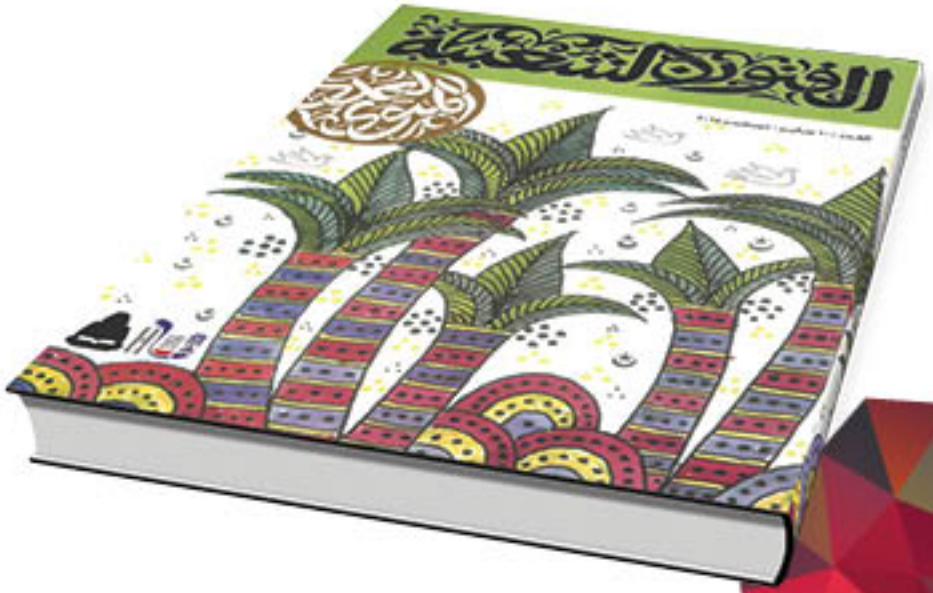
الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة
العدد 33 - السنة التاسعة - ربيع 2016



نحتفي بصدور العدد 100 من

مجلة «الفنون الشعبية» المصرية

مع التمنيات بعمر مديد.

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

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع

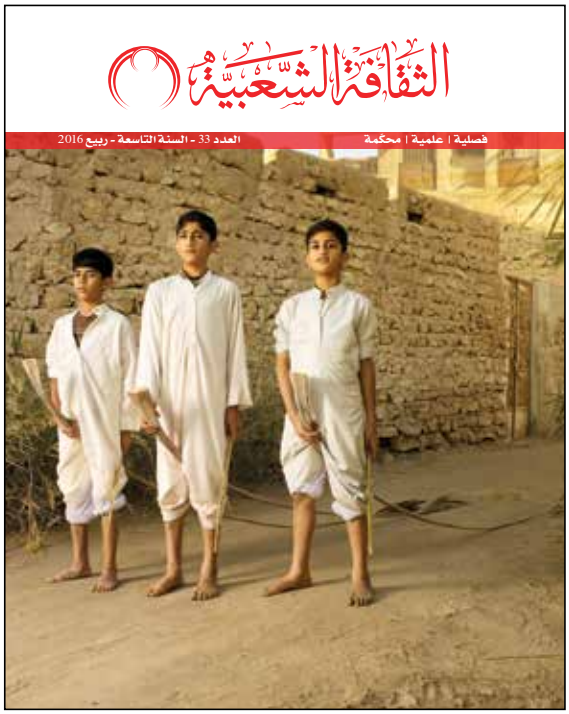
المنظمة الدولية
للفن الشعبي (IOV)

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 33 - ربيع 2016



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 الاوائل لتوزيع الصحف والمطبوعات - سوريا: مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - السودان: دار عزة للنشر والتوزيع - ليبيا: شركة ليبيا المستقبل للخدمات الإعلامية - موريتانيا:وكالة المستقبل للإتصال والإعلام - 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

عبدالقادر عقيل
- نائب المدير العام للشؤون الفنية والإدارية

نور الهدى باديس
- إدارة البحوث الميدانية

أعضاء هيئة التحرير:

عبد الرحمن سعود مسامح
حسين محمد حسين
محمد حميد السلمان

فراس عثمان الشاعر
- تحرير القسم الإنجليزي

البشير قربوج
- تحرير القسم الفرنسي

ترجمة الملخصات على الموقع الإلكتروني:
www.folkculturebh.org

نعمان الموسوي
- الترجمة الروسية

عمر بوحاشي
- الترجمة الإسبانية

فريدة ونج فو
- الترجمة الصينية

سيد أحمد رضا
- سكرتاريا التحرير
- إدارة العلاقات الدولية

عمرو محمود الكريدي
- الإخراج الفني والتنفيذ

سيد فيصل السبع
- إدارة تقنية المعلومات

حسن عيسى الدوي
- دعم النشر الإلكتروني

شروط وأحكام النشر

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

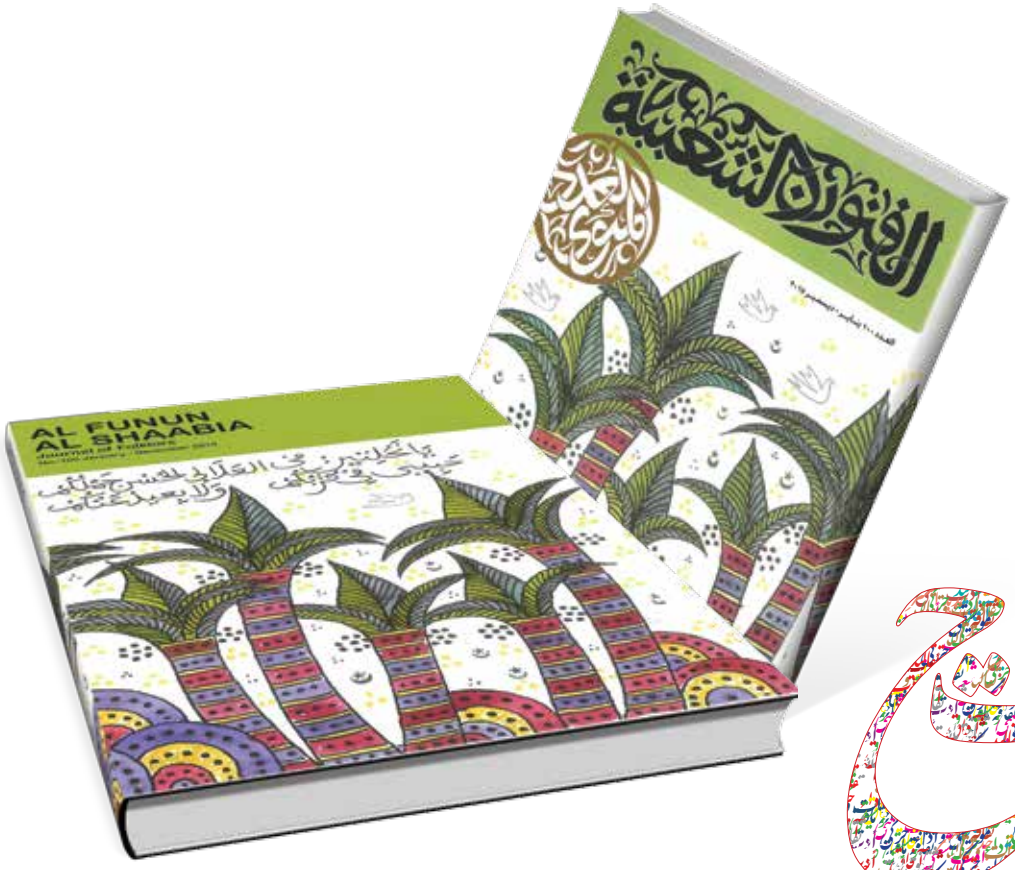
- المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترحب (الثقافة الشعبية) بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد وتنشرها حسب ورودها وظروف الطباعة والتنسيق الفني.
- ترسل المواد إلى (الثقافة الشعبية) على عنوانها البريدي أو الإلكتروني، مطبوعة الكترونيا في حدود 4000 – 6000 كلمة وعلى كل كاتب أن يبعث رفق مادته المرسلة بملخص لها من صفحتين A4 لتتم ترجمته إلى الإنجليزية 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.
- البريد الالكتروني : editor@folkculturebh.org
- الرجاء المراسلة على البريد الالكتروني المشار إليه عاليه.

أسعار المجلة في مختلف الدول:

البحرين: 1 دينار – الكويت: 1 دينار – تونس: 3 دينار – سلطنة عمان: 1 ريال
السودان: 2 ريال – قطر: 10 ريال – اليمن: 100 ريال – مصر: 5 جنيه
لبنان: 4000 ل.ل – المملكة العربية السعودية: 10 ريال – الإمارات العربية المتحدة: 10 درهم
الأردن: 2 دينار – العراق: 3000 دينار – فلسطين: 2 دينار – ليبيا: 5 دينار
المغرب: 30 درهما – سوريا: 100 ل.س – بريطانيا: 4 جنيه – كندا: 6 دولار
أستراليا: 6 دولار – دول الاتحاد الأوروبي: 4 يورو – الولايات المتحدة الأمريكية: 6 دولار

حساب بنكي رقم: IBAN: NBOB BH8300000099619989 – بنك البحرين الوطني – البحرين.

الطباعة: دار أخبار الخليج للطباعة والنشر



تحية إلى المدرسة المصرية للفنون الشعبية

أ. علي عبدالله خليفة

رئيس التحرير

في المؤتمر الأول للموسيقى الذي عقد عام 1932 بمعهد الموسيقى العربية في القاهرة، وشاركت به وفود من أغلب البلدان العربية إلى جانب علماء وخبراء ومؤرخين من البلاد الأوربية، ربما في هذا المؤتمر التاريخي كان غرس البذرة الأولى للاهتمام العربي بالتراث الشعبي، إذ كان هدف المؤتمر هو الحفاظ على التراث الموسيقي والغنائي خصوصا بعد وفاة أعلامه الكبار كالمنيلاوي وصالح عبدالحي وسيد درويش، عزز تلك البذرة في مهدها ما أثاره توفيق الحكيم وقتها من ضرورة الحفاظ على التراث العربي المحكي، ومن هنا تفاعلت أفكار وتداخلت حوارات وأعمال لتنتج مجموعة نادرة من المؤلفات التنويرية لعدد من الرواد اللذين جاهدوا في التعريف بالفنون الشعبية وبطرق جمعها وتدوينها، واعتركوا الحياة في الميدان ليقدموا من خلال الإذاعة المصرية نماذج رائعة من تلك الفنون الشعبية المحكي منها والمغنى وصولا لوضع معجم ثمين

للفولكلور وتأسيس معهد للفنون الشعبية يدرّس علم الفولكلور يؤمه الطلبة العرب، ويصدّر خبراء مصريين في هذا الميدان إلى العالم. وتسكن الذاكرة أسماء الراحلين أحمد رشدي صالح والأب الروحي عبد الحميد يونس وزكريا الحجاوي وصفوت كمال وأسعد نديم.

ولا يمكن نسيان الدور الذي قامت به المجلات الثقافية العديدة التي أصدرتها وزارة الثقافة والإرشاد القومي في ستينيات القرن الماضي وأوصلتها إلى كل البلاد العربية، فلقد كنت شخصيا أحد تلامذة ذلك المد الثقافي المتنوع الذي شمل مختلف مناحي المعرفة. لقد كانت مجلة (الفنون الشعبية) واحدة من المطبوعات الشهرية والدورية التي تصدر بانتظام إلى جانب مطبوعات أخرى منها «تراث الإنسانية». وقد صدر عدد «الفنون الشعبية» الأول في يناير من العام 1965 لتستمر في الصدور بانتظام لسبع سنوات برئاسة الأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس وتتوقف في العام 1971 لتعاود الصدور في العام 1987 برئاسة الأستاذ الدكتور أحمد علي مرسي ليتواصل مد تنويرها طيلة السنوات ليصل إلى العدد المائة الذي احتفلت به مصر الشهر الماضي. ويحسب لهذه المطبوعة تحقيق المعادلة الصعبة في الجمع بين البحث العلمي الدقيق الصارم وبين فنون الصحافة الثقافية الراقية الموجهة لجذب عموم القراء.

من تابع أعداد هذه المجلة وقرأ بعناية ما نشر على صفحاتها من أبحاث ودراسات علمية معمقة واستطلاعات مصورة ورسوم، واطلع على سِيَر وأعمال الرواد اللذين تعاونوا على استمرارها بذات الزخم العلمي التخصصي إلى جانب ما أنتجته حركة نشر الكتاب في مجالات الفنون الشعبية ودراسات علم الفولكلور والعلوم الإنسانية المتصلة به لا بد وأن يدرك قيمة ما أسدته المدرسة المصرية من خدمة جليلة إلى الثقافة الشعبية العربية، وما نبهت إليه من أهمية للعناية بجمع وتدوين وتوثيق كل ما له علاقة بالمأثورات الشعبية.

ومع تفاعل هذا التوجه في المجتمع المصري تأسست فرقة رضا للفنون الشعبية التي استلهمت الإبداعات الشعبية في لوحات فنية سافرت بها للمشاركة بمهرجانات الفنون العالمية، وتم تأسيس الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية. وهما خطوتان تعمقان الدلالة على نمو وتجذر هذه المدرسة وامتدادات تأثيرها.

إن الخبرة المصرية المتراكمة في هذا الميدان، بأسماء أعلامها الشهيرة قد ساهمت ميدانيا في تعضيد التوجهات العربية لتأسيس مراكز وهيئات وإدارات للعناية بالتراث الشعبي، وقد كان لي شخصيا شرف معاصرة الدور الذي قامت به الخبرة المصرية في معاونتي على تأسيس مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية 81 – 1986 ولمست عن قرب الجهود المخلصة التي بذلت من أجل أن تكون لهذا الجانب من الثقافة العربية مكانته اللائقة، فقد كانت المؤتمرات الدولية الكبرى التي نظمها ذلك المركز – وقتها – بهدف التخطيط لجمع وتدوين وتوثيق مواد التراث الشعبي تسيّر برؤية خليجية مصرية مشتركة، ولا يمكن أن تنسى الأفكار والرؤى التي قدمها أساتذتنا الدكاترة عبد الحميد يونس، أحمد علي مرسي، محمد الجوهري، صفوت كمال، حسن الشامي، نبيلة إبراهيم وعبد الحميد حواس وغيرهم كثر ممن مدوا يدا كريمة للدعم والمساندة بالرأي والمشورة، وحتى عند التأسيس لإصدار هذه المجلة كانت جهود الأستاذ الدكتور مصطفى جاد داعمة ومؤازرة مع نخبة مصرية في الهيئة العلمية.

فتحية من القلب لمدرستنا المصرية، ومبروك لإصدار العدد المئة من «الفنون الشعبية»، وإنها لرفقة عمر .. ندعو الله بأن تتجذر أكثر وأن تمتد لأجيال عديدة قادمة.

الفهرس

مفتتح

04 تحية إلى المدرسة المصرية للفنون الشعبية
علي عبدالله خليفة

تصدير

08 راهن التحولات الثقافية في الخليج العربي: مشروع أجندة دراسية
عبدالله عبدالرحمن يتيم

آفاق

16 إشكالية الثقافة العالمة والثقافة العضوية للشعب:
نحو مشروع لتدريس الثقافة الشعبية بالمغرب
محمد معروف

أدب شعبي

28 الفضاء العجيب: بنية الفضاء في سيرة الملك سيف بن ذي يزن
صفاء ذياب

40 رمزية المرأة في الثقافة الشعبية الجزائرية
قراءة وتحليل أنثروبولوجي
مختار رحاب

60 الأساطير والحكايات الشعبية المرتبطة بالمخلوقات البحرية في البحرين
حسين محمد حسين

70 قراءة في سيرة الشاعر الشعبي سيدي الاخضر بن خلوف
جلول دواجي عبد القادر

عادات وتقاليد

86 سردية الطقوس في سيرة بني هلال
محمد حسن عبدالحافظ

96 الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب
أوسـرار مصـطفى

موسيقى وأداء حركي

110 مدخل لفهم فنَّيْ «الصَّوْت» و«الصُّوتْ»:مدلول المصطلحين وخصوصيات الممارسة الموسيقية بين الخليج العربي وتونس
علياء العربي

126 مغنّي الرَّبابة في الجزيرة الفراتية
عبد محمد بركو

ثقافة مادية

136 السبحة ..أو المسبحة «أيقونة الذكر والتذكر»
إيمان مهران

148 من تاريخ الحُلِيِّ في الإسلام
حنان قرقوتي

168 إنتاج الخزف التقليدي في جبال النوبة السودانية الملاح والمميزات
ليلى مختار أحمد آدم

176 الرموز ودلالاتها في النسيج التقليدي بالجنوب التونسي
محمد الجزيراوي

جديد النشر

184 معجم الألفاظ والتعابير الشعبية
عبدالرحمن سعود مسامح

192 دراسات عربية متنوعة «حول الرعي والثقافة الشفهية وغير المادية والقهوة وحكايات الحوريات»
أحلام أبو زيد

أصداء

208 30 ألف زائر في سوق البسطة خلال الأسبوع السادس
المصدر: المحافظة الجنوبية، البحرين

210 مناسبة الصورة للمقال في دراسات المأثور الشعبي
فرج قدري الفخراني

راهن التحولات الثقافية في الخليج العربي: مشروع أجندة دراسية

عبدالله عبدالرحمن يتيم

أنثروبولوجي وأكاديمي

من البحرين

ليس بدعاً أن تُعيد العلوم الاجتماعية والإنسانية النظر في موضوعاتها ومنهاجها ونظرياتها بين حين وآخر، وعليه فإن تلك الحقول الفرعية منها والمعنية بدراسة الثقافة عموماً، والتراث الشعبي والثقافة الشعبية خصوصاً، مثل علوم الأنثروبولوجيا والفولكلور، ليست استثناءً أيضاً. فقد توقفت تلك العلوم أمام العديد من الإشكاليات التي كانت تعاني منها على مستوى نظرياتها وأدواتها التحليلية ومناهجها البحثية، بل، وأيضاً، على مستوى الموضوعات والظواهر التي كانت تقوم بدراستها. وهكذا أخضعت تجاربها ومسيرتها للدراسة والنقد، وفي ضوئه أصبحت من أيقونات تلك المرحلة الأبحاث التي وجدت طريقها للنشر في أعمال بارزة مثل: «**كتابة الثقافة**»، «**الأنثروبولوجيا عبر النافذة الزجاجية**»، «**تشكيل علم الفولكلور**»، «**الأنثروبولوجيا النقدية الآن**»، «**مأزق الثقافة**» و«**الأنثروبولوجيا بصفتها نقداً ثقافياً**»،[1] والحال، فإن مع نهاية القرن العشرين لم تعد العلوم المعنية بدراسة الثقافة والثقافة الشعبية، هي نفسها تلك العلوم السابقة، لا من حيث نظرياتها ولا موضوعاتها. لقد جرت، على سبيل المثال، مياه كثيرة تحت جسور علوم الأنثروبولوجيا والفولكلور، وقد ترتب على جريان تلك المياه أن تغيرت تلك الموضوعات التقليدية التي كانت تقوم بدراستها، وحلت بدلاً عنها موضوعات جديدة فرضتها التغييرات الاجتماعية والاقتصادية السياسية المحلية منها والأخرى الكونية. فقد طالت تلك التغييرات العديد من المجتمعات والثقافات في العالم، ولم تكن منطقة الخليج العربي استثناءً عن مسار تلك التغييرات. وهكذا تعرضت جوانب عديدة من الثقافة والمجتمع الخليجي لتغييرات تفاوتت من حيث الحدة والاتساع، فقد بدأت، على سبيل المثال، تطل على الحياة العامة مظاهر ثقافية شديدة التأثير في البنى الاجتماعية والثقافية، واستطاع بعضٌ من تلك التغييرات أن يصيب جوانب أساسية من الهوية الوطنية والثقافية، لذلك أصبح من غير المعقول والمنطقي أن لا تُعير الدراسات الأنثروبولوجية أو الفولكلورية تلك التغييرات الأهمية العلمية اللازمة.

وعليه، سوف نوظف هذا التصدير للعدد الحالي من «الثقافة الشعبية» لمحاولة لفت الانتباه لما نعتقدُ أنه يقع في

إطار من التغييرات الاجتماعية والثقافية الكبرى التي مرت بها مجتمعات الخليج العربي خلال العقود القليلة الماضية. تلك التغييرات التي يتطلب الالتفات إليها من قبل الباحثين في تلك العلوم، سواء بهدف التعرف على خصائصها وآثارها، أو باستخلاص العبر والدروس اللازمة منها.

فإذا كانت حقول الإبداع والممارسة الثقافية الرائجة في المراكز الحضارية كالمدن وغيرها، تُعد من الثوابت الرئيسة للهوية والانتماء الحضاري العربي، فإن تلك الحقول كانت ولا تزال سائدة في أوساط النُخب الاجتماعية والثقافية في المراكز الحضرية، كالمدن الكبرى وغيرها من الحواضر، التي كان لها نصيبها، ولا يزال، من سياسات الدعم والرعاية. على أن الاعتقاد في وجود تلك الانماط من الثقافة الرفيعة ما يُعّد كاف بحد ذاته، فإن في وجود تلك الرؤية وانتشارها ما يُعد مدعاة للنظر في أنماط ثقافية شعبية كتلك التي تعيش وتزدهر في تخوم المدن أو مناح بعيدة عنها، أي في الأطراف والهوامش البعيدة عن الحياة الاجتماعية والثقافية للنُخب الكبرى المتمركزة في المدن، عَلى أنها ليست ذات جدوى أو تأثير أصيل على فكر وفلسفة وروح الإبداع السائد بين ثقافة النُخب في الحواضر.

ولن نذهب بعيداً إذا قلنا إن سيادة مثل هذا المنظور المتعالي بين النُخب الكبرى المهيمنة في الحواضر والمدن في العالم عموماً والعالم العربي خصوصاً، كان له من الأضرار السلبية، التي استدعت توجيه النقد إليه وإجراء العديد من المراجعات بشأنه وللسياسات التي ترتبت عنه، خاصة الخلل الناتج عن اضطراب علاقات القوة والسلطة غير المتكافئة في البنية الثقافية التي تجمع الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية، سواء في المدن والحواضر أو الريف والبادية. والحال، أنه لولا وجود الثقافة الشعبية ومواصلة استهلاكها لكل منتجات الثقافة، لما استطاع مبدعو الثقافة الرفيعة مواصلة إبداعهم تجديداً وابتكاراً.

بعد هذا التقديم، نقول إذاً إن المتتبع لمسيرة السياسات والمشروعات الوطنية في مجال رعاية الثقافة عموماً، والثقافة الشعبية خصوصاً، في منطقة الخليج العربي لا يستطيع إنكار وجود تلك السياسات، بل وتنفيذها لمشروعات قائمة وملموسة على أرض الواقع، وإن اختلفت من حيث النوع والنطاق. ففي مقدمة تلك المشروعات التي نُفذت منذ مطلع السبعينيات من القرن العشرين وظلت متواصلة: المتاحف الوطنية التي أصبحت اليوم بمعمارها المادي جزءاً لا يتجزء من شخصية العواصم والمدن الكبرى في دول الخليج العربي، وهكذا أصبحت تلك المتاحف تقف شامخة بجوار مراكز ثقافية أخرى، مثل المسارح الوطنية ودور الأوبرا والمكتبات الوطنية، مشكلة بذلك الدلالة الرمزية لانتقال مجتمعات وثقافات دول الخيج العربي إلى عصر الحداثة، من جهة، واستكمال تشييد الدولة الحديثة التي عُدَّ من أبرز معالمها الرمزية والطقوسية حضور الدولة، عبر معمارها المادي المتمثل في المباني العامة في الفضاء العام، حيث يأخذ معمار المؤسسات الثقافية، بكل الرموز والجماليات المتضمنة فيه، الدور في إعادة إنتاج الهويات الثقافية والوطنية بما يتناسب وعصر الحداثة الذي انتقلت إليه.

كما لن يغيب عن المتتبع، أيضاً، التوقف أمام تجارب وطنية وإقليمية أخرى تفاوتت من حيث نطاقها ونوعيتها، إذ أولت تلك التجارب عبر مشروعاتها المتنوعة الثقافة الشعبية جل اهتمامها، وهكذا فقد شهدنا خلال العقود القليلة الماضية ولادة مهرجانات التراث في معظم الدول الخليجية، ومع مرور الوقت مهدت تلك المهرجانات الطريق لوجود نماذج لأسواق وقرى وأحياء شعبية احتضنت العديد من الحرف والصناعات التقليدية لأبناء الحضر والبادية، وهي اليوم، أي تلك المهرجانات والأسواق والساحات الشعبية والتراثية، تشهد رواجاً شعبياً كبيراً إلى الدرجة التي تكاد لا تخلو منها أية مدينة خليجية.

الملاحظة الأخرى والجديرة بالاهتمام أيضاً، هو أن هذا الحضور الثقافي المادي للدولة الحديثة في الساحات والميادين العامة، إنما يُعد بمثابة مظهر آخر من مظاهر الحضور الثقافي المادي والبصري في الفضاء العام، وهو حضور أرادت من خلاله الدولة الحديثة العمل على إعادة إحياء الثقافة الشعبية من أجل مواصلة تغذيتها للوجدان

الشعبي وللشخصية الثقافية والهوية الوطنية. وعليه بالإمكان الاستنتاج، وبقدر كبير من الاطمئنان، إلى أن السعي إلى تنفيذ تلك المشروعات الوطنية، كان في جزءٍ كبير منه تعبير عن الاستجابة وردة الفعل الوطنية تجاه التأثيرات السلبية الكبيرة التي نتجت عن التغييرات الاقتصادية والاجتماعية التي أتى بها النفط على مستوى الهويات الوطنية والثقافية للمجتمعات الخليجية، سواء من خلال عقود من الاقتصاديات النفطية، أو ما تلاها من تغييرات أتت بها قاطرة العولمة بكل بريقها وزوابعها .

كما ظهر في الفضاء العام، حضور ثقافي من نوع آخر، وهو حفلات نجوم الغناء التي أصبحت تنتقل سنويّاً من أوبريت الجنادرية في الرياض، إلى هلا فبراير في الكويت، ثم جنوباً إلى بقية المدن الكبرى في الخليج. من المنامة، والدوحة، وأبوظبي، ودبي، إلى مسقط وصلالة. وبخلاف سنين مضت، حيث كانت تشهد بعضٌ من مدن الخليج، مثل المنامة والكويت وغيرهما، حفلات كبرى يتقدم فيها نجوم الغناء العربي من مصر وبلاد الشام والعراق منصة تلك الحفلات الغنائية، إلا أنه ومنذ السبعينيات أصبحت فنون الموسيقى والغناء العربي في الخليج حقلاً ثقافيّاً قائماً بذاته، فبرز في هذا الحقل العديد من نجوم الغناء، وآخرون من المبدعين كالشعراء من كتاب الأغنية والملحنين، وكذلك آخرون ممن أصبحت إبداعاتهم جزءاً لا يتجزأ من هذا الحقل الثقافي الإبداعي الذي أصبح يتقاطع بشدة بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية؛ وهكذا أصبح هذا الحقل شديد التأثير في الوجدان والحياة اليومية للناس في الخليج، بل وفي قطاعات عديدة من مجتمعات عربية أصبح لفنون الموسيقى والغناء الخليجي تأثيراً هائلاً على ذائقتها الفنية. وعليه، أصبحت هذه الفنون التي صعدت للفضاء العام الخليجي، منذ السنوات الأولى للطفرة النفطية، عاملاً مؤثرًا جدّاً في تشكل الثقافة والهوية الوطنية للعديد من المجتمعات والدول الخليجية.

دخلت أيضاً في حقل الثقافة الشعبية في منطقة الخليج العربي العديد من الفنون والرياضات والهوايات الشعبية التي كانت على وشك الإندثار، وهكذا بدأت العديد من المجتمعات الخليجية تشهد موجة من الاهتمامات الشعبية للعودة إلى التراث الشعبي المحلي بهدف إعادة إحياء تلك الفنون، مثل سباقات الخيول والهجن، والقنص أو الصقارة والعناية بكلاب الصيد العربية «السلق» وقد شكلت ثقافة البادية وتراثها الثقافي، المعنوي والمادي معاً، مخزوناً كبيراً تتم العودة إليه كلما دعت الحاجة لإحياء تلك الفنون والهوايات وألعاب اللهو. وهكذا لم تعد مدرجات كرة القدم

التي شُيّد العديد منها منذ سبعينيات القرن الماضي، الميادين العامة الوحيدة التي يتجه إليها أبناء المنطقة، بل أصبحت هناك ميادين أخرى جديدة ومنافسة مثل مضامير سباقات الخيل والهجن، وأخرى أيضاً لكلاب الصيد. وقد يكون نطاق الاهتمام بهذه الفنون والهوايات أقل قياساً بألعاب شعبية كبيرة مثل كرة القدم، لكن وجودها أصبح متعاظماً، وموازياً مع رياضة سباق السيارات التي أخذت تحتل حلبات السباق الخاصة بها مواقع مهمة في الخارطة الجغرافية لدول المنطقة، فأصبحت حلبات سباق السيارات ومضامير سباق الخيل والهجن منصات وميادين عامة يتم من خلالها الإفصاح رمزياً عن ثقافة شعبية شاسعة ومتنوعة قد تم إعادة إنتاجها، وأخذت تلعب دوراً هاماً في صياغة الهوية الوطنية والثقافية لدول ومجتمعات الخليج العربي.

ما نراه إذاً من تحولات في المعالم الرئيسة للثقافة عموماً والثقافة الشعبية خصوصاً في مجتمعات ودول الخليج العربي، يتطلب من الباحثين في ميادين علوم الأنثروبولوجيا والفولكلور التوقف أمامه بعناية كبيرة جداً، بل وعدم التقليل من آثاره على واقع عمليات تشكل وإعادة إنتاج الهويات الوطنية والثقافية لهذه المجتمعات، وتأثيره كذلك على المعالم العامة للشخصية الوطنية لشعوب المنطقة. نحسب إذاً أن هناك أجندة دراسية جديدة قد اكتملت بعض من معالمها منذ سنوات، وأصبحت تطل برأسها منادية الباحثين والعاملين في تلك العلوم لتحديد أولوياتها، وعدم الهروب منها نحو إعادة اجترار الموضوعات المكررة والمُعادة في حقول دراسة التراث الشعبي والثقافة الشعبية.

الهامش:

(1) Clifford, J. & Marcus, G. (eds)., *Writing Culture*, Berkeley, (1986); Clifford, J., *The Predicament of Culture,* Cambridge, (1988); Herzfeld, M., *Anthropology through the Looking-Glass,* Cambridge, (1987); Marcus, G. E., & Fischer, M. J., *Anthropology as Cultural Critique,* Chicago, (1986); Marcus, G. (ed.), *Critical Anthropology Now*, Santa Fe, (1999)' Gencarella, S. O., "Constituting Folklore: A Case for Critical Folklore Studies", (2009).

بعدسة الفنان: علي درويش

الغلاف الإمامي

ألعاب ذلك الزمان ..

لا يمكن لأحد من أبناء هذا الجيل أن يتصور كيف كانت ألعاب الجيل الماضي، وبالذات منها تلك الفترة التي سبقت اكتشاف النفط، وما تلاها من سنوات قبل أن تستوعب منطقة الخليج والجزيرة العربية معطيات المدنية الحديثة وتكالب صناعات الدول الكبرى على غزو أسواقنا بشتى أشكال الأطعمة والأدوات والمعدات ومختلف وسائل الإلهاء والترفيه ومنها ألعاب الأطفال، التي استبدت بها هي الأخرى آفة الاستهلاك.

كان على طفل الأمس أن يبتكر ألعابه بنفسه، وفي حدود احتياجات ما لديه من وقت للعب، وأن يوظف كل ما يمكن توظيفه من سقط المتاع في محيطه، ليجعل منه أداة طيّعة للعب. كانت الأسرة تلقن الطفل عندما يشب قليلا بأنه كبُر، فالذكر يقال له (صير ريّال) بمعنى كن رجلا، والأنثى «بنيّه على بنيّه .. ولا قعود بطال .. بنيّه تطحن القفة .. وبنيّة تنافع الجار» بمعنى أن خلفة البنات ليست معيبة، فالبنت منذ صغرها تعمل وليس لديها وقت للعب فإما هي بالبيت تطحن ما بالقفة أو هي في مساعدة الجيران. لا وقت كاف للعب لا للولد ولا للبنت. أغلب الأطفال يؤخذون رفقة ذويهم صبية للعمل على سفن الغوص بمهنة (تبّاب) والبنت منذ الصغر يعتركها العمل في تعلم شئون البيت التحضيرية لإعدادها للزواج، فإذا توفر لها وقت للعب ففي فناء البيت.

استخدم الأطفال لوقتهم القصير المخصص للعب كل معطيات البيئة المحيطة من مخلفات، فاستخدم الذكور الجريد والحبال ومعادن العلب الفارغة والكرات الخشبية، معتمدين على الجهد العضلي الذاتي في الركض والتعارك والمبارزات، أما الأنثى فاستخدمت الخرز الملون وعظام الدجاج المجففة والقواقع البحرية وبقايا نسيج الملابس القديمة والقليل من القطن المستهلك لصناعة هياكل بشرية كدمى للعب يطلق عليها جميعا اسم «مدّود» ولا تلعب الـ«المدّود» إلا البنت.

ساعد النجار والحداد في عمل عربات خشبية لمساعدة الطفل على المشي، كما ساهما في صناعة الخضروف المسمى محليا «دوامه» وآخر شبيها به يسمى «بلبول» وكلتاهما قطعتان خشبيتان بأشكال دائرية أو اسطوانية بأسفلهما مسمار يديرهما الأطفال على الأرض بطرق وأساليب مختلفة، وكانت هناك لعبة شهيرة تسمى لعبة «القبّة» وهي عبارة عن كرة خشبية يعتني في صناعتها النجار من خشب الساج وتضرب بعصا بين فريقين متنافسين كل منهما يضرب «القبة» لتصل مرمى الآخر. ومن هنا جاء المثل الشعبي الشهير«لا تلعب بي كما القبة». وساعد الحداد في صناعة حراب صيد الحيوانات البحرية إذ كان صيد السمك والتقاط سرطانات البحر جزء من لهو الأطفال المحبب. وحين دخلت العجلات الهوائية الى حياة الموسرين استخدم أبناء الفقراء العجل المستهلك أداة للعب سميت «دحروج» تدفع بقطعة صغيرة من الجريد على الأرض، ومع دخول السيارات إلى المنطقة استخدم عجل السيارة الهوائي الداخلي المستبدل «سباحة» للعبة الطفو على الماء في البحر وفي عيون الينابيع الكبرى والبرك الشهيرة المنتشرة في بساتين النخيل. وكانت لعبة «التيله»: البليه، هي الوحيدة التي أداتها تستورد من الهند، وهي عبارة عن كرة صغيرة من الزجاج الملون تدحرج على الأرض لتضرب بعضها. كانت الصفائح المعدنية التي يجلب بها زيت الطبخ يجمعها الأطفال فارغة لتقص وتفرد وتشكل على هيئة قوارب صغيرة تجهز بأشرعة وتطلق على سواحل البحر للتسابق بها والمباهاة.

كانت منتجات النخيل مصدرا لعدد من الألعاب المحببة لدى الأطفال فمن الجريد استخدمت قطعة صغيرة مصنفرة بقياس ست بوصات تسمى «قلينه» وأخرى أطول منها (18 بوصة) تسمى «ماطوع» وذلك للعبة قديمة شهيرة تسمى «القلينه والماطوع» يلعبها فريقان متنافسان. وعلى الغلاف الأول لعددنا هذا ثلاثة فرسان على خيولهم في لحظة انطلاق لسباق مرتقب، إذ كان جريد النخل بسعفاته مصدر إلهام لأطفال ذلك الزمان فتخيلوا كل جريدة فرسا مطهّمة تنتظر فارسا يجري بها في سباق أو في عراك أخوي.

هكذا كانت طفولة الأمس البعيد، وهكذا هي ألعابهم الأثيرة التي لا تمل ولا تستهلك لدقائق وترمى، ولم يكن بألعابهم لاعنف ولا رعب ولا سفك دماء.

أ. علي يعقوب

بعدسة الفنان: علي درويش

الغلاف الخلفي

النخلاوي.. متسلق النخلة بالكر

ثمة علاقة ضاربة في القدم تربط بين شعوب الجزيرة العربية وبين شجر النخيل، إذ لم تحظ شجرة بالأهمية التي حظيت بها النخلة في ثقافة هذه الشعوب، وبعض ثقافات الشعوب المجاورة، حيث مرت هذه الشجرة - كغيرها من النباتات والحيوانات - بمراحل من التدجين على يد الإنسان، تحدى من خلالها الانتقاء الطبيعي، ليكيف بعض جزئياتها لمتطلبات حياته المعيشية، إلى جانب رفاهيته، وليستمر إلى يومنا الحاضر منتجاً من خلالها أجود أنواع الرطب والتمور.

هذه الصورة الفوتوغرافية، التي حملها الغلاف الخلفي، تعكس «نخلاوياً» أو مزارعاً بحرينياً يتسلق نخلةً لـ«خراف» رطبها، ويتبين لنا بأنهُ حافي القدمين وقد بلغ النصف، في مرحلة تسلق النخلة إلى أعلاها، وعلى رأسه يضعُ «السباگ»، كما يُطلق عليه في اللهجة المحكية البحرينية، وهو عبارة عن وعاء مصنوع من الأسل، يوضع فيه الرطب بعد «خرافه»، وتحت هذا الوعاء، يتعمم «النخلاوي» بعمامة من القماش، لتشكل قاعدة يحط عليها «السباگ»، وتسمى في اللهجة المحكية «وكا»، أي الواقي من تأرجح الوعاء وسقوطه.

إن عملية التسلق تلك التي يقوم بها «النخلاوي»، تتم عادةً بأداة بسيطة، ما تزال تستخدم في أغلب البلدان الخليجية، وعلى وجه الخصوص في مملكة البحرين، وتسمى هذه الأداة بـ«الكر»، وهي عبارة عن حبل من الليف، يلتفُ حول جذع النخلة وجسد «النخلاوي»، ويتكون من حبل دقيق هو الذي يُلفُ حول الجذع، ومجموعة متراصة من الأحبال، على شكل مسند يسند «النخلاوي» به ظهره. وقد استبدل الحبل الملتف حول جذع النخلة - في وقتنا الحاضر- بكابلٍ نحاسي، وذلك لسهولة استخدامه وصلابته، بخلاف الحبل الليفي الذي يحتاج إلى مهارة أكبر واحترافٍ أدق.

يصعدُ «النخلاوي» الجذع، بشكلٍ متذبذب، إذ تتخذُ العملية عدة خطوات، حيثُ يرمي بـ«الكر» في بادئ الأمر إلى أقصى حد يلتفهُ حو الجذع، ثم يقوم بالاعتلاء مستخدماً قدميه، دافعاً جسدهُ للأعلى.. وهو بذلك يقوم بهندسة حركاته، إلى جانب العديد من الحسابات الفيزيائية بالغة الدقة، التي يغفلها العقل الواعي عادة، لكن الخطأ في هذه العملية عواقبه وخيمة، لهذا عليه أن يخلق نوعاً من التوازن في ذبذبة جسده، وطريقة رمي «الكر»، محافظاً على توازنه المتناسق مع الجاذبية.

ويرافق «النخلاوي» في عملية الصعود هذه، «المنجل»، وهو أداة مهمة يستخدمها للقيام بمختلف العمليات التي تحتاجها النخلة عادة، وتتكون هذه الأداة من صفيحة معدنية مقوسة وحادة، تنتهي بمقبضٍ خشبي، إذ يتم استخدام هذه الأداة لعمليات كـ«الترويس»، و«التنبيت»، و«الخفاف»، و«التغليق»، و«الصرام»، ولا يرافق المنجل «النخلاوي»، عندما تقتصر العملية على «الخراف»، وذلك لأن «الخراف» يتم بشكلٍ أحادي، عبر قطف الرطب الناضج واحدةً تلو أخرى، إلا أن «النخلاوي» يحتاجُ لاستخدام المنجل في حال أراد أن يقوم بعمليةً «الصرام»، أي قطع العذوق بشكلٍ كامل وهي محملة بالرطب.

كل تلك العمليات السالفة الذكر، ليست بالأمر الهين، لهذا نجدُ لها مشتغلين خاصين، يحترفون عملها، ويكونون خبراء ملمين بكافة التفاصيل، من «التنبيت» إلى تحضير اللقاح، ومن ثم القيام بعملية التلقيح.. فلكي تنتج النخلة أجود الرطب، يتوجب رعايتها من قبل «النخلاويين» على أتم وجه!

أ. سيد أحمد رضا

آفاق

16

إشـكالية الثقافة العالمة والثقافة العضوية للشـعب: نحو مشـروع لتدريس الثقافة الشعبية بالمغرب

إشكالية الثقافة العالمة والثقافة العضوية للشعب:
نحو مشروع لتدريس الثقافة الشعبية بالمغرب

(1)

د. محمد معروف

أستاذ بجامعة شعيب الدكالي - الجديدة، المغرب

قبل التطرق إلى مسألة الثقافة الشعبية في علاقتها بالثقافة العالمة في المغرب، لابد من الحديث عن تجربة الغرب في معالجة هذه القضية لأن الباحثين الأجانب كانوا سباقين إلى إثارة أهمية الثقافة الشعبية. و قد جرت العادة أن يستفيد الباحثون العرب من نظائرهم الغربيين في مجال النظرية والمنهج، ولهذا ارتأينا أن نخصص هذا المقال للحديث عن الجهود التي بذلها الغربيون في التعريف بالثقافة الشعبية و التنظير لها، و على ضوء تجربتهم في هذا المجال، سنقدم في نهاية المقال مجموعة من الأسئلة التي قد تفيد في تطوير النقاش حول إشكالية تدريس الثقافة العضوية للشعب بالجامعة المغربية.

إن المحاور التي سنتطرق إليها سترد على الشكل التالي:

1. **مفهوم الثقافة: كيف تم تعريف الثقافة منذ بدايات القرن 19 في أوربا.**
2. **مفهوم الثقافة الشعبية: ما هو التعريف الذي أعطي لمصطلح «شعبي»؟**

3. نظريات التقسيم الثنائي للثقافة: كيف تم تصنيف الثقافة نظريا إلى ثقافة عالمة وأخرى شعبية ؟

4. طرح أسئلة حول مصير السياسة الثقافية واللغوية بالمغرب على ضوء التجربة الأوروبية في هذا المجال، مع أخذنا بعين الاعتبار ما حصل في الماضي القريب من تجاوزات أدت في رأينا إلى تطور خجول، إن لم نقل منعدما، لمشروع إقلاع الثقافة العضوية للشعب في المغرب.

1. مفهوم الثقافة:

تم اشتقاق كلمة ثقافة «Culture» في الغرب من الكلمة اللاتينية «Cultura» ولقد حافظت مجموعة من اللغات الأوربية حسب تومسون في كتابه الإيديولوجيا والثقافة الحديثة (1990، ص 124) على جزء من المعنى الأصلي للكلمة في اللغة اللاتينية، ثقافة بمعنى حراثة أو زراعة «Cultivation» أو تطوير الإنتاج وترقيته وتحسينه. ومنذ القرن 16، تطور مفهوم الكلمة من «حراثة الأرض» إلى «حراثة الذهن»، أي تطوير المهارات الذهنية. وفي القرن 19 استعملت كلمة ثقافة مرادفة لكلمة حضارة «Civilisation»، وإبان عصر الأنوار في فرنسا وبريطانيا، وظفت كلمة حضارة للدلالة على مرحلة راقية من تطور الثقافة، و هكذا ظهر تصور مفاده أن هناك شعوبا مثقفة ومتحضرة وشعوبا بدون ثقافة أو حضارة، وهي عبارة عن تجمعات بشرية بدائية وهمجية، وظل هذا المفهوم سائدا بالرغم من ظهور تصور كلاسيكي يتحدث عن الثقافة بصيغة الجمع، بمعنى أن هناك ثقافات، ومن رواد هذا التصور نذكر على سبيل المثال هيردر وكوستاف وكليمن وتايلور الذي يعتبر أحد مؤسسي الأنثروبولوجيا الدينية. وقد كتب هؤلاء من وجهة نظر اثنوغرافية؛ بمعنى أنهم سافروا إلى مجتمعات الآخر وعايشوها، فلاحظوا أن الثقافة لا يمكن أن تنحصر فقط في أوربا، لكن ظل التصور الكلاسيكي يحمل في طياته نفحة الحضارة. وحسب هذا المنظور، يتم تعريف الثقافة على الشكل التالي: «الثقافة هي عملية تطوير مهارات ذهنية وفكرية بواسطة الاطلاع على أبحاث أكاديمية وفنون، وهي مرتبطة بالمظاهر المتقدمة للعصر الحديث» (تومسون، 1990، ص: 120). فالثقافة من هذا المنظور إذن هي المعرفة المتعلقة بالفنون و الآداب، وكل ما يرتبط بالمهارات الفنية، وهذا التصور في نظرنا قريب من مفهوم الثقافة العالمة أو الراقية.

بعد نشاط الحركة الإمبريالية في أوربا إبان القرن 19، ظهر تصور جديد يمكن تسميته حسب تومسون دائما بالتصور الوصفي للثقافة، وترعرع هذا التصور في أكناف المد الأنثروبولوجي، حيث سافر عدد من الباحثين الأنثروبولوجيين إلى المستعمرات البريطانية والفرنسية، وبدأت حركة مهمة من الكتابة الاثنوغرافية حول هذه الثقافات؛ و نسوق إليكم تعريفا للثقافة من هذا المنظور لتايلور السالف الذكر في كتابه الثقافة البدائية، يقول تايلور: «تعتبر الثقافة أو الحضارة بمعناها الاثنوغرافي، مجموعة من المعارف والمعتقدات والفنون و السلوكيات الأخلاقية والقوانين والتقاليد وكل المهارات والعوائد التي اكتسبها الإنسان كفرد داخل المجتمع» (1903، ص:1). هكذا، أصبحت الثقافة ذات تعريف شمولي يتضمن رموز الحياة اليومية لكافة أفراد المجتمع وممارساتها، ولم يعد يقتصر على الفنون والآداب والسمات الراقية لمجموعة بشرية معينة. وقد انخرطت كل المجتمعات البشرية، والطبقات الاجتماعية، والفئات الإثنية، والأقليات على اختلاف أجناسها وأعراقها وميولاتها الجنسية في هذا التعريف، باعتبارها بنيات مثقفة، أي تعيش في أحضان ما يسمى بالثقافة الرئيسية أو الثقافة العضوية للشعب. وظل البحث الأنثروبولوجي مستمرا على هذا المنوال حتى العقود الأخيرة من القرن العشرين؛ حيث ظهر تصور جديد للثقافة.

وأحد مؤسسي هذا التصور هو كليفورد كيرتز في كتابه تأويل الثقافات (1973)، حيث عرف الثقافة على الشكل التالي: «إذا اعتقدنا مع ماكس فيبر أن الإنسان كائن حيواني يعيش سجين نسيج من المعاني التي عمل على خلقها، فسنعرف الثقافة بأنها ذلك النسيج، وأن دراستها ليست علما تجريبيا يبحث عن قوانين وقواعد علمية موضوعية، ولكنها عملية تأويلية تبحث في المعاني والرموز» (1973، ص: 5). لقد أدخل هذا التصور إبدالا جديدا إلى ميدان الدراسة الثقافية، فما هو هذا الإبدال؟

هاملت، أمير الدنمارك الذي يظهر له شبح أبيه الملك في ليلة ويطلب منه الانتقام لمقتله، وينجح هاملت في نهاية الأمر في سلسلة تراجيدية من الأحداث، ويصاب هو نفسه بجرح قاتل من سيف مسموم.

على خلاف ما كان يفعله الأنثروبولوجيون في السابق، والذين كانوا ينتمون في معظمهم إلى العلوم الحقة / التجريبية، حيث كانوا يدرسون القوانين والقواعد المنظمة للعلاقات الاجتماعية، عرف كيرتز الثقافة بأنها نسيج من الرموز التي خلقها الإنسان لكي يتواصل مع ذاته والآخر، ويمكن تسمية هذا التصور بالتصور الرمزي للثقافة. ولقد أدرج الآن هذا التصور كتصور أساسي في علم الاجتماع والدراسات الثقافية؛ حيث أصبح دارس الثقافة عبارة عن ناقد أدبي يقوم بتأويل النص الثقافي تأويلا من الدرجة الثانية، لأن التأويل من الدرجة الأولى هو للفاعل الاجتماعي، والنص هنا يشمل أي فعل ثقافي. وينبغي وضع هذا التصور في سياقه التاريخي، حيث يتبين من خلال التعريف أن اللغة مكون أساسي في بناء ثقافة الشعوب. هذا التعريف يرتكز بالذات على أدبيات البنيوية التي اعتبرت اللغة محورا أساسيا في تشكيل الواقع وتحديد نظرة الإنسان إليه.

على ضوء نظرية كيرتز، يعرف البدوي أحمد زكي في معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية الثقافة كما يلي: «الثقافة هي البيئة التي خلقها الإنسان، بما فيها المنتجات المادية وغير المادية التي تنتقل من جيل إلى آخر، فهي بذلك تتضمن الأنماط الظاهرة والباطنة للسلوك المكتسب عن طريق الرموز والذي يتكون في مجتمع معين، من علوم ومعتقدات وفنون وقيم وقوانين وعادات وغير ذلك» (1993، ص: 92). إذن هذا هو التصور الذي لا زال سائدا حتى الآن، وهو أن الثقافة ليست ثقافة عالمة، بل هي ثقافة شاملة بما فيها من المنتجات الباطنة والظاهرة للسلوك البشري المكتسب، لكن من أين جاء هذا التقسيم الثنائي للثقافة في أوربا إلى ثقافة عالمة و ثقافة شعبية؟ هذا السؤال ينتقل بنا إلى المحور الثاني.

2. مفهوم الثقافة الشعبية:

منذ القرن 16 كما ذكرنا سابقا، والثقافة ينظر إليها على أنها مرحلة راقية أو متطورة من حياة الشعوب، أي بمعنى حضارة. إذا أخذنا المجتمع البريطاني كمثال، نجد أن الفوارق الاجتماعية بين الأرستقراطية والعامة قد أنتجت ثقافتين متباينتين (ثقافة النبلاء كنقيض لثقافة العامة). وإذا عدنا إلى مسرح شكسبير، سنلاحظ كيف قام هذا الأخير بتمثل ثقافة النبلاء على أنها ثقافة القيم والمثل الرفيعة من هاملت وعطيل إلى ماكبيث، بينما صور ثقافة باقي الشعب على أساس أنها غوغائية، فظة وهمجية، إلى درجة انه أدرج في مسرحياته حبكتين دراميتين مختلفتين: حبكة خاصة بالنبلاء، وحبكة خاصة بالعوام، كذلك تم تقسيم مبنى المسرح إلى جزء خاص بالنبلاء وجزء خاص بالعامة. ولما اكتشف

كريستوف كولومبس أمريكا، ووجد مجموعة بشرية تدعى الهنود الحمر، كتب شكسبير مسرحية العاصفة، وهي تصور شخصية كالبان على انه همجي بجسد مشوه، متمرد يعيش بالكهوف، ويتكلم لغة رافضة. هكذا تصور المثقف البريطاني الثقافة الشعبية أو ثقافة الآخر الذي يعيش في عوالم خارج المركز الأوربي.

