الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

العدد 29 – السنة الثامنة – ربيع 2015

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع

المنظمة الدولية
للفن الشعبي (IOV)

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر

هاتف: 17400088 973+
فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع

هاتف: 35128215 973+
فاكس: 17406680 973+

الإشتراكات

هاتف: 33769880 973+

العلاقات الدولية

هاتف: 39946680 973+
E-mail: editor@folkculturebh.org
ص.ب: 5050 المنامة – مملكة البحرين

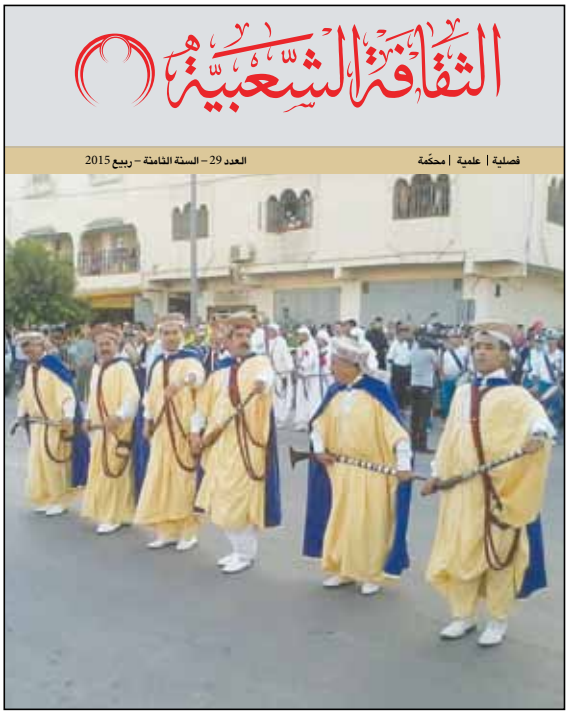
رقم التسجيل: MFCR 781
رقم الناشر الدولي: ISSN 1985-8299

العدد 29 - ربيع 2015

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008



غلاف العدد

وكلاء توزيع الثقافة الشعبية:

البحرين: دارالايام للصحافة والنشر والتوزيع – **السعودية:** الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع – قطر:دار الشرق للتوزيع والنشر– **عُمان (مسقط):**الشركة المتحدة لخدمة وسائل الإعلام – **الامارات العربية المتحدة:** دار الحكمة للطباعة والنشر – الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف – **عُمان (السيب):**النور لتوزيع الصحف والمجلات– **جمهورية مصر العربية:**مؤسسة الاهرام – **اليمن:**القائد للنشر والتوزيع – **الأردن:** ارامكس ميديا – **المغرب:** الشركة العربية الافريقية للتوزيع والنشر والصحافة (سبريس)– **تونس:** الشركة التونسية للصحافة – **لبنان:** شركة شرق الاوسط لتوزيع المطبوعات – **سوريا:** مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع – **السودان:** دار عزة للنشر والتوزيع – **ليبيا:** شركة ليبيا المستقبل للخدمات الإعلامية – **موريتانيا:**وكالة المستقبل للإتصال والإعلام – **بريطانيا (لندن):**دار الساقي – فرنسا **(باريس):**مكتبة معهد العالم العربي.

هيئة التحرير

علي عبدالله خليفة
المدير العام / رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
رئيس الهيئة العلمية / مدير التحرير

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

فراس الشاعر
تحرير القسم الإنجليزي

بشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

محمود الحسيني
المدير الفني

هناء العباسي
سكرتاريا التحرير
إدارة العلاقات الدولية

عبدالله يوسف المحرقي
المدير الإداري

نواف أحمد النعار
إدارة التوزيع

هشام غريب
إدارة الاشتراكات

سيد فيصل السبع
إدارة تقنية المعلومات

حسن عيسى الدوي
يعقوب يوسف بوخماس
دعم النشر الإلكتروني

شروط وأحكام النشر

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

- المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترحب (الثقافة الشعبية) بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد وتنشرها حسب ورودها وظروف الطباعة والتنسيق الفني.
- ترسل المواد إلى (الثقافة الشعبية) على عنوانها البريدي أو الإلكتروني، مطبوعة الكترونيا في حدود 4000 – 6000 كلمة وعلى كل كاتب أن يبعث رفق مادته المرسلة بملخص لها من صفحتين A4 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.
- تعتذر المجلة عن عدم قبولها أية مادة مكتوبة بخط اليد أو مطبوعة ورقياً.
- ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

تمتنع المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها، أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى.

- أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.

تتولى المجلة إبلاغ الكاتب بتسلم مادته حال ورودها، ثم إبلاغه لاحقا بقرار الهيئة العلمية حول مدى صلاحيتها للنشر.

- تمنح المجلة مقابل كل مادة تنشر بها مكافأة مالية مناسبة، وفق لائحة الأجور والمكافآت المعتمدة لديها، وعلى كل كاتب أن يزود المجلة برقم حسابه الشخصي واسم وعنوان البنك مقرونا برقم هاتفه الجوال.

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 – الأردن: 2 دينار – العراق: 3000 دينار – فلسطين: 2 دينار – ليبيا: 5 دينار – المغرب: 30 درهما – سوريا: 100 ل.س – بريطانيا: 4 جنيه – دول الاتحاد الأوروبي: 4 يورو – الولايات المتحدة الأمريكية 6 دولار – كندا وأستراليا: 6 دولار

الطباعة:

المؤسسة العربية للطباعة والنشر

الهيئة العلمية

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

الهيئة الاستشارية

أحمد الخصخوصي	تونس
أحمد عبد الرحيم نصر	السودان
بروين نوري عارف	العراق
جاسم محمد الحربان	البحرين
حسن الشامي	أمريكا
حسن سلمان كمال	البحرين
رضي السماك	البحرين
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

مفتتـح

في ميدان يحتاج المزيد

استطاعت المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) وعلى مدى أكثر من ثلاثين عاماً من العمل المنظّم الدّؤوب أن تجعل لها في مائةٍ وواحدٍ وستين بلداً من بلدان العالم موضعَ قدم، وأن يؤسّس منتسبوها في كلّ بلدٍ من هذه البلدان فرعاً ناشطاً يرعى الفنون الشّعبية المحلّيّة وأن يتواصل مع الجهد العالمي في هذا الشّأن ليجعل من المنظمة بذلك مظلة أهليّة تظل ثقافة العالم الشّعبيّة.

انصبّت الجهود خلال العقود الأولى من تأسيس المنظّمة، بإدارة الرّاحل قائدها المؤسّس الأستاذ ألكسندر فايجل (Alexander Vigel)، على الأنشطة الاستعراضيّة التي تقيمها الدّول على مدار العام كإقامة مهرجانات الرّقص الشّعبي التي تشارك بها الفرق الوطنيّة التي تمثّل الدّول الأعضاء إلى جانب الفرق الخاصّة التي تمثّل تجمّعاتٍ سكّانيّة أو أعراق أو مدن كبرى أو حتّى قرى صغيرة لها قدر طريف من الخصوصيّة. وكان دور المنظّمة التنسيق بين هذه الفرق وترتيب مشاركاتها والترويج لتلك المهرجانات بطباعة برنامجٍ سنوي لمختلف الأنشطة على السّاحة الدوليّة ثم مؤخراً عبر موقعها الإلكتروني. وعلى سبيل المثال فقد أسّس فرع المنظّمة بمملكة البحرين بتعاونٍ ناجح مع وزارة الإعلام في زمن طيّبي الذّكر وزير الإعلام الأسبق الأستاذ جهاد بوكمال ووكيل وزارته ذلك الوقت الأستاذ حمد علي المناعي، لإقامة (مهرجان البحرين الدولي للفنون الشعبية) لدورتين متتاليتين عامي 2008، 2009.

كان الجانب العلمي التخصّصي في المنظّمة غير ناشطٍ بالصّورة المرضية، ولم تكن له منجزات توازي الأنشطة الاحتفاليّة لخلق توازنٍ نوعي يلبّي طموح العديد من الأصوات المنادية بضرورة تعزيز الجانب الأكاديمي وإثراء السّاحة الدولية بالبحوث والدّراسات المعمّقة في هذا الشّأن التخصّصي الدّقيق، فجاء تأسيس الهيئة العلميّة بالمنظّمة أوائل تسعينيّات القرن الماضي برئاسة البروفيسور اليوناني نيكولاس ساريس Nicholas Sariss حدثاً مهمّاً أضاف إلى أنشطة المنظّمة بعدا أكاديميّاً استقطب إلى عضوية اللّجنة العلميّة أبرز أساتذة علم الفولكلور في العالم. وقد تشرّفت مملكة البحرين باستضافة البروفيسور ساليس أوائل شهر أبريل 2008 عند تدشين العدد الأوّل من مجلّتنا (الثّقافة الشّعبيّة) جاء خصّيصاً ليلقي

كلمة الافتتاح في الحفل باسم الهيئة العلميّة للمنظّمة، كما تشرّفت الهيئة العلميّة للمجلة بعضويته كأكاديمي من اليونان، وكان رحيله قبل سنوات قليلة خسارة لنا جميعا وللمنظّمة.

وقد خلفت البروفيسور ساليس في رئاسة الهيئة العلميّة للمنظمة البروفيسور البلغارية ميلا سانتوفا (Mila Santova) لتفتح أمام الهيئة العلميّة للمنظمة أفقا جديداً ينحو إلى إطلاع العالم على ما لدى المنظّمة من إمكاناتٍ علميّة في مجال إعداد الدّراسات والبحوث والمذكرات العلميَة وورش العمل الاحترافيّة وخلاصة المنتديات الفكرية عن طريق نشر الجديد من المعالجات التي تتناول مجمل الثقافة الشعبية أمام تحدّيات العصر فجاء قرار إصدار مجلة المنظّمة العلميّة باللّغة الإنجليزية لتحمل اسماً جديداً: (for Intangible Heritage IOV Journal) لتنظمّ إلى الدّوريات العالميّة المتخصّصة والتي ستحرر بأقلام النّخبة من العلماء الأعضاء بالمنظّمة.

كانت المنظّمة وهي تخطّط لإصدار هذه المجلّة تبحث عن نقطةٍ مركزيةٍ تتوسّط الشرق والغرب تتمّ بها طباعة المجلّة وينطلق منها توزيعها إلى كلّ العالم فجاء اختيار العاصمة البحرينيّة المنامة مقراً لطباعة وتوزيع المجلّة بتنفيذٍ وإشرافٍ من مكتب المنظّمة الإقليمي لمنطقة الشّرق الأوسط وشمال أفريقيا بالبحرين.

وكم يسعدنا جميعاً أن تكون البحرين مرتكزا لإنطلاق هذا المشروع العلمي والطباعي المتميز، فهذا البلد بما فيه من حرية تعبيرٍ وإمكاناتٍ فنيّةٍ وتقنيّةٍ ولوجستيّةٍ ما يؤهله لأن يتفوّق في أداء الدّور على أكمل وجه لنشر رسالة التّراث الشّعبي من البحرين إلى العالم.

ونحن في انتظار صدور هذه المطبوعة العلميّة التخصّصيّة نبارك للهيئة العلميّة بالمنظّمة هذه الخطوة متمنّين للزّميلة الجديدة ولهيئة تحريرها كلّ التّوفيق في ميدانٍ يحتاجها.

علي عبدالله خليفة

رئيس التحرير

تصدير

الثقافة الشعبية المادية في عالم متغيّر

قبل الحديث عن الثقافة المادية ودورها في التنمية الاقتصادية والاجتماعية، أرى أولاً ضرورة تأسيس مفهوم يقوم على أن أي مشاريع للتنمية الاقتصادية والاجتماعية يجب أن تقوم على فهم الواقع الثقافي للشعوب. أي محاولة للتنمية دون استنطاق السجل الثقافي تنتهي بالفشل التام. ولنا في ذلك أمثلة متعددة. إذ أن التنمية تعني التغيير إلى الأفضل ولكن واقعنا ينبئنا بغير ذلك. فالمقصود بالتنمية في المجالين الاقتصادي والاجتماعي هو الإنسان فإذا لم تفهم النتاج الثقافي لهذا الإنسان في أي مكان كان لايستطيع التأسيس لتنمية مستدامة، لذا فخطط التنمية يجب ألاّ تكون متعجلة لأن عملية التنمية ضرورةً تكون بطيئة ومتدرجة حتى لا نقع في هوة الفشل.

في أواخر عام 1951م دعت اليونسكو مجموعة من العلماء والخبراء للبحث في أوضاع ثقافات مختلف الأمم. وكان الغرض الأكثر أهمية هو البحث عن مناهج تؤدي إلى الملاءمة بين أصالة الثقافات التقليدية وظروف الحياة الحديثة وتأثيراتها وعندما نشرت اليونسكو تقريرها– يكتب رشدي صالح في مقال له بعنوان الفولكلور والتنمية –حرصت على التنويه بأنهم لم يبتغوا البحث العلمي البحت، بل قصدوا إلى أن يكون بحثهم موجهاً بصورة مباشرة وواضحة لعدد كبير من مشروعات اليونسكو ... سواء أكان الأمر متعلقاً بنشر التعليم، أو برفع مستوى التربية، أو بتحسين ظروف الحياة أو بالمساعدات الفنية من أجل التنمية الاقتصادية للشعوب النامية... إذ أن كل عمل دولي يوشك أن يكون عقيماً إذا لم يحسب حساب اختلاف الثقافات وأصالتها، كما أن جهل أو تجاهل القيم العقلية والأخلاقية والروحية الخاصة بكل ثقافة لن يفسد المرامي التنموية فقط بل يعرّض أنبل المشروعات للفشل وكوارث لا يمكن تجنبها.

أرى أن ميادين الموروث الثقافي للشعوب حسبما ورد في تصنيفات بعض الباحثين في هذا المجال أن جميع الميادين وهي الثقافة المادية، الأدب الشفاهي، فنون الأداء، العادات والمعتقدات والممارسات والمعارف الشعبية ما هي إلا حلقات يأخذ بعضها برقاب بعض. هل هناك فرق أساسي بينها؟ وهل تلعب هذه الميادين وظائف مختلفة في المجتمع؟ الإجابة بالقطع ..لا. كتبت في مقال سابق لي: أن الإنتاج اليدوي وتوثيقه مهم ولكن ألا تهمنا الفكرة من ورائه ومعرفة طريقة إنتاجه ومكانه في الحياة البشرية. في حقيقة الأمر فإن المعرفة والمفهوم والوظيفة مثلها مثل الميادين الأخرى هي التي تتنقل من جيل إلى جيل وتنتشر في الثقافات الأخرى متأثرة ومؤثرة. هذا من ناحية، من ناحية أخرى فإن ميادين الثقافة الشعبية الأخرى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالإنتاج اليدوي والعادات والممارسات وفنون الأداء والمعارف الشعبية كلها لها جوانبها المادية، فحياة الشعوب وثقافاتها لا نفصلها كما نشاء إلى ميادين متعددة لأنها هي حياة متكاملة لا ينفصل بعضها عن بعض. فمثلاً القصص الشعبي يحتوي على مخزون كبير من أدوات الثقافة المادية وكذلك الأمثال والألغاز، أرى أن التصنيف غير حقيقي وغير واقعي بين المادي وغير المادي، فمثلاً إذا أردنا دراسة بعض الحرف اليدوية فالتركيز لا يكون على شكل المنتوج وهذا

بالطبع مهم ولكن بالإضافة إلى ذلك تهمنا معرفة تقنية الصناعة أو الحرفة واستخدامها ووظيفتها في الحياة اليومية بالإضافة إلى معرفة العادات والمعتقدات والروايات الشفاهية التي تتعلق بها.

عودٌ على بدء ما ذكرت، فإن ثقافة الشعوب بتكاملها وتداخلها تلعب دوراً مهماً في التنمية الاقتصادية والاجتماعية. همنا وشغلنا وشاغلنا من كل هذا هو الفهم الموضوعي والدراسة التي تقودنا لاستيعاب مخزون عقلية المجموعات البشرية واستنطاقها توطئة لتنميتها فأنت لا تستطيع أن تحدث التأثير المستدام ما لم تعرف هذه الثقافة مخزون ذاكرة وحاضرة . عليه يتوجب علينا توخي الحذر في التعامل مع عمليات التنمية في المجالين الاقتصادي والاجتماعي، والاستبصار بما تريده المجموعات البشرية من تنميتها والابتعاد عن القرارات الفوقية دون وعي بحقيقة أن تحقيق التنمية لا يتأتى دون فهم ثقافات الشعوب. هذا الفهم هو الذي يؤسس لتنمية اجتماعية واقتصادية مستدامة.

أسأل هنا ما قيمة التوثيق والجمع الميداني إذا لم يقدنا إلى هذا الفهم. الجمع الميداني وتحليل مادته المجموعة من أفواه الرواة، كما كتبت في عدة مقالات نشرت بصحيفة الأيام في العام 2001: كتبت علينا فهم الواقع الثقافي السوداني المستند على الجمع والتوثيق الميداني المباشر ثم من بعد ذلك تحليلها التحليل الذي يقودنا إلى الفهم، الفهم الذي يقود إلى وضع سياسات تنموية في مجالي التنمية الاقتصادية والاجتماعية، يتماشى مع توسع دوائر التغيير.

في عالم متغير، جميعنا يعي حقيقة أن الحياة الحديثة والمعاصرة أثرت وتؤثر يوماً بعد يوم على إرث الشعوب فماذا نحن فاعلون تجاه ذلك. ترسخ عندي طوال سنوات عملي في هذا المجال لفترة تقارب الثلاثة عقود قناعة أن نعمل على تأسيس أقسام لدراسة التراث في الجامعات والمدارس معاً والاهتمام بالمتاحف، وتطوير السياحة الثقافية وتأسيس معاهد للتدريب الحرفي وجمع ما تبقى من موروث بفعل اتساع دوائر التحديث التي تحاصر الموروث وذلك بتوثيقه التوثيق العلمي الدقيق والعمل على نشر كتاب الموروث وإصدار المجلات المختصة في دراسته. في العالمين العربي والأفريقي بدأت حركة الاهتمام بتوثيق ودراسة التراث فتأسس بجامعة الخرطوم قسم الفولكلور في عام 1974م تحت مظلة معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، وكذلك في نيجيريا وتنزانيا والمملكة العربية السعودية وقطر والبحرين والعراق ومصر وتونس والجزائر وأثيوبيا.. الخ.

إن الثقافات جميعاً تأثرت تأثراً عميقاً بالتكنولوجيا والتبدلات السياسية والحروب والهجرات، فعادات ومعتقدات الشعوب التي كانت تعيش كأسلافها – تتغيّر الآن تغيُّراً سريعاً، تحت تأثير ما يقع في ظروف الحياة المادية من تعديلات وتغيُّرات نتيجة للتأثيرات القادمة إليها من خارج حدودها. إن الجهد المبذول لتعميم خبرات التصنيع والتقدم التكنولوجي على جميع الشعوب يصاحبه بالضرورة تفككات ثقافية عميقة. غير أن قضايا التنمية وما يصاحبها من آثار على الثقافات التقليدية ومناهج الحياة الموروثة ظلت تشغلنا وسنظل محور شغلنا وشاغلنا كباحثين ودارسين في مجال الموروث الإنساني. أصبح كوكب الأرض الذي نعيش فيه الآن قرية صغيرة في مواجهة التقدم في الاستخدامات التقنية الحديثة في المجالات جميعاً. في هذه الحالة علينا الاهتمام بما تبقى من موروث تقليدي، وما تبقى هو كثير، وذلك في محاولة للمواءمة بين الموروث والمعاصر ... كيف؟

بدأت في الإجابة على هذا والسؤال أعلاه في هذه الكلمة وهو :

تأسيس أقسام لدراسة الموروث الثقافي على مستوى التعليم العام والجامعي وفوق الجامعي وهذا بالطبع يحدث الآن في كثير من جامعاتنا ومراكزنا وهذا فعل محمود وهم مشترك لكل المختصين في هذا المجال.

تأسيس المتاحف التي توثق للموروث الثقافي وتكوين فرق عمل للجمع والتوثيق الميداني وعقد دورات تدريبية للعاملين في المجال وكذلك مجال التربية والإعلام.

تطوير السياحة الثقافية وتأسيس معاهد للتدريب الحرفي لاستيعاب الفاقد التربوي وجمع ما تبقى من موروث بفعل واتساع دوائر التحديث وبذا نستطيع تأسيس دارللنشر تهتم بنشر كتاب الموروث الثقافي وما تبقى منه ليس بالقليل. هذا إلى جانب تأسيس مجلة مختصة محكمة في مجال الموروث الثقافي المعاصر على غرار مجلة الثقافة الشعبية في البحرين ومثيلاتها في كل من قطر والعراق.

الأستاذ الدكتور/ يوسف حسن مدني

رئيس قسم الفولكلور – جامعة الخرطوم

فهـرس المحتويات
CONTENT

مفتتح

04 في ميدان يحتاج المزيد
علي عبدالله خليفة

تصدير

06 الثقافة الشعبية المادية في عالم متغيّر
يوسف حسن مدني

آفاق

14 السيرة الحياتية منهجية وتقنيات بحثية
مها كيال

أدب شعبي

32 الذاكرة الشعبية في أمثال الشعوب العربية
أنور محمود زناتي

42 الموروث الشعبي ودوره في إبراز الخصائص الاجتماعية والثقافية « مدينة الأغواط نموذجا»
طلحـــة بشيـــر

48 مسدار البحر وموال الصحراء
محمد المهدي بشرى

عادات وتقاليد

64 لباس المرأة العربية بين التقاليد الاجتماعية والتفاعل الثقافي
عاطف عطيه

76 مائدة الفقراء في برّ الهمامة مقاربة انتروبولوجيّة
عبد الكريم براهمي

فهـرس المحتويات
CONTENT

موسيقى وأداء حركي

96 القانون .. دستور الآلات الموسيقية
محمد محمود فايد

108 رقصات الغُنْج من أين وكيف ظهرت؟
تامر يحي

118 مفهـوم الأدوار اليمانيــة في الغناء البحريني القديم
مبارك عمرو العماري

128 قراءة في علاقة الظاهرة الموسيقية بمسألة السّماع في تونس
فراس الطرابلسي

ثقافة مادية

138 النسيج التقليدي المغربي ذاكرة ثقافية بصيغة الأنثى
إدريس مقبوب

152 العمارة التقليدية بجنوب شرق البلاد التونسية
علي الثابتي

160 الصنائع التقليدية والحرف بمدينة تازة (المغرب)
جلال زين العابدين

جديد النشر

178 مؤتمرات عربية وعالمية حول التراث والتنوع الثقافي
أحلام أبو زيد

208 من الحطب إلى الذهب
الطيب ولد العروسي

أصداء

216 المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي "دورة أسعد نديم "
محمد عبدالله النويري

رقصة « الركادة» بالشـــرق المـغـربـــي

عدسة : أحمد السامحي

تتميز فنون الرقص الشعبي بالمملكة المغربية بثراء وتنوع لا حد له، نابع من تعلق الإنسان المغربي بالموروث الشعبي واحتفائه بكافة مظاهر الحياة الشعبية وما أفرزته من ثقافة، رغم ارتباطه بالحياة العصرية ومسايرته لمعطيات الزمن من جيل إلى جيل. ويشكل مهرجان المغرب الوطني للفنون الشعبية الذي ينظم بنجاح صيف كل عام منذ ما يقرب من نصف قرن ظاهرة حضارية في إعادة الاعتبار للثقافة الشعبية ورفدها بعناية ووعي في حياتنا المعاصرة. شارك في الدورة السابعة والأربعين من هذا المهرجان الذي يقام بقصر البديع بالمدينة الحمراء مراكش ما يقرب من خمسمائة فنان بين عازف وراقص ومغن ومؤد لمختلف فنون الأداء الحركي، وخلال هذه الدورة تم تكريم الفنان الشعبي المغربي الشهير الأستاذ حميد الزهير الذي جاء شامخا إلى منصة التكريم على كرسي متحرك.

وتشارك في تنظيم هذا المهرجان السنوي الهام عدة جهات رسمية وشعبية تمثل مختلف المدن والجهات بشرق المغرب لتعطي دلالة حقيقية على الاهتمام الأهلي والرسمي المتكاتف الموجه إلى العناية بالفنون الشعبية والاهتمام بحملة هذه الفنون ومؤديها. وليس بغريب أن يشارك في هذا المهرجان فنانون من مختلف الفئات العمرية بمن فيهم مؤدوا الفنون العصرية التابعون للفرق الشبابية التي استلهمت عناصر ومعطيات الفنون الشعبية في أعمال جديدة ومبتكرة تنم عن الروح الأصيلة المبدعة للشعب المغربي.

وعلى غلافنا الأول لهذا العدد لقطة لعرض فني لفرقة الآفاق للفنون الشعبية التي تأسست بإقليم تاوريرت عام 2000 لتمارس أنشطتها في عدة مجالات فنية منها "الرقص" ، "الغناء "الزجل" ، "أحدوس" ، ولعزف أنواع رقص ك "الركادة" ، "انهاري" ، " ولعلاوي" ، "المثلث" و"احدوس" . ولكل نوع من الرقصات زيها ولونها الخاص ، فهناك الزي الأصفروالأخضر والأزرق والأبيض. فالنهاري يعزف بالناي والدفوف وله ميزة خاصة محببة لدى الجمهور، أما الزي الأصفر فهو لفن الركادة التي كان اسمها قبل سنوات "لبارْدية" والتي تعزف بالليرة ودفين مع حمل البنادق والزي الأبيض لفن لعلاوي ويؤدى بالليرتين رفق دفين.

وقد شاركت فرقة الآفاق للفنون الشعبية في عدة مهرجانات وطنية ونالت العديد من شهادات التقدير لمشاركاتها الناجحة في المملكة المغربية وأسبانيا، وهي عضو ناشط بالمنظمة الدولية للفن الشعبي وعلى صلة وثقى بالمكتب الإقليمي للمنظمة بمملكة البحرين.

واللافت أن وزارة الثقافة المغربية ترعى باهتمام فرق الفنون الشعبية المغربية وتحرص على مستويات أدائها لهذه الفنون التراثية وتجيز عملها عن طريق الاعتراف بها كفرقة شعبية أهلية.

تحية لمنظمي هذه المهرجانات بالمملكة المغربية على هذا الاهتمام الممنهج بالفنون الشعبية، وتحية لمهرجان مراكش للفنون الشعبية . مع الشكر والتقدير لفرقة الآفاق المغربية ولرئيسها الأستاذ أحمد السامحي على إهداء (الثقافة الشعبية) صورة غلافها الأول.

صناعة
سعف خوص النخيل

عدسة : عبدالله دشتي

النخيل من النباتات المعمرة، موطنها البحرين وشبه الجزيرة العربية وكان يغرس على شطوط نهري دجلة والفرات منذ أكثر من أربعة آلاف سنة. وقد نشأت وامتدت بين الإنسان والنخلة في هذه المواطن علاقة حميمة فيكاد لا يخلو منزل في البحرين والخليج العربي من وجود ظل لنوع أو أكثر من أنواعها المعروفة والشهيرة، كما ان لثمر النخيل استخدامات مختلفة منذ بدء تكونه مرورا بمراحل نضجه إلى قطفه وما يجد بعد ذلك من مراحل. وغني عن القول ما للتمور بأنواعها من فائدة غذائية متكاملة.

استفاد الإنسان من كل ما تنتجه النخلة، فإلى جانب البسر والتمر استخدمت شرائح جذوع النخيل دعائم في بناء المساكن، وشكل السعف أهم عنصر في تكوينات غرف البيت وإنشاء العوازل واستخدمت الألياف لصنع الحبال التي منها يشد السعف لبعضه واستخدم الجريد في صنع تكوينات عديدة الاستخدام كالأقفاص وأسرة الأطفال الرضع والمباخر وغيرها.

وقد تفنن الصناع بهذه المناطق في استخدامات خوص النخيل لصنع الزنابيل والقفاف ومختلف الاحتياجات المنزلية فكانت هذه الصناعة رائجة قبل اكتساحنا بمنتوج البلاستيك والنايلون المستورد. ومن هذه المشغولات المصنعة من خوص النخيل ما نراه بصورة الغلاف الأخير من هذا العدد. ففي هذه الصناعة يُنزع الخوص من جريد النخلة طريا وتعد منه شرائح طولية بعرض سنتيمتر تقريبا وينقع في الماء لأيام ثم يقسم إلى حزم توضع كل منها مفردة بمحلول لوني مختلف لتكتسب كل مجموعة منه لونا مغايرا تساعد في أعمال التشكيل والزركشة اللونية التي يبدعها الناسج بمزاجه وذوقه الخاص في ابتكار وحدات وتكوينات زخرفية محببة تغلب عليها الألوان التي يبدعها الخالق في ألوان ثمرة النخلة المتنوعة بمرحلة الرطب فاللون الأحمر والأصفر والبني والأخضر هما الألوان الغالبة إلى جانب بقية الألوان الأخرى التي يوفرها سوق الصباغة لمثل هذا العمل.

كانت صناعة نسج أو سَفّ خوص النخيل صناعة رائجة توفر للعاملين بها دخلا يفي بمتطلبات الحياة قبل متغيرات نمط العيش في الخليج العربي خصوصا والبلاد العربية عموما، وكانت المنتجات تتنوع بين الحصير وسفرة الأكل الدائرية الشهيرة والزنبيل أو الجفير والقفة بأحجامها وأنواعها والمروحة والمنسف والسفيف المستخدمة في تسقيف المنازل وغيرها الكثير.

تراجعت دون شك هذه الصناعة الآن والتي كان لها أربابها ومشاغلها الحرفية الناشطة واقتصر أمر ممارستها في وقتنا الحاضر على قلة من الحرفيات اللواتي يمارسن هذه الحرفة من البيوت أو في الجمعيات الخيرية أو النسائية إما للحاجة أو لسد الفراغ بإنتاج المشغولات الخفيفة التي يرغبها بعض السياح أو تتطلبها مقتضيات ديكورات الواجهات الشعبية في بعض المناسبات العامة الأهلية والرسمية.

كان بإمكان هذه الحرفة وبما يتوفر محليا من موادها الخام والأيدي العاملة أن تُحدّث وتُطوّر منتجاتها وأن تكون لها وظيفة واستخدام في حياتنا المعاصرة بشكل أو بآخر.. لو..

آفـــــاق

السيرة الحياتية منهجية وتقنيات بحثية

14

http://4.bp.blogspot.com

السيرة الحياتية
منهجية وتقنيات بحثية

مها كيال – كاتبة من لبنان

يتناول هذا البحث قراءة حول منهج السيرة الحياتية، الذي يعد من المناهج النوعية الهامة في العلوم الاجتماعية والانسانية على حد سواء. هو، بتوصيف أدق، بمثابة تجوال معرفي أو مقاربة بحثية هدفها رصد الدينامية الفكرية لصناع هذا المنهج في مجالي علم الاجتماع والأنتروبولوجيا؛ كما هدفها تبيان غنى التراكم العلمي الغربي الذي أدى إلى تفعيل دينامية هذا المنهج، منذ أكثر من قرن. وما زال الباحثون يكتشفون في السيرة الحياتية، يومًا عن يوم، مدى عمق مؤشراتها وغنى دلالاتها المعرفية في كافة الميادين العلمية.

لابد من الاعتراف أن المكتبة العربية ما زالت فقيرة بهكذا جدال معرفي هام حول أهمية استخدام منهج السير الحياتية، ولا بد من الإشارة إلى أن واقع التلاقح العلمي بين ميادين العلوم الاجتماعية والإنسانية ما زال، بين مفكرينا وفي معاهدنا الأكاديمية، في مرحلة الحبو.

من المهم التنبيه إلى أن بعض العلوم الاجتماعية التي تعتمد في أساسها على البحث النوعي، مثال الانتروبولوجيا وعلم النفس الاجتماعي، ما زالا يعتبران، في معاهدنا الاجتماعية، كعلمين ينضويان تحت هيمنة السوسيولوجيا الكلاسيكية: سيرورة تفسر واقع قصورنا المعرفي باستخدام هذا المنهج الهام؛ قصور لا بد من تداركه خصوصًا وأننا مجتمعات تتعرض لتحولات سريعة، نحن بأشد الحاجة لرصدها معرفيًا وتاريخيًا لأنها هي التي تبين شكل الهجانة التي غالبًا ما نوصف بها واقع التحولات التي نعيشها اليوم.

منهج السيرة الحياتية : تعريف أولي

يعد منهج السيرة الحياتية[1] (biographie) والسيرة الذاتية (autobiographie) من أهم المناهج النوعية في البحوث الاتنوغرافية، الاجتماعية، الأنتروبولوجية، التاريخية، الأدبية، الفلكلورية، السياسية، التربوية، علم الادارة، ....

عزَز استخدام هذا المنهج في العلوم الاجتماعية، تقديم نموذج المعاش "vécu" على حساب المناهج النظرية البنيوية structuralisme والوضعية أو العلمية positivisme. كما سمح اعتماد هذا المنهج، بتحول العلوم الاجتماعية من سيطرة النظرة الشمولية holisme المجردة، (التي كان فيها تشييئ للمجتمع مع إغفال التجارب الشخصية والتصورات الفردية)، إلى النظرة الجزئية، بل وأكثر من ذلك، إلى النظرة الذرية[2].

السيرة الحياتية كمنهج

السيرة الحياتية هي، في تعريف بسيط لها، تاريخ حياتي، يحكي ذاكرة فرد أو جماعة اجتماعية محدَدة لها خصوصيَتها الثقافية[3]. يعرض هذا التاريخ بطريقة سردية، كما عاشه راويه. هذا الراوي يمتلك الحرية في تشكيل الحقائق التي عاشها وفي تفسيره لها. ويتّم نقل هذه الذاكرة، من قبل الراوي نفسه (سيرة ذاتية autobiographie) أو من قبل الباحث (سيرة حياتية biographie)، من خلال تمثيل أمين للحياة، بهدف محاولة إيصال القارئ "للعالم" المعيش كما هو.

تكمن الفرادة المعرفية لمنهج السيرة الحياتية، وفق هذا التعريف، في تصويره للظواهر الإنسانية على أنها ظواهر متمثلة ثقافيًا وزمانيًا في شكل بناء الهوية الفردية، في نمط المسارات الاجتماعية وفي التغيرات الثقافية... وفي اعتباره أيضًا أن في السيرة الحياتية معاني لا يمكن فهمها إلا من خلال جهد خاص يأخذ في الحسبان، في الوقت عينه، طبيعة الباحث الإنسانية بالتوازي مع طبيعة معنى هذه الظواهر.

المعنى المعرفي لمنهج السيرة الحياتية

ترتكز مقاربة الظواهر البشرية لفهمها، من خلال منهج السيرة الحياتية، على المنطق الافتراضي الآتي:

إن فهم تكوين واحدة أو عدد من الجزئيات الاجتماعية، هو الذي يمكّن من فهم سيرورة وتحولات التركيبات الاجتماعية المتوسطة والكبيرة، وذلك لاعتبار أن المنطق الذي يدير التركيبات الاجتماعية الكبيرة والمتوسطة هو الذي يدير أيضًا التكوينات الصغيرة في المجتمع ويعرَف بسيرورة إعادة انتاجها أو تحولاتها وذلك للإعتبارات الآتية:

- أن الإنسان هو نتاج ثقافة المجتمع.
- أن الإنسان هو فرد فاعل في العديد من المستويات المجتمعية.
- أن الحياة الانسانية تعكس في سيرورتها، سيرورة التحولات التي يمكن من خلال رصدها رصد التاريخ.

يساهم منهج السيرة الحياتية إذًا في تسهيل الانتقال من الميكرو إلى الماكرو في فهم المجتمع، من خلال المؤشرات التي تعكسها الذاكرة المعيشية لفرد أو جماعة، والتي لا بد من أن تتقاطع مع مؤشرات مجتمعية أخرى، فتعمق فهم المجتمع وتسهل وعي حقيقة تحولاته. فالمراقبة المعمقة لواحدة أو لعدة جزئيات، يمكنها أن تبين ميكانيكيات التصرف الاجتماعي، وسيرورات إعادة إنتاجه أو تحولاته، ويمكنها بالتالي أن تبين المنطق الاجتماعي الذي أنتجها.

لا بد من التوضيح بأن الهدف من اعتماد منهج السيرة

إدوار سابير

http://en.wikipedia.org

الحياتية، هو ليس إعادة تشكيل الذاكرة، ولكن جمع المعلومات عن البيئة المباشرة من خلال مؤشرات تاريخية وثقافية معيشة.

استخدامات منهج السيرة الحياتية:

استخدمت مدارس فكرية متعددة في العلوم الاجتماعية منهج "السيرة الحياتية" لغايات مختلفة، ووفق أساليب متنوعة، وهذا ما يدفع إلى الجزم أنه لا توجد مقاربة منهجية واحدة يُجمع عليها الباحثون، ولا يوجد بالتالي غايات ولا حتى أساليب محددة يمكن أن نصف بها خصوصية هذا المنهج الدينامي في تطوره وفي تغير سيرورة استخداماته حتى اليوم.

نذكر هنا ببعض من أبرز غايات استخدام هذا المنهج في مجالي علم الاجتماع والانتروبولوجيا:

- فهم مجموعة من الأفكار والقيم الاجتماعية التي تعكسها التجارب المعاشة التي شكلت الفرد في مجتمعه.
- مقاربة واقع اجتماعي لجماعة اجتماعية معينة.
- دراسة فئات اجتماعية مهمشة، تشكل "اتنية ethnobiographie ثقافية خاصة في المجتمع". (تأخذ الاتنية في هذا الاستخدام معنى الثقافة الفرعية sous-culture لا معنى العصبية الإتنية)
- حفظ التراث الشفهي (السير الشفوية) بسبب التحولات المعيشية السريعة.

وهو حراك بحثي يسمى اليوم باتنولوجيا الانقاذ ethnologie de .sauvetage لا ننسى أن القصص الشفاهية تختفي مع اختفاء الظروف التي شكلتها، إن لم تدون أو يعاد تأليفها. فالكتابة هي التي تبني التاريخ، وهي التي تسمح بانشاء المحفوظات حيث تحفظ ذاكرة الإنسان من النسيان عبر الوقت وخلال الزمان[4].

السيرة الحياتية في العلوم الاجتماعية: لمحة تاريخية

انطلاقًا من مبدإ أساسي يرتكز على تحليل مفهوم أساليب العلوم الاجتماعية، سيتّم عرض التطور التاريخي لطرق استخدام منهج السيرة الحياتية، في ظل عدم توافق

حقيقي بشأن الكيفية التي ينبغي أن يتّم العمل بها فكريًا ومنهجيًا في مقاربة الحقل الميداني.

يخضع مفهوم منهج السيرة الحياتية، كما يخضع أي مفهوم معرفي في العلوم الاجتماعية، لمناقشات فكرية ودراسات تجريبية متعددة تبين كيف أن تحليل مفهوم المنهج واستخدامه قد ينطبق على أنواع متنوعة من التجارب. إن هذا الأمر لا يمكن وعيه إلا من خلال فهم دور المنهج نفسه في البحث، الدور الذي يرتكز عليه الباحث ليساعده في تفسيره العلماني لنهجه الفكري.

لاشك أن قيمة التمايزات المعرفية في تفسير مفهوم كل منهج، هي التي تغذي دينامية المناهج في الأبحاث الاجتماعية وتساهم في تطويرها. إن أهمية العرض التاريخي لسيرورة منهج السيرة الذاتية يهدف إذاً، وفق ما تقدم، إلى تبيان دينامية هذا المنهج في العلوم الاجتماعية، وإلى إبراز مدى مساهماته في بناء ميادين بحثية متنوعة[5].

1 - السيرة الحياتية في الاتنوغرافيا

للدراسات الاتنوغرافية دور كبير في تطوير منهج السيرة الحياتية وتقنياته من خلال دراستها للمجتمعات المسماة بالبدائية ومن خلال اعتمادها تقنية جمع المعلومات الشفهية لتدوين تاريخ هذه المجتمعات وفهم ثقافاتها المنقولة من خلال المعيش.

بدأ استخدام منهج السيرة الحياتية، كتقليد في ميدان البحث الاتنوغرافي، في الولايات المتحدة الأميركية، خلال القرن التاسع عشر، من أجل كتابة سير حياة زعماء الهنود الحمر. ولم تعتمد السيرة الحياتية كتقنية ميدانية خاصة إلا حوالي عام 1925. ولقد ساهم تنامي البحث بما سمي "الثقافة والشخصية" من تزايد الاعتماد على هذه الأداة وتطوير تقنياتها.

يعتبر إدوار سابير Edward Sapir من أهم من طور هذا التوجه البحثي في الولايات المتحدة. فهو الذي شجع طلابه على اعتماد السير الحياتية لشرح العلاقة الوثيقة بين الفرد والثقافة.

أما روث بندكت Ruth Benedict فلقد اعتبرت أنها كانت في عملها الحقلي، باحثة اتنوغرافية أكثر منها كاتبة للسير الحياتية، وهذا الأمر برأيها، كان بمثابة خسارة كبيرة لأن ميدان السير الحياتية، ودائمًا وفق بندكت، لم يستغل (في وقتها) كما يجب بعد.

عاود هذا النمط من المقاربات البحثية الميدانية بروزه في السبعينيات، بعد إهمال دام طويلًا بسبب توجه الاهتمام البحثي نحو الجماعة بدلًا من الأفراد. لا ننسى أن انتروبولوجيا ما قبل الحرب العالمية الثانية كانت تهتم فقط بدراسة المجتمعات التي لا تاريخ مدون لها، وبدراسة المجتمعات الصغيرة، وهو الأمر الذي ساهم في تنمية اعتماد السيرة الحياتية كتقنية حينها.

ويعتبر كل من سدني منتز[6] Mintz Sidney وأوسكار لويس Oscar Lewis من أوائل من أعاد للسيرة الحياتية وتقنياتها ودورها كمنهج ميداني اعتباره، وكان ذلك في الستينيات من القرن العشرين. حتى أن كتاب لويس للسير الذاتية قد لاقى انتقادات واسعة، لاعتماده العمل الوصفي الذي طغى عنده على العمل التحليلي، ولإعادته كتابة النص بأسلوبه، ولاتباعه صيغة المونولوج في النص.

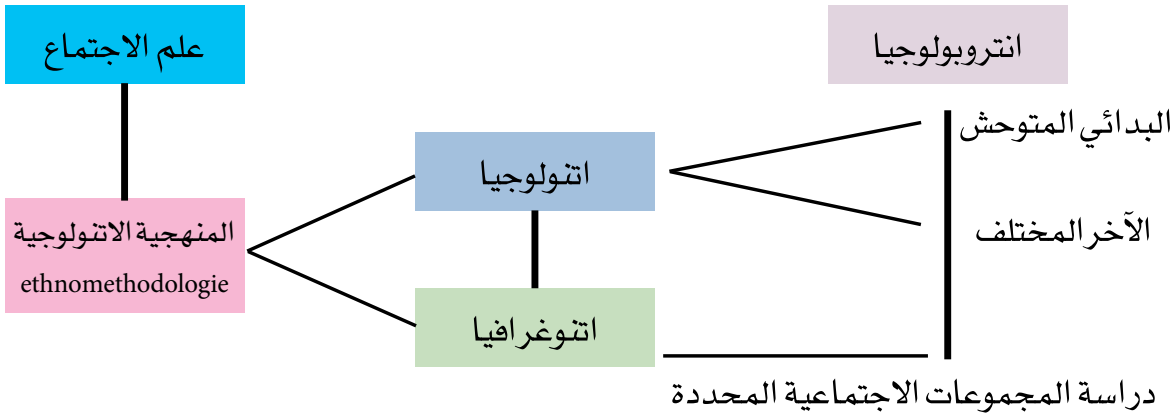
أما في فرنسا، فلقد تأخر الاعتماد على هذا المنهج وتقنيته حتى السبعينيات من القرن العشرين، وذلك بالرغم من تشجيع مارسيل موس على استخدامهما.

ويعتبر تأثير كلود ليفي ستروس كبيرًا في هذا التأخير. فبالرغم من اعترافه بأهمية السيرة الحياتية على المستوى المنهجي والتحليلي، وبالرغم من كتابته لسيرة رحلاته إلى البرازيل الأوسط المعنونة "المدارات الحزينة" Tristes tropiques. إلا أنه اعتبر أن اللجوء إلى هذا المنهج بشكل منتظم لا يسمح بالوصول إلى البنى التي تهّم المنظر، فالمعاش، برأيه، لا يعتبر مادة علمية[7].

أما بير بورديو فلقد اعتمد على هذا المنهج في كتابه البؤس في العالم La misère du monde. وهو من قال في مقدمة العدد الخاص بأوراق البحث في العلوم الاجتماعية عام 1986: إن السيرة الحياتية هي واحدة من مفاهيم الفطرة السليمة التي دخلت خلسة العالم المعرفي: بداية، بدون ضجة، من خلال علماء الاتنولوجيا، ومؤخرًا، وبصخب كبير، من خلال علماء الاجتماع[8].

2 - السيرة الحياتية في السوسيولوجيا

يعتبر كل من وليام توماس[9] William Thomas



وفلوريان زنانيسكي Florian Znaniecki أول من استخدم منهج السيرة الحياتية في مجال علم الاجتماع عند دراستهما لتأثير الهجرة البولونية في كل من أوروبا وأمريكا.

أما هارولد غرفينكل[10] Harold Garfinkel فيعد من أوائل من أسس في الستينيات المنهجية الاتنولوجية ethnométhodologie التي اعتبرت وقتها أسلوبًا ومنهجًا جديدًا في علم الاجتماع لاهتمامها، بالدراسات الميكروسوسيولوجية، وبالأبحاث الميدانية، كما ولتركيزها على دراسة التفاصيل الصغيرة، مع إسقاط للتحليل النظري، والاستعاضة عنه بالوصف الدقيق للمشهد الميداني مع اهتمام كبير بتفسيره.

يعتبر اتباع هذا المنهج أن الفاعل الاجتماعي الذي يروي سيرة حياته هو ليس بالإنسان الغبي ثقافيًا. فهو قادر على ترجمة تصرفاته والتفكير في ذاته[11].

ساهم دخول هذا المنهج في توسيع دائرة الباحثين المهتمين بالدراسات الميكرو سوسيولوجية، بالرغم من ذلك، ظل وله السوسيولوجيين بمنهجية السيرة الحياتية ولهًا فرديًا باستثناء ما قدمه باحثو مدارس شيكاغو السوسيولوجية الثلاثة. فلقد استخدمت هذه المدارس منهج السيرة الحياتية كثيرًا في دراستها للمجتمعات الحضرية في الولايات المتحدة الأميركية.

تراجع استخدام منهج السيرة الحياتية منذ الثلاثينيات من القرن العشرين، بسبب تفضيل تقنيات البحث الكمي الدراسات والأبحاث الاجتماعية.

ولقد أعيد لهذا المنهج اعتباره في مجال علم الاجتماع منذ السبعينيات من القرن العشرين لأسباب متنوعة نذكر منها:

- **ما بينته أزمة العلوم الاجتماعية في فرنسا**، بعد ثورة 1968، من بعد الدراسات الاجتماعية وقتها عن قدرتها في قراءة الواقع.
  - لقد أظهرت هذه الأزمة مدى الحاجة لتجديد منهجي بعد أن فقدت المنهجية الكلاسيكية في العلوم الاجتماعية شهرتها.
  - لقد أدت هذه الأزمة أيضًا إلى تشكل فريق بحثي من علماء الاجتماع المهتمين بمنهج السيرة الحياتية تحديدًا برئاسة عالم الاجتماع دانيال بيرتو[12] Daniel Bertaux.
- **تنامي موجة انتروبولوجيا جديدة في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة**. وتعطش الناس لمعرفة وفهم واقع حياتهم اليومية من خلال علم وسائطي يفسر البنى الاجتماعية من خلال التصرفات الفردية أو الميكرو اجتماعية.

لا شك أن لاهتمام الانتروبولوجيا في دراسة المجتمعات الساخنة تأثيره الكبير في ظهور ميادين ومناهج بحثية جديدة.

والحديث اليوم عن ميدان الدراسات الاتنوسوسيولوجي Ethnosociologie والسوسيو انتروبولوجي socio-anthropologie هو أكبر دليل على ذلك. إن اثارة هذه المسألة هدفها تبيان مدى التفاعل الكبير بين الميدانين العلميين سواءٌ على المستوى المعرفي أو على المستوى المنهجي، بعد أن بات عملهما يطال المجتمعات نفسها. إن جذور هذا التفاعل هي عميقه تاريخيًا، بدأت منذ نشأة العلمين، لكنها باتت أكثر وضوحًا بعد عودة الانتروبولوجيين إلى دراسة مجتمعاتهم الغربية محملين بالكثير من المعارف والتقنيات التي اكتسبوها من خلال دراستهم للآخر.

لا بد من معاودة الإشارة لمدى تأثير مدرسة شيكاغو في التأسيس لهذا الميدان تاريخيًا من خلال اعتمادها التقنيات الانتروبولوجية في دراستها للمجتمع الحضري في الولايات المتحدة الأمريكية.

- **تأثير تقنيات التواصل الحديثة:** يعتبر جورج بلانديه أن العودة القوية لاستعمال منهج السيرة الذاتية، بعد إهماله لزمن طويل، لاعتباره من الأدوات الأنتروبولوجية الميدانية القديمة، لا علاقة له بالأسباب الخاصة بتطوير مستقبل العلوم الاجتماعية. فهو يردّ الطلب الكبير على كتب السير الذاتية بسبب تأثير مجتمع الميديا الذي خلق جوعًا للصورة وللشهادات، ونمَى استهلاك الأحداث والسير الحياتية للآخرين القريبين والبعيدين. لا ننسى كيف أن عرض السير الحياتية قد تخطى الشكل الكلاسيكي في الكتابة ليتم تناوله في أعمال درامية، وفي الرسوم الكرتونية [13].
- **تنامي مفهوم الفردانية** individualisme الذي بات مهيمنًا في العديد من التيارات الفكرية المعاصرة، وفرضه منطق اللجوء الى النظرة الجزئية في القراءة الاجتماعية لفهم التحولات المعيشية في المجتمع.
- **دعوة العديد من الباحثين، أمثال جان بواريه، للمسارعة في حفظ التراث الشفهي (السير الشفوية).** إن تزايد الحاجة اليوم لهذا التوجه سببه التحولات المعيشية السريعة، حتى أن تنامي دينامية هذه التحولات في زمن العولمة الذي نعيشه، قد فرض اللجوء، كما ذكرنا سابقًا، لما يسمى باتنولوجيا الانقاذ ethnologie de sauvetage. لقد وصف فردي رفائيل Freddy Raphaël [14] مبررات السعي لحفظ التراث بالآتي: "إن استطعام الماضي وإعادة تأهيل التقليد هو، في معظم الأحيان، بمثابة، الشعور بالذعر أمام التغيرات المفاجئة، مع رغبة في التسلل تحت الثوب الذي ترتديه الجدة، "كما لعيش حياة أخرى" خوفًا من الحرمان من أي نقطة ارتكاز"[15].

منهج السيرة الحياتية وتأثيره في تطور مناهج وميادين جديدة في العلوم الاجتماعية

ساهم اعتماد منهج السيرة الحياتية في العلوم الاجتماعية في دعم ميادين علمية جديدة بمنهج أثبت قدرته في فهم التكوينات الجزئية التي باتت من صلب الاهتمامات لفهم المجتمع. نذكر من هذه الميادين:

1 - علم اجتماع الحياة اليومية la sociologie de la vie quotidienne، وسوسيو/انتروبولوجيا الحياة اليومية، وانتروبولوجيا الحياة اليومية [16].

كلها ميادين، وإن اختلف الباحثون في تسميتها، إلا أنها جميعًا تهتم بمجال الحياة اليومية:

- لنفهم كافة تفاصيلها الصغيرة من خلال تقنية الملاحظة بشكل أساسي، ومن خلال المقابلة، أو منهج السيرة الحياتية، أو ... ،
- لنبين كيف أن الأشياء التافهة في حياتنا أو التي نعتقدها تافهة، هي مسائل كثيرة التعقيد وهي التي تسمح في بقاء استمرارية العقد الاجتماعي [17].

يهتم هذا الميدان بكافة الحكايات والمحادثات العادية التي تروي ذكريات الطفولة، واقعة حياتية، التبادلات اليومية في الأسرة، بين الأصدقاء، الضيوف، الألعاب وأشكال تمضية أوقات الفراغ، الحياة المهنية،...، أو تكتب: المذكرات الفردية (journal intime)، المذكرات الاجتماعية (المذكرات الاجتماعية التي يكتبها الشخص عن ما عايشه من أحداث، (les mémoires et le regard sur la société)، أوراق الحاجيات المنزلية، فواتير.....

2 - الاتنو- بيوغرافيا ethnobiographie

لقد اعتمدت الدراسات الاجتماعية منهج دراسة الحالة

étude de cas، (أو ما يعرف أيضًا بالمنهج المونوغرافي monographie – وهي تسمية تبين مدى تأثير منهج الدراسات المونوغرافية في علم الاتنولوجيا والانتروبولوجيا على علم الاجتماع)، وذلك بسبب التأثر بالمنطق العلمي نفسه الذي بات يركز على دراسة "الجزئي" لفهم "الكلي" في المجتمع.

وللتذكير، يهتم منهج دراسة الحالة، بالقيام بدراسة معمقة وشاملة لمفردة واحدة أو لعدد من المفردات والوحدات التي يمكن التعامل مع عناصرها وخصائصها. وهو منهج يمكن تطبيقه من خلال مقاربات ميدانية متعددة.

ويهدف الحديث عن منهج دراسة الحالة في سياق بحث حول السيرة الحياتية إلى تبيان:

أ – كيف تمت مقاربة السيرة الحياتية للفرد كدراسة حالة تعكس الواقع الاجتماعي. هذه الدراسة غالبًا ما تدعم بأنواع متعددة من الوثائق مثل: ملف صحي، أو قضائي، شهادات أقارب، ... لتفهم الحالة (أو الشخصية) المدروسة، من خلال تقاطع الأحداث المذكورة في السيرة الحياتية مع ما وجد في الوثائق وذكر في الشهادات.

ب – كيف أن مزاوجة مفهوم المنهجين: منهج السيرة الحياتية ومنهج دراسة الحالة، قد أدى إلى بروز منهج جديد بات يعرف بـ (اتنو- بيوغرافيا) ethnobiographie. هذا المنهج الذي يمكن تعريفه بأنه يسعى لدراسة حالة، سير متعددة، متوازنة، ومتقاطعة ليبني من خلالها دراسة ميدانية ميكرو اجتماعية.

تعد الاتنو- بيوغرافيا، وباختصار، أحد أنواع المناهج التي تحدد نطاق المراقبة لنوع أو لسياق اجتماعي معين، أو حالة معينة، وتنطلق من اعتبار المخبر شاهدًا على جماعته الاجتماعية، على مجتمعه، وعلى ثقافته. يعتمد هذا المنهج على قياس نمط ثقافي معين في المجتمع (ثقافة فرعية).

وهو منهج يرتكز على تقنية العينة عندما تحتاج الدراسة لشهادات متنوعة في تحليلها للواقع الاجتماعي المدروس. هذه العينة لا بد من أن تأخذ بالاعتبار متغيرات التركيبة الاجتماعية وأن لا تكتفي بسيرة حياتية واحدة.

تعتمد تقنية مقابلة السيرة الحياتية في الدراسات الاتنوبيوغرافية، بخلاف المقابلة المبنية على أساس تساؤلات محددة، أو المقابلة المفتوحة التي ترتكز على حوار بين المخبر والباحث، على تقنية المقابلة السردية الطابع التي ترتكز على تقنية التواصل من خلال الملاحظة وبالأخص الملاحظة بالمشاركة، وعلى مقاربة المعارف التقنية والمعيشية للفاعل الاجتماعي، تلك التي ترتبط بسيرة حياته العملية[18] récit de pratique.

3 – الانتروبولوجيا الانعكاسية Anthropologie réflexive

تتناول الانتروبولوجيا الانعكاسية، كما يوصَفها كريستيان غساريان[19] Christian Ghasarian مسألة الباحث الاتنوغرافي في الميدان، كما تتناول الكتابة الاتنوغرافية سواء من ناحية الباحث أو من ناحية مادة بحثه، والتي يمكن اعتبارها حقيقة ثالثة مختلفة.

إن هذا التوجه في قراءة الإنتاج الفكري الانتروبولوجي الذي تقوم به الانتروبولوجيا الانعكاسية يقع حاليًا في صميم الاهتمامات الابيستمولوجية، الاستكشافية، والمنهجية للأنتروبولوجيا المعاصرة. إذ تعتبر أن بقاء مؤلف النص مستترًا في حقله أو وراء نصه لم يعد أمرًا مقبولًا، خصوصًا لعمق دوره في نقل الواقع أو ترجمته له وفق ما يمتلكه من سلطة في كتابته لنصه، أو في دوره الفاعل في النقل المباشر للحقائق ميدانيًا.

إن الهدف الأساسي من تناول هذا الميدان العلمي في سياق الحديث عن منهج السيرة الذاتية هو تبيان كيف أن كتابة السيرة الميدانية للباحث قد باتت من ضرورات كتابة النص الاتنوغرافي، ومثلها أيضًا كتابة الدراسة الاتنوغرافية نفسها. فالتجربة الاتنوغرافية هي التي تحدد مدى ارتباط الباحث الذاتي بموضوعه، وهي التي تقيس أسلوبه العلمي في قراءته لميدانه[20].

السيرة الحياتية: مصطلحات / معان / تصنيف

هناك أنواع متعددة للسيرة الحياتية لا بد من الوقوف عندها للتعريف بها، للتمييز بينها، لتصنيف أنواعها، وذلك من أجل:

- معرفه أنماط مقارباتها الميدانية: أدواتها وتقنياتها.
- مناقشة مدى دقتها في رصد الواقع الاجتماعي التاريخي.

- معرفة مدى موضوعية الباحث في توثيق هذا الرصد، وذلك من خلال تبيان الفرق بين العلوم الاجتماعية والعلوم الدقيقة.
- مقاربة التقنيات الكتابية لهذا النوع من المناهج.
- مناقشة قيمتها العلمية من خلال الجدل القائم حتى اليوم بخصوصها على المستوى النظري وذلك بسبب صعوبة ضبط المتغيرات الذاتية والعرض الموضوعي لواقع الحياة.

1 – السيرة الحياتية مصطلحات ومعاني

السيرة الحياتية récit de vie، التاريخ الحياتي histoire de vie، البيوغرافيا biographie أو السيرة الذاتية غير المباشرة autobiographie indirecte والبيوغرافيا الذاتية autobiographie، كلها مصطلحات استخدمت أولًا في التراث الأدبي الغربي قبل استعمالها في مختلف فروع العلوم الإنسانية الأخرى. يقابلها مصطلحا السير والسير الذاتية المستنبطين من التراث الأدبي والديني في مجتمعاتنا العربية.

لا شك أن هناك العديد من المصطلحات التي لم يحسم استخدامها بعد، ولا شك أن الحسم في هذا الموضوع يأتي من ذيوع وإنتشار استخدام مصطلح أكثر من الآخر.

2 – تصنيف انواع السيرة الحياتية[21]

يعد التصنيف الذي قدمه موريسيو كتاني[22] Maurizio Catani من خلال أدبيات منهج السيرة الحياتية ومن خلال تجربته الذاتية في العمل بهذا المجال، من أكثر التصنيفات الدقيقة. فلقد وجد حوالي سبعة أشكال في مقاربة منهج السير الحياتية:

- **سيرة الحياة العملية** : يتناول هذا النوع من السير الحياتية واقع الحياة العملية لحرفيَ، مهنيَ،... تعد النماذج من هذه الدراسات كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال: "بحث حول مخبز حرفيَ من خلال مقاربة بيوغرافية[23]" لدانيال بيرتو؛ وسيرة حياة قابلة قانونية في قال دانيفيه[24] لأدلين فافر.
- **مراحل حياتية:** أو سيرة حياتية تعرض مراحل متعددة في حياة راويها أو كاتبها وفق تسلسل تاريخي شخصي.

لقد وصف بورديو هذا النمط من كتابة السير الحياتية أو حتى السير الذاتية. واعتبر أن السير الحياتية والسير الذاتية غالبًا ما تعرض أحداثًا لا تخضع بالضرورة لتسلسل زمني، إلا أنها تظهر وكأنها منتظمة في تسلسلها[25].

- مقابلات بيوغرافية متنوّعة يتم استخدامها في كتابة سيرة حياة كاملة.
- سير حياتية قصيرة مدعمة بمقابلات يتم من خلالها وصف الحياة الاجتماعية في المجتمع المدروس.
- سير شفاهية للحياة الاجتماعية، تعرض كل سيرة منها تجربة حياتية فردية تدوّن وفق النظام الفكري لراويها ووفق رؤيته وقيمه الخاصة
- إعادة بناء السير الحياتية وفق منطق الباحث نفسه ورؤيته في عرض الأحداث الحياتية.
- سير حياتية ذاتية يشجّع على سردها من قبل الباحث نفسه الذي يهتم أيضًا بكتابتها.

السيرة الحياتية بين الأسلوبين : الاستقرائي/ الاستنباطي

إن منهج السيرة الحياتية هو منهج إستراتيجي لنقل واقع التكوينات الصغيرة في المجتمع من اجل التعريف بسيرورة إعادة انتاجها أو تحولاتها التي أنتجها المجتمع. وهو منهج يتّم فيه عادة تفضيل اعتماد الأسلوب الاستقرائي méthode inductive على الأسلوب الاستنباطي méthode déductive.

يعتمد الاسلوب الاستقرائي inductive، إعمال العقل في قراءة حقائق خاصة للوصول إلى قانون عام. ويتم استخدام هذا الأسلوب الفكري من خلال الإنطلاق من الواقع لاستخلاص المفاهيم وبناء النظريات.

يركَز هذا الأسلوب ميدانيًا على تقنية الملاحظة التي تكون بذاتها مؤشرًا لانتهاء العمل الميداني كما الفكرَي عند وصولها لحالة الإشباع الميداني والنظري. وذلك لعدم اكتشافها أي معلومات جديدة في حقل دراستها يمكنها أن تغيَر في تفسير المفاهيم النظرية. هذه المفاهيم النظرية تبنى تدريجيًا من خلال عملية الارتقاء الفكري من الواقع المباشر إلى الخلاصات النظرية المجردة.

ويعتمد الأسلوب الاستنباطي (أو الأسلوب الافتراضي/

الاستنتاجي(hypothetico/déductive)،على صياغة فرضية من خلال الملاحظات الاولية. ويستخدم الأسلوب الاستنباطي ميدانيًا في الابحاث الأمبيريقية لإثبات صحة الفرضية أو خطئها. ويتّم من خلاله الانطلاق من المفاهيم والنظريات لقراءة الواقع.

ما زال لكل أسلوب بحثي مدافعوه الشرسون الذين يبررون اختيارهم بهدف التزام الموضوعية والبعد عن التصورات المسبقة في قراءة الميدان.

ولقد اعتبر تيار فكري ثالث أن الجدل المعرفي حول الأسلوبين الاستقرائي/الاستنباطي هو جدل مبني على أسس خاطئة، لأن الأسلوبين المعرفيين هما مكملان لبعضيهما.

فالأسلوب الاستقرائي ينطلق أساسًا لدراسة حقله من خلال سؤال أولي مبنى على افتراضات ضمنية[26]، قد تكون خاطئة، لكنها قد تؤثر حتى في الرؤية الميدانية.

ويقترح ميكائيل ورنر Werner Michael وبنديكت زميرمن Bénédicte Zimmermann أن يتّم تطوير أسلوب استقرائي براغماتي وانعكاسي فكري في الوقت عينه، وهو أمر يمكنه أن يفتح الطريق لتصويب عناصر المعرفة من خلال المزاوجة بين الاهتمامات الامبيريقية والفكرية[27].

السيرة الحياتية: أدواتها وتقنياتها.

ليس من الممكن، ضمن بحث عام حول السيرة الحياتية، التطرق لكافة الأساليب والأدوات والتقنيات التي تستخدم ميدانيًا، خصوصًا في ظل تنوع كبير لأشكال الأبحاث التي تعتمد في عملها البحثي هذا المنهج، وفي ظل مروحة واسعة من أصناف السير الحياتية المعتمدة. إن ما سيعرض تحت هذا العنوان يمكن توصيفه بشرح الخطوط العريضة لأدوات وتقنيات العمل الميداني وفق منهج السيرة الحياتية.

لا بد من الاعتراف أن الكثير من خصائص تقنية المقابلة تتشابه مع تقنية المقابلة المعتمدة في السيرة الحياتية، وذلك من حيث:

- اختيار المخبر

هو أمر ليس بالسهل عادة. فلكل إنسان في الميدان قصته ومعارفه، خصوصًا إذا كان البحث عن سيرة حياتية عملية غايتها شخص عادي. شخص يستطيع أو يقبل أو يشعر بأنه محظوظ من هذا الاختيار.

لا ننسى أنه عندما نلجأ لمخبر نحن نأخذ منه، على مستوى الوقت والجهد والمعارف أكثر مما نعطيه. ولا ننسى أيضًا أن ملكة التعبير عن الذات هي ملكة غير متوفرة عند الجميع. فهناك الكثير من الأفراد في المجتمع، ممن لديهم خبرات حياتية مهمة خصوصًا بالنسبة للباحث الاتنوغرافي، لكنهم غير مهيئين للتواصل والتعبير عن الذات، حتى لو قبلوا القيام بمهمة المخبر.

لا بد من الإشارة إلى أن الكثير من معارف الثقافة الشفهية التي يكتسبها الفرد في مجتمعه ويتواصل من خلالها مع محيطه هي معارف غير لفظية. ومن الصعب التعبير عنها، وهو الأمر الذي يترك لتقنية الملاحظة، وخصوصًا منها الملاحظة بالمعايشة والتدوين أن تكمله، حتى يتم التساؤل حول المواضيع التي تم تجاهلها عن قصد أو عن غير قصد لاحقًا.

لا بد من لفت النظر أن دراسة الجماعات المهمشة هي أيضًا من المواضيع التي يتطرق لها الباحث في مجال الاتنوبيوغرافيا، ولا ننسى أيضًا ما تتطلبه اللقاءات مع هذه الفئات من بذل جهد للقاء مخبر يقبل الخوض في هذه التجربة.

- بناء العلاقة التفاعلية بين المخبر والباحث :

إن الهدف من بناء العلاقة بين الباحث والمخبر هو إيجاد علاقة تفاعلية بين الاثنين لتسهيل الوصول إلى المعلومة. وللعلاقة هذه وجهان وجه يعكسه التحاور ووجه علائقي غير لفظي يعكسه موقف كل منهما (الباحث والمخبر) تجاه الآخر. يقول كلود شابرول Claude Chabrol في هذا الصدد أننا نتكلم مع الآخر وجهًا لوجه وخارج إطار الكلام الذي يمكن ضبطه، من خلال الجسد (تعابير الوجه، شكل الوقوف، التعرق، الابتسامة، التكشير، الصوت ونبرته).

تبرز من خلال العلاقة التفاعلية مسألة أخرى بين الباحث والمخبر تتمثل في مستوى مقاربته وفهم كل منهما للواقع، هذا الواقع المبني في علاقة بحثية بين الباحث والمخبر على أساس ارتباط آني، طابعه رسمي في كثير من الأحيان، إطاره مثالي بشكل أو بآخر لارتباط غير متكافئ بين باحث ومخبر، قد يكون مكانه مستترًا حسب مقتضيات البحث.

يتسبب هذا النوع من الارتباط في إعطاء نتائج ميدانية بمستويات تحليلية متنوعة، على الباحث بعد ذلك بذل جهد كبير في تحليلها.

بقي أن نتحدث عن النص المكتوب الذي ينقل الأحداث المعيشة التي ذكرها الراوي المخبر إلى مستوى آخر قد لا يرى فيه المخبر نفسه. وهذه المسألة ستتم مناقشتها بشكل أعمق عند الحديث عن نص السيرة الحياتية وأساليب كتابته.

• التحضير للمقابلة

يتم التحضير للمقابلة وفق مستويات عدة: مستوى تقني (تحضير المعدات اللازمة من أدوات تدوين وتسجيل وتصوير)، مستوى لوجستي مع المخبر (تنظيم الوقت وضبطه، وتحضير المخبر لهدف السيرة وأهدافها، عدم وضعه في إطار المقابلة في كليّتها)، ومستوى ذاتي معرفي يتمثل في تحضير الباحث نفسه من خلال ملاحظاته وتحليله الذاتي المستمر لقراءاته المعرفية للموضوع المدروس[28]. ومن خلال تنشيطه لحواسه لأن عليه أن يلاحظ، يدوّن، يفكك الألغاز أحياناً، وعليه بشكل أساسي أن يضمن نوعية المقابلة وزمانها، ويضمن في الوقت عينه توطيد العلاقة التفاعلية بينه وبين الراوي[29].

• تنشيط الذاكرة

يطرح التدخل في مسألة تنشيط الذاكرة إشكالية مهمة في حدود تدخل الباحث في المقابلة السردية الطابع. لهذا يلجأ الباحث أحيانًا لتقنيات وأدوات يمكنها أن تلعب هذا الدور بطريقة غير مباشرة.

في عمل بحثيّ لبناء ذاكرة المهاجرين إلى فرنسا[30]، تم تنشيط ذاكرة هؤلاء المهاجرين من خلال استخدام الموسيقى، الفنون، الأفلام، الصور، وقد ساهمت هذه التقنيات بإعادة إحياء ما هو مخفي في الذاكرة.

• أساسيات تقنية المقابلة السردية

تعتمد تقنية مقابلة السيرة الذاتيّة السرديّة الطابع في الدراسات الاتنوبيوغرافية، (بخلاف المقابلة المبنية على أساس تساؤلات محددة)، على مقاربة المعارف والأحداث للمخبر دون أي تقطيع في عملية السرد، إلا لتصويب مسار أو الاستفسار عن بعض الأشياء الغامضة. من خصائص هذه المقابلة أيضًا، وفق بيرتو، أنها تطورية البناء، يحضر لها ذهنيًا، وفق تصورنا لنوعية معارف المخبر[31].

• تدوين الملاحظات خلال المقابلة

لا تختلف تقنية الملاحظة المعتمدة في كتابة السيرة الحياتية عنها في غيرها من الأبحاث الأنتروبولوجية أو الاجتماعية التي تعتمد البحث النوعي في عملها. فالملاحظة تطبق بكافة حاجات البحث ونوعية ميدانه.

أما أنواع عملية التدوين سواء للملاحظات فتتّم أثناء المقابلة أو بشكل مباشر بعد المقابلة، حتى لا يتّم نسيانها.

بالنسبة لتدوين المقابلة نفسها، هناك من الباحثين من يشجع على الكتابة المباشرة، دون استعمال المسجلة، وهناك من يشجع على استخدام المسجلة بالرغم مما تتطلبه من ساعات طوال في إعادة تفريغ المقابلة كتابيًا. والحقيقة أنها كلها تقنيات يفرضها أحيانًا نوع الشخص المتقابل معه أو نوع المقابلة ومدى مدتها، أو نوع الميدان المدروس وحتى تفضيلات الباحث نفسه لتفضيل استخدام تقنية عن أخرى.

• البعد الأخلاقي للمقابلة

إن مناقشة البعد الأخلاقي في الأبحاث الاجتماعية، وخصوصًا منها الأبحاث التي تتبع المقاربة الاتنوبيوغرافية هي ضرورة مهمة. إذ يعتبر احترام خصوصية المخبر كأساس لبناء الثقة الإنسانية كما العلمية، بينه وبين الباحث الاجتماعي. لا ننسى أننا نتعاطى مع الانسان ومع حقوقه علينا، قبل تعاطينا مع تاريخه المعيش، مع خياراته، ومع معارفه.

وإذا كان النقاش حول الحقوق أمرا ضروريا، فالنقاش حول التزام الباحث، كفاعل اجتماعي، بقضايا اجتماعية ضروري أيضًا، خصوصًا إذا كان موضوعه يثير الكثير من القضايا التي تطال أبعادًا إيديولوجية حساسة في المجتمع.

لا شك أن الدراسات الاجتماعية الحديثة، وخصوصًا منها الدراسات الاتنوبيوغرافية، التي باتت تهتم أحيانًا بسير الجماعات المهمشة، جماعات السيدا، المثليين، المدمنين،.... هي التي نمت النقاش في مثل هذا البعد الأخلاقي للباحث، سواء في الميدان أو في بنائه لنصه أو حتى في تحليله لمضمونه. فالمخبر في هذا الإطار يمكن تشبيهه بالإنسان الذي وضع نفسه أمام ضمير الباحث وحكمه[32]. لا بد من الوعي بأن قياس من هو إنسان طبيعي أوغير طبيعي في المجتمع هو قياس نسبي، فالاثنان هما نتاج الثقافة التي كونتهما اجتماعيًا.

إن الاهتمام بهذه المسائل الأخلاقية ضروري لنقاش الأحكام القيمية التي يقع فيها الباحث عن وعي أو حتى عن غير وعي منه. لا شك أنه من المهم التذكير بأن الموضوعية في البحث هي مسألة تبنى وتقاس من خلال موقف الباحث

الأخلاقي المعرفي في بحثه، موضوعية يتطلب بناؤها نقاشًا ذاتيًا مستمرًا لمحاولة إسقاط الأحكام الثقافية القيمية المسبقة التي تشكل الباحث كما مخبره اجتماعيًا. وإذا كنا نطلب من الباحث تطبيق المعايشة بالمشاركة لفهم الواقع فأننا نطلب منه المعايشة الانعكاسية Reflexive لذاته ليبني موضوعيته في قراءة هذا الواقع ليسقط من أحكامه الآراء والأفكار المسبقة. لا بد من أن نشير أيضًا إلى أن الكثير من الأحاسيس التي غالبًا ما ترافق العمل الميداني: مثل أحاسيس الغضب، الضجر، عدم الفهم، الاشمئزاز، الشك، الضغط العصبي، الخوف، والحرج، نادرًا ما نوقشت، خصوصًا ضمن النص لأنها تقلل من مستوى "مبدإ النشوة" المرتبط ضمنيًا بالعمل الميداني النموذجي[33]. إن نقاش مثل هذه المسائل من قبل الباحث مع ذاته أولًا ومن خلال النص ثانيًا، هي التي تشكل أحد أهم سبل بناء ما أسماه بورديو بالموضوعية المشاركة objectivation participante في العمل البحثي.

السيرة الحياتية : هيكلة النص

بعد الانتهاء من العمل الميداني يبدأ دور الباحث في إعادة هيكلة السيرة [34]. لا بد هنا من تحديد بعض التقنيات السردية التي يشيع استخدامها في السير الحياتية عمومًا، والتي يبنى على أساسها النص.

أ – غالبًا ما يتّم هيكلة السيرة الذاتية وفق الأحداث التي لها طابع تاريخي في حياة الراوي. فسيرورة الأحداث هذه هي التي تعكس الطابع القدسي للسيرة نفسها، حيث أن منطق التسلسل الزمني لعرض الماضي غالبًا ما يفسر بوجوده الحاضر، إذ تختلط في معظم الأحيان قراءة الماضي مع عرض الواقع. إن هذه الهيكلة التي يعتمدها الراوي هي التي تعطي السيرة الطابع الواقعي والحقيقي للأحداث .

ب – من المفيد الأخذ بالاعتبار في هيكلة السيرة الحياتية وفق الاسلوب السردي للرواية أن الذاكرة لا تقدم مسارًا متسلسلًا للأحداث الحياتية، وأن إعادة هيكلة السيرة زمنيًا يكون وفق ذاكرة الراوي وغايات البحث.

ت – غالبًا ما يخفى الطابع السردي لسيرة الحياة "الأنا" التي تكون مستترة بشكل مقصود أو حتى غير مقصود، في النص.

كتابة نص السيرة ولغته

إذا انتقلنا للحديث عن لغة الكتابة لا بد من أن نعي أنه لا يوجد أسلوب واحد لصياغة النص. لا بد من الاعتراف أن التعبير الكلامي لوصف الواقع هو أمر صعب والأصعب منه كتابة هذا الواقع. لا أحد يمكنه أن ينكر إذًا مدى صعوبة تصوير الواقع. ويعتبر بارت أن الباحث الواقعي هو الذي يمكنه أن يعترف بأن اللغة هي ثانوية مقارنة بالواقع، هي تعبر عن الواقع لكنها لا تنتجه، وهي لذلك وبطريقة أخرى تابعة له.

يقول كريستيان غساريان[35] Christian Ghasarian إن النص الخاضع لسياق معين يجب أن يأخذ بعين الاعتبار الشخص الذي نعمل على نقل أقواله بشكل لا نلغيه منه ولا نفقده السيطرة على كلماته. لهذا، ودائمًا وفق رأي غازاريان، فإنه من الحكمة والنزاهة أن ننتج نصًا مقالي الطابع، حواريا أو متعدد اللهجات يظهر الذاتية المتبادلة بين الباحث: كاتب النص، والمستجوب المخبر. يتابع غازاريان، وفي السياق عينه، أن هناك عدد كبير من الباحثين، الواعين لما تتطلبه مجازفة إنتاج النص في الإنتاج المعرفي العلمي، يفكرون بالعمل الكتابي ويعترفون بحقيقة أن كتابة النص هي محاولة إقامة تواصل بين الأصوات (المسموعة من الميدان) وبين المواقف المختلفة، وأن هذه العلاقة بين الكلمات والأشياء هي علاقة بعيدة كل البعد عن الشفافية. إن إنتاج البحث___ الحصيلة المكتوبة___ يظهر (وفق هذا المنظور) وكأنه موضوع للبحث والتقصي الجدير بالاهتمام.

قلنا إن هناك العديد من السير الحياتية التي يختلط في سردها الكثير من الأطراف، والخطب، والمشاهد الهامة التي تغني الدلالات الرمزية للنص.

- غالبًا ما تشتمل السيرة الحياتية على مستويات عدة من أنماط الصيغ الكتابية، إذ يظهر جنبًا إلى جنب في النص: صيغة الأسلوب الحواري الحي والمباشر، الصيغة الوصفية، الأفكار، الأحكام ..
- غالبًا ما يتضمن النص السردي بعضًا من تعابير اللغة المحكية، الألفاظ والتعابير المحلية أو الشعبية التي يتعمد وضعها "الراوي" المتخيل للسيرة (الذي لا يمثل واقعيًا لا كاتب النص ولا حتى راوي السيرة الحياتية نفسه)
- غالبًا ما يتّم إطلاق تعميمات في النص السردي من خلال "الراوي المتخيل" والتي تتطلب التحقق من مصداقيتها.

السيرة الحياتية : أساليب التحليل

حدثنا جيل هول Gilles Houle عن مراحل ثلاثة في تاريخية كتابة السير الحياتية:

المرحلة الأولى: كان يعتبر أثناءها أن غنى السيرة الحياتية يكمن في نشرها كما هي، مع إضافة مدخل تمهيدي إذا اقتضت الحاجة لذلك، وأن يترك للقارئ تقييم مضمون السيرة وفهم دلالاتها الاجتماعية.

المرحلة الثانية: كان يعتبر خلالها أن كافة الدلالات الاجتماعية تكمن في السيرة الحياتية مع اعتراف بصعوبة قراءتها بالارتكاز فقط على السيرة نفسها. لهذا بدأ تحليل هذه الأخيرة من خلال إبراز المؤشرات المتجسدة فيها.

المرحلة الثالثة: ابتدأت التساؤلات خلالها في سياق تنوع تحليلي تحدى تصنيفات السير الحياتية ليطرح تيارًا فكريًا ومنهجية في كتابة السير الحياتية كحالة معرفية.

لفهم نص السيرة الحياتية وأساليب تحليله، لا بد بداية من فهم أساسيات مضمون السيرة الحياتيه لنبحث بعد ذلك في طرائق التحليل.

يقول بيرتو إن كل سيرة حياتية تحمل في مضمونها عناصر معلوماتية ومؤشرات حول مظاهر متعددة في شخصية الراوي وعلاقاته الاجتماعية. نذكر من هذه المؤشرات تلك التي تبين:

- الشخصية الباطنية لمخبر السيرة أو البنية الأولية لشخصيته: تنشئته الاجتماعية، تعلمه الثقافي والمهني، تغيراته النفسية اللاحقة، تصرفاته الطبيعية.. بمعنى آخر البنية الثقافية الأولية للمخبر أو لكاتب السيرة التي نستطيع أن نفهم، من خلالها، إشكال علاقته بالآخرين في سيرورة حياته.
- تاريخية المخبر من خلال علاقته مع الأسرة والأقارب، أي واقع ارتباطه بالمؤسسات الاجتماعية وحقيقة علاقته معها.
- علاقاته الذاتية السوسيو- بنيوية مع العالم الاجتماعي (مواقفه ومواقعه) وهي العلاقة التي تعكس صورة بيو انتروبولوجية لتاريخية وجوده الإنساني.

إن هذه المؤشرات جميعها هي التي يتّم الارتكاز عليها في عملية التحليل. إذ لا بد من فهم البناء الذاتي لصاحب السيرة نفسه لوعي التوتر القائم عادة بين الظروف الذاتية وموضوعية السيرة نفسها في عرضها لمسارها التاريخي الاجتماعي. ولتعميق تحليل السيرة الحياتية لا بد أيضًا من محاولة ربط المسار التاريخي الاجتماعي لصاحب السيرة بمؤشرات مجتمعية أخرى لرصد واقع تقاطعها مع تلك المؤشرات.

السيرة الحياتية : قيمتها العلمية في الأبحاث الاجتماعية

لا شك أن التبرير العلمي والمنهجي للسيرة الحياتية ولدورها في مجال العلوم الاجتماعية، ما زال يصارع لإثبات ذاته من خلال قدرته على قراءة الكلي من خلال الجزئي في المجتمع، أمام تيار فكري آخر ما زال يدافع هو أيضًا عن رؤيته في قراءة الواقع ورفضه لهذا التعميم. ولا شك أيضًا أن مسألة اللغة في العلم والذاتية في صياغة الأحداث، ما زالت تطرح الكثير من التساؤلات، حتى أنها غذت كثيرًا ميدان الانتروبولوجيا والسوسيولوجيا الانعكاسية.

لكن الذي لا شك فيه أيضًا، والذي بات واضحًا، من خلال تراكم النتاج المعرفي للسيرة الحياتية، هو أن هذه المنهجية قد استطاعت أن تتيح للفئات الصغيرة في المجتمع ديمقراطية التعبير عن نفسها، وحرية إبراز هوياتها الاجتماعية الخاصة. إن الفرد، ومن خلال هذه التقنية، بات باستطاعته ، كما يقول جان بير جلميني Jean pierre Jelmini، أن يعبر بشكل مستدام، يمكن أن تنقله الأجيال ويصبح حتى مصدرًا لدراسات تاريخية لاحقًا.

لقد عكست منهجية السيرة الحياتية للثقافة الشفاهية دورها كممثل حقيقي للحياة الواقعية المعيشة التي يمكن اعتبارها المفتاح الأساسي لفهم دلالات لرموز وبنى الذاكرة المعيشة المتوارثة .

الذي لا شك فيه أيضًا هو أن هذا المنهج قد فتح، من خلال تحليل معطياته، "جدلية الاجتماعي" أي جدلية العلاقة المعيشية المعقدة للفرد أو لجماعة صغيرة مع المعطيات الاجتماعية والاجتماع أو للعلاقة بين عالم التجربة والقيم المعاشة، وعالم البنى والمجتمع الأشمل.

المراجع :

1 – البيوغرافيا والبيوغرافيا الذاتية مصطلحان استخدما أولًا في التراث الأدبي الغربي، قبل استعمالهما في مختلف فروع العلوم الإنسانية الأخرى. يقابلهما مصطلحي السير والسير الذاتية المستنبطين من التراث الأدبي والديني في مجتمعاتنا العربية. لا شك أن هناك العديد من المصطلحات التي لم يحسم استخدامها بعد، ولا شك أن الحسم في هذا الموضوع يأتي من ذيوع استخدام مصطلح عن آخر.

–دليو؛ فضيل: المنهج البيوغرافي: استعمال السير الذاتية والحياتية في علم الاجتماع؛ المصدر: مجلة العلوم الاجتماعية – مجلد 27 – عدد 2 (1999). http://www.forum.ok-eg.com/show.php?main=1&id=1927 يشير عبد الرحمن المالكي في هامش ترجمته لبحث دانيل بيرتو المعنون :"المقاربة البيوغرافية: صلاحياتها المنهجية وامكانياتها" المنشور في مجلة اضافات: المجلة العربية لعلم الاجتماع.– العدد الثالث عشر– –2011 لمدى صعوبة المصطلح أو الترجمة في العلوم الانسانية إلى اللغة العربية، خصوصًا عندما يستند الباحث العربي على المراجع الأجنبية .– وهي صعوبة تضاف عندنا لإختيار المصطلح ومعناه، إن ذكرنا لهذه الملاحظة سببه محاولة التأكيد عليها، واضافة اننا في بحثنا هذا فضلنا اعتماد مصطلح السيرة الحياتية لترجمة récit de vie على مصطلح "حكاية" حياة .– لا بسبب اختلاف على الترجمة.– فالمصطلحان قد يجوز استخدامها، وتفضيلنا هذا سببه شيوع مصطلح السيرة في تراثنا العربي عند محاولة الحديث عن "حكاية" حياة.

2 - BERTAUX Daniel: l'enquête et ses méthodes: Le récit de vie.- 3ème éd.- Paris: Armand Colin. (La collection universitaire de poche 128).- 2010

3 – الكل يعلم أن استخدام السير الحياتية هو اسلوب قديم، عرفته كافة الشعوب وزخرت به كافة الحضارات الانسانية. تمثل بالاساطير، بسير بطولات الملوك، والحكام والقادة، بقصص الرحالة، .....

4 - BRUN Patrick: Le récit de vie dans les sciences sociales.- Article extrait du dossier n°188 « L'écriture de la vie ».- November 2003.

http://www.revue-quartmonde.org/spip.php?article62

5 - GONSETH Marc-Olivier; MAILLARD Nadia: "L'approche biographique en ethnologie: point de vue critique: commentaire historique" in Histoire de vie: approche pluridisciplinaire.- éd. De l'institut d'ethnologie- Neuchâtel; édition de la Maison des sciences de l'homme- Paris.-(collection Recherches et travaux.- No.7 1987.-(Voir p.p. 546-)

6 – لمعرفة مجموعة مؤلفات سدني منتز أنظر

http://sidneymintz.net/index.php

ومن اهم اعمال اوسكار لويس: ثقافة الفقر : Culture of Poverty

7 - GONSETH Marc-Olivier; MAILLARD Nadia.- op. cit

8 - BELMONT Nicole :- L'expérience d'Oscar Lewis, romancier anthropologue. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 22e année, N. 3, 1967. pp. 620623-. doi: 10.3406/ahess.1967.421558.2649_1967_num_22_3_421558"http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395"

9 - Jean-Louis Le Grand: Définir les histoires de vie Sus et insus "défi notionnels". www.barbier-rd.nom.fr/definirHdV.pdf

10 – وليام توماس هو أستاذ علم الاجتماع في جامعة شيكاغو عمل مع مساعده الفيلسوف البولوني فلوريان زينانيسكي خلال الفترة ما بين 1918 و1920 ولقد أصدرا كتابًا بعنوان:" الفلاحون البولنديون في أوروبا وأميركا"The polish peasant in Europe and America

11 - GARFINKEL Harold : Studies in Ethnomethodology

12 - BRUN Patrick: op. cit.

13 – عرف هذا الفريق باسم: مجموعة البحث في المقاربة البيوغرافية في السوسيولوجيا le GEABS (Groupe d'étude de l'approche biographique en sociologie. يذكر عبد الرحمن المالكي في بحثه: المقاربة البيوغرافية: صلاحياتها المنهجية وامكانياتها: (ذكر سابقًا) أنه ومنذ سنة 1975 ومجموعة البحث هذه التابعة لدار علوم الإنسان تنظم كل سنة تقريبًا ورشة عمل لمدة أسبوع. تناقش كل ورشة دور السيرة الحياتية في مسألة سوسيولوجية معينة وذلك، ودائمًا عن المالكي، لضبط وتحسين منهجية المقاربة البيوغرافية.

SANSEAU Pierre-Yves, Les récits de vie comme stratégie d'accès au réel en sciences de gestion

: pertinence, positionnement et perspectives d'analyse

www.recherche-qualitative.qc.ca/numero25(2)/ysanseau.pdf

14 - نموذج مثال على ذلك :الرسوم الكرتونية BD لجورج بيريك " دبليو أو الذاكرة في مرحلة الطفولة " التي ظهرت عام 1975.- ولقد تتالت بعدها استخدام الرسوم الكرتونية في كتابة السير الذاتية والسير الحياتية.

George Perec: W ou le souvenir d'enfance

15 - Freddy Raphaël: professeur de Sociologie à l'Université Marc Bloch de Strasbourg

16 - Françoise Morin: "Pratiques anthropologiques et histoire de vie. Un article publié dans la revue Cahiers internationaux de Sociologie, vol. LXIX, 1980, pp. 3131980".339-.

http://bibliotheque.uqac.ca/

17 - BERTAUX Daniel: ibid

18 - انظر كنموذج عن هذا السياق البحثي:

DESJEUX Dominique.- La consommation. Paris. PUF. collection Que-sais-je ? 2006

19 - للتوسع أأثر في هذا الموضوع انظر: BERTAUX Daniel: op. cit

ويمكن أيضًا قراءة بحث بيرتو المترجم من عبد الرحمن المالكي: ذكر سابقًا، والذي يتحدث ضمنه بيرتو عن تقنية المقابلة السردية وطرائق تحليلها بشكل مسهب.

20 - Ghasarian Christian:" Sur les chemins de l'ethnologie réflexive".- In De l'ethnologie à l'anthropologie réflexive: Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux.- Paris: Armand Collins.- 2002

من أهم من كتب في هذا المجال أيضًا

:BOURDIEU Pierre:; WACQUANT Loïc J.D. : Réponses pour une anthropologie réflexive.- Éditions. Seuil. 1992

هذا الكتاب مترجم للعربية: بيير بورديو؛ ج. د. فاكونت: أسئلة علم الاجتماع : في علم الاجتماع الانعكاسي.- الرباط: دار توبقال للنشر.- (ترجمة عبد الجليل الكور.- اشراف ومراجعة محمد بودودو) (سلسلة المعرفة الاجتماعية).- 1997.

نموذج كتابين اعتمدا منهج السيرة الذاتية للباحث في سياق عمله،

- حائري شهلا: المتعة: الزواج المؤقت عند الشيعة.- ترجمة وتحقيق: فادي حمود.- شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.- 2003

- مجموعة من الباحثات: في وطني ابحث: المرأة العربية في ميدان البحوث الاجتماعية.- مركز دراسات الوحدة العربية.- 1993

21 - للتوسع في هذا المجال انظر على سبيل المثال:

Christinat Jean Louis: "Problèmes de terrain ou lexpérience ethnographique". Bulletin de la Société suisse des Américanistes www.ssa-sag. -.48-(Genève) 1980. 44: 39 ch/bssa/pdf/bssa44__07.pdf

22 - QUELOZ Nicolas: l'Approche biographique en sociologie: essai d'illustration et de Synthèse.- in Histoire de vie: approche pluridisciplinaire.- éd. De l'institut d'ethnologie- Neuchâtel; édition de la Maison des sciences de l'homme- Paris.-(collection Recherches et travaux.- No.7 1987.-(voir p.p. 47- 63)

23 - M. Catani et S. Mazé, Tante Suzanne, une histoire de vie sociale, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.

24 - BERTAUX Daniel.-Une enquête sur la boulangerie artisanale par l'approche biographique.- Subvention C.O.R.D.E.S. n° 4376/.-Centred'ÉtudedesMouvementsSociaux – E.H.E.S.S..-1980.- www.valt.helsinki.fi/staff/.../BertauxBoulangerieVOL_I.pdf

25 - FAVRE Adeline: Moi,Adeline,Accoucheuse./ document mis au point par Yvonne Preiswerk – Sierre: éd. Monographic: Lausanne éd. D'en bas.- 1981.-(collection d'archives vivantes)

26 - BOURDIEU Pierre:- L'Illusion biographique.- In Pierre Bourdieu : Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action. Paris, Éd. du Seuil, 1994. Chapitre 3 : Pour une science des œuvres. http://www.homme moderne.org/societe/socio/bourdieu/raisons/illusion.html Des textes de l'impétrant

27 - لتتوسع أكثر في هذا الموضوع انظر:

PAILLÉ Pierre; MUCCHIELLI Alex: l'analyse qualitative en sciences humaines et sociales.- Paris: Armand Colin.- (collection U) 2003.- (voir l'équation intellectuelle du chercheur p. 37)

28 - Werner Michael et Zimmermann Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », Annales. Histoire, Sciences Sociales, 200358 1/e année, p. 736-. Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de l'E.H.E.S.S

http://www.cairn.info/revue-annales-20031--page-7.htm

29 - للتوسع في هذا الموضوع انظر :

DE SARAN JP. Olivier: L'enquête socio-anthropologique de terrain: synthèse méthodologique et recommandations à usage des étudiants.- Études et Travaux n° 13. Laboratoire d'études et recherches sur les dynamiques sociales et le développement local.- LASDEL-2003

www.ird.ne/lasdel/pub/13methodologie.pdf

30 - GONSETH Marc-Olivier; MAILLARD Nadia: op. cit (voir p. 27) ddata.over-blog.com/.../Immigration-en-nord-pas-de-calais.pdf

31 - للتوسع اكثر في هذا الموضوع أنظر:

32 - Cahier n° 5: répertoire des actes et des actions de la mémoire de l'immigration en région Nord-pas-de Callais.- Les Cahiers de D'un Monde à l'Autre.- ddata.over-blog.com/.../Immigration-en-nord-pas-de-calais.pdf

BERTAUX Daniel: op. cit: (p.p. 6061-)

33 - Voir à ce propos: Sandrine Musso, 2009. « A propos du "malaise éthique" du chercheur : les leçons d'un terrain sur les objets « sida » et « immigration » en France ». ethnographiques. org, Numéro 17- novembre 2008 [en ligne].

(http://www.ethnographiques.org/2008/ Musso - consulté le 26.04.2011)

GHASARIAN Christian: Op. cit.

34 - Voir: GONSETH Marc-Olivier; MAILLARD Nadia. - op.cit. p. 24

35 - Ghasarian Christian:" Sur les chemins de l'ethnologie réflexive".ibid.

المراجع :

بورديو؛ بيير؛ قاكونت؛ ج. د.: أسئلة علم الاجتماع : في علم الاجتماع الانعكاسي.- الرباط: دار توبقال للنشر.- (ترجمة عبد الجليل الكور.- إشراف ومراجعة محمد بودودو) (سلسلة المعرفة الاجتماعية).- 1997.

دانيل بيرتو:"المقاربة البيوغرافية: صلاحياتها المنهجية وإمكانياتها" المنشور في مجلة إضافات: المجلة العربية لعلم الاجتماع.- العدد الثالث عشر- 2011

دليو؛ فضيل: المنهج البيوغرافي: استعمال السير الذاتية والحياتية في علم الاجتماع؛ المصدر: مجلة العلوم الاجتماعية - مجلد 27 - عدد 2 (1999) ://:http www.forum.ok-eg.com/show.php?main=1&id=1927

حائري؛ شهلا: المتعة: الزواج المؤقت عند الشيعة.- ترجمة وتحقيق: فادي حمود.- شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.- 2003

مجموعة من الباحثات: في وطني أبحث: المرأة العربية في ميدان البحوث الاجتماعية.- مركز دراسات الوحدة العربية.- 1993

BELMONT Nicole : L'expérience d'Oscar Lewis, romancier anthropologue. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 22e année, N. 3, 1967. pp. 620623-. doi :

10.3406/ahess.1967.421558.2649_1967_num_22_3_421558

BERTAUX Daniel: l'enquête et ses méthodes: Le récit de vie.- 3ème éd.- Paris: Armand Colin. (La collection universitaire de poche 128).- 2010

BERTAUX Daniel.-Une enquête sur la boulangerie artisanale par l'approche biographique.- Subvention C.O.R.D.E.S. n° 4376/.- Centre d'Étude des Mouvements Sociaux – E.H.E.S.S..-1980.- www.valt.helsinki.fi/staff/.../BertauxBoulangerieVOL_I.pdf

BOURDIEU Pierre:- L'Illusion biographique.- In Pierre Bourdieu : Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action. Paris, Éd. du Seuil, 1994. Chapitre 3 : Pour une science des œuvres.

LE GRAND Jean-Louis: Définir les histoires de vie Sus et insus "défi notionnels". www.barbier-rd.nom.fr/definirHdV.pdf

MORIN Françoise: “Pratiques anthropologiques et histoire de vie. Un article publié dans la revue Cahiers internationaux de Sociologie, vol. LXIX, 1980, pp. 3131980“.339-.

MUSSO, Sandrine. « A propos du "malaise éthique" du chercheur : les leçons d’un terrain sur les objets « sida » et « immigration » en France ». Ethnographiques. org, Numéro 17- novembre 2008 [en ligne].

http://www.ethnographiques.org/2008/Musso

PAILLÉ Pierre; MUCCHIELLI Alex: l’analyse qualitative en sciences humaines et sociales.-Paris: Armand Colin.- (collection U) 2003.- (voir l’équation intellectuelle du chercheur p. 37)

QUELOZ Nicolas: l’Approche biographique en sociologie: essai d’illustration et de Synthèse.- in Histoire de vie: approche pluridisciplinaire.- éd. De l’institut d’ethnologie- Neuchâtel; édition de la Maison des sciences de l’homme- Paris.- (collection Recherches et travaux.- No.7 1987.- (voir p.p. 47- 63)

SANSEAU Pierre-Yves, Les récits de vie comme stratégie d’accès au réel en sciences de gestion: pertinence, positionnement et perspectives d’analyse

www.recherche-qualitative.qc.ca/numero25 (2)/ysanseau.pdf

WERMER Michael et Zimmermann Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », Annales. Histoire, Sciences Sociales, 200358 1/e année, p. 736-. Distribution électronique Cairn.info pour Editions de l'E.H.E.S.S http://www.cairn.info/revue-annales-20031--page-7.htm le 26.04.2011)

http://www.homme moderne.org/societe/socio/bourdieu/raisons/illusion.html Des textes de l'impétrant

Cahier n° 5: répertoire des actes et des actions de la mémoire de l’immigration en region Nord-pas-de Callais.- Les Cahiers de D’un Monde à l’Autre.- ddata.over-blog.com/.../Immigration-en-nord-pas-de-calais.pdf

CATANI M. et MAZE S., Tante Suzanne, une histoire de vie sociale, Paris, Librairie des Méridiens, 1982

CHRISTINAT Jean Louis: "Problèmes de terrain ou l'expérience ethnographique". Bulletin de la Société suisse des Américanistes (Genève) 1980. 44: 3948-.- www.ssa-sag.ch/bssa/pdf/bssa44_07.pdf

DE SARAN JP. Olivier: L’enquête socio-anthropologique de terrain: synthèse méthodologique et recommandations à usage des étudiants.- Études et Travaux n° 13. Laboratoire d’études et recherches sur les dynamiques sociales et le développement local.- LASDEL-2003

GHASARIAN Christian:" Sur les chemins de l'ethnologie réflexive".- In De l'ethnologie à l'anthropologie réflexive: Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux.- Paris: Armand Collins.- 2002

GONSETH Marc-Olivier; MAILLARD Nadia: “L’approche biographique en ethnologie: point de vue critique: commentaire historique” in Histoire de vie: approche pluridisciplinaire.- éd. De l’institut d’ethnologie- Neuchâtel; édition de la Maison des sciences de l’homme- Paris.- (collection Recherches et travaux.- No.7 1987.- (Voir p.p. 546-)

HOULE Gilles: “La sociologie comme science du vivant: l'approche biographique”.- Un article publié dans l'ouvrage sous la direction de Poupart, Deslauriers, Groulx, La perrière, Mayer, Pires [Groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives], La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologique, pp. 273289-. Montréal: Gaëtan Morin, Éditeur, 1997, 405 pp.

ttp://classiques.uqac.ca/contemporains/houle_gilles/socio_science_du_vivant/socio_science_du_vivant_texte.html"\l "sociologie_intro”

أدب شعبي

الذاكرة الشعبية في أمثال الشعوب العربية
32
الموروث الشعبي ودوره في إبراز الخصائص الاجتماعية والثقافية
42
مسدار البحر وموال الصحراء
48

http://www.algardenia.com/images/Bagdadyaat/chan.ch.1.JPG

الذاكرة الشعبية

في أمثال الشعوب العربية

أنور محمود زناتي – كاتب من مصر

إن الذاكرة الشعبية لمختلف الأمم والدول والجماعات البشرية تختزن العديد من المظاهر الثقافية والنفسية والاجتماعية التي تجعل الكائن البشري داخل نسق ما يسمى بالوعي الجمعي، أو الثقافة الشعبية التي تختزنها ذاكرة الإنسان المنتمي لبيئة حضارية معينة.

هـذا الـوعـي الجمعي تساهم فيه الكثير من العوامل النفسية والثقافية بتشكيل نسق نمطي يسعى الإنسان داخل بيئة معينة أن ينساب وراءه طوعا أو كرها، نظرا للإحكام الخطير والمحاط بسياجات معرفية مختلفة تبدأ بالقمع، وتنتهي بالتأطير القسري للعقل الإنساني شاء أم أبى.

ولعل خير ما يمثل هذا الوعي الجمعي والذاكرة الشعبية ما تعرفه جميع الثقافات والحضارات على حد سواء من اختزال الرؤية النمطية تجاه موضوعات الحياة المختلفة عبر ما يسمى بالمثل الشعبي، والذي اعتبر الخزان الثقافي الكبير المعبر عن درجة وعي المجتمع وتخلفه ونظرته لمختلف أجزاء هذه الحياة ومناحيها، وشكّل على مرِّ العصور - ولا زال - أحد الروافد الخطيرة في تكريس بعض المظاهر الاجتماعية والفكرية المساهمة في قضية النمطية الفكرية.

فالمثل يُمثل حكمة الشعب وتاريخه، وهو الصورة الصادقة لحياة الشعوب والأمم، فيه خلاصة الخبرات العميقة التي تمرست بها عبر أمد بعيد من حضارتها، وهو الخلاصة المركزة لمعاناتها وشقائها وسعادتها وغضبها ورضاها، نجد في طيّات الأمثال مختلف التعبيرات التي تمثل حياة مجتمعها وتصورات أفرادها بأساليب متنوعة. وقد قيل: إن ضرب المثل لم يأت إلا رد فعل عميق لما في النفس من مشاعر وأحاسيس؛ نتيجة للمؤثرات الشعورية التي اختفت في العقل الباطن، فجاء سلوكه تعبيرا عن عمق المؤثرات التي دعت إلى ضرب المثل.

ويعد المثل مصدراً خصباً لمن يريد أن يفهم الشخصية القومية ومذهبها الفطري في التفكير وفي الحياة بصفة عامة، وبالتالي فرصدُ الخصائص الدلالية للأمثال إنما هو رصد لخصائص الشعب الذي ذاع فيه المثل وانتشر، وعموماً فالأمثال كما يقول توريانو (1666م) تمثل فلسفة الجماهير.

والبحث في الأمثال إنما هو بحث في حياة فئات العامة من الناس على اختلاف نشاطهم وسلوكهم في تعاملهم وأخلاقهم وعاداتهم، وكيف تولدت هذه العلاقات ومداها، ودورها في تكوين أخلاقيات الناس، ومن خلال الجزئيات الصغيرة التي تعرضها الأمثال، نجدها تناقش هذه الموضوعات وتفسرها وتعطي صورة حية لطبيعتها [1].

وما كان للأمثال أن تتوقف مع تجدد التجارب وتعدد الأحداث وهو أدب شعبي لا شك فيه، إذ هو سجل لحياة الناس كلهم، وتكشف الخبايا النفسية لكل شعب وسوف نتناولها فيما يلي:

الوراثة والبيئة في الأمثال

إن الأمثال العربية جمعت فأوعت الصفات البشرية بعامة، إيجابية كانت أو سلبية، حتى نكاد نقول بأنه ما من صفة إنسانية يمكن أن ينعت بها الإنسان إلا وأشارت إليها الأمثال العربية؛ لنؤكد على القول بأن المثل هو الصورة الصادقة لحياة الشعوب والأمم، فيه خلاصة الخبرات العميقة التي تمرست بها عبر السنوات الطويلة من حضارتها، وهو الخلاصة المركزة لمعاناتها وشقائها وسعادتها وغضبها ورضاها، نجد في طياتها مختلف الأمثال التي تمثل حياة مجتمعها وتصورات أفرادها بأساليب متنوعة، وقيل: "ضرب المثل لم يأت إلا رد فعل عميق لما في النفس من مشاعر وأحاسيس، نتيجة للمؤثرات الشعورية التي اختفت في العقل الباطن، فجاء سلوكه تعبيرا عن عمق المؤثرات التي دعت إلى ضرب المثل.

