراث الشعبي الفلسطيني ليس عملاً أكاديمياً سهلاً ولكنه نضال هدفه الأسمى هو المحافظة على الهوية القومية للشعب الفلسطيني أمام محاولات المسخ والتشويه التي يقوم بها العدو ضد كل ما هو عربي في الأراضي المحتلة.

## مفتتح أول:

شمل الكتاب تسعة فصول قصيرة ولكنها شائقة تتناغم معا. فقد درج بنا الفصل الأول من الكتاب إلى (فلسطين الطبيعة والتضاريس) وهو عبارة عن رؤية فولكلورية قسمت تلك البقعة العزيزة على قلوبنا إلى أربعة أقسام رئيسية هي:

**القسم الأول** منها هو المنطقة الشمالية وتشمل السهل الساحلي الممتد من رأس النافورة في أقصى الشمال إلى مدينة رفح في أقصى الجنوب ويُعد سهل فلسطين الساحلي من أهم حقول الحنطة في البلاد وتمتد فيه بساتين الفواكه خاصة البرتقال من مدنه وقراها الكنعانية الأصل إلى دجن وعليت .

**القسم الثاني** المنطقة الجبلية بما فيها من سهول وجبال فلسطينية أعلاها وأقصاها من الشمال مرتفعات الجليل وذروتها جبل جرمق شمالي مدينة ( صفد ) حيث تبلغ ( 3935 قدما) وهي أعلى قمة فلسطينية ويشمل ذلك القسم مرتفعات نابلس شمالاً والقدس والخليل جنوباً ثم تنحدر جبال الخليل نحو بئر السبع بالصحراء الفلسطينية والقرى الجبلية الكنعانية مثل بيت لحم وجبع وحلحول وغيرها .

**القسم الثالث** الغور بما فيها وادي الغربة وتكون ذلك الغور نتيجة لخلل جيولوجي قديم نتج عنه انخفاض في الأرض ويجري هذا الغور في نهر الأردن وتتصل به ثلاث بحيرات هي بحيرة الحولة ، وبحيرة طبرية وبحيرة لوط المعروفة باسم البحر الميت وينخفض البحر الميت نحو 392 متراً عن سطح البحر فيكون بذلك أوطأ بقعة تحت سطح البحر في العالم .

والغور الفلسطيني خاصة الجزء الشمالي منه هو من أقدم المناطق التي سكنها البشر في عصور ما قبل التاريخ ويعود تاريخ أريحا أحد مدن الغور إلى ( 7000 سنة ) قبل الميلاد وهي أول مدينة في العالم وقد نزل الكنعانيون وهم أجداد الشعب الفلسطيني إلى الغور في الألف الثالث قبل الميلاد لذلك سميت فلسطين باسمهم أرض كنعان ويتضح من رسائل تل العمارنة[2] التي تعود بتاريخها إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، والمصريون القدماء كانوا يطلقون لفظ كنعان على جميع السواحل السورية.

**القسم الرابع** منطقة بئر السبع والصحراء الفلسطينية وهي منطقة قليلة الأمطار ومن المدن الكنعانية في هذا القسم بئر السبع وما اندثر فيه من مدن وقرى .

ويشتهر السهل الساحلي الفلسطيني بزراعة الحبوب كالقمح والفواكه فالعرب الكنعانيون زرعوا فيه القمح والشعير والعدس والكرسنه وزرعوا من الفواكه الزيتون والعنب والتين

والجميز واللوز والنخيل والجدير بالذكر أن أريحا سميت مدينة النخيل لكثرة ما بها من نخيل .

وكرمة العنب قديمة جداً وهي أول ما نبت على شواطئ الشام ومنها إلى فلسطين ثم انتشرت في مناطق أخرى .

واستعمال الثور في الدراس له جذور كنعانية كذلك استخدام المدراه الخشبية لفصل القمح عن التبن مازالت تستعمل حتى يومنا هذا.

## قصة اكتشاف الصبغة:

من الصناعات الشعبية المنتشرة بفلسطين صباغة الأرجوان وتحكي قصة اكتشاف الصبغة أن أحد ملوك الكنعانيين كان يتنزه مع زوجته على شاطئ البحر ومعهما كلبهما وبينما كان الكلب يرتع على الشاطئ أكل صدفة بحرية وكانت بين الصخور فصبغت شفتاه بلون أحمر قان مائل إلى البنفسجي فأعجبت به الملكة وطلبت من الملك وألحت أن يأتيها بثوب مصنوع باللون ذاته ولم يكن أمام الملك إلا أن يأمر بجمع كمية من الأصداف المماثلة للصدفة التي أكلها الكلب وبعد مزيد من الاختبارات الصناعية تمكن الصناع الشعبيون الكنعانيون من استخراج المادة الأرجوانية من تلك الأصداف ومن هنا عرفت مهنة الصباغة .

وكان الكنعانيون يخبزون خبزهم في التنور وهو فرن أسطوانى يشعل فيه قش وخشب وشوك حتى إذا حمى جداره الباطن ألصق به مرقوق الخبز ومتى نضج استخرج وألصق غيره .

والفلاح الفلسطينى يتشبه بجده الفلاح الكنعاني في استخدام الوقود ونظام المائدة واستعمال عسل النحل والبلح في صنع الحلويات.

فعند الكنعانيين كان الحطب أكثر أنواع الوقود انتشاراً يليه القش الجاف والشوك وكانوا يصنعون الفحم الخشبي من بعض النباتات ومائدة الكنعانيين كانت قطعة جلد مستديرة تمتد على الأرض أو الحصيرة وفي وقت متأخر استعملوا ( الطبلية )[3].

واستعملوا التدخين في جمع العسل وذلك لتهدئة النحل الشرس حتى لا يصابوا باللسع من النحل عند جمع محصول العسل وذلك بأن يطلق الدخان في خلية النحل إلى أن يهجرها النحل فيجمعون أقراص العسل الناضجة بسهولة .

ومن عادة الأجداد الكنعانيين إذا حزنوا على شهدائهم امتنعوا عن أكل أطايب الطعام كما يمتنعون عن الزينة رجالاً ونساءً لفترة من الزمن وقد قاتلوا اليهود لأنهم أعداء أرضهم كما قاتل الخلف وسيقاتل الخلف اليوم إلى أن تعود الأرض إلى أصحابها .

## مناطق الزيتون ( المنطقة الجبلية ):

### شجرة الزيتون[4]:

من الأشجار الرئيسية المثمرة في المناطق الجبلية ومن الطبيعي أن يكون هناك فن شعبي يرافق جمع محصول الزيتون وقد نقل شعب فلسطين عن أجدادهم الكنعانيين الآلات الموسيقية كالعود والمزمار والربابة والقيثارة والناي والبوق والدف وكان قطف الزيتون في الغالب جماعياً لذلك غنوا للزيتون أهازيجهم ومن شكل شجرة الزيتون استوحى شعراء الثورة الفلسطينية ترنيمتهم الخالدة ( الأشجار تموت واقفة ) ومن مجاميع أشجار الزيتون التي تكلل الجبل الذي يواجه أسوار القدس الشريف من الشرق تجمعت القداسة والهيبة على الجبل فأعطت الشجرة اسمها له فأسمته الأجيال تلو الأجيال ( جبل الزيتون ).

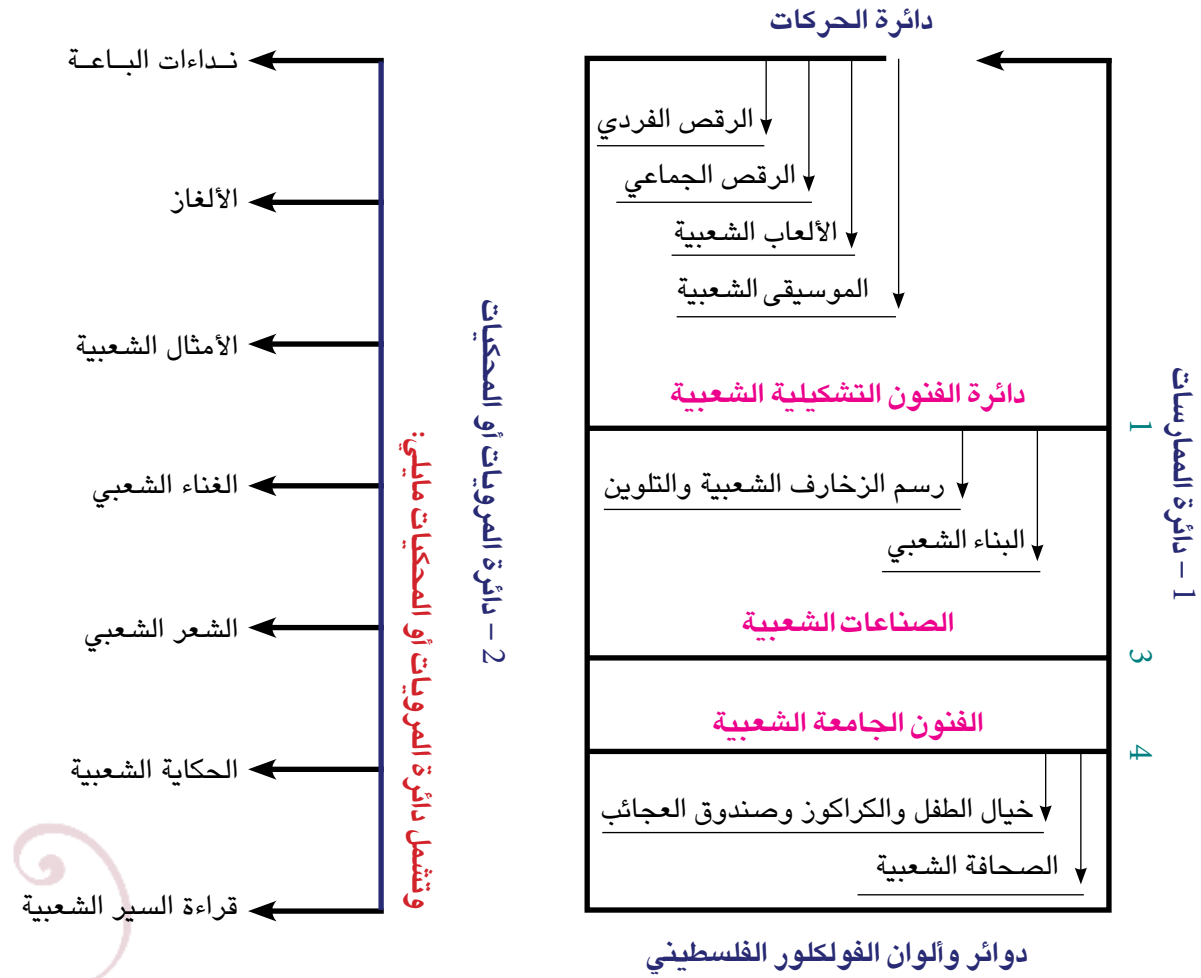
ومن الملاحظ أن الفصل الأول من الكتاب اهتم بالتاريخ الشفاهي والمكتوب الذي يتداوله الناس عن أصول وأنساب الفلسطينية وهو يحتوى دراسة فولكلورية وافية عن المدن والقرى والأماكن التي تتسم بسمات خاصة في أرض فلسطين .

**مفتتح ثان:**

**عنوان الفصل الثاني من الكتاب ( الفولكلور وأثره في المحافظة على الشخصية القومية للشعب العربي الفلسطيني) :**

لقد اتخذ العدو من التقارب بين الأسماء التي وردت في الأساطير الكنعانية والعبرانية وسيلة لمحاولة امتصاص الكلمات الكنعانية من الإرث الأسطورى لمجرد تشابه هذه الكلمات مع الكلمات العبرية كوسيلة للإيهام بأن كل تراث فلسطين القديم إنما هو تراث يهودي ، وهناك محاولة أخرى اهتمت بتهويد الفولكلور الفلسطيني ومحاولة صرف الاهتمام الفلسطيني عن التراث لذلك كان لابد من إيجاد خطوط ايجابية فلسطينية لإحياء الفولكلور العربي الفلسطيني إمعاناً في الحفاظ على الشخصية القومية الفلسطينية وحمايتها وهذا يكون بجمع التراث قبل أن ينقرض منه الجذور والأصول والمعالم بالرجوع إلى الكهول والشيوخ الثقاة قبل أن ينقرض جيلهم ويتم تسجيل ما نخاف على ضياعه والترويج له ونشره على أكبر مساحة ممكنة من الشعب الفلسطيني في فلسطين وفي المهاجر والمخيمات وفي التجمعات الفلسطينية وفي كل قطر عربي وإقامة فرق الفنون الشعبية الفلسطينية ومراكز ومعارض الفولكلور وإقامة الندوات ونشرات الأبحاث وإعطاء الفرصة لكافة الأفراد ليصب ينبوع التراث في الألوان الفولكلورية المختلفة في بحر الشعب الفلسطيني الهادر.

**والرسم التخطيطي التالي يوضح دوائر وألوان الفولكلور الفلسطيني ومدى تداخلها:**




دوائر وألوان الفولكلور الفلسطيني

## أمثلة من الفولكلور الشعبي الفلسطيني:

### 1) رقصة الدبكة:

تتم رقصة الدبكة في الغالب على أنغام موسيقية كأنغام ( الشبابة ) وفي الغالب ينزل الساحة في الدبكة من 5 – 7 شبان وربما أكثر ويتقدمهم القائد ويعرف ( باللواح ) وسمي كذلك لأنه خلال رقصته يلوح بمحرمته أي منديله ويستمر في حركته في الاتجاه الدائري مع جماعة الراقصين على أنغام الموسيقى والغناء وإذا تأملنا في الحركات التي تشملها الدبكة نجدها تتألف من خمسة أجزاء رئيسية .

1– القفز إلى أعلى .

2 – دك الأرض بالأقدام .

3 – التكاتف أي يمسك كل فرد من الراقصين بزمام الآخر .

4 – الدوران البطيء أو السريع .

5 – أية أصوات أو حركات وجدية مرافقة للرقصة[5].

### 2) رقصة صمده العروسة:

وهي من الرقصات الشعبية المعروفة لدى الفلاحات خاصة في جنوب فلسطين حيث يقف صف من النساء والفتيات وأمامه صف آخر منهن ويتقدم الصف الأول في اتجاه الصف الثاني بخطى راقصة على إيقاع من الغناء يقول ( فرشوا الحارة ريحانى فرشوا الحارة ريحانى وأعزموا كل الجيران فرشوا الحارة ريحان أخضر وأعزموا الزابط ( الضابط ) مع العسكر، فرشوا الحارة برايز ( جمع بريزه وهي عملة فضية ) وأعزموا كل العجايز وهنا رمز لاحترام الكبار.

وتدخل النشوة في قلوب النساء وهن يرقصن رقصة ( صمده العروسة ) إذ سمعن الرجال ينشدون على مسمع منهن :

**يا بدريه يا بدريه**

**حني عليا حني عليا**

**وعروبتنا بدريه**

**غالية عليكى وغاليه عليا**[6]

### 3) الشعر الشعبي:

من خصائص الشعر الشعبي الفلسطيني أنه مزيج من الأسس القومية العربية والأسس الدينية ويمتاز بالفخر والحماسة ومعايشة القضية الفلسطينية والتعبير عن قصص النضال وذلك كمثل قول الشاعر الشعبي ( نوح إبراهيم ):

**تحيا الأمة العربية**

**من إسلام ومسيحية**

**هبوا يا أهل الحمـية**

**وأحموا الوطن وأحموا الدين**

وقوله في رثاء المجاهد الكبير عز الدين قسام:

**عز الدين يا خسارتك**

**رحـــت فـــداء لامتـــك**

**مين بينكر شهامتـــك**

**يـــا زعيـــم المجاهـــدين**

وجاءت ثورة 1965 م تكرس أسســـاً راسخة مـــن النضـــال فقال الشـــاعر الفولكـــورى صلاح الحسيني:

**دم الشهيد يا نشيد**

**بيدور فوق التلال**

**دم الشهيـــد**

**مـــوال فـــدا**

**هـــز المـــدا**

**مـــــوال**

**فوق الجبال وفي كل بيت**

**بينقـال**

**القمح ما بيدي سبل**

**إلا أن داب**

**إلا أن نزف دمه**

**وغاب في التراب**

### 4) الغناء الشعبي:

غالبـــا مـــا تغنى ألحـــان ( دلعونا ) ومشـــعل وزريف الطـــول مع الأهازيـــج والقصائد الوطنية وهنا يســـتجيب الشـــعر الشـــعبي المطاوع لهذه الألحان ومن الأغاني الشعبية التي تقال:

**هبت النار في رأس الخروبه**

**يا أبو فلان يا حامي العروبة**

**هبت النار في رأس القطنا**

**يا أبو فلان يا حامـــي وطنـــا**

### 5) رواية السير الشعبية وقراءتها:

ومن أشـــهر هذه الســـير تغريبـــة بني هلال ، والزير ســـالم، وعنترة، والأميـــرة ذات الهمة وقد نسج الفلســـطينيون حولها وعلى منوالها قصصاً شعبية فلسطينية مثل سيرة ( أبى جلده والعرميط) وهما شـــخصيتان فلســـطينيتان حقيقيتان ظهرتا في الثلاثينات، كانا قد أعلنا العصيان على ســـلطة الانتـــداب الغاشـــمة فـــي فلســـطين وتحصنا في المغاور والكهوف ومارســـا الإغارات المفاجئة من وقـــت لآخر ضد الإنجليز وتحدثت عن مغامراتهما صحف فلســـطين اليومية مثل ( الدفاع وفلسطين والجامعة الفلسطينية والجامعات العربية ) تاركة في مخيلات القراء جواً درامياً رائعاً عن مغامرات أبي جلده والعرميط .

وقد غذى الأدب الشـــعبي والســـير الشـــعبية قرائح الشـــعراء فأبدعوا أشـــعاراً فولكلورية مثل الشاعر الفلسطيني خالد أبو خالد .

وفي وقت ما طور الفلســـطيني من روح سيرة عنتـــرة إذ مزج بين دفاعه عـــن حبيبته ووطنه كما يقول محمود درويش:

**إذا خسرت الصديق**

**فقـــدت طعم السنابل**

**وإن فقدت الحديقة**

**ضيعت عطر الجداول**

### 6) الحكاية الشعبية الفلسطينية:

يحوي الإرث الفلســـطيني الخـــاص بالحكاية الشعبية جانبا كبيرا من الخصب والوفرة والتداول حتى بعد نكبـــة 1948 م فلا تزال الجدة العجوز تـــروي ( حواديتهـــا الخاصة بـــالأرض والوطن)

وهذه الحكايات تحمل ميراثاً غير مباشر يعود إلى الآف السنين[7].