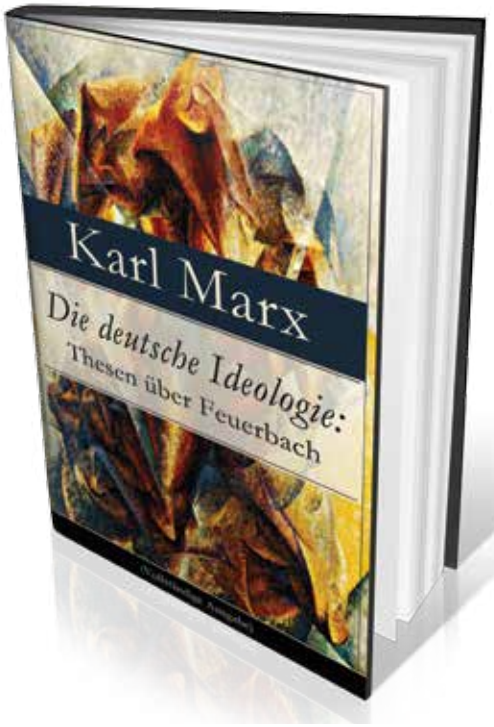
وحسب أنتوني ايسثروب في كتابه الأدبي في الدراسات الثقافية (1991)، أدى ظهور البورجوازية والنظام الرأسمالي إلى إعادة إنتاج هذا التقسيم إلى ثقافة الطبقات الراقية في المجتمع والطبقات الدنيا العاملة، ومع انتشار وسائل الإعلام وتقدم التكنولوجيا من جرائد وأفلام وإذاعة وتلفزة، تعمقت الهوة بين الثقافتين. ولم يكن الأمر مختلفا تماما في الولايات المتحدة، حيث اصطلح على الثقافة الشعبية بثقافة الجماهير (mass culture) على وزن إعلام الجماهير (mass media)، أي تم ربط الثقافة الشعبية بالإعلام. وبالفعل ساد تصور على أن الثقافة العالمة هي ثقافة لا تخضع لضغوط السوق التجارية، ولكن الثقافة الشعبية هي ثقافة تجارية استهلاكية بالأساس (سنرجع إلى هذه النقطة فيما بعد). وخلاصة القول، مع تطور الإعلام أصبح الفرق بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية حتميا. كيف تم تعريف الثقافة الشعبية من طرف الدارسين في هذا المجال في بريطانيا؟ يقول أحد مؤسسي الدراسات الثقافية في بريطانيا وهو رايموند ويليامز في كتابه الكلمات المفاتيح (1976 ص: 9 - 198) إن لمصطلح «شعبي» أربعة استعمالات:

1. «شعبي» بمعنى محبوب من طرف الناس.
2. «شعبي» بمعنى نقيض "للراقي" أي بسيط و دوني، وهكذا نصطلح على الثقافة بأنها تنقسم إلى ثقافة راقية و ثقافة دونية أو شعبية.
3. «شعبي» بمعنى عضوي، حيث يمكن أن نصف الثقافة الشعبية بأنها كل ما ينتجه الناس بأنفسهم ولفائدتهم، ويحتاج هذا التعريف إلى تعريف نقيض، فما هو نوع المنتج الثقافي الذي لا ينطبق عليه هذا التوصيف؟
4. «شعبي» بمعنى كل ما تنتجه وسائل الإعلام للجماهير قصد الاستهلاك، وتحقق من خلال ترويجه أرباحا تجارية مهمة، وتنشر ثقافة تسويقية هدفها تشجيع الاستهلاك، وليس الجودة ونشر الوعي السياسي والثقافي.

إن مؤدى المعنى الرابع هو أن وسائل الإعلام تعمل على نشر قيم و معتقدات تنتمي إلى طبقات اجتماعية سائدة تتحكم في وسائل الإنتاج، وتفرض تصوراتها ومعتقداتها على باقي المجتمع، لتجعل منه سوقا لترويج بضاعتها، حيث لا تقوم بتسويق منتجات فقط، بل تبيع أفكارا وهمية وأحلاما طوباوية ينخرط فيها الإنسان البسيط وينساق وراءها، فيصبح مستهلكا ومروجا لبضاعة تخيلية، غير مدرك للربح الذي تحصده هذه المؤسسات التجارية من عرق جبينه. ورغم أنه يصطلح على الثقافة الشعبية باسم «ثقافة الجماهير» (mass culture) شمال الولايات المتحدة، فلقد ظلت هذه الثقافة مرتبطة بحقل السوسيولوجيا الكلاسيكية ونظريات الثقافة الشعبية المتعلقة بالتعريف الرابع السالف الذكر، لكن ظلت هناك إمكانية دائمة لاصطلاح الثقافة الشعبية على كل ما أنتجته الطبقات العاملة أو الدنيا في المجتمع. إن تعريف الثقافة الشعبية كمنتج تجاري عملت وسائل الإعلام على ترويجه وتمريره بشكل أو بآخر للجماهير لاستهلاكه، عن طريق الفرجة أو التخييل أو الدراما أو الإشهار وما إلى ذلك من ألوان إعلامية، ينتقل بنا إلى المحور الثالث.

3. نظريات التقسيم الثنائي للثقافة:

لقد تمت مقاربة ثنائية الثقافة الشعبية × الثقافة العالمة من ثلاث زوايا مختلفة، نذكر منها المقاربة الليبرالية والمقاربة الماركسية التي تنقسم بدورها إلى مقاربتين: مقاربة لوكاتشية نسبة إلى لوكاتش، ومقاربة التوسيرية نسبة إلى التوسير. يمثل المقاربة الليبرالية فرانك رايموند ليفس الذي يستمد مرجعيته من السيكولوجية الفردية وفلسفة ماتيو ارنولد الذي نادى إبان الثورة الصناعية إلى تشجيع الثقافة العالمة وتعميمها عَلى كافة شرائح المجتمع، حتى تتمكن البورجوازية الصاعدة من تمرير إيديولوجياتها والتحكم في الطبقات العاملة، عبر إيمان هذه الأخيرة بأخلاقيات العمل البورجوازي. وتعتبر هذه المقاربة للثقافة الشعبية تعبيرا عن أوهام الذات الحالمة بجميع أشكالها، فالروايات العمالية كقصص المجلات



(3)

مثلا ما هي إلا تعبير عن نوازع ومكبوتات هذه الطبقات ورغبتها في تحقيق الأحلام. ومن خلال هذا المنظور، تبرز الثقافة الشعبية كوسيلة لتفجير المكبوتات، أو كمتنفس يمكن للحالم أن يختبئ فيه من إحباطات الواقع. والمقاربة نفسها تعتبر الرواية العالمة أو الرفيعة شكلا من أشكال الدراسة المتأنية للواقع؛ حيث تستطيع أن تساعد قارئها على فهم واقعه والتعامل معه، لما تحمله في طياتها من أدوات علمية للدرس والتحليل. فهذه المقاربة تخلق جنسين من الأدب، جنس يبحث عن الهروب من الواقع، وجنس يفضل مجابهته والخوض في معاركه. ويتضح لنا جليا من هذه المقاربة أنها تتمسك بالتعريف الثاني للثقافة، أي هناك ثقافة رفيعة وثقافة دونية لها علاقة وطيدة بالجانب الغرائزي في الإنسان.

والآن ننتقل بكم إلى المقاربة الثانية وهي ماركسية في الأساس، وتنطلق من قولة ماركس وانجلز في كتابهما الإيديولوجيا الألمانية، يقولان: «تشكل أفكار الطبقات السائدة الأفكار السائدة في كل الحقب التاريخية في المجتمع» (1970، ص 64). انطلاقا من هذا التصور، اتخذت مدرسة فرانكفورت تحليل لوكاتش للثقافة البورجوازية مرجعية للتركيز على دور طرق الإنتاج في بناء الحركة الثقافية. تفضي هذه المقاربة إلى أن الفرد في ظل الرأسمالية أصبح أكثر ميلا إلى الاستهلاك من الإنتاج، وأصبح لديه وقت ثالث يعيش من خلاله على إيقاعات الإعلام ووسائله، كما أصبحت الثقافة الشعبية منتجا مفبركا للاستهلاك، بينما بقيت الثقافة العالمة في عزلة عن هذا التسويق الكثيف، نظرا لنخبويتها ومستوى تجريدها «الرفيع». يؤمن رواد هذه المدرسة بأن هذا النوع من الثقافة جعل الحركات الاحتجاجية والرافضة في جل المجالات الثقافية مزيفة، حيث تتاجر في ترويجها مؤسسات رأسمالية، وذلك ابتداء من موسيقى «الريكي» إلى الحركات النسائية والإثنية.

تنطلق المقاربة الثالثة، وهي ماركسية بالأساس، من نظرية التوسير للإيديولوجيا، وتقر هذه المقاربة على لسان ايرنست ماندیل بأن فرض الإيديولوجيا السائدة على باقي المجتمع يعتبر أمرا ضروريا، ولكنه ليس كافيا لإعادة إنتاج الحكم الطبقي، وذلك لأنه يجب أن يتم في

إطار مفاوضات و تداول بين الطبقات، يقول ماناديل: «لتحقيق الهيمنة المستبطنة لطبقة على أخرى لمدة من الزمن، فإنه حتما ومن الضروري أن يقبل أفراد الطبقات المستغلة باستغلال الأقليات للفائض الاجتماعي، وأن يعتبروا ذلك الاستغلال أمرا حتميا ودائما وعادلا» (1982، ص: 29). هناك من النقاد من يعارض فكرة الهيمنة المستبطنة، مثل أبيركومبي وهيل وتيرنر، اذ يعتبر البعض أن قبول الإنسان المقهور بواقعه ليس نتيجة تخديره بإيديولوجيا الرضوخ والانصياع، ولكن نظرا لإعاقته الاجتماعية والاقتصادية، حيث أنه يصارع الزمن من أجل البقاء. كما أن نظرية الإيديولوجيا تعطينا انطباعا عن أن الثقافة العالمة خالية من الإيديولوجيا، بينما تشكل الثقافة الشعبية مرتعا لها، و نحن نعلم أن هذا غير صحيح، فالإيديولوجيات تخترق جميع الثقافات، وتتواجد داخل البنيات اللغوية، إذ تساهم في تشكيل نظرة الذات إلى الوجود.

لقد حاول مجموعة من المفكرين والكتاب الخروج عن المألوف في كتاباتهم، ليعبروا الحدود الفاصلة بين الثقافة الشعبية والعالمة، فأصبحت مواضيعهم تهتم بالرجل البسيط والرتابة اليومية للحياة، ووضعوا بذلك اللبنات الأولى لإعادة النظر في المقنن الذي كان بشكل عام أدبا رفيعا، يهتم بقضايا النخب الحاكمة، ونسوق مثال جون لوكاري وكتاباته في أدب الرعب، بالإضافة إلى كرهام كرين و قصصه البوليسية. هكذا ظهرت أجناس أدبية جديدة وآليات ومناهج مرتبطة بالثقافة الشعبية، وليس لدينا الوقت الكافي لسرد هذه المعطيات، ولهذا نكتفي برؤوس الأقلام لنبين التجربة الأوربية في هذا المجال:

تطور النظريات اللسانية و الأنثروبولوجية أدى إلى تفكيك الخطاب المقنن وانفتاحه على الثقافة الشعبية التي تحمل مفهوم الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي. لقد تحولت الثقافة من المفهوم الكلاسيكي بوصفها أداة لتنمية الفكر من آداب وفنون، إلى مفهوم وصفي يشمل كل طرق الحياة الاجتماعية والثقافية من معتقدات وتقاليد ... الخ. ومنذ تطور السيميائيات وانتشار فكرة اللغة كبنية مؤسسة لشخصية الإنسان وذهنيته، ظهر كيرتز بتعريفه الرمزي للثقافة، باعتبارها نسيجا من المعاني والرموز القابلة للتأويل؛ فالذي يعبد الحجر ليس ساذجا وجاهلا، بل إنه يمارس فعلا ثقافيا له دلالته ورمزيته القابلة للتأويل من طرف الممارس والباحث.

تطور النظريات الماركسية في حقل الإيديولوجيا؛ حيث أصبح المرء ينظر إلى الأدب كخطاب إيديولوجي لا يمكن فصله عن ما هو ثقافي وسياسي، كما أدت هذه النظريات إلى ظهور الفكر النسائي الذي لعب هو الأخر دورا هاما في تخليص الثقافة العالمة من تجريدها المثالي، ووضعها في سياق ثقافي مادي ملموس.

تطور علم النفس نحو اللسانيات والسميائيات، وخير مثال في هذا المجال القراءة الرائدة لفرويد من طرف جون جان لكان الذي وضح من خلالها كيف يعمل الخطاب على إنتاج ذهنية ثقافية معينة، حيث بين أن الإنسان ليس سوى مجموعة من الضمائر اللغوية التي تختلف باختلاف الخطاب من سياق ثقافي لآخر .

ألف رايموند ويليامز سنة 1958 كتابه الثقافة والمجتمع، حيث بين كيف أن تاريخ الثقافة هو تاريخ مؤسسات ثقافية. ولقد شهد مركز بورمينكهام للدراسات الثقافية في هذه الفترة حركة فريدة من نوعها لتدريس الثقافة الشعبية، كما أدخلت دروس جديدة للمدارس والثانويات كالدراسات الإعلامية، والدراسات السينمائية، والدراسات الثقافية والتواصل. وهكذا حصلت قناعة لدى الجميع بأنه لا يمكن فهم الثقافة الشعبية بمعزل عن المؤسسات الاجتماعية التي أنتجتها أو أعيد إنتاجها من خلالها، فحتى ذلك النص الأدبي المقنن الذي كان فيما مضى يعتبر نصا خاليا من الإيديولوجيا، أصبح ينظر إليه كنص مؤسساتي له علاقة بالإيديولوجيا السائدة التي تشكل بدورها فكرا للنخب السائدة، إذ لا يمكن دراسة الثقافة دون دراسة القنوات و الطرق التي تمر عبرها من شخص لآخر، ومن فئة اجتماعية لأخرى.

بدأ الاهتمام بثقافة الآخر في إطار منظور فوكوي لا يؤمن بالأحداث والظروف التاريخية، ولكن بنصية التاريخ وحبكته القصصية. أكد فوكو أن التاريخ أو بالأحرى الجينيالوجيا - لأنه لم يكن مرتاحا لاستعمال كلمة تاريخ نظرا لحمولاتها الإنسناوية -

(4)

يجب كتابتها من وجهة نظر أولئك الذين يقفون على هامش التاريخ، وبالتالي فضحايا التاريخ هم ضحايا واقع وخطاب. لقد هزموا مرتين، هزموا من جراء القهر الذي مورس عليهم من طرف الحاكم، وهزموا من جراء التهميش الذي طالهم من طرف الثقافة العالمة. انتشر فكر جديد يقول إن التاريخ روايات صمت الأذان بجلجلة الغزاة وصهيل الفاتحين، فقد حان الوقت للإنصات إلى المهمشين والمقهورين والمحكومين والتابعين: يجب أن نبحث عن التاريخ في الروايات غير المدونة لضحايا التاريخ، وهكذا بدأت ثقافة الذات المقهورة تطفو على ساحة المدارس والجامعات.

لم يعد خفيا على أبناء الفقراء والطبقة العمالية في أوربا أن ثقافتهم، كثقافة الطبقات الراقية، جديرة بالدرس والتحصيل، فكرة أن الأدب ليس منتجا تجاريا، وأن الثقافة الشعبية فلكلور يخضع للبيع والشراء، فكرة تقادمت وحل محلها المفهوم الماركسي «نمط الإنتاج» «mode of production»؛ أي أن كل منتج ثقافي يجب أن يدرس في إطار السياق التاريخي الذي تم فيه إنتاجه وتلقيه، وهكذا تطورت الدراسات السوسيولوجية والأدبية وتداخلت.

في أواخر القرن العشرين شكك رايموند ويليامز في أطروحة ليفس بأن مفهوم الثقافة يقتصر فقط على الثقافة العالمة، فإذا كان الأدب هو ثقافة النبلاء، إذن فالثقافة الشعبية تعتبر إنتاجا للطبقات العمالية، ولقد انتقد ريتشارد هوكارت - أحد مؤسسي الدراسات الثقافية في بريطانيا - هذا الرأي وقال إن الفعل الثقافي ليس بهذه السهولة، فلا يمكن لفئة اجتماعية أن تنتج ثقافة حرة في معزل عن أخرى، لأن هناك بنيات اجتماعية متداخلة.

لقد عمل ويليامز وهوكارت على نشر الفكر الماركسي البنيوي كمنهج لمقاربة الثقافة الشعبية، ولقد لفتت الماركسية نظر الدارسين إلى إبدال جديد «New paradigm» وهو دراسة أنماط إنتاج الثقافة الشعبية واستهلاكها، كما ساعدت الماركسية البنيوية على فهم النص في إطار علاقته بالإيديولوجيا السائدة، أي في علاقته بالبنيات والمؤسسات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية التي ساهمت في إنتاجه، وكذلك التي تساهم في استهلاكه، حيث كان الأمر مقتصرا في الماركسية التقليدية على دراسة أنماط الإنتاج فقط، مع إغفال الحتمية اللغوية. لقد خلصت أبحاث هوكارت إلى

أن الثقافة الشعبية ليست إنتاجا ثقافيا مستقلا عن الطبقات العمالية، ولكن هي بمثابة مجموعة من المعاني والرموز التي تستبطنها هذه الطبقات حين يتم توزيعها من طرف مؤسسات إيديولوجية تتحكم فيها السلطة الاقتصادية. وهنا نعود إلى أطروحة الهيمنة المستبطنة السالفة الذكر، فنجد أنفسنا بين أطروحتين متناقضتين: فكر شعبي رافض من إنتاج الطبقات العمالية، وفكر شعبي مدجن، لأنه استبطن إيديولوجيات اقتصادية وسياسية معينة موجهة من طرف مؤسسات ثقافية / إيديولوجية كالإعلام.

لقد وصل الوضع الراهن في إنجلترا إلى ظهور جامعات يسارية تدرس الثقافة الشعبية لتعلن عن إيديولوجيا جديدة، إيديولوجيا التضامن مع الإنسان المقهور، ولقد ولج هذه الجامعات كجامعة Essex مثلا طلبة من نيكراكوا، وكولومبيا، ونيجيريا، وماليزيا ودول أخرى من العالم الثالث كالمغرب، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن مشروع الدراسات الثقافية في بريطانيا هو مشروع مجتمعي موجه بالخصوص إلى الطلبة الأجانب الذين سافروا إلى أوربا، تاركين وراءهم زخم ثقافة شعبية ترزخ تحت وطأة أنظمة شمولية استبدادية، ذلك هو حال ثقافتنا الشعبية في الماضي البعيد والقريب. لقد طالها تهميش إن لم نقل اجتثاث قصد الحفاظ على مشروع الدولة، وكأن الثقافة الشعبية نقيض لهذا المشروع. عند هذه النقطة بالذات نقف لنتساءل حول ما وقع في مغرب ما بعد الاستقلال. (نحن لا ندعي أن المغرب الوسيط كان أفضل حالا مما هو عليه الآن).

4. أسئلة حول مصير السياسة الثقافية واللغوية بالمغرب:

كيف إذن آل مصير نظير هذا المد الماركسي الأوربي في المغرب، مع العلم أن الماركسية الأوربية قامت بزعزعة خصومها الرأسماليين على مستوى أعلى هرم في السلطة الاقتصادية والسياسية؟ إذا عدنا بعقارب الساعة إلى الوراء، ووقفنا لنتأمل واقع حال الجامعة المغربية في الماضي القريب خلال السبعينيات والثمانينيات، سندرك ما وقع لها، وبما أننا لا نود الخوض في تفاصيل ما حصل، فإننا نكتفي بالقول إن الفكر الماركسي تمت محاربته بشتى الطرق كالقمع التعسفي والاعتقالات والمنع، بل تم تهميش الفلسفة بمنع انتشارها في الكليات، وتم إنشاء بديل يتجلى في شعبة الدراسات الإسلامية، كذلك تم إقبار معهد الدراسات السوسيولوجية في الرباط، وتشتيت هذا العلم إلى معارف جزئية وتقنية عبر مجموعة من المؤسسات، مما منع من تشكل هذا العلم باعتباره مؤسسة قائمة بذاتها. ويبدو أن هناك علاقة إقصاء بين الثقافة العالمة والشعبية في المغرب، ويتجلى هذا الإقصاء في المظاهر التالية:

انتشار إيديولوجيا مخزنيه اختزلت عملية التربية والتعليم في تلقين معارف وعلوم مجردة من البيئة المغربية المعيشة والسياق السوسيو - اقتصادي والتاريخي المحدد لوجودها، وتلك المعارف التي ارتبطت بهذا السياق كانت غالبا ما تعمل على تكريس المنظومة السلطوية بأشكالها المختلفة، أما بخصوص الخطاب الرافض والذي كان نادرا و مشتتا فكان مصيره القمع والتبخيس (الخبز الحافي لمحمد شكري، وكتابات المرنيسي على سبيل المثال). وحتى بالأمس القريب، كان رجل التعليم يشكل بطل النكتة المغربية التي تمثله في صور مضحكة ساخرة.

انتشار ثقافة دينية عالمة (و مما زاد الطين بلة، عدم تنوع المذاهب الدينية في المغرب، انظر على سبيل المثال التجربة التونسية) حيث خطأت هذه الثقافة جميع أشكال التدين الشعبي، بينما وجب تفكيك الرموز الثقافية وقراءتها قراءة علمية. واعتبرت الثقافة الدينية السائدة هذا النوع من الممارسات إسلاما خاطئا و رفضته، ورفضها لهذا الإسلام لم يغير من واقع الأشياء.

تم اختزال الثقافة الشعبية في مفهوم الفلكلور، أي منتجات ثقافية تسوق لتسلية البورجوازية والسياح، في حين أن الثقافة الشعبية ثقافة عضوية تعبر عن هموم الشعب وطموحاته، وهي بمثابة سلوك سوسيولوجي منبثق من البيئة الاجتماعية التي تنشأ فيها حيواتنا وهوياتنا وذواتنا، كما أن هذه الثقافة بمعانيها وأفكارها ورموزها هي التي تحدد نوع اللغة التي تشكل ذهنية الفرد داخل المجتمع. فإذا كانت هذه الثقافة أسطورية وخرافية، فبالتالي ستنتج معاني وأفكارا وتعابير خرافية

وأسطورية تشكل ذهنية ذلك الفرد. نسوق إليكم مثال الاعتقاد في استحواذ الجن على الإنسان والتحكم في أفكاره وسلوكه، فبعد دراسة مستفيضة لهذه الظاهرة في المغرب، رفقة عدد من الباحثين الأجانب، توصلنا إلى خلاصة مفادها أن الامتلاك الجني شكل من أشكال المقاومة والاحتجاج، لأنه يعبر عن إحباطات فئات اجتماعية تعاني أشكالا مختلفة من الهيمنة. كما تظل هذه الممارسات الغيبية شكلا مقبولا اجتماعيا، مادامت لا تؤذي النظام الاجتماعي، وهي تشكل قناة من قنوات التفريغ وتحرير الذات من القيود لفترة وجيزة، تتم بعدها العودة بحيوية ونشاط إلى رتابة الحياة اليومية بشتى أشكالها من خنوع وطاعة وتسليم بالقدر. ومن أهم خلاصات هذه البحوث أن الإنسان البسيط ليست له القدرة على استيعاب القوى الهيكلية التي تحدد هويته ومسار حياته من خلال تمثلاتها التجريدية، ولهذا يختزل هذه القوى في كائن جني لطيف - عنيف - ذي تمثل ملموس ومقبول - يتمكن من صرعه ومحاورته وإبرام عقد هدنة معه إلى حين (انظر محمد معروف وبول ويليس 2010 «الروح الإسلامية للرأسمالية»، 2015 «الربيع العربي في المغرب»، ومعروف 2010 «الأولياء والعدالة الاجتماعية في المغرب: نموذج اثنوغرافي للمحكمة الأسطورية لسيدي شمهاروش»، 2007 طرد الجن باعتباره خطابا للسلطة في المغرب).

إذن فإشكالية الثقافة العضوية للشعب ليست بالأمر السهل، وتحتاج إلى وقفة للتأمل في مسارها، لأن السؤال العريض الذي يطرح نفسه علينا هو: ما نوع الهوية الثقافية، وما نوع مشروع المواطنة الذي نسعى إلى تكوينه عن طريق التربية و التعليم؟ هل نبحث عن ترسيخ الإحساس بالانتماء وتوطينه، أم نبحث عن إظهار ولاءات للمؤسسات الحاكمة، أم عن الشعور بالامتنان والوفاء للسلطة الأبوية، أم عن الارتباط بالأرض (البلاد jus soli)، أم عن العصبية (الانتماء إلى القبيلة - الدم jus sanguinis)؟ ما نوع السياسات اللغوية والثقافية التي يطرحها مغرب العولمة؟ كيف يستطيع المغرب، باعتباره مؤسسات، إعادة بناء ثقافة رئيسية تضم جميع الروافد العضوية لمكونات هذه الثقافة من امتدادات جهوية وأمازغية وحسانية؟ هل تتوفر الدولة على تراكم علمي يمكنها من مجابهة إشكالية تدريس هذه الثقافات، وتدريس اللغة العامية بما فيها الأمازيغية، ليس فقط في المستوى الجامعي، بل كذلك في المستوى الأولي والثانوي؟ يجب أن نطمئن أصحاب السليقة أنه لا خوف على مصير الفصحى، باعتبارها لغة القرآن و الدستور و الإدارة الحكومية في ظل مشروع تدريس اللغات المحلية، لان البحث في هذه اللغات سيغني معاجمها، ويكيف بنياتها مع متطلبات المجتمع وحاجياته.

هذه أسئلة تظل مطروحة للدرس والبحث، لكن نرى أنه من الضروري في الفترة الراهنة الإلمام بآليات ومناهج جمع الثقافة الشعبية وتحليلها. إنه لا مناص للجامعات المغربية التي تتوفر على مسالك في العلوم الإنسانية من مأسسة مناهج البحث الاثنوغرافي والانثربولوجي في تخصصاتها، لكي تتمكن من جمع هذا التراث بمختلف تشعباته، ووضعه تحت مجهر تتلون عدساته ونظرته للواقع بتلون النظريات العلمية. هل سنبقى دائما في حاجة إلى «مستشرقين» من أمثال بول باسكون - السوسيولوجي المناضل - لإنشاء حركات ومراكز لدراسة المجتمع والثقافات المحلية؟

بدون اعتماد البحث الاثنوغرافي والأنثروبولوجي، لن يتمكن المغاربة من تدوين ثقافتهم وفهم ذواتهم ولغاتهم، ومن أجل إنجاز دراسات علمية جادة حول الثقافة الشعبية، لابد أن يطلع الباحثون المغاربة على ما قدمه الدارسون في الغرب من آليات ومناهج لدراسة الثقافة الشعبية، لأنهم كانوا سباقين إلى اقتحام هذا المجال، وحققوا نتائج هامة في دراساتهم مكنتهم من خلق إبدال جديد حول النظريات الثقافية. متى سيأتي ذلك اليوم الذي ستدخل فيه العيطة والحضرة وأحواش والراي والغيوان وأغاني خربوشة، والحلقة، والتبراع الحساني والزجل والحكاية الشعبية والأمثال والسبع بوالبطاين او بالمون عند الأمازيغ، والتغنجة والعنصرة وعاشوراء ورمضان والأعياد وميمونة والكديدة وحليلو وتكشبيلة (من أغاني المورسكيين) وباقي العوائد والمعتقدات والطقوس والممارسات السحرية البرامج الأكاديمية في

الجامعة المغربية؟ انه لمن المفارقات الصارخة أن ترى هرولة أكاديمية نحو برامج دخيلة مستنسخة من دراسات أدبية وإعلامية، لا لشيء إلا لأنها قذفت بها رياح عاتية من مناخ العولمة الغربية، وتخجل من وضع الثقافة العضوية للشعب تحت المجهر الأكاديمي. نحن لا ننكر على الغرب تقدمه العلمي، لكن نحن في حاجة إلى استعارة تأملية تراجع الأسس النظرية للمناهج، وتعمل على تطويرها لتكييفها مع الواقع المحلي القديم / الجديد. ولا يفتونا في الأخير أن نثني على كل مجهود أكاديمي، سابق الزمن وخاض معركة البحث والإشراف على بحوث من هذا النوع لإحداث تراكم علمي سيذكره التاريخ، إذ لا يعقل أن حفنة صغيرة من السوسيولوجيين المغاربة - رغم ما أنجزه الكثير منهم من بحوث جادة في هذا الصدد - هي المنوط بها البحث في مواضيع كهذه. هذا مشروع ضخم يجب أن تجند له طاقات كبيرة، ويتطلب موارد مادية وبشرية ومؤسسات وتكوينات توجه الأبحاث في هذا الاتجاه. إن مشروعا كهذا سيعمل على تطوير المنتج الثقافي والاقتصادي المرتبط به، ويمكننا من فهم ذواتنا وهوياتنا، وإعادة بناء ثقافاتنا على مبادئ تعطي للمواطنة أبعادا ثقافية جديدة، و بفضل هذا المشروع أيضا، قد نستطيع صياغة ولاءات وروابط اجتماعية جديدة نوطد بها نسيجنا الاجتماعي.

الصور:

1. www.hummingbirdworkshop.com/wp-content/uploads/201404//Building-Community-pic-REDUX1.jpg
2. www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/665//File-Hamlet,_Prince_of_Demark_Act_I_Scene_IV.png
3. www.ecx.images-amazon.com/images/I/91XEZAkxTdL.jpg
4. www.marrakesh-king-tours.com/wp-content/uploads/201201//p1050627.jpg

ALA
BAM

الفضاء العجيب بنية الفضاء في سيرة الملك سيف بن ذي يزن 28
رمزية المرأة في الثقافة الشعبية الجزائرية 40
الأساطير والحكايات الشعبية المرتبطة بالمخلوقات البحرية في البحرين (دراسة تحليلية) 60
قراءة في سيرة الشاعر الشعبي سيدي الأخضر بن خلوف 70

الفضاء العجيب

بنية الفضاء في سيرة الملك سيف بن ذي يزن

(1)

أ. صفاء ذياب

كاتب وأكاديمي، العراق

الفضاء بمفهومه الحالي حديث حسب المفاهيم التي ترافقه، فالزمن؛ على سبيل المثال أقدم من مفهومي المكان والفضاء، ومن ثمَّ بدأ الكتاب والباحثون بالاشتغال على المكان بوصفه بنية مهمة في النص السردي، حتى بدأت الدراسات الحديثة بالاشتغال على مفهوم الفضاء بوصفه بنية جامعة للزمن والمكان.

قُدِّم خلال العقود القريبة أكثر من تصور عن الفضاء، فوضع غاستون باشلار خطة عمل، مقترحاً «إنشائية الفضاء» أو «علم النفس النسقي لمواقع حياتنا الحميمة»، دارساً بذلك القيم الرمزية والمرتبطة إما بما يراه الراوي أو شخصياته من مشاهد، وإما بأمكنة الإقامة كالمنزل والغرفة المغلقة، والسرداب والسجن، أي بالأماكن المغلقة أو المفتوحة، المحصورة أو الشاسعة، المركزية أو الهامشية، الجوفية أو الهوائية[1]. فالفضاء بحسب مفهوم باشلار ممكن أن يكون عاماً متكاملاً كالعالم أو القارَّة أو الجزيرة، أو خاصاً كالبيت والغرفة والقبو. ويرى منيب محمد البوريمي أنه تتمظهر في الفضاء الروائي «الشخصيات والأشياء ملتبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدّة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية

الكاتب الروائي، وعلى هذا فالفضاء الروائي يتسع اصطلاحاً ليحتوي أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها، بدءاً من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسد الكتابة؛ إلى المكان والزمان، الأشياء، اللغة، الأحداث التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد والتي تتجسد عالم الرواية»[2]. وفي دراسته، يشير حميد لحمداني لوجود عدة أوجه لقراءة الفضاء، منها: الفضاء كمعادل للمكان، الفضاء النصي، والفضاء الدلالي[3]. فدرس في الوجه الأول المكان بوصفه محوراً مهماً من محاور الفضاء، وفي الثاني فضاء الكتَاب والكتابة من خلال قراءة الورقة كمبنى فضائي، وفي الثالث يشير إلى فضاء من نوع آخر له صلة بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية. جمع لحمداني هذه الآراء من خلال فرضيات بناها حسب دراسات بحثت في مفاهيم الفضاء بشكل عام، وهو بهذا سعى للإحاطة به من الجهات جميعها، لكن ما يهمنا هنا هو الفضاء في النص السردي، وكيفية تشكله، وغرابته التي تنحو به نحو العجيب تارة، والواقعي تارة أخرى.

يُبيِّن حسن نجمي في كتابه «شعرية الفضاء»، أن الفضاء يُعد محايثاً للعالم «تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتبيات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الأنثروبولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات، والتي تنبه - ضمن ما تنبه إليه - إلى نوع من اختراقات الفضاء لنا، لأجسادنا، لأفكارنا، لوجداننا ولمعارفنا»[4]. موضحاً أن الفضاء في النص موجود على امتداد الخط السردي، ولا يغيب مطلقاً حتى ولو كان النص السردي بلا أمكنة، فالفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات وحتى في الإيقاع الجمالي للنص. و«عندما يرفض أن نسميه، أن نحدده، أن نمنحه هوية وأن تعبر عنه (لعجز في الإدراك أو رغبة في تحصين رغبة بناء نموذج نظري معين). فإنه لا يغيب، بل يظل كامنا هناك في الظل بانتظار لحظة إدراك ملائمة أو استجابة أكثر تعاطفا»[5]. ومن هذا المنطلق يضيف نجمي أن الفضاء هو المادة الجوهرية للكتابة السردية، ولكل كتابة أدبية، وهو ليس مجرد تقنية أو ثيمة أو إطار للفعل السردي[6]. إذ «يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي/ أو الكاتب في إدارة الحوار، وإقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال»[7].

من جانبه يرى الدكتور عبد الملك مرتاض في مسمى «الفضاء» قاصراً نسبة للمصطلح الذي اختاره «الحيز»، «لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، الوزن، والثقل، والحجم، والشكل... على حين أن المكان نريد أن نَقفَه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحدَه»[8]. مضيفاً أن حركة شخصيات العمل السردي تنتقل من حيز إلى آخر من خلال فعل الحركة، وهذا الحيز مظهر من مظاهر الفراغ والامتلاء. لكن حميد لحمداني يفهم الفضاء على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة. و«يطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي. فالروائي مثلاً- في نظر البعض- يقدم دائماً حداً أدنى من الإشارات (الجغرافية) التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن»[9]، وعلى الرغم من اختيار مرتاض ولحمداني المصطلح نفسه، لكن مرتاض اختاره للتعبير عن الفضاء بشكل عام، في حين يوضح لحمداني مفهوم الحيز على أنه الإشارات التي تحيل على مكان جغرافي ما، وليس ما حدده مرتاض بالحيز الجغرافي فقط.

1. الفضاء والمكان:

يشترك المكان والزمن في تشكيل ما يعرف بـ«الفضاء»، فهو بحسب هنري لوفيفر لا يوجد في أي مكان، «لا مكان له، ذلك لأنه يجمع كل الأمكنة ولا يملك إلا وجودا رمزيا». بل إن هذا «الفضاء المطلق ليس له إلا وجود ذهني، وإذن (متخيل).. سواء أثناء كتابته من طرف الكاتب (الروائي) أو تمثله من طرف القارئ (المتلقي)»[10]. ومثلما يحتاج وصف المكان لتوقف الزمن، يحتاج الفضاء لحركة دائمة داخل المكان، إن كانت ظاهرة أو غير ظاهرة. ومن وجهة نظر فلسفية، فالفضاء سابق للأمكنة، «إن له أسبقية تجعله موجودا من قبل هناك حيث أن يستقبلها. هناك الفضاء إذن، وبعد ذلك تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في هذا الفضاء. (الأمكنة جزر في الفضاء، جواهر (أفراد)، أكوان صغرى منفصلة)، داخل الفضاء»[11]. لهذا يعد حسن نجمي الفضاء نوعاً من الوسط غير المحدد،

(2)

تتسكع الأمكنة فيه[12]، في حين يسمي حميد لحمداني مجموع الأمكنة فضاءً، «إن الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية»[13]. مبيناً أن الأمكنة، من خلال تواترها في الرواية تخلق فضاء شبيهاً بالفضاء الواقعي.

يؤكد أغلب النقاد أن الفضاء أعم من المكان، فهو الذي يحتوي الأماكن من جهة، ويضم الحدث داخله كبنية زمنية، ومن خلال هذا التعالق؛ المكان والزمن، يتشكل الفضاء عموماً، «لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسياً. إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدّد والمجسّد، لمعانقة التخييلي، والذهني، ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء»[14]. وعلى الرغم من كلام سعيد يقطين هذا، إلا أنه في تطبيقه للبنيات الفضائية في السيرة الشعبية، يشتغل على المكان بوصفه فضاءً، فقد حاول أن يقدم أي مكان؛ مهما كان صغيراً أو خالياً من ارتباطه بالحدث والحركة على أنه فضاء، فضلاً عن الفضاءات العامة، مقسماً مفاصل السير الشعبية جميعها لفضاءات طبيعية أو مصنوعة من جهة، ومن ثم هذين الفضاءين العامين إلى مباح ومغلق، وهو بهذا لم يطبق ما قاله في المهادات النظرية من أن المكان جزءٌ مشكّلٌ للفضاء، بل جعل كل مكان ممكن فضاءً، إن كان مفتوحاً أو مغلقاً.

في الوقت نفسه، بيَّنت نورة بنت إبراهيم العنزي، أن الفضاء أمكنة يفضي بعضها إلى بعض، «فلا يمكن دخول الثاني إلا بعد المرور بالأول، لتظهر الشخصيات مرتبة تباعاً بحسب ظهور الأمكنة، فالمكان السابق هو توطئة وتمهيد للبطل لمعرفة الشخصية العجيبة، والمكان اللاحق هو مكان اللقاء والمواجهة بين البطل والشخصية العجيبة، ومع هذه الشخصية العجيبة يتولد الحدث الخاص بالمكان في زمانه الخاص به»[15]. ربما كان كلام العنزي يقترب من دراسة الجغرافية أكثر منها دراسة الفضاء، لكنها أيضاً تقترب من الفضاء في كون كل فضاء تدخله الشخصية في العمل السردي يأتي بعد فضاء سابق ويؤدي إلى فضاء لاحق، وهكذا تتوالى الفضاءات الخاصة لتشكل بذلك الفضاء العام للحكاية.

2. الفضاء والزمن:

يتشكل الفضاء من عناصر عدَّة، فضلاً عن المكان والزمن، فبعد أن ينتهي وصف مكان ما في العمل السردي، يبدأ الحدث والحركة، فالحركة بشكل عام مرتهنة بزمن وفضاء، وهي نتيجة لتضافرهما، تقاربهما وتباعدهما، «إن الحركة بهذا المعنى ليست في الكتابة الروائية نتاجا لمجرى الزمن الحكائي والسردي فقط، بل هي نتاج مشترك لهذين العنصرين السياميين: الزمن والفضاء»[16]. فالفضاء بحسب هذا التصوّر لا يتكون من الأحداث، بل يؤطرها، فهو يوجد بالضرورة في أثناء جريان الوقائع، حسب وصف حميد لحمداني.

وعلى الرغم من تشكل الفضاء في الرواية كما في السيرة الشعبية من عدد غير محدود من الأمكنة، إلا أن المكان لا يمكن أن يشكل فضاءً إذا لم يتمثل الحدث فيه بشكل واضح، وهذا الحدث لا يستمر من دون حركية الزمن، فـ«لا يتحدد الفضاء الروائي في الأمكنة وحدها (وهي مجرد جزء، خصوصا في المحكى الفانتاستيكي) وإنما انطلاقا من علاقته بالزمن، ثم بانفلات الفضاء عن الأبعاد الإقليدية إلى أبعاد متعددة - مفتوحة، فالعالم الروائي لا يتكون من الوجوه الهندسية البسيطة ولكنه يستنتج من أشكال معقدة ومتنوعة تحقق الاختلاف عن الفضاء المألوف، والمتعارف عليه، بخلق تعددية في جغرافيا الأشياء والكيانات، ذلك أن المكان كما يقول ج. برنس: (يحتل دورا بارزا في النص، أو يشغل حيزا ثانويا فيه، قد يكون حركيا، فعالا أو ثابتا، سكونيا، وقد يكون متناسقا، أو غير متناسق، واضح الملامح أو غامضها مقدما بشكل عفوي غير مرتقب تتناثر جزئياته عبر فضاء النص)»[17].

في دراسة العجائبي والعجيب، لا يتشكل الزمن من توالي الأحداث فحسب، بل إن هناك زمناً خاصاً يتمثل في خرق دائم لحدود الطبيعي. فالأحداث العجائبية «تنبني على انهراق الزمن في فجوات الرهبة، التي تخلق جوا مشحونا بالخوف والتردد في قبول أو عدم قبول الحدث لا لشيء إلا لأن مكونات الفضاء الذي تجري فيه الأحداث المراوحة بين الراهن والغابر مكانا وزمانا مشكلة الفضاء الروائي (لا تتكون من الوجوه الهندسية البسيطة ولكنها تستنتج من أشكال معقدة، ومتنوعة تحقق الاختلاف عن الفضاء المألوف والمتعارف، لخلق تعددية في جغرافية الأشياء والكيانات)»[18]. ويرى جيرار جينيت أنه «من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيداً عن المكان الذي نرويها منه، بينما قد يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإما الماضي وإما المستقبل. وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه»[19]. لكن بما يخص الفضاء، يجب أن يكون هناك مكان وزمن معيّنان لكي نتمكن من تحديد معالم الفضاء الذي يبقى متخيلاً حتى في حال كان المكان الذي يؤشره السرد ويُحيل عليه واقعياً، وما سيتضح بدراستنا للمكان في الجزء الثالث من هذا الفصل.

3. الفضاء العجيب:

يتشكل الفضاء العجيب من ارتباط الواقعي بالمتخيل، فالخلفية التي تنبني عليها هذه الفضاءات غالباً ما توحي بمكان حقيقي، وربما معروف في بعض الأحيان، فالمدينة التي بناها وزير الملك ذي يزن، يثرب، ليست مدينة خيالية، لكن الكتاب الذي رافق إنشاءها، والذي ستنطق حروفه ما أن يُسلَّم للنبي محمد (ص)، يدخلها في الفضاء العجيب، إذ تتحول هذه الحروف إلى فواعل تحرّك الحدث، وترتبط بزمن قادم غير معلوم تحديداً.

من هذا المبدأ، يشتغل سعيد يقطين على إيضاح الفضاءات العجيبة، المرجعية والتخيلية، التي تنهض على أساسها أفعال الفواعل، «وحين نسم هذه الفضاءات ببعدها العجائبي فلأننا ننطلق من طبيعة تركيبها المخالف للفضاءات المرجعية أو الواقعية الأليفة، وإلا فالعديد من هذه الفضاءات له طابع واقعي أو مرجعي ما. ذلك لأن عجائبية الفضاء تتحدد من زاوية الرؤية التي نتخذها لمعاينته»[20]. مؤكداً أن هذه الفضاءات تتجسد بعيداً عن الفضاءات المرجعية المركزية، وغالبا ما تكون متفردة وسط الخراب، أي بعيداً عن العمران[21]. كلام يقطين هذا يتمثل بوضوح في سيرة الملك سيف بن ذي يزن، فلا يتشكل العجيب في الأماكن التي يعيش فيها، بل في رحلاته المستمرة، إذ تكون الصحراء أو الأماكن الواسعة مسرحاً لهذا الفضاء. فالعجائبي يظهر في الأماكن

المشكلة للفضاءات المفتوحة، فتظهر الشخصيات العجيبة، وتمارس الأفعال العجائبية من دون أن يقيدها سقف أو جدار، وهي بهذا تبحث عن الحرية في ممارستها هذه الأفعال. إلا مع بعض الشخصيات العجيبة التي تكمن عجائبيتها في القدرات التي تستمدها من القدرات الإلهية والكرامات، مثل سطيح وسام بن نوح (ع)، وغيرهما من الشخصيات التي لا تظهر عجائبيتها إلا للملك سيف. وهناك بعض الشخصيات التي أوكلت بمساعدته أيضاً، لكن عجائبيتها تظهر في الفضاءات المفتوحة والمغلقة معاً، مثل إخميم الطالب:

«كان ذلك في اليوم الحادي والستين وهو سائر بالبراري كأنه مذهول أو مجنون نظر بين يديه فرأى جبلين على يمينه جبل أبيض وعن يساره جبل أحمر فسار حتى قاربهما فرأى بينهما راية مقامة إلى جهة الأحمر الذي على يساره ونظر إلى الجبل الذي على يمينه فرأى قصرا عالياً وهو من أعجب العجائب قام عن التراب وتعلق بأكتاف الغمام والسحاب وبين الجبلين بحر عجاج حائل بين هذين الجبلين وهو عميق وله موج يذهل الناظر إليه فطلع إلى الجبل الأحمر وهو على يساره لكون الجبل الثاني لا يمكنه الوصول إليه بسبب ذلك البحر الذي بينه وبينه فلما صار في الجبل لقي حصناً من الحجر الرخام وفي وسطه عمود طوله عشرون ذراعاً عليه أسماء وطلاسم ونظر إلى الجبل الثاني فرأى عليه قصراً عالياً في وسط الجبل عمود مثل الذي في الحصن والعمودان من بعضهما متقاربان وبالكتابة مرسومان فتعجب الملك سيف غاية العجب»[22].

تَعَجُّبُ الملك سيف مما رأى كان لأسباب عدَّة، أولها أن هذين الجبلين والعمودين والبحر الذي بينهما ظهرا له فجأة بعد تعب من السير مدةً طويلة، ومن ثم سيزداد هذا التعجب بعدما يرى أن هذا المكان أُعدَّ خصيصاً له، وأن هناك شخصاً كان ينتظره لأكثر من عشرين عاماً، وهذا الانتظار كان بسبب توكيل أبيه له عن جده وعن جده لأبيه وصولاً إلى حام بن نوح (ع)، من أجل أن يسلمه الذخائر التي تركها له حام، لكن الملك سيف لم يكن ليحصل على هذه الذخائر من دون أن يقوم بأعمال فوق طبيعية، لا يستطيع أي إنسان آخر القيام بها سواه:

«فسار معه الملك سيف حتى وصلوا (كذا) إلى برج العمود الذي في الحصن وقال له: أنظر إلى ذلك العمود فإن أول إمارة فيك أنك تطلع إلى آخر ذلك العمود فقال الملك سيف: يا حكيم أنا لم يصعب علي الصعود أني أرى درجات خارجة منه وحلقات لو أردت أن أضع يدي على الدرجة وأطلع إلى الثانية وأمسك في هذه الحلقات لفعلت. فقال له الحكيم: صدقت وإن غيرك لم ير ذلك لأن الأرصاد لا تكشف هذه إلا لك من دون غيرك فاصعد كما قلت والله تعالى يأخذ بيدك فعند ذلك صعد الملك سيف حتى بقي فوق ذلك العمود فقال له الحكيم إخميم: إيش رأيت فوق العمود؟ فقال له: رأيت بطر (كذا) في الحجر قدمين بجانب بعضهما مثل ما يؤثر في الرمل أقدام بني آدم فقال له ضع أقدامك فيهم (كذا) وقف وانظر إلى الجبل الذي قبالك في البر الثاني. فوقف وقال: يا حكيم إنني أرى قدامي عمود (كذا) مثل ذلك العمود المنقوش عليه قدمان (كذا) مثل هذين القدمين فنط الحكيم في (كذا) جنب الملك سيف ونظر إلى قدميه وتبسم، وقال له: أنت صاحب العلامات وأنت الملك سيف بن ذي يزن بن تبع اليمان ابن الملك أسد البيدا بن الملك سام أخو الملك حام وجدك نوح عليه السلام وهذه النسبة لم تكن لأحد سواك وأنت صاحب هذه الذخائر الموضوعة في هذا المكان فهناك الله بما أعطاك... قم يا ملك واصعد إلى العمود فإذا طلعت الشمس فاصعد أنت فوق العمود بكليتك حتى تصل إلى العمود الثاني فتنزل بأقدامك في قدمين مثل هذين القدمين فضع أقدامك فيها. فقال الملك سيف: يا حكيم إخميم ومن الذي يقدر على المسافة أن يتعداها وهي مقدار ثلثمائة (كذا) خطوة فلا شك أن كلامك هذا غير صحيح ولا شك أنني أقع في البحر وأغرق فيه فقال له الحكيم لا يا سيدي وإنما يلزمك الإجهاد (كذا) لأنك تساعدك الأرصاد حتى تبلغ المراد... ولما وضع رجليه في الأقدام التي في وسط العمود قوى عزمه ونط كما أمره إخميم الطالب فما وجد نفسه إلا واقف (كذا) على العمود الثاني ورجليه محكمة القدمين الذين (كذا) مثل الأولين واقدامه منقاسين (كذا) عليهما بالسوية فلما رأى نفسه الملك سيف بتلك القضية خر ساجداً شاكراً لرب البرية والتفت عن يمينه فوجد أخميم الطالب واقف (كذا) بجنبه كأنه قرينه فقال له: إيش رأيت

(3)

يا أخميم قال: يا ولدي أنت الذي دلت عليك أرباب العلوم والأقلام وأنت صاحب الودائع والنعم»[23].

المكان في هذا الفضاء هلامي ولا يمكن أن يدل على أي مكان واقعي أو مرجعي، فالبحر الذي بين جبلين يوجد في أماكن لا يمكن إحصاؤها في العالم، لكن المنطقة التي تدور فيها السيرة، بحسب الفضاء العام لها، لا تتجاوز الجزيرة العربية واليمن، في زمن وصول الملك سيف لهذا المكان، وفيما بعد سينطلق ليصل الهند والصين ومصر والمغرب وغيرها من الأماكن.

فالفضاء العام للسيرة يبدأ من حمراء الحبشة ومن ثم ينطلق لأماكن بعيدة بحسب ما تصفه السيرة نفسها:

«فقالوا له هذا ملكنا واسمه الملك ابو تاج وهو حاكم على هذه الاراضي والفجاج، وهو من نواب الأراضي والبلدان التي تحت يد الملك الكبير المصاب صاحب الجنود والأعوان الملك سيف أرعد ملك الحبشة والسودان وأنه لما رآك قتلت الاسد وكان ناظرا قصد ان ينعم عليك فقال الملك سيف بن ذي يون (كذا): وكيف يحكم عليه الملك سيف أرعد وبينهم مسافة ستة أشهر؟ فقالوا له يا هذا اعلم ان ملك الحبشة والسودان طول ثلاث سنين تمام، فتعجب الملك سيف بن ذي يزن وقال الملك لله العزيز العلام»[24].