والإنسان موضوع غريب في حد ذاته. فلا يكفي أن ندرس سلوكه كي نستدل عليه ولا يكفي أن نفهم بيئته كي ندركه. بل يجب علينا أن نفض بعض أسراره النفسية أولاً حتى نقترب من فهمه، ومن هنا كانت البداية بالوراثة Heredity فعامل الوراثة يلعب دوراً مهماً في سلوك الإنسان. والعامل الثاني هو البيئة Environment في صيغتها العامة. فالبيئة عنصر لا ينفصل عن الوراثة، فمنذ أن تبدأ حياة جديدة في رحم الأم تكون تلك الحياة في بيئة تؤثر تأثيرات مختلفة، تؤثر على وراثية الإنسان الجديد [2].

والوراثة هي كل الخواص التي توجد في الفرد عندما يبدأ الحياة، ولا نقصد بذلك تلك العوامل التي تكون موجودة لحظة ولادته، بل تلك التي توجد فيه منذ لحظة الإخصاب الأولى، أي قبل ولادته بتسعة أشهر [3].

فالوراثة تزود الفرد بالإمكانات والاستعدادات، واستمع إلى المثل الذي يقول: "إبن الوز عوام"، فهو كأبويه في السباحة، ومثله: "فرخ البط سابح"، وأيضاً "بنت الفارة حفارة"، "من شابه أباه فما ظلم"، وغالباً ما تورث الطباع

http://hamsatq.com

أيضاً، فالذئب لا يُربى ولا يُقتنى؛ لأن طبعه سيغلبه ويؤذي من رباه وأحسن إليه، والمثل يقول: "إبن الديب ما يتربَّاش"، فلابد للعرق أن يمتد يوما ويظهر ما كان مستورا، يقول المثل: "الأصل الرَّدن يردي على صاحبه"، وتكتسب الأنثى الكثير من صفات الأم، حتى يقول المثل: "بنتِ الحرَّاتة تِطلع درَّاسة"، ويقول آخر: "إكفي القلة على فومَّها البنت تطلع لامَّها"، وإذا كان المثل يقول: "العرق يمد لسابع جد" أي أن الإنسان لابد أن يشابه أحد جدوده ولو بعدوا، كما يقولون: "ولد لخاله" أو "بنت لعمتها"، وعادة تنسب الأمور الوراثية إلى الأصل البعيد، فتقول الأم أن الولد سريع الغضب لأن أباه عصبي، والأب يقول أن ابنه عاق لأن أخوال الولد كذلك. وقد قالوا: "قبل ما شافوه قالوا حلو زي ابوه"، ومثله: "قبل ما ولدوه قالوا عريض القفا زي ابوه". ويلخص الإمام علي بن أبي طالب t فيقول: " النَاسُ بِزَمانِهِمْ أَشْبَهُ مِنْهُمْ بِآبائِهِمْ».

وقد تتنحى السمات الوراثية فنجد أن «النار بتخلف رماد»، وأن «أم بربور تجيب الشاب الغندور». وقد يسخر المثل من الوراثة والتشابه فيقول «أبوك البصل وامك التوم، منين لك الريحة الطيبة يا شوم».

والشخصية تنمو كأي ضرب آخر من النمو، ونموها هو حصيلة تفاعل الميراث الفطري البيولوجي للفرد مع بيئته، خاصة البيئة الاجتماعية، حتى أن المثل يقول: «بلاص المش ينضح مش وبلاص العسل ينضح عسل».

والأسرة: هي أصغر وحدة اجتماعية، إذ تبدأ بالزواج واختيار شريك الحياة، والرغبة في الزواج يعبر عنها المثل القائل: «اقرصيني في ركبتي تحصليني في جمعتي»، وعندما تتمنع يكثر خطابها، حتى أن المثل يقول: «من كُتر خُطابها بارت مسى عليها الليل واحتارت»، ويقول آخر: «خطبوها اتعززت فاتوها اتندمت»، أما التي لم تتزوج فهي تعيش على أمل الزواج «اقعدي في عشك لما يجي اللي ينشك». ولابد من اختيار الشريك المناسب حتى يكون بينهما توافق «إسأل قبل ما تناسب يبان لك الردي والمناسب».

ومن الرجال من يجمع بين الزوجتين، وفي ذلك يقول

المثل: «اللي يتجوز اتنين يا قادر يا فاجر»، والمقصود إما أن يكون قادراً على التوفيق بينهما، وإما أن يكون فاجراً أي ليس في استطاعته القيام بذلك. ولابد من الاحترام المتبادل بين الزوجين، فمن أهان زوجته وعيرها بعيوبها أهانها الناس واستخفوا بها «اللي يقول لمراته يا عورة يلعبوا بيها الكورة»، وهو بخلاف من يكرم زوجته فيكرمها الناس «اللي يقول لمراته يا هانم يقابلوها على السلالم».

أما الجمال فإن المجتمع الشعبي يحفل بالجمال الحسي، فيقول المثل: «إن كُنت عايز تمُص قصب مُص من الوسط، وإن كُنت عايز تخطب خد رفيعة الوسط»، وبالعكس «اللي بعرقوبها تدبح الطير اهرب منها ما فيها خير»، ومن صور التناقض في الأمثال بعد أن مدح الجمال الحسي، فقد سخر منه في مواضع أخرى فيقول: «بيع الجمال واشتري خفة، الجمال كتير بس الخفيف صدفة»، والمثل الألماني يقول: «المرأة الجميلة تحتوي الشيطان في جسدها».

أما عن مركز الأم فحدث ولا حرج، فحنان الأم لا يدانيه شيء «اللي عند امه ما ينحملش همه»، «اللي من غير أم حاله يغم»، وإذا فُقد أحد الوالدين أو كليهما «إلعز بعد الوالدين هوان»، وحب الأم للأبناء ليس له مثيل «أسيادي واسياد أجدادي اللي يعولوا همي وهم ولادي»، والإبن أو الإبنة في عين والديه ليس له مثيل «خُنفسة شافت بنتها عالحيط قالت دي لُولِيَّة في خيط»، ويقول آخر: «الخُنفسة عند امها عروسة»، «القرد في عين امه غزال»، لأن شفقة الوالدين ليس لها مثيل: «قلبي على ولدي انفطر وقلب ولدي عليَّ حجر»، وهي تعلم أبنائها وتعاقبهم أحياناً «اللي ما يفهم بالتلميح يفهم بالتجريح»، «حب ولدك بقلبك وربيه بإيدك» ولكنها لا تتحمل أن يؤذيهم غيرها فتقول: «أدعي على ابني واكره اللي يقول أمين»، «أضرب ولدي واكره اللي ما يحوشني». فالأم أقرب ما يكون للإنسان، وهي أدرى بحاله «أم الاخرس تعرف بِلُغى ابنها»، «أم الاعمى أخبر برقاده»، وعموماً «اللي ربى خير من اللي اشترى» وبالطبع لابد من احترام الوالدين، والمثل يقول: «إللي ما يعرف ابوه ابن حرام».

وعموماً تلعب الأمثال دوراً اجتماعياً ونفسياً هاماً في ممارسات الوالدين خلال ديناميات عملية التنشئة الاجتماعية، وأنماط التربية لأبنائهم خلال مراحل نموهم المختلفة «اللي يتعلمه الطفل من أمه يحفظه ويصمه»، وتستمر التوجيهات الوالدية للأبناء في مراحل العمر المختلفة حتى أن المثل يقول: «اعدل العوجة ولو في يوم فرحها»،وذلك لأن «من أدب أولاده قهر حساده» هنا يقول الأبناء: «الله يرحم المعلمة والكتاب اللي علمتنا نقرا الكتاب».

والنظام الطبقي في المجتمع تحدثت عنه الأمثال كثيراً، فيقول المثل: «العين ما تعلاش على الحاجب»، ويقول آخر: «رايح فين يا صعلوك بين الملوك»، «ربنا ما سوانا إلا بالموت»، «الناس مقامات»، وقد تولد في النفوس كثيراً من اليأس والإحباط والقنوط، فقالوا: «إللي يبُص لفوق يتعب»، «المية ما تجريش في العالي» وكيف يتساوى من ينتمي للطبقات الدنيا مع الخاصة من الناس، وقد عبروا عن ذلك بالمثل القائل: «إيش عرَّف الحمير بأكل الجنزبيل»، إنه أسلوب من أساليب الصراع الطبقي، حيث تتسم هذه الطبقة بالاستعلاء، وترفض أن يتشبه بهم أحد من الطبقات الدنيا «إن طلع من الخشب ماشة يطلع من الفلاح باشا»، «لو كان الإسم بيشترى كان الفلاح سمى ابنه خرا»، وإذا حاول أحدهم النهوض «بعد نومك مع الجديان بقى لك مطل على الجيران» فهو محدث نعمة، ويكون المثل من نصيبه «كنا فين وبقينا فين»، فيرد بلسان حاله «حطوا عليا كلكم يا للي الزمان خلاني لكم».

وعلى الرغم من ذلك فهناك أمثال تطالب بالمساواة وتحث عليها «كلنا ولاد تسعة»، «كلنا ولاد حوا وآدم»، «محدش على راسه ريشة»، «محدش احسن من حد»، «أحمد زي الحاج احمد»، «الحسن خي الحسين»[4].

إن سلوك الإنسان يرتبط إلى حد كبير ببيئته، وهو ما أكدت عليه المدرسة السلوكية، فالإنسان الذي نشأ في بيئة صالحة انعكس ذلك على سلوكه، والعكس صحيح، ولذلك قالوا: «الأصيل يحلف ويُصدق والخسيس يحلف ويتكدب»، وإذا كنت لا تستطيع أن تتعرف على أصله فاحكم عليه من أفعاله «إذا غاب عليك أصله فتش على فعله».

وإذا كان السلوك الإنساني في جملته مُكتسبا من خلال عملية التنشئة الاجتماعية، فمن الممكن التغيير والتعديل، حيث إن السلوك الإنساني مرن وقابل للتعديل، وانطفاء السلوك غير المرغوب يكون بالتدريج؛ لأن السلوك الإنساني قابل للتعديل والتغيير، وفي ذلك يقول النبي-صلى الله عليه

وسلم- : «حسنوا أخلاقكم». فالإنسان كائن اجتماعي يتأثر بالمجتمع الذي يعيش فيه، فتمرض نفسه أو تصح تبعاً لصلاح المجتمع أو مرضه.

وتعترف الأمثال بإمكانية هذا التغيير، وأن المجتمع يهتم بالسلوك الاجتماعي الحسن سواء كان نتيجة للتربية الحسنة (أصله)، أو من البيئة المحيطة به، فيقول المثل: «فخر المرء بفضله أولى من فخره بأصله». فمن حسنت أخلاقه ولانت فبها ونعمة «الخشب اللين ما ينكسرش».

ومع ذلك فالبعض سيء الطباع ومجبول على الأذى حتى أن النُسك لا يغيره «إللي فينا فينا ولو حجينا وجينا»، ومثل هذا يصعب التعامل معه «إيش يعمل الحزِق في المِزِق»، فبعضهم قد تخصص في مضايقة الغير وإحراجهم حتى قالوا فيه «يخش من العتبة ينَشِّف الرقبة»، منذ لحظة دخوله يبدأ في مضايقة غيره حتى يصل إلى حد نشفان الريق، وحتى إذا على بعضهم فلا تفارقه وضاعته وسوء خُلقه، ويذكره المثل بذلك «بعد نومك مع الجديان بقى لك مِطَلّ على الجيران»، ف «الدناوة طبع»، وذلك لأن «ديل الكلب عمره ما ينعدل».

وتأتي العلاقات بين الجماعات وهو ما يجعلنا نتحدث عن سيكولوجية الجماعة: إن جماعة الرفاق أو الأقران التي ينضم إليها الطفل منذ دخوله مرحلة الطفولة المتأخرة ومع التحاقه بالمدرسة الابتدائية، يكونون عادة من أطفال الجيرة أو من زملائه في المدرسة. وجماعة الرفاق جماعة يدين لها الطفل والمراهق فيما بعد بكثير من الولاء ويعتز بالانتماء إليها وبالتالي يلتزم بمعاييرها وبما تراه من أساليب مستحسنة أو مستهجنة من وجهة نظرها[5]

والصداقة علاقة اجتماعية وثيقة، تقوم على تماثل الاتجاهات، وتحمل دلالات بالغة الأهمية تمس توافق الفرد واستقرار الجماعة «صاحبك من بختك»، «طول مانت طيب تكتر اصحابك»، ويقول الإمام علي بن أبي طالب: " مَنْ عَذُبَ لِسَانُهُ كَثُرَ إِخْوَانُهُ " حيث يشترك الأصدقاء في ضروب متنوعة من النشاطات والاهتمامات بالمقارنة بالعلاقات السطحية التي تتركز في أغلب الأحوال حول موضوع أو نشاط واحد[6].

«اللي ترافقه وافقه»، «اختار الصديق قبل الطريق»، «كُل عيش حبيبك تُسُره وكل عيش عدوك تضُره»، أما من كره الصُحبة فيكون نصيبه من المثل القائل: «مِن فاتك فوته»، وفي قلة وفاء الأصحاب يقولون: «من قِلة الحنية بتنا على جفا وخدنا من بيت العدو حبيب»، «عُمر العدو ما يبقى حبيب وعمر شجرة التين ما تطرح زبيب»، «إعرف صاحبك وعلم عليه»، وإذا لزم الأمر «صباح الخير يا جاري انت في دارك وانا في داري». وإذا كان الإنسان بطبيعته اجتماعياً، فإن نجاحه في تكوين أصدقاء واستمرار علاقته معهم يُعد شرطاً من شروط تمتعه بصحة نفسية واستمتاعه بحياة لها معنى.

والأصدقاء نماذج اجتماعية يتعلم منها الفرد العديد من الخبرات والمهارات وضروبا من السلوك الإيجابي والسلبي، «إللي له عين وراس يعمل زي ما بيعملوا الناس»، ويوضح «احمد عكاشة» أن دور الجماعة من العوامل الهامة في نشأة العنف، فالفرد الهادئ يتحول إلى فرد عنيف تحت تأثير سيكولوجية الجماعة، وأقرب الأمثلة على ذلك ما يحدث في مباريات كرة القدم من عنف غريب عن طبيعة الشخص نظراً لتواجده في هذه المجموعة المتحمسة، فتحت تأثير الجماعة يقل التفكير المنطقي، وتبتعد القوى الاجتماعية التي تتحكم في العدوان ومن ثم تظهر جميع الاندفاعات العدوانية المكبوتة باتجاهاتها المختلفة ناحية التحمس والعنف، فأي عمل فردي عنيف ينتشر بين الجماعة، والعنف يولد العنف، «وكأنهم يطبقون المثل القائل: إللي يجي حينا يعمل زيِّنا» وكذلك فمشاهدة العنف تسخدم كمؤثر في انتشار ظاهرة العنف[7]. ولذلك يقولون: «الوحدة عبادة»، «الوحدة ولا الرفيق المتاعب»، «يا بخت من ياكل قُرصُه ويآنس الناس بجِسه».

الخـواف في الأمثال

تمثل حياة الإنسان في كل ما يمُر به من مباهج ومسرات، إلى جانب ما يعتريه من مخاوف ومخاطر، ويتأرجح شعور الإنسان بين الرغبة وإشباعها، والآلام ومحاولة القضاء عليها أو تجنبها وتحاشيها.

والخوف رد فعل في جسم الإنسان، في مواجهة شيء يهدد سلامته. إنه رد فعل يحدث داخل الإنسان، ورد الفعل هذا يكون حالة انفعالية يشعر بها الإنسان بمستويات مختلفة وبدرجات متعددة حسب المؤثر.

ويضع علماء النفس «الخوف» على رأس قائمة الانفعالات

الأصلية التي يواجهها الإنسان منذ نعومة أظفاره، وإذا كان الإنسان هو الموجود البشري الذي لا يكاد يكف عن البحث عن الأمن، فما ذلك إلا لأنه مهدد في كل لحظة بعديد من الأخطار، فهو يتأرجح بين مخاوف تأتيه من البيئة المحيطة، وكذلك المخاوف التي تأتيه من داخله. ويظهر الخوف من خلال تلك الهواجس التي تعتري الإنسان، فنراه في بعض الأحيان يخاف المرض والفشل والتعرض للكوارث...الخ. وبطبيعة الحال فإن الإنسان في مواجهته لهذه الأمور يحتاج دائماً إلى أن يحقق هذا الحنين الدائم والمستمر، وهو حاجته إلى الأمن والطمأنينة [8].

فالأمن يعني التحرر من الخوف أياً كان مصدره. يشعر الإنسان بالأمن متى كان مطمئناً على صحته وعمله ومستقبله وأولاده وحقوقه ومركزه الاجتماعي. فإن حدث ما يهدد هذه الأشياء، أو توقع الفرد التهديد فقد شعوره بالأمن [9]. ولذلك يقول المثل: «مطرح ما تآمن خاف».

إن الخوف استعداد فطري داخل الإنسان، يساعد الإنسان على أن يحمي نفسه، ويدافع عن نفسه ليعيش في أمان. إنه استعداد أوجده الله في الإنسان والحيوان، رغم أن طريقة الاستعداد تختلف من حالة إلى أخرى، ومن موقف إلى موقف، إلا أنه يمس كل إنسان، فلا يوجد إنسان لا يخاف. ولو أننا قلنا إنه يوجد شخص لا يخاف، فإن انعدام الخوف يكون ناشئاً إما عن قلة الإدراك أو عن نقص في الطاقة العقلية. فالطفل الذي يضع يده في النار لا يدرك أن النار ستحرقه، والبالغ يتصرف في المخاطر وهو لا يخاف منها لنقص إدراكه العقلي [10].

والفرق بين الخوف العادي والخوف المرضي أن الخوف العادي غريزي، وهو حالة يشعر بها كل إنسان في حياته العادية حين يخاف مما يخيف فعلاً مثل: حين يشعر الفرد باقتراب حيوان مفترس ينفعل ويقلق ويسلك سلوكاً ضرورياً للمحافظة على الحياة وهو الهرب.

وفي ذلك يقول المثل: «من خاف سلم»، كما أن «الخوف يربي الجوف»، أي أن الخوف يربي المرء ويمنعه من ارتكاب ما يعاقب عليه، «مين يقدر يقول يا غولة عينك حمره»، هذا هو الخوف العادي الفطري، وهي انعكاسات سليمة تصاحب الإنسان في مواقف واقعية تستدعي الخوف، «إللي انت خايف منه هَلبَتُّ عنُّه»، أي لابد منه، ومن الأمثال الدالة على الخوف العادي الطبيعي: «نام لما ادبحك قال ده شيء يطير النوم من العين».

أما الخوف المرضي فهو خوف شاذ لا يعرف المريض له سبباً، وقد يكون وهميا أو غير حسي، كالخوف من الموت أو الخوف من العفاريت...الخ. وقد يُعبر المثل عن ذلك بقوله: «قولة هش تربي الغش»، وهو يُضرب في أن الفزع يضر بالشخص. والخوف المرضي يطلق عليه: الفوبيا: Phobia وهو خوف مرضي من موضوع أو شيء أو موقف لا يستثير عادة الخوف لدى عامة الناس وأسوياءهم. ومن هذا اكتسب طابعه المرضي. كالخوف من الأماكن المفتوحة، والذي يبدو من خوف المريض من البقاء في الأماكن المفتوحة، فإذا دخل غرفة أو منزلاً لا يستريح إلا إذا أغلق الباب، ويظل قلقاً حتى تغلق جميع النوافذ وهكذا.. فكأن الفوبيا خوف شديد من أشياء ومواقف نوعية لا حصر لها. وقد تعبر الأمثال التالية عن ذلك: "زي القرود يخاف من خياله"، حيث يضرب المثل للشخص شديد الفزع، حيث يرون أن القرد إذا رأى خياله في المرآة فزع فزعاً شديداً. "زي ولاد الكُتَّاب ينسرعوا من أول كف"، أي يضطربون من الخوف، ويعلو صياحهم من أول صفعة يصفعونها، وهو يُضرب لمن يفزع من أول هول يصادفه. ولذلك قال: "إنما الصبر عند الصدمة الأولى".

والمخاوف المرضية لا تستند إلى مسوغات عقلية؛ لأنها تعتمد على هواجس غريبة وأفكار واهمة لا تستند إلى واقع، ولذلك ينصح المثل فيقول: "إللى تحط رجلك مطرح رجله ماتخافش منه"، "إللي تخاف منه ما يجيش احسن منه"، "ما عفريت إلا بني آدم"، "إللي يخاف من العفريت يطلع له".

ويُرجع أصحاب المدرسة السلوكية الخوف المرضي إلى التعلم الشرطي، كما يحدث في حالة خبرة مخيفة وقعت في الطفولة، حيث تنتقل استجابة الخوف من المثير الأصلي الذي سبب الخوف إلى مثير اقترن به شرطياً. "مالك مرعوبة قالت من ديك النوبة"، أي قيل لها مالك مرعوبة إلى هذا الحد؟ قالت مما حدث في المرة السابقة. أي أن المثير الشرطي الذي لم يحدث الخوف أصلاً قد اكتسب صفات غير المثير الأصلي فأصبح يثير الخوف دون وضوح، وهو ما يُعبر عنه المثل القائل: "إللي قرصه التعبان يخاف من الحبل"، "إللي يخاف من القرد يركبه". وبذلك يكون من أهم أعراض

الخواف: الامتناع عن مظاهر السلوك العادي، مثل الامتناع عن الأكل في المطاعم، وهكذا. وقد يعبر عن ذلك المثل القائل: "إللي يخاف من العِرسة ما يربيش كتاكيت".

الكبت:

حيلة من حيل الدفاع تلجأ إليها النفس البشرية، ويقوم بها "الأنا" وتتم بشكل لا شعوري لطرد الدوافع والذكريات والأفكار المؤلمة وإكراهها على التراجع إلى اللاشعور، وتسمح النفس البشرية لهذه المواد اللاشعورية بالتعبير عن طريق التخيلات في حلم أو هفوة أو مرض نفسي حتى تبقى الشخصية على درجة من التوافق مع نفسها ومع محيطها [11]

وفي ذلك يقول المثل: "الجعان بيحلم بسوق العيش" فهو تعبير عن الجوع في الحلم وكأن الجائع في سوق خاص للخبز، وكذلك الهفوات التي عبرت عنها الحكمة القائلة: "المرء مخبوء تحت لسانه" [12]. إن الدافع المكبوت يظل يعمل باستمرار على دخول مجال الشعور، وفي نفس الوقت يلقى مواجهة لصده، وفي ذلك استنزاف للطاقة النفسية مما قد يترتب عليه تعب جسمي ليس له أي سبب فسيولوجي ظاهر. وبعد عملية الكبت تبدأ كل الحيل الأخرى، فإن الانفعال الذي يصاحب الفكرة المكبوتة يبحث له عن تصريف، ويتم ذلك عن طريق الحيل.

التبرير: Rationalization

حيلة لا شعورية –غالباً– من حيل التوافق تلجأ إليها النفس البشرية لتبرر سلوك الشخصية أو دوافعها التي لا تلقى قبولاً من المجتمع أو من ضمير الشخصية نفسها، بحيث تقدم النفس البشرية في هذه الحالة تبريراً تعلل به السلوك أو الدافع المُدان حتى يقتنع الشخص ذاته بينه وبين نفسه على المستوى الشعوري بهذه التبريرات، ويحاول إقناع غيره بها حتى لا يقع اللوم عليه [13].

وفي ذلك يقول المثل: "حجة البليد مسح التختة (السبورة)". فهذا التلميذ فاشل دراسياً فيبرر لنفسه أن الأستاذ أسرع في مسح السبورة قبل أن يتمكن من نقل ما عليها من معلومات، وهذا التلميذ رسب في مادة دراسية فيبرر لنفسه ذلك بأن المدرس قد تعمد رسوبه لخلاف شخصي بينهما، وفي مثل هذه الحالة يكون التلميذ ذاته مقتنعاً بهذا التبرير لأنه أتاه من مصدر لا شعوري غالباً.

فالتبرير يعمل لتغطية الشعور بالنقص، وهذا ما يعبر عنه المثل القائل: "اللي ما تعرفش ترقص تقول الأرض عوجة". كما أن هناك من يحاول أن يستر عيوبه بأعذار باطلة، فيقولون في المثل: "يكُبُّوا القهوة من عماهم ويقولوا خير من الله جاهم". وعملية التبرير ترفع من قيمة الشخص في نظر الآخرين، أو على الأقل تحافظ عليها، أو توهمه بذلك. وفي المثل الشعبي القائل: "حبيبك يمضغ لك الزلط، وعدوك يتمنى لك الغلط" ما يلخص جوهر عملية التبرير، ويؤكد كثرة لجوء النفس البشرية إليها. فالحبيب هنا يبرر كافة سلوك المحبوب بحيث يصبح مقبولاً حتى لو كان مرفوضاً، وفي هذا تبرير لوجود عاطفة الحب نفسها. أما العدو فيفسر كل شيء من جانب عدوه على أنه خطأ وضار مهما كان غير ذلك، حتى يبرر الشخص لنفسه وللآخرين عداوته لعدوه.

ويقول المثل: "إذا بعد عليك العنقود قل حامض يا عنب". فحيلة العنب المُر Sour-Grapes Mechanism صورة من صور السلوك التبريري، والذي يحاول الفرد من خلاله أن يجنب نفسه مشاعر الندم والأسى الناتج عن الشعور بالإحباط والفشل، أو العجز عن تحقيق الهدف، وذلك بمحاولة إقناع نفسه بأن الهدف لم يكن يستحق أصلاً، أو أنه كان أقل من أن يعاني الفرد من أجله مشاعر الحزن والأسى [14].

والعامة تصف هذا السلوك الذي يظهر عند بعض الأفراد على أنه «قُصر ذيل»؛ لأنه يُعبر عن عدم قدرة في الوقت الذي ينسب فيه ادعاء القدرة، ويقول المثل: «قُصر ديل يازعر»، تماماً كما تتهم المرأة العانس كل الرجال بالخلق السيئ، وأن هؤلاء الرجال خونة، لذلك فهي ترفض الزواج [15]

ولذلك تقول في المثل: «العزوبية ولا الجوازة العار»، وتقول في مثل آخر: «قعاد الخزانة ولا الجوازة الندامة».

وفي التبرير قد يستبدل الفرد دافعاً يقبله المجتمع بدافع آخر لا يرضى عنه، مثل الإنسان الذي ينفق أموال بسخاء في أوجه الخير قد يظن أنه يفعل ذلك بدافع الطيبة، على حين أنه قد يكون مدفوعاً إلى ذلك بحب التظاهر أو بشعوره بالإثم، فالتاجر الغشاش يكثر من الصدقة، و«نوبل» مكتشف الديناميت رصد جائزة مالية كبيرة من أجل السلام، وكأنه

«يقدم رشوة للأنا الأعلى[16]»(الضمير)، وإن صح التعبير فالمثل يقول: «إرشوا تشفوا»، والمراد الإخبار بالواقع لا الحث على الرشوة، وكذلك المثل القائل: «إلبرطيل شيخ كبير»، فالبرطيل هو الرشوة، والمقصود بالبرطيل الشيخ الولي، وليس المقصود مدح الرشوة، بل المقصود بيان تأثيرها في نفوس بعض الناس[17].

وكأنه يضع المثل بين عينيه «افتح جيبك ينقفل عيبك» وكذلك الإنسان الذي يسرق تجده يبرر ذلك بأن أغلبية الناس تسرق، ولسان حاله يردد المثل: «الدِّست قال للمغرفة يا سودة يا معجرفة قالت كلنا ولاد مطبخ». وبذلك يتمكن من إشباع نزواته وحماية ذاته في نفس الوقت.

وحينما يقوم الإنسان بعملية التبرير فإنه لا يكون واعياً بها، بل أنه يعتقد أن ما يقوم به من أعمال سيئة إنما هي أعمال حسنة، أو أنه يقصد منها الخير والصلاح.

الإسقاط: Projection

هو التعامي عن عيوب الذات ونقائصها ونسبها إلى الغير. وهو حيلة تلجأ إليها النفس البشرية في حلها للصراع الدائر في الشخصية حول دافع نفسي معين بأن تتخلص من هذا الدافع فتسقطه على شخص آخر، وبذلك ترى الشخصية في ذلك الشخص دوافعها هي واتجاهاتها هي وخصائصها هي دون أن تفطن إلى أنها دوافعها الخاصة. ومثال ذلك أن يسقط البخيل دافع البخل على الآخرين فيصفهم ظلماً بالبخل الشديد دون أن يفطن إلى أن البخل جزء من نفسه هو وليس من الآخرين، تماماً كما يعتقد مريض الجنون أنه عاقل وأن الآخرين هم المجانين وليس هو[18].

يقول المثل: "رمتني بدائها وانسلت"، ويقول آخر: "عيوبي لا أراها وعيوب الناس اجري وراها". ويمكن أن ترى ذلك بوضوح في كثير من سلوك المصريين الذي يتمثل في النقد والسخرية من سلوكيات يقوم بها هذا الشخص ويسقطها على الآخرين، فتجده ينتقد الإهمال والتسيب، وهو يمارس نفس السلوك.

إن عملية الإسقاط هي عبارة عن إجراء نظمته الذات دفاعاً عن نفسها، وحماية لها من الاستخفاف، ولذلك يسقط الإنسان عن ذاته إلى غيره من الناس النزعات التي يستقبح غاياتها، وهكذا يرى في الغير ما به من عيوب فيدينهم إدانته لنفسه. فالزوج التي تنطوي نفسه على رغبة في خيانة زوجته يرميها هي بالعزم على الخيانة، وفي ذلك يقول المثل: "زاني ما يأمن لمراته"، ويقول مثل آخر: "كلم الفاجرة تدهيك واللي فيها تجيبوه فيك".

وبطبيعة الحال فإن هذه الحيلة تجعل صاحبها يشوه مفهومه عن الواقع، ويقطع صلته الحقيقية بالعالم الخارجي، خاصة وأنه لا يرى هذا العالم بنظرة موضوعية صادقة، وإنما يجعل من نفسه محقاً في كل الأمور. والإسقاط يتم على مستوى لا شعوري دون أن يفطن الفرد لذلك، وهو لا يشمل فقط الدوافع المرفوضة اجتماعياً، بل وغير المرفوضة أيضاً، فالشخص الذي يستشعر السعادة غالباً ما يدرك أن الآخرين سعداء، ولعل المثل العربي المعروف: "كل إناء ينضح بما فيه" تعبير عن هذه الحقيقة.

التعويض: Compensation

هو محاولة الفرد النجاح في ميدان لتعويض إخفاقه أو عجزه (الحقيقي أو المتخيل) في ميدان آخر مما أشعره بالنقص، أو الظهور بصفة مقبولة لتعويض وتغطية صفة غير مقبولة. مثال ذلك: طفل يعاني من اضطراب الكلام يدفعه لتعويضه بأن يصبح فيما بعد خطيباً مفوهاً، وشخص قصير القامة يشعر بنقص فيعوضه بالنجاح العلمي أو السياسي[19]. يقول المثل: "فقرا يمشوا مشي الأمرا"، ويقول آخر: "بياكلوا بصار ويتقلدوا من الناس الكبار"، فالفقراء يهتمون بمظاهر كاذبة يخفون وراءها شعورهم بالدونية، ويظهرون أثرى من الواقع، في حين نرى بعض الأغنياء يبدون تواضعاً ويخفون ثرواتهم خوفاً من الحسد.

ويقول مثل آخر: "يا وحشة كوني نغشة"، ويزيد الأمر وضوحاً المثل القائل: "أقرع ودقنه طويلة قال شيء يعوض شيء"، وكذلك المثل القائل: "قرعة بمشطين وعورة بمكحلتين".

فإذا كان لديك نقص جسمي كالقصر مثلاً فلا تقلق، فالقلق لن يطيل جسمك، واسمع لقول "فرانسيس بيكون": إن الأعرج الذي يسير في الطريق الصحيح يسبق المتعجل الذي يحيد عنه، ويقول المثل: "قد الزبلة ويقاوح التيار"، ويقول آخر: "قد النملة وتعمل عملة".

ومن الأمثلة الدالة على التعويض نبوغ "ديموستين" في الخطابة على الرغم مما كان يعانيه من تأتأة، و"بيتهوفن" الذي أخرج أروع القطع الموسيقية والذي كان يعاني من نقص السمع، و"أبي العلاء" في الشعر رغم عماه.

النكوص: Regression

حيلة لا شعورية يقصد بها عودة الشخصية إلى أنماط من الدوافع أو من السلوك أو من كيفيات الإشباع النفسي لرغباتها لا تعود تتفق مع مرحلة النمو التي وصلت إليها الشخصية[20].فهي تقهقر إلى مستوى غير ناضج من السلوك لتحقيق نوع من الأمن والتوافق للفرد حين يتعرض لموقف محبط. "من شب على شيء شاب عليه"، "رجعت ريما لعادتها القديمة" ومثال ذلك المرأة الراشدة التي تسلك سلوك فتاة مراهقة، أو الراشد الذي يبكي عندما تواجهه مشكلة.

وقد قالوا في الأمثال: "الشايب لما يدلع يبقى عامل زي الباب المخلع". والشخصية تلجأ إلى عملية النكوص إذا استحالت إمكانية إشباع دوافعها بالطريقة السوية، فبكاء الشخص الراشد لاستدرار عطف الآخرين عليه حتى يشبعوا مطالبه هو نوع من عودته إلى تصرف طفلي كان يستخدمه كأسلوب ضغط على المحيطين به عندما كان طفلاً. "عادتهم ولا هايشتروها"، "طول عمرك يارضا وانت كده".

وقد رأينا أحد الأشخاص عندما تعرض لموقف ضاغط، حيث انكشف أمره أمام أستاذه بعدما قام ببعض السرقات العلمية منه، وعند مواجهته لجأ إلى البكاء الشديد حتى وصل به الأمر أنه تمَّرغ في الأرض كما يفعل الطفل المدلل، نعم "الطبع يغلب التطبع"، كما أن "اللي فيه خصلة ما يبطلهاش"، وقد اكتشفنا أن هذه السرقات العلمية ليست الأولى من نوعها، وإنما هو كما قال المثل "من يومك يا خالة وانتِ على دي الحالة"، وإذا كان المثل يقول: "الطبع والروح في الجسد ما يطلعش إلا لما تطلع"، فنحن نرى عكس ذلك لأن سلوك الإنسان قابل للتعديل بدليل قول النبي: "حسنوا أخلاقكم". ولكن البعض ينطبق عليه المثل القائل "نهيتك ما انتهيت والطبع فيك غالب، وعمر ديل الكلب ما ينعدل ولو علَّقوا فيه قالب"، فهل استفاد صاحبنا من الدرس؟ لا والله، وكأني أقرأ بين عينيه المثل "الدناوة طبع"، وما يفعله عندما يكتشف أمره فلا يهم؛ لأنه "خد متعود على اللطم"، و"إذا كانت المية تروب تبقى الفاجرة تتوب"، لقد وصلت درجة التبجح بمثل هذه الشخصية أنه يقوم بسرقة موضوعات علمية من الكتب وينشرها في صورة مقالات على مواقع في الإنترنت ومجلات الكترونية.

وكأني أستمع إلى المثل القائل: "إزي إبنك يا دبا؟ السنة اللي فاتت مشي والسنى دي حبا"، ويمكن أن ترى عقدة النقص بوضوح في مثل هذه الشخصية، ففي بكائه اعتراف بالضعف، وفي نفس الوقت يحاول أن يخفي على الجميع هوسه بتحقيق هدف معين، ألا وهو "التفوق"، ورغبته في أن يكون في مقدمة الصفوف مهما كان الثمن، وقد وضُح ذلك في فلتات لسانه ذات يوم عندما قال: "نفسي أفتح النت على أي صفحة أجد إسمي وأعمالي"، حتى عندما يتفاخر بما يملك ومالا يملك يبدو وكأنه يُعاني من عقدة التفوق، ولكن بفحص سلوكه عن قُرب اكتشفنا السر الذي يحاول إخفاءه ألا وهو: "الشعور بالنقص".

أحلام اليقظة: Day dreams

حيلة لا شعورية يلجأ إليها أغلبية الناس لإشباع الدوافع والرغبات التي عجزوا عن تحقيقها في عالم الواقع. "وفي أحلام اليقظة يستسلم الفرد لتخيلات يرى فيها نفسه وهو يحقق آماله ويشبع دوافعه ويتخطى العقبات التي تحول دون ذلك"[21] كما يقول المثل: "حلم القطط كله فيران"، فالعديد من الناس نجدهم يسبحون بعقولهم في منازعات أو مناقشات حادة مع خصومهم أو منافسيهم، بعدما تعذر عليهم التعبير عن غضبهم تعبيراً مباشراً، وهذه الأفعال ليس لها من أثر إيجابي في تكيف صاحبها في التغلب على الصعوبة القائمة في حياته، وإنما هو يقنع نسبياً بشبع وهمي لهذه الأوضاع.

فترى الضعيف يحلم بالقوة، والفقير يحلم بفوزه بجائزة مالية ضخمة، ويتخيل نفسه وقد تسلمها، بل وقام بشراء ما يطمع فيه ويريده من حاجات. والمثل الشعبي القائل: "الجعان يحلم بسوق العيش" خير تعبير عن ذلك.

وأحلام اليقظة ظاهرة طبيعية عادية لا ضرر منها، بل تعتبر من الاستجابات النافعة للإنسان في التنفيس

عن انفعالاته، غير أن الإسراف فيها يؤدي إلى ابتعاد الفرد عن الواقع، والاحتماء بها كلما واجهته صعوبة أو مشكلة. وقد يُعبر المثل القائل: "الأيام الزفت فايدتها النوم" عن الهروب من ضغوط الحياة إلى النوم وما يلجأ إليه الفرد قبل النوم من أحلام يقظة للتنفيس عما بداخله من توترات. ومع ذلك ينصح المثل فيقول: "إنسى الهم ينساك"

وفي الختام نؤكد على أن الثقافة الشعبية لا تقتصر على ما وصفته الشعوب من الأجيال الغابرة بل يمكن لكل جيل أن يضيف إلى ثقافته الشعبية من الخبرات والمعارف ما يضاف إلى كتلة ثقافته الموروثة ليقدمها للجيل التالي وقد اكتسبت بمسحة من سماته، وغيرت عن ميوله واتجاهاته، ويقوم هو بدوره بإضافة جديدة، وهكذا تمضي الأجيال وفق ناموس الحياة الطبيعي بين أخذ وعطاء يتأثر بما يأخذ ويؤثر فيما يعطي.[22] ومن أبرز عناصر الثقافة الشعبية كانت "الأمثال"؛ لأنها حجر الزاوية في معرفة الشعوب، ولا شك أن الدراسة الحقيقية للمجتمع تبدأ من دراسة الفلسفة اليومية في العلاقات السائرة الاجتماعية والإنسانية، أو تلك الأفكار الجارية في التعامل اليومي، وهذه الأمثال هي دليل صادق على طبيعة الشخصية بسلبياتها وإيجابياتها [23] .

الهوامش

- 1 - إبراهيم شعلان (2008). الشعب المصري في أمثاله العامية، ص13.
- 2 - أحمد فائق (2003). مدخل عام لعلم النفس. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص48 .
- 3 - نفسه، ص51.
- 4 - عزة عزت (2003). الشخصية المصرية في الأمثال الشعبية. (ط2). القاهرة: مركز الحضارة العربية، ص138
- 5 - علاء كفافي (1998). الثقافة والمرض النفسي. مجلة علم النفس. عدد 46، ص7.
- 6 - أسامة ابو سريع (1993). الصداقة من منظور علم النفس، ص37 بتصرف.
- 7 - أحمد عكاشة (1993). علم النفس الفسيولوجي. (ط8). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص192.
- 8 - سيد صبحي (2003). الإنسان وصحته النفسية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص100.
- 9 - أحمد عزت راجح : أصول علم النفس. (ط11). القاهرة: دار المعارف، ص113.
- 10 - صموئيل حبيب (1989). الخوف. القاهرة: دار الثقافة. ص9
- 11 - فرج طه وآخرون (2009). موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. ص1035
- 12 - أنظر: الكلمات المائة للإمام علي t، تحقيق محمد غالب وأنور زناتي، ص30
- 13 - فرج طه، مرجع سابق، ص271
- 14 - شاكر قنديل، (في) فرج طه وآخرون، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ص500
- 15 - سيد صبحي. الإنسان وصحته النفسية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص91 بتصرف.
- 16 - هذه العبارة للأستاذ الدكتور «حسين عبد القادر» في حديث شخصي مع الباحث.
- 17 - أنظر: الأمثال العامية لتيمور، ص129.
- 18 - فرج طه، مرجع سابق، ص153 بتصرف.
- 19 - حامد زهران (1997). الصحة النفسية والعلاج النفسي، ص39.
- 20 - فرج طه، مرجع سابق، ص1294.
- 21 - فرج طه وآخرون، مرجع سابق، ص493.
- 22 - فاطمة المصري (1985). أبحاث ومقالات في الدراسات الاجتماعية والنفسية. ص133
- 23 - إبراهيم شعلان (1985). موسوعة الأمثال الشعبية المصرية، ص7.

http://www.panoramio.com

الـمـوروث الشعبي ودوره فـي إبـراز الخصائص الاجتماعية والثقافية

« مدينة الأغواط نموذجا»

طلحـــة بشيـــر - كاتب من الجزائر

لا تكمن أهمية الموروث الشفهي في سرد القصص والحكايات من أجل الترويح والتسلية ، بل تتجلي أهميته الحقيقية في عكس جوانب الحياة التي كانت تعيشها هذه المجتمعات فهي تعبير صادق عما كان سائدا لدى هذه المجتمعات من معتقدات وأفكار في جميع جوانب الحياة، ستحاول هذه المداخلة التركيز على إبراز ما لهذا الجانب من أهمية من خلال الرجوع لدراسة إحدى الأساطير عن مدينة الأغواط والتي لا تتوقف أبعادها في الجوانب الاجتماعية والثقافية فقط بل تتجلى حتى في الجوانب العمرانية من إعطاء صورة واضحة عن حالة المدينة وما كانت تعيشه.

لقد ساهمت الظروف الطبيعية لدى مجتمعاتنا وتحديدا المناطق الصحراوية في تفتق الخيال وتثبيت المعتقدات التي كانت جزءا من الثقافة الشعبية التي اشتهرت بها المنطقة، بل أصبحت ميزة تكاد تنفرد بها مجتمعات المغرب العربي والتي تتمثل في هيمنة الثقافة الشفاهية بمقابل الثقافة الكتابية، ولأنها كانت تعبر عن حالة اجتماعية واقتصادية مرت بها هذه المجتمعات فهي تعبير من جهة أخرى عن علاقة ترابطية بين البداوة والتحضر « فالانتقال من النزعة الشفاهية إلى النزعة الكتابية تبقى ملازمة للتحول من بنية القبيلة إلى بنية الدول ومن مجتمع الصحراء إلى مجتمع المدينة»[1]، فتناقل القصص ونسجها من وحي الخيال لدى البدو الرحل ورسم شخصيات أسطورية خرافية ساهمت الصحراء في بلورة سماتها وتناقلها من جيل إلى جيل آخر، وعملية نقل الموروث وإيصاله إلى الأجيال اللاحقة يكتسي أهمية بالغة سواء داخل الأسرة أو القبيلة وصولا للمدينة التي لم تخل هي كذلك من هذه المظاهر، فقد كانت تعقد جلسات السمر وحلق المداحين للاستماع للجديد من هذه الحكايات .

نقل أحد الكتاب الفرنسين صورة حية عما شهده في مدينة الأغواط خلال فترة زيارته لها في الثلاثينات من هذا القرن قائلا « إن الذكريات هي المصدر الوحيد للمعلومات فهي تنتقل من جيل إلى جيل آخر ومع مرور الزمن يقوى التحريف بدون شك فذاكرة الناس تميل إلى تضخيم الأمور مأساويا أو وديا وذلك لأجل إعطاء القصص القديمة نوعا من القوة والأهمية لمقاومة تحديات السنيين، ولكن جلب الأحداث المتداولة منذ قرون من فم إلى فم يوجد نوع من الحقيقة أنها الشيء الوحيد المهم في جميع القصص المذهلة التي شدت العقل البشري منذ أمد بعيد»[2].

إن جزءا معتبرا من ثقافتنا يتجسد في الموروث الشعبي الذي تشكل عبر السنين والأحداث وتأقلم مع المناسبات الجديدة بخلق رموز وتأويلات له ، أدت وظائفها حسب كل فترة من الزمن إضافة إلى أنها استجابة سيكولوجية لرغبات الإنسان « فإنها تعكس من ناحية أخرى القيم المعنوية للطبقة السائدة والمتمثلة أساسا في الفلاحين والضعفاء الذين كانوا ينزعون إلى النسيان ومحاربة التجديد وتقديس الماضي على حساب الحاضر والمستقبل»[3]، كما كانت تزيد في لحمة الترابط بين أفراد المجتمع وتساهم في نشر الفضيلة والخير

وقد زادت أهمية هذا الموروث مع الهيمنة الاستعمارية أين كان يلجأ إليها باعتبارها دعاية ضمنية لمقاومة الوافد والتصدي لهيمنة ثقافته ، هذه الثقافة التي حاول الاستعمار غرسها وترويجها بهدف طمس الهوية المحلية ، كانت نابعة بدورها من معتقدات وميثولوجيات غربية أذكت الروح الاستعمارية لدى المجتمعات الأوروبية « فالثورات والاضطرابات التي شهدتها أوروبا خلال القرنين الأخيرين كانت مصحوبة بثوران ميثولوجي مذهل »[4]، يرمي إلى إخضاع الشعوب لسيطرة قوى غامضة ولعينة بل كانت الميثولوجية من وراء « الحملات الصليبية وأسباب الثورات»[5]، التي تحملت المجتمعات المستعمرة نتيجتها وجنت شوكها .

إذا كانت الإيديولوجية الاستعمارية تخفي وراءها دوافع ميثولوجية خطيرة، فإنها شكلت فيما بعد موضوعا لهذا العلم، فلفهم هذه المجتمعات وإحكام السيطرة على معتقداتها وثقافتها، كان لابد من المرور بفهمها ودراستها تحت ما يسمى بالإناسة العسكرية في بادئ الأمر، فها هو أحد العسكرين يقول «إن التحكم في الشعب الجزائري، يجب أولا وقبل كل شيء التحكم في تراثه الرمزي الذي لن يتحقق إلا بدراسة مجسدة لأساطيره»[6].

لقد شكلت الميثولوجية دافعا للذات المستعمرة وموضوعا للمجتمعات المستعمرة في نفس الوقت ولئن كان هذا النوع من الإناسة قد اضمحل وزال بزوال الاستعمار وتمحورت الدراسات الآن حول «الذات والمجتمع الأم»، فمازال للأساطير وجود، فكل شيء يبدو أنه محكوم بأساطير ورموز تخفي وراءها حقيقة معينة، وهذا ماحدا بأحد العلماء والمهتمين بدراسة الأساطير ألا وهو «بارت» (R-BARTHES) حيث وضح بأن اهتمامه بدراسة الأساطير راجع إلى « أن كل شيء في حياتنا اليومية يرجع إلى تصور البرجوازية لعلاقة الإنسان بالعالم»[7] فكل شيء « قابل لأن يكون أسطورة»[8] فكل عصر قادر على خلق أساطيره الخاصة به والتي تضاف إلى التراث الموروث .

إذا كان المستعمر قد وجد في الموروث الشعبي مادة حقيقية لدراسة مجتمعاتنا فإنه لا يعفينا من إعادة النظر في دراسة أساطير موروثنا الشفهي الذي تتناقله الأجيال من منظور موضوعي يتجرد من الذاتية ومن كل ايديولوجية

http://1.bp.blogspot.com

سابقة له ، وهذا بربطه بالمعطيات الثقافية والاجتماعية التي ساهمت في تشكل هذا الموروث بخلاف النظرة الاستعمارية التي لم تتخلص من خلفياتها الايديولوجية ، وهذه النظرة هي المبرر إلى العودة لدراسة موروثنا وأساطيرنا .

وقد أخذنا نموذجا لذلك أسطورة حيكت منذ زمن قديم عن مدينة الأغـواط، لتحليلها لعلنا نصل بذلك إلـى بعض النتائج رغم أن هذه الأسطورة نقلتها مراجع فرنسية بينما المراجع العربية القديمة أشارت إلى ذلك دون تفاصيلها وهي تتعلق بحادثة تدخل ضمن نشوء المدينة ذكرها أحد الرحالة وهو ابن ناصر الدرعي قائلا : «أخبرني فقيههم سنة 1096هـ سيدي أحمد بن أبي زيان عن ما آل إليه مصير قرية كانت بجوار مدينة الأغواط»[9].

ولأن الرحالة الدرعي لم يتوسع في سرد القصة المتعلقة بـزوال هذا القصر فقد ذكرها كما قلنا آنفا أحد الكتاب الفرنسيين واعتمدنا فـي ترجمتها على أحـد الأسـاتذة ، انطلاقا من أن الترجمة لا تؤثر في قيمة الأسطورة « فستظل الأسطورة أسطورة في نظر أي قارئ كان وفي أية ناحية كانت من العالم، فكنه الأسطورة يكمن في التاريخ الذي ترويه»[10].

روى الجينرال فليبار (PHILEBART) في كتابه مايلي :

«سيدي الناصر ولي صالح بقصر بن بوتا يحظى باحترام الجميع، وكان له فتاة جميلة خطبها إبن رئيس قصبة بن فتوح بعد أن هام بحبها، ولكن والدها رفضه وزوجها من أحد شبان قرية ابن بوتا فاغتاظ وعزم على الانتقام، ذلك أنه ليلة الزفاف وتحت الظلام الشديد قام بالسطو على منزل العروسين، فقتل الـزوج وفر بالزوجة فلحقه أنصار الولي الصالح وطوقه لهذا ذبح الفتاة وانتحر فوق جسدها، وحينما علم سيدي الناصر بالخبر الحزين أخذ حفنة من التراب ووضعها في كفه ونسفها ثم دعا على سكان قصبة بن فتوح بـأن ينسفهم الله كما نسف هذا التراب وقد استجاب الله لدعوته، أصبحت قصبة بن فتوح خالية من سكانها الذين توزعوا عبر مناطق كثيرة منها غدامس التي اتخذت اسمها

منهم ، لأنهم التقوا بعائلات نزحوا من فزان فسألوهم من أين أتيتم؟ فأجابوا من قصبة بن فتوح بغداء أمس فأطلق على المكان الذي جمعهم غدامس»[11].

تحليل الأسطورة :

هناك اختلاف كبير بين المهتمين بتحليل أنماط السرد والقص ومعايير تصنيفها، وتفاديا للخوض في هذه الخلافات فإننا نعتمد في تحليلنا لهذه الأسطورة على كتاب «مدخل لنظرية القصة»، فموضوع هذا الكتاب«لا يرتبط بنمط قصصي واحد بل يرتبط بكل نمط تتواجد فيه الظاهرة القصصية كالرواية والأقصوصة والحكاية الشعبية العجيبة والحكاية الملحمية والحكاية الأسطورية...الخ فكلها يصلح منهج تحليل القصة لدراستها»[12]، كما أننا لا نلتزم باستعمال مصطلح واحد، فسترد التسمية مرة بالأسطورة ومرة بالحكاية مادام أن الأسطورة « عبارة عن حكاية خرافية خارقة تصور كائنات في شكل رمزي قوى طبيعية أو بعضا من جوانب طبيعة البشر ومصيرهم»[13].

وعليه فإننا حللنا القصة وفق التالي :

– حالة التوازن :

ولي صالح بقصر بن بوته يحظى باحترام الجميع وكان له فتاة جميلة .

توفر الصفات المادية والمعنوية(احترام ، صلاح ، ولاية) لرئيس قصر بن بوتا

– حالة الافتقار : أو اللا توازن

افتقار رئيس قصبة بن فتوح للولاية والصلاح والاحترام.

افتقار ثاني للشاب (رفض والد الفتاة تزويجه بمن يحب)

افتقار معنوي – صفات في الوالد.

افتقار مادي – رفض تزويج الفتى.

– الاختبار الترشيحي :

خطبة ابن رئيس قصبة بن فتوح لابنة ولي قصر بن بوتا

– الاختبار الرئيسي :

«هو الفترة الحاسمة في النص والأكثر حركية غالبا، إذ يصارع فيها البطل مباشرة القوى المعادية له، وينتهي إلى احتلال بقية بحثه»[14]

- المنع : منع تزويج الفتى من الفتاة

- الخرق : تعتبر عملية الانتقام خرقا لعلاقة الجيرة بين القصبة والقصر وخرقا كذلك للأعراف والتقاليد السائدة .

-المكافأة : تتمثل في الدعاء على قصبة بن فتوح وسكانها وتشتتهم عبر مناطق مختلفة ، جراء الفعلة كان النفي من الأرض الأم هو المقابل ، إلى أقاصى البلاد وإلى منطقة «غدامس « تحديدا ، قرية موجودة على الحدود الليبية الجزائرية .

محاولة تأويل الحكاية :

إن الشخصية الرئيسية في هذه الحكاية ليست الفتاة والفتى، ولكن هو رئيس قصر بن بوتا الذي اكتسى صفات معنوية ومادية أهلته لأن يحظى باحترام الجميع لما اشتهر به من صلاح وولاية فالاعتقاد بالولاية أمر كان سائدا لدى مجتمعات هذه المنطقة وغيرها، حيث يعتبرون الأولياء رجالا صالحين لهم إمكانيات دون غيرهم ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة والمعجزات، وقد تستمر هذه المعجزات حتى بعد وفاتهم «ويظل الضريح رمزا لهذه القدرة على الفعل وهم في الأصل خيرون يفعلون ما فيه صلاح الناس، غير أنهم قادرون على الإيذاء إذا ما أغضبهم شخص ما»[15] .

فعلاقة التضاد هنا تظهر بين القبيلتين سكان قصبة بن فتوح وقصر بن بوتا، وهنا تعبير مرة أخرى على مدى انغلاق القبائل على نفسها، بحيث تعتبر المصاهرة هي الفرصة الوحيدة لمد أواصر التعارف بين القبائل، ولكن في هذه القصة يأبى رئيس قصر بن بوتا تزويج ومصاهرة رئيس قصبة بن فتوح، وهذا الرفض قد يكون راجعا لسببين:

– الأول هو عدم التكافؤ المعنوي بين رئيسي القبيلتين.

– والثاني هو وجود علاقة حب بين الفتاة والفتى هذه العلاقة التي ترفضها التقاليد والأعراف السائدة في ذلك الوقت، « فلا توجد حسب الأعراف غضاضة في أن يتحدث الشبان للغواني لكنهم حين يشتهر بينهم عشق فتى لفتاة ويتحدث به الناس يحرصون على أن يحولوا دون زواجهما، وما ذلك إلا لإثبات أن فتاتهم كانت عفيفة نقية العرض عما يدنس شرفها... ولو أنهم زوجوها من هام بها وتغنى بشعر فيها لكان المفهوم ضمنا أنهم قبلوه لها سترا للعار، وفي ذلك تصديق للوشاة »[16] .

http://princehamza.blogspot.com

لذلك فهم يسرعون بتزويجها من رجل آخر صونا لكرامتها وشرف العائلة والقبيلة ، ولقد تكررت هذه الحادثة بشكل آخر مع شاعر المنطقة الشعبي عبد الله بن كريو في حبه لإحدى فتيات المنطقة وغنائه بها، ولقت علاقتهما نفس المصير أي (الرفض) كما استمر هذا التصور حتى السنوات المتأخرة أين عانتها شباب المنطقة وشاباتها، فالأعراف والتقاليد ترفض أي علاقة خارج الإطار الشرعي (الزواج) وبمفهومه المحلي والتقليدي، أين يقوم بالخطبة الرجال والنساء الكبار فما تناقلته الأفواه يؤكد ذلك « الخطبة والزواج الأول على الأب » .

إن روح الانتقام في هذه القصة تعبر عن موت الرذيلة وكل ما يخالف العرف ، ففي لحظة واحدة يختفي الجاني والمجني عليه والمتحمل لجنايتهم (الفتاة والفتى والزوج في نفس الوقت) وهذا قضاء على كل تأويلات وتفسيرات أخرى قد تلاحق أحدهما ، كما توحي القصة بفقدان صفة رئيس قصبة بن فتوح للولاية ولأي صفة أخرى مقارنة برئيس قصر بن بوتا الذي يؤهله كما قلنا سابقا صلاحه وولاؤه إلى حل المشاكل والصعاب ، فالصفة هنا لها مدلول اجتماعي كبير .

إن نتيجة الجرم الذي ارتكبه الفتى لم يتحمله هو وحده بل تحملته قصبة كاملة أو قبيلة كاملة ، فالمفروض أنه بعد موت المتسبب في الحادث تتوقف الحكاية عند الجزاء الذي لقيه ولكن مراد القصة ليس هو الانتقام بهذه الطريقة إنما هو نفي سكان قرية بكاملهم وهو ما يعبر عن رفض لأية علاقة جيرة بين القبيلتين ، وكانت عقوبتهم أن نفوا إلى أقصى البلاد (غدامس) أين كان لا يسمع بهذه المنطقة بل لقد سميت باسمهم ، لذلك فقد كان جزائهم خلو المكان وإيجاد فضاء جديد خاص بهم .

فعلاقة تضاد القبيلتين تؤدي إلى زوال أحدهما ورفض الآخر ، وهو ما تكرر حدوثه في مناسبات كثيرة بالنسبة لسكان المنطقة ، فالاستنجاد والإغاثة تظهر عند الولي الصالح الذي له القدرة على التدخل في المواقف الحرجة ، وبالدعاء كوسيلة سلمية تزيد من احترامه وهيمنته لدى الناس وتثبت له صفة الولاية ، ويبدو أن هذه الحادثة المتعلقة بالدعاء ، أصبحت فيما بعد صفة أولياء المنطقة التي رددت حكايات مشابهة عن أولياء ومرابطين ظهروا في هذه المنطقة بل نتج نوع من الشعر عرف في هذه المنطقة «بالنشد » وهو عبارة عن شعر يتضمن «دعاء » ضد ظالم أو جار ، فتتحقق المعجزة ويظهر البرهان بمجرد الانتهاء من الأبيات الأخيرة

خلاصـة :

إن ما يهمنا في هذه الحكاية رغم القيم والتفسيرات

التي نستطيع استنتاجها، هو علاقة الصراع بين القبائل التي سكنت هذه المنطقة، ورجوع الغلبة لإحداهما فتتوقع القبائل على نفسها حيث ترفض الاندماج مع بعضها البعض عن طريق المصاهرة وهذا ما جرى به العمل حتى السنوات الأخيرة وشهدته أجيال كثيرة .

لقد لقي عرب يوسف نفس المصير سنة 1666م وهو الخروج من المدينة وتأسيس مدينة جديدة عرفت فيما بعد باسم « تاجموت» وهي تبعد بحوالي 35 كلم عن مدينة الأغواط وتعد الآن إحدى بلديات الولاية .

إن عملية الصراع والنفي لا تفضي إلى مصير مجهول، بل إلى مصير معلوم بل الى تواصل عمراني صراع اجتماعي أدى إلى تفجير المدينة وتطاير شظاياها مكونة بذلك مدنا وقرى أخرى جديدة .

في سياق القصة وتحليلها تبدو طريقة نسج القصة باعتبارها من أقدم القصص عن المنطقة توحي بعصر نسجها وحياكتها، وهو عصر ساد فيه الاعتقاد القوي بسلطة الولاء والصلاح والمرابطين لذلك نرجح أن يكون هو عصر المرابطين، رغم ان «الحكاية الشعبية تستبعد كل تغلغل زمني صريح فالأحداث تدور في ماض أسطوري لا يمكن تأريخه»[17] .

المصادر والمراجع :

- 1 - جابر عصفور، (الشفاهية والكتابية)، « مجلة العربي»، العدد (432) ، نوفمبر 1994 ، الكويت، ص : 77 .
- 2 - MELIA، (J)، Laghouat (ou les maisons en tourees de jardins، librairie plon، paris، 1923، p (210) .
- 3 - عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1986، ص: 22 .
- 4 - راؤول جيراردیه، (الاساطير والميثولوجيا السياسية)، مجلة العربي، عرض: خليل كلفت، العدد (423)، فبراير 1994، ص: 213.
- 5 - نفس المرجع، ص: 214 .
- 6 - عبد الرحمن بوزيدة وآخرون، الجزائري وأسطورته، المخيال الاجتماعي وآليات التماهي، م.و.ب.ا.ت، الجزائر ، 2003، ص: 8 .
- 7 - سامية أسعد، (الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر)، عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، 1985، الكويت، ص : 692.
- 8 - نفس المرجع ، ص : 692 .
- 9 - أحمد بن محمد بن ناصر الدرعي، الرحلة الناصرية، مخطوط بمكتبة زاوية الهامل تحت رقم: 5076، تاريخ النسخ: 3 ذو الحجة 1308 هـ .
- 10 - كلود ليفي ستروس، الإناسة البنائية، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995، ص: 230 .
- 11 - إبراهيم مياسي، من قضايا تاريخ الجزائر المعاصر ، ديوان المطبوعات الاجتماعية، الجزائر، 1999، ص : 29 .
- 12 - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص: 15
- 13 - سامية أسعد، مرجع سابق، ص : 689 .
- 14 - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مرجع سابق، ص : 149 .
- 15 - عبد الحميد بورايو، مرجع سابق، ص : 22 .
- 16 - نفس المرجع، ص : 25 .
- 17 - كلود ليفي ستروس، مرجع سابق، ص : 58 .

http://eg.arabiaweather.com

مسدار البحر وموال الصحراء

محمد المهدي بشرى – كاتب من السودان

من الواضح أنني في هذا العنوان ومن ثم الدراسة أصنع مفارقة وأقلب المفاهيم رأساً على عقب، فقد صار، حسب العنوان، المسدار الذي يقوله الشاعر وهو على ظهر ناقته التي تجوب به الصحراء أو قل البادية، صار المسدار بحرياً، وفي الوقت نفسه صار الموال الذي يؤديه النهام بمشاركة الجماعة في البحر غالباً، شعراً صحراوياً.وكلاهما المسدار وما يقوله النهام وجماعته شعر من حيث الشكل والبناء، أما من حيث المضمون فهذا الشعر لا يخرج في موضوعه عن الفراق، فالشاعر في الحالتين يعبر عن لوعة وعذاب الفراق، فالنهام يفارق دياره وكل من سكنها من الأهل والولد والحبيب، وشاعر المسدار يفارق دياره وهو ينطلق نحو دار محبوبته..

فالشاعران يعيشان حالة الفراق وكلاهما في شوق للوصول نحو الهدف والغاية، النهام يحلم بالدانة التي خرج لأجلها راكباً البحر، أما شاعر المسدار فهو على ظهر ناقته يحلم بدانةٍ أخرى هي المحبوبة التي سدر لأجلها أي خرج تاركاً الأهل والولد.

أضف لهذا أنني بالحديث عن المسدار البحري أخرج مصطلح المسدار من سياقه الطبيعي أي الصحراء وأدخله في سياق جديد هو البحر وذلك لفهم المصطلح "المسدار" جرياً على ما ذهب إليه زكريا إبراهيم في مؤلفه مشكلة البنية (زكريا: د.ت) فهو يقول "وكما أن فهم معنى أي لفظ يستلزم في العادة تحويل اللفظ إلى سياقات مختلفة، فإن من واجب العالم الأنثروبولوجي أيضاً اتخاذ مثل هذا المسلك." (نفسه: 89). ويدلل إبراهيم زكريا لما يقول بالمقارنة بين النسر والبومة وذلك في قوله "ولنضرب لذلك مثلاً فنقول إنه إذا كان النسر حيواناً يظهر في النهار والبومة حيوانٌ يظهر في الليل مع وجود وظيفة واحدة بعينها تنسبها إليهما الأساطير، فإن في الإمكان القول بأن النسر بومة نهارية كما أن البومة نسر ليلي، وعندئذٍ يكون المهم في الأسطورة هو التقابل القائم بين النهار والليل." (نفسه: 89).

على كل إن هذه المقالة تحاول أن تقارب بين جنسين فولكلوريين هما المسدار الذي يؤدى في بادية السودان خاصة في منطقة البطانة، والغناء البحري الذي يؤديه أو بالأحرى كان يؤديه البحارة الذين يقومون بالغوص بحثاً عن اللؤلؤ في منطقة الخليج، وقد بادر الكثيرون بدراسة المسدار مثل عبد المجيد عابدين وعزالدين إسماعيل والطيب محمد الطيب، وسيد حامد حريز الذي أفرد دراسة مطولة للمسدار (حريز:1976) وقد عرف حريز المسدار قائلاً «فالمسدار (وجمعه مسادير) يمثل نوعاً معيناً من القصائد التي تسير على نمط الرجز الرباعي وتعني بسرد ومتابعة رحلة الشاعر الى ديار محبوبته أو إحدى صديقاته من الغواني.» (نفسه:14) وذهب حريز إلى أن الرحلة قد تكون مكانية أو زمانية، والمكانية هي بالطبع التي تصف رحلة طويلة قد تأخذ أياماً تبدأ بانطلاق الشاعر على ظهر ناقته إلى ديار المحبوبة وهنا يصف الشاعر جميع الأماكن والمعالم الطبيعية وصفاً دقيقاً، كما سنوضح.أما الزمانية فيقول حريز إنها الرحلة التي «تعنى بتتبع فصول العام مع ذكر عواطف الشاعر المتأججة ولوعته لفراق محبوبته، فهو ثابت في حبه رغم تعاقب منازل وفصول العام.» (نفسه:14). نخلص للقول أن المسدار جنس شعري فولكلوري يصف رحلة الشاعر، زمانية أو مكانية، إلى ديار المحبوبة أما الغناء البحري فهو ذلك الضرب من الغناء الذي يؤديه البحارة أثناء العمل وربما قبله أو بعده، ومغني البحر أي الذي يقود هذا الغناء هو النهام، وقد عالج كثيرون مختلف ضروب هذا الغناء البحري مثل علي عبدالله خليفة وله دراسة هامة بعنوان «النصوص الشعرية المغناة في فن (لفجري).» (خليفة:2009) وصالح حمدان الحربي ودراسته بعنوان «غناء غواصي اللؤلؤ» (الحربي:2012) وقد أفدنا من الدراستين فائدة كبيرة لما تميزت به الدراستان من عمق وإضافة، ونجد خليفة يعرف (لفجري) قائلاً « تميز فن (لفجري) بين فنون السمر الجماعية في البيئة البحرية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية بارتباطه بغناء عمال البحر يجيدون أداءه ويمارسون فنونه في أوقات الراحة على اليابسة خارج موسم الغوص على اللؤلؤ أو في أوقات الراحة خلال الموسم»(خليفة:25) ونجد الحربي يشير الى «أن أنواع الشعر الغنائي عند البحارة (تنحصر) في شكلين أساسيين هما الزهيري والمويلي» (الحربي:57) والنهام كما ذكرنا هو حادي هذا الغناء البحري، والنهام يلعب دوراً محورياً في أداء هذا الغناء ويعرف خليفة النهام بقوله» أن النهام هو مغني البحر وقائد جوقة الأداء في أغاني السمر المسماة (لفجري) وهي مجموعة فنون غنائية تؤدى على اليابسة في دور مخصصة للطرب الشعبي يقدمها الرجال، وبدون الدور المحوري الذي يقوم به النهام لايمكن أن تؤدى هذه الفنون»(خليفه:26) وفي جانب آخر نجد علي شبيب المناعي يدرس الغوص واللؤلؤ في الشعر الشعبي (مناعي: 1992) وهو يذهب إلى أن أغلب هذا الشعر أبدع في جنس شعري بعينه هو الموال الذي يقول عنه إن أغلب نصوصه «ترجع في واقع منطقة الخليج إلى أدب الغوص لاشتماله على معاناة إنسان هذه الأرض مع البحر وتعبيره في الغالب عن تلك المعاناة إلا ما كان منه في الرثاء أو المدح أو التعبير .. الخ.» (نفسه: 9).

ومن الواضح أن الغناء البحري جنس فولكلوري ينتمي

إلى فنون الأداء بينما نجد المسدار جنس فولكلوري ينتمي إلى الشعر الشعبي، ولكن هذا بالطبع لا يحول دون المقاربة بين الجنسين، ذلك أن هناك الكثير من الملامح المشتركة بينهما، وأول هذه الملامح هو المضمون فالمسدار هو – كما ذكرنا – وصف الرحلة إلى ديار المحبوبة ويذهب حريز إلى أنه من الممكن النظر إلى المسدار بوصفه شعرا قصصيا وذلك حين يقول: "ويرى الدكتور عبد الله الطيب أن العرب عندما جعلوا يسلكون في الرجز مسلك التطويل كان ذلك بسبب احتياجاتهم إليه في القصص الشعبي وأخبار الفتوح (....) فالمسادير عبارة عن قصائد مطولة من الشعر القصصي." (حريز: 56).

مهما يكن من أمرٍ فإن شاعر المسدار وهو على ظهر الناقة يصف شوقه ولهفته للوصول إلى ديار محبوبته، ولهذا فإن مضمون المسدار هو السفر أو الفراق.

أما بالنسبة لشعر الغناء البحري فهو يصور في كثير من الحالات فراق الشاعر لوطنه الذي تركه خلفه راكباً البحر، في واقع الأمر إن أغلب الغناء البحري ينتمي لغناء العمل أي الغناء الذي يؤديه البحارة أثناء العمل، وقد يؤدون بعض الغناء على اليابسة، ويذهب حربي إلى أن البحارة يسمون أغاني البحر بالنهمة، يقول حربي: "وأطلق أيضاً بحارة الخليج إسم النهمة على كل أشكال أغاني البحر والنهم هو نوع من الدعاء اختطه البحارة ليعبر عن كثير من حالاتهم النفسية وللتخفيف عن متاعب وآلام المهنة." (حربي: 57) وانتبه الحربي إلى علاقة هذا الغناء بالعمل، يقول حربي "والنهمة ترتبط أساساً بالعمل على السفينة ولذا فلها قواعد ثابتة وخاصة بالأداء فكل أغنية لها الشكل والعمل المناسبين التي تؤدى أثناءه." (نفسه:57) ولاشك أن مثل هذه الأغاني تلعب العديد من الوظائف أهمها الترفية ومقاومة إرهاق العمل وما يسبب ذلك من ضجر وقلق، وأشار حربي إلى هذه الوظائف قائلاً "وتلعب هذه الأغاني دوراً أساسياً بالقيام في تسهيل العمل وسرعة إنجازه." (نفسه: 63).

وثمة أمر يشترك فيه المسدار والغناء البحري ألا وهوالموهبة التي يجب أن تتوفر في المؤدي في كليهما، غني عن القول إن محض مبدع شعبي لابد من أن يتوفر له العديد من المؤهلات بل والمواهب وإلا لما أجازه المجتمع أو الجمهور الذي يشاركه هذا الإبداع. نجد حريز يتحدث عن ضرورة الموهبة لشاعر المسدار وذلك مما يساعده في صنع تشبيهات تبلغ القمة في الروعة، يقول حريز "وهناك جانب آخر بلغ فيه شعراء المسادير غاية الروعة وهو تصوير الأفعال. ولا شك أن الخروج بالتشبيهات من طور المحسوسات إلى المعنويات يستلزم مقدرة فنية فائقة." (حريز: 41) ويشير حريز إلى تفوق آخر لشعراء المسادير وذلك في قوله "ولقد أبدع شعراء المسادير بوجه خاص في رسم الصور التي تعتمد على الحركة، وتمكنوا من تجسيم هذه الصور بطريقة تنقل للقارئ والمستمع أدق تفاصيل التجربة التي يصورها الشاعر." (نفسه: 41).

وقد توقف الكثيرون أمام موهبة أمير شعراء المسادير ألا وهو محمد أحمد عوض الكريم أبو سن المشهور بالحاردلو (حاردلو: 1983م) من هؤلاء عبد المجيد عابدين وأبراهيم القرشي وإبراهيم الحاردلو والأخير أعد دراسة حقق فيها وشرح ديوان الحاردلو الكبير، ونجده يقول عن مسدار الصيد للشاعر أنه "رائعة الشاعر التي تمثل في رأينا قمة ما أنتجته قريحته، وظلت هذه القصيدة منذ أن خرجت للناس الغاية التي ما بعدها من مرام، فكانت نشيد الإنشاء في موضوعها. وأنست الناس منذ أن ولدت عن كل ما سواها." (نفسه:8) أما إبراهيم القرشي فإنه يمثل الحاردلو بإمرئ القيس، (القرشي:2004) يقول القرشي "لا يذكر الشعر العربي، خصوصاً الجاهلي، إلا وذكر إمرئ القيس ولا يذكر الشعر السوداني، خصوصاً الشعبي، إلا ويذكر الحاردلو، فقد تربع الرجلان– على تباعد عصريهما – على عرش الصدارة وتسنما ذروة سنام الشعر دون منازع." (نفسه: 125).

أما عن النهام وهو مؤدي أغلب أشكال الغناء البحري، لابد له من موهبة ومؤهلات تميزه، وقد انتبه علي عبد الله خليفة لهذه الموهبة والمؤهلات ونجده يقول "ويتميز هذا الدور الذي يلعبه مغني البحر بارتكازه على موهبة صوت جهوري صارخ وعميق يسبغ على الروح عند سماعه حنواً إنسانياً ويبث في النفس راحة وهدوء ممزوجين بشجن عميق." (خليفة:7) وتجدر الإشارة هنا إلى أن النهام يؤدي مع الجماعة شعراً أبدعه شاعر متخصص، نلمس هذا في قول

خليفة "كان شعراء الموال يجيدون التعبير بعمق عن كل ما في الحياة من شجن. وكان النهامون بصفة عامة في تواصل حميم مع شعراء الموال." (خليفة: 8) وعلى الرغم من تقسيم العمل الواضح هنا إلا أنه من الظلم النظر للنهام كمجرد مؤدٍ يحفظ ما يبدعه الشاعر؛ فهو مثله مثل أي مبدع شعبي لا يحفظ النص بل يعدل فيه حسب ما يلائم الأداء.

وثمة موهبة أخرى لابد من توفرها لدى مبدع أي من الجنسين المسدار وشعر الغناء البحري ألا وهي ملكة المعرفة الجيدة بطبيعة المكان وبكل تفاصيل الطبغرافيا، وقد توقف حريز أمام هذه المعرفة "بالنسبة لشاعر المسادير (فهو) يعرف بيئته جملة وتفصيلاً، يعرف طيرها وحيوانها وأشجارها ووديانها (.....) فالعلاقة بين الشاعر وبيئته إذاً علاقة إنسانية أو شبه إنسانية تتسم بالتفاعل والحوار." (حريز: 36) ويضيف حريز أنه لابد لشاعر المسدار من إلمام ومعرفة عميقة بالمكان وخاصة في المسدار الذي يصف الرحلة عبر المكان، يقول حريز "أن مثل هذا المسدار ينطوي على معلومات جغرافية متكاملة عن البيئة التي تدور فيها حوادث المسدار، فالمسدار الذي يصف الرحلة عبر المكان يعطي مسحاً جغرافياً يتناول أسماء الأماكن ومواقع التلال والخيران وطبيعة الأرض... الخ." (حريز: 20) والأمر نفسه يذهب إليه حسن سليمان ود دوقة في كتابه عن ودشورانى وهو واحد من أكبر شعراء المسادير." (ود دوقة: 2006) يقول ود دوقة أن ود شوراني يملك "معرفة واسعة بالسهول والوديان والجبال والغابات وأماكن المشاهير، وهذه المعرفة بطبغرافية المنطقة مكنته من ذكر تلك الأماكن في مساديره بصورة مرتبة مما يجعل السامع أو القارئ يحس وكأنه يرافق الشاعر في تلك الرحلات." (نفسه: 9).

وفي جانب آخر لابد لشاعر الغناء البحري من المعرفة والموهبة التي تحدثنا عنها بالنسبة لشاعر المسدار، فنجد حربي يخلص للقول أن الغناء البحري هو "الصورة الناطقة والمعبرة عن سير وتاريخ وجغرافية الإنسان في هذه المنطقة." (حربي: 54) ويضيف حربي أن هذا الشعر أصبح "خريطة يستفيد منها كل من يركب البحر كما توضح أيضاً له الأنوار (هكذا) وطرق اتجاهاتها." (نفسه: 54).

وأمر آخر يشترك فيه المسدار والغناء البحري ألا وهو مكانة الشعر لدى الجماعة التي تبدعه فهو ذاكرتها وأرشيفها هذا مع ما للشعر الشعبي من حظوة. يقول حريز إن المسدار "أداة تثقيفية لا غنى عنها للرجل البدوي وللقارئ الذي ينشد المعرفة. وهو فوق كل هذا وذلك وثيقة حضارية لابد منها لدارسي التراث، يمكن الاستفادة منه في الدراسات الجغرافية واللغوية والفلكية بوجه خاص." (حريز: 23) أما الطيب محمد الطيب فنجده يدخل المسدار ضمن فنون الدوباي أي الشعر الذي يقوم على الرباعيات. (طيب: 2010م) ويشير الطيب إلى عراقة وأصالة الدوباي، وذلك في قوله "الدوباي فن من فنون الغناء في السودان، بل في الذؤابة من فنون القول الشعبية، ويمتاز على جملتها بالعراقة المؤثلة الضاربة في القدم." (نفسه: 37).

ولا تقل فنون الغناء البحري عراقة وأهمية عن المسدار، نلمس هذا في حديث عبد الله خليفة عن لفجرى وهو من فنون الغناء البحري، يقول خليفة "لا شك أن فنون (لفجرى) فنون عريقة ومتوارثة عن أقدم الحضارات التي تعاقبت على المنطقة، نشأت وتطورت مع بداية أعمال الغوص على اللؤلؤ منذ آلاف السنين." (خليفة: 26).

وثمة أمر يشترك فيه المسدار والغناء البحري ألا وهو ذكورية الجنس الفولكوري فكلاهما إبداع فولكوري خاص بالرجل ويعود هذا إلى التشابه بين مجتمع البادية في السودان ومجتمع البحث عن اللؤلؤ أو الغوص، وكلاهما مجتمعان ذكوريان لايتيحان الفرصة للأنثى بأدنى قدر من المشاركة، لهذا لم تكن الأنثى سوى موضوع للجنس الفولكلوري بل هي المحفز في حالة المسدار الذي لا يخرج عن وصف الرحلة للمحبوبة في ديارها، وشاعر المسدار أكثر ما يكون شوقاً للوصول لهذه المحبوبة، والشاعر هنا لايشتاق إلى محبوبة متوهمة أو تخيلية بل يشتاق إلى محبوبة من لحم ودم، يقول حريز هنا "وكثيراً مانجد بين أبيات المسادير ما يدل على أن هذه المتعة متعة حسية تتم خلسة في هجعة الليل. إلا أن شعراء المسادير يصفون هذا الجزء من التجربة الإنسانية والشعرية بقدر وافر من الحذر وبأسلوب فني متميز وقاموس خاص" (حريز:18).

أما بالنسبة لأغاني البحر فالمرآة تشكل حافزاً قوياً إلى جانب حوافز أخرى مثل الديار والولد، وإذا كان البحر هو ملاذ للرجل وفضاء الذكورة فإنه يشكل للمرآة هاجساً اذ يرتبط في ذهنها بغياب الزوج أو الحبيب لأيام وليال في رحلة محفوفة بالخطر قد لايعود منها، وقد أشار الحربي لهذا الأمر بقوله " البحر مصدر الرزق الوحيد لكل الناس على الشاطئ العربي من الخليج وعلى الرغم من كل هذا فإنه يمثل للمرأة الغول الذي يزعزع كيانها." (الحربي:67).

ويتم استئناس البحر في بعض الطقوس التي تقوم بها النساء، وقد أشار الحربي إلى عددٍ من هذه الطقوس منها مثلاً أن "تقوم النسوة بتسخين قطعة من الحديد (الحبيب) وتغطسها بالبحر وهنا تعترف النساء بأن البحر كائن حي يجب كيه كي يسلم من فمه البحارة.

لقد حاولنا فيما سبق إثبات ما يجمع بين جنسين فولكلورين هما المسدار والغناء البحري وقلنا إن كلا الجنسين يحملان موضوعاً واحداً ألا وهو الرحلة والسفر إلى ديار المحبوبة في حالة المسدار ومن ديار المحبوبة والأهل في حالة الغناء البحري، لكن السياق هو الصحراء أو البادية في الحالة الأولى والبحر في الحالة الثانية، ولانحتاج للإشارة هنا الى المجاز العربي المأثور ألا وهو القول بأن الجمل سفينة الصحراء، وانتبه عبدالله خليفة الى تشبيه طريف بين البحار الباحث عن اللؤلؤ والفارس البدوي الذي يقطع البادية بحثاً عن الماء والكلأ يقول خليفة " لقد ماثلت رحلة الغوص على اللؤلؤ وكسب العيش من بحار الظلمات رحلة البدوي في الصحراء طلباً للماء والكلأ (..) ففارس الصحراء وفارس البحر كلاهما في مواجهة مباشرة مع الموت." (خليفة:27) ولاشك أن شاعر المسدار قريب نوعاً ما من فارس الصحراء فكلاهما ينطلق في رحلة ليس له من أنيس سوى راحلته.

مهما يكن من أمر فلابد من الإجابة على سؤال هام ألاوهو كيف نفسر هذه التماثلات التي أشرنا لها بين المسدار والغناء البحري.

فأول ما نشير اليه هنا هو العلاقة القوية التي تربط أياً من الجنسين بالشعر العربي فصيحه وعاميه، وتبدو هذا العلاقة أوضح ماتكون بالشعر الجاهلي خاصة المعلقات، وقد أشرنا الى أن المسدار ينتمي الى الدوبيت أو الدوباي، وذهب الكثير من الباحثين الى عروبة هذا الضرب من الشعر الذي يقوم على الرباعيات ومن الذين توقفوا أمام هذا الأمر الفولكلوري الرائد عبدالمجيد عابدين، وقد ذهب عابدين إلى التأكيد على عروبة الثقافة السودانية مما يؤكد – حسب اعتقاده – عروبة الإبداع الشعبي ولعل عابدين من أوائل الذين أشاروا للعلاقة القوية بين الدوبيت والرجز(عابدين:د.ت).

أضف لهذا أن المجموعات التي تبدع هذا الشعر في السودان هي أكثر عروبة من غيرها من المجموعات وكل هذه المجموعات تعيش في وطن عرف بتعدده العرقي والديني والثقافي، وهناك درجات متفاوتة من الانتماء العربي أي الاستعراب؟

أما المجموعات التي تبدع المسدار وهي التي تعيش في وسط البادية في مناطق شبه صحراوية وتمتهن الرعي، خاصة رعي الجمال فهي مازالت تحافظ على الكثير من العادات التي جاء بها أجدادهم من الجزيرة العربية، هؤلاء الأجداد الذين تزايدت هجراتهم متوغلين إلى وسط البلاد بعد اتفاقية البقط التي عقدت بين الحاكم السوداني (قليدروب) وعبدالله ابن أبي السرح في العام الواحد والثلاثين من الهجرة ونجد عابدين يقول" والدوبيت من حيث أصوله الأولى عربي خالص في وزنه وإن كان يحمل لفظاً فارسياً وبعض طرائق الدوبيت الفارسي" (نفسه:20) إضافة لهذا أن عابدين أول من أشار إلى العلاقة القوية بين الدوبيت والرجز وذلك في قوله "وليس الدوبيت البدوي السوداني من حيث الوزن إلا رجزاً عربياً قديماً " (نفسه:20) وقد تابع عابدين الكثيرون فيما ذهب إليه، ومنهم عزالدين إسماعيل الذي أفرد دراسة مطولة لما أسماه الشعر القومي في السودان (إسماعيل:1988) يقول عزالدين إسماعيل" إننا لو تركنا الصورة الوزنية التجريدية التي وضعها العروضيون وتأملنا في الشعر ذاته، في النماذج التي بين أيدينا وأحسنا الاستماع إليها لأحسسنا منذ البداية إحساساً تلقائياً بأن موسيقى هذا الشعر أشبه ماتكون – في صورتها المجردة- بموسيقى بحر الرجز المعروف." (نفسه:16).

وفي جانب آخر نجد سيد حامد حريز في دراسة له عن المسدار يفرد فصلاً بعنوان "المسدار والشعر العربي القديم." (حريز:1976) ويقول "يشبه المسدار في أسلوبه الفني وتشبيهاته ومضمونه الاجتماعي الشعر العربي القديم، وعلى وجه الخصوص الشعر الجاهلي." (نفسه:54) ويورد حريز الكثير من الأدلة والتي تؤكد وتدعم ماذهب إليه، في واقع الأمر أن حريز يقدم أطروحة صارمة ومتماسكة مستخدماً العديد من نظريات الفولكلور دون أن يشير لذلك صراحة. فهو مثلاً يقول" وكما هو الحال بالنسبة للمسادير، وبالنسبة للشعر الشعبي عامة يدور الشعر الجاهلي حول معاني تكاد تكون واحدة، ويستقي الشاعر الجاهلي تشبيهاته وتعابيره والإطار الفني لقصيدته من روافد ثقافية مشتركة ومحددة " (نفسه:55) ويؤكد حريز ماذهب إليه بما أشار إليه الناقد الأدبي شوقي ضيف الذي يقول" وكأنما (الشعراء الجاهليون) اصطلحوا على معانٍ بعينها. فالشعراء لاينحرفون عنها يمنة ولايسرة، فما يقوله طرفة في الناقة يقوله غيره ومايقوله إمرؤ القيس في بكاء الديار يقوله جميع الشعراء (..) وقل ذلك في غزلهم ومديحهم ورثائهم فالشعراء يتبادلون معاني واحدة وتشبيهات وأخيله واحدة." (نفسه:55) ومن الواضح أن شوقي ضيف يشير دون أن يقصد إلى نظرية الصيغ الشفاهية الأمر الذي لابد أن حريز على وعي به، ومن الأسانيد الأخرى التي ذكرها حريز التشابه الكبير بين بناء المسدار وهيكل وبنية القصيدة العربية القديمة وخاصة المقدمات التقليدية لقصائد المديح." (نفسه:57) ويتفق حريز هنا مع ماذهب إليه عزالدين إسماعيل حول هذا التشابه، يقول إسماعيل "المسدار في هذا أشبه مايكون بالمقدمة التقليدية في قصائد المدح في الشعر العربي القديم حيث كان الشاعر يصور فيها رحلته على جمله إلى الممدوح، والعناء الذي لقيه هو وجمله في الطريق حتى وصل إليه." (نفسه:57) ونجد حريز يخلص إلى تفسير التشابه بين المسدار والشعر العربي القديم، ومن ذلك ماذكره من الأصل العربي لشعراء المسادير قائلاً " ولاشك كذلك في أن الشعراء الشعبيين في السودان وهم يمثلون لحد كبير امتداداً للتراث العربي لاشك أنهم قد تأثروا ببعض ما وصل اليهم من أخبار العرب وتراثهم الشعري والفني (..) ورغم أنني لا أذكر أهمية الانتماء الثقافي في هذا المجال إلا أنني أميل الى تعليق قدرٍ أكبر من الأهمية للتشابه في البيئة والواقع الاجتماعي والتجربة المشتركة." (نفسه:59).

أما عن علاقة الغناء البحري بالشعر العربي فهذا أمر من البداهة بمكان فهو يبدع في قلب الجزيرة العربية، في الخليج العربي، لكن البحر هو السياق الذي يبدع فيه هذا الشعر، ومن المعروف أن فضاء الشعر العربي القديم هو الصحراء، وهذا بالطبع لا يعني أن الشعراء لم يعرفوا البحر، وما أكثر الإشارات للبحر في الشعر العربي القديم خاصة في المعلقات، ولعل من أشهر الشعراء الذين تحدثوا عن البحر وعن السفن طرفة بن العبد، ومن الطريف أن طرفة يشبه الناقة بالسفينة، كما لاحظ الباحث فرح عيسى في دراسته عن الإبل (عيسى: 2008) يقول فرح عيسى أن طرفة خص الناقة «بسبعة وثلاثين بيتاً من جملة أبيات القصيدة (المعلقة) البالغة ثلاث ومائة بيتاً أي ما يتجاوز الثلث كلها في وصف الناقة، حيث شبهها بالسفينة يقول:

كأن حدوج المالكية غدوة

خـلايا سفيـن بالنواصف من دد

عدولية أو من سفين ابن يامن

يجور بها الملاح طوراً ويهتدي(عيسى: 154)

ومن المعروف أن معلقة طرفة تقف دليلاً قوياً على معرفة العرب خاصة في منطقة البحرين بالسفن والمراكب، وقد اعتمد على هذه القصيدة الباحث عبد الرحمن سعود مسامح في مقاله عن التراث البحري (مسامح: 2012م) ونجده يقول «وقد عرف العرب في البحرين فيما يبدو من شعر طرفة هذا النوع من السفن (الحدوج) وورد في شعر طرفة كذلك ذكر نوع آخر من السفن وهي الخلايا والواحدة منها خلية وهي السفن الشراعية الكبيرة." (نفسه: 70).

وعن علاقة الشعر الشعبي في العالم العربي بالقصيدة الجاهلية تحدث الكثيرون منهم يحي جبر الذي أفرد دراسة لما أسماه بتناسخ القصيدة الجاهلية في الشعر الشعبي (جبر: 1996م) ونجده يقدم لدراسته قائلاً «وفي هذه الدراسة نتقصى امتداد القصيدة الجاهلية في الشعر الشعبي

المعاصر في حوض اللغة العربية الممتد من الأطلسي إلى الهضبة الإيرانية، ومن أواسط أفريقيا إلى جبال طوروس، من حيث ألفاظها ومعانيها والصور الفنية التي تقوم بها." (نفسه: 22).

والكاتب هنا ينطلق، كما يفعل الكثيرون، من تشابه بيئات بعض المجتمعات العربية مع بيئة المجتمع العربي في الجاهلية، نلمس هذا في قوله «فإننا نرى أن كثيراً من أنواع الأدب الشعبي تمثل امتداداً لأدب القبائل العربية التي ظلت محافظة على النمو التقليدي للحياة من حيث التماسك الاجتماعي، والارتحال طلباً للماء والكلإ." (نفسه: 22)، وقد خلص الكاتب إلى حقيقة هامة وهي قوله «ونستخلص من هذه الدراسة حقيقة بالغة تتمثل في أن التراث الواحد والبيئات المتشابهة وإن تباعدت، تنتج أدباً متشابهاً على نحو ما ألفيناه في الشعر الشعبي العربي في الجزيرة العربية وبادية الشام من ناحية وفي ليبيا من ناحية أخرى، على الرغم من بعد الشقة بينهما وندرة التواصل." (نفسه: 45). ونلاحظ أن الباحث لم يشر للسودان ولم يأخذ نماذج من الشعر الشعبي السوداني ولكن هذا بالطبع لا يقلل من قيمة الدراسة.

أضف إلى ذلك ثمة تشابه قوي يربط بين شكل أو بناء الشعر الشعبي بالشعر العربي القديم، وهو كون شعر الدوباي أو الدوبيت هو رجز، ويتفق الكثير من الباحثين في هذا الأمر مثل عبد المجيد عابدين وعبد الله الطيب وعز الدين إسماعيل وسيد حامد حريز الذي ذهب إلى أن الرجز وزن شعبي وذلك في قوله «وطالما إننا بصدد تقصي أوجه الشبه بين الشعر العربي القديم، والشعر الشعبي، خاصة المسادير، لابد من وقفة خاصة عند فن الرجز وذلك لسببين: أولاً لأن هناك اتفاقا على أن وزن الرجز وزن شعبي عرف منذ الجاهلية وثانياً لأن المسادير التي نحن بصدد دراستها تتخذ من الرجز قالباً فنياً وشعرياً كما سلف ذكره." (حريز: 56).

لكن إبراهيم القرشي الذي قارن بين إمرئ القيس والحاردلو يتفق مع عابدين إلى حدٍ ما (القرشي: 2004) يقول القرشي «وأضيف هنا أن أوزان الدوبيت لا تقف عند الرجز كما يفهم من كلام الدكتور عبد المجيد عابدين الذي بنى دراسته على نماذج للحاردلو – وهو محق في ذلك – إلا أن أغلب نظم الحردلو على هذا الوزن، ولكن المستقرئ للشعر الشعبي يقف فيه على أوزان كثيرة غير الرجز، فهو يتقرب أحياناً من الهزج والمتدارك والوافر والرمل.» (نفسه: 43).

ولا بأس من إلقاء نظرة في الجزء التالي من الدراسة على الوزن الشعري للجنسين الفولكلوريين المسدار والموال، ذكرنا من قبل أن المسدار يقوم أصلاً على الرباعيات والاسم الشائع لهذه الرباعيات هو الدوبيت، وهي كلمة فارسية تعني بيتين أي أربعة شطرات وقد أطلق هذا الاسم على الرباعيات بعض الأكاديميين من المصريين مثل عبدالمجيد عابدين، لكن الفلكلوري والباحث الدؤوب الطيب محمد الطيب أفرد دراسة متعمقة للمصطلح (طيب:2010) وهو يذهب للقول «بعد هذا (لجهد) اقتنعت بما لايدع مجالاً للشك أن أهل السودان الذين يتداولون وينظمون هذا اللون الغنائي (الرباعيات) لايعرفون كلمة الدوبيت التي أشاعتها الإذاعة والمثقفون الذين يكتبون في الصحف وغيرها «(نفسه:22).»

هذا ويذهب الطيب كذلك إلى أن المصطلح الذي تستخدمه الجماعات المبدعةنفسها هو الدوباي وليس الدوبيت. ومصطلح الدوباي يقصد به العديد من الأجناس الشعرية يقول الطيب محمد الطيب «نشأ الدوباي نشأة بدوية خالصة، اتخذه أهل البادية متنفساً لكل أشجانهم، وأطلقوا كلمة دوباي على عدة أنماط غنائية.» (نفسه: 37) وما يهمنا هنا أن المسدار ينتمي إلى الدوباي أي يقوم على الرباعيات، أما الغناء البحري فهو يقوم على العديد من الأبنية الشعرية وقد حصرهم صالح الحربي في نوعين هما الزهيري والمويلي(الحربي:57) وفي تقديري أن هذين النوعين لايخلوان من تنويع على الرباعيات فالزهيري السباعي يحتوي على أمثلة من هذا التنويع، فقد أورد الحربي النموذج التالي:

«دمعي تحدّر علي وجناي وأستاهل
وهلال سعدي أبد مابان أستاهل
هذا جزا من رابع الأنذال يستاهل
رابعت صاحب ذهب اليوم لذي قلب
يحق لي لاسطر الديكان فوق قلب
أن كان هذا وذا يطلي لذي قلب
أنا الذي استحق الصلب واستاهل.» (الحربي:58)

ونلاحظ أن هناك رباعية بقافية واحدة كما أن هناك ثلاثية هي التي تنتهي بكلمة قلب، والشيء نفسه نلاحظه في الزهيري السداسي، وكل مافي الأمر أن الرباعية هنا تقطع بشطرتين وقد أورد الحربي النموذج التالي للزهيري السداسي:

«ما أغفر أنا خطاك حبك عن ضميري أنزاح
من حيث جرح في قلبي ما برى و أنزاح
أنسيت ذاك الطرب وذاك اللعب و امزاح
قلبك قسا شيء فعلت أنا من بد
من بين الأصحاب تحكي علي بد
الضرس ليمن رقل من شلعتة لابد
أنظر إلى الغيم لي هب الشمال إنزاح» (الحربي: 58)

وهكذا فإن نوعين من الزهيري هما السداسي والسباعي يحتويان على رباعيات، نخلص للقول أن الغناء البحري عادة ما يأتي في أشكال متعددة تختلف في بنيتها وعروضها، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن المسدار والذي دائماً ما يجيئ في شكل عروضي واحد هو الرباعية لكن ليس من الضروري أن يكون الدوبيت رباعياً وربما يأتي ناقصاً ويكون ثلاثياً أو زائداً ويكون خماسياً وقد لاحظ هذا عزالدين إسماعيل الذي يقول « ولكنه يحدث أحياناً في الدوبيت أن يتكون من ثلاثه شفرات وهو عندئذٍ يسمى أعرج.» (إسماعيل:22) وكذلك يرى عزالدين إسماعيل ورود الدوبيت في خمس شطرات ونجده يقول « واذا كان من المألوف أن يرد الدوبيت في ثلاث شطرات فإنه من النادر أن يرد في خمس شطرات»(نفسه:23)

ونجد عزالدين إسماعيل يتفق مع عبد المجيد عابدين في إرجاع أي اضطراب في وزن الدوبيت بشكله الشائع – أي الرباعي- إلى الخزم أي الزيادة في الوزن بقول عابدين»وليس الدوبيت السوداني من حيث الوزن الإ رجزاً

عربياً قديماً، يختلط أحياناً بوزن الكامل ويسبق تفصيلات كل شطر منه مقطع زائد أو مقطعان. وقد فطن العروضيون العرب الى هذه الزيادة في أوزانهم، ويسمونها خزماً. والخزم عندهم يكون من حرف الى أربعة.“ (عابدين:19). والسؤال هنا هو كيف يمكن تفسير ما حدث لبعض أشكال الغناء البحري خاصة الزهيري؟ ومع عدم معرفتي الجيدة بشعر الغوص إلا أنني أدعي أن معظم هذا الشعر يقوم على أبنية ثابتة رباعية وثلاثية وقد أورد علي شيب المناعي عدداً من هذه النماذج في دراسته عن الغوص على اللؤلؤ في الشعر الشعبي القطري (مناعي:1992) وقد أورد مقطوعة للشاعر سعيد البديد يقول فيها:

سافرت عصر المسا وأنويت فرقاهم

ودموع عيني تهل وتنوح فرقاهم

يانوخذا بالوصل ما أطيق فرقاهم

الله ما أسلا وقلبي صوبهم رايح

يابن حمد شاقني جني رتع رايح

يازين حسنه عجبني وأنا ماشي رايح

ما ألوم من شكالي من طول فرقاهم.» (نفسه:14)

فهذه المقطوعة السباعية تقوم على قافيتين بل كلمتين هما فرقاهم ورايح والأولى هي قافية لأربعة أبيات انكسرت بدخول الثلاثية أي الدوبيت الأعرج، ومن الصعب تفسير لماذا لاتستمر الرباعية دون هذا الكسر، ولكن يمكن القول إن هذا الشعر على وزن مقطع + مستفعلن + متفاعلن + مستفعل واعتماداً على الوزن الثاني خلص إسماعيل لما أسماه بالخزم في الدوبيت كما ذكرنا من قبل وهو هنا يتفق مع ماذهب اليه عبدالمجيد عابدين والمبارك ابراهيم وهو قولهما وليس «الدوبيت السوداني من حيث الوزن الإ أجزاً عربياً قديماً، يختلط أحياناً بوزن الكامل ويسبق تفصيلات كل شطر منه مقطع مقطع زائد أو مقطعات. قد ويسمونها خزماً. والخزم عندهم يكون من حرفٍ الى أربعة.“ (عابدين والمبارك أبراهيم:19)

وقد أورد مصطفي عطية جمعة العديد من النماذج الرباعية في دراسته عن البحر في الشعر الشعبي (جمعة:2009) فمن هذه النماذج هدهدة الأم لابنها والكاتب هنا يؤكد الحضور القوي للبحر في الأغنية الخليجية، فهو يقول «والملاحظ أن البحر احتل مكانة كبيرة في الأغنية الخليجية، بداية من أغاني الأطفال إلى أغاني العمل والزواج.» (نفسه:88) أورد الكاتب واحدة من هذه الرباعيات وهي من أغاني الأعياد وتبدأ بقول الشاعر: «ياطرفة باهلال العيد» وتنهي بقوله: وأمدح طرفة بمصلي العيد» (نفسه:89)

وربما تأتي الأغنيات على شكل ما يسمى عندنا بالدوبيت الأعرج وهو الدوبيت الذي يأتي على ثلاثيات وليس رباعيات، وقد أورد مصطفى جمعة نموذجاً يقول فيه الشاعر :

تجارنا عقب المعرفة جفونا

زال الهم وهم ما سقمونا

ما أدري عسر بهم ولاجفونا

الله عليهم وإن نووا للتعاكيس (نفسه:95)

وقد أورد الكاتب عدداً من هذه النماذج وهى تقوم على ثلاثية وتنتهي بقافية واحدة هي النون والألف والسين وهذا مايدعونا للقول أن هذه النماذج مأخوذة من قصيدة واحدة وربما كانت قصيدة واحدة مطولة، ومن هذه النماذج قول الشاعر:

«قماشنا بالهند والله طايح

وحنا غدينابين شاني وصايح

هذي السنه صار علينا فضايح

أنتم تبون فلوس وحنا مفاليس.» (نفسه:95)

ولكن ما يضعف احتمالنا هنا بكون الأبيات أو الثلاثيات مأخوذة من قصيدة واحدة هو إشارة الكاتب لأكثر من شاعر، فنجده ينسب كل مقطع إلى شاعر مختلف فهو مثلاً يقول «ويقول أحد الشعراء مستعرضاً وجهاً آخر لحالة الغواصين:

«ماأدري ويش جري للغوص كله

مثل الحمير تنقاد أرسنة أهله

تشتكي الضرب والجوع ويا المذلة

وتركض في خدمتهم مثل البنابيس.» (نفسه:96)

وقد وفر لنا علي عبدالله خليفة الكثير من النصوص لواحد من أهم فنون أغاني البحارة ألا وهو لفجري (خليفة:2009) ويذهب خليفة للقول: «تميز فن لفجري بين

العدد الرابع والعشرون - مجلة الثقافة الشعبية

فنون السمر الجماعية في البيئة البحرية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية بارتباطه بفئة عمال البحر، يجيدون أداءه ويمارسون فنونه في أوقات الراحة على اليابسة خارج موسم الغوص في مكان مناسب متى تهيأ ذلك وحسب مقتضيات الحال وظروف العمل.» (نفسه،25) هذا يدل على أن لعمال البحر العديد من الأجناس الفولكلورية الشعرية يؤدى بعضها داخل البحر والبعض الآخر في اليابسة، ولكن جميع هذه الأجناس ترتبط بعضها وتعبر عن أشواق البحارة وأحزانهم، وقد انتبه خليفة لأمر هام في هذا الصدد ألا وهو تداخل (لفجري) مع أجناس أخرى خاصة بعد توقف سفن الغوص وانتهاء مواسمه، نلمس هذا في قوله» ويشكل على غير المختص التعريف بين أغاني العمل البحري وبين أغاني سمر البحارة المسماة (لفجري) حيث الجو العام للكلمات والألحان وفنون الأداء تكاد تكون واحدة إضافة إلى تماثل دوري النهام والحادي وكذلك العازفين والمنشدين والآلات الإيقاعية في كلا الفنين.“ (نفسه،25) قد أورد خليفة العديد من النصوص تؤكد تنوع لفجري وأغانيه التي تنتمي للزهيري السباعي، وجميع هذه النماذج توضح ما ذهبنا إليه من وجود رباعية حدث لها انكسار أو زيادة في الوزن وهو ما يطلق عليه العروضيون الخزم، من هذه النماذج قول الشاعر البحريني فرج بومتيوح:

«الوقت ياما سقى بكأس الضمير أمرار
وأدعى جميع الخلايق تستفيض أمرار
لـي عـلـة بالـحـشـا تطري علي أمرار
والـدّاد يابـوعلـي مـن ذا السنة مرة
كـم واحـد داستـه مـرة بـعـد مرة
يمشي بـلا راي مـا عنـده عـقـل مرة
من ضيم دنياه يصفق بالكفوف أمرار.» (خليفة،33)

لانحتاج لتكرار ما قلناه سابقاً حول وجود رباعية هي

التي تنتهي بكلمة (أمـرار) إلى جانب ثلاثية تنتهي بكلمة (مره) وفي كلا المفردتين جناس لفظي، وحول بناء الموال البحري يقول خليفة « ويأتي الموال كفن شعري على وزن البحر البسيط مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ويقسم إلى ثلاثة أنواع حسب عدد أشطره التي تعتمد الجناس اللفظي قافية بنظام معين لكل نوع»(نفسه:32)

أما عن الزهيري فنجد خليفة يقول «ويتألف الزهيري من سبعة أشطر تتحد منها في القافية الأشطر الثلاثة الأولى، وتتحد أيضاً في قافية أخرى الأسطر الثلاثة التي تليها، ثم نختم الموال بشطر أخير يسمى الرباط من جنس قافية الأشطر الثلاثة الأولى.» (نفسه:32).

أمـا عـن وزن الـدوبيـت، فقد اتفق الكثيرون على أن الدوبيت نوع من الرجز كما ذكرنا، ونلخص للقول أن بعض أبيات الدوبيت قد تأتي على وزن فعول مستفعلن مستفعلاتن.

على كل من الواضح أن ثمة اختلاف في أوزان كل من الموال البحري والمسدار وهذا أمر متوقع فإن أسلوب أداء أي منهما مختلف، فالموال يؤدى غنائياً بمصاحبة الجماعة أو الكورس، ومع استعمال العديد من الآلات الموسيقية الإيقاعية خاصة الطبول. أما المسدار فالشاعر يؤديه بمفرده على جمهوره دون مصاحبة أية آلة موسيقية، ولهذا كان من الطبيعي أن يأتي أي من الجنسين على الوزن الذي يلائم أسلوب الأداء.