وقد أضيفت إلى الحكايات أهداف تربوية ومنها هدف العودة إلى الوطن الحبيب فلسطين مثل قول الجدة ( قطع الشـاطر حسن مسافة بين القدس ويافا في لمح البصر )

### 7) اللباس الشعبي الفلسطيني:

في أواخر عهد الانتداب البريطاني وبالنسـبة لأثواب النساء كان الثوب التلحمي الشعبي ( نسبة إلـى بيت لحـم ) وقد تغير الرسـم والتطريز في ذلك الثوب فقد اسـتبدلت الزهرة بالقنبلة والورقة الخضـراء أصبحت سـكيناً ومازالت البنت تطرب وتفخر برؤية نماذج من الحلي الشعبية مثل حب اللبه والماشاء الله، والكردان، والخلخال وغيرهما في منزل والداتها .

### مفتتح ثالث:

**كان عنوان الفصل الثالث ( التراث الشعبي رحلة الفيلسـوف أبى حامد الغزالى ( 1059 – 1111م )**

إلى فلسطين فقد أوحت له بفكرة كتابة (إحياء علـوم الدين ) وقـد كتب الجزء الخـاص بقواعد العقائد في مدينة القدس وتوجه إلى الخليل لزيارة مقام سيدنا إبراهيم وشـاهد في القدس والخليل الاحتفالات الدينية.

- والحسـين محمد بـن أحمد بن جبيـر الكناني الأندلسـي وضع كتابه ( تذكـرة الأخبار عن اتفاقات الأسفار ) المعروف عند الجميع باسم ( رحلة ابن جبير) وقد اسـتغرقت رحلته أكثر من ثلاث سنوات ( من 19 شوال 578هـ حتى 22 محـرم سـنة 581هـ أى مـن 3 فبراير 1182م حتى 25 أبريل 1185م.
- وياقـوت الحمـوي ( 1178 – 1229م ) كتب (معجـم البلدان ) بعد أن رحـل للتجارة ثلاث مرات وتكلم في كتابه عـن رأس النافورة في أقصى شمال فلسـطين وأكد ياقوت أنه رأس جبل.
- ووصف ابـن بطوطه مسـجد الجاولي بمدينة غزة بفلسـطين كما وصف أسـواقها في كتب رحلاته.
- ومن أشـهر الرحـلات العربيـة الحديثة رحلة إبراهيم عبد القادر المازني وهو أديب معروف ونشـرت الرحلـة على صـورة مقـالات عام 1940م.

### مفتتح رابع

**( الأرض في التراث الشعبي الفلسطيني):**

أرض فلسـطين حمراء كخليط الدم والعسـل وسـوداء كلون فتاة سـمراء هيفاء جميلة وتزرع الأرض غالبـاً بالحبوب والفاكهة والخضار وكثبان الرمـال القريبة من شـاطئ البحر تـزرع بالعنب والتين والجميـز والتوت ونخيل البلـح والجوافة وعن أمثالهم في نضج العنب (في آب اقطف العنب ولا تهـاب) ويقولون في فضيلـة التأني والصبر (اصبـر على الحصرم بتأكله عنب) ويحلف الفلاح الفلسطيني بشجرة الزيتون (وحياة شجرة النور).

ومن الأغاني الملتصقة بالزيتون قولهم :

**هذا الزيت من الزيتون**

**اللي شرب من ميه كانون**

ومثال آخر:

**عـريسنـا يا زيتونه**

**والـزيـت ينقـط منـه**

**عـريسنـا واحـد**

**يـا رب كتـر منـه**

ومن أغانيهم في موسم حصاد الزيتون :

**يا غزيل علـزيتونـه**

**ما أحلى هـو هلزيتونـه**

يا غزيـل لا تغزلـهـا
والبيضـــة لا تـــزعلهـا
والسمر ظـل أقتلـهـا
مـــن الصبـــح للمغـــربا
يا غزيل على الجسـر
يمغـــط مغطـــة النســـر
يا بنيه يالله نسـري
عالبـــراد قبـــل الشـــويا

وقـد وردت عبارة الأرض والتـراب كثيراً في الشعر الشعبي الفلسطيني مثل

نادى المنادي في الجليل أرض العرب للعرب
يا حلالـــــي يا مـــالـــــي
شاغورك مالك مثيل وترابك أغلى من الذهب
يا حلالـــــي يا مـــالـــــي

ومثال آخر :

بعد سبعة أيام ركبنا خيولنا
نزلنا على أرض الخليل نرود
نزلنا بني نعيم يا عمي جميعنا
ألف مسلـــح كايليـــن عـود

وقـد أتى أحياناً التعبير عن الأرض بكلمة بلاد أو البلاد مثال ذلك

وبلادك المشرقة وأحنا الشباب فيها
وأن عجعج الحرب بالبارود نحميها

ويقول المثل الشعبي اعتزازاً بتراب الوطن

(من طين بلادك حط على خدادك )

ومثال آخر للشعر الشعبي عن الأرض:

وسجل يا قرن العشرين
ع اللي جـرى بفلسطيـــن
تلـت سنيـــن بالليالـــي
ما نمنـــا بـالعـــلالـــي
وأحنا بـدوس الجـبـال
للحـــــرب مستـعـديـــن

واحتوى الفصل الخامس

على(عادات فلسطينية في دائرة الفولكلور):

وهو أطول فصول الكتاب تقريباً حيث احتوى على العناوين التالية :

1) العادات الخاصة بالخيل والفرسان .
2) العادات الخاصة بالقهوة السادة .
3) العادات المقترنة بحوادث القتل .
4) العادات المقترنة بالأسواق الشعبية .
5) عادات التعزية .
6) عادات مرتبطة بالاحتفالات والاهتمامات الدينية.
7) عادات اقتناء أدوات البيت والحلي الشعبية.
8) العادات الخاصة بالأكل .
9) عادات الزواج .
10) الطب الشعبي والوقاية من الأمراض .

وهناك الكثير من العادات المرتبطة بالاحتفالات والاهتمامـات الدينية ومن أكثـر العادات ما يدور حول شـــهر رمضـــان وتقاليده فهو شـــهر كريم يســـهر فيه النـــاس ويتناولون المزيـد من الأكل والحلوى وينتظر الأطفال قرب المسجد في انتظار مدفع الإفطار ويترنمون بأهازيجهم حول الصيام أو حـــول مخالفات المفطرين الذيـــن حرموا نعمة الصيام فيقولون أهازيجهم التي اختصت بالمناطق الساحلية:

يا مفطر وآلاك أيشـــي مخـــبا لك

**حيه شويـــه تأكلـهـا وتنـــام**

**وتصبح جوعان**

ويقولون في المناطق الجبلية :

**يا مفطـــر هســا نذبـــح لك بســـه**

**يا مفطر في الحارة نذبح لك حمـــارة**

ويصلي الناس التراويح في المسجد وفي ليلة العيد يقول الأطفال في أهازيجهم

**بكره العيد ونعيد**

**وندبح بقرة السيد**

**والسيد**

**ماله بقرة**

**نبيع بنته هالشقرة ..**

**تتعفنل في دمها ..**

**يلعن قلب عمها ..**

**أو يرحم قلب عمها ..**

وفي مناســبة الحــج يُودع ويســتقبل حجاج القرية ويدفع لهم النقوط في الغالب نقداً ويصاحب توديع واســتقبال الحجاج أغاني وأهازيج منها ما يقال في جنوب فلسطين مثل:

**حجاج بين الله**

**حجاد الله أعطاهم**

**حجاج طبخوا ونفخوا**

**حجاج عمروا وفرشوا**

**حجاج الله أعطاهم**

أما ما يقال في شمال فلسطين وفي الجبل ما يلي:

**والعرس ما هو فرحه**

**ولا طهــور الصبيـان**

**ما فرحه إلا طلوع الجبل**

**والطوف بين العمدان**

**حجوا ونالوا مناهم**

**ويا سعدهم يا هناهم**

**حجوا ونالوا متونهم**

**ويا سعدهـــم يـا فرحـهـم**

**عــادات اقتنــاء أدوات البيــت والحلــي الشعبية:**

**عش الزوجية** في القرى الفلسطينية إذا كان كاملاً فإنه لابد أن يحتــوي على مجموعة كبيرة من الأواني والأدوات الشعبية الخاصة بالطعام مثل الباطية وهي من الخشــب وتكون قطعة واحدة وتستعمل في العزائم ( الولائم ) ويسكب فيها الأرز واللحم .

**البقولــة** تصنع مــن الفخار وتســتعمل لترويب الحليــب (أي عمــل الرايــب[8]) أو يوضع فيها الســمن لبيعه في السوق الشعبي أو الاحتفاظ به لحين الاستعمال

**الدست** قدر نحاسي يستخدم في تسخين المياه .

**الســلطانيات** جمع ســلطانية وهو الطبق الغويط المقعر وتصنــع من الفخــار وإذا صنعت من الصاج تستعمل لعملية القلي بالزيت.

**الطابــون** هو الفــرن البلدي ويبنــى الطابون من

الطيــن المحبــوك بالتبن الناعم جــداً ورغيف الخبــز المصنــوع فــي الطابون يضــرب به المثــل لطعمه اللذيــذ لأنه محمــص تحميصاً جيداً وبطريقــة خاصة ويمكن طهو أطعمة في الطابــون خصوصاً (المســخن ) في المناطق الجبلية بفلسطين.

## الطب الشعبي والوقاية من الأمراض :

فلــه في الفولكلــور الفلســطيني نصيب وافر فالوقايــة موجــودة بتوافر الثمار التــي تقي من الأمراض فالبرتقال والليمون واليوسفي والنارنج والجريــب فروت وباقي أنــواع الحمضيات وهذه الفواكــه الشــعبية في متنــاول الجميع ومعروف لدى الجميع توافر زيــت الزيتون وقيمته الغذائية العالية ودوره الكبير في الوقاية من أمراض القلب وتصلب الشــرايين وهذا علاوة علــى توافر عدد كبير من الأعشــاب الطبية التي تنمو في الســهل وســفوح الجبال مثل المريمية والشــيح البابونج والكســبرة والســماق والكمأة وتلك النباتات هي كنز من الطبيعة موجود لديهم .

وهذه قائمة ببعض النباتات والوصفات الشعبية والأمراض التي تعالجها وأغلبها شائع في السهل والجبل والغور.

### علاج الأمراض الباطنية:

1) المريمية تغلى لعلاج المغص.

2) اليانسون يستعمل مغلياً لتخفيف المغص.

3) الشيح يغلى لطرد الديدان.

4) النعناع مغليا لطرد الغازات.

5) الحلبة مغلية لتليين المعدة.

6) الليمــون عصيــره مــع القهوة الســادة لعلاج الدوسنتاريا.

7) الزعتر مغليا على جرعات لعلاج الإسهال.

8) زيت الخروع كشربة لتنظيف الجهاز الهضمي.

9) بـذور القرع توخـذ صباحاً لقتـل الديدان في الأمعاء.

10) توت الشـام يؤكل لتخفيف السـعال الديكي والنزلات.

طاسة الرجفة:

لإزالـة الخضة والهلع والخـوف وهي صحن نحاسي مقعر مكتوب على حافته سورة يس بشكل دائـري ومعلق في حافته من أعلى قطع نحاسـية صغيـرة عليها حـروف وأسـماء الله الحسـنى وتحجب الطاسة عن الشمس حيث يوضع بها ماء يبات فيها طيلة الليل ويشـرب منها الخائف ثلاث مرات[9].

علاج الأمراض الصدرية:

1) كاسات الهوا لفحة الهواء.

2) الزيت الساخن لفحة الهواء.

3) الزيت مغلياً لتخفيف الكحة وإزالة التشـنجات الناتجة عن البرد.

4) العسـل مخلوطاً بصفار البيض على الريق ضد الأمراض الصدرية.

5) الحندقوق لعلاج الأمراض الصدرية.

6) الشـيح المحـروق لعـلاج عسـر التنفـس بالاستشناق منه.

علاج الحميات:

1) الكينا: تستعمل مغلى الكينا لعلاج الملاريا.

2) الشيح يستعمل مغلياً لعلاج الحمى.

3) البابونج مغلياً لجلب العرق للمريض.

## والفصل السادس

### كان بعنوان (معتقدات فلسطينية في دائرة الفلوكلور )

وعلى سبيل الأمثلة لا الحصر:

1) عـادات ارتبطـت بالمعتقدات مثـل رفة العين اليمين بشارة خير والشـمال توحي بحضور غائب والحكة في راحة اليد اليمنى تنبئ بتسليم عاجل على ضيف وغيرها.

2) الأحلام ومدلولاتها الشعبية.

3) معتقدات ارتبطت بالزمن فهم يكرهون الكناسة (نظافة البيت ليلاً ) ويكرهون ترك جثة الميت بلا دفن حتـى الصباح وهنـاك أمثلة مرتبطة بالزمـن عندهم مثـل ( في تمـوز تغلى الميه فـي الكوز )، (أيلـول طرفه مبلـول )، ( أذار أبو الزوابع والأمطار)، (شـباط خباط ما عليه رباط) إلى آخر ذلك.

4) أساطير الخلق والتكوين وأساطير الخوارق .

5) السحر .

6) أساطير دخلت فلسطين من الخارج .

7) أساطير وأمثولات على بوابات القدس[10].

**الفصـل السـابع** من الكتـاب القيـم( مدخل إلى الفولكلور الفلسطيني ):

### كان بعنوان (المواسم الشعبية في فلسطين)

تعتبـر المواسـم الشـعبية ذات أهمية خاصة لدلالاتها الكثيرة والمتشـعبة وهناك أربعة مواسم شعبية فلسـطينية هما موسم روبين وروبين هو ابن النبي يعقوب بن إسـحق بن إبراهيم وهو أحد

الذين رموا يوسف في الجب بالاشتراك مع بقية إخوته من أبناء يعقوب ما عدا الأصغر بنيامين .

وموسم النبى صالح، وموسم النبى موسى، وموسم وادي النمل وتعتبر هذه الأربعة من أشهر المواسم الفلسطينية.

أما الأسواق الشعبية ونداءات الباعة كان عنوان الفصل الثامن من الكتاب بينما خُتم الفصل التاسع والأخير بالألعاب الشعبية فى جنوبى فلسطين .

والكتاب فى مجمله محاولة جادة على الطريق الصحيح ولعله صرخة تحثنا على التعرف على ذلك التراث العربي الفلسطيني ومحاولة نشره والمحافظة عليه وذلك قبل أن يكون مهمة الشعب الفلسطيني وحده فهو مهمة الشعوب العربية جميعاً وعلى الجهات والمنظمات الدولية المنوطة بالمحافظة على التراث القيام بدورها الفاعل من أجل المحافظة على حضارة شعب يحاول اللوبي الصهيوني طمس حضارته وتاريخه بكافة الطرق.

## الهوامش و المراجع


1: فؤاد عباس – مدخل إلى الفولكلور الفلسطينى – دار الموقف العربى للصحافة والنشر والتوزيع – مصر– الكتاب الذى نحن بصدد عرضه.

2: تل العمارنه – منطقة أثرية بمحافظة المنيا بجمهورية مصر العربية وهى تحتوى مقابر أثرية كثيرة منها مقابر بنى حسن ويوجد بها الكثير من النقوش والرسوم على الجدران.

3: الطبلية – طاولة مستديرة على شكل دائرة من الخشب قائمة على أربعة أرجل من الأربع جوانب تصنع من الخشب الزان بغرض وضع الطعام والأكل عليها .

4: شجرة الزيتون – شجرة مثمرة من الفصيلة الزيتونية ورد أستخدام زيتها فى المعجم الطبى لـــ (دور لاند) فهو غنى بالقيمة الغذائية العالية وعرفت شجرة الزيتون منذ العهد البرونزى ويعتقد الباحثين أن سوريا هى أول من عرف زراعة الزيتون منذ ستة آلاف سنة وهذا ما أكدته الاكتشافات الأثرية فى أوغاريت على الساحل السورى حيث وجدت عبوات من الزيت كانت معده للتصدير إلى بلدان البحر المتوسط وذكر الزيتون فى أكثر من موقع فى الكتب السماوية وفى القرآن الكريم سورة التين (والتين والزيتون وطور سنين) وفى سورة النور شبه القرآن الكريم نور زيتها بنور المولى عز وجل (الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح فى زجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة شرقية ولا غربية) (سورة النور آية 53).

5: نمر سرحان – خمسون سنة من المقاومة فى الفولكلور الفلسطينى – مجلة شئون فلسطينية – عدد (18).

6: أسامة ناجى يوسف – ألوان من الأغانى الشعبية الفلسطينية – مجلة التراث الشعبى العراقية – عدد (2 – 3 ) السنة السادسة – العراق 1975م .

7: نمر سرحان – الحكاية الشعبية الفلسطينية – مجتمع القص فى فلسطين – مجلة التراث الشعبى العراقية – عدد ( 2) – السنة الخامسة – د . ت.

8: الرايب – نوع من الصناعات الغذائية يصنع بوضع الزبادى على اللبن وتركه فى درجة حرارة معينة 32 – 36 م5 لمدة 6 ساعات وبعد ذلك يضرب بالخلاط ويشرب مثلجاً .

9: مجلة التراث الشعبى العراقية – عدد ( 5 ) السنة الثامنة – العراق 1977م.

10: أدوار سعيد ، إبراهيم أبو الغد – الواقع الفلسطينى الماضى والحاضر والمستقبل– الطبعة الثانية – دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر – القاهرة 1986م .

# المشغولات المعدنية في التراث الشعبي

**تأليف / منى كامل العيسوي**

**عرض / محمود رمضان محمد** / كاتب من مصر

صدر هذا الكتاب عن سلسلة " فنون بلدنا " التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية، التي يرأس تحريرها الدكتور أحمد مرسي، الذي يقول في تعريفه بالكتاب : «وصاحبة الكتاب في تناولها هذه الحرفة التقليدية تنظر إليها من منظورين:

**أولهما:** منظور الحب للتعبيرات الفنية التقليدية عامة، وهو ما تجلى في دراستها للماجستير عن الخصائص الجمالية في البناء التشكيلي الشعبي (1966)، وللمشغولات المعدنية خاصة في كتابها هذا.

**وثانيهما:** منظور الدرس العلمي الذي يستقرئ جوانبها، إنسانيا، واجتماعيا، واقتصاديا، ويحلل مكوناتها، ويحصي أدواتها، ويفسر مصطلحاتها.

www.rjeem.com

ويمتـزج الحـب والعلم فـي تنبيههـا إلى ما توصلـت إليه – بناء على دارسـة علمية –من أن هذه الحرفة وأصحابهـا يعانون من مجموعة من المشـاكل، سـوف تؤدي فـي النهايـة إذا لم يتم دراستها بشكل جاد، والعمل على حلها، من جانب الدولة، اقتصاديها،وسياسـيها، وجباة الضرائب فيها،ومثقفيها، فإن هذا سـوف يؤدي إلى خسارة جسيمة تنتظر الوطن اقتصاديا وثقافيا».

الدراسـة تركز على حـي الجمالية في مصر باعتباره أحد الأحياء الشـهيرة فـي القاهرة الذي يعد مركزا لمجموعة كبيرة من الحرف التقليدية .