هذا الفضاء الذي تتحدث عنه السيرة له مرجع واقعي، فالحبشة والسودان (مسرح السيرة) مكانان يشكلان الفضاء الرئيس في رحلة الملك سيف، وكما تذكر كتب التاريخ، فإن الملك سيف أرعد موجود فعلاً وليس شخصية تخيّلها راوي السيرة؛ وهو ما اتضح في الفصل الثاني، لهذا فإن «الفضاءات المرجعية سواء من خلال أسمائها أو صفاتها توظف باعتبارها فضاءات واقعية لها تاريخها (زمن نشأتها)، وأسباب تأسيسها، وارتباطها بشخصية لها وجودها التاريخي والواقعي. وتبعا لذلك فإن وجودها ومصيرها مرتبط ارتباطا وثيقا بوجود ومصائر مختلف الشخصيات التي تتواجد في مختلف السير، وتتخذ تلك الفضاءات بوجه عام طابع العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات، أو الموضوع الذي تتفاعل فيه فيما بينها بسببه»[25]. لا تقف السيرة عند هذا الفضاء، السيرة تتسع وتمتدّ مع الرحلات التي يقوم بها الملك سيف، فالملك سيف يبتعد عن حمراء اليمن؛ مدينته، وصولاً إلى بلد شاه زمان، مدة عشرين عاماً للمجدِّ المسافر، وحين يسافر عيروض للحصول على مهر عاقصة، وهو بدلة الملكة بلقيس التي أهداها إياها النبي سليمان (ع)، ثلاثمائة عام إذا كان الإنسان يسير في الليل والنهار، «وهذا ما حدث تماماً مع البطل، فهو لا يضع القارئ على خريطة معروفة في سلسلة رحلاته، بل تتوالى الأمكنة غير المألوفة عليه، والتي ليس لها مقابل جغرافي واقعي؛ وإن اجتازها فإنه لا يعود إليها رغماً عنه؛ ويمثل انتقاله منها اجتيازاً للعتبات الفاصلة بين فضاءات السرد المكانية والزمانية، الممتدة والمتنوعة بامتداد وتنوع الرواية؛ بحيث تشكل

(4)

هذه الأمكنة حلقات يُفضي بعضها إلى بعض، في حركة دائرية، تبدأ من مكان اللقاء لتنتهي عنده؛ ومع كل ظهور جديد لمكان، تظهر معه شخصية جديدة أو أكثر، تخرق الحدث الأساس الذي بنيت عليه الرواية في أولها، لتتوالد الأحداث وتتناسل، وتتعدد معها الشخصيات العجيبة والفاعلة»[26]. وغالباً ما تكون الشخصيات الجديدة التي تظهر للملك سيف بعد خروجه من فضاء ودخوله لفضاء جديد شخصيات مساعدة تدعمه في الحصول على الذخائر العجيبة أو تساعده في تخطي العقبات التي توضع أمامه:

«صار يقطع البراري والآكام مدة ستين يوما بالتمام، وهو يقطع الطرقات في البراري المقفرات ولم يجد في طريقه أحداً من المخلوقات فأشرف على جبلٍ عالٍ وحوله روضة نزهة للناظرين بها أشجار باسقة، وأنهار دانقة وأغصان مورقة وماء (كذا) متدفقة والطير ناطق يسبح الله الخالق»[27].

وفي هذه المرحلة، مع خروجه من فضاء الصحراء ودخوله في مكان وردي، يلتقي بمساعد جديد، وهو الشيخ جياد بعد أن التقى عاقصة والشيخ عبد السلام.

4. تولد الفضاء:

تتولد الفضاءات في سيرة سيف بن ذي يزن على امتداد مساحة الحكي، منذ أول رحلة قام بها ذو يزن، حتى تمكن ابنه من نشر الإسلام في جميع البقاع التي مرَّ بها. فالرحلة كانت المحرك للكشف عن هذه الفضاءات، والدعوى التي بنيت عليها السيرة كانت الموئل الرئيس لبناء مدن، وتشريع قوانين لها، وحتى طبيعة إنشائها. لهذا فإن «أولى الفرضيات في دراسة الفضاء العجائبي منطلقة من خاصية (الارتحال والتنقل) الجوهرية، وهي أن المكان متحول عبر زمن ما، كما أن ما قد يتميز به (المكان) في الرواية من تنوع وتشظٍ على امتداد الرواية، يمكن أن ينطبق في كثير من الأحيان على الزمن فيها»[28]، إن فكرة الارتحال والتنقّل تمنح الدارس فرصة للنظر في طبيعة التغيّر التي تحكم سرد السيرة وهي تقترح مع كل تحول منعطفاً جديداً تشهد معه مجمل عناصرها تعديلات وتغيّرات تتناسب مع تحوّل السرد وتتهيأ لاحتضانه.

وفي الوقت نفسه تتميز هذه السيرة بكونها تبني المدن سردياً بما تقدم لها من أساطير تتعدى أسباب بناء المدن للوقوف على كيفية بنائها؛ وهو ما سيُدرس في بحثنا عن

المكان، ومن الجدير بالملاحظة إن أغلب الفضاءات التي شكلتها السيرة من خلال بنائها هذه المدن تدور في مصر وما يحيط حولها، فـ«يمكن اعتبار سيرة سيف بن ذي يزن بمثابة سيرة أصول أو بدايات تشكل العديد من الفضاءات المصرية خصوصاً. ذلك أن معظم أسماء هذه الفضاءات أسماء لبعض شخصيات أو فواعل السيرة، (مصر - اخميم - بولاق - تكرور - دمنهور)، وكذلك أسماء أنهار الشام التي تعود إلى اسماء الخرزة التي كان يملكها مصر»[29]. كما تشتمل السيرة على فضاءات كثيرة أخرى، فكل فضاء يولد فضاءات جديدة، في سلسلة لا تنتهي بحسب الأماكن الكثيرة التي يفتحها الملك سيف أو ينهي السحر المرصود فيها أو يدخلها الإسلام بعد أن كانت تعبد زحل أو النار أو الحيوانات أو الأشخاص.

اشتغل الراوي في فضاءات السيرة على تقديم دلالات متعددة، وفي كل فضاء يدخله، أو مع كل فضاء يخرج منه، يبني عوالم سردية قائمة بذاتها، وفي الوقت نفسه تشكِّل حلقات تتصل مع بعضها لبناء الفضاء السيري العام. قدَّم الراوي فضاءات عجيبة مستنداً إلى فضاءات مرجعية، مستغلاً أماكن موجودة على أرض الواقع، مثل مصر ويثرب والسودان وغيرها.

سمحت الفضاءات المتنوعة من تقديم تجارب للملك سيف مكنته من أن يزداد قوة ووسعت من سلطته، ودفعته للقيام بأفعال عجيبة مستفيداً من الخبرات التي أضافتها له هذه الفضاءات، ومع كل تجربة يمرُّ بها، يختلف شكل الفضاء ويزداد عجائبيةً، فكانت الفضاءات تأهيلية في بناء شخصيته، إن كانت فضاءات مهلكة أم غير مهلكة، مفتوحة أم مغلقة، لأنه المستفيد الوحيد منها جميعاً، على الرغم من وجود أشخاص آخرين يرافقونه مع كل فضاء، أصدقاء أم أعداء، لكنها لم تغير في شخصية أيٍّ منهم.

لكن كان على الملك سيف لكي ينتقل من الفضاءات المختلفة، أن ينتقل من مكان إلى آخر، عبر زمن متغير.

5. الفضاءات الوردية:

يرسم راوي سيرة الملك سيف بن ذي يزن فضاءات عدَّة، وبين كل فضاء وآخر عتبات بعد كل مرحلة من التعب والشقاء والمشي لمسافات طويلة تستمر لشهور غير محددة. يسمي سعيد يقطين هذه العتبات بـ«الفضاء الوردي»، لأن الراوي يصفها كالجنة التي يحلم بها أي سائر في صحراء:

«وما زالوا سائرين في البراري القفار الليل والنهار حتى وقعوا في أرض خضرة وعيون جارية منحدرة، فتعجب الملك ذو يزن من تلك الأرض النقية البيضاء الكافورية، وفيها واد من الأودية الحسان قد زخرف بزخارف الجنان وفضَّله على جميع الأودية الملك الديان وهو ذو روح وريحان وروضة وبسان (كذا) وأدواح وغيطان وفنون وأفنان وجمال حسان، كأنهن متن حسام يمان مجرد من غمده أو ثعبان سُلخ من جلده يفيض ماؤه فيضانا وسواقيه وأشجاره باسقة وأطياره ناطقة تسبح من له العزة والبقاء، يتضاحك الزهر من جنباته وتعبق نفحات المسك من حافته وقد اجتمع فيه من الطيور البلبل والشحرور والزرزور والقمري والحمام والكركي إلى (كذا) والهزار والصقور والشواهين والجوارح والفواهد وطيور البحر والنسور العادية ووحش البرية والغربان النوحية والحمائم الاهلية، وتلك الاطيار تسبح على منابر الافنان الملك الديان وذلك الوادي كأنه روضة من الجنان»[30].

يشكل هذا الفضاء نقطة تحول في مسار السيرة الشعبية وحياة البطل، فهو فضاء جميل يحمِّله الراوي بكل الصور الجمالية الطبيعية التي تختزنها الذاكرة، ومن ثم «تتعدد هذه الفضاءات الوردية، وتأتي كخلفية للأحداث لتنقلنا من فضاء إلى آخر. وغالبا ما يتم دخول هذا النوع من الفضاءات بعد معاناة، او رحلة شاقة. ويسهم هذا التنويع في تحويل مجرى الحكي، وتحديد مسار الأحداث بطريقة تقوم على التحول والتغير»[31]. فبعد أن جدَّ الملك ذو يزن بالمسير عبر صحارى شاسعة ليصل إلى مدينة بعلبك، يقف عند هذا الوادي العجائبي، الذي يمثل نقطة تحول في مسار السيرة عموماً، فمن خلال هذا الفضاء بنى ذو يزن فضاءً آخر وهو مدينة حمراء الحبش التي ستشكل فيما بعد مركز الصراع بين القوى المسيطرة على الحدث.

تتكرر هذه الفضاءات مع كل حادثة يمر بها الملك سيف وتؤدي لضياعه في الصحارى والخرائب، فبعد أن يمر على

فضاء وردي يلتقي بالشيخ جياد الذي سيشكل مع الشيخ عبد السلام مساعدين يقفان خلفه ويخلّصانه من بعض العقبات التي تعترض رحلاته:

«ولما فرغ وحش الفلا من ذلك الشعر والنظام صار يقطع البراري والآكام مدة ستين يوماً بالتمام، وهو يقطع الطرقات في البراري المقفرات ولم يجد في طريقه أحداً من المخلوقات فأشرف على جبل عالٍ وحوله روضة نزهة للناظرين بها أشجار باسقة، وأنهار دانقة وأغصان مورقة وماء متدافقة (كذا) والطير يسبح الله الخالق، وفي جانب تلك الجبال من اعلاه صومعة»[32].

وبعد دخول الملك سيف هذا الفضاء ينتقل لفضاء آخر يمثل مرحلة جديدة من مراحل رحلته بحثاً عن كتاب النيل، ولولا هذا الفضاء والانتقال لم يستطع أن يصل لمدينة قيمر التي يعبد أهلها هذا الكتاب.

يقدم الراوي الفضاءات الوردية مستخدماً الوصف والمبالغة والتخييل معاً. فمع بداية الوصف يتوقف الزمن ويبدأ المكان بالتحدُّث من خلال ما يحتويه هذا الفضاء من أشجار ومخلوقات ومياه، تدخل جميعها في العجيب من دون أن تكون هناك أفعال عجائبية، لكنه في الوقت نفسها يجعل من المكان؛ ككل، مكاناً عجيباً فيبني عالماً مغايراً وفاصلاً بين عالمين: عالم سابق أصله التيه والهرب ومحاولات فردية للحفاظ على أن يُبقي الملك سيف نفسه على قيد الحياة فحسب، وعالم قادم فيه الخلاص من هذا الضياع، يتشكل من عجائبيات متعددة، شخصية عجيبة، ومكان عجيب آخر، وزمن عجيب. فالفضاءات الوردية عالم عجيب يفصل بين عالمين ينقلان السيرة والملك سيف من حالة إلى حالة أخرى، وبهذا الانتقال تدخل السيرة لفضاءات أخرى تُمكِّن الملك سيف من الاستمرار في رحلاته.

6. الفضاء المهلك والفضاء غير المهلك:

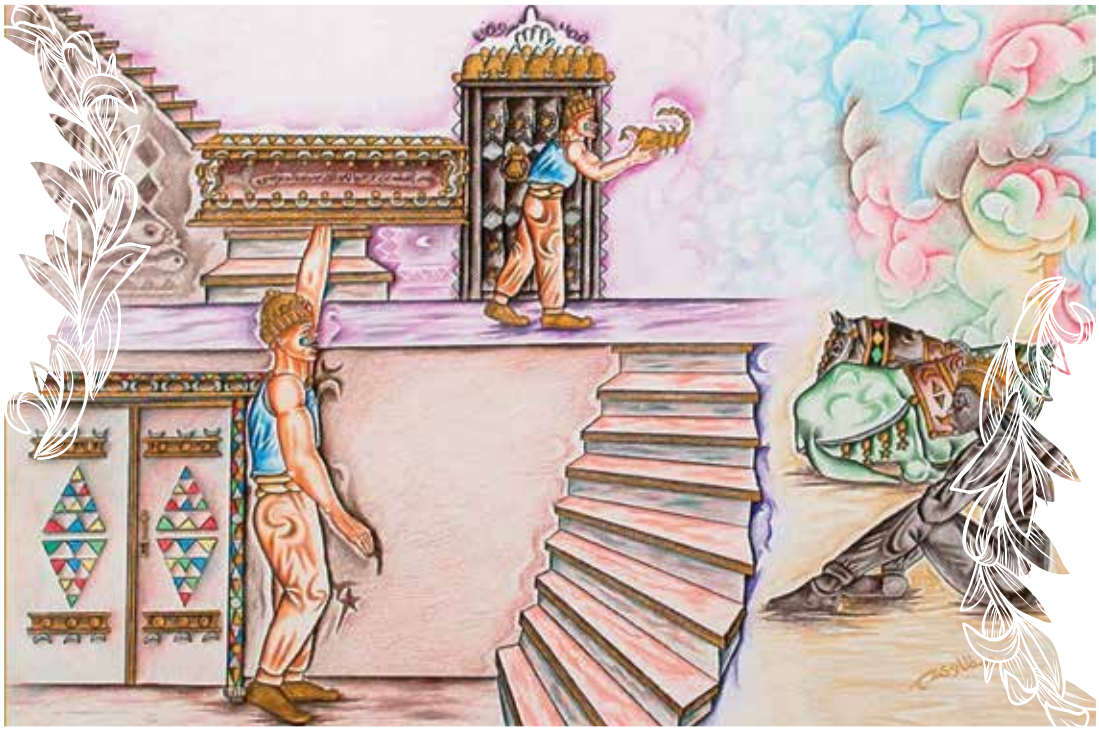
تنقسم فضاءات السيرة الشعبية بشكل عام إلى قسمين رئيسين: مهلك وغير مهلك، هذان القسمان يجعلان من الفضاء العام لسيرة الملك سيف بن ذي يزن أقاليم مختلفة، يندرج كل إقليم فيها تحت أمرة شخص أو مجموعة أشخاص يشكلون مساعدي الملك سيف أو أعداءه، فمع كل منطقة أو مدينة يدخلها يوجد هناك شخص ينتظره، إن كان صديقاً أو عدواً، الصديق يحاول أن يكون مساعداً له لدخول هذا الفضاء، والعدو يسعى جاهداً لمنعه من الدخول.

يجعل سعيد يقطين هذين الفضاءين قسمين من فضاءين آخرين هما: الفضاء الطبيعي والفضاء الصناعي، وهذان الفضاءان بدورهما يخرجان عن فضاءين آخرين هما: ظاهر وباطن، فالظاهر هو الذي يستطيع الملك سيف أن يراه عياناً من دون الحاجة لتعازيم أو سحر أو جان، والباطن يكون غالباً بحاجة لمساعدين لكي يكتشفه، ومن ثم يأتي التقسيم الثاني لكي يكون الفضاء مباحاً أو محظوراً، والمباح هنا يكون طبيعياً أو صناعياً، ومن ثم الطبيعي والصناعي يكونان إما مهلكاً أو غير مهلك، والمحظور أيضاً يكون إما مهلكاً أو غير مهلك[33]. لكن من خلال قراءة ما طرحه يقطين عموماً، يُلاحظ أن الجانب الرئيس في هذا التقسيم هو المهلك وغير المهلك، لأنهما يشكلان المحرك الرئيس لمراحل رحلات الملك سيف، ومن ثم يأتي الطبيعي والصناعي، والمباح والمحظور، تقسيمات ثانوية ليس لها تأثير مباشر.

يمكن تلمُّس الفضاء المهلك في عدد من الأماكن التي يمر بها الملك سيف، مثل مدينة قيمر التي يصل إليها من أجل الحصول على كتاب النيل:

«هذه المدينة لها أرصاد فإذا دخل غريب صاحوا عليه يقولون يا أهل مدينة قيمر دخل على مدينتكم غريب فادركوه فإذا خرج أهل البلاد إلى الخلاء يخرج شخص من السور اسمه الغماز يدلهم على مكان الخصم حتى يتبعوه ويأتوا به ويقتله ثم قالت لي يا طامة يا بنتي وكل هذه الأرصاد والغماز صنعته (كذا) الحكماء المتقدمون من خوفهم على هذا الكتاب تاريخ النيل وأن أهل مدينة قيمر جميعا وملكهم الملك قمرون يعبدون الكتاب وقد جعلوه معبودهم واتخذوا (كذا)، عن آبائهم وأجدادهم»[34].

الملك سيف ممنوع من دخول هذه المدينة، وبدخوله إليها سيكون هلاكه، لأن فيها كتاب النيل معبودهم، وقد ذُكر في كتبهم القديمة أن هناك شخصاً سيأتي ويسرقه منهم، لهذا بنوا لها أسواراً ووضعوا على هذه الأسوار



(5)

الغماز الذي يُنذر بدخول أي غريب إليها. وعلى الرغم من حيل الحكيمة عاقلة لكي يتمكن الملك سيف من الحصول على كتاب النيل، إلا أن أهل المدينة يمسكون به في النهاية فيوضع في جُبٍّ لم يُفتح منذ ستين عاماً.

في حين نجد أن بدخوله للفضاء غير المهلك سيحصل على هدية يتغلب من خلالها على عقبات قادمة لا يعرف ما هي، مثل جزيرة العمالقة:

«وأما ما كان من أمر الملك سيف بن ذي يزن فإنه لما تركه عيروض في الجزيرة... صار يتمشى في تلك الجزيرة فرأى طابقا مفتوحا، فقال لا شك إن هذا كنزا ونزل في ذلك الطابق على درج قطع في الحجر، حتى انتهى إلى آخره، فوجد عين ماء جارية تخرج من مكان وتدخل في مكان آخر، ونظر الى جانب العين رجلا جالسا ولكن طول الملك سيف اربع مرات، عريانا من ثيابه مكشوف الرأس وهو ينظر إلى الماء الخارج من العين فسار الملك سيف عنده فلما رآه ذلك الرجل قام على الأقدام وصاح انا في جيرتك يا بطل الزمان... فقال له اعلم يا أخي ان هذه العين من ابتداء السنة أول آذار يتغير ماؤها من البياض الى الحمار، وبعد الحمار الى الخضار، والى الصفار والى السواد إلى عشرة الوان وبعد ذلك يخرج منها سرطان فيه العشرة الوان وانا اقعد انتظر خروجه فأقبض عليه واسير به الى قومي ندخره عندنا الى ان يأتينا التجار المتعودون علينا ومعهم مراكب موسوقة من بضائع وقماش، وسبب من كل الأجناس فنعطيهم هذا السرطان ونأخذ كل ما في المراكب من جميع البضائع والألوان ونعيش بهذه من العام الى العام، وهذه شيمتنا وخلقنا. فقال له الملك سيف: وإيش النفع في هذا السرطان فقال منفعته اذا كان إنسان اعمى من مدة من الزمان ولو عشرين عاما واخذ شيئا منه وسحقه بماء الورد البكر العم (كذا) ووضعه على عينيه زال ما به من العمى ونظر في الوقت والحال باذن الله الملك الكبير المتعال. فلما سمع الملك سيف ذلك المقال احتار في نفسه وقال ليتني ما حلفت له وكنت آخذ هذا السرطان واجعله ذخيرة على طول الزمان، ولكن اذا طلع هذا السرطان آخذ منه قطعة والسلام، فبالأمر المقدر كان ذلك اليوم الذي أتى فيه الملك سيف هو التاسع من شهر آذار فمكث الملك ثلاثة ايام الى تمام العاشر من الأيام، وإذا بالماء تماوج وارغى وازبد، وظهر في وسط

الماء سرطانان اثنان سوا (كذا) بقدرة من على العرش استوى، فقال الرجل يا قصير انتظر (كذا) ما صنع الله تعالى فانه ارسل سرطانين فنحن نأخذ واحد (كذا) وأنت تأخذ الثاني وهذا دليل على وحدانية الله تعالى الملك الجليل»[35].

جمع الراوي أكثر من عجيب في هذا الفضاء، الأول أنه قدَّم عجيباً في فضاء مغلق، فبركة السرطان كانت في مغارة دخلها الملك سيف بالمصادفة بعد دخوله لجزيرة العماليق. العجيب الثاني تمثَّل بسكان هذه الجزيرة، فلم يسكن فيها إلا العماليق الذين فوجئوا بطول قامة الملك سيف التي لا تصل إلى ربع طول قاماتهم، ومن ثم السرطان العجيب الذي يظهر بعشرة ألوان بعدد أن ألوان البركة حتى يوم العاشر من آذار، ليظهر بعد ذلك سرطان يشتريه البحَّارة بكل ما تحمله سفنهم من بضائع، لأنه الوحيد القادر على إعادة بصر الأعمى بعد طحنه وخلطه بماء الورد. ومن خلال هذا السرطان العجيب سيتمكن الملك سيف من دخول فضاء آخر ليتمكن من شفاء الملكة ناهد بنت ملك الصين التي دعت عليه أن يصل إليها تائهاً عرياناً ودعا عليها بالعمى، فتحقق دعاء الاثنين والتقيا بعد أن حصل على هذا السرطان وشفى عينيها.

7. الفضاء المختفي:

تتشكل الفضاءات المختلفة التي تقدمها سيرة الملك سيف بن ذي يزن من بنيات عدَّة، منها الطبيعية أو الصناعية، وغالباً ما ينبني الفضاء العجيب بتدخل الإنسان، عن طريق السحر أو الشعوذة أو تعازيم الحكماء الذين لا تخلو منهم مدينة من مدن السيرة. أغلب هذه الفضاءات تكون ثابتة وغير متغيرة لفترات طويلة تتجاوز قدرة الفضاءات العاديّة على الثبات والصمود أمام المتغيرات، حتى يأتي الملك سيف ويبطل عملها، إلا أن هناك فضاء قدمته السيرة يسمى «قلاع الضباب» يظهر ويختفي عن طريق سحر خاص، مختلفاً عن فضاءات السيرة جميعها:

«وكانت هذه القلاع سبعة وكل قلعة منها لها كهين الأول يقال له الشامخ والثاني يقال له السارق والبارق والسابق واللاحق وراصد الفلك وكان كل هؤلاء يحكمون على أعوان وخدام ولهم محبة وصداقة مع الثريا الزرقاء وهم يبغضون الثريا الحمراء لأن كلاً من هؤلاء كان قد خطبها لنفسه فلم ترض بهم (كذا) وكانوا إذا طلبوا هذه الملعونة فلا تمتنع عن أحد منهم وهذه القلاع كل قلعة لها قارورة من نحاس فإذا كانت القارورة معتدلة تنظر القلعة وإذا انقلبت القارورة غابت القلعة عن الناظرين»[36].

«(قال الراوي): وما زالوا سائرين وهم يقطعون الأرض والفلوات حتى وصلوا إلى القلعة الأولى فأمرتهم الحكيمة بالنزول هنا فنزلوا ونصبوا الخيام فقال الملك سيف: لأي شيء نزلنا في هذا المكان يا أم الحكماء وهو خالي من السكان؟ فقالت له: أعلم أننا قدام القلعة الأولى وسبب عدم رؤيتها أن اللعين الشامخ صاحبها غيبها عن عيونكم وتحصن هو والثريا الزرقاء من داخلها وسوف تظهر لكم. ثم أنها بعد أن أنزلت الرجال أمرت أعوانها أن يدخلوا البلد ويعدلوا القارورة وقد أعلمتهم بمكانها، فذهب الأعوان وعدلوا تلك القارورة فظهرت القلعة للناظرين وكانت الحكيمة عاقلة أمرت بنزول قومها بين القلعة والقارورة خوفاً من اللعين أن ينزل إليها ويغيبها عن أعينهم مرة أخرى»[37].

تشكُّل هذا الفضاء واختفاؤه مرهون بقارورة لم توضح السيرة طبيعتها، لكن رؤية شخصيات السيرة لقلاع الضباب بعد أن كانت مختفية وخوفهم من ميلان القارورة مرة أخرى يجعل من هذا الفضاء مختلفاً عن جميع الفضاءات في سيرة الملك سيف بن ذي يزن. ومن خلال هذا الفضاء قدَّم الراوي تصوراً مغايراً لفضاء جديد لم يظهر إلا لمرة واحدة، مختلقاً بنية جديدة في أماكن السيرة، فهذه القلاع حقيقية، لكن رؤيتها مرهونة بقارورة. الراوي ترك تفسير هذا الفضاء للمتلقي، ولم يشر إذا ما كانت هذه القلاع تختفي حقيقة أو يؤثر ميلان القارورة على الرؤية، فلا يتمكن الواقف قبالتها من مشاهدتها، لكنه مع الاحتمالات جميعها برع في تخيل هذا الفضاء وبنائه، وجعله متفرداً عن الفضاءات الأخرى في السيرة.

الهوامش:

1. ينظر: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010، ص306.

2. منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة.. الإطار والدلالة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، المغرب، ط1، 1984، ص21.

3. ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000، ص-53 61.

4. شعرية الفضاء.. المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص32.

5. م. ن، ص65.

6. ينظر: م. ن، ص59.

7. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000، ص61.

8. في نظرية الرواية.. بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، كانون الأول 1998، ص141.

9. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م. س، ص53.

10. شعرية الفضاء، م. س، ص51.

11. م. ن، ص44.

12. ينظر: م. ن، ص45.

13. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م. س، ص64.

14. قال الراوي.. البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص240.

15. العجائبي في الرواية العربية، نورة بنت إبراهيم العنزي، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، ط1، 2011، ص146.

16. شعرية الفضاء، م. س، ص65.

17. شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، دار الأمان- الرباط، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2009، ص192.

18. العجائبية في الرواية الجزائرية، د. الخامسة علاوي، دار التنوير/ الجزائر، 2013، ص305.

19. معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص128.

20. قال الراوي، م. س، 253.

21. ينظر: م. ن، ص255.

22. سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ج1، ص149.

23. سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن، م. س، ج1، ص-150 151.

24. م. ن، ج1، ص208.

25. قال الراوي، م. س، ص246.

26. العجائبي في الرواية العربية، م. س، ص-144 145.

27. سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن، م. س، ج1، ص65.

28. العجائبي في الرواية العربية، م. س، ص144.

29. قال الراوي، م. س، ص212.

30. سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن، م. س، ج1، ص14.

31. قال الراوي، م. س، ص249.

32. سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن، م. س، ج1، ص65.

33. ينظر: قال الراوي، م. س، ص-255 263.

34. سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن، م. س، ج1، ص69.

35. م. ن، ج1، ص238-239.

36. م. ن، ج3، 95.

37. م. ن، ج3، -295 96.

الصور:

من موقع: tlawey art

«رؤية تشكيلية لسيرة سيف بن ذى يزن»

www.tlaweyart.wordpress.com/رؤية-تشكيلية-لسيرة-سيف-ب/

رمزية المرأة في الثقافة الشعبية الجزائرية
قراءة وتحليل أنثروبولوجي

(1)

د. مختار رحاب

جامعة المسيلة، الجزائر

تعتبر دراسة الثقافة الشعبية من الأمور البالغة الأهمية في الكشف عن اللا شعور الجمعي، وكذلك هي بمثابة النافذة التي من خلالها يمكن الكشف عن الحالة النفسية و الاجتماعية للفرد أو الجماعة، كما أن انشغال الدارسين بعناصر التراث الشعبي قد مكنهم من الكشف عن مستويات التفكير والتخمين، بالإضافة إلى إبراز الخصائص المختلفة للجماعات البشرية.

كما يتم توظيف عناصر الثقافة الشعبية لفهم سلوك الفرد انطلاقا من شعوره بقيمته وشخصيته إلى علاقته بأفراد جماعته ذكورا وإناثا. وهذه المواقف التي يتخذها الفرد هي حصيلة تصورات وتمثلات ماضية استقاها وتشربها من المحيط الذي يعيش فيه. ولعل من أبرز عناصر التراث الشعبي يسرا وسرعة في الانتقال بين طبقات المجتمع، وأشد بقاء وصفاء نجد الأمثال الشعبية، هذه الأخيرة يمكن أن نصنفها بأنها مرآة تعكس بصدق وأمانة قيم المجتمع وتقاليده الخلقية وأعرافه المعيشية.

ويأتي المثل في تعبيره عن الحياة الاجتماعية، الأول في أشكال التعبير الأخرى كالحكايات والأشعار والقصص. لأنه يصور بصيغة مباشرة حالات واقعة، تشكل بذاتها عينات وشرائح، يتكون من مجموعها النسيج المجتمعي الذي يقوم أساسا على العلاقات القائمة بين الناس في تعاملهم أيام المعسرة والميسرة، والتفاهم حول المثل ومقدسات وقضايا مشتركة تجعل منهم وحدة متميزة لها خصوصيتها، وامتداداتها الانتمائية لحضارة معينة[1].

ومن أبرز مكونات كل ثقافة نجد الرموز، هذه الأخيرة احتلت حيزا كبيرا من إهتمام الفلاسفة والعلماء والمفكرين، والمشتغلين بالأنثروبولوجيا والفولكلور لإدراكهم لدورها الحيوي، ليس فقط في حياة الإنسان الاجتماعية والثقافية بل أيضا في اهتماماته الشخصية، وإبداعاته الفكرية والفنية والأدبية، فالرموز أبدعها المجتمع والأفراد، وهي في الوقت نفسه عنصر مهم في تشكيل وإعادة تشكيل هويتهم الثقافية.

وإذا كانت بعض عناصر الثقافة الشعبية تشكل مجموعة من أشكال التعبير، تساعدنا في معرفة تاريخ المجتمع، واكتشاف سماته الثقافية المتميزة، وأنساقه المختلفة، فإننا نجد أن نصوصا عديدة من الأمثال الشعبية قد جاءت برموز مختلفة متعلقة بالمرأة، فجعلت منها في بعض المواضع إمرأة رمزاً تعالت عن المرأة العادية، لتعانق الأرض والقضايا الاجتماعية الكبرى، واختلفت أصول هذه الرموز فمنها ما يعود إلى أصول حيوانية أسطورية، ومنها ما يعود إلى أصول طبيعية وبيئية، ومحاولة تحليل هذه الرموز هو هدفنا الرئيسي في هذا المقال وذلك من أجل اكتشاف ذات الفرد، والهوية الثقافية للمجتمع، وأنماط التفكير السائدة فيه، المتعلقة بالمرأة خصوصا.

1. أهمية دراسة الثقافة الشعبية:

لّما كان الفرد عضوا في المجتمع، فإنه يتأثر بالأنماط المختلفة والأنظمة السائدة فيه، ولعل من بين الأنماط الأكثر تأثيرا في صناعة ذهنية الفرد، والتحكم في صيرورة المجتمع ككل، هو الموروث الثقافي بمختلف أشكاله وأنواعه: كالأساطير، والقصص، والحكايات، والأمثال، والأغاني الشعبية وغيرها، في هذا الصدد يقول فاروق خورشيد: «إن الموروث الشعبي يعتبر رافدا من روافد فكرنا وثقافتنا، وعنصرا أساسيا، يندرج تحت مكونات تراثنا الأصيل، ولذلك من الواجب واللازم دراسة هذا التراث، سواء المتداول منه شفاهة أو المدون على الصفحات والتي تعاني اليوم تراكمات الغبار والحزن الدائم جراء الوحشة فحري بنا أن نكون لها خير أنيس ومنقب عن كنوزها ومنظف وناثر لغبارها لنستخلص منها الجوانب المهمة في تكون ثقافة شعبنا، ذلك أن هذا الموروث هو الدعامة الأولى في تشكل العقل الإنساني في كل زمان ومكان، من هذا الموروث الشعبي مفتاح الوصول إلى الأصول الغابرة للحياة المعاصرة. وبهذا فرضت المتبقيات الشعبية نفسها في حياة الناس»[2].

ونظرا للمجهودات البناءة التي قام بها الأخوان «غريم Grimm» في مجال جمع المأثورات الشعبية وتحليلها ودراستها، خطا هذا المنحى خطوات كبيرة، وانتشرت مثل هذه الدراسات في أرجاء كثيرة من البلدان خاصة الأوربية منها، إلى أن أصبح الفولكلور اصطلاحا علميا، فكان العلامة: «وليم توماس W.thoms» قد أدخله إلى المصطلحات العلمية في سنة 1846[3]. وأصبح مصطلح فولكلور يعني حكمة الشعب.

وقد كان لتزايد النمو القومي في البلدان الأوربية أثر كبير في إثراء وتنشيط حركة جمع المأثورات الشعبية، فاستخدمت هذه الأخيرة من اجل إبراز الخصائص المحلية للشعب والقطر، أو الدولة القومية، وذلك من خلال البحث والتنقيب عن الأصول الماضية للمجتمع، فكان «جاكوب جريم وأخوه فيلهم» مدفوعين في دراستهما لخلفية إثبات أصالة الثقافة القومية الألمانية وعراقتها[4]، وكل ذلك من أجل خدمة مشروع الدولة القومية الأوربية آنذاك.

ولما كان التراث الشفهي يتميز بخصائص تخصه وهي العراقة و الواقعية والجماعية والتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى، فإن عناصره كما يقول «أحمد أبو زيد»: عناصر التراث الشفهي تعتبر حقائق اجتماعية، من حيث هي مادة تخضع للدراسة أو التحليل الأنثروبولوجي، وذلك للتعرف على أصلها الاجتماعي، ووظيفتها الاجتماعية في المجتمع، وفي الأنماط السلوكية

لثقافة المجتمع ومدى تعبيرها عن العلاقات والقيم السائدة[5].

ولما كان الغرض الظاهر أو البادي - كما يقول علماء الأنثروبولوجيا - للتراث الشفهي بما يتضمنه من حكايات وقصص وأساطير، على أنها وسيلة للترفيه، أو أسلوب من أساليب التربية على المستويات المختلفة، أو أداة من الأدوات التي تستخدمها القبائل في إبراز المكانة والتغني بالأمجاد، فإن الغرض الحقيقي كما يقول الأنثروبولوجي العربي أحمد أبو زيد: «...وهذا الغرض الظاهر أو البادي يختلف تماما عن الغرض الحقيقي الذي يؤلف العلة الأخيرة أو الوظيفة التي لا تكون في الأغلب حاضرة على الإطلاق في أذهان الناس، لأنها كثيرة ما تكون هي النتيجة غير المقصودة لشيء ما يعتقد الناس أنهم يمارسونه لسبب آخر مختلف تماما، بل كثيرا ما لا تكون لديهم أية فكرة واضحة عن السبب الحقيقي الذي من أجله يمارسون ذلك الفعل»[6].

كما تساهم دراسة التراث الشعبي في الكشف عن نفسية الفرد تجاه نفسه، وعشيرته، ومجتمعه، ووطنه، بما اشتملته واكتسبته من تصورات وأفكار مسبقة، كما تساعدنا هذه الدراسات في سياق مقالنا هذا، في الكشف عن نفسية الفرد الجزائري، أو بصورة أخرى لفهم العديد من الثنائيات المتضادة، وتفسيرها (الذكور X الأنوثة)، (القوة X الضعف)، (السيطرة X الخضوع)، (القسوة X اللين)، (مالك X مملوك)...الخ، إضافة إلى الهدف الآخر وهو محاولة معرفة أصول بعض الممارسات والسلوكات لمعرفة الغرض الحقيقي منها، والذي يكون خفيا في الغالب.

2. التعريفات والمفاهيم:

2. 1. المثل الشعبي:

رغم الوضوح الظاهر لمفهوم المثل في الأذهان إلا أن إيجاد تعريف جامع مانع له ظل من الصعوبة بمكان، فوردت تعريفات عدة لعلماء عرب وأجانب نذكر منها:

- أورد «الميداني» في كتابه «مجمع الأمثال» «أن المثل من المثول وقال: سميت الحكم القائم صدقها في العقول أمثالا، لانتصاب صورها في العقول، مشتقة من المثول الذي هو الانتصاب»[7].

- ويقول أحمد أبو زيد في تعريفه للمثل مستنبطا التعريف من تعريفات العرب القدامى الذين يرون أن المثل: «هو خلاصة تجارب كل قوم، ومحصول خبرتهم وهو ضرب من ضروب التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية، وهو بذلك يختلف عن الشعر الذي يعد الخيال عنصرا أساسيا فيه، كما أنه يتميز عن غيره من أنماط التعبير بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة»[8].

- كذلك من بين التعريفات التي جاء بها الباحثون المعاصرون في هذا المجال نذكر تعريف نعمات أحمد فؤاد: «إن المثل الشعبي هو مرآة لتجارب الشعب وبلائه في الحياة والأيام والأحداث. والمثل الشعبي ركيزة ضخمة ينقب فيها الباحث عن آراء الشعب وفلسفته في الحياة وحكمته وأمانيه أيضا وآلامه ورغائبه وأحلامه فهو أوضح صورة لتفاعل الشعب مع البيئة التي يعيش فيها درى أم لم يدر مسرح خواطره ومعين أفكاره ووحي أقواله»[9].

- ومن بين تعريفات العلماء غير العرب نذكر تعريف «أرشرتايلور archer taylor» الذي عرّف المثل على أنه: «جملة مصقولة محكمة البناء تشيع في مأثورات الناس باعتبارها قولا حكيما، وأنه عادة يشير إلى وجهة الحدث، أو يلقي حكما على موقف ما، وهو أسلوب تعليمي ذائع بالطريقة التقليدية»[10].

والمتأمل في متن التعريفات السابقة يتبين له أن للمثل وظيفة في حياة الأفراد والمجتمعات حيث أن الأمثال تلعب دور الموجه لسلوكات الأفراد ومواقفهم والناهي عما يضُر بهم وبجماعتهم وبذلك فهي تلعب دورا هاما في الحياة اليومية للجماعات والمجتمعات. وتقول «نبيلة إبراهيم» في هذا الصدد: «إننا نعيش جزءا من مصائرنا في عالم الأمثال. ولعل هذا ما يفسر لنا استعمالنا الدائم للأمثال على عكس الأنواع الشعبية الأخرى، فالأمثال بالنسبة لنا علم هادئ نركن إليه حينما نود أن نتجنب التفكير الطويل في نتائج تجاربنا، ونحن نذكرها بحرفيتها إذا كانت تتفق

مع حالتنا النفسية، بل إننا نشعر بارتياح لسماعها وإن لم نعش التجربة التي يلخصها المثل».(11) ولهذا جاء تركيزنا في هذا المقال على استجلاء ما تضمنته نصوص الأمثال الشعبية من رموز متعلقة بالمرأة، محاولين تصنيفها وتحليلها من منظور أنثروبولوجي.

2. 2. تعريف الرمز:

من معاني الرمز في الاصطلاح كما يذكر «غنيمي هلال»: «الإيحاء أي هو التعبير غير مباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح»[12].

ويعود أصل كلمة «الرمز» ومعناه إلى عصور قديمة جدا، فهي عند اليونان تدل على قطعة من فخار، أو خزف تقدم إلى الزائر الغريب، علامة حسن الضيافة، وكلمة الرمز «symbole» مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك «jeter ensemble» أي اشتراك شيئين في مجرى واحد، وتوحيدهما[13].

كذلك من بين تعريفات الرمز نجد «شارلز بيرس (1839 – 1914) peirce» و«فردناند دوسوسير(fernand de saussure (1857 – 1915»، يقدم «بيرس» تعريفا للرمز فيدرجه ضمن تعريفه العام للإشارة: التي تشمل الصورة أوالأيقونة والدليل index ثم الرمز symbole، فالرمز كما يذكر «بيرس» يشير إلى الموضوع أو الشيء المشار إليه، على أساس من قانون أو قاعدة، أو عادة أو اتفاق أو ارتباط في التصورات والأفكار، على أنه يعني ذلك الشيء، فالعلاقة بين الرمز والمعنى الذي يشير إليه ليست علاقة طبيعية، بل علاقة تستند إلى اتفاق بين الذين يستخدمون الرمز على أنه يشير إلى معنى محدد، ويتسع مفهوم الرمز ليشمل الكلمات والعبارات والجمل والكتب وسائر الإشارات المعروفة أو المتفق عليها من قبل المستخدمين لها، ولقد أكد «بيرس» الدور الذي يلعبه الشخص الذي يقوم بعملية تفسير أو تأويل الرمز، فالمؤول أو المفسر يعد العنصر الثالث والمهم في العلاقة بين الشيء أو الرمز والمعنى الذي ينسبه إليه ذلك المؤول أو المفسر[14] وهذا الأمر الذي يشير إليه «بيرس» في عملية تحليل وتأويل الرمز لا يتحقق إلا من خلال المقابلة التي يجريها الباحث مع فئات المجتمع، ومع الإخباريين وحفظة التراث الشعبي بوجه خاص، وهذا ما إلتزمناه طيلة مراحل البحث.

وكان رواد المذهب الرمزي قد وظفوا رموزا مختلفة ومتباينة منها رموز ذات أصول تاريخية، ورموز أخرى لها أصول دينية وفلسفية، وأخرى تعود إلى أصول بيئية وتراثية... والتراث الشعبي الجزائري عموما، والأمثال الشعبية بالخصوص اشتملت على الكثير من الرموز المتباينة في أصولها ومعانيها. وإذا ما تساءلنا عن الغرض من توظيف هذه الرموز، نجد أن الرمز وظف لمعالجة المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة، بواسطة الخيال وتصوراته، وهذه التصورات تكون غالبا بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة، وغالبا ما يرتبط الرمز – كما أشرنا – ببعض المظاهر الطبيعية أو الحيوانية، وكل ذلك قصد إنجاح عملية التوجيه للسلوك البشري، من خلال إدراك الفرد للحقائق النفسية والأخلاقية، يذهب «عبد الحميد يونس» في هذا الصدد إلى القول بأن: «الرموز هي معيار التفاهم، ووسيلة لتقييد الحقائق وتيسير إظهارها، فلا يستغني عنها مجتمع، وكثيرا ما تصنعه الشعوب من قوانين عامة، وقواعد السلوك، وأصول للفن إنما هو محاولات لوضع نظام يمكن أن يثبت الدعائم لأسلوب رمزي يحمد استخدامه»[15].

كما يمكننا كذلك من خلال الرمز معرفة القيم الروحية والحضارية للمجتمع كما يمكن أن يكون الرمز مرآة عاكسة لأوضاع المجتمع الاجتماعية، وحالته النفسية والوجدانية.

2. 3. توليد الرمز والغرض من توظيفه:

لقد نشأت الرموز المتعلقة بالمرأة – من خلال مكونات الثقافة الشعبية – انطلاقا من تمثُّلات الرجل والمجتمع لصورة المرأة، والإحساسات العميقة التي تثيرها الأنثى في نفسية الذكر خصوصا، فإذا كانت المرأة قد صدر عنها سلوك سيء كالمكر أو الخداع، فإنه رمز لها ببعض الحيات الماكرة كالأفعى والعقرب مثلا، ولما كانت المرأة تمثل تهديدا

صامتا، فقد قورنت بعنصر من عناصر الطبيعة ألا وهو الماء، كما جاء في نصوص الأمثال الشعبية التي هي قيد الدراسة في مقالنا هذا، وإذا كانت المرأة هي عنصر استمرار الحياة وحافظة النسل من الانقراض، فقد قورنت بالأرض التي تمنح الغذاء والعطاء للإنسان، وكانت المشابهة بينهما في بعض نصوص الأمثال تكاد تصل أحيانا إلى المطابقة بين الأرض والمرأة في الكثير من الخصائص والأدوار، هذه إشارة بسيطة إلى أهم الرموز الرئيسية التي لا تزال متداولة إلى اليوم، وتبرز الرموز بدرجة كبيرة في عصرنا هذا الذي يسمى بعصر العلم، فلا يزال يوظفها المخرجون السينيمائيون والفنانون والمبدعون وغيرهم.

وإذا كان البعض ينظر إلى أن الرموز المتعلقة بالمرأة في التراث الشعبي عموما قد ضمرت وأصبحت لا تتمتع بفعالية في حياة الناس وذلك من جراء الحياة العلمية والتكنولوجية الحديثة الزاحفة، فيمكن أن نقول أن الرموز المتعلقة بالمرأة لا تزال حية ومختزنة في اللاشعور الفردي، فلا تزال توظف في الإنتاج الأدبي والسينيمائي كما أشرت، وبدرجة كبيرة في الأغاني، وإن كان الناس يسمعونها بصورة لا شعورية غير أن هذا السماع يغذي الإحساسات الموجودة لدى الأفراد اتجاه المرأة.

وهكذا يظل الرمز المتعلق بالمرأة مختزنا في اللاشعور يؤدي أدواره سواء كانت إيجابية أو سلبية، فالفرد العادي ضمن الطبقات الشعبية، يزوده الرمز في نظرته للأشياء وتقويمها، فإن أصابه غدر أو غلبة من طرف الأنثى، أو أصابته مشكلات تسببت فيها المرأة، كتشتت الأسرة مثلا، نظر إلى المرأة على أنها رمز الهدم والإفلاس، وإذا أرهقته متاعب الحياة فلا يتذوق الراحة إلا في بيت الزوجية، نظر إلى المرأة على أنها رمز السعادة والحنان والراحة، والأمر نفسه بالنسبة لرجال الإنتاج الإعلامي والإشهاري، والفنانين فكل منهم يحمل في ذاته رمز المرأة الميثالية العظيمة، وبالمقابل نجدهم يحملون رمز المرأة المدمرة التي تؤدي إلى الفناء، وبصورة موجزة يمكن أن نقول أنه كل ما كان دور المرأة إيجابيا رمز لها برموز حسنة، وعكس ذلك إن بدت منها سلوكات سلبية فتلصق بها رموز سيئة، ويستعان في عملية إطلاق هذه الرموز بما هو مختزن في اللاشعور الفردي.

(2)

2. 4. الرمزية في الثقافة الشعبية:

يمكننا القول أن مواد الثقافة الشعبية أداة معرفية ومفتاحية تبرز لنا تاريخ المجتمع، إن على المستوى الثقافي أو الإجتماعي بكل بناءاته وعلاقاته المتداخلة، وسلوكات أفراده والعلاقة بينهم، ومن خلالها يمكننا كذلك معرفة تاريخ المجتمع.

يذهب خليل أحمد خليل إلى القول أن الأبحاث السوسيولوجية لا تقف عند النصوص الموروثة إلا بقدر ما هي مفاتيح لوقائع اجتماعية، بقدر ما هي صور رمزية لظواهر تستحق الدرس[16] ذلك أن دراسة الإنسان في جوهرها هي دراسة للنظم المختلفة والمؤسسات البشرية كالعادات، التقاليد والقوانين المشتركة والمتداولة بين أفراد القبيلة أو المجتمع، الذين درسوا هذه النظم والعادات حيث ينظرون إليها من زوايا مختلفة، فبعضها ينظر إليها من زاوية المقدس، والأخرى كأمور مدنسة فهي محرمة ممنوعة، بل أحيانا لا يجوز الاقتراب منها،

والبعض الآخر ينظر إليها من زاوية أنه صارت بمثابة العقد الاجتماعي العرفي.

وهذا النظر من الزوايا المتعددة يتخذ أشكالا مختلفة من التعبير كالأساطير والحكايات والأمثال والألغاز... والتي من خلالها وفي ضوئها يمكننا تفسير جميع الدلالات أو الرموز وتفكيكها بغرض الوصول إلى المغزى من استعمالها، ويذكر«سوسير»: «أن الأسطورة تتألف من سلسلة من الرموز بمعنى ما يظل في حاجة إلى تحديد»[17]. والغرض من دراسة عناصر الثقافة الشعبية عموما وتحديد معاني الرموز المستخدمة في أشكال التعبير هو محاولة معرفة حياة الأمم والكشف عن طرائقها في التفكير، ورصد سلوكاتها ومعرفة معتقداتها، وعلاقة الناس ببعضهم ضمن البناءات الاجتماعية لحياة الأفراد[18].

وإذا عدنا إلى كلام «خليل أحمد خليل» السابق نجده يتفق مع عالم الاجتماع الفرنسي «كلود ليفي ستتروس «claud levis trauss» حول موضوع الصور الرمزية، إذ يذهب «ليفي ستروس» إلى فكرة أن الثقافة مهما كان شكلها يجب أن تستعمل صورا رمزية لتأدية المعنى أو الخطاب وتحمل هذه الصور الرمزية دلالات اجتماعية وتاريخية ويرى أن لكل رمز من الرموز قابلية إلى احتمال عدد كبير من التفسيرات المختلفة[19].

وإذا كان الفرد في وقتنا المعاصر خاصة في المجتمعات الصناعية قد امتلك أجهزة وتقنيات عالية للتصوير، كالتصوير الفوتوغرافي وغيره من أنواع التصوير الأخرى، فالفرد الآخر قبله في الزمن الماضي، كان في أشكاله التعبيرية يتخذ من الرمز «symbole» أداة للتصوير.

غير أن المشكلة التي تفرض نفسها إذا ما أردنا تفكيك الرموز التي تضمنتها الأمثال الشعبية في مقالنا هذا، والوصول إلى رصد دلالاتها المختلفة تطرح أمامنا إشكالية إيجاد منهج موحد ونظرية واضحة ومتكاملة في هذا الشأن، ومن جهة أخرى نجد أن غياب الإطار التاريخي للمثل وعدم انحصار إطاره الجغرافي يزيد من صعوبة إيجاد العلاقات والارتباطات الفكرية بين الرموز، ولإيجاد حل ولو نسبي لهذه المشكلة، اعتمدنا على الدلالة «La Sémantique» هذا الأخير، يعتبر قطاعا من قطاعات الدرس اللساني الحديث، شأنه في ذلك شأن الأصوات والتراكيب، ومجال هذا العلم دراسة المعنى اللغوي على صعيدي المفردات والتراكيب، وإن كان المفهوم السائد هو اقتصار علم الدلالة على دراسة المفردات وما يتعلق بها من مسائل[20].

ويذكر «أحمد محمد قدور» أن «أولمان» «Ulman» قد اختار مصطلح اللفظ بدلا من رمز «Symbole» أو دال «Signifiant» ومدلول بدلا من فكرة أو ارتباط ذهني «Signifie»، واللفظ عنده هو الصيغة الخارجية للكلمة على حين أن المدلول هو الفكرة التي يستدعيها اللفظ[21].