نلخص للقول أن المسدار والغناء البحري يختلفان اختلافاً واضحاً من حيث الوزن والعروض، ويمكن تفسير هذا الاختلاف بالرجوع إلى أمر هام ألا وهو أسلوب أداء أي من الجنسين، فمن المعروف أن المسدار يؤديه الشاعر منفرداً أما الغناء البحري فإنه يؤدى جماعياً وغنائياً أي بمصاحبة عدد من الآلات الموسيقية أي الإيقاعية.

وقد انتبه حريز لتأكيد أسلوب الأداء على وزن الشعر وذلك في قوله «والنزوع لتكرار نفس الصوت لإحداث الوقع الفني والموسيقي المعروف Alliteration من خصائص الشعر الشعبي عامة. ولتفهم مثل هذه الخاصية لابد من أن نضع نصب أعيننا حقيقة هامة عن الشعر الشعبي عامةً، وهي أن الشعر الشعبي يلقى وينشد على المستمعين فطبيعة الإلقاء والإنشاد والاستماع بدلاً عن الكتابة والقراءة أملت مقاييس فنية محددة على هذا من الشعر.“ (حريز:48) وعادة ماييدع شاعر المسدار شعره وهو يترنم به على ظهر راحلته التي تأخذه إلى ديار المحبوبة، وفي جانب آخر أشار الطيب محمد الطيب الى تأثير حركة الناقة على وزن الشعر، وذلك في حديثه عن الجراري، يقول الطيب أن شعر الجراري ”لا يلذ إنشاده إلا من فوق ظهر الهجن، فالحركة شي متمم لهذا الفن حساً ومعنى، وموسيقاه مواكبة لخطو البعير.“ (الطيب:48) وعلى الرغم من أن الطيب يتحدث عن جنس شعري غير المسدار وهو الجراري إلا أن قوله ينسحب على المسدار، فكلاهما المسدار والجراري ينتميان للدوباي وكلاهما يبدعان في سياق يتميز بالحركة والتنقل من مكان لآخر، ولاحظ الطيب محمد الطيب كذلك أن الدوباي يحمل أصداء طبيعة الحياة التي تعيشها الجماعات التي تبدعه، يقول الطيب“ وهناك جماعات تنظم هذا الشعر (الدوباي) لا تعرف الاستقرار فهم في حركة دائمة، كذلك جاءت أشعارهم أصداء لهذه الحركة (الطيب:47)

وفي جانب آخر انتبه إبراهيم الفراش الذي جمع وقدم لديوان ود الفراش، انتبه لتأثير حركة الجمل على إيقاع ووزن الشعر (الفراش:د:ت) وقد ذهب إبراهيم الفراش إلى تأثير حركة الجمل على شعر ود الفراش وذلك في قوله ”واذا تأملت هذا الشعر تأملاً تاماً تحس باهتزاز الجمل ومسرعه وهويناه ووقفاته.“ (نفسه:5).

ومن المعروف أن الشاعر ودالفراش من رواد شعراء المسادير، الأمر الذي أشار إليه حريز قائلاً“ ويمكن القول بأن عبد الله أبوسن وإبراهيم الفراش يمثلان المسدار إبان الحكم التركي، وبذلك أمكننا أن نرجع بالمسدار الى حقبة زمنية أبعد من المهدية التي يمثلها الحاردلو.“ (حريز:33).

وليس أسلوب الأداء وحده هو الذي يؤثر في وزن أو شكل وبالتالي موسيقى الشعر ولكن السياق أي مجمل الظروف المكانية والزمانية التي يؤدى فيها النص يؤثر كذلك، فالمسدار يؤدى أمام حشد من الجمهور عادة في مكان عام – المقهى مثلاً – وليس بمستبعد أن يترنم شاعر المسدار بشعره وهو على ظهر ناقته التي تنطلق به إلى ديار

المحبوبة، أما الغناء البحري فهو عادة ما يؤدى على سطح السفينة أثناء العمل وربما يؤدى على اليابسة لكن حتى في هذه الحالة يكون البحر حاضراً بروحه وصوته، وقد لاحظ هذا الأمر صالح الحربي الذي يقول « عبر الإنسان في الخليج عن حياته وصورها غنائياً واستفاد كثيراً من أصوات الموج في تعبيراته الموسيقية (...) فنجد البحار يستخدم كثيراً أصوات البحر في غنائه سواء على شكل همهمات أو نحبة.“ (الحربي:55).

وبحدوث تطورات اقتصادية في الخليج خاصة بعد الطفرة البترولية كان حتماً أن ينتهي الغوص على اللؤلؤ وهذا مما يعني تلاشي السياق الطبيعي بأداء أغاني الغوص، والأمر نفسه حدث في السودان بظهور السكة حديد والعربات السفرية مما قرب المسافات وهكذا انتهى السياق الذي يؤدى فيه المسدار. ومن الشيق جداً التأمل في مصير أي من الغناء البحري والمسدار في ظل هذه المتغيرات، وهذا ما سنحاوله في الجزء التالي من الدراسة. وقد سبقنا علي عبد الله خليفة الذي انتبه إلى المصير الفاجع لفنون (لفجري) في ظل التطور المتسارع الذي يشهده الخليج، يقول خليفة «وإذا كانت هذه الفنون الآن تتزوي ذاهبة إلى النسيان لاضمحلال وظيفتها الأساس وعدم قدرتها على الصمود أمام طغيان المتغيرات العديدة، وانصراف الناس عنها.“ (خليفة: 26). ويضيف خليفة إلى ذلك التغيير تحول وظيفة الغناء البحري «التي كانت يوماً ما وظيفة أساس لا غنى عنها إن كان في مجال العمل أو مجال السمر، وتحولت إلى مجرد وظيفة ترفيهية تكميلية على جانب متواضع من الطرافة قد لا يلتفت إليه في الحفلات العامة.“ (نفسه: 26).

أما بالنسبة للمسدار فكان حتماً أن يتغير في الشكل والمضمون تبعاً لما حدث في الواقع من تغير، فالعربة والقاطرة التي تستخدم الآن بدلاً عن الجمال اقتصرت المسافات، فالمسافة التي كان يقطعها شاعر المسدار في أيام لا تأخذ الآن سوى ساعات، وقد توفر الباحث الطيب عبد الله لدراسة المسدار على خلفية المتغيرات التي حدثت في السياق الذي يبدع فيه المسدار (عبد الله: 2010) وقد اعتمد الباحث على شاعر معروف من شعراء المسادير وهو الكردوسي (1986 -) وهو مايزال في ريعان شبابه.

وتحدث سعد العاقب عما لحق من تحديث على المسدار وأشار هنا خاصة إلى قصيدة مطولة للشاعر محمد طه القدال وهو شاعر معاصر وحداثي وله قصيدة ذائعة الصيت بعنوان «مسدار أبو السرة لليانكي»، يقول سعد العاقب إن ألفاظ القصيدة وبناءها «جاءا بما يألفه الناس في الدوبيت السائر بينهم، ولكن المعاني الظاهرة في هذا المسدار تحمل مدرسة شعرية أخرى تقوم على الترميز وعدم المباشرة في طرق المعاني.» (العاقب: 121) والكاتب يخلص إلى التجديد الذي أنجزه الشاعر في القالب الشعري أي الدوبيت، يقول العاقب «فكرة القدال التجديدية في الدوبيت كانت فكرة عميقة، فلم ينكرها أحد من فحول الدوبيت المعاصرين بل استحسنوها استحساناً كبيراً، في البادية والمدينة، لأن القدال لم يهدم أسس هذا الفن لكنه جمع بين البداوة التي هي موطن الدوبيت وبين التطور الأدبي الذي ينتشر في المدينة أكثر انتشاره في البوادي.“ (نفسه: 121).

ولاحظ سعد العاقب أن القدال أحدث تطوراً في وزن الدوبيت، نلمس هذا في قول الكاتب «ثم أضاف القدال إلى بناء الدوبيت أمراً آخر، وهو إطالة الشطر من هذا اللون من الشعر في بعض المواضع، وتقصيره في مواضع أخرى، وهو الأمر الذي لم يفكر فيه شاعر من شعراء الدوبيت، في البادية أو في المدينة، هذه الإطالة كأنها أدخلت في الدوبيت فناً شبيهاً بشعر التفعيلة.“ (نفسه: 121).

نخلص للقول أن ثمة قواسم مشتركة بين المسدار والغناء البحري وذلك راجع لأسباب كثيرة على رأسها وحدة الأصل إذ يرجع أي من الجنسين الفولكلورين إلى الشعر العربي القديم، والأمر هنا لا يقتصر على هذين الجنسين اللذين يبدعان في قطرين عربيين لكن ينسحب على الكثير من الأجناس الفولكلورية الأخرى من مختلف الأقطار العربية. وقد قدم الباحثون والفولكلوريون الكثير من المساهمات التي عالجت الموضوع، فمثلاً كرس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بوزارة التعليم في جمهورية سوريا ندوة عالجت الموضوع بعنوان «التراث الشعبي العربي ... وحدة الأصل والهدف» وقد صدرت دراسات الندوة في مجلدين عام 2005،

ومن الموضوعات التي تجدر الإشارة لها دراسة أحمد زياد محبك بعنوان «وحدة الحكايات الشعبية» ودراسة مصطفى يعلي «القصص الشعبي العربي وحدة في التنوع وتنوع في الوحدة.“

ولعلنا بالإشارة إلى وحدة أصل الشعر الشعبي على امتداد العالم العربي مما يخلق التماثل والتشابه، نخلص إلى حقيقة سبقنا إليها يحي جبر سنوات خلت في دراسة عن علاقة الشعر الشعبي العربي بالقصيدة الجاهلية (جبر، 1996م) وذلك في قوله «ونستخلص من هذه الدراسة حقيقة بالغة تتمثل في أن التراث الواحد والبيئات المتشابهة وإن تباعدت تنتج (هكذا) أدباً متشابهاً، على نحو ما ألفيناه في الشعر الشعبي العربي في الجزيرة العربية وبادية الشام من ناحية ومن ليبيا من ناحية أخرى، على الرغم من تباعد الشقة بينهما وندرة التواصل.» (نفسه، 45).

وما أشرنا له من تشابه بين أجناس الشعر الشعبي في السودان والبحرين أي بين قطرين عربيين ليس بالغريب، فالأمر برمته يرجع لوحدة الأصل، كما ذكرنا، وبذات القدر يمكن دراسة أجناس فولكلورية إلى جانب الشعر لتأكيد هذا التشابه، فالحكاية الشعبية تبدو مجالاً خصباً لمثل هذه الدراسة.

المراجع :

1 - إبراهيم زكريا - مشكلة البنية - د.ت : القاهرة: مكتبة مصر.

2 - أبو سن، الطيب علي - الشعر الشعبي عند الرباطاب من التراث الشعبي السوداني - بيروت: مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع 2006م.

3 - أبو سن، حسان أبو عاقلة - من عيون الشعر القومي في البطانة - القاهرة: الشركة العالمية للطباعة والنشر 2002م.

4 - أبو عاقلة، محمد الفاتح يوسف - من خصائص الشعر الشعبي السوداني - الخرطوم: جامعة السودان المفتوحة2008م.

5 - أحمد، عبد الحميد محمد - خنساوات السودان - الخرطوم: دار عزة للنشر والتوزيع 2002م.

6 - بكر (آل) محمود مفلح - من أغاني العمل في البيئة البدوية (عمل المرأة) - مجلة المأثورات الشعبية، العدد 32 أكتوبر 1993م صفحات (77 - 90).

7 - جبر، يحي - القصيدة الجاهلية تتناسخ في الشعر الشعبي: دراسة لغوية - مجلة المأثورات الشعبية، عدد 43، يوليو، 1996م - صفحات (21 - 47).

8 - حريز، سيد حامد - فن المسدار: دراسة في الشعر الشعبي السوداني - الخرطوم: دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم

1976م.

9 - خليفة، علي عبد الله - النصوص الشعرية المغناة في فن (لفجري)- الثقافة الشعبية، العدد السادس، 2009م - صفحات (24 - 49).

10 - خليفة، علي عبد الله - النهام: مغني البحر - الثقافة الشعبية، العدد 13، 2011م - صفحات 8 - 9 .

11 - ديشاب ميرغني - النوبة في شعر بوادي السودان - الخرطوم: منتدى دال الثقافي - 2012م.

12 - رحمة، رحمة محمد - ديوان عكير الدامر(تقديم)الجزء الأول - د.ت : الخرطوم: الخندق للطباعة والنشر.

13 - سعيد، خير الله - «الموال العراقي» - الثقافة الشعبية، العدد 17، 2012م - صفحات (25 - 45).

14 - شيبي، كامل مصطفى - «الأدب الشعبي: مفهومه وخصائصه» - أحمد علي مرسي وآخرون: ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي، صفحات (93 - 115)- 1984م.

15 -طيب (آل) الطيب محمد - دوباي - سلسلة كتاب الخرطوم الجديدة رقم (24) الأعمال الكاملة (4)- الخرطوم: هيئة الخرطوم للصحافة والنشر 2010م.

16 - عابدين، عبد المجيد - في الشعر السوداني - بيروت: دار الثقافة 1972م.

17 - عابدين، عبد المجيد والمبارك إبراهيم - الحاردلو شاعر البطانة - الخرطوم: مطبعة التمدن 1957م.

18 - عاقب (آل) سعد عبد القادر - مع الدوبيت: دراسة فنية أكاديمية ومسادير مختارة - الخرطوم: دار عزة للنشر والتوزيع 2009م.

19 - عبد السلام، شرف الدين - الهمبتة في السودان: أصولها، دوافعها وشعرها - الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر 1983م.

20 - فراش (آل) إبراهيم - ديوان الفراش: شاعر بربر - د.ت: الخرطوم: الدار السودانية للكتب.

21 - محبك، أحمد زياد - «وحدة الحكايات الشعبية» - منشورة في مجلد ندوة التراث الشعبي العربي .. وحدة الأصل والهدف - دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، صفحات (303 - 358)- 2005م.

22 - مسامح، عبد الرحمن سعود - التراث البحري 2012م.

23 - ود دوقة، حسن سليمان - الشاعر عبد الله حمد ودشوراني - الخرطوم: مطبعة الجزيرة 2006م.

24 - ود دوقة، حسن سليمان - ودشوراني - سلسلة أدب البطانة - الخرطوم: مطبعة أرو 2006م.

25 - يعلي، مصطفى - «القصص الشعبي العربي: وحدة في التنوع وتنوع في الوحدة» - منشورة في مجلد ندوة، مرجع سابق، صفحات (131 - 158) - 2005م.

عادات وتقاليد

لباس المرأة العربية
64
مائدة الفقراء في برّ الهمامة
76

http://algerie-antique.blogspot.com

لباس المرأة العربية

بين التقاليد الاجتماعية والتفاعل الثقافي

عاطف عطية – كاتب من لبنان

البحث في ظاهرة اللباس عند المرأة، في ثباته وتغيره، يتناول في الدرجة الأولى العلاقة بين المجتمع والدين؛ المجتمع باعتباره مصدر العادات والتقاليد التي تعبر عنها تجليات متعددة في السلوك اليومي، وفي ممارسة الحياة العملية، ومنها ظاهرة اللباس وتغيراته المرتبطة في ظروف العصر، وباعتبارات المكان والزمان؛ والدين باعتباره يفرض أشكالاً متعددة في اللباس، على المرأة التقيد بها، ومنذ بداية التكليف...

وهي الأشكال التي تدخل ضمن محددات اللباس الشرعي الذي يطول تغطية الرأس وكامل الجسد مع إظهار الوجه والكفين، وإن كان ثمة اجتهادات تتجاوز ذلك إلى تغطية الوجه بالكامل مع أجزاء الجسد كافة بحيث لا يظهر منه شيء. في هذا المبدأ الشرعي، لا إمكان للتغيير. فيدخل، لذلك، إطار الثبات الشرعي.

اللباس، مجتمعياً، يدخل في عملية تغيير مستمرة، وإن كان يتعرض هذا التغيير لعمليات مقاومة، تشتد وترتخي، عند كل جديد، وعند كل مفترق. فيحتل ما هو جديد مكاناً له، أولاً؛ ومن ثم، يتوسع على حساب ما كان قبله. وينتظر بالتالي إخلاء مكانه لما سيأتي، وهكذا... الجديد مكان القديم مع بعض من الرفض والتذمر والشكوى الى الله من الغضب الآتي، ثم التسليم بما هو مفروض مع توقع جديد آخر، ومع التسليم الذي لا بد له بامكانيات التغيير.

في مواجهة هذا التغيير، يستعمل المجتمع مفاهيمه الخاصة للتعبير عن مخالفة التقاليد والعادات والأعراف المتعلقة باللباس. من هذه المفاهيم، العيب، والفلتان على حل الشعر، وغيرها، مقابل مفهوم الحرام المستعمل للتدليل على كل ما يخالف الشرع ويتجاوزه. ومقياس الحرام ثابت بثبات القواعد الشرعية في اللباس. أما مقياس العيب فنسبي على قدر نسبية العادات والتقاليد. وبما أن العادات والتقاليد متغيرة بتغير الظروف والأحوال، فإن مقياسها متغير بتغيرها. وبالتالي، العيب متغير مقابل ثبات الحرام. العيب متغير بتغير أحوال المجتمع بديناميته المستمرة، والحرام ثابت ثبات الشرع المرتبط بالعقيدة الدينية، من ناحية؛ وبنظرة الفقهاء ذات الأساس الثابت في استنباط الاحكام الشرعية من الدين، من جهة ثانية.

تنظر هذه الورقة إلى الحجاب باعتباره تكليفاً شرعياً، كما تنظر الى لباس المرأة الشرعي باعتباره أيضاً، تكليفاً شرعياً. ولا حاجة هنا للدخول في مناقشة هذا الأمر. وتتعامل معه على أنه واجب شرعي لنتوصل إلى معرفة كيفية التعامل مع هذا الواجب مجتمعياً. كما تحاول أن تظهر المؤثرات المجتمعية وعمليات التثاقف والاختلاط وضغوط وسائل الإعلام والتكنولوجيا والاتصالات الحديثة على لباس المرأة وأشكاله وأنواعه والأجزاء المتممة له من أنواع الزينة وصنوف التبرج. وبمعنى آخر، تحاول أن تظهر التجليات المنبثقة من العلاقة بين التغيرات المجتمعية وما هو ثابت دينياً، في كل ما يتعلق بلباس المرأة؛ وهو اللباس الذي عليها أن تلبسه بما يجعلها:

- إما أن تكون ملتزمة بالشرع فتلبس ما يرتضيه؛
- وإما أن تتبع أزياء العصر فتخالف الشرع؛
- وإما أن توفق بين مقتضيات الموضة والالتزام الشرعي.

وعلى هذه الاعتبارات الثلاثة، ثمة من تلتزم، وثمة من تخالف، وثمة من تجد نفسها في المساحة الممتدة بين الالتزام والمخالفة لتقدم، بذلك، مشهداً شرعياً مطعّماً بالعصرنة، ظهر على شكل تغيرات في أشكال الحجاب وألوانه، وفي أشكال اللباس وأنواعه أظهر أكثر مما عليه أن يخفي، وقدم للمشاهد أكثر مما يرتضيه الشرع، وأفرغ المعنى العام للحجاب واللباس الذي توسل الشرع إبلاغه، وهو إخفاء مكامن الفتنة، المشهد الذي يمكن أن تكون عليه المرأة من أي نوع من أنواع الإثارة مخافة إيقاظ الشهوة، واجتهاداً في إخفائها.

من نافل القول، هنا، التأكيد على أن اللباس عنصر أساسي في ثقافة أي بلد من البلدان. وباعتباره كذلك، فهو يخضع للتغيرات التي يفرضها التطور الاجتماعي – الاقتصادي في أي مجتمع. لذلك حافظ الإسلام على الطراز العام الخاص باللباس الذي كان سائداً في الجاهلية الوثنية، وإن أدخل عليه بعض التعديلات مراعاة للاعتبارات الدينية المستجدة. وفي زمن الفتوحات وجد العرب أنفسهم وجهاً لوجه مع أغلبية غير عربية بحضاراتها المتباينة ونظم لباسها المختلفة[1]. من هنا، ومع التفاعل الثقافي الذي نشط مع ظهور الإسلام وانتشاره، صار للإسلام زيه، ومنذ عقوده الأولى؛ وهو الزي الذي كان، ولا يزال، يتأثر بتطورات العصر وببنيته المعرفية العامة المرتبطتين بالواقع الاجتماعي التاريخي لكل مجتمع، ولعمليات التفاعل والاختلاط المعرفيين اللذين يؤثران ويتأثران بعمليات التثاقف التي تطول مختلف مناحي الحياة. وتجعل من العناصر الثقافية، ومنها عنصر اللباس، حرة في توجهها وفي انتقالها من ثقافة مجتمع إلى ثقافة مجتمع آخر،

مجاور أو بعيد. ولا يحكم هذه التوجهات إلا متانة العناصر الثقافية وقدرتها على التأثير، أو هشاشتها وعدم تماسكها فتخضع لعمليات تأثر تسهم في إضعاف العناصر الثقافية غير القادرة على الثبات أو التأثير. لذلك انطلق الإسلام من تنويعات في اللباس، وحتى اختلافات في بلاد المغرب والأندلس. إلا أنها انتهت جميعاً لصالح الزي الاسلامي، أو ما يسمى إيديولوجيا اللباس الإسلامي، على حد تعبير ي. ستيلمان، وهي الإيديولوجيا التي أطلق عليها رولان بارت اسم "منظومة الألبسة" [2].

في حمأة عمليات التفاعل هذه، يمكن للحضارة، وهنا الحضارة العربية الاسلامية، أن تستنهض عناصرها كافة، ومنها العنصر الديني، للدفاع عن العناصر الثقافية الضعيفة في عمليات المواجهة للمساعدة في الثبات، والاستمرار باسم الأصالة والحفاظ على الهوية، وباسم التشريع الديني، أو باسم الحضارة التليدة.. أو للتأكيد على العلاقة الايجابية بين الزي باعتباره شرعياً، من ناحية؛ وحامياً لمن ترتديه في عصر طغت عليه المادة، وكثر فيه الاختلاط، من ناحية ثانية؛ أو لعدم التعارض بين الحجاب والعمل وحرية الحركة خارج المنزل [3]، من ناحية ثالثة.

هنا يظهر تأثير العامل الديني في إضفاء نوع من الثبات على لباس المسلمات مع التساهل في النظر الى لباس المسلم، ذكراً كان أو أنثى، بحسب تحديد مكامن العورة في الجسدين؛ ومع ترك الأمر على الغارب بالنسبة لغير المسلمات اللواتي لا يحد خضوعهن للموضة إلا مقتضيات الحشمة التي تطول حدودها هنا، أو تقصر هناك لارتباطها بالتقاليد والأعراف والعادات، من جهة؛ ولخضوعها لظروف المكان والزمان، من جهة ثانية؛ ولعلاقة كل ذلك، في حال المخالفة، وفي أي محطة من محطات المخالفة، بمفهوم العيب. إلا أن هذا التخصيص لم تحظ به المرأة غير المسلمة إلا في العصور الحديثة، أي منذ العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر. إذ أنها كانت تخضع، وخصوصاً في عهد المماليك والعثمانيين، لمعايير اللباس نفسها التي كانت تخضع لها المرأة المسلمة حسب ما يقتضيه الشرع الإسلامي، وحسب ظروف العصر ومقتضياته المجتمعية[4].

وإذا كانت معايير اللباس الشرعي مطبقة على جميع النساء، فإن الحرص على تمييز المسلمات عن غيرهن كان سائداً بموجب قانون "الغيار" الذي كان يفرض على غير المسلمات ارتداء ألبسة ذات ألوان محددة بالإضافة إلى بعض المتممات (الأكسسوارات) التي ترمز إلى دين بعينه[5] . والحق أن هذا التمييز ما كان ليحصل لولا الغزو الغربي لبلاد المسلمين[6] ، ولولا الفوضى وعدم الاستقرار الناشئين عن الحروب مع الجوار غير المسلم. وكثيراً ما كان يضمحل هذا التمييز ، ويصل إلى حد الاختفاء في أيام الهدوء والاستقرار، وخصوصاً لدى المقتدرين الذين كانوا يشترون عدم التمييز بالمال من الولاة والمتنفذين[7]. ما يعني أن جل طموح غير المسلمين هو الاقتداء بسلوك المسلمين على الأوجه كافة، ومنها وجه اللباس لأنهم كانوا يعتبرون أن ما يفرض عليهم من ملابس كان بمثابة إهانة لهم[8] ، عليهم إزالتها بشتى الطرق ليتماثلوا مع غيرهم من المسلمين لا ليزيدوا في الابتعاد عنهم.

إلا أن هذا الوضع بدأ بالتحول مع نهاية القرن التاسع عشر نتيجة لتأثير الامتيازات الأجنبية ونظام الملل العثماني اللذين أعطيا للدول الأوروبية حق التدخل في شؤون السلطنة العثمانية والتصرف بحرية مع رعاياها غير المسلمين[9] . وصل هذا الأمر إلى تخلي غير المسلمين عن اللباس الخاص بهم، وبدأوا يقلدون اللباس الأوروبي، ويرتدون الألبسة الخاصة بهم دون التقيد باللباس الشرعي الإسلامي، وإن كان قد شكل هذا اللباس في الماضي، وبالنسبة إليهم، ذروة الطموح إلى ارتدائه. إلا أن توفر البديل، مع تراخي رقابة الدولة، أبدلت طموح التماثل مع أزياء المسلمين والمسلمات إلى طموح التماثل مع أزياء الأوروبين ذكوراً وإناثاً.

ما يمكن استنتاجه مما تقدم، أن الألبسة، والأزياء بشكل عام، تنتمي إلى حقل يتجاوز الفرض الشرعي، بل يمكن اعتبار الفرض الشرعي متماشيا مع الحقل المجتمعي ومعبراً عنه، وباعتباره لاحقاً للمجتمعي، وليس العكس. لذلك فهي مرتبطة، أي الأزياء والألبسة، بالتقليد الاجتماعي والعادات والأعراف. وهذا ما يكون مشتركاً بين جميع الناس، بصرف النظر عن الانتماء الديني. وهذا، أيضاً، ما فرض قانون

"الغيار" الذي لم يستطع أن يميز بين ألبسة المسلمين وغيرهم إلا بالألوان.

وإذا كان لتأثير العامل الديني مكانه الراسخ في عملية تحديد أشكال اللباس ومدى ملاءمته لما يتطلبه الشرع، فلا بد من تحديد ما جاء به الشرع في هذا المجال لمقارنته مع ما ترتديه المرأة في الممارسة اليومية وفي سلوكها العملي.

في سؤال عن حكم الحجاب وما هي أوصافه، يمهد المفتي يوسف القرضاوي بقوله أن المجتمع الإسلامي... "يقوم على رعاية الفضيلة والعفاف والتصون في العلاقة بين الرجل والمرأة ومقاومة الإباحية والتحلل والانطلاق وراء الشهوات". ومن أجل سد الذرائع إلى الفساد واغلاق الأبواب التي تهب فيها رياح الفتنة كالخلوة والتبرج يكون اللباس الشرعي هو الذي يجمع الأوصاف التالية؛

- أن يغطي جميع الجسم عدا ما استثناه القرآن الكريم في قوله: ..." إلا ما ظهر منها"؛
- ألا يشف الثوب ويصف ما تحته؛
- ألا يحدد أجزاء الجسم ويبرز مفاتنه، وإن لم يكن رقيقاً شفافاً؛
- ألا يكون لباساً يختص به الرجال.

ويتابع الشيخ القرضاوي قوله: "ومن فضل الله أن هناك مسلمين ومسلمات يقفون صامدين أمام الغزو الزاحف، يلتزمون آداب الاسلام في اللباس والحشمة ويتمسكون بدينهم، وبتعاليمه القويمة، سائلين الله عز وجل أن يكثر هؤلاء ويزدادوا ليكونوا قدوات صالحة في مجتمعاتهم، ورمزاً حياً لآداب الاسلام وأخلاقه ومعاملاته[10].

تستبطن هذه الفتوى الخطورة التي يتعرض لها اللباس الشرعي كما يقره الإسلام، وتظهر أثر عملية التثاقف في تغيير وجهة اللباس لدى المسلمين والمسلمات إلى غير وجهته الشرعية. وإذا أفتى القرضاوي، بإظهار الوجه والكفين، فإن الشيخ محمد صالح المنجد، يعتبر أن "زي المرأة الشرعي هو الذي يغطي رأسها ووجهها وجسمها كاملاً". والحجاب الشرعي هو حجب المرأة ما يحرم عليها إظهاره أي: سترها ما يجب عليها ستره، وأولى ذلك وأوله: ستر الوجه؛ "لأنه محل الفتنة ومحل الرغبة". ويستند في قوله هذا على فتاوى قدمها الشيخ صالح الفوزان:

"الصحيح الذي تدل عليه الأدلة: أن وجه المرأة من العورة التي يجب سترها، بل هو أشد المواضع الفاتنة في جسمها؛ لأن الأبصار أكثر ما توجه إلى الوجه. فالوجه أعظم عورة في المرأة"[11].

وعلى أي حال، يعتمد المفتون في فتاويهم على الآية: "وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها وليضربن بخمرهن على جيوبهن"[12].

ويقول الشيخ علي جمعة محمد في جواب عن بيان الحكم الشرعي في الحجاب، أن حجاب المرأة المسلمة فرض على كل من بلغن سن التكليف، وهو السن الذي ترى فيه الأنثى الحيض. وهذا الحكم ثابت بالكتاب والسنة وإجماع الامة. ويستند علي جمعة، بالإضافة الى الآية السابقة، على الآية التي تقول: "يا أيها النبي قل لأزواجك وبناتك ونساء المؤمنين يدنين عليهن من جلابيبهن"[13].

أما بالنسبة للبس المرأة للبنطلون فلا يجوز، حسب أحد المفتين، "لا يجوز للمرأة لبس ما يصف جسمها لضيقه، أو رقته؛ لما في ذلك من الفتنة للرجال، والقدوة السيئة للنساء". وينبه على أن البنطلون (الجينز) و"التي شيرت" من ملابس الإثارة والإغراء، لأنها تحدد حجم الأعضاء وتستر ما فيها من عيوب؛ ولذا لا يجوز للمرأة لبسها إلا على سبيل الإغراء والإرضاء لزوجها فقط. وليس لها أن تبدو بها أمام الرجال أو النساء ولما في ذلك التبرج والفتنة وهتك الحياء[14].

لم تكن الاستجابة لدواعي الموضة حكراً على التفاعل الثقافي مع الغرب الأوروبي في العصور الحديثة، بل كانت موجودة منذ وجود الأزياء. والرقابة على الأزياء، لتبقى ضمن ما يحدده الشرع كانت الشغل الشاغل للفقهاء منذ أزمنة قديمة. ففي القرن الرابع عشر الميلادي كانت ألبسة النساء تستجيب لدواعي الموضة بحيث ارتفعت حواف الأكمام إلى ما دون المرفقين ما استدعى تدخل القاضي

ابن الحاج بالتنديد والشجب[15]. وكانت تتعرض من تلبس القميص ذات الأكمام الفضفاضة للعقاب[16]. كما ظهر التأثر بالموضة الوافدة من خلال تنوع أغطية الرأس من الإزار والنقاب والقناع إلى اللثام والبرقع. وكان عدم ارتداء النقاب في العصور الوسطى دليلاً على عدم الاحتشام وخرق قواعد السلوك العامة[17].

من هذه الفتاوى جميعاً، نلمس حرص الفقهاء على عزل المرأة، وبالتالي عزل الفتنة. ولم يأت الزي، حسب ما تقتضيه الشريعة الاسلامية إلا للقيام بهذه الوظيفة. ولكن، وكما نستشف من إحدى الفتاوى السابقة أن للمرأة الحق في أن تلبس ما تشاء لإرضاء زوجها. ونجد أن اللباس لدى المرأة له وظيفتان؛ الأولى، خارجية تتعلق بحجب الفتنة كلياً عن كل من حولها، وجزئياً عن محارمها؛ والثانية؛ الإباحة الكلية المفتوحة على كل الاحتمالات أمام زوجها، وزوجها فقط. وهنا، يتحول الثبات في لباس المرأة الشرعي أمام الخارج الى النسبية في العلاقة مع الداخل، وداخل العلاقات الزوجية تحديداً. ويعود التقاطع في النسبية يظهر بين ما يقرّه الشرع، وما يسلم به المجتمع، وإن كان ما يقرره المجتمع بين الموافق عليه اجتماعياً والمعيب، يتحول إلى ما يقرره الدين من صنوف الحلال والحرام ليس على مستوى العلاقات مع الخارج فحسب، بل أيضاً، على المستوى الداخلي في العلاقة بين الزوج والزوجة.

إذا كان لباس المرأة الشرعي فرضاً على المسلمة باعتباره شرعة إلهية وتقيداً بسنّة الرسول وإجماع الأمة، فإن الالتزام بهما (الفرض والوصية) أو عدم الالتزام، تصرف إنساني تجاه ما هو إلهي أو مقدس.

وهنا لا بد من التساؤل عن كيفية الالتزام أو عدمه؟ وعن العوامل المؤثرة في عملية الالتزام أو عدمه؟

لا شك أن المسلمة التي عليها أن تستجيب لمتطلبات الشرع في كل ما يتعلق باللباس تعيش في زمن ما وفي مكان ما. والزمان والمكان يخضعان لعوامل محددة، كما يؤثران في عوامل أخرى. فالتطور الاجتماعي والاقتصادي، ومستوى التعليم، والنظرة الى الدين، ودور العقل في هذه النظرة، وتحديد الأولويات المعرفية، تلعب دورها في تحديد أنواع السلوك الإنساني، وفي ممارسة الحياة العملية، ومنها مسألة اللباس. ومن المهم، هنا، التأكيد على أن التقاليد الاجتماعية المتلائمة مع الأوامر الدينية تسهل عمليات التوافق بين ما يقره الدين وما يقره المجتمع. ويظهر ذلك من خلال تجاوز المحجبات الرغبة بغير المحجبات ، وإن كن غير ملتزمات باللباس الشرعي. وصارت الرغبة بالمحجبة للزواج تعادل الرغبة بغير المحجبات إن لم تزد عنها. والمشهد الذي كان مألوفاً سابقاً، وهو مشهد الأم المحجبة وابنتها السافرة والملتزمة بالموضة قد خفت وطأتها ليحل محله مشهد مغاير: إما الأم وابنتها المحجبتان، أو البنت المحجبة والأم السافرة. وهذا يدل على تغير نمط العلاقة المحتملة بين الشاب والفتاة التي التزمت الحجاب، وأبقت على كل شيء له علاقة بالموضة، حتى في شكل الحجاب ولونه وطريقة وضعه، ما جعل امكانية ابتداع جديدة تظهر في التوفيق بين مقتضيات الشرع الديني وضرورات العيش في قلب العصر، وحسب مقتضيات الموضة.

وإذا كان الحجاب واللباس الشرعيان متزامنين مع أنماط محددة من السلوك؛ منها الفصل بين الجنسين، وتدبير أمور الزواج بين الأهل أو من هن مختصات بذلك، من الخاطبة الى اهتمامات الأهل والأقارب، فإن التغير في مظاهر الحجاب واللباس تزامنا أيضاً مع الاختلاط. فظهرت امكانيات متعددة للقاء بين الجنسين. كما اتيحت فرص لبناء علاقات تحت أنظار الأهل أو من ورائهم، أو بتجاهل منهم. وساهمت وسائل الاتصال الحديثة وأماكن اللقاء المتاحة، وإن عن بعد، بدايةً، في تجاوز مسألة الحجاب وأشكال اللباس وما ترمزان إليه من صنوف الفصل، إلى أشكال غير مسبوقة من الوصل. وأضحت هذه المظاهر في حالات يمكن تجاوزها، أو انعدم تأثيرها لعجز في قدرتها على الحماية عند التواصل مع الآخرين، من ناحية؛ ولدخول اللباس المموّض (على الموضة) في جملة الوسائل الموحية بالتساهل والمنفتحة على امكانيات اللقاء والتعارف وبناء العلاقات مع الجنس الآخر، إن كان بشكل مباشر في الأمكنة العامة أو من خلال البلوتوث أو أرقام الهواتف أو الدخول الى عالم الفايس البوك والتويتر وكل المنافذ المتاحة عبر الانترنت. وآخر ما يهم في هذا المجال معرفة الأهل أو عدم

معرفتهم، طالما أن التواصل المباشر هو أحد الامكانيات الكثيرة المتاحة.

وإذا حصرنا مجال الاهتمام باللباس فحسب، فإن من المهم الربط بين اللباس التقليدي والتقيد التام بمقتضيات الشرع. وأكثر ما يظهر هذا التلاؤم من خلال ما تقدمه وثائق المحكمة الشرعية حول تركات الرجال والنساء طيلة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. تبين هذه الوثائق ما كان على مبعوث الحاكم الشرعي أن يسجل في وثائقه من الأغراض التي يتركها المتوفى أو المتوفاة، وخصوصاً ما يتعلق بموجودات المنزل والألبسة التي كان يرتديها الرجال والنساء داخل المنزل وخارجه.

هنا، كان على مبعوث المحكمة الشرعية أن يفصّل الوصف في أسماء الألبسة وأنواع القماش واللون. وهذا ما يتيح لنا الاطلاع على التفاصيل الدقيقة المتعلقة بلباس المرأة والرجل على السواء. وتسمح لنا بالتعرف على أسماء وقطع الألبسة التي تلبسها المرأة، الظاهرة منها والمخفية. وتبين لنا أن ثمة تناغماً وانسجاماً بين ما ظهر وما استتر من هذه الألبسة. وكلها تفصح في قناعة تامة، واعية ولا واعية، عن وظيفة اللباس ودوره في إخفاء معالم الجسم وفي الحرص على طمس كل ما يمكن أن يتميز أو يبرز منه في السكون والحركة. يساعد على ذلك تصميم أصيل يبدأ من الداخل بصدرية ذات أزرار كثيرة تمنع إبراز أي نتوءات إلى الخارج وشنتان فضفاض ينتهي بزمتين متينتين عند القدمين يمنعان انحساره من الجهتين ولو على قدر عقدة الأصبع. وبعد ذلك يأتي المنتان والعباءة والزنار والقمطة والحجاب وغيرها من الألبسة التي تدخل جميعها ضمن خانة الألبسة الشرعية من حيث وظيفتها، ومن حيث استجابتها إلى ما يفرضه الشرع[18].

إن الائتلاف بين ما يفرضه الشرع، وما يوصي به المجتمع في دينامية علاقاته الاجتماعية، بعاداته المتغيرة والثبات النسبي لتقاليده[19]، يصل إلى المفترق الذي يبدأ فيه الحراك المجتمعي في حالة من البعد عن الأحكام الثابتة للتشريع الديني، وللأسباب التي تم ذكرها سابقاً والمتعلقة بعناصر المثاقفة والاختلاط بمؤثرات غير محكومة بالتشريع الديني في ما يتعلق باللباس، وإن كانت محكومة بالعادات والتقاليد والأعراف وأمور الحشمة ومقتضيات العيب. فالمسيحيات مررن بأوقات سبقت حيث لبسن الثياب التقليدية التي لا تفريق فيها بين لباس إسلامي ولباس مسيحي، إلا في الألوان، وفي أوقات بعينها.. حتى المرأة المسيحية كانت ترتدي الحجاب الذي لا يختلف في طريقة ارتدائه عن المرأة المسلمة في الريف، وإن اختلف بعض الشيء عن حجاب المرأة المسلمة في المدينة. ولا أزال أذكر، أنا المسيحي، أن جدتَيّ كانتا تضعان حجابين، القمطة المشدودة على الرأس و"اللتمة" السوداء المشدودة تحت الذقن. ولا أذكر أني رأيت إحداهما، أو أي إمرأة من عمرهما، في القرية، بدون غطاء من هذين، أو من أحدهما، على الأقل. ولا أذكر أن خرجت والدتي من المنزل دون غطاء على رأسها.

وإذا أصاب التغير لباس المسيحيات لانتفاء الرادع الشرعي، ولتغير الموضة، وللتأثر بما تنشره رياح التغيير القادمة من الخارج، والقبول بما تفرضه وبما يمكن أن يُقبل دون تخديش للعادات والتقاليد والحياء العام، ودون خرق للحد الفاصل بين المقبول والعيب، فإن هذا التغير ما لبث أن أصاب المسلمات، إن كان في طريقة اللباس أو شكله[20]. فأبعده ذلك عن اللباس الشرعي في اللحظات التي ابتعد فيها الغطاء عن الرأس والنقاب عن الوجه. وتغير شكل اللباس، ما ظهر منه وما استتر، جراء التأثر بالإعلان وبما تعرضه واجهات المحلات من الألبسة المنتجة في أهم دور الأزياء العالمية، وبما يظهر على شاشات السينما من أصناف الموضة ومن المنتجات الاستهلاكية التي تهم المرأة والرجل على السواء. كل ذلك ترافق مع نمط حياة حديثة ابتعدت عما هو موروث. فظهر الاختلاط وبدأ تبادل الزيارات العائلية. وانفتحت النفوس على حضور الحفلات الموسيقية، والرقص في الصالات المغلقة. وبدأ الجديد يحل محل القديم في أمور الحياة كافة[21].

في مقارنة سريعة بين لباس المرأة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وبين لباسها في النصف الثاني من

القرن العشرين، تبين أن الثابت الوحيد هو اللباس الشرعي مع بعض التعديلات التي تتناول الشكل وأنواع القطع التي تلبسها المرأة[22]. فظهر الفستان ذو الأكمام الطويلة الذي يغطي اليدين حتى الكفين، ويصل إلى ما فوق القدمين. واختفى الشنتان ذو الزمّات حول الكاحلين ليحل محله السروال الطويل الواصل إلى الركبتين مع بدايات في تصغير مساحته حتى وصل إلى أضيق رقعة ممكنة مع تقدم الزمن وتأثير الموضة[23]. وظهرت التنورة والكنزة والمعطف بدل المنتان والعباءة.

وبان شعر الرأس بألوانه المتغيرة وأشكاله المصففة بدل الحجاب. ومن ثم جاء البنطال الفضفاض والضيق والملتصق بالجسم ليستنفر حماة السلوك الشرعي فدعوا إلى تحريم ارتدائه ويذكّروا بأن هذه التغييرات حرام وتدعو إلى الفحش وارتكاب المعاصي.

ما تغير في شكل اللباس وفي وجهته، ترافق، على اختلاف بيّن، مع اللباس الشرعي دون أن يخلي أي منهما المجال الكامل لمصلحة الآخر. وكان هذا الوضع واضح التأثر بالعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية... والدينية أيضاً. والتأثر هذا، وفي المجتمع الأبوي التقليدي والمستحدث[24]، يظهر أكثر ما يظهر في سلوك المرأة وفي أشكال لباسها، إما انفتاحاً نتيجة التطورات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية واستئثارها بالأولوية في مسار التقدم العام؛ ولنا في قاسم أمين وكتابه تحرير المرأة وقوله إن بداية تحررها تبدأ بنزع الحجاب[25]، ونشاط هدى شعراوي، أبرز الأمثلة على ذلك؛ أو عودة إلى سير السلف الصالح والى الأصول واستئناف النهوض حسب ما يقول الدين، فيحظى السلوك الديني بالأولوية ويطغى ما يقرّه الدين وما يقوله الشرع على أي شيء آخر.

من المهم التأكيد، هنا، أن الحفاظ على ما يقتضيه التشريع الديني في مسألة اللباس لا يسلم من تغييرات العصر ومن ضرورات الموضة. فالتشريع الديني يحكم بما هو ثابت على ما هو متغير. واللباس ضرورة اجتماعية متغيرة، ومتأثرة بظروف إنسانية متعددة العناصر، كما هي متأثرة، في الوقت نفسه، بمقتضيات الشرع الديني، من ناحية؛ وضغوطات التقاليد والعادات، من ناحية ثانية. فيظهر المشهد التالي: ثقافة العصر المتميزة بالاستهلاك، الإعلام الدائم لهذا التوجه، التأثر بكل ما هو جديد، اقتداء المغلوب بالغالب؛ مقابل السلوك المبني دينياً بما لا يتعارض مع الشرع، والمتأثر بما ترتضيه العادات والتقاليد والأعراف التي تستقي توجهاتها من سيرورة المجتمع وضوابطه المتأثرة بالدين وتشريعاته، وإن كان يتوسل ضوابط التوجه من مصادر متعددة لا يكون الدين إلا واحداً منها. ويظهر ذلك في ملاحظة الفروقات بين ما يقوله الدين ويمارسه المجتمع، بين الدين الرسمي والدين الشعبي، بين ما يرفضه الشرع الديني وما يسكت عنه المجتمع أو يتجاهله[26].

ظهر ذلك في أوضح صوره في مسألة اللباس. لقد تداول الناس أشكالاً متعددة من اللباس الذي يتفرع من اللباس الشرعي دون أن يتطابق معه، وإن حافظ على تغطية ما يريد الشرع تغطيته من جسد المرأة دون الاهتمام بعملية الستر والاخفاء. فجاءت هذه الأشكال على عكس ما يريده الشرع ويرتضيه. فظهرت المحجبة في شوارع المدينة والأرياف على أشكال متعددة لم يحظ شكل اللباس الشرعي إلا بالجزء اليسير منها. واختلطت الأشكال.. فدخل هذا السلوك في إطار ممارسة الطقوس التي تبتعد عن الشرع الديني بقدر ما تقترب من الاجتماعي. وظهر الدين، هنا، على أنه وسيلة أساسية لإضفاء الشرعية على هذه الطقوس، على ما يقول نور الدين طوالبي في كتابه القّيم، الدين والطقوس والتغيرات[27]. وعليه، جاء اللباس الشرعي المطعم بالحداثة أكثر إثارة من اللباس العصري في أشكاله المختلفة والمحتشمة الذي ارتضته السافرات من المسلمات وغيرهن.

لقد ظهر في دراسة عن نوعية الملابس المفضلة لدى عينة في بلدة مرياطة، شمالي لبنان[28] أن الأزياء المستوردة لا تتناسب مع الواقع الشرقي بنسبة 54 % من آراء المبحوثين من الذكور والإناث مقابل 16 % يقولون العكس و30 % أحياناً. كما اعتبر 78 % من المبحوثين أن تقليد الأزياء الغربية لا يحسّن الذوق الجمالي. ورأي هؤلاء بالأزياء اليوم أنها سيئة بنسبة 44 % ولا بأس بها بنسبة

24 % ومخالفة للدين بنسبة 3% وجيدة بنسبة 27 %. أما رأي هؤلاء بالموانع والمحرمات الدينية فقال 49 % منهم بأنهم يكنون الاحترام الكبير لها و43 % احترامهم متوسط و7 % ضعيف. وفي ما يتعلق بقبول كل ما هو جديد وان كان مخالفاً لما هو سائد، أجاب 82 % بالرفض المطلق و7 % أحياناً و1 % دائماً.

أما بالنسبة لنمط اللباس المعتمد فقد أجابت الإناث بأن 39 % منهن يرتدين البنطلون و26 % البنطلون والتنورة مقابل 10 % التنورة و20 % العباءة (الشرعية). وفي المناسبات كان الفستان هو الغالب بنسبة 39% والتايور بنسبة 27 % والعباءة بنسبة 16 %. أما في ما يتعلق بتوزع الاناث في ارتداء البنطلون فقد صرحت 47 % منهن بارتدائه دائماً و27 % بارتدائه أحياناً و25% بارتدائه نادراً. وقد صرحت 67 % منهن بأنهن نادراً ما يرتدين العباءة، وأن 69 % منهن يرتدين الحجاب، والسبب في ارتدائه ديني بنسبة 89 %.

هذه النسب تدل على تأثر الإناث بالموضة مع الاحتفاظ بمقتضيات الحشمة وارتداء الحجاب.

وقد صرحت 67 % من الفتيات المحجبات في البلدة نفسها، بأنهن لا يرتدين اللباس الشرعي. وأن 33 % منهن يقمن علاقات صداقة مع الذكور. و80 % منهن يراعين اللباس الشرعي من حيث ستر الجسم. و55 % منهن يراعين الموضة في نوع اللباس، وأن 57 % منهن يداومن على الصلاة، و11 % على الصيام، و88 % منهن يصافحن الرجال. ومنهن 36% اطلعن على أمور الشريعة و60 % على بعض الأمور فقط. و41 % يدعين غيرهن لارتداء الحجاب و49 % منهن يؤيدن الاختلاط و72 % منهن يقلن بحرية ارتداء الحجاب لمن يردن بدون ضغط أو جبر و47 % منهن يتبرجن و49 % منهن مع الاختلاط في المناسبات الاجتماعية[29]. وقد ذكرت الباحثة في تحليلها أن تأثير المنطقة المختلطة طائفياً كان من الأسباب الرئيسية التي جعلت النساء يتوجهن هذا التوجه.

تدل هذه الأرقام على أن ثمة فرقاً بين اعتماد اللباس الشرعي والالتزام الديني من حيث هو معرفة ووعي بشؤون الدين، وممارسة ما يتناسب مع هذا الوعي والمعرفة[30]. فظهر لذلك، وكأن اللباس الشرعي تعبير حسي عن سلوك

يفصح عن انتماء إلى هوية، والى التعبير عن هذه الهوية للتميز، أولاً بأول، مقابل الآخر المختلف دينياً أو حضارياً، أو حتى انتماءً سياسياً. لذلك تحول الزي الاسلامي إلى مؤشر للتعاطف مع الحركات الاسلامية، وهو شبيه للجينز في دلالاته على الحداثة والعيش في العصر. إلا أن ذلك لم يمنع ملاحظة الفرق بين المنتميات بالهوية إلى الإسلام، على أي مذهب كنّ، وبين الملتزمات دينياً اللواتي يراعين الشرع في كل سلوك عملي يمارسنه. كما ليس من الصعب التفريق بين الملتزمات دينياً لدى الجماعة الإسلامية والملتزمات دينياً لدى التيار السلفي المتعدد الفروع وملتزمات جمعية المشاريع؛ وتمييزهن عن الملتزمات لدى حزب الله أو غيره من التنظيمات، هذا على الأقل في لبنان. فأصبح، لذلك، من الممكن القول إن تعدد مصادر الموضة في الألبسة الحديثة تبعها تعدد آخر في مصادر الموضة لدى المحجبات واللابسات الألبسة الشرعية؛ فثمة اللباس الشرعي التقليدي بالإضافة إلى اللباس الخليجي والماليزي والأندونيسي والشادور الإيراني والأفغاني. كما ثمة النقاب والحجاب والألوان الداكنة والغامقة والفاتحة. بالإضافة طبعاً الى الأزياء الحديثة التي لا تختلف عن مثيلاتها إلا بالحجاب والأردية الملتصقة بالجسم لتكون بديلاً عن إظهار أقسام منه لا تتورع الأزياء الحديثة عن إظهارها.

وكما أن ثمة فرقاً في الألبسة وأشكالها وألوانها وطرق النظر اليها، كذلك ثمة فرق في النظر إلى الزينة والتبرج انطلاقاً من مفهوم الشرع لها. فظهرت من المبحوثات في الدراسة السابقة من شبهن التبرج بالزنى، الى جانب التصريح بعدم القدرة على الخروج من المنزل دونه "وخاصة مكياج العيون وذلك تماشياً مع البيئة الاجتماعية التي نعيش فيها والتي طرأ عليها تطور كبير في هذا المجال"[31]. هذا ما يمكن وضعه في مجال التفريق بين اهتمامات الدين الرسمي وممارسة الدين الشعبي، أو الفرق بين ما تفصح عنه الشريعة وما يمارسه المجتمع فعلاً.

اختلاط الأشكال هذا، جاء ليزيد من مواصفات أزمة الثقافة عندنا؛ الثقافة الهجينة التي تأخذ ما يبقي على الشكل مع ركوب مركب العصرنة، ومع ما يدل على التمسك بالهوية من الخارج، وفي الظاهر المستحدث، وتأثر المضمون بما تفرضه مقتضيات العصرنة بوسائلها الحديثة من تكنولوجيا اتصال وإعلام، إن كان على مستوى علاقة المرأة مع جسدها، أو مع الرجل. وظهر الأمر في إطار التحليل وكأن المرأة عندنا تعيش حالات من التناقض بين التعبير عن انتمائها الديني والحضاري باعتماد مظهر اللباس الشرعي وبجزء منه فحسب، وهو الحجاب، والتخلي عن المضامين الأخرى التي تعطي للباس الشرعي قيمته ودوره في ستر الجسد وإبعاد الفتنة. أما ما هو مستتر، أو ما ستر على غير محارمها، فهو ارتداء آخر ما صنعته دور الأزياء الأجنبية والمحلية في أجزائها الخارجية والداخلية. وكان للأجزاء الخارجية أن تظهر، خارج إطار المحارم، إما على وجهها القريب من

الوجه الشرعي في الشارع وفي أماكن اللقاء المختلطة والعامة، أو على وجهها المغرق في العصرنة المخالفة للشرع في الحفلات المخصصة للنساء في مناسبات عامة، أو على شواطئ البحر المسوّرة، وهي على آخر طراز وموضة؛ وللأجزاء الداخلية أن تظهر في المخادع الحميمة في علاقات الحلال. وإذا كانت هذه مفتوحة على رغبة الزوجين ورضاهما، فإن تداول الأجزاء الأولى يكون على صعيد البيت والشارع بما هو مستوحى من مقتضيات الشرع، ومن موجبات العادات والتقاليد.

فظهر، لذلك، اللباس على تنويعات من الأزياء والألبسة لا يوحّد بينها إلا غطاء الرأس عند المحجبات منهن بأشكاله المستديرة والمرفوعة، والأيدي حتى الكفين، مع استثناءات قليلة، على تكاثر، تحجب الجسد كله بلا استثناء. بذلك ، دخل الزي الإسلامي، حسب ي. ستيلمان، في إطار الموضة[32]. وإذا كان لباس المرأة المسلمة، على ما تقول ستيلمان، "مجرد موضة جديدة في عالم الأزياء وليس لها أي علاقة بالحجاب التقليدي القديم، وإنما تعد بمثابة أزياء حديثة تأثرت بالحجاب التقليدي في المجتمعات الإسلامية إبان العهود الغابرة"[33]، فإن هذا القول يجانب الصواب لأن الزي الإسلامي يمثل استمرارية الماضي في الحاضر تجسيداً لثبات القول الشرعي في هذا المجال، إن كان من ناحية الحجاب، أو ما يقوم مقامه ، أو من ناحية ستر الجسد، وإن جاء هذا الستر مخالفاً لما قرره الشرع في أمور الستر ووظائفه. ولا يزال اللباس الشرعي الاسلامي بتنويعاته المختلفة متزامناً، في أيامنا هذه، مع سفور وكشف مناطق متفاوتة من الأجساد يطول مسلمات ومسيحيات معاً.

هذا التنوع في أشكال الألبسة، بالإضافة الى التفنن في إظهار تقاسيم الجسد والتبرج، زادت من استهلاك الأقمشة وأدوات الزينة بما يرضي الثقافة الاستهلاكية، وبما لا يرضي التشريع الديني لانتفاء الوظيفة التي أعطاها للباس، ما دفع بالقيمين على شؤون الالتزام الديني إلى إلقاء المواعظ ونشر الاعلانات[34] التي تعبر عن البعد عما يرتضيه الشرع في مسألة لباس المرأة، من ناحية؛ وعن وجوب طمس كل معالم الجسد التي تخالف توجهه، من ناحية ثانية.

هنا يمكن التساؤل: إذا كان من مستلزمات الثقافة الشعبية إحياء التراث وترسيخه في الذاكرة الشعبية، كيف يمكن الحديث عن متغيرات اللباس وثوابته دون التأكيد على أهمية الثقافة وتأثيرها في توجه اللباس وفي شكله وفي ما يرمز إليه. ففي زمن رسوخ الثقافة العربية الإسلامية كانت المثال الذي على بقية الثقافات أن تقتدي بها، وإن كانت هذه الثقافات تستوي في الغالب الأعم على العنصر الديني. إلا أن التوجه المجتمعي الجامع كان الدافع الأساسي للعمل على الاندماج الثقافي في ما خصّ اللباس. وفي حال التحول انتقل موقع الغلبة إلى الثقافة الوافدة، فأثرت في التوجه الثقافي العام بحيث صارت الثقافة الأصلية متأثرة بعد أن كانت مؤثرة. وتحول المثال إلى موقع مغاير لم يؤثر في غير المسلمين، على الأقل في شكل اللباس وعناصره فحسب؛ بل وصل التأثير إلى المسلمين، ذكوراً وإناثاً، فاعتمدوها إما بالكامل، أو بأشكال هجينة لا هي بالأصيلة ولا الحديثة؛ أو رفضوها بالكامل، وعادوا بالأزياء إلى مصادرها الأولية، وإن كان يجمعهم مع معتمدي الأزياء الهجينة الامتثال إلى ما يقره الشرع وإظهار إرادة التعبير عن الهوية. وإذا كان على الثقافة الشعبية أن تعمل على بناء متاحف للأزياء العربية باعتبارها فولكلوراً، فكيف يمكن القيام بهذه الخطوة، وهذه الأزياء في قسم كبير منها لا تزال متداولة في حياتنا اليومية، وبمفعول سلفي أعاد إحياء النقاب والبرقع إلى جانب الحجاب، اجتهاداً وتوغلاً في تلبية الواجب الشرعي؟ وهل الزي الاسلامي، والحجاب منه بوجه خاص، استمر ولا يزال مستمراً تلبيةَ لفرض شرعي؟ أم تجاوز ويتجاوز ذلك إلى تلبية حاجة ثقافية، ومنها على الخصوص الحاجة السياسية، في عالم تتخبط فيه القضايا الحضارية والسياسية والدينية وتوجهات المصالح؟ وبالتالي:

كيف يمكن جعل اللباس حاجة مجتمعية وعنصراً ثقافياً متنوعاً في إطار الوحدة، داخلاً وخارجاً، وبعيداً عن الوجهة الايديولوجية؟

المراجع :

1 - ي. ستيلمان، تاريخ الأزياء العربية، ترجمة صديق محمد جوهر، منشورات كلمة، 2011، أبو ظبي، ص51.

2 - المرجع نفسه، ص55.

3 - انظر لأهمية الحجاب في حماية المرأة،

- حنان ضيا، الحجاب الجديد ودلالاته الرمزية، دبلوم دراسات عليا في الانتروبولوجيا، معهد العلوم الاجتماعية، 2005، بيروت، ص82، ؛104؛. والتحايل لتحسين الوضع، ص105؛ والتوفيق بين التحجب والعمل، ص 103..

4 - يوسف جميل نعيسة، مجتمع مدينة دمشق، الجزء الثاني، دار طلاس، دمشق، ص624.

5 - نعيسة، المرجع نفسه، ص624-625.

6 - انظر للتفصيل:

- ستيلمان، تاريخ الأزياء العربية، مذكور سابقاً، ص ص151-154.

7 - انظر في هذا الخصوص:

- نعيسة، مجتمع مدينة دمشق، مذكور سابقاً، ص625-626. " ورفعت القيود عنهم في عهد ابراهيم باشا المصري، وأعلنت المساواة التامة في تنظيمات السلطان عبد المجيد" (1830-1856). المرجع نفسه، ص628.

8 - ستيلمان، تاريخ الأزياء العربية، مذكور سابقاً، ص167.

9 - للتفصيل حول نظام الملل العثماني والامتيازات الاجنبية ، انظر:

- مسعود ضاهر، الجذور التاريخية للمسألة الطائفية في لبنان، 1697-1861، الطبعة الرابعة، دار الفارابي، 2009، بيروت، ص ص283-305، 337-351..

10 - لباس المرأة المسلمة، حكمه وأوصافه. ELShabab.com

11 - هل يشترط لبس المرأة للنقاب، .ELShabab com

12 - سورة النور 31.

13 - سورة الأحزاب 59.

14 - Elshabab.com

15 - ستيلمان، تاريخ الأزياء العربية، مذكور سابقاً، ص116.

16 - المرجع نفسه، ص115.

17 - انظر في هذا الخصوص للتفصيل: المرجع نفسه، ص ص118-120، 200.

18 - للتفصيل حول أصناف الألبسة التي ترتديها المرأة كما ظهرت في وثائق المحكمة الشرعية في طرابلس في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، انظر:

أحمد شعبان، أدوات المنزل واللباس، مذكرة جدارة في الأنتروبولوجيا، معهد العلوم الاجتماعية، الفرع الثالث، 1988، طرابلس.

19 - حول سهولة تغير العادات وثبات التقاليد النسبي، انظر:

- عاطف عطيه، المجتمع، الدين والتقاليد، جروس برس، 1992، طرابلس، ص24-30.

20 - حول تأثر المرأة غير المسلمة بالأزياء الأوروبية، وانتشار الألبسة الأوروبية بين المسلمات نتيجة التفاعل الثقافي بين الأوروبيين والعالم الاسلامي، بالاضافة إلى تأثير الارساليات الأجنبية، وما لهذه الأزياء من دلالة على المكانة الاجتماعية الرفيعة للمتأثرين بها، انظر:

- ستيلمان، تاريخ الأزياء العربية، مذكور سابقاً، ص208-209.

21 - حول هذه التغيرات التي أصابت مدينة طرابلس

منذ النصف الأول من القرن العشرين، انظر الرواية الممتعة:

خالد زيادة، حارات الأهل، جادات اللهو، دار النهار للنشر، 1995، بيروت.

22 - للمقارنة مع ألبسة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وألبسة أواخر القرن العشرين، انظر:

- علا الغوراني، الزي والزينة بين الأمس واليوم، مذكرة جدارة، معهد العلوم الاجتماعية، الفرع الثالث، 2001-2002، طرابلس.

23 - تقول ستيلمان في هذا الخصوص أن عملية التغيير شملت الأثواب الداخلية والخارجية مع بعض التوفيق بين مقتضيات التقليد وعناصر الحداثة. إلا أن ذلك لم يشمل بلدان العالم العربي إلا منذ فترة قصيرة. انظر:

- ستيلمان، تاريخ الأزياء العربية، مذكور سابقاً، ص211.

24 - للتفصيل حول خصائص ومميزات المجتمع الأبوي التقليدي والمستحدث، انظر:

- هشام شرابي، المجتمع الأبوي، دار نلسن، الطبعة الرابعة، 2004، بيروت، السويد، ص23-45.

25 - انظر في هذا الخصوص:

- قاسم أمين، تحرير المرأة، مصر، 1899، طبعة ثانية، 1905، 166ص

26 - حول الفرق بين الدين الرسمي والدين الشعبي ، انظر:

- Paul GUILLAUME. La formation de l'habitude. coll. Sup. PUF. 1968. Paris. p; 212.

27 - انظر للتفصيل حول سلوك المجتمع بما يتعارض مع الدين:

- نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، ترجمة وجيه البعيني، منشورات عويدات، 1988، بيروت، ص87-97.

28 - الغوراني، الزي والزينة، مذكور سابقاً، ص80-84، 91-99.

29 - أميرة حيدر، الحجاب بين الالتزام والموضة، مذكرة جدارة، معهد العلوم الاجتماعية، الفرع الثالث،2007-2008، ص57-68.

30 - حول إحساس المحجبات بما يفرضه الدين وبما يتطلبه المجتمع، وبما يجعل أمور الدين تتعايش مع متطلبات الحياة، انظر:

- أميمة عامر، الحجاب عند المرأة بين النظرية والتطبيق، دبلوم دراسات عليا في علم الاجتماع، معهد العلوم الاجتماعية 2003-2004، بيروت، ص74-75.

31 - المصدر نفسه، ص78-79.

32 - ستيلمان، تاريخ الأزياء العربية، مذكور سابقاً، ص220.

33 - المرجع نفسه، ص221.

34 - ظهرت اعلانات في مدينة طرابلس، لبنان، تحاكي الاعلانات الحديثة نشرتها إحدى المنظمات الاسلامية في المدينة فيها رسومات إناث يرتدين الزي الاسلامي العصري، وبأوضاع أنثوية بارزة. ويقول الإعلان بالخط العريض لتسهل قراءته، هذا ليس بحجاب. ويدعو إلى الالتزام باللباس الإسلامي كما يحدده الشرع.

http://www.shasha.ps/more/122733#.VPLuAihNCJc

مائدة الفقراء

في برّ الهمامة* خلال النصف الأوّل من القرن العشرين، جدليّة الخصب والجدب: مقاربة انتروبولوجيّة

عبد الكريم براهمي – كاتب من تونس

تتنوّع الأغذية وتختلف باختلاف الشّعوب والثّقافات والفضاءات، وقد جعلها الأنتروبولوجي الفرنسي كلود ليفي ستروس (K.) LÉVI- STRAUSS في مثلّث يتكوّن من النّيء والمطبوخ والعفن[1]. ويعتبر المثلّث المطّبخي هذا مرجعا أساسيا لكلّ الدراسات التي تهتمّ بظاهرة الطّبيخ، وفتح مجالا خصبا لتفهّم الظاهرة الغذائية وأبعادها الأنتروبولوجية ومنزلتها في المعاش اليومي للجماعات.

ويمكّننا البحث في الغذاء اليومي للفقراء في برّ الهمامة من الاطّلاع على جوانب من هويّة قبيلة الهمامة وخصوصيّاتها الثّقافيّة التي اندثر الكثير منها بسبب تأثير العولمة التي تسعى إلى نخر الثقافات المحليّة والقضاء عليها وخلق «ثقافة عولمية موحّدة» تتماشى ومصالحها.

أمّا فيما يتعلّق بالسّياق الزّمني فقد تمّ الاختيار على النّصف الأوّل من القرن العشرين باعتباره المرحلة الأخيرة التي مازال فيها الحضور لافتا لأنماط التغذية التّقليديّة في برّ الهمامة وفي المجتمعات الريفيّة بالبلاد التّونسيّة بصفة عامّة قليلة الانفتاح على المدن الكبرى حيث كان نسق التّحوّلات في الأنماط الغذائيّة يتسارع نتيجة الإكراهات الاقتصاديّة والثّقافيّة الخارجيّة تحت تأثير الاستعمار الفرنسي، وهو ما أدّى إلى ظهور أنماط غذائيّة جديدة.

وينتمي الغذاء إلى عناصر الثّقافة المادّية، وبالاعتماد عليه يمكن التّمييز بين الفقراء والميسورين من خلال الموادّ التي تتكوّن منها الأطعمة، لأنّ أسماءها في أغلب الأحيان لا تختلف بين الفئتين. وقد اعتمدنا في هذه المقاربة الأنتروبولوجيّة على المثلّث المطبخي لكلود ليفي ستروس LÉVI- STRAUSS، وعلى العمل الحقلي الذي يعتبر أساس الدّراسات الأنتروبولوجيّة [2]، وتحديدا على المقابلات التي تمّت مع العديد من المخبرين المنتمين إلى قبيلة الهمامة والتي مثّلت المصادر الشّفويّة التي لا يمكن الاستغناء عنها في مثل هذه الدّراسات، هذا إلى جانب المصادر والمراجع المكتوبة المتوفّرة.

1 – الأغذية غير المطبوخة:

1 - 1 - النيء:

تتكوّن الأطعمة النّيّئة التي كانت تمثّل جزءا من غذاء الهمامة الفقراء في النّصف الأوّل من القرن العشرين من العديد من الأصناف من الأعشاب البريّة التي تؤكل طازجة مثل «القُرّيصة» و«الحُمّيضة» و«التالمة» و«أبّـيّ مسعودْ» و«الحارّة» و«التّفافْ» و«بِزّول نعْجة» و«الخدّة» و«كُرعْ دْجاجة» و«البُكْ» و«القيزْ» وغيرها[3]. وتمثّل هذه الأعشاب التّي يوفّرها الوسط الطّبيعي دعما غذائيا أساسيّا للفقراء في سنوات الخصب وخاصّة في فصلي الشّتاء والربيع . وإلى جانب الأعشاب البريّة تشمل الأغذية النّيّئة كذلك القليل من الخضر التي لم تكن متوفّرة حتّى منتصف القرن العشرين[4]، ويفسّر ذلك بهيمنة الاقتصاد الرّعوي على برّ الهمامة.

وتتميّز دائرة النّيء في غذاء الفقراء من الهمامة والريفيين بصفة عامّة في البلاد التّونسيّة باتّساعها في سنوات الجدب. ويبدو أنّ تناول هذه الأعشاب والخضروات الطّازجة بصفة عامّة قد عرف انتشارا في البلدان العربيّة المتوسّطيّة منذ القرن الثّامن عشر[5]. وتسمّى الأطباق التي تتكوّن من الخضروات الطّازجة

وأوراق الأعشاب المختلفة بالسّلطة Les salades، وأصل التّسمية Salata من اللّغة الايطالية[6]. وخلال الفترة الاستعماريّة تزايد استهلاك الأعشاب البريّة في البلاد التونسيّة وخاصّة في سنوات الجدب تحت تأثير الجالية الإيطاليّة وخاصّة منهم الفئات الفقيرة[7] . وتجدر الإشارة في هذه السّياق إلى أنّ استهلاك الخضر الطازجة من أهمّ مميّزات المطبخ الايطالي الحديث. وأنّ الانتشار الهام للطّبخ الإيطالي في العديد من بلدان العالم فسح المجال إلى توسعة دائرة الأطعمة النّيئة.

1 - 2 - المتعفّن:

إذا كانت العديد من الشّعوب تعمد إلى تحويل النّيء طبيعيّا إلى عفن واستهلاكه مثل الأجبان المتعفّنة التي تستهلك في أوروبّا، فإنّ الهمامة والتونسيّين عامّة لا يستهلكون العفن وإنّما يتلفونه، فاللّحم العفن يعتبرونه نتنا وهو لا يختلف في شيء عن الجيفة أي الميتة التي هي حرام شرعا[8].

ونفس الشّيء بالنّسبة للأغذية النّباتيّة فالخضر والغلال إذا أصبحت عفنة يطلقون عليه لفظ الخامرة، ويتلفونها، كما أنّ الخضر الورقيّة والأعشاب الملتقطة إذا اصفرّت وذبلت فإنّهم لا يتناولونها، ويرغبون في تناول الخضر والأعشاب اليانعة[9]. لأنّ الخضر والأعشاب إذا اصفرّت وذبلت نقصت منها الحياة، أمّا الأعشاب والخضر اليانعة فهي تنبض بالحياة، وكأنّهم بذلك يسعون إلى امتلاك الحياة بتناولهم الخضر والأعشاب اليانعة، أي أنّ امتلاك الحياة يتمّ عبر الخصب الذي ينتقل إلى الإنسان عندما يلتهم الأعشاب والخضر اليانعة[10].

1 - 3 - الثّمار:

– **الثمار البريّة:** لا تمثّل الثّمار البريّة الملتقطة مثل«الذّمَخ» Rhus oxyacantha ثمار الجداري و«الفضّوم»

نْحاسة

غنّايْ

ثمار البطّوم وخاصّة «النّبـَقْ» Zizyphus lotusثمار «السّدر»، دعما غذائيا في سنوات الخصب. وفي سنوات الجدب يتمّ استهلاكها لمجةً بين الوجبات، ولا يتمّ التّعويل عليها كثيرا[11].

ويبدو أنّ كيفيّة التقاط الثّمار البريّة لا تختلف في شيء عن الطريقة التي كانت معتمدة من قبل الإنسان البدائي.

– التين الشّوكي «الهندي»: هو نبات شوكيّ أصله من القارّة الأمريكيّة، ينضُج ثماره خلال فصل الصّيف بداية من شهر جويليّة، ويتمّ قطفه وإزالة أشواكه بعد مسحه جيّدا، ثمّ إزالة قشرته إمّا باعتماد الأيدي كما تفعل ذلك النّسوة، أو وبواسطة سكّين كما يفعل ذلك الرّجال، وفي هذه الحالة يتم التّخلص من طرفي حبّة الهندي: الطّرف الذي كانت منه نابتة والطّرف المقابل له ثم شرخها من الوسط. ويعتبر التين الشّوكي «من أهم النّباتات النافعة للفقراء»[12]، ويمثّل دعما غذائيّا هامّا للفقراء في سنوات الخصب.

أمّا في سنوات الجدب فيصبح «الهندي» غذاء أساسيّا للهمامّة وللفقراء الرّيفيين بصفة عامّة ليلا نهارا خلال فصلي الصّيف والخريف وتحديدا خلال الفترة الممتدّة من بداية شهر جويلية إلى نهاية شهر سبتمبر. ويضطرّ العديد من الفقراء الذين لا يملكونه إلى شراء مساحات مغروسة تينا شوكيّا[13] ليقطفوا ثمارها لتوفير قوتهم، وغالبا ما تكون في مناطق بعيدة جغرافيّا عن مناطق استقرارهم مثل «العلا» بجهة القيروان، والشّرائع بجهة القصرين، و«الأبيّض» بجهة جلمة، وقْمّودة[14].

ولئن كانت تعتمده بعض العائلات وجبة واحدة في اليوم، فإنّ الأغلبية كانت تعتمده وجبتين في اليوم الواحد. وبما أنّ استهلاك الكثير منه يتسبّب في انقباض البطن ويمكن أن يؤدّي إلى الوفاة، فإنّه يستوجب تناول بعض الأطعمة السّائلة قبله مثل الحساء[15] و«الدشيشة»، و«الرّوينة» ويطلق عليها اسم «فْراشْ الهِنْدِي»، وهي أطعمة لا تتطلّب كمّيات كبيرة من الحبوب ولا خضرا.

وبالإضافة إلى استهلاك «الهندي»، فالهمامة يقومون بتحويل كمّيات كبيرة منه إلى مربّى وشرائح وتجفيفها. ويستوجب تحويل «الهندي» إلى مربّى «رُبّ» تقشير كميّات كثيرة منه ويشترط أن تكون ناضجة جيّدا، ثمّ طبخه في مرحلة أولى في «نْحاسة»[16]على نار حامية حتى درجة الغليان، دون إضافة الماء إليه، وبعد ذلك يتمّ تصفيته للتّخلّص من الحّبّ الداخلي «القلوب». أمّا المرحلة الثانية فتقتضي إنضاجه في «الغنّاي»[17] إلى أن تجفّ كميّة المياه التي يحتويها للحصول على مادة لزجة ملتصقة ببعضها، وهي المربّى، وعمليّة إزالة المياه هي التي تمكّن من تصبيره وخزنه لمدّة طويلة. أمّا تحويل الهندي إلى شرائح فيتطلّب

– الشّكوة والحَمّارة:

– الشّكوة: وعاء جلدي يُسكب فيه الحليب الرّائب ويتمّ خضّه لتحويله إلى لبن وزبدة.

– الحَمّارة:هي أعواد ثلاثة يُشدّ بعض أطرافها إلى بعض ويُخالف بين أرجلها وتُعلّق بها الشّكوة لتحريكها.

قطف كميّات كثيرة منه عندما ينضج تماما ويصبح أحمر اللّون، ثمّ مسحه جيّدا من الأشواك وغسله بالماء لإزالة ما تبقّى من الأشواك العالقة به، وبواسطة سكّين يتم التّخلص من طرفي حبّة الهندي الطّرف الذي كانت منه نابتة والطّرف المقابل له ثم شرخها من الوسط وتعريضها للشّمس لمدّة ثلاثة أيّام، ثمّ تُجمع وتوضع العديد من الشّرائح فوق بعضها، بمعدّل يتراوح ما بين 15 و 20 شريحة، ثم يتمّ الضّغط عليها بقوّة باعتماد اليدين وأحيانا الرجلين، وبمفعول المواد السكّرية التي تحويها تلتصق ببعضها فتكوّن «مْسِنْ» وجمعها «مْسَانْ». وبهذه الطّريقة يمكن تخزينها لمدّة تتجاوز السّنة[18]. وتمثّل «شرائح الهندي» المجفّفة في سنوات الجدب وجبة غذائيّة كاملة خلال الفصول الأخرى.

إنّ التجاء الهمامة إلى توفير البعض من حاجيّاتهم الغذائيّة من المجالات المجاورة لهم على غرار «التين الشّوكي «الهندي» من بعض المناطق التابعة لقبيلة جلاص وقبيلة الفراشيش، والحبوب من «إفريقيا» أي الشّمال الغربي يُؤكّد انفتاح قبيلة الهمامة على المجالات المجاورة، والتّكامل الغذائي بين الجهات.

1 - 4 - الحليب ومشتقّاته:

في غالب الأحيان لا تتوفّر للفقراء كميّات هامّة من الحليب لأنّ أغلبهم لا يملكون أعدادا هامّة من الأغنام والماعز خاصّة وأنّها كانت تمثّل المقياس الأساسي للثّروة، أي أنّ الثّروة لديهم تقاس بعدد رؤوس الماعز والأغنام التي يملكونها. وفي حالة توفّره وخاصّة في سنوات الخصب فإنّه يمثّل أساس الغذاء في فصل الرّبيع، ويُستهلك الحليب الطّازج ومشتقّاته المختلفة منها الحليب الرّائب الذي يتحوّل طبيعيّا عن طريق التّخمّر، وبعد التّخمّر يمكن تناوله كذلك أو تحويله عن طريق الخضّ إلى لبن وزبدة.

ويستهلك الحليب الطّازج ومشتقّاته مصحوبا بمختلف أصناف الأطعمة. مثل التمر أو «البسيسة» في فطور الصّباح، والكسرة في الغذاء[19]. ومن العادات الغذائيّة للهمامة شرب اللّبن أو الحليب الرّائب بعد وجبة الغداء والعشاء. وبما أنّ الحليب مرتبط بالخصب فإنّه يقلّ في سنوات الجدب ويصبح حضوره في الغذاء نادرا.

2 – الأغذية المطبوخة:

يتمّ تحويل الغذاء بالطّبخ ويتمّ الطّبخ بالسّلق والشّي والصّلي والبخار والقلي والتّجفيف والتّقديد، على أنّ السّلق والشّيء هما الطّريقتان الأكثر انتشارا في أغلب الثّقافات[20].

2 - 1 - الأغذية المشتقّة من الحبوب:

تحتلّ الحبوب بمختلف أصنافها مكانة هامّة في غذاء

– الرّحى و"الرّقعة":

– الرّحى: مطحنة يدوية تتكون من قرصين أو "فردتين" مستديرتين من حجر الصّوان، "الفردة الفوقانيّة" وهي القرص العلوي المتحرّك و"الفردة اللّوطانيّة" وهي القرص السّفلي الثّابت. وتستخدم لرحي الحبوب والأفاويه.

– "الرُّقعة": هي جلد ضأن يوضع تحت الرحى لشدها وتثبيتها ولاحتواء الدقيق المتساقط من بين "فردتي" الرّحى.

سكّان بلدان المغرب[21] والبلدان المتوسّطيّة بصفة عامّة وخاصّة منها القمح. فالقرطاجيون مثلا كانوا يُصنّفون ضمن آكلي القمح[22]. ويتمّ تحويل الحبوب إلى أطعمة عن طريق العديد من أصناف الطّبخ من أبرزها السّلق والشّيّ والبخار. وبالرّغم من تنوّع أصناف الحبوب، فإنّ القمح يعتبر من أبرز سمات اليسر الغذائي لدى قبيلة الهمامة وغيرهم من سكّان البلاد التّونسيّة في النصف الأوّل من القرن العشرين، سواء في سنوات الخصب أو الجدب[23]. وفي المقابل يعتمد غذاء الفقراء من هذه القبيلة وكلّ الفقراء في البلاد بصفة عامّة، في سنوات الخصب على الشّعير[24] والقليل من القمح. فالشّعير يعدّ من الحبوب التي تُميّز غذاء الفقراء، ليس فقط في البلاد التونسيّة وإنّما كذلك في كامل بلاد المغرب[25]. وفي مناطق أخرى من العالم على غرار المشرق العربي[26].

ومن الأمثال الشّعبيّة التونسيّة المتداولة التي تؤكّد أفضليّة القمح على الشّعير «إذا يشوف قمّح النّاس يبزّغ شْعيرُو»[27]، وهو مثل يضرب في من لا يقتنع بما عنده، ويخلق مقابلة رمزيّة محورها القمح والشّعير بوصفهما دالّين ثقافيّين يتّصل الأوّل بالثّراء والرّفاهيّة على نقيض من الثّاني الذي يختزن معاني الخصاصة والفقر وقلّة ذات اليد.

ولكي تصبح الحبوب جاهزة للاستعمال يتمّ طّحنها أو رحيها، وهي عمليّة أساسيّة في تحويل الحبوب، ويمكن اعتبارها انتقالا من الطّبيعة إلى الثّقافة لأنّ الرّحى أداة ثقافيّة، وهي عمليّة تشبه إلى حدّ ما الانتقال من أكل الأغذية المشويّة مباشرة على النّار بدون واسطة إلى الأغذية المسلوقة التي تتطلّب استعمال واسطة تتمثّل في الماء والآنية، وهي كذلك أداة ثقافيّة[28]. وبعد عمليّة الطّحن يتمّ غربلة الطّحين لاستخراج كلّ صنف منه على حده: الطّحين الدّقيق، والطّحين المتوسّط، والطّحين الخشن «الأحرش»[29].

ومن بين الأطعمة المشتقّة من الشّعير التي تكوّن أساس غذاء الفقراء من قبيلة الهمامّة خلال النّصف الأوّل من القرن العشرين «البسيسة» و«كِسْرة الشّعير» و«الملثوث» و«البازين» والحساء بـ«الفْلِسْ»[30].

وفي سنوات الجدب يفتقد الفقراء من الهمامة وغيرهم من القبائل الأخرى وحتّى سكّان المدن القمح كليّا وتتقلّص كمّيات الشّعير المتوفّرة لديهم فيقبلون على بعض الأطعمة التي لا تستوجب كميّات هامّة منه، مثل «كسرة الرّغدة» و«الحساء» و«الحساء القارص» و«الدشيشة» و«القِلّيّة» و«الرّوينَة» وغيرها.

وفي حالة تتالي سنوات الجدب يفتقد الفقراء إلى الشعير فيلتجئون إلى أنواع أخرى من الحبوب التي كانت

توفّرها عادة السّلط الفرنسية خلال الفترة الاستعمارية مثل الذّره «المستورة»، والقطانيا[31] وتسمّى كذلك «البشنة»، والأرز[32]. وتوجد إشارات متعدّدة عن استهلاك التونسيين الفقراء في مختلف جهات البلاد أصنافا أخرى من الحبوب لم يتعوّدوا على استهلاكها مثل القصّيبة[33] في جهة السّاحل وهي حبوب تُنبت أعلافا للحيوانات، والمانيهوت[34]في مناطق بشمال البلاد وهي نباتات ذات جذور درنيّة تنبت في المناطق الاستوائية، ومن هذه الحبوب تُصنع عدّة أغذية مثل الكسرة والعصيدة. والتجأ الهمامة الفقراء كذلك إلى أنواع من البقول الجافّة التي مثّلت غذاءهم الوحيد لمدّة قد تتجاوز السّنة مثل الحمّص، والحلبة التي مثّلت أساس غذائهم سنة 1947. حيث كانوا يسلقونها في الماء ويضيفون إليها القليل من الزيت أو السّمن ويأكلونها. وكلّ هذه الحبوب لم يتعوّد الفقراء على استهلاكها، ولا تمثّل جزءا من عاداتهم الغذائية الموروثة، واقترنت في ذاكرة الهمامة وغيرهم من سكّان البلاد التّونسيّة بالجدب والمجاعة، مثل عام «الرّوز» 1937 الذي يعني عام المجاعة، فالاغتذاء بالأرز أصبح رمزا للمجاعة والفقر[35]. بالرّغم من أنّه كان يُستورد في الفترة الحديثة في أغلبه من الإسكندريّة ويعتبر من الأغذية الرّفيعة المميّزة للفئات العليّة من المجتمع في كامل بلاد المغرب وأسعاره مرتفعة جدّا[36]. وهو كذلك في العديد من المناطق الأخرى على غرار الشّرق الأوسط مثل العراق وإيران[37]. ومن الأقوال المأثورة التي ترتبط بعام 1937 وبقيت متداولة إلى الآن «العامْ لزْرِق عْلينا بالرُّوزْ دزْ عْلينَا». والمقصود بذلك اقتصار الغذاء في هذه السّنة فقط على الأرز غير المحبّذ لديهم والذي لم يتعوّدوا على استهلاكه. فمنه كانوا يعدّون أطعمة مختلفة، فبعد إنضاجه بالبخار أو سلقا كان يضاف إليه الحليب أو اللّبن أو مرق متكوّن فقط من الملح والشّحم وبعض الأفاويه، وأحيانا بعض الأعشاب البرّية، وما يقوم دليلا على عدم تعوّدهم على استهلاكه أنّهم كانوا يصنعون منه بعض الأطعمة غير المتداولة في مناطق استهلاكه على غرار «الدّشيشة»، وخاصّة العصيدة والكسرة وذلك بعد طحنه وخلطه بالقليل من دقيق الشّعير لأنّ طحين الأرز لوحده لا يتماسك بعضه ببعض. بالرّغم من أنّه توجد بعض الإشارات التي تعود إلى الفترة الوسيطة بالأندلس وتحديدا بالسّاحل الشّرقيّ منها تؤكّد اعتياد سكّان هذه المناطق على استهلاك خبز الأرز[38]. أما «المستورة» و«القُصيّبة» و«البِشْنة» أو «القطانيا»، فبعد طحنها كانوا يصنعون منها الكسكسي والحساء، والعصيدة. وباستثناء «المستورة» فإنّ أغلب هذه الأصناف الأخرى من الحبوب لها مذاق كريه. ومن الأمثال الشّعبيّة المتداولة إلى أيّامنا الرّاهنة وتذكّر بتلك الأيّام الصّعبة «ما رِيْنَا منْ الهمّ كانْ عَصِيدة القْطانْيا»[39]، ويعكس هذا المثل الشّعبي قدرة المخيال الشّعبي على تحويل الأحداث إلى دوالّ رمزيّة يقع شحنها بدلالات تحيل إلى سياق بأكمله شأن القطانيا بوصفها مادّة غذائيّة غريبة عن النّسق الثّقافي والممارسات اليوميّة لتحيل إلى معنى الجدب والمجاعة وتكون رمزا مشتركا. إنّ الالتجاء لمثل هذه الأنواع من الحبوب ناتج بالإضافة إلى الإكراهات الطبيعيّة المتمثّلة في تتالي سنوات الجفاف والتي تمّت الإشارة إليها سابقا، عن التّأثيرات الخارجيّة المتمثّلة في المبادلات التّجاريّة ودور السّلطات الاستعماريّة الفرنسيّة في ذلك.

2 - 2 - النّباتات البرية:

إلى جانب النّباتات البريّة التي تُؤكل طازجة توجد أنواع أخرى منها تُسلق في الماء والملح مثل «الحارّة» بصنفيها «حارّة ناسنا» و«حارّة بِلْ» و«الفْطَفْ» و«البْسانْ» و«الوردانْ» و«التّازْيا» و«شْتلْ الغِيزْ» والبسباس البرّي... وبعد سلقها يتمّ عصرها جيّدا ثم تُلحق بمرق الكسكسي والملثوث. وثمّة بعض آخر مثل «التّالمة» و«شتل الغيز» تنضج أحيانا بالبخار ثمّ تضاف إلى المرق. ومنها ما كان يُسلق في المرق مباشرة مثل الخرشف البري أو يُسلق، ثمّ يُقلّى في الزّيت مثل الخبّيزة التي كانت قليلة الاستعمال في برّ الهمامة عكس مناطق أخرى من البلاد التونسية. إلى جانب هذه الأعشاب توجد أصناف أخرى منها «التلّاغودة» وهي من صنف النباتات التي تحتوي على مجموعة من الدّرنات، تشبه البطاطا قشرتها سوداء اللّون ولبّها أصفر، يتمّ استخراجها وتفتيتها وتجفيفها بواسطة أشعّة الشّمس وطحنها ومن دقيقها كانوا يصنعون الكسرة والكسكسي[40]، وفي جهات أخرى من البلاد التونسيّة يتمّ خلط طحين التّلاغودة بالألبان واستهلاكها[41]. وهي أكثر انتشارا في منطقة «إفْريقْيا» التي تتطابق جغرافيّا مع شمال غرب البلاد التّونسيّة[42]. و«التّرْفاسْ Tuber magnatum الذي ينتمي إلى الفطريّات يتمّ سلقه في الماء والملح أو شيّه على

النّار مباشرة بدون واسطة، وقد كان محبّذا كثيرا لطعمه اللّذيذ[43]. ومن الأعشاب البريّة ما كانت تستعمل كأفاويه مثل «الكُرّاث» الثوم البري و«اليازول» البصل البري.

إنّ الأطعمة التي تعتمد على الأعشاب التي تؤكل طازجة، والتي تُحوّل من النّيء إلى المطبوخ عن طريق الشّيّ على النّار بدون واسطة، أي بدون أواني طبخ تفصل بين النّار والطّعام، تُصنّف في خانة الطّبيعة، لأنّ الآنية أداة ثقافيّة، وغيابها يعني غياب الثّقافة. أمّا الأطعمة التي تقوم على الأعشاب التي تنضج سلقا أو عن طريق البخار فهي في حاجة إلى وساطة الماء والأواني بين الطّعام والنّار، وهو ما يجعل هذا الصّنف من الطّبخ داخل منظومة الثّقافة [44].

ويمكن تفسير المكانة الهامّة للأعشاب البريّة في أغذية الفقراء بعدم قدرتهم على توفير مستلزمات الطبيخ من أفاويه مختلفة، وخضروات وبقول ولحم، فوجبة الكسكسي أو الملثوث تتكوّن في أغلب الأحيان من «ثلاثة أرباع من الحشائش، وربع من الحبوب»[45].

أمّا بالنسبة للأفاويه فعند عدم توفّر «الكرّاث» و«اليازول» فإنّها تقتصر في أغلب الأحيان على الفلفل الحريف، لأنّه يزيد في تقوية الشّهيّة[46]، وبالتالي يجعل الأكل البسيط الذي يفتقد إلى اللّحم والخضر والأفاويه قابل للتّناول. وقد أكّد بعض الدّارسين أن الفلفل الحريف هو من أكثر الأفاويه المنتشرة في بلدان الجنوب، وله العديد من المزايا فهو يخفّض من حرارة الجسم لاحتوائه على مادّة الكابسين التي تزيد في تعرّق الجسم، ويلعب دور مطهّر للطّعام وهو ما يساهم في حفظه من الجراثيم ويمنع الحشرات من الاقتراب منه، كما يساعد على هضم النشويّات التي تمثّل إحدى المركّبات الأساسيّة للأغذية التي يكثر استهلاكها في المجتمعات الفقيرة بصفة عامّة[47].

أمّا في سنوات الجدب فيتزايد استهلاك النّباتات البريّة طازجة كانت أو مسلوقة في الماء والملح[48]، وفي أحسن الحالات يضاف إليها ذرّات من دقيق الشّعير أو القليل من الحليب ويطلق عليها البعض اسم «البكْبوكة». ويتزايد كذلك استهلاك «التّلاّغودة» التي يعدّون منها وجبات من الكسكسي والكسرة، وغالبا ما يتمّ خلطها بدقيق الشعير لغاية تغييب طعمها الكريه[49].

وفي هذا الإطار عدّد بعض المهتمّين بالغذاء النّباتي في البلاد التونسيّة في الفترة الاستعماريّة على غرار بوكاي Bouquet (J.) [50] حوالي ستّة عشر نوعا من النّباتات منها ما هو بريّ ومنها ما هو خضر مثل الخرشف والخبّيزة والسّبناخ، على أنّ البعض منها لم يعد رمزا للمجاعة مثل القنّاويّة والملوخيّة والزّقوقو.

إنّ الرّجوع إلى النمط الغذائي القائم على النّباتات البريّة يُفصح عن قدرة البدو والرّيفيّين بصفة عامّة على التأقلم مع الجدب، وإعادة ترتيب النظام الغذائي بما يتلاءم ومعطيات الطّبيعة. أي أنّ استهلاك الأعشاب البريّة يعكس الارتباط الوثيق بين االهمامة والوسط الطّبيعي.

ومن الأدلّة التي تثبت الاستهلاك الواسع للنّباتات البريّة تذكير النّسوة من قبيلة الهمامة وخاصّة إذا كنّ لا ينتمين إلى نفس الفئة الاجتماعيّة بعضهنّ عندما يتخاصمن بأنّ النّباتات البريّة كانت أساس غذائهنّ، وكنّ لا يشبعن منها، ومن الأمثلة على ذلك « يا فْلانة يا إلّي ما كُنْتيشْ تشْبِعْ بالحارّة» أو « يا فْلانة يا إلّي ما كُنْتيشْ تشْبِعْ بالقْطفْ». وتبيّن مثل هذه الأقوال قدرة الذّاكرة الشّعبيّة على تحويل الموادّ الغذائيّة على غرار النّباتات البريّة إلى رموز يقع توظيفها في سياقات الحياة اليوميّة، فالحارّة مثلا أو القطف في المأثور العامّي بوصفه غذاء نباتيّا يتحوّل إلى أداة للخصومة والسّجالات اليوميّة النّسويّة التي تستعير هذه المواد لشحنها برسائل هجائيّة هدفها النّقيصة والذّم.

ولئن بطُل اليوم الاغتذاء بأغلب هذه النّباتات ولم تبق إلاّ في ذاكرة كبار السّن الذين عايشوا تلك الفترة، فقد تواصل استهلاك البعض منها مثل «الحارّة»، والخُبّيزة والخُرشف و«الكُرّاث». وهي أعشاب أصبحت تلقى رواجا لدى الكثير من المستهلكين الذين ينتمون إلى فئات اجتماعيّة مختلفة، ويُفسّر ذلك بالنّسبة للأغنياء في المدن الكبرى بالرّغبة في الإقبال على المنتوجات البيولوجيّة وتناول أطعمة صحيّة. ومن المفارقات التي تبدو عجيبة أنّ ما كان في السّابق حاجيا بالنّسبة للفقراء أصبح اليوم كماليا بالنّسبة للأغنياء في إطار ما يعرف بثقافة البيو Bio. أمّا بالنسبة للمستهلكين الذين ينتمون إلى الفئات الفقيرة وحتى المتوسّطة في مختلف المدن والقرى على غرار أغلب الهمامة فيُفسّر ذلك بالحنين إلى الماضي وإلى أنماط غذائيّة تقليديّة عرفت العديد من التّحوّلات نتيجة التّأثيرات الخارجيّة.

– البرمة والكسكاس: من الأواني الطّينيّة.

كانت الخضروات ولا تزال تحتلّ مكانة هامّة في غذاء التونسيّين بصفة عامّة وخاصّة منهم الريفيّين والفئات الشّعبيّة. ومن الأطعمة المتداولة إلى اليوم التي تقوم على الخضر نذكر على سبيل المثال مرق الخضر التي يمثّل أوراق السّلق أساسه، والكسكسي بـ«الحارة» والكسكسي بـ«المرّشَانْ» والكسكسي بـ«العُصْبَانْ» والمقرونة «الجارية بالخُضْرَة» و«البّرودو» والأرز «الجربي» وغيرها. وتُعدّ الأطعمة التي تقوم على الخضر والأعشاب بصفة عامّة من المميّزات الغذائيّة لشعوب بلاد المغرب وشعوب المتوسّط بصفة عامّة[51]. وهي بذلك تمثّل جزءا من هويّة هذه الشّعوب، وما التشبّث بها إلاّ تّشبّث بالانتماء إلى شعوب هذه المنطقة.

إنّ الأطعمة التي تعتمد على الأعشاب التي تؤكل طازجة، والتي تُحوّل من النّيء إلى المطبوخ عن طريق الشّيّ على النّار بدون واسطة، أي بدون أواني طبخ تفصل بين النّار والطّعام، تُصنّف في خانة الطّبيعة، لأنّ الآنية أداة ثقافيّة[52]، وغيابها يعني غياب الثّقافة. أمّا الأطعمة التي تقوم على الأعشاب التي تنضج سلقا أو عن طريق البخار فهي في حاجة إلى وساطة الماء والأواني بين الطّعام والنّار، وهو ما يجعل هذا الصّنف من الطّبخ داخل منظومة الثّقافة[53].

وبالرّغم من أنّ الاغتذاء بالنّباتات البريّة يمثّل عودة إلى نمط الغذاء البدائي[54] وخاصّة منها الأعشاب التي كانت تؤكل طازجة، فإنّه يجنّب المجاعة للكثيرين.

2 ـ 3 ـ اللّحوم والحليب:

– اللّحوم:

يتمّ تحويل اللّحوم من نيء إلى مطهوّ بطرق مختلفة منها السّلق والشّيّ والصّلي والبخار. ويختلف استهلاكها حسب الوضعيّة الماديّة للأفراد، فالعائلات الميسورة تستهلك اللّحوم باستمرار، وعادة ما تقوم بنحر عدد من الضّأن أو الماعز قصد استهلاك جزء من لحمها طازجا وتحويل الجزء الهامّ منها إلى قديد. أمّا الفقراء وهم الأغلبية فإنّهم لا يستهلكون اللّحم إلا نادرا، مرّة في الشّهر أو في الشّهرين. لكنّهم يجدون تعويضا في المناسبات المتمثّلة في الأفراح والأعياد. وثمّة من الفقراء من لا يستهلك اللّحم إلا في مثل هذه المناسبات[55]. وحتّى في الأعياد المعروفة باستهلاك اللّحم مثل عيد الاضحى لم يكن بإمكان أغلب العائلات الفقيرة من الهمامة ذبح أضحية بمفردهم، وكانت كلّ مجموعة من العائلات مجبرة على الاشتراك في أضحية وتقسيمها حصصا، وفي هذا الإطار تحدّث المعمّر الفرنسي ريتشارد سيبيوت.(R) SEBILLOTTE في مذكراته المتعلّقة ببلاد المكناسي عن اشتراك العمال الذين يشتغلون في ضيعته في أضحية (شاة) اشتروها من عنده[56].

ويعتبر تناول اللّحم من مظاهر الترف لذلك قد يتباهى به البعض، ومن النّوادر المتداولة أنّ البعض يلتجئ قبل

خروجه من بيته للالتقاء بالآخرين وخاصّة عند انعقاد الميعاد إلى مسح قطعة من الشّحم على شواربه ويترك أثرها واضحا ليراه الآخرون ويذهب في اعتقادهم أنّه من الذين يستهلكون اللّحم باستمرار في غذائهم اليومي.

ونظرا لعدم قدرة العائلات الفقيرة على توفير اللّحم التجأت بعض النّسوة إلى قلي الشّحم في «البُرْمة»[57] قبل الشروع في استعمالها لكي يمتصّه قاعها وجوانبها وتبقى نكهة طعمه ملازمة لمختلف الأطعمة التي تُطبخ فيها فيما بعد[58].

وكان اللّحم يُستهلك مسلوقا بالأساس أمّا حاليّا فيستهلك مشويّا أو مصليّا أو ناضجا بواسطة البخار، ويبدو أنّ هذا التّحوّل في أصناف الطّبخ لا يهمّ فقط قبيلة الهمامة والبلاد التونسيّة وإنّما هو تحوّل عام يشمل مختلف الشّعوب، فالفيلسوف الإغريقي أرسطو ARISTOTE يعتبر أنّ المسلوق أرقى من أصناف الطّبخ الأخرى على غرار المصليّ Le rôti أو المشويّ Le grillé، لأنّ السّلق يؤدّي إلى الإنضاج التّام للّحوم أمّا الصّلي فإنّه يُبقي أجزاء من اللّحم نيئة[59]. مع العلم وأنّ المشويّ هو أسلوب في الطّهي يقترب كثيرا من الطّبيعة لأنّه يستوجب أقلّ ما يمكن من مسافة بين اللّحم والنّار، أمّا المصليّ فهو يستوجب مسافة تفصل النّار عن اللّحم أي يفترض واسطة بين النار واللّحم تتمثّل في الهواء، وفي مثلّث الطّبخ لكلود ليفي ستروس (K.) LÉVI- STRAUSS يتوسّط المصليّ المسافة بين المشويّ والمدخّن[60] Le fumé.

ويذهب كلّ من ديدرو (D.) DIDEROT ودالمبار (J. L.) D'ALEMBERT في الموسوعة أنّ المسلوق ألذّ من أصناف الأطعمة الأخرى وأكثرها قيمة غذائيّة[61]. وتؤكّد هذه الإشارات أنّه في السّابق كانت توجد تراتبيّة في أصناف الطّبخ يحتلّ السّلق فيها مكانة الصّدارة. وهو ما يجعله طبخا مميّزا للأرستقراطيّة أي النّخبة، ومرتبطا بحياة التّمدّن والتّحضّر. أمّا الصّلي أو الشّيّ فهو طبيخ مميّز للفئات الشّعبيّة أي العامّة[62]، ومرتبط بالتّنقّل وعدم الاستقرار خاصّة وأنّه ليس في حاجة إلى أواني تكون واسطة بين الطّعام والنّار. إلاّ أنّ هذا التراتب عرف تحوّلات هامّة أدّت إلى تراجع مكانة المسلوق من الموائد الفاخرة وتمّ تعويضه بالمصليّ والمشويّ[63]. وأصبح الصّلي والشّيّ علامة التّطوّر والرّقيّ، وهو ما يجعلهما أكلات الاحتفالات والمناسبات بامتياز. وفي هذا الإطار يرمز اليوم لحم الشّواء في أيّام عيد الاضحى بالنسبة للفقراء إلى نوع من الارتقاء الاجتماعي[64]، ويرون فيه تعويضا عن الحرمان الذي يعيشونه في أغلب فترات السّنة.

- الحليب:

إلى جانب استهلاكه طازجا يُستهلك الحليب كذلك مطبوخا، فبالإمكان أن يُسقّى الكسكسي أو الملثوث أو «المحمّصة» أو الأرز بالحليب فقط بعد تسخينه إلى درجة الغليان. كما يمكن إضافة الحليب إلى مكوّنات مرق الكسكسي والملثوث و«الرّغيدة» و«الدّشيشة» وأغلبها أكلات يتمّ تناولها في وجبة العشاء. ومن مشتقّات الحليب التي يتمّ الحصول عليها عن طريق الطّبخ وتحديدا عن طريق التّسخين إلى درجة الغليان نذكر السّمن «الدّهان» و«الكَليلة» واللّبأ. فالسّمن يتمّ الحصول عليه بعد تسخين الزّبدة إلى درجة الغليان ثمّ تصفيتها بعد أن تبرد قليلا، وبالإمكان خزنها لمدّة طويلة. ويعتمد العديد من الهمامة على السّمن في مختلف الأطعمة. وللحصول على «الكَليلة» يتمّ تغلية اللّبن إلى أن يتحول إلى «مِيصْ» وهي كمّيات المياه التي يحتويها اللّبن والتي تبقى طافية في الأعلى عندما تترسّب المواد الدّسمة التي تكوّن «الكَليلة»، وعادة ما يكون لونها مائلا إلى الصُّفرة، ويمكن تجفيفها والاحتفاظ بها لعدّة أشهر. وللحصول على اللّبأ يتم تحويل حليب الشّاة أو العنزة حديثة العهد بالولادة وتحديدا خلال الثّلاثة أيام الأولى، وذلك بتسخينه على نار هادئة[65].

ويعود حضور الحليب الطّازج ومشتقّاته التي يتمّ الحصول عليها بطرق طبيعيّة أو ثقافيّة - عن طريق الطّبخ- في أغلب أصناف الأطعمة سواء كانت ذات المذاق الحلو أو المالح أو الحارّ إلى كونه الغذاء الأوّل الذي يحتوي كلّ الأغذية الأخرى[66]. ويرمز إلى الغذاء الوحيد الذي يحتاجه الإنسان والحيوان خلال المرحلة الأولى من حياته، ولذلك فهو غذاء متكامل يحتوي على البروتينات والدّهنيّات والسّكّريّات الفيتامينات وغيرها.

2 - 4 - الأغذية الحيوانية الملتقطة:

تمثّل الحيوانات الملتقطة جزءا من أغذية الهمامة الفقراء خلال سنوات الخصب وخاصّة في سنوات الجدب. وتشمل عدّة حيوانات منها الجراد والسّلحفاة "الفكرون" والحلزون "الببّوشْ"[67].