تقول الباحثة في المقدمة : " تأتي دراسة حرفة المشـغولات المعدنية باعتبارهـا من أهم الحرف التـي تفـي بحاجة الإنسـان اليوميـة، بالإضافة إلى أسـاليبها المتنوعة التـي تميزت بالخصائص الجمالية والتي أثرت السـاحة الإبداعية من خلال الأعمال التي أبدعها الحرفيون ".

## الحرفة والحرفيون:

فـي الفصـل الأول تتنـاول الباحثـة الحرفة والحرفيين موغلة في التاريخ.. كاشفة عن عادات وتقاليـد الحرفيين في تـوارث المهنة أو الحرفة.. والطقوس التي كانـت تقام احتفالا بحرفي وصل إلى مرحلة معلم وكيف كان يقام له احتفال بمثابة حفل " تخريج " .

أما الآن بسبب الظروف الاقصادية والاجتماعية فيعزف البعض عن توريث المهنة لأولاده رغبة منهم في الحصول على مكانة اجتماعية أرقى لأولاده.

وتشـير الباحثة إلـى قلة عـدد الحرفيين في المشـغولات المعدنيـة.. والذي يتـراوح عددهم ما بين خمسـة عشر وعشـرين حرفيا في شارع النحاسـين بالجمالية، ومنطقة خان الخليلي.. مما يثير المخاوف من اندثار هذه الحرفة اليدوية.

وتخلـص في نهايـة هذا الفصـل " أن حرفة

المشغولات المعدنية بشكل خاص، والتي تعتمد على الأساليب الفنية التقليدية، ترتبط ارتباطا وثيقا بالسوق السياحي في أيامنا هذه ".

وأن هذه الحرفة تواجه الكثير من العقبات وتحتاج لمساندة ومساعدة للدولة لأنها مورد هام من موراد الدخل القومي، وسمة من سمات الهوية الثقافية.

## الخامات المستخدمة والحرف المساعدة:

وفي الفصل الثاني تتناول الباحثة الخامات المستخدمة والحرف المساعدة ، فتذكر أن النحاس هو المادة الخام الرئيسية في المشغولات.. ومنه أنواع كالنحاس الأحمر الذي يستخدم في صناعة الكثير من الأواني النحاسية بسبب سهولة طرقه وسحبه وثنيه، والنحاس الأصفر وهو عبارة عن سبيكة تجمع بين النحاس الخام والزنك وتضاف إليه نسبة قليلة من القصدير، ويستخدم في صنع الآلات والأوعية وبعض الأجهزة العلمية، والبرونز الذي يتكون من النحاس بعض القصدير، أما الزنك فمن أهم المعادن التي تدخل في السبائك النحاسية ويستخدمه الحرفيون حاليا في منتجاتهم المتنوعة، والقصدير الذي يستخدم كطلاء للمعادن لمنع الأكسدة، والرصاص الذي يمتاز بسهولة سبكه، والفضة التي تستخدم لزخرفة المشغولات النحاسية، والنحاس الأبيض الذي يعرف باسم مونة اللحام ويستخدمها الحرفيون في لحام المشغولات نظرا لرخص ثمنها.

وتذكر الباحثة "وتشير الملاحظات التي تراكمت أثناء الجمع الميداني إلى أن حرفة المشغولات المعدنية ربما تكون في سبيلها إلى الانقراض بسبب ارتفاع أسعار النحاس الخام عن السنوات السابقة؛ ولذلك يستعين بعض الحرفيين بالقطع القديمة ثم يقومون بالنقش والزخرفة عليها بعد تلميعها عوضا عن شراء النحاس الجديد ".

أما أهم الحرف المساعدة لحرفة المشغولات المعدنية: فمنها: سبك المعادن.. وغاية هذه العملية سبك خليط معدني ويتكون من بودرة النحاس بالإضافة إلى خراطة النحاس ونوع من المسحوق يسمى دنكاريشتريه الحرفي من العطارين، والحدادة: وهي إحدى العمليات الأساسية في تشكيل المعادن وتنقسم عمليات الحدادة إلى: الحدادة بالمطارق وفي هذه الطريقة يمكن تحريك القطعة المراد تشغيلها بحرية بين الطرقة والسندان أثناء عملية التشكيل، والحدادة بالقوالب وهي تستخدم لإنتاج عدد متكرر من المشغولات، وتبييض النحاس: وهي عملية طلاء النحاس بالقصدير الأبيض وذلك لحماية النحاس من الأكسدة.

## الطرق التقنية المستخدمة في تشكيل المشغولات المعدنية:

في الفصل الثالث تتطرق الباحثة في دراستها للطرق التقنية المستخدمة في تشكيل المشغولات المعدنية، وهي تمر بعدد من المراحل أولها: مراحل قطع المعادن التي تتم بعدة طرق منها:

- القطع بواسطة المقصات المختلفة
- بواسطة المخارط.
- بواسطة المثاقب.

وطرق تشكيل المشغولات المعدنية منها:

**الطرق:** وهو الأكثر شيوعا وتتم على عدة مراحل متتالية على سطح المعدن الداخلي، حيث يبدأ الحرفي بوضع تصميم الجسم المراد تشكيله، ثم يقص الشكل بالمقص.. وتوضع القطعة المراد طرقها على قاعدة خشبية تسمى القرمة بعد تسخينها وتبدأ عملية الطرق والتشكيل، ثم تبدأ المرحلة الثانية وهي عملية الجمع ففي المرحلة الأولى يتم الطرق من الخارج وفي الثانية يتم الدق على الإناء من الداخل، وتستخدم هذه العملية لأنها تعطي صلابة وزيادة في سمك المعدن من خلال استمرار الدق المتتالي، وطريقة الجمع اليدوية أصبحت نادرة بعد توفر المخارط الخاصة بعملية الجمع التي توفر الجهد والوقت .

ومن طرق التشكيل أيضا:

**الخصر والتفليج:** والمقصود بهما هو التوسيع عند الحافة، وهي من العمليات الهامة التي تستخدم في الأباريق والأواني.

**وهناك الاستعراص والتشفير:** الذي يستخدم للإناء الذي يحتوي على شفة.

**والإفراد:** وهي طريقة تستخدم في تشكيل المعادن وتحويلها إلى أشكال مجسمة

**أما الاستعدال:** فمن الطرق التقنية التي يتم خلالها معالجة الالتواءات أو غيرها عن طريق الاستعدال .

**وطريقة البرد والإزالة:** هي من طرق المعالجة النهائية للمنتج والمقصود بها إزالة الرايش الذي ينتج عن طرق القطع للألواح المعدنية.

ثم تتطرق الباحثة لطرق وصل المعادن مثل الوصل باللحام بوصل قطعة بأخرى بوسيط، واللحام بالقصدير، واللحام بالفضة التي تعتبر أقوى من لحام القصدير، ولحام المونة ويستخدم في لحام النحاس السميك.

والوصل عن طريق البرشام للمشغولات التي تحتاج اتصال أجزائها ببعض بشكل دائم.

والوصل بواسطة المسامير وتستخدم في المشغولات القابلة للفك .

والوصل بواسطة الدسرة وهي طريقة تعشيق معدن بمعدن، وتستعمل هذه الطريقة في المعادن الخفيفة التي يصنع منها الأواني ودوارق الشرب.. والجلاجل المعدنية التي تستخدم كمعلقات في العربات الكارو.

وتذكر الباحثة أن " كل هذه الطرق التقنية

الثقافة الشعبية

بمراحلها المختلفة استخدمها الحرفيون بداية من العصور المصرية القديمة وحتى الآن في مشغولاتهم المعدنية ذات الأغراض المتعددة بالإضافة إلى المحافظة على القيمة الجمالية لكل شكل من الأشكال المختلفة ".

## الأساليب الفنية لزخرفة الأسطح المعدنية:

في الفصل الرابع تتناول الباحثة الأساليب الفنية لزخرفة الأسطح المعدنية ، وتذكر أن الأساليب المستخدمة في زخرفة المشغولات المعدنية ليست وليدة الوقت الحاضر.. وإنما تستخدم منذ القدم وظلت تتوراث عبر الأجيال

المصرية، وهي أساليب عديدة منها:

**أسلوب الريبوسيه:** وهو أسلوب يختلف عن الطرق ، حيث يتم الطرق من الخلف أولا لتبرز الوحدات الزخرفية ثم يزخرف السطح من الوجه بعد ذلك باستخدام أقلام خاصة لإعطاء تنويعات زخرفية أخرى حسب شكل القلم المستخدم .

**أسلوب الحفر– النقش:** وهو من أكثر الأساليب الزخرفية ثراءً في المشغولات المعدنية.. ويشابه الحفر مع النقش من حيث مراحل التنفيذ والوحدات الزخرفية الغائرة والحفر: ويتم بواسطة أقلام ذات طرف مدبب، وهناك حفر بالطريقة اليدوية، وحفر بالأحماض وتتم هذه الطريقة بوضع الحماض الكميائية على سطح المعدن فتتفاعل معه فيتآكل سطح المعدن ويعطي العمق المطلوب.

**النقش:** وهو من الأساليب الزخرفية الموروثة منذ العصور القديمة، وتتم بعدة طرق منها: نقش البصمة عن طريق الدق ويطلق عليه " النقش المحلاوي.

**أسلوب التكفيت:** ويعتبر من أجمل الأساليب الزخرفية، ويتم عن طريق رسم التصميم ثم ينقل على سطح المعدن ويثبت بالبياض .

**أسلوب النيلو:** وهو خليط معدني فاحم اللون مكون من النحاس والرصاص والفضة والكبريت وملح النشادر تملأ به خطوط للرسوم على صفائح المعدن.

**أسلوب الطلاء بالمينا:** وهو أسلوب تغطية أسطح المشغولات بمادة شفافة تعطي لمعانا ثريا... عن طريق الطلاء بالفرشاة أو باستخدام الأحماض مع الأكاسيد ومنها أنواع كثيرة مثل عملية الطلاء بالكهرباء والنيكل والفضة والذهب.. الخ .

**أسلوب التفريغ ( النشر )** ويعتبر من أقدم الأساليب الزخرفية التي استخدمت في تشكيل المشغولات المعدنية مثل: الثريات والمباخر والفوانيس.

أما عن طرق تشطيب المشغولات المعدنية : فمنها : التنعيم والتلميع.

## الخصائص الجمالية للمشغولات المعدنية:

وفي الفصل الخامس تتوقف الباحثة عند الخصائص الجمالية للمشغولات المعدنية، فتتناول المشغولات المعدنية بين الشكل والوظيفة مؤكدة على براعة الفنان الشعبي –الحرفي– " في إنتاج المشغولات المعدنية المتنوعة في الأساليب والزخارف، والتي تتفق من حيث الشكل مع الأنواع التي ظهرت في العصور التاريخية السابقة، ولكنها اختلفت إلى حد بعيد مع الوظيفة التي تؤديها هذه المشغولات، إلا أن هناك بعض الأشكال التي لم تتغير حتى الآن من حيث الشكل أو الوظيفة " .

وتتناول الرمز في المشغولات الفنية مؤكدة على أنه لايمكن تجاهل الخبرة البصرية للفنان الشعبي وقدرته على تفسير العالم الملغز من خلال استخدام الألوان في أعماله الفنية .

ثم تتحدث عن التجريد في المشغولات الفنية مثل التجريد الهندسي الذي اعتمد على الزخرفة بالوحدات الهندسية والعناصر الكتابية ثم تطرقت إلى الرسوم التشخيصية وعناصر البناء الفني كالخط واللون والمساحة .

ثم تذكر في نهاية هذا الفصل " كشفت لنا النماذج التي تم جمعها من حرفة المشغولات المعدنية عن قدرة الفنان على تحقيق ما يلي: التعبير عن رؤى مجتمعه الفكرية، ارتباط المشغولات المعدنية بالعادات والتقاليد المتوارثة، تجاوز المدرك البصري ودوره في خلق الأشكال المحورة.

وقد لجأ في تحقيق الخصائص الجمالية إلى : استخدام الرمز سواء في اللون أو الشكل، تجريد العناصر المتنوعة وتخليصها في بعض الأحيان، تنظيم العناصر الأساسية للبناء الفني كالخط واللون والمساحة ".

www.mogmal.com

## خاتمة

وفي الخاتمة تتوصل الباحثة إلى نتائج ونقاط جوهرية وهذه النتائج الذي آثر الدكتور أحمد مرسي ذكرها في تقديمه لهذا الكتاب هي :

**أولا:** تأثر هذه الحرفة وأربابها، سلباً وإيجاباً، بالظروف السياسية والاقتصادية في البلاد، إلى جانب تقلبات السياحة وآثارها على حرفة المشغولات المعدنية .

**ثانيا:** ارتفاع الخامات الأساسية للحرفة من حيث أثمانها فقد أدى ارتفاع سعر النحاس إلى استخدام المعادن الخفيفة بسبب رخص ثمنها،وأدى أيضا إلى فتح السوق على مصراعيه أمام المشغولات المقلدة التي تمت صناعتها في الصين،وهي مشغولات تعتمد على بدائل من المعادن الخفيفة والرخيصة .

**ثالثا:** ربما يكون انتشار الزخارف الإسلامية والعربية على مختلف منتجات حرفة المشغولات المعدنية راجعاً إلى أن الثقافة التي أنتجت هذه الزخارف كانت وما تزال ثقافة حضرية بالأساس؛ أي ولدت في رحاب المدينة. فقد كانت القاهرة على مدى أكثر من ألف سنة المركز الحضري الأبرز بين عواصم العالم الإسلامي، كما تفوقت على كافة العواصم الأوربية من القرن الثاني عشر حتى القرن السادس عشر على أقل تقدير. وطوال تاريخها كانت الحضن الأول للثقافة العربية الإسلامية.

**رابعا:** على الرغم من اختلاف الوظيفة النفعية لبعض المشغولات المعدنية، فإنها ما تزال حتى الآن تحمل الأشكال الزخرفية ذاتها.

**خامسا:** تحققت القيمة الجمالية للمشغولات المعدنية؛من حيث تنظيم العناصر الأساسية للعمل الفني للتأكيد على ارتباطها بالقيمة النفعية لهذه المشغولات بحيث يصعب الفصل بين الجانب الجمالي والجانب النفعي في أي قطعة .

**سادسا:** تحتاج هذه الحرفة إلى مساندة الدولة ودعمها بدلا من فرض الضرائب الباهظة على المواد الخام،وعلى الإنتاج الكامل المعروض في السوق.

# كتب ومؤلفون
# في التراث الشعبي الأردني

**تأليف / هاني العمد**

**عرض / عمر عبد الرحمن الساريسي** / كاتب من الأردن

نشـــرت وزارة الثقافــة الأردنية ،في الشـــهر الأخير من العام الفائت 2011م كتــاب «كتــب ومؤلفــون فــي التــراث الشــعبي الأردني» من تأليف الدكتور هانــي العمــد، وقــد وقع الكتــاب في 315صفحة من القطع المتوسط.

وقد بلغ عـدد الكتاب الذين عرض لهم الباحث عشرة كتاب وهم، على الترتيب الهجائي:

1. أحمد عويدي العبادي
2. روكس بن زائد العزيزي
3. طه الهباهبة
4. د.عبد الله رشيد
5. د.عمر الساريسي
6. د.محمد أبو حسان
7. د.محمد الغوانمة
8. مصطفى الخشمان
9. نايف النوايسة

وقـد ترجم في النهاية لنفسـه، وحق له ،فهو شـيخ كتاب التراث الشـعبي في الأردن، وهو في الوقت نفسـه، رئيس لجنة التراث العليا في وزارة الثقافة، ولقد سـبق لـه أن كان أمينـاً عاماً لهذه الوزارة، وذلك في منتصف السبعينيات:

## جهد علمي كبير:

وإذا مـا نظـر القارىء فـي هذا الكتـاب فإنه سـيتبين له مقدار الجهد العلمي الكبير الذي بذله الدكتور هاني في كتابه.

فلقـد أفـرد لكل مؤلـف من هـؤلاء المؤلفين العشـرة مسـاحة مناسـبة من صفحـات كتابه استعرض فيها:

1 – سـيرة حياتـه العلميـة والثقافيـة والاجتماعية

2 – كل كتاب مـن كتب هؤلاء المؤلفين مما له اتصال وثيق بمـادة التراث ، حتى بلغ عدد الكتب التي قرأهـا لهؤلاء المؤلفين ثمانية وثلاثين كتاباً. ولم يكن القصد اسـتقصاء جميع ما كتب لهم بما يحوز فقط على الجدة والتنوع أي ما يكون جديدًا في تأليفه وشاملاً في موضوعاته .

ولقد كان أصل الكتاب برنامجاً إذاعياً طلب إلى المؤلف إعداده عن « تراثنا الشعبي » لصالح إذاعة الجامعـة الأردنية فيقول: وأعـددت لهذا البرنامج عن ستة من الباحثين في تراثنا الشعبي، فطمحت أن أكمله على العشـرة ليكون جديدًا في موضوعه شاملاً فيه.

**ويقول الباحث:** إن عملي في عرض السـيرة الذاتية لهؤلاء المؤلفين كان استقرائياً استعراضياً ناقداً . أي أنه كان يتبع أسـاليبهم الكتابية ويشير إلى ملامحها إشـارات واضحة، ثـم يوجه الرأي فيما يرى، أن وجد ما يتنفذ ويترك للمؤلف حريته في اختيار طريقة عرضه لموضوعات كتبه.

وقد انتقل إلى رحمة الله تعالى من هؤلاء العشرة اثنان هما روكس العزيزي وعبد لله رشيد، ولا زال سائرهم يكتبون ويبدعون في هذا المجال.

## عرض خاص:

ونحـاول أن نسـتعرض مـع المؤلف صورة لمـا قام به في هذا الكتاب، الذي يسـتحق التقدير و الشـكر، على ما أتقن فيه مـن جهد، وعلى عدد السـاعات التـي اسـتغرقها هـذا العمـل الفريد. وسـيكون عرضنا لأجـزاء الكتاب مقسـمة على أسماء هؤلاء المؤلفين.

## أولاً د. أحمد عديدي العبادي:

تدور اهتمامات الدكتور أحمد عديدي العبادي حول دراسـات الحياة البدوية فـي الأردن ، نظراً لأمـور كثيرة منها أولاً أنه ابـن الريف و البادية الأردنية في منطقة وادي السـير في عمان، ومنها ثانياً أنه يحمل شهادات جامعية ذات علاقة بأشكال الحيـاة الاجتماعية، فالماجسـتير في الدراسـات الإسـلامية والتاريخيـة والجغرافيـة ( معهـد الدراسات العالي بالقاهرة 1978 ) والدكتوراه في العلوم السياسـية والاجتماعية (جامعة كمبردج البريطانية )، ومنها ثالثاً أنه عمل في سلك شرطة الأمن ضابطاً كبيراً، وكذلك عمل في إدارة صحيفة في الشـؤون الأمنية، ومنها رابعاً أنه صار واحداً من أعضـاء مجلس النـواب الأردنـي، المعروف بعلاقاته الخدمية مع المجتمع والتشريعية بعيشه

مع الحكومة. وقد ظهرت في كتبه التالية:

1 – المرأة البدويـة. وقد صدر عام 1974 ووقع فـي خمسـة فصول، وفيـه إفاضـات طويلة وشـائعة فـي ألقابها و مكانتها فـي الديانات السـابقة وفي الإسلام وفي الحياة البدوية في القديم و الحديث ، في حالات كونها بنتاً و أختاً وزوجة وجدة.