إن علماء اللغة الألسنية قد تشعبوا كثيرا في هذا المجال، وتقيدا بطبيعة بحثنا هذا، فإننا لن نتعرض للمسائل الجدلية الواردة في حقوله وسياقاته بل سنركز على الجانب المباشر والفكرة الواضحة، التي فحواها ربط اللفظ أو الدال بالمدلول.

وأهم المحاور التي طرقتها الدراسات الدلالية الحديثة كما يذكر «أحمد محمد قدور» نجد ما يلي:[22]

محور الدلالة:

ويتضمن دراسة المعنى، والحقول الدلالية، والسياق، وأنواع المعنى وتحليله.

محور العلاقات الدلالية:

ويتضمن الترادف والاشتراك والأضداد والفروق وتدرج الدلالة ومساحتها، كما يتضمن بنى الألفاظ وحركية الثروة اللفظية والاقتراض ونحو ذلك من المسائل.

محور التغير الدلالي:

ويتضمن أسباب التغير الداخلية والخارجية، وسبل التغير وأشكاله ومجالاته، وإضافة إلى بحث المجاز والاستعارة مما له اتصال وثيق بالمعنى وتبدلاته، ويؤكد عالم الاجتماع الفرنسي «durkheim» في هذا الصدد حول محور التغير الدلالي، على العلاقة بين اللغة والحياة الاجتماعية، وبين أثر المجتمع وحضارته ونظمه وتاريخه في مختلف الظواهر الطبيعية[23].

(3)

3. المرأة والرموز الحيوانية من خلال الثقافة الشعبية:

3.1. المرأة رمز الشؤم والخديعة

(تشبيه المرأة بالأفعى):

لقد اشتهرت بعض المخلوقات في هذا الكون بصفات وأسرار خفية، وكانت لها صلات وارتباطات بالإنسان، وكان هناك اختلاف وتباين واضح في توظيف هذه الحيوانات كرموز بين مختلف الشعوب، فوظف «النسر» كرمز للقوة، كما وظفت «الحمامة» كرمز للسلام، ووظفت «الحية» رمزا للخصب، ومن الجهة المعاكسة كانت رمزا للشر والمكر والخديعة.

وإذا تأملنا التراث البشري عموما نجد أن هناك علاقة عضوية دفينة تربط الحية بالحياة وطول العمر، وتربطها كذلك بحواء زوج آدم، وتبرز هذه العلاقة العضوية في الأساطير والروايات الدينية خاصة، فالعلاقة التاريخية بينهما وطيدة جدا، فكلاهما يحمل صفات وخصائص مشتركة، وكلتاهما شغل حيزا معتبرا من تفكير المجتمع ومن خلال الرجل خصوصا.

ففي التراث العربي الإسلامي كما يذكر «الجاحظ»، كثير من الخيال الافعواني، ويظهر ذلك جليا على الصعيد الأسطوري والرمزي والفلكلوري خاصة ما تناولته الدراسات الحديثة. «... فقد أحب الإنسان العربي الحية واشتهاها وخاف منها ونفاها، وفاخر بها وصاغ منها الحكم والمأثورات، ولكنه احتقرها ولعنها في آن، وكذلك هجا آكلها ومن عاشرها من الحوائيين والرَّقائيين وجعلها صنوَ إبليس، ونسج حولها الأساطير، ونسب إليها كل شر مستطير، ومثال ذلك تسعيرها النار دون سائر الدواب لنبي الله إبراهيم عندما ألقي فيها»[24].

ورغم التناقض في موقف العرب من الثعبان بين رهبة ودهشة، وذعر، وتارة إعجابا فهم لا ينفكون يشبهون الجارية المجدولة، الخميصة البطن بمشيتها بالأيِّم أي الحية الذكر، لأنها ليس لها غبب، فخصرها مجدول غير متراخ، ونراهم يصفون صاحب الوجه الضخم المليء بالحسن والبياض بأنه أثعبي الوجه.

ونجد التراث الشعبي كجزء من التراث العربي والإنساني عموما قد حفل بالكثير من الأساطير، والحكايات والأمثال التي ارتبطت من خلالها المرأة بالحية، فبرزت من خلال هذه المأثورات علاقة عضوية دفينة كما أشرت سابقا. فالمرأة في بعض الأمثال والأقوال تُشبهُ بالأفعى وينظر على أنها رمز الشؤم والخديعة، وتارة تُقرن بالعقرب، إضافة إلى تشبيهات أخرى كثيرة جدا، ونظرا لطبيعة مقالنا هذا فقد اقتصرنا على أهم الأمثال وأكثرها شيوعا وتداولا.

من خلال الأمثال الشعبية التي تم جمعها ميدانيا، والتي هي قيد الدراسة الحالية في مقالي هذا، وجدت أن الأمثال الأكثر شيوعا وتداولا هي الأمثال التي تبرز العلاقة بين المرأة والأفعى، والمرأة والعقرب.

والأفعى:

اسم لنوع من الحيات دقيق العنق، عريض الرأس تزحف متوحية أي مستديرة على نفسها، ومتثنية ثنتين أو ثلاثة، الأفعى أنثى والذكر أفعوان والجمع أفاعي[25].

أما العقرب:

فهي دُويبة من الزواحف سامة تلدغ، تعيش في الأماكن الخربة، يطلق اللفظ على الذكر والأنثى، وقد يقال للأنثى عقربة وللذكر عقرباء والجمع عقارب[26].

ومن الأمثال الشعبية الشائعة والمتداولة بالمجتمع الجزائري، التي تبرز المرأة كرمز للشؤم والخديعة، مشبهة إياها بالحيوان أوالحية التي تمتاز بهذه الخصائص نجد:

«السم من الغار ولا مولات الدار».

«صوت حية ولا صوت بنية».

«اللي حكماتو لفعة داتولدارها».

«المرأة لفعة ساردة ولكان سخنت راهي ماردة».

«المرأة أخت الأفعى لعظم القاسي ترشيه».

«أمن الحية وماتامنش المرأة».

«أظلم من حية».

فلو أخذنا من بين هذه الأمثال الشعبية المتداولة المثل القائل:

«المرأة أخت الأفعى لعظم القاسي ترشيه» نجد أن المرأة في هذا المثل شبهت بالأفعى في الإصرار والعناد، فالمرأة بمداومتها وتكرارها الذي لا تمل منه تنال من الرجل مهما كان قاسيا، صلبا، فيأتي الوقت الذي يلين فيه أمام المرأة التي هي كالأفعى تتمكن من العظم «القاسي» أي الصلب وذلك باستخدامها للسم الناقع.

وعمليات الانقضاض والعض ودفع السم، ثم عودة الرأس إلى وضعه المتحفز استعدادا لانطلاقه ثانية - عند الأفعى - لا يستغرق نصف ثانية وفعالية السموم تتوقف على أنواع الحيات، ومنها ما يحتوي على مركبات ذات تأثيرات سمية دموية شديدة تحطم الكريات الدموية وتتلف الأوعية، وتؤثر على عمليات التخثر الدموية، وما ينتج عنها من نزيف متكرر، مع هبوط في الضغط الشرياني، الذي يؤدي إلى الصدمة الكبرى مصحوبا بالألم، والوزم، والتورم، والنخر، والوفاة، ومنها ما يشمل مركبات ذات تأثيرات سمية عصبية (قلبية، عضلية) فيتلف مراكز الدماغ الحساسة التي تتحكم في الجهاز التنفسي، ويفضي إلى الوفاة بالاختناق بعد حدوث الشلل التشنجي للعضلات التنفسية أو توقف القلب[27].

إن العلاقة بين المرأة والأفعى ليست بالأمر الجديد وإنما هي فكرة غائرة في الذهن البشري. فهي أداة للشر والأذى والخيانة، وتذكر بعض التفاسير كيفية تحايل إبليس، فدخل في جوف الحية حيث دخلت به إلى الجنة، فلما دخلت خرج من جوفها، فأخذ من الشجرة التي نهى الله آدم وزوجه عنها، فجاء بها إلى حواء، فقال: أنظري إلى هذه الشجرة، ما أطيب ريحها وأطيب طعمها وأحسن لونها، فلم يزل يغريها حتى أخذتها حواء فأكلتها، ثم أغوى آدم، قالت له حواء: كُلْ فإني قد أكلت فلم يضرني، فأكل منها فبدت لهما سوءاتهما وحصلا في حكم الذنب، فدخل آدم في جوف الشجرة، فناداه ربه أين أنت ؟؟ فقال: أنا هنا يا رب قال ألا تخرج؟ قال أستحي منك يا رب قال: اهبط إلى الأرض التي خلقت منها، ولعنت الحية، ورُدَّت قوائمها في جوفها، وجعلت العداوة بينها وبين بني آدم ولذلك أمرنا بقتلها، وقيل لحواء: كما أدميت الشجرة فكذلك يصيبك الدم كل شهر وتحملين وتضعين كرهاً، تشرفين على الموت مراراً[28].

ويذكر أن الحية كانت خادم آدم عليه السلام في الجنة فخانته بأن مكَّنت عدو الله من نفسها وظهرت له العداوة هناك، فلما هبطوا تأكدت العداوة وجعل رزقها التراب وقيل لها أنت عدو بني آدم وهم أعداؤك وحيث لقيك منهم أحد شدخ رأسك[29].

وأي فرد من أفراد المجتمع اليوم خاصة في القرى والأرياف كلما صادفته حية إلاَّ وسعى جاهداً لقتلها ولو كان بمفرده، وإذا تمكنت من الهرب والنجاة، فإن ذلك يترك أثراً من الحسرة في نفسية الفرد.

جاء في تفسير الأحلام أنَّ الحية في المنام لها تعابير كثيرة فمن رأى حيَّة على فراشه فقتلها، فإنَّ ذلك إيذاناً بموت زوجته، والمرأة التي ترى أنها ولدت حيَّة فستلد ولدا عاقاً، ومن رأى حية في عنقه وقطعها ثلاث قطع فإنه يطلق زوجته ثلاث تطليقات[30].

(4)

ومن أقوال الأعراب في موضوع الحيَّة، يقول «الجاحظ»: «الحية أطول عمراً من النسر، وإن الناس لم يجدوا حية قط ماتت حتف أنفها، إنما تموت بالأمر الذي يعرض لها وذلك لأمور منها قولهم: إنَّ فيها شياطين، وإنَّ فيها مسخاً، وإنَّ إبليس إنما وسوس إلى آدم وإلى حواء من جوفها[31].

وفي المثل الشعبي: «أمن الحية وما تمنش المرأة» نجد أن هذا المثل يضرب تجسيداً لمبالغة شديدة، فمن خصائص الأفاعي الخبث والدهاء كما ذكرنا سالفاً، وجاء المثل يحث أفراد المجتمع، وعلى وجه خاص الرجل على أن يأمن هذا المخلوق ولا يأمن المرأة، فإذا كانت الأفعى رمزاً للخبث والمكر فالمرأة أشد، وكل هذا التشديد والمبالغة في التعبير، من أجل تجسيد الصورة وإيصال المعنى والفكرة.

ومن الأقوال المأثورة التي تشبه البشر في خبثهم ومكائدهم بالأفاعي، نجد قول السيد المسيح - عليه السلام - عندما قال لنبي إسرائيل: «يا أولاد الأفاعي» وذلك لشدة خبثهم ومكرهم[32].

فالحية بعدما كانت خادمة لسيدنا آدم جاء اليوم الذي خانته، فلما هبطوا إلى الأرض تأكدت العداوة، وصار الحث على قتلها والترغيب فيه مقروناً بالأجر والمثوبة، ومن بين القصص والروايات المنتشرة في مجتمع البحث التي تبرز خبث الأفعى ومكرها، أنه في يوم من الأيام طلبت الأفعى من الشمس والقمر أن يبرزا بطنيهما لتراهما، مقابل أن تكشف الأفعى لهما عن بطنها، فلما رأت من الشمس والقمر، امتنعت وخانتهما فدعت الشمس وقالت للأفعى سيسلط الله عليك من له يدين ورجلين ويقتلك ثم يبرز لي بطنك، فالكثير من أفراد المجتمع لما يقتلون الحية يقلبونها عن ظهرها، ليكون بطنها باتجاه السماء.

وفي بعض الروايات الإغريقية القديمة نجد ارتباطا واضحاً وجلياً بين الثعبان والمرأة، فيرتبط الثعبان بالرمزية القمرية فهو كالقمر يظهر ويختفي إذ يبلغ عدد حلقاته، عدد أيام الشهر القمري فعند «أرسطو» و«بلين» أن الثعبان زوج جميع النساء وسبب العادة الشهرية عندهن، وهو يتجدد فصلياً كالقمر، فينسلخ من جلده مما يشير إلى خلوده[33].

وإذا تناولنا المثل الشعبي القائل: «السم من الغار ولا مولات الدار» فالمقصود من هذا المثل أن المرء يمكنه أن يتحمل لسعة الحية ويصبر على إيذائها ويتحمل سمَّها الناقع أفضل من الخصومات المتكررة التي يتلقاها من

زوجته خلال الفترة الزوجية، ومن خلال كلام بعض أفراد المجتمع: أن قائل هذا المثل يتمنى الخلاص من مخاصمة زوجته له والخلاص منها ولو بلدغة عقرب أو أفعى ووجه الشبه في هذا المثل يتمثل في الثنائية التالية:

«السم، المخاصمة»، «الحية، المرأة» فالمرأة أو العروس في الأيام الأولى من الزواج تترقب يوم الزفاف بفرحة وسرور، ولكن بعد ذلك وبمرور الزمن خاصة إذا لم يحصل التفاهم، تصبح المرأة يُنظر إليها وكأنها حية، وذلك برجوعها إلى طبيعتها الأولى أي طبيعة الخبث والعناد والكره.

وكذلك من أوجه التشابه بين المرأة والأفعى هو الموت، ومن الأقوال الواردة في هذا المجال: «إذا تضايقت الحية عضَّت ذنبها «فنجد أن الأمر نفسه فعلته بعض النساء في الماضي كأمثال «كليوبترا» عندما انهزمت حيث تعانقت أفعى القصر مع أفعى التلال، كما يذكر ذلك أحمد شوقي في أحد أبياته الشعرية:

هلمي عانقي أفعى قصور

بها شوق إلى أفعى التلال

وبعض الدارسين ينظرون إلى أن تقلب مزاج المرأة أمر طبيعي، فأمزجتها ما هي إلاَّ بقايا من أعصاب تلك الحية الفردوس المتسلسلة عبر التاريخ لتستقر في أعصاب كل امرأة مزاجية[34].

3. 2. تشبيه المرأة بالعقرب:

من الأقوال الواردة في هذا الشأن نجد: «المرأة عقرب حلوة اللسان»، وهذا المثل يتطابق مع بعض الأشعار:

وريقها الشروب في سمامها

سمامُ أفعى بان من سِمامها

فإذا كان المرء يلجأ بفطرته إلى اختيار شريكة حياته حفاظاً على متابعة النسل وسعياً إلى الراحة النفسية لتكوين أسرة قائمة على التعاون، وحل مشكلات الحياة ليسود هذه الأسرة المودة والرحمة، ولكن المثل السابق يبرز المرأة بوجهين، وجه للمداعبة واللذة والتظاهر بالمحبة (...حلوة اللسان)، والوجه الآخر يعكس عقرباً بشرها وخبثها وغدرها، وكذلك من نصوص الأمثال التي تبرز ملل الذكر من الأنثى وإحساسه وكأنها عبئ ثقيل عليه «زوج النسا في الدار كي العقارب في الغار» ويقولون أيضا: «زوج عقارب في غار ولا أختين في الدار» ويبرز المثل الأول من جهة أخرى، رأي فئة الذين يعارضون فكرة تعدد الزوجات.

3. 3. التأويل الأنثروبولوجي:

من خلال ما سبق نجد أن تشبيه أو الرمز للمرأة بالأفعى ليس بالأمر الحديث وإنما هي أفكار مختزنة في اللاشعور الإنساني من جراء القصص والحكايات والأساطير والأمثال والأقوال الواردة حول هذا الموضوع، ومن بين الخصائص المشتركة بين المرأة والأفعى التي كان له أثر كبير خلال عملية توليد الرمز وتكونه نجد:

المرأة:

1. لا تؤتمن فهي ماكرة مهما أبدت الوفاء والإخلاص.
2. تستخدم كل ما هو محضور من أجل تركيع الرجل وإقعاده، ومن بين وسائلها حسب الدراسة الميدانية: أنها تستخدم من أجل ذلك السحر.
3. كلام المرأة جميل فلسانها: «المرأة عقرب حلوة اللسان» ولكن من الجهة المعاكسة يخرج من موضع الحلاوة ما يشبه السم.
4. المرأة ناعمة ولكن إذا مكرت بالرجل تذيقه الأمرين.
5. في المثل: «اللي حكماتو لفعة داتو لدارها» نجده يبرز صفة مشتركة بين المرأة والأفعى وهي الاقتلاع والابتلاع، فالزوجة غالبا ما تكون سببا في إبعاد الرجل عن عائلته، في الغالب الأعم لتستحوذ عليه.

الحية:

1. خائنة، فبعدما كانت أمينة سيدنا آدم وخادمته خانته بأن أدخلت إبليس إلى الجنة وهو متخفي في جوفها.
2. ترشي لعظم «القاسي» كما جاء في نص المثل وذلك بواسطة استخدامها للسُم.
3. الحية تنفث السم من فمها فالموضع واحد بينها وبين المرأة.

4. جسمها ناعم لكن سرعان ما تنقلب على الفريسة وتغرز فيها أنيابها ثم تسممها.

5. كذلك الأفعى فما إن تصادفها فريسة إلاَّ وابتلعتها.

وتقول العامة أيضا: «صوت الحية ولا صوت بنية» أي الحية في نظر الناس أفضل من البنت لما تجره على أهلها من العار، وهذه عادة سيئة تعود أصولها بصورة أوضح إلى العصر الجاهلي أين كانت البنت تتعرض لعملية الوأد خوفاً من جلبها للعار.

ومن الأقوال الواردة في هذا الصدد نجد[35]:

ألا لا تَغُرَّنَّ إمرءاً نوفَليَّةٌ
على الرأس منها والترائب وُضَّحُ
ولا فاحمٌ يسقى الدَّهان كأنه
أساودُ يزهاها لعَينكَ أبطحُ

فالشاعر من خلال هذين البيتين يحذرنا من خداع المرأة ومكرها فقد تغرنا بمظهرها الجميل الفاتن، وهي تخفي أمراضا مستعصية العلاج، كالحية تماماً مظهرها ناعم أملس ولكن بداخلها سم قاتل لا ينفع معه علاج ودواء.

فالمرأة كالحية التي تهدد كل ما تراه بنفث سمومها، وما سموم المرأة إلا تلك المداسات والملاطفات البراقة، وما إغراء ملمسها وطيب كلامها وحديثها إلاَّ كنعومة الحية ذات الوجهين بوقت واحد، فإذا ما أردت الاستمتاع بوجه ضربك الوجه الآخر.

إن الربط بين المرأة والأفعى يعود إلى قصص وأساطير غائرة في العقل الإنساني، والتي من أبرزها قصة الحية مع سيدنا آدم لما أدخلت إبليس إلى الجنة متسترا داخل جوفها، كذلك نظرا للخصائص التي تتمتع بها الحية كالخبث والدهاء والحيلة وسرعة الانقضاض على الفريسة، وما ورد في هذا الشأن من نصوص دينية، وأقوال فلاسفة، وآراء مجربين حول الحية، وما نُسج كذلك وأُلِّف في شأنها من حكايات وأساطير وحكم وأمثال كل ذلك جعل الخيال الشعبي يستعير خصائص الحية، ويولد منها رموزاً ألصقت بالمرأة، وذلك من أجل تجسيد الصورة في أروع مناظرها وإيصال الفكرة والمغزى بأقصر طريقة.

(5)

ومن جهة أخرى يعود توليد الرمز كذلك إلى الأثر الأيكولوجي والذي يتمثل في البيئة التي يعيش فيها الفرد، فالأفعى أو الحية عموماً تعد من ألد أعداء البشر في الحياة اليومية.

إضافة إلى أسباب اجتماعية تتعلق بعنصر العلاقات بين أفراد المجتمع، فنجد أن الرجل الذي تلقى من زوجته خيانة أو خديعة، فهذا السلوك يحدث أثراً وانفعالاً في نفسية الفرد فيلجأ إلى البحث عن العناصر القاسية والشديدة العداء له في حياته اليومية ليجعل منها رمزاً للمرأة الخائنة، ويتدخل في حالة توليد الرمز كما يذكر علماء النفس؛ اللاشعور، فنجد أن الأساطير والروايات الدينية التي ترسبت في اللاشعور تبرز العلاقة العضوية الدفينة بين الحية والمرأة، فتكون بمثابة العنصر الفاعل والمساعد أثناء عملية توليد الرمز.

وإذا ما قارنا الثقافة الجزائرية والعربية عموماً، ببعض الثقافات العالمية نجد أن رمز المرأة الأفعى، حاضر في الثقافة اليابانية، فهناك حكاية تبرز الماء كعنصر مانح للعضوية في المجتمعات التي تزرع الأرز، وقد يصبح الماء مصدراً لكارثة ما، كالفيضان والعواصف إن أسيئت معاملته، وكذلك مع المرأة والأفعى، فنجد أنها ذات علاقة بالماء والبحر والبحيرات أوالينابيع، ولهذه الحكاية نماذج متماثلة لا بأس بها في جميع أنحاء العالم وللصينيين نماذج متعددة، أشهرها تلك التي ترجمها «أرثروبلي» بعنوان «السيدة البيضاء»، وفي

أوروبا نموذج آخر رواه «جيرقيس» عن «تيلبوري ريمون «سيد قلعة في مقاطعة بروقنس وكيف تزوج بالسيدة النادرة الجمال، التي اشترطت عليه قبل وقوع الزواج، أن لا ينظر إليها وهي عارية، وأن فعل ذلك فقد الثروة وحل بالبيت الخراب، إلا أنه ذات يوم عاد «ريمون» من الصيد وقرر أن ينظر إلى زوجته عندما تستحم، ورفع قليلا ستار الحمام فوجد أنها أفعى وسرعان ما اختفت وحل الخراب في العائلة[36].

4. المرأة والرموز الطبيعية:

4.1. المرأة ورمز الماء:

من خلال عملية الجمع والتدوين للأمثال الشعبية الشائعة والمتداولة بين أفراد مجتمع الدراسة، وبعد عملية الترتيب والتصنيف لهذه الأمثال تبين أن المرأة قد اتخذت رموزاً عديدة ومختلفة، منها بعض الرموز وجدتها مقتبسة من الطبيعة، ومن أهمها وأكثرها انتشارا عنصر الماء، حيث ضُرب في هذا الشأن العديد من الأقوال والأمثال نذكر منها:

«أعقب على واد هدَّار وما تعقبش على واد ساكت».

«ثلاثة ما فيهم أمان المرأة والبحر والسلطان».

«النسا كي الماء كل شيء يذوبوه».

«الماء في الواد ومولات الدار بالأولاد».

وهناك قول آخر:

واش يغلب النار، النار يغلبها الماء.

واش يغلب الماء، الماء تغلبه العقبة.

واش يغلب العقبة، العقبة تغلبها الخيل.

واش يغلب الخيل، الخيل يغلبوهم الفرسان.

واش يغلب الفرسان، آه الفرسان يغلبوهم نساهم.

واش يغلب النسا، يغلبوهم أولادهم.

إن العنصر الفعال أثناء عملية الإخصاب هو الماء سواء عند المرأة، أو الأرض، هذا العنصر الفعَّال الذي تتوقف عليه حياة كل الكائنات الكونية، اتخذته بعض المجتمعات البشرية رمزاً للمرأة، فكيف تمت العملية التوليدية لهذا الرمز؟ وإلى ماذا يرمون من توظيفه؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه.

إن إثارة المرأة لاحساسات عميقة لدى المجتمعات عامة والعنصر الذكوري خاصة، ولَّدت رموزاً عديدة ومختلفة، من أبرزها عناصر طبيعية، يأتي في مقدمتها عنصر الماء، هذا الأخير كان رمزاً للمرأة وارتبط بها ارتباطا لصوقياً وواقعيا، فهناك أفعال وسلوكات تصدر عن المرأة سواء كانت إيجابية أو سلبية تجعل الفرد يفكر مباشرة بالماء ويربط المرأة به.

فنص المثل القائل: «أعقب على أواد هدار وما تعقبش على واد ساكت»، إذا تطرقنا إلى المناسبة التي يُضرب فيها هذا المثل نجد أنه يقدم نصيحة للسائر الذي يريد أن يعبر وادياً، بأن يمر عن المكان الذي يثير فيه مسيل الوادي ضوضاء، وأن يتجنب الأماكن التي يكون بها الماء هادئاً ساكناً، ذلك أن هذه الأماكن غالباً ما يكون قعرها عميقاً، كل من أراد عبورها التهمته غريقا، فكذلك المرأة الهادئة الصامتة، فلا يجب أن ينخدع الرجل بها، فإذا كان صمتها يجذب الرجل إليها، ويبعث في نفسه إعجاباً بسلوكها هذا، فإنه فيما بعد يجر عليه الويلات، بأن تبتلعه فيصبح عديم التصرف من جراء القيود التي تطوقه بها.

كذلك من بين الخصائص التي تجمع الماء والمرأة من خلال نصوص الأمثال الشعبية، وحسب رأي بعض الأفراد الذين قمنا معهم ببعض المقابلات نجد:

- المرأة مرنة كمرونة الماء غير أن هذه المرونة تجعل الماء قادراً على حفر الأرض، ويجعل فيها وادياً، كذلك المرأة تبدو مرنة غير أنها مرهوبة الجانب، فبمرونتها يمكن أن تفعل أكثر مما يفعله الماء هذا من جهة، ومن جهة أخرى تشترك مع الماء في أنه يبعث الحياة في التجمعات البشرية المستقرة من حوله، كذلك المرأة تبعث الحياة وتسقي الرجل والمجتمع ككل بالإنجاب.
- المرأة انطلاقا من نفسيتها الأنثوية، ومن خلال التجارب اليومية، تظهر أنها تتمتع بنفسية تحولية ومتغيرة تتكيف بها مع جميع الظروف مهما كانت، وبالمقابل نجد أن الماء يبدو أن لا شكل له ولكنه يتمتع بالقدرة على أخذ كل الأشكال.

(6)

- كذلك يبرز نص المثل القائل:

واش يغلب النار النار يغلبها الماء،

واش يغلب الخيل الخيل يغلبوهم الفرسان،

واش يغلب الفرسان آه الفرسان يغلبوهم نساهم.

من خلال هذه الأقوال يتضح أن قطرات الماء تطفئ لهيب النار، كذلك الفرسان الشجعان، وما يتمتعون به من قوة، ونفسية صلبة وقلوب قاسية، لكنهم يلينون، وينزعون رداء الرفعة والشأن العظيم أمام المرأة، خاصة أثناء عملية الحب والإنجاب، فكما أن الماء يطفئ النار فكذلك الأنثى يمكنها إخضاع الذكر، هذا إن لم تدمره.

وأهم ملاحظة يمكن ملاحظتها في التركيب اللغوي للقول الشعبي: والفرسان واش يغلبهم آه الفرسان يغلبوهم نساهم فلفظ «آه» له دور بارز، فالقول الشعبي جمع مجموعة من العناصر المتضادة، والتي هي عناصر طبيعية لها انطباع خاص في الذاكرة الشعبية، فالنار الحارقة التي كانت معبودة في بعض البيئات البشرية، يتغلب عليها الماء، وهذا الأخير الذي يذيب الأشياء ضعيفا ويجرفها قويا، يبدو مغلوبا أمام العقبة وهي الأرض العالية، هذه الأرض تظل منيعة غير أن الخيل تصلها وتدوسها بالأقدام، والخيل هي الأخرى لا يمكن أن تركب إلاّ بعد الترويض، والذي يقوم بهذه العملية هم الفرسان، ولقد كان لطبقة الفرسان في الماضي مكانة مرموقة ومهابة كبيرة داخل المجتمع فيتمتعون بقوة الحديد، غير أن هذه القوة تلين ويركع الفرسان أمام المرأة، ولذلك نجد المبدع الشعبي قد أضاف لفظة «آه» وفيها دلالة وإيحاء إلى قوة المرأة وعظمتها.

كذلك يبرز نص المثل الشعبي القائل: «ثلاثة ما فيهم أمان المرأة والبحر والسلطان»، فنلاحظ أن هذا المثل يُقرن كذلك المرأة بالماء (البحر)، والقاسم المشترك هنا أن البحر يبدو نبعاً من منابع الحياة يتميز بالهدوء، ويحمل السفن التي تقل البشر في تنقلاتهم وتعاملاتهم التجارية، لكن هجوم هذا البحر وهيجانه غالباً ما يتم دون سابق إنذار بعد مظهره الهادئ ومنظره الجميل ولذلك فلا يمكن أن نثق بهدوء البحر وانخفاض أمواجه وانبساطها.

كما لا يمكن الوثوق بالمرأة، فيبقى الإحساس بالمكر من جانبها حاضراً دائماً في نفسية الرجل، وهذا ما يظهر لنا الاحساسات الذكورية السلبية تجاه الأنثى.

وهناك العنصر الخطير الثالث في نص المثل وهو السلطان، فالسلطان كذلك له خصائص مشتركة مع المرأة والبحر فهو يبدئ الحنان والعطف تجاه الرعية، ويظهر هادئاً مرحاً ولكن سرعان ما ينقلب إذا ما أحس خطراً أو تهديداً لملكه ضارباً بيد من حديد.

وإذا كان البحر عنصراً فعالاً في ديمومة الحياة واستمرار الارتباطات بين الشعوب من خلال حمله للقوارب فكذلك المرأة لها خاصية مماثلة مع الرجال.

فكما أن الماء محسوس به على وجهين وجه الفعالية وانبعاث الحياة من جهة، ومن جهة أخرى قد يتحول إلى عنصر هدام، إذا زاد عن حده كما مر معنا حول البحر، كذلك العنصر الأنثوي يتميز بالخصوبة واستمرار النسل والحياة فكذلك له خطر، ومنبع هذا الإحساس هو اتجاه لا شعوري سلبي عند الرجال.

كذلك من بين الخصائص المشتركة بين المرأة والماء هو التغلب على الخصم خصوصا إذا عدنا إلى النص القائل:

واش يغلب النار النار يغلبها الماء.

واش يغلب الفرسان آه الفرسان يغلبوهم نساهم.

يتبين لنا ما يلي:

العنصر الذكوري دوماً يتشوق إلى خوض المغامرات، وركوب الصعاب من أجل إثبات الرجولة، فمن خلال نشاط الفروسية وما يشتمله من صعوبات جمة يبرز الرجل نفسيته القوية، ويبقى دوماً في تطلع إلى الصعود والمزيد، فهو يتمتع بنفسية تنظر دوماً إلى ما هو أقوى وأعلى فهي إذاً في صعود مستمر، عكس المرأة التي لا تساعدها خصائصها الفيزيولوجية وخلقتها البيولوجية، وكذا استعداداتها النفسية عن ركوب الصعاب والمخاطر، شأنها شأن الماء الذي لا يمكنه الصعود إلى أعلى فحركته الطبيعية أفقية منبسطة، حيث يتسرب في شقوق الأرض ليصل إلى الأعماق، فكذلك المرأة فبدهائها وأنوثتها التي تمتاز بالتكيف والمرونة، يمكنها إخضاع الفرسان الذين تميزوا بالشدة والصلابة. إن المرأة التي اشتركت مع الماء في خاصية المرونة يمكنها الغوص في نفسية الرجل وزعزعته بفضل ما تتمتع به من تكيف وصبر شديد، مثل قطرات الماء التي تتمكن من نحت الصخر الصلد بالديمومة والتكرار.

الماء الهادئ يتشكل منه الفيضان والطوفان، وإذا صُب في سدود وحواجز لابد من الصيانة والحراسة، و إلاَّ أنساب وأحدث الخطر، كذلك المرأة فلحسن الحظ أن الرجل دوماً ساهر، كذلك الأرض تخصب بالماء، وبالمقابل البويضة عند المرأة تخصب بماء الرجل، فنستنتج أن عنصري الأنوثة يخصبان بالماء

4. 2. التأويل الأنثروبولوجي:

إنَّ ارتباط المرأة بالماء ليس بالأمر الحديث، وإنما الرمز تولد منذ عصور قديمة، ذلك أننا إذا تصفحنا الروايات التاريخية وجدنا آثار هذا الارتباط، فالعلامة القديمة للماء متماثلة مع علامة العضو التناسلي النسوي علامة تبرز تمثيله الهندسي، وفي التوراة كما يذكر «لوك بنْوا» تلعب الآبار والينابيع والمناهل دوراً رئيسيا في المكان المقدس الذي تتم فيه لقاءات سماوية وتتحقق فيه الاتصالات والعهود والمواثيق[37]، وإضافة إلى رمز، فالصدفة ككل القواقع البحرية هي رمز مائي وقمري آخر، إنها مقارنة بالجهاز التناسلي الأنثوي وهي مصدر أسطورة «أفروديت» «APHRODIT» المرأة البحرية التي ولدت من قوقعة بحرية[38].

كذلك نجد أن لتأثير الإنسان، وتأثره بالمحيط والبيئة التي يحيا فيها دور كبير في توليد الرمز، فإذا كان في أوقات يستأنس بالماء، بوصفه عنصراً أساسياً وجوهرياً في الحياة، ففي أوقات أخرى يتحول الماء إلى نقمة على الإنسان من جراء الفيضانات والطوفان، وهذان الأمران يمتاز بهما الماء، النعمة والنقمة يتناظران مع سلوكات وأفعال الطبيعة الأنوثية فهي تارة عنصر فعال في بعث الحياة والاستمرار، وملجأ وراحة للرجل الذي يخوض معركة الحياة، وتارة أخرى تنقلب هذه الطبيعة الأنوثية، فقد تكون أوقاتا عنصرا مدمرا للرجل، فالإنسان مع بدائيته الأولى لاحظ ما يفعله الماء في الحياة إيجابا وسلبا فربطه بفعل المرأة، وبذلك تولد الماء كرمز للمرأة، وقرنت المرأة به في غالبية أشكال التعبير، وظل هذا الرمز مختزناً في الذاكرة الشعبية، ومترسباً في الوعاء الفكري

والثقافي للمجتمع، ويذهب علماء النفس إلى القول: أنه كلما كان اللاشعور مضطرباً وقاتماً كانت إطلاقات الرمز وتعبيراته تابعة له تلقائيا

5. المرأة رمز الخصب والبناء والشرف:

5. 1. المرأة رمز الخصب والنماء:

من الأمثال الشعبية الواردة في هذا الشأن نجد:

«المرأة بلا ولاد كالخيمة بلا أوتاد».

«فاكهة الدار الأبناء الصغار».

«لو كان ما لمرَيَا ما يجينا إبن ولا بنية».

«الأرض بالحرث تعطيك والمرأة بالجرح تقويك».

من خلال الأمثال الشعبية المذكورة نستشف أن المرأة ترمز للخصب والنماء، ويتحقق الخصب لمّا تكون المرأة أماً، وأمومتها الكاملة تكتسبها بإنجاب الأبناء والبنات وقيامها بشؤونهم وتربيتهم، وتظل قيمة المرأة في المناطق القروية والريفية تكمن في مدى قدرتها على الإنجاب، الذي من خلاله تتضح خصوبتها ويتحقق نماء العشيرة أو القبيلة خاصة بإنجاب الأبناء الذكور فترتفع نسبة اليد العاملة، وكذا عدد الذائدين عن القبيلة والمقوين لعضدها بين القبائل الأخرى.

وفي نص المثل القائل: «المرأة بلا أولاد كالخيمة بلا أوتاد»، حيث تم تشبيه المرأة التي لا تنجب كالخيمة المندثرة المنبطحة والمنبسطة على الأرض، فلا يمكن أن تسجل في عداد خيم القبيلة أو العرش، ذلك أنها ليست حجراً في البناء العام الذي تشكله خيم القبيلة، كذلك المرأة العقيم، فشأنها شأن الخيمة التي فقدت الأوتاد، فهوت من البناء العام لمجموعة الخيم، فالمرأة إذا لم تنجب أولاداً فهي لم تساهم في تقوية البناء البشري للقبيلة.

ونظراً للآراء السابقة جاءت الكثير من الأمثال الشعبية تشجع الرجل وتنير له الطريق لاختيار المرأة التي تتمتع بالخصوبة، منها المثل القائل: فاكهة الدار الأولاد الصغار»، فحياة الرجل مع المرأة إذا لم تنجب تظل فاقدة لنكهتها الخاصة، والتي تتمثل في الأولاد الصغار، ووردت كذلك الكثير من الأحاديث النبوية

(7)

التي تحث الرجل على الزواج من المرأة الولود: «تزوجوا الولود الودود فإني مباه بكم الأمم يوم القيامة»، ومن الأمثال العربية الواردة في هذا الشأن: «سوداء ولود خير من حسناء عقيم».

وإذا عدنا إلى نص المثل القائل: «الأرض بالحرث تعطيك والمرأة بالجرح تقويك» والمثل القائل: «الحرث بالثرى والزواج بالرضى» فإذا أمعنا النظر في نصي المثل يمكننا استنباط الكثير من العلائق والارتباطات بين الأرض والمرأة في عنصر الخصوبة نذكر منها:

خصوبة الأرض تكون بالحرث، الذي يصاحبه البذر بالضرورة، كما في نص المثل الشعبي «الأرض بالحرث...» والمرأة تُخصب بـ «الجرح» ولعل لفظة «الجرح» قيلت كناية عن الرجل، والنتيجة المشتركة بين المرأة والأرض بعد عمليتي الجرح والحرث هي الحصاد ومنح النماء للحياة واستمرارها.

والنتيجة المشتركة التي تنبثق عن الحرث «للأرض» والجرح، «للمرأة والتي هي الحصاد بالنسبة للأولى، والإنجاب بالنسبة للثانية» ولا يمكن أن تتحقق هذه النتيجة المشتركة إلاّ بوجود عنصر ضروري وجوهري في كلتا العمليتين وهو الماء.

وهناك بعض الروايات التي تتطابق مع مدلولات نصوص الأمثال الشعبية في جانب الخصوبة، فيروي في كتب التراث أن رجلاً يدعى أبو حمزة الضّبي وضعت له زوجته أنثى، فهجرها وأخذ يبيت عند جيرانه فمر بخبائها يوماً فسمعها تقول لابنتها[39].

ما لأبي حمزة لا يأتينا
يظل في البيت الذي يلينا.
غضبان ألا نلد البنينا
تا لله ما ذلك في أيدينا.
وإنما نأخذ ما أعطينا
ونحن كالأرض لزارعينا
ننبت ما قد زرعوه فينا.

كذلك من بين الخصائص والعناصر المشتركة بين الأرض والمرأة، نجد أن الأرض يعبر عنها بالوطن الأم، فهي بمثابة الأم يتمسك بها الأفراد ويظل يحملهم إليها حنين العودة إذا ما رحلوا عنها، وبالمقابل نجد أن المرأة هي الأم للأبناء وهي سكن الرجل وراحته وسنده على هموم الحياة، فنقول عدت إلى الوطن «الأرض» الأم، والسمة المشتركة بينهما فيما يتعلق بعنصر الخصوبة هي توفير عامل الاستقرار والاستمرار للنوع الإنساني.

وعكس الأرض الخصبة نجد ما يسمى بالأرض البور، وبالنسبة للنساء تسمى العانس بـ«البايرة» التي تكون موضع سخرية، وسميت بائرة، ذلك أنها لم تتعرض للحرث من قبل الرجل، ومن بين الأمثال الشعبية الواردة في هذا الشأن نجد: «خذ طريق العافية ولو كان دارت وأدي بنت عمك ولو كان بارت» كذلك من بين الآيات القرآنية الكريمة الواردة في هذا الصدد قوله تعالى « نِسَاؤُكُمْ حرثٌ لكُمْ»[40].

خصوبة الأرض تحدث بانفعالها مع الماء، وخصوبة المرأة تحدث بانفعالها مع ماء الذكر (المني).

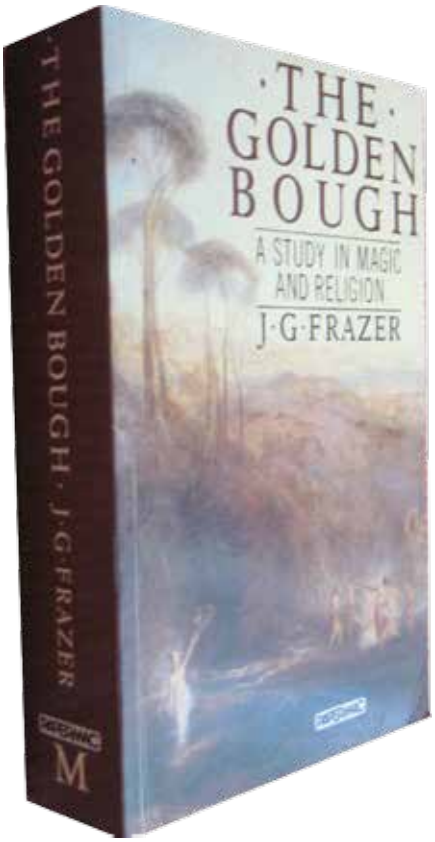
2.5. التأويل الأنثروبولوجي:

إذا حاولنا البحث في أصول رمز الخصب والنماء المتعلق بالمرأة، نجد من خلال الروايات التاريخية أن تصورات المرأة قد تنوعت ورموزها قد تعددت، ففي الثقافة المصرية القديمة نجد أن المصريين قد عبدوا «إيزيس» بوصفها الأم، والعنصر الأنثوي الذي يتصف بالحيوية والنماء، كانت بمثابة الرمز القدسي الذي يثير انطباعات وإيحاءات ارتبطت بتعاقب الفصول والحركة الدورية للأفلاك، وبالخصب والنماء، كما كانت رمزاً لتعليم المصريين الزراعة والصيدلة التي تستخرج بها عصارة النباتات التي تعالج الأدواء وتشفي الأسقام، أما الدموع التي تذرفها فإنها تزيد ماء النيل الذي ما أن يفيض حتى يخصب الأرض بالغرين الوفير، وقد اعتقد المصريون أن روحها تسكن الشعرى اليمانية، التي كان بعد ظهورها في الانقلاب الصيفي للشمس علامة على عودة الفيضان[41].

لقد أحبت إيزيس الحياة وأشاعت فيها روح الخصوبة والنماء، ويشير «kurt seligmann» إلى أنَّ عبادة إيزيس انتشرت في أوروبا وآسيا الغربية واندمجت، بقايا من عبادتها في نهاية الأمر بالمسيحية الناشئة، حيث أخذت العذراء المقدسة منها كثيرا من الخصائص، والسمات التي برزت من خلال رمز «الوعاء» الذي يناظر الأرض البكر التي لم تحرث بوصفها وعاء للبذور[42].

ويذكر «عاطف جودة نصر» أنه في أساطير ما بين النهرين أشربت الأرض دلالة أنثوية وأخذت مكانها في مجمع الآلهة الآشوري بوصفها ملكة الآلهة الرفيعة القدر، والمبدأ الأنثوي الفعَّال في الميلاد والنمو وحفظ النوع الإنساني، والمبدأ المنفعل في الوقت ذاته لذكورة السماء، كما يلاحظ كذلك كيفية انتقال الجوهر الأسطوري للألوهية من الذكورة إلى الأنوثة[43].

إن ربط المرأة بالأرض، يعود في بادئ الأمر إلى قرب الإنسان منذ القدم إلى الأرض، والتصاقه من جهة أخرى بالمرأة، فرأى أن كلاهما عنصر خصوبة واستمرار الحياة، فالأرض توفر الغذاء والمرأة تنجب الأبناء.



(8)

ومن خلال الملاحظة المباشرة لسلوكيات أفراد مجتمع الدراسة وانفعالاتهم والسماع لآرائهم، وجدنا رأياً واحداً وانطباعاً نفسياً مشتركاً حول الأرض المعطاءة والمرأة الولود «الأم» فكلاهما ينظر إليه أفراد المجتمع بعين الرضى، عكس المرأة العقيم، كما يسمونها «العاقر» والأرض غير الخصبة، فكلاهما ينظر إليه بعين السخط والإهمال، فالمرأة العاقر لا تساهم في البناء الاجتماعي للمجتمع وكذلك الأرض البور أو غير الخصبة.

كذلك من الأمور التي أدت إلى الاقتران بين الأرض والمرأة في اللاشعور الإنساني هو تقديس الأرض في مرحلة من المراحل التي مر بها الإنسان، فالأرض شخصت واعتبرت أنثى آلهة أم ذلك أنها تمنح الزرع والإنتاج فهي عنصر فعال في الميلاد والخصوبة والتكاثر والنسل المستمر للحيوان وحفظ النوع الإنساني، كما تفعله المرأة تماماً في الميلاد والخصوبة وتكاثر واستمرار بني البشر، فتبدو هذه الرموز العتيقة النابعة من البيئة، غابرة في الزمن فالربط بين المرأة والأرض يعود إلى أساطير قديمة جداً كالتي يذكرها «جيمس فريزر» «james frazer» في كتابه «الغصن الذهبي»، فبعض السكان في وسط إفريقيا يسرحون الزوجة العاقر ظنا منهم أن عدواها تنتقل إلى الحقول فتصاب هي الأخرى بالعقم، على عكس إذا أنجبت المرأة التوأم فتقام بعض الطقوس بهدف نقل هذه القدرة التناسلية من الأبوين إلى الأشجار[44].

ويذكر «لوك بنوا»: «لكي تخصب الأرض، يتوجب حرثها وبذرها، في الماضي رسم إمبراطور الصين، وحديثاً ملك كمبوديا، بعد أن توسلا إلى السماء لتمنحهما المطر، الخط الأول الذي يقود إلى المحراث الذي تدخل سكته في الأرض كعضو الذكورة، وهذا تمثل نجده في السنسكريتية حيث الجذر الواحد يشير إلى المعرفة والقضيب، حتى الزراعة كانت اكتشافا أنثوياً باعتبار أنها المنبع الجوهري لكل مزارع وفي حين كان الرجل يقنع بالصيد كانت المرأة تزرع وتحصد»[45].

وفي الأخير يمكننا القول أنَّ هناك استجابة متماثلة ومتشابهة بين الأرض والمرأة فكلاهما ينفعل ويتفاعل مع عنصر الماء، فالأرض به تخضر وتزهر ثم تلد إنتاجا، كذلك المرأة تتفاعل ببويضتها مع الحيوان المنوي للرجل، ليكون بعد فترة ميلاد جديد.

5. 3. المرأة رمز البناء:

من نصوص الأمثال التي تبين أن المرأة هي رمز البناء في الحياة نجد:

«بيت بلا مولاتولخلا ولا مباتو».

«لولاد لازمهم صحة حافر، ومال كاثر».

«الحياة شوكة والمرأة وردتها».

بلا شك أن المرأة لما تتحد ببويضة رحمها مع مني الذكر يؤدي فيما بعد إلى الإنجاب، فتتشكل بعد ذلك أسرة، وتعتبر الأسرة من أهم الأسس التي يقوم عليها المجتمع، ومن التعريفات الواردة في هذا الشأن نذكر:

«الأسرة هي تلك الوحدة الاجتماعية المكونة من أفراد تربطهم عوامل حيوية واحدة أي علاقات الزواج والبنوة والأخوة»[46].

والمرأة بعد عملية الإنجاب تصبح أماً، وإذا كانت الأمثال الشعبية قد أبدت صوراً سلبية عن بعض النماذج النسوية، وأحيانا عن المرأة عموماً، وخاصة في الجانب النفسي والأخلاقي، فإنها على العكس تماماً مع «الأم» فمن خلال تفحص مدونة الأمثال التي تم جمعها، وكذلك أثناء السماع لمواقف أفراد المجتمع من الأم، فهم يدللونها، ويرون أن كسب رضاها ورضى الأب يعد من المكاسب التي لا تقدر بثمن، كذلك من خلال الملاحظة المباشرة لمجتمع الدراسة فمجمل أفراده يقدرون المرأة، عندما تكون تحمل طفلاً أو يتبعها الأبناء الصغار.

ومن النصوص الواردة من خلال مدونة الأمثال التي تبرز دور المرأة في البناء الأسري نجد: «بيت بلا مولاتولخلا ولا مباتو»، كذلك من الأقوال الواردة على لسان الصبية الصغار والتي ترمز إلى حنان الأم ودورها في حماية الطفل ورعايته نجد المثل القائل: «كي كانت يما كنت ناكل اللحم، ولما راحت يما أقعدت لليتم» فالطفل هنا يتحسر عن وفاة أمه، فلما كان يلقى الرعاية والعطف والحنان والغذاء الحسن، صار يلقى المتاعب والوهن، كذلك من الأمثال الشعبية التي تبرز الأم كرمز للحنان والعطف: «بعد يما وبابا كل الناس كذابة»، «اللي خطاتو أمه حجرة باردة تسد فمه «ومعنى «اللي» أي الذي و«خطاتو» أي رحلت وتركته، وإذا عدنا إلى نصوص الأمثال السابقة كنص المثل القائل: «بيت بلا مولاتولخلا ولا مباتو» يمكننا أن نستشف من خلاله دور المرأة وأهميتها في البيت، فهي رمز البناء والتعمير وإذا غابت حلَّ بالبيت التمزق والشتات، وهذا ما عبر عنه نص المثل «لخلا ولا مباتو»، كذلك من بين أهم الرموز التي تشير إليها صورة الأم أنها رمز الوحدة والجمع بين الأبناء، فهي دوماً تسعى جاهدة للمصالحة بين الأبناء قبل أن تحدد الظالم والمظلوم ولاشك أن الأم بتطور الزمن تصبح جدة أو عجوزاً، فهذه الأخيرة - إذا كانت خيرة - تتمتع حسب رأي أفراد المجتمع بتقدير واحترام كبيرين فهي رمز الماضي والأصالة، فعلى حد تعبير أفراد المجتمع أن العجائز والشيوخ بأفعالهم وأقوالهم ماض يشارك حاضر الشباب، إنهم رمز الخير والتسامح ورمز التفاني في العهد، والكلمة والرجولة.

4.5. المرأة رمز الشرف:

إضافة إلى رمز البناء، نجد من خلال نصوص بعض الأمثال الشعبية المرأة رمزا للشرف، وهذا ما يؤكده نص المثل الشعبي القائل: «ما تقوم لقيامه إلاَّ على مطيرة و إلاَّ ظفيرة»، والمطيرة من المطر أي الماء، وظفيرة هي المرأة، التي تكاد تكون محور الصراع خاصة بين الأبطال من خلال بعض الحكايات الشعبية المنتشرة داخل المجتمع.

ويمكننا من خلال مقابلة كلمتي: المطيرة والظفيرة أي الماء والمرأة نجد أن هذه سمة تعكس نوع أو نمط المجتمع الذي قيل فيه المثل الشعبي، فهو مجتمع مستقر يعتمد على الزراعة وذلك من خلال الطلب المتزايد على الماء للسقي، بسبب طبيعة المنطقة الجافة والاعتماد الكبير على الماء وضرورة وجود اليد العاملة لخدمة الأرض ودفع خطر الخصوم ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلاَّ بخصوبة المرأة.