- **الجراد:** يعتبر الجراد من أهمّ الحيوانات الملتقطة إلاّ أنّه لا يتوفّر دائما وإنّما فقط في بعض السّنوات. وهو من الأغذية التي تحتوي على نسبة هامّة من البروتيين إلى جانب الدهون والفيتامينات. وهو من الأغذية التي كان سكّان شمال إفريقيا يأكلونها منذ القديم، حيث ذكر المؤرّخ الإغريقي هيرودوت HÉRODOTE في كتابه التّواريخ منذ القرن الخامس قبل الميلاد أنّ اللّوبيّين وتحديدا النازامون NASAMONES كانوا يصطادون «الجراد الذي يجفّفونه تحت أشعّة الشّمس، ثمّ يطحنونه حتّى يصبح دقيقا ويتناولونه ممزوجا بالحليب»[68]. وتجدر الإشارة إلى أنّ استهلاك الجراد لم يكن حكرا فقط على شمال إفريقيا، وإنّما كان منتشرا في العديد من المناطق الأخرى على غرار الهلال الخصيب وشبه الجزيرة العربيّة[69]. وتوجد العديد من الإشارات الأخرى التي تثبت تواصل استهلاك الجراد خلال الفترات التّاريخيّة اللّاحقة[70] من قبل سكّان البلاد التّونسيّة وبلاد المغرب بصفة عامّة. أمّا عن طرق طبخ الجراد واستهلاكه فهي متعدّدة ومن أكثرها انتشارا سلقه وتجفيفه وسحقه وهي الطّريقة التي ذكرها هيرودوت، والحسن الوزّان، وهي نفسها الطّريقة المعتمدة من قبل العرب في شبه الجزيرة العربيّة[71]. ويُستهلك الجراد كذلك مطبوخا وهي طريقة أخرى ذكرها الحسن الوزّان، ومقليّا في الزّيت ومضاف إليه القليل من الملح وهي طريقة ذكرها ديفونتان DESFONTAINES (L.R.)، وقد ذكر الجاحظ في كتاباته أنّ الجراد يؤكل كذلك» حارا وباردا ومشويّا ومطبوخا ومنظوما في خيط ومجعولا في الخلّة»[72]. ومن الجدير بالذّكر أنّ القيمة الغذائيّة للجراد ترتفع بعد تجفيفه حيث تصبح نسبة البروتيين حوالي 75 ٪ ونسبة الدّهون في حدود[73] 20 ٪.

ويُميّز الهمامة بين صنفين من الجراد، «الدّيمومي» و«السّريحي» والمفضّل عن غيره هو «الدّيمُومي» لاحتوائه على مخزون من الشّحم والبيض. ومن الأغاني المتداولة والمتعلّقة بالجراد:

الجّرادة السّريحيّة والدّيمُومي إنادي

الشّحمْ كدّى عليّا وأنا بقيتْ إنّادي.

أي أنّ الجرادة «الديموميّة» لم تتمكّن من الهروب واللّحاق بالجرادة «السّريحيّة» نظرا لثقل وزنها بسبب كثرة شحمها وبيضها.

أمّا الطريقة التي يعتمدها الهمامة في طبخ الجراد فتقتضي سلقه في الماء والملح، وغالبا ما يتمّ في «نحاسة». وعندما يبدأ الماء في الغليان تصبّ النسوة الجراد من الغرائر والأكياس في «النحاسة» وأثناء عمليّة إفراغه تردّد النّسوة «حَلالِكْ مَلالِكْ سكّينِكْ في نارِكْ» وهي بمثابة البسملة بحكم أنّ الجراد لا يذبح. خاصّة وأنّ أكله بدون ذبح حلال شرعا عملا بقول الرّسول صلّى الله عليه وسلّم: «أُحِلّتْ لنا ميتتان ودمان؛ فأمّا الميتتان فالحوت والجراد، وأمّا الدّمان فالكبد والطحال» (رواه ابن ماجه والحاكم عن ابن عمر رضي الله عنهما) وبعد أن ينضج يعرض للشّمس حتى يجفّ ثم تقوم النسوة بإزالة أرجله وأجنحته ورؤوسه، ويمكن أن يتناول مجفّفا كما هو، أو بعد تحميصه، أو قليه مع قليل من الزيت، ويمثّل طعاما لذيذا خاصة إذا كان من صنف الجراد «الديمومي»[74]. وتجدر الإشارة إلى أنّ أغلب الهمامة يأكلون الجراد ويحبّذونه حتّى الميسورون منهم[75].

وبما أنّ الجراد غالبا ما يكون وجوده مقترنا بسنوات الجدب فإنّه يمثّل وجبة غذائيّة كاملة، وتعتبر العائلات الفقيرة الجراد هبة من السّماء[76].

- **الحلزون "البَوشْ"**: هو حيوان رخوي يعيش في صدفة ويتغذّى بالنّباتات وليس به دم. ويتم التقاطه في الغالب من قبل الأطفال والنّساء. ويحبّذ الحلزون الذي يتمّ التقاطه في فصل الخريف وخاصّة في فصل الصّيف من تحت الأحجار لأنّه يكون في سبات وعندها يكون صائما عن الأكل وبالتالي نظيفا. أمّا خلال الرّبيع والشّتاء فيتمّ التقاطه من فوق الأعشاب ويكون متّسخا بالأتربة وفضلاته وفي هذه الحالة جرت العادة أن يُترك الحلزون لمدّة يومين أو ثلاثة ليُخرج أوساخه[77]. وقبل سلقه في "النّحاسة" يتمّ غسله جيّدا بالماء، وأثناء وضعه في الماء السّاخن الذي تحويه "النّحاسة" تردّد المرأة التي تتولّى طبخه "بسم اللّه واللّه أكبرْ، سكّينكْ في نارِكْ قدّرْ عليكْ رحْمَانكْ"[78]. ويضاف إليه القليل من الملح وأحيانا مسحوق نبتة الجداري الذي يغير لونه ويجعله

أكثر يبسا، وعند تناوله يتمّ إخراجه بواسطة إبرة أو "مَخْيطْ» وهي إبرة كبيرة الحجم. ولا يعتمد عليه الهمامة في إعداد بعض الأصناف من المرق كما في مناطق أخرى من البلاد التونسيّة[79]. لا يعتبر تناول الحلزون أمرا غريبا في البلاد التونسيّة بل هو من الأطعمة التي تمثّل جزءا من الهويّة الثّقافيّة لسكّانها، إذا علمنا أنّ الحلزون مثّل أساس غذاء الإنسان القبصي فيما قبل التاريخ.

- **السّلحفاة «الفكرون»:** لئن كان البعض يستعملونه فقط دواء لبعض الأمراض فإنّ البعض الآخر يأكلونه. لذلك كانوا يلتقطونه. وبعد التقاطه يوضع بالقرب من النّار ليجبر على إخراج رأسه من قوقعته ليتمّ ذبحه. مع العلم وأنّ ذبحه صعب ففي كثير من الأحيان لا يتمّ ذبحه بشكل جيّد وبعد ذبحه يوضع في النار حتى تحترق قشرته لتسهيل تكسيرها بعد إخراجه من النار بواسطة حجر، وعادة ما يتمّ الاحتفاظ بفخذيه وكتفيه وكبده ويطبخ في مرق الكسكسي أو الملثوث[80].

لا يهتمّ الهمامة كثيرا بالحلزون والسّلحفاة في سنوات الخصب. أمّا في سنوات الجدب فتصبح وجبات غذائيّة كاملة.

خاتمة:

إنّ غذاء الفقراء من الهمامة خلال النّصف الأوّل من القرن العشرين، وخاصّة في سنوات الجدب يبدو رتيبا وبدائيّا وأكثر التصاقا بالطّبيعة، أي أنّه كان خاضعا لها ولتقلّباتها. وفيما يتعلّق بالفوارق بين الأطعمة بين الفقراء والميسورين فهي في الغالب لا تختلف في تسميّاتها ولكنّها تختلف من حيث الموادّ المتكوّنة منها. وتبدو هذه الفوارق أكثر بروزا في سنوات الجدب مقارنة بسنوات الخصب.

ويمثّل الغذاء جزءا أساسيّا من ثقافة كلّ مجتمع وهو في علاقة بنوعيّة الموارد الطّبيعيّة المتوفّرة، وبطبيعة التّغيّرات التي تنشأ بسبب التّأثيرات الخارجيّة التي يمكن أن تعصف بالخصوصيّات المحليّة. وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى أنّ التّحوّلات الاقتصادية والاجتماعيّة الهامّة التي عرفتها البلاد التونسيّة والعالم ككلّ وخاصّة منها صناعة وتحويل المنتوجات الفلاحيّة وترويجها في مختلف أنحاء البلاد، وإمكانيّة استيرادها من الخارج قد قلّصت كثيرا من الخصوصيّات الغذائيّة المحليّة وساهمت في توحيد الطبيخ، وأصبح من الممكن إعداد أيّ طبيخ في أيّ فصل. وهو ما يؤكّد أنّ تاريخ الغذاء ليس ساكنا وإنّما يمثّل جزءا ممّا يسمّيه فرنان برودال (F.) BRAUDEL بـ «الحضارة المادّيّة».

وتكمن أهمّيّة الغذاء في علاقته بما هو اجتماعيّ وثّقافيّ. فالجوانب الاجتماعيّة تبرز في دور الأكل الجماعيّ في حصول الصّداقة وتوطيد أواصرها بين الناس لتشاركهم في تناول «الماء والملح»، وانعقاد الصلح بين المتنازعين. وبه تتمّ الضّيافة والأفراح والولائم والمآتم[81]. وتبرز الجوانب الثّقافية في الآداب والعادات والتقاليد والطّقوس والممارسات المرتبطة بالغذاء، وفي كثرة الأمثال الشّعبيّة التي قيلت في شأنه والقصص التي حيكت حوله.

ملحق عدد1: مدوّنة الأغذية الواردة في المقال[82]

– **الأرز الجربي:** أرز ينضج في الكسكاس أي عن طريق البخار بعد خلطه بالسّلق و" المعْدْنوسْ" البقدونس والسّبناخ وأغصان البسباس وخاصّة البسباس العربي والبصل ومعجون الطّماطم والزّيت ومختلف الأفاوية واللحم. وهو أكلة أصلها من جزيرة جربة بجنوب شرق البلاد التّونسيّة كما يوحي بذلك اسمها.

– **البازين :** يشبه إلى حد كبير العصيدة. إلاّ أنّ طريقة إعداده تختلف عنها، إذ يتم عجن الدّقيق سواء كان من القمح أو خاصة من الشعير ويمكن أن يكون بازينا "فطيرا" أو "مخمّرا" ثم يسلق في الماء. وبعد أن ينضج يوضع في إناء ويمرق بالسّمن، أو بالزبدة، أو بالزّيت ومربّى الهندي، أو بالحساء وهو الأكثر تداولا. وفي هذه الحالة يكون البازين مسلوقا في شكل كريّات من العجينة منفصلة عن بعضها البعض في حجم ملء الكفّ. وتسمّى الواحدة منها بـ"الفلْسة". وبما أنّ الحساء كان مرتبطا كثيرا بالبازين "فْلِسْ" فكانوا غالبا ما يسلقون البازين "فْطيرْ" ويخمّرون الحساء، ويعرف عندها بـ"الحساء القارصْ بالفْلسْ".

– **البْرودو:** هو حساء يتكوّن مختلف الخضر مثل السّلق والسّبناخ والجزر واللّفت والبطاطا والطّماطم

والبقدونس "المعدنوس" والبصل وغيرها واللّحم وأحيانا القليل من الدّشيشة وهو من الأطعمة التي تقدّم للمرضى وللمرأة بعد ولادتها.

- **البْسِيسَة:** وتسمّى كذلك "الزّميّتة": وهي من الأطعمة التي تتطلّب تحميصا أو قلي الحبوب سواء كانت قمحا أو شعيرا في "الطّاجين" وتسمّى "ڤليّة"، والغالب على بسيسة الفقراء أنّها من دقيق الشّعير. وتؤكل في شكل "بسيسة" أي مخلوطة فقط بالزيت، أو بالسّمن أو بالزبدة ومربّى الهندي أو تشرب في شكل سائل "روينة" بعد حلّها في الماء أو الحليب أو اللّبن. وهي من الأغذية التي تعود إلى ما قبل التاريخ.
- **البكْبوكَة:** هي طعام يتكوّن من أصناف مختلفة من الأعشاب البريّة التي يتمّ سلقها في الماء والملح، وأحيانا يضاف لها ذرّات من دقيق الشّعير أو القليل من الحليب.
- **الحساء القارص بالفْلِسْ:** بعد أن ينضج الحساء القارص، يسكب الحساء في القصعة التي تحتوي مجموعة "الفلس" التي يتكوّن منها البازين ويسمّى عندها "حساء بالفْلس" وعادة ما يكون نصيب كل فرد من العائلة "فلسة" واحدة. وبالامكان سلق "فلس" البازين في الحساء، ويعتبر "الحساء بالفْلِسْ" من المأكولات الشهيّة والمفضّلة، خاصة وأنّ الكثير من الذين شملتهم الاستمارة يتحسّرون على عدم تواصل مثل هذه المأكولات، حتى وإن كانت تذكّرهم بأيّام لا يرغب أغلبهم في تذكّرها.
- **الحساء القارصْ:** هو حساء مخمّر. ويعدّ في الغالب من دقيق الشّعير الذي يوضع في جرة تحتوي ماء. يتم تحريكها مليّا، ثمّ تترك جانبا لمدة يومين أو ثلاثة حتى تتخمّر ذاتيا، وبعدها يتمّ إنضاجه في القدر بعد إضافة القليل من الملح والزيت والأفاويه وخاصّة منها الفلفل الحريف.
- **الحساء:** هو غذاء يتكوّن من القليل من دقيق القمح أو الشّعير الذي يتمّ سلقه في الماء الذي يحتوي القليل من الزّيت والملح وبعض الأفاوية وخاصّة منها الفلفل الحريف. ويختلف عن الحساء القارص في كونه غير مخمّر.
- **الدْشيشة:** هي حساء يعدّ من دشيشة القمح وخاصّة من الشّعير، ولا يتطلّب إنضاجها وقتا طويلا، وتسمّى في مناطق أخرى من البلاد التّونسيّة بـ "التّشيشْ"، وتُعرف في لغتنا المتداولة "شُربة شعير" إن كانت من الشّعير و"شربة قمح" إن كانت من القمح.
- **الرْغيدة:** هي كسكسي من القمح الصّلب أو ملثوث ينضج في مرحلة أولى بالبخار، ثم يسلق في مرحلة ثانية ولمدة قصيرة في قدر يحتوي حليبا، وقليلا من الملح، و«الكرّاث»، و«اليازول» وبعض التوابل إن توفّرت.

الرّوينة: هي بسيسة يتمّ حلّها في الماء أو الحليب أو اللّبن، وتكوّن بذلك غذاء سائلا.

- **العصيدة أو العيشْ:** هي دقيق قمح أو شعير مسلوق في الماء وبمفعول التّحريك المتواصل تختلط حبّات الدّقيق ببعضها، وبعد أن يسلق يُجفّف. وبعد أن ينضج يمرق بالزّبدة أو السّمن أو الزيت، أو بمربّى الهندي، أو بالمرق المتكوّن من بعض الخضر التي كانت نادرة الوجود حتى منتصف القرن العشرين.

القليّة: وهي حبوب شعير أو قمح محمّصة في "الطّاجين" وعادة ما يعتمدها الفقراء في غذائهم، وهي من الأغذية التي تعود إلى ما قبل التّاريخ.

- **كسرة الرّغدة:** كسرة تعجن من طحين الشّعير الدقيق، وتشوى، وعادة تأكلها النّسوة والأطفال. وتنضج مختلف أصناف شيّا في "الطّاجين" ويسمّى كذلك "الغنّاي" وهو وعاء من الطين يمثّل الواسطة بين الكسرة والنّار.
- **كسرة الشعير:** وهي كسرة تُعدّ من "دشيشة" الشّعير الرقيقة تعجن ثم تشوى بنفس طّريقة كسرة القمح.
- **الكسكسي:** وهو من أكثر الأكلات انتشارا وتجذّرا، ويميّز كامل بلاد المغرب من المغرب الأقصى غربا إلى طرابلس شرقا، لذلك يسمّى بالمغربية 3 في بلدان الشرق العربي، ويعود إلى فترات تاريخيّة قديمة، وربّما يكون أصله بربريا. وتُنضج حبّات الكسكسي في الكسكاس الذي يوضع فوق القدر. أمّا مرقه فينضج سلقا في القدر، وتختلف مكوّناته من فئة إلى أخرى وفقا لإمكاناتها الماديّة. ويتميّز كسكسي الفقراء بعدم احتواء مرقه على اللّحم والخضر والبقول والأفاوية المختلفة، واقتصاره على الأعشاب البريّة، أو فقط على بعض الأفاوية مثل الكراث أو البصل وقليل من الفلفل

الأحمر المجفف وشيئا من الشحم إن توفّر ، كما يمكن أن يُسقّى فقط بالحليب المغلّى أو باللّبن إن كان متوفّرا.

وفي سنوات الجفاف يلتجئ الهمامة وكلّ الفقراء التّونسيين إلى أصناف أخرى من النّباتات التي يصنعون منها الكسكسي مثل التّلاّغودة التي يُجمع أغلب المستجوبين على أنّ طعمها كريه جدّا.

- **الكسكسي بالعُصبان:** هو كسكسي يحتوي مرقه على العصبان وهو قطعة من "كِرْشة" الضّأن أو المعز يتمّ خياطتها بالإبرة والخيط وتُملأ بخليط من البقدونس "المعْدنُوس" والسّلق بعد قصّه، وقِطع صغيرة من الدّوّارة و"الأفّادْ لحْمر" الذي يتكوّن من الكبد والقلب، إلى جانب معجون الطّماطم والزّيت ومختلف الأفاوية وثمّة من يضيف لها القليل من الدشيشة سواء كانت من الشّعير أو من القمح، وتسلق في مرق الكسكسي.
- **الكسكسي بالمِرْشَانْ:** كسكسي يتكوّن مرقه من خضر ورقيّة تسمّى المِرشانْ وهي أوراق نبتة اللّفت في مرحلة نموّها الأولى قبل أن تكبر حبّات "رؤوس" اللّفت، ويمكن أن يحتوي هذا المرق على اللّحم.
- **المحمّصة:** هي حبّات كسكسي معدّ سلفا ومجفّف للشّمس تسلق في المرق، وأحيانا كثيرة تسلق في الماء والملح فقط، وبعد أن تنضج يضاف إليها "الدّهانْ" السّمن، وتسمّى عندها "محمّصة بالدّهانْ" أو الحليب المغلّى وتسمّى محمصة بالحليب.
- **المقرونة «الجارية بالخضرة»:** مقرونة تُسلق في الكثير من الماء الذي يحتوي على العديد من أصناف الخضر مثل السّلق والسّبناخ والجزر واللّفت والبطاطا والبصل والطّماطم والفلفل إلى جانب العديد من البقول مثل الحمص والفول، ويمكن أن تحتوي على اللّحم، وتكون طعاما سائلا.
- **الملثوث:** يسمّى كذلك "بودّشيشْ" ينضج في الكسكاس بواسطة البخار، لكنّ طريقة طبخه تختلف بعض الشيء عن الكسكسي، لأنّه لا يتطلّب "كسكسة" وإنما يتكوّن من دشيشة الشّعير. أمّا مرقه فينضج سلقا ولا يختلف في شيء عن مرق الكسكسي.

ملحق عدد 2
الأسماء العلميّة لبعض النّباتات البريّة

الأسماء المحليّة	الأسماء العلميّة
أُبّي مسعود	Chysanthemum coronarium
بزّول نعجة	Emex spinosus
البسان	Sinapis pubescens
البسباس البرّي	Foeniculum vulgare
بُكْ	Onopordon arabicum
التّازيا	Asphodelus tenuifolius
التّالمة	Scrsonera laciniata
التّفاف	Sonchus oleraceus
التّلاّغودة	Bunium incrassatum
الحارّة	Diplotaxis harra
الحميّضة	Rumex crispus
الخُبّيزة	Malva sylvestris Malva parviflora
الخدّة	Sonchus arvensis
الخرشف	Cynara cardunculus
القُرّيصة	Rumex tingitanus
القطف	Atriplex halimum
القيز	Scrsonera ondulata
الكرّاث	Allium roseum
كْرع دجاجة	Anacyclus clavatus
اليازول	Muscari comosum

المراجع :

* يشمل برّ الهمامة بالبلاد التّونسيّة كامل «وطن» قفصة بما في ذلك توزر و«وطن» الوديان، ويحدّه من الجنوب سلسلة جبلية قليلة الارتفاع تفصله عن نفزاوة وأولاد يعقوب وبني يزيد، ومن الشّمال الغربي كلّ من «وطن» الفراشيش وماجر، ومن الشّمال الشرقي «وطن» جلاص ومن الشّرق أراضي عروش المهاذبة ونفّات ومن الغرب أراضي أولاد سيدي عبيد، وأراضي أولاد سيدي تليل.

وينتمي الهمامة حسب رأي أغلب الباحثين إلى القبائل الهلاليّة التي قدمت إلى إفريقيّة خلال القرن الحادي عشر للميلاد، ويبدو أنّهم واصلوا طريقهم نحو الغرب ثم رجعوا ليستقرّوا بإفريقيّة في أواخر القرن السّادس عشر بعد ما أصبحت إيالة عثمانيّة. وتنقسم قبيلة الهمامة إلى عدّة عروش وهي: أولاد عزيز وأولاد معمّر وأولاد رضوان وأولاد سلامة. ولكلّ منها روايته لتفسير أصل القبيلة وهي مختلفة عن بعضها.

1 - LÉVI- STRAUSS (K.), L'origine des manières de table, Librairie Plon, Paris, 1968, p. 390-411.

2 - يعتبر كلّ من الأنتروبولوجيين بواس BOAS ومالينوفسكي MALINOVSKI من مؤسّسي المنهج الذي يقوم على العمل الحقلي.

3 - مقابلة مع محمّد جليّلة بن علي غابري، 86 سنة، المكناسي في 03-10-2004.

4 - مقابلة مع ابراهيم بن سالم الجلالي، 80 سنة، الهيشرية في 03-11-2004.

5 - AUBAILE- SALLENAVE (F.), « La méditerranée… une cuisine? Des cuisines », in Qantara, magazine des cultures arabe et méditerranéenne, publication de l'Institut du Monde Arabe. Paris, n° 36, été 2000, p.33.

6 - Ibid, Idem..

غالبا ما يضاف إلى الخضروات وأوراق الأعشاب القليل من الملح والزّيت والخلّ، وجرت العادة أن تكون مصاحبة للأطباق الرّئيسيّة وتُؤكل في بداية الطّعام.

7 - BOUQUET (J.), « Contribution a l'étude de l'alimentation, aliments végétaux d'appoint », in Archives de l'Institut Pasteur de Tunis, t. XXVII, 1938, p. 72.

8 - الدبابي الميساوي (سهام) : « الطبخ التونسي »، في ظواهر حضارية من تونس في القرن العشرين، إشراف عبد المجيد الشرفي، منشورات كلية الآداب منوبة 1996، ص.28 - 29.

9 - نفس المرجع، ص. 29.

10 - FRAZER (J. G.), Le rameau d'or. Col. Bouquins, Paris, 1983, I – IV.

11 - براهمي (عبد الكريم)، الغذاء واللباس في برّ الهمامة، الهيشريّة والمكناسي نموذجا، دراسة لإنشاء جناح إتنولوجي لمشروع متحف بسيدي بوزيد، شهادة ماجستير، جامعة منوبة، كليّة الآداب، 2005-2006. ص. 41.

12 - ببرم الخامس (محمد) : صفوة الاعتبار بمستودع الأمصار والأقطار، المجلد الثاني المجمع التّونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة 1999، شركة أوربيس للطباعة، ص.338.

13 - التليلي (مصطفى) : منطقة قفصة والهمامة في عهد محمد الصادق باي 1859 - 1882، دار صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2004. ص. 98.

14 - مقابلة مع لزهر بن علي ونّاس ساكري، 76 سنة، الجبّاس، في 19 - 10 - 2004.

15 - كلّ أسماء الأطعمة الواردة في المقال يوجد تعريف لها في الملحق عدد 1 ومرتّبة ترتيبا هجائيّا.

16 - النّحاسة: قدر من معدن النّحاس، ذو شكل مخروطيّ، توجد في أحجام مختلفة، ويتجاوز قطر قاعدتها قطر فتحتها العليا وتحتوي على عروتين عموديتين ومتناظرتين في أعلى جانبيها. وفيها تسلق بعض الأطعمة مثل العصيدة والأعشاب البريّة والجراد والحلزون ويلتجأ إليها أثناء المناسبات والأفراح لإنضاج الكسكسي. وعادة لا يملكها إلاّ الميسورون ويمكن استعارتها من طرف الجيران عند الحاجة.

17 - «الغنّاي»: وعاء طيني يستعمل لشي الكسرة وإنضاجها ويسمى كذلك «الطّاجين».

18- مقابلة مع لطيفة بنت أحمد بن مليك بوعزيزي، 94 سنة، الهيشرية في 21- 10-2004.

19 - مقابلة مع أحمد بن محمّد المكركب ساكري، 70 سنة، و مباركة بنت فرح نصري، 65 سنة، وحدة النصر في 06-10-2004.

20 - LÉVI- STRAUSS (K.), L'origine…, op. cit., p. 400- 410.

21 - ينعت ابن خلدون مختلف أصناف الحبوب في بلدان المغرب بـ « الأقوات»، ومنها الحنطة والشّعير والباقلاّ والجلبّان وغيرها… ، ابن خلدون (عبد الرّحمان)، المقدّمة، الدّار التّونسيّة للنّشر،1993، ص. 438.

22 - SPANO GIAMMELLARO (A.), «Les phéniciens et les Carthaginois », in Histoire de l'Alimentation, Paris, 1996, p. 93.

23 - كان القمح في السّابق من سمات اليسر الغذائي أمّا في الوقت الرّاهن فهو ليس كذلك ولا علاقة له بذلك، وهذا راجع إلى التّحوّلات الهامّة التي عرفها نمط الغذاء ونمط العيش بصفة عامّة في البلاد التونسيّة وفي كامل أنحاء العالم تحت تأثير العولمة الثّقافيّة والاقتصاديّة. وأصبح الناس يشترون يوميّا حاجاتهم الغذائيّة جاهزة أو نصف جاهزة من المحلاّت التّجاريّة، وهي منتجات استهلاكيّة أصبحت متوفّرة في كلّ الأوقات.

24 - BURNET (E.) et VISCONTINI (CH.), «Le pain et les céréales dans l'alimentation Tunisienne », in Archives de l'Institut Pasteur de Tunis, 1939, p.226.

25 - الوزان (الحسن)، وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطّبعة الثّانية، 1983. ج. 2، ص. 84، 98، 110 - 111؛

PEYSONNEL (J.A.) et DESFONTAINES (L.R.), voyages dans les régences de Tunis et d'Alger publiés par M. Dureau de la Malle. Librairie de Gide, Paris, 1838, t. 1, p.73.

26 - ZUBAIDA (S.), « Le riz et son domaine », in Qantara, magazine des cultures arabe et méditerranéenne, publication de l'Institut du Monde Arabe. Paris, n° 36, été 2000, p. 50.

27 - الرّزقي (محمّد الصّادق)، الأمثال العاميّة التّونسيّة وما جرى مجراها، تحقيق وتعليق الدّكتور محمّد الطّاهر الرّزقي، الطّبعة الثّانية، دار سحر للنّشر، تونس، 2010، ص. 65.

28 - LÉVI- STRAUSS (K.), L'origine…, op. cit., p. 397.

29 - لمزيد من التفاصيل يمكن الرّجوع إلى براهمي (عبد الكريم)، الغذاء واللباس…، مرجع مذكور، ص. 61 - 63.

30 - نجد ذكرا لبعض هذه الأطعمة عند الحسن الوزّان الفاسي والعديد من الرّحّالة الأوروبيين على غرار بايسونال (J.A.) Peyssonnel وديفونتان (P.L.) Desfontaines فالحسن الوزّان مثلا

ذكر أنّه من عادة التّجّار والصّناع وأغلب سكّان المدن تناول البسيسة وهي « دقيق الشّعير الممزوج بقليل من الماء الخاثر كالصّمغ يضاف إليه قليل من الزّيت أو عصير اللّيمون الحامض أو البرتقال» (الوزان (الحسن)، وصف إفريقيا،... مصدر مذكور،ج. 2، ص. 75- 76.)، والبازين وهو طعام يتكوّن من دقيق شعير مسلوق في الماء، (نفس المصدر السّابق،ص.76.) وفي معرض حديثه عن سكّان مدينة المنستير بالسّاحل التّونسي وتحديدا الفقراء منهم ذكر أنّهم «يقتاتون بخبز الشّعير أو... البازين المخلوط بالزّيت» (نفس المصدر السّابق، ص. 84)، وهو نفسه غذاء معظم الصّفاقسيّة النسّاجين والبحّارين والصّيّادين (نفس المصدر السّابق، ص. 87.).

وفي القرن الثّامن عشر ذكر بايسونال Peyssonnel (J.A.) أنّ الغذاء الأساسي للبدو المور في أرياف بلاد المغرب يتكوّن من البسيسة وهي دقيق شعير يتمّ خلطه بالماء وأحيانا بالحليب، ومن العصيدة المتكوّنة من دقيق الشّعير المسلوق في الماء والزّيت PEYSONNEL (J.A.) et DESFONTAINES (L.R.), voyages dans les régences…, op. cit., t. 1, p.73.

31 - لئن يعتبر سكّان جهات أخرى من البلاد التّونسيّة أنّ القطانيا هي «المستورة» أي الذّره، فإنّ أغلب سكّان برّ الهمامة يُميّزون بين القطانيا والذّره، ويعتبرون القطانيا هي «البشْنة».

32 - مقابلة مع محمّد جليّلة بن علي غابري، 86 سنة، المكناسي في 03 - 10-2004.

33 - الدبابي الميساوي (سهام) : «الطبخ...»، مرجع مذكور، ص. 22.

34 - العامري (سنيا)، العادات الغذائية وفنون الحفظ والطبع بجهة بنزرت، شهادة الدّراسات المعمّقة في التراث، جامعة تونس 1، كلية العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة ، ديسمبر 2000. ص. 30.

35 - RODINSON (M.), « GHIDAH » in Encyclopédie de L'Islam, T II, p. 1087 ; VALENSI (L.) : Fellahs Tunisiens : L'économie rurale et la vie des compagnes aux 18ème et 19ème siècles, Mouton, Paris, LAHAYE, 1977, p. 243.

36 - PEYSONNEL (J.A.) et DESFONTAINES (L.R.), voyages dans les régences…, op. cit., t. 1, p.70.

37 - ZUBAIDA (S.), « Le riz… », op. cit., p. 50.

38 - وردت هذه الإشارة في كتاب الأغذية لمحمّد بن إبراهيم الرّندي، عن الخطّابي (محمّد العربي)، الأغذية والأدوية عند مؤلّفي الغرب الإسلامي، دار الغرب الإسلامي، الطّبعة الأولى 1990، ص. 198.

39 - الرّزقي (محمّد الصّادق)، الأمثال العامّيّة ....، مرجع مذكور، ص. 129.

40 - مقابلة مع العائشة بنت لزهر عمامي، 65 سنة، منزل بوزيّان في -05 12-2004.

41 - الماجري (الأزهر)،قبائل ماجر والفراشيش خلال القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر (في جدليّة العلاقة بين المحلّي والمركزي). منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيّات منّونة، الطّبعة الثّانية 2007. ص. 97.

42 - وهو ما يؤكّده مقطع من أغنية شعبيّة نسائيّة وردت في كتاب أغاني النساء في برّ الهمامة، لكلّ من نعيمة غانمي وأحمد الخصخوصي، تونس 2010 . بالصّفحة 168:

يا لا لا يا قولوا يْجينا يِجيبْ الوادْ ويِتْسلْهبْ

مُقْرونو بالفضّة يِلْهبْ

يا لا لا يا مشّي بلادي بلادي سقدال وْقمّودة

وهاذي بْلاد التّلاّغودة

يا لا لا طْحْتْ مْريضة ما بيّا راسي لا كِرْشي

ما بيّا كان فُرْقَة عَرْشي

ويشير هذا المقطع في الأصل إلى رفض ظاهرة الزّواج برجل من خارج العرش الذي تنتمي إليه البنت. والمقصود ببلاد التّلاّغودة هو الشّمال الغربي وتحديدا جهة الكاف بشمال غرب البلاد التّونسيّة.

43 - ذكر الحسن الوزّان في بداية القرن السّادس عشر أنّ الترفاس "غذاء لطيف جدّا" وأنّه بالإمكان شيّه على الجمر ثمّ طبخه في المرق، كما أنّ الأعراب كانوا يسلقونه في الماء أو في اللّبن، الوزان (الحسن)، وصف إفريقيا،... مصدر مذكور،ج. 2 ، ص. 282.

44 - LÉVI- STRAUSS (K.), L'origine…, op. cit., p.397.

45 - LOUIS (A.), Nomades d'hier et d'aujourd'hui dans le sud Tunisien, édi. Sud. Aix-en-Provence, 1979. p. 133.

46 - الدبابي الميساوي (سهام)، « الطبخ... «، مرجع مذكور، ص. 38.

47 - FARB (p.) et ARMELAGOS (G.), Anthropologie des coutumes alimentaires. Denoël, Paris, 1955, p. 198199-.

48 - ذكر لويس أندري LOUIS (A.) أنّ بعض العائلات الفقيرة بالجنوب التونسي قد تكتفي في بعض سنوات الجدب بتناول الأعشاب البريّة المسلوقة في الماء طيلة الخريف والشّتاء،LOUIS (A.)، Nomades d'hier…، op. cit.، p. 134

49 - أجمع كلّ الذين أجريت معهم مقابلات في إطار بحث ميداني يتعلّق بالغذاء في برّ الهمامة على كونها من أتعس أنواع الأغذية.

50 - BOUQUET (J.), « Contribution… », op. cit., p. 66 - 77.

51 - GOBERT (E.G.), Usages et rites alimentaires des Tunisiens ; leur aspect domestique, physique et social, Tunis 1940. p. 192.

52 - LÉVI- STRAUSS (K.), L'origine…, op. cit., p.397.

53 - Ibid., Idem.

54 - GOBERT (E.G.), Usages et rites …, op. cit., p. 225.

55 - مقابلة مع محمّد جليّلة بن علي غابري، 86 سنة، المكناسي في 03-10-2004.

56 - SEBILLOTTE (R.), Kasar El Ahmar, imprimerie Rulliere Libeccio, 1999, t. IV, p. 136.

57 - البرمة: قدر طيني يستخدم لطهي مختلف أصناف الأطّعمة وخاصّة الكسكسي والملثوث.

58 - مقابلة مع هنيّة بنت علي بن أحمد براهمي، 95 سنة، الهيشريّة في 29-08-2004.

59 - d'après LÉVI- STRAUSS (K.), L'origine…, op. cit., p. 399.

60 - LÉVI- STRAUSS (K.), L'origine…, op. cit., p.406.

61 - d'après LÉVI- STRAUSS (K.), L'origine…, op. cit., p. 402.

62 - LÉVI- STRAUSS (K.), L'origine…, op. cit., p. 401.

63 - Ibid, p. 402.

64 - الدبابي الميساوي (سهام)، « الطبخ... «، مرجع مذكور، ص. 31.

65 - نفس المرجع، ص. 34.

66 - مقابلة مع فضة بنت العوني طاهري، 71 سنة، الجبّاس في 1-8-2004.

67 - يسمّى الحلزون كذلك «الجغلون» أو «الجغلان».

68 - هيرودوت، تاريخ هيرودوت، ترجمة عبد الإله الملاح، أبو ظبي، المجمع الثقافي، الإمارات العربيّة المتّحدة، 2001. ص، 360.

69 - الآشوريين مثلا كانوا يأكلون الجراد مشويّا في السّفود وقد كان من الأطعمة الملكيّة حيث كان يقدّم أثناء الاحتفالات في قصر الملك آشور بانيبال في نينوى،جميل (نينا)، الطّعام في الثّقافة العربيّة، رياض الرّيّس للكتب والنّشر، الطّبعة الأولى 1994، ص. 36 عن

BROTHWELL (D.) et (P.), Food in antiquity, Thames et Hudson, London, p. 71

70 - من هذه الإشارات نذكر ما أورده:

- الحسن الوزّان في بداية القرن السّادس عشر من أنّ سكّان بلاد المغرب يعيرون أهمّية كبرى للجراد، ويأكلونه مطبوخا أو في شكل طحين وذلك بعد تجفيفه تحت أشعّة الشّمس وسحقه، الوزان (الحسن)، وصف إفريقيا،... مصدر مذكور،ج. 2 ، ص. 278.

- بايسونال (J.A PEYSONNEL.) في القرن الثّامن عشر من أنّ سكّان المغرب يستهلكون الجراد في القرن الثامن عشر.

PEYSONNEL (J.A.) et DESFONTAINES (L.R.). voyages dans les ...، op. cit.، t. 1، p.73-74.

- ديفونتان (L.R.) DESFONTAINES في القرن الثّامن عشر من أنّ أهالي الجريد التونسي يستهلكون الجراد بعد قليه في الزّيت وإضافة الملح إليه في القرن الثامن عشر.

Ibid, t. 2, p.72.

71 - جميل (نينا)، الطّعام في الثّقافة...، مرجع مذكور، ص. 36.

72 - عويس (محمّد)، المجتمع العبّاسي من خلال كتابات الجاحظ، القاهرة، دار الثّقافة، 1977، ص. 364.

73 - TANNAHILL (R.), Food in history, Paladin, 1975, p. 50.

74 - مقابلة مع مباركة بنت محمد الصغير براهمي، 85 سنة الهيشريّة في 25-08 2004-.

75 - مقابلة مع أحمد بن محمّد المكركب ساكري، 70 سنة، وحدة النّصر في 06-10-2004.

76 - الماجري (الأزهر)، قبائل ماجر والفراشيش...، مرجع مذكور، ص. 97.

77 - GOBERT (E.G.), Usages et rites..., op. cit., p. 82..

78 - Ibid, p. 83.

79 - Ibid, Idem.

80 - مقابلة مع فضة بنت العوني طاهري، 71 سنة، الجبّاس في 1- 8 2004.

81 - جميل (نينا)، الطّعام في الثّقافة...، مرجع مذكور، ص. 190-191.

82 - أغلب المعطيات الواردة في المدوّنة مصدرها المعرفة الشّخصيّة، ونتائج عمل ميداني قمت به في برّ الهمامة فيما بين 2003 و2005.

http-//i3.makcdn.com/userFiles/w/a/waraqaton/images/973image

موسيقى وأداء حركي

القانون .. دستور الآلات الموسيقية
96
رقصات الغُنْج من أين وكيف ظهرت؟
108
مفهوم الأدوار اليمانيـــة في الغناء البحريني القديم
118
قراءة في علاقة الظاهرة الموسيقية بمسألة السّماع في تونس
128

http://cdn.al-masdar.net

القانون .. دستور الآلات الموسيقية

محمد محمود فايد – كاتب من مصر

القانون من أهم الآلات الموسيقية العربية وآلة رئيسية في التخت وفى جميع الفرق الموسيقية العربية بجميع تشكيلاتها القديمة والحديثة وينتشر القانون في العالم العربي كله وتركيا وايران كآلة تحمل طابع وروح الموسيقي العربية والشرقية. وهي آلة هامة جدا في دراسة الموسيقى العربية وخير مبرز لخصائصها ومقوماتها كما تشترك في الفرق الموسيقية المصاحبة للأغاني والرقصات الشعبية والمجموعة الآلية التي تصاحب بعض المغنين الشعبيين المشاركين في الاحتفالات والموالد والمناسبات الدينية والاجتماعية بينما يقل استخدامها كآلة شعبية فولكلورية بين الهواة والعامة من الطبقات الشعبية...

لكن من ناحية أخرى لا تخلو منها أية فرقة موسيقية تحت أي وصف أو تشكيل فني من أبسطها الى الفرق ذات المستوى الفني الرفيع حتى أدخلت أيضا الآلة في بعض المؤلفات السيمفونية العالمية .وآلة القانون شأنها شأن باقي الآلات الوترية تحتاج إلى عقل أكثر خبرة ودراية في تفهم طبيعة الأصوات والآلات كما تحتاج إلى مصمم مهندس فنان على قدر كبير من الذكاء والتحضر لأن الآلة الوترية تحتاج إلى عدة عناصر متكاملة ومتوافقة يجب توافرها تحت شروط ومواصفات معينة حتي يتم الحصول على الصوت بشكل واضح وبصورة مرضية نغميا . ومن الجدير بالذكر أنه لازالت الوتريات قليلة الاستخدام حتى اليوم في مناطق عديدة من العالم خاصة في إفريقيا وبعض أجزاء كبيرة من أمريكا اللاتينية كما في حوض الأمازون وجزر المحيط الباسيفيكي بينما وصلت صناعتها إلى غاية الدقة والروعة الفنية والتنوع خاصة آلات الأعواد والقوانين .

الأصول التاريخية

كلمة قانون في اللغة العربية و Canon في الإغريقية يعنيان ويرمزان إلى النموذج أو القاعدة أو النمط المحدد ليكون القانون نموذجا للآلات الوترية عامة ونموذجا للعلاقة بين أطوال ونسب الأوتار وتحديد العلاقة النغمية بينهما (د/ فتحي الصنفاوي – تاريخ الآلات الموسيقية – الهيئة المصرية للكتاب – 2009م – ص159) ويرى غطاس عبد الملك الخشبة أن القانون kanoun لفظ معرب عن الفارسية "كانون canon" بمعنى أصل الشيء وقياسه وهو اسم آلة مصرية من جنس المعازف ذات الأوتار المطلقة والمراد بالتسمية كذلك أنها بمثابة دستور الأنغام (غطاس عبد الملك – آلات الموسيقى الشرقية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2009م – ص159) ولقد أطلق عليه اليونانيون كلمة القانون على غير ما أطلقه العرب فهو عندهم آلة موسيقية من نوع المونوكورد Monochord أو الصونومتر اللتين تستخدمان لقياس الأصوات والنسب الموسيقية على خلاف العرب الذين استخدموا القانون في الموسيقى العملية (صميم الشريف – الموسوعة العربية – المجلد الخامس عشر – التربية والفنون – http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=162779&m=1

وفي الفترة التي سبقت اليونان الكلاسيكية بعدة قرون لوحظ في الآثار اليونانية عدة آلات شبيهة لآلة القانون سواء منحوتات أو رسومات وجداريات كما نجد هذه المعلومات من خلال كتابات أرسطو وفيثاغورس وغيرهما من مفكرى اليونان حيث سموا القانون بأسماء يونانية "تريجونون" "بسالتيرون" "مغاديس" ومن المعروف في اليونان أن القانون قد قام المفكر فيثاغورس برسم وتحديد أبعاده وشرح العزف عليه وهو أول من خطط لهذه الآلة بالصورة الغربية من آلة القانون الحالية ولذا فإن الرسوم التي تمت في الفترة البيزنطية وما قبلها خاصة الجداريات توضح صورة القانون وشكلها وطريقة حملها والعزف عليها (د/صالح حمدان – العودة إلى اليونان (قانوناكى) – مجلة الكويت – العدد -278 وزارة الإعلام الكويتية – ص 101)وبزيارة إلى متحف الآلات اليونانية الشعبية في أثينا الذي يحتوي على كل الآلات الموسيقية اليونانية نعجب كثيرا من تفرعات كل آلة فالعود مثلا والذي يطلق عليه باليونان اسم العود أضا استطاع اليونانيون تصنيع آلات كثيرة مشتقة منه كل منها له تسميته طبقا للاستخدام كذلك لاتزال تسمى بعض الآلات بأسمائها العربية كالقانون (قانوناكى) الذي يعتقد طبقا لمدير المتحف البروفيسور لياڤاس وإذا كان اليونانيون أول من صنع هذه الآلات فماذا صنع العرب ؟ (د/ صالح حمدان – اليونان موسيقيا – مجلة الكويت العدد -277 ص 103) فعندما نتتبع الرحلة التاريخية لآلة القانون عبر مختلف العصور سنجد حتما أن لها سلسلة حلقات تطورية فاختلفت الآراء حول تاريخها ونشأتها وفقا للمراجع لكن الأرجح أننا نعتمد على ما ذكره الدكتور صبحي أنور رشيد في جميع مؤلفاته خاصة مرجعه القيم " الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي " أن أصل القانون يرجع إلى آلة وترية مستطيلة الشكل شدت أوتارها بصورة موازية لسطح الصندوق الصوتي وهي تعود إلى ق 9 م (العصر الأشوري الحديث) وقد أطلق العرب عليها في العصر العباسي اسم (النزهة) ومع مرور الوقت تشعبت آلة النزهة إلى القانون إلى أن سيطر وانفرد؟ ولعل أقدم عصر جاءتنا منه اثار موسيقية لشكل القانون هو العصر العباسى وأن الكلمة الإغريقية قانون لا تدل على آلة القانون المعروف بل تدل على آلة ذات وتر واحد تعرف باسم (المونوكورد) لقياس نسب أصوات السلم الموسيقي والواقع أن الآثار الموسيقية

الإغريقية والرومانية ليس فيها ما يثبت استعمال آلة القانون، مصدر آخر يذكر أن أقدم استخدام لآلة القانون يعود الى العصر العباسي وعلى وجه التحديد فى ق 10 م حيث ورد ذكرها فى "ألف ليلة وليلة" وجاء في الجزء الأول من كتاب "السماع عند العرب" لمجدي العقيلي أن القانون مستوحى من آلة الهارب الفرعونية وشاع استخدامها عند العرب إلا أنهم استعاضوا عنها بالقانون بعد ذلك شاع استخدامها عند الغربيين وأدخلت في فرقهم الموسيقية الكبيرة . تطور شكلها بالنسبة لما كانت عليه قديما إذ نجد شكلها في اللوحات الأثرية الكنعانية وفي المعابد الفرعونية يختلف كل الاختلاف عما هو عليه الآن كما نجد مثلها في بقايا الآلات المكتشفة في بابل وآشور (منتدى قيثارة – معلومات مهمة عن آلة القانون – الاثنين 2008/8/4م –.http://guitara.yoo7 com/t1357 -topic) ويعد القانون قانونا وتطبيقا عمليا للمقامات في الموسيقى العربية وهو آلة إسلامية أرجعها بعض المؤرخين إلى العصر العباسي وبعضهم الآخر نسب اختراعها إلى أبي النصر الفارابي وهناك من يقول أن بدايات هذه الآلة يرجع استخدامها عند العرب إلى ما قبل هذا التاريخ (صميم الشريف –مرجع سابق) ويدل شكل القانون شبه المنحرف والعدد الكبير من الخطوط النسبية التي يتكون منها سطحه الواقع بين الضلعين المتوازيين والذي شدت عليه الأوتار على أن هذه الآلة كانت تستخدم في الماضي كقاعدة أو سلمة نسبية أو قياسية للمقارنة بين الأطوال المختلفة للأوتار ولذلك عدت هذه الآلة كنمط أو نموذج لكل الأوتار مثلما كانت طوال تاريخها في مصر القديمة فيبدو أنها من مشتقات الجنك المثلث المصري بأن جعل له صندوق من الخشب قليل الارتفاع على هيئة شبه المنحرف القائم الزاوية من الجهة اليمنى تشد عليه الأوتار مستعرضة أقصرها في أعلاه وهي الأحد طبقة وأطولها في أدناه وهي الثقيلة النغم ولقد استخدمها عالم الموسيقى والرياضيات بطلميوس الاسكندري (المولود بمدينة نقراطيس بالدلتا والذي ترعرع في مدينة بيلوزيوم اوتل الفرما ق 2 م أو بالوظة حاليا) مثلما كانت العادة في مصر القديمة لتكون مقياسا لصحة العلاقات الهارمونية للنغمات عن طريق ضبط طول الأوتار وأطلق اسم "قاعدة القانون" Basis canon على هذه الآلة وذكر ذلك مؤلفه "الهارمونيات" واشتق العرب منها اسم القانون وكان بطلميوس يستخدم هذه الآلة للمقارنة بين أطوال ونسب الأوتار إلى بعضها في أية آلة وترية وكذلك لتحديد العلاقات المختلفة بين النغمات وهو النظام الذي اقتبسه العرب واعتبروه لب النظام الموسيقي وجوهره المقتبس عن الإغريق في حين أنه كان سائدا في مصر القديمة منذ أزمان سحيقة .

القانون وحيد الوتر

أصل القانون هو القيثارة وحيدة الوتر والتي كانت في مصر القديمة تعد معيارا موسيقيا وتستخدم قانونا مبدئيا وكانت وظيفة هذه القيثارة تقتصر على تقسيم وقياس الوتر إلى كل من أجزائه الرنانة فتحدث نغمة رئيسية مميزة عن نغمات الأجزاء الرنانة الأخرى للوتر وذلك عن طريق طول الجزء الرنان والعلاقة بين النغمة التي يحدثها أي من هذه الأجزاء بالنغمة التي تصدر عن الوتر ككل وهذه القيثارة الفرعونية كانت النموذج الأول للنظام الموسيقي المصري والتي استخدمت لتبيان التقسيم الهارموني وأطلق عليها بطلميوس اسم "القانون وحيد الوتر" Monocordus Canon ورسم لها شكلا شاهدها في المعابد المصرية القديمة خاصة من الدولة الوسطى والتي كانت لقيثارة مزودة بوتر واحد (أي عصفورة) أو وترين وجاء الرومان أيام القيصر أغسطس حينما غزا مصر عام 30 ق.م فوجد هذه القيثارة في مدينة اون (هليوبوليس) فنقلها إلى روما (وكانت مزودة بوترين) ونشرها في كل أوروبا وكان للقانون وحيد الوتر أو ذو الوترين اهتمام ديني كبير في مصر القديمة إذ وضعت في عداد الرموز والشعارات المقدسة في الخط الهيروغليفي للغة المصرية القديمة ودخلت في رسوم تبين مشاهد من الطقوس الدينية المصرية وقد ذكر أفلاطون في مؤلفه "حوار تيماوس مع سولون أن كاهنا مصريا أخبره بأن المصريين القدماء كانوا لا يهملون نقش أي شيء قد تكون له فائدة ولذلك خلدوها فوق المباني الدينية وأعمال الزراعة والتمرينات الرياضية ومعالم التاريخ والمعارك وغيرها فالفيتارة أو القانون ثنائي الأوتار كان في صمر القديمة رمزا للنهار والليل أو لنصفي السنة التي تنتقل الشمس خلال كل منهما من مدار لآخر كما أن الغيتارة وحيدة الوتر كانت تعد النمط المبدئي لنظام

الهارمونية الموسيقية كلها وبالتالي رمزا لنظام الهارمونية الكونية والفلكية كلها وقد ذكر أفلاطون وفيثاغورث (اللذان نهلا من فلسفة مدرسة الكهان بمصر القديمة وتعلما الموسيقى والرياضيات) أن المبادئ الأساسية للموسيقى المصرية كانت وثيقة الصلة بمبادئ الفلك عندهم أو كانا توأمين وبينا أن العيون قد خلقت لتراقب النجوم وكذلك خلقت الآن لتلتقط الحركات الهارمونية وقد دأب المصريون القدماء على المقارنة بين الهارمونية الكونية والهارمونية الموسيقية وأقاموا مقابلات بين الكواكب السبعة والأنغام الموسيقية كما مثلوا الفصول بأوتار القيتارة (وقد ظل هذا الرابط قائما حتى القرن 8م) لذلك استخدمت القيتارة وحيدة الوتر كآلة موسيقية بعد أن استخدمت طويلا كرمز لهارمونية حركة الكون وتقلبات الفصول الدورية والمسافات الخاصة بالكواكب والنجوم فيما بينها وخلدوا في آثارهم المعرفة بقوانين الطبيعة وقد نصح فيثاغورث تلاميذه دائما بالعودة إلى الغيتارة وحيدة الوتر للتعبير عن الحركة الكونية التي كان الكهان يعتقدون أنها تشكل تناغما هارمونيا محسوسا كما أكد الفيلسوف الفيثاغورسي (بانا كموس panacmus) بأن الواجب الموسيقي هو تنظيم النغمات فيما بينها ودراسة القوانين الهارمونية في كل ما تضمه الطبيعة ولقد أضاف العلماء أوتارا أخرى إلى هذا القانون وحيد الوتر بدلا من اقتصاره على قياس أطوال الأوتار وتحديد العلاقات الهارمونية بين النغمات واختيار أفضلها في الميلودي والتطريب وفي مدينة لاليديمونيا الإغريقية القديمة كان أهلها يعاقبون بشدة كل من حاول ابتكار بدع في الموسيقي تؤدي إلى تغيير المسار النافع للقيثارات أو القوانين عن طريق استخدامها في مجالات جديدة تساعد على زيادة الطيش والنزوات العابرة الضحلة التي تجافي كل ما هو سليم من

http://morguefile.com

عقل وإحساس وذوق مما يعتبرون خارقين للقوانين ومفسدين للتقاليد باتلافهم للموسيقى.

القانون الثلاثي والمتعدد

ظهر في مصر القديمة القانون الثلاثي الأوتار من ابتكار كهنتها وعدت رمز الفصول الثلاثة التي تقسم السنة في مصر وحيطت بكل التبجيل والتقديس وقد اقتبس الإغريق هذه الآلة وأطلقوا عليها اسم قيثارة عطارد القديمة ثم ابتكر قدماء المصريين القانون متعدد الأوتار وله شكل شبه المنحرف وبعدها ظهرت أنواع جديدة من آلات موسيقية

مماثلة مثل السنطير (السنطور) في الشرق كما ظهرت آلات البسالتريون والتمبانون والهارب القديم ومنها ظهر البيانو الحديث في عصر النهضة الأوروبية (د/ سمير يحيي الجمال – تاريخ الموسيقي المصرية – الهيئة المصرية للكتاب – 2008م – ص 213 – 216 بتصرف)

القديم من القوانين كان يشد فيه عشرة أوتار لمدى النغم التي يحيط بها المع بذي الكل وكانت الأوتار تجعل في مجاميع ثلاثية لتشييع النغم فعدتها جميعا ثلاثون وترا ذكر ذلك صاحب كتاب "الميزان في علم الأدوار" (مخطوط 506 فنون جميلة بدار الكتب المصرية – ضمن المجموعة 3 – مأخوذ بالتصوير المخطوط 2130 بمكتبة أحمد الثالث باستانبول وينسب إلى صفي الدين الحلي المتوفي 750هـ) حيث قال : "..... وذكر الشيخ صفي الدين (ويعني صفي الدين الأرموي البغدادي المتوفي 693 صاحب كتابي "الأدوار" والرسالة الشرفية في الموسيقى") رحمه الله أن القانون يفتقر إلى ثلاثة دساتين ولكن لم يكن له ساعد تشد عليه الدساتين وهي ثلاثة وله ثلاثون وترا وأصلها عشرة مواجب كل موجب ثلاثة أوتار وقصده بذلك زيادة النغم..." أما القانون بشكله المتداول الآن يعتبر آلة عربية إسلامية ترجع إلى العصر العباسي ويقال إن الفارابي (874 - 950م) هو مخترع أقرب شكل لآلة القانون الحالية حيث ركب الأوتار المستعرضة المطلقة على الصندوق الرنان شبه المنحرف وعزف عليها نبرا نغمات ارتاحت لها النفوس وكما ألمحنا فالآلة يعود تاريخها لأقدم من ذلك لكن يعود للعرب وللفارابي فضل تحسينها واستكمالها لتنتشر في العالم العربي ومنه إلى الأندلس منذ القرن 12م (د / فتحي الصنفاوي – ص 146)

القانون في الموسيقى الأندلسية

القانون المستخدم في شمال إفريقيا والجزائر يبدو أنه كان أصغر حجما وأقل كمالا من القانون المصري أو التركي ولا تعدو أوتاره واحدا وعشرين وترا ثلاثية القو فعدتها جميعا ثلاثة وستون والأشبه أنه كانت تحيط بالنغمات من "اليكاه" ثقلا إلى ثان صياح "الجهاركاه" في الطبقات الحادة غير أن الذي تعلم عن تسوية أوتار القانون هو أنه يحيط بثلاث طبقات ندي الكل في مقام "الراست" على التسوية أو صياحها على الأساس "لا la" "فا" وسط هذه طريقة مقام راست نوا على الأساس (مي mi) والوسطى الثقيلة هي طريقة مقام "الراست" على الأساس "لا la" والوسطى الحادة هي نغم مقام "راست كردن" على الأساس (لا la) ثم يؤخذ من الجانب الأثقل ذي الخمس مما يلي نغمة الراست أو ذي الأربعة وقد يؤخذ الأربعة أو ذي السادسة والأمر كذلك من الجانب الأحد أما أن يؤخذ ذو الأربعة أو ذو الخمس والأهم في ذلك أن تؤخذ النغم على قياس ترددها بالحقيقة دون النظر إلى طبقات كيفما اتفق وهذا بفرض أن جنس الراست "في التسوية الطبيعية انما هو على الأساس (لا la) كما أن جنس (العجم) إنما يؤخذ من المبدإ على أساس (صول sol) (غطاس عبد الملك – ص 164)

وهو يخلو من الطبقة الجلدية التي ترى في القانون المصري من الجانب الأيمن منه ويشبه أن يكون صنفا من الأنواع القديمة ولقد حمله العرب الفاتحون إلى المغرب والاندلس وعرف فيهما تارة بالقانون وتارة أخرى بالسنطور أو السنطير ولقد ذكره الشقندي (ت 626 هـ) بإسم القانون وذكره بعد ذلك بسنوات قليلة العلامة ابن خلدون من بين الآلات الوترية الشائعة على عهده بالمغرب أما محمد بن الدراج السبتي (ت 693 هـ) فلم يورد ذكره بالرغم من اهتمامه بتعداد آلات ووصفها وقد أحيا (العلمي) في "الانيس المطرب" ذكر هذه الآلة تحت اسم السنطير واتي بعده (التادلي) فساقها تحت اسم القانون . ولعل مما يفسر تفرد العلمي بتسمية هذه الآلة بالسنطير بدل القانون أن يكون أخذ ذلك عن البوعصامي الذي نعلم أنه أقام بمصر حقبة من الزمن حيث تلقى جملة من المعارف الموسيقية الشرقية ومن ضمنها أسماء الآلات ذاتها ومن هنا فإن اختلاف التسمية ليس إلا من باب تعدد الأسماء بمسمى واحد وقد شاع استخدام القانون في أوساط أجواق الموسيقى الغرناطية بالرباط من استقرار الموريسكوس بها وهو أمر يتأكد من خلال شهادة عالم الرباط سيدي إبراهيم التادلي (ت 1331 هـ) الذي منح هذه الآلة في كتابه "أغاني السيقا" المرتبة الرابعة من بين أحسن آلات الطرب كما تأكد فيما قبل من خلال مشاهدة سجلها المؤرخ المغربي محمد الضعيف (ت 1233هـ) عندما قال "في ليلة الأحد 17 صفر عام 1226هـ بعث السلطان المولى سليمان في طلب الحاج بن الطيب نباني لرباطي فطلع عليه لأنه يعرف ضرب السنطير مع الآلة فبات يضرب السنطير

مع العود والرباب فأعطى القانون ذاته ومن ثم فإن القول أن "أول من أدخل استعماله في عزف الموسيقي الأندلسية هو المرحوم الفنان احمد بلمحجوب زنيبر" قد يعني نقل استخدامه من حظيرة الطرب الغرناطي بالرباط إلى حظيرة "الآلة الاندلسية" بالمدينة نفسها على يد هذا الفنان الذي يعتبر في آن واحد من رواد الطرب الغرناطي وأحد تلاميذ المدرسة الفاسية التي انتقلت مؤثراتها الرباط حديثا وتسوي أوتار القانون طبقا لنظام السلم الطبيعي في حالة عزف الموسيقي الأندلسية ونظرا لضعف رناته وخفوت صوته فغالبا ما تسند إليه مصاحبة منشدي المواويل التي شجعت ظاهرة إدخال الأنغام الشرقية إلى الآلة الأندلسية (عبد العزيز عبد الجليل – الموسيقي الأندلسية المغربية – المجلس الوطني الثقافة عالم المعرفة – العدد 129 – سبتمبر 1988 م الكويت ص 147)

ابتكار السنطير

أما السنطور فاسمه في اللغة الهيروغليفية سنطير وتعرف أيضا بأسماء سنتر وسنتير وصنتر ويقال أيضا سنطير أو santier أو santour وكلاهما محرف عن الفارسية سان تار san–tar) يراد به أنه القانون ذو الأوتار من السلك والأصل فيه مشتق من الصناعة عن أصناف المعازف البدائية القديمة من ذوات الأوتار المطلقة ورد ذكرها في التوراة ثم ترجمت إلى العربية تارة مرادفة لاسم القانون وتارة مرادفة لاسم السنتير (غطاس عبد الملك – ص165) ولقد استخدمت بقلة في مصر الفرعونية لاعتقادهم بأن القانون آلة أرقى منها بكثير لذلك لن يستخدمها سوى المسيحيين والإغريق ويتكون السنطير من صندوق مسطح خشبي على شكل معين ويماثل القانون في هيئته إلا أن له جانبين مائلين (بدلا من جانب واحد للقانون) كما يمثل السنطير شكلا ثلاثيا مجدوعا عند قمته ولهذه الآلة أوتار ثنائية التصفيف ومصنوعة من المعدن وينقر عليها بعصوين صغيرتين من الخشب (د/ سمير الجمال – ص 217) ولقد تبين من كتاب " الميزان في علم الأدوار" المنسوب لصفي الدين الحلي (ت 750هـ) أن أول من أظهر آلة السنطير ورتب أوتارها الترتيب المعهود إلى زماننا أو الأقرب إليه هو صفي الدين الأرموي البغدادي (ت 693 هـ) فقد جاء فيه : " ..... وقال صفي الدين رحمه الله:– لما رأيت أن أكثر الناس لا يلتفتون إلى كمال الآلة إلا إلى زيادة الضرب ويفضلون الجنك على العود لزيادة أوتاره وقوة نغمه فاخترعت لهم آلة غريبة وسميتها (النزهة) وهي قانونان مخالفة (أي مهيأة من قوانين أحدهما يخالف الآخر في وضعه ويمكن استعمالهما كالقانون بجذب الأوتار) فهي مربعة الشكل أحد قانونيها يمين والآخر يسار ولها أحد وثمانون وترا كل ستة منها نغمة واحد مواجب التمشي صياحات وسجاحات باليمين (أي الأنغام الثقيلة أوتارها مرتبة عليها من اليمين والصياحات أي الحادات: يسارا) وملاويها وسط الآلة ويضرب عليها بزخمتين (بمضربين خشبيين) وشدها على هيئة الجنك والمغني والقصد بها زيادة الضرب لا كمال الآلة ...." وقد انتشرت هذه الآلة بعد أن تهذبت صناعتها وعمت أنحاء العراق وما حواليها وظهرت أيضا جنوب أوروبا وفي السنطير العراقي لا تزال ترى مسطرة الملاوي إلى يمين الآلة كما كانت في القديم ولم تختلف في غير الدق على أوتارها ثم في ترتيب دعامات لها بوسط الآلة وأنها صارت أقرب إلى هيئة شبه المنحرف وعلى الرغم من أن السنطير العراقي لا يزال يستعمل بأنحاء العراق إلا أن الصنف المحدث منه عند أهل الشرق يبدو على هيئة شبه المنحرف التام المتساوي الجانبين وقاعدته السفلى تقرب من ثلاثة أمثال قاعدته العليا الموازية لها وصندوقه المصوت يصنع عادة من خشب الجو زاو ما يماثله وارتفاعه لها بعدد بوصتين ويقسم سطحه بدعامات من خشب النارنج تمر عليها أو خلالها أوتار من النحاس بعضها ثلاثي القوى وبعضها ثنائي وتسوية الأوتار وترتيبها في دعامات في وسط الآلة أو في طرفها يكاد يكون مشابها في جميعها فهي في مد أقصاه ثلاث طبقات بذي الكل على قياس ترتيب النغم من جنس (الراست) وتجعل وكأنها في ثلاثة صفوف تبعا لاختلاف طبقاتها تقع ملاويها أكثر الأمر في الجهة اليسرى من الآلة فبعض الأوتار يمثل النغم السجاحات أي الفرارات الثقيلة وهذه تقع على يمين الآلة مستعرضة لها من أسفل وبعض يختص بالنغم السبع الأساسية الأوساط مع صياحاتها وبعضها يختص بالنغم الفرعية التي تحول عن تلك الأساسية بقصد استيفاء نغم مقامات الألحان التي تؤدى عليها هذه تقع إلى يمين الآلة من الأعلى ولها دعامات في الوسط وقد يختلف ترتيب

الأوتار وعددها قليل تبعا للصناعة وعدة النغم المسموعة منها غير أنها أكثر الأمر ثلاثون نغمة أو أقل كل منها في وتر ثلاثي القوى وقد يكون الوتر في بعض ذلك ثنائيا من جنسه فعدتها جميعا لاتجاوز اثنين وتسعين وترا وطريقة العمل عليه كما في آلة القانون وذلك أن يجعل الضارب أمامه على حامل ثم يدق على أوتاره المعدنية بمضربين صغيرين من الخشب ينتهي كل منها بقاعدة ملتوية مغلفة بالسن وفي جنوب أوروبا صنف منه يعرف بالسنطير الهنغاري قريب الشبه مما في الشرق يسموه بلغتهم (سمباك cymbal) غير أن هذه التسمية قد يراد بها من المبدإ ما هو من جنس الصنج ذي الإيقاع والأشبه أنهم يسمونه كذلك على هذا الرغم . وعلى هذا الوجه يختلف علماء أوروبا في اسم هذه الآلة وقد ذكرها المستشرق الانجليزي هنري فارمر بقوله " أما السنطير والجمع سناطير فكان عادة ما نسميه : دلسيمير Dulcimer وفي هذه الآلة تسمى في مصر في القرن الخامس عشر "القانون" كانت تسمى في سوريا "السنطير" وفي الحقيقة لم يكن السنطير إلا نوعا من القانون يعزف عليه أفقيا بقضبان ضاربة بدلا من العزف عليه رأسيا بالدق على أوتارها بدلا من جذبها كما في القانون بالدارة الصغيرة المسماة "الإصبع" وكان الإسمان يطلقان على آلة واحدة في القرن الخامس عشر ولكن ذكر الآلتين في مصر عام 1520م حين ذكر ابن اياس "القانون والسنطير" معا مما يدل على أنهما كانتا متميزتين الواحدة عن الأخرى ...." ورغم ذلك فالسنطير آلة قليلة الاستخدام في مصر وشمال إفريقيا اكتفاء بآلة القانون لكنها تستخدم أكثر في العراق و موطنة ابتداء ثم في سوريا غير أن المشاهد أن هذه الآلة في طريقها إلى الانقراض لقلة الحذاق الذين يألفون العمل عليها ثم لاعتقاد بعض أهل الصناعة بأن السنطير قد لا يساوق الألحان الطبيعية المقرونة بحروف الأقاويل على الوجه الذي تسمع به من القانون (غطاس عبد الملك – ص 165 – 169 بتصرف) ولا زال هناك خلاف على موطنها الأصلي بين علماء الآثار وعلماء الاثنوغرافيا الذين يرجعونها الى مرحلة ما قبل الميلاد فإذا كانت هناك آراء تصر على أنها آلة تنتمي إلى الشرق القديم فإنهم أيضا لا يختلفون عن أنها ابنة حوض البحر الأبيض المتوسط والحضارة الفرعونية وهناك رأي أنها قدمت من حضارة الإغريق ورحلت مع مسيرة الغزو والجيوش نحو الهدف أما كيف رحلت فهناك اختلاف في الزمن والمسار ودقة التوقيت البعض يعتقد أنها مرت إلى تركيا ثم إيران مرورا بمنطقة حضارة الرافدين وبلاد الشام أو أن العكس هو الصحيح أي ارتحلت من إيران إلى حضارة الإغريق عبر المنطقة الثرية بالحضارة وهي بلاد الرافدين وبلاد الشام حيث استوطنت فيها الحضارة الأشورية والأكادية والسومرية والبابلية كل تلك السلالات محظورة حقائقها في الحفريات والآثار والنقوش وبعض المختصين بتاريخ الآلات الموسيقية يرون أن السنطور انبثق من تطور موضوعي لآلة الهارب الأشورية وهذه إحدى الفرضيات ولكن هناك رأي يرجعها إلى الحضارة الفارسية إذ أن لقطة الصنتور فارسية مما يفرض احتمال أن أصلها المادي جاء من هناك بالإضافة إلى النقوش الجدارية وحضورها المنتظم في القرن 17 وظلت برغم قدمها محصورة بين بعض البلدان كايران وتركيا واليونان وبعض بلدان المنطقة العربية إلا أنها محدودة الاستخدام ولم يتم إدخالها إلى الاوركسترات العالمية ونتيجة لتشابهها مع آلة القانون فقد انكمش استخدامها أيضا وانحصرت بين المهتمين بالعزف على الأغاني الفلكلورية والقديمة والتراثية وطائفة الغجر في منطقة البلقان ومن شاهد فيلم زوربا اليوناني الشهير الذي مثله الممثل الأمريكي المعروف انتوني كوين فإنه سيرى العلاقة الحميمية بين زوربا والآته السنتور والتي تلفظ في اليونانية سنتوري وقد ركز على أهميتها الكاتب نيكوس كازنتزاكيس كونها تحمل دلالات إنسانية وروحية بين شخصية في الرواية وهو زوربا وعلاقته بالآلة والعزف والرقص ومن المعروف أن السنطور تستخدم أكثر في الجزر اليونانية القريبة من الحدود التركية مثل جزيرة مدليني نتيجة العلاقة التاريخية بهذه الجزر والحضارة الهيلينية ومع التأثر والتأثير كانت رحلة آلة السنطور من شرقنا القديم إلى حضارة الإغريق وفي الوقت الذي انكمش حضورها في موطنها الأصلي إيران وجدت لها مكانة مرموقة بين الغجر والجزر اليونانية (من الآلات الموسيقية التقليدية – مجلة نزوى العمانية – العدد 13 يناير 1998 – Nazwi.com)

ورد أيضا في الموسوعة الألكترونية ويكيبيديا أن أول حضارة عرفت استخدام السنطور هي الحضارة البابلية

http://www.fdmasr.com

الذين جسدوا السنطور في ملاحمهم التاريخية مثل ملحمة كلكامش مع وجود رقميات نقشت عليها آلة السنطور وهو آلة مصاحبة للجافلي البغدادي والمقام العرقي وله دور كبير في السيطرة على إيقاع الأغنية ونقل المفردات الموسيقية وهو من الآلات الموسيقية صعبة الاستخدام مما تسبب في قلة العازفين عليها وهي تدرس في معهد الفنون الجميلة بالعراق قسم الموسيقى الشرقية ومن بين الأساتذة البارزين في مجال تدريس العزف عليها (قاسم عبد) وهو من العازفين المتخصصين فيها (wikepedia.org)

أسرار التكوين والصناعة

القانون أغنى الآلات أنغاما وأطربها صوتا بما تتميز به من مساحة صوتية واسعة تشمل ثلاثة دواوين (اوكتا) ونصف الديوان تقريبا لتغطي كافة مقامات الموسيقى العربية إضافة لاعتماد كل عازفي آلات الموسيقى عليها في ضبط ودوزنة آلاتهم وتمركزها وسط الاوركسترا العربية ولقد عثر على علبة من عاج الفيل منقوش عليها آلة القانون في العاصمة الآشورية نمرود (الاسم القديم: كالح) التي تبعد حوالي 35 كم عن مدينة الموصل والآلة في هذا الاثر الأشوري مستطيلة الشكل وقد شدت أوتارها بصورة أفقية متوازنة على وجه الصندوق الصوتي (الموسوعة الالكترونية ويكيبيديا) ويؤكد هنري جورج فارمر في مرجعه القيم "تاريخ الموسيقى العربية ص 248 " وجد من عائلة القوانين القانون والنزهة والأخير من اختراع صفي الدين عبد المؤمن وهو يؤكد ذلك أيضا في مرجعية الهامين "مخطوطات موسيقية عربية" و "دراسات في الآلات الموسيقية الشرقية" كما يؤكد أن صفي الدين ابتكر أيضا آلة أخرى هي "المغني" وتوصف بأنها شبيهة بالقانون من ناحية وتصور كالعود من ناحية أخرى وحافظت النزهة على شكلها المستطيل وظلت تستخدم جنبا الى جنب مع القانون

في الشرق والغرب ثم اختفت النزهة وانفرد القانون حيث اقتبسه الغرب من الشرق وظهر في أوروبا منذ العصور الوسطى في القرن 11 م وقد استمر استخدامه في القرون اللاحقة إلا أنه أخذ يفقد أهميته ويقل استخدامه بظهور وانتشار آلة البيانو منذ القرن 17 م ولم يقتصر انتقال القانون على أوروبا بل انتقل للهند وأواسط آسيا والصين والقانون حتى أواسط القرن 19 م كان طوله يبلغ 99.4 سم وعرضه 40 سم وسمكه 5.25 سم لكن القوانين الأحدث يبلغ طولها 84.2 وعرضها 68.8 سم وسمكها 4.7 ويصنع من خشب الجوز بينما تكثر به الزخارف على سطحه الأعلى وأحيانا يصنع وجهه العلوي والسفلي من نوع جيد من الخشب الأبيض (الشوح أو الموسكي) بينما تصنع جوانبه من خشب الزان وكذلك الجزء الذي تمر منه الملاوي وكذلك الحافة التي تمر عليها الأوتار أما الأوتاد فتصنع من خشب الجوز بينما يصنع الكوبري من خشب الموسكي الفاخر وتوجد في الجزء الأوسط من وجه القانون قطعة مستديرة خشبية ذات لون أحمر مليئة بالثقوب بينما توجد قطعة أخرى صوب الجزء المثلث من الآلة مملوءة تماثل الخمسة أرجل للكوبري وفوقه مثبتة قطعة من جلد السمك عرضها 22.50 سم كما يرقد الكوبري ذو الخمسة أرجل فوق هذا الجلد الذي يغطي الخمسة ثقوب بحيث يعمد الى الضغط لأسفل على الجلد (سمير الجمال - ص 261) والقانون عامة مؤلف من قطعتين خشبيتين تشبهان مستطيلا يتممه مثلث تضمان فيما بينهما تجويفا يساوي الحجم المحصور بين القطعتين الخشبيتين كان يشد عليهما قديما أربعة وعشرون مقاما (صوتا) وكل مقام مؤلف من ثلاثة أوتار ومجموع عدد أوتار اثنان وسبعون وترا وهي تصنع من أمعاء الخروف كي تحدث صوتا لينا طبيعيا وتكون أوتارا كل مقام أغلظ من أوتار المقام الذي يليه وأدق من الذي سبقه أما الآن فيشدون على القانون مقامين أو ثلاثة مقامات في القرار أي زيادة ستة أوتار أو تسعة على الأربعة والعشرين مقاما فيصبح عدد مقاماته سبعة وعشرين مقاما (صميم الشريف – مرجع سابق)

تقنيات العزف

تسوى الأوتار تسوية السلم العربي في النغم الأصلية الثمانية لمقام الراست وترتب في ثلاث طبقات بذي الكل وقد تزيد قليلا وكل وتر منها يجعل في مجموعة ثلاثية من جنسه لتعزيز النغم فعدد الأوتار جميعا ما بين 63 الي 81 وترا والمعتاد عند إدارة تحويل بعض النغم بالرفع أو بالخفض يعمد المؤدي إلى الوتر المختص بها فيضغط على أقرب جزء في نهايته قرب الانق بحيث يستوفي الطبقة التي يعنيها وذلك إنما يكون بمراعاة مقام اللحن عند التسوية ابتداء وربما سويت الأوتار جميعا في طريقة مقام لحن بعينه مع مراعاة ما هو من المقامات المساعدة قريبا منه وقد جعلت أخيرا في صناعة القانون روافع صغيرة بحيال بعض الأوتار التي تخرج عليه إلا يلجأ إلى الضغط على الوتر أو إعادة تسويته وتلك الروافع يسميها أهل الصناعة : "عرب" جمع عربة غير أن الأصح في ذلك ألا تحول نغم الأوتار التي تمثل الطبقات الأصلية في استقرارات مقامات الألحان إلا عند العمل وبالضرورة والمراد بذلك ألا يلجأ المؤدي إلى عمل الألحان المشورة الطبقات بالنقل على طبقات آخر قد تكون ملائمة لتلك الأصلية فإن في ذلك إجهاد لذهن الضارب وإفساد لتمييز لطبقات بالسماع فإن المقامات التي تصاغ فيها الألحان محدودة بمقاديرها المميزة لكل منها . وطريقة العزف أن يجلس الضارب ثم يجعله أمامه مستندا على ركبتيه أو على حامل ويجذب أوتاره بأداة أو ريشة دقيقة تهذب من قرن الحيوان وتوضع في كستبانين يلبسهما العازف في إصبعي السبابة من كلتا يديه (غطاس عبد الملك – ص161) ومداه الصوتي 4 أوكتاف تقريبا وتكتب مؤلفاته على مدرجي صول وفا كآلة البيانو (عبد الحميد توفيق زكى – التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية – الهيئة المصرية العامة – 1998م – ص73) كل ذلك بعد أن تسوى الأوتار تسوية مقام اللحن المراد العمل به مع توابعه من النغم الفرعية وتؤدي اليد اليمنى لتلك النغمات في طريقة اللحن وهي التي تعد في جملة محاسن الألحان الطبيعية (غطاس عبد الملك ص 162) وكل درجة صوتية واحدة يخصص لها وتران أو ثلاثة للقانون أو ثلاثة أو أربعة أوكتافات ويكون النبر عادة على مسافة أوكتاف أو يونيسون – (نفس الدرجة) بين اليدين بحيث تكون اليد اليسرى عادة هي الطبقة المنخفضة ويوجد تحت نهايات الأوتار من الجهة اليسرى مجموعة من الركابات الصغيرة أو العرب لكل وتر أو صوت ثلاثة أو أربعة منها يتم بها رفع أو خفض الدرجة الصوتية للوتر (المجموعة المتشابهة

من الأوتار) بمقدار 1.4 تون لكل عربة يرفعها أو يخفضها العازف بيده اليسرى أثناء العزف في حالة تغيير الدرجات أو تلوينها عند الانتقالات اللحنية أو المقامية أو التحويلات فيما بينها (د/ فتحي الصنفاوي ص 146) تجدر الإشارة إلى أنه في حين تكون السبابة اليمنى على مقام تكون السبابة اليسرى على قراره وعندما يحتاج العازف إلى أرباع المقام أو إنصافه يعمد إلى لائحة الحوامل المعدنية التى تقع تحت الأوتار إلى يسار الآلة عند مفاتيحها فيرفع أو يخفض ما يشاء بيده اليسرى حسب إشارات التحويل أو بعفق الوتر في موضع نغمته الأصلية ويمكن تطوير طريقة العزف على آلة القانون تطويرا جوهريا يدمي على العلم من أجل استخدامها في الفرق الموسيقية الغربية في مؤلفات الحوارية (كونشريتو concereto) أو في أي قالب موسيقي غربي آخر على نحو ما فعل الموسيقي أبو بكر خيرت في متتاليته الشعبية التي عزفتها فرقة بالغراد ألفها رميني بمرافقة عازف القانون الشهير عبد الفتاح منسي وصلحي الوادي في بعض الألحان الشعبية التراثية " يا مايله على الغصون يا أبو عيون اللوزة" فلم تعد اليدان تؤديان نغمة واحدة معينة قرارا وجوابا بل نغمات منوعة وفق رغبة المؤلف وقد هدف صلحي الوادي الذي أولى هذه الآلة عنايته مع عازف القانون الشهير سليم سروة التي جعلها آلة قريبة في استعمالها من آلة البيانو فلا يقتصر العزف بها علي الريشتين المحصورتين في كل يد بين السبابة والإبهام بل على أصابع اليدين العشرة وبذلك يتحقق التنويع المفروض وفي هذه الآلة وهذه التجربة لم تستمر بسبب مرض صاحبيها غير أن الأكاديمية اللبنانية تلقفت ما بدأه صلحي الوادي ونجحت عام 2001 في تحقيق العزف بآلة القانون بثلاثة أصابع في كل يد وقدمت مقطوعات للمشاهير من الموسيقيين في حفلات عامة والقانون نوعان: الكبير وهو المستخدم في فرق الموسيقى العربية عموما والقانون الصغير الذي اختفى من التخت الشرقي منذ أمد بعيد في حين ظل آلة أساسية في التخت الشرقي التركي والإيراني ويمتاز القانون الصغير بأصواته الحادة ويعد اسماعيل شنشيلر التركي أبرع من عزف بآلة القانون الصغير ويعد كل من رجب خلقي وعثمان قطرية وجمال الدين الهبل وعبد الحميد القلطقجي وسليم سروة وأمين الخياط وعدنان جارور من أبرع عازفي القانون في سوريا وكذلك أحمد منيمنة ومحي الدين الغالي في لبنان وسليم غزالة وإبراهيم عبد العال في فلسطين وحسن المغربي في تونس ومحمد العقاد الكبير ومصطفي بك رضا وإبراهيم عثمان العريان والعقاد الصغير وسيد محمد ومحمد عبده صالح وعبد الفتاح منسي وأحمد فؤاد حسن في مصر (صميم الشريف – مرجع سابق) ولقد كان عبد الفتاح منسي أستاذ الآلة وعازفها الأول يعتبر من الرواد الذين درسوا آلة البيانو لذلك كان يستطيع العزف على طريقة عزف البيانو أي أن اليد اليمنى تعزف جملا موسيقية تختلف تماما عن الجمل الموسيقية التي تعزفها اليد اليسرى في توافق موسيقي يتماشى مع قواعد علم الهارموني وقد رحل عبد الفتاح منسي وهو يعزف على آلة القانون عزفا انفراديا رائعا في حفل أقيم بقاعة سيد درويش بالهرم ولقد ولد عازف القانون الأول محمد عبده صالح (1916 / 1970م) في بيت فني فهو ابن عازف القانون (عبده علي صالح) إبن أول مصري صميم ينبغ في العزف على آلة الناي الراحل علي صالح . كان عازف القانون الأب يعيش في الاسكندرية ولما أحس أن إبنه موهوب في القانون عهد إلى صديقه عازف القانون السكندري (محمد ابراهيم) بتدريس العزف على القانون لمحمد عبده صالح الابن ولمّا اشتد عوده انتقل الأب والابن للقاهرة وفي صالون صديقه أمين بك المهدي – عزف العود المتميز – استمعا إلى أئمة العزف والغناء ولبراعة محمد عبده صالح في ترجمة أو إعادة ماغناه المطرب من جمل موسيقية عزفا منفردا بالقانون من خلال ذاكرته القوية وحدة سمعه وصفائه تمسك به فارس الغناء الراحل صالح عبد الحي عازفا ممتازا ورئيس الفرقة واعتبره صديقه حتى أصبح بعد سنوات رئيسا لتخت كوكب الشرق أمام أم كلثوم وأثناء العزف السماعي مع غنائها أبدع بدوره جملا موسيقية جميلة سمعية بتصرف وزخرفات وحليات وهو نوع من الإبداع الموسيقي يصطلح عليه في الموسيقي الشعبية "فردشة" وهناك نوع آخر هام وأساسي في موسيقانا العربية هو الارتجالات اللحنية أو التقاسيم اشتهر بها محمد عبده صالح وهي نوع من الارتجال الذي يعبر عنه في الموسيقي العالمية بأنه الجمع بين التفكير والأداء الموسيقيين في آن واحد ولا شك أن هذا الارتجال كان محمد عبده صالح من فرسانه كما تميز في

http://arabesqueint.com

مجال التقاسيم بمصاحبة الدف والرق (الارتجال على تقاسيم الوحدة) كما ألف قليلا من المؤلفات والصياغات في قوالب شرقية وفي مقدمتها (سماعي هزام) والمقطوعة الموسيقية (مناجاة) كما حرصت الإذاعة المصرية على تسجيل معزوفات المنفردة اما العازف الممتاز كامل ابراهيم (1912 – 1948) فتتلمذ على روائع صالح عبد الحي وأم كلثوم وعبد الوهاب فضلا عن أمهر عازفي القانون فكان الركيزة الأولى في تحف عبد الوهاب ولقد عزف منفردا في مقدمة غنائية (الفن) مع صديقه احمد فؤاد حسن عام 1928 ودرس بمعهد الموسيقى العربية عام 40 والمعهد العالي للموسيقى المسرحية وتخرج منه عام 48 أما دراسة القانون فكانت على محمد العقاد الصغير ثم سيد محمد وعمل في الأربعينيات عازف لآلة القانون بفرقة عبد الرحمن الخطيب فتحولت إلى أشهر فرقة شرقية في الوطن العربي (الفرقة الماسية) بقيادته وظهرت في حفل تخرج دفعة 45 بمسرح معهد الموسيقى العربية وحيث عزفت من مؤلفاته المقطوعة الموسيقية (البوهيمية) وتدرج من مدرسي للأناشيد بمدرسة عابدين إلى (عبد الحميد توفيق زكي – المعاصرون من رواد الموسيقي العربية – الهيئة المصرية العامة – سلسلة تاريخ المصريين – العدد 60 1993 – ص 259 + 261 + 309 بتصرف) مساعد أستاذ بالمعهد العالي للتربية الموسيقية للعزف على آلة القانون ثم أستاذ ونائب لرئيس جمعية المؤلفين الملحنين وعضو المجلس الأعلى للثقافة ولجنة الموسيقى بالمجلس الأعلى للفنون والآداب كما أصبح نقيبا للموسيقيين منذ عام 79 وحتي وفاته 93 (محمد قابيل موسوعة الغناء العربي – الهيئة المصرية العامة – سلسلة تاريخ المصريين – العدد 139 – 1999 – ص 36)

إبداعات لآلة القانون

كان أول من استخدم القانون مع الاوركسترا المؤلف الموسيقي المصري الموهوب إبراهيم حجاج (1916

– 1987) عندما كتب موسيقى فيلم "زينب" عام 52 وقام بعزف القانون حينها العازف المتميز عبد الفتاح منسي (1924 – 1990) بقدراته التكنيكية البارعة بين معاصريه والنادرة آنذاك وقد شجعت قدراته أن يفكر إبراهيم حجاج في اشتراك آلة القانون في موسيقاه وعندما عرض فيلم "زينب" في المهرجانات العالمية فاز بجائزة في الموسيقى لمذاقها الخاص والجديد بسبب استخدام آلة القانون وجاءت التجربة الثانية عندما أبدع فؤاد الظاهري (1916 – 1988) مؤلفه "فانتازيا للقانون والاوركسترا" ولم يعمد فيه إلى استعراض إمكانيات وتقنيات عازف القانون كالمعتاد في مؤلفات الكونشيرو وإنما أراد أن يوجد نوعا من التعايش الموسيقي بين آلة القانون والأوركسترا وجاء عمله في ثلاث حركات (الأولى سريعة – الثانية – بطيئة – الثالثة سريعة) وحمل ملامح موسيقية عربية واضحة وجاء الإبداع الثالث عام 58 عندما كتب الراحل ابو بكر خيرت (1910 – 1963) متتالية الشعبية التي جاءت حركتها الثانية بعنوان (أغنية وقانون) مستخدما آلة القانون بحذر شديد فلم يمزج بينها وبين باقي آلات الأوركسترا وإنما بدأ بمقدمة أوركسترالية انتهت بالتمهيد لظهور عازف القانون المنفرد ليصول ويجول مستعرضا قدراته التكنيكية وبراعته في الانتقال بين المقامات الموسيقية المختلفة وقد قام العازف القدير عبد الفتاح منسي أيضا بعزف القانون في الأسطوانة المسجل عليها المتتالية وبعد أن انتهى دور القانون يعود الاوركسترا للعزف حيث تختتم المقطوعة ولقد فاز عنها أبو بكر خيرت بجائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقي عام 59 . وجاء العمل الرابع في مؤلف بعنوان "نور من المشرق" أبدع ألحانه عبد الفتاح منسي وكتب له التوزيع الموسيقي عطية شرارة ثم جاء العمل الكبير "كونشيرتو القانون والاوركسترا" الذي أبدعه محمد رفعت جرانة عام 24 وأكمله وانتهى منه عام 66 فجاء عملا متميزا في تاريخ الموسيقى العربية المعاصرة حيث أنه لأول مرة تقف آلة القانون موقف الند من الأوركسترا فقد استعان المؤلف بصديقه عازف القانون عبد الفتاح منسي للتعرف على أسرار إمكانيات الآلة وكتب جرانة العمل بحيث جعل العازف المنفرد يستخدم أكثر من ريشتين بأصابعه بدلا من الريشتين اللتين يستخدمها العازف عادة ولهذا جاء دور القانون جديدا بالنسبة لأسلوب العزف وثراء النغمات في عمل عملاق وقد بنى جرانة الكونشيرتو متوسط السرعة على لحن تكبيرات صلاة العيد تقدمها الاوركسترا أولا ثم القانون بأشكال مختلفة الحركة الأولى : بطيئة غنائية مبنية على لحن كلمات (طلع البدر علينا) التي استقبل بها أهل يثرب الرسول صلى الله عليه وسلم تتقدمها أولا آلات النفخ النحاسية ثم الوتريات بقوة وتجاوبها الخشبيات مع عرض كامل لإمكانيات القانون ،الثالثة : سريعة دون إسراف بنيت على لحن آذان الصلاة يتقدمها القانون في اللحن الأساس ثم الاوركسترا كاملا وقد عزف الكونشيرتو عند تسجيله العازف القدير سيد رجب بمصاحبة الأوركسترا العربي بقيادة شعبان أبو السعد وكتب عبد الحليم نويرة (1916-1985) مؤلفا للقانون مع الاوركسترا جاء امتدادا لمؤلفات التحميلة المعروفة للموسيقى العربية التقليدية والتي تعتمد على لحن اساسي متكرر وتؤديه الفرقة وبين كل تكرار وآخر يقوم أحد العازفين المهرة بأداء تقاسيم موزونة وتختتم التحميلة باللحن الأساسي ولكن العمل احتفظ من صفات الكونشيرتو بأنه جاء في ثلاثة أجزاء وكذلك إبرازه للمهارات التكنيكية للعازف المنفرد وتبادل الحوار مع الأوركسترا. وأبدع حسين جنيد (1918 – 1990) مؤلفا قصيرا نسبيا بعنوان (خواطر عربية للقانون والاوركسترا) وفيه يتبادل عازف القانون الحوار مع آلات الأوركسترا المختلفة في أسلوب عربي واضح المعالم كما صاغ أبو بكر خيرت طقطوقة "اية العبارة" لسيد درويش ليؤديها مغن منفرد وكورس من الجنسين مع الاوركسترا السيمفوني محافظا على طابعها العربي قام بأداء اللحن الأساسي آلات النفخ الخشبية يليها آلة القانون بمصاحبة التي طبلة ورق ثم تكرر الوتريات اللحن وتقوم آلات الإيقاع بدور بارز في مصاحبة الجميع.

وبعد استعراضنا لإبداعات آلة القانون والأوركسترا نتساءل من ذلك العبقري الذي ألهم كل هؤلاء المبدعين بكتابة أعمال متميزة للقانون أنه المبدع البارع عبد الفتاح منسي الذي لقبه موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب بالأسطول تقديرا منه لقدراته الفنية غير العادية (د / زين نصار – دراسات موسيقية – الهيئة المصرية العامة – 2006 م – ص 19 – 61- 78 - بتصرف)

http://kasra.com

رقصات الغُنْج
من أين وكيف ظهرت؟

تامر يحي – كاتب مصر

من أكثر الكلمات شيوعا واستخداما، وبالذات فى حفلات الزفاف والأفراح فى جميع طبقات المجتمع هي كلمة "عوالم"، حتى ولو كانت على سبيل المزاح. وسواء كانت الزفة أو الفرح في فندق خمسة نجوم أو في زقاق لحارة ضيقة متفرعة من شارع كبير، نجد الطلب وبشدة على هذا الشكل والأداء التعبيرى الحركي، حتى ولو كان غير مرغوب فيه. فالعوالم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، أداؤهن التعبيري الحركي كان من أوائل العروض المطلوبة فى حفلات الزفاف والأفراح والكثير من الحفلات العامة والخاصة.

أما اليوم فيقمن بعروضهن في البعض من حفلات الزفاف والأفراح الشعبية. كما أصبح هناك فِرَقٌ متخصصة في هذا النوع من الأداء فقط لزفة العرائس والعرسان.

ومن الأدوات المشهورة والمستخدمة من قِبَلْ المؤديات لهذا الأداء الحركي في حفلات الزفاف والأفراح في جميع طبقات المجتمع هي:

- **الشمعدان:** والذي يوضع على الرأس وله عدة أشكال والتى تغيرت بمرور الوقت، سواء لخدمة الأداء الوظيفى أو كعملية من عمليات التطوير، فالشمعدان فى أواخر القرن التاسع عشر غير شمعدان القرن العشرين، والذي تغير الآن وأصبح يضاء بالكهرباء.
- **الصاجات:** التي تُعلَّق في أصابع اليد وتستخدم لعمل أصوات إيقاعية مكملة "percussion" والتي تضبط وتقوم المؤديات بأدائهن الحركي على إيقاعها.
- **الدفوف:** التي يُدَق عليها سواء من المؤديات "الراقصات" أو الفرقة الموسيقية المتواجدة في حفل الزفاف، وفي بعض الأحيان يُدَق عليها "الدفوف" من قِبَلْ أحد المدعوين من أهل العريس أو العروس.

ولكل من هذه الأدوات تاريخ، وقصة، وجذور، وفكرة، في العادات والتقاليد والتصور الشعبي في تاريخ الرقص الشعبي المصري، بل وأيضا في المعتقد الديني.فمنها ما بدأ بفكرة ومر باستلهام وتطور لينتهي بالشكل الذي هو عليه الآن، ومنها ما يزال كما هو ولم يطرأ عليه أي تغيير، سواء في طريقة الأداء أو الشكل.

وما زالت راقصات هذا النوع من الأداء تستخدمن الشمعدان حتى الآن في حفلات الزفاف، والتي تتكون من موسيقى وغناء وخطوات تعبيرية حركية. فيبدأن أداؤهن الحركي من أمام باب الفندق وذلك أثناء سير العريس والعروس مع أهليهما والأصدقاء وحتى قاعة الحفل المعدة للفرح. هذا بالإضافة إلى استخدام المؤديات للدفوف والصاجات أو أي منهما. وبنفس الطريقة والأداء، يتم ممارسة هذا الشكل من التعبير الحركي في الكثير من حفلات الزفاف في أي مكان آخر، والتي تبدأ من أمام بوابة المكان أو الصوان المقام فيه الفرح وحتى مكان جلوس العريس والعروس "الكوشة"، مع الاختلاف في عدد الراقصات وعدد الموسيقيين التابعين. وكانت الراقصات في الماضي يؤدين عروضهن الراقصة بعد انتهائهن من رقصة الزفة أمام الحضور والمدعوين وذلك بعد وصول العريس والعروس للكوشة، ولكن اليوم تغير الحال وأصبحت هذه العروض تؤديها راقصة أو عدة راقصات أخريات، والمعروفات اليوم بالراقصات الشرقي، وذلك إما مع فرقة موسيقية أو على موسيقى مسجلة. وأما موسيقى وغناء الزفة، فما زالا كما هما، وعلى أقصى تقدير منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى الآن، مع تغيير في سرعة إيقاع الأداء الموسيقي والغناء ودخول الأغاني الجديدة والحديثة للأفراح.

ولكن يبقى السؤال عن ماهية العوالم، وهذا الأداء الحركي ومدى تداخله وارتباطه في الفكر العام على كافة مستويات المجتمع، بالإضافة إلى المؤديات والمراحل التاريخية لنشأتهن وطريقة أدائهن وملابسهن. .. إلخ. إذ لا يقتضي الأمر عند حدود التخيل والاستلهام لخطوات المؤديات أو ذلك المشهد وتلك الرقصة. وهذا الأمر يقتضي الكثير من البحث والتنقيب بل والاطلاع على المصادر التى أدت إلى هذا الشكل الأدائي الحركي، سواء في الحضارات القديمة التي توالت على مصر، والعادات والتقاليد القديمة والتصورات والمعتقدات الدينية التي أثَّرت على الشكل والأداء الحركي ولو أنه من الصعوبة تتبع هذا النوع من الأداء في التاريخ وتقويمه على أسس فنية صحيحة. ذلك لعدم وجود دراسات وافية له، ولأنه ظل فترة طويلة من الزمن يُنعتْ أو يُتخذ كوسيلة من وسائل إثارة الحواس واستهواء الشهوات. والرقص عموما، والشعبي منه على وجه الخصوص يحتاج إلى النظر في حلقات التاريخ وأحقابه على أنها متداخلة، حتى تلك التي يتداخل عهدها بالعهود الحديثة ولا يكترث بحصرها المنقبون.

ففي الآثار القبطية نجد صورا على الأقمشة الصوفية يرجع تاريخها إلى القرون الأولى الميلادية وعليها صور من الرقصات القديمة والتي كانت تشترك فيها الصبية والنساء، وحركاتهن تمثل فنونا من الرقص الشديد الشبه بالرقص اليوناني القديم. وفي العهد الإسلامى نجد نماذج للرقص ممثلة على بعض الحليات والزخارف أغلبها من العصر الفاطمي والذي استمر في مصر ما بين القرنين العاشر والثاني عشر، وعلى الرغم من قلتها إلا أننا نجد أن

أسلوب الرقص في تلك الفترة كان يتميز بالاحتشام أكثر من ذي قبل مع فقدان الطابع الديني الذي كان يدعمه. ويتعذر بعد هذا العصر متابعة الأطوار التي مر بها الرقص باستثناء التنويهات الوجيزة عنه في بعض الكتب العربية لعدة قرون، إلى أن يظهر مرة أخرى في مراجع القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وذلك من خلال رسومات ووصف الرحالة الأجانب الذين زاروا مصر في تلك الفترة، فنجد الكثير مما كُتِب عن أساليب الرقص والمؤديات له، وشرح لطرق أدائهن، وتفاصيل ثيابهن، وأنواع الحركات، والأغاني والموسيقى المستخدمة.

وإذ نجد فجأة أن هذا الشكل من الأداء الحركي يأخذ في التدهور تدريجيا في القرون الأخيرة، فنجد الكثير من كتب النصف الثاني من القرن التاسع عشر تصوره بعيدا عن الذوق السليم وقريبا من الابتذال، ولكنه استطاع أن يجد لنفسه مكانا ويظل واضحا في المجتمع على كافة طبقاته وإلى الآن!

رسم توضيحي2

وعند تتبع هذا النوع من الأداء الحركي للعوالم وصولا إلى معرفة بداياته معرفة جيدة وذلك بداية من أواخر القرن الثامن عشر، نظرا لأقرب تعداد سكاني يمكن الرجوع إليه ومعرفة الحالة العامة للمعيشة في مصر وبالأخص المدن الكبرى والتي كان يتواجد بها العوالم، وأيضا لتوافر كتابات الرحالة الأجانب وما استطاعوا مشاهدته وتدوينه – كتابة ورسما.

سكان مصر وطبقاتهم المختلفة أواخر القرن الثامن عشر

في أواخر القرن الثامن عشر كان تعداد سكان مصر لا يزيد عن (2.5 مليون نسمة) دون العربان الذين يعمرون الصحراوات، ذلك لأنه كان من الصعب إخضاعهم لتعداد دقيق، ولكن مسيو جوبير Joubert قدَّر عدد الفرسان حسب الإحصاء الذي قام به بـ (27.000 فارس)، وبإضافة نفس العدد لأشخاص راجلين وعدد يتناسب مع ذلك من السيدات والأطفال، فإن مجموع تعداد قبائل العربان سوف يكون (130.000 نفس). أما القاهرة فقد كان تعداد السكان بها فى عام 1798 ما بين (250 – 260) ألفا من الأشخاص بما في ذلك المماليك والتجار الأجانب. وهناك إحصاء آخر هام قد تم قبل مجيئ الحملة الفرنسية وقد قدر تعداد القاهرة بـ (300.000) نسمة ومقسم إلى:

- **المماليك** بما فيهم جنود الأوجاقت "كل الفرق العسكرية المكونة من رقيق تم تحريرهم وهم مثل المماليك": 12.000
- **المماليك:** 6.000
- **التجار** الذين تمتد معاملاتهم إلى خارج البلاد، ويتضمن الأجانب الذين لا يستقرون في القاهرة إلا لوقت محدد، والذين يمتلكون محلات في خان الخليلي كذلك التجار القادمين من أزمير والقسطنطينية وبغداد وحلب وجدة وينبع... إلخ. " كان هؤلاء التجار يصلون إلى القاهرة محملين ببضائعهم التي يبيعونها ويرحلون بعد ثلاثة لأربعة أشهر محملين ببضائع أخرى عند العودة": 4.000
- **حرفيون** مستقرون، سواء كانوا أسطوات أو عمالا عاديين: 25.000
- **صغار تجار** القطاع الذين يبيعون المأكولات والزيت والأرز والخضروات ومواد أخرى. وهم يبيعون في النهار ما يحصلون عليه في الليل استدانة من تجار الجملة، ونادرا ما يكون هؤلاء التجار ميسوري الحال، بل تتدهور

حالتهم يوما بعد يوم حتى ينتهي بهم الأمر أن يهجروا هذه المهنة: 5.000

-**القهوجية**، وهم أصحاب محال القهاوي والتى تقدم القهوة والشربات والتدخين وكان يقضي الناس في هذه المحال أوقاتهم في استماع الموسيقيين والرواة: 2.000

- **خدم ذكور**، مثال القواس والسايس والسقاء والفراش: 30.000

-**عمال وحمالون وعمال يومية**: 15.000

- **إجمالى** الذكور البالغين. : 99.000

- ويمكن أن يصل عدد النساء البالغات إلى : 126.000

-كما يمكن أن يصل عدد الأطفال من الجنسين إلى:75.000

-وهكذا يبلغ إجمالي عدد سكان القاهرة : 300.000

ولو نظرنا إلى تعداد المماليك سنجده قليلا، نظرا إلى عاداتهم في الزواج من نساء أجنبيات مثلهم، كما أن طقس مصر كان يحول دون تكاثر الأجانب عموما في ذلك الوقت، حتى ولو تزوجوا من مصريات، فأطفالهم في الحالة الأولى كانوا يموتون بعد بضع سنين من الولادة. لذلك كان المماليك يشترون الرقيق الشبان الذين ينحدرون من نفس أصولهم، فيدربونهم عسكريا ثم يعتقونهم بعد ذلك. ومعظم هؤلاء الشبان إما شراكسة أو قوقازيون. وتنتسب زوجات المماليك إلى هذين الإقليمين أيضا. وإن كان في بعض الأحيان أحد المماليك يتزوج من مصرية، فيكون له الحظ في الإنجاب ولكن تتميز ذريته دائما بالضعف.

أما العبيد السود من الجنسين، فقد كانوا يُجلَبون من أعماق إفريقيا، ففي كل عام كانت أسواق القاهرة تمتلئ بهم، وعدد النساء يتجاوز عدد الرجال، وقد كانت هذه التجارة رائجة في ذلك الوقت، ومن أسواق القاهرة، تذهب أفواج العبيد إلى المدن الكبرى في آسيا. وقد كان يفضِّل المصريون النساء الزنجيات. في نفس الوقت كان العثمانيون المقيمون في مصر قليلي العدد، وكانت ذريتهم تنقرض

رسم توضيحى ا

شأنهم شأن المماليك ولنفس الأسباب. أما المسيحيون الأجانب، فقد كانوا يستقرون في مناطق التجارة الكبرى كالإسكندرية ورشيد ودمياط والقاهرة[1].

هذا الخضم والخليط من الأجناس المختلفة كان هو المُكوِّن الأساسي للمجتمع المصري الحديث، والذي بدوره أثر على العادات والتقاليد في المدن المصرية، لأن لكل جماعة فكرها الخاص وعاداتها وتقاليدها، ماعدا المدن والقرى البعيدة عن المحافظات الكبرى والتي لم تتأثر بشكل واضح.

أما الأداء التعبيري الحركي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فقد كان ينقسم إلى:

- رقص الغجر.
- رقص الغوازي.
- الرقص داخل القصور "الجواري والمحظيات".

ولن نغفل في هذا الصدد أنواع وأشكال الأداء الحركي

المختلفة للرقصات الشعبية، والتي كانت تمارس من قِبَلْ الجماعات الشعبية سواء في المدن الساحلية، أو الوجه البحري أو القبلي أو حتى رقصات البدو والواحات.

مما سوف يقودنا لبحث آخر سيحدد هذه الأشكال والتنويعات المختلفة للأداء الحركي على خريطة الرقص الشعبي المصري خلال التاريخ ...

أما الغجر فمن عاداتهم الترحال وعدم الثبوت في مكان محدد لفترة طويلة، لذلك كان تواجدهم الأساسى في الموالد والمهرجانات والاحتفالات الشعبية، نظرا لتعدد واختلاف أنواع عروضهم الفنية من رقص وموسيقى وغناء وألعاب سحرية ومؤدي القصص الشعبى والقرداتية...إلخ، والذي أدى بدوره إلى الاتصال بشكل أو بآخر مع الغوازي والذين كانوا يعيشون في المدينة بشكل كامل، ويقدمون عروضهم في الأفراح والمهرجانات والاحتفالات الشعبية أكثر منها في الموالد. والفارق بين شكلي الأداء، أن الأداء الحركي للغجر يتميز بالخشونة "نظرا لتغير أماكن إقامتهم المستمر"؛ وعدم الاحتشام "نظرا لمحاولة الراقصات لاسترضاء المشاهديهن بخطواتهن الحركية".