2 – مـن القيـم والآداب البدوية وقـد صدر عام 1976 وفيه رصد لآداب الحياة البدوية، وآداب الضيافـة والقرى، والفروسـية وركب الخيل، وشرب القهوة.

3 – من المناسبات البدوية وقد صدر عام 1979. وقد توسـع الباحث فيه في الحديث عن الحياة البدويـة و الاجتماعيـة وعادات الـزواج فيها والوضـع وتربيـة الأطفـال وعادات الشـعر البـدوي وما يكـون معه من الألحـان ، وعن الربابة والشـاي والقهوة وغير ذلك مما أخذه الباحث عن بدو جنوب الأردن.

## ثانيـا روكـس بـن زائـد العزيـزي (1903–2004م)

للأستاذ روكس العزيزي، وقد ولد في القدس عام 1903 وتربى في مادبا، في أسـرة نصرانية، اهتمامات مختلفـة بعضها في الأدب وبعضها في اللغـة وبعضها فـي موضوعات التراث الشـعبي وبعضها في الكتـب المقررة في التربية والتعليم. أما كتبه في التراث فيمكن حصرها فيما يلي:

1 – فريسة أبي ماضي وقد صدر عام 1956 وفيه أعلن روكس أن قصيدة الشـاعر اللبناني ايليا أبي ماضي المشهورة :

**نسي الطين ساعة أنه طين**

**حقـير، فصال تيهاً وعـربدْ**

أصلها لشاعر بدوي أردني هو علي الرميثي– وقابل ما بين القصيدتيـن. ومن يقرأ الكتاب يجد تطابقاً واضحاً بين مفردات القصيدتين. وما يمكن أن يكون قريباً من الصواب أن أبا ماضي، وقد ألم بالأردن قبل سـفره إلى أمريكا وعيشه هنالك، قد يكون سمع بالقصيدة ونظمها شعراً فصيحاً.

2 – كتـاب مادبـا وضواحها وفيـه تحقيقات عن مدينة مادبا في الأدب وتاريخها وجغرافيتها

3 – الشعر الشـعبي البدوي وقد بدأ إصداره في عمان عام 1974، وفيه أحاديث مطبوعة حول التراث وثقافتها وعن أغراض الشـعر البدوي وعن الشعر القصص الشعبي.

4 – نمر العدوان شـاعر الحـب والوفاء – حياته وشعره وقد وضعه المؤلف عام 1991، وفيه قصة الشـاعر البدوي نمر مـن قبيلة العدوان في منطقة البلقاء الأردنية وحزنه على زوجته وضعا التي كان يحبها حباً شديداً، وقد توفيت وهو مسـافر.. وكتبت حولها البرامج الإذاعية والتلفزيونية الكثيرة.

5 – الشـرارات– وكتبه عن قبائل الشـرارات في الأردن عام 1993

6 – قاموس العادات واللهجات والأوابد الأردنية – وربما كان أكبر كتبه في التراث وتتخذ شـكل المعجم حول عادات البدو في الأردن ولهجاتهم والمفـردات الغريبـة في اللغـة الفصيحة أو العاميـة، وقـد أكثر مـن الحديث حـول هذه المفردات الهجينة والغريبـة وحاول أن يربط بين التاريخ المادي للمفردة و الحياة المعنوية لمدلولها. وقد طبع مرتين أولاهما 1974.

## ثالثاً طه الهباهبة:

مـن مواليد إحـدى قرى الشـوبك عام 1944 عمل فـي التلفزيون الأردني فتـرة طويلة ، ومال إلى دراسـة التراث الشعبي ونال على بحث أقامه حول الحكاية الشعبية في معان درجة الماجستير من جامعة القديس يوسـف فـي لبنان وقد كتب فـي التراث كتبـاً وفي هذه المدة صـار نائباً في مجلس النواب الأردني وكذلك عمل وزير دولة في الحكومة الأردنية ولا زال يكتب ويؤلف في التراث إلى اليوم. أما أشهر كتبه فهي:

1 – كتاب الشـوبك في التاريخ والوجدان الشعبي وقد صدر عن وزارة الثقافة والشباب عام 1984 وفيه يحاول صاحبه أن يعرض للتاريخ الشعبي

لمدينة الشوبك كما يرويه كبار السن فيها، عن أسلافهم، وعن أحوالها السياسية والاجتماعية والثقافية الماضية في عهد العثمانيين.

ويتحدث عن الشاعر مصطفى وهبي التل (عرار) الذي كان عام 1925 حاكماً إدارياً من قبل الأمير عبدالله بن الحسين، أمير إمارة شرقي الأردن، ويتحدث عن الحياة الشعبية في الشوبك وعن الشعر الشعبي في الشوبك ثم عن الشاعر هلال هباهبه.

2 – الحكاية الشعبية في محافظة معان وربما كان أكبر كتبه، وقد صدر عام 1992 عن وزارة الثقافة، ومحافظة معان تشمل معان والشوبك والعقبة ووادي موسى. وفيه توسع عن المرأة في الحكاية، وعدد فيه من النصوص الجيدة.

3 – حكاية شعبية عربية دراسة مقارنة وقد صدرت عن أمانة عمان الكبرى عام 2001 وفيها مقارنة جيدة لحكاية شعبية واحدة رويت في كل من السعودية والأردن والعراق والكويت ومصر واليمن وفلسطين.

4 – كتاباً عن الوشم وهو ما يرقم من رسومات وأشكال على أنحاء من الفم واليدين والوجه وقد كتب مقدمته كاتب هذه السطور .

5 – العجوز في ألف ليلة وليلة وقد صدر عن أمانة عمان الكبرى عام 2011 وهو بحث طريف في موضوع محدد غير مطروق من قبل.

## رابعاً– د.عبدالله رشيد

وقد ولد في مدينة الطفيلة / الأردن عام 1947، وتعلم في عمان وأرسل لدراسة الحقوق في جامعة دمشق ولكنه غادرها إلى بيروت لميله لدراسة الأدب واللغة فتقدم فيها ببحث نيل درجة الماجستير من جامعة بيروت العربية عام 1991، وكان في من الكتاتيب في عمان وفي الجامعة نفسها قدم روكس العزيزي وجهوده في التراث ليكون بحثاً ونال عليها درجة الدكتوراه.

وربما كان الدكتور عبدالله باحثاً من الطراز الدقيق الملتزم بالبحث العلمي وأصوله المعروفة وكان جاداً في أبحاثه هادئاً في التنقيب عن نتائجه العلمية. عمل في وزارة الثقافة، وتوفي رحمه الله في عام 2004.وأما كتبه فهي:

1 – ملامح الحياة الشعبية في مدينة عمان (1878– 1948 ) وقد رصد أوليات مدينة عمان وأشار إلى أوائل معمريها من الشركس والشيشان والقبائل العربية المجاورة. ورصد تطوراتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وهو بحث حقق التقدير والعرفان. فقد أنفق فيه جهداً محسوباً.

2 – الكتاتيب ونظمها التقليدية في مدينة عمان مابين 1900 – 1958 – وقد قدمه لينال عليه درجة الماجستير من جامعة بيروت العربية وقد قدم الأستاذ الدكتور محمد عدنان البخيت – وهو بحث أكاديمي أنفق فيه صاحبه جهداً علمياً بما ينبغي له، وحلقة الكتاب هي الحلقة الأقدم في حلقات التعليم في العالم العربي كله.

3 – روكس بن زائد العزيزي وجهوده في تدوين التراث الشعبي الأردني : وقد قدم لينال عليه درجة الدكتوراه من جامعة بيروت العربية – وهو دراسة إحصائية دقيقة لكل ما كتب العزيزي في حياته الطويلة ،التي استغرقت قرناً من الزمان (19003 – 2004م) .وقد تنبه إلى هذا الكتاب لما بذل العزيزي في تدوين اللهجات والألفاظ في البادية الأردنية وفنون الشعر الشعبي والمأثورات المادية والعادات والتقاليد الشعبية.

## خامساً– د.عمر الساريسي

أفاض الدكتور هاني العمد في السيرة الذاتية للعبد الفقير الذي رأى النور في قرية ساريس 1938 من قرى غربي القدس وأما كتبه فهي :

1 – الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني –دراسة ونصوص ،المؤسسة العربية للدراسات والنشربيروت كتبت 1980وقد طبعت طبعة ثانية وسطع عام 2012 طبعة ثالثة.

2 – الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني نصوص دار الكرسل – 1985

3 – حكايات شعبية في فلسطين والأردن –( بلا شتراك) دار الينابيع – 1992

4 – كلمات في المأثورات الشعبية رابطة الكتاب الأردنين – 1983

5 – أدب الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن ووزارة الثقافة (2011م)

6 – الوعي الفلكلوري في الأردن وفلسطين وسيطبع هذا العام إن شاء لله تعالى

## سادساً– د.محمد أبو حسان

من مواليد مدينة السلط بالأردن عام 1933 درس البكالوريوس في الجامعة الأردنية في بيروت درس فيها مادة المختبرات الطبية عام 1956 درس في جامعة دمشق ونال عنها شهادة في مادة الحقوق، درس الماجستير في إحدى الجامعات الأمريكية الأنثرلوبوجيا عام 1965 ونال درجة الدكتوراة في العلوم الإسلامية من جامعة القديس يوسف بيروت عام 1986.

عمل في الأمن العام وكان من كبار قادة الشرطة في معان وفي الجنوب وفي إربد. وعمل في محكمة الإستئناف قاضياً متميزاً. وأما كتبه فهي:

1 – تراث البدو القضائي نظرياً وعملياً وقد طبع عدة طبعات (1975 – 2009) وفيه تفصيلات كافية عن استقلال القضاء البدوي وشروطه ورجاله.

وفي هذا الكتاب إضاءات كبيرة على أمور اجتماعية كبيرة في البداية وخاصة فيما يتصل بالقضاء بين العشائر وكيف يحتكم ويحكم بين العشائر قبل أن تتدخل رجال الأمن العام والشرطة.

وللدكتور محمد أبو حسان كتب أخرى في الحضارة الإسلامية ومقارنتها بالحضارة الغربية في تقبل الأقليات والمرأة .

## سابعاً د.محمد الغوانمة

من مواليد قرية سحم الكفارات في إربد عام 1957م حصل على الباكلوريس في الفنون الجميلة من جامعة اليرموك عام 1986، وعلى الماجستير في التربية الموسيقية من جامعة حلوان في مصر 1989، والدكتوراة من الجامعة نفسها حول التراث الفني في الأردن في تعليم الموسيقى العربية عام 1992، وعمل مدرساً في جامعة اليرموك لمادة تعليم الموسيقى العربية، وحصل على جوائز فنية محلية قديرة وهو يعمل الأن عميداً لكلية الفنون الجميلة في جامعة اليرموك، وقد أعد برامج تلفزيونية فنية عديدة.أبرز كتبه:

1 – كتاب الهزروجة الأردنية – وقد صدر عام 1997 في بلدة سحم الكفارات وقد بين فيها ألوان الغناء الشعبي وقوالبه وبين بنية الهزروجة الأردنية وتطورها وروادها وتحليل مكوناتها ودراسة خصائصها.

2 – عبده موسى رائداً ومبدعاً وقد حاز جائزة مسابقة التأليف والنشر في حفل الفنون لمناسبة إعلان عمان للثقافة العربية 2002م وذلك لأن المؤلف يقدر المستوى الفني الذي كان عليه أداء الفنان الأردني الشعبي عبده موسى، كما أجمع جميع العاملين في الإذاعة والتلفزيون الأردني يتفوق هذا الفنان في أدائه وفي غنائه الشعبي.

## ثامناً – مصطفى الخشمان

ولد في الشوبك عام 1942 وحصل على بكالوريس التاريخ من جامعة دمشق، والدبلوم العالي في التربية من الجامعة الأردنية، اشتغل في التدريس ثم في دوائر العلاقات العامة في جامعة مؤتة وجامعة الحسين بن طلال وله شغف كبير في تتبع الغناء الشعبي وسائر الموروث المادي والمعنوي في التراث.أما كتبه فهي:

1 – آهات الأرض، مواويل للحب والوطن وقد صدر عن وزارة الثقافة عام 1996 وفيه مقدمة طيبة تعرَف بالمَوال في الشعر وبأشكاله المعروفة وفي أشعار الناس مثل يا ظريف الطول والمعَنى وموال الهوى والبادي ومشعل وفيها الهجيني وأشكاله المختلفة والأهازع المختلفة.

2 – ألوان من الشعر النبطي في الأردن وما حوله. وقد عدد الباحث ألوان الشعر النبطي الكثيرة

في الأردن فكانت أكثر من خمسة عشر شكلاً مختلفاً ومتميزاً عن غيره، وضرب عليها الأمثال، باستقصاء علمي كبير.

## تاسعاً نايف النوايسة:

من مواليد المزار الجنوبي/ الكرك عام 1947 انتظم في دراسة الحقوق في جامعة دمشق، وأكمل الدراسة الجامعية في مادة اللغة العربية وعمل في جامعة مؤتة مسؤولاً في العلاقات العامة ، وفي وزارة الثقافة ، وهو عضو في اللجنة العليا للتراث فيها ، وعرف فيه الحرص على دراسة التراث الشعبي و التأليف فيه. أبرز كتبه :

1 – الطفل في الحياة الشعبية الأردنية وقد أصدرته وزارة الثقافة عام 1997 وقبلها أصدر مجموعة أبو المكارم وهي قصص للأطفال.

ويتتبع الباحث نايف النوايسة ما يدور حول الطفل من أفعال وأقوال وأعمال شعبية في مراحل عمرها المختلفة منذ الولادة حتى الفطام إلى مرحلة الختان (الطهور) وإذا لزم له الطب الشعبي وعن أحد الرقي لمعتقدات الشعبية وعن التعابير الشعبية وما يتصل به في الأدب الشعبي.

2 – أسماء الأدوات واللوازم في التراث الشعبي: وقد أصدرته وزارة الثقافة عام 2000م، وهو بحق معجم ضخم يحوي كل أسماء الأدوات المستخدمة في البيت الأردني، ويدل على جهد كبير في جمع مادة هذا المجمع الخاص أو المتخصص، وقد جمع من بطون المعاجم العربية والدواوين الشعرية والبيت الأردني. وقد قدم له كاتب هذه السطور.

3 – السجل المصور للواجهات المعمارية التراثية في الأردن الكرك نموذجاً: وقد صدر عام 2002 م لمناسبة كون عمان عاصمة للثقافة العربية 2002م والكتاب طريف في موضوعه وهو رصد التطور المعماري في مداخل البيوت المسكونة في الكرك وهذا يدل على حسٍّ دقيق بموضوع الثقافة الشعبية المادية، المتمثلة ببناء البيوت في القديم وفي الحديث، وهذا يرصد حركات النقل الاجتماعي من الريف، وهو جهد أكاديمي دقيق رقيق لرجل خدم التراث بصدق ولا يزال يخدمه.

4 – الوطن في المأثور الشفاهي العربي: وقد طبعته جمعية عمال المطابع الأردنية عام 2006م ويدور حول الوطن في الشعر العربي وفي الأغنية الشعبية و في المثل الشعبي العربي.

## عاشراً .د.هاني العمد:

ويضع الأستاذ الدكتور هاني العمد إسمه في نهاية قائمة الباحثين في التراث الشعبي، وأن الترتيب الهجائي هو الذي وضعه هناك وهو من مواليد مدينة السلط بلأردن عام 1938، وكان حقه أن يكون إسمه أول إسم في هذه القائمة. ذلك لأنه الكاتب الأول في الدراسات الشعبية، منذ عام 1967 إلى الآن، ولم يزل أشهر المعنيين بالتراث الشعبي أكثرهم غزارة وإنتاجية. وأبرز كتبه:

1 – الأغاني الشعبية في الأردن: وهي أول ما كتب في الأردن وفلسطين في التراث الشعبي وهو رسالة ماجستير في جامعة القاهرة ونوقشت عام 1967، وقد طبع باسم أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن، وفيه تغطية كبيرة لأنواع الأغاني الشعبية في المجتمع الأردني.

2 – الأمثال الشعبية الأردنية: جمع ودراسة وهو رسالة دكتواره قدمت لقسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة القاهرة عام 1973م وفيها أكثر من ثلاث آلاف مثل، وقد طبع غيرمرة.

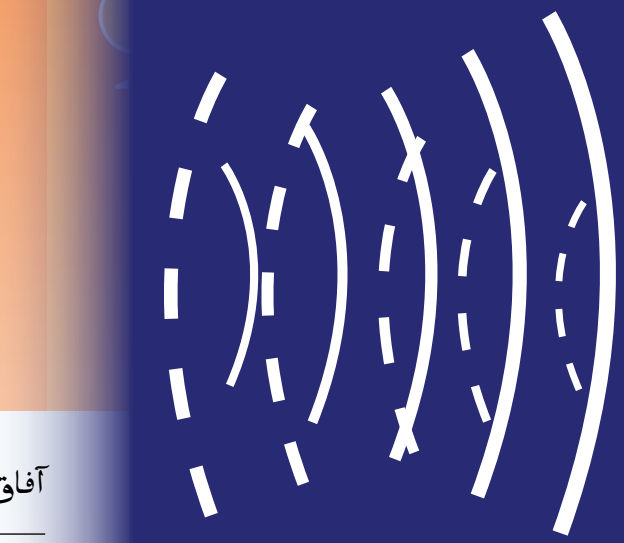
3 – المراثي الشعبية الأردنية: وفيها نصوص كثيرة في المراثي كثيراً في المراثي والبكاء على الأموات.

4 – الملامح الشخصية العربية في سيرة الأميرة ذات المهمة.

5 – الأدب الشعبي في الأردن.

6 – أبحاث في الأدب الشعبي أمانة عمان الكبرى عام 2000م

7 – كتب ومؤلفون في التراث الشعبي الأردني – وزارة الثقافة 2011م وغيرها كثير.



آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

# أصداء

# هذا البلد العجيب .. !

إدارة البحوث الميدانية
الثقافة الشعبية

عندما تتلقى دعوة إلى بلد كبير فسيح رهيب بعدد سكانه وامتداد مساحاته وتنوع مناخه واختلاف ديانات شعبه تتملكك رهبة ما كيف ستصل إلى هناك؟ خوف ربما من الضياع ومن التواصل وسط هذا الكم الهائل من البشر وتتوقع بعض الفوضى في مطار تحط فيه أقدامك لأول مرة تتوقع أن ترى أناسا يركضون في جنون من مكان إلى آخر هذا البلد الذي يضم حوالي مليار و300مليون نسمة من البشر أين سيجد الزائر نفسه وسط هؤلاء؟ إنها تساؤلات مشروعة انتابتنا في أول زيارة لنا لهذا البلد ولعلها انتابت غيرنا من قبل.