والفرد في المجتمع الجزائري يفضل أن يعرف بعفة الشرف أفضل أن يعرف بالشجاعة والإقدام، ذلك أن نظافة الشرف ونقاوته أنفع للرجل من أن يحتل مكانة مرموقة داخل المجتمع، وكان من أكبر المآثم عند العرب أن يلتقي الرجل بالفتاة فيبدأها بالكلام أو يلقي إليها السلام[47].

ولا تزال بعض العادات منتشرة في مجتمعنا حول المرأة، فيرى بعض الرجال أن المرأة من العناصر التي من خلالها يداس شرف القوم، فعندما تستدعي الحاجة الكلام عن الزوجة من قبل الرجل مع الرجال الآخرين يقول: «إمرأتي حشاك» أو يقولون «الدار نتاعي» ذلك أن ذكر المرأة باسمها يعد عيباً ومساساً بالشرف، وهذه العادة كغيرها من العادات الأخرى، لا تزال مترسبة في الوعاء الفكري للمجتمع، والبناء الذهني للفرد، فمن خلال المثل العربي القائل:» كل شيء مهه ماخلا النسا وذكرهن»، يتبين لنا من خلال هذا المثل أن هذه العادة القديمة الجديدة لا تزال تتمتع بفاعلية واستمرار بين أفراد المجتمع.

ويذكر «الميداني» أن «مَهَاه»، ومعناها اليسير الحقير، أي أن الرجل يحتمل كل شيء حتى يأتي ذكر حَرمه، فيمتعض حينئذ، فلا يحتمله، وقال أهل اللغة: المهاه المَهَه: الجمال والطراوة أي كل شيء جميل ذكْرُه إلاَّ ذكر النساء[48].

وإذا كان الرجال يموتون ذودا على الحريم، فكذلك نجد هذا السلوك عند المرأة، فهي تعمل دوماً للمحافظة على شرف زوجها وعفته ومن أقوالهن في هذا الصدد نجد: «المنية ولا الدنية». أي الموت وقت الحاجة أفضل من تدنيس العرض والشرف.

الخاتمة:

لقد ظلت المرأة ولا تزال محور تأمل إنساني وجمالي وفكري، فارتبطت بمظاهر طبيعية، وببعض المخلوقات الأسطورية، والأمثال الشعبية في غالبيتها وقفت عند التركيز على المرأة كنقطة أساسية وجوهرية في عملية الإثارة، والتخويف فقرنت ببعض الحيات السامة، كل ذلك يصور ويبرز حالة نفسية، وصورة معينة في أذهان من يتعاملون بنصوص الأمثال الشعبية، وبقية أشكال التعبير الأخرى في حياتهم اليومية، حتى أن توظيف العناصر الطبيعية كعناصر رمزية، وظفت توظيفا نفسيا بإيجابية كارتباط المرأة بالأرض الأم، ولعل من أسباب إبراز المرأة تارة كعنصر أو رمز إيجابي وأخرى عكس ذلك، يعود إلى أن أفراد المجتمع أو المبدع الشعبي كان يعاني من صراعات الكبت والقلق والخوف.

كذلك نجد أن ارتباط المرأة بالماء نابع من تصور أن حالة الماء يمكن أن تكون كحالة المرأة، فإذا كان الرجل في الواد أو البحر يسعى وراء الكسب والصيد فإنه كذلك في وجدان المرأة، فيتعمق بحثاً عن الحب والراحة، وبلا شك فالمرأة أكثر عمقاً من البحر.

يمكننا من خلال بعض الرموز الطبيعية المتعلقة بالمرأة أن نستخرج أحد النظم الذهنية، التي تعتبر أن المرأة أقرب إلى الطبيعة منها إلى الحضارة، وبما أن الرجل هو الأقرب إلى الحضارة منه إلى الطبيعة، وطالما أن الحضارة تتحكم بالطبيعة كذلك الرجل يتحكم بالمرأة[49].

الهوامش:

1. عبد الحميد، بن هدوقة: أمثال جزائرية، الجزائر، 1992، ص13.
2. فاروق، خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة- بيروت، 1992، ص7.
3. يوري، سوكولوف: الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة: حلمي شعراوي، القاهرة، 1971، ص17.
4. يوري، سوكولوف: الفولكلور قضاياه وتاريخه، نفس المرجع، ص68.
5. أحمد، أبو زيد: مقدمة عن الأنثربولوجيا والفولكلور، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، ص17.
6. أحمد، أبو زيد: البناء الاجتماعي، المفهومات، ج1، ط2، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970، ص95 - 96.
7. أبو الفضل، أحمد الميداني: مجمع الأمثال، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1988 ، ص7.
8. أحمد، أبو زيد وآخرون: دراسات في الفولكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1972، ص310.
9. نعمات، أحمد فؤاد: النيل في الأدب الشعبي، سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب رقم 292، القاهرة، 1973، ص24.
10. أحمد، أبو زيد وآخرون: دراسات في الفولكلور، مرجع سابق، ص 310.
11. نبيلة، إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، (دون تاريخ)، ص 147.
12. غنيمي، هلال: الأدب المقارن، ط3، دار العودة ، بيروت لبنان1983، ص398.
13. ياسين، الأيوبي: مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، الرمزية، ج2، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان 1982، ص 8.
14. الأنثروبولوجيا والفلكلور ومناهج التحليل الرمزي: من موقع الإنترنت: http://www.aranthropos.com
15. عبد الحميد، يونس: الأصول الفنية للأدب، ط، 2، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1964، ص 191.
16. خليل، أحمد خليل: نحوسوسيولوجية للثقافة الشعبية، دار الحداثة، بيروت 1979، ص252.
17. جوناثان، كلر: فرديناند دي سوسير، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة 2000، ص174.

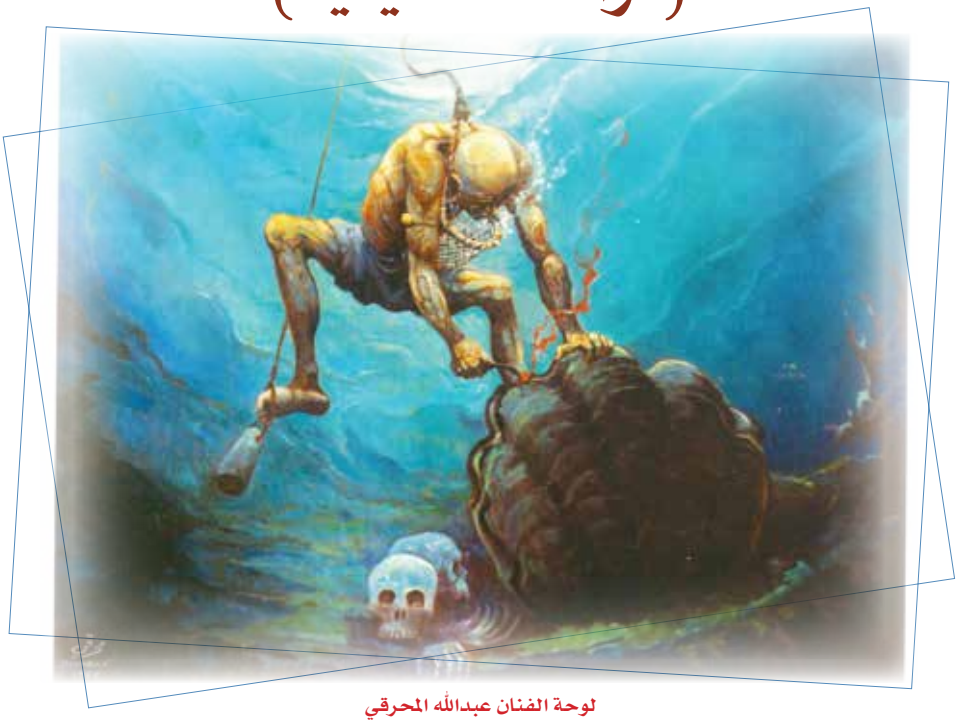
18. عبد الملك، مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1987، ص68.
19. جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي ستروس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة،ع206، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،1996، ص21.
20. أحمد محمد قدور: مبادىء اللسانيات، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، ص279
21. المرجع نفسه: ص290.
22. المرجع نفسه: ص284.
23. المرجع نفسه: ص323.
24. أبوعثمان، عمرو الجاحظ: كتاب الحيوان، مج4، ط3، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1990.
25. أحمد، أبو يحيى: الحية في التراث العربي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1997، ص195.
26. كريم زكي، حسام الدين: التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، ج1، دار غريب، القاهرة، ص453
27. المرجع نفسه: ص456.
28. عبد الرحمن، حريتاني: نافثات السم، العربي، عدد 363 السنة 32، الكويت، فبراير 1989، ص 68-69.
29. أبو عبد الله محمد، القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ، ج1، دار الكتاب العربي ، (د،ت)، ص312 313-.
30. المصدر نفسه، ص113.
31. ابن سيرين: تفسير الأحلام، بحاشية تعطير الأنام في تعبير المنام للنابلسي، ج2، المكتبة التجارية، ص307
32. أبو عثمان، عمرو الجاحظ: كتاب الحيوان، مصدر سابق، ص 62.
33. إبن عبد، ربه: العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت -لبنان، 1938، ص183.
34. أحمد، أبو يحيى: الحية في التراث العربي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت 1997، ص186
35. أحمد، أبو يحيى: الحية في التراث الشعبي، مرجع سابق، ص 208
36. أبوعثمان، عمرو الجاحظ: كتاب الحيوان، مصدر سابق، ص98.
37. كاملين بلاكر: المرأة الأفعى في الأساطير والخرافات اليابانية، ترجمة: لطفي الخوري، «التراث الشعبي»، ع6، ع7، السنة الثانية عشر، حزيران، تموز، دار الجاحظ للنشر، بغداد 1981، ص59.
38. لوك، بنوا: إشارات ورموز وأساطير، تعريب فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان،2001، ص 58.
39. نفس المرجع: ص60.
40. أبو عمرو، عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، مج 2، ج، 3، تحقيق وشرح عبد السلام نمحمد هارون، دار الفكر،بيروت، ص254.
41. سورة البقرة: الآية: 223.
42. ول، ديورانت: قصة الحضارة، ج2، ط1، تر: زكي نجيب محمود، دار الجيل، 1992، ص158.
43. عاطف، جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة 1988، ص126.
44. نفس المرجع: ص127.
45. جيمس، فريزر: الغصن الذهبي، ج1، ترجمة: أحمد أبوزيد، 1971، نقلاً عن عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سابق، ص128.
46. لوك، بنوا: إشارات ورموز وأساطير، مرجع سابق، ص78.
47. أحمد، الخشاب: مبادئ علم الاجتماع، ط1، مكتبة مصر، القاهرة، ص 102.
48. عبد الله، عفيفي: المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، ج1، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، 19، ص71.
49. فؤاد، إسحاق الخوري: مذاهب الأنثربولوجيا وعبقرية ابن خلدون، دار الساقي، بيروت لبنان، 1992، ص62.

الصور:

1. ar.wikipedia.org/wiki/%D985%%D984%%D981%:N%C2%B03_HA%C38%FK.jpg
2.www.magic4walls.com/wp-content/uploads/2014/01/Face-girl-women-face-girl-red-art.jpg
3. wallpaperbeta.com/wallpaper_high_contrast/art_hands_embryo_body_women_tattoo_cells_high_contrast_hd-wallpaper-403516.jpg
4. lemerg.com/data/wallpapers/16717670/.jpg
5. http://www.wallpaperup.com/686086/artistic_art_a rtwork_women_female_girls_girl_woman.html
7. www.motherchildpaintings.com/communities/2182/206/010/004///images/4592182728.jpg
8. static.kupindoslike.com/James-George-Frazer-The-Golden-Bough_slika_O_40003525.jpg

الأساطير والحكايات الشعبية المرتبطة بالمخلوقات البحرية في البحرين

(دراسة تحليلية)



لوحة الفنان عبدالله المحرقي

أ. حسين محمد حسين

كاتب وباحث من البحرين

منذ القدم، وعبر قرون، كانت الناس تشاهد المخلوقات والظواهر الطبيعية، وقد كونت في فكرها الجمعي العديد من التساؤلات والتخيلات، التي تحولت، خلال سنوات طويلة من الملاحظة الدقيقة، إلى أساطير وحكايات، يتم من خلالها خلق مخلوقات أسطورية أو إيجاد حكايات أسطورية تعلل وجود بعض الظواهر الطبيعية. فالعقل البشري، يبحث دائماً عن حالة من الاتزان الداخلي، بين الأفكار، أو بين المعتقدات، أو بين الظواهر الطبيعية ومسبباتها، وهكذا، فالعقل البشري، يطلب دائماً، معرفة الأسباب بشكل ملح. وكثير من الأحيان، وقبل التطور العلمي والتكنولوجي، يفشل العقل البشري في إيجاد إجابات مرضية للعديد من التساؤلات التي كانت تشغله. فيعمل ذلك العقل على نسج حكايات خيالية وأساطير، ليحقق من خلالها ذلك الاتزان الداخلي الذي يسعى له. وأحياناً، تكون هناك بعض الحقائق العلمية وراء تلك الأساطير، وأحيانا أخرى، تكون الحكاية كلها من نسج الخيال.

وقد ارتبطت تلك الأساطير والحكايات بالعديد من الكائنات الحية، وسوف نخصص هذه الدراسة لدراسة الأساطير والحكايات الخرافية التي ارتبطت بالكائنات الحية البحرية في البحرين. ويمكن أن نقسم تلك الأساطير والحكايات إلى ثلاثة أقسام: الأول حول المخلوقات الأسطورية البحرية، والثاني يتناول الأساطير والحكايات الشعبية المرتبطة بالأسماك، أما القسم الثالث فسوف نخصصه لنقاش أسطورة حديثة نسبياً ويرجح أنها من صنع المكنة الإعلامية وهي مرتبطة بالمحار العملاق.

1. المخلوقات الأسطورية البحرية

يقال «مخلوقات أسطورية» و«حيوانات أسطورية» و«كائنات أسطورية» ويقصد بها كائنات لا وجود لها في الطبيعة لأن وجودها يفتقد للدليل الفيزيائي، وهي كائنات وصفها من يؤمن بوجودها أو مَن زعم أنه رآها بصفات غريبة، وهذه الكائنات ليست حصراً على ثقافة دون أخرى بل يمكن العثور في جميع الثقافات المعروفة على كائن أسطوري واحد على الأقل، خاص بكل ثقافة. وفي كل ثقافة هناك من لا يؤمن بوجود تلك الكائنات الأسطورية، ولكن دائماً ما يكون هناك البعض من مَن يعتقدون بوجودها خاصة بعد دخول تلك الكائنات الذاكرة الشعبية للجماعة.

ونجد في كتب التراث العربي وكتب المثيولوجيا للثقافات المختلفة ذكرا لمخلوقات بحرية أسطورية، ويتم وصفها على أنها مخلوقات وسطية بين الإنسان والكائنات البحرية، فنجدها في التراث العربي تحت مسميات مختلفة مثل بنات الماء وإنسان الماء وفي التراث الفارسي ملك درياه، وشبيه لها المخلوقات الأسطورية في الثقافة الغربية المسماة mermaid (فتاة البحر) وmerman (رجل البحر) وكذلك Sirens في المثيولوجيا اليونانية، وأصل هذه الأساطير كلها الأطوم والفقمة، وبالتحديد الفقمة الراهبة Monk Seal (معلوف 1985، ص 89).

إلا أن هذه الأساطير تطورت، بفعل الكتابات القصصية، وتم ابتكار أساطير ثانوية منبثقة من الأساطير القديمة، كعروس البحر وحورية البحر وهذه أسماء لم ترد في التراث العربي وإنما هي أسماء ابتدعتها العامة وروجت لها المكنة الإعلامية وهناك من ربط هذه الأساطير بالأطوم أو بقرة البحر. وقد تداخل جزء من هذه الأساطير في الثقافة الشعبية في البحرين، والخليج العربي بصورة عامة، ونتج عنها المخلوق الأسطوري المسمى «بو درياه».

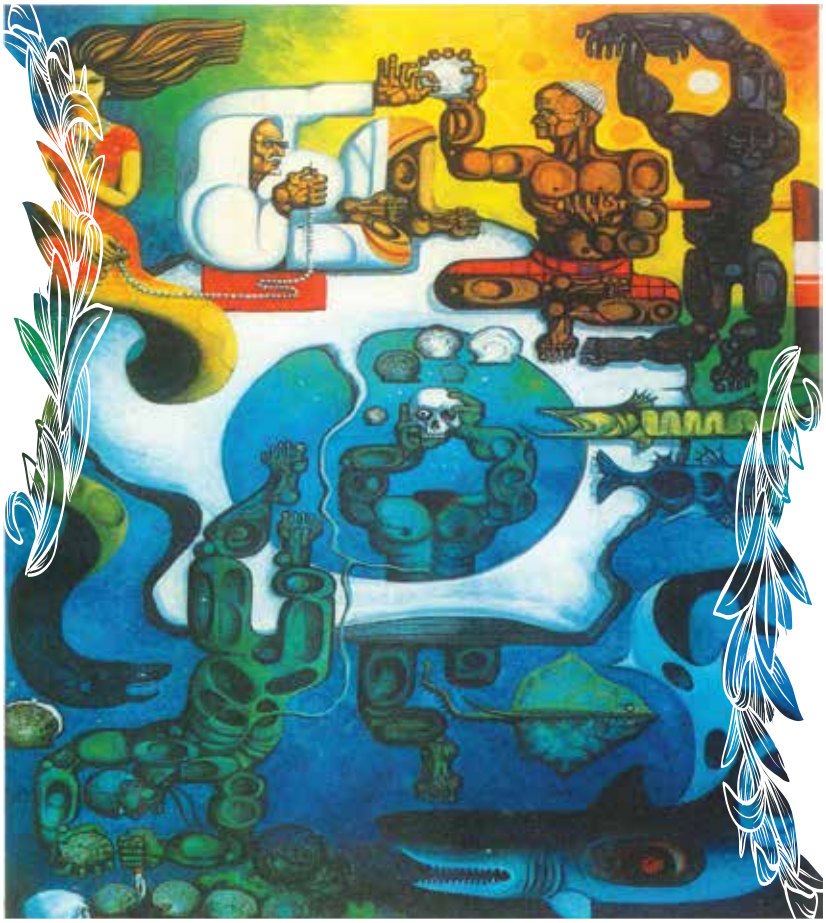
1.1. أبو دريا وإنسان الماء:

أبو دريا هو مخلوق بحري أسطوري كانت تعتقد بوجوده العامة في البحرين، والخليج العربي بصورة عامة، وأصل الأسطورة لمخلوق أسطوري يعرف بالفارسية باسم «ملك دريا» أي ملك البحر (معلوف 1985، ص 89)، وقد انتقلت أساطير هذا الكائن للعرب في الخليج العربي مع تغير اسم الكائن لعدد من الصيغ، فقد ذكره فالح حنظل في معجم ألفاظ الإمارات:

- أبُو دَريا، وبَابَه دَرْيا: كائن خرافي يعيش في البحر، قيل إنه يظهر على شكل انسان مخيف الخلقة، يسمعون صياحه في البحر كأنه غريق فإذا أنقذوه أكل طعامهم وربما أتلف شيئاً في السفينة. ولذا فإنهم إذا ما عرفوا أنه أبو دريا تصايحوا: «هاتوا الجدوم والمنشار» (والجدوم نوع من الفؤوس) فإذا سمعهم خاف وعاد إلى البحر. وقصة بابه دريا ترويها الأمهات لأطفالهن لتخويفهم من شرور الذهاب والعوم في البحر» (حنظل 1978، ص 40).

أما سيف الشملان في كتابه «الألعاب الشعبية الكويتية» فقد ذكر هذا الكائن باسم أبو درياه و بو درياه وقال عنه:

- «كنت اسمع من البحارة أقوالاً عن أبي درياه وأنه حيوان بحري على شكل الإنسان يصعد إلى ظهر السفينة ليمسك من يصادفه من البحارة ويلقيه في البحر ليفترسه. وإنهم إذا شاهدوه صاعداً إلى ظهر السفينة صاحوا به وأخرجوا السكين ونحوها فيلقي بنفسه في البحر طلباً للنجاة، والعجب أن البحارة يعتقدون بوجوده ويقصون قصصاً عنه» (الشملان 1978 - ج1: ص 145).



2.1. أصل أسطورة أبو درياه:

سبق أن ذكرنا أن الاسم أبو درياه وكذلك الأسماء الأخرى كلها مشتقة من الاسم الفارسي «ملك دريا» إلا أن هناك مخلوقا له نفس المواصفات، وله ذكر في كتب التراث العربي ولكنه مشهور بمسمى «إنسان الماء» و«الشيخ اليهودي» و«شيخ البحر»، وقد جاء عنه في كتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني:

– «إنسان الماء: يشبه الإنسان، إلا أن له ذنباً، وقد جاء شخص بواحد منه في زماننا في بغداد، فعرضه على الناس وشكله على ما ذكرناه، وقد ذكر أنه في بحر الشام ببعض الأوقات، يطلع من الماء إلى الحاضرة إنسان وله لحية بيضاء، يسمونه شيخ البحر، ويبقى أياماً، فإذا رآه الناس يستبشرون بالخصب. وحكي أن بعض الملوك، حمل إليه إنسان مائي، فأراد الملك أن يعرف حاله فزوجه امرأة، فجاء منها ولد يفهم كلام أبويه، فقيل للولد: ماذا يقول أبوك؟ قال: يقول أذناب الحيوان كلها على أسافلها، ما بال هؤلاء أذنابهم في وجوههم؟» (طبعة مؤسسة الأعلمي 2000، ص 125).

وقد زعم بعض الكتاب ومنهم الشملان أن أصل أسطورة أبو درياه هو الأطوم (الشملان 1978، ج1: ص 145)، وهو احتمال لا يمكن استبعاده، إلا أن إنسان الماء هو الفقمة التي تعيش في البحر المتوسط والمعروفة باسم Monk Seal أي الفقمة الراهبة (معلوف 1985، ص 161 و222). أما الأطوم فالمرجح أنه أصل أسطورة «بنات الماء».

3.1. الأطوم وأسطورة بنات الماء

أصل أسطورة بنات الماء هو الكائن البحري الذي ينتمي إلى الثديات والمسمى الأطوم Dugong، والاسم العلمي القديم للأطوم هو Halicore وهو مشتق من

كلمتين يونانيتين معناهما فتاة البحر وليس عروسة البحر (معلوف1985، ص88). ويعرف الأطوم عند العامة في الخليج العربي باسم «بقرة البحر» وهو اسم وارد في كتب التراث العربي (معلوف1985، ص88).

وللعرب فرضية عن كيفية تكون بنات الماء وهي جزء من فرضية عامة تفسر وجود حيوانات تحمل صفات حيوانات مختلفة، وقد ذكر هذه الفرضية الغريبة بصورة مفصلة بزرك بن شهريار الرامهرمزي وذلك في كتابه «عجايب الهند: بره وبحره وجزائره»، والذي صنفه حدود سنة 950م:

– «وحدثني بعض من دخل الزيلع وبلاد الحبشة أن في بحر الحبشة سمكاً له وجه كوجه بني آدم وأجسامهم لها الأيدي والأرجل وأن الصيادين المعتزبين الفقراء المتطرفين في أطراف السواحل المهجورة والجزاير والشعاب والجبال التي لا تسلك المعالجين فيها طول أعمارهم إذا وجدوا ذلك السمك المشابه لبني آدم اجتمعوا به فيتوالد بينهم نسل شبيه لبني آدم يعيش في الماء والهواء وربما كان الأصل في هذا السمك من بني آدم اجتمعوا بجنس من أجناس السمك ويتوالد بينهم هذا السمك الشبيه لبني آدم ثم كذلك على مر الدهور والأزمنة كما يجتمع الآدمي ببعض الوحش مثل الضبع والنمر وغيره من حيوان البر فيتوالد بينهم القردة والنسانيس وغير ذلك مما يشبه ابن آدم» (Ibn Shahriyar 1883 - 86, pp. 39-40).

2. الأساطير والحكايات الشعبية المرتبطة بالأسماك:

تزخر الذاكرة الشعبية في الخليج العربي بالعديد من المعارف المرتبطة بالأسماك؛ فهناك العديد من الأساطير والحكايات والأمثال الشعبية التي ارتبطت بالعديد من أنواع الأسماك في البحرين، والخليج العربي بصورة عامة. من تلك الأساطير الشعبية ما تفسر ظاهرة شاهدها البحارة وعجزوا عن فهمها، فحاولوا تفسيرها بحكاية شعبية أو أسطورة خيالية. وهكذا، لعبت الأساطير دوراً في سد الفراغ الفكري في تعليل ما لم يقدروا على تعليله. بالطبع، قد يكون هناك تعليلات علمية لتلك الظواهر، أو أنها قد تكون ظواهر خيالية تخيلتها العامة وصاغتها في حكاية شعبية. ولا يقف دور الحكاية الشعبية التي ارتبطت بالأسماك، عند حد تفسير ظاهرة ما، بل تعدت ذلك لتشمل العبرة والحكمة؛ وبذلك تعدت كونها حكاية وتم اختزالها في مثل شعبي لتؤدي الغرض ذاته. وسوف نحاول في هذه الدراسة جمع أكبر عدد من تلك الأساطير الشعبية، والحكايات الشعبية التي ارتبطت بالأسماك في البحرين، ومقارنتها بحكايات أو أساطير شبيهة تم توثيقها في مناطق أخرى في الخليج العربي.

2.1. أسطورة سمك موسى:

سمك موسى Sole هو الاسم الشائع في الدول العربية بصورة عامة لطائفة من الأسماك التي تنتمي إلى رتبة الأسماك المفلطحة Flatfishes. وتتميز هذه الأسماك بشكلها المفلطح وأن كلا العينين تكونان على جهة واحدة، أي أنها تبدو وكأنها نصف سمكة. وعندما تخرج صغار هذه الأسماك من بيضها تكون طبيعية كباقي الأسماك، ولكن خلال فترة النمو تنتقل إحدى العينين إلى الجهة المقابلة لكي تلتقي بالعين الأخرى فتصبح العينان على جهة واحدة إما اليمنى أو اليسرى. وأغلب أفراد هذه الأسماك تسمى سمك موسى في البحرين، ومن أسمائها الأخرى عند العامة، أيضاً، خوفعة وأرزجه أو أرزيه (بقلب الجيم ياء) ويقال، أيضاً، عرزجه (بقلب الألف عين)، وتسمى كذلك، طبك عجوز (أي طَبق عجوز)، وقد شبهت بالطبق بسبب شكلها المفلطح.

ويقصد بموسى، نبي الله موسى عليه السلام؛ فقد زعمت العامة في البحرين إنه لما ضرب نبي الله موسى عليه السلام البحر بعصاه فانشق البحر، قُطعت هذه السمكة إلى نصفين، وقد تناسلت هذه السمكة لتنتج هذه الأسماك والتي تشبه نصف سمكة، ولذلك سميت سمك موسى. وهذا الاعتقاد سائد في دولة الإمارات العربية والأردن ودول عربية أخرى (انظر على سبيل المثال حنظل 1978، ص 374). وهذه الأسطورة ليست حصرية على الثقافة العربية فقط؛ حيث يوجد نوع من أنواع سمك موسى يسمى باللغة الإنجليزية Moses Sole نسبة لنبي الله موسى عليه السلام، وقد ذكرت الأسطورة ذاتها لسبب التسمية (ذُكرت هذه المعلومة في العديد من المقالات على

شبكة الإنترنت انظر على سبيل المثال مقال الويكيبيديا حول النوع Pardachirus marmoratus).

هذا، وقد ذكرت هذه الأنواع من الأسماك في الكتب والمؤلفات العربية باسم حوت موسى وهوشع أو يوشع؛ وقد سُمي بذلك، لأن العامة زعمت إن هذا السمك من نسل حوت نبي الله موسى عليه السلام وصبيه يوشع (معلوف 1981، ص 108). وقصة هذا الحوت أن نبي الله موسى عليه السلام وصبيه يوشع لما خرجا للقاء الخضر عليه السلام، وكان دليلهم إلى موضع الخضر حوت، قيل إنهم أكلوا من الحوت فأحيا الله نصفه المأكول وسبح في البحر ودلهم على موضع الخضر (القزويني، طبعة مؤسسة الأعلمي 2000، ص121). ولما كان هذا السمك كأن نصفه مأكول ونصفه الآخر سليم قالوا بأنه من نسل حوت موسى ويوشع. وورد وصف هذا السمك في كتب اللغة بوصف لا يختلف عليه أحد إنه هذا السمك، قال القزويني في كتابه (عجائب المخلوقات) عن هذه الأسماك أن الناس يتبركون بها ويهدونها إلى المحتشمين، ويشويها اليهود ويقددونها ويحملونها إلى الأماكن البعيدة (القزويني، طبعة مؤسسة الأعلمي 2000، ص121). وكذلك، ذكرها الدمشقي في كتابه «نخبة الدهر في عجائب البر والبحر» وقال عنها «والصيادون أيضاً يتباركون بها ولا يأكلونها ويقولون هذا من نسل حوت موسى ويوشع» (طبعة دار إحياء التراث العربي1988، ص194).

وهذا دليل على أن الاسم يبقى ثابتاً بينما الأسطورة أو القصة أو المفهوم الذي أدى لهذه التسمية قد يتغير مع الزمن، ومن مكان لآخر.

2.2. أسطورة عصب الكنعد:

ينتمي سمك الكنعد لمجموعة من الأسماك تعرف باسم الإسقمري Mackerel، وهذا الاسم الأخير تعريب للاسم اليوناني Skombros واللفظة شائعة على ألسن العامة في مصر والشام لهذه المجموعة من الأسماك (معلوف 1981، ص 219)، وقد اشتهر اسم «الإسقمري» لهذه الأسماك في العديد من المؤلفات. هذا وقد عمم الاسم «إسقمري»، على جميع الأنواع التي تسمى Mackerel، على رغم أن منها أنواعاً لها أسماء عربية واردة على ألسن العامة في

دول الخليج العربي، وموثقة في المعاجم اللغوية القديمة؛ حيث ترجم الاسم King Mackerel بالإسقمري الملكي، وهو السمك المشهور باسم «الكنعد». وكذلك الاسم Spanish Mackerel يترجم باسم الإسقمري الإسباني وهو مشهور باسم «الخباط».

وفيما يخص أسطورة «عصب» الكنعد، فقد روى لي بعض أهل الاختصاص بصيد الأسماك من العامة، أن سمك الكنعد به عصب (أي أعصاب) بمعنى أنه مريض بالعصبية فإذا اقترب من الشبك لا يستطيع الرجوع إلى الخلف وما أن تلامس مقدمة رأسه الشبك يقوم الكنعد بقتل نفسه، وقيل أيضاً أن «سمك (الكنعد) سمك يعتد بنفسه كثيراً، ولكونه لا يعتقد أن يصطاده الصياد بسهولة فإن الإحباط يتسلل إليه بسرعة لكونه تم صيده، فيموت قهراً دون أن يحرك ساكناً بعد صيده» (البحراني 2015).

وهذه أسطورة طريفة في تعليل ظاهرة شاهدها الصيادون وعجزوا عن تفسيرها؛ فغالباً ما تلجأ

العامة لحياكة الأساطير في حال عجزت عن تفسير بعض الظواهر الطبيعية. أما الظاهرة التي شاهدها الصيادون، فهي موت سمك الكنعد مباشرة في حال إخراجه من البحر، وذلك عندما يتم اصطياده بالشبك. ولهذه الظاهرة تفسيرعلمي؛ حيث يتميز سمك الكنعد، وكذلك جميع أفراد العائلة التي ينتمي لها، بطريقة تنفس معينة تختلف عن باقي الأسماك، لكنها مشابهة لطريقة تنفس أسماك القرش. حيث يتوجب على هذه الأسماك أن تسبح باستمرار لكي تتمكن من تحصيل الأوكسجين الذائب في الماء، وذلك لكي يمر الماء المحمل بالأوكسجين على خياشيمها. وهذا يعني، أنه في حال توقفت هذه الأسماك عن السباحة، بسبب وقوعها في الشبك، فإن تدفق الماء للخياشيم يتوقف، ويتوقف معه تدفق الأوكسجين الذائب للخياشيم، مما يؤدي لاختناق هذه الأسماك، أي مما يؤدي لموتها السريع. وهكذا، فالكنعد يبدأ بالموت أول ما يتم إيقافه، وحال إخراجه من الماء يموت. وهذه الطريقة في التنفس تسمى علمياً ram ventilation.

3.2. سطورة قشور سمك الصافي:

الصافي هو الاسم المحلي الشائع في الخليج العربي لمجموعة من الأسماك تعرف في الكتب العلمية باسم أرانب البحر أو الأسماك الأرنبية Rabbitfish وهي جمع والمفرد أرنب البحر والاسم مترجم. وقد شبهت هذه الأسماك بالأرنب لأنها تحرك شفتها العليا باستمرار كالأرنب. أما الاسم «صافي» فهو في الأصل إحدى الصفات التي تطلق على أنواع من السمك الجيد، فقد ورد هذا الإسم كصفة في إحدى قصائد السري الرفاء المتوفى العام 972م، وهو من شعراء القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) الذين برعوا في وصف صيد الأسماك والتي اعتبرت قصائدهم من النوادر في الشعر نظراً إلى قلة من وصف البحر والصيد من الشعراء. وقصائد الرفاء في وصف صيد الأسماك وطرقه تعتبر أروع ما وصلنا، ففي إحدى قصائده (انظر ديوان السري الرفاء، طبعة دار صادر 1996، ص 12) يصف فيها رحلة صيد بالشبك يتضح من خلالها أن الشبك الموصوف يرمى باليد؛ أي كشبك السالية في الوقت الحاضر، إذ قال:

وأقبلَتْ تملأُ عينَ الرائي
بكل «صافٍ» المتنِ والأحشاءِ
أبيضَ مثل الفضَّةِ البيضاءِ
أو كذراعِ الكاعبِ الحسناءِ
فحازَ إذ خاطرَ بالحوباءِ
سعادةَ الجَدِّ من الشَّقاءِ

ويمكننا أن نلاحظ من قول الرفاء أن صفة «صافٍ» من الصفات التي أطلقها العرب على الأسماك الجيدة. وربما تطورت هذه الصفة وخصصت بأنواع بعينها من الأسماك حيث أن الإسم «صافٍ» ورد أيضاً بمعنى سمك وذلك في شعر للشاعر ابن المقرب العيوني وهو من شعراء البحرين في القرن الثالث عشر الميلادي، حيث قال:

وَمن لَحم صافٍ في أَوَال وَكَنعَدٍ
ضِبابٌ وَجُرذانٌ كَثيرٌ خُدُوعُها

وجاء في شرح الديوان «الصافي: جنس من أجود السمك، وكذلك الكنعد» (شرح ديوان ابن المقرب، الجنبي وآخرون 2012، ج2 ص 1066). وبذلك يكون الإسم «صافٍ» تسمية عربية قديمة لهذه الأنواع من الأسماك التي عرفت بجودتها منذ القدم.

يذكر أن هناك أنواعاً من سمك الصافي فهناك نوع من الصافي كان مشهوراً عندنا في البحرين ألا وهو «الصافي الصنيفي» أو كما يسميه البعض «صافي كيس» والذي لم يعد له وجود حالياً في الأسواق. أما سبب تسميته بالصافي فقد ذكر الناصري في كتابه «من تراث شعب البحرين» بانه سمي بالصافي لأنه لا يكدر صفوه شيء كغيره فليس عليه سفط (قشور) ولا شوك ولا جلد سميك. وقال أيضاً يقال للعريضة «عربيه» ويقال للقبيبة أي المسلوبة «الوحم» (الناصري 1990، ص 160). وقد زعمت العامة أن سبب عدم وجود القشور أو الفلوس على هذه الأسماك هو «أن سمك (الصافي) كان يغضب عندما يتم صيده فيلقي فلسه في الماء قبل إخراجه» (البحراني 2015).

وعلى الرغم من عدم وجود قشور على هذه الأسماك، إلا أنها تتميز بصلابة أشواكها، وبالخصوص أشواك الزعنفة الشرجية، والتي تكون لسعتها مؤلمة جداً حتى

شبهت العامة كل لسعة أو وخزة شديدة بلسعة سمك الصافي، فتقول العامة في التشبيه، والذي جرى مجرى الأمثال، «چنها (كأنها) ضربة صافية». من الناحية العلمية، أثبتت التحاليل أن أشواك زعانف الصافي تتصل بغدد تفرز سموماً ولسعتها مؤلمة ولكن لا يدوم الألم أكثر من نصف ساعة ولتخفيف الألم يوضع العضو المصاب في ماء حار (قرابة 55 درجة مئوية) (Woodland 1986, p. 824).

4.2. حكاية شوك الجواف والحف:

هناك العديد من الحكايات والأمثال الشعبية في البحرين التي ارتبطت بالعديد من الأسماك، ولا نعلم بالتحديد، هل هذه الحكايات والأمثال هي أساطير تعليلية ارتبط بالأسماك ثم تحولت لحكايات وأمثال؟، أم أنها حكايات تحمل في طياتها الحكمة والعبرة. وهنا نستعرض حكاية شعبية وهي تحمل عبرة معينة، وفي نفس الوقت تعلل لوجود ظاهرة معينة في الأسماك. الحكاية تعلل سبب وجود الشوك في سمك الجواف Gizzard Shad وعدم وجود الشوك أو ندرته في سمك الكنعد. والظاهرة ذاتها تصاغ في مثل شعبي، لكنه يعلل سبب وجود الشوك في سمك الحف بدلاً من الجواف. وسوف نتطرق هنا لتفاصيل كلَ من الحكاية والمثل الشعبي.

حكاية شوك الجواف:

تسمى هذه الأسماك في الخليج العربي جواف والمفرد جوافة وقد تلفظ الجيم ياء فيقال يوافه وايوافه. والجواف هو الاسم العربي الفصيح لهذه الأسماك والذي ورد في معاجم اللغة، جاء في معجم «تاج العروس» مادة (جوف):

«الْجُوفُ ككُوفٍ وقد يُخَفَّفُ لضرُورَة الشِّعر والجُوَافُ كغُرَاب: سَمَكٌ نَقَلَهُ الجَوْهَرِيُّ وأَنْشَدَنِي أَبو الغَوْث قَوْلَ الرَّاجِزِ :

إذا تَعَشَّوْا بَصَلاً وخَلاً
وكَنْعَداً وجُوفِياً قَدْ صَلاَّ
بَاتُوا يَسُلُّونَ الْفُسَاءَ سَلاَّ
سَلَّ النَّبِيطِ الْقَصَبَ الْمُبْتَلاَّ

وفي النِّهايَة في حَديث مَالك ابن دينَار: (أَكَلْتُ رغيفاً وَرَأْسَ جُوَافَه فَعَلَى الدُّنْيَا الْعَفَاءُ) الجُوَافَةُ بالضَّمِّ: ضَرْبٌ من السَّمَك وليس من جَيِّده».

وعن سبب تسميته باسم الجواف، قال الناصري في كتابه «من تراث شعب البحرين» إن الجواف عرف بهذا الإسم بحيث يكون بجوفه الشوك وخاصة في ظهره وقرب الرأس بصورة مكثفة إلا أن الشوك غير قوى، وقال عنه أيضاً، إن الجيد من هذا السمك هو العريض أما إذا كانت مسلوبة فيختلف طعمها وتسمى كردة (الناصري 1990، ص 160 – 161).

وعن حكاية شوك سمك الجواف، فقد أفرد جعفر البحراني مقالاً مطولاً عنه، وروى حكاية عن جدته تعلل وجود هذا الشوك، جاء فيها:

«في انبثاق مملكة البحار وتوزيع الأدوار على المخلوقات البحرية، وتقسيم الإمكانات لكل سمكة، لم تحصل سمكة الـ(جواف) على أي سلاة (شوكة) في جسدها سوى عمودها الفقري فقط، ولهذا أخذت تبكي لعدة أيام وهي مختبئة في جحرها، فلما سمعت سمكة الـ(الكنعد) بكاء سمكة (الجواف) رق لها قلبها فسألتها عن سبب بكائها فقالت سمكة الـ(جواف): وزعوا السلة (الشوك) على كل السمك وأنا ما عطوني منه شي. قالت سمكة الـ(كنعد) التي كانت تريد أن تتخلص من أشواكها: أيش رايك أعطيك الأشواك إللي عندي كلها. فرحت سمكة الـ(جواف) بهذا العرض وطلبت من سمكة الـ(كنعد) أن تعطيها كل الشوك الذي في بدنها وبذلك أصبحت سمكة الـ(جواف) مليئة بالأشواك، فيما أصبحت سمكة الـ(كنعد) خالية منه تماما» (البحراني 2015).

وقد تم اختزال حكاية مماثلة لها في مثل شعبي، لكنه يجمع بين الكنعد والحف Wolfherring، إلا أن الشائع المثل الشعبي الذي يساق كعبرة أو حكمة.

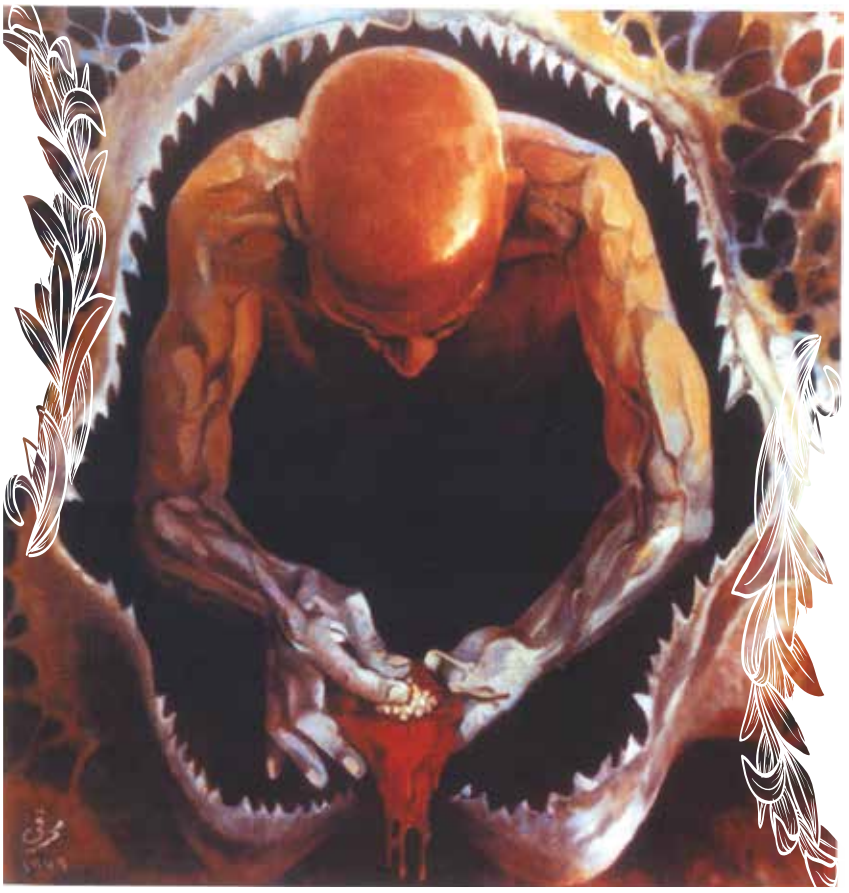
«لايمو للحف سلة»

العامة في البحرين تسمي هذه السمكة «حف» بكسر الحاء و«شيمة» وفي الإمارات تسمى «حَف»، بفتح الحاء، وتسمى أيضاً «حُف»، بالضم، أما في الكويت فتسمى «حَف»، بفتح الحاء، وهذا الأخير هو اللفظ الفصيح لاسم هذه السمكة فقد جاء في معجم تاج العروس: «الحَفُّ: سَمَكَةٌ بَيْضَاءُ شَاكَةٌ». وهذا الوصف ينطبق على هذه الأسماك فهي فضية اللون تعلوها زرقة ولحمها كثير العظام أو بمعنى آخر شائكة اللحم.

ومن الأمثال الشعبية القديمة، التي ارتبطت بهذه الأسماك، المثل الشعبي «لايمو للحف سلة يا بنات الچنعدة (الكنعدة)» (الناصري 1990، ص 167). (لايمو) فعل أمر بمعنى اجمعوا، مشتق من اللَم بمعنى الجمع، والحديث موجه لأسماك الكنعد الصغيرة. ومعنى المثل «أجمعوا يا صغار سمك الكنعد السلة أو الشوك لسمكة الحف». يلاحظ هنا التشابه في المعنى العام الظاهري لهذا المثل والحكاية الشعبية السابقة التي تربط سمك الجواف بسمك الكنعد. إلا أن هذا المثل الشعبي يساق بأسلوب التهكم، فهو يطلب من «بنات الكنعد» أي الصغير من سمك الكنعد، وهي أسماك قليلة أو نادرة الأشواك، أن «تلايم» أي تجمع «السلة» أي الأشواك لسمكة الحف. ويضرب هذا المثل للمكثر من الشيء يطمع فيما لدى المقل منه ومن يندر وجوده عنده. وهو شبيه بالمثل الشعبي الآخر «أهل البقر يطلبوا من أهل الغنم زبدة».

3. أسطورة المحار العملاق القاتل:

لا يوجد العديد من الحكايات أو الأساطير التي ترتبط بالأصداف البحرية؛ فهناك أعداد بسيطة من الأصداف ارتبطت بحكايات وأساطير، وأشهرها نوع ضخم من المحار Giant Clam، يصل قطر صدفته إلى أكثر من 40 سم، والذي يعرف في الخليج العربي بعدة أسماء، مثل الليَّان (أحمد 2002، ص 169)، أو البزمة أو الزنية (الشملان 1987، ج2: ص 360). والليَّان، كما هو معروف حالياً عند العامة، هو طشت صغير من الحديد، يستخدم في عملية البناء، حيث يوضع فيه الأسمنت المخلوط أو الجص أو الطين قبل استخدامه في عملية البناء. إلا أن الليَّان، كان في السابق يصنع من الفخار، وكان الخرازون يستخدمونه لتليين الجلود فيه قبل استعمالها، ومنه سُمي بالليَّان (الخرس والعقروقة 2003، ص 131).



أما المحار المعروف باللّيَان، فهو نوع من أضخم أنواع المحار، ويتكون من صدفتين، وكل صدفة تشبه شكل الطشت الذي كان يسمى اللّيَان، وربما استخدمت تلك الأصداف عوضاً عن ذلك الوعاء الفخاري. ومن هنا جاءت تسمية هذا المحار باسم اللّيَان. أما الإسم الآخر، وهو البَزمة، فربما اشتق هذا الإسم من البَزم، وهو «شدَّةُ العَضّ بالثَّنايا والرَّباعيَات وقيل هو العَضُّ بمقدَّم الفَم وهو أَخف العَضِّ» (لسَان العرب، مادة بزم). وربما سَميَ بذلك، لتخيل العامة أنه يقبض بصدفتيه الضخمتين على الغاصة.

يذكر، أن هذا النوع من المحار قد صور في أساطير شرق أسيا، على أنه وحش ضخم؛ فمرة، كما في الصين، هو تنين بحري يمكن أن يتشكل في أكثر من صورة، وتارة أخرى، كما في جزر البالاو، هو ذلك الوحش الذي خرج من جوفه الكائنات البحرية (Fredericks 2014, p. 45).

إلا أنه في الخليج العربي ارتبط هذا النوع من المحار بأسطورة أخرى لا علاقة لها بأساطير شرق أسيا، والمرجح أنها من الأساطير الحديثة نسبياً والتي روجت لها المكنة الإعلامية؛ حيث أن شهرته كانت بسبب ارتباطه باللآليء العملاقة التي عثر عليها في بعض أفراده. وأشهر تلك اللآليء هي التي عرفت باسم لؤلؤة الإله The Pearl of Allah، والتي اعتبرت، حتى العام 2013م، أكبر لؤلؤة في العالم. وقد أقتنى هذه اللؤلؤة Cobb في ثلاثينيات القرن المنصرم، وذلك من إحدى القبائل في الفلبين. وتزعم القبيلة أن اللؤلؤة، التي تزن قرابة 7 كيلوجرام، تم استخراجها من محار عملاق بعد أن التهم هذا المحار أحد الغاصة وتسبب في وفاته، وقد سميت بلؤلؤة الإله لأنها كانت تشبه العمامة (Cobb 1936). نشر Cobb القصة في العام 1936م، ومن هنا اشتهرت قصة المحار العملاق الذي يتسبب في موت الغاصة، وشاعت أسماؤه الأخرى، مثل المحار القاتل.

يذكر، أن اللؤلؤ الذي ينتجه المحار العملاق، يكون من نوع اللؤلؤ الذي لا يحتوي على طبقة لؤلؤية Non-nacreous Pearls، لكنه مع ذلك له ثمن مرتفع. وهناك أكثر من لؤلؤة عملاقة من هذا النوع، وقد كانت لؤلؤة الإله أكبر لؤلؤة حتى العام 2013م، وذلك عندما كشف في الفلبين عن لؤلؤة أضخم منها، وهي من محار عملاق أيضاً، وتسمى Pearl of the King.

المحار القاتل في الأفلام:

ارتباط قصة أكبر لؤلؤة في العالم بقصة إغلاق صدفتي المحار العملاق على أحد الغاصة والتسبب في موته، أدى لترويج تلك القصة، ومعها قصص التهويل من المحار العملاق. ومن أوائل الأفلام التي، ربما، اقتبست هذه الفكرة، فلم Wake Of The Red Witch، الذي عرض في العام 1948م. وقد ظهر في الفيلم، الغواص الذي نزل البحر ليلتقط لؤلؤة وقعت في الماء، وأثناء صعوده للسطح وقعت قدمه بين صدفتي محار عملاق، والذي أحكم إغلاق صدفتيه على قدمه، إلا أن بطل الفيلم تمكن من تخليصه منها وعاش الغواص. ومشهد آخر مشابه لهذا المشهد، ظهر في الفيلم الكويتي «بس يا بحر» الذي عرض في العام 1971م، وذلك عندما أغلقت محارة عملاقة على يد الغواص «مساعد» وتسببت بغرقه، ولم يتمكن صاحبه من تخليصه من صدفتي المحار، فقام بقطعها، وتوفي لاحقاً. وقد علق سيف الشملان على هذا المشهد ووصفه بالخيالي؛ حيث كتب:

«وهذا (أي المشهد) ليس صحيحاً بل فيه تجن على الحقيقة والواقع. ولم يحدث في تاريخ الكويت أن بزمة أو زنية أو (لحف) أمسك بيد الغواص فكانت وفاته. وهذا من الخيال للإثارة وتشويق المشاهدين تشويقاً كبيراً جداً على حساب الحقيقة، والغوص بريء من ذلك. يجوز أن تمسك البزمة أو الزنية بأصبع الغيص مسكة خفيفة إذا أدخل أصبعه بداخلها، ولكنها لا تسبب وفاته» (الشملان 1978، ج2: ص 360).

المشهد أو القصة الخيالية المستوحاة من شكل المحار الضخم، لاقت رواجاً كبيراً، ليس فقط في بعض الأفلام، بل تعدت ذلك للقصص والكتابات ذات الخيال العلمي، والمقالات وغيرها. حتى أنها ألهمت بعض الرسامين، ونذكر هنا الفنان عبدالله المحرقي ولوحته الشهيرة التي تمثل مأساة غواص اللؤلؤ الذي قبض المحار العملاق على إحدى قدميه، فأخرج سكينه ليحاول قطع قدمه، كي لا يموت غرقاً (Vine 1986, p. 115).