أما الغوازى، فالأشكال الأساسية لأداهم الحركي يتميز بالنعومة ووضوح الحركة الممتلئة بالدلع والدلال.

وقد ذكر إدوارد وليم لاين في احتفال بالمولد النبوى سنة (1250هـ – 1834م) أنه،

"تجمع الناس في فترة النهار في الفسحة الرئيسية للاحتفال وتمتعوا بقصص (الشعراء) (وهم رواة قصة أبو زيد) والمشعوذين والمهرجين. ولقد أجبرت الغوازي مؤخرا على القيام بنذر والتخلي عن مهنة الرقص؛ ونتيجة لذلك غابت هؤلاء برقصهن عن العيد. وكانت هؤلاء من الراقصات الفاتنات الجذابات. وتنصب في الشوارع المجاورة المدومات والأرجوحات ويثبت الباعة كشوكهم لبيع الحلويات وغيرها. وكان الاحتفال يشهد رقص الغجر على الحبال ولكنهم غابوا بدورهم عن احتفالات هذه السنة"[2].

ومن النادر جدا أن يدعو المسلمون الغوازي إلى منازلهم، وإذا وجد بين سكان مصر من يجيز لنفسه هذا الترخيص فإنما هم اليهود والأوربيون[3].

ولكن عند تواجد الغوازي في منازل المسلمين للرقص، فلا يكون ذلك إلا على مشهد من الرجال وحدهم أومن النساء بمعزل عن الرجال، ويحدث هذا في بهو الاستقبال. وفي الحالة الأولى يجلس الموسيقيون في ركن من أركان البهو وتؤدي الراقصات رقصهن بالمكان المعروف بالدركة ويجلس المدعوون في سكون تام على الدواوين ليستمتعوا بهذا المشهد وهم يدخنون الشُبُكات، ويطاف بها على الراقصات والموسيقيين.

أما إذا كان الرقص في الحرم، فلا يحضر الموسيقيون، وتوزن حركات الراقصات بالطار والدربكة اللذين تنقر عليهما نساء من حاشية ربة المنزل[4].

وإذ يتضح لنا من هذين المشهدان شكلين من أشكال الأداء الحركي، واللذان كانا أساسا في ظهور نوعين جديدين من الرقص والمعروفين الآن برقص البطن "Belly Dance" والرقص الشرقى "Oriental Dance"، وهناك خلط كبير وشائع بين هذين النوعين من الأداء الراقص. فمشهد الرقص عند الرجال يتخلله الكثير من الحركات الأدائية الأكثر تحريكا للشهوة، والتي أدت إلى ظهور رقص البطن، أما عند النساء فيتخلله الكثير من الحركات ذات الدلع الزائد مع نعومة الحركات والتي أدت إلى ظهور نوع من الرقص التعبيري والذي يُدعى بالرقص البلدي المصري، والذي تلاه الرقص الشرقي في وقت لاحق. وأما الرقص البلدي المصري فلا يمت بصلة أو بأي شكل من الأشكال للرقص الأسباني – كما ذُكِر في بعض من المراجع المصرية[5]، نظرا لأن الأخير يتسم بالحركات ذات الأداء السريع وعمل كثير من الأرتام بالأرجل على الأرض وعدم استخدام خطوات أو حركات "هز" الخصر السريعة والمعروفة بـ"الرعشة، Shimmy"، كما أن موسيقى الرقص الأسباني تغلب فيه الإيقاعات العرجاء "الخماسية والسباعية"[6]، وعلى النقيض، فالرقص البلدي من أساسياته نعومة الخطوات واستخدام الحركات التمايلية للوسط والتي تؤدي إلى حركات الدلع والخجل، مع عدم عمل أرتام بالأرجل أو أداء سريع للحركات التعبيرية، وموسيقاه تتسم أيضا بالنعومة وعدم التركيز على الآلات الموسيقية التي تعطي أنغاما متقطعة مثل العود والقانون، هذا بالإضافة إلى ندرة أو عدم وجود صولو للطبلة، ونجد أن إيقاعه في

الأوكتاف خليط بين " ثمانية و أربعة" ولكن يغلب إيقاع الثمانية على الأربعة.

"وتمارس نساء الغجر أعمالا متعددة فهن راقصات شعبيات وتعمل الكثير منهن في ضرب الودع ورؤية الطالع أو العلاج الشعبي"[7].

" كذلك فإن الغجر الذين يعملون في الغناء والرقص قد يغادرون المنطقة إلى محافظات أخرى للعمل هناك في مواسم معينة والعودة بعد انتهاء الموسم"[8]، والغجر كان لهم الفضل الأكبر في توصيل وتعليم الغوازي للأغاني الشعبية والتي تعلموها في النجوع والقرى.

أما الغوازي، فلا يوجد لهم وصف شامل عن حياتهم الاجتماعية غير بعض الإشارات المتفرقة لبعض الظواهر المرتبطة بهم، وكما ذكر "كريمر" أن أفراد هذه القبائل يعيشون حياة بدوية يقيمون في الخيام ويتواجدون في الأسواق. كما أن كل البنات الغازيات يعملن راقصات، وأن نساءهم المتقدمات في السن يعملن في رؤية الطالع، وهن لا يتزوجن إلا بعد تكوين قدر كاف من المال حتى تستطيع كل منهن أن تختار من تعتبره صالحا ليكون زوجا لها، فزوج الغازية ليس أكثر من خادم. فهو يلعب على الصفارة أو يطبل أثناء رقص الغازية. كما يمكن أن يأتي لها أيضا بالرفقاء[9]."

غير أنه تعددت الآراء في مسألة انتساب الغوازي للغجر والذي لم يتوصل أي بحث حتى الآن إلى تأكيد هذه الآراء.

والغوازي كن الراقصات العموميات اللائي اشتهرن بالرقص في ذلك الوقت سواء في المنازل الخاصة أو الطرقات والميادين العامة على ملأ من الجمهور[10].

وجدير بالذكر أن الغجر والغوازي لهن كثير من الفضل للحفاظ على تراث الغناء الشعبي من الزوال ووصله لنا كاملا.

لذلك نجد أن الحركات التعبيرية الراقصة لكلا الفصيلين "الغجر والغوازي" متقاربة الشكل، ومختلفة عن الحركات التعبيرية لراقصات القصور، واللاتى كن يؤدين عروضهن في القصور فقط. ولما كان الرقص من وسائل التسلية والابتهاج التي تروق السيدات كثيرا، فقد اعتاد العظماء والأثرياء اتخاذ الراقصات في منازلهم من الجواري ولإدخال السرور على زوجاتهم، برقصهن وشرح صدورهن بحركاتهن.

رسم توضيحى للرقص الشرقى

و كانت الراقصات يجالسن الأكابر والمماليك ويستمعن ويتحدثن معهم في شتى الموضوعات، وبلغت مكانتهن الاجتماعية إلى أعلى مدى، على الرغم من حرية حياتهن الإباحية حتى أن أحدا لم يجرؤ وقتئذ على قذفهن بالشتائم.

وتصور لنا رسوم النصف الأول من القرن التاسع عشر، راقصات نحيلات الأجسام وثيابهن متناهية في الرقة والشياكة والاحتشام، واشتهرن بالرقص بالسيوف أو الصاجات أو الدفوف[11].

وظل الحال هكذا إلى أن حدثت مذبحة القلعة فى 1مارس1811 والتي دبرها محمد علي للتخلص من المماليك وقضى عليهم بالإضافة إلى الكثير من الأكابر، مما أدى إلى هروب راقصات القصور، فخرجت الجواري والمحظيات إلى الشارع خوفا من الموت المتربص بهن. وبعد حياة الترف والعز، فخرجن للشارع يبحثن عن لقمة العيش[12]. فخالطن الغجر والغوازي وأصبحن يعشن معهم، والذي أدى بدوره إلى ظهور خطوات وأشكال تعبيرية جديدة في الحركات التعبيرية الراقصة. فاتجهن إلى فن الغناء والرقص وتجمعن وأقمن في شارع محمد علي "حارة العوالم"، وذلك بعد إصدار قانون محمد علي لإبعاد الغوازي عن القاهرة والإسكندرية بسبب مزاولتهن في ذلك الوقت ألوانا من النشاط الخارج عن حدود الأدب[13].

تقسيم ميادين وشوارع القاهرة وشق الطريق المسمى بشارع محمد علي

القاهرة كان لها نصيب كبير فى تقسيم ميادينها وشوارعها منذ القرون الإسلامية الأولى ومرورا بعصر المماليك وحتى إصدار أول مرسوم رسمي للشوارع والميادين بالأسماء والأرقام عام (1262هـ - 1847م) والذي كان مستهلا بتلك الديباجة:

"ولما كانت كتابة أسماء الأزقة بمصر المحروسة على محل يناسبها فوق زواياها، وتنمير البيوت الكبيرة والصغيرة برقم نمرها بأعلى أبوابها أو بجانبها، كأسلوب أوروبا، مما يستوجب المنافع العظيمة للمملكة، ويورث السهولة لمن يقصد زقاقا أو بيتا، سواء كان من الأهالى أو من الأجانب، استقر الرأي بمجلس تنظيم المحروسة، على التدابير اللازمة لذلك، طبق الإرادة السنية، واندرج بيانها في نسخ الوقائع المنمرة برقم 64 وحصل في هذه الأيام المشروع في إجراء ذلك ابتداء من باب الخلق بمقتضى الترتيب الآتي ذكره أدناه وهو خمسة عشر بندا:"

كما ظهرت ميادين ومتنزهات جديدة، ففي سنة (1847م) حولت المنطقة عند كوبري الليمون إلى متنزه عام غرست فيه أنواع الزهور والأشجار. كما شرع في توسعة الشارع من باب الحديد إلى الظاهر، والمتصل بطريق السويس، وأيضا شارع درب الجماميز وباب الخلق والمشهد الحسينى، وغرست الأشجار في الشوارع. وكذلك ردمت بركة الأزبكية وحولت إلى متنزه عام [14].

Dance of the Almeh

وعلى ذكر تجميل القاهرة، فقد عرفت مصر فرش الرمل الأصفر في الحفلات الرسمية منذ ألف عام، عندما كان نظام حفلات الاستقبال في الدولة الفاطمة يقضي بفرش الرمل في الطريق المؤدي إلى القصر الفاطمي وأمامه[15].وظلت العناية بتعبيد الطرق وإصلاحها وتجميلها موكلة إلى سكان القاهرة حتى أُصدرت الأوامر من قبل الحكومة سنة 1848م بتعيين أربع بلوكات من ديوان الجهادية للقيام بتسوية وتمهيد الطرقات والشوارع في كل من نواحي الموسكى والأزبكية وبولاق[16].

وأثناء هذه الفترة حدثت تغيرات اقتصادية وتكنولوجية كبيرة في القاهرة، مما أدى إلى ظهور العربات التي تجرها الخيول، ونظرا لعدم انتظام الشوارع والذي يمثل عقبات أمام تلك التغيرات، لذا شرع محمد علي في شق طريقين، الأول باسم السكة الجديدة وكان عرضه 8 أمتار والثاني شارع محمد علي. ولقد قام المهندس الفرنسي "هوسمان" والذي خطط شارع ريفولى بباريس بتخطيط شارع محمد علي، على غرار شارع ريفولى، وكان الشارع يمتد من ميدان العتبة وحتى شارع عبد العزيز في وسط مدينة القاهرة، ويعد شارع محمد علي من أهم شوارع القاهرة في العصر الحديث ومن أهم معالمه مسجد قيسون – وحمام بشتك – وسوق السلاح – والمناصره والتي تشتهر حاليا بالمنتجات الخشبية. يبدأ شارع محمد علي من مسجد النصر الأثرى – ميدان القلعه – وبنتهى بميدان العتبة الخضراء بطول 2 كيلو متر تقريبا وأهم ما يميزه البواكى الحجرية ذات الطراز الفرنسي والتي لم يتبق منها الا القليل.

ولقد اكتسب شارع محمد علي شهرة كبيرة منذ القرن الماضي، نتيجة سكن أكبر عدد من الفنانين والفنانات فيه، ونتيجة الحياة الصاخبة في هذا الشارع، ولأن الجنازات في القرن الماضى كانت تشيع بالموسيقى، فكان لابد أن تتجه الجنازة ومشيعوها إلى شارع محمد علي.

وظهر النشاط الفني في أحياء متفرقة من القاهرة ومن أهمها: شارع محمد علي، شارع عماد الدين، ومنطقة الأزبكية، وروض الفرج. فقد كان من الطبيعي أن يضم شارع محمد علي الكثير من أهل الفن لقربه من الملاهي، فضم الكثير من العوالم.

ولقد أخرج لنا شارع محمد علي معظم فناني القرن الحديث في مصر، ويقول أبناء الحي:

" لم يمش فنان على درب الفن إلا وتخطى عتبات شارع محمد علي"

فمن هذا الشارع خرج لنا ألمع فنانو مصر مثل : صالح عبد الحي، ومحمد حلمي، و شكوكو، وعمر الجيزاوي، وشفيق جلال، وعبد الحليم حافظ وغيرهم الكثير.

وتجد أثناء مسيرتك في هذا الشارع العريق أسماء طريفة وغريبة مثل: "نعيمة شخلع" "زوبة الكمسارية" "أنوس المصرية" "عزيزة كهربة" ..إلخ.

كما اشتهر من عوالم الرقص "شوق عمر أفندي (وكانت مشهورة بأنها راقصة ومطربة)" وشفيقة القبطية (وهي كانت من أسرة قبطية، تبرأ منها أهلها بسبب عملها بالفن)" ويروى أنها رقصت في عام 1891 وهي مرتدية حذاء ذا كعب مصنوع من الذهب الخالص وقد كانت راقصة عالمية، فتربعت على عرش العوالم لفترة طويلة. ثم ظهرت "بنبة كشر" والتي جمعت بين الرقص والغناء... وغيرهن الكثيرات. ..

وقد اشتهر شارع محمد علي بصناعة الآلات الموسيقية وبيعها في دكاكين على جانبي الشارع والحواري وما زال هناك بعض من هذه الدكاكين حتى الآن[17].

(كانت الأسطى تقعد على الكرسى وكلنا واقفون أوصادها على المسرح، تِقَسّمْ علينا الشغل إللى مكتوب معاها في الكُراسة)

بدأت " نيللى"- وهذا هو الاسم الفني الذي اشتهرت به - حديثها معي بهذه الجملة وهي تحكي لي قصتها عن عالم العوالم، والذي بدأته في سن الثالثة عشر في محافظة الإسكندرية، وكان ذلك عام (1950) عندما ذهبت إلى واحدة من العوالم الكبار والتي قالت أنهن كن ينادينها "بالأسطى" أو "الأسطى عالمة" لتتعلم وتمارس هذا النوع من الرقص. فكن يتدربن بالنهار ويمارسن الرقص في الحفلات والأفراح ليلا، ولا تقل الليلة الواحدة عن عشر حفلات تُقَسَّم على الراقصات كما يحلو للأسطى عالمة، فتوزع العمل على من تحب أكثر من الأخريات. وكن يتقاضين جنيهين نظير أجر للحفلة الواحدة ولكن آخر الشهر، والذي تقتطع الأسطى عالمة بعضا منه إذا ما أخطأت واحدة منهن أو أدت أداء لم يعجب أصحاب الحفلة. والأسطى عالمة لا تدرب الراقصات ولكن كن يدربن بعضهن البعض ثم تعطى الأسطى عالمة في النهاية رأيها في شكل أدائهن للخطوات. ولقد أرسلتها الأسطى عالمة للقاهرة عندما أرادت الراقصة المشهورة "سهير زكي"، القيام بإجازة من عرض مسرحي كانت تعمل به، فسكنت نيللى شارع محمد علي لفترة، ومنذ ذلك الحين وهي تقطن القاهرة. وهي ما زالت تؤمن وتقول - "عندنا ظبط وربط، إللى بيطلع م العوالم، بيطلع مظبوط" - فهى تؤمن تماما أن من تعلَّم الرقص من العوالم يستطيع أن يؤدي أحسن أداء في الرقص الشرقي.

معنى كلمة العوالم، ومن أين أتت:

كان الفساد يعم البر والبحر في الزمن المملوكي من تاريخ مصر، فقد كان المماليك منعزلين عن المصريين ولا يُعرَف للواحد منهم في معظم الأحيان أب (والد). فنجدهم يحملون أسماء مفردة مثل: قلاوون، بيبرس، قطز، سنقر، شيركوه... إلخ. لذلك وصفهم المصريون بأنهم "أولاد الناس" لعدم وجود أب معروف لأي منهم. ونظرا لأن حكام هذا الزمان كانوا رجالا مثلما الحال الآن، فقد كان للنساء نصيب كبير فى تسيير الأمور والاطلاع على خوافيها ومعرفة مداخلها. والمقصود هنا النساء الجميلات اللواتي كُن يتأنقن بأنوثتهن ويتعلمن الرقص والغناء وفنون "الغنج*" ما يضمن لهن مكانة عند الحاكم في قصره ومن هنا لا زلنا نسمى الراقصات الخليعات عوالم، ونسمي الواحدة منهن عالمة، لأنهن دائما أبدا العالمات ببواطن الأمور[18]. وقد ذكر إدوارد وليم لاين في كتابه أنه "لا يقتصر الأداء الموسيقي على الرجال فتزخر الحفلات (بالعوالم) مفردها (عالمة) اللواتي يحيين الحفلات التي تقام في حريم أحد الأغنياء. وقد يغنين في الطُقَّيْسَة أو المُغَنَّى – عبارة عن حجرة صغيرة مرتفعة مجاورة لدار الحريم- فيُعزلن بشعرية خشبية يغنين من ورائها أو في مكان آخر مناسب يحجبن فيه عن أنظار سيد المنزل في حال وجوده داخل الحريم بين نسائه. تنتقل النساء في حال اقتصر الحفل على الرجال إلى الباحة أو إلى حجرة سفلية فيسمعن أغنيات العوالم اللواتى يجلسن عادة عند حافة نافذة الحريم فتحجبهن الشعريات؛ ومن العوالم من هن عازفات..... وقد نصادف في القاهرة فئة فى العوالم الجديرات بأن يخلع عليهن لقب (النساء المتعلمات) لإتمامهن بعض الإنجازات الأدبية ومنهن من ينتمى إلى مرتبة أدنى ويرقصن أحيانا في الحريم؛ ومن هنا خلط المسافرون بين مفهومى (العوالم) والراقصات الشعبية[19]."

أما في النصف الثانى من القرن التاسع عشر، فالخطوات الراقصة للعوالم في هذة الفترة كانت تتميز

بالخشونة والعنف في الحركة وتنطبق تقاطيع وجوههن بالافتعال والابتذال نتيجة ارتباط العوالم بالغوازي والغجر. وكن يرقصن حافيات الأرجل وأجسامهن ممتلئة ولبسهن لا يداري جميع أجزاء أجسامهن مما يؤدي الى إثارة جنسية للمشاهدين. وتكشف لنا رسوم أواخر القرن التاسع عشر الغجر في أسيوط والأقصر والكرنك يرقصن رقصة القلة ورقصة النحلة ورقصة العصا[20]. وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تغيرت الحركات التعبيرية في الرقص مرة أخرى لتصبح ناعمة وبها الكثير من الجمال الحركي والذي أدى بدوره الى ظهور الشكل التعبيري الحركي في العروض التي نراها الآن.

ويبقى السؤال :

هل رقصات العوالم تُدرج تحت الرقص الشعبي المصري؟ أم هي حرفة من الحرف الفنية في مصر؟

صور المقال من الكاتب

المراجع :

1 - كتاب وصف مصر، الجزء الأول، المصريون المحدثون، الطبعة الثالثة 1992، ص 23

2 - إدوارد وليم لاين: عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، (مصر بين 1833 – 1835)، مكتبة مدبولى، القاهرة، الطبعة الأولى 1411هـ،1991م، ص 460

3 - سعد الخادم: الرقص الشعبي في مصر، طبعة 1972، ص14

4 - سعد الخادم: مرجع سابق.

5 - راجع : أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، تقديم ومراجعة محمد الجوهري، القاهرة 2007، ص225 – "والذى يشرح فيه مدى احتمالية الشبه بين الرقص البلدي المصري والرقص الأسباني"

6 - سمحة الخولي :القومية فى موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، العدد 162، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص24

7 - نبيل صبحي حنا: البناء الإجتماعي والثقافي فى مجتمع الغجر، دراسة أنثروبولوجية لتأثير البناء والثقافة والشخصية على التكامل الاجتماعي، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1983، ص138

8 - نبيل صبحي حنا: المرجع السابق، ص 220

9 - نبيل صبحي حنا: المرجع السابق ص 120

10 - محمد الجوهري: موسوعة التراث الشعبى العربى، المجلد الثالث، الفنون الشعبية، سلسلة الدراسات الشعبية 145، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الثانية.

11 - سعد الخادم: مرجع سابق.

12 - رتيبة الحفنى: السلطانة منيرة المهدية والغناء في مصر قبلها وفي زمانها، دار الشروق، طبعة 2001

13 - سعد الخادم: مرجع سابق.

14 - حسن عبد الوهاب: تخطيط القاهرة منذ نشأتها، 1957 عن الوقائع المصرية، العدد 75، 13 شعبان 1263

15 - المقريزي: المواعظ والاعتبار،ج1، ص 433

16 - الوقائع المصرية، العدد 106، الصادر في 23 ربيع الأول 1274 هـ.

17 - سمحة الخولي مرجع سابق.

* الغنج = الدلال وملاحة العين "المعجم الوسيط"

18 - يوسف زيدان: كلمات "التقاط الماس من كلام الناس"، دار نهضة مصر، الطبعة الرابعة، يناير 2011، ص 30

19 - إدوارد وليم لاين: مرجع سابق، ص 367

20 - سعد الخادم: مرجع سابق.

*** مختار الكسباني محاضرات، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2013.

العدد السادس عشر - مجلة الثقافة الشعبية

مفهوم الأدوار اليمانية في الغناء البحريني القديم

مبارك عمرو العماري – كاتب من البحرين

تفاخر كل الشعوب العريقة دائماً بإرثها الحضاري والثقافي والاجتماعي وتصونه وتحافظ عليه من الاندثار وتسعى لتجسيد شخصيته المتميزة عن سواها بمقومات خاصة تجعله ينفرد بخصائص وعناصر تشهد له ولا تشير إلا إليه دون غيره من المتشابهات أو المتقاربات.

وشعب البحرين الذي تمتد عراقته في عمق جذور التاريخ، له العديد من الخصوصيات والتفردات التي تميّزه عن إخوانه في منطقة الخليج والجزيرة العربية، وإن كان لحمة لا تنفصل من تلك المجتمعات العربية التي تربطها به وشائج قوية وعديدة وأواصر لا ترثّ ولا تتقادم بمرور الزمن، بل يكسبها الوقت متانة وتزيدها الحوادث والتطورات تقارباً ومحبة.

والمجتمع البحريني بكافة شرائحه وأطيافه يحس ويفاخر بانتمائه العربي في هذه الأرض ويحافظ عليه، ويدرك أن هذا الانتماء مصدر قوته وتلاحمه، وأنه لا مناص له من المحافظة على إرثه القومي والاجتماعي لكي يكون مترابطاً ومتماسكاً في وجه التقلبات والتغيرات الوافدة من الخارج.

وحتى يتمتع كل مجتمع بهذه الخاصية المهمة، عليه أن يفهم بوعي وادراك قاعدته التي يرتكز عليها، وصلابة أرضه التي يقف فوقها، ليزداد ثقة وإيمانا، وترسخ مبادئه ومفاهيمه، لكي يستطيع أن يبرهن على حجته، ويتحدى كل ما يعتقد أنه يهدم أو يهاجم إرثه أو معتقداته التي يعتنقها أو يسفّه مفاهيمه التي يؤمن بها.

ومن البديهي أن يتفاعل كل مواطن مع مجتمعه وتراثه، ولكن من الضروري أن يدرك كل فرد أن تفاعله وانفعاله يقوم على أسس قويمة وفهم ناضج لكل حيثية من حيثيات كيانه الاجتماعي لكي يستطيع أن يعبر عنه بكل ثقة وادراك.

وتراثنا الفني والغنائي في البحرين متجسد ومفهوم للكثيرين، وأهمهم الاختصاصيون في مجالاتهم المختلفة أو المتنوعة، ولكن تظل، في كل مجال، أسئلة حائرة تدور في الأذهان وتحتاج إلى إجابات واضحة وشافية لكي تتجسد الصورة جلية أمام كل مهتم.

ولا يقتصر الوضوح على كل ما هو متداول حالياً في المجتمع، بل يجب أن يندرج على القديم الذي يعتبر الأساس أو المرتكز لكل ما هو حديث.

ولن يصل السائل إلى الاجابات الشافية إلا حينما يتوجه باستفساراته وأسئلته إلى من يعتقد برسوخ قدمه في علمه، وأنه أقدر من غيره على الإجابة على كل ما يدور في خلده.

يذكر لنا الشاعر الشيخ أحمد بن محمد آل خليفة[1] نقلا عن والده الشيخ محمد بن خليفة بن حمد آل خليفة[2] الذي كان، ووالده قبله، قريبين جداً من الفنان المبدع محمد بن فارس[3] قرب نسب وقرب صحبة، أنه لما سئل عن فن الغناء في البحرين وماهيته، قال:

« إن غناء أهل البحرين هو الأصوات البحرينية، والبستات العراقية، والأدوار اليمانية»[4].

ومحمد بن فارس، عشق الفن منذ نعومة أظفاره، وامتاز بذاكرة واعية وفهم عميق لكل ما يدور حوله في الساحة الفنية، كما أنه أدرك العقد الأول من القرن العشرين الذي كانت تسود في ساحته الغنائية موروثات القرن التاسع عشر في شتى مجالات التراث، واستمرت تلك السيادة إلى العقد الثالث الذي وصلت فيه إلى المنطقة أجهزة التسجيل والأسطوانات الحجرية المسجلة لفناني الدول العربية الأخرى، تلا ذلك ظهور الإذاعات واستعملت الراديوهات، مما تمخض عنه دخول أنواع وأصناف جديدة من الغناء لم تكن معروفة في مجتمع البحرين قبل هذه الفترة الحضارية التوعوية.

كما أن محمد بن فارس نشأ في بيئة اجتماعية تهتم بالفن وتمارسه، فخاله هو الفنان الكبير صقر بن علي بن خليفة بن سلمان آل خليفة[5]، أشهر مطرب وملحن في البحرين خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر[6]، الذي كان محمد طفلاً حين وفاته ولم ينقل عنه مباشرة، بيد أن أخاه الأكبر عبداللطيف بن فارس[7] تتلمذ على يد خاله ونقل عنه، وكذلك تتلمذ محمد بن فارس في مستهل حياته الفنية على يد أخيه عبد اللطيف الذي كان فناناً كبيراً في تلك الفترة[8]. كما أن أسرته الصغيرة بدءاً من أبيه وإخوانه وأخواته، كلهم يهتمون بالموروث الغنائي ويستمعون إليه ويطربون لكل جميل منه[9].

لذلك كانت حافظة محمد بن فارس التراثية ثرية ومتشبعة بالموروث الفني ومليئة بشتى الصور الفنية، وإحساسه الفني يتسم بالإدراك والوعي العميق لكل ما دار ويدور حوله في الساحة الفنية.

إن هذا الفنان لم يتسنم قمة هرم الغناء في البحرين إلا عن اقتدار وتميّز قدّمه على أقرانه ومنافسيه، مما حدا بالسائل الذي يدور السؤال الآنف في خلده أن يتوجه إليه دون سواه لأنه يدرك أن محمد بن فارس وحده هو الذي لديه الإجابة الشافية، ولأن قوله الفصل في هذا المجال.

لذلك فإن علينا أن نفهم أولاً ما يعنيه محمد بن فارس في مقولته تلك حتى نصل إلى عمق كلّ مفردة منها، وتتضح لنا صورة الفن الغنائي في البحرين في عصره والعصر الذي سبقه من خلال التحليل الواقعي والمنطقي لتلك المقولة المهمة وليس من خلال المعنى الظاهري.

تحدث فناننا الكبير عن ثلاثة أنواع من الغناء كانت سائدة في عصره، ومؤكد أنه قصد الغناء الذي يعزف على العود، إذ أن الفنون الغنائية الشعبية في البحرين عديدة ومعروفة، ولكنه تحدث عن الفنون القريبة إليه ويزاولها باستمرار، فالأصوات البحرينية هي قالبه الغنائي المفضل والذي أفنى عمره في مزاولته وتطويره وحمايته من كل دخيل عليه، وقدم فيه عصارة فكره وفنه، فخلّده وخلد به أمام الأجيال التي عاصرته وسمعت تسجيلاته وحضرت جلساته الفنية، وأمام الأجيال التي أتت بعده واتخذته نبراساً وقدوة وحذوة تحذو مثله في مزاولة هذا الفن العريق.

أما البستات العراقية، فمعروف أن «البستة» كلمة ليست بالعربية، ويقال أنها فارسية دخلت في الموروث الفني العراقي، وشكلت فناً معروفاً في الساحة الفنية العراقية من خلال فن المقامات، وبرع في هذا الفن كثير من المطربين والمطربات العراقيات.

وقد وصلت هذه التسمية إلى البحرين نظراً لوشائج القربى والصلات الاجتماعية والتاريخية والجغرافية بين العراق والبحرين والتي تعود إلى آلاف السنين، بل تمتد إلى تاريخ العصور السحيقة والموغلة في القدم.

وفي البحرين أخذت «البستة» في التأقلم المحلي وامتزجت بالذوق الشعبي في هذا البلد حتى أصبحت لها سمات ومميزات محلية معينة، وتجسدت لهذا الفن شخصية بحرينية خالصة أصبحت معروفة في دول الخليج بمسمى«البستة البحرينية»، وقد انتعش هذا الفن في الأجيال الغنائية وخصوصاً في الأربعينيات من القرن العشرين.

أما مسمى « الأدوار اليمانية» التي ذكرها محمد بن فارس، فهو مصطلح غريب على الأ فهام الحالية بعض الشيء، فالمعروف أن غناء اليمن ليس فيه ما يسمى « الأدوار»، وإنما توجد فقرات في الموشحات اليمنية الشعرية تسمى «دور» أسوة بالتقفيل واللازمة التي تشكل أقسام الموشحة أو التوشيح كما تسمى أيضا،والمشهورة في التراث الموسيقي العربي هي « الأدوار المصرية» القديمة.

إن التأثير اليمني الغنائي المباشر لم يتجل واضحاً في الساحة الخليجية إلا بعد ظهور تسجيلات مطربي اليمن ابتداء من عام 1938م[10]، وكان حضور الأغنية اليمنية ملاحظاً بدءاً من العقد الخامس من القرن العشرين الميلادي، أي في نفس الأعوام التي توفي فيها محمد بن فارس وقبله الفنان الكبير ضاحي بن وليد[11] اللذين لم يظهر في اسطواناتهما أي تأثيرموسيقي يمني.

وبعد وصول آلات التسجيل إلى البحرين عام 1948م، بدأ ظهور تأثير الغناء اليمني من خلال الأسطوانات التي سجلها مطربو البحرين ابتداء اً من ذلك العام والأعوام التالية ورددوا فيها بعض الألحان والكلمات التي حفظوها من الأسطوانات اليمنية.

إن الموروث الفني البحريني ليس فيه ما يسمى بالأدوار أسوة بالبستة، التي باتت معروفة وأصبحت جزءاً من التراث الموسيقي المحلي، بل وانتشرت في بعض الأقطار الخليجية.

كذلك فإن محمد بن فارس يعرف الأدوار المصرية ويؤديها في جلسات سمره، ويؤثر عنه غناؤه العديد من الأدوار المصرية التي وصلت إلى البحرين من خلال الأسطوانات وخصوصاً في فترة العشرينيات من ذلك القرن.

إذاً، فهو يعي ما يقول ويدرك ما يرمي إليه من هذه التسمية، وعلينا أن نجتهد للوصول إلى مغزاه من هذاالمصطلح.

وكدليل على إدراك محمد بن فارس لعمق وأبعاد المصطلحات والتسميات الفنية التي يطلقها ويصنف بها أنماط الغناء في البحرين، نذكّر بتسمياته للألحان التي غنّى بها بعض « أصواته»، ودوّن تلك التسميات فوق ملصقات الأسطوانات وفي كاتلوجات شركات التسجيل، ومن تلك التسميات:

1 - (يماني)، أطلقها على اسطوانتين هما:
- قريب الفرج يا دافع الهم والعسر
- ما لغصن الذهب مولى البنان المخضب

2 - (صوت عربي يماني)، أطلقها على:
- لان الحصا والذي أهواه ما لانا

3 - (يماني شرقين)، أطلقها على:
- الله يا رباه أنا سالك بألم نشرح وتب.

الجدير بالتنويه أنني حينما استقيت المعلومة عن

ماهية غناء أهل البحرين حسب رأي الفنان محمد بن فارس من الراوي الشاعر الشيخ أحمد بن محمد آل خليفة، ذكر (الأدوار اليمانية) ولكني في تلك الفترة، حينما كنت أعمل في جمع مادة كتابي (محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج) خلال فترة الثمانينيات من القرن الماضي، لم أكن أدرك أبعاد تلك الجملة، ودوّنتها في الكتاب (الأدوار اليمنية) اعتقاداً مني بصلتها المباشرة باليمن وحسب ظاهر اللفظ، ولكن بعد مرور هذه السنين، تأكدت المعلومة عندي عن الفرق بين (اليماني واليمني) وخاصة بعدما ذكرها الراوي نفسه بصيغة (اليمانية) في محاضرة فنية له استضافه فيها الملتقى الثقافي الأهلي بالنادي الأهلي في مساء 13 مارس 2000م[12].

اليمني واليماني:

الجدير بالذكر أن السابقين من فناني الخليج يسلكون نفس النهج القديم الذي سار عليه من سبقوهم في الخليج والجزيرة العربية في تصنيف الأغنية حسب الأماكن التي لها علاقة باللحن أو الكلمات، فما ينسب إلى (اليمن) يسمى (يمني)، أما (اليماني) فمعناه أن اللحن أو الكلمات مستقاة من جهة الحجـاز (مكة المكرمة وجدّة والمدينة المنورة وما جاورهما)، وهذا المصطلح هو ما نهجه أبو الفرج الأصفهاني[13] في كتابه الموسوعي (الأغـاني) وسار فيه على منهج اسحاق الموصلي[14] في تصنيف الألحان والإيقاعات[15]، وفي شأن هذا التصنيف شرح يطول ليس هذا مجاله الآن، ولكن نكتفي بنماذج لها نظائر عديدة في كتاب الإصفهاني المذكور، بعضها يشير إلى الغناء اليمني والأخرى تشير إلى الغناء الحجازي.

يقول الإصفهاني في معرض الحديث عن إحدى قصائد الشاعر (وضاح اليمن)[16]:

1 - «الغناء لإبن سريج، وله في هذا الشعر لحنان: ثقيل أول بالبنصر عن عمرو، ورمل بالسبابة في مجرى البنصر عن إسحاق . وأول الرمل قوله:

ألا يا لقومي أطلقوا غلَّ مرتهن

وأول الثقيل الأول : (تذكر سلمى) . وفي الأبيات هزج يمني بالبنصر»[17].

وبرغم أن المغني مكي وهو ابن سريج، بيد أن الشاعر يمني وكذلك أحد اللحنين أيضاً كما هو واضح من العبارة الأخيرة.

2 - وفي مثال آخر يذكر الأصفهاني الأبيات التالية:

ألا طرد الهوى عني رقادي
فحسبي ما لقيت من السهاد
لعبـدة إن عبـدة تيّمتني
وحلّت من فؤادى في السواد

الشعر لبشار، والغناء المختار في هذين البيتين هزج خفيف بالبنصر، ذكر يحيى بن علي أنـه يمنيّ، وذكر الهشاميّ أنه لسليم [18].

تلك كانت نماذج تشير إلى ألحان يمنية من الهزج، أما عندما يتحدث عن ألحان حجازية فانه يصفها باليمانية، مثال ذلك قوله عند الحديث عن الشاعر أبو دهبل:

« قال أنشدني أبو دهبل:

صوت

ألا علق القلب المتيّم كلثما
خرجت بها من بطن مكة بعدما
فما نام من راعٍ ولا ارتدّ سامرٌ
ومرت ببطن الليث تهوي كأنما
لجاجاً ولم يلزم من الحب ملزما
أصات المنادي بالصلاة فأعتما
من الحي حتى جاوزت بي يلملما
تبـــادر بالإدلاج نهبـاً مقسّما

غنى في هذه الأبيات ابن سريج خفيف رمل بالبنصر عن الهشاميّ. قال: وفيه هزج يمانٍ بالوسطى، وذكر عمرو بن بانة أن خفيف الثقيل هو اليماني.[19].

في هذا الإنموذج نجد القصيدة تتحدث عن مواضع في مكة وما حولها مثل يلملم والليث، والمغني مكي، وكذلك الألحان التي نعتها باليمانية.

إن استخدام الإصفهاني مصطلحين مختلفين معناه أن كل مصطلح يشير إلى موضع بعينه، وإلا لاكتفى بمصطلح واحد يشير به إلى الغناء اليمني.

وهناك العديد من الإستشهادات في هذا الكتاب تؤيد هذه النظرية التي لم يسبق أن أشار إليها أحد ممن تناولوا هذا السفر المهم من تراثنا العربي.

ولعل البعض يستغرب من هذا الدور للحجاز في تراثنا العربي الفني والغنائي، وهو دور عظيم، ومنه انطلقت الفنون الغنائية إلى سائر الأقطار العربية الأخرى في القرن الهجري الأول. ذكر الإصفهاني نقلا عن اسحاق الموصلي قوله:

« أصل الغناء أربعة نفر، مكيّان ومدنيّان؛ فالمكيّان: ابن سريج وابن محرز، والمدنيان: معبد ومالك[20].

وعند حديث الإصفهاني عن لحن لإبن محرز قال:

« أن الرشيد أمر المغنين أن يختاروا له أحسن صوت غني فيه، فأختاروا له لحن ابن محرز في شعر نصيب:

أهاج هواك المنزل المتقادم

قال: وفيه دور كثير، أي صنعة كثيرة»[21].

ولعل هذه أقدم إشارة مكتوبة عن مفهوم «الدور» في التراث الموسيقي العربي.

الأدوار:

الحقيقة أن عبارة (الأدوار) أعمق اصطلاحاً وتاريخاً من مظهرها الخارجي الذي يوحي بالتذبذب بين الغناء المصري واليمني، إذ أن (الدور) في تعريفه الموسيقي هو: (صنعة مقام أو صنعة بردة، أو صنعة شد). كما أن (الدور) نوع من الزجل في مصر، وهي كالموشحة من حيث الوزن الشعري، إلا أنه تغلب فيه لغة العوام، ويغنى على طريقة الهنك.

كما أن (الدور) يعني: مرة ثانية. والدور النغمي يعني تأليف لحني مشتمل على بعد ذي الكل[22].

إذاً « الدور» له مفهوم شعري يظهر في الصياغة الشعرية للموشحات، ومفهوم آخر موسيقي وغنائي يطلق على طريقة أدائية بعينها. وكلاهما يكمّل الآخر.

وفي كتابه (سفينة الملك ونفيسة الفلك) للموسيقي الفنان (محمد بن اسماعيل بن عمر شهاب الدين) يورد عشرات الموشحات والأدوار التي كانت تؤدى في عصره خلال القرن الثالث عشر الهجري، التاسع عشر الميلادي، إذ أنه يذكر إعراضه عن الأدوار المجهولة المهجورة[23] ويدوّن الموشحات المغناة في مصر والحجاز وبعض من مثيلاتها في اليمن والشام.

ويلاحظ من النماذج الكثيرة في هذا الكتاب أن الموشح ينقسم إلى عدة أقسام منها : الدور – الخانة – السلسلة – القفلة. وليس بالضرورة أن ترد جميعها في الموشح، بل يكتفى بأحدها أو بعضها لتكتمل عناصر الموشح حسب الأداء واللحن المركبة عليه الكلمات.

والمؤلف المذكور حجازي المولد والنزعة، وعاش في مصر، وكانت له حظوة لدى الخديوي عباس الأول، فهو من كبار الموسيقيين في عصره، وكتابه يعدّ مرجعاً هاماً وخصوصاً عن الغناء المصري في تلك الآونة.

ولد محمد بن اسماعيل بن عمر المكي، ثم المصري، المعروف بشهاب الدين، في مكة المكرمة عام 1210هـ 1795م، أديب، من الكتّاب، له شعر، انتقل إلى مصر فنشأ في القاهرة، وتعلم في الأزهر، وأولع بالأغاني وألحانها، ساعد في تحرير جريدة « الوقائع المصرية»، وتولى تصحيح ما يطبع من الكتب في مطبعة بولاق. اتصل بعباس الأول (الخديوي)[24] فلازمه في إقامته وسفره، ثم انقطع للدرس والتأليف، فصنف « سفينة الملك ونفيسة الفلك « في الموسيقى والأغاني العربية، ورسالة في « التوحيد» وجمع « ديوان شعره» وتوفي بالقاهرة عام 1274هـ 1857م[25].

وقد عاش شهاب الدين في مصر ولكنه ظل يتردد على مكة المكرمة التي نيطت فيها تمائمه وتعلق بها قلبه، وعرف فنونها وأنواع الغناء فيها، بل له المدائح الشعرية في حكامها ومسئوليها أمثال الشريف محمد بن عون[26] وشريف مكة عبد المطلب بن غالب [27].

يقول في نزوعه إلى تلك النواحي:

غنـــني يا أخـــا النـدامـــى ورنّـــم
وأذكرن لي العقيق تسكبه عيني
وأسع مسعى الصفا بكأسي وزمزم
أنا مـــا لـــي عـن الغناء غنـاء
عبـــــرات كـــأنـهـــا الـدأمـــاء
حيث راق الصفـا ورقّ الهواء[28]

وكتابه (سفينة الملك ونفيسة الفلك) يعدّ من أحسن وأنفع الكتب الموسيقية في العصر الحاضر، ومن المصادر المهمة لهذا الفن، وهو أول كتاب ذكر السلم الموسيقي العربي ذو الـ 24 ربعاً والمعمول به حالياً، كما أنه أول كتاب ذكر أسماء الـ 24 ربعاً[29].

هذا وقد أثبت ما يزيد على 240 موشحاً في الكتاب مع ذكر نغم ودرجة استقرار وإيقاع كل موشح منهما. وقد ذكر ما يزيد على الثلاثين مقاماً. أما الأوزان الموسيقية فقد ذكر 17 ميزاناً منها سبعة أوزان نادرة وجديدة هي:

1 - الشنبر　　2 - المربع
3 - الرهج　　4 - المدور
5 - الزرافات　　6 - الأوفر
7 - الوحدة[30].

ومن مصنفه المشار إليه، نختار بعض الموشحات والأدوار التي كانت معروفة في البحرين ويتغنى بها محمد بن فارس ووصلتنا عن طريق بعض تلامذته، ونذكر توصيفاتها الغنائية واللحنية كما وردت في الكتاب ومنها:

1 - أهوى الغزال الربربي باهي الجمال.
وهو موشح حجازي ضربه دارج[31] وفي مصدر آخر، موشح حجاز دوكه ضربه سماعي دارج[32].

2 - إن تهتكنا عليكم لا نلام .
وهو موشح حجازي ضربه سربند[33]، وفي مصدر آخر: توشيح حجازي دوكه ضربه سماعي سربند[34].

3 - يا حمام ما لك طول الليل لا ترقد ولا ترقد
وهو موشح حجازي ضربه مصمودي[35]، ويؤدى كثيراً في توشيحات الأصوات الخليجية.

4 - قدك المياس يا بدري.
وهو موشح حجازي ضربه سماعي ثقيل[36].

و(حجاز) كمصطلح موسيقي هو اسم اصطلاحي لبردة من الطبقة الوسطى وهي تارة تكون لرفع موقع الجهاركاه وتعادل دو دييز وسط أو تكون لخفض موقع بردة النوا، وتسمى صبا أو عزال، وتعادل ري بمول وسط، وقد تكون كلمة حجاز المذكورة اسماً لطريقة مقام وكلمة صبا كذلك[37].

والحجازي: العربة الرابعة، وهي الواقعة بين الجهاركاه والنوى[38].

وكما أشرنا مسبقاً فإن مصطلح الغناء (اليماني) يعني غناء أهل مكة المكرمة والمدينة المنورة حسب ما سار عليه أبو الفرج الأصفهاني في تصنيفه لنصوص الأصوات المعروفة في عصره، وهذا المصطلح كان متداولاً في الدولة العباسية الأولى في العراق منذ القرن الهجري الثاني على أقل تقدير.

والمؤكد كذلك أن مصطلح (الأدوار) معروف في الحجاز، ومكة بالذات، وتعتبر من الغناء القديم الذي يكاد يندثر الآن، وأصبح المشتغلون به الآن يعدّون على أصابع اليد الواحدة.

ويذكر الأستاذ محمد عبده غانم أنه في إحدى المخطوطات اليمنية يتحدث الكاتب عن الموشح الأندلسي بأنه شعر مدوّر على طريقة أهل مكة، وفي كلمة " مدوّر" اشارة واضحة إلى " الدور" في الموشح الأندلسي[39].

ومن أشهر من عرف بتأديته الأدوار القديمة في الحجاز الفنان الراحل (محمد علي سندي)[40] الذي نجد في بعض ما غناه روابط موسيقية بين الحجاز والخليج العربي.

ويبين رحمه الله في مقابلة صحفية أجريت له ونشرت في مجلة "اليمامة" السعودية، أنه مستاء مما آل إليه وضع الغناء القديم، وخصوصاً الأدوار، في الحجاز، يقول:

"المطلوب هو التركيز بشكل أكبر على الأدوار القديمة وحفظ هذا التراث القديم الذي بدأ يختفي بشكل مزعج ويدعو للقلق"[41].

وعندما سئل عن سبب توقفه عن تقديم الأدوار القديمة قال إن المرض هو الذي عرقل مشواره في تأدية هذه الأدوار[42].

ويتحدث عن مساعيه وبعض عشاق التراث الغنائي للمحافظة على الغناء القديم فيقول:

"وقد كنا في مكة نعقد اجتماعات أسبوعية ولا زلنا على شكل جلسات فنية كل ليلة أثنين نتدارس فيها بعض الجوانب الفنية كاكتشاف الأصوات الجديدة الجميلة التي يمكن أن تؤدي هذه (الأدوار) بشكل افضل"[43].

وذكر بعض الفنانين المعروفين المجيدين في أداء الأدوار، مثل عبد الله محمد[44] الذ قال أن صوته يتناسب مع الأدوار القديمة.

أما يحيى لبّان[45] فذكر أنه يتوقع له مستقبلاً كبيراً لو استمر في أداء الأدوار القديمة[46].

ومصطلح (الأدوار) قديم في ساحة الغناء العربية وتعود جذوره إلى قرون منصرمة، إذ أن المطرب الموسيقي العراقي الكبير صفيّ الدين الأرموي[47] الذي عاش في القرن السابع الهجري، صنف كتاباً شهيراً عن الغناء في تلك الحقبة أسماه (الأدوار)، ويستشهد فيه بنماذج شعرية غنائية يطلق عليها مسمى "صوت" وهي في تحليل بعض الموسيقيين المعاصرين تطابق ما يغنى في غناء الصوت الخليجي، ولعلّ مصطلح "الدور" قد حلّ تدريجياً محل كلمة "صوت" المتداولة قبل عصره وكانت تشير في معناها إلى " أغنية" أو "لحن" عند أبو الفرج الأصفهاني.

ويعدّ الأرموي أول من ذكر أسماء للأدوار والأوازات، وكانت تسمى قبله بأسماء الأصابع والدساتين والتجانيس، وهو كذلك أول من صوّر الأدوار على عدد نغمات السلم الموسيقي إذ صوّر كل دور على سبع عشرة درجة، أي على عدد نغمات سلمه الموسيقي، والتصوير هو استخراج الأنغام من غير مواضعها وطبقاتها[48].

وهذا الكتاب فرغ الأرموي من تأليفه عام 633هـ 1235م بأمر من الخليفة المستنصر بالله العباسي المتوفى عام 640هـ 1242م، ويقول في مستهله:

"أما بعد، فقد أمرني من يجب عليّ امتثال أوامره والتيمن بالسعي في مسالك مرامي خواطره، أن أصنع له مختصراً في معرفة النغم ونسب ابعاده، وأدواره وأدوار الإيقاع وأنواعه[49]. وهذا يعني أن الأدوار مراحل أو درجات في الأنغام والمقامات وأزمنة في الإيقاعات.

ثم يقول:

"أهل هذه الصناعة يسمون الأدوار "شدوداً"، ولكل دور أصل يبنى عليه، والأدوار اثنا عشر: عشاق، نوى، بوسليك، راست، عراق، اصفهان، زيرافكند، بزرك، زنكوله راهوي، حسيني، حجازي[50].

ويقول شارح ومحقق كتاب "الأدوار" أن الدور اصطلاحاً هو: جمع نغمات يشتمل عليها ذي الكل ويقال له دائرة. ويقول أن الشدود جمع شد، وهو اصطلاحاً مرادف للدور، والشد اسم محدث اشتقه الفرس وكان يسميها القدماء الأصابع[51].

ويقول أيضاً عن قطب الدين الشيرازي المتوفى عام 710هـ [52] والمعاصر للأرموي أنه هو أول من استعمل كلمة (مقام) وكان قبله يسمى دور أو شد[53].

خلاصـــة:

إن العديد من الباحثين الموسيقيين المتأخرين ربطوا بين غنـــــاء « الصوت الخليجي» الحالي و«الصوت» القديم من خلال النماذج والتدوينات الموسيقية المذكورة في كتاب « الأدوار»، ومن هؤلاء الموسيقيين الأستاذ أحمد علي [54] ود. يوسف دوخي [55] و د. حمد الهباد [56] وغيرهم.

إذاً مصطلح « دور» يعني فيما يعني مصطلح « صوت» حسبما استنتجه الأساتذة المذكورون وسواهم، وهو ما يتطابق مع مقولة الأستاذ الفنان محمد بن فارس الذي نعتقد أنه كان يقصد أن الأدوار الحجازية القديمة هي مصدر من المصادر الأساسية للأصوات الخليجية .

وإذا ما عرفنا أن البستة والصوت معروفان كفنون متداولة في ساحة الغناء البحرينية، فإن مصطلح الدور ليس متداولا كفن محلي، والأرجح أنه يقصد بها «الأدوار الحجازية « التي استقاها من الفنان الحجازي عبدالرحيم صالح عسيري[57] الذي أقام في البحرين لعدة شهور من عام 1913م، وتعتبر امتدادا للأدوار الحجازية القديمة التي كان لها دور مؤثر في غناء «الأصوات « القديمة في القرون السابقة.

وإذا ما بحثنا في تراثنا الغنائي والموسيقي الخليجي، وخصوصاً غناء «الصوت»، ومدى علاقته وتأثره بالحجاز، نلاحظ أن التأثير اليماني المكي موجود في الغناء الكويتي القديم ولا يزال يحمل بعض تلك الملامح، أما في الغناء البحريني فقد اختفت الألحان القديمة وبقيت بعض الملامح في الأنغام وبعض الجمل اللحنية والكلمات الغنائية.

المراجع :

1 - أحمد بن محمد بن خليفة بن حمد بن محمد بن خليفة بن سلمان بن أحمد آل خليفة: شاعر نظم الفصيح والنبطي، كما أنه فنان يمارس العزف على العود والغناء. ولد في قرية الجسرة بالبحرين عام 1929م، صدرت له مجموعة من الدواوين الشعرية منها: من أغاني البحرين، هجير و سراب، بقايا الغدران، القمر والنخيل، غيوم في الصيف، عبير الوادي، أنفاس الرياحين، المجموعة الكاملة. توفي في 29 مارس 2004م ودفن بمقبرة الجسرة.

2 - محمد بن خليفة بن حمد بن محمد بن خليفة بن سلمان بن أحمد آل خليفة: مطرب له إلمام بالعود والغناء، قويّ الذاكرة، جيد الغناء ولكنه لم يسجل أو يغن في الاذاعة، من أصدقاء وجلساء الفنان محمد بن فارس، ولد بالمحرق عام 1903م وتوفي يوم الجمعة 25 شعبان 1391هـ 15 اكتوبر 1971م.

3 - محمد بن فارس بن محمد بن خليفة بن سلمان بن أحمد آل خليفة: الفنان المبدع الذي يعتبر مدرسة غناء الأصوات في الخليج خلال القرن العشرين. ولد في مدينة المحرق عام 1895م. ركن أساسي من أركان الغناء في البحرين ولمدرسته الغنائية أتباع وتلامذة على مستوى بلدان الخليج. صدر عنه كتاب (محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج) لمبارك عمرو العماري. كما ورد ذكره في العديد من المؤلفات التى تناولت الغناء في البحرين أو الخليج. لا يذكر غناء الأصوات إلا وذكر محمد بن فارس كأحد أهم مبدعيه. سجل العديد من الأسطوانات خلال فترة الثلاثينيات من القرن الميلادي المنصرم. انتقل إلى رحمة الله مساء الأحد 10 محرم 1367هـ الموافق 23 نوفمبر 1947م.

4 - العماري، مبارك عمرو: محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج: صفحة 269 0

5 - صقر بن علي بن خليفة بن سلمان بن أحمد آل خليفة: أخ غير شقيق لحاكم البحرين الشيخ عيسى بن علي، أكبر مطرب وملحن في البحرين خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أبعده أخاه عن البحرين لبعض التصرفات التي بدرت منه فذهب إلى الكويت وبقي فيها لفترة ثم توجد إلى لنجة، وقد أحدث وجوده في الكويت ولنجة ضجة فنية لتأثيره في الجو الفني هناك. أعاده أخاه إلى البحرين بتوسط أبناء الحاكم، توفي في بداية القرن العشرين. له أسلوب خاص في التلحين والغناء.

6 - العماري: المصدر السابق، صفحة 58 .

7 - عبد اللطيف بن فارس بن محمد بن خليفة بن سلمان بن أحمد آل خليفة: ولد في مدينة المحرق عام 1887م، نشأ في كنف والديه وتعلم القراءة والكتابة على يد مدرسين خاصين، واجتهد بعد ذلك في تثقيف نفسه. شاعر نظم بالفصيح والنبطي. في مقتبل عمره تعلم العزف والغناء على يد خاله الشيخ صقر بن علي آل خليفة وأصبح من أبرع عازفي العود في وقته في البحرين، وأضاف إلى عوده وتراً آخر يعزف عليه بكل تمكن واقتدار، تعلم مبادئ النوتة الموسيقية على يد أحد الأساتذة الشاميين في مدرسة الهداية الخليفية ولعله زكريا البيات، ثم ذهب إلى بغداد لتعلم النوتة، وقد وجدت بين أوراقه كتابات للنوتة بخط يده. اعتزل الغناء مبكراً وامتنع عن حضور جلسات الطرب، وتقلب في عدة أعمال وظيفية ثم أصبح إماماً ومحدثاً في أحد المساجد. أصدر مبارك عمرو العماري (ديوان عبداللطيف بن فارس) عام 1994 ضم فيه بعض أشعاره. توفي يوم الأثنين 22 جمادى الآخرة 1382هـ 19 نوفمبر 1961م.

8 - العماري، المصدر السابق، صفحة 61.

9 - المصدر نفسه، صفحة 58 و60 .

10 -غانم، نزار محمد عبده : أصالة الأغنية العربية بين اليمن والخليج (تأليف مشترك) صفحة 151.

11 - ضاحي بن وليد: المطرب الشعبي الكبير والمنافس الأول لأستاذه الشيخ محمد بن فارس، والركن الثاني في غناء الأصوات البحرينية. ولد عام 1898م بمدينة المحرق، سجل عدداً من الأسطوانات في فترة الثلاثينيات. كان جميل الصوت، قويّ الحنجرة، متوقد الذاكرة. له شعبية كبيرة بين محبي الأصوات. توفي عام 1941م.

12 - عن شريط فيديو مسجل للمحاضرة.

13 - أبو الفرج الإصفهاني: علي بن الحسين بن محمد المرواني الأموي القرشي، ولد بأصفهان عام 284هـ 897 م وتوفي ببغداد 356هـ 967م.

14 - إسحاق الموصلي: إسحاق بن إبراهيم بن ميمون الموصلي، ويلقب أبو محمد ابن النديم، من أشهر ندماء الخلفاء، تفرد بصناعة الغناء، وكان عالماً باللغة والموسيقى والتاريخ وعلوم الدين وعلم الكلام. راوياً للشعر وحافظاً للأخبار، شاعراً، ولد في بغداد 155 هـ 772م وتوفي بها عام 235 هـ 850هـ. وعمي قبل موته بسنتين. له التصانيف الكثيرة.

15 - الأغاني: الجزء الأول، صفحة 5 .

16 - وضاح اليمن: عبد الرحمن بن إسماعيل بن عبد كلال، من آل خولان، من حمير، شاعر، رقيق الغزل، عجيب النسيب. كان جميل الطلعة يتقنع في المواسم. له أخبار مع عشيقة له اسمها "روضة" من أهل اليمن. قدم مكة حاجاً في خلافة الوليد بن عبد الملك، فرأى " أم البنين" بنت عبد العزيز بن مروان، زوجة الوليد، فتغزل بها، فقتله الوليد سنة 90 هـ 708م. وفي المؤرخين من يسميه عبد الله بن إسماعيل.

17 - الأغاني: الجزء السادس، صفحة 239.

18 - نفس المصدر، صفحة 241 .

19 - الأغاني: الجزء السابع، صفحة 140 .

20 - الأغاني: الجزء الأول، 259 .

21 - نفس المصدر، صفحة 9 .

22 - محفوظ، حسين علي: قاموس الموسيقى العربية، صفحة 176.

23 - شهاب الدين، اسماعيل محمد عمر: سفينة الملك ونفيسة الفلك، صفحة 20.

24 - عباس باشا الأول بن طوسون بن محمد علي باشا الكبير، خديوي مصر، ثالث الولاة من أسرة محمد علي باشا، ولد بمصر سنة 1228هـ 1813م وقتل في قصره سنة 1270هـ 1854م بأمر من عمته (نازلي) بنت محمد علي باشا لخلاف بينها وبينه على ميراث.

25 - الزركلي، خير الدين: الأعلام، المجلد السادس، صفحة 38.

26 - محمد بن عون: محمد بن عبد المعين بن عون بن محسن، شريف حسني، من أمراء مكة، ولد عام 1204هـ 1790م ونشأ فيها. سكن مصر مدة، فسعى له واليها " محمد علي " لدى الحكومة العثمانية فعين لإمارة مكة سنة 1243هـ وعاد إليها فاستمر إلى سنة 1267 هـ وعزل، فتوجه إلى الآستانة فأقام إلى سنة 1272هـ وصدر مرسوم سلطاني بإعادته إلى الإمارة، فانتقل إليها، واستمر إلى أن توفي فيها عام 1274هـ 1858م وهو جد ذوي عون الأشراف.

27 - عبد المطلب بن غالب: عبد المطلب بن غالب بن مساعد الحسني، من أمراء مكة، ولد فيها عام 1209هـ 1794م، ولي إمارتها سنة 1243هـ، وعزل عنها بعد خمسة أشهر، فتوجه إلى الشرق ثم إلى الآستانة، فأقام إلى سنة 1267 هـ، فأعيد إلى إمارة مكة، فاستمر بها إلى سنة 1272هـ فوقعت فتنة بمكة كان سببها منع بيع الرقيق، فعزلته حكومة الترك، فقصد الآستانة ومكث إلى سنة 1297هـ فأعادته حكومتها إلى الإمارة فاستمر إلى سنة 1299هـ وفصل عنها بعد أن وليها ثلاث مرات مجموع مدتها ثماني سنين. توفي فيها عام 1303هـ 1885م.

28 - ديوان شهاب الدين: صفحة 5.

29 - الرجب، هاشم محمد: الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة: صفحة 163.

30 - نفس المصدر: صفحة 164.

31 - سفينة الملك ونفيسة الفلك: صفحة 231.

32 - زيدان، حبيب: مجموعة الأغاني الشرقية القديمة والحديثة: صفحة 42 .

33 - سفينة الملك ونفيسة الفلك: صفحة 243 .

34 - زيدان، حبيب: المصدر السابق، صفحة 26 .

35 - سفينة الملك، صفحة 234 .

36 - سفينة الملك، صفحة 240 .

37 - زيدان، حبيب: المصدر السابق، صفحة 499 .

38 - محفوظ، حسين علي: قاموس الموسيقى العربية، صفحة 169.

39 - غانم، محمد عبده: شعر الغناء الصنعاني، صفحة 128.

40 - محمد علي سندي: فنان حجازي من الرعيل المخضرم، له أسلوب مستقل بذاته ومميز، له الكثير من الأغنيات المشابهة للغناء الخليجي. ولد في السنوات الأولى من القرن العشرين، توفي في بداية الثمانينيات.

41 - مجلة " اليمامة " السعودية: العدد ؟ صفحة 73 .

42 - نفس المصدر.

43 - نفس المصدر .

44 - عبد الله محمد: فنان سعودي اشتهر في فترة الستينيات الميلادية من القرن العشرين، سجل العديد من الأسطوانات، اعتراه المرض في أخريات عمره حتى وفاته.

45 - يحيى لبان: فنان حجازي.

46 - المصدر السابق: صفحة 73 .

47 - صفيّ الدين الأرموي: صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الأرمـوي، ولد في بغداد عام 613هـ 1216م، كان عارفاً بالعربية ونظم الشعر وعلم الإنشاء وعلم التاريخ وعلم الخلاف وعلم الموسيقى، ولم يكن في زمانه من يكتب المنسوب مثله وفاق فيه الأوائل والأواخـر، وكان من أحسن العلماء في الموسيقى ومن أشهر وأمهر العازفين على العود. وهو أهـم من كتب في علم الموسيقى منذ عصر ابن سينا وابن زيلة، وهو مبتكر المدرسة المنهجية في علم الموسيقى العربية. وهو الذي علم ياقوت المستعصمي الخط. وبالإضافة إلى كتابه (الأدوار) ألف (الرسالة الشرفية)، كما أن له مؤلفات أخـرى مفقودة. وقد اخترع آلتين موسيقيتين هما (النزهة) وهي من عائلة القانون، و(المغني) وهي شبيهة بالقانون من ناحية وتصور كالعود من ناحية أخرى. وله الكثير من التجديدات التي أضافها إلى الموسيقية العربية. عاصر أواخـر خلفاء الدولة العباسية، وبعد سقوط بغداد على يد هولاكو سنة 656هـ 1258م غنى بحضرته فأعجبه غناءه وكذلك عزفه على العود كثيراً فضاعف له المرتب. اتصل بخدمة علاء الدين عطاء ملك الجويني واخيه شمس الدين وولي في أيامهما كتابة الإنشاء ببغداد وصار نديماً لهما. ولما مات الأول وقتل الثاني زالت سعادته وساءت حالته في رزقه وعمره ومعيشته و غلبت عليه الديون ثم سجن وتوفي في السجن في 18 صفر 693هـ 1294م .

48 - الرجب، هاشم محمد: الأدوار لصفي الدين الأرموي، صفحة 15 و 16.

49 - المصدر نفسه، صفحة 39 .

50 - المصدر نفسه، صفحة 95 .

51 - قطب الدين الشيرازي: قطب الدين أبو الثناء محمود بن مسعود بن مصلح الشيرازي الشافعي، العلامة الحكيم المهندس، كـازروني الأصـل، ولـد بشيراز سنة 634هـ 1236م. كان مقرباً عند السلاطين والـوزراء. كان يتزيا بلباس الصوفية، يجيد الشطرنج والضرب على الرباب. كان ذا مروءة وأخلاق حسان ومحاسن، له الكثير من المؤلفات في شتى العلوم. هو أول من استعمل المصطلحات التالية: مقام، تحرير، بيات، كاه، بـرده، دوكـاه، سيكاه، جهاركاه، بنجكاه. توفي سنة 710هـ 1310م بتبريز.

52 - الرجب، هاشم محمد: الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة، صفحة 27 .

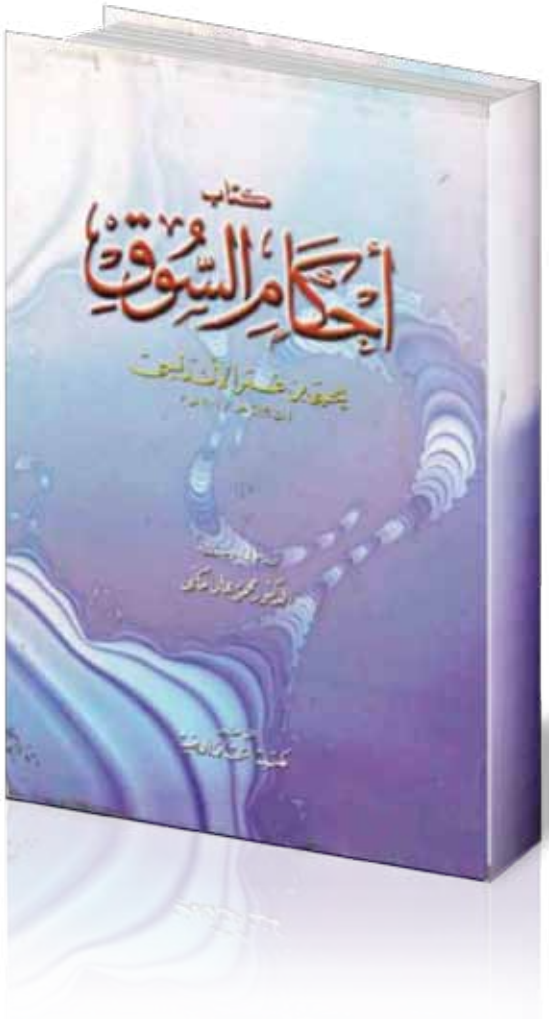
53 - نفس المصدر .

54 - أحمد علي: الأستاذ أحمد محمد علي ابراهيم، من مواليد الأسكندرية 1915م، كانت دراسته المبكرة دينية، أتـم دراسته الابتدائية عـام 1928م وحالت ظروفه دون استمرارها في المدارس فلجأ إلى التعليم الخارجي والذاتي. درس الموسيقا على يد أساتذة مصريين وأجانب، حصل على شهادة أو إجـازة المعلمين في الموسيقا من وزارة المعارف في مصر عـام 1938م. عمل عـازفـاً بالفرق المصرية والأجنبية وأصبح ملحناً وقائداً لفرق موسيقية، أسس نقابة الموسيقيين المحترفين بالاسكندرية. عام 1959م جاء إلى الكويت وأصبح أحد أعضاء أول فرقة للإذاعة الكويتية. عضو الجمعية الموسيقية العالمية بسويسرا. عضو جمعية المؤلفين والملحنين وناشري الموسيقا في باريس وفي القاهرة وفي عدد من الهيئات العالمية. أسس أول معهد للدراسات الموسيقيةالحرة بـالإذاعـة الكويتية كما أسس فيها مكتبة التراث الشعبي. رئيس قسم الدراسات الموسيقية بالمكتبة المركزية بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت. ألف كتاب (الموسيقا والغناء في الكويت) وله العديد من البحوث الموسيقية. توفي بالكويت عام 2004م.

55 - يوسف دوخي: يوسف فرحان دوخي، فنان موسيقي وأكاديمي، ولد في الكويت 1934م ونشأ في أسرة تحب الفن وتتعاطاه، أدرك مرحلة الغوص وركـب بـحـاراً فـي السفن الشراعية التجارية، كان عصامياً عمل على تثقيف نفسه فحصل على شهادة الماجستير وكانت رسالته عنوانها (الأغاني الكويتية) وقد طبعت. وحصل على الدكتوراه عام 1981 كما حصل على الأستاذية عام 1989م. شغل منصب عميد المعهد العالي للدراسات الموسيقية بدولة الكويت. كان ملحناً و شاعراً نظم الشعر الشعبي والأغنية والموال وقد لحن للعديد من المطربين، كما غنى بعضها بنفسه. مات بسرطان الرئة في 16 سبتمبر 1990م .

56 - حمد عبدالله الهباد: فنان وموسيقي أكاديمي كويتي، حاصل على شهادة الدكتوراه في الموسيقى، عميد سابق للمعهد العالي للدراسات الموسيقية، له العديد من الأبحاث والدراسات والكتب.

57 - عبدالرحيم صالح عسيري: فنان حجـازي، ولـد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وعاش في نواحي مكة المكرمة ثم رحل منها فزار البحرين عام 1913م والتقى بفنانيها واستفاد منه محمد بن فارس ثم توجه إلـى الهند وأقام فيها حتى وفاته حوالي عام 1940م تقريباً. ليست له أية تسجيلات.



قراءة في علاقة الظاهرة الموسيقية بمسألة السّماع في تونس

من خلال كتاب

«أحكام السوق» ليحيى ابن عمر الأندلسي التونسي

فراس الطربلسي – كاتب من تونس

مازالت بعض الآراء –رغم تعمّق التجاذبات السياسية والفقهية التي نشهدها اليوم–تَعُدّ الخوض في مسألة السّماع أو إثارتها في أيّ صورة من الصّور ضربا من الاجترار العقيم لموضوع تضاربت فيه الأقوال والأحكام، غير أنّه لا يمكن التسليم بهذه الآراء بمجرّد انطباع شخصي أو حتى تحاليل نقدية مفتقدة للدّقة، ولا يمكن في هذا السياق إلاّ الرجوع لمقولات المفكرين والفلاسفة والمؤرخين...

حتى يتيقّن الواحد منا أنّ علاقة المسلمين بدينهم ليست مجرّد شعائر يردّدونها قولا أو فعلا وإنّما هي علاقة فلسفية تربط الإنسان بكل تفاصيل حياته اليومية. ونستحضر في هذا الصدد رأيا وجّهنا إليها قلم الفيلسوف التونسي "فتحي التريكي" عندما قال:

"إنّ تاريخ الإسلام كثيرا ما اعتبر لدى العرب والمسلمين مكوّنا جوهريّا لحاضرهم، هذا التاريخ الذي مازال حيّا ويوجّه التفكير الأيديولوجي والسّياسي"[1].

فإذا ما اعتبرنا هذا الرأي حاملا لجانب من الصحّة، فإنّه لن ينفي تأثير الدين الإسلامي(وهو مكوّن رئيسي وثابت ومؤثّر في الفكر والمجتمع العربيّين) عبر التاريخ على مختلف أنشطة حياة العربي المسلم. فالفكر الإسلامي بُني في جانب كبير منه على تعظيمه وتباهيه المستمرّ بعراقة التاريخ والحضارة في جوانب متعدّدة. وفي هذا المعنى قيل: "الذاكرة التي كانت جزءًا حميما من التراث، يتباهى العرب بصفائها واتساع مداها، حفظت من دون شك الكثير من تاريخهم"[2].

وبناء على ذلك، شكّل دين الإسلام تواصلا لهذه العراقة والتباهي بما أنّه حمل معه خاتم الأنبياء والرسل، كما أنّه دين البشرية جمعاء، فنشأ تاريخ العرب المسلمين على أساس الفكر الدّيني. و لا يمكن أن ينكر أحد حقيقة أنّ التاريخ الإسلامي اعتمد هجرة الرسول كمنطلق للتأريخ[3]، بعد أن كان يؤرخ بالأيّام والأحداث.

وقد كان القرآن العظيم أوّل ملهم للتّأريخ الإسلامي بما فيه من قصص مليئة بالحكم والعبر، وكذلك سيرة الرسول الكريم بما جاء به من أحاديث تروي عن الماضي وتفيد الحاضر والمستقبل. وعلى ذلك وجدنا أنّ أولى المؤلفات التّأريخية العربية الإسلاميّة اهتمّت بالسيرة: ونذكر هنا أشهر هذه المؤلفات على سبيل المثال لا الحصر: "سيرة ابن هشام".

ومن ثمة بدأت حركة التّأريخ تتخذ أشكالا تفرّعت في مرحلة لاحقة إلى كتب التراجم والجغرافيين وكذلك كتب الحسبة والبدع والفقه عموما، كمؤلفات تنظر إلى مسألة التّأريخ من زوايا مختلفة، ولكنها في الحقيقة مصطبغة بالطابع الديني.

ولن نطيل الحديث في هذه المسألة، بل ما يهمّنا فيها هي موقع الظاهرة الموسيقية وسط كلّ هذه المناحي والتوجهات الفكرية، إذ يبدو أنّ الموسيقى في بداية حركة التّأريخ الإسلامي كانت من المسائل التي تناولتها كتب الحسبة والفقه، فيُنظر إليها من زاوية مشروعيتها أو عدمها، إذا استثنينا بعض المؤلفات وأشهرها "كتاب الأغاني" لأبي فرج الأصفهاني وكتاب "مروج الذهب" لأبي الحسن بن علي المسعودي التي يمكن تنزيلها كمؤلفات تناولت جملة من الطروحات التاريخية الحضارية والثقافية، ومن بينها الغناء والموسيقى.

ونورد في هذا الإطار نموذجا من أهمّ ما كتب في هذا الإطار بالبلاد التونسية: كتاب "أحكام السوق ليحيى بن عمر الأندلسي التونسي"(القرن 3هـ /9م) وذلك نظرا لأهمّيته التاريخية في المستوى الفقهي. هذا إضافة إلى أنّ الكتاب وردت مجمل قضاياه في تونس الأغلبية.

أمّا في البداية فسننظر أوّلا في جانب المحتويات، لنعلّق في مرحلة ثانية على مدى تأثير هذا الطرح على كتابة تاريخ الموسيقى العربية، ثمّ إلى أيّ حدّ استجاب المنظّرون في الموسيقى العربية عموما إلى مواقف الفقهاء:

1 – التعريف بيحيى بن عمر الأندلسي التونسي

يذكر الباحث "محمود علي مكي" أنّه وَجَدَ تضاربا في نَسَبِ "يحيى بن عمر"، ولكنّه بعد الرّجوع إلى مختلف كتب الأعلام وطبقات العلماء والفقهاء، ثبت ما يلي:

هو أبو زكريّا يحيى بن عمر بن يوسف بن عامر الكناني الأندلسي التونسي، ولد سنة 828م في قرطبة. تتلمذ على يد فقهاء المالكية ومن أهمّهم عبد الملك بن حبيب.

بدأ في الرّحلة بحثا عن العلم في سنّ مبكّرة (تقريبا في سنّ الثالثة عشر) وذلك بتوجّهه إلى مصر أوّلا "كعبة الفقه المالكي آنذاك" ووريثة المدينة المُنوّرة. ثمّ إلى بغداد والحجاز.

ولم يقتصر يحيى بن عمر على المذهب المالكي واستغلّ وجوده بمصر ليقترب من المذهب الشافعي الذي بدأ في منافسة نظيره المالكي.

وعند عودته من رحلة الشرق، كانت شهرته قد سبقته إلى الأندلس وإفريقية حيث اختار أن يستقرّ نهائيّا، فكانت بها- أي إفريقية- حياته ومماته.

وقد استقرّ في البداية بالقيروان حيث تعرّف على عبد السلام بن سعيد المعروف بـ"القاضي سحنون" (توفي سنة 854م)[4]، وبلغ بها ما بلغ من الشهرة وارتفعت مكانته العلمية والفقهية. وكان القضاة وأصحاب السوق يكتبون إليه من سائر جهات إفريقية يستفتونه في ما كان يعرض لهم من مسائل[5].

لكنّ علاقة يحيى بن عمر بالسلطة سرعان ما توترت مع بداية ظهور علامات النهاية على الحكم الأغلبي، بحيث بدأ زحفُ الحنفية، وعُزل قاضي القيروان المالكي، فقرّر يحيى بن عمر أن يتّجه إلى العُزلة والمرابطة نتيجة لذلك، إذ لم يحتمل ذلك الاضطهاد الذي لازم فقهاء المالكية في آخر عهد سياسة الأغالبة وما عُرفت به من ظلم وفساد وتذبذب بين الحنفية والمالكية[6]. وقد كان رباط سوسة هو ذلك المأوى الذي لجأ إليه يحيى بن عمر وأحبّه فعكف فيه على العبادة والجهاد، وهناك جلب الناس إليه بمعرفته وحكمته وفتواه.

- آثاره:

ساهم يحيى بن عمر في نشر ما كان قد أخذه عن أساتذته من مؤلفاتهم: موطّأ مالك، مدوّنة سحنون، مجالس أصبغ بن الفرج، وسماعه عن ابن قاسم، ولكنّه لم يكتف بذلك وكانت له مؤلفات في الفقه في أربعين جزء، منها:

- كتاب المنتخبة
- كتاب اختلاف بن قاسم وأشهب
- كتاب الردّ على المرجئة
- كتاب الصّراط
- كتاب الميزان
- كتاب الرؤية
- الردّ على الشكوكية
- كتاب النهي عن حضور مسجد السبت
- كتاب وساوس إبليس وكيده (الوسوسة)
- كتاب الردّ على الشافعي
- كتاب فضائل المنستير والرّباط
- كتاب أحمية الحصون

وعموما كانت حياة يحيى بن عمر زاخرة بالنشاط والجدال الفقهي، وكان من بين أشرس الرجال دفاعا عن المالكية السنّيّة. غير أنّه أُتّهم بجمود فكره لأنّه لا يُجدّد بمرور الزمن واختلاف الظروف، طريقة تعامله مع المسائل الدينية. وهو في الردّ على ذلك يدعو إلى ضرورة توحيد الدين.

2 - أهمّيّة كتابه "أحكام السوق" ليحيى بن عمر الأندلسي التونسي

يعتبر هذا الكتاب من المؤلفات التونسية الهامة في الموضوع الفقهي. إذ يقول عنه المؤرّخ عثمان الكعاك:

«وكتب البدع كثيرة وأقدم من ألّف فيها من التونسيين: محمّد بن سحنون المتوفي سنة 256هـ. وكتاب يحيى بن عمر دفين سوسة، كتاب أحكام السوق، نعرف منه فلكلور التجارة والصناعات والأسواق»[7].

وإذ علمنا بأنّ المؤرّخ التونسي حسن حسني عبد الوهاب كان يملك نسخة من الكتاب، وعمل على تحقيقه ونشره لو لا تسارعت له المنية[8]، فإنّنا نعتمد في هذا البحث على دراسة مطولة للباحث "محمود علي مكي" في صحيفة المعهد المصري للدراسات الإسلامية حول "أحكام السوق". ولقد استقى هذا الباحث معظم فقرات الكتاب من كتاب المعيار المغرب والجامع المعرب عن فتاوَى أهل إفريقية والأندلس والمغرب لصاحبه "أبو العباس أحمد بن يحيى التلمساني الونشريسي" (توفّي سنة 1549م) الذي أورد في كتابه هذا، قطعة من كتاب أحكام السوق أو مختصرًا منه، نقله عن تلميذ يحيى بن عمر: أبو عبد الله بن شبل. وقد اجتهد في نشره محمود علي مكي كاملا كما جاء في "المعيار"، ونحن نورد منه في هذا البحث جزء خاصّ في الحديث عن حكم استعمال آلات اللّهو والقضاء فيها، وذلك بكلّ دقّة كما جاء في مستوى المتن والهامش:

2-1 النص الفقهي:

القضاء في الملاهي[9]

يتنزّل هذا النصّ بين الصفحة 119و122 من مقال الباحث محمود علي مكي:

«(إذا كان في الوليمة فعل محرّم فلا يجيب، ومن سرق آلة لهو قُوّمت عليه مكسورة)»

وسُئل يحيى عن الرّجُل يُدعى إلى العرس وهو الوليمة

أو الختان أو الصّنيع فيَسْمَعُ فيه ضرب بوق[10] أو ضرب كَبَرٍ[11] أو ضرب مِزْهَرٍ[12] أو ضرب عُود[13] أو طُنبور[14]، ويعلم أنّ فيه شرابا مُسكرًا، أترى له أن يُجيب؟ قال يحيى: لا يُجيب إذا علم فيه مُسكِرًا.

ولو أنّ البوق سرقه رجل، لقُوِّم ثمنه مكسورا، فإن كان رُبُع دينار قُطِعَ. وكذلك العود وغيره من الملاهي ممّا لا يحلّ: إنّما تُقوَّمُ مكسورة، وليس كذلك الكَبَرُ والدُّفُّ[15] المُدوّرُ لأنّ هذين قد سُهّل فيهما وإنّما يقوّمان صحيحين.

(ما يُنهى عنه من آلات اللهو)

وسُئل يحيى عمّن استرعاه الله رعيّته إذا سمع البوق في عرس أو الكَبَر والمِزْهَرَ في غير عُرس. فقال: أرى أن يُنهى عن ذلك كلّه إلاّ أن يكون في عرس فقد بيّنت لك قبل هذا ما يُنهى عنه، وما سهّل فيه أهلُ العلم لإظهار العرس.

قال أصْبَغُ: وسمعت ابن القاسم وسُئل عن رجُلٍ دُعِي إلى صنيع فوجد فيه لعبا، أيدخلُ؟ فقال: إن كان الشيء الخفيف من الدّفّ والكبر والشيء الذي يلعب به النّساء فلا أرى به بأسا (ص293). وذُكِر عن مالك في الدّفّ والكبر أنّه لا بأس به. قال أصْبَغُ: هي في العرس للنساء وإظهار العرس، وقد أخبرني عيسى بن يونس[16] عن خالد بن إلياس[17] عن ربيعة بن عبد

الرحمان[18] عن القاسم بن محمّد بن أبي بكر[19] عن عائشة[20] زوج النبي صلى الله عليه وسلم: قال: أظهروا النكاح واضربوا عليه بالغربال[21] -يعني الدفّ المُدوّر[22].

قال أصبغ: (...) ولا يجوز الغناء على حال في عرس ولا غيره. وقد أخبرني ابن وهب عن الليث بن سعد[23] أنّ عمر بن عبد العزيز[24] كتب في البلدان أن يُقطع اللهو كلّه إلاّ الدفّ وحده في العرس. قال يحيى وبهذا آخذ وهو رأيي.»

2-2 إطار النصّ:

الإطار الزماني: بين القرن التاسع والعاشر الميلادي/ الثالث والسادس هجري

الإطار المكاني: القيروان- سوسة

وقد عرفت هذه الفترة في العالم العربي الإسلامي عموما، وفي تونس خصوصا، خصومات فقهيّة حامية، تنامت في تونس بين "فقهاء إفريقيّة المالكيين ودعاة الشيعة"، (...) انتهت بـ"انهزام الشيعة وزوال أثرهم من المغرب عند انقلاب بني زيري عليهم وارتدادهم إلى السنّة"[25].

وقد كان لهذه الخصومات الأثر العظيم على المؤلفات المكتوبة في تلك الفترة وما بعدها حول مسألة السّماع: فهذا "ابن عبد ربّه في الغرب في القرن العاشر يلوم القائلين بأنّ سماع الموسيقى من الذنوب، ووجد في نفس الوقت فقهاء قالوا إنّ الموسيقى يجب أن تُمنع. وفي نهاية القرن الحادي عشر ،كان المرابطون المُتشدّدون سادة الأراضي فأسكتوا أصوات مؤيّدي السّماع، وصار "إحياء علوم الدّين" للغزالي من الكتب الممنوعة. ولدينا في القرن الثاني عشر أبا بكر بن العربي (المتوفى عام 1151م) قاضي إشبيلية المشهور يُدافع عن الموسيقى ضدّ تزمّت المتزمّتين(...)"[26]

2-3 عناصر النّصّ:

تتلخص عناصر نصّ يحيى بن عمر، الذي تناول مسألة الموسيقى من منظور فقهي، في الجدول التالي:

المناسبة الداعية للممارسة الموسيقية	الوسائل المعبرة	الحكم الفقهي
- العرس - الختان - الصنيع	- الغناء - البوق، الكَبَرُ[27]، الدفّ المزهر، العود، الطّنبور	- يُنهى عن سماع آلات اللهو كلّها إلاّ أن يكون في عرس - عدم إجابة الدّعوة إذا كان في العرس مُسكرًا. - سرقة آلة لهو تقوّم مكسورة، إلاّ آلة الدّفّ

فمن خلال هذا الجدول يمكن استنتاج نظرة محددة لأصحاب القراءة الفقهية للممارسة الموسيقية: فأن يقول قائل بالنهي عن سماع الآلات الموسيقية إلاّ في العرس أو الختان أو الصنيع، فذلك دعوة إلى إقصاء حضور الموسيقى بصور مخالفة أخرى ربما تكون أكثر عمقا وتتجاوز تجسيدها لفرحة عامّة الناس إلى اللذة الفكرية والإبداع الفكري الذي ينعدم في صورة الانغلاق والتقوقع في الفكر الأوحد.

3 – استنتاجات

ويبدو وكأنّ الفئة المتفقهة في الدين–من خلال نموذج يحيى بن عمر– لا تريد أن تفتح المجال لتعدّد إمكانيات الممارسة الموسيقية. وإنّه لأكبر دليل على ذلك، أن نعود في هذا الصّدد إلى فصل السّماع آداب السّماع والوجد لأبي حامد الغزالي(1058–1111م).

إذ يثير هذا الفصل إشكاليّة تضارب المواقف الفقهيّة حول المسألة الموسيقيّة، التي يمكن أن نستخرج من خلالها بعض الملابسات الأيديولوجية التالية:

– رفض النظر إلى ما يمكن أن ترتبط به الممارسة الموسيقية في زمان ومكان وأطر شرعيّة، وبالتالي رفض الاعتدال، وهو ما يدلّ على وجود ثلة من الفقهاء التي تؤثر التعصّب والرّأي والواحد. وهي بذلك تسيء إلى الإسلام الذي يقوم على مبادئ من الشورى والتعامل مع الرّأي والرّأي المخالف. وليس أوضح من ذلك إلاّ بأن ندعّم رأينا بما لقيه فكر "أبي حامد الغزالي" ذاته في كتابه "إحياء علوم الدين" من معارضة بادئ الأمر في المغرب، ونَعْته بالفساد، لأنّه حمل أفكارا اعتداليّة تتّضح في قوله التالي:

" فقد خرج من جملة التفصيل السابق أنّ السّماع قد يكون حراما محضا وقد يكون مباحا وقد يكون مكروها وقد يكون مستحبّا. أمّا الحرام فهو لأكثر الناس من الشبّان ومن غلبت عليهم شهوة الدّنيا فلا يحرّك السّماع منهم إلاّ ما هو الغالب على قلوبهم من الصفات المذمومة. وأمّا المكروه فهو لمن ينزله على صورة المخلوقين ولكنّه يتّخذه عادة له في أكثر الأوقات على سبيل اللهو. وأمّا المباح فهو لمن لا حظّ له منه إلاّ التلذّذ بالصّوت الحسن، وأمّا المستحبّ فهو لمن غلب عليه حبّ الله تعالى ولم يحرّك السّماع منه إلاّ الصّفات المحمودة والحمد لله وحده وصلّى الله على محمّد وآله"[28]

– تناقض الفقه مع ما لقيه النشاط الموسيقي من استمراريّة في ميدان التصوّف كنهج تعبّدي بما يحتويه من ممارسات تقوم على السماع(قراءة القرآن/ المدائح/ الرقص(الدوران عند المولويّة)، إلخ.

– توالد الرغبة المتجدّدة في دعم فكرة أنّ الدين هو العنصر الفعّال في تسيير الواقع الاجتماعي والسياسي، ونتيجة لذلك، فإن كان شأن السّماع بما هو ممارسة موسيقية قد يربك المنظومة الدينية أو السياسية ولو بقيد أنملة فإنّه على ذلك مرفوض ومحرّم.

وقد يوصف ذلك(أي تضارب المواقف) "هروبا" من المسؤولية التي على الفقهاء خوفا من الانزلاق في بعض القرارات الخاطئة أو التي تجرّ إلى نتائج لا تُحمد عقباها. وهذا في الحقيقة تواصل لخوف أكبر شمل تفسير القرآن وكتابة السيرة النبوية في بداية تبلوُر دين الإسلام، إذ أنّ النخبة التي «انكبّت على تفسير القرآن والحديث، تهيّبت الكتابة خشيةً ممّا قد تجرّ إليه من لبس أو سوء فهم لأقوالهم المُدوّنة»[29].

لكن في المقابل، يجد القارئ للنصّ القصير المدرج، أنّ الظروف المتوفرة تبشر بوجود حقيقة أخرى:

إذ نجد ثراء وتنوّعا في مستوى الآلات الموسيقية: وهي إيقاعية، هوائية ووتريّة. مثل الدف والكَبَر(وهو كما عرّفه محمود علي مكي في بحثه: هو الطّبل مُعرّب عن اللاتينيّة corus أوcaurus) والمزهر[30] والبوق والعود والطنبور.

و قد ارتبط هذا الثراء في مستوى الآلات الموسيقيّة في حدّ ذاته بحقيقة أخرى مفادها أنّ القرنين التاسع والعاشر يَذْكران لنا أسماء خالدة من المنظرين الموسيقيين وأصحاب الأصوات المطربة. ويكفي أن نذْكُر في هذا الإطار جزءًا من قائمةِ المؤلفات المتعلقة بهذين القرنين:

– الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق(متوفى حوالي سنة 874م)، رسالة في خبر صناعة التّأليف(القرن التاسع الميلادي).

– الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق، رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى.

– الكندي، أبو يوسف يعقوب، مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصناعة العود.

– ابن المنجم، أبو أحمد يحيى بن علي بن يحيى بن أبي منصور النديم(متوفى سنة 912م)، رسالة في الموسيقى.

– ابن خرّداذبة، أبو القاسم عبيد الله بن عبد الله(متوفى سنة 912م)، كتاب اللهو والملاهي.

– الفارابي، أبو نصر محمّد بن محمّد بن طرخان بن أزلاغ(متوفى حوالي سنة 950م)، كتاب الموسيقى الكبير.

الإمام أبو حامد الغزالي [33]

- الفارابي، كتاب الإيقاعات.
- أبـو فـرج الأصـفـهـانـي، علـي بـن الحسين بـن محمّد القرشي(متوفى سنة 967م)، كتاب الأغاني الكبير.
- أبناء موسى بن شاكر(توفي أحد هـؤلاء الإخـوة الثلاث المسمّى محمّد سنة 873م، الآلة التي تزمّر بنفسها
- إخـوان الصفا، رسائل إخـوان الصفا(القرن العاشر الميلادي)

كما يجب أن نذكر بقائمة أخرى من المراجع التاريخية التي تحتوي على إشارات موسيقية في نفس الفترة، وأشهرها على الإطلاق تلك التي ذكرناها سابقا:

- ابن عبد ربّه، أبو عمر أحمد(متوفى سنة 940م)، كتاب العقد الفريد.
- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي(متوفى حوالي سنة 957م)، مروج الذهب ومعادن الجوهر.

وتجدر الإشـارة –مـن خـلال هـذه القائمة– إلـى أنّ التاريخ في القرنين التاسع والعاشر ميلادي حفظ لنا في مجال الموسيقى مؤلفات علمية نظرية وتطبيقية تدلّ على مشهد مشعّ مخالف لما تصوّره لنا المؤلفات الفقهية.

فأن يُقتصر على النظر للممارسة الموسيقية من زاوية "اللهو" و"المحرّم"، وبالتالي النظر في كتب ومؤلفات من قبيل:

- إبـن أبـي الـدنيـا، أبـو بكر عبد الله بـن محمّد بن عبيد(متوفى سنة 894م)، ذمّ الملاهي.

يجعل من المجال الموسيقي ميدانا يحذر الناس منه، فلا يخوضون فيه إلاّ في أفراحهم، وذلك بطرق مقننة لا تسمح بتلك الآلة أو أنّها توافق على أخرى بتبريرات أقلّ ما قال عن معظمها "الغزالي" أنّها في حاجة إلى "البحث عن مدارك الحظر والإباحة بالعقل والسمع"[31]. ولا أوضح من ذلك إلاّ ما ورد في متن النصّ التالي ليحيى بن عمر من حطّ لقيمة بعض الآلات الموسيقية:

"ولو أنّ البوق سرقه رجل، لقُوِّم ثمنه مكسورا، فإن كان رُبُع دينار قُطِعَ. وكذلك العود وغيره من الملاهي ممّا لا يحلّ: إنّما تُقوَّمُ مكسورة، وليس كذلك الكبَرُ والدُّفُّ المُدوّرُ لأنّ هذين قد سُهّل فيهما وإنّما يقوّمان صحيحين."[32]

وبالتالي ألا يمكن اعتبار أنّ النظرة الفقهيّة لكتابة تاريخ الموسيقى العربية جعلت المشهد الموسيقي غامضا، خاصّة إذا علمنا بوجود جبهة أخرى من العلماء والمنظرين والموسيقيين الذين أعطوا للموسيقى العربية صورة مغايرة عن تلك التي تصفها المؤلفات الفقهيّة. هذا علاوة على وجود فئة من الفقهاء التي كانت أكثر اعتدالا وعقلانية في تعاملها مع المسألة الموسيقية، مثل أبي حامد الغزالي في كتاب إحياء علوم الدين.

المراجع :

1 -Triki، Fathi، l'esprit historien dans la civilisation arabe et islamique، Tunisie، maison tunisienne de l'édition، faculté des sciences humaines et sociales،1991، p65.

2 -بيضون، إبراهيم، مسائل المنهج في الكتابة التاريخيّة العربيّة، بيروت/لبنان، دار المؤرّخ العربي، الطبعة الأولى، 1995، ص7.

3 - يمكن العودة إلى مقال هامّ في هذا الصّدد، وهو يطرح جملة من الاقتراحات التي جعلت المسلمين يختارون التأريخ من الهجرة:

الحجوي، محمّد، «الهجرة النبويّة مبدأ التاريخ الإسلامي»، المجلة الزيتونيّة، تونس، رئيس التحرير: محمّد مختار بن محمود، المطبعة التونسية، مارس1939، المجلّد 3-الجزء 3، من ص -128ص132.

4 - وهو إمام المالكية في إفريقية، لديه مدوّنة بلغت من الشهرة ما جعل تلاميذه يتدفقون إليه من أنحاء الأندلس والمغرب

5 - علي مكي، محمود، «كتاب أحكام السوق ليحيى بن عمر الأندلسي»، صحيفة المعهد المصري للدّراسات الإسلاميّة (في مدريد)، جمهورية مصر، مطبعة المعهد المصري، 1956، المجلّد الرابع، العدد1-2، ص67.

6 - علي مكي، محمود، المصدر نفسه، 71.

7 - الكعاك، عثمان، التقاليد والعادات التّونسيّة، تونس، الدّار التونسيّة للنّشر، المطبعة القوميّة للنشر، الطّبعة الرّابعة، ماي 1987، ص8.

8 - وتذكر دائرة المعارف التونسيّة(الكراس الرابع/1994)، بيت الحكمة/ قرطاج، ص182 أنّ الكتاب موجود على شكلين مخطوطان أصليّان كاملان في نسختين أحدها تحت رقم 3137 بالمكتبة الزيتونيّة (التي نقل جزء كبير منها إلى مركز المكتبة الجديد منذ ديسمبر 2005). والأخرى بإحدى المجموعات الخاصّة.

9 - شدّدت كتب الفقه والحسبة في النهي عن أدوات اللهو جميعها. ولعلّ المذهب المالكي كان أشدّ المذاهب الفقهية قوة في تحريم آلات الموسيقى(انظر: Farmer A History of Arabian Music، ed. London، 1929، p.29) وإذا كان يحيى بن عمر كما نرى قد تساهل في الدّفّ المدوّر والكبر فإنّ بعض الفقهاء، حرّموا هذين أيضا(انظر ابن عبد الرؤوف: ثلاث رسائل، ص83). ويقول ابن فرحون إنّه ينبغي تأديب من يبيع آلات اللهو، ويفسخ البيع وتُكسّر الآلات(تبصرة الحكّام، 241/2) إلاّ أنّه يجدر بنا أن نذكر أنّ هذا التحريم كان أمرا نظريّا أكثر منه واقعيّا في كثير من الأحيان.

10 - البوق آلة مُجوّفة مستطيلة يُنفخُ فيها ويُزمّر، وهذه الكلمة مُعرّبة عن اللاتينيةbuccina وقد احتفظت الإسبانية بهذه الكلمة العربية بهذه الصورةalbogue-راجع: Dozy :supplement…I،p.128-129

11 - الكَبَرُ هو الطّبل مُعرّب عن اللاتينيّةcorus أو caurus، أنظر Dozy :supplement…II، p.437-438.

12 - المزهر هو الدّفّ الكبير. أنظر : Dozy supplement…I، p.609

13 - العود من آلات العزف المعروفة. وقد بقيت هذه الكلمة في الإسبانية بهذه الصيغةlaùd وقد أدخل العرب هذه الآلة إلى إسبانيا في القرن الثامن ميلادي ومنها انتشرت في سائر بلاد أوروبا – راجع ما كُتب عن العود في دائرة المعارف العالمية المصوّرة: Enciclopedia Universal Ilustrada Europeoamericana، Madrid، XXIX، p.1087.

14 - الطنبور من آلات الطّرب: ذو عنق طويل وستّة أوتار . وقد بقيت هذه الكلمة في الإسبانيّة بهذه الصّورة tambor- راجع ما كُتِب عنها في: Enciclopedia Universal، LIX، p.214

15 - الدُّفُّ من آلات الموسيقى، وقد احتفظ بهذا الإسم العربي في الإسبانية بهاتين الصّورتين: adufe، adufre –انظر: Arnald Steiger : Contribucion a la fonética del hispanoàrabe، ed.Madrid، 1932، P.120

16 - عيسى بن يونس الهمذاني الكوفي، من كبار المحدّثين ،سمع من مالك بن أنس، و الأوزاعي وغيرهما، وكان من الثقات، سكن الشام وتوفّي سنة 191/-806 انظر محي الدّين بن شرف النووي: تهذيب الأسماء واللغات(ط. القاهرة- القسم الأوّل 47/2)

17 - خالد بن إلياس أبو الهيثم العدوي مدني قُرشي- ذكره البخاري وقال إنّه محدّث ضعيف» ليس بشيء» (التاريخ الكبير، ط. حيدرأباد الدكن سنة 1361هـ2-/128 ترجمة 472)

18 - ربيعة بن عبد الرحمان القُرشي المعروف بربيعة الرّأي، من جلة التابعين، سمع من قاسم بن محمّد بن أبي بكر وسعيد بن مسيب وأنس بن مالك، وهو أستاذ الإمام مالك بن أنس، وتوفّي سنة 136/-753 انظر النووي: التهذيب القسم الأوّل 55/2.

19 - في الأصل «عن القاسم بن محمّد بن أبي بكر...» وهو لا يستقيم بل الصواب ما ذكرناه. والقاسم بن محمّد هو أحد فقهاء المدينة السّبعة الذين تُلمذ عليهم مالك بن أنس، وهو من خيرة التابعين، توفي سنة 112/-730 انظر النووي: التهذيب، القسم الأوّل، 55/2.

20 - عائشة بنت أبي بكر الصدّيق زوج النبي(صلعم) وهي من أكثر الصّحابة رواية عن النبيّ توفّيت سنة 57/-676 انظر النووي: التهذيب، القسم الأوّل 350/2-352.

21 - ورد هذا الحديث بهذا الإسناد في سنن المصطفى لابن ماجة، 586/1

22 - عن الضرب بالدّفّ في النّكاح والأحاديث النبوية الواردة في ذلك، راجع البخاري: الصحيح(ط. بولاق 1312هـ)، 19/7.

23 - في الأصل» الليث بن سعيد» وهو تحريف، والليث بن سعد فقيه مصري مشهور كان أبوه من التابعين، ودرس هو على كثير من فقهاء مصر ومكة والمدينة، وانفرد بمذهب فقهي خاصّ إلاّ أنّ هذا المذهب لم يُقَدَّر له البقاء طويلا. وكان من تلامذته بمصر: ابن القاسم وابن وهب وأشهب. وتوفي سنة 790/175(انظر ابن خلكان: وفيات الأعيان، ط. بولاق، 554/1.

24 - عمر بن عبد العزيز بم مروان هو الخليفة الثامن من خلفاء بني أميّة، وُلّي بعد سليمان بن عبد الملك سنة 717/99، ويُعتبرُ من أئمّة التابعين ومن خيار الخلفاء. توفي سنة 101/-719 انظر النووي: التهذيب، القسم الأوّل، 17/2-24.

25 - سويسي، محمّد، التّعليم في الجناح الغربي من دار الإسلام وخاصّة بإفريقيّة(القرن 1هـ - القرن 8هـ)، تونس، مركز النّشر الجامعي، 2005، ص15.

26 - فارمر، هنري جورج، تاريخ الموسيقى العربيّة، ترجمة حسين نصّار، راجعه عبد العزيز الأهواني، مصر، مكتبة مصر، دار مصر للطّباعة، بدون تاريخ، ص230.

27 - الغزالي، أبو حامد، المصدر نفسه، ص1183.

28 - بيضون، إبراهيم، مسائل المنهج في الكتابة التاريخيّة العربيّة، بيروت/لبنان، دار المؤرّخ العربي، الطبعة الأولى، 1995، ص7.

29 - يبدو أنّ هذه التسمية تطلق على نوعين من الآلات:

- آلة إيقاعية كما جاء في هذا النصّ

- آلة وتريّة من فصيلة العود

30 - الغزالي، أبو حامد، إحياء علوم الدين: كتاب آداب السماع والوجد، القاهرة، دار الشعب، الجزء السادس، 1980، ص 1124.

31 - علي مكي، محمود، «كتاب أحكام السوق ليحيى بن عمر الأندلسي»، صحيفة المعهد المصري للدّراسات الإسلاميّة (في مدريد)، جمهورية مصر، مطبعة المعهد المصري، 1956، المجلّد الرابع، العدد1-2، ص119.

32 - صورة لغلاف كتاب «أحكام السوق» ليحيى بن عمر الأندلسي التونسي

33 - صورة متخيلة لأبي حامد الغزالي مأخوذة من الرابط التالي:

http://www.mawhopon.net/Islamic-civilization/693-%D8%A3%D8%A8%D988%D8%AD%D8%A7%D985%%D8%AF-%D8%A7%D984%%D8%BA%D8%B2%D8%A7%D984%%D98%A-%D8%AD%D8%AC%D8%A9-%D8%A7%D984% %D88-%B3%D984%%D8%A7%D985%.html

ثقافة مادية

النسيج التقليدي المغربي ذاكرة ثقافية بصيغة الأنثى
138
العمارة التقليدية بجنوب شرق البلاد التونسية
152
الصنائع التقليدية والحرف بمدينة تازة (المغرب)
160

النسيج التقليدي المغربي

ذاكرة ثقافية بصيغة الأنثى

إدريس مقبوب – كاتب من المغرب

ينظر إلى التراث تقليديا على أنه كل متكامل معقد، إلا أن البحث الأنتروبولوجي يجزئ الثقافة إلى وحدات، إلى "ملامح" جزئية، بهدف تسهيل الدراسة، فكما أن الذرة تعتبر الوحدة الأساسية للمادة، والخلية تعتبر الوحدة الأساسية للحياة، فكذلك يعتبر "الملمح" الثقافي الوحدة الأساسية في الثقافة.

وقد يكون هذا الملمح شيئا ماديا (سكين) أو طريقة في العمل (حياكة) أو معتقد (الأشباح) أو موقفا اجتماعيا (تحريم الزنى أو زواج الأقارب). إلا أن هذه الملامح تتحد وتتفاعل في ما بينها ضمن الثقافة لتنتج كلا متكاملا. (من مقدمة مترجم كتاب تأويل الثقافات لمؤلفه كليفود غورتز، المترجم محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، ص: 19، (2009).

مقدمة

تقاس مكانة المرأة في النسيج الاجتماعي لقبائل آيت وراين المغربية بمدى حنكتها ودورها في الحياة الاجتماعية على كل المستويات. ويمثل المستوى الاقتصادي أبرز المستويات الذي تلعب فيه دورا فعالا ومنتجا حيث تتكامل مع الزوج في تدبير كثير من الأعمال ذات المنفعة الاقتصادية، ولو أن حضورها إلى جانب زوجها في الحقول الزراعية غالبا ما يكون، في قرارة نفسها، بمبررات تخفيف الأعباء عن الزوج والحفاظ عليه لأنه الرأسمال الذي لا يقبل التخلي عنه. ويعد النسيج والحياكة من أبرز الأنشطة، ذات التجلي الاقتصادي، التي مارستها المرأة في هذه القبائل تحت إملاءات الحاجات الاجتماعية الملحاحة. لذا كانت المرأة تجمع بين النسيج وبين أنشطة أخرى عادية (تربية الأبناء، تربية المواشي، إعداد الوجبات...)؛ بل عادة ما كانت تلجأ إلى القيام بهذا النشاط في وقتها الفارغ إن لم تكن تبحث عنه من بين أوقات حياتها العادية.