لكن هذا الإحساس سرعان ما يتبدد بمجرد أن تحط الطائرة بمطار بيكين الدولي الكبير كل شيء به ساكن وهادئ ومنظم تتم الإجراءات فيه بسرعة فائقة لتطور الأجهزة وانضباط العاملين ونجاعتهم. الكل يجري ويعمل في صمت دون ضجيج أو صراخ يخيل إليك أن المطار يضم بعض الأفراد لا غير، لما يسوده من نظام وهدوء.من هنا أكيد تبدأ الرحلة الممتعة كانت الدعوة في الأساس ثقافية تهدف إلى تأسيس ستوديو للفن يضم مبدعين من مناطق شتى من الكرة الأرضية ،مؤسسه فنان صيني شهير هو الفنان «زيمو» ZIMO Cuiبالتعاون مع المنظمة الدولية للفن الشعبي وممثليها من الصين والشرق الأوسط وشمال إفريقيا وقد ضم هذا الأستوديو فنانين رسامين في خطوة تأسيسية أولى ،من ألمانيا وروندا منهم من كان مختصا في النحت وآخر في الإبداع على الزجاج وآخر على المعادن، ولم يقتصر تأسيس هذا الأستوديو على الرسامين والنحاتين بل كان من بين المؤسسين أيضا شاعر مبدع من البحرين وأكاديمية جامعية ناقدة من تونس.كان لهذا الجمع العجيب بين مختلف الفنون سحره الذي أضفى على هذا اللقاء مزيدا من الألق والانجذاب للآخر ،انجذاب يعكس روح المشاركة الإبداعية ،انصهار بين الشرق والغرب؛تلتقي أجيال مختلفة ووجوه متعددة وانتماءات ثقافية وفكرية وعقائدية متنوعة لكن يجمع بينها جميعا هذا الولع بالفن وحب الإنسان في كل منهم لا فرق بين مسلم ومسيحي ولا بين أبيض وأسود ولا بين رجل وامرأة ،شاب أو شيخ.الكل تواق إلى معرفة الآخر واكتشاف الجانب الإبداعي والإنساني فيه.

كنا نتوقع أن يدور هذا الحدث المهم وككل الأنشطة في مؤتمراتنا وملتقياتنا في فضاء بسيط مغلق يتم فيه التدشين وتتخلله الندوات الصحفية والورشات الفنية وتنتهي المهمة بذلك ،لكن المفاجأة السارة أن هذا التأسيس قد استمر لأيام عدة وشمل زيارة بلدان عديدة في الصين كان التنقل إليها يتطلب ساعات بالطائرة ومسافات طويلة بالسيارات والحافلات. في كل بلد سحر خاص وطابع مميز يجعلك تكتشف مدن الصين واحدة تلو الأخرى وكأنك تكتشف عوالم ومناطق خيالية تراها لأول مرة.كنا نسمع الكثير من الحكايات العجيبة عن هذا البلد وتوقعنا بعض المبالغات في الاحتفاء بخصائص هذا البلد،وكنا نركز كثيرا على الجانب التجاري والاقتصادي للصين في ما نراه يصل إلى بلداننا من بضائع تفوق الوصف ارتبطت أحيانا بنظرة دونية تعكس كل ما هو رخيص وسريع العطب.لكن هذا الجانب من الصين ليس إلا واحدا من جوانب عدة مشرقة تعجز هذه الكلمات البسيطة عن سرد معظمها.

كان التنظيم لهذه الرحلات الثقافية في الآن نفسه مذهلا وكانت

القائمة على كل ذلك بمعية طاقم عمل عجيب ،آية في الانضباط والحـزم ،رائعة حريصة على ألا يصيب مشـروعها هـذا أي خلل وأن ينعـم ضيوفها بكل العناية والتقدير ،ونغتنم هذه الكلمة البسيطة لنوجه لهـا تحية تقدير وإكبار لما بذلته ومسـاعديها من جهد جبار لإنجاح هذا العمل الفني التأسيسي الرائع وهذه الرحلة الثقافية الممتعة الشيقة، إنها الصديقة العزيـزة ايمـا EMMA ممثلة المنظمـة الدولية للفن الشـعبي بجمهورية الصين.هي إنسانة رائعة قبل أن تكون فنانـة رقيقة وإدارية محنكة صارمة تعتني بكل شـيء في أدق تفاصيله لا تفوت لحظة للاطمئنان على ضيوفها ومتابعة مراحل مشروعها مرحلة مرحلة بابتسـامتها المعهودة وبشاشـتها وروحها المرحة.

كذلك لا يمكن أن ننسـى كلمة تقدير واحترام لفنان الصين الشهير «زيمو»Cui Zimo لحرصه على تحقيق هذا المشـروع الفني الإنساني الكبير وإعطائه المبدعين من كل أنحاء العالم فرصة للقاء وتبـادل الخبـرات والاطلاع على ثقافـات مختلفة وشعوب مغايرة، فتمتد الأواصر ويتحقق التواصل وينبئ كل ذلك بمزيد من الإبداع الإنسـاني الذي لا تحده العراقيل ولا يقف بوجهـه حاجز.كان هادئا دوما لا تفارق محياه تلك الابتسامة ،متواضعا محبا للنـاس حريصا على أن يترك بصمته في كل مكان يمر به سـعيا منه لتخليد روحه الفنية في أي مكان مهما كانت بساطته وتواضعه.

بدأت الرحلة العجيبة بمدينة بكين هذه العاصمة المذهلـة بمبانيهـا الشـاهقة وجسـورها الممتدة وأناسها الكثيرين في عددهم والمتفانين في عملهم كخليـة النحل التي لاتفتأ تعمل وتناضل في هدوء. في عاصمة الصين تم الإعلان عن تأسيس استوديو الفن هذا، وسـط حضور جمهور راق محب للفنون ،وتم تقديم الضيوف والتعريف بهم وتبادل الهدايا الرمزية التذكارية من كل بلد .هدايا تعكس تعلق كل ضيف بموطنه وحرصه على تعريف الآخر بشيء عريق من بلده يهديه لإنسـان عزيـز تعد المراحل القادمة بمشاريع فنية واعدة مهمة تسلم إحداها إلى الأخرى في تواصل إبداعي رائع.

وكان الإعـلان عن التعاون الثنائي بين المبدع الصيني زيمو Cui Zimoوالفنان الألماني أندرو هلمينغAndrew Helming بداية الانطلاق في هذا المشـروع العظيم .لم يكـن هذا الحدث العظيم بمعزل عن المنظمة الدولية للفن الشـعبي ودورها فـي تحقيق هذا التواصل بين ممثليها من الشـرق والغرب المتمثلين في المدعوين من الدول المختلفة التي ذكرناها سابقا.

فكان لحضور نائب رئيس المنظمة والمسؤول عن الشرق الأوسط وشمال إفريقيا والمنسقة العامة لشـمال إفريقيـا دورهما في إثراء هذه المناسـبة وإضفـاء المزيد من التواصـل الدولي بين مختلف الثقافـات. فكان كل ذلك رمزا لحـوار الثقافات في أجلى مظاهره وأرقى مسـتوياته.ولم يدخر منظمو

هذه المناسبة جهدا في التعبير عن سعادتهم بذاك الحضور وتشرفهم باستقبالهما في مثل تلك المناسبات.

كان برنامج الزيارة يهدف إلى المرور بعدة أقاليم بهدف التعريف بهذا المشروع وترك بصمة فنية جماعية لكل الحضور حتى يظل الحدث خالدا في ذهن الضيوف والبلد المضيف على حد سواء فتمت زيارة مناطق عدة أذهلنا جمالها الطبيعي وحفاوة سكانها وسرعة الاندماج مع الآخر للتعرف عليه ومبادلته التحايا للتقرب منه ومعرفته .فلا يمكننا أن ننسى مدينة قيزو العجيبةGuizou ورحلتنا الممتعة إلى قييان Guiuyang واطلاعنا على صناعة الورق التقليدي التي تعرف بها تلك المنطقة والتي يعشق الفنان زيمو اعتمادها في أعماله .كان يمسك بذاك الورق بكل حب وكأنه يراه لأول مرة يشمه حينا يجرب الرسم عليه حينا آخر وفي عينيه شغف الأطفال عندما يلتقون شيئا عزيزا عليهم يثير في أنفسهم وقلوبهم ذكريات لاتمحى.

وكنا جميعا ننظر في كيفية إعداد ذاك الورق بكل شغف منكبين على النظر إلى كل مراحل إخراجه حتى لا تضيع أي لقطة منه ومازالت أنوفنا تعبق برائحة عجيبة وعيوننا تتخللها تلك المشاهد الساحرة المفعمة بعبق التاريخ الذي لم يفقده التطور الصناعي والتكنولوجي للصين سحره وقدسيته. استقبلنا العمال البسطاء في ذاك المكان بابتسامات لا تنسى وبحفاوة نادرة وحاول كل الضيوف القيام بتجربة إعداد ذاك الورق الذي يتطلب جهدا وحبا في الآن نفسه لذاك العمل التقليدي الجميل.

وبعدها اطلعنا كذلك على متحف تراثي جميل تضمن أدوات الصيد ومختلف أدوات الحلي والألبسة وأدوات الحياكة والخياطة والفلاحة وغيرها مما يعكس تمسك هذا البلد بتراثه عبر مختلف الأزمنة وحرصه على توثيق وتثبيت كل جهد إنساني عبر كل الأحقاب.

كان الوقت يمر بسرعة مذهلة وكان الجميع حريصا على توثيق ما يرى ويسمع بالصورة والفيديو وكل وسائل التصوير الحديثة المختلفة

كأننا خائفون من الزمن يمر ويفني تلك اللحظات الساحرة التي تجمع نخبة من المبدعين ،من أنحاء مختلفة من العالم لا تريد أن تفترق وتحاول أن تخلد شيئا يجمع بينها لا يزول مع مرور الزمن.لذلك كان كل منا سعيدا بوضع لمسته في كل مكان نمر به،لمسة الوفاء للمكان والاعتراف بالجميل للمضيف وعربون صداقة متواصلة بين كل المبدعين.

فكان كل مكان نزوره يتوج بلوحة جميلة على ذلك الورق العجيب يوقع عليه كل المبدعين الحاضرين في هذه الرحلة العجيبة رمزا لتواصلهم وعربون عقد الاتفاق بينهم وذكرى خالدة لمرور هؤلاء بذاك البلد أو غيره، حدث هذا بجملة من المتاحف والأسواق التقليدية في قرية دانزهاي Danzhai الجميلة وفي تلك المدرسة العجيبة في أعلى الجبل حيث التقينا براءة الأطفال بابتساماتهم الرائعة وبحفاوتهم المعهودة في مثل تلك القرى ترى ثراء بشريا نادرا لمسناه في ابتساماتهم وفي ضيافتهم واطلاعنا على طعامهم التقليدي

وطرق استقبالهم لضيوفهم بالأغاني والموسيقى التقليدية الساحرة التي تشعر الضيف أنه ماعاد كذلك بل صار واحدا منهم.شعرنا بهذا كذلك في قرية ميـاوMiao في جمال طبيعتها الخلاب وطيبة أناسها وحلاوة استقبالهم.

تشعر في كل مكان تمر به بسحر لا يوصف تطالعك حقول الأرز من كل مكان وترى الناس في تلك القرى لا يستغنون عن أدواتهم الفلاحية التقليدية،هي شهادات حية على التمسك بتلك التقاليد والإصرار على عدم التخلي عما ورثوه عن أجدادهم.

كنا في كل بلد نمر به تتبادل هدايا بسيطة تذكارية بين الضيوف والمضيفين وكنا نستقبل بالأغاني والابتسامات التي تعد أروع هدية ننقلها في قلوبنا عن حفاوة أهالي قييان Guiyang أو نذكرها من رحلتنا من ذاك البلد إلى مدينة شنقدو Chengdu وزيارتنا لمركز المحافظة على التراث والصناعات التقليدية هناك بمدينة لودياي Luodai Town .

ولا ننسى كذلك رحلتنا من شنقدو Chengdu إلى مدينة تايووان Taiyuan ولقاءاتنا المثمرة الواعدة بمسؤولين ثقافيين ومبدعي الجهة وزيارتنا العجيبة لمدينة الصين القديمة الشهيرة بمدينة بنقياو Pingyao وزيارتنا لبعض المعابد الشهيرة الواقعة في مناطق عجيبة ساحرة لا تنسى.

ذكرياتنا عن هذا البلد العظيم كثيرة وكثيرة هذه بعض منها عدنا محملين بهدايا فنية رمزية رائعة وبلقاءات إنسانية لاتمحى.

فكيف ننسى عرضا موسيقيا راقصا لفرقة من الصم والبكم. فقد أذهلونا بعرضهم وبحفاوتهم وابتساماتهم الجميلة،كانوا مستغربين هذه الزيارة من أناس من بلدان مختلفة محملين بهدايا جميلة أنستهم للحظة همومهم ومشاغلهم كانت الحيرة بأعينهم والاستفسارات شتى على ألسنتهم وكانت إيما Emma تعرفهم بالضيوف واحدا واحدا وسرعان ما تحولت هذه اللحظات البسيطة من الفرح

والغناء والموسيقى سعادة وصداقات لن تمحى من ذاكرتنا ولن ينساها هؤلاء الفنانون الصغار.

فلن ننسى أبدا جمال طبيعة المدن الصينية التي زرناها وجبالها الشاهقة وطرقاتها الممتدة الخارقة لتلك الجبال وجسورها العجيبة وبيوتها الخشبية التقليدية وغيرها مما يشد الناظر ويسحره يخيل للناظر أحيانا أنه وسط لوحة فنية عجيبة لا يعتورها أي نقص أو خدش لفساحة الأماكن وصفاء الألوان وتناسق الخطوط والمرتفعات.لكن هذا الجمال لم يقتصر على الطبيعة والمدن والبناءات فحسب بل تجاوز ذلك ليشمل قلوب من عرفنا من فنانين مبدعيين وأناس طيبين بسطاء وأطفال أبرياء.

فحفاوة الاستقبال وابتسامة كل من يعترضك لا تقل جمالا وثراء بل تكمل كل تلك الصورة التي علقت بقلوبنا وأذهاننا عن ذاك البلد وشعبه ويجعلنا نتوق إلى العودة إليه لنزداد اطلاعا على هذا البلد ونكتشف الجديد مما لم نكن نعلم.

لقد كانت تجربة رائعة فريدة لا تنسى ولعل الأبقى والأهم فيها أنها جعلتنا نؤمن مجددا أن ما يفعله الإبداع والفن بالناس في سبيل اتحادهم وتواصلهم قد تعجز عنه السياسات المختلفة في كل أنحاء العالم.فإلى كل المبدعين الذين سهروا على تحقيق هذه الرحلة التقدير والثناء.وإلى كل فنان أو إنسان هدفه الأسمى تقريب الشعوب والإعلاء من قيمة الإنسان الإجلال الإكبار.

celui des villages qui se trouvent aux abords des oasis voisines, comme les villages du Djérid ou de la région de Gabès, pas plus qu'il ne diffère des formes urbaines des villes arabes du Moyen-Age.

Chaque village est entouré d'une muraille doublée d'une tranchée. Ces fortifications existaient encore au milieu du XIXe siècle dans le village de Bazma, alors que la tranchée qui faisait le tour de l'ancienne Kébili est devenue, en 2003, une route de ceinture. Les murailles comportent soit une seule, soit plusieurs portes selon l'étendue du village. Le village de Bichri était, par exemple, ***entouré d'une muraille rocheuse et comptait six portes***, alors que le village de Jaziret Louhichi n'avait qu'une seule porte que l'on appelle toujours la porte de la muraille. Ces fortifications étaient, pour l'essentiel, destinées à défendre le village, en raison de l'insécurité et de l'anarchie généralisée qui régnaient, notamment au cours des XVIIIe et XIXe siècles.

Le plan des villages se fonde dans sa conception sur le centralisme. La mosquée et le souk se trouvent au point de convergence des quartiers d'habitation, comme on le voit, par exemple, dans le village du Vieux Kébili où ***« la mosquée avec son humble minaret se trouve au centre du village, avec sur son côté ouest la place qui tient lieu de souk et où se trouvent la plupart des commerces... »*** De cette place partent des ruelles plus ou moins étroites et tortueuses, d'ailleurs souvent couvertes – et, dans ce cas, les gens les appellent bortals (arcades) – pour protéger les gens de l'ardeur du soleil et des vents qui soufflent fort.

Ce réseau de ruelles permet l'exploitation maximale de l'espace disponible, l'interaction entre espace public et espace privé et le contact entre les différents quartiers. Ceux-ci se répartissent sur une base tribale autour du centre du village. Ils se caractérisent par la densité des bâtiments adossés les uns aux autres, fermés sur eux-mêmes et quasiment identiques pour la hauteur car ne comportant qu'un seul étage.

Le village compte quelques édifices publics, comme la mosquée qui se caractérise par son minaret de dimension modeste et sa superficie réduite ainsi que par les zaouïas (mausolées) qui sont nécessairement surmontées d'un dôme et se trouvent généralement à proximité de la ou des porte(s) de la muraille. Ces bâtiments ne diffèrent pas de ce que l'on trouve dans les autres régions ; ceux qui sont destinés à l'habitation ne se distinguent non plus que par de rares variantes. La maison traditionnelle est généralement liée, au plan architectural, à la culture du groupe, à la vie quotidienne des individus ainsi qu'aux données climatiques et économiques de la région.

# L'HABITAT TRADITIONNEL DANS LES VILLAGES

## DES OASIS DE LA REGION DE NEFZAOUA DANS LE SUD TUNISIEN

**Mohamed El Jaziraoui** (Tunisie)



**La région de Nefzaoua, qui se trouve au sud-ouest de la Tunisie, compte de nombreux témoignages matériels et immatériels de l'héritage populaire. Citons les cultures et la végétation qui constituent la richesse des vastes oasis ancestrales : celles-ci ont fourni diverses matières qui ont servi de base à de nombreuses formes d'artisanat, comme la menuiserie ou le tissage des fibres végétales.**

La maison constitue l'une des principales caractéristiques du patrimoine architectural, qu'il s'agisse du tissu urbain traditionnel des villages ou de l'adaptation des formes de l'habitat à l'environnement et au mode de vie des populations. La mise en valeur des matériaux naturels disponibles dans la région joue à cet égard un rôle important, en raison de leur utilisation intensive et de leur contribution à la conception architecturale des demeures.

Le tissu urbain traditionnel des villages de Nefzaoua ne diffère pas de

ment servir à se protéger contre certains phénomènes naturels qui suscitaient l'effroi.