وهكذا، ساهمت المكنة الإعلامية بالترويج لزعم ليس له أساس من الصحة حتى تحول إلى أسطورة.

الصور:

كتاب الفنان عبدالله المحرقي.. إبداع متميز.

قراءة في سيرة الشاعر الشعبي
سيدي الاخضر بن خلوف

ضريح سيدي الاخضر بن خلوف.

أ.جلول دواجي عبد القادر

أستاذ بجامعة الشلف، الجزائر

يعتبر سيدي الاخضر بن خلوف أحد فحول الشعر الشعبي المشهورين ببلاد المغرب العربي عامة وبالجزائر خاصة، ترك هذا الشاعر تراثا شعريا ضخما لا يزال الكثير منه مدسوسا في الخزائن والحقائب، في الرفوف والأدراج، في المخطوطات والكنانيش وربما ضاع الكثير منه بسبب الإهمال واللامبالاة.

ولعل ما وصلنا من شعره إلا القليل الذي كان محفوظا في ألباب الذاكرة الشعبية ومكنونا عند بعض المهتمين من أمثال: الحاج محمد بن الحاج الغوثي بخوشة الذي جمع له إحدى وثلاثين قصيدة في ديوان قدم له، وشرح بعض ما فيه، وذيله بآرائه وطبع سنة 1958 م، وهناك ديوان آخر لنفس الشاعر تحت الطبع، جمع قصائده الحاج محمد الحبيب حشلاف يحتوي على 56 قصيدة موزعة على 245 صفحة[1]، كما أن هناك رسالة ماجستير للباحث جلول دواجي عبد القادر. كاتب هذا المقال. موسومة بـ:«الخطاب الشعري عند سيدي الاخضر بن خلوف. دراسة تحليلية»، قام فيها الباحث بدراسة ميدانية حول بيئة

وتراث الشاعر، حيث حاور وسجل وسأل وساءل بالصوت والصورة والكتابة كل من له علاقة بالشاعر من قريب أو من بعيد، من أحفاد وأعيان وباحثين ورواة ومهتمين بالتراث، وهي الرسالة الأكاديمية الأولى في الوطن العربي حول هذا الشاعر، وقد نوقشت بجامعة تلمسان بالجزائر، سنة 2003م، وأشرف على العمل كل من الدكتور سعيدي محمد، والدكتور أوشاطر مصطفى، وفي الملحق الشعري للرسالة قصائد تنشر لأول مرة جمعها الباحث من أفواه وحوافظ ومخطوطات الرواة.

التعريف بالشاعر سيدي الأخضر بن خلوف:

1. نسبه:

هو الأخضر بن عبد الله بن عيسى الشريف الإدريسي، المغراوي نسبة، فهو شريف النسب، ينتهي إلى سلالة الإمام علي كرم الله وجهه ، وفي هذا الصدد يقول عنه الحاج محمد بن الحاج الغوثي بخوشة: «فهو شريف إدريسي، أما مغراوة فإنها بلاد نشأته، وقد صرح التاريخ بأن المغراوة بطن من زناته، وأن الرئاسة كانت لها قبل الإسلام، و في صدره إلى عهد الموحدين، واشتهر منهم ملوك تلمسان ووهران وشلف ومعسكر والأغواط ويقول الإدريسي: وحسان النعمان بعروبتهم ولكنهم تبربروا بالمجاورة ...»[2].

و يضيف محمد بخوشة قائلا: «يرجع نسب سيدي الأخضر بن خلوف إلى مولى إدريس الأكبر رضي الله عنه، فهو مغراوي الأصل، شريف النسب، يلتحق بجده عيسى الذي انتقل إلى منطقة الشقران ناحية مستغانم، وإليك سلسلة حسب ما ذكرها الإمام السيوطي رضي الله عنه: هو عيسى بن الحسن بن يعقوب الشريف بن عبد الله بن عمران بن صفوان بن يسار بن موسى بن يحي بن موسى بن عيسى بن ادريس الولد بن ادريس الأكبر بن عبد الله الكامل بن الحسن المثنى بن الحسن البسيط بن علي كرم الله وجهه، نعم، إن سيدي الأخضر بن خلوف مغراوي الأصل شريف النسب...»[3].

إن هذه الشهادة لتؤكد بوضوح نسب الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف الشريف، فهو من سلالة الإمام علي كرم الله وجهه، ولقد كان في كل مرة يعتز بهذا النسب من خلال شعره المرصع بآيات الحكمة والعظة والرشاد، حيث يقول :

الله يرحم قائل الأبيات

الأكحل واسم بوه عبدالله

المشهور إسمه من الفيات

مغراوي جده رسول الله

وَ أُمَّهْ مَنْ بَيَتْ مَحْسِنَاتِ

اَلْيَعْقُوبِيَةْ لاَ لَهْ خَوْلَهْ[4]

نشأ سيدي الأخضر بن خلوف في بيئة تشتهر بخصال حميدة من جود وكرم وحسن ضيافة، وهي قيم مستمدة من تعاليم الدين الإسلامي، والبيئة العربية المشهورة بخصال العرب الحميدة، وفي هذا يقول محمد بخوشة: «نشأ سيدي الأخضر بن خلوف في ناحية من جبال مغراوة الجزائرية في وسط كريم، مشهور بخصال العرب، عندئذ كان أول عصر الحكم التركي ...»[5].

إن العصر التركي الذي نشأ الشاعر بين أحضانه تميز بإضطرابات سياسية داخلية، وتحرشات القوى الغاصبة من الخارج مثل إسبانيا وحليفاتها، وفوضى وقلاقل وهزات اقتصادية واجتماعية صعبة، ولم يعرف لحد اليوم تاريخ مولد الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف، بيوم محدد، ولا شهر معين ولا سنة مضبوطة، والمشهور والمحفوظ عنه أنه ولد في أوائل الحكم العثماني للجزائر، أي في أواخر القرن الثامن الهجري حيث يقول الشاعر :

من قرن الثمانية اديت سنين اوزايع

والأيام هاملة والجالب مجلوب

بفضل النبي تميت القرن التاسع

والفلك ينثني والحاسب محسوب[6]

ثم يضيف قائلا :

جوزت مية وخمسة وعشرين حساب

وتميت من وراسني ستةاشهور

منها مشات اربعين مثل السراب

واللي بقى مشى في مدح المبرور[7]

فعندما فتح الشاعر عينيه إلى هذه الدنيا ووجد جحافل وجيوش الدولة الإسبانية تتحرش بوطنه، تريد طمس شخصية وهوية شعبه، وتنهب خيرات البلد وكنوزه التي لا تضاهى بثمن، وتستعد لأن تعثو في أرض الإسلام فسادا، فغار الشاعر منذ صغره ناقما على الظلم وقد عزم على طرد هؤلاء، ولو كلفه هذا التضحية بنفسه والشهادة في سبيل تحرير الوطن، وتمر الأيام والسنون، وطالت مصيبة التحرشات على أرض الجزائر، ويصبح الشاعر رجلا ناضج العقل، قوي الشخصية والإرادة والعزيمة وفارسا مغوارا يتحدى الأهوال والصعاب والمعارك، فجمع الجيوش، ووحد القبائل المتناحرة فيما بينها تحت لواء الجهاد، وانقض كالنسر الكاسر على أعداء الدين والوطن، فكان النصر حليفه، وأشهر هذه المعارك (معركة مزغران) التي حقق فيها نصرا كبيرا، يقول الشاعر :

يا فارس من ثم جيت اليوم

غزوة مزغران معلومة

يا عجلان ريض الملجوم

رايت اجناب الشلو موشومة

يا سايلني عن طراد الروم

قصة مزغران معلومة [8]

وعن عمله الكبير والعظيم في لم شمل جميع القبائل والعروش، قبل بداية المعركة من الجزائر العاصمة حتى منطقة مستغانم، كل هذا مفصل في قصيدة رائعة بعنوان «يا الله سلكنا في ليلة الهجوم» حيث نورد مقطعا منها يقول فيه:

باشا خيال كنت نهاتي من العرب

في حكم خير الدين العادل الأصيل

راكب على فرسي نسوق الأشهب

هنا وغادي بقر بصولو يميل

إذا نعبر سيفي من شافني رهب

والتراك تهاتي بي في كل جيل

والخلوفي يندو ويسايس في الأبطال

والعرب بالسنجاق والقوم غازية[9]

إن الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف كان عالما كبيرا بين أبناء عصره إذ كان حافظا لكتاب الله، ومتطلعا على كتب السيرة والحديث والفقه والأدب والتاريخ، كما كان عارفا بقصص الأنبياء والرسل، وقصص الأولين، وكان بصفة عامة له الباع الطويل في الثقافة الإسلامية والتاريخ الاسلامي كما كان أيضا كثير الحضور لحلقات الذكر والفقه والحديث ومجالس تدارس القرآن الكريم وتفسيره، وهذا ما أكده في أكثر من مرة في قصائده .

لقد قضى الشاعر أيام شبابه في منطقة مزغران، حيث الخضرة والماء والأمان، فقضى فيها أحلى الأيام، كانت المنطقة هذه مركز عيشه، ومأوى عائلته وأهله، ويذكر في قصيدة له أنه كان يحب هذه المنطقة وقد أمضى أحلى أيام شبابه بها، فحن إليها واسترجع شريط ذكرياته يريد الرجوع إليها قائلا:

حسراه يا الدنيا كاللي ما كانت

عديت شبوب صغري في مزغران

سيفي مجرده وأنا نضرب في الا عدا

والناس ضاجه من زجر ي بالخوف[10]

فعلا، لقد كان الشاعر في مزغران في أمن وأمان، وفجأة تعكر صفو الحياة من حوله، حيث استفاق ذات يوم ليرى أسطول الجيش الإسباني يملأ سطح البحر، يريد الغزو والتوطن والاستيطان، في وطن غير وطنه، يريد أرض الشاعر الطيبة الطاهرة، ويبدل نور الإسلام بصليب الكذب والباطل والفساد، فما رضي الشاعر بغير الجهاد بديلا، وكان بطلا بالسيف والكلمة وخرج من المعركة رافع الرأس منتصرا على الغزاة، وخلد مظاهر الانتصار للمسلمين، وخسارة الانهزام التي لاتمحى من سجل التاريخ الإسباني، وكان النصر حليف المسلمين بقوة

(2)

الانتصار في معركة مستغانم في الجزائر ضد الجيش الأسباني.

الإيمان واليقين في الله وقوة الإرادة والعزيمة والجهاد في سبيل تحرير الوطن والدين.

و لما بلغ الشاعر أشده و بلغ أربعين سنة ودع حياة الشباب، واستقبل حياة أخرى كلها زهد وورع وتصوف ومدح للرسول (ص)، وغادر منطقة مزغران - قرية صباه وشبابه - ليستقر في المكان الذي يحمل الآن إسمه غير بعيد عن مزغران، وهناك انقطع للعبادة والذكر والبكاء على ذنوبه والتحسر على شهوات الدنيا وملذات الحياة ووسواس النفس والهوى والشيطان. ولقد قدم من مزغران إلى المكان الذي يسمى الآن بإسمه، وليس معه شيء من مال أو غيره، سوى معرفة الفقه والعلم وكل ماله صلة بالثقافة الدينية والأدب والتاريخ .

لقد أخذ الشاعر العلم عن مجموعة من المشايخ والفقهاء والعلماء من بينهم: «سيدي بلقاسم بوعسرية، وكان من النجباء والطلبة المشهورين (...)، وتتلمذ كذلك على يد أستاذه سيدي محمد بن شاعة العالم الفقيه ...»[11]. كما أخذ كذلك عن الشيخ محمد بن الأكحل[12].

كما حفظ القرآن عن شيخه وصهره في نفس الوقت «سيدي عفيف، الذي رأى فيه الخلال الحميدة وحسن الخلق، وقوة الذاكرة فبادر إلى أن يزوجه ابنته (قنو) فتزوجها طاعة لشيخه وإرضاء له ...»[13]، ولقد كان في زمانه يسمونه شيخ الشيوخ، وفقيه الفقهاء وإمام الأئمة لسعة علمه، وسرعة حفظه وقوة الإقناع بالحجة والبرهان والدليل ...»[14].

ومن غريب الصدف أن يجتمع للشاعر اسمان بلونين مختلفين الأكحل والأخضر، قد يتساءل القارىء عن ورود هذين اللونين لشخص الشاعر، وتفسير ذلك وجود روايتين على الأصح:

- تقول الرواية الأولى بأن: «أم الشاعر رأت في منامها وهي حامل، أنها تتحزم بحزام أخضر تتوسطه ياقوتة براقة لامعة، فنذرت على أن تسمي ولدها حين يولد

إن كان ذكرا بإسم الأخضر فوضعت وضعها، فكان ولدا ذكرا فسمي الأخضر »[15].

- و أما الرواية الثانية فتقول: «إن الشاعر عندما ولد، سماه أبوه الأكحل، ليس لسواد البشرة وإنما كانت العامة في زمانهم تسمي هذا الإسم بكثرة على أولادهم فكان الشاعر أحد هؤلاء»[16].

وبين هذا اللون وذاك دلالات تجعل المخيال الشعبي يحبذ اللون الأخضر عن الأكحل فلا يزال البعض يسمي أحد أبنائه بالأخضر، وهو اسم يتردد كثيرا في الأوساط الشعبية، بينما الأكحل فموجود أيضا لكن تردده ليس كلون الأخضر، فاللون الأخضر هو «رمز الجنة و الأمل والأولياء الصالحين وكل مقامات العبادة، وهو يرد في كل موضوع من غطاء الميت إلى غطاء مقام الولي الصالح إلى الشرائط والمناديل التي يعلقها الدرويش إلى عصابة رأس المريض في حضرة الولي، وهكذا فالأخضر هو من شعيرة العبادة المطلقة المفضية لعالم الغيب»[17].

أما اللون الاكحل فإنه «يرمز إلى الشؤم والخوف من المجهول والقوى الشريرة، ويعتقد أن رؤية السواد صباحا مجلبة للشر، وهكذا دخلت في اعتقاد العامة صنوف من الصور والسلوكات حدثت مع هذا اللون، وتحفظها الذهنية الشعبية، وعند العامة في جانب آخر أنه رمز للخطر الداهم إن استعمل راية أو بيرقا في مواجهة الأعداء»[18].

إن دلالة كل من اللون الأخضر مرتبطة بالعبادة، فهو لون ترتاح له النفس، ويوحي إلى الخصب والحياة والنماء والاستمرارية، كما يكون مظهرا من مظاهر التفاؤل، أما اللون الأسود فتتطير منه العامة، ويعتقد أن بعض الحيوانات السوداء اللون مجلبة للشر مثل الغراب والقط والكلب، فهو لون يدل على التشاؤم، مثل العبودية والاستعباد والاستغلال وهو لون تنفر منه النفس ولا تحبذه.

ومن خلال تصفحنا لديوان الشاعر، وقراءة قصائده، وجدنا أن الشاعر كان يحبذ إسم الأخضر، حيث ورد في الديوان 16 مرة، مقابل 6 مرات لإسم الأكحل بغض النظر عن بعض الأسماء الأخرى، مثل، بن خلوف، ولد خلوف، الخلوفي.

ضريح سيدي لخضر بن خلوف والنخلة.

ولقد كان سيدي الأخضر برا بوالديه محسنا إليهما، ومن حق الولد أن يدعو لوالديه، وإن أقل ما يمكن تقديمه للوالدين هو الدعاء لهما بالرحمة والخير والمغفرة، حيث يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: «إذا مات الإنسان انقطع عمله إلا من ثلاث ، صدقة جارية، وعلم ينتفع به وولد صالح يدعو له»[19]، ويقول تعالى: ﴿وبالوالدين إحسانا إما يبلغن عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا﴾ الاسراء: 24/23.

2. أهله:

تعتبر قصيدة «ابقاو بالسلامة»، سيرة ذاتية مختصرة لحياة الشاعر، وربما تكون آخر قصيدة قالها لشاعر في حياته لأنه يودع فيها أبناءه وأهله، ويوصيهم خيرا بأنفسهم وبمن حولهم ويجمع أبناءه فيورثهم رزقه وملكه، وما كان قد حصل عليه في دنياه، حتى لا تكون النية سيئة بعد مماته فيتحاقدون ويتنازعون فيما

بينهم، حفاظا على العشرة و المودة بينهم و صونا كذلك لشرف العائلة الشريفة، حيث يقول:

الموت تابعتني والأرض الباردة

ابقاو بالسلامة يا أولاد خلوف

أنت يا محمد اتهلى في خيمتي

أنت كبير داري وأنت مولاها

وأنت يا أحمد خذ أديسبحتي

بها تفكرني وقت تقراها

وأنت يا بلقاسم عمم بعماتي

تضحى لك هيبة لمن يراها

وأنت يا الحبيب ولدي نطفة من الكبدة

خد شملتي وبرانيس الصوف

اتهلاو في بعضكم لا تشفوا في العدا

قوموا جنازتي واعطوا المعروف[20]

نعم هذا هو الرزق الذي ليس للشاعر سيدي الأخضر غيره، خيمة لإبنه الأكبر محمد، وسبحة لأحمد، وعمامة لأبي القاسم، وشملة وبرانيس لإبنه الأصغر الحبيب، وفي آخر البيت وصية بالتكاتف والتآزر والتعاون بينهم وإكرام وإحسان للحضور يوم الجنازة ثم يذكرهم بأختهم الوحيدة المطلقة حفصة، ويوصيهم بأن يبروا إليها ويحسنوا إكرامها والإنفاق عليها حيث يقول:

بروا يا أولادي بخيتكم هجالة

حفصة بنت الأكحل مداح الرسول

البنت ياك تنهان بلا رجالة

انتما ارجالها يا سابقين الخير

إذا بكاتني معذورة في حالها

تبكي على الخلوفي بوها لا غير[21]

ولقد كان الولد البار سيدي الاخضر يدعو لوالديه، ويعتز بهما، فأمه هي لالة خولة أو كلة اليعقوبية، وأبوه هو عبد الله ولد خلوف حيث يقول عن أمه:

محال كالخلوفي تولد شي والدة

غير العجوز كلة حملت بالجوف

الناس ياك تولد شي ولدان معبرة

من غير من كلة شباح النسوان

وكلة العجوز ولدت مداح خير الورى

محمد الشريف النبي العدنان[22]

ويدعو لوالديه قائلا:

الله يرحم قايل الأبيات

الأكحل وآسم بوه عبد الله

المشهور آسمه من الفيات

مغراوي جده رسول الله

وآمه من بيت محسنات

اليعقوبية لالة خولة[23]

ومن أهله الذين ذكره خديمه «جرادة» الذي وهب سبعين سنة خدمة للشاعر سيدي الأخضر، سبعين سنة بحلوها ومرها، بآمالها وآلامها، قضاها جرادة الذي تاب على يد سيدي الأخضر بعد ما كان مجرما، لصا، قاتل الأرواح، قاطع الطريق، كما سيأتي تفصيله حيث يقول عنه:

يا رب لا تخيب مسكين جرادة

ذنبو غزير راجل هامل مقذوف

هذا الرجل راه تخلط من عزلتي

شاهد على ذنبو قاتل الأرواح

طهر جوارحه شفيه من كل داء

واغفر ذنوبه يا رب يا رؤوف[24]

ويقول كذلك:

ارفعوا خديمي يعز الدهر

أصله عزا فري من جبل الصرصار

(4)

سبعين سنة عداها لي شاكر

جاري في خدمتي كل ليلة ونهار[25]

وخديم الشاعر هذا كان لا يفارق سيدي الأخضر، لأنه تاب على يديه، ودعا له بالخير، ورجا الله له المغفرة الشفاعة، وسنذكر قصة توبته في إحدى كرامات الشاعر التي لا تزال الذاكرة الشعبية تحفظها تحتفظ بها.

كان الشاعر في كل مرة يوصي أهله بالتكاتف والتضامن والإنفاق على الفقراء والمحتاجين وأوصاهم بعدم التفريط في شعره، والحفاظ عليه من الضياع، ودعا بالخير لعامة الناس، ولكافة المسلمين وقد تكون قصيدة «ابقاوا بالسلامة» آخر ما نظمه الشاعر سيدي الأخضر، وقد يكون قالها في أيام الاحتضار حيث جمع كل أهله، وأورثهم ملكه، وأوصاهم بأن يتكفلوا بجنازته، ويكرم البائس والفقير وكل الحاضرين الذين يقدمون من كل حدب وصوب، كما أنه اختار مكانا يدفن فيه بعد موته، وسيكون قبره حذو تلك النخلة التي ستقيه من حر الهجيرة التي يقول عنها:

نخلة مثبتة تلقح بعد اليبوس

احذاها يكون قبري يا مسلمين[26]

ويقول:

النخلة منزلها حذايا

نظلل في ظلها البعيدا[27]

ولا تزال النخلة مقوسة ممتدة طويلا، شامخة تسبح الله وتقدسه، يقصدها الزوار من كل مكان، رغم محاولات كثيرة ومتعددة لقطعها وحرقها باءت كلها بالفشل من طرف أعداء الله والرسول والدين، فلو أرادوا خيرا من قطعها لأعانهم الله على ذلك، ولكن أرادوا بها سوءا ونكالا وشرا فصرفهم عن ذلك.

رحل الشاعر من هذا العالم، لكن شعره لا يزال حاضرا يرن صداه ويحفظ ويدرس في مختلف مؤسسات تعليمية الزوايا والمساجد والجامعات، رغم طول الزمان بيننا وبينه بعد ما قضى «عمره الطويل في إرشاد العباد، فقدم لهم عصارة فكره وما استنتجه من حكم ومواعظ عبر عمره المديد ليموت فقيرا معدما، ويدفن تحت جذع نخلة مقوسة لا تزال ظلالها وارفة تقي ضريحه من حر الهجيرة»[28].

3. جهاده:

لقد عاش سيدي الاخضر بن خلوف اكثر من مائة وخمسة وعشرين سنة، كما ورد في شعره، إنه عمر طويل عرف فيه الشاعر تطورات تاريخية، وأحداث بارزة، اهمها الغزو الإسباني على أرضه التي كان يحبها ويعزها ويمجدها وحبه هذا كان نابعا من روح عربية مسلمة واعتزاز فياض، ومن هنا تكمن أصالة الشعر الشعبي «والأصالة تعني الاعتزاز بالكيان والشخصية، وبالتالي الوقوف ضد المساس بهذه الأصالة التي تعني الانتماء للوطن»[29].

وسيدي الأخضر نموذج في الوطنية لكونه رفع لواء الجهاد ضد الغزاة الإسبان «ففي معركة مستغانم بين المسلمين والإسبان سنة 965هـ/1558م المعروفة بمعركة مزغران، اشتهر الشاعر الشعبي الشهير الأكحل بن خلوف، المعروف بالاخضر فيها شخصيا، وقد سجل فيها قصة المعركة في قصيدته التي مطلعها:

يا سايلني عن طراد الروم

قصة مزغران معلومة[30]

فذكر حسن باشا قائد الجيش الإسلامي وأعماله خلال المعركة، والأهالي الذين ساهموا في الجهاد والطريق التي مر بها الجيش الإسباني بقيادة (الكونت دالكوديت)، وتحدث عن معنويات الجيش الاسلامي والجيش الإسباني فهناك الإقدام والحزم، وهناك الذعر والخوف والجبن، وأشار إلى موت القائد الإسباني في المعركة ...»[31]، وكان النصر حليفا للمسلمين، ولقد وصف لنا الشاعر المعركة وسماها غزوة بكل حقائقها ودقائقها، وفعلا لقد كانت غزوة لأنها كانت بين قوى الخير وقوى الشر، بين الكفار والمسلمين، ولقد لقن المسلمون الغزاة الصليبيين درسا لن ينسوه أبدا، وسيبقى عارا في جبينهم لن يمحى أبدا، ولقد كان جهاد المسلمين مرتبطا ونابعا من الروح الإسلامية الأصيلة التي طبعت رؤية الجهاد بطابع إسلامي أصيل.

ويصور لنا الشاعر الواقعة في صورة صادقة تعبر عن شعور الإنسان المؤمن حين تعلو كلمة الله، وترتفع راية المجد وينتصر الحق على الباطل في يوم عظيم يضاعف الله فيه الأجر للشهداء إنه يوم الجمعة، مما جعل المسلمين يتسابقون وبكل حماس للقتال في سبيل الله وطرد الغزاة المستعمرين، فكان النصر حليفهم رغم عدة الأعداء وعددهم ، وكما يقول الله تعالى: ﴿كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللهِ وَ اللهُ مع الصابرينَ﴾ البقرة 247.

وأراد الشاعر من تدوين هذه المعركة أن تكون «عظة للأجيال، معركة كانت بالفعل أفجع هزيمة عرفها الجيش الإسباني في تاريخه للاحتلال ... فأصبحت وثيقة تاريخية هامة لأبطالنا الكرام»[32]، إن هذه القصيدة تعتبر وثيقة تاريخية هامة، نلجأ إليها كلما استدعت الحاجة و الضرورة لذلك، خصوصا وأنها صورت لنا بالتدقيق الأحداث والوقائع والشخصيات المحاربة من كلا الجانبين، ومن حق سكان المنطقة اليوم الافتخار بكل صدق على النصر الذي خلده أسلافهم عبر التاريخ، هذا النصر هو اليوم مثال حي للشهادة والشهامة والشجاعة في سبيل تحقيق المجد والعز والحرية والوطن. ومن دون شك فواجب أن نضع لمثل هذه النصوص الشعبية مكانا أقدس في القلوب، قبل أن تكون وثائق تاريخية في المتاحف والمكتبات والأرشيف لأنها كتبت بالدماء، ودبجت بالدموع ودونت في ساعة الفرج بعد محن ونكبات أرادت مس الكرامة، ودوس الشرف ومحو أصالة هذا الشعب العربي المسلم.

وهذه بعض المقاطع التي تبين لنا مشاركة الشاعر بن خلوف في هذه المعركة الخالدة بالسيف والقلم، فكان نعم الشعراء المفتخرين، ونعم القادة المجاهدين، ولقد أورد يقول:

يا سايلني عن طراد اليوم

قصة مزغران معلومة

يا سايلني كيف ذا القصة

بين النصراني وخير الدين[33]

و يقول في موضع آخر:

حسراه يا الدنيا كاللي ما كانت

عديت شبوب صغري في مزغران

سيفي مجرده وأن نضرب في الاعدا

والناس ضاجة من زجري بالخوف

يميني وعن شمالي الجماجم راقدة

والخلق طايحة تحسب بالألوف[34]

4. وصاياه:

مثلما هو شائع ومعروف، أن الإنسان عندما يوشك على الموت، ويشعر بقرب أجله، يجمع أهله وعياله، ويوصيهم بوصايا تتعلق بأمور الحياة، وتجارب الدنيا، وأمور أخرى كقضاء الدين. والميراث «إن ترك رزقا» وما إلى ذلك من الوصايا، وهذه هي حال الشاعر سيدي

الأخضر بن خلوف، حينما أدركته الموت، وشعر بانقضاء أجله، جمع أهله وأولاده، وترك لهم وصايا عديدة هي على التوالي مسطورة في آخر قصيدة من الديوان والمعنونة بـ: «ابقاوا بالسلامة »[35]، وهي على ما يبدوا آخر قصيدة قالها في حياته من خلال محتواها ومضمونها:

اتهلاوا يا أولادي فيمن جا زاير

اكرموه وعزوه يا سبط الاحرار[36]

في هذا البيت يوصي الشاعر أولاده بإكرام الزوار يوم وفاته، ومن حق المزور أن يكرم زائره، ومن حق المعزى أن يحسن إلى من جاء يعزيه، ويضيف الشاعر:

ارفعوا علام خديم الله بالظاهر

آصله اعزافري من جبل الصرصار

سبعين عام عداها لي شاكر

جاري في خدمتي كل ليلة ونهار[37]

لقد كان للشاعر سيدي الاخضر خديم لم يفارقه طيلة سبعين عاما يخدمه ليلا و نهارا، وأوصى أولاده به خيرا بأن يرفعوه ويكرموه حق إكرام، ويضيف، وهو يورث أبناءه قبل وفاته قائلا:

انت يا محمد اتهلى في خيمتي

انت كبير داري وانت مولاها

وانت يا بلقاسم عمم بعمامتي

تضحى لك هيبة لمن يراها

وانت يا محمد خذ ادي سبحتي

بها افتكرني وقت تقراها

وانت الحبيب ولدي نطفة من الكابدة

خد شملتي وبرانيس الصوف

اتهلوا في بعضكم لا تشفوا في الاعدا

قموا جنازتي واعطوا المعروف

اتهلوا يا أولادي خيتكم هجالة

حفصة بنت الاكحل مداح البشير

هذي وصيتي لا ناقص لا زايدة

لاتفركتوا نظامي للي متلوف

هذي وصيتي ديروها شد الرؤوس

يوصيكم الخلوفي بعلم التبيين[38]

في هذا المقطع يوصي الشاعر أبناءه بالاتحاد والتضامن والتكاتف، وأوصاهم بإطعام الطعام، والتصدق على الفقراء والمحتاجين في يوم جنازته، والإحسان والبر إلى كل من حضر للعزاء، ولقد أوصاهم أيضا بالحفاظ على إرثه الذي خلده المتمثل في هذا الشعر، وعدم التفريط فيه حتى لا يصبح عرضة للضياع و الاندثار، ودعا لأهله وأولاده بالخير، وحثهم على بعضهم البعض فلقد كان بينهم أب ومعلم وناصح، فواجب أن يتركهم كما كان حيا بينهم حفاظا على شرف العائلة وكرامة هذا النسب الشريف ويوصيهم قائلا:

النخلة منزلها احذايا

نظلل في ظلها البعيدا[39]

ويصف هذه النخلة قائلا:

نخلة مثبتة تلقح بعد اليبوس

احذاها يكون قبري يا مسلمين[40]

لقد حدد الشاعر مكان دفنه، وبالضبط تحت جذع تلك النخلة المقوسة اليابسة، التي ستحيا وتخضر، وتقي ضريحه من قر الشتاء، وهجير الصيف، ولا تزال تلك النخلة المقوسة إلى اليوم شاهدة على وصية الشاعر يوم كان حيا، رغم مرور عدة قرون من الدهر[41].

5. وفاته:

مهما طال عمر الإنسان فإنه آيل لا محالة إلى الفناء والموت الذي لا مفر منه، فالله عز وجل، يؤكد لنا هذه الحقيقة المحتومة في آيات عدة من القرآن الكريم حيث يقول: ﴿كل نفس ذائقة الموت﴾ العنكبوت: 57، ويقول في موضع آخر: ﴿كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال و الإكرام﴾ الرحمان: 25.

(5)

فالإنسان مهما عمر في هذه الحياة فلا بد له من يوم يسير فيه إلى القبر، وهذا شاعرنا سيدي الأخضر بن خلوف عاش طويلا وبلغ ما يزيد عن مائة وخمسة وعشرين سنة وستة أشهركما ورد في شعره:

جوزت مائة وخمسة وعشرين حساب

وتميت من وراسني ستة اشهور[42]

ويذكر بأنه ولد في أواخر القرن الثامن هجري، وأنه أتم القرن التاسع بأكمله:

من قرن الثمانية أديت سنين اوزايع

والأيام هاملة والجالب مجلوب

بفضل النبي تميت القرن التاسع

والفلك ينثنى والحاسب محسوب[43]

ومثلما لم تحدد سنة ميلاد الشاعر، فكذلك لم تحدد سنة وفاته بالتحديد، لقد رحل الشاعر، ولولا شعره لما سمعنا عنه شيئا، رحل بعدما قضى أجله وأفنى عمره المديد في إرشاد العباد وإصلاح الفساد، بطريق الرشاد، ليستسلم لنداء الأجل المحتوم الذي أحس بقربه في قوله:

الموت يا أولادي للخلوفي قاصدة

سفود نار انطفا في وسط الصوف[44]

رحل الشاعر جسدا، وبقي اسمه وشعره وتراثه خالدا للأجيال، ودفن تحت النخلة التي أوصى بدفنه عندها وهي اليوم معلم سياحي ورمز للبطولة والجهاد والتصوف وقرض الشعر، فهي صفات قد تحلى بها البطل والمجاهد والشجاع القائد سيدي الاخضر بن خلوف رحمه الله .

فرحم الله الشاعر سيدي الاخضر بن خلوف وأسكنه فسيح جناته في زمرة النبيئين والصديقين والشهداء والصالحين.

6. بعض كراماته:

الحديث عن الكرامة ذو شجون فهي إحدى المواضيع للدراسات الكبيرة، وقد تكون واحدة من المؤلفات الجديرة بالدراسة والتحليل في دقائق الأمور وحقائقها، وعند الحديث عن الكرامة لا بد من التطرق إلى الحديث الذي روي عن الرسول (ص) أنه قال: «الآية لله والمعجزة للرسل والكرامة للأولياء»، ويقول الإمام عبد القادر الجيلاني عن الكرامة «الكرامة اثر انعكاس نور الحق على قلب الولي من منبع النور الكلي بواسطة الفيض الإلاهي، ولا يظهر ذلك مع الولي إلا مع عدم اختياره. فبهذا النور و التأييد الإلاهي يجري الله عز وجل على يد أوليائه الكرامة وخرق العادات»[45].

ويقول الجرجاني: «الكرامة هي ظهور أمر خارق للعادة من قبل شخص غير مقارن لدعوى النبوة، فما لا يكون مقرونا بالإيمان و العمل الصالح يكون استراتيجيا، وما يكون مقرونا بدعوى النبوة يكون معجزة»[46].

من هنا فالكرامة هي ظهور و إظهار الأمور الخارقة للواقع والأمور المعتادة، وترتبط الكرامة بالأولياء، عكس المعجزة التي ترتبط بالأنبياء، والفرق شاسع بين الكرامة و المعجزة، فالمعجزة تظهر إلى العيان للبيان والبرهان، وأما الكرامة فمآلها الكتمان، والمعجزة هي حجة على المشركين، والكرامة هي كتمان لزيادة الإيمان والتقوى، وكذلك فالأنبياء معصومون والاولياء محفوظون والفرق بين العصمة والحفظ هو أن العصمة عدم السقوط في الذنب، وأما الحفظ فتحصل للولي ذنوب وقد تكون هناك زلات[47].

والكرامة ثابتة بالكتاب والسنة والإجماع والواقع، فالقرآن خلد لنا قصة أصحاب الكهف، وقصة مريم عليها السلام، والسيد عزيز الذي أماته الله مائة سنة ثم بعثه، ومن الأحاديث قصة جريج حيث قال الرسول (ص) «كان رجل من بني إسرائيل يقال له جريج يصلي، فجاءته آمة فدعته فأبى أن يجيبها فقال: اجيبها واصلي؟ ثم اتته فقالت: اللهم لا تمته حتى تريه وجوه المومسات، وكان جريج، في صومعته فقالت امراة: لأفتتن جريجا فتعرضت له بكلمة فأبى، فأتت راعيا فأمكنته من نفسها فولدت غلاما، فقالت: هو من جريج ، فأتوه وكسروا صومعته و أنزلوه وسبوه، فتوضأ وصلى، ثم أتى الغلام فقال، من أبوك يا غلام؟ قال: الراعي، قالوا: نبني صومعتك من ذهب، قال لا، إلا من طين»[48]. برواية البخاري عن أبي هريرة.

ولقد خلد لنا المخيال الشعبي والذاكرة الشعبية عددا لا يحصى من كرامات الأولياء الصالحين أمثال الإمام الشيخ عبد القادر الجيلاني والولي سيدي أبي مدين وسيدي الشيخ، وكذلك الشاعر سيدي الاخضر بن خلوف، ومن كرامات هذا الأخير التي لا تزال الثقافة الشعبية للمنطقة تحفظها وتحتفظ بها نذكر هذه الكرامات الثلاثة المشهورة:

الكرامة الأولى:

وجرت وقائعها بين الشاعر وخديمه جرادة، فتروي الذاكرة الشعبية أن جرادة هذا تاب واهتدى إلى الله على يد الشاعر، وجرادة - كما ذكر الشاعر - أصله من جبل الصرصار، من نواحي عين تموشنت، وكان مجرما ولصا خطيرا، قتل تسعا وتسعين نفسا، وهرب من منطقته الأصلية، قاصدا منطقة الشاعر، وعرف عند أهل الشاعر وسكان المنطقة بالمجرم واللص كذلك، حيث كان يعتدي على حقوق وأملاك الناس.

وحدث أن ذات ليلة ذهب ليسرق أحدا من سكان المنطقة الذي كان يملك قطيعا من الغنم، تسلق جرادة جدار فتفاجأ بقدر يغلي تحت نار هادئة ولا أحد بجانبها، أزاح غطاء القدر فرآى لحم جراو يغلي وسط الماء، فكر مليا وعرف أن صاحب البيت بخيل، وامرأته حامل واشتهت أكل اللحم، أبى زوجها أن يطعمها لحم الخراف، فلجأت إلى لحم الجراو ليلا حتى لا يراها أحد، فذهب جرادة إلى حظيرة الأغنام، واختار كبشا سمينا وذبحه فسلخه فقطعه إربا إربا، واستبدل ما في القدر بلحم الكبش، وراح يراقب غير بعيد ما سيجري، ويأتي القادم، فعلا إنها امرأة حامل، ها هي قادمة لترى نضج لحم الجراو، فتفاجأت بوجود لحم الكبش ولا اثر للحم الجراو، فعرفت أن لكل سبب مسبب، فرفعت يديها إلى السماء متضرعة مبتهلة داعية الله قائلة: اللهم إن الذي بدل لحم الجراو بلحم الكبش فبدل سيئاته حسنات، وكررت هذا الدعاء ثلاث مرات.

وقف جرادة مندهشا لعظمة الموقف، وأثر في نفسه تأثيرا عظيما، ثم تسلق الجدار دون سرقة، وذهب وفي نفسه عظمة الموقف الذي رآه وبات تلك الليلة يفكر، يخمن بدون نوم، دون نعاس حتى الصباح، وفي إحدى المسالك بين سدرتين جالسا، فجأة سمع قدوم فارس من بعيد، اختبأ ليرى من القادم، عندها سمع صوت سدرة تتكلم مع أختها وتقول الأولى للثانية في الجهة الأخرى، وكانت أغصان هذه الأخيرة قد تطاولت لتسد جزءا من المسلك: إن سيدي الأخضر قادم، فابتعدي عن طريقه حتى لا تصيبينه بأذى، ففعلت شاكرة لها،

فتروع جرادة لعظمة المنظر الغريب وعند وصول الفارس أمسك جرادة بلجام فرس الشاعر و قال له: عليك أن تحررني وإلا أكملت بك حساب المائة نفس، فعرف الشاعر أنه يريد التوبة، فأخذ يدعو له بالخير والتوبة والهداية والتحرير، ويستغفر الله له من ذنوبه، وبعدها قص جرادة قصتيه على الولي الصالح سيدي الاخضر بن خلوف: قصة المرأة الحامل وقصة السدرة مع الأخرى، فتاب جرادة وأصبح خديما للشاعر يخدمه ليلا ونهارا مدة سبعين سنة، وعندما حضرت الشاعر الوفاة دعا الله له، وأوصى أولاده به خيرا.

الكرامة الثانية:

وهي أحداث جرت بين الشاعر وزوجته «قنو»، تروي الروايات الشعبية بان الشاعر كان يزور مقام الولي الصالح سيدي بومدين «دفين تلمسان»[49]، وكان يجتمع معه كما في اليقظة ويحدثه ويدرسه العلم ويأخذ عنه تعاليم الصوفية والتصوف، هذا بالرغم من أن الولي الصالح سيدي بومدين كان قد توفي بثلاثة قرون من قبل، وفي أحد الأيام قدم هذا الأخير كتابا فيه أسرار كبيرة في التصوف، وخبايا عظيمة، وجاء به الشاعر إلى بيته ووضعه في موضع ما من مواضع البيت على مرأى من زوجته «قنو»[50]. وكان الشاعر في كل مرة يطلع عليه ويحفظ منه، ويعيده إلى موضعه الأول، وفي إحدى الأيام تفطنت زوجته إلى الكتاب، وسئمت من حياة الشاعر المتميزة بالعبادة والخلوة والمطالعة، فمزقت الكتاب وقطعته قطعا صغيرة، وأخلطته مع الدقيق، وصنعت منه طعاما يسمى «الرقاق»، وقدمته للشاعر، فأكل حتى شبع، وبعدها أمرها الشاعر بأن تناوله كتاب سيدي بومدين، فخافت من أن تقول له من إنها مزقته، وراحت متأنية إلى موضع الكتاب تفكر، وعندما وصلت إلى موضع الكتاب اندهشت وانبهرت، ولم تصدق بأن الكتاب الذي مزقته وصنعت منه «الرقاق» وجدته كما هو على حقيقته، ففرحت واندهشت لهول ما رأت، فأخذته وأعطته لزوجها الشاعر، وقصت عليه قصتها وعرفت حينها أنها من كرامات زوجها الولي الصالح وأماراته، وهذا لا يتأتى إلا بالعمل الصالح والعبادة والزهد والتواضع والتقوى وحسن الخلق...

الكرامة الثالثة:

وأما الكرامة الثالثة فجرت أحداثها بين الشاعر وزوجته أيضا، إذ كان كل صباح يوم جمعة يذهب للصيد في البراري ، ويأتي ما يصطاده من أرانب وطيور وأسماك ويقدمه لزوجته لتحضيرها وطبخها وطهيها، وفي صباح أحد أيام الجمعة راح كعادته للصيد، فجاب كل المواضع والأماكن التي كان يعتاد الصيد فيها فلم يجد شيئا، ومع موعد اقتراب صلاة الجمعة، رجع من رحلة الصيد فارغ اليدين، وفي طريقه تفاجأ بوجود جمجمة إنسان غمرته مياه السيل ، فأزاحته عن قبره وأخذته إلى وجهة بعيدة، فحمل الشاعر الجمجمة ووضعها في حمله، و عاد إلى البيت و عزم على دفن الجمجمة بعد صلاة الجمعة، وحكم الغلق عليها في صندوق دون علم زوجته وذهب للصلاة، وفي آخر المطاف عثرت زوجته على الصندوق المغلوق، فوسوس لها الشيطان، وحسبت أن زوجها أخفى عنها شيئا وجده، فذهبت إلى إحدى المشعوذات كانت جارة لها، وقصت عليها القصة، فأمرتها بأن تدلها على الصندوق، فكان لها ما أرادت، عندها قالت لها بان الصندوق فيه سر عظيم وجده الشاعر، وأخفاه عنها، فعزمت على فتحه مهما كلفها الأمر، ففتحته فتفاجأت بوجود جمجمة إنسان واحتارت الاثنتان لما رأتاه، فوسوست المشعوذة للزوجة بأن الجمجمة لزوجة الشاعر الأولى، تذكرها فأتى قبرها و أخرج رأسها من وحشه لها وشوقه إليها، فثارت ثائرة الزوجة وأصرت على حرقه، فأتت بالنار وأضرمتها في الجمجمة، وفجأة ظهر الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف، وهرول مسرعا نحو الجمجمة ليطفئها وبعدها سألها عن السبب، فذكرت له الزوجة بما قالته لها المشعوذة، وأبلغته بأن خاب ظنها فيه، لا أمان ولا إخلاص ولا نية فيه بعد اليوم، فقال لها بأنه بريء مما تقول وإذا أرادت البرهان فالشهود والقاضي والعدول أمامهما للمحاكمة، وتفتح جلسة المحاكمة بين الشاعر وزوجته والجمجمة، فأخذ الشاعر الجمجمة بين يدي الحضور ، وراح يسألها بوجه الله الكريم من تكون، في قصيدة رائعة (ياراس المحنة)، وهي ملحقة في نهاية الرسالة بكاملها، وفي الأخير نطق الرأس وافصح عن اسمه ونسبه وسبب ما كتب له قدره،

وهـذا بفضـل الله وقدرته، وبفضل الشـاعر وكرامته، وعزمه علـى المحاكمـة لبراءته، ومما قالته الجمجمـة إنه فلان بن فـلان، كان ذاهبـا إلـى الحـج وفي طريقـه تصـادف مع قطاع الطـرق، قتلوه، ثم عثر عليـه أصحاب الخير فدفنوه، وكتب عليـه أن يجرفـه السـيل فغمـره، وقـدر لـه أن يحملـه واحد من أصحاب الخير عندما وجده، وسـاء به المقام أن يسـقط في يـد امـرأة فتحرقه، وعندما ظهـر الحق انبهرت و تروعت زوجتـه لهول الفاجعة وطلبت السـماح من الشـاعر والعذر منـه، واعترفـت بخطيئتهـا لزوجها وهذه هي حال النسـاء في كل زمـان[51].

ولا شـك أن هذه الكرامات تحتاج إلى دراسـات وجديرة بالقـراءة والنقـد والتحليـل والتعليـل، بمختلـف الـرؤى والمناهـل والمناهـج، مع عمـق في الرؤية وبعيـدا عن الذاتية العلميـة التـي تسـيء إلـى البحـث وتشـوهه، وهـذا كمثـل ذلـك الـذي يخيـط ثوبا بطريقـة تلقائية وعشـوائية.

الهوامش:

1. المسـتغانمي عبد القادر بن عيسـى: مسـتغانم وأحوازها عبر العصـور تاريخيـا وثقافيا وفنيا، المطبعـة العلاوية، الطبعة الأولى، مسـتغانم، 1996، ص 40.
2. بخوشـة محمـد بـن الغوثـي: ديـوان سـيدي الأخضـر بـن خلـوف، شـاعر الديـن الوطـن، مطبعـة الشـمال الإفريقـي الربـاط 1958، ص 37.
3. المصدر السابق: ص 12.
4. بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 187.
5. المصدر نفسه: ص 03.
6. المصدر نفسه: ص 190.
7. المصدر السابق: ص 193.
8. بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 182.
9. جلـول دواجـي عبـد القـادر: الخطـاب الشـعري عند سـيدي الاخضـر بن خلوف دراسـة تحليلية، مخطوط ماجسـتير، جامعـة تلمسـان، 2003. ينظـر القصيـدة كاملـة في الملحق الشـعري، بعنـوان: "يا الله سـلكنا في ليلـة الهجوم".
10. بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 191.
11. المسـتغانمي عبد القادر بن عيسـى: مستغانم وأحوازها عبر العصـور تاريخيـا وثقافيا وفنيا، المطبعـة العلاوية، الطبعة الأولى، مسـتغانم، 1996، ص 40 و ص 95.
12. رواها لنا الشيخ لخضاري مروان: 71 سنة.
13. مـن مقابلـة مسـجلة مـع الحـاج لخضـاري الحـاج مـروان، أحـد الشـيوخ الذيـن يحتفظـون بأشـعار الشـاعر في أحـد مخطوطاتـه.
14. مـن مقابلـة مـع بوفرمة الحـاج، أحد أحفاد الشـاعر مهتم بتراث سـيدي الأخضر.
15. روايـة لأحـد شـيوخ المنطقـة يـوم 2001/08/22م، بمناسـبة مهرجـان سـيدي الأخضر.
16. هذه الرواية متداولة بكثرة بمنطقة سيدي الأخضر.
17. عيـلان محمـد: الفنـون الشـعبية الجزائريـة، واقـع وآفـاق، مجلـة التواصـل عـدد 6، جامعـة عنابـة، جـوان 2000، ص 211.
18. السابق، ص 212.
19. النـووي الحافـظ محـي الديـن أبو زكريا يحيى بن شـرف: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، دار الكتاب العربي تعليـق رضوان محمد رضـوان، بيروت لبنـان 1406هـ/ 1986 م، ص 371، برواية مسـلم عن أبي هريرة.
20. جلـول دواجـي عبد القادر: الخطاب الشـعري عند سـيدي الاخضـر بـن خلـوف، مخطـوط ماجسـتير، ينظـر الملحـق الشـعري: قصيـدة "ابقاو بالسـلامة".
21. المرجع نفسه.
22. نفسه، ينظر الملحق الشعري: نفس القصيدة.
23. بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 187.
24. أنظر الملحق الشعري: قصيدة "ابقاو بالسلامة". مخطوط ماجستير.
25. المرجع نفسه، أنظر الملحق الشعري: نفس القصيدة.
26. بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 193.
27. نفسه، ص 94.
28. غـارودي محمـد: مـن التـراث، قصـة مزغـران معلومـة،

الجمهورية اليومية، عدد 1031، 2000/08/18م، ص 21.

29. سونك: الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقيا والمغرب، موفم للنشر، الجزائر، 1994م، ص09.

30. أنظر القصيدة كاملة في ديوان سيدي لخضر بن خلوف، ط2، ص 182.

31. سعد الله أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي الجزء الأول، ط1، 1998م، ص 200 وما بعدها.

32. المستغانمي عبد القادر بن عيسى: مستغانم أحوازها عبر العصور، ص 39.

33. بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 182.

34. نفسه: ص 191.

35. أنظر القصيدة كاملة في الديوان، ص 190.

36. نفسه، ص 192.

37. نفسه، ص 192.

38. نفسه، ص 192 وما بعدها.

39. بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 94.

40. نفسه، ص 193.

41. أنظر صورة النخلة في ملحق الخرائط والصور في آخر هذه الدراسة.

42. بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 193.

43. المصدر السابق: ص 190 وما بعدها.

44. نفسه، ص 193.

45. الطريقة القادرية بالجمهورية: غرب وشمال وجنوب إفريقيا، الملتقى الوطني الأول للطريقة القادرية، 1999 مقال ص 90.

46. المرجع السابق: ص 87 وما بعدها.

47. عن الفرق بين الكرامة والمعجزة أنظر: الزاوي عبد القادر: التصوف في الحياة الملتقى الوطني الأول للطريقة القادرية 1999، ورقلة الجزائر، ص 87، وأنظر الفتح الرباني والفيض الرحماني لعبد القادر الجيلاني ص 04.

48. عبد الله محمد بن محمد بن أحمد الملقب بابن مريم الشريف المليتي المديوني التلمساني: البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان ص 16-18.

49. إن بمنطقة تلمسان ما يدل على أن الشاعر سيدي لخضر بن خلوف زار المنطقة، وهو منبع ماء يسمى بإسمه، وواد كذلك -كما تروي الذاكرة الشعبية التلمسانية - ولا ندري إذا كان الشاعر قد شرب من المنبع أو استراح فيه أو حفر المنبع بيديه الشريفتين، والله أعلم، ومنبع الماء والواد يقال أنهما يحاذيان شلالات اللوريط.

50. يقال أن قنو بنت سيدي عفيف، حيث كان الشاعر عند شيخه (سيدي عفيف) فلاحظ هذا الأخير تواضع تلميذه وحسن خلقه فزوجه إبنته (قنو)، ومنهم من يسميها، (غنو)، وأصل التسمية هو الإسم الثاني، وسبب التحريف هو استعماري لا غير.

51. هذه الكرامة من رواية الفنان بار أعمر مسجلة من شريط سمعي بصري والقصيدة كاملة في الملحق الشعري بعنوان "ياراس المحنة".