لقد اعتبر هذا النشاط (النسيج)، على مر الأزمنة، نشاطا نسويا بامتياز[1] على الأقل في البلاد العربية عامة، وفي بلاد شمال إفريقيا تحديدا، حتى وإن أخذ يشهد في الوقت الراهن تراجعا بفعل اختراق الرجل له. وبناء على ذلك، كانت نساء قبائل آيت وراين المغربية ينظرن إلى النسج والحياكة كأنشطة رئيسية في حياتهن، وإن اختلف الأمر بحسب المستوى المعيشي لهن. فكيف استطاعت هؤلاء النسوة التعامل مع هذا النشاط؟ وما هي المراحل التي كن يقطعنها في إنجاز عملية الحياكة؟ ما هي الأدوات التي كن يحتجنها في ذلك؟

هل كان القيام بالنسيج والحياكة فنا بالنسبة لنساء قبائل آيت وراين، أم وظيفة اقتصادية؟ ما هي التقنيات التي تستعملها المرأة في هذه العملية (النسج)؟ ثم ما أنواع المنسوجات التي دأبت المرأة، في هذه القبائل، على إعدادها؟ وأخيرا هل تأثر النسيج التقليدي في هذه القبائل بمظاهر العولمة والتكنولوجيا الحديثة؟ تشكل مختلف هذه التساؤلات، محور إشكالية هذه المقالة التي ننوي مقاربتها.

يعد النسيج التقليدي أقوى موروث شعبي بالنسبة لقبائل آيت وراين وأهم ذاكرتها التاريخية سيما وأنه كان ينجز بصيغة الأنثى، واحتل مكانة رفيعة في الحياة الاجتماعية لساكنة هذه القبائل، وفي الحياة اليومية لنسائها. هذه المكانة التي لم تحظ إلا باهتمام هش وفقير من طرف الدراسات الأكاديميكية، عامة، والاجتماعية تحديدا والتي تتطلب من الباحث مراجعتها بغية إحياء هذا الموروث نظرا لما يكتسيه من بعد ثقافي أصيل، وإعادة موضعته ضمن القضايا الراهنة التي تستوجب التفكير فيه [2] من جديد.

أساسيات النسج عند نساء قبائل آيت وراين:

أهم أساس في عملية النسج بالنسبة للمرأة الوراينية يضحى الصوف المادة الخامة في المقدمة ويأتي الشعر في الدرجة الثانية، وأخيرا مجموعة من الوسائل التقليدية التي سنأتي على ذكرها في متن هذا المقال. تمثل الأغنام مصدر الحصول على الصوف، ويرافق ذلك مجموعة من الطقوس. ترى ما هي هذه الطقوس؟ وكيف يتم الحصول على هذه المادة الأولية؟ وكيف تعمل المرأة على تنظيفه حتى تبلغ الخطوة الأولى من خطوات النسج وهو بناء أَزَطَّا (Azetta)؟

الخطوة الأولى: جز الصوف.

الخطوات الأولى في عملية إعداد الصوف تبدأ بجز الأغنام. إنها المهمة التي يقوم بها الرجل حيث يشرع، هذا الأخير، في أواخر شهر أبريل إلى حدود شهر يونيو في هذه العملية مرفوقة بأعراف وممارسة طقوس. تنجز هذه العملية خلال هذه الفترة بالضبط لكون مادة الصوف تكون قد نمت بشكل وفير من جهة، ومن ناحية أخرى لكونها الفترة التي يعتبرها الرجل الأنسب لاستبدال هذه الصوف بأخرى جديدة قابلة للنمو.

صورة لصاحب ماشية توضح عملية جز الغنم مأخوذة من موقع إلكتروني، وهي عملية لا تختلف في شيء عما هو موجود عند قبائل آيت وراين وعند كل القبائل التي تمارس الانتجاع، يغيب فيها فقط أفراد الدوار.

هذه الطريقة في توفير الصوف تبقى قروية في عمقها وبواسطتها تتجلي معالم نمط اقتصادي مبني على العلاقة القائمة مع الماشية والمجال الرعوي[3]. يلجأ صاحب الماشية إلى جز غنمه بعد أن لاحظ كبرها ووفرتها فيها إعدادا لها لحرارة الصيف وشمسه الحارة بحيث ما يكاد فصلا الخريف والشتاء يصلان حتى تكون الصوف قد نمت من جديد. إنه التكامل بين الأوروغرافيا والمناخية.

فبعد أن يتم ربط الأغنام بحبل على مستوى الأرجل يحضر مقصا تقليديا (تِمْشْرَاطْ Timchrate) فيشرع في عملية الجز وسط جو حماسي بمساعدة عدد من أفراد القبيلة/الدوار تحت يافطة المساعدة الجماعية أو "التويزة" (وهي طريقة للتعاون والمساعدة الاجتماعية حيث كان اللجوء إليها يحدث، في بداية الأمر، لمساعدة النساء الأرامل التي قضى أزواجها في الحروب، ثم تحولت فيما بعد إلى أسلوب لخدمة وجهاء القبيلة/الدوار). إنها العملية التي يمتزج فيها النفسي بالاجتماعي، أو بالأحرى تؤسس لفضاء اجتماعي تتحقق فيه الحاجات النفسية الوجدانية على وجه التحديد وهو ما يترتب عنه ما سماه دوركايم بالتضامن الآلي[4] في العمل الاجتماعي الذي يؤسس ويتأسس على الوعي والضمير الجمعيين. فسلوكات ومشاعر صاحب الماشية وأبنائه تنبثق من الانصهار الآلي بينهم وبين باقي الجمهور الحاضر معهم، وهو ما يلاحظ أثناء عملية جز الغنم، أو بين باقي أشكال العمل الجماعي (الذي يتخذ صبغة التويزة) حيث يتم تبادل النكت والمرح أحيانا، ومناقشة إحدى قضايا الدوار في أحيان أخرى. يحصل ذلك كله في سياق الترويح عن الذات والتحامل على التعب والعياء.

يتخلل هذه العملية منذ بدايتها جو من الحماس والفرحة من الكبار إلى الصغار ووسط النسوة كذلك. إنه يوم احتفالي ذو طقس اجتماعي يتمثل في إعداد وتهييئ وجبات الأكل للحاضرين (الزَّرْدَة Ezzarda) وتبدأ من وقت الضحى إلى العشاء. يستهل هذا الطقس الغذائي بوجبة عبارة عن نوع من طعام الكسكس بالحليب وقليل من السمن (الزبدة البلدية المستخلصة من اللبن) يدعى بـ (بَزِينْ Bazine)، تليها وجبة أخرى تسمى (تَارْفِّيسْتْ Tarffiste) وتكون مزيجا من خبز الذرة والبيض والسمن تقدم للحاضرين أثناء الغذاء. تستأنف العملية بعد ذلك، وعند الانتهاء منها يدعى الجميع إلى العشاء حيث يعمد صاحب القطيع إلى ذبح خروف (الذبيحة) يقدمه في شكل وجبة عشاء بالكسكس (الطعام) تقديرا منه لأهل الدوار والمساعدة التي قدمت له خلال عملية الجز.

لا ينبغي للمرء أن يقف عند حدود ظاهر هذه العملية والتي قد تبدو له شيئا عاديا، بقدر ما يجب الغوص في أعماق هذا الفعل والذي يحمل مضامين اجتماعية

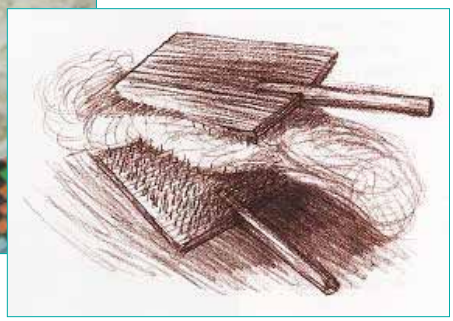
صورة لنسوة يقمن بغسل الصوف في حوض مائي.

وذات دلالات ثقافية وتاريخية تتمثل في رؤية الفرد، في هذه القبائل، لكيفية الحفاظ على رأسماله الاقتصادي (القطيع) والرمزي (تنظيم هذا اليوم في احتفالية وإضفاء القدسية عليه وهو ما يرسخ وجاهته الاجتماعية عند أهل الدوار). وهو النصح الذي قدمه غورتز في كتابه "تأويل الثقافات" من خلال مفهوم التوصيف الكثيف الذي قصد منه وصف الفعل أو السلوك في السياق الذي يجري فيه، عوض الاكتفاء بما يظهر من هذا الفعل[5]. وتزداد رمزية هذا اليوم الذي يلتقي فيه أهل القبيلة فيما بينهم، على غرار باقي المناسبات الأخرى التي تجمعهم، لكونها مناسبة لتذويب الخلافات البينية، وانصهار الصغار مع الكبار عبر تقاسمهم لأفعالهم، وانشغال النساء بتهييئ وجبات الأكل، وأخيرا لأنه يوم لترسيخ العلاقات التضامنية بين مكونات القبيلة، وتقل فيها حدة ظاهرة تقسيم العمل الاجتماعي بين مكونات المجتمع القبلي. إنه يوم احتفالي وطقوسي يساهم في ترسيخ النظام كما قال جورج بلاندييه[6].

بناء على الاعتبارات السابقة، فعملية جز الصوف (تِلِسْتْ Tilist) التي يستعمل فيها الرجل أداة تقليدية (مقص كبير Timchrate)، هي توفير هذه المادة استعدادا للنسج والحياكة، وفي عمقها ما هي إلا سلوك ثقافي بالمعنى الذي يحدده كليفورد غورتز (Clifford Geertze) للثقافة[7]. إنه فعل ثقافي يحمل دلالات رمزية ومعان حول ذاكرة تاريخية لأبناء المنطقة يتم استحضارها كلما اقترب شهر أبريل، أو حضرت النية عند النساء لغزل الصوف ونسجه. إنه حضور الماضي في الحاضر وإصرار للحفاظ على الموروث والذي يبقى فن النسيج أحد الشهادات القيمة لماضيه المجيد على الرغم من المشاكل الطبيعية والجغرافية التي تعيق الحياة اليومية في هذه المناطق[8].

الخطوة الثانية: غسل الصوف وتنظيفه.

ينتهي هنا دور الرجل. وتشرع النساء في أداء مهامهن بحيث تلجأ المرأة الراغبة في إنجاز نسج ما (زربية، حنبل، حنديرة، خيمة...) إلى جمع الصوف في أكياس لتشرع في غسله بالذهاب به إلى نهر ما بجوار القبيلة، أو منبع مائي يكون صبيبه قويا وباردا وناعما[9]، إذ يساعد ذلك على الحفاظ على بيوضة الصوف ونعومته وسهولة تنقيته. ما أن تصل المرأة حتى تضع الصوف في حوض مائي لمدة زمنية تمتد من ساعة إلى ساعتين ثم تشرع في غسله بشكل جزئي بعد أن تضعه على صخرة ملساء (أَصْفَّاحْ Asffah) لتنهال عليه بالضرب بواسطة عصى غليظة (تَازْدُوزْتْ أو تْمَدْزَتْ Tamadzte ou Tazdouzte) إلى أن تبدو الصوف بيضاء وخالية من الشوائب وتتأكد من ذلك بعد صبها للماء على الصوف الذي يجب أن يظهر ناعما. فالمرأة لا يمكنها أن تشرع في النسج إلا بعد تأكيدها من صلاحية الصوف



صورة للصوف وهو منشور على حصير لتجفيفه.

وبريقه. فالصوف يبقى ويحافظ على علامات الماضي وبصمات الأيدي ونظرات العين، إنها السمات التي تشهد بها الزربية على تاريخها[10].

الخطوة الثالثة: تجفيف الصوف.

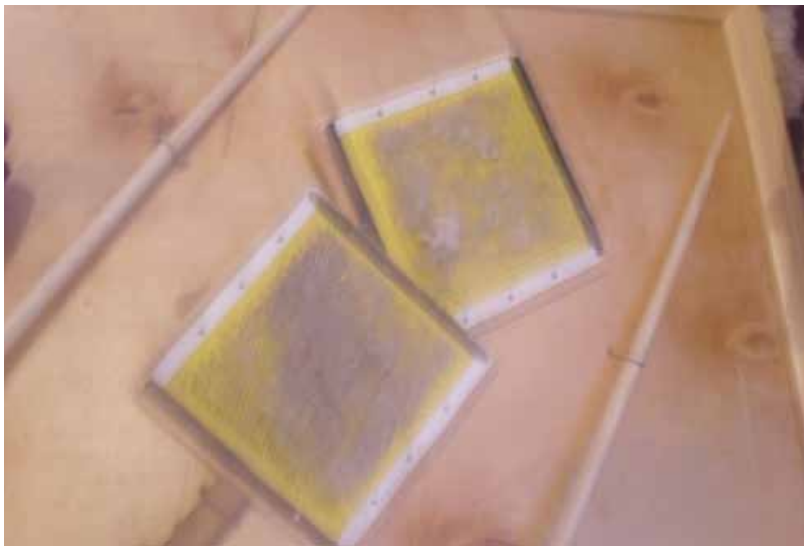
تشرك المرأة بناتها في كل ما يتعلق بالنسيج من غسل الصوف إلى حين إزالة القطعة المنسوجة. وتعد خطوة تجفيف الصوف إحدى العمليات التي تصبح فيها البنات طرفا مشاركا بامتياز كأن أمهن تريد منهن التدرب على حرف المرأة المتزوجة[11]. تنتظر المرأة وبناتها، إذا، جفاف الصوف لتجميعه، مرة أخرى، في أكياس وتستعدن للعمليات الموالية. لذلك، فهي تقوم بنشره على حصير في الأيام المشمسة، بعد أن اتضح لها بأن الصوف فقد ما تبقى فيه من الماء. فالمرأة تتوخى التأكد من أن الصوف قد جف نهائيا وتشبع بحرارة الشمس.

الخطوة الرابعة: تصفيف الصوف وتحويله إلى سبائك:

تهم المرأة للجلوس على الأرض للشروع في عملية تصفيف الصوف الذي اكتسى لونا أبيض وناصعا مستعملة في ذلك أدوات تقليدية تسمى (إقَرْشَالَنْ Iquarchaln).

تلجأ المرأة إذا إلى الإمساك بهذه الأداة (تتوفر على أسنان حادة تعمل على تحويل الصوف إلى خيوط) بيديها معا فتشرع في هذه العملية عبر حركة دينامية للأيدي تتجسد في دفع إحداها إلى الأمام والأخرى إلى الوراء في شكل تقابلي، وهي عملية تتطلب القوة والتركيز وتتخللها في بعض الأحيان ترديد بعض الأهازيج المساعدة على التركيز أكثر من جهة، أو للتخفيف من التعب من ناحية أخرى. ما أن تنتهي من تصفيف صفيحة صوفية إلا وتضعها على أخرى لتجمعها بعد ذلك في أكياس بمجرد شعورها بأنها قامت بتصفيف كمية كبيرة من الصوف وبلغت بها القوة العدد المحتاج من سبائك الصوف (طِلَزْيِينْ Telazyine) لوضعها في "لخزين Lakhzine" وتترك فيه لفترة ليست بالقليلة على اعتبار أن الصوف (Tadouft) المخزنة تزداد تكاثرا كلما تم خزنها كما يعتقدن.

وفي حالات أخرى، ترجئ المرأة القيام بهذه العملية إلى ما بعد فصل الشتاء، حينئذ تلجأ إلى إخراج الصوف المخزن للتهوية بواسطة أشعة الشمس الربيعية، فتشرع في تحويل الصوف إلى سبائك وأطياف بفعل الاحتكاك القائم بين زوجي (إقرشالن) والناتج عن حركية ذهاب وإياب أيدي المرأة النساجة من جهة، ومن جهة ثانية بفضل حدة أسنان هذه الأداة التقليدية حيث ينجم عنه تفكيك الصوف إلى خيوط رقيقة ترتب في شكل صفائح لتجمع، بعد ذلك،



صورة لـ " إقرشالن Iquarchaln، مشط les cardes" الأداة التقليدية المستعملة لتصفيف الصوف مأخوذة من موقع إلكتروني. والصورة أسفله لنفس الأداة مأخوذة لامرأة من قبائل آيت وراين أثناء الاستعداد لعملية تصفيف الصوف.

في أكياس أو صناديق. إنه سلوك فردي، وقد يكون جماعيا في حالة التويزة، يعتمد على الجهد البدني للمرأة لأنه تكراري في حركيته، وينبني على تركيز ذهني فائق إلى درجة الترابط الوجداني به رغم كون المرأة واعية بذلك. إنه سلوك ذو قيم مرتبطة باختيارات ذاتية واجتماعية في نفس الوقت كما يرى كلود ريفيير[12].

أثناء القيام بهذه العملية يكون الرابط الوجداني بين المرأة والصوف وبين هذه الأداة قويا إلى حد كبير حيث نلاحظ نوعا من الانصهار الحميمي بين هذه العناصر الثلاثة فيتحول الصوف والأداة معا إلى جزء من ذات المرأة النساجة لتتشكل، من خلال ذلك كله، لوحة سيميائية يستخلص منها أن المرأة الوراينية وفية لهويتها وثقافتها. ومما يزيد من البعد الوجداني المميز لهذه العلاقة كون عملية تصفيف الصوف تبدو كمرآة للمرأة الوراينية تعكس من خلالها شخصيتها المليئة بطاقة سيكولوجية تقوم بإفراغها في علاقتها بالصوف.

بعد أسابيع من هذه العملية تعود المرأة إلى الاشتغال من جديد. تبدأ بتحويل السبائك الصوفية المخزنة إلى خيوط باستعمال وسيلة تقليدية تتكون من حدين. الحد الأول تمسك به بيدها اليمنى ويدعى بـ "إزْضِي Izdi"، والحد الثاني تمسك به باليد اليسرى ويدعى بـ "طَزْدَشْتْ Tazdachte" وهي مؤنث إزضي وعلى رأسها تثبت المرأة أولى الصفائح الصوفية فتشرع في تحويلها إلى هذه الخيوط (يدعى هذا الرأس بـ "تَفُورْكَا Tfourka"). فالسيدة القروية يجب أن تكون قادرة على قوة التحمل والصبر لأن هذه العملية تتطلب وقتا طويلا، مع العلم أنها الوحيدة الساهرة على تدبير شؤون البيت الداخلية والخارجية في بعض الأحيان. يعني هذا أنها معرضة لليأس والإحباط إن لم يكن هناك من يساعدها وبالتالي تخليها عن عملها. غير أن المرأة الأمازيغية لا يمكنها ولوج بيت الزوجية إلا بعد أن تكون مؤهلة لذلك وواعية، قبليا، بالمسؤولية الملقاة على عاتقها والمشهودة لها.

تشرع المرأة في المرحلة الأخرى من النسيج، وتتمثل في إنشاء الخيوط الصوفية. تلجأ بيدها اليسرى إلى الإمساك بـ "طازدشت Tazdacht" وعلى رأسها يتم توطيد الصفيحة الصوفية الأولى وتحديدا في (تفوركا أو تروكا Tfourka /Trokka) فتقوم بتمديدها بيديها معا، اليسرى ممسكة بـ "تازدشت" واليمنى ممسكة بـ "إزدي" وهي أداة تقليدية مكونة، هي الأخرى، من قطعتين (إحداها جسم دائري الشكل ويوجد ثقب في وسطه يدعى بـ "تَاشْرُورْتْ Tachrourt أو La toupie)"، والثانية عمود مشذب "نوال/مغزل Fuseau يوضع في القطعة الأولى) وتبدأ في دحرجتها بين أصبعيها: الإبهام والسباب. والصورة بالجانب هي لـ " إزضي Izdi " وهي أداة تقليدية تستعملها

إزضي

كبة من الخيوط

المرأة القروية الأمازيغية لتحويل الصوف إلى خيوط صلبة بفعل عملية لولبة "إزدي (Quenouille) Izdi" الممسك به في اليد اليمنى وتلوية تلك الخيوط الصوفية عليه حتى تتمكن من توفير قسط وافر منها يسمى "أَفْسْكَارْ Afskar" (كبة من الخيوط)، كما يتبين لنا في الصورة.

تتنوع هذه الخيوط إلى نوعين يستعملان في بدء عملية النسيج التي تأخذ اسما في قاموس النساء الأمازيغيات بالمنطقة هو "أَبَدِّي Abaddi" والذي يتحول فيما بعد مع سيرورة النسيج ليصبح عبارة عن "أَزَطَّا Azetta". إحدى هذه الخيوط تدعى بـ "أُسْتُو Ostou" وتنصب عمودية، والثانية تدعى بـ "أُولْمَانْ Olmane" وتنصب أفقيا.

وجدير بالذكر بأن الصوف تنجز منه أنواع مختلفة من الخيوط، وهي على الشكل التالي:

- أَحْـرَايْ (Ahray) وهي خيوط تستعمل لنسج الزرابي والحنبل والتلليس أو (سَاشُو Sachou).
- السدى أو (أستو Ostou) وهي خيوط تسمى أيضا بـ (أبدي Abaddi) لأنها المدخل الأساسي لعملية النسج، وغالبا ما تستعمل في نسج الحنديرة والجلباب والسلهام.
- أحربول (Aharboul) وتستعمل لإعداد عقد الزرابي.
- أولمان (Olmane) وهي الخيوط الأساسية، أيضا، في عملية النسج.

البدء الحقيقي للنسيج:

الانتهاء من عملية إعداد الخيوط الصوفية (أستو وأولمان) والتي تأخذ وقتا طويلا وشاقا من عمل المرأة، وتتطلب مستوى عاليا من التركيز والصبر وقوة التحمل، يفتح المجال للنساجة للبدء في تنصيب إطار القطعة المراد نسجها سواء تعلق الأمر بالزربية أو الخيمة .... تقوم المرأة، في هذا الصدد، بتثبيت الخيوط الصوفية المفتولة على الأوتاد (إِزَادْجَنْIzadjns) المتقابلة والمثبتة بدورها في الأرض. إنهأ البداية الفعلية والحقيقية لعملية النسج للمادة المراد نسجها (فتل أزطا). تحتاج المرأة في هذا السياق إلى من يساعدها وعلى الأقل أربع نساء، تجلس كل واحدة عند زاوية كل وتد وتقوم الخامسة بالطواف من هذه المرأة إلى الأخرى ممسكة بالخيط في اتجاه تقابلي وتلجأ كل منهن إلى عقد هذه الخيوط في زاوية الوتد، وبين حين وآخر تعمل المرأتان الجالستان جنبا إلى جنب على جر هذه الأوتاد حتى تتثبت الخيوط بشكل قوي وصلب.

جدير بالذكر أن عملية نصب الـ"أزطا" في بدايته يكون خارج البيت في ساحة واسعة ويوم مشمس، وكل شخص كيفما كان جنسه وتصادف مروره بمسرح العملية إلا ويساهم بهدية رمزية (نقود، سكر...) مع المرأة النساجة داعية لها بالتمام والكمال والتغلب على مشقة المادة المراد نسجها. وهو سلوك يندرج ضمن الاتحاد والتعاضد القبلي

صـورة لامــرأة تـقـوم بنسج زربية موظفة الألوان والأشكال الهندسية

المعتاد بين سكان القرية، ومن الأمثلة على هذه الأدعية كأن يقال له بالأمازيغية: tissri y afsousn ومؤداه اللهم اجعله عملا سريعا وسهلا.

تتم إزالـة الأوتـاد بمجرد الانتهاء من تثبيت الخيوط فيها ويقمن بنصب المناسج (إِفَـدْجَـاجْـنْ Ifadjajn Les ensouples) في مكانها المناسب ويخاط عليها الـ"أزطا" بواسطة المخيط، فتشرع اثنتان من النساء في جر الـ"أزطا" بكل قوة في اتجاههما، وتعمل الأخريان على لولبته من جهتهما إلى أن تكملانه بالوصول إليهما.

توضع المناسج في جسم آخـر يدعى " طِمَنْطِوِينْ Témantwine"، ومفردها " طِمَنْطُفْتْ Témantaft "، ويتم ربطها بحبل متين "أَسْغُونْ Asghoune"، بعد ذلك تلجأ إحدى النساء إلى توطيد النيرة "Taghda" وسـط "أزطا" ثم يوضع عليها خيط النـيـرة وفوقهما القصبة " ghanime". وتعد هذه الأدوات التقليدية (النـيـرة "taghda"، وخيط النـيـرة "assanni"، والقصب "les roseaux"ghanime) ضرورية للبدء في أزطا وغياب إحداها يعني عدمه.

يشـرع فـي النسج بعد اسـتـبـدال الأوتـــاد بالقصبة (ghanime أو roseau) التي تقوم النسوة بإزالتها من الأرض، ثم يتم توطيد الـ "أزطا" بجانب حائط وسط المنزل وبعيدا عن حركة السير. في هذه المرحلة تلجأ المرأة إلى فك القصبة عن ثَاغْدَ التي ستوضع فوقها (taghda) بعد أن قامت بتوطيد خيط النيرة عليها. والآن أصبحت المرأة جاهزة للبدء في عملية الحياكة بعد أعـدت العدة وأنهت الآليات الأساسية لهذه العملية.

تجلس المـرأة بجانب الجـزء السفلي لـلـ"أزطا" ثم تبدأ في النسيج بواسطة أداة تقليدية تدعى بـ"طَازْطْش Peigne(Tazatcha)". هـذه الأداة وغيـرهـا من الأدوات السابقة تجسد إرثا شخصيا للمرأة القروية لا يجوز منحها لامـرأة أخرى مخافة ضياعها اللهم إن غلب عليها الاستحياء.

القياسات في عملية النسيج:

وتختلف قياسات أزطا باختلاف المادة المراد نسجها. ما هي هذه القياسات؟

تجدر الإشارة إلى أن الوحدة القياسية المستعملة في قياس المادة المراد نسجها هي "أَغِلْ Aghil" الخاص بالرجل، على اعتبار أن "أغل" المرأة يبقى ناقصا. وتمتد من مرفق اليد إلى الأصابع، ويوازيه نصف متر.

- لذلك، فنسج السلهام (Ahaddoun) مثلا يتطلب ثماني إِغَـالَّـنْ أي أربعـة أمـتـار من الخيوط الصوفية (أولمان) في الطول وأربعة في العرض.

صـورة لـ "طـازطـش" المستعملة للضرب والضغط على أولمان أثناء النسج.

- أما الجلباب فتحتاج المرأة في نسجها ما مقداره سبع إِغَالَّنْ أي ثلاثة أمتار ونصف، ومتر ونصف في العرض.
- الحنديرة أو (ثْبَرْدُوحْثْ Tabardouht)، وهي لباس زينة خاص بالعروس. قديما، كان لزاما على الأم أن تعدها لها بمناسبة زواجها. وتحتاج في نسجها إلى مترين ونصف إضافة إلى شبر طولا، ومتر واحد إلى متر ونصف عرضا.
- الـزربيـة وتختلف مساحتها بحسب مـا تـريـده المـرأة النساجة. فقد تحتاج، في هذا السياق، إلى خمسة أمتار طولا من الخيوط الصوفية (أولمان)، ومترين ونصف عرضا. أو قد تكون في حاجة إلى ثلاثة أمتار ونصف طولا ومترين عرضا.

لابـد مـن التذكير بـأن ست كبات مـن هـذه الخيوط الصوفية (أولمان) والتي تدعى بـ "أفسكار Afskar" تنشئ قطعة منسوجة بمساحة متر مربع. تعتمد المـرأة خلال هذه اللحظة، لحظة النسج، على يديها معا. فتقوم باليد اليسرى بتمرير الخيط الصوفي (أولمان Olmane) بين طبقتي الخيوط الصوفية الأخرى الرقيقة والتي هي (أستو Ostou) الواحدة إلى الأمام والثانية إلى الخلف. تستمر على هذا المنوال في الوقت الذي يوجد فوق هذه القوائم القصبتان الموطدتان في أزطا وكلما اقتربت من الوصول إليها، بفعل عملية الرص والضغط على الخيوط الصوفية "أولمان" بواسطة "طازطش Peigne(Tazatcha)"، إلا وعمدت إلى نقلها نحو الأعلى.

لا يسع المرأة الوراينية أثناء قيامها بالنسج من تزيين المادة (الزربية، الحنديرة....) بمجموعة من الأشكال الهندسية والتعابير، (مثلثات، مربعات، خطوط ملتوية...) وتدعى بـ (إِلَقِّيطْنْ Ilaqquitns)، بألوان مختلفة تفرضها طبيعة هذه المادة من جهة، والوظيفة التي ستؤديها خلال الاستعمال من جهة ثانية. وما يضفي القيمة الجمالية على النسج هو الطابع الفسيفسائي الذي سيتحلى به بفعل تناسق هذه الأشكال الهندسية من جهة على الرغم من اختلافها، وتنوع الألوان الموظفة فيه أيضا، والتي لا تعبر في الواقع سوى عن ثقافة البادية وتعكس موروثها الثقافي. هذا الاختلاف القائم بين هذه النماذج التزيينية يجعلنا نستحضر ذلك التعايش الذي كان سائدا بين مختلف القبائل المغربية على مدار التاريخ المغربي ومدى معاصرة القبائل الأمازيغية، تحديدا، لمختلف الحضارات التي شهدها التاريخ المغربي من يهودية وإسلامية ومسيحية وإفريقية....

يعكس تنوع الألوان والأشكال في نسج الزرابي، وباقي المواد الأخرى، التنوع القائم في البيئة الطبيعية لمختلف القبائل الأمازيغية. لذلك غالبا ما نجد قبيلة أمازيغية تشتهر بنوع معين من الزرابي وببعض المواد المنسوجة

صورة لزربيتين في طور الإعداد مزينتين بألوان وأشكال هندسية متنوعة

الأخرى (الحنبل، الحندیرة، اللباس،...). كما تعود زخرفة المواد المنسوجة بهذه الأشكال الهندسية إلى فنية المرأة الأمازيغية عموما، والوراينية تحديدا، التي استلهمتها من قريحتها. فالنسج هو تدرج من الأسفل نحو الأعلى، من القاعدة في اتجاه القمة، وتأمل هذا الفسيفساء من الألوان والأشكال المتدرجة والصاعدة، كأنها تجسد قوس قزح، يجعلنا نؤكد بأن المرأة النساجة هي بمثابة تلك الفنانة التي تشرع في رسم لوحتها في صمت منطلقة من الأساس إلى أن تصل إلى القمة. وجوهر الفن الحقيقي هو الذي يبدأ من الأسفل للوصول إلى القمة [13]، إلى التجريد، حيث المواد الأولية المستعملة أصيلة وبسيطة، مستوحاة من حياتها الطبيعية يتجلى ذلك في البحث عن مصادر الألوان لتهييئها، وتوظيفها من البسيط نحو المجرد هو تعبير يعكس مراحل حياتها الوجدانية من فتاة عازبة إلى امرأة حديثة الزواج ثم إلى أم[14].

وللتغلب على متاعب النسج وصعوباته، عادة ما تلجأ النسوة إلى ترديد أناشيد وأهازيج للتخفيف من حدة التركيز ولإضفاء نوع من المرح على العمل والتنفيس على الذات. وقد سبق لعبد الكبير الخطيبي في كتابه " من العلامة إلى الصورة: الزربية المغربية" أن اختار بعض التأملات والأشعار والأغاني التي ترافق عملية النسج والصور المرسومة فيها، وإقحام القارئ في العالم المغربي من العلامات الموظفة في فن النسيج، نسيج الزرابي[15]. وفي هذا السياق أورد أنشودة شعرية ترددها النسوة في قبائل آيت وراين أثناء عملية النسيج أو فتل أزطا "بناء أزطا" للترويح على النفس والحد من الملل الذي قد يصيبهن أثناء القيام بالنسج. تقول هذه الشاعرة[16]، وفي نفس الوقت، نساجة، ما يلي:

مَا يْـنْ نْثَكـزٍّ ثِخْسِـيَ؟

مـاذا نـفعـل مـن هـذه الشـاة؟

نَـثَّـاوْيَـدْ أَرْكَـازْ

نـأتـي بـالـرجـل

يَلَّاسْ خَـفْـسْ طَضُوفْطْ

لجـز الصـوف عنهـا

مَا يْنَّسْ يَلَّاسْ طَضُوفْطْ؟

بمـاذا تـجـز هـذه الصوف؟

يَـلَّاسِثْ سْ طِمَشْـرَاطْ

تـجـز بـالـمـقـص

نْـثَـكْ الـزَّرْدَة

نـنـظـم وليـمـة أكـل

مَا يْـنَّـسْ نْثَكْ الزّرْدَة ؟

بماذا نقيم هذه الوليمة/الحفلة؟

نْثَكْ ثَارْفِّيسْثْ، نْثْعَمَّرْ أَكِيدَسْ أَتَايْ

نحضر ثارفيست[17] مع الأتاي

نْـــثَـــكْ بَـــزِيـــنْ

نحضر بـــــــزيـــن[18]

نَّفْسِ سُ غِـي نْ نْـطَـزِّيْ زِّ ثِخْسِ

نرويه بالحليب الذي نحلبه من هذه الشاة

نْـــثَـــكْ أَكِـــيـــدَسْ أُودِي

نضع معه السمن (الزبدة الأصيلة)

ثَـثَّـنْ لَحْبَابْ كُّورْنْ أَبْرِيدَنْسَنْ

يأكل الأحباب ثم ينصرفون

نَلَّاسْ خَفْسْ طَضُوفْطْ نَثَّاوِيثْ غَرْ وَغْزَرْ

نجز عنها الصوف ونذهب بها إلى النهر

نْـثَـكِّـيـثْ خْ أُوصْـفَّـاحْ

نضـع الصـوف علـى صخـرة

نْـثَـدْزِيثْ سْ ثَـزْدُوزْثْ

نضغـط عليـها بـ "ثازدوزث"

نَـثْـشَـلَّالِيثْ كْ أُوغْـدِيـرْ

ننظفـها فـي بركـة من المـاء

نْـثَـكِّـيـثْ خْ أُوجَـرْثِيـلْ

نـضـعـهـا علـى الحصيـر

نْثْـعَـمَّـرِيثْ دِ ثْخَـنْـشِـيـلْـثْ

نـضـعـهـا فـي كـيـس

نَـثَّـاوِيـثْ غَـرْ وُخَّـامْ

نـذهـب بـها إلـى المنـزل

نْـفَـسُّـوثْ سِ فَـاسَّـنْ

نفتـلـهـا بـاليـديـن

نْثْـقَـرْشَلِثْ دَكْ قَـرْشَـالَـنْ

نصفـفـهـا بـالـمـشـط

نْثَلْمِـيـثْ كْ أُوزْضِـي

نحولـهـا إلـى خيوط بـ "إزدي"

نْثَـكْ زَّاكْـسْ أَحَـرْبُـولْ

نصنع منها "أحربول" (نوع من الخيوط)

نْـثَـكْ زَّاكْـسْ أُولْـمَـانْ

نصنع منها "أولمان" (نوع من الخيوط)

نَـثْـعَـوَادْ إِوْبَـدِّي

نعيـد بـداية أزطـا

نْـثَـكِّـثْ ثِّـشُـورِينْ

نحولـهـا (الخيـوط) إلـى كويرات

نَـفَّـالْ زَّاكْـسْ أَزَطَّـا

نـصـنـع مـنـهـا أزطـا

نَـثَـدَّزْ إِزَادْجَـنْ

نـوطـد الأوتـاد

نْـثَـكّ أَكِـدْسْ الْمَغْنُـوجْ

نـضـع معـهـا المغنـوج

فَـلَّانْـثْ ثْـسَدْنَـانْ

تـنـسـج النـسـوة

يَـلّا سْ ذْكِـرْ نّـسْ

يـقـام ذلـك بـأهـازيـج

مَا يْنّيِّينْ ذْكِـرْ نّـسْ؟

مـا هـي هـذه الأهازيج؟

نَـكّـورْ نْـدُكَّـلْ

نـمـشـي ونـعـود

أَنَـفَّـالْ أَزَطَّـا

نـبـنـي أزطـا

يَثْعَوَنَانْغْ رَبِّي دْ جَاهْ سِيدْنَا مُحَمَّدْ

يـعـاوننا اللـه وجاه سيدنا محمد

أَنْكَـمَّـلْ إِنْفَـالِ أُزَطَّـا

علـى إتـمـام نسـج أزطـا

أَنَّسْـبَـدْ طِمَنْطُـوِينْ

نـوقـف "طمنطـويـن"

أَدْنَـوِيْ إِفَـدْجَـاجْـنْ

نـأتـي بـ "إفدجاجن"

أَنْـــعَـــلَّـــقْ أَزَطَّـــــا
نـــــثـــبـــت أزطـــــــــا
أَتْ نْـرَكَّـــبْ كْ فَـدْجَـاجْـنْ
نـــثـــبـتـــه فـــي إفـــدجـاجـن
أَتْ نْشَـــــدّ سْ ثَسْغُـــونِـيـنْ
نـــــربطـــه بـحـبـل غـلـيـظ
أَدْنَـوِيْ ثَاغـدَ أَتْ نْعَلَّقْ غَرْ أُزَطَّا
نأتي بثاغدة ونربطها عند أزطـــــا
أَكِيـــــــــدَسْ غَـنِـيـــمْ
مـــــعـــــــه قـــصـبـــة
أَنَّـــــيْ أَسَـــلْـــــــنِ
نـــــضـــــع "أَسَـــــلْـــــنٍ"
أَنَّـــكّـــــسْ غَـنِـيـــمْ
نـــــزيـــــل القـصـبـــــة
أَتْـــنَـــرّ دَنَّـــكْ ثَـغْـــدَ
نـــضـعـــهـــا فـــــــوق "ثاغد"
نَـــثَّـــاوِيْ فُـــولُـــو (أولمان)
نمـــرر "فولـــو" (أولـمـان الخيط)
نْـثَـدْزِيثَـــنْ سْ طْـزَطْـشَ
نضغـط عليـــه بالمـشـط (طزطش)
نْشَـــــرَّسْ أَحَـــــرْبُـــولْ
نـــــعـــقـــــد أحـــــربـــول
نْـــــثَّـــاوِيْ خَّـــسْ أُولْمَـانْ
نمـــــــــرر عليـــــــه "أولمـان"
نْـــثَـــدْزِيـثَـــنْ سْ طْزَطْشَ
نضغـــط عليهـــــاب "طـــزطـش)
أَنْكَـمَّـــــلْ إِوْزَطَّـــــا
نـــــنـــهي أزطـــــــا (النسج)
نْقَطْـــــوِسْ أُبُـونَقْـــشَ
نزيلـــــــــه بالسـكـيـــــن
أَنَّقْطَـــوْ ثَاحْـــــــلَاسْثْ
نزيـــــــــل الـــــزربيـــــة
نْشَـــــوثْ خْ أُوجَرْثِيـــــلْ
نضعهـــــا علـــــى الحصيـــــر
ثْغِيمَـــــــنْ خَّسْ لَعْبَـــــادْ
يجلـــــس عليـــــهـــا الـعـبـــاد

خاتمـة:

كان النسيج يمارس عند نساء قبائل آيت وراين، كباقي نساء القبائل الأمازيغية في المغرب، استجابة لحاجيات أسرهن الآنية اقتصاديا واجتماعيا وطبيعيا. اقتصاديا كمورد للعيش حيث كان الزوج يقوم بتسويق المنتوج، بهدف التبضع واقتناء الضروريات من المواد الأولية؛ واجتماعيا من حيث أن القيام بالنسج كان دائما ينظر إليه، من خلال المنظومة الثقافية القبلية، كمقياس للوجاهة الاجتماعية، ومن ثمة فالبيت الذي لا تمارس فيه عملية النسج، ولا تنتج فيه ولو زربية واحدة على الأقل، لا يرقى إلى أوساط الصفوة الاجتماعية؛ وطبيعيا بفعل الظروف الطبيعية القاسية التي كانت، دائما، دافعا آخر للقيام بالنسيج، لذا كانت المرأة تلجأ إلى نسج غطاء صوفي (الزربية، البطانية، الحنبل...) أو لباس صوفي (جلباب، سلهام...) للتخفيف من حدة الطقس البارد.

إنها منظومة تتميز بتواصل مستمر بين الثقافي والطبيعي في الحياة القبلية، وتحديدا في عملية النسيج، وإن كان تطورها يتسم بالبطء، أو بالأحرى يسير في اتجاه الانقراض. فالمرأة المعاصرة لم تعد تقدر، بل حتى تفكر، في الدخول في مغامرات النسج التقليدي بمبرر غياب الوقت الكافي لذلك كما تدعي، أو لكونها لا تمتلك تلك المهارات الفنية التي كانت تتمتع بها المرأة التقليدية في هذه القبائل، لأنها ماتت بموتها كما قال جاك بيرك .

هذا التدرج في الانقراض بدأت معالمه تتضح مع تعرض البادية المغربية للاختراق من طرف التقنية الحديثة، ومع التحولات الاجتماعية التي شرعت تشهدها. فلم يعد النسيج مرتبطا بالبادية، بقدر ما ظهرت المدن كمنافس لها حتى أنها قامت بإعادة نمذجة الحياة فيها، بفعل الشروط الحديثة والعصرية في الإنتاج. على إثر ذلك، تم اجتثاث الاقتصاد

العائلي الذي كان المزود الرئيسي للنسيج بالمادة الخام (الصوف) وتحويله إلى اقتصاد السوق ففك الارتباط به. فلم تعد المواد المنسوجة تحفا فنية في المنظومة القبلية بقدر ما أصبح الهدف منها هو الإنتاج والتسويق والربح. أما مواد التزيين والتلوين فلم تعد، هي الأخرى، تقتصر على ما هو طبيعي بل أدخلت عليها مواد كيميائية، فحل الكيميائي محل الطبيعي، وحصل الانتقال من الخيمة إلى المعمل، ومن الصنعة العائلية إلى الإنتاج المصنع.

وهنا نتساءل مع جاك بيرك إن كانت التقنية الحديثة التي شتتت هذا الفن التقليدي ومزقته أكثر مما أعطته ذلك الكمال، قادرة على إعادة ربطه بوسطه الطبيعي حيث سيادة العلامة الدالة الموظفة في القطع المنسوجة وسيادة الأشكال الهندسية المستوحاة من المناظر الطبيعية ؟

المراجع :

1 – نيران كيلانو، النسيج والتطريز الفلسطيني، مجلة الثقافة الشعبية، السنة الأولى، عدد 3، ص : 169، ص.ص: 169-173، 2008.

2 - Jacques Berque, remarques sur le tapis maghrébin, in études maghrébines, publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Paris, série études et méthodes, tome 11, 1964, p : 13.

3 - Jacques Berque, remarques sur le tapis maghrébin, op.cit., p : 14.

4 - Emile durkheim, de la division du travail, felix alcan, paris, 1893, p : 103.

5 – كليفورد غورتز، تأويل الثقافات، ت: محمد بدوي، مراجعة: الأب بولس وهبة، المنظمة العربية للترجمة، 2009، ص: 56.

6 - G.Balandier, le désordre, Fayard, p : 29.

7 – كليفورد غورتز، تأويل الثقافات، المرجع السابق، ص: 46.

8 - Promotion des systèmes de savoir et de culture, conservation dynamique des Systèmes Ingénieux du Patrimoine Mondial (SIPAM) au Maroc Système Oasien dans l'Atlas Marocain. Activités régénératrices de revenus : Etude sur le patrimoine traditionnel de tissage de Tahandirt à base de laine, juillet, 2011, p : 9.

9 - F.Ramirez, Christian Rolot, tapis et tissage du Maroc. Une écriture du silence, éd. Internationale, Courbevois, Paris, 1995, p : 15.

10 - F. Ramirez, Christian Rolot, tapis et tissage du Maroc. Une écriture du silence, op. cité, p : 13.

11 - Promotion des systèmes de savoir et de culture, p : 10.

12 - Claude rivière, les rites profanes, puf, 1995, p : 11.

13 - Jacques Berque, remarques sur le tapis maghrébin, in études maghrébines, p : 24.

14 - http://www.tapisdumaroc.giulioromero.info/histoire2.html.

15 - www.bibliomonde.com.

16 – زحفير ميمونة، نساجة.

17 – أكلة من الأكلات التي تصاحب عملية جز الصوف، وهي عبارة عن خبز أحرش دقيقه من الذرة ويتم مزجه بزيت العود أو السمن (أو الزبدة البلدية).

18 – بزين أكلة من الأكلات التي يتم تهييئها أثناء جز الصوف، تعد من دقيق القمح الصلب ويتم فتلها من طرف النسوة لتعمل على طهيها في كسكس ثم تسقى بالحليب المغلى ويقدم للحاضرين.

المصادر:

1 – غورتز، (كليفود)، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، 2009.

2 – كيلانو، (نيران)، النسيج والتطريز الفلسطيني، الثقافة الشعبية، السنة الأولى، عدد 3، ص.ص: 169-173، 2008.

3 - Balandier, (G.), le désordre, Fayard, 1988.

4 - Berque, (Jacques), remarques sur le tapis maghrébin, in études maghrébines, publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Paris, série études et méthodes, tome 11, 1964.

5 - Emile, (Durkheim), de la division du travail, Félix alcan, paris, 1893.

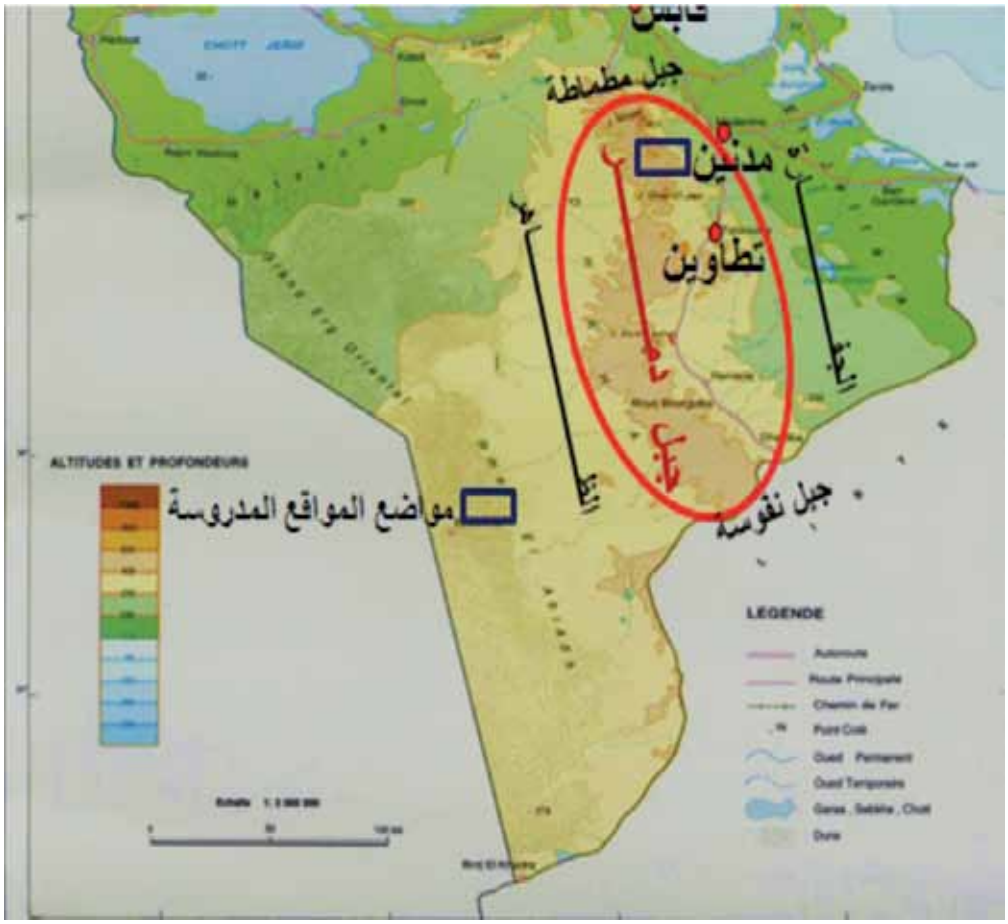
6 - Promotion des systèmes de savoir et de culture, conservation dynamique des Systèmes Ingénieux du Patrimoine Mondial (SIPAM) au Maroc Système Oasien dans l'Atlas Marocain, Activités régénératrices de revenus: Etude sur le patrimoine traditionnel de tissage de Tahandirt à base de laine, Juillet, 2011.

7 - Ramirez, (Francis) Charles Rolot, tapis et tissage du Maroc. Une écriture du silence, éd. Internationale, Courbevois, Paris, 1995.

8 - Rivière, (Claude), les rites profanes, puf, 1995.

9 - www.tapisdumaroc.giulioromero.info/histoire2.html.

10 - www.bibliomonde.com.



العمارة التقليدية

بجنوب شرق البلاد التونسية

علي الثابتي – كاتب من تونس

لقد مثلت الجوامع الحفرية أهم منشأة في العصر الوسيط بجهة الجنوب التونسي إذ مثلت النواتات الأولى لتجميع السكان في بلدات على شكل عمارة حفرية تمثلت في الغيران في شكل « حافات» تمتد أفقيا حسب الحاجة وينتقل من الحاف العلوي الى ما أسفل منه إن اقتضت الضرورة فتحيط هذه الحافات بالتل الشاهد أو التل الأمامي...

لتلعب أعاليها دور المراقب وتسوّر فتتحول الى قلاع بغرف مراقبة لتتطور في مرحلة لاحقة الى قصور خزن لمحاصيل قد تتباعد سنوات المحصول فيها الى أكثر من خمس سنوات.

هذا التمشي الكرونولوجي في عمارة جبلية متاخمة للصحراء قد يختزل في القصر وقد يرتقي المعمار تدريجيا من الحفر في شكل غيران الى قلعة – مرقب ثم إلى قصر وقد يبقى في منزلة بين القلعة والقصر وهو ما يطلق عليه محليا القُصَبة مثال ذلك الجوامع الحفرية بجبل دمّر مثل جامع علولة وجامع الوطى أو لوطي بجهة بني خداش ودورهما في تجميع السكان بمنطقة استغلت لغراسة الزياتين وشجر التين وزراعة الحبوب خاصة الشعير ما اضطر السكان إلى التركز في محيط الجامعين ونشأة حاف من الغيران يحيط بربوة اخترقت بأنفاق في العمق « دواميس » ربطت بين مختلف الغيران في عمقها ولكن ذلك لم يف بالحاجة إلا لأصحاب الغيران ما استوجب بناء قلعة في الأعلى في مرحلة أولى وإضافة مدخل محصن جعل من التسمية تنتقل من بلد مانيط إلى قلعة مانيط إلى قصبة مانيط.

لدراسة هذا النوع من المعمار يجب العودة إلى المصادر ولكن المصادر المكتوبة شحيحة بهذا الجزء من البلاد مما يستدعي التركيز على المعطى الأثري والذي أفادنا بمعلومات جد هامة ودقيقة حول كيفية نشأة الجوامع ووظائفها الدينية والتعليمية والتموينية والمبيت للطلبة وكيفية صرف الجزء المخصص من الإيرادات على الطلبة وكيفية العمل بدون أجر وحصر كل ذلك في السدس مع مجانية الترميم ومجانية التعليم في القرن السادس الهجري في منطقة جبلية.

لاستخراج المعلومات ركزنا على الجانب الأثري وتمثل ذلك في طريقة الحفر والتوسع فيه مع كيفية الصيانة والترميم وخاصة التليق وكيفية تقسيم الجامع إلى أساكيب وبلاطات بنيت بالحجارة وكان جبس الأفران كمادتي ملاط وليقة فجاء جامع علّولة المؤرخ بالنقائش عند الانشاء وعند الترميم وكذلك خلد بعض القوانين بالنقيشة في كيفية تسيير الإيرادات والتصرف في جزء منها كأكبر جامع بالجهة ومن بين أقدمها فهو مؤرخ بالنقائش إلى نهاية القرن السادس الهجري. كما مكنت الدراسة الأثرية للجامع

جامع علّولة (جامع الثلاثة محاريب)

وخاصة خصوصيته بتعدد محاريبه الثلاثة مما يعطي الجامع امتدادا زمنيا طويلا تغيرت فيه المحاريب وذلك بغاية تصحيح القبلة التي جاءت في اثنين منهما منحرفة نحو الجنوب ليكون آخر محراب في اتجاه القبلة الصحيح.

مكن هذا الجامع من تركز سكاني يحيط به عل مجال شاسع ما استوجب عمارة سكنية حفرية محصنة في أعماقها مع إضافة عمارة مبنية للتحصين والاحتماء.

بدراستنا لهذا المعلم اتضح لدينا أن هذا الجامع لم تكن وظيفته دينية بحتة بل هي تعليمية فصنّفناه ضمن الجامع – المدرسة الذي يوفّر الغذاء لطلابه والعاملين عليه وعليهم إذ نثبت أثاريا الدور الديني كالصلوات والدور التعليمي والدور التموييني لهذا الجامع فهو يوفر التعليم

منظر عام لجامع علولة
تعلوه المنارة

والغذاء والإقامة لعدد من الطلبة الذين لا يقطنون بالقرب منه مع كونه ملاذا ومنه يكون الفرار عبر نفق إلى الأعلى والغيران المجاورة.وقد شهد هذا المعلم توسعا على الأقل في ثلاث مراحل تتضح أثاريا وتؤكدها النقائش ببيت الصلاة والمنارة في الأعلى ونلخص ذلك في الآتي:

حفر الجامع في قسمه الأصلي وهو الجنوبي يسار المدخل الحالي عل الأقل في بداية القرن السادس الهجري 13 م وتحديدا قبل 574هـ تاريخ بناء قوس غرفة المنارة والتي شهدت تهدما استوجب ترميما بعد 19 سنة ففي 593هـ وقع ترميمها من قبل داود وهنا داود لا يزال صغيرا إذ لم يضف إلى اسمه لا لفظ "صانع" ولا لفظ "مُعلِّم" كما هو الشأن في بيت الصلاة في الجزء الشمالي وهو القسم المضاف يمين المدخل الحالي حيث رفع السقف "لمعلم" داود بن زياد دون تأريخ وإلى جانبه زياد بن الكراين الذي رفع السقف في سبع أيام الله جمادى الآخر عام 655هـ (زايد أو زياد بن الكراين نفسه سيقوم ببناء الدعائم بجامع الوطى) وهذا ما يجعل داود معلما بمرور62 سنة من ترميم المنارة بعمر يناهز 80 سنة .

جامـــع الوطى (اللُّوطي)

- اسم المعلم: جامع الوطى، الجامع الأرضي، الجامع "لُوطي ".

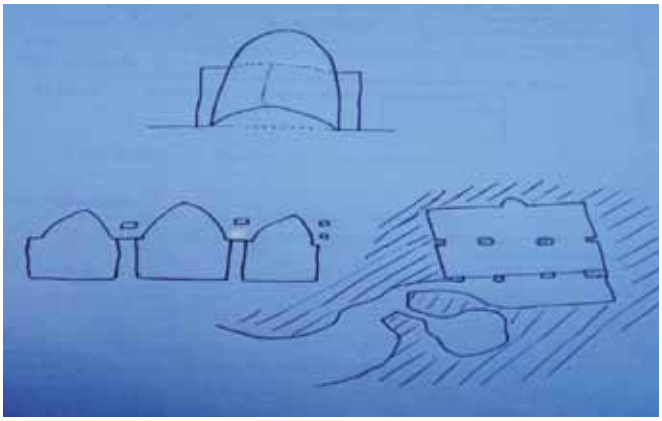
- مدلول التسمية: جامع الوطى أو الجامع الأرضي والجامع "لوطي " يعني الجامع الذي لا يمكن رؤيته نظرا لوجوده بأرض حفر فيها ما يشبه المنفذ ينخفض تدريجيا إلى بلوغ مدخل الجامع. والوطى هو ما انخفض من الأرض وتستعمل لفظة الوُطْي بمعنى المنخفض. وبما أنّ الجامع الحفري يعلوه جامع مبني فهو الجامع العلوي ما يجعلنا نرى بأن التسمية ستكون اللوطي بالنسبة للجامع الحفر عند تشييد الجامع العلوي بناء.

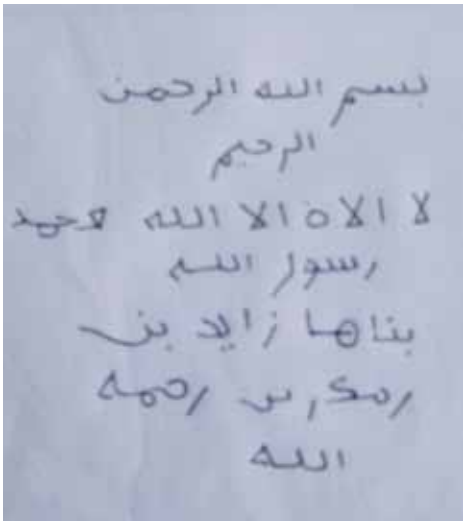
الموقع: يقع الجامع على خط عرض 33^{o} و16ً.685. وخط طول 10^{o} و12ً.172. شمال كاف مزنزن شمال بني خداش .

الموضع: يتموضع الجامع بهضبة منبسطة من التربة السميكة على ارتفاع 505م.

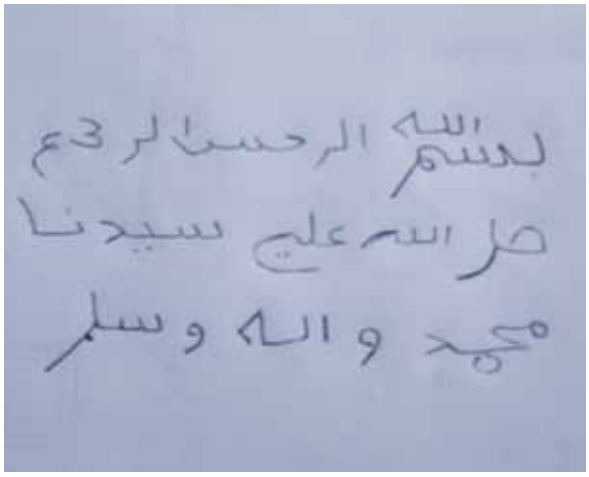
طريق أو (طرق) بلوغ المعلم: يقع بلوغ المعلم انطلاقا من بني خداش والاتجاه حوالي 7 كلم شمال بني

جامـــع الوطى (اللُّوطي)





بسم اللّه الرحمن
الرحيم
لا اله إلا اللّه محمد
رسول اللّه
بناها زايد بن
الكر(كذا) ين رحمه
اللّه



بسم اللّه الرحمان الرحيم
صل(كذا) اللّه علي(كذا) سيدنا محمد واله وسلم

خداش عبر طريق خور دمّر ثم الاتجاه نحو الغرب أي السفح الشمالي لمزنزن ليقع الترجل حوالي 500 متر باتجاه الجبل جنوبا.

الظرفية التاريخية: بني هذا المعلم في القرن السادس – السابع ليشهد ترميما في أواسط نفس القرن في إطار التركز السكاني الكبير الذي شهدته المنطقة ما اضطر السكان إلى إضافة هذا الجامع الثاني الى جانب جامع علولة شرقه مؤرخ بالنقائش إلى القرن الخامس والسادس الهجريين. (ما قبل 574هـ). اقل من جيل من الحفر

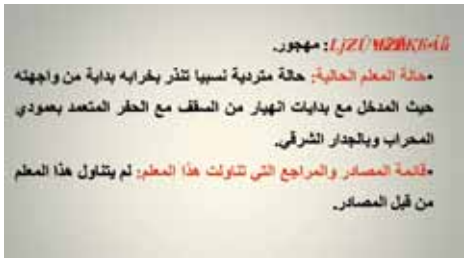
تخطيط المعلم: المعلم بشكل مربع في الأصل بأسكوبين وثلاث بلاطات مع اتساع اسكوب المحراب بشكل واضح مع إضافة الأسكوب الثالث من الناحية الشمالية ليمتد باتجاه المدخل مع تركه مرتفعا في شكل دكة بـ25 صم تقريبا ليصبح الشكل مستطيلا.

مكونات المعلم:

– بيت الصلاة

الوحدات الأساسية:

– المدخل: يتجه مدخل الجامع باتجاه الشمال الشرقي



مع انكسار في الأصل باتجاه الجنوب الشرقي ليفضي إلى الاسكوب الثاني ومع إضافة الاسكوب الثالث أصبح المدخل يفضي مباشرة إليه وإلى قوس البلاطة الثالثة القبلية.

– **الإضافات:** الجزء الأصلي هو الاسكوبان أسكوب المحراب والاسكوب الثاني والبلاطات الثلاث مع اقتصار البلاطتين الغربية والوسطى في مستوى الاسكوب الثاني ونفاذ البلاطة الشرقية إلى مستوى المدخل. ثم إضافة الاسكوب الثالث في مستوى البلاطتين الوسطى والغربية ويتضح ذلك أثاريا وتليق الجامع بالكامل إضافة غرفة معترضة على المدخل يشقها المدخل فأصبحت بمثابة السقيفة تفضي إلى غار يمين المدخل وآخر يساره مطموس بجدار من الحجارة ونرجح أن الجامع المبني فوقه وقع مع المانيطيين الذين بنوا القصبة غرب هذا الجامع الذي توافق جدار قبلته فوق الجدار الشمالي للجامع الحفري.

– **النقائش والزخارف:** يحوي الجامع أربعة مواضع للنقائش ،المحراب والبائكة الفاصلة بين اسكوب المحراب والاسكوب الثاني في مستوى قوس البلاطة الوسطى والبلاطة القبلية. هذه النقائش بخط نسخي بارز يحوي أخطاء.

وظيفة المعلم :

– وظيفة دينية عقائدية واجتماعية .

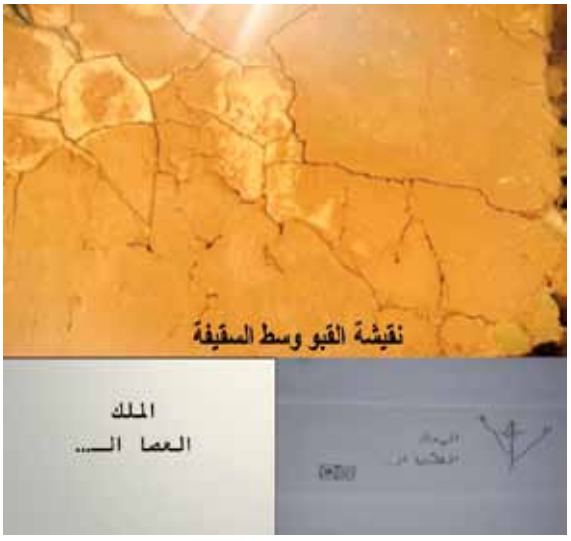
التعليق : التسمية الوطنى الأرضي يعني عدم تواصل التسمية الأصلية للجامع فأطلقت هذه التسمية لاحقا عند العثور عليه من الذين استوطنوا هذه الجهة فهم لا يملكون حقيقة هذه الأرض وما حوته من معمار فهو جامع هذه الأرض التي حلوا بها . للتمييز بينه وبين جامع علولة شرقة ب 1.5 كلم تقريبا . والتسمية نظنها تحريف ل " لوطي " لوجود الجامع " الفوقي " يعني العلوي المشيد بناء ويتوسط هذا الجامع آثار عدد كبير جدا من الغيران المنتشرة على كافة السفح الشمالي لجبل مزنزن حيث توجد قصبة مانيطة المؤرخة في مدخلها المحصن المضاف إلى سنة 776ه غربة حيث الدواميس والمعصرة ونعتقد أن التسمية الأرضي أطلقت علية من قبل السكان الحاليين وفي أقصى تقدير القرن الثامن – التاسع الهجري .

الترميمات: غير مرمم حاليا لكن نعتقد بأن هذه الأقواس وما حوته من نقائش ضمن بلاطة المحراب وحالة السقف هي نتيجة عملية ترميم في نهاية القرن السادس هجري .

الاستغلال الحالي : مهجور

قصبة مانيط

بسم الله
الرحمان
الرحيم صل (ﷺ) الله
على نبينا


نقيشة القبو وسط السقيفة
الملك
العصا الـــ...

السقاطة تعلو المدخل

المخرج من الجهة الجنوبية

حالة المعلم الحالية: حالة متردية نسبياً تنذر بخرابه بداية من واجهته حيث المدخل مع بدايات انهيار من السقف مع الحفر المتعمد بعمودي المحراب وبالجدار الشرقي

قائمة المصادر والمراجع التي تناولت هذا المعلم: لم يتناول هذا المعلم من قبل المصادر

قصبةمانيط

قصبة مانيط في الأصل مجموعة من الغيران تحيط بالربوة توخى سكانها الحماية الذاتية بالحفر في عمق هذه التربة في شكل أنفاق (دواميس) تربط أعماق الغيران ببعضها البعض وخاصة في الاتجاهين شرق - غرب وغرب - شرق ولكن هذه الطريقة هي حمائية لصاحب الغيران المتواجدين بالمكان عينه ولا تصلح للسكن المشتت حولها خاصة من الناحية الجنوبية والجنوبية الشرقية فكانت بلدا ينقصه توفير الحماية لمجاوريه فكان بناء القلعة أولا بمدخل باتجاه الجنوب مقابلا لسفح جبل مزنزن فجاءت هذه القلعة بعدد محدود من الغرف و عدد من الفضاءات المسورة لإيواء الخيل والنجب ولكن ذلك أيضا لم يغن عن درء المخاطر فأضيف المدخل المحصن والذي أعطى اسم القصبة للقلعة- البلدة في العهد الحفصي وتحديدا في 776هـ.

حوصلة

ما يمكن استنتاجه هو خصوبة هذا السفح الشمالي والشرقي لكاف مزنزن ما جعل المستغلين له ينتشرون متباعدين نسبيا من خور دمّر إلى جهة جامع الوطى والقصبة حاليا ولكن نسجل أسبقية جامع علّولة على المعلمين الوطى ومانيط وهو جامع عزابة في الأصل تطور إلى جامع تضاعفت مساحته في القرن السادس الهجري ليتحول إلى جامع – مدرسة بها مبيت يطعم الطلبة مع ضبط قانون مجانية التعليم به وتكون النفقة مجانية من إيرادات الجامع وهذه الوضعية حتمت على عديد العائلات الاقتراب ما أمكن منه من الجهة الغربية حيث جامع الوطى (لوطي) وبلدة مانيط فشيد الجامع حفرا تحت الأرض وتتحول البلدة الى قلعة ثم الى قصبة بإضافة المدخل المحصّن ، مدخل القلعة بمدرجه العلوي وتجهيزه بالسقاطة بمقاسات لوح من خشب النخيل (الصّنّورة).

صور المقال من الكاتب

الصورة رقم 11 :صباغة وتزيين بعض المنتجات الحرفية بمدينة تازة[1]

الصنائع التقليدية والحرف بمدينة تازة (المغرب)

جلال زين العابدين – كاتب من المغرب

شكل الصناع والحرفيون قاعدة اقتصادية وبشرية في الحواضر المغربية بصفة خاصة والعربية الإسلامية بصفة عامة، حيث كانوا يشكلون نسبة مهمة من سكان المدن المغربية، ويساهمون مساهمة كبيرة في الحركية الاقتصادية للبلاد، من حيث المداخيل التي تدرها الحرف والصنائع، إضافة إلى الضرائب المختلفة، كما جاء هذا النشاط في المرتبة الثانية بعد الفلاحة.

غير أن هذا القطاع سيشهد تغيرات عميقة بمدينة تازة خلال فترة الحماية الفرنسية. فمباشرة بعد احتلال المدينة في 1914 سيتدفق عدد كبير من المهاجرين الأوربيين عليها، وكان من بينهم جملة ممن حملوا معهم رؤوس أموال مهمة، شيدوا بها صناعات في مجالات متعددة مستفيدين من دعم وتشجيع إدارة الحماية التي كانت ترغب في تقليص عبء نفقات الاستيراد، وبناء قاعدة صلبة لخدمة مصالح المتربول. فبدأت مظاهر الحياة الاقتصادية تتغير في المدينة حيث ستؤثر هذه التحولات في بنية الحرف والصنائع التقليدية، والتي كان اصطدامها بالاقتصاد الرأسمالي بمثابة القشة التي قسمت ظهرها وأبادت الكثير منها. إذن فما المصير التي واجهته الحرف والصنائع المحلية بعد احتلال المدينة؟

وضعية الحرف والصنائع التقليدية وتنظيمها

احتضنت مدينة تازة أنشطة حرفية متعددة، تباينت أهميتها الاقتصادية إبان فترة الحماية تبعا للتطور العام لاقتصاد المغرب، لكن المعلومات المتوفرة بشأن هذه الصناعات تبقى جد ضعيفة، حيث يشكل مرجع توفيق أكومي[2]، مصدرا أساسيا لبعض المعطيات المتاحة حول هذه الأنشطة قبيل وبعيد الاحتلال الفرنسي للمدينة.

كانت الحرف والصنائع بمدينة تازة- كغيرها من المدن المغربية-، تنتظم في إطار جماعات وطوائف تعرف ب"الحنطة"[3]، وهي مجموع المعلمين والعمال والمتعلمين الذين يتعاطون حرفة واحدة، صناعية كانت أم تجارية، لهم نظامهم الخاص بهم[4]... .ويجتمع داخل كل حنطة مجموعة من المنتجين يتنافسون فيما بينهم وذلك للحصول على إنتاج جيد ووافر. ويستعين كل معلم داخل دكانه بمتعلم أو أكثر حسب طبيعة الحرفة، ويصبح هذا المتعلم معلما حينما يتمكن من إتقان حرفته بعد تدريب لا يخضع لمدة محددة، ينال بعده شهادة شفوية من معلمه، وآنذاك يمكنه فتح محل خاص به إذا توفرت له الأموال اللازمة لكراء المحل، أو شرائه وتزويده بالأدوات الضرورية، بعد منحه رخصة كتابية أو شفوية من أمين الحرفة وموافقة المحتسب. ولم يكن إتقان الصنعة والتوفر على موضوع العمل كافيا لانخراط العضو الجديد في حنطة ما، ولكن يراعى أيضا، عدد أعضائها وحجم إنتاج أصحابها، ضمانا لحصانتها وعدم كساد بضاعتها، وتحسبا لحدوث خلل في في عملية العرض والطلب، مما تكون له انعكاسات سلبية على أصحاب الحنطة[5] .

وكان لكل حنطة أعرافها ونواميسها التي تسير عليها، يحترمها الجميع ويخضع لها، ويختار أعضاؤها أمينا من بين أمهرهم وأرجحهم عقلا وأكبرهم سنا[6] ، ويزكي هذا الاختيار المحتسب، ويمثل الأمين الحنطة لدى السلطات، وهو وسيط بين الحرفيين وهؤلاء والعامة، ومسؤول عن أعمال أعضاء حنطته يسهر على جودة الإنتاج واحترام الصناع للأسعار المحددة. ويساعد الأمين خليفة له يقوم مقامه في غيابه أو موته إلى أن يقع انتخاب أمين جديد، كما يساعد الأمين مجلس للحنطة دوره اتخاذ القرارات التي لا تكون سارية المفعول إلا بعد مصادقة المحتسب عليها[7] .وكان كل هذا التنظيم يخضع لمراقبة هذا الأخير الذي كانت له محكمة يتقاضى فيها ضد المدلسين والغشاشين، وتفرض من خلالها الذعائر والعقوبات على المخالفات المتعلقة بالأثمان والتجارة والاحتكار سواء بالجلد أوالغرامة أو الحبس[8]. ومن الأشخاص الذين شغلوا هذا المنصب بمدينة تازة حسب ما جاء في الدليل السنوي لسنة 1951، السيد العربي المقري[9].

إن خاصية هذا النظام الحرفي التقليدي هي الاندماج بين رأس المال والعمل، فالحرفي هو في نفس الوقت المنتج والبائع، مهمته البحث عن المصادر الأولية للإنتاج وتصنيعها ثم بيعها مباشرة للمستهلك.

وانتظمت هذه الحرف في أحياء خاصة بها، وهو توزيع يتلاءم وخصوصية المدينة الإسلامية[10]. ومن جملة الأحياء الحرفية بمدينة تازة :الحدادين، النجارين، القزدرين. وتعتبر القيسارية نقطة التقاء للأحياء والمحاور التجارية، فكانت مركزا هاما لبيع المصنوعات التقليدية،حيث تمتلئ محلاتها كما يشير فوانو (Voinot) بالمنتوجات الحريرية والحقائب الجلدية المزركشة والأواني النحاسية وغيرها[11]. وقد كانت الحرف والصنائع التقليدية بمدينة تازة تستجيب للحاجيات المباشرة للسكان الحضريين والقرويين على السواء، فيما كانت المنتوجات الكمالية تجلب إما من فاس أو تلمسان أو مليلية[13].

معصرة تقليدية للزيتون بمدينة تازة[12]

وقد احتلت صناعة النسيج مكانة مهمة في قطاع الصناعة التقليدية، حيث وصل عدد الحاكة (الدرازة) الذين يقومون بنسيج الحايك والبرنوس و"الجلاليب" قبيل الحماية إلى 60 حائك. أما الجلود القادمة من ملوية (خاصة جلود الماعز) والتي تتم معالجتها في دار الدبغ[14]، فقد أسهمت هي الأخرى في تنشيط نسيج الحرف بالمدينة، حيث كانت تستعمل في صنع الحقائب والأحذية (البلاغي) والتي قال عنها كوسان (Caussin) "إنها بالفعل الصناعة الحقيقية لمدينة فاس، حيث الأنواع الكثيرة من الحقائب المتعددة الجيوب والتي تشكل أيضا واحدة من اختصاص مدينة مراكش"[15]، وكان صناعها ينتظمون في حي الخرازين.

ويعتبر الصابون التازي (Savon de Taza) من المنتوجات التي اشتهرت بها تازة، والذي احتل المرتبة الأولى ضمن الأنشطة الحرفية، ونالت به شهرة على الصعيد الوطني، إضافة إلى صناعة الحبال التي اعتمدت على غنى المنطقة من الدوم والحلفاء، وجاءت في المرتبة الثانية بعد الصابون التازي.

ويعزز هذا النشاط الحرفي، صناعة الخزف بحي الفخارين، وصناعة القصدير بحي القزدرين، وصناعة الحدادة بحي الحدادين قرب رحبة الزرع، والنجارة بحي النجارين. ومن الأنشطة الحرفية الأخرى التي تواجدت بتازة تلك المرتبطة بتجهيز الخيول (صناعة السروج واللوازم الأخرى[16])، حيث يشير الملازم لفاي (Lieutenant Lafaye) إلى صناعة العديد من الأغطية والألبسة والدروع الخاصة بالسروج، وكذلك صناعة الألجمة والأحزمة[17]. ومن الصناعات التي كانت تعرف نشاطا كبيرا بمدينة تازة، تلك التي تعتمد على تحويل المنتجات الفلاحية، حيث تواجدت بالمدينة ثمان معاصر للزيتون، خمس منها تواجدت بباب أحراش[18].

ومن المهن التي كان يزاولها أيضا التازيون وخاصة اليهود، صناعة الأسلحة، حيث تواجدت العديد من معامل الأسلحة القديمة في المدينة. فالصناع كانوا يتجولون في كل المناطق بحثا عن البنادق القديمة وكل ما له علاقة بالأسلحة العتيقة، ويعيدون صنعها لتقديمها للبيع والتي كانت تتراوح أثمانها بين 5 و6 دورو[19]. وقد سبق أن أشار

سـوق الـسـراجـيـن بالمدينة القديمة [21]

شارل دوفوكو إلى صناعة الرصاص والبارود بالمنازل، وخاصة عند غياثة التي تواجد بها حوالي 80 منزلا مختصا في هذه الصناعة، واعتبر معدن الرصاص هو الوحيد الذي يتقنون استخراجه ومعالجته[20].

ورغم قلة هذا النشاط الحرفي بمدينة تازة، وبساطة تقنياته ووسائله، وضعف إنتاجيته وظروف عدم الأمن، فإنه كان يستجيب لحاجيات المدينة ويساهم في إغناء منتوج المنطقة[22]. لكن صورته خلال فترة الحماية ستتغير عما كانت عليه قبل هذه الحقبة، ذلك أن التجارة الأوربية ستحمل إلى تازة منتجات صناعية أثرت سلبا على الإنتاج الحرفي بالمدينة وأدت إلى تأزيمه. فما الوضعية الجديدة للحرف بمدينة تازة؟ وما التحولات التي طرأت عليها نتيجة اصطدامها بالاقتصاد الرأسمالي الاستعماري؟

تحولات الحرف المغربية على عهد الحماية

حملت التجارة الأوربية إلى تازة منتجات صناعية أثرت سلبا على الإنتاج الحرفي بالمدينة وأدت إلى تأزيمه. صحيح أن بعض هذه الحرف قد تمكنت من التكيف مع التحولات الطارئة التي رافقت احتلال المدينة خلال السنوات الأولى، وبالتالي حافظ الحرفيون على حضورهم ومكانتهم، بيد أن هذا الدور ارتبط إلى حد ما بكون جميع الأنشطة استفادت من موقعها داخل المدينة القديمة في وقت كانت المدينة الجديدة لاتزال في مرحلة نشأتها، فإحصاء [23] 1926 أكد صمود بعض الحرف التقليدية في وجه الصناعة العصرية التي كانت قد تركزت في المدينة، حيث وصل عدد الحاكة إلى 116 حائك، وهو رقم جيد يبين مدى صمود الصناعة النسيجية حتى هذه اللحظة، وحفاظها على مواقعها في الإنتاج. ووصل عدد البرادعية إلى سبعة حرفيين، وثلاثة أشخاص يمتهنون الدباغة، وقدر عدد الحدادين بـ 37 شخص.

لكن هذا النشاط الحرفي سيشهد عدة تحولات، أدت إلى انقراض وتضرر العديد من أنواع الحرف نظرا لعجزها عن مسايرة تغيرات ومستجدات الظروف الجديدة، وأبرز الحرف التي تضررت، حرفة الدباغة وصنع الصابون، حيث لاحظ موسار (Moussard) ذلك سنة 1936 فقال: "إن مهنة الدباغة وصنع الصابون قد اندثرت وأن عدد الحاكة

أصبح 26 (...)، وأن الجمعية الخيرية تبذل مساعدتها لـ 26 حائكا وستة خرازين، صانعي "البلاغي"[24]. ويجد اندثار الدباغة وتضرر الصناعة النسيجية تفسيره في كون المنتجات الصناعية الأجنبية قامت بغزو السوق المحلي بشكل كبير، وبدأت تضع منتجاتها في خدمة المستهلك بأثمان متدنية، واندثار صناعة الصابون يمكن تفسيرها في المنافسة التي أصبح يلاقيها من طرف الصابون القادم من مارسيليا[25] (Savon de Marseille)، ومن الصابون الذي ينتج بمصنع سيدي عزوز بالحي الصناعي الذي كان في ملكية المعمر أبيتبول جوليان[26] (Julien Abitbol).

وأشار موسار إلى بعض مظاهر الأزمة التي أصبحت تتخبط فيها الصناعة التقليدية بتازة ، ومنها أنها لم تعد تدفع من الضرائب المهنية لمصلحة الضرائب الفرنسية سنة 1937 سوى 8% عوض 18% سنة 1922، وأكد على أن هذا التدهور ليس نسبيا ولكنه مطلق، فقد انخفض مردود الضرائب من 6679 ف إلى 6335 ف بين التاريخ الأول والثاني[27].

وإذا كانت معظم الحرف قد تراجعت بفعل إغراق السوق المحلي بالمنتجات ، فإن هناك صناعة بقيت على قيد الحياة وحافظت على مكانتها، بل وأصبحت من الصناعات التقليدية النشيطة على عهد الحماية، ويتعلق الأمر بصناعة الزرابي التي كانت تخضع باستمرار لمراقبة مصلحة الفنون الأهلية لضمان الجودة في الصنع. ونظرا لأهمية إنتاج المغرب من الزرابي، وضمانا لجودة ما يصدر، لم تكن المصلحة تطبع (Estampilage) إلا الزرابي التي تتوفر على معايير الجودة والإتقان[28]، والتي حددها ظهير 22 ماي [29] 1919. ويعطينا الجدول أسفله نظرة عن عدد الزرابي التي طبعها من طرف مصلحة الفنون الأهلية بمدينة تازة ما بين 1 يناير و31 دجنبر 1934 مقارنة مع مناطق أخرى.

إنتاج الزرابي بمدينة تازة مقارنة مع مدن أخرى ما بين 1 يناير و31 دجنبر [30] 1934

المدن	عدد الزرابي	المساحة بالمتر مربع
سلا	4785	71672.37
الرباط	5079	18472.37
تازة	454	1966
الدار البيضاء	1315	5370.49
موكادور	15	65.01
مكناس	1264	4212.00
مراكش	2666	11924.94

وقد وصل عدد الزرابي بالمغرب التي تم ختمها خلال نفس الفترة إلى 20155 زربية بمساحة تقدر بـ76350.21 متر مربع، وهي نسبة مرتفعة مقارنة مع سنة 1933 التي عرفت إنتاج 16636 زربية، بمساحة تقدر بـ67299.86 متر مربع [31].

إن صناعة الزرابي في المغرب تمكنت من الحفاظ على مكانتها ووقفت في وجه الزرابي المستوردة من أنجلترا، لاسيما بعد قيام حكومة الحماية بدعم هذا القطاع، واحتضان عدد من الأوربيين لهذا النشاط وتخصيص تمويل كاف له، زيادة على التسهيلات الممنوحة لهذه المنتوجات داخل السوق المتروبولية[32]، وكذا دورها في تنشيط السياحة.

وإذا كانت هذه الصناعة (الزرابي)، قد استطاعت التأقلم مع التحولات الاقتصادية التي عرفتها المدينة وحافظت على أهميتها، فإن كل الحرف التقليدية الأخرى، قد تلقت ضربة قاسية بعد اصطدامها بالاقتصاد الاستعماري الأوربي. ويمكن حصر عوامل انهيار الصناعة التقليدية بتازة كما هو الحال في جل المدن المغربية في:

أ- منافسة المنتجات الصناعية الأجنبية للمنتوج الحرفي

نسج الزرابي بمدينة تازة [36]

المحلي، حيث عملت المؤسسات الصناعية الأجنبية على إغـراق السـوق الداخليـة المغربية بمنتوجات أجنبية، وبأسعار لا تسمح للصناعة التقليدية المغربية بمنافستها، كالأحذية اليابانية والأوربية،• والنسيج البريطاني واليـابـاني .وهنـا تجب الإشـارة إلـى أن الصادرات اليابانية الموجهة نحو المغرب خلال سنة 1935 وصلت قيمتها إلى 114.091.000[33]ف ، وهمت هذه الصادرات منتوجات مختلفة تأتي على رأسها البضائع القطنية، والأقمشة والخيوط التي كانت تمثل في مجملها 80% من مجموع الصادرات[34]. وكانت الصادرات اليابانية من المواد القطنية بالخصوص، تجد إقبالا كبيرا من طرف المغاربة بفضل نوعيتها الجيدة وبفضل كبر حجمها[35].وعن غزو المنتوجات الأجنبية للأسواق المغربية يقول عبد الله بن العباس الجـراري "وبالتأمل الصادق، لا نجد سببا أقوى في اضمحلال الثروة من هذه البلاد، إلا هبوط صنائعها في هوة عميقة، بعيدة الغور رماها بها هجوم الصنائع الأجنبية، والبضائع الغربية هجوم السيل الجارف"[37].

وقد كانت هذه البضائع تباع بأثمان منخفضة، حيث جاء في مقال بجريدة الوداد وُقّع باسم"قومي" أن الآلات الاجنبية "أمطرت علينا وابلا من المنتوجات والمصنوعات التي نظل نشغل فيها يدنا، وضايقتنا في سوقها إذ يعرض صنعها بثمن أبخس من صنعنا، فينفد ويبقى منتوجنا لا من يساومه ولا من يقدم عليه"[38]. وفي السياق نفسه، أدخلت اليابان إلى المغرب سنة 1933 حوالي 350000 زوج من الأحذية المطاطية[39]، وقد كانت هذه الأحذية رخيصة في الثمن وعملية في المشي مما جعل الإقبال عليها كبيرا، وهو ما ضاعف من أسباب تأزم الصناعات الجلدية المغربية، كما تفننت مصانع اليابان أيضا في تقليد بعض المنتجات الحرفية التي تخصص فيها المغاربة، إذ جاء نواب بعض الدور التجارية اليابانية إلى المغرب "واقتنوا طائفة من المساطير وأرسلوها إلى اليابان وقد صنع ما يماثلها لجلبها إلـى المغرب ،وإغـراق أسواقه بمنتوجات تضاهي تماما محصولاته المحلية وبيعها بأثمان زهيدة لا تقبل المزاحمة ... واليـوم تـأتي الأخبـار مـن الـخارج أن اليابان تمكنت مصانعها المدهشة من صنع بساط شبيه تماما في القدم الكيفية بالبساط المغربي "البلغة"[40].

ب- ارتبطت أزمة الحرفيين أيضا بتغير أذواق المستهلكين

المغاربة، واتجاهها نحو المصنوعات الأوربية التي مارست سحرها عليهم، فعلى سبيل المثال أصبحت كثير من النساء التازيات يرتدين تنانير (Jupes)، ويلبسن أحذية على الشاكلة الأوربية[41]،لا سيما مع وجود محلات تجارية متخصصة في بيع الأحذية، وهي دار باطا (Maison Bata) بزنقة التجارة ومحلين في ملكية كل من ليون بهزار (Léon Bihazar)، كما تواجدت بالمدينة محلات لبيع ملابس النساء، ونذكرمنها على سبيل المثال (Au Bon Marché) بزنقة التجارة في ملكية السيدة بورديناف (Bordenave) ،ومحل (Au Coin de Paris) بزنقة التجارة وكان في ملكية سمون[42] (Ch. Samoun) . واعتبرت"المتاجر الكبرى- المغرب فرنسا -" (-Maroc، Grands Magasins France) بشارع الماريشال ليوطي، من أشهر المتاجر المتخصصة في بيع الملابس، حيث ضمت أنواعا كثيرة من الملابس الخاصة بالرجال والنساء والأطفال من بدل وأقمصة وسراويل، ومعاطف وجوارب، إضافة إلى الأحذية وخيوط نسيجية متنوعة[43]. كما كانت المدينة تتوفر على العديد من المحلات لبيع المنتجات المستعملة[44].

وعن تغير أذواق بعض المستهلكين وإقبالهم على المنتوجات الأجنبية، جاء في مقال بجريدة الوحدة المغربية ما يلي:"ماذا فعل الإسلام لأولئك الشباب المسلمين حيث عمدوا إلى المروق عن تقاليد أهله المشروعة ،وتجرأوا على نبذ أزياء المسلمين، والإغضاء عنها، مفضلين عليها عوائد الأوربيين وأزياء الفرنجة ؟....حقا إنها لهفوة فاحشة اجترحها أولئك الشبان، غفر الله لهم وتجاوز عنهم، وأرشدهم لمعرفة الحقيقة الناصعة حتى يرجعوا عن غلطتهم فيرفضوا أزياء الإفرنج رفضا تاما، ويضربوا بتقاليد أمم الغرب عرض الحائط"[45].

ج- نتج عن إقامة الاقتصاد الأوربي، أزمات أدت إلى انهيار المستوى المعيشي للمواطنين المغاربة وخاصة سكان البوادي. ذلك أن الفلاحين كانوا يشكلون الزبون الرئيسي في السوق الداخلية لأصحاب الحرف التقليدية، وبدأت هذه السوق تتقلص تدريجيا مع انتشار الفقر والبؤس في أوساط الفلاحين، ووصلت إلى حد الانغلاق الكلي تقريبا في سنوات المجاعة والكوارث الطبيعية [46]، وحتى السوق الخارجية التي كانت تستقبل المنتوجات المغربية وبالخصوص المنتوجات الجلدية، فإنها حولت مصادر تموينها إلى بلدان أخرى غير المغرب. فإذا كان المغرب يصدر سنة 1920 لمجموع دول الشمال الإفريقي من دكار إلى مصر، فإنه خلال سنة 1934 لم يعد يصدر ولو نعلا واحدا من الجلد لهذه الدول[47].

د- منافسة الرأسمال الأوربي: لقد أدت سياسة إدارة الحماية التي نهجتها في إطار التعريف بالمنتجات المغربية التقليدية إلى نتائج عكسية، فبقدر ما كان يتم التعريف بها لدى الفرنسيين عن طريق المعارض، بقدر ما أضحت تتوافد على المغرب رؤوس أموال كثيرة من أجل توظيفها في بعض الحرف التي لقيت إقبالا كبيرا من غيرها كصناعة الزرابي. فمباشرة بعد معرض 1919 بباريس، فتحت مجموعة من المعامل لإنتاج الزرابي في بعض المدن المغربية بفضل الاستثمارات المالية الأوربية [48].وهكذا تأسست شركات أجنبية أو مختلطة كما هو الحال لمعمل الغزل والنسيج الذي احتل "باب الماكنة" بفاس، ومعامل "مافاكو" بالقنيطرة و"جيت" بأسفي ومعمل "سيفطا" بمكناس، وقد مارست هذه المعامل منافسة قوية على الإنتاج الحرفي المغربي[49].

وتشير الوثائق الفرنسية إلى تواجد مصنع لصناعة وإصلاح الأحذية بزنقة التجارة بتازة في ملكية مسعود بنعروس (Messaoud Benarrous) منذ 1933، وقد تقدم هذا الأخير سنة 1942 إلى الإدارة العامة للتجارة والتموين بنقل وتحويل هذه المؤسسة الصناعية والتجارية إلى زنقة الجنرال (Changanste)شانكانست، فتمت الموافقة على طلبه [50].

هـ - أدى دخول المستعمر إلى تازة وما تبعه من جحافل المعمرين إلى خلخلة علاقة الحرف بالفلاحة والتجارة، حيث أصبح جزء من الإنتاج الفلاحي بيد المستوطنين الأوربيين يوجهونه نحو التصدير أو يخصص لتلبية

حاجات الجاليات الأوربية والصناعات الاستعمارية، مما ألحق الضرر بالحرف [51].

و- تجريد المحتسب من اختصاصاته السابقة، ذلك أن الدورالذي كان يقوم به المحتسب قبل الحماية باعتباره الراعي للحرف والضامن لجودة المنتوج، سيعرف بعد سنة 1912 كثيرا من التقليص، حيث سيعمل ظهير 18 ابريل [52] 1917 الذي نظم الحياة البلدية بالمدن المغربية على إلغاء جل السلطات التي كانت مخولة في السابق للمحتسب وذلك لحساب الباشا ورئيس المصالح البلدية، هذه الوضعية الجديدة، سيكون لها أبلغ الأثر على الحرف، حيث أن التنظيم الذي كان يشرف عليه أخذ ينمحي، وبدأت تتفكك التقاليد الحنطية بسبب التدهور الذي أصاب وظيفته سواء من حيث سلطته، أو من حيث اختصاصاته.

ويبدو أن هذه العوامل قد أسهمت في تدهور الحرف وفي تعميق أزمتها، وبطبيعة الحال كان لهذا التدهور انعكاسات خطيرة على الحرفيين المغاربة، وعلى مستواهم المعيشي مما اضطر العديد منهم إلى التخلي عن متابعة عمله، حيث يشيرماسنيون (Massignon) إلى أن أعضاء الحنطات وصغار الصناع التقليديين بتازة أصبحوا عبارة عن مياومين[53] . وقد كتب بروسبير ريكارد (Ricard Prosper) عن الأوضاع المزرية التي آلت إليها الحرف قائلا "إن شدة عميقة تسود للأسف في المدن الإسلامية العتيقة، وإذا كانت هذه الشدة لا تسمع أنينا، ولا معارضة ،فإنها مع ذلك حقيقية"[54].

وعن هذه الحالة جاء في مقال بجريدة الوداد "أن الصانع المغربي يكاد اليوم أن يكون عاطلا عن كل شغل، كما لا يربح من عمل يومه ما يسد به رمقه، لأن تلك الصناعة التي ظلت طول أحقاب وأحقاب تدر عليه ما يكفيه لقضاء حاجياته، قد فنيت ولحقها البوار "[55].

- فما الاجراءات التي اتخذتها إدارة الحماية للنهوض بقطاع الصناعة التقليدية وبث الروح فيه ؟
- وهل استطاعت هذه التدابير أن تنقذ الحرف من الانهيار المحقق، وتجعلها قادرة على الاستمرارية رغم المنافسة والمشاكل التي تتخبط فيه ؟

سياسة إدارة الحماية تجاه الحرف

لقد ارتكزت إدارة الحماية الفرنسية على مجموعة من التبريرات اعتبرتها مثالب في التنظيم الحرفي التقليدي، لتقوم بإعادة هيكلته وفق أساليب عصرية أكثر ملائمة للواقع الاقتصادي الجديد، ومن بين ما استندت عليه، اعتبارها النظام الحرفي التقليدي بشكله المغلق واعتماده على الأعراف، يخدم اقتصادا مغلقا يعرقل المبادرة الفردية، لأنه يخضع لروح الجماعة وما تمليه الأعراف المهنية، وتحد بالتالي من إمكانية التطور والإبداع، ويجعل الحرف متوارثة لا تعرف التطور في أساليب الإنتاج التي بقيت قارة لقرون طويلة[56].

ومن دون شك طرحت مختلف الطوائف الحرفية على عهد الحماية عدة مشاكل حقيقية في الجانب التنظيمي، فقد كانت سلطات الحماية تعتبرها غير مؤهلة لتسيير الحرف، وتنظيمها في ظل النظام الجديد الذي أحدثوه، " لأنها كانت مكيفة مع اقتصاد مغلق، فصارت غير قادرة على قيادة الحرف المغربية لمراقبة الإيقاع الاقتصادي للمرحلة"[57]، لذلك عمدت منذ 1915 إلى اتخاد مجموعة من التدابير لإعادة هيكلة هذا القطاع الحيوي. فقام ليوطي خلال سنة 1918 بإنشاء "مكتب الصناعات والحرف الأهلية" بهدف "مركزة كل المسائل المتعلقة بالإنتاج الفني المحلي وبالخصوص مراقبة الإنتاج وضمان تصريفه"[58]. وقد تحول هذا المكتب ابتداء من سنة 1920 إلى "مصلحة الفنون الأهلية " والتي حددت مهامها في :

- الجمع والمحافظة على نماذج الإنتاج الحرفي عن طريق خلق "متاحف الفنون الأهلية" في كل من الرباط وفاس ومراكش.
- توجيه الإنتاج توجيها يخدم المصلحة الاقتصادية للمنتج، ويحافظ كذلك على أصالة المنتوج، وذلك بترك الصانع في مكانه الأصلي محافظا على طريقة عمله القديمة جدا داخل ورشته، وتدَخُّل "مصلحة الفنون الأهلية "، ينحصر في توجيه الإنتاج نحو أصناف معينة.
- فتح آفاق جديدة للإنتاج، وذلك بالتعريف به، وبالصانع سواء عبر فتح أسوق جديدة، أو عن طريق المعارض داخل المغرب أو خارجه[59]، نذكر هنا على سبيل

العيساوية بتازة [64]

المثال، مشاركة ثمانية عارضين مغاربة من مدينة تازة في معرض الصناعة التقليدية بفاس سنة[60] 1938.

ومن التدابير التي تم اعتمادها أيضا ، فرض وضع طابع الدولة على الزرابي المغربية بمقتضى ظهير 22 ماي 1919، كدليل على جودتها وأصالتها[61]، ويشير إيفان كاي(Evin Guy) إلى فتح المتربول لأسواقه بعد هذا الإجراء في وجه الزرابي المغربية التي تحمل طابع الدولة، وحددها في 30000 مترمربع[62] .

وبما أن الحرفيين كانوا يشكلون طبقة نشيطة، وعنصرا أساسيا في التوازن الاجتماعي، فقد انصب جهد إدارة الحماية على تنميتها وتوجيهها في ثلاث زوايا.

– **التنظيم الاجتماعي:** كانت الطوائف الحرفية خاضعة قبل الحماية لمراقبة المحتسب، الذي أنيطت به مراقبة الأسواق والطوائف بمساعدة الأمناء، إلا أن ظهير 81 أبريل 1917 حرم هذه الفئة من اختصاصاتها، ومنذ سنة 1924 تعرضت معظم الطوائف المهنية للانهيار، ولذلك تبلورت مقترحات جديدة قضت بتأسيس وخلق إطار حرفي يحدد قانون الشغل، ويوضح النشاط النقابي المشروع والمسموح به، وستمكن هذه الطريقة الحرفيين الأهالي من التعبير عن مطالبهم دون الحاجة إلى ممثلين أوربيين[63].

التنظيم المالي: ويتجلى في تخصيص دعم مالي للحرفيين، ولهذا تم خلق" صناديق التعاون أو الادخار" ، اعتمدت في تمويلها على جزء من الضريبة المهنية (الباتانتا)، وذلك لحماية الحرفيين، والحيلولة دون تعرضهم للخسارة في حالة وقوعهم في أزمة. كما شكل "القرض الحرفي" أداة لدعم هذا النشاط، وذلك بتمكين الحرفيين من شراء المواد الضرورية[65].وفي السياق نفس صدر ظهير 13 ماي 1937، ويقضي بخلق صندوق مركزي للقرض والاحتياط الأهلي، وصناديق جهوية مخصصة للتوفير ومنح قروض للأهالي، لإنقاذ الحرف وإعادة هيكلتها وفق أساليب جديدة[66]. وعلى سبيل المثال خصص الصندوق المركزي ما قيمته 1.000.000 ف للصندوق الجهوي للتوفير والقرض الفلاحي لجهة فاس- تازة لتوزيعها على شكل قروض للحرفيين[67].

– **التنظيم التقني:** ويتجلى في مجهودات إدارة الحماية بهدف تشجيع الصناع التقليديين على استعمال التقنيات

الحديثة ومسايرة التطور والعصرنة، وبالتالي إعداد الحرفيين للاندماج في الحضارة الجديدة[68].وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن عددا من المغاربة بدأوا في استعمال آلات عصرية في ورشاتهم، وعلى سبيل المثال لا الحصر، تقدم السيد عبد القادر بن الجيلالي بطلب إلى مدير التجارة والتموين في 5 فبراير 1942 بتحويل معصرة تقليدية للزيتون إلى معصرة آلية، فتمت الموافقة على طلبه في 18 أبريل من السنة نفسها[69].

وعموما يمكن القول، إنه بالرغم من التدابير والمجهودات التي بذلت من قبل إدارة الحماية خلال فترة الثلاثينات، بهدف إنقاذ الطوائف الحرفية من الانهيار، وهيكلة الحرف على أسس جديدة تضمن لها الاندماج ضمن النظام الاقتصادي العصري،"فإن الدعم الذي توصل به الحرفيون إما في شكل قروض أو مساعدات، وإما في شكل تسهيلات جبائية لم يؤد على المدى القصير إلى إنعاش الصناعات التقليدية، لأن تعاقب الأزمات من جهة، واندلاع الحرب العالمية الثانية من جهة أخرى زاد من تعقيد الأوضاع المادية لهذه الفئة"[70]. مما سيجعلها في طليعة المستجيبين لحركة النضال الوطني، كما أن مطالبها تضمنتها مختلف الإصلاحات والمطالب التي قدمتها الحركة الوطنية المغربية خلال الثلاثينات والأربعينات. فالحرفيون كما يقول عبد الكريم غلاب "كانوا بالفعل في مقدمة المستجيبين للحركة الوطنية. وعن طريق الحرفة والسوق نظمت خلايا"كتلة العمل الوطني"في المدن،ويمكن أن نقول إن هذه الطبقة الكادحة قامت بقسط كبير من التنظيم الوطني،وفي العمل المباشر أثناء الاصطدامات التي حدثت مع السلطة الفرنسية في سنوات 33و36و37و44 ،ومن بينهم تكونت خلايا للمقاومة المسلحة بين سنتي 53و55. وقد قام الحرفيون بنضال للدفاع عن حقوقهم ومصالحهم عن طريق كتابة العرائض والمذكرات* للسلطات المحلية ،في كل مدينة تضم تكتلا منهم ،وجمع التوقيعات والتأييد لهذه المطالب والعرائض."[71]

وبعد استعراض أسباب التفكك التدريجي للحرف ومجهودات إدارة الحماية، بقي أن نشير إلى أحد المظاهر التي ميزت الحرف في مدينة تازة، وهي ارتباط الحرفيين بالتيارات الطرقية. فماسينيون(Massignon) يشير في بحثه عن الحرف سنة 1923 - 1924 إلى انخراط الطوائف الحرفية في طرق صوفية، وخاصة حرفة النسيج. ومن الطرق التي كانت تلقى إقبالا كبيرا من الحرفيين بتازة، وتسجل حضورا مهما، نجد الطريقة العيساوية، والطريقة التهامية، والطريقة الدرقاوية [72].

ولعل ظاهرة ارتباط الحرفيين بطريقة أو زاوية ليست خاصية مرتبطة بمدينة تازة وحدها، بل نجد لها أثرا في باقي المدن المغربية كالرباط ، ومكناس، وفاس، وسلا، وموكادور، ووزان [73] ...، وهي ظاهرة ليست بجديدة في تاريخ المغرب. حيث يذكر علال الفاسي في النقد الذاتي بأن" أعضاء المهنة ينتسبون في الغالب لطريقة من الطرق تسد حاجاتهم للاجتماعات الدينية بشكل خاص، وربما اختلطت الطريقة بالحنطة نفسها، ولكل حرفة راع خاص من الأولياء مثل "سيدي علي بوغالب" للحلاقين، "وسيدي يعقوب الدباغ" للدباغين إلخ.وتقوم الحنطة باحترام ضريحه وإقامة موسم سنوي على شرفه" [74].

خاتمة

يتبين إذن من خلال تتبع وضعية الأنشطة الحرفية بمدينة تازة على عهد الحماية، أنها عرفت تحولات بنيوية كبرى أثرت على دورها الإنتاجي والاقتصادي، فباستثناء بعض الحرف الفنية كصناعة الزرابي، عرفت باقي الصنائع التقليدية أزمة حادة نتيجة احتكاكها بالاقتصاد الرأسمالي الحر. كما تراجع الدور الاجتماعي للحرف بعد إفلاس عدد كبير من الصناع وأرباب الحرف، فأضحت قطاعا ثانويا في تشغيل اليد العاملة. وأدى هذا التدهورإلى تمكين القطاع الاقتصادي الكولونيالي من الاستحواذ على حركية الإنتاج بالمدينة، وتحول الثقل الاقتصادي من المدينة العتيقة الى المدينة الجديدة التي شيد الأوربيون بها صناعات جديدة ومتطورة.

الهوامش والمراجع :

1 - Ibid

2 - AGOUMY(Ahmed Taoufik), La croissance de la ville de Taza et ses conséquences sur la disharmonie urbaine, Thèse de doctorat du 3ème cycle, Université François-Rabelais,Tours,1979

3 -PROSPER(Ricard),« Artisans Marocains», in Bulletin de l'enseignement public du Maroc, n°57, 11éme année , mars1924, Librairie Emille Larose, Paris, 1924, p.184.

4 -MASSIGNON(Louis), HYPERLINK "javascript:void(0)" Enquête sur les corporations d'artisans et de commerçants au Maroc, Extraits de la revue du monde musulmans, Editions Ernest Leroux, Paris 1925, p.100.

5 - بوعسرية(بوشتى)، مكناس وأحوازها 1900--1939الاقتصاد، المجتمع، التنظيم الإداري- تنسيق ومراجعة محمد الشريف، منشورات وزارة الثقافة، 2005 ،ص.ص.160-161.

6 -م. ن، ص.161.

7 - الفاسي(علال)، النقد الذاتي، المطبعة العالمية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1952، ص.404.

MASSIGNON(Louis),HYPERLINK "javascript:void(0)"Enquête sur les corporations…op.cit., pp.102- 103

8 -الفاسي (عبد الإلاه)،"تحولات الحياة الاقتصادية بمدينة الرباط بعد فرض الحماية 1912-1918"، وقفات في تاريخ المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط،سلسلة بحوث ودراسات رقم 27 ،طبعة 2001،ص.224.

9- Bibliothèque Nationale de Rabat, Annuaire marocain 1951 industriel, agricole, économique, commercial et financier, Imprimeries les Réunies, Casablanca., p 960.

10 - GUY(Evin), L'industrie au Maroc et ses problèmes, tome 7, Librairie du Recueil Sirey, Paris,1934, pp.109110-.

11 -VOINOT(Louis), Taza et les Riata, Extrait du Bulletin de la Societé de Géographie d'Oran, 1920., p.30.

12 - Archives Nationale de Rabat.

13 - AGOUMY (Ahmed Taoufik), La croissance… ,op.cit., p.24.

14 - Ibid, p.25

15 - CAUSSIN (Capitaine), Vers Taza : souvenir de deux ans de campagne au Maroc (19131914-), Librairie Universelle, Paris, 1922.., p.18.

16 - AGOUMY (Ahmed Taoufik), La croissance …,op.cit., p.25.

17 - LAFAYE (Lieutenant), « La tourée de Taza », in B.C.A.F, n°2, février 1914, p.55

- AGOUMY (Ahmed Taoufik), La croissance …, op.cit., p.24.

18- CAUSSIN (Capitaine), Vers Taza…, op.cit., p.197.

19 - دوفوكو (شارل). التعرف على المغرب 1883-1884. ترجمة المختار العربي. دار الثقافة. الطبعة الأولى. البيضاء. 1999. ص.46.

20 - AGOUMY (Ahmed Taoufik), La croissance… ,op.cit., p.26.