On peut donc considérer tout instrument produisant un son que l'homme peut moduler à sa guise comme un instrument de musique propre à accompagner le chant sous toutes ses formes. L'homme s'est en outre servi, depuis la nuit des temps, de ses mains et de ses pieds pour rythmer et structurer ses performances musicales. Il a ensuite utilisé les instruments à percussion qu'il a, peu à peu, développés. Il a créé tablas, tambours et tambourins de toutes formes. Quant aux instruments à vent, les plus anciens ont été fabriqués à partir d'os ou de pieds de canne de divers calibres. L'un des deux bouts était laissé ouvert tandis que l'autre était fermé. Ces instruments ont connu un développement prodigieux et le bout qui était fermé est devenu ouvert, comme c'est le cas pour le nay ou le mizmar (types de flûtes en usage dans les pays d'orient). Ces instruments à vent ont été, par la suite, fabriqués avec du bois, du cuivre et divers autres métaux.

L'inventivité des hommes ne s'est pas arrêtée là. Les branches des arbres ont été assouplies et rendues ductiles, ce qui a permis de fabriquer des cordes, lesquelles ont été fixées à des caisses « sonores » – et c'est ainsi que les instruments à cordes ont pu voir le jour. Tous ces outils ont évolué et se sont diversifiés, tant pour la forme que pour les dimensions, au gré du mouvement de la civilisation. L'homme a, dès lors, commencé à prendre conscience de la valeur des sons et à mesurer le potentiel artistique des différents instruments et l'importance de leur interaction.

Notre réflexion sur la variété des instruments de musique s'inscrit dans le cadre des diverses classifications opérées dans ce domaine, qu'elles se fondent sur la fonctionnalité des instruments à cordes ou à percussion ou sur les matériaux de base ayant servi à leur fabrication ou encore sur leur origine géographique, qu'ils viennent d'orient ou d'occident. Cette variété peut induire d'autres types de classification, comme de considérer telle musique comme populaire et telle autre comme traditionnelle. Chaque spécialiste a, au fond, toute latitude pour traiter de la question de la variété des instruments et d'opérer le classement qu'il estime le plus approprié.

# SUR LA VARIETE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Younes Soltani(Tunisie)

L'homme a réussi depuis les temps les plus anciens à transformer certains matériaux fournis par la nature en instruments générant de sons musicaux.

Il a ainsi fabriqué avec des troncs d'arbres des tambours de diverses formes, créé des instruments à vent en perçant des trous dans des os et inventé bien d'autres outils qui, si primaires ou primitifs soient-ils, lui ont permis de produire des sons et de lancer des appels vers le lointain.

Certains de ces instruments étaient sans doute liés à la superstition et témoignaient d'une volonté de vaincre la peur face à une nature hostile ; ils produisaient des sons propres à terrifier ces bêtes sauvages qui étaient pour l'homme primitif une source de terreur ; certains devaient égale-

d'un contrat moral non écrit mais implicitement accepté par les enfants qui s'y soumettent spontanément.

Quel est, au fond, l'intérêt des jeux populaires ?

Au cours de la dernière période, les jeux électroniques et les imitations d'armes à feu ou autres que l'on trouve sous les formes les plus diverses, fusils, pistolets, poignards, épées, armes aux rayons laser – qui peuvent parfois endommager les yeux des enfants –, ont connu une expansion sans précédent. Les fabricants autant que les agences de publicité n'hésitent pas à promouvoir des jouets coûteux et sans grande utilité. Au contraire, ils ont recours aux technologies et recherches les plus poussées pour mieux comprendre la mentalité et les attentes des enfants, garçons et filles, introduisant sans cesse des innovations et des perfectionnements aux produits qu'ils mettent sur le marché.

Il s'agit là d'un grave problème que l'on ne peut résoudre que par le retour à notre patrimoine ancien pour remplacer ces jeux venus de l'étranger et dont nous ne savons rien de plus que cette fièvre de violence qu'ils suscitent chez nos enfants. En ressuscitant cet héritage ancestral, jeux et jouets réconcilient l'enfant avec l'histoire de la nation, cette histoire qu'il est de notre devoir de patriotes d'œuvrer à sauvegarder.

### *Pour classer les jeux populaires :*

Les Archives nationales du folklore égyptien ont pris l'initiative de collecter et de documenter ces jeux populaires. Divers classements ont été proposés, dont celui du Dr. Houssam Mohseb, Professeur à l'Institut Supérieur des Arts Populaires.

Ce classement se fonde sur la nature

et non pas la fonction de chaque jeu :

1) Les jeux de circonstance.

2) Les jeux de compétition.

3) Les jeux de loterie et de réflexion.

4) La chasse et la pêche.

5) Les jeux de cartes.

6) Les jeux de hasard.

7) Les jeux d'adresse physique.

8) Les jeux aquatiques.

9) Les jeux initiatiques.

10) Les jeux d'imitation.

11) Les jeux musicaux.

Les jeux populaires sont de plusieurs types et prennent diverses formes ; ils sont exercés à tous les âges de la vie, le plus souvent de façon collective, ils ont une portée didactique et sociale, sans parler du plaisir et de la détente qu'ils procurent. L'enfant qui ne joue pas est un enfant qui n'a pas de vie.

# LES JEUX POPULAIRES EN EGYPTE ET DANS LE MONDE ARABE

Ashraf Saad Nakhla( Égypte)

**Les jeux populaires constituent une tradition sociale que les enfants se transmettent, de génération en génération. Le jeu est chez l'enfant une disposition innée, naturelle ; il est nécessaire à sa vie, c'est pour lui un moyen de dépenser le trop plein d'énergie que dégage son corps. C'est aussi une source de plaisir qui permet à l'enfant de s'épanouir.**

Dans le dictionnaire de l'éducation, le jeu est défini comme une activité, orientée ou non, qui occupe de façon plaisante les loisirs de l'enfant et lui procure des moments de détente. Les adultes y trouvent un moyen pour développer, à différents niveaux, la personnalité et le caractère de leurs enfants.

Les jeux populaires sont exercés en plein air, dans les rues, sur les places publiques, dans les champs, devant les maisons, dans la cour de l'école… Le jeu est organisé de façon subjective et se trouve soumis à des règles auxquelles les joueurs se soumettent sur la base

tion sur les aléas de l'existence et offrent une image vivante des chagrins que chacun rencontre dans son existence et qui font que nul ne peut connaître la félicité sans que la vie ne vienne à lui rappeler combien elle peut être cruelle et implacable.

Sakaba n'est pas, néanmoins, une chanson exclusivement consacrée au chagrin ou à l'amour. Elle raconte, comme toutes les chansons que les hommes se sont transmises à travers les âges, les heurs et les malheurs du temps, les efforts et les problèmes que chacun a dû affronter dans les diverses situations. Mais ce qui lui confère sa charge élégiaque particulière c'est la qualité d'émotion dont sa rime est porteuse et non pas la signification des mots employés dans les différents couplets et qui ne sont pas si éloignés de ceux que l'on trouve habituellement dans les autres chansons.

Hymne à la tristesse, disions-nous, sakaba est une chanson proche de la sensibilité féminine car particulièrement adaptée à la voix de la femme. C'est la comptine que chantent les mères à leurs enfants pour les endormir, le poème que psalmodient les grands-mères pour évoquer les années révolues et la chanson que fredonnent les adolescentes pour dire la séparation ou l'amour déçu.

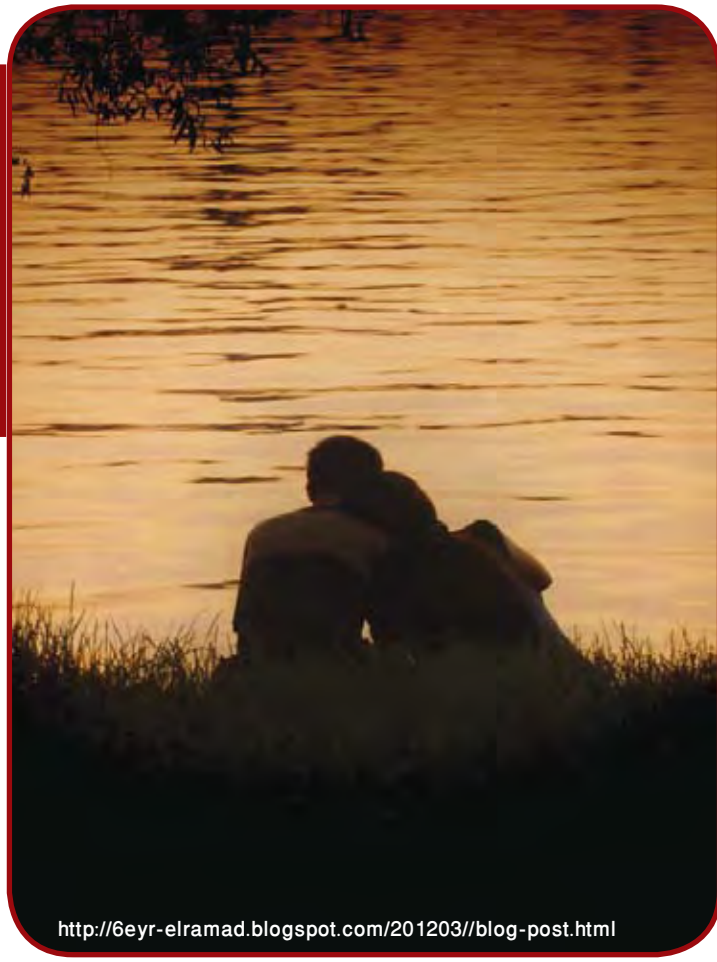
Les hommes, pour leur part, la chantent lorsqu'ils travaillent la terre en solitaires, mais on ne les verra guère la reprendre en chœur. Quant à la danse de la debka (danse orientale rythmée par les pieds des danseurs frappant le sol en cadence), je dirais que, dans le passé, les gens étaient capables avec leurs instruments de musique rudimentaires d'adapter à la danse n'importe quelle mélodie, le chant lui-même étant exécuté par une voix féminine de manière à garder toute sa grâce et sa charge émotionnelle.

http://6eyr-elramad.blogspot.com/201207//blog-post_04.html

# LA CHANSON SAKABA

Selima Feryal Achwiki ( Syrie )

**Je crois que s'il existe une chanson qui n'a pas besoin d'être expliquée c'est bien celle-là. Tenter de lui trouver un sens autre qu'immédiat ce serait agir comme celui-là qui a fini, après de grands efforts, par expliquer l'eau par l'eau.**



http://6eyr-elramad.blogspot.com/201203//blog-post.html

La chanson appelée Sakaba, avec sa rime merveilleuse, chaude et ouverte comme une vaste fenêtre, ne t'entraîne pas seulement de façon spontanée vers ce qui en est la ligne mélodique, elle t'emporte toujours plus haut, toujours plus loin dans les sphères de sa rime qui se prolonge à l'infini. Ses mots sont un appel aux yeux pour qu'ils versent des larmes abondantes (en arabe : sakaba signifie verser) sur les êtres chers après la séparation. C'était, au départ, la chanson par excellence des moments de tristesse, puis elle a été détournée vers d'autres propos.

Si nous disions que les strophes de sakaba sont comme des larmes versées à flots, nous ne serions pas loin de la vérité car cette chanson est considérée comme l'une des cantates élégiaques dont les femmes entonnent fort souvent des passages qui vous remuent si profondément que vous pleurez à chaudes larmes. Ces épanchements sont en fait considérés comme un remède efficace pour les cœurs alourdis par l'accumulation des chagrins, par toute cette masse de tristesse qui a fini par se former et que seule la chanson élégiaque est capable d'ébranler et de dissiper en offrant à l'âme une échappatoire qui lui soit un nouveau chemin d'espérance.

D'un autre côté, certains des couplets de cette chanson constituent une médita-

la tradition islamique, nous dirons que nos ancêtres n'appartenaient pas à une société idéale et n'avaient rien d'exemplaire dans leur comportement. Ils constituaient un peuple comme les autres où régnaient le bien, le mal, la cruauté… Quant à ceux qui considèrent le patrimoine comme une activité sans intérêt ou puérile, on peut résumer leur attitude par cette formule : « le patrimoine est devenu source d'emploi pour les inactifs. » Journaux et médias, jeunes et personnes âgées, clubs, agences et hôtels, Arabes et étrangers, tout un chacun a levé l'étendard du patrimoine, certains à bon escient, et ils ont bien mérité de cet héritage ancestral, le reste non.

Ressusciter le patrimoine populaire ancestral qui est profondément enraciné dans notre être social c'est œuvrer à collecter ces pratiques qui se sont développées sur la base de nos croyances islamiques, la limite étant, ici, l'attitude moderne à l'égard de ces comportements à caractère populaire, comportements émanant de modèles culturels qui sont ceux du peuple. Une telle entreprise requiert une grande prudence, compte-tenu de l'approche touristique et sociale que l'on peut avoir de la culture populaire et des risques de destruction de l'héritage culturel arabe, écrit aussi bien qu'oral, que l'on court en insistant sur la spontanéité, la simplicité, la bédouinité et en minorant le rôle que joue l'intellectuel révolutionnaire et novateur dans la vie de notre nation, cet intellectuel dont la créativité est niée – ce qui va à l'encontre de la réalité vécue, l'héritage populaire se fondant à la fois sur la simplicité et l'abstraction.

Les devinettes sont un des domaines de la littérature populaire. Elles sont partie intégrante de la culture du peuple et l'expression de sa culture matérielle, intellectuelle, spirituelle et sociale. La devinette, en tant que jeu de questions et réponses, donne une image particulière de la spécificité de la culture populaire d'une société donnée. Les spécialistes de la littérature populaire abordent les devinettes en tant qu'elles sont une forme d'expression littéraire au sein d'une société donnée, outre qu'elles sont en soi la représentation de certains aspects de la vie sociale et la mise en valeur des aptitudes intellectuelles les plus hautes.

L'homme a pratiqué les devinettes depuis la nuit des temps ; il a toujours aimé associer des formules contradictoires fondées sur une certaine gymnastique de l'esprit. Devinettes et autres jeux consistant à donner des noms similaires à des choses différentes ou très éloignées les unes des autres ouvrent sur des réponses dont la simplicité déconcerte l'auditeur lancé à la recherche de réponses complexes à des formules sibyllines ou hermétiques.

Innombrables sont les devinettes. Leur forme et structure linguistique diffèrent d'un milieu social à l'autre. Elles traitent de sujets qui reflètent la vie intellectuelle au sein de l'espace où elles ont vu le jour. Les devinettes sont considérées, à l'instar des proverbes et dictons, comme l'une des formes les plus anciennes de la littérature populaire.

Formulées dans le dialectal de la région ou du pays, elles s'adressent à l'élite comme au commun des hommes. La large diffusion qu'elles connaissent autant que leur impact sur le parler courant leur ont conféré une image de sagesse qui suppose l'adhésion du destinataire à son propos. Ne sont-elles pas la quintessence des efforts, individuels aussi bien que collectifs, des hommes pour développer leur intelligence ?

# LES DEVINETTES

## EN TANT QUE MANIFESTATION DE LA CULTURE POPULAIRE

Aziz El Arbaoui (Maroc)

**Les devinettes, proverbes, coutumes, traditions, habits, cuisine(s), logements font partie de la culture populaire. Ils sont aussi un trait d'union entre le passé et le présent et représentent pour les individus et les groupes sociaux une marque identitaire vivante.**

La culture populaire est également présente, sous différentes formes, dans la poésie, le théâtre, le cinéma, les arts plastiques, la chanson ainsi que dans la vie de tous les jours. Elle trouve à s'inscrire dans les textes et les œuvres autant que dans le mode de vie des gens.

On peut maîtriser et orienter les éléments constitutifs de la culture populaire de façon à transformer cette culture d'une machine en panne en un moyen d'action capable de faire bouger les choses inertes, voire en un discours fondamental au milieu des discours adoptés par les élites agissantes qui ont la capacité de faire la différence, de franchir le seuil de la culture savante et d'en bousculer les structures immobiles.

Sur le plan local, une vision minorante continue à prévaloir en ce qui concerne le rapport aux composantes de la culture populaire. Les élites regardent avec une certaine morgue cette culture, et l'université ne lui accorde qu'une place réduite dans ses cursus. Quant aux institutions compétentes en la matière, elles ont une attitude opportuniste à l'égard de cette culture et ne s'en préoccupent qu'à l'occasion de manifestations saisonnières. Du reste, lorsqu'ils y ont recours ce sont toujours ses formes les plus dégradées qu'elles mettent en valeur. Il en résulte une sorte d'hostilité méthodique à l'égard de ce qui fait la spécificité des Marocains, comme si cette spécificité était la face honteuse ou la manifestation la plus puérile de l'identité du groupe et de ses occurrences individuelles.

La culture populaire constitue ainsi une sorte de déchetterie pour un discours qui se constitue sur la base de priorités bien déterminées. Elle n'est pas un héritage provenant de l'ethnologie occidentale. Elle est le point de fixation de cette tradition islamique qui fait la distinction au sein de la société musulmane entre deux catégories : le commun des hommes, c'est-à-dire les ruraux (bédouins) et les couches inférieures de la population des villes ; et l'élite, c'est-à-dire les savants, les hommes politiques et les populations instruites.

Il existe un dicton qui dit : « Tout ce qui est répandu n'est pas populaire, mais tout ce qui est populaire est répandu. » Et l'une des particularités du patrimoine est son caractère spécifique et local. C'est ce qui infirme le point de vue formulé dans le précédent paragraphe. Quant aux deux catégories que distingue

la classification de la matière poétique et narrative qui nous est parvenue concernant cette éminente personnalité historique.

Nous avons, en deuxième lieu, élaboré une description précise du cadre objectif dans lequel le Cheikh a produit ces œuvres en prenant en compte le niveau d'objectivité des narrateurs que nous avons sollicités ainsi que leur capacité à rapporter les faits et gestes et les productions poétiques qu'ils ont inspirées.

La troisième règle a consisté à interroger ces productions pour en dégager les significations et en expliciter les énigmes et symboles qui permettaient au(x) locuteurs(s) de transmettre aux auditeurs leur philosophie, leur point de vue, leur vision du monde en ce qui concerne les réalités sociales, politiques et morales de leur époque.

Pour bien cerner les différents aspects de la question nous avons adopté la technique de l'entretien non orienté. Nous avons entendu un ensemble de conteurs rapporter diverses productions poétiques libres inspirées en général par les problèmes et préoccupations des gens et structurées autour de récits et de thèmes poétiques divers transmis, de génération en génération, à travers des formes linguistiques ouvertes aux impressions et aux ajouts de ces conteurs.

En ce qui concerne leur organisation artistique et leurs significations symboliques, les œuvres ainsi réunies et analysées sont moins liées à un référentiel socioculturel stable qu'à une mémoire collective vivante et en constante évolution, du fait de l'émulation créée par le jeu de tous ces imaginaires qui tentent de faire revivre les faits et gestes les plus étranges et les plus évocateurs de tel ou tel cheikh. Ces œuvres surprennent, néanmoins, en plus d'une occurrence, par la singularité, voire l'hermétisme, de leur propos, surtout si l'on pense à la large diffusion de certaines images poétiques attribuées à ces cheikhs et rapportées à travers des modalités stylistiques étroitement liées à l'environnement socioculturel où elles ont vu le jour et auquel elles sont restituées.