الصور:

1. WWW.MAPIO.NET/O/1926816/

2. HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/44/D/D%C3%A9FENSE_H%C3%A9RO%C3%AFQUE_DU_CAPITAINE_LELI%C3%A8VRE_%C3%A0_MAZAGRAN_BY_JEAN-ADOLPHE_BEAUC%C3%A9.JPG

3. WWW.MAPIO.NET/O/1926816/

4. HTTPS://BALLANDALUS.FILES.WORDPRESS.COM/2012/08/1164598298_302504789769625_310568_N2.JPG

5. HTTPS://BALLANDALUS.FILES.WORDPRESS.COM/2012/08/1920X1080-D16.JPG

عادت و تقلید

سردية الطقوس في سيرة بني هلال 86
الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب 96

سـردية الطقوس في سيرة بني هلال
«رحلة خضرا الشريفة إلى بلاد العلامات»

رقص رجالي في حفلة السيرة (غرب طهطا-سوهاج).

أ. محمد حسن عبدالحافظ

عضو هيئة التدريس، المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر

1. العلامات التنبؤية

ليس ثمة «رحلة» سردية يمكن أن تبدأ بلا «مهاد» سردي مضمر أو ظاهر ؛ مُفَصَّل أو مُكَثَّف أو مُرَكَّب ؛ مُقدَّم – في موضعه التقليدي – أو مُؤَخَّر أو مُوَسَّط .

على سبيل المثال التطبيقي[1]، عندما «نقرأ» «رحلة خضرا الشريفة»، ابتداءً من مشهد خروجها من بني هلال، مطرودة من قبل زوجها – قبيلته، بسبب اتهامها في نسب مولودها الأسود ؛ فإن التحليل السردي يعود إلى «القراءة» مجددًا، ليتتبع علامات ما قبل الخروج، أو ما قبل السفر ذهابًا، بوصفها العلامات الأولى (المؤَسِّسَة سرديًا) للرحلة. ولأن تلك العلامات تمثل، على صعيد «زمن القصة»، استباقًا للزمن، وولوجًا في "الغيب"، فإن الموتيفات motifs (الحوافز؛ الوحدات) السردية التنبؤية[2]، أو التكهنية، بصياغة «جينيت» نقلاً عن «تودوروف»[3]، تضطلع بمهمة اختراق الزمن والعقل المنطقي، واختراق برزخ الرحلة بين الحياة والموت، وبين الماضي والمستقبل[4].

في «الأحلام»، مجال لالتقاء الموتى بالأحياء، ومواجهة النفس لانقساماتها السيكولوجية على ذاتها، فالنوم - في التمثيل المجازي الذي يجعل الموت موصولاً بالحياة، وجزءًا منه[5] - «أخو الموت»، والنائم «أخو الميت»، لكن النائم يضحى حرًا، بل يعيش حرية أكثر مما في اليقظة. وسواء كان الحلم عالم «الموت المؤقت»، كما عند شوبنهاور، أم «بلسم الروح» كما سماه شكسبير[6]، أم مجال «الألفة غير المألوفة» unfamiliarity familiar كما لدى فرويد[7]، فإن تصورات المبدعين والمفكرين، بل الحضارات، عنه، تظل متعددة، كتعدد صور الأحلام، على صعيد الاتصال بالعالم الآخر، أو آلية الحلم، أو وظيفته. في الحضارة المصرية القديمة، يشتق لفظ الحلم من فعل اليقظة والاستيقاظ[8]، كأن يكون الحلم يقظة اللاوعي، أو لاوعي اليقظة. وعى المصري القديم بالاتصال الدائري بين النوم واليقظة، فنهضت إبداعاته على فنون اتصال الحياة بالموت[9]، ولاتزال تنهض إلى يوم الناس هذا.

الحلم - في النوم واليقظة على السواء، على الاختلاف النسبي بينهما - هو قوة سحرية تخاطب النائم لتملي عليه سلوكًا ينبغي عليه اتباعه، أو لإخباره بحدث وشيك الوقوع[10]، تبشيرًا أو تحذيرًا، أو بعيد التأويل - التحقيق، كقول «يوسف» مخاطبًا أباه في نهاية قصته التي يمثل الحلم فيها «سردية تضمينية»، وخيطًا سرديًا تبدأ منه القصة وتنتهي: «هذا تأويل رؤياي »؛ أي هذا تحققها الناجز؛ أي تتحول الرؤيا إلى رؤية، فالحلم علامة الخيال، وتفسيره علامة اليقظة، وتأويله علامة الحقيقة.

إن المشاهد الحلمية تمثل حزمة سردية خاصة لتضمين الصيغ السردية المتصلة بـ خصائص السرد الحكائي التنبؤي - المتنبئ - الاستشرافي predictive narrative: التكهن divinatoire والذات المضادة antisubject، والحبكة المضادة counterplot، والقص المسبق - المتقدم anterior narration، والتوقع anticipation، والإعلان notice advance، والترتيب الزمني order، والتضمين الحكائي الذاتي autoenchassemen .. إلخ[11].

في «الطقوس» rituals، يمارس «الإنسان» شعائره في- مع - بـ«الطبيعة»، ليخلق من «الأسطورة» و«الغيب» واقعًا. والوظائف نفسها، بصيغ ومستويات متعددة، تنهض بها الأشكال التكهنية الأخرى: «الوحي»؛ و«الهاتف»؛ و«خط الرمل»، و«الهدي بالنجم»، و«الطرق بالودع»، و«عيافة الطير»، و«الجداول السحرية بالأحرف والأرقام والرموز الخطية»،.. إلخ[12].

سواء كانت الطقوس «أساطير تتحرك وتتجدد»، حسب «فان در لو»، وفق قواعد دقيقة وثابتة، حسب «ج. غازنوف»، أم نشأت مستقلة نسبيًا عن الوقائع الدينية أو الأسطورية الثابتة، حسب «كلود ليفي شتراوس» و«ج. شيلهود»، أم تمثل تعبيرًا رمزيًا عن الأفكار والمشاعر عبر الفعل، حسب «إيرك فروم»، ومهما تكن الدوافع الدينية والاجتماعية التي تستبق تفسير النشاطات الطقوسية، فإنه توجد كذلك دوافع سيكولوجية ذات أبعاد دفاعية عن الذات الفردية أو الجمعية، فعبر «الطقوس»، يتفادى الإنسان القلق اليومي أو الوجودي إزاء تقلبات العالم، وإزاء القواعد الاجتماعية التي تحاصره، ليستعيد توازنه، ويزوِّد قواه الغريزية المتصارعة، وأسراره الخفية الغامضة، بالهدوء والاطمئنان[13].

إن الطقوس في منزلة «مسقط رأس» الإبداع على تعدد فنونه وممارساته الشعائرية، فالطقس يتكون من التكرار النمطي المغلق، لنشاط ما، استجلابًا لأثر سحري، ولا يتكرر النمط السلوكي نتيجة للعادة فحسب؛ ولكن أيضًا لأنه اكتسب دلالة باطنية عميقة. قد تبدو جذور هذا النشاط في الماضي عشوائية أو من قبيل المصادفة، أو تم نسيانها، أو إغفالها لغموضها، لكنها صارت مجالاً للتأويل السيميائي الكاشف عن مغزاها الرمزي والقيمي والاجتماعي والديني[14].

إذا كان الأثر السردي الأدبي يتوسل، بطبعه، بالتخييل fiction، فإن سردية الأحلام وسردية الطقوس، هما سرديتان مولِّدتان لموتيفات «العجائبي» fantastic[15]، حيث نجد تجليات السرديات العجائبية في الشعر وفي النثر وفي الدراما وفي المسرح وفي السينما وفي النحت وفي التشكيل وفي الموسيقا. تستقطب السيرة الهلالية السرديات العجائبية، وتضمنِّها في رحلاتها، بوصفه موتيفات مؤثرة، تضخ في عروق السيرة أحلامها وطقوسها، وتشكل الوجه العجائبي (الأسطوري) للهلالية ذات الألف وجه.

2. سردية الطقوس

تنهض «رحلة خضرا» على عدد من المشاهد الطقسية التي يمثل كل منها تمهيدًا، أو تهيئة، أو بذرة سردية، للرحلة. ومن ثم، فإنها تتضمن علامات تنبؤية، أبرزها مشهد «بركة الطير»، ومشهد «سبوع المولود»، ومشهد «توديع (الانفصال عن) المكان» الذي يأتي إضاءته في سياق ورقة أخرى تقارب «سردية الخروج».

على «بركة الطير» التي يسميها المؤدي حسين مسعود «بركة المُنَى»، تتمنى «خضرا» على طير أسود (أسمر زبيبي) فائق وفريد من لدن الألوان والطيور التي حطَّت على وجه الماء، فغلبها[16]. ويتحول ذلك «التمهيد» إلى «إعلان»[17]، عندما يضيء بعض السادرين - المؤدين وعي «خضرا» الصريح بأن ذلك التمني محفوف بالاتهام، لكنها تصر: «برضو أنا هـ استمنَّاك»، على نحو يمهد لـ«حتمية» رحلة «خضرا»، بتحقق نبوءة الاتهام.

يمثل مشهد بركة الطير فعلاً سرديًا نسويًا خالصًا، على صعيد الشخصيات، بدءًا بشكوى «خضرا» إلى «شمَّا»[18] من «معايرة» رزق لها، في إطار وعيها بأن حالة تأخر إنجاب الطفل - الذكر، ليس من شأنها، بوصفها امرأة، حصرًا: «ياك ه اخلق عيال بيْدي!»، مرورًا بخروجهما (خضرا وشمَّا، بدعوة من شمَّا) بصحبة أربعين (وفي روايات أخرى: تسعين) من نساء بني هلال إلى «الجناين - البساتين». وفيها تقع بركة الطير، حيث يمارسن طقس «التمنِّي»، بوصفه معتقدًا يؤمنَّ به:

بين الجنايين، إللي همَّ راحوا إليها دي، في بِرْكةْ ماء تُسَمَّى ببِرْكة الطَّيْرْ، وسَمُّوْهَا بِرْكة الطَّيْرْ لقُبُوْلْ الطيور عليها. فَعَنْدَمَا وَصَلُوا البنات، وكَانَت لهم في الوَقْفَه عادات، صَلُّوا علي صاحب المعجزات. كانت عَادْة النساء العرب يأتوا إلى بِرْكة الطَّيْرْ في حالة التمنِّي؛ عَندما يكون في خاطرهم شَيء يريدوا أن يتْمَنُّوا عليه يأتوا بِرْكة الطَّيْرْ دي، ودي كانت عقيده يعتقَدوها ويؤمنوا بيها؛ إن هُمَّ إذا تمنُّوا وطَلَبُوا من الله يستجيب لهم الدعاء في المكان، مكان الماء الطاهر ده. فآتوا على بِرْكة الطير، وجُمْ واقفين[19].

الملاحظة الجديرة بالذكر هنا، هي أن الطقوس تمثل ممارسة جماعية إرادية للصور والرموز التي نجدها في

شاعر السيرة عز الدين نصر الدين.

الأحلام. أما الأحلام، فتمثل ممارسة لاإرادية فردية للصور والرموز التي نجدها في الطقوس. فالأحلام تحفظ صور الطقوس وأصواتها ورموزها. وبالطقوس، يؤول الإنسان الأحلام واقعًا حسيًا مجسدًا[20].

ينطوي «طقس التمني» في مشهد «بِرْكَة الطير» على علامات رمزية للعمليات النفسية الإيحائية التي تقوم بها النساء في حالات تأخر الحمل، أو العقم. وتمثل «البِرْكَة» علامة أيقونية للحيز المكاني (مقام ولي؛ مزار قديس؛ معبد قديم؛ محيط شجرة، فضاء الزار، مزلقان، دَحَرُوجَه (كَحَرُوْتَه)، بئر، مُرَدَهْ.. إلخ) الذي تقصده النساء في سياق الممارسات الاعتقادية الشعبية النسوية المتطلعة لـ«الحمل»، ونجد بعض الروايات تستبدل بـ«البركة» «قصعة»[21]. أما «الطير»، فإنه إشارة سيميائية للأدوات السحرية المتصلة بفك عقدة المرأة في الإنجاب، قبل أن تصبح «أم غايب»[22]. وتتحول علامة الطير، في رواية عز الدين، إلى علامة أيقونية ثابتة ومتطابقة في كل روايات الهلالية التي تضمنت ذلك المشهد الدال على الممارسة الطقوسية التي تمثل مسقط رأس نبوءة ميلاد البطل.

لا تنحصر الدلالة السيميائية لمشهد «بركة الطير» في نبوءة ميلاد البطل «أبو زيد»، عبر «طقس التمني» الذي

مارسته «خضرا» على طائر أسمر، كما لا تنحصر في نبوءة ميلاد بعض الأبطال الذين تمنت أمهاتهم معها، على ألوان طيور أخرى: حسن، دياب، بدير؛ بل كذلك: «أبو القمصان» الذي تمنَّت أمه «سعيدة» على طائر مرافق لطائر «خضرا»، وهو ما يمثل علامة لنبوءة «البطل المصاحب»[23]. لا تنصرف الدلالة السيميائية، أو تُختَكَر، لصالح العلامة الأيقونية الراسخة لمفهوم «البطل» و«البطل المصاحب - المساعد» في هذا السياق، حيث لا تُختزل البطولة في «أبو زيد»، والبطولة المساعدة في «أبو القمصان»، فعلامات البطولة والبطولة المرافقة تتأسس، هنا، على تلازم شخصيتين نسويتين: «خضرا» و«سعيدة»، بدءًا من مشاركة «سعيدة» في ممارسة طقس التمني على بركة الطير، وإلى عودة «خضرا» فوق جمل يمشي على الحرير، حيث تنتهي الرحلة التراجيدية لـ «خضرا الشريفة»[24]:

- سعيدة قالت:

يا خضرا يا نور العين

حرَّة وظريفة معاني

يعني اتمنيت يا نسل الزين

واشمعنى انا ليه ما استماني! (أستمنى؛ أتمنى)

خادمة خضرا طلبت من الله

مُرباية عروضها نضيفة

قالت أستمنى اللي وراه

ويطلع خادم ابن الشريفة

وإنما تتسع الدلالة السيميائية للمشهد بعودة الطائر الأحمر إلى بركة الطير، ليناور الطائر الأسمر، فيتعاركان، فيهزم الأسمرُ الأحمرَ، لتتكوَّن نبوءة ما يسمى بـ «البطل المضاد»، أو «المعادي»، وهي النبوءة المتمِّمة لـ «طقس التمني»، فتكتمل، من ثم، «نبوءة البطل»، في مشهد دال، نشير إلى علاماته من بعد، على دوران أحداث «الهلالية»، وتفاعل علاماتها التضمينية، ودراميتها:

.. عندما نزلوا التِّنيْن دول على البرْكَه ما خلُّوش طيور، الطِّيْرْ لأحمر طَار مع الطيور؛ إنما ده راجع على البرْكَه تاني..

الطير لأحمر بعد ما طار

عَاوَدْ يشرب على البرْكَه تاني

عامل نفسه صاحب مُقْدَار

قال الطير ظريف المعاني

- فجا لاسْمَرْ اتلاطم معاه

الطير لاسْمَرْ اتلاطم معاه

من البركه مَنَعُوا الشَّرَابي (شرب الماء)

والتاني اللي جاي وياه

نزلوا في بعض شرابي (أبديا شرًا)

خدوا بعض ضرب لاتنين

بمنقارهم والجُنَاحي

يا سامعين صلوا على الزين

على كل ناحية جُنَاحي (جو ناحوا؛ جاؤوا وناحوا)

- لاسمر اعتدل وليه دار (استدار نحوه)

لاسمر اعتدل وليه دار

زادوا البَلَا والمراضي (الأمراض)

ضرب لاحمر بمنقار

لاحمر وَقَعْ عَ الأراضي

- عندما وقع الطير على الأرض..

- قُوم خضرا بعينها وراعت له

على الطير خضرا راعت له

قالت يسلمك يا حبيبي

فرحت الشريفة زغرتت له

قالت دا انا اريد زَيُّه نصيبي[25]

في مشهد «بركة الطير»، تقترن علامات حطّ الطيور على البركة وقيامها بممارسة الشجار والزجر في ما بينها، بممارسة اعتقادية عربية موسومة بـ«عيافة الطير»؛ وهي طقس يستهدف سبر الغيب من خلال رؤية الطير وزجره،

رقص نسائي في حفلة السيرة (غرب طهطا-سوهاج).

وتحديد نوع الفأل به، وبأسمائه، وبأصواته، وبألوانه، وباتجاهات طيره[26]. يتحول ذلك الطقس إلى موتيف متكرر في رحلات السيرة الهلالية، نجده في مطلع «رحلة أبو زيد إلى بلاد الأندرين» (إيران الحالية؛ حسب تحديد الشاعر عز الدين)، ونجده في مستهل «رحلة الريادة» إلى تونس، عندما غادر «أبو زيد» وأولاد أخته يحيى ويونس ومرعي نجع بني هلال، حيث عرضت لهم أربعة طيور، ويتشاءم «أبو زيد» من الطائر الذي غاب ثم عاد وحيدًا، ومثلما قام الطير، في مشهد التمني على البركة، بتمثيل (استشراف) مستقبل بعض الشخصيات والأحداث في السيرة الهلالية، فإنه قام بتمثيل مستقبل الرواد الأربعة في رحلة الريادة[27]:

لُقُوْهُمْ أربع طيور

شايلين في حُوْمَة الجِمَالْ

وفيهم تلاتة بَلَدِيْ

رابعهم أسمر بعَكَارْ

وغابوا سَاعةْ مغْرِبْ

وعَاوَدْ النُّوْحِي لْوَحْدُه

على راس سلامة وحَوَّمْ

على راس سلامة وحَامْ

أبو زيد استفال منه

سلامه من الطير استفالْ

في رواية «عوض الله عبدالجليل»، تؤسس «رحلة خضرا» لكل رحلات الهلالية، حيث تتسع علامات النبوءة في مشهد «بركة الطير» بملفوظ «تونس» الذي تصرح به «خضرا»، وتستبق به الأحداث، لتتموضع «تونس» بوصفها علامة كبرى تتكثف فيها أحداث رحلتي الريادة والتغريبة، حيث تدعو «خضرا» رَبَّهَا، في فضاء بركة الطير، أن يرزقها غلامًا في قوة ذلك الطائر؛ ليفتح تونس[28]:

خضرة تقول إديني غلام أسود كيف الطير ده

لاملكه تونس ووادي حماه

أَمَلِّكُه تونس بحدّ الحسام

من لَجْلْ يقولوا خضرا جَابَتْ غلام

من الهلالي ابن نايل رزق مُوَالِي الزمام[29]

يتمدَّد الأثر السردي لمشهد «بركة الطير»، في رواية عز الدين، فيتحول من مشهد نبوءة مولد «أبو زيد» إلى علامة رحيله - موته، أي يتحول المشهد المؤسس لرحلة «خضرا» إلى علامة أيقونية على بداية الهلالية ونهايتها في آن، أو إلى «قصة - إطار» لدورة حياة البطل (أبو زيد)، بل دورة حياة «السيرة الهلالية» برمتها، حيث يظهر الطائر الأسود في هيئة غراب في مشهد رحيل «أبو زيد»، حيث «قيل» إنه مات بـ«غزة»، ليتحول الغراب إلى علامة علِّيَّة في مشهد موته، مثلما كان علامة رمزيَّة في نبوءة مولده.

عزم «أبو زيد» على السفر، في رحلة عكسيَّة من الغرب (تونس) إلى الشرق (الحجاز)، لأداء شعائر الحج، كما أداها أبوه في رحلة زواجه بأمه. وفي طريقه، يمر بـ«العلمين»، حيث ضرب بحربته في الأرض، ويُقال إن مكانها موجود إلى الآن يتفجر منه الماء العذب (وقيل إنه «نَكَتْ حربته» في القلعة، وكلما حاول أحد خلعها من موضعها، ازدادت تشبثًا بالصخر). وعندما قطع مسير رحلته في صحراء سيناء، ودخل في صحراء غزة، يتسلط عليه غراب، فيجادله، ودون أن ينتبه يثقب الغراب قربته، فتهدر ماؤها، وعندما ينتبه يسلم نفسه للعلامة القدرية، فيموت وحيدًا عطشًا في الصحراء التي طالما مرَّ بها في رحلاته شرقًا وغربًا[30].

يمثل مشهد «بركة الطير» نموذجًا منتخبًا لتحليل «سردية الطقوس» في السيرة الهلالية، بوصفه طقسًا ينطوي على علامات تنبؤية (مولد البطل - الاتهام في الشرف) مؤسسة لـ«رحلة خضرا». لكن الهلالية تنفتح على عدد هائل من السرديات الطقوسية، بل إن «رحلة خضرا» تحتوي على موتيفات طقوسية متعددة تتكرر بمستويات متراوحة في مواضع كثيرة من قصص الهلالية ورحلاتها وبرامجها السردية: رحلة الحج والزيارة؛ «التطلب» (التمني الطقوسي)؛ الاحتفال بالمولود الذكر؛ توديع المكان؛ حق المرأة في المال؛ تفسير الحلم؛ تأويل الرؤيا؛ استقبال الضيوف؛ لعبة البرجاس؛ الحرب؛ رحلة العودة. وفي مختلف تلك الطقوس، تتموضع الوظيفة الأساسية cardinal function لسردية الرحلة ومقاماتها؛ أي تلك الوظيفة التي تمثل موتيفة مقيدة bound motif، أو نواة nucleus-kernel، لا يمكن استبعادها، دون أن يؤدي ذلك إلى تدمير التماسك السردي لتلك الروايات المصرية المعتقة، ذات البواطن الأسطورية، لـ«سيرة بني هلال».

الهوامش:

1. نعتمد، في هذه الورقة، نصًا مرجعيًا لسردية الرحلة في سيرة بني هلال، من رواية المؤدي عز الدين نصر الدين (من بر خيل-البلينا-سوهاج، ولد في عام 1967، وتوفي في عام 2009) لحلقة "التكوين" (المواليد)، وهو نص "رحلة خضرا إلى بلاد العلامات". العناصر السردية المفتاحية: ما قبل رحلة "خضرا": رحلة "رزق"؛ وصف شخصية "رزق" - رحلة صيد – المرور على جبل الكروبات - نوم - حلم رزق - مشورة سرحان - دعوة للحج بمال "رزق" - رحلة حجية بهدف الزواج - وصف فروسية "رزق" الأخلاقية – وصف "قرضة الشريف" وابنته "خضرا" - امتناع "خضرا" عن الزواج بطلاًبها - حلم خضرا - تفسير الحلم - الذهاب إلى الحجاج - إعجاب "خضرا" بـ"رزق" - دعوة "رزق" إلى سماط "قرضة" - حوار "قرضة" و"رزق"- حوار "خضرا" وأمها "طيبة" - حوار "طيبة" و"قرضة" - زواج "رزق" و"خضرا"، و"نجاح" و"سعيدة" - مشهد العودة. رحلة "خضرا": ولادة "شيحة" - توقف الإنجاب لعشر سنوات - حزن "رزق" - حوار "رزق" و"عزقل" - حوار "رزق" و"خضرا" - دعوة "شمًا" لـ "خضرا" ونساء بني هلال إلى بركة الطير: رحلة تنزه: النساء يمارسن طقس التمني على ألوان الطيور - خضرا تتمنى على طير أسود - تنبوء "خضرا" بالاتهام في نسب وليدها - العودة - أشهر الحمل - ولادة مولود ذكر - طقس احتفالية سبوع المولود في ديوان السلطان "سرحان" - حوار "غانم" و"عزقل" - صدمة "رزق" وغضبه - حوار "رزق" و"خضرا" - قرار رزق برحيل خضرا وابنها - حوار "رزق" و"سرحان" - الخروج: إقرار "سرحان" بحقوق

"خضرا" - ظهور الخضر - "خضرا" ترفض أن يرافقها أحد في الرحلة - انضمام "سعيدة" إلى رحلة "خضرا" - مسير الرحلة: مونولوج "خضرا": توديع وشكوى - مسير - ولادة أبي القمصان - ظهور عطوان العقيلي قُرب أرض العلامات - ذكر "فاضل بن بيسم الزحلاني" - مشهد السطو على المال ومحاولة اغتصاب "خضرا" - "فرس خضرا" يحمي "خضرا" - "سلمان" يُعارض ابن عمه "عطوان" وينازله حتى فراره - "الخضر" ينقذ ابن خضرا ويسميه "بركات" وتسميه "سلامه" - استكمال المسير - حلم فاضل - تفسير الحلم - عبور الذهاب: استقبال "فاضل" لـ "خضرا" - قسم "فاضل" برعاية "خضرا" وابنها - مرور خمس سنوات - تدريب "خضرا" لـ "سلامه" على ركوب فرسته (العامرية) - التحاق "سلامه" بكُتَّاب "الشيخ صالح" مع أطفال "بني زحلان" - تفوق "سلامه" معرفيًا - غيرة أم جودة بن أخي فاضل - تآمر "الشيخ صالح" على "سلامه" - "سلامه" يقتل "الشيخ صالح" - "عثمان العقيلي" يرفع جثة أخيه "صالح" - لعبة البرجاس في أرض العلامات - انتصار "سلامه" على جودة في البرجاس - مرور ثلاث سنوات - خطاب العقيلية بقيادة "جايل" لـ "فاضل" - سفر "ياقوت" عبد "جايل" لتسليم الخطاب - جواب "سلامه" - "قمصان" و"ياقوت" في جنين العلامات - عودة "ياقوت" بالرد - معارك حرب "سلامه" والعقيلية: مقتل "عطوان" و"جاسر" و"جسار" و"طلحة" و"جايل". معارك حرب "سلامه" وبني هلال: مقتل "عزقل" وهزيمة "حسن" و"دياب" و"غانم" - "سرحان" يطلب الهدنة - كتاب "سرحان" لـ "رزق" - سفر "دياب" - "دياب" يسلم الكتاب لـ"رزق" - "رزق" ينشد على إيقاع الساقية - رحلة "رزق" الحربية إلى بلاد العلامات - استقبال الهلايل لـ "رزق" - "رزق" في ميدان الحرب - انتباه "خضرا" إلى "رزق" - حوار "خضرا" و"سلامه" - منازلة بين "رزق" و"سلامه" - تعرُّف فرسة الأب على ابنتها فرسة الابن - رفع علم الانفصال - حوار "سلامه" و"خضرا" - حوار "رزق" و"شيحه" - مرافقة "شيحه" لأبيها إلى الميدان - استئناف المنازلة - "سلامه" يأسر "شيحه" - تعرُّف "خضرا" و"شيحه" - "سلامه" يعيد "شيحه" إلى أبيها - حوار "شيحه" و"رزق" - حوار "خضرا" و"فاضل" - "فاضل" يدعو عرب بني هلال إلى السماط - إطلاع "سلامه" على الأحداث - فاضل يكلف "سلامه" بدور النقيب - "سلامه" يتخطى أباه في توزيع "النوايب" - تعاتب "رزق" و"سلامه" - "سلامه" يفرض مرور ركوبة أمه على الحرير حتى نجد شرطًا لعودتها - "الجازية" تحل العقدة - زواج "سلامه" من "نجديه بنت فاضل" - تسمية "رزق" لابنه بـ "أبو زيد" - رحلة العودة إلى بني هلال، الوصول- إيابًا. ما بعد رحلة خضرا: ..

2. حول مقاربة "الموتيف" بوصفها أداة للتحليل، راجع: سليمان العطار، الموتيف في الأدب الشعبي، سلسلة الثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.
3. انظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم - عبدالجليل الأزدي - عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 230.
4. انظر: أحمد مرسي، الإنسان والخرافة: الخرافة في حياتنا، دار مصر المحروسة، القاهرة، 2010، ص 148.
5. انظر: مرسي، في الأدب الشعبي: كلٌّ يبكي على حاله؛ دراسة في العديد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1999، ص 67، 67.
6. انظر: إريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام: مدخل إلى فهم لغة منسية، ترجمة: صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، 1990، ص 6، 29.
7. انظر: شاكر عبدالحميد، الفن والغرابة؛ مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010، ص 22.
8. انظر: فراس محمد، الأحلام بين علم النفس والميتافيزيقيا، الرافد (الشارقة)، العدد 171، نوفمبر 2011، ص 63.
9. انظر: فرانسوا دوما، حضارة مصر الفرعونية، ترجمة: ماهر تويجاتي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، 739.
10. انظر: مصطفى واعراب، المعتقدات السحرية وطقوسها، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنيطرة-المغرب، 2007، ص 186.
11. انظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص 17.
12. راجع نموذجًا لعرض تصنيفيّ وافٍ للأشكال التكهنية- التنبؤية-التوسمية وطقوسها وعلاماتها في الثقافة العربية، في: محمد محمد أحظانا، معقول اللامعقول في الوعي الجمعي العربي: صورة المغيب في المخيلة الشعبية الموريتانية "نموذجًا"، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام،

الشارقة، 2002 (انظر: الباب الأول: الزيجرة والطيرقة: العرافة وطرق الودع وخط الرمل "الأكزانه" - استحضار المغيب بتغييب الحاضر، ص ص 141 : 356). وانظر إشارات مهمة حول "ضرب الرمل" و"التاقزة" في السيرة الهلالية المدونة والشفهية وصلاتهما بالمجال الاعتقادي داخل السرد وخارجه (المجال الاجتماعي البدوي)، في: صلاح الراوي، الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة، دار الحضارة العربية، القاهرة، 2002 (انظر: السيرة الهلالية بين الشفاهية والتدوين، ص 217، 218).

13. راجع: نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، ترجمة: وجيه البعيني، منشورات عويدات (بيروت-باريس)، ديوان المطبوعات الجزائرية (الجزائر)، 1988، ص ص 34 : 43.

14. انظر: جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبدالحميد، مراجعة: محمد عناني، عالم المعرفة (الكويت)، العدد 258، يونيو 2000، الكويت، ص 59.

15. انظر: تزفيتن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بو علام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات، القاهرة، 1994، ص 167، 168، 169.

16. في تلك اللحظة السردية الدقيقة، يبدأ، بالعلامات التنبؤية، ميلاد أبطال الهلالية حاملين للقيم الرمزية لألوان الطير: الأبيض والأخضر والأحمر والأسود، ولا يفصح الرواة عن أنواع الطير الثلاثة الأولى، فهي متروكة لتأويل الرموز اللونية، ويخصون الطير الأسود بـ"الغراب" في معظم الروايات، و"العقاب" في روايات أخرى. ويبدأ ميلاد "أبو زيد" التراجيدي؛ من نبوءة ميلاد بطل أسود غطيس ينتسب لزوج متماثل في بياض البشرة. تتحقق النبوءة، فتستثير الذعر، وتنسج دليل الإدانة الذي دفع به بعض وكلاء القبيلة (عزقل وغانم على وجه الخصوص): "خضرا" تخون زوجها وشرف نسبها مع عبد أسود هو بالضرورة أبو المولود الأسود، فتطردها القبيلة - رغم تحفظ حسن السلطان - بلسان رزق، إثر ممارسة رجالها لطقس الاحتفال بالمولود الذكر، حيث كشف فيه عن سواد المولود، فتخوض رحلة بلا هدف محدد أو محطة سفر مقصودة، وتمضي نحو مجهول وغامض، لتمثل "خضرا" الباطن الأنثوي لـ "بنثيوس" الذي يمثل بشريتنا بضعفها وقوتها. ليتكون البطل في أرض غريبة ابنًا لرجل غريب، قيَّضته الأسطورة للحنو عليه والرفق بأمه المنفية، وكأننا أمام أوديب جديد، ستأنف الأسطورة من أن يقتل أباه، وسيلتصق بأمه التصاق الابن اليتيم الذي يقوم مقام الزوج من حيث الحماية والرعاية والإجلال، وفق إيقاع سردي صوفي ينتصر لحنين الدم. تبرع الرواية الشفهية المصرية في تسريد أسطورة السيرة، ففي إطار ثنائية أسود-أبيض، ومحمولها العلامي، يمثل "الأسمر" العلامة البارزة للرواية المصرية للسيرة الهلالية بوصفه لونًا رمزيًا مجاوزًا للثنائية، وبوصفه خيارًا ثالثًا في الصراع التراجيدي. انظر: شكري محمد عيَّاد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، 1959، ص 144. و: أحمد شمس الدين الحجاجي، ميلاد البطل في السيرة الشعبية العربية، الفنون الشعبية (القاهرة)، العدد 32-33، يوليو- ديسمبر 1990، ص ص 45 : 48. و: سليمان العطار، إنما الأسود عربي، الفنون الشعبية (القاهرة)، العدد 68-69، يناير-فبراير-مارس 2006، ص 12. ويتكرر حدث ولادة أسود لأبيضين في جلِّ نصوص السيرة الشعبية (الهلالية؛ ذات الهمة؛ عنترة)، وإن اختلفت التمثيلات السردية في كل نص. فضلاً عن اختلاف تمثيلاتها السردية (في حالة السيرة الهلالية) بين الروايات الشفهية والمدونات المطبوعة. وإذا جمعنا جمعًا رياضيًا بين أبي زيد وعبدالوهاب وعنترة، ندرك دور الأم في تشكيل هوية البطل، وبالرغم من أنها لا تمثل - في النظام الأبوي - شرطًا للهوية من حيث الدم والوراثة، لكنها تمثل الوعي المضيء بهوية الابن، والعلامة الرمزية المتمثلة في لبن أمومي يحمل، ثقافيًا، كل شروط الأب الغائب دائمًا عن تكوين الهوية والقيم داخل الابن الأسود الذي يتجمع في إهابه "السمار" الذي طالما وصف به النيل، ولون الطين الذي طالما حملته الأنهار الحضارية. في التاريخ الرسمي العربي الإسلامي، لم يكن ذلك الحدث (ولادة أسود لأبيضين) منعدمًا؛ يذكر ابن حزم الأندلسي، في "طوق الحمامة"، خبرًا أقرب ما يكون لحدث ولادة أبي زيد، يقول: "... أُتي بابن أسود لأبيضين، فنظر إلى أعلامه فرآه لهما غير شك، فرغب أن يوقَف على الموضع الذي اجتمع عليه، فأُدخل البيت الذي كان فيه مضجعهما، فرأى في ما يوازي نظر المرأة صورة أسود في الحائط، فقال: من قِبَل هذه الصورة أتيتَ في ابنك"، لتمثل صورة الأسود المعلقة على الحائط الموازي للمرأة علامة موازية للطائر الأسود الذي

تمنت عليه "خضرا" في بركة الطير. وقد رويت في هذا أخبار كثيرة، معظمها عن وقائع حدثت في عصر النبي محمد، ويذكر الرواة مثل هذه الأخبار في أبواب: "النكاح" و"الطلاق" و"اللعان" و"القذف بالفاحشة". يروى، في "صحيح مسلم"، أن رجلاً من بني فزارة جاء "إلى النبي (صلعم) فقال إن امرأتي ولدت غلامًا أسود، فقال النبي (صلعم) هل لك من إبل؟ قال نعم، قال فما لونها؟ قال حُمْرٌ، قال هل فيها من أَوْرَقَ - أسمر؟ قال إن فيها لَوُرْقًا، قال فأنَّى أتاها ذلك؟ قال عسى أن يكون نَزَعَه عِرق - جذبه وأخرجه، قال وهذا عسى أن يكون نَزَعَه عِرْق". ويتكرر الحدث في سنن النسائي وسنن ابن ماجه. إن الرجال الذين توجهوا إلى الرسول لا يحملون الاستفسار، قدر ما يحملون ملاعنة زوجاتهم وقرارت طلاقهن والتبرؤ من بنيهم السود. وتفسر المدونات المطبوعة لسيرة بني هلال سواد لون "أبو زيد" تفسيرًا علميًا يركز على عوامل الوراثة، فقد كانت جدة "خضرا" لأمها سوداء، كما كان جدها كذلك. راجع: نادر كاظم، تمثيلات الآخر؛ صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، (انظر: الفصل الثالث: الأسود والتمثيل السردي، ص ص 309 : 318). وانظر: الحجاجي، مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، القاهرة، 1991.، ص ص 114 : 116. و: العطار، إنما الأسود ..، مرجع سبق ذكره، ص 13.

17. التمهيد [المهاد السردي] mention advance: عنصر من عناصر السرد، تكتمل دلالته في ما بعد، ولا يمثل نموذجًا للاستباق؛ أي لا يشير صراحة إلى ما سيقع من أحداث. أما الإعلان advance notice، فيقوم بتلك الوظيفة (جينيت، 1980). انظر: برنس، مرجع سبق ذكره، ص 12، 13.

18. لا تحدد الروايات المصرية الشفهية لـ الهلالية ملامح واضحة لـ شخصية "شمًا"، وأحيانًا تختلط بشخصيات أخرى أبرزها "شامة بنت الملك عطَّاب" ملك اليمن. ويختلف شعراء السيرة في وضعها السردي، فبينما يرسمها عز الدين بوصفها زوجًا لـ"سرحان"، وهي صاحبة العقد - مضرب المثل في صعيد مصر - الذي حظي يونس بفرع (فَرْدَة) منه، في رحلة الريادة، حيث كان لـ"عقد شمًا" دورًا محوريًا في تلك الرحلة، فإن عبدالباسط نوح يرسمها بوصفها الابنة الكبرى لـ "عطور الجيب" (بت عبدالرحمن البرزخي) التي تزوجها "سرحان" وفق أحداث الرحلة نفسها المسرودة في بعض الروايات المطبوعة التي تقص حكاية زواج "سرحان" بـ "شما". في منظور عبدالباسط نوح، "عطور الجيب"، هي صاحبة العقد الذي ورَّثته لابنتها "شمًا". و"شمًا"، من هذا المنظور، هي الأخت الشقيقة لـ"الجازية" وحسن من "عطور الجيب" و"سرحان"، وشقيقة "مرعي" و"يحيى" و"يونس" من "سرحان" و"شيحه". أما محمد نصر الدين، فيرى أن "عطور الجيب" و"شمًا" و"شيحه" هن زوجات سرحان، ويحدد "شمًا" بأنها بنت زيد ابن حارث أحد حراس مكة، تزوجها سرحان في الرحلة نفسها التي قصدها "رزق" بغرض الحج والزواج بـ"خضرا". ويذكر حسين مسعود أن ذلك العقد ورثته "شمًا" عن فاطمة بنت النبي، حيث أهداه إليها جبريل عليه السلام ليلة عرسها. أما "شمًا" في المدونة المطبوعة، فهي ابنة زين الدين أحد ملوك بلاد الحسب والنسب، وهي زوجة سرحان ابن حازم، ولزواجه منها قصة رحلة طويلة، ضمَّنها ساردوها جانبًا وافرًا من القيم. وفي طريق عودة سرحان بها من بلاد أبيها، تعرض كل منهما - منفردًا - إلى الوقوع في أسر عبيد خطَّافين من الإفرنج، ونقلوا "سرحان" بالمركب إلى بلادهم ليرعى الخنازير. وتتسق تلك الرواية مع الخط السردي الذي انتهجته تلك المدونة (انظر: سيرة بني هلال، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني، عبدالحميد أحمد حنفي، القاهرة، ط 2، 1963، ص ص 67 : 110). انظر: الراوي، مرجع سبق ذكره، الحاشية 23، ص 213.

19. دي: هذه؛ تلك. ده: هذا؛ ذاك. وجم: وجاؤوا.

20. انظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار محمد علي للنشر-تونس، دار الفارابي-بيروت، 2005، ص 69.

21. يستبدل المؤدي "الشيخ حسنين عمران" (واحة الداخلة المصرية) "القصعة" بـ "حيز البركة"، ويستبدل بـ علامة "الماء في البركة" علامة "الطعام في القصعة"، بينما تظل موتيفة "الطير" مشتركة وثابتة بلا استبدال. يقول: "في الزمن القديم كانوا يعملوا ايه؟ كانوا ياخدوا أكل ويروحوا يُحُطُّوْه عَ البَحْ، ويتمنُّوا عَ الطير، ينزل الطير، كل وحده ينزل لها طير تتمنى عليه، تقول: أنا عايزه ولد زي ده، كان ربنا سبحانه وتعالى يجيب لها الولد زي ما هيَّ تَمَنَّات، وطبعًا راحت أم السلطان حسن، وأم أبو زيد،

وأم دياب، وكل وحده حطّت قصعة، نزل الطير، نزل طير مزَوَّقْ واخضر.. حلو. أم دياب قالت ربنا يعطيني ولد زي دَاه. نزل طير أبيض.. أم السلطان حسن قالت: أنا ربنا يعطيني طير زي داه.. يعطيني ولد زي الطير داه، نزل طير أسود وراح مكَوَّشْ عَ الكل، وكَلْ منهم الحاجات اللي معاهم، أم أبو زيد قالت: ربنا يعطيني ولد يكَوَّشْ عَ الكون كله.." (جمع: أيمن عيسى، واحة الداخلة، محافظة الوادي الجديد). يمزج ذلك الاتجاه السردي الواحاتي المصري بين موتيفة "الطير"، كما لدى رواة الصعيد والدلتا، ورمزية "القصعة" التي تمتد إلى روايات بلاد المغرب، كالرواية التي جمعها التونسي عبدالرحمن قيقة عن شيخ ليبي (راجع: عبدالرحمن قيقة، من أقاصيص بني هلال، رواية شفوية عن شيخ ليبي من جادو، قدم لها ونقلها إلى العربية الفصحى: الطاهر قيقة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985)، حيث تصدقت "خضرا" بقصعة من الكسكسي للطيور للتوسل بها إلى الله، لعله يرزقها ولدًا، ووضعت القصعة في البرية، فكان أول طير وقع عليها غراب، فدعت ربها:

اللهم يا رب يا رباه

يا غاية البكماء بدر السحاب وماه

أن ترزقني بوليد صفته هذا الطير وحلاه

اللي يضربه بالسيف يسيل دماه

انظر: الحجاجي، مولد البطل ..، مرجع سبق ذكره، ص 52.

22. راجع Marcia Inhorn, Quest for Conceptin:Gender, Infertility and Egyption redical Tradition, 1994. & Inhorn, Infertility and Patriarchy: The Cultural Politics and Family Life in Egypt, University of Pennsylvania Press, 1996.

23. انظر: الحجاجي، مولد البطل..، مرجع سبق ذكره، ص ص 63 : 83. وراجع: مصطفى جاد، الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية، سلسلة دراسات الثقافة الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007.

24. من تلك الزاوية، تنظر المقاربة السيميائية السردية إلى جنوسة البطولة والبطولة المصاحبة في مختلف رحلات السيرة الهلالية. ففي الرحلة الوسطى (الريادة)، يمكن تتبع "ميّ الهلالية" بوصفها عين (كاميرا) السرد الرابط بين الشرق والغرب، فقد كانت "ميّ" خادمة "شمًا" في نجد، وسيقت إلى تونس في عهد الأشراف، ثم صارت خادمة "عزيزة بنت معبد السلطان"، ومن قبلها خادمة "سُعْدَى" حسب روايات أخرى، فصارت جسرًا لدخول الهلاليين تونس، ومن السيميائي - كمن الطبيعي - أن تمتلك "ميّ الهلالية" التي وُصفت في مرحلة الريادة بـ الحزينة، موقع الراوي الخفي لسردية الغرام في قصة "عزيزه ويونس"، أو قصة "سعدة ومرعي" في روايات أخرى. ومن الزاوية نفسها، يُنظر إلى "الجازية" في الرحلة الكبرى (التغريبة)، خاصة في مرحلتها المتأخرة (رحلة الأيتام)، دون أن يكون مهمًا توصيف مستوى البطولة بين البطل والبطل المصاحب؛ أو بينها و"أبو زيد". المهم هو أن البطولة في تلك السياقات السردية الفاصلة - تتحرر من المنظور الذكوري للبطولة.

25. فجا: فجاء. التِّنِيْنْ: الاثنان. لاُحمر: الأحمر. لاسْمَرْ: الأسمر. راعت له: نظرت إليه. زغرتت له: زغردت؛ الزغرودة علامة إشارية صوتية غير لغوية دالة على الفرح.

26. انظر: عجينة، مرجع سبق ذكره، ص 325

27. انظر: الراوي، مرجع سبق ذكره، ص 203، والحاشية 38، ص 216.

28. انظر: الحجاجي، مولد البطل ..، مرجع سبق ذكره، ص ص 45، 46.

29. ادِيني: اعطني؛ امنحني. من لجل: من أجل؛ لكي. جابت: أتت بـ، أنجبت. موا في الزمام: ممتلك الأرض الشاسعة، والمسيطر عليها.

30. انظر: عبدالحميد حواس، تباريح "حزينة"، ألف (القاهرة) العدد 30، 2010، ص 30.

الصور:

من الكاتب.

الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب

ضريح محمد الخامس

أ. أوسـرار مصـطفى

كاتب من المغرب

فريز هايدر: «إن السيكولوجية العلمية لديها الكثير مما تستفيده من سيكولوجيا الحس المشترك».

معلـوم أن في المغـرب عـددا كبيـرا من الأضرحة ومزارات الأولياء، ومعلوم أن بعض الأسـر المغربية تلجأ إلى هـذه الأماكـن، بغيـة البحث عن عـلاج لمجموعة من الاضطرابات النفسـية، أو للبحث عن حلول لمجموعة من المشـاكل الاجتماعيـة، التـي تعيـق السـيرورة العادية لحياة الفرد. لقد أثـار الإقبال الدؤوب علـى هذه الأماكن انتباه وشـغف جملة من الباحثين في مجال الأنثروبولوجيا والسوسـيولوجيا، الذين عملوا على رصد أصول وامتدادات الإقبال على الأضرحة ومزارات الأولياء، الشـيء الذي جعل أغلب هذه الدراسـات تركز على البوادر الوثنيـة للاعتقـاد بالأولياء[1]، أي أنها ترتبط بالأسـاس بالديانات السـابقة، وبالرجـوع إلى الأصل المفاهيمي نجـد أن الأوليـاء هـي صيغـة الجمـع لكلمة الولي، فهو اسـم للدلالة علـى معاني متباينة، تتفـرع عن الكلمة

الأصلية الولي (بفتح الواو وكسر اللام)، ويقصد به القرب والدنو، كما تستعمل للدلالة على المحب القريب، والناصر و النصير، والصاحب والشريك و المولى و المتولي يقال فلان ولى فلانا وولاه، ويليه ولاية، أي نصره وأحبه وتولاه واتخذه وليا والجمع أولياء[2]، كما نجد العديد من الأسماء الأخرى للولي كالصالح والصديق والعارف بالله وصاحب السر...[3]، كلها أسماء تحيل على الرعاية الربانية للولي[4]، كما تدل على الفرد الذي يحمل جملة من المواصفات، أهمها:

غلبة روحانيتهم على جسمانيتهم، كما أن فئة الأولياء هم الذين يعترف الناس إجمالا، بحدوث ظواهر و كرامات وخوارق على أيديهم[5]. الشيء الذي يجعلهم يتميزون عن عامة الناس، فالولي كذلك هو تلك الشخصية التي استطاعت أن تقبل تفردها المتوحش، وعزلتها القاتلة من أجل أن يتجلى فيها ذلك التفرد والتميز المفارق لكل ما هو طبيعي[6]، وما يؤكد هذا التفرد هو أن الولي يكون محايدا بخصوص الصراعات حيث لا يحمل السلاح[7]، بل تسند له في بعض الأحيان مهمة تنقية المجتمع من الشوائب، والتوسط لحل النزاعات القبلية[8]، وفي توضيح هذه المهام نورد فقرة، من دوحة الناشر[9] وردت في ترجمة أبي عبد الله محمد بن مبارك الأقاوي : « وكان إذا هاجت فتن القبائل، يبحث لهم بالكف عن القتال، فمن تعدى أمره عجلت عقوبته في الوقت، وصار ذلك من الأمر المتعارف عند البعيد والقريب، ثم إنه وضع أياما معلومة في كل شهر لا يحمل فيها أحد سلاحا، ولا يقدر المشاجرة فيها».

أما بخصوص الضريح فهو ذلك الفضاء الذي يضم بالأساس قبر الولي الدفين، ويتمتع عادة هذا المكان بالتقديس، أكثر مما يناله الولي في حياته، لهذا نجد الجماهير البسيطة تتردد على مقاماتهم وقبورهم، تتلمس منها البركة وقضاء الحاجات، إضافة إلى أن فضاء الضريح يشهد طقوساً وعادات يرددها زواره[10]، بل يعقدون حوله مواسم سنوية لها أهميتها، ويتمحور الضريح أساسا على التابوت الذي يضم قبر الولي الذي يطوف حوله كل زائر، بعدها يقدم هديته للضريح، فهي تبدأ بعيدان من الشمع، أو بضع قطع من النقود أو لبوس التابوت (الغطاء الأخضر)، وقد تصل إلى التضحية برأس من الغنم أو البقر[11]، كما يسهر على الضريح خدم ومريدون يعملون على الحفاظ على قدسية المكان، ذلك بالتأكيد على قدرات الولي ومزاياه وبركاته لكل زائر جديد، عن طريق حكاية مجموعة من الروايات والحكايات التي تلعب دائما نفس الدور، وهو الحفاظ على قدسية وهيبة المكان، لذلك نجد أن كل ولي تنسب له العديد من المعجزات والكرامات، الشيء الذي يجعل الأفراد يقبلون عليه. كما أن مؤسسة الضريح هي ذلك الحصن الأمين الذي يستطيع أن يحقق الراحة النفسية للأفراد، إذ يعتبرونه المنطقة الآمنة والحامية لهم، فأولياء الله لا خوف عليهم، ولن يصيب من سوء من جاورهم[12].

من أجل بلورة رصدنا للآليات التي استطاعت من خلالها الأضرحة ومزارات الأولياء الاستمرار في أداء مهامها العلاجية والاجتماعية، وكذا محاولة تحليل الطرق العلاجية ومسائلتها علميا نقترح المحاور التالية:

1. التنشئة الاجتماعية والاعتقاد بالأولياء والأضرحة.
2. الحكاية الشعبية والأسطورة و بركة الولي.
3. تجليات الضريح في الحياة اليومية.
4. الضريح كفضاء للعلاج
5. الطرق التقليدية في العلاج النفسي ونظيرتها العلمية.