21 - Archives Nationale de Rabat

22 - Archives Nationale de Rabat, Carton B 21, Recensement de la population du Maroc en

1926 (ville de Taza) .

23 - أكومي (توفيق)، "أربع عشرة سنة من المقاومة في ناحية تازة"، مذكرات من الثرات المغربي - تجزئة ومقاومة-، ج.5، الخزانة العامة والأرشيف بالرباط، 1985، ص.146.

24 - Archives Nationale de Rabat, Carton A 1214, (Ville de Taza, Services municipaux), Rapport mensuel, mois de mai 1930.

25 - Bibliothèque Nationale de Rabat, Annuaire marocain industriel..., op.cit., p.962.

26 - AGOUMY (Ahmed Taoufik), La croissance…, op.cit., p.27.

27 - RICARD (Prosper), « La production des tapis marocains en 1934 », in B.E.M, vol.2, n°7, janvier 1935, p.45.

28 -« Dahir du 22 mai 1919(21 chaabane 1337) instituant une estampille d'Etat pour garantir l'authenticité d'origine, la bonne qualité et le caractère indigène des tapis marocains », B.O, n°37,16 juin 1919, p.603.

29 - RICARD (Prosper), « La production …, op. cit., p.45.

30 - Ibidem.

31 - مومن (عبد القادر، التحولات الاقتصادية والجتماعية بمدينة وجدة على عهد الحماية وأهم انعكاساتها (1907-1953)، أطروحة لنيل الدكتوراه في التاريخ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس 2003/2002، ج.2، ص 332.

32- Archives Nationale de Rabat, Carton G1517, Statistique économique, Importations totales par pays pour les années 1931-1933-1932-1935-1934.

33 -« La pénetration commerciale japonaise au Maroc», in B.E.M, vol.1, n°5, juillet 1934, p.357.

34 -« Les fournisseurs extérieurs du Marché indigène »Renseignement d'agence, in B.E.M , vol.1 n°2, octobre 1933, p.110.

35 - "تأخر الصناعة بالمغرب" جريدة السعادة، العدد 4466، 18 غشت 1937، ص.2.

36- http://www.delcampe.net.

• وصلت قيمة الأحذية التي استوردها المغرب سنة 1935 إلى 11.230.066 ف ،منها 11.072.078 ف بانسبة للأحذية الجديدة، و157.988 ف بانسبة للأحذية المستعملة.

- Prosper (RICARD) « Le problème de cuir au Maroc », in B.E.M, vol.4, n°16, avril 1937, p.103.

37 -«قومي(فاس) الصانع المغربي يحيط به الفقر والإفلاس»، جريدة الوداد، السنة الأولى، العدد 07، الخميس 09 رجب 1356، الموافق ل16شتنبر 1937، ص.ص.02-03.

38 - Prosper (RICARD), « La situation des industries indigènes du cuir », in B.E.M, vol.1, n°3, janvier 1934, p.174.

- يمكن الرجوع أيضا ل"اليابان والإنتاج المغربي،سير الشلل في الحياة الاقتصادية"، جريدة السعادة، العدد4104 ، 17أبريل 1934، ص.1.

39 - "اليابان ضد المغرب"، جريدة السعادة، العدد 4099، الخميس 5 أبريل 1934.

40 - CELARIE (Henriette), Un mois au Maroc, librairie Hachette, Paris,1923, p.232.

41- Bibliothèque Nationale de Rabat, Annuaire marocain industriel…, op.cit., p.960.

42- « Grands Magasins " Maroc-France" », Taza-Journal, n°4, deuxième année, 28 septembre1932 .

43- Taza et sa région-Guide officiel du syndicat d'initiative-, Edition de la vie Marocaine illustrée, S.D,et non paginée.

44 - الحمراوي(المدني)،"تهافت شبابنا على التفرنج"،جريدة الوحدة المغربية ،العدد 20، السنة الأولى، 14 أبريل 1937، ص.07.

45 - تافسكا (أحمد)، تطور الحركة العمالية في المغرب (1919-1939)، دار ابن خلدون، بيروت، الطبعة الأولى، 1980.، ص.55.

46- MASSONNAUD(Adrien), « Démographie et questions sociales marocaines: l'évolution des corporations depuis notre installation au Maroc, ses répercussions économiques et politiques », in B.E.M, vol.4, n°15, janvier 1937, p.83.

47- GUY(Evin), L'industrie au Maroc…, op.cit., p.114.

48 - نعيمي (مصطفى)، منطقة آزرو...،م.س ،ج2، ص.339.

49- Archives National de Rabat, Carton G1514, Demande de transfert d'etablissement commercial et industriel au Directeur du commerce et du ravitaillement .

50 - كانت إدارة الحماية تقوم باحتكار واقتناء العديد من المواد الأولية التي يعتمد عليها الحرفيون في نشاطهم، ونخص بالذكر مادة الصوف، وذلك من خلال تنظيمها كل سنة بمدينة تازة سوقا كبيرا لشراء صوف المنطقة، لاسيما وأن جهة تازة اشتهرت بتربية الغنم، حيث كان يأتي إلى المدينة العديد من أصحاب المصانع الأجنبية، ويقومون باقتناء كميات كبيرة من الصوف لنقلها إلى المتروبول.

51-MOUSSARD (M), « Le marché lainier de Taza du 30 mai 1938 », L'Union Ovin, Revue mensuelle illustrée de l'élvage du mouton et de commerce de ses produits, n°12, deuxième année, 5 mai1938, p.163.

52 -"ظهير شريف في تنظيم المجالس البلدية"، الجريدة الرسمية، العدد 210، 7ماي 1917/الموافق ل15 رجب 1335، ص.ص.340-345.

53 - MASSIGNON(Louis), Enquête sur… , op. cit., p.89.

54 - Prosper (RICARD) « L'aide à l'artisanat indigène en Afrique du nord française », in B.E.M, vol.2, n°10, octobre1935, p.278.

55 -قومي(فاس)،" الصانع المغربي يحيط به الفقر والافلاس"، جريدة الوداد، السنة الأولى، العدد 07، الخميس 09 رجب 1356/الموافق ل16شتنبر 1937،ص.03.

56 - نعيمي (مصطفى)، منطقة آزرو على عهد الحماية1911-1956، أطروحة جامعية لنيل شهادة الدكتوراه في التاريخ،جامعة سيدي محمد بن عبد الله،كلية الآدب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس،2007-2008، ج.2، ص.341.

57 - مازي(حسنية)، مجتمع مكناس:المدينة القديمة على عهد الحماية1912-1956، أطروحة لنيل الدكتوراه في التاريخ، جامعة المولى اسماعيل،كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، السنة الجامعية2002-2003، ص.259.

58- GUY(Evin), L'industrie au Maroc…, op.cit., pp.111112-.

59-Ibid, p.115

60-« La Foire de L'Artisanat de Fez », Le Progrès de Fez, Hebdomadaire indépendant,17éme année, n°862, Dimanche 8 mai 1938.

61- Prosper (RICARD),« Pour la sauvegarde des tapis marocains », in B.E.S.M, vol.3, n°29, avril 1946, p.330.

62- GUY(Evin), L'industrie au Maroc…, op.cit., p.115.

63- GUY(Evin), L'industrie au Maroc…, op.cit., p.119.

64 - A.N.R..

65- Ibidem.

66 - Prosper (RICARD)), «Pour une première étape dans la modernisation de l'artisanat marocain », in B.E.S.M, n°3132-, vol.8, 1946, p.470.

67- Archives National de Rabat, Carton C516, Note relative au fonctionnement des Caisses régionales d'épargne et du Crédit indigène crées par dahir du 13 mai 1937 .

68- GUY(Evin), L'industrie au Maroc…,op. cit., pp.119120-.

69- Archives National de Rabat, Carton G1517, Dossier n°8008 concernant une demande de transfert d'établissement industriel présentée par Mr Abdelkader Ben Djillali bab Ghir-Taza .

70 - مومن(عبدالقادر)، التحولات . . . ، م.س،ج.2،ص.332.

* - في سنة 1955 نشرت جريدة العلم مقالا معنونا ب"تكذيب واستنكار" بعد توصلها بعريضة موقعة من طرف العديد من سكان تازة من بينهم نواب النجارين والحدادين والسناجين والخياطين ،مفادها أن سكان مدينة تازة يستنكرون ويندون بالتصريحات التي أدلى الحاج محمد بناني رئيس الغرفة التجارية المغربية بتازة لرئيس الحكومة والتي تتضمن أن سكان مدينة تازة يؤيدون خلع السلطان محمد بن يوسف سنة 1953 ،وأكدوا في الرسالة التي وجهوها أيضا للسلطان ولرئيس الحكومة أن السيد بناني لا يمثل إلا نفسه ،ولا يمكن أن يكون معبرا عن لسان حال سكان تازة الذين يفضحون ولا يتعاضدون مع جميع الأشخاص الذين شاركوا في مؤامرة 1953. جريدة العلم، السنة العاشرة ،العدد2021 ،17نونبر1955.

71 - غلاب(عبدالكريم)، تاريخ الحركة الوطنية من نهاية حرب الريف إلى إعلان الإستقلال، ج.1، الشركة المغربية للطبع والنشر، البيضاء، 1976،ج.1، مطبعة الرسالة الرباط،1987، ص.ص.97-98.

72- MASSIGNON(Louis), Enquête sur… , op.cit., p.145.

73- MASSIGNON(Louis), Enquête sur… , op.cit., pp.140145-.

74 - الفاسي (علال) ،النقد...، م.س، ص.405.

المراجع :

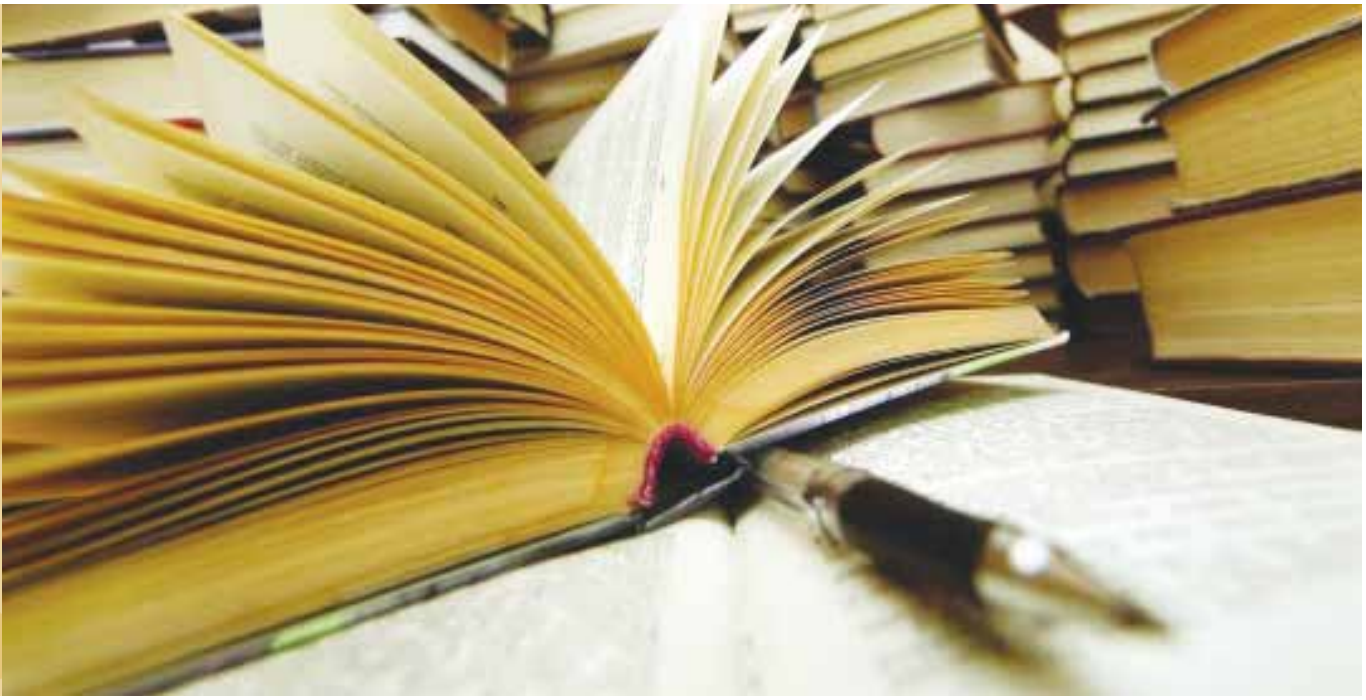
- أكومي (توفيق)، "أربع عشرة سنة من المقاومة في ناحية تازة"، مذكرات من الثرات المغربي - تجزئة ومقاومة-، ج.5، الخزانة العامة والأرشيف بالرباط، 1985.
- بوعسرية(بوشتى)، مكناس وأحوازها 1900--1939الاقتصاد، المجتمع، التنظيم الإداري- تنسيق ومراجعة محمد الشريف، منشورات وزارة الثقافة، 2005 .
- تافسكا (أحمد)، تطور الحركة العمالية في المغرب (1919-1939)، دار ابن خلدون، بيروت، الطبعة الأولى، 1980.
- الحمراوي(المدني)،"تهافت شبابنا على التفرنج"،جريدة الوحدة المغربية ،العدد 20، السنة الأولى، 14 أبريل 1937.
- الفاسي(علال)، النقد الذاتي، المطبعة العالمية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1952.
- الفاسي (عبد الإلاه)،"تحولات الحياة الاقتصادية بمدينة الرباط بعد فرض الحماية 1912-1918"، وقفات في تاريخ المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط،سلسلة بحوث ودراسات رقم 27 ،طبعة 2001.
- قومي(فاس)،" الصانع المغربي يحيط به الفقر والافلاس"، جريدة الوداد، السنة الأولى، العدد 07، الخميس 09 رجب 1356/الموافق ل16شتنبر 1937.
- غلاب(عبدالكريم)، تاريخ الحركة الوطنية من نهاية حرب الريف إلى إعلان الإستقلال، ج.1، الشركة المغربية للطبع والنشر، البيضاء، 1976،ج.1، مطبعة الرسالة الرباط،1987
- مازي(حسنية)، مجتمع مكناس:المدينة القديمة على عهد

الحماية1912-1956، أطروحة لنيل الدكتوراه في التاريخ، جامعة المولى اسماعيل،كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، السنة الجامعية2002-2003،

- مومن (عبد القادر، التحولات الاقتصادية والجتماعية بمدينة وجدة على عهد الحماية وأهم انعكاساتها (1907-1953)، أطروحة لنيل الدكتوراه في التاريخ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس2002/2003،ج.2.
- نعيمي (مصطفى)، منطقة آزرو على عهد الحماية1911-1956، أطروحة جامعية لنيل شهادة الدكتوراه في التاريخ،جامعة سيدي محمد بن عبد الله،كلية الآدب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس،2007-2008، ج.2.
- دوفوكو (شارل)، التعرف على المغرب 1883-1884، ترجمة المختار العربي، دار الثقافة، الطبعة الأولى، البيضاء، 1999.
- » " تأخر الصناعة بالمغرب"جريدة السعادة، العدد 4466 ،18 غشت 1937.
- "اليابان والإنتاج المغربي،سير الشلل في الحياة الاقتصادية"، جريدة السعادة، العدد4104 ، 17أبريل 1934.
- "اليابان ضد المغرب"، جريدة السعادة، العدد 4099، الخميس 5 أبريل 1934.
- جريدة العلم،السنة العاشرة،العدد2021،17نونبر1955.
- "ظهير شريف في تنظيم المجالس البلدية"، الجريدة الرسمية، العدد 210، 7ماي 1917/الموافق ل15 رجب 1335

- AGOUMY(Ahmed Taoufik), La croissance de la ville de Taza et ses conséquences sur la disharmonie urbaine, Thèse de doctorat du 3ème cycle, Université François-Rabelais,Tours,1979.
- Archives National de Rabat, Carton A 1214, (Ville de Taza, Services municipaux), Rapport mensuel, mois de mai 1930.
- Archives National de Rabat, Carton G1517, Dossier n°8008 concernant une demande de transfert d'établissement industriel présentée par Mr Abdelkader Ben Djillali bab Ghir-Taza .
- Archives Nationale de Rabat, Carton C516, Note relative au fonctionnement des Caisses régionales d'épargne et du Crédit indigène crées par dahir du 13 mai 1937 .
- Archives Nationale de Rabat, Carton G1514, Demande de transfert d'etablissement commercial et industriel au Directeur du commerce et du ravitaillement .
- Archives Nationale de Rabat, Carton B 21, Recensement de la population du Maroc en 1926 (ville de Taza) .
- Bibliothèque Nationale de Rabat, Annuaire marocain 1951 industriel, agricole, économique, commercial et financier, Imprimeries les Réunies, Casablanca .
- CAUSSIN (Capitaine), Vers Taza : souvenir de deux ans de campagne au Maroc (1913-1914), Librairie Universelle, Paris, 1922.
- CELARIE (Henriette), Un mois au Maroc, librairie Hachette, Paris,1923
- GUY(Evin), L'industrie au Maroc et ses problèmes, tome 7, Librairie du Recueil Sirey, Paris,1934.
- LAFAYE (Lieutenant), « La tourée de Taza », in B.C.A.F, n°2, février 1914.
- MASSIGNON(Louis), HYPERLINK "javascript:void(0)" Enquête sur les

- PROSPER(Ricard), « La production des tapis marocains en 1934 », in B.E.M, vol.2, n°7, janvier 1935. p.45.
- PROSPER(Ricard), « Le problème de cuir au Maroc », in B.E.M, vol.4, n°16, avril 1937. pp.102- 103.
- VOINOT(Louis), Taza et les Riata, Extrait du Bulletin de la Societé de Géographie d'Oran, 1920.
- « La pénetration commerciale japonaise au Maroc», in B.E.M, vol.1, n°5, juillet 1934. pp.356 -357.
- « Les fournisseurs extérieurs du Marché indigène »Renseignement d'agence, in B.E.M , vol.1 n°2, octobre 1933. p.110.
- Taza et sa région-Guide officiel du syndicat d'initiative-, Edition de la vie Marocaine illustrée, S.D,et non paginée.
- « Dahir du 22 mai 1919(21 chaabane 1337) instituant une estampille d'Etat pour garantir l'authenticité d'origine, la bonne qualité et le caractère indigène des tapis marocains », B.O, n°37,16 juin 1919,
- « Grands Magasins " Maroc-France" », Taza-Journal, n°4, deuxième année, 28 septembre1932 .
- « La Foire de L'Artisanat de Fez », Le Progrès de Fez, Hebdomadaire indépendant,17éme année, n°862, Dimanche 8 mai 1938.
- corporations d'artisans et de commerçants au Maroc, Extraits de la revue du monde musulmans, Editions Ernest Leroux, Paris 1925.
- MASSONNAUD (Adrien), « Démographie et questions sociales marocaines: l'évolution des corporations depuis notre installation au Maroc, ses répercussions économiques et politiques », in B.E.M, vol.4, n°15, janvier 1937. pp.83- 85.
- MOUSSARD (M), « Le marché lainier de Taza du 30 mai 1938 », L'Union Ovin, Revue mensuelle illustrée de l'élvage du mouton et de commerce de ses produits, n°12, deuxième année, 5 mai1938. p.163.
- PROSPER(Ricard), « L'aide à l'artisanat indigène en Afrique du nord française », in B.E.M, vol.2, n°10, octobre1935. pp.270-280.
- PROSPER(Ricard), « La situation des industries indigènes du cuir », in B.E.M, vol.1, n°3, janvier 1934. p.174.
- PROSPER(Ricard),« Pour la sauvegarde des tapis marocains », in B.E.S.M, vol.3, n°29, avril 1946. pp.328335-.
- PROSPER(Ricard), «Pour une première étape dans la modernisation de l'artisanat marocain », in B.E.S.M, n°3132-, vol.8, 1946. pp.468473-.
- PROSPER(Ricard),« Artisans Marocains», in Bulletin de l'enseignement public du Maroc, n°57, 11éme année , mars1924, Librairie Emille Larose, Paris, 1924. pp.179- 194.



https://elgarblog.files.wordpress.com

جديد النشر

مؤتمرات عربية وعالمية حول التراث والتنوع الثقافي

178

من الحطب إلى الذهب

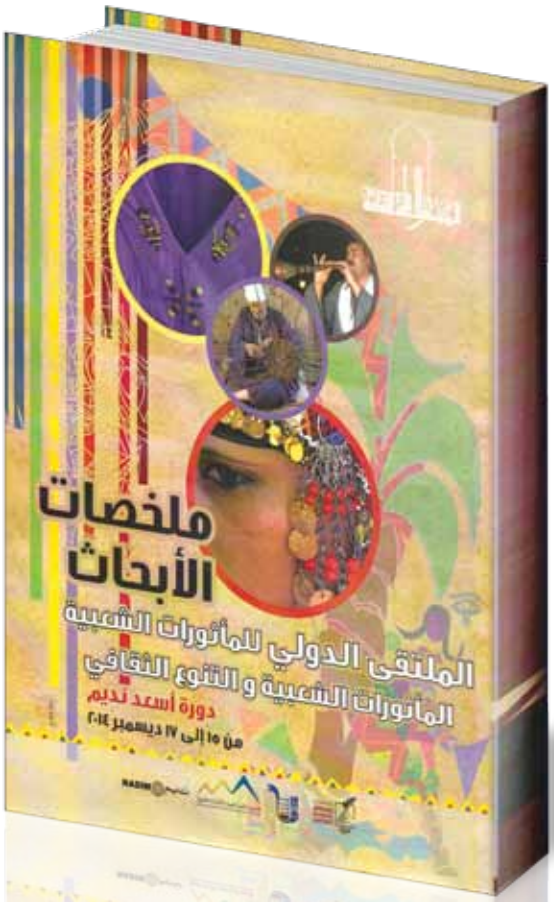
208

مؤتمرات عربية وعالمية حول التراث والتنوع الثقافي

وأسعد نديم صاحب ملتقى القاهرة

أحلام أبو زيد – كاتبة من مصر

اهتمت الأوساط الثقافية الدولية خلال عام 2014 بقضية التنوع الثقافي، وشهدت انعقاد عدة مؤتمرات وملتقيات علمية لمناقشة هذا الموضوع المهم، والنظر في الوضع الراهن للثقافة خاصة في البلدان العربية. وقد انعقدت أربعة مؤتمرات حول التنوع الثقافي، الأولنظمه مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز العالمي لحوار أتباع الأديان والثقافات في مقره في مدينة فيينا حول مقارنة تجارب اللجان الوطنية في مجال تعزيز التنوع الثقافي والديني، والثاني عقدته المنظمة العربية للتنمية الإدارية، بالتعاون مع الجمعية الدولية للعلاقات العامة«IPRA» بعنوان"إدارة الحوار عبر التنوع الثقافي في العالم" بمدينة فيينا أيضاً، والثالث ارتبط بالأوضاع السياسية خاصة ما يحدث في العراق وسوريا، والذي عقدته اليونسكو بباريس تحت عنوان ""التراث والتنوع الثقافي المعرضان للخطر في العراق وسوريا"، على حين اختتمت القاهرة حلقة الاهتمام بالتنوع الثقافي بعقد الملتقى الدولي للمأثورات الشعبية بعنوان: "المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي- دورة أسعد نديم" الذي سنفصل في عرض الأوراق البحثية التي قُدمت به.



اليونسكو واتفاقية التنوع الثقافي

وقد أعلنت المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم اتفاقية "حماية وتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي" عام 2005، ومنذ هذا التاريخ بدأ العالم في تطبيقها من أجل الاهتمام بخصوصيات التعبير الثقافي لدى الشعوب. ومنذ هذا التاريخ شهدت الأوساط الثقافية في العالم العديد من الملتقيات وورش العمل والمشروعات الدولية لتحقيق أهداف الاتفاقية. وتشير الاتفاقية في المادة رقم 4 منها إلى أن مفهوم "التنوع الثقافي" يقصد به "تعدد الأشكال التي تعبّر بها الجماعات والمجتمعات عن ثقافاتها. وأشكال التعبير هذه يتم تناقلها داخل الجماعات والمجتمعات وفيما بينها. ولا يتجلى التنوع الثقافي فقط من خلال تنوع أساليب التعبير عن التراث الثقافي للبشرية وإثرائه ونقله بواسطة أشكال التعبير الثقافي المتنوعة، بل يتجلى أيضاً من خلال تنوع أنماط إبداع أشكال التعبير الفني وإنتاجها ونشرها وتوزيعها والتمتع بها، أيا كانت الوسائل والتكنولوجيات المستخدمة في ذلك.

وتهدف الاتفاقية أيضاًإلى تهيئة الظروف التي تكفل ازدهار الثقافات وتفاعلها تفاعلاً حراً تُثري من خلاله بعضها بعضاً؛ وتشجيع الحوار بين الثقافات لضمان قيام مبادلات ثقافية أوسع نطاقاً وأكثر توازناً في العالم دعماً للاحترام بين الثقافات وإشاعة لثقافة السلام؛ فضلاً عن تعزيز التواصل الثقافي بهدف تنمية التفاعل بين الثقافات بروح من الحرص على مد الجسور بين الشعوب. كما تهدف إلى تشجيع احترام تنوع أشكال التعبير الثقافي وزيادة الوعي بقيمته على المستوى المحلي والوطني والدولي؛ وتجديد التأكيد على أهمية الصلة بين الثقافة والتنمية بالنسبة لجميع البلدان، وبالأخص للبلدان النامية، ومساندة الأنشطة المضطلع بها على الصعيدين الوطني والدولي لضمان الاعتراف بالقيمة الحقيقية لهذه الصلة؛ إلى جانب الاعتراف بالطبيعة المتميزة للأنشطة والسلع والخدمات الثقافية بوصفها حاملة للهويات والقيم والدلالات؛ وتجديد التأكيد على حق الدول السيادي في مواصلة واعتماد وتنفيذ السياسات والتدابير التي تراها ملائمة لحماية وتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي على أراضيها. وأخيراً العمل على توطيد التعاون والتضامن الدوليين بروح من الشراكة، ولا سيما من أجل النهوض بقدرات البلدان النامية على حماية وتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي.

ثلاثة مؤتمرات بفيينا وباريس

وتحقيقاً لأهداف الاتفاقية شهدت العاصمتان فيينا وباريس ثلاثة مؤتمرات مهمة

في هذا الإطار نبدؤها بالمؤتمر الدولي الذي نظمه مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز العالمي لحوار أتباع الأديان والثقافات في مقره في مدينة فيينا،حول "مقارنة تجارب اللجان الوطنية في مجال تعزيز التنوع الثقافي والديني" وذلك في الفترة من 28 إلى 31 مايو 2014. وقد أُجري هذا المؤتمر بالتعاون بين قسم الأبحاث ومجلس الأبحاث في العلوم الإنسانية والاجتماعية التابع لجامعة مدينة مونريال في كندا. وقد شارك في هذا المؤتمر مجموعة كبيرة من الباحثين الأكاديميين والقيادات الدينية وصناع القرار من مختلف القارات. وكان التركيز على دراسة الجوانب المتعلقة بكيفية تحويل مخرجات توصيات اللجان الوطنية في الدول لتقييم مدى فاعليتها على المستوى الوطني وأثرها الخارجي. وقد تناول المؤتمر عدداً من المحاور من بينها دراسة التحديات والاطلاع على التجارب المتميزة في مجال صياغة التوصيات المتعلقة بالتنوع الديني والثقافي من أجل ضمان تنفيذها لدى صانعي القرار السياسي، والتعريف بالتجارب الناجحة للجان الوطنية التي حظيت بتغطية إعلامية ملائمة. كما بحث المؤتمر دور صناع القرار في إيجاد أجوبة اجتماعية وسياسية ملائمة حول التنوع الديني والثقافي، وتقنيات التواصل الفاعلة والاستراتيجيات الملائمة لإعداد التوصيات والتقارير الختامية.

وفي فيينا أيضاً عُقد المؤتمر العربي الدولي الثاني للعلاقات العامة عبر الثقافات المتعددة «إدارة الحوار عبر التنوع الثقافي في العالم»، خلال الفترة من 4 إلى 7 نوفمبر، بمدينة فيينا في النمسا، والذي عقدته المنظمة العربية للتنمية الإدارية، بالتعاون مع الجمعية الدولية للعلاقات العامة«IPRA». وقد شارك في هذا المؤتمر خبراء في فنون التواصل والعلاقات العامة الدولية ومشاركة ثلاثة عشر دولة عربية وأوربية هي: المملكة العربية السعودية، وسلطنة عُمان، والبحرين، وفلسطين، ومصر، والمغرب، والمجر، وأيرلندا، وإيطاليا، وإسبانيا، وفرنسا، وبولندا، وبلجيكا. وقد تمحور المؤتمر في التركيز على تأثير التنوع الثقافي في أساليب التواصل بالعصر الحالي، ودراسة نقاط الاتفاق والاختلاف في أساليب التواصل، إذ أن اختلاف الثقافات يسايره أيضاً اختلاف في أساليب التواصل، لتتناسب مع الثقافات المحلية واستيعاب مفاهيمها.

وفي باريس أعدت منظمة اليونسكو مؤتمراً دولياً في 3 ديسمبر 2014 استجابة للأزمة الراهنة بكل من سوريا والعراق وتعرض التنوع الثقافي لكلا البلدين لأخطار تهدد كيانهما يوماً بعد يوم كتدمير المتاحف التراثية، والأماكن الثقافية، والأضرحة والكنائس، ومواقع التراث العالمي. وقد انعقد المؤتمر تحت عنوان "التراث والتنوع الثقافي المعرضان للخطر في العراق وسوريا"، وافتتحه السيد بان كي مون الأمين العام للأمم المتحدة بكلمة عبر الشاشة التلفزيونية.

كما أكدت "إيرينا بوكوفا" مدير عام اليونسكوفي كلمتها على أهمية التراث كهوية للشعوب، وناشدت المجتمع الدولي للتحرك في وجه التطرف والتشدد الذي يهدد التنوع الثقافي والحضاري في سورية والعراق. كما طالبت بوضع آليات لوقف نهب القطع الأثرية من البلدين وتسويقها في الخارج. وشارك في المؤتمر شخصيات دولية مهمة من بينها "ستيفان دي ميستورا" المبعوث الخاص للأمين العام للأمم المتحدة إلى سوريا الذي أكد على دور المصالحة في إيجاد حل سياسي للأزمة السورية. و"نيكولاي ملادينوف" الممثل الخاص للأمين العام للأمم المتحدة في العراق. كما ضم خبراء من دول العالم مثل إيميلي رفيرتي رئيسة متحف "متروبوليتان" وماركوس هيلغيرتمدير متحف الشرق الأوسط القديم في برلين. وقد ناقش المؤتمر خلال عدة جلسات وموائد مستديرة كيفية مكافحة تهريب الاثار والإجراءات الدولية التي تساعد على مواجهة الاتجار غير المشروع للممتلكات الثقافية والتذكير بالقوانين والاتفاقيات الدولية التي تطالب بحماية الآثار، وكيفية اتخاذ تدابير محددة لوقف النزف الثقافي، والنظر في نشوء أشكال جديدة من التطهير الثقافي، فضلاً عن التركيز على الصلة بين حماية التراث الثقافي وتحقيق الأمن في العراق وسوريا.

التنوع الثقافي بالقاهرة (دورة أسعد نديم)

واختتمت الفعاليات الدولية حول التنوع الثقافي في 2014 بمؤتمر القاهرة التي شهدت فعاليات الملتقى الدولي المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي(دورة أسعد نديم) في الفترة من 15-17 ديسمبر 2014، والذي أقامه المجلس الأعلى للثقافة. وشارك في الملتقى مجموعة من الباحثين والخبراء العرب من كل من:مصر،والسودان، وليبيا، وتونس، والجزائر، والمغرب، وموريتانيا، وسوريا ولبنان والأردن، والإمارات، والسعودية، وقطر، وسلطنة عمان، والبحرين. وقد أعلنت ورقة المؤتمر عن ثلاثة محاور رئيسية، تناول الأول "توثيق المأثورات الشعبية وتعزيز تنوعها الثقافي" من خلال دور توثيق المأثورات الشعبية في التنمية الثقافية والحفاظ على حيوية التنوع الثقافي، وتطوير طرائق توثيق المأثورات الشعبية التي تعزز تنوع أشكال التعبير الثقافي (الأرشيف والتكنولوجيا الحديثة). والمحور الثاني حول "الصناعات الثقافية" من خلال دور المأثورات الشعبية في تنمية الحرف التقليدية بما يحفظ تفردها وتنوعها الثقافي، وإسهام منظمات المجتمع المدني في تنمية الصناعات الثقافية، وحماية تنوع سماتها الثقافية، والكنوز البشرية الحية ودورها في الارتقاء بالصناعات الثقافية وحماية الهوية الثقافية. أما المحور الثالث والأخير فقد تناول "الترميم ودوره في صون العمارة التقليدية وإبراز تنوعها الثقافي" من

خلال بحث العمارة التقليدية وأساليب ترميمها وصونها بما يراعي تنوع أشكالها الثقافية، والمتاحف ودورها في صيانة وترميم أدوات الحرف الشعبية، واستلهام موتيفات العمارة التقليدية المتنوعة في البناء الحديث.

أسعد نديم صاحب التجارب الرائدة (1928-2011)

وقد كانت هذه هي الدورة الخامسة لملتقى المأثورات الشعبية، وكانت المرة الأولى التي يغيب عنها الدكتور أسعد نديم الذي رحل عن دنيانا عام 2011، وقد قررت الوزارة إهداء هذه الدورة لاسم الراحل العظيم. والدكتور أسعد نديم هو أستاذ الفولكلور والمأثورات الشعبية وخبيردولي في ترميم وحفظ وتنمية المناطق الأثرية والتاريخية، والذي عُرف بجهوده المصرية والدولية في هذا المجال. وهو خريج قسم اجتماع بجامعة القاهرة، وحصل على دبلوم معهد الدراسات الأفريقية بالجامعة نفسها، ثم درجة دكتوراه الفلسفة فى الفولكلور من جامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية. وارتبط نشاط الدكتور أسعد نديم بعدة مؤسسات وطنية ودولية كالجمعية المصرية للمأثورات الشعبية. والمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون الذي أشرف فيه على العديد من الدراسات الأكاديمية. ولجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة. كما أسهم إسهامات مميزة بالمؤتمرات الدولية فى مصر والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وسويسرا واليابان والصين والخليج العربى. وقد كان من أبرز مشروعاته- في تنمية الحرف التقليدية والحفاظ على الكنوز البشرية- إنشاء معهد المشربية لتنمية فن بلادنا لتكوين جيل جديد يتقن الفنون التقليدية بالمستوى اللازم لترميم الآثار. كما قام بإجراء البحوث وتدبير الموارد والتنفيذ لمشروع " منطقة بيت السحيمى "بحارة الدرب الأصفر بالجمالية بالقاهرة. ثم تأسيسه لمشروع "أرشيف الثقافة الشعبية" ببيت الخرزاتي بالدرب الأصفر. كما أسهم نديم خلال حياته في مجال السينما التسجيلية من خلال مشاركته لأخيه الأكبر المخرج سعد نديم في إعداد بعض الأفلام حول الحرف التقليدية في مصر. أما مؤلفات أسعد نديم فهي كتابه "كشف أفريقيا" (بالاشتراك)، وكتاب "فنون وحرف تقليدية من القاهرة". كما قدم دراسته الشهيرة حول "توثيق وترميم وتنمية منطقة بيت السحيمى: حارة الدرب الأصفر ، الجمالية ، القاهرة في بحث منشور فى كتاب " القاهرة التاريخية ". وترجم نديم كتاب "الفيلم فى معركة الأفكار" لجون هوارد لوسن. وفي افتتاح الملتقى كرم الدكتور جابر عصفور وزير الثقافة اسم الدكتور الراحل أسعد نديم، وسلم درع وزارة الثقافة لابنه أدهم نديم، وأعرب عصفور عن سعادته بأن هذا الملتقى يحمل اسم أسعد نديم رائد الفولكلور التطبيقي، كما أشار

للحضور بأن أسعد نديم هو الذي قام بتصميم القاعة الرئيسية للمجلس الأعلى للثقافة، وأنه كلما دخل القاعة يذكر فضله في تحويل المأثورات الشعبية إلى صناعات وحرف تقليدية، وهذه الدورة والتي تحمل اسمه، اعترافاً بالدور الذي قام به. وقد فاجأت الدكتورة نوال المسيري زوجة الراحل أسعد نديم الحضور بتقديم فيلماً تسجيلياً قام بتصويره فى النوبة، حول عادات وتقاليد أهل النوبة قبل التهجير عام 1962، مشيرة إلى أن الفيلم لم يتم عرضه منذ نصف قرن، وقد استعانت بسيدة نوبية من منطقة الحمدان "الحاجة ربيعة" للتعليق على الفيلم. وقد اختتم الحفل الافتتاحي بعرض فني لفرقة توشكى التلقائية، على حين اختتمت فعاليات المؤتمر بعرض فني لفرقة الموسيقى الشعبية بقيادة المخرج الفنان عبد الرحمن الشافعي.

الأوراق العلمية بالملتقى

وعلى مدار ثلاثة أيام تم مناقشة ما يقرب من 60 ورقة بحثية. وطُبعت ملخصات الأبحاث في كتاب من القطع المتوسط يحوي 126 صفحة تحرير أحمد بهي الدين، ورُتبت وفقا لأبجدية أسماء الكُتاب، وقد اعتمدنا في عرض الأوراق على هذه الملخصات التي قدمها المشاركون للمؤتمر، وقد رُتبت فعاليات الجلسات وفقاً للمحاور التي جاءت على النحو التالي:

الصناعات الثقافية والتنمية المستدامة

ناقش هذا المحور خمس أوراق بدأها أدهم نديم في ورقة بحثية بعنوان "التراث الثقافي المادي وتنمية الصناعات التراثية" عرض فيها تجربة والده أسعد نديم في التعامل مع التراث الثقافي المادي وغير المادي من خلال مشاريع حقيقية كانت لها إسهامات تنموية ملموسة خلقت آلاف فرص عمل، واستناداً إلى هذه التجربة وضع أدهم تصوراً لخارطة طريق تُدمج من خلالها الصناعات الحرفية التقليدية مع الاقتصاد القومي، بحيث تدعمه بدلاً من أن تكون عبئًا عليه، محققة بذلك تنمية مستدامة حقيقية. وتنتهي الورقة بوضع تصور للدور الذي يمكن أن يقوم به القطاع الخاص في هذه المرحلة، وما تقوم به الدولة ومؤسساتها من دعم للنهوض بتراثنا والمحافظة عليها. أما عبد الحميد حواس (مصر) فقد قدم ورقة بعنوان الحرف التقليدية المقاومة، لفت فيها الانتباه إلى تعرض "الطاقة الإبداعية" لدى منتجي الثقافة الشعبية إلى عمليات إنضاب وتجريف تعمل على تآكلها، فأصناف الحرف التقليدية هي في الواقع تجليات نوعية لهذه الطاقة المبدعة، دائبة العمل في الثقافة الشعبية، هي التي تحقق تميز أي من

هذه الأصناف، وتنجز تمايزه المعبر عن الهوية، وما قيام الغزو والاستعمار – على مجرى التاريخ – بنزع منتجي الحرف والصنائع من مجتمعهم المحلي وترحيلهم إلى بلاد الغزاة، إلا مظهر صارخ لعملية التجريف والانضاب للطاقة المبدعة لدى الشعوب المغزوَّة. وما العودة – المتكررة – لانبعاث هذه الحرف واستئناف نشاطها من جديد إلا مظهر من مظاهر المقاومة الشعبية لعمليات التجريف والانضاب، ليؤكد عبد الحميد حواس فلسفة ومنهج أسعد نديم في ضرورة الحفاظ على الحرف والحرفيين. وفي المحور نفسه قدم فاروق أحمد مصطفي(مصر) ورقة بعنوان "أثر المأثورات الشعبية في تنمية الحرف التقليدية..دراسة أنثروبولوجية" تناول فيها دراسة المأثورات الشعبية وأهميتها وميادينها المختلفة، والتنمية الاجتماعية بأنواعها المختلفة مع التركيز على أهمية التنمية المستدامة. ثم أشار إلى أهمية الدراسات الأنثروبولوجية في المحافظة على المأثورات الشعبية، والمناهج والأساليب المستخدمة فيها بصفة عامة وتنمية الحرف التقليدية بصفة خاصة. كما قدم نماذج من هذه الدراسة للحرف التقليدية وتطويرها والاستفادة منها كصناعة الفخار، والزجاج، والصناعات الخشبية المعتمدة على النخيل، وصناعة المنسوجات اليدوية.واستكمالاً لفكرة هذا المحور قدم محمد حافظ دياب ورقة بعنوان "أسئلة الصناعات الثقافية مقاربة نقدية"، حدد فيها منهجه ببحث استطلاع الفاعليات التي تقدمها هذه الصناعات، والمشكلات التي تواجهها عن طريق التعامل النقدي معها، بما يعين على إدراك تحريك واعٍ لفهم آلياتها ومعانيها وتوجهاتها المستقبلية. ويؤكد دياب إلى أنه من المستطاع ترجمة مسعي هذه المساهمة بصورة أجلى، من خلال التماس الجواب عن تساؤلات من قبيل: ماذا عن الدخل العام الذي سيَّج فكر الصناعات الثقافية؟ واستتباعًا: ما الذي تعنيه هذه الصناعات وبخاصة في ظروف تزاحم مصطلحات أخرى معها (الصناعات الاتصالية، الصناعات التربوية، رأس المال الرمزي، الصناعات المصنعة، القوة اللينة، صناعة العواطف،، صناعة الذكريات...)؟. ثم استكمل تساؤلاته: كيف السبيل إلى تصور نظري يؤمِّن درسها من خلال درس الاتجاهات المقدمة: مدرسة فرانك فورت، مدرسة الدراسات الثقافية؟، ومادورها في التنمية وفي تحقيق التنوع الثقافي؟ وأخيرًا ما التوجهات التي ينتظر أن يترسمها مسارها؟. واختتم هذا المحور بورقة نجيمة طايطاي (المغرب) حول "التراث الثقافي غير المادي والصناعات الثقافية وعلاقتهما بالتنمية المستدامة" عرضت فيها للدور الذي يمكن أن تلعبه السياحة البيئية أو السياحة الثقافية في تحسين الأوضاع المادية لحاملي كنوز التراث الثقافي غير المادي، مع الحفاظ على التنمية المستدامة، أي تحقيق التوازن بين متطلبات المعيش اليومي وما توفره الطبيعة من إمكانيات؛ فالتراث الثقافي غير المادي يزخر بالمأثورات الشعبية

التي تتيح هذا التوازن وتسهله، سواء على مستوي العادات والتقاليد والتعابير الشفهية (أساطير، معتقدات، أحاج، أمثال...)، أو على مستوى فنون الفرجة (موسيقي، غناء، رقص، ألعاب شعبية...)، والممارسات الاجتماعية والطقوس والمناسبات الاحتفالية (أعياد، معارض، تجمعات شعبية، أشكال تنظيمية تقليدية، ذاكرة شفهية ...)، والمعارف والممارسات المرتبطة بالطبيعة والكون (المعارف المتصلة بالتغذية، المعارف والممارسات المتعلقة بالبيئة...)، ثم التقنيات والمهارات المتعلقة بالحرف التقليدية.

صون العمارة التقليدية وتعزيز تنوعها الثقافي

تناول هذا المحور عدة أوراق اتسمت بالجانب التطبيقي بدأ بورقة طارق سليم (مصر) حول "أسلوب المنهج العلمي لمشروع ترميم منطقة بيت السحيمي"، هذا المشروع الضخم الذي استغرق قرابة ستة أعوام حتي كَمُل، وهي مدة قصيرة بالنسبة لحجم المشروع الذي تكون من ثلاثة بيوت أثرية وسبيل وكُتَّاب، إضافة إلى إعادة البنية التحتية لحارة الدرب الأصفر التي تقع بها هذه المباني الأثرية مع أعمال تجميل الحارة نفسها وجميع المنازل بها.. كما تناولت الورقة أسلوب المنهج الذي اتبع في هذا المشروع، وكيف كان مختلفًا عن بقية مشروعات الترميم التي تمت قبل ذلك، من خلال أنواع دراسات التوثيق، عمليات الترميم الإنشائية، مقارنة منهج هذا المشروع بالمشروعات السابقة للجنة حفظ الآثار العربية في النصف الأول من القرن التاسع عشر، ومقارنة منهج هذا المشروع بالمشروعات المماثلة الأخرى التي سبقتها، والدروس المستفادة منه. وعن استلهام موتيفات العمارة التقليدية في البناءات الحديثة (مدينة الكاف نموذجاً)..تناول محمد الجزيراوي (تونس) من خلال دراسته الميدانية في منطقة "الكاف" الواقعة بالشمال الغربي التونسي، وجود مجموعة من الأشكال الفنية في مبانٍ تقليدية، تبرز مجالات الإبداع الفني الشعبي، ويحاول الجيزاراوي تحديد الأشكال والرموز التقليدية التي كشفت عنها الدراسة والبحث عن دلالاتها ومعانيها وعن منابعها الأصلية وروافدها الإضافية. وتحديد مظاهر نقل موتيفات العمارة التقليدية في البناءات الحديثة، والتأكيد على إيجابيات هذا الإجراء والمتدخلين فيه. رؤية نقدية لهذا النقل من خلال إبراز حدوده المادية والتقنية والجمالية، ومن ثمة تقديم مجموعة من التوصيات التي يمكن الاستفادة منها لعل أهمها الحفاظ على المباني التقليدية وحمايتها بالترميم للحفاظ على مصدر الاستلهام. وتهدف الدراسة، في بُعد من أبعادها،

إلى الخروج بالمأثور الشعبي من عزلته، وإعطائه الأهمية اللازمة، والكشف عن دلالات الموتيفات وحجم ما تحمله الرموز من معانٍ وقيم قد تساعدنا، يومًا ما، على صياغة عمارة حديثة أصيلة ومتأصلة. كما أثار محمد عباس (مصر) في ورقته "توثيق المأثورات الشعبية والثورة الرقمية وحدود الإبداع الشعبي" بعض القضايا الموضوعية والمنهجية التي تستلهم ذاكرة الشعوب وتوقظها من غفلتها، لاسيما في خضم التطور والتغير الاجتماعي والثقافي العنيف الناجم عن الابتكار التقني الرقمي أو الثورات الشعبية الجامحة.. ويطرح عباس عدة قضايا منها: حجم رصيد الشعب المصري من قيم وأخلاقيات المأثور الشعبي التلقائي والمصطنع وحدود تغييره تلقائياً أو قسرًا؟. تراجع الحوار حول الماضي في خزانة الموروث من المأثور..وما علاقة ذلك بما يطلق عليهتجاوزًا الموروث النازل؟!. موروث المأثور في مجتمع...مضطرب. المأثور الشعبي بين حيوية التنوع الثقافي وسرعة وحدود الإبداع المجتمعي الشعبي. المأثور الشعبي وحدود الإبداع والعنف الديني. طرائق التوثيق: اليدوية، التقليدية، التكنولوجية، الإلكترونية،الرقمية،..والنظرة إلى طرق للتوثيق أسرع خطى. ثم انتهى بتساؤل حول كيفية السبيل إلى إعادة صناعة وصياغة الموروث من المأثور والتسويق الثقافي؟.وفي إطار صون العمارة التقليدية أيضاً قدم مختار الكسباني (مصر) ورقة بعنوان "ترميم الأثار بين التقنية الفنية والرؤية التنموية المجتمعية، دراسة تطبيقية على مشروع ترميم بيت السحيمي وتطوير الدرب الأصفر"، تناول فيها المنهجية العلمية في هذا المشروع من خلال المحور التقني ويتضمن دراسة أثريه لمكونات بيت السحيمي وتأريخها بدقة لتحديد أقدم هذه المكونات، ودراسة الحاله الراهنة للعناصر المعمارية والفنية للبيت،وتحليل الخامات المختلفة المكونة لعمارة البيت (مونات- أحجار- أخشاب- معادن- دهانات- ألوان... إلخ). ثم وضع التصور العلمي لمعالجة مشاكل هذا البيت على الأسس المعتمده للمواثيق الدولية عند تنفيذ المشروع.أما المحور التنموي فقد تضمن مشروع ترميم بيت السحيمي استخدامه كمنارة إشعاع ثقافي وفني من خلال أنشطة متعددة ثقافية وفنية اجتماعية كان لها انعكاساتها المتعددة. حيث شمل الترميم أيضًا بيت الخرزاتي، والدرب الأصفر بكامل مكوناته من بيوت عادية ومحال تجارية، وإعداده ليكون مزارًا سياحيًا ومكانًا ترفيهيًا يعود بالنفع على سكان المنطقة. أما نايري هامبكيان (مصر) فقد تقدمت بورقة حول "ترميم وصون بوابة باب زويلة الخشبية" عرضت فيها لترميم ضلفتي أحد الأبواب الباقية من أبواب القاهرة التاريخية وهو باب زويلة، الذي كان في حالة يرثى لها، متروكًا في العراء دون أي حراك، اعتلته طبقات الأسفلت التي تتكون منها الطرق الحديثة، مما جعله عرضة للانهيار الناجم عن أي خلخلة طبيعية أو صناعية. وقد كان على فريق العمل خلع هاتين الضلفتين الكبيرتين من مكانهما

وترميمهما وإعادتهما إلى مكانهما، أخذًا في الاعتبار المثابرة بداية بمرحلة "الفك" مرورًا بالترميم وانتهاءً بالتركيب، ثم المثابرة على صونه مستقبلاً بعد ترميمه، فقد كان من الضروري فك ألغاز الباب التصنيعية الفريدة والوصول إلى الحلول التي تلائم هذا الأثر النادر الذي يعتبر جوهرة خشبية.

التوثيق والصون والتنمية

شكل هذا المحور مجموعة متنوعة من الدراسات الميدانية والتطبيقية في أكثر من موضوع في المأثور الشعبي المصري، بدأ بدراسة أحلام أبو زيد (كاتبة هذه السطور- مصر) بورقة بعنوان: "دورالجماعات الشعبية في الحفاظ على المأثور الشعبي: واحة سيوة نموذجاً" .تناولت الورقة واحدة من التجارب التي شاركنا فيهامع مجموعة من الأساتذة المتخصصين في المجال في دعم اتجاه مشاركة الجماعات في توثيق تراثها الشعبي، وقد اخترنا واحة سيوة التي تقع على بعد حوالي 800 كم من القاهرة لتكون نموذجاً، وقد تمت تلك التجربة من خلال مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي، والاتحاد الأوروبي (مشروع سيوة – طنجة: نحو حياة أفضل) والاشتراك مع منظمة كوسبي. واشتملت التجربة عدة دورات وورش عمل قمنا فيها بتدريب مجموعة من شباب وفتيات الواحة على المناهج والأساليب العلمية لجمع وتوثيق موضوعات المأثور الشعبي، وكذا تدوين وتصنيف المادة الميدانية – وطرائق توثيقها.. وبتطبيق ما تعلموه- ومتابعتنا لهم بالمراجعة والتوجيه المناسب-قدموا نتائج جيدة خاصة الفتيات اللاتي أثبتن درجة عالية من الجدية والوعي بأهمية المشروع. ثم تولى فريق من مشايخ الواحة مراجعة جميع البيانات تمهيداً لأرشفتها على أحدث نظم التوثيق بمركز متخصص تم إنشاؤه لهذا الغرض. ولعل تعميم هذا المنهج من شأنه تحقيق عدة أهداف منها المحافظة على المأثور الشعبي من خلال أبناء المنطقة، ورفع درجة الوعي بأهمية التراث واحترامه، فضلاً عن المساهمة في عمليات التنمية الثقافية، والحفاظ على حيوية التنوع الثقافي بين الجماعات. وفي مجال الموسيقى الشعبية قدم زين نصار(مصر) ورقة بعنوان "استخدام الألحان الشعبية في المؤلفات الأوركسترالية المصرية" ، استعرض فيها أهمية المأثور الشعبي المصري، ودوره كمصدر للإلهام، ودافعًا لعدد من مؤلفي الموسيقى المصريين لكتابة مؤلفات موسيقية أوركسترالية تعتمد في بنائها على ذلك التراث، سواء باستخدام الألحان الشعبية وإعادة صياغتها لتقدم في صورة أوركسترالية، أو باستخدام الآلات الموسيقية الشعبية في بعض تلك المؤلفات.. حيث يري أن استخدام الألحان الشعبية المحلية في هذا المجال يجدد حيويتها، ويقدمها في صورة جديدة تعمق الإحساسبها وبالبيئة التي نشأت

فيها. ويذكر نماذج منهاالأبو بكر خيرت ورفعت جرانة وكامل الرمالي وعطية شرارة وأعمال فرقة رضا للفنون الشعبية التي ألفها على اسماعيل.. وغيرها. وفي مجال الموسيقى الشعبية أيضاً عرض محمد شبانه (مصر) لورقة بعنوان "توثيق الموسيقى الشعبية المصرية: ضرورة علمية وقومية" أشار خلالها إلى أن الموسيقى الشعبية هي التعبير الفني الصوتي عن الثقافة الشعبية المصرية بتنوعها وتميزها وثرائها الكمي والنوعي. وكيف يجمع مجال الموسيقى الشعبية بين المأثور الشعبي ممثلا في الإبداع الموسيقي عزفًا وغناءً وما يرشح عنه من أشكال وأنواع..وجانب مادي يتمثل في الآلات الموسيقية الشعبية المصرية بتعدد فصائلها وتنوع أحجامها وأشكالها، وكذلك صناعتها باعتبارها حرفة متميزة تتطلب وجود الحرفيين المهرة. وتطمح هذه الورقة إلى طرح بعض الأفكار والرؤىفي تأسيس أرشيف ومتحف متخصصين للموسيقي الشعبية المصرية، وذلك وفق رؤية توثيقية تضمن الإتاحة والعرض الفني والمتحفي سمعيًا وبصريًا، وخلق آلية تتيح مصادر دخل تضمن الاستمرار والتطوير لهذا الأرشيف وهذا المتحف. والورقة على هذا النحو تثمن التجربة الرائدة للأرشيف القومي للمأثورات الشعبية المصرية في هذا المجال. أما الورقة الأخيرة فقدمتها نوال المسيري (مصر) بعنوان "الصناعات الثقافية التراثية المصرية" تناولت فيها علاقة مفهوم الصناعات الثقافية عمومًا بالصناعات الثقافية التقليدية، وكان إطلاق مفهوم "الصناعات الثقافية" على الثقافة التقليدية أمرًا يُنظر إليه بقدر كبير من التوجُّس والحذر من المهتمين بالمأثورات وحماتها من جهة، ومن الفنانين التشكيليين من جهة أخرى. وتركز نوال المسيري على عدة قضايا منها المتعلقة بالفنون والحرف التقليدية في مصر، فضلاً عن علاقة الحرف التقليدية بالصناعات الثقافية التراثية، وعلاقة الحرف والفنون التقليدية بالوثائق والأرشيف. كما تتعرض لمفهوم الصناعات الثقافية والسياسات في العصور المختلفة، وسياسات بعض الكيانات المعنية بالحرف والفنون التقليدية كعنصر من الثقافة التقليدية. ثم تلقي الضوء على التنمية وأهمية التكتلات الصناعية، ومسؤوليات المتخصصين والسياسات البحثية. وأخيراً ربط الصناعات التراثية المصرية بالإنتاج الصناعي الحديث.

المأثورات الشعبية وجهود التنظير

ويحمل هذا المحور مجموعة دراسات تنظيرية بدأها سميح شعلان (مصر) بورقة بعنوان "المادي وغير المادي في التراث الثقافي الشعبي وصل بغير فصل"، تناول فيها الحوار الذي يدور حول اتفاقية التراث غير المادي 2003 التي أعلنتها منظمة التربية والعلوم والثقافة (اليونسكو)، حيث يؤكد على

أهمية إجراء مراجعة جادة وموضوعية، تؤكد الهدف وتعززه بأفكار قد تسهم في تعديل بعض المسارات بغرض تفعيل بنود الاتفاقية بما يتلاءم ويتفق مع الواقع الثقافي للجماعات البشرية، ويعزز وضوح الرؤية وإمكانية التطبيق من خلال الحوارات العلمية للمحاور التالية:اختبار مدى كفاءة مصطلح المادي وغير المادي في التعبير عن المقصود بهما في تراث وثقافة الشعوب، ومناقشة مدى تعبير الموضوعات التي حددتها الاتفاقية للتراث الثقافي غير المادي عن الواقع الميداني لتلك الموضوعات، والكشف من خلال ذلك عن مدى قدرة تلك التقسيمات على الفهم والتناول والرصد والتوثيق بغرض الصون والحماية. آملاً أن تسهم الورقة في إجراء حوار علمي رصين مع المحاولات الجادة لصون الملامح الحضارية للخصوصيات الثقافية للمجتمعات الإنسانية. وحول موضوع الاتفاقية أيضاً قدم سيد حامد حريز (السودان) ورقة بعنوان «المعارف والمهارات والصناعات التقليدية في ضوء اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي، تناول فيها المعارف والمهارات والصناعات التقليدية في إطار المجالات المختلفة للمأثورت الشعبية. وبدأ بعرض موجز لتلك المجالات خلال الفترة التي نشطت فيها الدراسات الفولكلورية، وذلك في النصف الثاني من القرن العشرين، ثم يعرج إلى مناقشة الموضوع الذي يطرحه في ضوء اتفاقية اليونسكو لصون التراث الثقافي غير المادي، مشيراً إلى أن هذه الاتفاقية تسعى إلى تفعيل التراث، وربط الماضي بالحاضر وتوجيه المأثورات الشعبية نحو الإسهام في حل القضايا المجتمعية. وفي مجال الجهود التنظيرية أيضاً يقدم طارق صالح سعيد (مصر) ورقة بعنوان الصناعات الثقافية إدارة اقتصاد الثقافة كأحد المصادر الرئيسية للدخل القومي في المجتمعات الحديثة، حيث يرى أن تسليط الضوء على العناصر المشتركة للموروث الحضاري المتنوع أحد العناصر الرئيسية للتقارب بين أبناء الوطن، والموروث الحضاري المصري من أغنى الموروثات ويتميز بالتنوع والتباين، فمصر بجذورها الفرعونية وثقافتها القبطية وخلفيتها الإسلامية تتميز بتنوع شديد وتراكم ثقافي أدى إلى صهر ذلك الموروث في بوتقة خاصة جداً أنتجت مزيجًا متجانسًا له نكهة خاصة، ولما كانت حياتنا المادية ذات إيقاع سريع فإنها تتطلَّب الاستفادة من مواردنا، من ثم يُعد الموروث الحضاري ثروة طالما أهملناها، وقد حان الوقت لإدارتها على الوجه الأكمل لتحقيق أقصى استفادة ممكنة منه وإضافة مورد جديدللدخل القومي. حيث يقدم تصنيف عناصر اقتصاد، وعرض تجارب ناجحة من دول أخرى، إضافة إلى رؤية مستقبلية لإدارة تلك العناصر لتحقيق استفادة تؤكد أن هذه الموارد الرئيسية يمكن أن تضيف الكثير إلى الدخل القومي.

دور الصناعات الثقافية في صون وتنمية المأثورات الشعبية

يقتصر هذا المحور على ثلاث ورقات من مصر والبحرين بدأته دينا باخوم (مصر) بورقة بعنوان «قيم التراث الثقافي وسبل الحفاظ عليها»، ناقشت فيها كيفية الحفاظ على مدينة القاهرة التاريخية وتراثها من خلال احترام القيم المختلفة لها، ومن خلال المشاركة الجدية لكل الأطراف المعنيين، منطلقة بما ورد في ميثاق بورا (استراليا) أن أهمية التراث الثقافي تتمثل في قيمه الجمالية والتاريخية والعلمية وأيضاً الاجتماعية والروحية.وتضيف: عندما ننظر إلى مدينة مثل القاهرة التاريخية نجد أنها غنية بالتراث الثقافي الحي الذي يحوي العديد من القيم المختلفة متمثلة في تراثها المعماري وتنظيمها العمراني وحرفها التقليدية وتقاليدها التي ما زال العديد منها موجوداً حتى الآن. ولكن في بعض الأحيان لا يتم النظر إلى كل هذه القيم في مجملها، ويوضع في الاعتبار أن القيم الجمالية والتاريخية والعلمية فقط لها الأولوية القصوي. أما ريم سعد (مصر) فقد تناولت في ورقتها «الحرف التقليدية في صعيد مصر: تحولات في المعنى والقيمة» ظروف إنتاج واستهلاك بعض الحرف التقليدية في صعيد مصر، وعلاقة ذلك ببعض ملامح التركيبة الاجتماعية لجنوب الصعيد في ظل التغيرات في أنماط الإنتاج والاستهلاك التي يشهدها ريف الصعيد، وما نتج عن ذلك من عوامل أثرت على إنتاج الحرف التقليدية وغيرت من طرق استهلاكها. وتشير إلى أنه رغم العوامل التي أثرت على الحرف التقليدية مثل انتشار المدنية، والعولمة، إلا أن تلك الحرف ليست في طريقها للاندثار. وتعد الورقة على هذا النحو محاولة لتفسير استمرار وبقاء العديد من الحرف التقليدية، ورصد بعض جوانب التحول في ظروف إنتاجها واستهلاكها. وعن الوحدات الزخرفية في الفن الشعبي البحريني كمصدر لتنوع الإنتاج الفني تناقش سميرة محمد الشنو (البحرين) محورين رئيسين: الأول الفنون التشكيلية الشعبية وجمالياتها في مملكة البحرين من خلال ماهية الفن الشعبي التشكيلي، والفن الشعبي كفن وتطبيق، والهدف من دراسته والعوامل المؤثرة فيه، والزخارف الشعبية السائدة في السطوح المختلفة لعناصر التراث البحريني، والأبعاد الفلسفية والثقافية لهذه الفنون، ثم تناقش سميرة تصنيف الفنون الشعبية التشكيلية في البحرين. أما المحور الثاني في ورقتها فيتناول جماليات الزخرفة الشعبية من خلال بحث الزخارف الشعبية الخليجية، ومبادئ الزخرفة، الزخرفة الإسلامية، ماهية التصميم وعناصره، والنظام البنائي للتصميم (هيكل التكوين- إطار العمل الفني المصمم)، والأسس الفنية له. وتتناول في النهاية القيم الفنية والجمالية، والمعالجات الفنية المرتبطة بالتصميم.

تجارب في التوثيق والتنمية

يعد هذا المحور من أكبر المحاور الذي كتب فيه المشاركون في المؤتمر، وبلغ حوالي خمسة عشر ورقة، من بينها أربع ورقات حول الكنوز البشرية الحية سنعرض لها في فقرة مستقلة. وقد تم مناقشة الأوراق على عدة جلسات. بدأت بمناقشة الورقة التي قدمها حسن عبد الله خليل (السعودية) بعنوان "مهرجان الجنادرية..وإحياء التراث الشعبي في المملكة العربية السعودية" تناول فيها إسهام هذا المهرجان في إحياء التراث الشعبي بنوعيه المادي وغير المادي، من خلال المأثور الشعبي متمثلاً في العادات والتقاليد، الفنون السمعية ، الفرق الفنية والاستعراضية والفولكلورية، التراث التعليمي والثقافي، التراث الاجتماعي السعودي، المأثور الشعري والقصصي. ثم تناول التراث الثقافي المادي والمأثور الشعبي متمثلا في التراث المعماري، التراث الزراعي، الحرف والمقتنيات، الصناعات التقليدية، الأسواق والدكاكين الشعبية، الألبسة والمنسوجات والأزياء، تشجيع إنشاء المتاحف الشعبية، الأطعمة والمأكولات. كما تناول الحياة الاجتماعية في المأثور الشعبي للمملكة. وناقش أخيراً أثر مهرجان الجنادرية بطابع الحياة في المملكة، فأصبح يوجد في كل منطقة، بل وفي كل مدينة وقرية انعكاس للجنادرية. ثم يقدم سليمان العقيل (السعودية) ورقة بعنوان "مشروع توثيق الحياة الاجتماعية للمجتمع السعودي: دارة الملك عبد العزيز نموذجاً" قدم فيها رؤية حول المشروع ومنهجيته، والأنظمة الاجتماعية بتفريعاتها. وبدأ بأهمية توثيق المأثور الشعبي السعودي في حفظ التاريخ للأجيال القادمة، وكيف أصبحت دارة الملك عبد العزيز هي خزينة ذاكرة المجتمع السعودي، ثم شرح تفاصيل المشروع الذي يقوم على دراسة مسحية اجتماعية أنثروبولوجيا تاريخية توثيقية لكل نسق من أنساق البناء الاجتماعي والاقتصادي والثقافي المكون للمجتمع السعودي، من خلال تقسيمه إلى 17 نسقًا كبيرًا تندرج تحت كل نسق عناصر تفصيلية وجوانب مادية ومعنوية، مع الأخذ في الاعتبار التداخل الحتمي والطبيعي بين العناصر كلها، والتأثير البيئي، وتغير الحيز المكاني، والتحديث الزماني...إلخ. ويذكر أن لهذا المشروع التوثيقي مجموعة كبيرة من الأغراض والأهداف تحققت بشكل مباشر وغير مباشر، وهي متروكة لمن يستفيد منها. أما علي عبدالله خليفة (البحرين) فقد شارك بورقة حول "دوريات الثقافة الشعبية والمنظمة الدولية للفن الشعبي" وقد عرضها الأستاذ عبدالقادرعقيل، والورقة تقوم على وجهين: الأول ماتتضمنه من معطيات، والثاني ماسيفضي إليه الحوار مع أعلام الثقافة الشعبية الحاضرين، عسى أن تكتمل الرؤية وتتضح معالم الطريق. وعلى هذا النحو اهتمت ورقة خليفة بتقديم رؤيةلطبيعة العلاقة التي كانت للمنظمة مع

البحث العلمي. فقد كانت المنظمة الدولية للفن الشعبي IOVتوجه اهتمامها إلى العروض الفرجوية أما الجانب البحثي التخصصي فقدكان شبه غائب ولم يظهر على نحو واضح صريح إلامع مجلة الثقافة الشعبية التي تأسست بناء على إرادة سياسية كرستها «رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم». ولا شك أن مفهوم الرسالة في الثقافة العربية الإسلامية مفعمة بالدلالات الإيجابية، فهو يعني فيما يعني التواصل مع الآخر واختصار المسافات التي تفصل عنه.. مسافات الزمان والمكان واللغة والثقافة والأفكار المسبقة، سعيًا إلى إزالة أسباب الخلاف وسوء التفاهم اللذين طبعا العلاقات بين الشعوب لأسباب عديدة.ولئن كانت الثقافة الشعبية تقوم بدورها الثقافي والعلمي مع نظيراتها من المجلات المتخصصة فإن دورها يبقى رائداباعتبارتعاونها الوثيق مع المنظمة الدولية للفن الشعبي وتوزيعها الواسع في حوالي 180دولة هي أعضاء هذه المنظمة التي تعمل ضمن منظمة اليونسكو .أما الدكتور محمد النويري فقد قدم ورقة موضوعها«الثقافة الشعبية سبع سنوات المنجز والمأمول» واستعرض ما رآه منجزا لمجلة الثقافة الشعبية مبرزا دورها الثقافي والعلمي وهو دور يشمل مختلف المجالات التي تعنى بها الثقافة الشعبية جمعا وحفظا وصونا لخصائصها التي تميزها عبر الأجيال المتعاقبة . وأما الدور الثاني فهو علمي بالأساس يهتم بالدرس والتحليل على أساس منظومات معرفية نشأت في أحضان معارف علمية متعددة اهتمت بالإنسان في مراحل حياته المختلفة . وهي علوم تتوزعها اهتمامات مختلفة وتؤلف بينها غايات واحدة شغلها الشاغل هو الإنسان في أنحاء حياته المتعددة كالأنتروبولوجيا والاجتماع وعلوم اللسان وعلم النفس وبين المحاضر أن مجلة الثقافة الشعبية التي تصدر في البحرين إنما تندرج في هذا الأفق متناغمة مع شقيقاتها في الحالم العربي ،غايتها توفير المجال الفكري لخدمة الثقافة الشعبية جمعا وصونا ونظرا ودرسا . أما محمد بغدادي (مصر) فقد شارك بورقة بعنوان «دور المأثورات الشعبية في تنمية الحرف التقليدية في الهيئة العامة لقصور الثقافة».حاول من خلالها وضع تصور لخطة إستراتيجية تهدف إلى الحفاظ على الحرف التقليدية وتنميتها، بهدف الارتقاء بالمستوى الحرفي حفاظًا على الهوية المصرية من خلال تطوير قصور الثقافة للحفاظ على الحرف التقليدية والمهن المرتبطة بالمأثورات الشعبية والتراث المصري، بما يؤكد تفردها وتنوعها الثقافي، وتتضمن الورقة: لمحة تاريخية عن نشأة الثقافة الجماهيرية، وأهمية الحرف التقليدية، حيث يوجد أكثر من 350 حرفة تقليدية يجيدها المصريون، فهي تراكم خبرات متعددة ومتنوعة، توارثها الحرفيون عبر أجيال من الأجداد والأباء المهرة من شيوخ الصنعة، حيث تختلف وتتنوع الحرف التقليدية من مكان إلى مكان، ومن بيئة إلى بيئة ساحلية، صحراوية، حضرية قروية، وفقًا لتنوع الإنتاج الزراعي،

والنشاط الإنساني، وتنوع الخامات ومتطلبات واحتياجات الأفراد من مكان لآخر.ثم تطوير قصور الثقافة وتحويلها إلى مراكز إبداعية للحرف التقليدية في محافظات مصر كلها، بحيث يضم كل قصر منهامركزًا حضاريًا للحرف التقليدية يجهز بأحدث الوسائل وعناصر الإنتاج...حيث يكلف مشايخ الصنعة المخضرمين (الكنوز البشرية) لتعليم دفعات متتالية من الشباب والفتيات، من خلال دورات تدريبية، وبهذا تتم عملية شاملة للتنمية البشرية لاكتساب وتنمية المهارات.

وفي السياق نفسه يعرض عز الدين نجيب (مصر) لتجربته حول «موسوعة الحرف التقليدية في مصر محاولة أهلية للحفاظ على المأثور والهوية».أشارفيها إلى أنه في ظل المتغيرات العديدة في المجتمع المصري منذ منتصف القرن الماضي، في العادات والتقاليد والمعتقدات وأنماط الذوق والثقافة السائدة، ودور الدولة في تنمية أو رعاية الحرف، تراجعت منتجات الحرف التقليدية عن المشهد العام للحياة المصرية. وانطلاقًا من الإدراك لخطورة هذه الحالة، بادرت جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة عام 2004 لإصدار سلسلة من الكتب المتخصصة باسم موسوعة الحرف التقليدية في مصر، ويقع كل منها في 200 صفحة، من بينها60 صفحة ملونة للنماذج الحرفية محل الدراسة، ويقوم على كل منها فريق من الباحثين الميدانيين ومن الباحثين في مجال التاريخ، والعقائد، والعادات والتقاليد، والدراسات الاجتماعية والفنية، ليشمل كل جزء جوانب الحرفة بتاريخها وجوانبها الثقافية والنفعية والجمالية والتقنية ومحيطها البيئي والإقليمي وغير ذلك. وقد صدرت منها حتى الآن ستة أجزاء، ولاتزال الجمعية تواصل استكمال رسائلها بجهود ذاتية مستعينة ببعض الجهات الداعمة بين الحين والآخر.كما قدمت آسية البوعلي (سلطنة عُمان) ورقة حول «التراث الثقافي غير المادي بسلطنة عُمان والتنمية المستدامة»، سلطت خلالها الضوء على كيفية إدخال هذا التراث ضمن مخطط برنامج التنمية المستدامة بمجلس البحث العلمي، وكيفية الربط بينهما.وتذكرالكاتبة عدة أهداف للدراسة منهاالحث على إنشاء مركز بمسقط العاصمة للتراث الثقافي غير المادي، وإقامة المزيد من ورش للفنون الشعبية العُمانية، والعمل على إيجاد قرى ومراكز وأسواق تراثية بمختلف مناطق السلطنة، والحث على إصدار مجلة علمية أكاديمية مُحكمة تُعنى بالتراث، ورصد التحديات والمعوقات التي تعترض جهود السلطنة في صون هذا التراث. ومن منظور التراث الثقافي يقدم حسن سرور(مصر)»تجارب تطبيقية في التنمية المستدامة»، حيث تنحاز هذه الورقة إلى مفهوم «التراث الثقافي»؛ لكونه يجمع سلسلة من المصطلحات في المجال العام، تندرج ضمن التراث الثقافي غير المادي، والتراث الثقافي

المادي، والتراث الطبيعي، فالمفهوم يوسع من زاوية الرؤية التي تتضمن المحتوى الثقافي، الذي يُعد ضرورة في بلادنا من أجل تنمية مستدامة حقيقية ،واستناداً إلى ما قدمته الورقة من تعريف لمصطلح «التنمية المستدامة» تذكر أيضاً أمثلة من التجارب التطبيقية في هذا المجال التي وظفت عناصر ومفردات من التراث الثقافي في مصر منها: بناء قرية القرنة الجديدة (الأقصر) تجربة حسن فتحي، معارف حول الأعشاب والنباتات في مصنع كيسم (الشرقية) تجربة إبراهيم أبو العيش، حرفة النجارة البلدية في معهد المشربية (الجيزة) تجربة أسعد نديم، حرفة السجاد والكليم في قرية الحرانية (الجيزة) تجربة رمسيس ويصا واصف، منتهياً بحرفة الفخار في جمعية بتاح لتدريب أولاد الريف والحضر على صناعة الخزف بقرية تونس (الفيوم) تجربة إيفيلين بورية.

وفي إطار التوثيق والتنمية أيضاًقدم حكمت النوايسة (الأردن)- الذي لم يستطع حضور الملتقى-ورقة حول الجهود الأردنية في الحفاظ على المأثورات الشعبية وزارة الثقافة نموذجاً.. ألقى خلالها الضوء على الدور الذي تضطلع به وزارة الثقافة الأردنية في الحفاظ على المأثورات الشعبية، من خلال إعطاء نبذة تاريخية عن هذا الدور، وإضاءة المشروعات الحالية للوزارة بعد تأسيس مديرية التراث فيها، واللجنة الوطنية العليا للتراث، والمشكلات التي تواجه عملية حفظ التراث وتوثيقه في الأردن، والمشروعات التي تنوي الوزارة إقامتها في المستقبل المنظور بالتعاون مع المؤسسات الأكاديمية ومؤسسات المجتمع المدني المعنية بالتراث الثقافي، والفنون الشعبية.كما اشترك عز الدين بوزيد، وأحلام البجار (تونس) في ورقة بعنوان «إسهام منظمات المجتمع المدني في تنمية الصناعات الثقافية»، وحماية تنوع سماتها الثقافية.. من خلال طرح منهجي للإشكاليات التي أسهمت في دفع الجمعية التونسية للمحافظة على الألعاب والرياضات التراثية،ودراسة المأثور الشعبي في مجال الألعاب والرياضات الترفيهية. كما تطرح المقاربات العملية التي ساعدت على السمو بسمات المأثور الشعبي الترفيهي، وتوسيع قاعدة ممارسته بمختلف مناطق الجمهورية التونسية ودول العالم ضمن مؤسسات ومنظمات حكومية وأهلية تعنى بالطفولة، والشباب، وكبار السن، وذوي الاحتياجات الخاصة، والفضاءات الترفيهية والسياحية. ومن زاوية أخرى تبرز ورقة البحث التمشي البيداغوجي التعليمي حول العلاقة التفاعلية بين النشاط الترفيهي المستوحى من المأثور الشعبي من جهة، وتنمية النشاطات الإبداعية للأطفال من جهة أخرى. أما الورقة الأخيرة في هذا الإطار فكانت لنهال محمود النافوري (سوريا) حول المأثورات الشعبية السورية بين الإلهام والإسهام».شرحت فيها علاقة المأثورات الشعبية بالتنمية بشكل عام، وبالحرف اليدوية التقليدية بشكل خاص. وتَمَيُّز سورية بكثرة وتنوع الحرف التقليدية، وما

تتعرض له هذه الحرف من ضياع وإهمال. وتعرض الباحثة لتجربتها من خلال عملها في هذا المجال ومنها: مشروع توثيق واستلهام الأزياء الشعبية السورية أثناء عملها في وزارة الثقافة. استلهام العناصرالزخرفية الشعبية في تصميم أثاث منزلي، من خلال تجربة طلاب مرحلة الدراسات العليا جامعة دمشق – كلية الفنون الجميلة...ثم تجربة الباحثة في استلهام التراث الشعبي، من خلال توظيف الوحدات الزخرفية الشعبية في أعمال تشكيلية فنية، ثم توظيف هذه التشكيلات في أعمال نفعية في مجالات مختلفة كالتصميم الداخلي والأزياء والإكسسورات، بهدف الحفاظ على جزء من التراث، وخلق فرص عمل للشباب من خلال التوعية بأهمية التراث الشعبي واستلهامه للحفاظ على الهوية والخصوصية.

أوراق حول الكنوز البشرية الحية

وفي محور التوثيق والتنمية تم عرض أربع أوراق تناولت تجارب متنوعة حول الكنور البشرية آثرنا أن نقدمها تحت هذا العنوان. الموضوع الأول قدمته إيمان مهران من خلال ورقة بعنوان "الكنوز البشرية الحية وتنمية الحرف التقليدية..تجربة أسعد نديم نموذجاً"، استعرضت فيها تجربته في التعامل مع الكنوز البشرية الحية المُلمَّة بالمهنة وأسرارها بهدف الحفاظ عليها.. حيث حاول هذا الرائد جاهداً إزالة العوائق أمام الحرفي للوصول إلى أفضل النتائج المرجوة منه كمبدع يحمل تقاليد مهنته ويتحكم فيها، كما حاول من خلال فهمه لفلسفة الحرفة تيسير السُبل أمام الحرفي للحصول على أفضل سُبل التطوير، وتذكر الورقة عدداً من حاملي التراث الحرفي الذين اعتمد عليهم أسعد نديم، منهم محمد ابراهيم البياتي (محمد زكي)، الذي شارك في ترميمات أُجريت بالمسجد الأقصى بالقدس الشريف عام 1946، وحسن أبو زيد وأولاده الذين كان أحدهم مفتاح مرحلة كاملة في العمل التنموي التطبيقي في مجال الخشب في مصر من خلال أسعد نديم، وتدعو الورقة إلى مزيد من التفعيل لدور حاملي الخبرة وكيفية الاستفادة من خبراتهم ومعارفهم في مجال تنمية الحرف التراثية.

والورقة الثانية حول الكنوز البشرية الحية لرحمة ميري (المغرب) بعنوان "تشكيل منظومة الكنوز البشرية الحية بالمغرب"، وتتمثل هذه المنظومة في الاعتراف رسميًا بحاملي وممارسي هذا التراث وتشجيعهم على نقل خبراتهم ومعارفهم للأجيال الجديدة، وتشير إلى أنه في نفس الإطار قامت وزارة الثقافة المغربية- ضمن البرنامج المشترك من خلال مكتب اليونسكو بالرباط- بمشروع يضع الأسس الضرورية لتنفيذ منظومة الكنوز البشرية الحية، والذي

تبين من خلاله ضرورة تعاون عدة قطاعات لإنجازه، وعلى رأسها قطاع الصناعة التقليدية. وتتمثل هذه الأسس في ثلاث آليات متكاملة: الآلية القانونية ومهمتها تقنين منظومة الكنوز البشرية الحية ابتداء من تعريف حملة التراث إلى الاعتراف بهم مروراً بعمليات الترشيح والاختيار..ثم الآلية المؤسسية: تقترح تشكيلة الوحدة الإدارية التي ستكون مسؤولة عن تنفيذ منظومة الكنوز البشرية الحية وطريقة عملها. وأخيراً الآلية المالية: تقدم السيناريوهات المحتملة لطريقة تمويل الكنوز البشرية الحية والحقوق الاجتماعية الخاصة بهم. أما الورقة الثالثة فكانت لعلي بزي (لبنان) بعنوان "الكنوز البشرية الحية ودورهم في الارتقاء بالصناعات الثقافية وحماية الهوية الثقافية"، يُعرف فيها الكنوز البشرية الحية بأنهم الشخصيات المتوفر لديهم مستوى عال من المعارف والمهارات الضرورية لتأويل أو إعادة بناء العناصر الخاصة بالتراث الثقافي ببعديه المادي وغير المادي. من خلال توليف بين الإطار النظري الذي يقدم ماهية هؤلاء، والإطار العملي الميداني الذي يعرض نماذج دراسات وأبحاث خاصة قام بها، أو أبحاثًا قام بها الآخرون، حيث معلومات الكنوز البشرية الحية تُشكل مصدرًا مهمًا، وتُعتبر الركن الأساسي في إعداد هذه الأبحاث. ويهدف برنامج الكنوز البشرية الحية إلى: أن مصطلح الكنوز البشرية الحية، يعتبر مهمًا أولاً للباحثين أو المتعلمين المشتغلين بالأبحاث العلمية، فهم الطاقات المهمة التي ينبغي تسليط الضوء عليها، وثانيًا للكنوز أنفسهم بإعطائهم الأهمية وإشعارهم بقيمة وجودهم. و لتشجيع الدول على الاعتراف رسميًا بالأشخاص الذين يمتلكون معرفة التقاليد والممارسات الإبداعية، وكذلك ضمان انتقال هذه المعارف والمهارات إلى الأجيال الفتية.والورقة الأخيرة التي عرضت لموضوع الكنوز البشرية كانت لمحمد حسن عبد الحافظ (مصر) بعنوان "فاطمة وعبد الباسط: كنزين بشريين"، وتدور حول الكنوز البشرية الحية في مجال الأدب الشعبي وفنون الأداء الشعبية. من خلال مناقشة مفهوم " الكنز البشري الحي"، وتاريخه، مع التطبيق على نموذجين من حملة المأثور الشعبي، يتمتعان بالمهارات والدراية اللازمة لنقل الخبرة الفنية والمعرفة إلى جيل جديد، وهما فاطمة أم محمد، 70 سنة، مغنية شعبية من واحة الخارجة محافظة الوادي الجديد. وعبد الباسط أبو نوح، 60 سنة، وهو مداح ومغنٍّ بلدي وشاعر سيرة، من الغابات مركز البلينا محافظة سوهاج. وتطرح الورقة أفكارًا قابلة للتطبيق في مجال حماية الكنوز البشرية الحية، والإفادة من معارفهم الفنية المأثورة ومن مهاراتهم في نقل الخبرة والتدريب.

طرائق أرشفة عناصر المأثورات الشعبية وتوثيقها

يطالعنا هذا المحور بأربع أوراق لكل منها تجربة خاصة في أرشفة المأثورات الشعبية وتوثيقها، نبدأها بورقة حنا نعيم (مصر) الذي قدم "رؤية مستقبلية في دراسات الثقافة المادية من خلال تطوير طريقة التوثيق المعمق". تناول فيها البحث عن طريق الأمثلة المتعددة عناصر المأثور الشعبي باستخدام المصادر المعاونة من مختلف العلوم ذات الصلة بالجوانب الصناعية والفنية والهندسية، بالإضافة إلى الجوانب المتعلقة بالوصف العلمي للعناصر التي لها صلة بالفنون الإبداعية... حيث يشير إلى أن عناصر التراث الثقافي المادي المتعلق بالحرف والصناعات والمشغولات والعمارة وغيرها، لها أصول علمية يدركها الفنان بالفطرة من خلال خبراته الطويلة في الميدان، وهذا النوع من الخبرات متراكم ومتوارث ومتناقل بين عدة أجيال من الحرفيين، وإن كانت لاتسمى بأسمائها العلمية الصحيحة، ويطبق حنا نعيم تجربته بعمل الرسوم الخطية لنول النسيج اليدوي وطريقة تشغيله بحيث تُقرأ الرسوم بمفهوم الرسوم الصناعية والفنية، وعلى هذا النحو يتيسر الأمر في مجال الإعداد لبرامج التنمية أو برامج الفولكلور التطبيقي. أما ورقة عاطف نوار (مصر) فقد حملت عنوان "أرشفة المأثورات الشعبية المصرية من الريل إلى الأندرويد"، أشار فيها إلى أن المأثورات الشعبية تحتاج حين جمع المادة الميدانية وجود أجهزة لتوثيقها وأرشفتها واسترجاعها، ووجود برمجيات خاصة. وفي هذه الورقة يستعرض واحدة من أهم المحطات التكنولوجية التي مرت بها عمليات التوثيق والأرشفة في مصر، وبخاصة ما تم إنجازه من خلال الأرشيف المصري للمأثورات الشعبية للمصريين على رأسهم أسعد نديم أستاذ الفولكلور التطبيقي. وتحتوى التجربة التي يقدمها عاطف نوار على عرض للأجهزة والعتاد مثل: أجهزة الصوت- أجهزة الفيديو- أجهزة الحاسبات والسيرفات- الأجهزة المحمولة. ثم البرمجيات التي تحوي نظم التشغيل والبرامج المساعدة- البرامج التطبيقية- تطبيقات الويب.ويحدثنا عبد المحسن القحطاني (السعودية) عن المأثور الشعبي والتنوع الثقافي، باعتباره أحد أهم روافد الثقافة وأرسخها، الذي يُعنى بالثقافة في كل محاوره، ويقف عند الثقافة وكيف تعاملت معها التوجهات المختلفة.. و سعى الدارسون والباحثون إلى استبانة حركة الثقافة تأثيرًا وتأثرًا من خلال الموروث والمأثور، وكيف استطاعت الثقافة ووسائل الإعلام أن تصنع لغة مشتركة يتوافق عليها كل أطياف المجتمع، فهمًا ولغة وحواراً، وهذا مالم تنجح فيه بعض اللهجات الضيقة، ومع ذلك استطاعت الأمثال الشعبية بما تحمله من حكايات أن تحافظ على مأثورنا الشعبي وخصائصه، وإلا لغاب عنا الكثير من المأثور الشفهي..، كذلك الدراسات السابقة التي حفلت بالكثير من موضوعات المأثور الشعبي التي تصب في التأسيس، وفي تجزير جزئيات بعينها، هي صلب هذه المواضيع، وتكون في مجملها الهيكل العام للمأثور الشعبي

الشفاهي، ولعل ارتباط صفة الشعبي بالتراث تنبئ عن أنه ضرب بأطنابه في جذور التاريخ، وشيد خيمته على أرضية واسعة لمجتمعه، وخير مثال على ذلك تشابه الحكايات الشعبية السعودية مع حكايات كثيرة في التراث العربي الذي نقلته لنا المصادر، برغم ماينفرد به المأثور الشعبي السعودي من أمثال خاصة به، تتماشي مع طبيعة المكان وطبائع الناس وظروف معيشتهم. أما هيثم يونس (مصر) فكانت ورقته حول "الأرشيف الرقمي للمأثورات الشعبية" تناول فيها ريادة أسعد نديم في السعي إلى بناء أرشيف علمي، يكون مصدرًا موثقًا وقاعدة علمية يمكن الاستفادة منها في التدريب على المهارات التراثية وتنميتها، وتقديم مواد ومصادر ومراجع موثقة يمكن استخدامها وتوظيفها في مختلف المستويات، ونتيجة لازدياد الوعي بأهمية المعلومات في مجالات الحياة كافة أدى إلى إيجاد سبل لتخزين واسترجاع ومعالجة البيانات ومراعاة خصوصيتها. فتم بناء قاعدة بيانات متكاملة لحفظ معلومات من أجل الوصول إلى إدارة أكثر كفاءة لهذه البيانات، وقد واجه ذلك العديد من التحديات، منها: تعدد التصنيفات المستخدمة على مستوى العلم أو على مستوى الفرع. تنفيذ قاعدة بيانات مفتوحة تسمح بتعدد المستويات وصولاً لأدق نقطة. ربط قاعدة بيانات بشكل جغرافي (تفصيل المكان). ربط قاعدة البيانات بالمادة الميدانية ذات الوسائط المتعددة. إتاحة الإضافة إلى المادة الميدانية التي تم جمعها في عهود سابقة. الواقع الألكتروني. أما الورقة الأخيرة فيإطار بحث موضوع أرشفة المأثورات الشعبية وتوثيقها فكانت لمصطفى جاد (مصر) بعنوان "إشكالية إتاحة المادة الفولكلورية" ناقش خلالها ما يشهده عصر المعلومات من ثورة في إتاحة المعلومات للجمهور العام قبل المتخصص في العالم، ويرى أنه إذا كنا نتحدث في هذا الإطار حول إتاحة المادة الشعبية للباحث المتخصص، فإن مسألة الإتاحة للجمهور العام يجب أن تدخل دائرة الضوء، فالجماعة الشعبية هي الأحق بالاطلاع على تراثها، ومع ذلك فإن المادة الشعبية على مدى أكثر من نصف قرن لازالت حبيسة الوسائط بداية من شرائط الريل مرورًا بالكاسيت والديسك وصولاً للسي دي روم، ولم تحفل بالاطلاع الذي يتناسب مع حجمها وأهميتها.. غير أنه لأسباب متعددة ومعقدة لم يشهد لعمليات الإتاحة أي نجاح مما أهدر عشرات الجهود العلمية التي بذلها المتخصصون في جمع وتوثيق المادة الشعبية. ويطرح السؤال المحوري: ما العراقيل التي تقف أمام إتاحة الماده الشعبيه؟ التي يرى في تقديره أنها تتلخص في النقاط التالية:عدم وجود نظام محدد لعمليات الإتاحة في ظل قوانين حماية الملكية الفكرية.العراقيل الإدارية من أجل السماح بالاطلاع على المادة الشعبية.غياب الضبط العلمي لعمليات التوثيق والاسترجاع داخل المؤسسة.عدم الإعلام الجيد عن موضوعات التراث الشعبي التي تم جمعها، وضعف القدرة على عرض المادة الشعبية،

والتوجس الدائم من سرقة المادة إذا ما تمت إتاحتها،وأخيراً عدم سماح بعض الجامعيين صراحة بإتاحة ما قد جمعوه. ويرى أن هذه الإشكاليات تمثل ظاهرة عربية منتشرة في معظم مؤسسات المنطقة، وعلى مستوى الأفراد هناك العديد ممن يحتفظون بأرشيفات خاصة دون أن يودعوا منها نسخًا بالمراكز البحثية.. وتطرح الورقة بعض الأفكار التي من شأنها تيسير عمليات الإتاحة لمواكبة الخبرات العالمية في هذا المجال.

الحرف التقليدية وأدوارها التنموية

هذا المحور شهد تجارب متنوعة لأكثر من بقعة عربية بمصر والسودان وليبيا والجزائر، نبدأها بتجربة إيمان مصطفي عبد الحميد (مصر) حول تجربتها الخاصة في "إعادة إنتاج العروسة الشعبية المصرية" باعتبارها مرآة عاكسة للأفكار والمفاهيم المختلفة التي يسقطها المبدع الشعبي على الملامح الثقافية الخاصة بجماعته، وذلك لكونها وسيلة للعب واللهو حيناً، وأداة للسحر والشعوذة حيناً آخر، أو هي رمزلمناسبة أو احتفال شعبي أو تذكار سياحي أو تحفة فنية قيمة تُقتنى، ولذلك تفاوت أسلوب تناولها ما بين البساطة الشديدة والتلقائية وبين المغالاة والتكلف. ولذلك تسعىالورقةإلى إيجاد صيغ جديدة تسهم في إعادة إنتاج العروسة المصرية الشعبية وبثها بين الناس لاستعادة ملمح من ملامح الشخصية المصرية والهُوية المرتبطة بطبيعة هذا الشعب واحتياجاته وتصوراته عن الإبداع وما يصاحبه من أفكار، وذلك بتحديد ملامحها وتوفير آليات عصرية تمكنها من استعادة مكانتها بين جماعاتها الشعبية، وتهدف الورقة أيضاً إلى استثارة المبدعين التشكيليين لإيجاد صيغ فنية أخرى تتناسب مع طبيعة الإبداعات عند المبدعين المصريين. أما درويش الأسيوطي(مصر) فقدم ورقة مميزة حول "دور المأثور الشعبي في تنمية حرفة الزراعة في مصر"..تناول فيها الدور الذي لعبه المثل الشعبي في تنمية الحرف التقليدية، والحفاظ على تفردها من خلال العلاقة بين المثل الشعبي والواقع المعيش الذي قد تجلوه الحرف التقليدية الموروثة.. حيث يُعنى في هذه الورقة ببحث العلاقة بين المثل الشعبي وحرفة الزراعة وتبيان أثر المثل الشعبي على الحرفة ودوره في نقل الخبرات الحياتية وتنميتها والحفاظ على تفردها، من خلال مجموعة من الأمثال الشعبية التي توفرت لديه، ومن خلال تحري ما تحمله من قيم وما تنقله من خبرات. سوف نتبين ملامح تفرد حرفة الزراعة في مصر الذي أسهم المأثور الشعبي ومنه المثل في تأكيده. ومن جنوب الوادي يقدم لنا محمد المهدي بشري (السودان) ورقة حول "الحرف النسائية التقليدية: دق الريحة نموذجاً"، تناول فيها حرفة صناعة العطور التقليدية، وهي حرفة

تؤدي في طقس يسمي "دق الريحة" ويرتبط بطقوس الـزواج. حيث تختص الإنـاث في الكثير من المجتمعات بحرف يمارسنها دون الذكور. وتعنى هذه الورقة بدراسة "دق الريحة" على ضوء مفهوم الاستمرارية والتغيير. حيث يمارس طقس "دق الريحة" في أغلب أجـزاء السودان وبخاصة في وسطه، ويقصد بهذا الطقس إعداد العطور التي تستخدم في إعداد العروس.، وتبدأ مراسم الطقس بعد اتفاق أسرتي الخطيب والخطيبة، وإعلان ميعاد الزواج، وعلى العريس إحضار "الشيلة" وهي مبلغ من المال وكل مستلزمات طقس "دق الريحة" وبخاصة المواد الأولية والنباتات، ومستخرجات حيوانية مثل المسك، وتبدأ أم العروس مباشرة في نظافة (الضفرة) التي تستغرق ثلاثة أيام، وتساعدها النسوة اللائي يحضرن لمباركة الشيلة، ثم تقوم أم العروس بصحن الريحة الناشفة في السوق، وتجهز ما ينقص من قوارير وبرطمانيات لتعبئة الريحة، ثم يحدد يوم لحضور قريبات وجـارات العروس – على سبيل التعاون والمجاملة – لمساعدة أم العروس، وعـادة ما تشرف على الطقس- الذي يستمر قرابة الأسبوع- إمـرأة كبيرة السن خبيرة في ممارسة الطقس، الذي يقام في جو احتفالي من الغناء والرقص- في الماضي كان مصحوبًا بنوع خاص من الغناء هو غناء الدنقر الذي تؤديه فرقة مكونة من سبع أو ثمانٍ من النساء- وتقوم أم العروس بإعداد طعام وشراب خاص لهم، ولا بأس من ذبيحة، وهذا ما يسمى بالنفير، إذ تقوم أم العروس بمساعدة الأخريات عندما تحين الفرصة، وقد تقدم هدايا عينية للنساء المتزوجات عبارة عن عطور ودهون مما تصنعه. وهناك عدة أنواع من العطور تصنع في هذا اليوم معظمها تخص العروس فقط، وأرياح لأم العروس وروائح للضيوف، وأربعة أنواع رئيسية هي: خمرة الضفرة، والخمرة الشعبي، والخمرة المخلوطة، والدلكة. وبعد ذلك ننتقل لورقة محمد سعيد محمد (ليبيا)بعنوان "بعض الحرف اليدوية القائمة على خوص النخيل بين الماضي والحاضر في الريف الليبي"، من خلال الحديث عن الخامات وأشكالها التي تُستخدم في صناعة الزنابيل والعماري والأطباق، وتجهيزها، والدور الذي تلعبه كل أداة. وأساليب العمل ومن يقومون به، ومكان وزمان الحرفة، والأنواع والأشكال المختلفة لكل نوع، ثم الوظيفة التي تؤديها في حياة الناس، والتغير والتطور الذي طرأ على الحرف المذكورة في الحاضر، وأسباب تقلص الحرف السابقة، وقلة المشتغلين بها، وتصور الباحث لإعادة وجودها بين الناس. وتتخلل الورقة صورًا للخامات، وكيفية ممارسة الحرفة، والأشكال المتعددة للزنابيل والعماري والأطباق، في الماضي والحاضر. أما الورقة الأخيرة في هذا السياق فكانت لمريم بوزيد (الجزائر) بعنوان "من الحلي التقليدية إلى الحلي الإثنية رحلة مع صانعات الحلي" حاولت من خلالها إلقاء الضوء على تقاليد صناعة الحلي النسائية، التي تشكِّل بذلك الاستثناء

من القاعدة بصمت التقاليد الشفاهية عن الحرفيات ومنتوجاتهن. وتفصل الباحثة في شرح تقاليد جمع وتركيب الحلي، وتركيب العقيق والفضة والمرجان وحبيبات الذهب في ثقافات وجغرافيات واسعة، انطلاقًا من موريتانيا، مرورًا بمالي إلى الجنوب الغربي الجزائري، ليتوقف بها المطاف عند منطقة ساحلية شرق العاصمة الجزائر، مدينة بومرداس. وتشير بوزيد إلى أن المشوار طويل طول نَفَّس الصانعات وصبرهن، هذا الصبر الذي سيُكلل بتصاميم حديثة لبعث روح تلك التقنيات النسائية، من خلال دور مصممة حلي حديثة راهنت على إكمال المشوار والتعريف به والتوثيق له.

تنوع أنماط توثيق المأثورات الشعبية وتطورها

اشتمل هذا المحور أيضاً على عرض لعدة تجارب عربية متخصصة، بدأها إبراهيم عبد الحافظ (مصر) الذي اهتم في ورقته المعنونة "مُتحف الحياة الشعبية إحدى وسائل صون المأثورات الشعبية" بالإشارة إلى استخدام الوسائل التقنية الحديثة في الجمع والحفظ والتوثيق العلمي باستخدام الصورة الفوتوغرافية، وأفلام الفيديو، والتسجيل الصوتي، والرسوم التوضيحية التي يعدها متخصصون، هو الذي يعزز وظيفة المتحف الشعبي، وتركز الورقة على نماذج للمتاحف الشعبية التي تتنوع وظائفها وأدوارها في صون التراث من خلال المتحف الإقليمي، المتحف المكشوف، المتحف الملحق بمراكز البحث العلمي بوصفه أداة للتوثيق والبحث والدراسة.أماليلي خلف السبعان (الكويت) فقد قدمت ورقة بعنوان "دور الأمثال في تنمية مناهج التقعيد النحوي: الأمثال في كتاب "مغني اللبيب" لابن هشام نموذجاً"، وتقوم فيها برصد الأمثال التي استشهد بها ابن هشام في كتابه "المغني" مسلطة الضوء على دورها في تنمية مناهج التقعيد النحوي العربي، وكيف كانت كتب النحو وبخاصة المغني نموذجًا للتوثيق النحوي في التراث الثقافي العربي. إضافة إلى أهميتها في تفسير قضايا اللغة. من هنا تظهر أهمية هذه الدراسة عن دور الأمثال في تنمية قواعد التقعيد النحوي من خلال الأمثال في كتاب "مغني اللبيب، لابن هشام، فقد أخرجت الأمثال التي استشهد بها من كتب الأمثال، وذكرت ما فيها من قضايا نحوية ومدى درجة فصاحتها، وموقع المثل بين الشواهد الأخرى، وبينت دور الأمثال في تنمية قواعد التقعيد النحوي، وكيف عبرت الأمثال عن التنوع الثقافي العربي وبخاصة التنوع اللهجي، ولايخفى الدور الذي قام به النحاة من توثيق للأمثال عبر استشهادهم بها. وفي إطار بحث الأمثال الشعبية أيضاً عرض محمدو أمين (موريتانيا) لورقة بعنوان "الأمثال الشعبية أداة للتنمية الثقافية"، استعرض فيها تقديم قراءة سريعة في الأمثال الشعبية الموريتانية من خلال

مدونة مجتزأه تركز على الخلفيات المعرفية والخلقية لهذا النمط من الثقافة الشعبية، علَّ استنطاقَها يلقي مزيداً من الضوء على جوانب من خصوصيات هـذا المجتمع، ويساعد في عملية التنمية الثقافية والاجتماعية بالبلد. واختيار الأمثال تحديدًا لما لها من تأثير كبير في المنظومة الثقافية لمختلف الشعوب على المستويين الأفقي والعمودي. وتعود قوة تأثير الأمثال والحكايات والأساطير- من بين أمور أخرى- إلى تصميمها الموجز وبنيتها التركيبية المحكمة وإيقاعها الموسيقي المتناسق ولغتها الواضحة وبنيتها الحكائية السلسة، وكلها أمور يسهل استظهارها وتداولها بمرونة وانتقالها من جيل إلى جيل وعبر مختلف الأوساط والفئات الاجتماعية بغض النظر عن مستوياتها الثقافية والعلمية المختلفة. أما مها كيال (لبنان) فكانت ورقتها بعنوان "التنوع الثقافي والثقافة المهيمنة رمزياً في الفولكلور اللبناني: ثروة ثقافية وشُّح معرفي – توثيقي – تنموي" تناولت فيها دلالات ورموز القرية اللبنانية (الأرزة، الجرة، العين، الدبكة، المنجيرة، العتابا، الرعيان..). وما تحمله هذه الرموز من دلالات ذات هيمنة رمزية في مخيال اللبنانيين عن لبنان، وهي مؤشر على رمزية متفاوتة في استحضار المأثور الشعبي اللبناني الذي من المفترض أن يعكس تنوعًا دلاليًا كتنوع الاجتماعية اللبنانية. والمسألة الدلالية الرمزية للمأثور الشعبي اللبناني تصبح أكثر إقصائية- تضيف كيال- إذا ما تخطينا الجماعات الاجتماعية المكونة، لندخل أكثر في تكوينات هذه الجماعات لا سيما على المستوى الطبقي، وهي مسألة تشعرنا بتقصيرنا البحثي في مجالاتها، وفي ظل الأحداث التي نعيشها اليوم في لبنان، كما في مجتمعاتنا العربية. هذه الأحداث التي أظهرت من بين ما أظهرت، مدى جهلنا للكثير من خصوصيات عيش وثقافة الفئات المهمشة، والدلالات الرمزية الثقافية التي تشكل أساسًا لسماتها الثقافية، هذه الفئات التي شكلت وتشكل وقود الكثير من الحركات المتطرفة. وستنطلق الباحثة في مقاربتها لموضوع الثقافة في مجتمع متعدد الثقافات، كالمجتمع اللبناني، من مقولة ماكس فيبر بأن كل ظرف اجتماعي هو، في الوقت عينه، تنظيم لإدراك العالم الاجتماعي كـ"فضاء مركب من علاقات ذات معنى"،وأن نفهم مدى أهمية الحراك الدائم ضد التبسيط، التجميد، تثبيت المعارف في فهم الجماعات الاجتماعية الواقعية وفي وعي دينامياتها النسبية. والورقة الأخيرة في هذا المحور كانت لنهلة إمام بعنوان "سيرتنا على لسانهم: توثيق عادات المصريين ومعتقداتهم في أعمال المستشرقين"، قدمت فيها رؤية تاريخية للاهتمام الغربي بدراسة الشرق من الزاوية الثقافية مع التركيز على مصر كحالة خاصة، كما تعرض مناظرة لبعض الدراسات الغربية التي اتخذت من مأثورات الشرق الشعبية موضوعًا لها؛ مناظرة تحترم سبق الغرب إلى دراسة الشرق وامتلاك أدوات البحث العلمي والتدريب الاحترافي

والجمع السديد، ولاتغفل السؤال الحيوي عن الدوافع. ومن خلال استعراض بعض تلك الدراسات، مع التركيز على القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، فإلى تلك الدراسات التي اتخذت من المصريين موضوعًا لها يرجع الفضل في إلقاء الضوء على مجالات للبحث ما كان الشرق ليلتفت إلى أهمية تدوينها وتثمينها، فيما عدا ما قدمه المؤرخون، فهي رحلة إلى الشرق بدأها الفرنسيون والبريطانيون، وتبعتهم بعد الحرب العالمية الثانية أمريكا، ولكن لم يستطع ظهورها الجامح في مجال دراسة الشرق أن يتجاوز ما أنجزه المستعمر الأول، ومن ثم لابد من إخضاع تلك "الدراسات" للفحص كمحاولات أولى لتوثيق المأثور الشعبي المصري.