# LES ŒUVRES ORALES DU CHEIKH ALI BEN AOUN

Férid Esseghiri (Tunisie)

**Le patrimoine oral des peuples et des communautés humaines a été un facteur essentiel dans la conservation de leur héritage matériel et de leurs spécificités culturelles.**

On le voit de façon encore plus claire à travers l'analyse des appartenances claniques ou familiales complexes et interactives qui sous-tendent la mémoire populaire mais aussi l'examen des composantes et des continuités linguistiques qui tantôt séparent, tantôt réunissent les membres du groupe mais demeurent, en dernière instance, la base de la pérennité de ce groupe, la source de sa formation et l'élément révélateur de ses secrets.

Tel est le cadre dans lequel se situe cette recherche fondée sur la collecte et l'établissement d'un ensemble d'œuvres et de matières relevant de cet héritage qui constitue une part importante du patrimoine populaire oral de la région du centre ouest de la Tunisie – un patrimoine qui demeure encore aujourd'hui vivace du fait que la mémoire des hommes a conservé ces œuvres non écrites et, à travers elles, des formes d'expression et de créativité qui constituent autant de jalons lumineux où bien des spécialistes voient d'indéniables contributions à l'édifice culturel arabe commun.

L'étude des poésies et propos attribués au Cheikh Sidi Ali ben Aoun a pour point de départ l'exploration de la mémoire populaire de ses descendants qui sont les gardiens des actes et des œuvres orales du Cheikh. Sont ensuite enregistrés les récits récurrents que la mémoire du groupe a conservés, en tant qu'ils constituent des documents relevant de ce que l'on pourrait appeler l'historiographie populaire du Cheikh telle que la région tout entière a pu nous la restituer.

Nous avons veillé à ce que notre analyse obéisse à trois règles essentielles :

La première consiste dans le collationnement du contenu des propos rapportés. Nous avons ainsi procédé à la collecte et à

que l'homme est un signe. C'est une autre façon de dire que l'homme et le signe qui lui est extérieur sont en réalité une seule et même chose… De sorte que la langue que je parle est la totalité entière de ce qui me constitue, l'homme étant la pensée en soi. » Sur la base de cette approche sémiologique et philosophique, l'homme est aussi un producteur de signes et c'est par ces signes qu'il a prise sur la sphère sociale qui est la sienne et qu'il est capable d'organiser selon un ordre et une évolution précis.

Sur cette base, la réflexion sur le discours mythique dans le neyrouz se fondera sur le principe que le neyrouz fait partie des signes que l'homme a inventés, utilisés et développés à travers les longues périodes historiques d'évolution des savoirs.

Pour autant que le mythe consiste en une suite de mots organisés en récit, ce récit se trouve imprégné de significations que lui confèrent des contextes bien déterminés auxquels s'ajoutent continuellement de nouveaux contextes et significations qui, avec le temps, s'additionnent les uns aux autres, à moins que ces contextes et significations ne perdent une partie de leurs anciennes significations et implications et ne soient reformulés en accord avec le temps présent ou avec un tout autre moment historique que celui de leur apparition. Le mythe que nous essayons de déconstruire et d'analyser est un récit imaginaire, en tant qu'il est, d'un côté, croyance, au sens intellectuel du terme, et, d'un autre côté, description linguistique et performance visuelle. C'est pour cette raison qu'il est classé en tant qu'art festif appartenant à tel lieu et à telle époque.

Tel est le point de départ de notre analyse de l'espace du discours mythique sous ses deux formes linguistique et non linguistique, une telle analyse ayant pour finalité de mettre en évidence les rapports de communication à l'intérieur du système du neyrouz, dans la mesure où celui-ci est signe, et entre le neyrouz et le récepteur du message à lui transmis au moyen de ce signe. Mais, pour arriver à l'étape de l'analyse du discours mythique, nous devons, dans un premier temps, donner une brève définition théorique de la nature et de la sémiologie du discours mythique.

# SEMIOLOGIE DU DISCOURS MYTHIQUE DE LA REPRESENTATION POETIQUE DE L'UNIVERS

## LE DISCOURS MYTHIQUE DE L'ART DU NEYROUZ EN TANT QU'EXEMPLE

Ayesha Aldarmaki (Oman)

**Si le monde consiste en un espace continu et un ensemble d'évolutions en chaîne, la langue et la pensée ont pour fonction de le redistribuer, conformément à leur propre structure, en thèmes et récits distincts les uns des autres qu'ils classent selon des hiérarchies, des catégories, des concepts.**

Chaque langue a sa propre manière de reproduire le monde en nommant les objets qui le peuplent, en organisant et en classant ses manifestations. En d'autres termes, chaque langue a une façon particulière de voir et de représenter le monde. L'individu qui réfléchit, sans en prendre conscience, aux sujets qui le préoccupent pense en fait « sous l'effet du pouvoir de la langue dans laquelle il a été élevé et dans le cadre de la vision du monde qui en est le substrat. » Mais les mots ne se contentent pas, à quelque système linguistique qu'ils appartiennent historiquement, de nommer les choses et de les distinguer les une des autres, ils vont plus loin : ils reproduisent, recréent, réinventent ces choses.

Celles-ci sont convoquées par l'esprit où elles sont en fait potentiellement présentes – même si elles ne sont pas visibles dans leur matérialité concrète –, d'une présence qui aurait la forme d'une image mentale, d'une représentation, d'une catégorie ou d'un concept, comme si elles étaient dotées d'une capacité à transformer en événement la nature des choses, à faire de l'absence présence et du réel une entité mentale. Ce système, l'homme l'invente en une suite cohérente de signes linguistiques ou non linguistique à travers lesquels – et par lesquels – il parvient à imposer son existence dans le réel et dans l'imaginaire. Par l'entremise de la langue il pénètre dans le monde réel mais aussi dans l'irréel dans la mesure où l'irréel se définit comme le champ du possible.

Ainsi, les signes que l'homme emploie et qui constituent sa pensée – même si la vie consiste en une suite continue de pensées – sont « la preuve

le monde arabe se trouve confronté à de nombreux problèmes et assiste avec une angoisse croissante à la montée de graves agitations qui menacent de le diviser et de complots qui visent à l'émietter et à le frapper au cœur même de son unité – de cet acquis irremplaçable que représentent l'harmonie et la cohésion de toutes ses composantes.

La recherche scientifique et la création intellectuelle et artistique exigent un certain degré de sécurité et de stabilité afin que l'esprit puisse disposer de la marge de réflexion et des moyens d'analyse et d'évaluation qui lui sont nécessaires, et que s'ouvrent à l'imagination les vastes espaces indispensables à l'essor de la création et de l'invention. Nous avons cru que les réponses aux appels à contribution que nous avons lancés pour que les chercheurs viennent enrichir cette Conférence internationale spécialisée par des travaux d'envergureint ernationaleallaient être peu nombtreuses,et qu'elles auraient du mal à atteindre le haut niveau sur lequel nous avons tablé dans nos planifications. Nousétions, en somme, dans la situation decelui-là qui a accepté un défi et se devait de l'assumer jusqu'au bout.

Quelle ne fut notre surprise devant cette ample et rapide adhésion que notre appel a rencontrée,mais aussi devant l'immensité de l'aire géographique que devraient couvrir les recherches proposées autour des différents axes ! Quelle ne fut, également, notre surprise de voir, parmi les postulants, les noms de tant d'éminentes personnalités du monde de la science et de la pensée que nous avons toujours rêvé d'accueillir !Tout aussi grande était, en même temps, notre surprise devant le nombre de travaux de nouveaux chercheurs, venus de différentes régions du monde, travaux dont nous ne pouvions imaginer qu'ils pussent être aussi denses, aussi pertinents, aussi respectueux des fondements de la recherche et en même temps aussi inventifs dans le traitement des sujets, aussi profonds dans l'analyse des cas, aussi exigeants au regard de l'éthique de la recherche. Le problème était réel pour nous, et il était d'une grande acuité.

Il a donc fallu s'arrêter longuement devant ce flux intense et diversifié de réponses à notre appel à participation. Il n'était pas raisonnable de programmer dans le cadre de la Conférence la totalité des propositions qui nous étaient parvenues, nous n'en avions ni le temps, ni les moyens. En outre, il nous fallaitprocéder à des vérifications, opérer des tris, élever encore plus haut la barre, au plan de l'évaluation scientifique, afin de rendre hommage aux travaux les plus achevés sans que pour autant des réalisations d'un excellent niveau ne se perdent dans la masse des propositions de qualité moindre.

Nous sommes à cet égard fiers du travail accompli par le Comité scientifique qui a passé les longs mois de l'été à lire et à relire, à examiner, à vérifier, et à comparer scrupuleusement, tant pour la forme que pour le contenu, les travaux qu'il avait entre les mains, avant d'en évaluer le niveau et de déterminer les moyens d'en assurer le rayonnement pour le plus grand bénéfice de la science.

Les résultats auquel le Comité scientifique est parvenu en ce qui concerne les recherches proposéesont constitué à cet égard une excellente indicationquant au niveau scientifique que devrait atteindrela Conférence. Ils portent en même temps les prémices d'un grand succès, pour autant que les travaux de la Conférence soient organisés dans tous leurs détails à un haut niveau de discipline et de professionnalisme. Tel est en tout cas le souhait de LA CULTURE POPULAIRE, et telle est notre aspiration à voir cet événement constituer un acquis pour le champ du savoir et un autre jalon sur le chemin du Bahreïn, qui va de victoire en victoire.

Puisse le Très-Haut guider nos pas.

**comité de rédaction**

## PRÉFACE

# LA CONFERENCE MONDIALE DU BAHREÏN ET LES AVANCEES TRIOMPHALES DE LA NATION

Nombreux sont les forums, conférences et réunions qui se succèdent dans le monde arabe. Chaque jour qui passe nous apporte des informations à leur sujet, et, bien souvent, nous assistons à l'un ou l'autre de ces événements et yapportons notre contribution. Les journaux et les autres médias s'en font régulièrement l'écho, mettant en lumière les questions toujours plus nombreuses que soulèvent ces rencontres et auxquelles les participants tentent de répondre en fonction des enjeux et défis du présent, dans un constant effort d'être à l'écoute de notre temps, et, autant que faire, en phase avec les progrès de la science dans le monde. Mais ces efforts inlassables ne sont pas toujours en mesure de pallier les insuffisances, quel que soit l'attachement des organisateurs à l'objectivité et à la transparence. Et c'est pourquoi nous avons estimé nécessaire, au moment où nous mettons la dernière main aux préparatifs de notre Conférence internationale sur LA CULTURE POPULAIRE ET LES DEFIS DE LA MONDIALISATION, de poser un certain nombre de questions afin de lancer le débat sur des points qui exigent d'être approfondis :

Est-il, d'abord, possible d'organiser dans notre monde arabe, un séminaire ou une conférence spécialisés d'un niveau international qui soit à l'abri du jeu des complaisances personnelles, des considérations officielles ou des passions partisanes, c'est-à-dire de rejeter tout ce qui serait de nature à faire plaisir aux uns ou à susciter l'ire des autres, à nous rapprocher de telle partie ouà exclure telle autre, au mépris de toute objectivité et de tout souci d'atteindre les objectifs recherchés ?

Pouvons-nous nous prémunir contre les reproches, voire les mouvements d'humeur des amis dont la sincérité ne fait pas de doute mais qui n'ont guère de rapport avec le domaine de spécialité qui nous occupe ?Pouvons-nous faire face à l'insatisfaction de l'un, aux critiques acerbes de l'autre ? Et nos amis seront-ils tous capables d'accepter sans colère ni sentiment d'injustice les décisions d'un comité scientifique spécialisé ?

Toutes ces questions nous ont longuement préoccupés, au sein de LA CULTURE POPULAIRE, alors que nous réfléchissions à la mise en œuvre d'une conférence scientifique ayant pour but d'apporterune contribution éminenteà la célébration de l'année du Bahreïn capitale de la culture arabe, à travers un ensemble d'activités et de manifestations spécialisées qui se tiendraient dans le cadre d'une Conférence internationale dont les travaux devraient constituer un véritable tournant dans les études folkloriques modernes.

L'idée qui a prévalu a été d'organiser cette Conférence sur la base des normes scientifiques qui seraient définies sous l'égide et à travers l'arbitrage d'un Comité scientifique formé d'experts et de spécialistes travaillant loin de toute ingérence.

Nul doute qu'une telle entreprise ne soit en elle-même une aventure complexe et coûteuse. Mais,en même temps, le but était qu'elle fût un pas en avant pour la science dont l'apport sera, assurément, par-delà les calculs et les réticences, positif.

Le deuxième sujet de préoccupation fut, pour l'essentiel, le choix de la date, à un moment où

# Culture Populaire

**LA CHANSON SAKABA**
Selima Feryal Achwiki

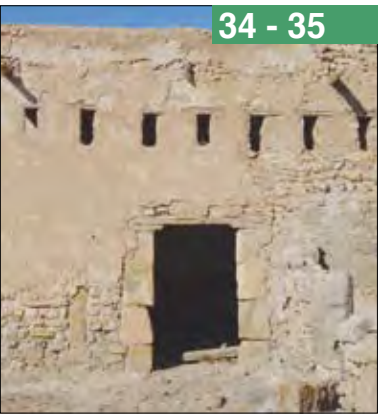
28

**LES JEUX POPULAIRES EN EGYPTE ET DANS LE MONDE ARABE**
Ashraf Saad Nakhla

30

**SUR LA VARIETE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE**
Younes Soltani

32



**L'HABITAT TRADITIONNEL DANS LES VILLAGES DES OASIS DE LA REGION DE NEFZAOUA DANS LE SUD TUNISIEN**
Mohamed El Jaziraoui

34


Les Conditions de publication:
La Revue "Culture Populaire" se doit d'accuelillir les travaux des chercheurs et académiciens de tout horizon. Les travaux de recherche approfondies doivent privilégier des thèmes relatifs, entre autres, aux sciences sociales, anthropologiques, psychologiques, linguistiques, stylistiques, musicales, mais appliquées au folklore et / ou en étroite liaison avec la culture populaire ainsi que les branches et spécialités y afférentes.
Revue. Chaque auteur selon les bases des salaires et primes retenus par la ainsi que son numéro de tél.


## Comité scientifique

| | |
|---|---|
| Ebrahim Abdullah Ghuloom | Bahreïn |
| Ahmed Ali Morsi | Égypte |
| Arwa Abdo Othman | Yémen |
| Parul Shah | Inde |
| Toufic Kerbag | Liban |
| George Frendsen | USA |
| Hessa Zaid Al Rifai | Koweït |
| Saeed Yaqtin | Maroc |
| Sayyed Hamed Huriz | Soudan |
| Charles Nikiti Oraw | Kenya |
| Scheherazade Qasim Hassan | Irak |
| chayma Mizomou | Japon |
| Abdelhameed Burayou | Algérie |
| Ali Borhana | Libye |
| Omar Al Sarisi | Jordanie |
| Gassan Al Hasan | Émirats Arabe Unis |
| Fazel Jamshidi | Iran |
| Francesca Maria | Italie |
| Kamel Esmaeil | Syrie |
| Carmen Padilla | Philippines |
| Layla Saleh Al Bassam | Arabie Saoudite |
| Namer Sarhan | Palestine |
| Wahid Al Saafi | Tunisie |
| Nicholes Sariss | Grèce |

## Comité des Conseillers

| | |
|---|---|
| Ahmed Al Fardan | Bahreïn |
| Ahmed Abdelrahim Naser | Soudan |
| Barwin Nouri Aref | Irak |
| Jassem Mohammed Harban | Bahreïn |
| Hasan alshami | USA |
| Hasan Salman Kamal | Bahreïn |
| Saeeda Azizi | Maroc |
| Radhi El Sammak | Bahreïn |
| Saleh Hamdan Al Harbi | Koweït |
| ali Ebrahim aldhow | Soudan |
| Lisa Urkevich | USA |
| Abdulhameed Al Muhadin | Bahreïn |
| Abdulla Hasan Omran | Bahreïn |
| Mubarak Amur Al Ammari | Bahreïn |
| Mohammed Ahmed Jamal | Bahreïn |
| Mostafa Jad | Égypte |
| Mansor Mohd. Sarhan | Bahreïn |
| Mahdi Abdullah | Bahreïn |
| Safwat Kamal | Égypte |
| Asaad Nadim | Égypte |
| Muhyelddin Khurayyef | Tunisie |

**Ali Abdulla Khalifa**
PDG / Rédacteur en chef

**Mohammed Abdulla Al-Nouiri**
Coordinateur du comité scientifique / Directeur de rédaction

**Nour El-Houda Badiss**
Chef de recherches

**Firas AL-Shaer**
Rédacteurs de la section anglaise

**Bachir Garbouj**
Rédacteur de la section française

**Mahmoud El-Hossiny**
Directeur de Réalisation

**Zoukaa Jalal Sallam**
Secrétariat de rédaction / Relations internationales

**Miriam Leila Cox**
Coordinatrice des Relations Avec (IOV)

**Abdulla Y.Al-Muharraqi**
Le directeur Administratif

**Mutaz Al-Asadi**
Archives

**Nawaf Ahmed AL-Naar**
Admnistration de diffusion

**Khamis Z. Al-Banky**
Abonnements

**Yaqub Yosuf Bukhammass**
**Hassan Isa Aldoy**
**Sayed Faisal Al-Sebea**
Website Design And Management

**Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.**
Imprimeur

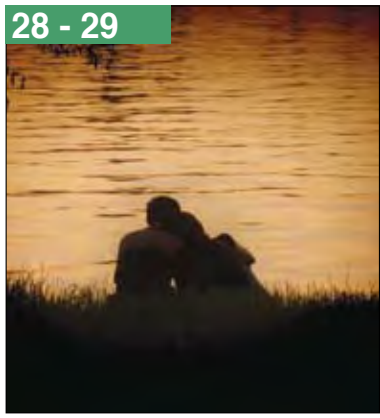
# Sommaire

**Préface** 20

**SEMIOLOGIE DU DISCOURS MYTHIQUE DE LA REPRESENTATION POETIQUE DE L'UNIVERS LE DISCOURS MYTHIQUE DE L'ART DU NEYROUZ EN TANT QU'EXEMPLE**
Ayesha Aldarmaki 22

**LES ŒUVRES ORALES DU CHEIKH ALI BEN AOUN**
Férid Esseghiri 24

**LES DEVINETTES EN TANT QUE MANIFESTATION DE LA CULTURE POPULAIRE**
Aziz El Arbaoui 26




## Appel à communication

Réglement et Conditions de publication:

La Revue "Culture Populaire" se doit d'accuelillir les travaux des chercheurs et académiciens de tout horizon. Les travaux de recherche approfondies doivent privilégier des thèmes relatifs, entre autres, aux sciences sociales, anthropologiques, psychologiques, linguistiques, stylistiques, musicales, mais appliquées au folklore et / ou en étroite liaison avec la culture populaire ainsi que les branches et spécialités y afférentes.