تنوع المأثورات الشعبية وصون الهوية

هذا هو المحور الأخير الذي اختتم أعمال الملتقى، وحفل بتجارب جديدة ارتبطت جميعها بالتراث النوبي بدأت بورقة أسامة عبد الوارث (مصر) المعنونة "التراث النوبي: قوالب الحفاظ وآليات الإحياء"، وتسعى الورقة لمحاولة ترسيخ منهج عملي وعلمي لإحياء التراث النوبي مجملاً ومفرداً.. حيث تتخذ من التراث النوبي حالة دراسية، ليس بغرض الانكفاء على التراث النوبي، فعلمياً يمكن إعادة قراءة هذه الورقة – كما يقول صاحبها- بما يتوافق مع التنوع الثقافي المصري..حيث تسلط الضوء على الإطار الفلسفي لإحياء التراث النوبي، والتنوع الثقافي وجدلية الانتماء، وجمالية الهدف، وكذلك الإحياء الثقافي، وتحريك الفولكلور النوبي.وفي النوبة أيضاً قدمت سعاد عثمان (مصر) ورقة بعنوان "إعادة إنتاج الجرجار: دراسة للثوب النسائي في قرى الفاديجا النوبية"، وهي محاولة لدراسة "الجرجار" باعتباره ثوبًا نسائيًا مهمًا ترتديه المرأة من كافة الأعمار، والمستويات الاجتماعية، وفي كل المناسبات. وذلك عند خروجها من منزلها في قرى الفاديجا النوبية، مع محاولة تحليله وتفسيره من منظور مدخل إعادة إنتاج التراث، وقد تم الاعتماد على المادة الميدانية المحفوظة في أرشيف الحياة والمأثورات الشعبية. وتتناول الورقة أهمية ومنهجية الدراسة من حيث مشكلة الدراسة وتساؤلاتها، ومصادر وأدوات جمع المادة، ولمحة جغرافية وتاريخية عن مجتمع البحث قرى الفاديجا مع تتبع تاريخي لتطور أثواب الخروج النسائية عبر العصور، يلي ذلك محاولة لإلقاء الضوء على تفاصيل الجرجار من حيث تسميته ووصفه وسن ارتدائه، ومسمياته، وزينته، لتنتهي الورقة ببعض الاستخلاصات حول استمرار الجرجار كقطعة من قطع الملابس الخارجية الأساسية للمرأة في قرى الفاديجا، فاستمراره يرجع إلى كونه يعيد نفسه من خلال إحداث تغييرات سواء في خطوط تصميمه، أو في

نقوش أقمشته، كما يرجع إلى كونه جزءًا منالسياق الثقافي التقليدي العام، ومن الملابس التقليدية للمرأة في قرى الدراسة. أما الورقة الثالثة فكانت لمحمد عبد الصمد (مصر) بعنوان "النوبة جذور الذهب" تناول فيها النوبة التي تقع جغرافيًا في أقصى جنوب مصر، وتمتد إلى داخل دولة السودان، ويسكن فيها سبيكة بشرية يتفاعل أفرادها بعضهم مع بعض، معبرين عن أصولهم وانتماءاتهم الإثنية، ويحاول إلقاء الضوء على التنويعة الثقافية النوبية، مؤكدًا على أهمية تنوعها الثقافي وإثرائه للثقافة الأم، كما تؤصل لبعض العناصر الثقافية التي تبنَّتها الثقافة النوبية، وجعلتها جزءًا من بنيتها، ومن أنساقها الثقافية والاجتماعية، مع الحرص على إبراز التعدُّد داخل التنويعة الثقافية ذاتها، ومرجع ذلك الأصول المتعدِّدة للعنصر البشري، والتغيُّرات الثقافية التي مسَّت بنية الثقافة لأسباب مرتبطة بالتفاعل مع الثقافات الأخرى؛ بالاختلاط والتجارة والهجرة والمجاورة والتعليم، وتأثيرات الوسائط الإعلامية على العقلية الجمعية. وتختتم الورقة بالتأكيد على أهمية الدراسة الجادة للتنويعة الثقافية النوبية، وأهمية وضع خطة حقيقية وجادة لتوثيق وتصنيف عناصر هذه التنويعة الثقافية، وإتاحتها للدراسات العلمية الجادة. والورقة الأخيرة حول التراث النوبي كانت لمصطفى عبد القادر (مصر) الذي قدم ورقة بعنوان "التراث النوبي ودوره في تنمية المجتمع". أشار فيها إلى أن منطقة النوبة في أقصى جنوب الجمهورية كان لها طبيعة خاصة عملت على صياغة عناصر تراث متفرد في ذاته ومتكامل في عمومه مع ثقافات مناطق الجمهورية المختلفة لتشكل في مجموعها الثقافات الشعبية المصرية، ولما كانت المصلحة العليا للوطن تقتضي تهجير النوبيين من مناطقهم الأصلية إلى مناطق توطين جديدة عند بناء السد العالي سنة 1964. وبعد استيفاء الغرض المنشود من المشروع واستقرار الأوضاع ترى الدولة إعادة النوبيين إلى مناطقهم الأصلية، وألزمت نفسها بذلك بالنص في دستور 2014 على أن: "تكفل الدولة وضع وتنفيذ خطة للتنمية الاقتصادية والعمرانية الشاملة للمناطق الحدودية والمحرومة، ومنها الصعيد وسيناء ومطروح ومناطق النوبة، وذلك بمشاركة أهلها في مشروعات التنمية وفي أولوية الاستفادة منها، مع مرعاة الأنماط الثقافية والبيئية للمجتمع المحلي...إلخ". وتسعى هذه الدراسة إلى لفت الانتباه إلى ضرورة توظيف عناصر التراث النوبي في التنمية البشرية قبل التنمية الاقتصادية العمرانية تصويبًا لما أفرزته الأخطاء التي شابت عملية التهجير الأولى، والتي نتجت عن إهمال الجانب الثقافي للمجتمع، وكانت سببًا في عدم تكيف النوبيين مع مناطق التوطين الجديدة وهجر الكثيرين منهم – وبخاصة الشباب – لبيوتهم وأرضهم والبحث عن سبل العيش والاستقرار في مدن الجمهورية المختلفة. أما الورقة الأخيرة في هذا المحور وفي الملتقى فكانت لمصطفى الرزاز(مصر) بعنوان

"مشروع قاعدة بيانات للحرف اليدوية في مصر لحمايتها من الاندثار"، تناول فيها آليات مشروع يسعى إلى حماية عدد من حرف النوبة والقاهرة من الاندثار، وتركز على المحاور التالية: برنامج تدريبي وورش عمل للمشاركين في المشروع للتعرف على طبيعة المأثورات الشعبية المعرضة للاندثار في النوبة: صناعة أطباق الخوص، وصناعة الفوانيس المعدنية في القاهرة القديمة.. التدريب على استخدام القوائم والاستبيانات ميدانيًا.جمع صور النماذج الأصلية التي اندثرت من المتاحف والمجموعات الخاصة وتوصيفها وتحليل عناصرها ..إلخ. عمل التحليل الفني للعناصر الزخرفية وأنساقها..إلخ. وأشرف على المشروع صاحب هذه الدراسة وفريق من الخبراء والأساتذة في مراحل التدريب وإعداد القوائم والاستبيانات، ووضع خطط العمل الميداني وبرامج تحليل البيانات والتوثيق والبحث عن النماذج الأصلية التي اندثرت وغالبيتهم من أعضاء الجمعية المصرية للفنون الشعبية، بالتعاون مع اللجنة الإقليمية لهيئة اليونسكو بالقاهرة، ووزارة التعليم العالي، وقطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة التي أشرفت على إقامة المعرض النهائي بالمنتجات المتميزة للحرف النوبية وحرف الفوانيس. كما وفرت مقرًا لبرنامج التدريب وورش العمل.

المائدة المستديرة: المأثورات الشعبية وتنمية المعرفة الإنسانية

وعلى هامش المؤتمر عقدت حلقات المائدة المستديرة التي أدارها عبد الرحمن الشافعي(مصر)، ومن خلالها تم مناقشة عدة تجارب، الأولى بعنوان "موروثنا الثقافي وفن صناعة المبدعين" لزينب صبرة(مصر) التي ترى أنه من الضروري دراسة موروثنا الثقافي الشعبي بالفهم والتحليل والتوجه نحو الاستلهام على أسس من المعرفة العلمية والتذوقية والإدراك لرسالة وأهمية ذلك الموروث في الحفاظ على ثقافة الأمة وحضارتها، فبعمق الفهم والوعي والاستيعاب للقيم التي يستند إليها تراثنا الفني، بأبعادها الجمالية المرتبطة بفلسفته ، نستطيع أن نخلق حوارًا إبداعيًا حديثًا يتسم بالأصالة والمعاصرة والخصوصية...حيث تقول أننا لن نخطو إلى حضارة العصر والمستقبل إلا بالسير على قدمين، أولاً: نقد العقل العلمي والنظري في ضوء دراسة علمية. وثانيًا: استيعاب علوم العصر منهجًا ونظريات وآلية تفكير في ظل مناخ علمي وتنشئة اجتماعية تصوغ إنسانًا معاصرًا ومجتمعًا قادرًا على الإسهام والعطاء، والوصول إلى هذا الهدف يقتضي حشد وتعبئة جهود الأمة الاقتصادية والإعلامية والتعليمية. لذلك تتبنى مؤسسات التعليم الجامعي مفهوم "ثقافة الإبداع" من أجل تصنيع وهندسة إنسان مبدع.أما الورقة الثانية، فكانت حول نص "شفيقة ومتولي" لزينب العسال (مصر) تناولت فيها دور الراوي

المبدع من خلال الحكاية الشعبية "شفيقة ومتولي" والتي تحولت في منتصف الخمسينيات إلى موال شعبي، كيف قدم الفنان الشعبي هذه الحكاية، ودوره في التأكيد على قيم ودلالات بعينها تبناها المجتمع المصري، وبخاصة في جنوب الوادي، وفي منتصف السبعينيات منالقرن الفائت ظهرت أغنية "شفيقة ومتولي". تتساءل: هل التزم المطرب بالحكاية الشعبية، وما مدى توافق الأغنية مع قضية الثأر، والقصة الحقيقية لشفيقة ومتولي، وفي أوائل الثمانينيات أنتجت السينما المصرية فيلمًا يحمل اسم الحكاية "شفيقة ومتولي"، والسؤال أيضاً: لماذا تعيد السينما إنتاج هذه الحكاية؟ وهل اختلفت رؤية صلاح جاهين عن الفنان الشعبي حفني أحمد؟ وما دور تقنيات السينما في تجسيد المأساة؟ وانعكاس اللحظة التاريخية في تفسير هذا العمل الإبداعي. أما الموضوع الثالث فكان لمحمد عبد الله حسين (مصر) حول "النص الدرامي وتوثيق التراث الشعبي المصري: دراسة في نماذج مختارة". حاول فيه الوقوف أمام بعض الأعمال الدراميه التي قامت في مجملها على المأثور الشعبي المصري القح على اختلاف مشاربه، أو بمعنى أدق الأعمال التي يُعد المأثور الشعبي بمثابة العمود الفقري التي تقوم عليه هذه الأعمال، ومن ثم يمكن اعتبارها توثيقًا لهذا المأثور من خلال ماتضمنه من مظاهر تراثيه شعبيه، وكيف أسهمت الفنون الأدبية الحديثة وبخاصة (المسرحية – الرواية – القصة القصيرة) في محاولة توثيق هذا المأثور عن قصد أو غير قصد- عن طريق تضمينها لموروثنا الشعبي (مواويل - طقوس احتفالية - ملابس – عادات – ألفاظ شعبية... إلخ)، بل إن بعضها يعد وثيقة تراثية شعبية بامتياز. وقد وقف هذا البحث عند نماذج مختارة من الدراما المصرية، والتي يمكن اعتبارها وثائق شعبية – إن صح التعبير- تناولتها الدراما تناولاً يستنطق ويستقرئ تلك الحياة الشعبية المجتمعية بكل ما فيها (الاحتفالية، والعادات والتقاليد، والمظاهر)، لتثبت هذه الأعمال الدرامية أن الأدب الشعبي، بوابة جيدة وعريضة للدخول إلى عوالم كثيرة ومتنوعة، ثلاثة نماذج يراها من أكمل النماذج التي تسهم في توثيق المأثور الشعبي على تنوعه، وهي: مآذن المحروسة، زوبة المصرية، والمسرحيتان للكاتب محمد أبو العلا السلاموني. ثم حفلة أبو عجوز... لدرويش الأسيوطي، وسيتناول البحث هذه النماذج المسرحية عارضاً ومحللاً مايمكن اعتباره وثائق شعبية مصرية خالصة نستطيع رصدها من خلال هذه النصوص مثل: (فن التخبيط – احتفالات الزواج والختان وما يقدم فيها من طقوس شعبية– الزار- الحضرة وحلقات الذكر – السبوع – احتفال عيد وفاء النيل – المولد النبوي... إلخ)،هذه الظواهر الشعبية ومظاهرها الاحتفالية تسهم بشكل أو بآخر في إبقاء النبض الحيوي للمأثور الشعبي، وتضمن استمراريته بشكل متجدد ودائم بوصفه تراثاً إنسانيًا خالدًا على مر العصور.أما العمل الرابع فكان بعنوان: "العمارة التقليدية

في الرواية بين دلالات التنوع الثقافي وإمكانات التنمية: قراءة في روايات نجيب محفوظ".لمحمد عليسلامة (مصر) الذي يرى أن المكان ركن ركينمن أركان القصة والسرد، حيث يتجلى انعكاس المكان على شخصيات السرد الروائي وأحداثه، وأن اختيار الأديب لأماكن بعينها يقصد به تأثير هذه الأماكن على الأحداث والأشخاص، ولكن هناك هدف آخر للرصد والتصوير المرحلة الأولى: العمارة التقليدية في الرواية التاريخية وتتمثل في المعابد وما حولها من توابع بيوت المسؤولين بجانب الفرعون، وعلى مستوى التنمية فإن هذه العمارة تربط المتلقين داخلياً أو محلياً بتاريخهم، فتحقق في وقت واحد، تعريفاً بتاريخهم، وحافزاً للحفاظ عليها باعتبارها ثروة قومية يتزودون بها من الماضي للحاضر والمستقبل. وعلى مستوي التلقي الخارجي يُعد نقل هذه الأعمال إلى لغات أخرى، فإنها تحقق إلى جانب التعريف بها وبتاريخها، مزيداً من رغبة المتلقي في مشاهدة هذه العمارة على أرض الواقع فتحقق هدفاً تنموياً يتجلى في السياحة أو استلهامها في بيئات أخرى. المرحلة الثانية: تنوع أنماط العمارة التقليدية في المرحلة الاجتماعية لتكشف عن فارق طبقي، وهو بطبعه كاشف عن تنوع ثقافي من خلال سلوكيات أبناء كل طبقة، فما بين قصور الأغنياء وبيوت الفقراء بون شاسع، ويمكن أن يتضح الفارق بين الأثنين من خلال مقارنة بين "القاهرة الجديدة "و" زقاق المدق"، والمكان فيهما هو البطل وهو عنوان، فهل كان نجيب محفوظ يريد التسوية أو العدل؟! إنه سؤال التنمية. ثم يمكن أن نقارن بين "حضرة المحترم" و "السراب"، ثم يجتمع ذلك كله في "بدايه ونهايه" إلى أن يصعد إلى قمته في "الثلاثية التي تُعد أوج إنتاج نجيب محفوظ. المرحلة الثالثة: الاهتمام العابر العماره التقليدية – ملامح أشباح (رموز خطافه). المرحله الرابعة: بين العودة إلى القديم واستغراقه، والانطلاق خارجًا في نطاق الميراث العربي. والموضوع الخامس والأخيرلنيفين محمد خليل حول "المأثور الشعبي.. حيوية وتاريخ: مجتمع الفرافرة بالوادي الجديد نموذجاً"، قدمت من خلاله عدة موضوعات منها: تنوع مظاهر البيئة الطبيعية والظروف الجغرافية لواحة الفرافرة،والعمارة كتاريخ وإبداع وتعبير روحاني، والأزياء ومكملاتها، ودور اللغة المحلية في الحفاظ على الهوية الثقافية. وخصوصية واحة الفرافرة وطابعها المميز وعاداتها وتقاليدها وفنونها الشعبية، والتي تعد نتاجاً لتزاوج عنصري الإنسان والبيئة. كما عرضت التجربة نموذجاً لفنان من أهل الواحة تأثر بالظروف المحيطة به وكذلك العصور التاريخية التي مرت بالمنطقة التي كان لها أبلغ الأثر في استلهامه وابتكاراته الفنية، وهو الفنان المبدع "بدر عبد الغني"

صور المقال من الكاتبة

من الحطب إلى الذهب

الطيب ولد العروسي – كاتب من الجزائر

الكثير من الحكايات والقصص الشعبية نجد موضوعاتها تقترب أو تتقاطع رغم اختلاف العادات والتقاليد وبعد المسافات، هذا ما وقف عليه الأنتربولوجي والباحث الدكتور محمد الجويلي في كتابه « من الحطب إلى الذهب»، الصادر حديثا في الرياض وبيروت، عن وزارة التعليم العالي- الملحقية الثقافية بباريس، ودار ضفاف صدر في بيروت والرياض، يقع الكتاب في 140 صفحة وهو من الحجم الكبير.

وهذا الكتاب هو عبارة عن هدية إلى المرأة السعودية بصفة خاصة، والمرأة العربية بصفة عامة، جدّة كانت أو أمّا، إلى نبع الحنان والعطاء، وإليها يرسل باقة من الحكايات والكلمات، كلمات شكر إلى سيّدة سعودية كما ورد في الإهداء: «إلى سيدة سعودية، سيدتي نحن لا نعرف لك اسما ما نعرفه عنك فقط هو أنك سعودية. في البدء كانت حكاية. لم يمض على حلولي بالرياض أنا وعائلتي الصغيرة إلّا بضعة أيّام. كان ذلك في سبتمبر2010. قصدت وزوجتي وطفلانا الأورومارشيه لقضاء بعض الحاجات الضروريّة.ولم يكن يدر بخلدنا أنّ طفلنا الذي لم يتجاوز الخمس سنوات من العمر والذي كان يستعدّ للدخول في سنة دراسيّة إعداديّة بإحدى مدارس الرياض، كان مشغولا

بأدواته المدرسيّة أكثر من انشغالي ووالدته بتوفير القوت له ولشقيقته! سحب طفلنا في غفلة منّا محفظة جميلة واتّبعنا. انتبهت والدته إلى الأمر وكنت أمامهما فقالت له « لم يحن الوقت بعد للدراسة سنشتريها لك لاحقا » وأخذتها منه فأثار ذلك حسرة شديدة في نفسه. لقد تبيّن أنّ ثمنها يفوق ما أخذناه معنا من الأموال. عندما هممنا بالخروج من السوق ظلّت عينا الطفل وقلبه وهذا ما فهمناه لاحقا مشدودين إلى الخلف، إلى المحفظة التي تركها وراءه مكرها أخاك، لا بطل. لقد تبيّن أنّه ثمّة سيّدة سعوديّة كانت تصطفّ وراءنا تراقب المشهد عن كثب. أومأت إلى ابننا خفية فقصدها بحثّ الخطى. التفتنا إلى الوراء فرأيناه يجرّ المحفظة ذاتها وراءه ما أثار استنكارنا ودهشتنا. أمرناه بأن يرجع المحفظة إلى مكانها. تراجع الصبيّ إلى الوراء واقترب من هذه السيّدة وأومأ بيده إليها. لقد فهمنا في تلك اللّحظة أنّها اقتنتها له. ذهبت زوجتي إلى المرأة لتشكرها. فقالت لها: «هي هديّة منّي يتذكّرني بها ويتذكّر السعوديّة والسعوديين عندما يكبر ويتفوّق في دراسته » ثمّ انصرفت بعد أن تمنّت لنا إقامة طيّبة في الرياض بين أهلنا وذوينا. سيّدتي كانت هديّتك أوّل محفظة يحملها ابننا ياسين إلى المدرسة وهو لا يزال يذكرك بها وهديّتك مازلنا نحافظ عليها كقطعة ثمينة في بيتنا.» ثم يواصل الجويلي مهنئا إياها بتأكيده « إليك نهدي هذا الكتاب ومن خلالك نهديه إلى كلّ النساء السعوديات، أمّهات وجدّات من اللّواتي مازلن يحافظنّ على تقليد سنّته أمّهاتنا وجدّاتنا عبر العصور، أن يكنّ دائما وأبدا ينبوعا لا ينضب من المحبّة والعطاء، يندرن أنفسهنّ إلى تربية الطفل والسهر عليه وحمايته ليقوى عوده ويشقّ طريقه في الحياة متحدّيا محنها وصعابها مستعملين الهديّة، «هديّة حبّ» : أغلى الهدايا، محفظة أو حكاية حفظتها ذاكرتهنّ، قنديلا يضيء لأطفالنا دروب المعرفة المتشعّبة ومسالك الحياة المعتّمة. «

تجدر الإشارة أن طرافة الكتاب تكمن في الإهداء الذي كان حكاية فصار الكتاب حكاية حول حكاية والكلام حول الكلام صعب، كما قال الفيلسوف والأديب العربي أبو حيان التوحيدي في كتابه «الامتاع والمؤانسة» منذ عشرة قرون، بل شيّق وطريف أن تبتدئ الحكاية بحكاية، حكاية واقعية مع سيّدة سعودية تربطنا

بالحكاية الشعبية السعودية لتكون في الكتاب حكايتان حكاية واقعية خلقتها الأقدار، أن يلتقي الكاتب والأكاديمي التونسي وعائلته مع امرأة سعودية فتهدي طفله محفظة، وحكاية شعبية نسجتها الذاكرة الجماعية وحفظها التراث والمخيال الشعبي لتهدي الجدة حكاية لأحفادها، وفي الحكايتين هناك هدية من المرأة : محفظة من سيدة سعودية وحكاية شعبية من الجدّة ومن التراث السعودي، وتصير المحفظة حكاية والحكاية محفظة تحفظ تراثا من النسيان، فالهدية لا تنسى والتراث لا يمكن أن ينسى متى حفظته الذاكرة كما ردّدته الجدّات والأمّهات، فمن شأن الأمّ أن تحفظ أبناءها وترعاهم، ومن شأن الجدّة أن تحفظ أحفادها وتهديهم حكاياتها، ومن واجبنا أن نرعى الهدية، الحكاية، ونحافظ عليها ونحفظها في الذاكرة بعيدا عن النسيان، فنحافظ بذلك على جزء مهمّ من تراثنا، وهو ما قام به الكاتب أن حفظ الهدية والحكاية فقدّم الكتاب «من الحطب إلى الذهب» هدية وعربون محبة ووفاء لتراث أصيل ليكون هذا الكتاب خير سفير للمحبة والوفاء وأفضل جسر للتواصل بين الأجيال وبين الثقافات واللغات، لتلتقي الحكايتان واللغتان العربية والفرنسية في حكاية واحدة ورسالة واحدة.

«من الحطب إلى الذهب» حكاية حب تحكيها الجدّة في أيّ زمان ومكان لأحفادها فتحكي حبها ورعايتها لهم، وهو رواية يرويها الحب والوفاء لزمن جميل يظلّ فيه الإنسان طفلا أبديا في حاجة إلى رواية وحكاية وحب ورعاية. الكتاب مقارنة انتروبولوجية بين حكاية سعودية وحكاية فرنسية من التراث الشفوي، وهي مقارنة نحو الائتلاف وليس الاختلاف تجسّد تواصلا ووصالا لا انفصالا بين ثقافتين مختلفتين كلّ الاختلاف، ليكون الكتاب عربون محبة، وجسر تواصل بين الثقافات مهما اختلفت وتباينت، فالهدف يظلّ واحدا وهو الإنسان، راوي الحكاية وهدفها، فالحكاية هدية من الذاكرة لتحفظ الذاكرة بما فيها من حب وحكمة وأمل وألم، بكلّ ما فيها من مشاعر وعواطف تخزنها الحكاية بين طياتها وتخفيها كلماتها فينقلها رواتها. الكاتب تونسي بقدر ما يصل من خلال هذا الكتاب ثقافة الشعوب العربيّة بثقافة الشعوب الأروبية يصل تونس ومغرب العالم العربي الكبير

بمشرقه في الخليج.

جاء الكتاب ثمرة بحث طويل في الحكاية الشفوية والتراث الشعبي السعودي والخليجي بصفة عامة، فقد سبق للدكتور محمد الجويلي أن بحث في التراث الشفوي البحريني وأنجز بحثا ميدانيا تجسّد في ورشات عمل أشرف عليها، تتمثّل في حلقات تكوينية في كيفية جمع الحكايات الشعبية وحفظها وتصنيفها وتحليلها، وذلك في متحف التراث الوطني لوزارة الثقافة البحرينية سنة 2009. ولم يغفل الباحث الانتروبولوجي عن البحث في شتى الحكايات الشعبية الخليجية بعد أن اهتمّ بالحكايات التونسية التي أصدر فيها مؤلّفان «انتروبولوجيا الحكاية سنة 2002 والأمّ الرسولة : رسالة الأمّ في الحكاية الشعبيّة التونسيّة 2007، وهو يعكف الآن على إعداد كتاب حول التراث الشعبي الخليجي ليضمّ حكايات من السعودية والبحرين وقطر والإمارات وعمان والكويت. فالكاتب الذي شغف بالتراث الخليجي نتيجة تكريمه في البحرين بدعوته مرّتين منذ خمس سنوات ضيفا على مجلّة «الثقافة الشعبيّة» في المرّة الأولى، وعلى متحف التراث الوطني في المنامة في المرّة الثانية وبسبب استقطابه في الرياض أستاذا في جامعة الملك سعود لتدريس الثقافات المقارنة هو باحث انتروبولوجي يبحث في خفايا الكلمات وبواطن الحكايات، وهو المهتمّ أبدا بتقديم الإضافة وتحقيق الطرافة من أجل التقدّم بالبحث الفكري والإنساني وهذا ما قاله فيه أستاذ الأجيال في تونس توفيق بكار في تقديمه لكتابه «انتروبولوجيا الحكاية» : «ولد الجويلي ليكون انتروبولوجيا» وهو أوّل من سنّ علما في التراث الشعبي في الجامعة التونسية.

يتكون كتاب «من الحطب إلى الذهب» من قسمين، قسم أوّل يتضمّن حكايتين: الحكاية السعودية للجهيمان وهي حكاية الغول مع الإخوان الثلاثة، والحكاية الفرنسية «الإصبع الصغير» (Le Petit Poucet) لبيرّو(Perrault) باللغة الفرنسية وترجمتها إلى العربية. ويشمل القسم الثاني تحليل الحكايتين ويتوزّع على ستة عناوين، العنوان الأول هو صفير والإصبع الصغير: وهما اسما البطلين في الحكايتين، صفير بطل الحكاية السعودية، والإصبع الصغير بطل الحكاية الفرنسية، وهما في الحقيقة اسمان لبطل

واحد جاء في روايتين لحكاية واحدة، وهي المسألة التي طرحت إشكالا في البحث الانتروبولوجي وفي دراسة الفولكلور، إشكالا حول تشابه التسميات والحكايات بل الاشتراك في الحكاية نفسها بين ثقافتين مختلفتين اختلافا جوهريا، هي حكاية واحدة بروايات متعددة ومختلفة فتختلف اللغة ويختلف السياق والمكان والزمان لكنّ الأصل واحد والمنبع واحد وهو الإنسان مطلقا.

أما العنوان الثاني فهو يلخّص الحكايتين: من الحطب إلى الذهب الذي اختاره المؤلّف للكتاب برمّته وشتان بين الحطب والذهب اللّذين اهتمّ المؤلّف بتفكيك رمزيتهما ودلالتهما فهي رحلة تنطلق من الحطب، من فقر ومعاناة ومأساة، من محنة وصعوبات، إلى الذهب، إلى نجاح وانتصار على الأقدار، إلى خلاص وتخليص، فهي رحلة من الشقاء إلى الرخاء انطلقت من مأساة إلى نجاة وأيّ نجاة، نجاة من الغول رمز الشرور الاجتماعية والدنيويّة كلّها ومن الفقر والحاجة، فالعنوان «من الحطب إلى الذهب» يلخص الحكايتين أحسن تلخيص ويبعث الأمل والتفاؤل في الطفل مهما كانت المحن التي يمرّ بها. الكتاب يقدّم جديدا للمكتبة العربيّة فيما يتعلّق بدراسة التراث اللّامادي ولعلّه الأوّل من نوعه الذي يتيح للثقافات الشعبيّة أن تتحاور بعد أن كان الحوار بين الثقافات حكرا على المفكّرين والمثقفين في عزلة عن الشعوب وهواجسها.

الهوامش :

×محمد الجويلي: أستاذ جامعي وانتروبولوجي تونسي يدرّس بكلّية الآداب بتونس العاصمة – منوبة اعتبره العديد من النقاد منهم توفيق بكاروهو من مؤسّسي قسم العربية بالجامعة التونسيّة في تقديمه لكتابه انتروبولوجيا الحكاية وجلال الربعي في كتاب أصدره حول مؤلفاته بعنوان» قراءة انتروبولوجية في كتابات د. محمد الجويلي» الصادر بتونس سنة 2008 رائدا ومؤسسا لتدريس الحكاية والتراث الشعبي في الجامعة التونسية، انتقل الجويلي أستاذا زائرا في جامعات متعددة في نيويورك والرياض وفي إيطاليا حيث كان مديرا لمركز الحوار العربي الأوروبي بمدينة تارنتو بين 2004 و 2006

http://www.depthcore.com

أصـــداء

المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي دورة أسعد نديم

216

المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي
"دورة أسعد نديم"

محمد عبدالله النويري – كاتب من تونس

احتضن المجلس الأعلى للثقافة بمصر ندوة دولية تخليدا لذكرى فقيد التراث والمأثورات والثقافة الشعبية عموما المرحوم أسعد نديم وذلك خلال الفترة من 15 إلى 17 ديسمبر 2014.

تم الافتتاح ب"المسرح الصغير" "دار الأوبرا" صباح يوم الإثنين 15 ديسمبر حيث ألقيت كلمات مقرر الملتقى الدكتور أحمد مرسي تلتها كلمة المشاركين في الملتقى ثم كلمة أمين عام المجلس الأعلى للثقافة وختمتها كلمة وزير الثقافة المصري الدكتور جابر عصفور.

وجاءت الكلمات جميعا مشيدة بالدور البارز الذي اضطلع به فقيد الساحة الثقافية أسعد نديم في إحياء جانب مهم من المأثورات الشعبية ورعاية تنميتها وجعلها نشاطا حرفيا لدى أجيال من الشباب المصري.ثم قدم فيلم توثيقي لأسعد نديم عن النوبة وعرض فني لفرقة توشكي للفنون التلقائية لقي إعجاب الحاضرين.وانطلقت الجلسة الأولى للملتقى بالمسرح الصغير دار الأوبـرا المصرية بمحور عنوانه :"الصناعات الثقافية والتنمية المستدامة"،استهلها نجل الفقيد أدهم نديم بمحاضرة عنوانها:"التراث الثقافي المادي وتنمية الصناعات التراثية"ودارت بقية المحاضرات على نفس الموضوع حيث كانت الحرف التقليدية وصناعتها وتنميتها هي شاغل الورقات التي قدمها المحاضرون.وبعد ذلك استؤنفت فعاليات الملتقى

بمقر المجلس الأعلى للثقافة ساحة دار الأوبرا حيث عرفت قاعة المؤتمرات الجلسة الثانية وقد تعلقت ب"صون العمارة التقليدية وتعزيز تنوعها الثقافي"ودارت الأوراق كلها تقريبا على منهج وطرق ترميم مناطق تاريخية وأثرية في مناطق مختلفة من البلاد العربية كمنطقة بيت السحيمي في مصر ومدينة الكاف بتونس حيث كان الموضوع استلهام موتيفات العمارة التقليدية في البنايات الحديثة .أما الجلسة الثالثة لليوم الأول فقط نحت منحى غير مادي إذ تناولت موضوع التوثيق والصون والتنمية وتناولت مواضيع اهتمت بالحفاظ على المأثور الشعبي وتوثيق الموسيقى الشعبية المصرية وإن كان موضوع نوال المسيري "الصناعات الثقافية التراثية المصرية،صونها وتنميتها "قد عاد بالحديث إلى موضوع الندوة.

وفي اليوم الثاني تناولت الجلسة الأولى موضوع "المأثورات الشعبية وجهود التنظير والتنمية"حيث اهتمت بمسألة المعارف والمهارات والصناعات التقليدية إدارة وصونا في ضوء الاتفاقيات والتنظيمات المحلية والدولية.أما الجلسة الثانية فقد تركزت على دور الصناعات الثقافية في صون وتنمية المأثورات الشعبية والمحور كما نلاحظ يندرج في صميم المشغل الأساس للندوة واهتمت الجلسة الثالثة بتجارب في التوثيق والتنمية والمسألة كما نلاحظ تتعلق بنماذج معينة من مباشرة مسائل بعينها في الثقافة الشعبية وأنحاء التعامل معها وفق تجربة محددة.أما الجلسة الرابعة لليوم الثاني فقد اهتمت بتجارب في التوثيق والتنمية ولم تكن بعيدة عن محور الجلسة التي سبقتها فقد تناولت موضوعات تبرز تجارب بعينها في مباشرة الثقافة الشعبية توثيقا ومحورا في التنمية.وكانت الجلسة الخامسة التي ضمتها قاعة المؤتمرات متعلقة هي الأخرى بتجارب في التوثيق والتنمية مما يبرز العناية القصوى التي أولتها هذه الندوة لمسائل الحفظ والتوثيق وتنمية الصناعات الثقافية وحماية تنوع سماتها.

أما اليوم الثالث والأخير من هذه الندوة المهمة فقط عرف جلسة أولى اهتمت بطرائق أرشفة عناصر المأثورات الشعبية وتوثيقها والحرف التقليدية وأدوارها التنموية وتنوع أنماط

توثيق المأثورات الشعبية وتطورها وتنوع المأثورات الشعبية وصون الهوية وكان صون المأثورات وجعلها رافدا للتنمية من أبرز الاهتمامات التي وسمت مختلف الدراسات وأكسبت هذه الندوة روحها وخصوصيتها ،وليس غريبا والحال ما ذكرنا أن تكون هذه المسائل محور المائدة المستديرة التي عرفها اليوم الثاني من الندوة والتي كانت تحت عنوان المأثورات الشعبية وتنمية المعرفة الإنسانية.

مساهمة الثقافة الشعبية من البحرين:

كانت مجلة الثقافة الشعبية ممثلة في هذا الملتقى بالأستاذة سميرة الشنو والأستاذ عبد القادر عقيل والأستاذ علي عبد الله خليفة والأستاذ الدكتور محمد النويري وكانت المشاركة البحرينية في الجلسة الثانية من اليوم الثاني التي عرفت في بدايتها تكريما خاصا من المشاركين في الملتقى للأستاذ علي عبد الله خليفة حيث ألقى مقرر الندوة الدكتورأحمد مرسي كلمة عدد فيها أفضال المكرم وأياديه البيضاء على الثقافة الشعبية ثم ألقى الأستاذ عبد القادر عقيل ورقة بعنوان "دوريات الثقافة الشعبية وصلتها بالمنظمة الدولية للفن الشعبي"نيابة عن الأستاذ علي عبد الله خليفة وتناولت ورقة الدكتور محمد النويري موضوع"الثقافة الشعبية سبع سنوات المنجز والمأمول"أما سميرة الشنو فقد تناولت ورقتها موضوع "الوحدات الزخرفية في الفن الشعبي البحريني كمصدر لتنوع الإنتاج الفني".ولقيت الورقات اهتماماواسعا من المشاركين وأثارت حوارامهما.وكانت مناسبة لتثمين الدور الثقافي المتميز الذي تضطلع به مجلة الثقافة الشعبية البحرينية على الساحتين العربية والعالمية.

résistance de certains métiers traditionnels face aux industries modernes qui s'étaient implantées dans la ville. Les tisserands étaient en effet au nombre de 116, un chiffre que l'on peut considérer comme important et, en tout cas, significatif du niveau de résistance jusqu'à cette date des métiers du tissage et de leur capacité à préserver leur position au sein de l'économie locale. Notons que, dans le même temps, le nombre de celliers s'élevait à sept, les teinturiers à trois et les forgerons à 37.

Ces activités artisanales allaient, néanmoins, connaître, de nombreux aléas qui ont finalement conduit au recul ou à la disparition de nombreux métiers qui furent incapables de s'adapter aux nouvelles évolutions. On citera, ici, les deux cas de la teinturerie et de la savonnerie. Moussard écrivait, dès 1936, que ces deux spécialités « avaient disparu, que les tisserands ne sont plus que 26 (…), et que l'association caritative venait en aide à ces 26 artisans mais aussi à six cordonniers. » Le même auteur estime que la disparition des métiers du tissage a pour cause l'invasion des produits industriels venus de l'étranger qui ont investi en masse le marché et commencé à offrir au consommateur une marchandise à bas prix. Quant à la savonnerie, elle n'a pu résister à la concurrence du savon de Marseille.

On constate en examinant l'état de certaines activités artisanales de la ville de Taza, à l'époque coloniale, que celles-ci ont connu d'importantes mutations structurelles qui on influé sur leur place dans la production et l'économie, en général. Car, à l'exception de certains métiers à vocation artistique, comme la l'artisanat du tapis, le reste des métiers traditionnels a connu une crise profonde due à ce choc avec l'économie capitaliste libérale. Le rôle social de l'artisanat a également régressé, suite à la faillite d'un nombre considérable de patrons, de sorte que le rôle que jouaient ces métiers est devenu secondaire sur le marché de l'emploi. Ce rapide déclin a permis au secteur économique colonial d'asseoir sa mainmise sur l'ensemble des secteurs productifs de la ville. On comprend dès lors que tout le poids de l'économie soit passé de la vieille à la nouvelle ville où les Européens ont édifié des industries modernes et avancées.

Jalal Zain Alabdeen
Maroc

L'ARTISANAT TRADITIONNEL ET LES AUTRES METIERS

DANS LA VILLE DE TAZA (MAROC) AU TEMPS DE LA COLONISATION FRANçaise : continuite et mutations

Fabricants et artisans ont constitué l'une des bases économiques et humaines des villes arabes et islamiques, en général, et des villes marocaines, en particulier. Ils constituaient une proportion importante de la population et contribuaient dans une large mesure à la vie économique du pays. Leur activité se situait en effet au deuxième rang, juste derrière l'agriculture, aussi bien au niveau de l'imposition que du revenu global du pays. Ces secteurs d'activité vont toutefois connaître, dans la ville de Taza, des changements profonds avec l'instauration du protectorat français. La ville a vu, en effet, au lendemain de son occupation par les forces coloniales, un afflux de migrants européens, dont certains ont amené des capitaux importants qui leur ont permis de créer des industries dans divers domaines, en bénéficiant de tout le soutien d'autorités coloniales soucieuses d'alléger les dépenses liées aux importations et d'établir une base industrielle au service des intérêts de la métropole. La vie économique a commencé, dès lors, à évoluer dans la ville, à raison de l'impact de ces industries nouvelles sur la structure des métiers et de l'artisanat traditionnel, lesquels ne pouvaient résister au rouleau compresseur de l'économie capitaliste.

Quel sera donc le sort de ces activités locales après l'occupation de Taza ?

L'importation depuis l'Europe à Taza de produits industriels a influé négativement sur le développement de l'artisanat local, créant même une situation de crise. Certains secteurs se sont, il est vrai, adaptés aux nouvelles mutations qui ont accompagné les premières années de l'occupation de la ville, et les artisans ont pu sauvegarder leur présence et leur statut, mais cette continuité s'explique surtout par le fait que toutes ces activités ont bénéficié de leur concentration à l'intérieur de la vieille ville, la nouvelle ayant alors à peine commencé à être édifiée. Le recensement de 1926 confirme cette

niveau de la grotte à celui de la forteresse-tour d'observation avant d'arriver au ksar proprement dit. Les constructions peuvent également se situer à mi-chemin de la forteresse et du ksar : on appelle cet ensemble la casbah. Il en va ainsi des deux mosquées troglodytiques du Djebel Damar, appelées jam'a (mosquée) 'Alloula et jam'a Elouti (ou Loutay), dans la région de Béni Khedache qui ont joué, l'une et l'autre, un rôle dans le regroupement des populations dans une région où l'on a fait pousser les céréales, en particulier l'orge, et planté oliviers et figuiers, ce qui a obligé les habitants à se sédentariser autour des deux mosquées et contribué à l'édification d'une bordure de grottes entourant un monticule percé de tunnels creusés dans la profondeur de la pierre et formant des dédales servant à relier par l'arrière les différentes grottes. Mais cela n'a pas été jugé suffisant, sauf pour les habitants des grottes, et l'on a dû construire, dans une première étape, un fort à la pointe de la colline, puis d'ajouter une entrée fortifiée, si bien que l'on est passé de l'appellation Bled Manit à celle de Kalaat (Tour de) Manit puis à celle de Casbah Manit. Pour étudier ce type d'architecture il faut consulter les sources, mais les sources écrites sont très rares, dans cette région du pays. L'auteur a donc dû interroger les vestiges historiques qui lui ont apporté des informations cruciales sur la naissance de ces mosquées qui, outre leurs fonctions religieuses et éducatives, servaient au stockage des denrées et à l'hébergement des étudiants ; d'autres informations ont été également collectées sur les revenus qui étaient liés à ces lieux de culte et dont une partie était consacrée à l'entretien des étudiants, mais aussi sur le travail qui, au VIe siècle de l'Hégire (XIIIe siècle), était effectué sans contrepartie, dans cette région de montagnes, mais entrait dans le sixième des revenus qui était prélevé pour assurer la réfaction des bâtiments et la gratuité de l'enseignement.

Ali Sabty
Tunisie

L'ARCHITECTURE MEDIEVALE TRADITIONNELLE AU SUD-EST DE LA TUNISIE :

les mosquées troglodytiques du Djebel Dahar et leur rôle dans la fixation des populations dans une région limitrophe du désert

Les mosquées troglodytiques constituaient au moyen-âge les édifices architecturaux les plus imposants du sud tunisien. Elles ont constitué les premiers noyaux autour desquels les populations ont été regroupées dans des villages sous la forme d'habitations troglodytiques, c'est-à-dire de grottes qui ne cessaient de s'étendre horizontalement, au gré des besoins. A partir de là, on passait, chaque fois que nécessaire, du haf (niveau, bord) supérieur à celui qui était en-dessous, en sorte que ces haf finissent par entourer la colline qui forme un promontoire et que la partie supérieure des habitations joue le rôle de poste d'observation. Ce poste est alors doté de fortifications et les habitations deviennent des tours dont les pièces vont se prêter à cette fonction de surveillance avant de se transformer, à une étape ultérieure, en ksours (pluriel de ksar : bâtiment élevé) où l'on stocke les récoltes, sachant que l'intervalle entre deux récoltes peut dépasser les cinq ans. L'évolution chronologique de cette architecture de montagne, dans une zone limitrophe du désert, fait que l'on peut aller directement à la forme du ksar ou passer graduellement du

منظر عام لجامع علولة تعلوه المنارة

modernes ? Telles sont les interrogations autour desquelles l'auteur a organisé sa réflexion.

Le tissage traditionnel représente pour les tribus d'Aït Ourayne l'héritage populaire le plus important et l'essentiel de leur mémoire historique, d'autant plus qu'il fut pour l'essentiel une activité féminine et tint une place de choix dans la vie de ces tribus et dans le quotidien de leurs femmes. Ce rôle éminent n'a que rarement bénéficié de l'intérêt des chercheurs, en général, et des sociologues, en particulier. Un sursaut s'impose car les chercheurs se doivent de revivifier cet héritage et de le replacer au premier rang des questions qui nous interpellent, ne serait-ce qu'en raison de la dimension qui est la leur dans toute réflexion sur l'authenticité sociale et culturelle.

Conclusion:

Le tissage était exercé par les femmes des tribus d'Aït Ourayne comme par les femmes des autres tribus amazighes du Maroc pour répondre aux besoins économiques, sociaux et naturels les plus immédiats de leurs familles. Au plan économique, cette activité constituait un moyen de survie, l'homme se chargeant de comercialiser la production pour l'achat des denrées de base. Au plan social, la prééminence au sein du groupe s'était toujours mesurée, dans le système culturel tribal, à l'aune de cette pratique, si bien que la maison où il n'y avait pas ce type d'activité et où l'on n'a jamais tissé, ne serait-ce qu'un seul tapis, ne pouvait faire partie de l'élite. D'autre part, et compte tenu des conditions climatiques souvent dures, les femmes étaient obligées de tisser des couvertures et des tapis de toutes les tailles mais aussi des habits chauds (djellabas, amples capes pour les femmes…) pour permettre à la famille d'affronter les rigueurs de l'hiver.

Il s'agit, de fait, d'un système social marqué dans la vie de la tribu par la continuité entre le culturel et le naturel, continuité dont le tissage était la meilleure illustration, même si cette activité évolue aujourd'hui trop lentement, quand elle n'est pas menacée de disparition. De nos jours, la femme n'est plus, en effet, capable de s'engager – ni même de concevoir qu'elle puisse s'engager – dans une aussi longue aventure que celle du tissage, en raison, nous dira-t-elle, du manque de temps, ou, plus simplement, parce qu'elle n'a plus accès à cette traditionnelle compétence des femmes des tribus marocaines qui a disparu, comme le dit Jacques Berque1, avec leur disparition.

Ce déclin progressif a commencé à se préciser avec la pénétration des techniques modernes qui ont engendré de grandes mutations sociales dans les milieux ruraux du pays. Le tissage n'est plus tant lié au contexte bédouin qu'à celui de la ville, laquelle se pose désormais en rivale de la campagne, ce qui s'est du reste traduit par une restructuration, sous l'effet de la modernisation généralisée, des modes de production tribale. L'économie familiale qui était le principal fournisseur de produis tissés en laine a été supplantée par l'économie de marché, et le lien s'est rompu entre cette dernière et l'économie familiale. Les produits tissés dans le cadre du système tribal sont devenus des marchandises soumises aux lois du profit bien plus que des productions artisanales recherchées pour leur authenticité. Quant aux matériaux servant à la coloration elles ont vu les produits chimiques se substituer peu à peu aux produits naturels, si bien que l'on est passé de la tente à l'usine et du métier à tisser familial à la production industrielle.

Nous nous posons, ici, avec Jacques Berque2, la question de savoir si ces techniques modernes qui ont déstructuré cet artisanat traditionnel beaucoup plus qu'elles ne l'ont consolidé sont capables de renouer le lien qui le rattachait à son milieu naturel où prévalaient la fonctionnalité et les formes géométriques inspirées des paysages naturels.

Adress Maqboob
Maroc

LE TISSAGE TRADITIONNEL MAROCAIN :

Une mémoire culturelle au féminin

La place de la femme dans le tissu social des tribus d'Aït Ourayne se mesure à sa compétence et au rôle qu'elle joue dans la vie sociale, à tous les niveaux. Mais c'est l'économie qui représente le secteur où l'épouse assume, en complémentarité avec son époux, une fonction active et productive, dans tous les domaines touchant de près ou de loin à l'économie, même si, au fond d'elle-même, sa participation aux travaux agricoles, aux côtés de son époux, s'accompagne le plus souvent de justifications tel que le besoin d'alléger le fardeau du mari qu'elle doit protéger et préserver car il est en soi un capital irremplaçable.

Le tissage et la tapisserie comptent parmi les plus importantes activités à caractère économique qu'exerçaient les femmes dans ces tribus, en réponse à cet impératif de complémentarité des rôles sociaux. Les femmes se partageaient à cet égard entre le tissage et des activités plus ordinaires comme l'éducation des enfants, l'élevage du bétail, la préparation des repas, etc. On pourrait même dire qu'elle se livrait à cette activité à ses heures de loisir, pour ne pas dire qu'elle s'efforçait toujours de dégager un intervalle à lui consacrer, au milieu de ses tâches quotidiennes.

Le tissage a été considéré, au long des siècles, comme une activité féminine, c'est du moins le cas, dans les pays arabes, en général, et plus particulièrement en Afrique du nord, quand bien même il connaît de nos jours un certain recul, les hommes s'étant mis à leur tour à cette activité.

Les femmes de la tribu marocaine des Aït Ourayne considéraient le tissage comme une activité centrale dans leur existence, même si la situation diffère selon le niveau social de chaque famille. Comment ces femmes ont-elles appréhendé cette activité ? Par quelles étapes passent-elles pour accomplir les tâches qu'elles accomplissent, dans ce type de métier ? Et quels sont les instruments dont elles ont besoin à cet effet ? Le tissage et la tapisserie étaient-elles considérées comme un art pour les femmes de tribus d'Aït Ourayne ou, plutôt, comme une fonction économique ? Quelles sont les techniques utilisées par ces femmes dans ce genre d'activité ? D'un autre côté, quels types de tissages les femmes de ces tribus ont-elles l'habitude d'exécuter ? Enfin, le tissage traditionnel a-t-il été influencé par les avancées de la mondialisation et des technologies

sont nés d'une idée que l'inspiration a enrichie et développée pour aboutir à la forme qu'on leur connaît, aujourd'hui ; d'autres n'ont guère évolué, que ce soit au niveau de la forme ou de l'utilisation.

Les danseuses qui se sont spécialisées dans ce type de performance continuent jusqu'à présent à se servir du candélabre, dans les fêtes de mariage où les pas de danse s'accompagnent de musique et de chants. La danse commence à la porte de l'hôtel lorsque les deux mariés procèdent lentement, entourés de leurs amis et de leurs familles, vers la salle des fêtes où tout a été préparé pour la cérémonie. Les danseuses utilisent de façon synchrone, au cours de cette procession, tambourins ou sajet, ou, parfois, les deux. La même gestuelle se retrouve dans bien d'autres types de mariages ou de cérémonies qui se déroulent dans d'autres lieux, la chorégraphie commençant dès l'entrée de l'endroit et se poursuivant jusqu'à ce que les mariés aient pris place. Seul varie le nombre des danseuses et des musiciens qui les accompagnent.

Dans le passé, les danseuses entamaient leur programme devant les invités après qu'elles ont terminé la danse des épousailles et que les mariés sont arrivés. Mais les choses ont changé de nos jours, la performance est exécutée par une ou plusieurs danseuses que l'on appelle les danseuses de « l'oriental » sur une musique produite par une troupe ou simplement enregistrée. Quant à la nature de la musique et des chansons, rien ne semble avoir changé depuis le début du XIXe siècle, excepté une certaine accélération du rythme et l'introduction d'airs à la mode.

La corruption régnait partout, en Egypte, au temps des Mamelouks, lesquels étaient coupés du peuple égyptien. C'étaient, d'ailleurs, le plus souvent des bâtards et portaient des noms fort singuliers, tels que Qalawun, Baybar, Qatez, etc. Les Egyptiens les appelaient, d'ailleurs, awled en-nass (les fils de personne) parce qu'on ne

leur connaissait pas de géniteur. Les potentats de cette époque étaient, comme c'est encore le cas un peu partout, des hommes, mais les femmes avaient la haute main sur bien des secteurs de la vie publique et connaissaient les secrets et les rouages du sérail. Nous parlons bien entendu de femmes de grande beauté et qui usaient de tous les raffinements pour mettre en valeur leur féminité. Elles apprenaient la danse et le chant ainsi que les autres arts de la séduction de façon à pouvoir jouer un rôle prééminent au palais. C'est de là que vient ce surnom de 'awalim (pluriel de 'alima : savante) que l'on donne encore à ces spécialistes de la danse lascive, sans doute parce qu'à côté de leur savoir-faire elles ont toujours eu accès aux secrets les mieux enfouis de la société.

Tameer Yahya
Egypte

LES DANSES LASCIVES :

LEUR ORIGNE ET LEUR HISTOIRE

L'un des mots que l'on entend le plus souvent dans les cérémonies de mariage et autres festivités, à quelque classe sociale que l'on se réfère, est le mot de « 'awalim » (littéralement : les savantes) que l'on emploie aussi dans un esprit grivois. Que la fête se déroule dans un hôtel cinq étoiles ou dans une impasse étroite, au milieu d'un quartier surpeuplé, la demande est toujours forte sur ce type de performance corporelle, par ailleurs tant décriée.

Les 'awalim ont été, tout au long de la seconde moitié du XIXe et de la première moitié du XXe siècles, appelées pour animer les fêtes de mariage ainsi que d'autres types de cérémonies, privées ou publiques, dont les danses qu'elles exécutaient étaient l'un des moments forts. Elles continuent, aujourd'hui, à se produire dans certaines de ces fêtes ainsi que dans diverses célébrations populaires. Des troupes uniquement consacrées ce genre de performance viennent encore agrémenter les cérémonies de mariage.

Parmi les instruments dont s'accompagnent ces danseuses, quel que soit le milieu où se produit le spectacle, nous pouvons citer :

- **le candélabre :** les danseuses le placent sur la tête ; il peut prendre diverses formes et n'a cessé de changer avec le temps, pour des raisons fonctionnelles ou pour s'adapter aux évolutions de chaque époque ; le candélabre de la fin du XIXe siècle n'est pas celui du XXe, et celui que l'on voit de nos jours fonctionne à l'électricité.
- **les sajet :** qui sont des petites boules métalliques que la danseuse attache à ses doigts pour produire des sons qui participent à la percussion et donnent son rythme à la danse ;
- **les tambourins :** sur lesquelles frappent les danseuses elles-mêmes, à moins qu'ils ne soient utilisés par la troupe musicale qui les accompagne, voire par l'un ou l'autre des invités.

Chacun de ces instruments a son histoire, ses racines et sa raison d'être dans les us et coutumes ainsi que dans la vision populaire qui a prévalu en Egypte, au long des siècles, mais aussi dans les croyances religieuses. Certains

sur ces grandes villes où la cuisine a connu des mutations rapides, liées aux contraintes économiques et culturelles imposées de l'extérieur par la domination culturelle française et se traduisant par l'apparition de nouveaux modes d'alimentation.

La cuisine relève structurellement de la culture matérielle. Elle constitue un élément d'appréciation essentiel pour distinguer les catégories sociales pauvres des groupes les plus aisées. Les produits qui entrent dans la confection des repas jouent à cet égard un rôle fondamental, d'autant que le lexique alimentaire est le plus souvent le même pour les deux catégories sociales.

L'auteur se fonde dans son approche sur le triangle alimentaire de Lévi-Strauss, sur le travail sur le terrain qui constitue la base de toute étude anthropologique ainsi que sur les entretiens qu'il a eus avec un nombre important d'informateurs appartenant à la tribu des Hemamas dont le témoignage a constitué cette source orale qui est aussi indispensable à ce type de recherche que les sources et références écrites disponibles.

L'alimentation des pauvres de la tribu des Hemamas, au cours de la première moitié du XXe siècle, notamment dans les périodes de sécheresse apparaît comme monotone, primitive et tributaire de la nature dont les changements affectaient profondément la vie des hommes.

La nourriture est un aspect essentiel de la culture de chaque société, elle dépend de la qualité des ressources naturelles disponibles et des influences extérieures qui peuvent dans certains cas se traduire par la disparition des spécificités locales. Il importe à cet égard de souligner que les grandes mutations socioéconomiques que la Tunisie, à l'instar du reste du monde, a connues, en particulier celles qui étaient liées à l'industrie de transformation des produits agricoles, aux systèmes de distribution à travers le pays et aux possibilités ouvertes par les

importations de l'étranger, se sont traduites par un recul des spécificités locales. Ces mutations ont, assurément, contribué à l'uniformisation de la cuisine et permis que n'importe quel plat puisse aujourd'hui être préparé hors saison. Ces évolutions montrent en elles-mêmes que l'histoire de l'alimentation ne porte pas sur un objet statique mais constitue un des chapitres de ce que Fernand Braudel a appelé « l'histoire matérielle ».

L'importance de l'alimentation est en outre liée à son rapport aux réalités sociales et culturelles. La part de socialité est visible dans le rôle du repas pris en commun dans l'instauration et le renforcement des liens d'amitié entre ceux qui ont partagé « l'eau et le sel », mais aussi dans la réconciliation qui se fait entre adversaires ou ennemis autour d'un bon repas. L'alimentation est aussi l'un des piliers de l'hospitalité, des banquets, des moments de liesse ou des cérémonies funéraires. Quant à la culture elle se manifeste dans les œuvres littéraires, les us et les coutumes, les rites et les festivités liés aux repas pris en commun, ainsi que dans les innombrables contes et proverbes où la nourriture joue un rôle axial.

Abdelkrim Brahmi
Tunisie

LA TABLE DES PAUVRES AU PAYS DES HEMAMAS,AU COURS DE LA PREMIERE MOITIE DU XXe SIECLE

Dialectique de la fertilité et de la sécheresse :

une approche anthropologique

L'alimentation varie selon les peuples, les lieux et les cultures. L'anthropologue français Claude Lévi-Strauss l'a représentée sous la forme d'un triangle dont les angles seraient le cru, le cuit et le faisandé. Ce triangle est devenu une référence essentielle pour toutes les études portant sur l'alimentation, ouvrant ainsi de vastes perspectives à l'analyse de cette réalité, de sa dimension anthropologique et de l'importance qu'elle revêt dans la vie quotidienne des groupes sociaux.

La recherche sur l'alimentation quotidienne des pauvres, au pays des Hemamas (grande tribu du centre et sud-ouest de la Tunisie), permet de cerner certains aspects de l'identité tribale des Hemamas avec ses spécificités culturelles qui ont dans une large mesure disparu, du fait des avancées de la mondialisation qui sape les fondements des cultures locales et s'acharne à les effacer pour que s'instaure une « culture mondialisée uniformisée » propre à servir les intérêts de ceux qui sont derrière ce processus. L'auteur a choisi de centrer sa recherche sur la première moitié du XXe siècle qui représente la dernière période au cours de laquelle les traditions culinaires ancestrales sont restées vivaces chez les Hemamas et, plus généralement, dans les zones rurales de la Tunisie les moins ouvertes

ouvrir la voie à l'attente de futures innovations, car il faut bien consentir à la fatalité du changement.

L'étude porte sur le hîjab (voile de la femme), en tant que prescription imposée par la charia, et sur l'habit de la femme, en tant qu'il relève également d'une obligation charaïque. L'auteur considère qu'il n'est nul besoin de mettre la question en délibération : l'habit de la femme obéit à une prescription religieuse et doit être étudié sous l'angle de l'actualisation sociale d'une telle prescription. L'étude s'efforce de mettre en évidence les influences sociales, les processus d'acculturation et d'interaction, les pressions exercées par les médias, les technologies et autres moyens modernes de communication sur l'habit féminin, ses formes, sa typologie, les accessoires destinés à orner cet habit ou à mettre en valeur le physique de la femme. En d'autres termes, l'auteur vise à faire ressortir les manifestations qui témoignent du rapport entre mutations sociales et constantes religieuses pour tout ce qui concerne l'habit de la femme, c'est-à-dire pour tout ce qu'elle se doit de porter de manière :

soit à respecter scrupuleusement la charia en portant l'habit qui répond à ses exigences ;

soit à suivre les tendances de l'époque et à contrevenir à la charia ;

soit à concilier les exigences de la mode avec le respect de la charia.

Telles sont les options. Certaines choisissent le respect du code, d'autres se situent à mi-chemin du respect et de la transgression et présentent une image charaïque nourrie de modernité, qui se manifeste au moyen de certaines variations de la forme et de la couleur du voile ainsi que de la coupe et de l'apparence de l'habit qui révèle plus qu'il ne dissimule ce qui doit l'être, offre à l'œil plus que ce qu'autorise la charia et vide de sa signification générale le voile et l'habit que le code charaïque avait pour finalité d'imposer et qui est de dissimuler tout ce qui prête à discorde et de gommer de l'image que pourrait présenter la femme toute forme de séduction, de crainte de réveiller des convoitises qui ne doivent pas être exhibées.

(Endnotes)

1- Jacques Berque : « Remarques sur le tapis maghrébin », in Etudes maghrébines, p. 19.

2- Ibid, p. 24.

Atef Attia

Liban

L'HABIT DE LA FEMME ARABE

ENTRE TRADITIONS SOCIALES ET INTERCULTURALITE

L'étude des constantes et changements dans l'habit de la femme arabe doit s'intéresser en premier lieu au rapport entre la société et la religion :

- la société, en tant que fondement des us et coutumes qui s'expriment à travers diverses formes de comportement, au quotidien, ainsi que dans la vie professionnelle où l'habit et ses multiples mutations sont tributaires des évolutions de chaque époque tout autant que de considérations liées au temps et au lieu ;
- la religion dans la mesure où elle impose, depuis le temps de la révélation, différentes manières de s'habiller que la femme se doit de respecter, manières qui entrent dans le cadre des contraintes charaïques, la charia prescrivant à la femme de se couvrir la tête et la totalité du corps en ne laissant apparaître que le visage et les mains, même si certaines interprétations (ijtihad) vont plus loin en exigeant que le visage ainsi que toutes les parties du corps soient totalement couverts, de sorte que nulle parcelle du corps féminin ne soit visible. Ces principes charaïques ne sauraient tolérer le moindre changement : le système vestimentaire est réglé par un code immuable.

Au plan social, l'habit est inscrit à l'intérieur d'un processus de changement continu, même si ce changement se trouve exposé à diverses résistances qui peuvent se durcir ou s'assouplir, pour faire face à l'innovation et aux grandes mutations. Le nouveau commence toujours par s'imposer et par occuper la place qui lui revient, puis il s'élargit aux dépens de ce qui précède. Il va ensuite s'inscrire à l'intérieur d'une posture d'attente jusqu'au moment où il lui faudra céder à son tour la place à ce qui est en train d'arriver, et ainsi de suite, le nouveau supplantant l'ancien en dépit des diverses oppositions, des plaintes et regrets, toutes manifestations qui ne peuvent faire barrage à ce qui afflue et s'impose non sans

où sont les siens et s'est mis en route vers celles de la bien-aimée. L'un et l'autre vivent les affres de l'absence, tout à la hâte d'aboutir à l'objet de leur quête. Le nuham rêve de la dana (prise) pour laquelle il a pris la mer, et le poète du misdar rêve du haut de sa monture de cette autre dana qu'est la femme aimée pour qui il a quitté famille et enfants (quitter se dit dans le dialectal de la région : sadara, verbe qui a donné misdar).

L'auteur tente, dans cette étude, de rapprocher deux genres relevant du folklore : le misdar qui s'est développé dans des zones plus ou moins désertiques du Soudan, surtout celle de Batana, et le chant marin dont s'accompagnent (ou plutôt dont s'accompagnaient) les chercheurs de perles dans la région du Golfe.

Il est clair que le chant marin est un genre folklorique relevant des arts de la scène alors que le misdar, autre genre folklorique appartient à la poésie populaire. Mais cette différence n'est pas de nature à rendre problématique le rapprochement entre les deux genres, tant les aspects communs aux deux arts sont nombreux. D'abord, au plan du contenu, le misdar, comme je l'ai souligné plus haut, raconte le périple vers les demeures de la femme aimée ; Hariz le considère comme relevant de la poésie narrative : « Le Dr Abdallah At-tayyeb, écrit-il, estime que si les Arabes ont voulu que leurs poèmes en métrique de rajaz fussent d'une certaine longueur c'était pour répondre à la nécessité d'y intégrer les contes populaires et les récits de conquêtes (…). Les misdar étaient de longs poèmes de type narratif. »

Quoi qu'il en soit, le poète du misdar qui va sur sa chamelle nous confie sa nostalgie des demeures de la bien-aimée et sa hâte d'y arriver. Le thème du misdar est bien le voyage et/ou la séparation.

Quant à la poésie chantée de la mer, elle décrit, dans bien des occurrences, l'état du poète qui a laissé derrière lui sa patrie et pris la mer. En réalité, la plupart des chants marins sont étroitement liés au labeur des chercheurs de perles, mais il arrive qu'ils soient également récités sur la terre ferme. Harbi dit que les marins appellent nahma (de nahum) tous les types de chants de la mer, le nahm (même racine) étant une forme d'imploration que les marins ont pris l'habitude de réciter pour exprimer leur état d'âme et atténuer les fatigues et les douleurs liées à leur métier. » Harbi a clairement vu le rapport entre ce chant et le travail de la mer. « La nahma, écrit-il, est fondamentalement liée au labeur à bord du navire, et c'est pourquoi elle obéit à des règles immuables, notamment au niveau de la récitation, chaque chant étant exécuté en rapport avec le travail et dans la forme qui lui est appropriée. »

Il est évident que ces chants remplissent plusieurs fonctions dont les plus importantes sont le divertissement et la réaction à la fatigue, à la monotonie et à l'ennui liés au travail. Harbi résume en ces termes ces fonctions : « Ces chants jouent un rôle essentiel pour rendre le travail plus aisé et plus rapide à exécuter. »

Le misdar et le chant marin ont ceci de commun que l'un et l'autre exigent de l'exécutant des dons spécifiques. Est-il nécessaire à cet égard de souligner qu'un artiste populaire, dans quelque domaine que ce soit, doit disposer de nombreuses compétences, et même de dons réels, sinon la société ou le public qui s'associent à sa performance ne l'auraient pas reconnu pour tel ? Hariz parle du talent dont le poète du misdar doit être doué pour que ses inventions métaphoriques atteignent le sommet de l'art. « Il est un autre domaine, écrit-il, où les poètes du misdar ont atteint à une sorte de perfection, c'est la représentation des actions. Le passage, par l'image et la comparaison, du monde sensible au monde des idées exige, nul doute, des capacités artistiques exceptionnelles. » Hariz met également en avant une autre réussite des poètes du misdar : « (Ceux-ci) ont tout particulièrement excellé dans les images qui représentent le mouvement qu'ils ont traduit par des moyens propres à transmettre au lecteur les détails les plus infimes de l'expérience relatée par le poète. »

Mohammed Mahdi Bushra
Soudan

LE MISDAR DE LA MER ET LE MAWWEL DU DESERT

Il est clair que par ce titre – et la recherche qu'il induit – j'aborde ce sujet sous l'angle du paradoxe et que je tente en fait d'inverser du tout au tout les concepts. Pour rester dans la logique de ce titre, le misdar que récite le poète qui arpente le désert ou, disons, les contrées inhabitées, sur sa chamelle est devenu un misdar de la mer dans le temps où le mawwel que chante, le plus souvent à bord du navire, le nuham (le barde, le chef interprète), accompagné de son équipe, est devenu un poème du désert. Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de poésie, tant par la forme que par la structure. Quant au contenu, ce genre poétique développe un seul et même thème, celui de la séparation. En mer comme dans le désert, le poète dit la douleur, la torture de la séparation. Le nuham a quitté le bercail où il a laissé famille, enfants, êtres chers, et le poète du misdar s'est lui aussi éloigné des demeures

http://1.bp.blogspot.com

aspirent à l'oubli, s'opposent à l'innovation et sacralisent le passé, aux dépens du présent et de l'avenir. » Les récits contribuent également au renforcement du ciment social et à la propagation du bien et de la vertu. Ce patrimoine a gagné en importance sous la domination coloniale, devenant un refuge dans la mesure où il représentait une forme de propagande implicite dans la lutte contre l'envahisseur et l'hégémonie culturelle qu'il a tenté par tous les moyens de déployer et d'enraciner à travers le pays dans le but de gommer l'identité locale.

Si l'idéologie coloniale a pu receler de dangereuses finalités mythologiques, elle a par la suite fait des contes un objet d'étude pour la science des mythes. Pour comprendre les sociétés ciblées et contrôler leurs croyances et leur culture, il fallait en effet, pour commencer, les étudier sous le couvert de ce qui fut alors appelé « l'humanisme militaire ». Un des militaires de l'époque a formulé ce projet en ces termes : « Pour dominer le peuple algérien il faut, avant toute chose bien maîtriser son patrimoine symbolique, ce qui ne peut se faire que par l'étude concrète de ses légendes. »

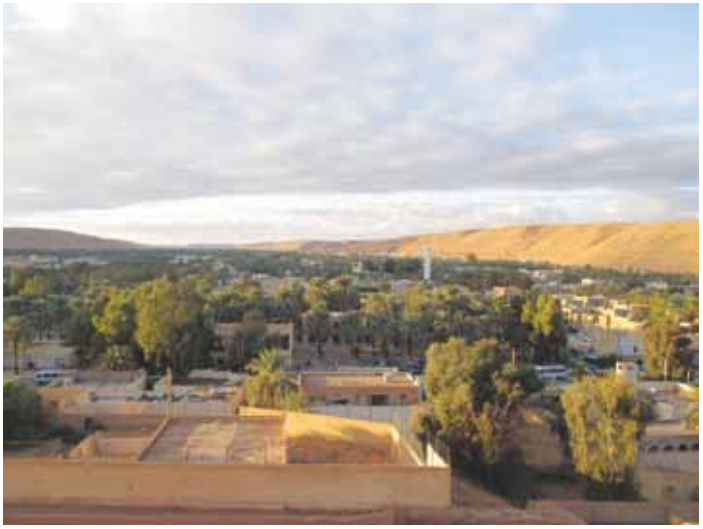
La mythologie a été la base de l'action colonisatrice en même temps qu'un objet d'étude pour les sociétés colonisatrices. Mais ce type d'humanisme s'étant étiolé avant de disparaître avec la disparition du colonialisme et les études s'étant désormais concentrées sur « le moi et la société-mère », les légendes ont continuent à se développer. Un spécialiste des études mythologiques, Roland Barthes, reconnaît que son intérêt pour l'étude des mythes et légendes s'explique par le fait que « chaque chose dans notre vie quotidienne se ramène à la représentation que se fait la bourgeoisie du rapport de l'homme au monde. » Toute chose est « susceptible de devenir mythe » et chaque époque est capable de créer ses propres mythes qui viennent s'ajouter au patrimoine que l'on hérite.

Talha Bachir
Algérie

LE RÔLE DE L'HERITAGE POPULAIRE DANS LA MISE EN VALEUR

DES SPECIFICITES SOCIALES ET CULTURELLES

L'EXEMPLE DE LA VILLE DE LAGHOUAT



Le milieu naturel a largement contribué, dans nos sociétés et plus précisément dans les régions sahariennes, à l'essor de l'imagination et à l'enracinement des croyances qui étaient partie d'une culture populaire à laquelle la région doit sa réputation. Cette culture, qui constitue quasiment une spécificité des sociétés maghrébines, se caractérise par la prévalence de l'oralité sur le patrimoine écrit. Expression de la réalité socioéconomique de la société, elle témoigne, par ailleurs, du lien organique qui existe entre bédouinité et urbanité : « le passage de la suprématie de l'oralité à la suprématie de la communication écrite est inséparable du passage de la structure tribale à la structure étatique et de la société sahraouie à la société citadine. »

La transmission des contes chez les bédouins nomades autant que l'imaginaire à partir duquel s'organise le tissu narratif des récits et se développent les personnages mythiques sont en grande partie redevables au Sahara. C'est en effet ce contexte qui donne à ces contes leur particularité, tout en constituant le fond sur lequel s'opère, de génération en génération, la transmission de ces récits, un processus qui revêt une importance extrême, qu'il se fasse à l'intérieur de la famille ou de la tribu ou qu'il finisse par s'étendre à la ville – car l'héritage narratif est désormais inséparable des soirées familiales et des cercles de meddahînes (chœur des récitants qui chantent la gloire du Prophète) où l'on vient découvrir les récits inédits.

Une partie considérable de notre culture s'est incarnée dans le patrimoine populaire qui s'est constitué au fil des ans et au gré des événements et s'est adapté aux nouvelles circonstances en créant des symboles qui lui sont propres et en ouvrant de nouveaux champs interprétatifs qui ont rempli les fonctions qui leur étaient assignées, à chaque étape de l'histoire, outre qu'ils répondaient, au plan psychologique, aux désirs et aspirations des hommes. « Ces symboles et ces pierres d'attente reflètent, d'un autre côté, les valeurs éthiques de la majorité qui était essentiellement composée de la petite paysannerie et des déshérités, tous êtres qui

http://en.wikipedia.org

Edward Sapir

La biographie est, dans sa plus simple définition, l'histoire d'une vie qui raconte la mémoire d'un individu ou d'un groupe social donnés avec leurs spécificités culturelles. Cette histoire est rapportée sur le mode du récit, en conformité avec ce que le narrateur a vécu. Celui-ci a toute liberté de structurer et d'expliciter les événements qu'il a vécus. La mémoire des faits peut être transmise par le narrateur lui-même : nous parlerons alors d'autobiographie, comme elle peut être reconstituée par le chercheur à travers une fidèle restitution des étapes d'une vie afin de conduire le lecteur au cœur d'un vécu : nous avons alors affaire à une biographie. Conformément à cette définition, la spécificité épistémologique de la méthode biographique réside dans le fait que la biographie décrit les manifestations humaines comme autant d'événements représentées culturellement et temporellement sous la forme d'une édification de l'identité humaine selon l'ordre des parcours sociaux et sur fond de mutations culturelles. L'autre particularité de cette méthode c'est qu'elle considère la biographie comme un récit riche de significations que l'on ne peut comprendre qu'à travers un effort spécifique qui prend en compte simultanément la nature humaine du chercheur et le sens naturel de ces manifestations.

La notion de biographie exige, comme toute autre notion relevant des sciences sociales, d'être discutée, sur le plan intellectuel, et soumise à de multiples études expérimentales de nature à montrer de quelle façon l'analyse de la finalité et de l'utilisation de cette méthodologie pourrait s'appliquer à diverses expériences. On ne comprend la portée d'une telle réflexion que si l'on comprend le rôle que joue cette méthodologie dans le domaine de la recherche, rôle qui doit aider le chercheur à expliciter scientifiquement sa démarche intellectuelle.

Maha Kayal
Liban

LA BIOGRAPHIE

Méthodologie et techniques de la recherche

L'étude porte sur la méthodologie de la biographie qui est considérée comme une approches parmi les plus importantes dans les différents domaines des sciences sociales et humaines. Il s'agit, pour être plus exact, d'un excursus cognitif ou d'une approche visant à mettre en évidence la dynamique intellectuelle qui a animé ceux qui ont introduit cette méthodologie dans les champs de la sociologie et de l'anthropologie, mais aussi à révéler la richesse de ces strates de savoirs dont le cumul a conféré, depuis plus d'un siècle, son dynamisme à ce type d'approche. Les chercheurs continuent encore à découvrir, jour après jour, la biographie et la profondeur des indications et significations cognitives qu'elle révèle, dans tous les domaines de la science.

Il faut cependant reconnaître que la bibliothèque arabe reste encore démunie en ce qui concerne les débats épistémologiques autour de l'importance du recours à la méthode biographique. Est-il, du reste, besoin de souligner que l'interaction scientifique entre les différents domaines des sciences sociales et humaines en est encore chez nos chercheurs à ses premiers balbutiements ?

Il importe de noter que certaines sciences sociales qui se fondent essentiellement sur la recherche qualitative, comme c'est le cas pour l'anthropologie et la socio-psychologie, sont encore considérées dans nos institutions comme des sous-disciplines de la sociologie classique. C'est ce qui explique notre retard épistémologique quant à l'utilisation de cette importante méthode, un retard que nous nous devons de combler, d'autant plus que nous appartenons à des sociétés confrontées à des mutations rapides que nous avons grandement besoin d'identifier sur les plans intellectuel et historique car ce sont elles qui peuvent nous révéler le type d'hybridité par laquelle nous qualifions la réalité des mutations que nous vivons aujourd'hui.

Editorial

DANS UN DOMAINE EXIGEANT ENCORE PLUS

L'Organisation Mondiale de l'Art Populaire (IOV) a réussi, grâce aux efforts méthodiques qu'elle a poursuivis sans relâche durant trente ans, à se doter de représentations dans cent soixante et un pays où ses membres ont créé des sections nationales actives œuvrant au service des arts populaires locaux en symbiose avec l'action menée dans ce domaine, à l'échelon mondial. L'IOV est ainsi devenue, hors des cadres officiels, le grand chapiteau qui abrite la culture populaire de l'ensemble de la planète.

Au cours des premières décennies de la vie de l'Organisation, les efforts se sont, pour l'essentiel, tournés, sous l'égide de son fondateur le Professeur Alexandre Vigel, vers les manifestations et exhibitions organisées par les Etats, au long de l'année, surtout sous la forme de festivals de danse populaire, avec la participation des troupes nationales des pays membres ou de troupes privées représentant telle ou telle communauté ou ethnie, telle grande ville, voire tel petit village dont l'art témoigne d'une réelle originalité. L'OIV se chargeait pour lors de coordonner l'action de ces troupes, d'organiser leur participation et de faire connaître ces différentes manifestations en publiant, d'abord, en version papier, puis, au cours de la dernière période, sur son site web, un calendrier des activités programmées pour l'année, dans les différentes régions du monde.

Pour prendre un exemple, la section du Royaume du Bahreïn a créé, grâce à la coopération constructive qu'elle a établie avec le Ministère de l'Information, dirigé à l'époque par l'ancien Ministre M. Jihad Bou Kamal et par M. Hamad Ali Al Manai qui était alors son Vice-ministre – deux hommes qui sont restés dans toutes les mémoires –, Le Festival international du Bahreïn pour les Arts populaires, dont les deux sessions se sont déroulées en 2008 et 2009. Mais l'action scientifique spécialisée de l'OIV n'a pas connu tout l'essor souhaité, et ne s'est guère traduite par des réalisations se hissant au niveau des manifestations publiques, de sorte que puisse s'instaurer, au plan qualitatif, un équilibre propre à répondre aux aspirations de ceux, fort nombreux, qui appelaient à développer la recherche académique et à enrichir la sphère internationale avec des études et enquêtes approfondies dans ce domaine de pointe.

La création du Comité scientifique de l'Organisation, au début des années quatre-vingt-dix du siècle dernier, sous la présidence du Professeur grec Nicholas Sariss, constitua à cet égard une date importante dans la vie de l'IOV qui, en réunissant dans le cadre de ce Comité les grands spécialistes mondiaux des sciences du folklore, a acquis une stature académique. Le Royaume du Bahreïn s'honore d'avoir accueilli, au début du mois d'avril 2008, à l'occasion du lancement du premier numéro de notre revue La Culture populaire, le Professeur Sariss, qui a prononcé, au nom du Comité scientifique de l'IOV, le discours d'ouverture de cette cérémonie. Le Comité scientifique de notre revue s'est également honoré de compter parmi ses membres M. Sariss, en tant qu'universitaire grec. La disparition de cet éminent spécialiste fut, pour nous tout autant que pour l'organisation internationale, une grande perte.

A succédé au Professeur Sariss, Madame le Professeur Mila Santova, qui est bulgare. Mme Santova a ouvert au Comité scientifique de nouveaux horizons en œuvrant à faire connaître au monde les compétences et potentialités scientifiques, dans les domaines de la conception des études, des recherches, des mémoires scientifiques, des ateliers professionnels, de la synthèse des travaux des différents forums et colloques, et cela au moyen de la publication des analyses les plus récentes consacrées à la culture populaire confrontée aux défis de l'époque. C'est dans ce cadre que la décision a été prise d'éditer en langue anglaise une revue scientifique de l'Organisation, appelée IOV Journal of Intangible Heritage. Cette publication, qui est venue s'ajouter aux revues internationales spécialisées, portera la signature des spécialistes les plus éminents parmi les membres de l'Organisation.

A la recherche d'un point focal entre Orient et Occident pour imprimer cette revue et en assurer la distribution à travers le monde, l'IOV porté son choix sur Manama, capitale du Bahreïn, où le périodique sera publié, sous l'égide du Bureau régional de l'IOV pour le Moyen-Orient et l'Afrique du Nord, qui a son siège au Royaume du Bahreïn. C'est pour nous un grand bonheur que de voir le Bahreïn jouer un rôle aussi axial dans le lancement d'un projet scientifique et éditorial aussi essentiel. Grâce à la liberté d'expression qui règne dans ce pays et des moyens artistiques, techniques et logistiques dont il s'est doté, le Royaume est, assurément, en mesure d'accomplir de la meilleure façon cette mission et de diffuser Le Message du patrimoine populaire adressé par le Bahreïn au monde.

Dans l'attente de la parution de cette publication scientifique spécialisée, nous saluons cette initiative scientifique et adressons à cette nouvelle consœur et à son Comité de rédaction nos meilleurs vœux de succès, dans un domaine où elle répond à un réel besoin.

Ali Abdulla Khalifa
Editor In Chief

Index Printemps 2015

19
DANS UN DOMAINE EXIGEANT ENCORE PLUS

20
LA BIOGRAPHIE
Méthodologie et techniques de la recherche

22
LE RÔLE DE L'HERITAGE POPULAIRE DANS LA MISE EN VALEUR
DES SPECIFICITES SOCIALES ET CULTURELLES
L'EXEMPLE DE LA VILLE DE LAGHOUAT

24
LE MISDAR DE LA MER ET LE MAWWEL DU DESERT

26
L'HABIT DE LA FEMME ARABE ENTRE TRADITIONS SOCIALES ET INTERCULTURALITE

28
LA TABLE DES PAUVRES AU PAYS DES HEMAMAS,AU COURS DE LA PREMIERE MOITIE DU XXe SIECLE Dialectique de la fertilité et de la sécheresse : une approche anthropologique

30
LES DANSES LASCIVES : LEUR ORIGNE ET LEUR HISTOIRE

32
LE TISSAGE TRADITIONNEL MAROCAIN :Une mémoire culturelle au féminin

34
L'ARCHITECTURE MEDIEVALE TRADITIONNELLE AU SUD-EST DE LA TUNISIE :les mosquées troglodytiques du Djebel Dahar et leur rôle dans la fixation des populations dans une région limitrophe du désert

36
L'ARTISANAT TRADITIONNEL ET LES AUTRES METIERS DANS LA VILLE DE TAZA (MAROC) AU TEMPS DE LA COLONISATION FRANçaise : continuite et mutations

Comité scientifique

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahreïn
Ahmed Ali Morsi	Égypte
Arwa Abdo Othman	Yémen
Parul Shah	Inde
George Frendsen	USA
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
Mohamed Ghalim	Maroc
Namer Sarhan	Palestine
Saleh Hamdan Al Harbi	Koweït
Wahid Al Saafi	Tunisie

Comité des Conseillers

Ahmed Khaskhousi	Tunisie
Ahmed Abdelrahim Naser	Soudan
Barwin Nouri Aref	Irak
Jassem Mohammed Harban	Bahreïn
Hasan alshami	USA
Hasan Salman Kamal	Bahreïn
Radhi El Sammak	Bahreïn
Abdulhameed Al Muhadin	Bahreïn
Abdulla Hasan Omran	Bahreïn
ali Ebrahim aldhow	Soudan
Lisa Urkevich	USA
Mubarak Amur Al Ammari	Bahreïn
Mohammed Ahmed Jamal	Bahreïn
Mostafa Jad	Égypte
Mansor Mohd. Sarhan	Bahreïn
Mahdi Abdullah	Bahreïn

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle

The Front Cover

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	BD 10
- Official Institutions	BD 40
EU Countries:	Euro 60
USA	$98
Canada & Australia	$179
Asia Southeast	$150
World Unfading	$150

Make cheques or money orders Payable to:

Culture Populaire
Standard Chartered Bank - Bahrain

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de ٤٠٠٠ à ١٠٠٠ mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A٤ qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.
- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkculturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:
www.folkculturebh.org

Ali Abdulla Khalifa
PDG / Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Président du comité scientifique / Directeur de rédaction

Nour El-Houda Badiss
Directrice de la recherche

Firas AL-Shaer
Rédacteur de la section anglaise

Bachir Garbouj
Rédacteur de la section française

Mahmoud El-hossiny
Directeur de Réalisation

Hanaa Al-Abbasi
Secrétariat de rédaction / Relations internationales

Abdulla Y.Al-Muharraqi
Le directeur Administratif

Nawaf Ahmed AL-Naar
Admnistration de diffusion

Hisham Ghareeb
Abonnements

Sayed Faisal Al-Sebea
Directeur Des Technologies De l'infomation

Hassan Isa Aldoy
Yaqub Yosuf Bukhammass
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
Imprimeur

Traditional trades and crafts in the Moroccan city of Taza during the French occupation:

The unchanging and the changed

Craftsmen and artisans generated trade and attracted inhabitants to urban regions in Morocco and throughout the Islamic and Arab world. Craftsmen and artisans made up a significant proportion of the population in Moroccan cities, and they made important contributions, second only to agriculture, to the country's economy by generating trade and taxes.

However, in Taza, this sector underwent changes when the city became a French protectorate. Immediately after the city was occupied in 1914, many European immigrants flooded to Taza, among them affluent traders who brought capital that they used to establish various industries. These industries benefited from the support of the French administration, which sought to reduce the expense of imported goods and build a solid foundation to serve its interests. As a result, the economy of the city changed, but it affected traditional crafts and trades negatively. So, what was the fate of local crafts and trades after the occupation of the city?

European trade brought products that negatively impacted traditional trades and crafts. While it is true that some crafts adapted during the early years of the city's occupation, and these artisans maintained their status, these crafts benefited from their location within the old city at a time when the new city was still growing. Statistics from 1926 confirm that some traditional crafts survived the shift; there were 116 weavers, (which shows that the textile industry was thriving), 7 saddle cloth makers, 3 tanneries and 37 blacksmiths.

However, a number of crafts disappeared, while many other crafts were negatively affected because they could not adapt to the new circumstances. The most heavily impacted crafts were tanning and soap-making. In 1936, Moussard noted, "The professions of tanning and soap-making have been lost and there are 26 weavers... and charities are trying to help 26 weavers and manufacturers of decorated leather products." The demise of tanning and the damage to the textile industry can be explained by the dramatic invasion of lower priced imports; soap making was negatively impacted by soap imported from Marseille.

Tracking the status of craft in Taza at the time of the French administration shows major shifts that affected its productivity and its economic role. With the exception of some professional trades such as carpet making, traditional trades experienced a crisis when they were forced to compete in the new economy. Moreover, the social role of crafts declined after many manufacturers and craftsmen went bankrupt, thus making the craft industry only the second largest employer. This strengthened the colonialists' control of the economy, and economic power shifted from the old city to the new city, where Europeans built new and sophisticated industries.

Jalal Zayn Al Abdin
Morocco

Traditional Qusbahs from the Middle Ages in southeastern Tunisia:

The ruins of Jebel Dummar and the Qusbahs' role in drawing people to the Sahara desert

منظر عام لجامع علولة تعلوه المنارة

In southeastern Tunisia, ruins from the Middle Ages prove that there were once towns and a significant population in this area. Terraces ring the hills; these served as fortresses with towers for surveillance. They then evolved into palaces and areas that were equipped to store crops for at least five years.

The architecture of the mountainous area near the desert ranges from simple abodes to castles and palaces or buildings, (known locally as Qusbah), between the castle and the palace. Archaeological excavations in Jebel Dummar uncovered more than one Qusbah in areas such as Alulah and Al Wati near Bani Khaddash. The Qusbahs played an important role in drawing people to areas used to grow olive and fig trees and grains such as barley; people lived in the vicinity of the two Qusbahs. There is also a hill with caves linked by Dawamis (tunnels). The tunnels connecting the caves and the Qusbah made movement easier for the cave dwellers, but they did not serve others' needs, so a castle with a fortified entrance was built at the top of the hill.

To study this type of architecture, we must refer to historical resources. There is little written information about this part of the country, so we must focus on the available archaeological findings, which give us very important information about the emergence of populated areas, and the religion, education, supplies and student lodgings. In the 6th century, there were significant populations in these mountainous areas.

Ali alsabty
Tunisia

for the women of the Ait and Rayin tribes, according to their financial needs. How were women able to weave and knit, given their other responsibilities? How advanced was the knitting? What tools did they use? Were knitting and weaving art forms or means of generating an income for the women of the Ait and Rayin tribes? What techniques did they use? What kind of textiles did they make? Were traditional textiles affected by globalization and modern technology? This paper focuses on such questions.

Traditional textiles are regarded as the most important legacy of the Ait and Rayin tribes and their most important historical record, especially as the textiles were made by women. Textile making played a significant role in the social life of these tribes, and in the daily lives of these women. This role, which has received little attention in academic and social studies, merits greater consideration by the researcher.

Conclusion:

Like other Berber (Amazigh) tribal women in Morocco, the women of the Ait and Rayin tribes weaved to meet their families' immediate financial and social needs. Their husbands would sell their creations; textiles were considered an important part of tribal culture and they commanded social respect. Women weaved woolen blankets and garments because of the cold.

Today's women no longer value or even think about traditional weaving because they lack time and the necessary skills; these skills died out with the traditional women of these tribes, according to Jacques Berque.

The gradual decline of this industry began when modern technology came to the Moroccan desert, and society started to change. Weaving was no longer associated with the desert when cities gained modern means of production. The family was no longer the main source of weaving. As a result, weaving is no longer considered artistic in the tribal system; the focus shifted to production, marketing and profit-making. Natural decorations and dyes were replaced by chemicals, the laboratory replaced the tent, and family workmanship was replaced by factories.

Like Jacques Berque, we wonder whether the modern technology that led to the decline of this traditional craft could return it to its former status, where there were significant decorative styles and geometric shapes inspired by the natural landscape.

Adrees Makbob
Morocco

Traditional Moroccan weaving:

Women's culture

In the social fabric of the Ait and Rayin tribes in Morocco, a woman's status is based on her experience and her social role. At the economic level, she plays an important role by helping her husband with income-generating crafts and trades. She works in the fields, easing the burden on her husband, the main breadwinner. In these tribes, weaving and knitting are among women's most prominent income-generating activities, driven by necessity. Women used to combine textile making with other everyday tasks such as parenting, breeding livestock and preparing meals; they usually weaved or knitted in their free time.

In the past, weaving was considered women's work in the Arab countries, particularly in North Africa, although this work is increasingly being taken over by men. Weaving and knitting were common activities

Seductive dance:

Where it originated and where it is performed

Awalim' (seductive dancers) perform at ceremonies and weddings held by all social classes, whether at a five-star hotel or in a side street. There was great demand for this form of expressive dance from the second half of the nineteenth century until the mid-twentieth century.

In the past, the Awalim's performance was eagerly anticipated at weddings and public and private concerts. Today they only perform at weddings in the most heavily populated areas.

In this type of performance, special bands celebrate wedding processions. The dancers wear candelabra on their heads. In the twentieth century, they began to use electric candles.

Sajat (finger cymbals) are used as percussion instruments, and their sound determines the performers' movements. At weddings, the band and the dancers play tambourines and are sometimes joined by relatives of the bride or groom.

In Egyptian folkdance, each instrument has its own history, stories and origin that reflect customs, traditions and religious beliefs. Some instruments have evolved in terms of how they are played or their form, while others remained unchanged.

The dancers still use candelabra at weddings, which include music, singing and expressive dance. They begin their performance at the entrance to the hotel, and they accompany the bridal party and guests to the hall, where the bride and groom sit on the 'kusha' (stage). The performers use tambourines and/or Sajat.

In the past, Awalim performed for the guests after the bride and groom were seated on the kusha, but now oriental belly dancers perform to live or recorded music.

The wedding music and songs remain unchanged since the beginning of the 19th century, but there have been slight changes in the speed of the rhythm, and new, modern wedding songs have been added.

Mamluk governors were isolated from the Egyptian people, and the women who entertained them studied dancing, singing and the art of seduction in order to secure their positions in the governor's palace. We still call these dancers Awalim, because the word in Arabic suggests that they are knowledgeable

Tameer yahya

Egypt

Abundance and scarcity:

An anthropological approach

Food varies according to people, culture and environment. French anthropologist Lévi-Strauss created a food triangle, classifying food as raw, cooked or rotten. His Culinary Triangle is an important reference.

His Triangle made it possible to understand the phenomenon of food and its position in communities' daily lives. This study offers us the opportunity to familiarise ourselves with the Humama tribe and features of its culture, most of which have disappeared because of the homogenising effects of globalization.

In the first half of the 20th century, there was clear evidence of traditional food in Bur Humama and other rural communities in Tunisia. These communities were isolated from the big cities, where food changed rapidly as a result of economic and cultural pressures and the influences of French colonisation.

Food is associated with material culture. We can differentiate between the poor and the rich by the ingredients they use. In this anthropological comparison, we used Lévi-Strauss's Culinary Triangle, oral sources in the form of interviews with members of the Humama tribe, and written resources and references.

During the first half of the 20th century, especially in times of scarcity, the Humama's cuisine was simple and natural. The cuisine of the poor and the rich differed only in terms of ingredients, and these differences were less obvious in years of abundance.

Food is related to the quality of the available natural resources and to external influences that negatively affect local resources. It is important to emphasise the impact of the economic and social changes in Tunisia, and in the world as a whole, including the change in the manufacture of farm products and their distribution, as well as the impact of imports, which greatly reduced the advantages of local food. These changes made cooking styles more similar; it is now possible to make any kind of food at any time of year. This substantiates Fernand Braudel's concept of material civilisation.

The importance of food lies in its relationship to the social and cultural. We must look at the social aspects of shared meals; when people share 'water and salt' at parties, weddings and funerals, it helps to establish and strengthen friendships and settle disputes. The cultural aspects of this type of eating are highlighted in literature, customs, traditions, rituals and culinary practices, as well as popular proverbs and stories.

Abdul Karim Barahmi
Tunisia

Arab women's attire:

Social traditions and cultural interaction

One cannot study women's attire without investigating the relationship between society and religion. Society comprises customs and traditions that are expressed in multiple ways in everyday behaviour. Religion includes guidelines about various types of attire within the framework of changes related to time and place; women should follow the obligatory Islamic dress code by covering their heads and bodies and showing only their faces and hands. Some women go even further and cover their faces and their entire bodies. This is an unchanging part of Islamic teachings.

At a social level, new fashion trends are often met with widespread rejection before people adjust, and another wave of trends always follows. This paper looks at the veil and women's Islamic dress as a religious mandate, but it also attempts to discuss societal influences, cultural reactions and the impact of the media, technology and modern communication on women›s attire. This paper also attempts to study the relationship between social and religious influences on matters related to women›s clothing.

Women must either commit to religious teachings, follow fashion trends that contradict Sharia teachings, or find a way to reconcile both fashion and their commitment to Sharia.

In Islamic societies, some women abide by Islamic teachings, some ignore these teachings, and others range between being committed to and ignoring the teachings. Some fashion trends attempt to update Islamic attire with changes in veils and colours and dresses that reveal more than is permitted by Sharia; this contradicts the intention behind wearing a veil and Islamic dress.

Atif Atiyyah
Lebanon

Misdar and Mawwal

Poets recite the Misdar as they ride camels through the desert, while the Nahham, (pearl diving singer), and his companions at sea sing the Mawwal. Both are poems in form and composition and, in both cases, the poet expresses the anguish and agony of leaving. The Nahham leaves his home, parents, children and beloved, while the Misdar's poet leaves his home in search of another kind of pearl - his beloved. Both poets speak of leaving the familiar and of their desire to reach their goals.

This paper compares the Misdar, which is performed in the desert of Sudan, (especially in Al Batana), to the song performed by pearl divers in the Gulf region.

It is clear that sea songs belong to the performing arts, while the Misdar is a type of folk poetry. The Misdar poet on camelback describes his yearning and longing for the home of his beloved. The Mawwal describes the poet leaving his homeland for the sea. In fact, most sea songs are sung by sailors at sea, but they may also be performed on land.

"Gulf sailors referred to all types of sea songs as Nahma. Nahma is a kind of supplication that sailors used to express their feelings and to mitigate their suffering..."

"Nahma is mainly related to work at sea, so it has fixed rules and is performed during specific tasks..."

"These songs have several functions; they provide entertainment and help to keep fatigue at bay."

Singers of both the Mawwal and the Misdar need talent to win the approval of the community. For example, Misdar poets must be able to compose poetry with metaphors and similes. "Misdar poets excel at creating poetic images that rely on motion, and they convey the precise details of the experience to both the reader and the listener.

Mohammed Mahdi Bushra
Sudan

Folk traditions and how they reflect social and cultural characteristics:

The example of Laghouat city

Natural conditions in our communities, particularly in the desert, have helped to unleash the imagination and shape the beliefs that are part of folk culture in North African communities. These communities are unique in that oral culture is more prevalent than written culture.

The shift from the oral tendency to documentation is coupled with the shift from tribal structure to the structure of the states, and the shift from the desert to the city. Bedouins narrated both fictional and nonfictional stories that included fairies and other mythological creatures; the desert contributed to the creation of fiction. Folktales were passed down orally within families, tribes and then cities.

A considerable part of our culture is embodied in folk traditions that have emerged over the years. These folk traditions adapted to new events by creating symbols and interpretations, fulfilling their functions in accordance with each time period, and adapting to people's psychological needs.

Folk traditions reflect the moral values of the largest social class, mainly farmers and those who are vulnerable or marginalised and who tend to ignore and resist change, clinging to the past at the expense of the present and the future.

Furthermore, folk traditions promoted cohesiveness among members of the community and helped to encourage virtue and goodness. The importance of these traditions increased with colonialism; people used them as a way to resist the newcomers and the foreign culture, which threatened local identity.

The colonists attempted to exploit mythological motives, resulting in the creation of military anthropology, an attempt to understand communities in order to control their beliefs and culture. A French military official once said that in order to control the Algerian people, we must first control their symbolic heritage, which can only be achieved by studying their myths.

Mythology was of interest to both the coloniser and the colonised, although military anthropology died out with the demise of colonialism. Studies now focus on the self and the home country. Everything still seems to be controlled by myths and symbols hiding behind a particular truth. This led Roland Barthes to study myths, because he believed that everything in our daily lives is subject to the bourgeoisie's perception of the relationship between the human and the world. Everything has the potential to be a myth; every era can create its own myths, which add to heritage.

Talha Bashir
Algeria

Biography: Method and techniques

This paper deals with the biography method, which is considered one of the most important methodologies in the humanities. Biography's cognitive approach aims to monitor the intellectual dynamism in the areas of sociology and anthropology; it also aims to demonstrate the richness of Western scientific legacy, which led to the active dynamism of these writing approaches more than a century ago. Every day, researchers discover the depth and richness of biography's indicators and cognitive implications in all scientific fields.

It is important to recognise that the Arab knowledge base is still lacking important debate on the importance of using biography method, and - among our intellectuals and academic institutions - the exchange between the fields of the social sciences and the humanities is still in the preliminary stages.

It is important to point out that social sciences such as anthropology and social psychology, which are principally based on qualitative research, are still classified as classical sociology in our institutions. This explains our lack of knowledge, although we are experiencing rapid changes. We must become aware of these cognitive and historical changes.

Biography is simply defined as the history of a life based on the memory of an individual or a specific social group with distinct cultural characteristics; this history is recounted in a narrative style. The narrator has the freedom to shape and interpret his experiences. This memory is transmitted, by the narrator himself in case of autobiography or by the researcher in the case of biography, as a realistic account of an experience in order to transport the reader to the subject's world.

According to this definition, the cognitive uniqueness of the biography method lies in its depiction of the human experience within a specific culture, time, and place.

Like other cognitive approaches in the social sciences, the biography method is subject to intellectual debate and experimental studies. The researcher must help to interpret the debate and the narration.

Maha Kayyal
Lebanon

Editorial

A dire need

In over 30 years of hard work, the International Organization of Folk Art (IOV) has managed to establish a presence in 161 countries. Members run local branches that coordinate with global efforts, making IOV an organisation that protects folk art and folk culture around the world.
Under the leadership of the late founder Alexander Veigl, IOV initially focused on performances. National troupes from the various member countries took part in folk dance festivals alongside private troupes that represented specific groups, ethnicities, villages or cities. IOV coordinated these troupes and promoted the festivals in their annual printed programme. In recent years, the organisation has also promoted folk activities on its website. A branch of IOV founded the Bahrain International Festival for Folk Arts in cooperation with former Minister of Information Jihad Bukamal and former Under Secretary of Information Hamad Ali Al Mannai; the festival was held in 2008 and 2009.
There was a need to balance the performances and the academic research and advanced studies programmes. IOV's scientific committee was established in the early 1990s under the chairmanship of Professor Neoklis Sarris from Greece. The committee attracted the world's most prominent folklore academics.
Bahrain was honoured when Professor Sarris delivered the opening speech at the launch of the Folk Culture Journal in April 2008. His death a few years ago was a great loss for both us and IOV.
Bulgarian Professor Mila Santova became the head of the scientific committee, and her goal is to show the world what IOV has to offer in terms of studies, scientific research, professional workshops and forums. She supervises the publication of papers and research papers on folk culture, and she approved the decision to publish the organisation's journal in English. The IOV Journal for Intangible Heritage will be written and edited by member scientists.
As the Kingdom of Bahrain is strategically located between the East and West, IOV decided that the journal would be printed in Bahrain under the supervision of the Bahrain Regional Office for the Middle East and North Africa.
It is a great honour that Bahrain has been chosen for this academic project. The Kingdom's freedom of expression and artistic, technical, and logistical benefits make it a good place from which to spread the message about folk heritage to the whole world.
As we await the first issue of this prestigious specialist journal, we congratulate IOV's scientific committee and wish the journal and its staff all the best, because there is a dire need for it.

Ali Abdulla Khalifa
Editor In Chief

Index Spring 2015

05
A dire need.

06
Biography: Method and techniques

10

Abundance and scarcity:
An anthropological approach

11
Seductive dance:
Where it originated and where it is performed

07
Folk traditions and how they reflect social and cultural characteristics:
The example of Laghouat city

08
Misdar and Mawwal

09
Arab women's attire:
Social traditions and cultural interaction

12
Traditional Moroccan weaving:
Women's culture

14
Traditional Qusbahs from the Middle Ages in southeastern Tunisia:
The ruins of Jebel Dummar and the Qusbahs' role in drawing people to the Sahara desert

15
Traditional trades and crafts in the Moroccan city of Taza during the French occupation:
The unchanging and the changed

Scientific Committee

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahrain
Ahmed Ali Morsi	Egypt
Arwa Abdo Othman	Yemen
Parul Shah	India
Ali Bezzi	Lebanon
George Frendsen	USA
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
Mohamed Ghalim	Morocco
Namer Sarhan	Palestine
Saleh Hamdan Al Harbi	Kuwait
Wahid Al Saafi	Tunisia

Editorial Advisors

Ahmed Khaskhousi	Tunisia
Ahmed Abdelrahim Naser	Sudan
Barwin Nouri Aref	Iraq
Jassem Mohammed Harban	Bahrain
Hasan alshami	USA
Hasan Salman Kamal	Bahrain
Radhi El Sammak	Bahrain
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

Folk Culture

A quarterly specialized journal

The Front Cover

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	BD 10
- Official Institutions	BD 40
EU Countries:	Euro 60
USA	$98
Canada & Australia	$179
Asia Southeast	$150
World Unfading	$150

Make cheques or money orders Payable to:

Folk Culture
Standard Chartered Bank - Bahrain

Publishing Terms and Conditions:

Folk Culture journal welcomes scholarly and academic contributions from around the world and publishes scholarly studies and articles related to folk culture in the fields of folklore, sociology, anthropology, psychology, semantics, semiotics, linguistics, stylistics, and music; all of which are subject to the following terms and conditions:

The papers and articles published in Folk Culture express the writer's views and not necessarily the views of the Journal.

- Folk Culture welcomes all comments or corrections concerning the published content; such comments will be published based on the date they are received, the space available, and the design and editing of the Journal.
- All written material must be typed and between 4,000 - 6,000 words. The paper, study or article must be submitted with a brief academic biography and an abstract of two A4 pages that will be translated into English and French.
- The Journal gives preference to papers and studies that include images, illustrations and charts relevant to the content.
- The Journal apologizes for not accepting handwritten papers and studies.
- The material to be published is organized on the basis of technical considerations and not according to the writer's rank or academic qualifications.
- The Journal does not publish previously published material or material that is being considered for publication elsewhere. If any such material is published by mistake, Folk Culture will not accept papers or articles by the same writer in the future.
- Whether they are published or not, the original papers, articles and studies will not be returned to the writer.
- The Journal will acknowledge receipt of the material, and will inform the writer whether the committee has decided to publish the material.
- The Journal provides cash compensation to writers according to Folk Culture's payment scale. Additional compensation is given for papers submitted with images and illustrations.
- Writers must provide Folk Culture with their bank account details, mobile telephone numbers and e-mail addresses.
- All papers, studies and articles should be sent to: editor@folkculturebh.org or to P.O. Box 5050, Manama, Kingdom of Bahrain.

A quarterly
Specialized Journal

Ali Abdulla Khalifa
Director General / Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Head Of Scientific Committee
Editorial Manager

Nour El-Houda Badiss
Director of Field Researchs

Firas AL-Shaer
Editor of English Section

Bachir Garbouj
Editor of French Section

Mahmoud El-Hossiny
Art Director

Hanaa Al-Abbasi
Editorial Secretary /
International Relations

Abdulla Y.Al-Muharraqi
Managing Director

Nawaf Ahmed AL-Naar
Distribution

Hisham Ghareeb
Subscription

Sayed Faisal Al-Sebea
I.T. Specialist

Hassan Isa Aldoy
Yaqub Yosuf Bukhammass
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing
House.w.l.l.
Imprimeur

The Message Of Folklore
from Bahrain To The World

With Cooperation Of

International Organization
Of Folk Art (OV)

Folk Culture Archive
For Studies, Research
And Publishing

Tel: +973 17400088
Fax: +973 17400094

Distribution:

Tel: +973 35128215
Fax: +973 17406680

Subscription:

Tel: +973 33769880

International Relation:

Tel: +97339946680
Email: edito@folkculrurebh.org
P.O. BoX: 5050 Manama -
Kingdom of Bahrain

Registration No.:

MFCR 781
ISSSN 1985-8299

ISUU Spring 2015

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 8 - Issue No. 29 - Spring 2015

www.folkculturebh.org