Traditional architecture in the villages of Nafzawa is similar to that in the villages of Qabis, Al Jarid and many ancient Arab cities. Each village has a surrounding wall; the wall of Bazma existed until the middle of the 19th century. The wall around ancient Kebili had a ditch and was turned into a ring road in 1903. The villages' walls have one or more gates; Bishri village had a stone wall with six gates, while Jazirat Al Wihaishi village had a surrounding wall with one gate, the site of which is still called 'The Gate in the Wall'.

For defensive purposes, the walls were usually built high and surrounded by ditches that could be filled with water when the villages were under attack. The gates were usually closed at night to protect the village.

Most of the villages are characterised by centralised planning with the mosque and market in the centre of the residential areas. Ancient Kebili is a good example of this type of planning; the main mosque is next to the market with commercial shops in the centre of the village. The main area leads to a series of alleys and narrow twisting lanes that are sometimes covered/ shaded, (these are known as Rital), to reduce the impact of the sun's heat and the wind.

The network of narrow lanes links the private and public areas of the village and connects the various neighbourhoods. Organised by tribe, the neighbourhoods around the centre of the village are characterised by one-storey buildings built close together.

The village includes public buildings such as the mosques, which are small with simple minarets and domes above the shrines, which are next to the gates in the walls. The traditional buildings are usually associated with the traditional culture of the group and planned according to their daily requirements, the economy and the climate.

# Traditional housing in the villages of southern Tunisia

Muhammad Al Jazirawi(Tunisia)

**Located in southwest Tunisia, Nafzawa is rich in material and non-material elements of folklore because agriculture in the ancient oases made raw materials available and made possible the practice of a wide range of traditional crafts, such as carpentry and various textile-related crafts.**

The housing of this region is considered an important feature of architectural heritage; it has a significant impact on life and it reflects adaptation to the climate and lifestyle. The traditional architecture in Nafzawa makes use of the available raw materials and their structural properties.

evolved into flutes, oboes and other woodwind instruments with two open ends. At a later stage, these instruments were fashioned from wood and metals such as copper. Man also softened twigs and used them as strings by fixing them to a box that amplified sound. This was the origin of stringed musical instruments, which developed into sophisticated instruments of different sizes and shapes. After he created musical instruments, man became aware of the value of music and he started to differentiate between the instruments and the music they created. This paper studies the typology of musical instruments and classifies them by functionality (into string or wind instruments etc.), by materials, by geographic distribution (primarily Western or Eastern), and into popular or classical.

# The diversity of musical instruments

Yunus Sultani (Tunisia)

In ancient times, man discovered that some raw materials could be used to produce sound. Tree trunks could be fashioned into drums, he could produce whistles by making holes in bones, and he made other primitive instruments to produce sounds for a variety of purposes. Instruments were used to call people who were far away, to repel animals or to dispel the evil of natural phenomena.

Any tool that produces sound and that can be played can be considered a musical instrument. In ancient times, man used his hands and feet to establish a tempo, then he started to use percussion instruments, which gradually developed into drums, cymbals and tambourines. Wind instruments started as reeds and hollow bones, then man made panpipes from reeds of different sizes with one end open and the other closed. Panpipes

Whether it is directed or not, play is designed to offer fun and entertainment, and adults use play to develop their children's personalities and behaviours. Traditional games are played in the open in alleys, public squares, fields, schoolyards and, unfortunately, in the street.

The games are self-regulated, and subject to conditions and rules that the players adhere to within an implicit ethical contract.

Why should we pay attention to folk games? Currently, there are many electronic games available. Shops sell rifles, pistols, daggers, swords and laser games that are harmful to children>s eyes. Nowadays, games manufacturers advertise useless, expensive games in a variety of ways; they use the latest technology and research to understand children, and they produce a constant stream of new products targeted at children without taking into consideration whether these products are good for children.

We should return to our heritage to replace games that encourage violence and that cause harm to our children; it is also our duty to pay attention to our heritage and to preserve folk games.

Classification of folk games

Egypt's National Archive of Folklore collected and recorded folk games using Dr. Hossam Muhsib's system of classification, which is based on the type of the game and not the game's function. Games are classified as follows:

1. Games for specific occasions

2. Competitive games
3. Guessing games and games which involve drawing lots
4. Hunting games
5. Paper-based games
6. Gambling games
7. Physical skills games
8. Water games
9. Cradle games
10. Imitation games
11. Singing games

Folk games may vary in type, by age group of the players or by educational and social functions, but they are all fun and entertaining for children.

# Folk games in Egypt and the Arab world

Ashraf Said Nakhla (Egypt)

Traditional folk games are passed down through the generations. As their spontaneity appeals to children and they meet children's psychomotor needs, folk games become an important part of children's lives.

# Iskaba: A traditional song

Selima Feryal Achiwiki (Syria)

http://talalshmr.deviantart.com/art/Tired-of-love-and-tears-169252870



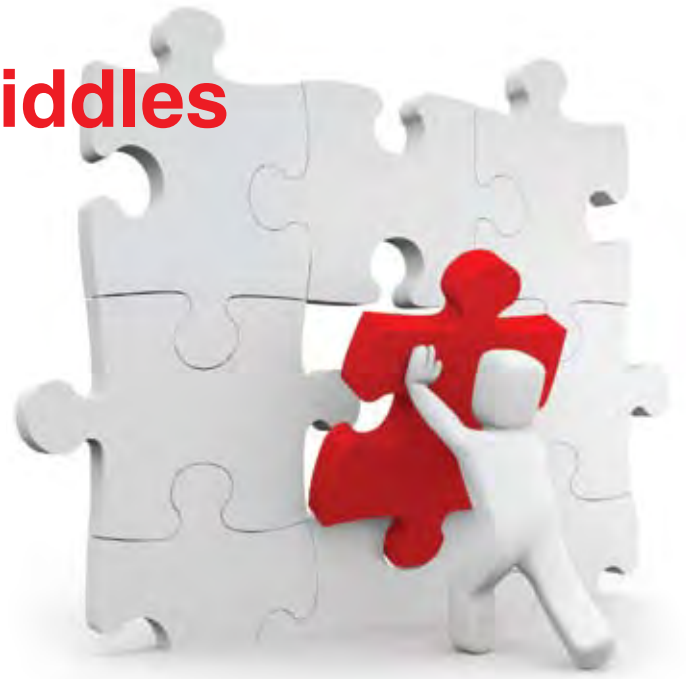
Iskaba is a traditional song of the Levant. With its beautiful rhyme, tender tone, and spontaneous rhythm, Iskaba appeals to many generations. The lyrics ask that tears be shed. Originally a song of grief, Iskaba has been adapted to serve other purposes.

Women used to sing Iskaba to touch people's hearts and to make them cry in order to relieve agony and depression, because they believed singing was a means of purification and that it brought hope. The song narrates memories of people who have departed; reinforcing the adage that no one is happy all the time.

Iskaba is a song of grief and love; a song of morals that describe people's suffering. The song has an elegant rhyme and gentle rhythm, so mothers sing Iskaba to lull their children to sleep, grandmothers sing it to reminisce about their pasts, and girls sing it to convey love or to bid farewell to their lovers. A man might sing Iskaba while he is working alone, but men do not usually sing it at gatherings.

# Traditional riddles

Aziz Al Arabawi (Morocco)



**Riddles, proverbs, customs, traditions, clothes, cuisine and architecture are all components of folk culture that connect the past to the present, and that help to form the identity of individuals and groups.**

Folk culture can take the form of poetry, theatre, cinema, songs, fine arts and writing; folk culture is also expressed in terms of lifestyle.

Components of folk culture can be used to create effective discourse. The educated elite still considers folk culture inferior; academic institutions do not pay it enough attention, and the concerned show only occasional interest. As a result, significant features of Moroccan cultural identity are ignored.

Folk culture represents two classes of Islamic society: the Bedouin and the urban lower classes; and the elite, who include scientists, politicians and educated people.

There is a saying, "Not all that is common is folklore, but all folklore is common." The most important characteristics of folklore are its specificity to a particular group and its local flavour. Reviving our heritage is a means of recapturing Islamic values and beliefs.

Riddles are manifestations of folk literature, and they represent distinct aspects of culture. Scholars study riddles as a form of literary expression by members of a society, because riddles reflect their environment and people's intellectual dexterity.

Although riddles are paradoxical, they always have simple, surprise answers. Folk riddles vary in style and syntax according to the environment in which they exist; they deal with topics that reflect the thinking in the area in which they originated. Like proverbs, riddles are among the oldest forms of literary heritage.

Riddles are expressed in colloquial language and directed at both the common man and the educated. Due to the spread of riddles and their power in the collective consciousness, they play a role of unquestionable wisdom.

Our approach to the poetry and sayings attributed to Sheikh Ali bin Aoun begins with questioning the folk memory of the new generation who keep his life and words alive. The goal of the research is to record that which is narrated in folk stories across the whole region.

The research has three main focuses. The first focus is an attempt to assess the accuracy of the content of the stories narrated about Sheikh Ali bin Aoun and his poetry. The second focus deals with the content of the stories and poetry and investigates the objectivity of the narrators. The third focus is the study of the oral heritage's meanings and symbols, which reflect social, political, and moral attitudes.

For a thorough understanding, the research used a critical comparison of the narrated poetry about people and their concerns, and the narrated stories.

The oral heritage that was collected, recorded and analysed relates to living collective memory rich in interesting stories, poems, and life events attributed to Sheikh Ali bin Aoun within the social environment and cultural heritage of his time.

# The oral heritage of Sheikh Ali bin Aoun

Farid Al Sughayri ( Tunisia )

**The oral heritage of nations and communities is as important as the material heritage to the cultural aspects of these nations and communities. Oral heritage represents collective folk memory in all its manifestations.**

The aim of this research is to collect and study the components of oral heritage in the central-western region of Tunisia, where the collective folk memory holds creative expressions that helped to form collective Arab culture.

In all languages, words do not simply describe things as they are; words also reproduce and create, so we find that many things and phenomena can be described brilliantly in words although they do not exist in the physical world.

As a semiotic system, language includes a series of linguistic and non-linguistic signs with which man can discuss and describe physical and imaginary phenomena. We can say that man is composed of his thoughts, that he is a collection of thoughts represented by signs, which makes language the very essence of human existence.

Nowruz is one semantic sign that people have created and communicated throughout history and it consists of several concepts within different contexts.

The legend of Nowruz has acquired new meanings in different eras, and it is possible that some meanings have been lost over time. This study aims to deconstruct both the linguistic and non-linguistic indicative signs of the legend of Nowruz in order to analyse and arrive at a better understanding of the legend.

# Legendary discourse of the folk conception of the Universe:

## Nowruz's legendary discourse in Oman's heritage as a case study

Ayesha Aldarmaki (Oman)

Every language has tools and ways of describing the world and naming things and phenomena. When a person thinks, he unconsciously does so using his mother tongue and its concept of the world.

However, we were surprised to receive prompt and geographically dispersed responses to our call for participation. We received positive responses from great scholars, thinkers and researchers from around the world; we received papers that reflect innovation and high academic standards, and that use respected scientific methods and techniques.

This unexpected response presented a real challenge, because we then had to examine the papers very carefully in order to choose the most outstanding.

I must congratulate the academic committee and express my deep appreciation for their work; the members of this committee spent their summer months scrutinizing the papers, biographies and credentials of the nominees in order to arrive at a fair assessment.

The committee's preliminary findings indicate that the academic standard of the submissions is high. If these standards are combined with professional organization and management, the event should prove a great success. That is the Folk Culture Journal's goal: to contribute to Arab and world culture; and to add to Bahrain's great achievements.

May Allah the Almighty grant us success,

**folk culture**

Editorial

# Folk Culture and the Challenges of Globalization

The Arab world hosts a large number of conferences, seminars and forums; we read and hear about many such events almost every day. All discuss cultural challenges, attempt to answer the most topical questions, and seek to improve and to keep up with cultural developments, but there have been shortcomings despite the organizers' eagerness to promote objectivity and transparency.

As we prepare for the international symposium entitled Folk Culture and the Challenges of Globalization, the following questions arise:

- Is it possible to organize a world-class specialized seminar or conference in our region, given that pleasantries and formalities are often observed at the expense of objectivity and the achievement of objectives?
- Can we avoid upsetting the friends who are not specialized in this topic at the symposium?
- Will everyone understand and accept the decision of the specialized academic committee?

A number of questions are raised when one is preparing for a folklore symposium; this is especially true when the symposium is intended to be a significant event in modern folkloric studies, and one that aims to contribute to the celebration of Bahrain as the Arab Capital of Culture 2012.

There is no doubt that the symposium's positive aspects will outweigh any negatives.

Our major concern is the timing of the symposium, which will be held while the Arab world suffers from painful issues and plots that aim to fragment society.

As with intellectual and artistic creativity, scientific research needs security and stability, clear thinking, and tools for analysis and reasoning to allow the imagination to innovate and create. We expected a limited response to our invitation to participate and present in-depth research studies. This posed a great challenge.

# I N D E X

12 - 13

**Folk games in Egypt and the Arab world**

Ashraf Said Nakhla

12

14 - 15

**The diversity of musical instruments**

Yunus Sultani

14

16 - 17

**Traditional housing in the villages of southern Tunisia**

Muhammad Al Jazirawi

16


springs of our ancestors' heritage which have always been the sanctuary we seek refuge in whenever our hearts overflow with yearning to vanquish our thirst. However, the more we drink from those springs, the thirstier we feel.

It is the hope to safeguard this tradition before it sinks in the abyss of oblivion and we lose its track.

## Subscription Fee

**Kingdom of Bahrain:**
- Individuals 5 BD
- Official Institutions 20 BD

**Arab Countries:**
- Individuals 10 BD
- Official Institutions 40 BD

| | |
|---|---|
| **EU Countries:** | - 60 Euro |
| **USA** | - 98$ |
| **Canada & Australia** | - 179$ |
| **Asia Southeastward** | - 150$ |
| **World Unfading** | - 150$ |

**Make cheques or money orders Payable to: Folk Culture**
**AC no. 01664472401 Standard Chartered Bank - Bahrain**


## Scientific Committee

| | |
|---|---|
| Ebrahim Abdullah Ghuloom | Bahrain |
| Ahmed Ali Morsi | Egypt |
| Arwa Abdo Othman | Yemen |
| Parul Shah | India |
| Toufic Kerbag | Lebanon |
| George Frendsen | USA |
| Hessa Zaid Al Rifai | Kuwait |
| Saeed Yaqtin | Morocco |
| Sayyed Hamed Huriz | Sudan |
| Charles Nikiti Oraw | Kenya |
| Scheherazade Qasim Hassan | Iraq |
| chayma Mizomou | Japan |
| Abdelhameed Burayou | Algeria |
| Ali Borhana | Libya |
| Omar Al Sarisi | Jordan |
| Gassan Al Hasan | UAE |
| Fazel Jamshidi | Iran |
| Francesca Maria | Italy |
| Kamel Esmaeil | Syria |
| Carmen Padilla | Philippines |
| Layla Saleh Al Bassam | Saudi Arabia |
| Namer Sarhan | Palestine |
| Wahid Al Saafi | Tunisia |
| Nicholes Sariss | Greece |

## Editorial Advisors

| | |
|---|---|
| Ahmed Al Fardan | Bahrain |
| Ahmed Abdelrahim Naser | Sudan |
| Barwin Nouri Aref | Iraq |
| Jassem Mohammed Harban | Bahrain |
| Hasan alshami | USA |
| Hasan Salman Kamal | Bahrain |
| Saeeda Azizi | Morocco |
| Radhi El Sammak | Bahrain |
| Saleh Hamdan Al Harbi | Kuwait |
| Abdulhameed Al Muhadin | Bahrain |
| Abdulla Hasan Omran | Bahrain |
| ali Ebrahim aldhow | Sudan |
| Lisa Urkevich | USA |
| Mubarak Amur Al Ammari | Bahrain |
| Mohammed Ahmed Jamal | Bahrain |
| Mostafa Jad | Egypt |
| Mansor Mohd. Sarhan | Bahrain |
| Mahdi Abdullah | Bahrain |
| Safwat Kamal | Egypt |
| Asaad Nadim | Egypt |
| Muhyelddin Khurayyef | Tunisia |

**Ali Abdulla Khalifa**
Director General / Editor In Chief

**Mohammed Abdulla Al-Nouiri**
Scientific Committee Coordinator
Editorial Manager

**Nour El-Houda Badiss**
Director of Field Researchs

**Firas AL-Shaer**
Editor of English Section

**Bechir Garbouj**
Editor of French Section

**Mahmoud El-Hossiny**
Art Director

**Zoukaa Jalal Sallam**
Editorial Secretary / International Relations

**Miriam Layla Cox**
(IOV) Communications Coordinator

**Abdulla Y.Al-Muharraqi**
Managing Director

**Mutaz Al-Asadi**
Archives Manager

**Nawaf Ahmed AL-Naar**
Distribution

**Khamis Z. Al-Banky**
Subscription

**Yaqub Yosuf Bukhammass**
**Hassan Isa Aldoy**
**Sayed Faisal Al-Sebea**
Website Design And Management

**Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.**
printer

# Folk Culture

**Editorial** 4

**Legendary discourse of the folk conception of the Universe: Nowruz's legendary discourse in Oman's heritage as a case study**
Ayesha Aldarmaki (Oman) 6

**The oral heritage of Sheikh Ali bin Aoun**
Farid Al Sughayri 8

**Traditional riddles**
Aziz Al Arabawi 10

**Iskaba: A traditional song**
Selima Feryal Achiwiki 11

## An invitation to write:

With the launch of the first issue of "Folklore Culture" magazine, the long-awaited dream has come true. The road to this end has not been a rosy one, yet it sheds light on the heart-arresting fascination and magical beauty of the dream.

It is a dream that tantalizes our human nature and eventually triggers in us the desire to investigate our folklore and cultural tradition whose richness is immaculate, and its diversity is boundless and priceless.

This tradition motivates the search for a way to comprehend our ego, at a time of perplexity and fear toward relating to the 'other' and making the 'other' relate to us. How can we achieve this goal amidst the varied stereotypes that endeavor to uproot us?

It is a universe of symbolism, imagination and characters that stir our lavish interest in going back to the endless

The message of folklore
from Bahrain to the World

With cooperation of International
Organization of Folk Art (IOV)

Folk Culture


**Published by:**

Folk Culture Archive
for studies, researches and publishing
Tel.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 000 94

**Distribution**
Tel.: 973 335 130 40
Fax: 973 174 066 80

**Subscription**
Tel.: 973 337 698 80

**International Relations**
Tel.: 973 399 466 80

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O.Box 5050 Manama - Kingdom of Bahrain

**Registration No. MFCR 781**
**ISSN 1985-8299**

# Culture Populaire
# Folk Culture

*A quarterly specialized journal*
*Volume 5 ◆ Issue No 19 ◆ Autumn 2012*

www.folkculturebh.org