1. التنشئة الاجتماعية والاعتقاد بالأولياء والأضرحة:

تتعدد الطرق التي ترسخ بها الاعتقاد بالأولياء والأضرحة، وأصبحت إلى اليوم تؤدي نفس المهام التي كانت تقوم بها من قبل، ذلك أن التنشئة الاجتماعية أسهمت بقدر وافر في صون تلك الأدوار، لأن التنشئة الاجتماعية كما يقول الدكتور مصطفى حدية، تمثل بالأساس تلك السيرورة التي يتعلم منها الفرد كيف يربط، طيلة حياته، بين مجوعة من العناصر السوسيوثقافية للوسط الذي يعيش فيه، وكيف يستدمج بالتالي تلك العناصر في بنيته الشخصية، وكل ذلك بتأثير من تجاربه وبتأثير من العوامل الاجتماعية الدالة، بحيث يستطيع التكيف، من خلال كل ذلك، مع الوسط الذي عليه أن يعيش فيه[13]،

ولعل التقاليد والعادات والطقوس التي تتأثر بها الأسر من حيث التفاعل المستمر مع الإرث الثقافي وتنعكس في تنشئتها لأبنائها، بمناسبة اجتياز مرحلة أو حدود أو فترة معينة من فترات العمر كالمولد والزواج....، ترسخ نسقاً فكرياً وثقافياً يُكسبه الزمن مشروعية ليعتبر فيما بعد مكوناً لا يتجزأ من البنية الشخصية للطفل، ففي العديد من المناطق مازالت عدد من الأسر، تأخذ مولودها الجديد، بعد أربعين يوم من مولده إلى الولي، لقص شعره لأول مرة، وفي هذه الحالة لا تكون الحلاقة كاملة، بل تترك خصل من الشعر، تختلف من حيث العدد والشكل حسب الولي، ويحترم ذلك النموذج إلى أن يبلغ الطفل سنا معينا، آنذاك فقط يمكن تغييره إلى الشكل العادي[14]. وتختلف هذه العادة حسب الأولياء الذين تتبرك بهم العائلات، حيث تتم عملية الحلاقة ما بين أربعين يوما أو ستة أشهر إلى سنة، كما أن الأشكال التي تتخذها الحلاقة تختلف كذلك باختلاف الأولياء، فبالنسبة للعائلات التي تدين بالولاء لسيدي عبد الرحمان وأيوسف المعروف بسيدي عبد الرحمان وأيوش فهي تكون على شكل دائرة كبيرة على أعلى مؤخرة الرأس، أما الذين يدينون بالولاء لمولاي عبد القادر، فإن رأس الصبي تتميز بكونها تكون على شكل دائرتين صغيرتين تنتصب كل واحدة منهما على قرني مؤخرة الرأس. أما بخصوص العائلات التي تدين بالولاء لسيدي امحمد بناصر، فهي تحلق رأس الصبي بعد مضي سنة كاملة[15]...

تحمل هذه الطقوس بعدا نفسيا واضحا، يتمثل في دور الحماية والوقاية الموكولة للولي، إذ أن بعض الأسر تؤمن بنجاعة وفعالية هذه الطقوس لسلامة الطفل الجسمية، بل إنه في حالة عدم زيارة الولي قد يترتب عنه وفاة المولود.

وظيفة الولي إذن تترسخ في ذهنية الطفل منذ الصغر بسبب الأم، خصوصا وأنها المسؤولة الأولى عن عملية التربية، هكذا تعمل على تعميق دور الأولياء وقدراتهم الخارقة من خلال الحكايات والقصص التي تحكى للأطفال، تمرر من خلالها حقلاً من الأفكار والمضامين المعرفية للطفل تجذر قداسة الأولياء وتتبرك ببركاتهم وتؤسس لعلاقة فوقية (علاقة الشيخ والمريد). لتكون بذلك المرأة قد ساهمت في امتداد واستمرار هذه

(2)

ضريح الشرفاء السعديين هو من أشهر الأضرحة في المغرب

المعتقدات، وإعادة الإنتاج الإجتماعي والقيمي. وبالتالي فزيارة الأضرحة والأولياء تظل مستمرة ومتوارثة بين الأجيال مما يساهم في تعميق حظوة هذه المؤسسات في حياة الأفراد.

2. الحكاية الشعبية والأسطورة وبركة الولي:

من أبرز الوسائل المساهمة في الحفاظ على مكانة الأولياء والتي نجد لها وقعا في حياة الأفراد من حيث تداولها اليومي، نجد الأسطورة والحكاية الشعبية، هذان العنصران اللذان ساهما بشكل فعال في انتشار أخبارهم وذيوع صيتهم، داخل مختلف الأوساط الاجتماعية والأصقاع الجغرافية، إذ أن لكل ولي حكاية أو أسطورة تروج لعبره وحكمته وأحداثا خارقة (الكرامات)، تبرز بركة الولي بمختلف تجلياتها، فالحكاية الشعبية من أهم وأقدم ما ابتدعه الإنسان، ذاكرة شفهية تعبر عن مشاعره وأحاسيسه، وواقعه وتخيلاته وهواجسه، كما أن الحكاية

تعبر عن الحياة اليومية للفرد وتجاربه الأنطولوجية، وللحكاية الشعبية مجموعة من الوظائف منها الوظيفة النفسية، تتمثل أساسا في أن الإنسان يجد فيها متنفسا وإفراغا لمجموعة من الضغوط الاجتماعية التي تواجهه، كما تحمل الأهداف البعيدة المكبوتة في اللاشعور، ثم نجد من بين الوظائف: الوظيفة الاجتماعية والثقافية، حيث تعبر عن الأخلاق والقيم المثالية، والحرص على صونها[16]، كما يحدث في القصص التربوية التي تهدف إلى التأكيد على القيم الإيجابية .

إجمالا فهذه الحكايات تحمل دلالات تتعلق بالأساس بخوارق الأولياء أو ما يسمى بكرامات أولياء الله، وغالبا ما نجد عناصر أساسية تميز الحكايات المرتبطة بالأولياء، إذ يختل معها منطق الأشياء، بحيث يضل الهدف هو نشر التربية المقدسة، وأخذ العبرة، وقد نجد أحداثا غير منطقية تتجاوز منطق الطبيعة، وقوانينها، فالأولياء حسب الحكايات يعلمون ما لا يعلمه أحد، يشفون الأمراض التي لا ينفع معها علاج طبيب، كما يعملون على حل أعقد المشاكل التي يعجز أصحاب العلم والذكاء على حلها[17]، ولا شيء يستحيل في عالم الحكايات التي تتحدث عن بركة الأولياء. لهذا لا يجب التعاطي مع هذه الحكايات في ضوء منطق العلم والواقعية، لأن فهمها يقتضي الإنخراط في سياقها، أي السياق الذي قيلت فيه، والغرض الأساسي منها. تلعب الأسطورة كذلك نفس الدور التي تلعبه هذه الحكايات، باعتبارها فضاءً يجد فيه الإنسان في المجتمعات التقليدية الفرصة للكشف عن الواقع والفكر الجماعي[18]، كما تعتبر نمطا من أنماط الفكر الإنساني تتداخل في واقعها مع العديد من المجالات الفكرية الأخرى، كالخرافة والسحر والشعوذة والديانات السماوية وديانات اللاتوحيد[19]، إضافة إلى أن الأساطير تتناول عادة شخصيات مقدسة، مثل الآلهة أو شخصيات الأبطال ذوي القدرات الخارقة [20]، فالأساطير والحكايات إذن تزعم أنها دلائل على القدسي وتعبر عنه[21]، أي أنها آليات تضفي الشرعية على الضريح، لأنها تظهر مجموع قدراته وبركاته، فالهدف من رواية هذه الحكايات والأساطير هو إظهار وتجسيد المقدس، فمعظم الحكايات والأساطير المرتبطة بالأولياء، غالبا ما تروى بعد مماتهم، إذ من شروط الكرامة ألا يخبر بها الولي، وإنما أشخاص آخرون يشاهدونها، ويتكلفون برواية البركة التي لحقت الولي[22]، فإذا عاينه أحد في موقف خارق، يأمره - أي الولي - بعدم الإفصاح عنها إلى ما بعد موته، لهذا فمعظم الحكايات يتم تداولها بعد وفاة أصحابها، وغالبا ما تنقل هذه الحكايات من طرف رفقاء الولي أو مريديه، ففي معظم الكتابات والمراجع حول الأولياء نجد هذه المقولات: وقد فشا وذاع ذكرها بالولاية... أخبرني من أثق بهم...، فهذه الحكايات تنتشر عن طريق الرواية الشفهية، مما يفسر اختلافها من منطقة لأخرى، لكن الشيء الذي آثار العديد من الباحثين هو أن الأساطير والحكايات المرتبطة بالأولياء نجد ما يشبهها في الكثير من المناطق الأخرى، رغم بعدها الجغرافي، باختلافات طفيفة، وهذا ما أثار انتباه إميل لاوست E.laoust، من خلال استحضاره لإحدى الحكايات المرتبطة بالولي سيدي أحمد أو موسى، التي تشبه نص هوميروس، فتساءل من أين جاء هذا النص إلى أن اتصل بالأمازيغ[23]، كما نجد أطروحة كبرييل جرمان G.Germain، تحت عنوان GENESE de L'ODYSSEE، التي تبحث عن جذور ومنشأ ملحمة هوميروس واتصالها بنصوص خرافية وأسطورية لشعوب أخرى[24]، ونفس الشيء تأكد بخصوص الدكتور علي زيعور، الذي أشار أن بعض أساطيرنا نجد ما يشبهها في الكثير من بلاد العالم، فبعظها موجود دون اختلافات تذكر في أمصار بعيدة عنا، وعبر أزمنة متعددة، كما يبلغ التشابه درجة مدهشة في بعض الحالات، مما يدعو إلى البحث في كراماتنا وأساطيرنا، عن رموز عالمية وشاملة، تهم الإنسان عامة[25] عموما فالأساطير والحكايات المرتبطة بالأولياء هي التي تساهم في ذيوع صيت بعض الأولياء، خصوصا وأنها تعبر عن الحقائق الخارقة والعليا لهم[26]، التي تبهر قارئها أو بالأحرى سامعها. وفي سياق آخر فالأساطير والحكايات تعتبر مادة خصبة لاستخراج مجموع الإسقاطات، وكذا الدلالات النفسية التي تحملها، مع العلم أن سجموند فرويد مؤسس نظرية التحليل النفسي يعتبر الأسطورة نسقا فكريا إحيائيا مهّد للفكر الديني، وهذا الأخير مهد للفكر العلمي، كما أنه يعتبر الأساطير بمثابة

(3)

ضريح الرحالة المغربي «ابن بطوطة» بمدينة طنجة، المغرب.

الحلم الجماعي إذ تعبر عن رغبات لا شعورية، من هذا المنطلق نجد العديد من الدراسات المنجزة من قبل مختلف علماء النفس بالمغرب، في محاولة لتحليل دلالة ورمزية مختلف الأساطير والحكايات ، كتلك التي قام بها الدكتور محمد كداح في تحليله لأسطورة حمو أونامير، في إطار حديثه عن موضوع الجنوح عند المراهق المغربي[27]، كما نجد له دراسة أخرى[28]، وتحليلا عميقا في وجهة نظر التحليل نفسي لأسطورة تاكمارت – ن – ييض (نصمضال)، أو فرس المقابر[29]، من منطلق أن الأسطورة بمثابة الحلم يدأب على إشباع رمزي للغرائز، ولما كان الإشباع الرمزي للغريزة لا يمكن أن يكون إلا مجرد إشباع جزئي، فإن الشخص يبحث باستمرار عن أشكال رمزية أخرى أكثر كفاءة في الإشباع الغريزي[30]. وفي نفس الاتجاه نجد الدكتور عبد السلام الداشمي، يتحدث عن عملية الانشطار clivage، التي نجدها عند الطفل في علاقته بالأم، حيث يعمل الطفل على استدماج الصورة الإيجابية للأم، ويقوم بإسقاط تمثلاته عن الأم السيئة المجسدة في الفولكلور والأساطير التي ينتجها اللاشعور الجمعي، كأسطورة «عيشة قنديشة» و«أم الصبيان»[31]. يتبين إذن من خلال ما سبق أننا حين نربط الأسطورة بالراهن ندشن آفاقاً معرفية جديدة، وتفسيرات واضحة للواقع.

3. تجليات الضريح في الحياة اليومية :

إن حاجة الإنسان للضبط والتحكم، جعلته يبحث عن مجموعة من المبادئ التي يعلل ويفسر من خلالها جملة من المتغيرات التي تعترضه في حياته، فالفرد في حاجة دائمة لتحقيق التوازن النفسي والمعرفي، ولتحقيق هذا الهدف ينخرط الفرد في بحث مستمر عن أسباب مختلف الاضطرابات، والمعيقات التي تعيق السيرورة العادية لحياته اليومية، بالتالي السيطرة على مختلف الوضعيات النفسية الاجتماعية، كيفما تنوعت شكلا ومضمونا، ومن الوسائل التي يلتجئ إليها الفرد غالبا لتحقيق هذا الهدف، نجد الولي الذي يقوم بدور المرافقة اليومية للأسرة في مختلف أنشطتها، وفي مناسباتها، حيث يتم الاستنجاد به لاستحضار بركته وقدراته، ومن مظاهر هذا التواجد والمرافقة، ما أشار له الباحث رشيد نجيب

سيفاو[32] في إطار حديثه عن تقاليد العرس بالأطلس الصغير الغربي، فمن ضمن العادات التي أشار إليها، تلك التي تقوم بها أم العريس بعد صلاة الظهر، بتحضير صحنين من عصيدة الذرة، وتضع فوق حصير صاعا من الزرع المخلوط بالتمر واللوز، تقوم النساء بتنقيته مرددات:

A bissmi Llah u-Rraḥman u-Rraḥim

بسم الله الرحمان الرحيم

Nttat as bdan imḥḍaṛn

بها يستهل الطلاب

Nttat as bdiɣ ula nkkin

بها أستهل أنا أيضاً

Lalla faṭma bnt Ṛṛsul ɣriɣ am

أناديكِ لالة فاطمة إبنة الرسول

Kmmin d babam ad d tgim afus

هات أياديكم أنت و أبيكِ

N ummussu yad n yiwi ḥna

لأجل فرح فلذة كبدي

N ccix sidi Ḥmmad u-Mussa

الشيخ سيدي أحمد أو موسى

Ula sidi ɛli bnnaṣri

وسيدي علي بناصر

Gat d lɛwan i mad d nmun

باركوا خليلي

فهذا نموذج بسيط من بين عدد كبير من العادات التي نجد فيها حضورا واضحا للأولياء، والمناداة عليهم بأسمائهم قصد إنجاح وإضفاء البركة على عش الزوجية، الشيء الذي يؤكد حضور وبروز الولي «الضريح» في حياة الأفراد، أضف إلى ذلك ما نجده عند أغلب الشعراء في منطقة سوس، الذين يؤكدون أن براعتهم في الشعر ترجع بالأساس إلى بركة شيخ أو ولي معين، وهو الشيء الذي أورده الباحث أحمد عصيد في كتابه حول شعراء سوس[33]، فأثارت انتباهنا حكاية لأحد الشعراء، الذي كان له إصرار على أن يبرع في الشعر بعد أن سخر منه بعض السفهاء نظما في أسايس[34]، من أخته التي أصابها الجرب، فصعب عليه ذلك وآلمه أيما إيلام، فلجأ على عادة مريدي الشعر في ذلك الوقت، إلى أحد الفقهاء طالبا الدعاء والدعم المعنوي، فأوصاه الفقيه بالمبيت في ضريح الولي الصالح الكائن بجوار قريته، غير أن ذلك لم يسفر عما يرضي الشاعر، الذي عاود لجوؤه لفقيه آخر، فبعثه إلى ضريح آخر مهجور، قضى فيه جزءا من ليلته، فرأى في حلمه أنه نائم والنمل يدخل أفواجا في فمه فاستيقظ، وقصد الفقيه، وأخبره بما رآه فهنأه الفقيه بالموهبة الفياضة التي حصل عليها بفضل «النية»، أي حسن الإرادة وصفاء السريرة والثقة في القوة الميتافيزيقية للشيخ، فالنمل رمز الخير العميم، لأنه لا يكثر إلا في المناطق التي يكثر فيها الرزق ولكي يتيقن الفقيه من حصول الشاعر على مراده طلب منه أن ينظم فيه شعرا، فهذا مظهر آخر من مظاهر اللجوء للولي من أجل الحصول على نوع من الدعم النفسي بطريقة غير مباشرة، بحيث يساعده لملاقاة الجمهور ومواجهة منافسيه من الشعراء، ومن المتعارف عليه أن العديد من الشعراء قبل بدأهم النظم يستهلون شعرهم بالمناداة وطلب معونة أحد الأولياء. ولا بأس من أخذ نموذج آخر يجسد هذا الحضور اليومي، والمستمر للولي في بعض العادات التي دونها الأستاذ والباحث أوسوس محمد في كتابه، دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي[35]، حيث يشير إلى أحد الطقوس الإستسقائية، المعروفة في شمال إفريقيا، وما يهمنا هو الأسطورة المرتبطة بهذا الطقس التي تفيد بأن شخص اسمه أنزار (سيد المطر)، أراد الزواج من فتاة رائعة الجمال التي كان من عادتها أن تستحم في نهر، وكان ملك المطر كلما هبط إلى الأرض يدنو منها فتخاف فتعود إلى السماء، لكنه ذات يوم أخبرها بأنه يرغب في الزواج بها، وإلا فسيحرمها من الماء، ردت الملكة متوسلة لسيد المطر بأنها تخشى أقاويل الناس، بعد سماعه هذه العبارات قام من عليها، وجفت آثار الماء فأصدرت الفتاة صيحة، فالماء هو روحها فخلعت ثوبها الحريري وظلت عارية، فخاطبه أنزار أن

(4)

ضريح سيدي بنعاشر في المغرب

يأخذها ويعيد للنهر جريانه، في تلك اللحظة لمحت ملك المطر، فضمها إليه وعاد النهر إلى سابق عهده. هذه هي الأسطورة المرتبطة بالطقس الإستسقائي، وما يهمنا هو كيفية تجسيد هذه الأسطورة على أرض الواقع، إذ تقوم بالدور سيدة مسنة تحظى بالهيبة والحب، بتزيين فتاة على أنها عروس أنزار Tasslit unzar، وخلال الجولة يتم رشها بالماء، يتوجه بعدها الموكب إلى أحد الأضرحة والمزارات، حيث يتم تهيئ طعام داخل الضريح، بعدها تجرد المسنة الفتاة «العروس» من ثيابها، وتلفها عارية بإحدى الشبكات المستخدمة لنقل العلف للدلالة على أنه لم يعد هناك آثار لعشب أخضر، تطوف الفتاة حول الضريح سبع مرات.

فهذا التجسيد يبين كيف أن الضريح أستعمل تعويضا عن المقدس الأول المشار إليه في الأسطورة، وما يظهر ذلك هو تقديم الفتاة عارية للضريح، كما وهبت الملكة نفسها لملك المطر في الأسطورة، ذلك أن المزار هو المكان الوحيد للأفراد من أجل تجسيد هذا الطقس، وهو المكان الوحيد الذي يمكن أن تبرز وتتجلى فيه مواصفات أنزار أي القوة والقدرة على تغيير الوضع.

قد نجد وضعيات اجتماعية أخرى تجسد هذا الحضور اليومي للأضرحة باعتبارها أماكن مقدسة تبرم فيها العهود، وتعقد فيها المواثيق بضمانة الولي دفين الضريح[36]، إذ لا يجرؤ أحد المتعاقدين على نكث العهد الذي أخذه على نفسه، مخافة عقاب الولي الغيبي، كما كانت الأضرحة مجالا لإجراء الصلح بين الخصوم السياسيين والاحتماء من سلطة المخزن[37]، كل هذه الصور تؤكد أهمية هذه المؤسسات في حياة الأفراد وحضورها اليومي في حياتهم، فهذه الأمثلة هي نماذج فقط، إذ توجد تمظهرات متعددة للحضور القوي، والحاجة الملحة لهذه المؤسسات في الحياة اليومية للأفراد.

4. الضريح كفضاء للعلاج:

يلتجئ العديد من الأشخاص طلبا لعلاج لمجموعة من الاضطرابات النفسية كالفصام والهستيريا وما يشابهها، إلى مجموعة من الطرق التقليدية في العلاج التي يشكل الضريح أبرزها، وذلك راجع بالأساس إلى مجموع التمثلات الاجتماعية Representation social التي يحملها هؤلاء الأفراد حول المرض النفسي، ذلك

أن معضهم، يعتبرون المرض النفسي مسا للجن أو عملا سحريا[38]، أي يرجعونه لأشياء غير مرئية، ويصبح الشخص المصاب بالمرض إما مسكونا أو مملوكا، كما أن الأشخاص يعتقدون في الجن، لأنه ذكر في القرآن، لذلك يصعب إقناعهم بأن اضطرابهم هو مرض نفسي[39]، فالتمثل الإجتماعي حول المرض النفسي لازالت تطبعه مظاهر نمطية ذات أبعاد، أسطورية وخرافية، إضافة إلى جانب من المرجعية الدينية، لهذا يتم اختزال المرض العقلي في الجنون La folie[40]، الشيء الذي يجعل المريض يتوجه نحو الطقوس والممارسات التقليدية والمتنوعة والتي تشكل زيارة الأضرحة أبرزها، اعتبارا منه أن الطب النفسي والعلاج النفسي مستوردا، كما أن سلطة الولي والضريح والفقيه أعلى من سلطة الطبيب[41]، إذ للولي ميزة قربه من الله الشيء الذي يساهم في إنجاح عملية العلاج، كما أن هذا الأخير يتوفر على حلول مطلقة وخارقة لا يتوفر عليها المعالج النفسي، فحين يصاب شخص ما بمرض أو اضطراب معين يتم التوجه إلى أقرب مكان مقدس قد يكون وليًا أو فقيهًا[42]، نظرا لطبيعة التمثلات الاجتماعية التي أشرنا إليها سابقا.

فالضريح إذن معطى اجتماعي تتوافد إليه مختلف الفئات الاجتماعية من مختلف المستويات، للحصول على علاج لمختلف الأمراض، والاضطرابات النفسية وهي واعية كل الوعي أن البراديكم الطبي والعلمي لا مجال فيه للتمثلات التي يحملونها حول المرض النفسي، الذي أخذ تفسيرا آخر انزاح عن السياق العلمي، الشيء الذي غيّر كذلك طرق العلاج.

5. الطرق التقليدية في العلاج النفسي و نظيرتها العلمية :

إن مناقشة وتحليل موضوع الطرق التقليدية في العلاج بطريقة علمية، هو محاولة لمسائلتها علميا، مع تبيان أبرز خصائصها، وأسلوبها في العلاج، فالمبدأ الأولي والأساسي الذي تقوم عليه هذه الطرق هو النية التي نقصد بها أساسا الثقة الكاملة في هذه الطرق، وكذا الثقة في القيمين عليها، كما تعني القابلية و الرغبة في العلاج وتفيد أيضا القصد والدافعية[43]، تكتسب هذه النية بالأساس من مختلف الحكايات والأساطير التي جعلت الشخص يلتجئ لهذه الطرق، أكثر من ذلك فالنية معطى نفسي اجتماعي، ترافق الفرد خلال مختلف مراحل نموه وتترسخ لديه بكيفية أكثر أو أقل من خلال التنشئة الاجتماعية، وأشكال التنشيط الإجتماعي الذي تمارسه البنية الاجتماعية والثقافية[44]، كما تترسخ من خلال العديد من الأمثال الشعبية كالقول : «مول النية يربح»، «دير النية وبات مع الحية».

النية خطوة أساسية في العلاج التقليدي، والتي يمكن أن تكون مقابلا لمبدأ التحليل النفسي حيث يلتزم المريض بأن يقول للمتخصص المعالج كل شيء[45]. بعد هذا المبدأ داخل الضريح يبوح الشخص بكل شيء إذ لا يقاطعه أحد كما لا يخاف من تسرب كل ما يقال، الشيء الذي يمكن اعتباره تداعيا حرا في التحليل النفسي، نجد كذلك من الطرق المستعملة في العلاج «الجدبة أو الحضرة»، التي تقوم بها فرق كناوة و عيساوة، فالجدبة هي مجموعة من الحركات التي ترافقها موسيقى معينة، تلك الحركات لها أهمية كبرى، حيث تعبر في الأصل عن محاولة لتحرير الجسد، فالمرأة العيساوية مثلا تجدب مقلدة عملية الجماع، فتزيل بذلك كمية كبيرة من القلق[46]، فهذه الطرق تمكن الفرد من التقرب لحالة الطبيعة و قطع الصلة إلى حد ما مع قوانين المجتمع والحياة اليومية، فالنوبة لها جملة من المراحل حيث تبدأ بترديد مجموعة من الكلمات، ثم تسريع الإيقاع، والذي تتسارع معه حركات الجسد، وتعتبر بذلك طريقة للتصريف، في النوبة يصبح الجسد المُعطى التعبيري الوحيد، فالمكبوت هنا يجد مجال قبوله ويتجاوز السخرية، والرفض ويتملص من القوانين والأعراف التي تحكم الفرد، فتصبح النوبة أو الجدبة فضاءً للتعبير بكل حرية، كما أن الحضرة شكل من أشكال التلذذ الجنسي، ذلك أن المريض يصل إلى قمته وينتشي بهذا التلذذ بشكل مقبول اجتماعيا ونفسيا، كما تسعف في التعبير وتعميق تقدير الذات، نفس الشيء نجده في التحليل النفسي، حيث يعبر الشخص عن أعماقه وأسئلته ومشاكله الداخلية بواسطة الحركة و الكلام[47] أثناء الجلسات العلاجية. وكإشارة إضافية فالطرق التقليدية تمارس كعلاج في المغرب في الغالب الأعم ضمن إطارٍ

جماعي، خلافا للهستيريا التي تعالج بطرق فردية في الدول الغربية، بيدَ أنه لا يمكننا أن ننكر نجاعة هذه الطرق لبعض الحالات المرضية، وهذا ما يُؤكده العديد من الأطباء والمتخصصين النفسانيين[48]، الشيء الذي يجعلنا نتساءل: هل يمكن أن نتحدث عن سيكولوجية ساذجة يمارسها الإنسان دون أن يعي دلالات ممارساته؟

خـــاتمة:

من خلال هذا الجرد لمجموعة من الوضعيات الإجتماعية التي يكون للولي دفين الضريح، دور المحرك والديناميكي في هذه الوضعيات النفسية الإجتماعية، يتضح أن هذا الدور رسخته المراحل الأولى من نمو الطفل من خلال التنشئة الإجتماعية، وأطرته التمثلات الإجتماعية للأفراد، وجذرته الأساطير والحكايات الشعبية. كما أننا عملنا على محاولة مساءلة هذه الطرق التقليدية علميا، التي من خلالها رصدنا بعض التقاربات بين هذه الطرق التي قدمت إجابات علاجية في وقت لم يجد فيه الأفراد بديلا يفسر ويوضح أسباب الإضطرابات النفسية والإجتماعية خصوصا وأن الأفراد في حاجة إلى الضبط والتحكم في مختلف الوضعيات، وبين الطرق العلمية في العلاج النفسي.

فإلى متى سيستمر هذا الفراغ العلمي؟ وإلى متى سيظل الضريح الوجهة الأولى للأفراد بحثا عن الحلول الممكنة لمختلف الأعطاب الإجتماعية؟

المراجع العربية:

1. أوسوس محمد، دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2007.
2. أحمد رشوان حسين عبد الحميد، الفولكلور و الفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، مطبعة الانتصار الإسكندرية 1993.
3. أزايكو علي صدقي، نماذج من أسماء الأعلام الجغرافية والبشرية المغربية.
4. ابن منظور جمال الدين لسان العرب، المجلد الرابع، (د ت).
5. بلحاج عبد الكريم، علم النفس بالمغرب بين المعرفة والممارسة ، دار ابي رقراق الرباط، الطبعة الأولى 2005.
6. بدران إبراهيم و الخماش سلوى، دراسات في العقلية العربية، بيروت، دار الحقيقة، 1979.
7. بكاج رشيد، بلحاج عبد الكريم، النية كآلية استراتيجية للفعل والتفاعل في المجال الإجتماعي، فضاءات نسائية، في كتاب فضاءات نسائية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط.
8. حجازي مصطفى، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور. بيروت، معهد الإنماء العربي، 1980.
9. حدية المصطفى، قضايا في علم النفس الإجتماعي، منشورات المجلة المغربية لعلم النفس 2004.
10. رفيق العجم، موسوعة التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان الطبعة الأولى 1999.
11. الزكاف عبد المجيد، سيدي أحمد بن موسى: التاريخ والأسطورة، مجلة آفاق عدد 55، 1994.
12. زيعور علي، الكرامة الصوفية الأسطورة والحلم، القطاع اللاواعي في الذات العربية، الطبعة الأولى بيروت دار الطليعة للطباعة و النشر 1988.
13. زيوزو عبد الله، تأملات في طرق العلاج النفساني التقليدي، مجلة آفاق، عدد9 سنة 1982.
14. الشريف محمد: المستفاد في مناقب العباد لمدينة فاس وما يليها من البلاد، القسم الأول، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بتطوان، 2002.
15. شغموم الميلودي، المتخيل و القدسي في التصوف الإسلامي والحكاية و البركة، منشورات المجلس البلدي بمدينة مكناس1991.

16. الشفشاوني محمد بن عسكر الحسني، دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر، تحقيق محمد حجي، مطبوعات دار المغرب للتأليف و الترجمة والنشر، الرباط1976.

17. عصيد أحمد، إيماريرن مشاهير شعراء أحواش في القرن العشرين، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2011.

18. غريب عبد الكريم عقدة الأمير، مقاربة سيكونسقية، الطبعة الأولى، منشورات عالم التربية الجديدة الدار البيضاء1998.

19. كداح محمد، أسطورة : تاكمارت ن – ييض (ئسنضالن)، جريدة تاسافوت، العدد 2، مارس 1992.

20. كداح محمد، الإيحاء علاج نفسي لمن يتبع الطرق التقليدية في العلاج، (حوار)جريدة الأحداث المغربية،17-18نونبر 2000.

21. كيليطو عبد الفتاح، الولي و الجمل، كتاب التاريخ وأدب المناقب، منشورات عكاظ 1989، الرباط.

22. كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977.

23. مستغفر محمد، طقوس الاجتياز في تنشئة الطفل الأمازيغي، في كتاب الثقافة الأمازيغية بين التقليد والحداثة أعمال الدورة الرابعة للجامعة الصيفية 1991.

24. منديب عبد الغني، الدين والمجتمع، دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق 2006.

25. نجيب رشيد سيفاو، المرأة والحفاظ على الثرات الأمازيغي، في كتاب المرأة و الحفاظ على الثرات الأمازيغي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2008.

المراجع الفرنسية:

1. Bennani Jalil, la psychanalyse au pays des saints, Les début de la psychiatrie et de la psychanalyse au Maroc, le Fennec, Casablanca1996.

2. Barrada Souad, psychologie, réalité et croyance, psychologie et problèmes De la société contemporaine, publication de la faculté des lettres et Science Humaines Rabat 1993.

3. Dachmi Abdeslam, De la séduction Maternelle négative, études des interactions familiales au Maroc, faculté de lettres et science humaines rabat 1995.

4. Doutté Edmond, Magie et Religion en Afrique du Nord. Maisonneuve.P.Geuthner. S.A. Paris1984.

5. Doutté Edmond, Note sur l'islam maghribin, marabouts, Extrait de la Revue de 1'Histoire des Religions, Tomes XL et XLI. ÉDITEUR, Paris 1900

6. Guedah Mohamed, Délégation et délinquance chez des adolescents marocains, psychologie et problèmes De la société contemporaine, publication de la faculté des lettres et Science Humaines Rabat 1993.

7. Laouste Emil, sidi Hmad ou Moussa Dans la caverne Du cyclope, Hespéris, (page 91,92) volume 1, 1921.

8. Laouste Emil, Mots et choses berbères. Notes de l'inguistique et d'ethnographie. Dialectes du Maroc. Augustin Challamel Editeur Paris 1920.

الهوامش:

1. Edward Westermarck : les survivances païennes dans la civilisation mahométane. Payot, paris, 1935 p 89-.

2. Edmond Doutté, Magie et Religion en Afrique du Nord. Page 15.

3. بلحاج نادية ، التطبيب و السحر في المغرب، ص 53.

4. ابن منظور جمال الدين لسان العرب ، المجلد الرابع، مادة ولي ص 985.

5. Bennani Jalil, la psychanalyse au pays des saints, page 35.

6. رفيق العجم موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص1055.

7. حجازي مصطفى، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص 143.

8. شغموم الميلودي، المتخيل و القدسي في التصوف الإسلامي والحكاية و البركة، ص213 .

9. Edmond Doutté, Note sur l'islam maghribin, marabout p 73.

10. الشريف محمد : المستفاد في مناقب العباد لمدينة فاس وما يليها من البلاد ص217.

11. محمد بن عسكر الحسني الشفشاوني، دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر ص 113.114 .

12. بدران إبراهيم و سلوى الخماش ،دراسات في العقلية العربية،ص142.

13. منديب عبد الغني، الدين والمجتمع، دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب ، ص151.

14. بدران إبراهيم و سلوى الخماش، (نفس المرجع)، ص142.

حدية مصطفى، التنشئة الاجتماعية و الهوية، ص17.

15. علي صدقي أزايكو، نماذج من أسماء الأعلام الجغرافية والبشرية المغربية، ص127.

16. مستغفر محمد، طقوس الاجتياز في تنشئة الطفل الأمازيغي،ص273:272.

17. حسين عبد الحميد أحمد رشوان ،الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، ص94.

18. شغموم الميلودي، المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي والحكاية والبركة، ص218.

19. كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص 245.

20. غريب عبد الكريم عقدة الأمير ص7.

21. شعراوي عبد المعطي، الأسطورة بين الحقيقة والخيال، ص 208، مجلة عالم الفكر، المجلد 40،2012.

22. شغموم الميلودي، نفس المرجع، ص49.

23. كيليطو عبد الفتاح، الولي والجمل، كتاب التاريخ وأدب المناقب، ص47.

24. Emil Laouste, sidi Hmad ou Moussa Dans la caverne Du cyclope, Hespéris, (page 91,92) volume 1, 1921

25. الزكاف عبد المجيد، سيدي أحمد بن موسى : التاريخ والأسطورة، ص 54.55، مجلة آفاق عدد 55،1994.

زيعور علي، الكرامة الصوفية الأسطورة والحلم، ص19.

26. Bennani Jalil, la psychanalyse au pays des saints, page 35.

27. Guedah Mohamed, Délégation et délinquance chez des adolescents marocains, psychologie et problèmes De la société contemporaine page 97.

28. كداح محمد، أسطورة: تاكمارت ن - ييض (ئسنضالن)، جريدة تاسافوت، العدد 2.

29. أسطورة أمازيغية قديمة، نجدها بروايات مختلفة، من منطقة لأخرى.

30. كداح محمد، نفس المرجع.

31. Dachmi Abdeslam, De la séduction Maternelle négative, études des interactions familiales au Maroc. Page 41.

32. رشيد نجيب سيفاو، المرأة والحفاظ على الثرات الأمازيغي، ص 75:76.

33. عصيد أحمد، إيماريرن مشاهير شعراء أحواش في القرن العشرين، ص 24 – 23.

34. مكان يجتمع فيه الشعراء، وتقام فيه الحفلات.

35. أوسوس محمد، دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي، ص 12:14.

36. كما نجد قديما أن المحاكم العرفية كانت ترسل بعض المدعين إلى مجموعة من الأضرحة لأداء اليمين:

- روبير أسبينيون، أعراف قبائل زيان، ص148.

- أيت باحسين الحسين، مساهمة في دراسة بعض أنماط التحالف في المجتمع المغربي وآليات تشكلها، كتاب القانون و المجتمع بالمغرب، ص 48.

37. منديب عبد الغني، الدين و المجتمع، ص 153.

38. منديب عبد الغني، الدين و المجتمع، ص151.

39. كداح محمد، الإيحاء علاج نفسي لمن يتبع الطرق التقليدية في العلاج، (حوار)جريدة الأحداث المغربية، 17.18نونبر2000.

40. بلحاج عبد الكريم ،علم النفس بالمغرب بين المعرفة و الممارسة، ص88.

41. كداح محمد ، نفس المرجع.

42. Emil Laouste, Mots et choses berbères, page 164.

43. Barrada Souad, psychologie, réalité et croyance, page 134.

44. بكاج رشيد، بلحاج عبد الكريم، النية كآلية استراتيجية للفعل والتفاعل في المجال الإجتماعي، فضاءات نسائية، ص33.

45. كداح محمد، الإيحاء علاج نفسي لمن يتبع الطرق التقليدية في العلاج، (حوار)جريدة الأحداث المغربية،17.18نونبر 2000.

46. زيوزو عبد الله، تأملات في طرق العلاج النفساني التقليدي، مجلة آفاق، ص 30، عدد 9 سنة 1982.

47. كداح محمد، مرجع سابق.

48. زيوزو عبد الله، مرجع سابق، ص 31.

الصور:

1.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/66/e/Rabat_Mausole_MohammedV.jpg/1280px-Rabat_Mausole_MohammedV.jpg

2. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/11/e/Maroc_Marrakech_Saadiens_Luc_Viatour_3.jpg

3. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D984%%D985%%D8%BA%D8%B1%D8%A8#/media/File:TumbaIbnBatuta.jpg

4. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Mausol%C3%A9e_Sidi_Ben_Acher.jpg

موسیقی و أداء حرکی

مدخل لفهم فنَّيْ «الـصَّوْت» و«الصُّوتْ»: مدلول المصطلحين وخصوصيات الممارسة الموسـيقية بين الخليج العربي وتونس 110
مغنّـي الرَّبابة في الجزيرة الفراتية 126

مدخل لفهم فنّيْ «الصَّوْت» و«الصُّوتْ»:
مدلول المصطلحين وخصوصيات الممارسة الموسيقية بين الخليج العربي وتونس

(1) صورة للفنان البحريني محمّد زويد.

د. علياء العربي

مساعد للتعليم العالي، جامعة سوسة، تونس

تمهيد:

انبثقت فكرة الكتابة في موضوع فنّ «الصّوت» عموما عن قراءاتنا المتعدّدة للبحوث والدراسات حول هذه الممارسة الموسيقية العريقة، وعن ملاحظاتنا للعديد من التفاصيل والجزئيّات الهامّة الخاصّة بهذا الفنّ التي من شأنها أن تحثنا على إعادة كتابة جزء من تاريخ المشهد الموسيقي العربي.

ونحن في هذا المبحث نهتمّ بـ«فنّ الصّوت» في مجالين جغرافيين تفصل بينهما آلاف الكيلومترات ولكن قد تجمعهما المماراسات الفنية بما لا يجعلنا نشعر بقيمة البعد الجغرافي، وهما:

- «البلاد التّونسيّة» من خلال البحث الميداني بصفتنا باحثين مختصيّن في العلوم الموسيقيّة.

- الخليج العربي عموما، و«البحرين» و«الكويت» و«اليمن» بصفة خاصة، انطلاقا من بحوث مختلفة واعتمادا على الدّراسة الميدانية ذات البعد الوصفي- التحليلي الأتنوموسيقولوجي، على غرار العمل الميداني الضخم الذي أنجزه «بول روفسنغ أولسن» في البحرين.

وتأتي دراستنا هذه في إطار توضيح الفروقات بين فنّيْ «الصَّوْتْ» في الخليج العربي و«الصُّوتْ» في البلاد التّونسيّة انطلاقا من دلالات المصطلح وصولا إلى ما ارتبطت به من ممارسات موسيقية ذات أبعاد اجتماعية واقتصادية ونفسية.

في البداية، لاحظنا أنّ هذا المصطلح الفنّي غير واضح الدّلالات في القطر التّونسي حتّى بالنّسبة لبعض الباحثين الموسيقيّين، لأنّ هذا الفنّ تختصّ به جهات معيّنة من هذه البلاد، حيث ينتمي إلى الرّصيد الموسيقي الشّعبي البدوي، فلا يقع تداوله نتيجة لذلك من النّاحية الأكاديميّة أو في البرامج التّعليميّة الرّسميّة لاعتبارات مختلفة أبرزها:

- الخيار السياسي الذي لا يرى أصحابه وممثلوه في الثقافة الشعبية - بمختلف قنواتها التراثية بما فيها الموسيقى - مقوّما من مقوّمات الحصانة وإثبات الذات إلاّ بما يخدم الخطاب السياسي في المحافل الدّولية، وهو خطاب مزدوج في أفقه، بحيث تُصدَّعُ رؤوسنا بالحديث عن الهوية والأصالة ويُنقَلَبُ عليها حال انتهاء المواعيد الرّسمية ونزع أربطة العنق.
- عدم فهم كنه هذه الممارسة الموسيقية وأبعادها ودلالاتها ورموزها نظرا لتشعبها وعدم سيرها في نهج الموسيقى التقليدية «الرّسمية».
- عدم قدرة «الأكاديمية» بآليّاتها المختلفة على احتواء الممارسات الفنية ذات الطابع الشفوي أو التقاليد الشفوية لأنها تسعى دائما - وربّما دون قصد - إلى التوثيق والكتابة متجاهلة قيمة الجانب الشفهي في تلك الممارسات والتي لا تتقدّم ولا تتواصل إلاّ به، فيصبح من العبث التوثيق دون محاولة الممارسة وفهم الدلالات والأبعاد للممارسة الفنية في إطارها المكاني والثقافي والاجتماعي والنفسي الأصلي.

من جهة أخرى، يُعتبر «الصَّوتْ» في الخليج العربي أكثر وضوحا في مستوى الدّلالات والممارسة، ونتبيّن ذلك من خلال الدّراسات المختلفة الّتي كتبت في هذا الشّأن والتي نجدها بعيدة عن المقارنة بنظيرتها في تونس كمّا وكيفا وجودة:

- القاسمي، خالد بن محمّد، «الأواصرُ الموسيقيّة بين الخليج واليمن»، منشورات عويدات، بيروت - باريس، الطّبعة الأولى، 1987.
- أولسن، بول روفسنغ، «الموسيقى في البحرين: الموسيقى التّقليديّة في الخليج العربي»، ترجمة: فاطمة الحلواجي، وزارة الثّقافة والتّراث الوطني، مملكة البحرين، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، 2005.
- الكثيري، مسلّم بن أحمد، الموسيقى العُمانية: مقاربة تعريفية وتحليلية، سلطنة عمان، مركز عُمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام، 2005.
- الشيدي، جمعة بن خميس، أنماط المأثور الموسيقي العُماني: دراسة توثيقية وصفية، سلطنة عمان، مركز عُمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام، 2008.
- خليفة، خالد عبد الله، «محمّد بن فارس المبدع في فنّ ال(صوت) الشّعبي»، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، العدد الثّالث عشر، البحرين، ربيع 2011.
- الفرس، فهد، والرّشيد، يوسف عبد القادر، صُوتْ السّهَاري... عوض دوخي، سلسلة منارات ثقافيّة كويتيّة 26، الطّبعة الأولى، صدر مع العدد 404 من مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012.
- الهويريني، سليمان، «سلمان العماري... رائد فنّ الصُّوتْ والمحافظة على التّراث»، مجلّة الكويت، العدد 359، 2013.

خلاصة القول في هذا التقديم نقول إنّ بحثنا هذا تولّد عن اقتناعنا بوجود روابط وقواسم مشتركة بين المشرق والمغرب العربيّين[1] تتجلّى من خلال الخصوصيّات ذات العلاقة بمجال الموسيقى أو من خلال الممارسات الموسيقيّة المترسّبة من الماضي، كما نلتمسها من خلال الشّعر الشّعبي وأغراضه، وهو ما سنحاول التنبيه إليه من خلال فنّ الصّوتْ بين «تونس» و«البحرين» وعدد من بلدان الخليج العربي عموما.

بل إنّ المسألة قد تتعدّى مجرّد التنبيه إلى روابط حضارية وثقافية مشتركة بين مشرقٍ ومغربٍ إلى إمكانية

رصد التحرّكات الثقافية عبر التاريخ من خلال الوثيقة السمعية أو السمعيّة - المرئية والتي من خلالها يمكن إبراز ما أهمله المؤرّخون واعتبروه خارج دائرة الأحداث التاريخية الهامّة على اعتبارهم يؤرخون للدّول والسياسات.

ولعلّ انشغالنا بما يفرّقنا هذه الأيّام أصبح مسيطرا على حياتنا أكثر من النظر والتبصّر أو حتّى الانتباه إلى ركائز الاشتراك بين المشرق والمغرب العربي على المستوى الثقافي والتراثي. غير أنه بقيت بعض التقاليد الشّفويّة التي تداخلت في المعجم اللغوي وفي الممارسات الفنية وهي تؤيّد توجّهنا، وتتجلّى في مبحثنا على مستوى المصطلح ودلالاته بما يدعو إلى مشروع ضخم وطريف وهو مراجعة كتابة التاريخ العربي انطلاقا من استنطاق «الوثائق» الموسيقية[2].

1. في مفهوم الصَّوتْ في الحقل الدلالي العربي القديم:

إنّ مصطلح الصَّوت مشحون بعدّة دلالات، فالصّوت لغة هو: «جمع أصواتٌ من صَاتَ يَصُوتُ ويَصَاتُ صَوتًا. وأصاتَ وصَوَّتَ به: كله نَادَى. ويُقَالُ: صَوَّتَ يُصَوِّتُ تَصْوِيتًا، فهو مصوِّتٌ وذلك إذا صوَّتَ بإنسان فدعاه. ويقالُ: صَاتَ يَصُوتُ صَوْتًا، فهو صَائتٌ، معناه صَائح. وكُلُّ ضَرْبٍ من الغِنَاءِ صَوْتٌ، والجمع أَصْوَاتٌ.»[3]

كما تحدّث أبو فرج الأصفهاني(284هـ/897م - 356 هـ/ 967م) في كتاب الأغاني عن «الصَّوْت» و«المائة صوت المختارة»[4]. والصوت في سياق كلامه يعني عموما «اللحن» أو «النغمة» أو في معنى آخر «الغناء»، وهو ما يوحي به ما ذُكر في هذا الكتاب التاريخي القيّم عند اختلاف يحيى بن المنجم (241. 300هـ/855. 912م) مع ما ذكره «أحمد بن جعفر جحظة» في الأصوات الثلاثة التي أمر الرشيد بأن يختاروها له «من جميع الغناء»[5]. ولقد اختلف «جحظة» مع بن المنجم في صوتين من جملة الثلاث الأصوات. نذكر منها ما يلي:

- لحن معبد في شعر أبي قُطيفة وهو من خفيف الثقيل الأوّل ومن البسيط (ذكر ابن المنجم):

القصر فالنخل فالجمّاء بينهما

أُشهي إلى القلب من أبواب جَيرون

- لحن ابن محرز في شعر المجنون وهو من الثقيل الثاني وبحر الطويل (ذكره جحظة):

إذا ما طواك الدّهر يا أمّ مالك

فشأن المنايا القاضيات وشانيا

ولقد جاء في مؤلَّف أحمد بن التيفاشي القفصي (مولود سنة 1184م) المعروف بمخطوط «متعة الأسماع في علم السّماع» ذِكْرُ الصَّوت عندما عرّج على طريقة غناء أهل المغرب والأندلس فقال:

«ونحن نذكر جانبا ممّا يتغنى به من الأشعار بالمغرب والأندلس وإفريقية ليقف القارئ عليها، فمن أشعارهم الملحنة التي يتداولون الغناء فيها في سائر هذا الإقليم، صَوْت:

ومنفرد بالحسن خلو من الهوى

عليم بأسباب القطيعة والعتب»

غير أنّ «الصّوتْ» - من حيث هو ممارسة موسيقية- يختلف في أيّامنا هذه من المشرق العربي إلى مغربه بين الرصيد التقليدي والشعبي، رغم اشتراكهما في جملة من الخصوصيّات الثّقافيّة.

2. لمحة عن الصَّوتْ ومدلولاته في «البحرين» والخليج العربي عموما:

حول ظهور فنّ «الصَّوتْ» يُقال أنّه:

«نشأ بخضرموت وانتقل مؤخّرا إلى بلدان الخليج على يد الفنّان عبد الرّحمان العسيري الذي انتقل أوّلا إلى البحرين حيث تخرج عليه ثلة من الفنانين وقد شاع الصَّوت حسب ما ذُكر في مختلف المؤلّفات والدّراسات التي اطلعنا عليها بكامل الجزيرة العربيّة كما أسلفنا وتفرّع إلى أنواع أشهرها: السّامي، والكويتي، والصنعاني، والحجازي والعدني والشحري...، ولا يزال متواصل الإنتاج عليه نظما وتلحينا أما بالعربية الفصحى، أو بالشعر العامي المعروف بالنّبطي»[6].

فهو إذا منتشر بكثرة في الخليج العربي ومصطلح «الصَّوتْ» «يستخدم لوصف أنماط معيّنة من الموسيقى الصوتية (الملفوظة) المعروفة في منطقة الخليج، وتحديدا

(2)

الفنان البحريني محمّد بن فارس.

في المملكة العربية السّعودية وجنوبي العراق»[7] ، ولعلّ هذا ما يجعلنا نوشك أن نجزم بأنّ جذوره ربّما تعود إلى تلك الرّبوع. والصَّوتْ هو «من الألوان الغنائيّة الشّعبيّة المحبّبة في منطقة الخليج العربي لما يمتاز به من قيمة فنيّة كبيرة وثراء لحني، بالإضافة إلى قوّة التّعابير اللّغويّة في نصوصه»[8].

فالصَّوتْ في بلدان الخليج العربي هو شكل من أشكال الغناء، هذا ما يدلّ على أنّ هذا النّوع من الفنّ لا يطلق على نغمة موسيقيّة أو على وزن شعريّ، إنّما يمثّل بالنّسبة لهم أحد القوالب الموسيقيّة، وهذا القالب الموسيقي له أوصاله الثّابتة وهي: «التّحرير، الميانة التسليم، الإستماع، الصوت، توشيحة، الختام»[9].

و يكون أداء هذا القالب الموسيقي- خصوصا في الزّمن الحاضر - حكرا على بعض الفنّانين الّذين لديهم المقدرة على ذلك. وفنّ «الصَّوتْ» في دولة «الكويت» وربّما كذلك الشّأن بالنّسبة لبقيّة دول الخليج العربي هو «من الفنون الخاصّة بالرّجال من دون النّساء، فلا تجد امرأة تعاملت مع هذا القالب. لا في تاريخ الكويت القديم ولا الحديث، فهو فن اقتصر استعماله على الرجال فقط، ولو بحثنا عن الأسباب التي جعلت هذا الفن قاصرا على الرجال فلن نجد ما يفسر لنا هذه الخصوصيّة»[10].

ومن خلال اطّلاعنا على دراسة قدّمها الكاتب البحريني: «خالد عبد الله خليفة» اكتشفنا أنّ «هناك اختلافا كبيرا بين الصّوت البحريني والصّوت الكويتي من حيث أسلوب الأداء الفردي أو من حيث الصّياغة اللّحنيّة كذلك الاختلاف في النّبرات الصّوتيّة والحليات اللّحنية وطريقة الاستهلالات والنصوص الغنائيّة والجو الفني العام، ولكنّهما يتفقان في الجانب الإيقاعي»[11].

ولكن أغلب الدّراسات التي اطلعنا عليها في هذا المبحث تشترك في كون أنّ مؤدّي هذا اللّون الغنائي في مختلف البلدان المكوّنة للخليج العربي يجب أن يتحلّى بجملة من المواصفات وهي:

- الصَّوْتْ الجميل والمساحة الصّوتيّة.

- سلامة مخارج الحروف، والنّطق السّليم للنّصوص الشّعريّة.

- المعرفة بكيفيّة التّعامل مع الكلمات الشّعريّة، والضّغوط الإيقاعيّة للإيقاع الصّوتي.

- أن يكون عازفا متمكّنا على آلة العود، ولديه المقدرة على التّعامل مع الضّغوط الإيقاعيّة.

- أن تكون لديه ريشة في العزف معبّرة عن الضغوط الإيقاعيّة، أي الضّغط القويّ والضّعيف (الدم والتك).

- أن تكون لديه المقدرة في العزف على ملء الفراغات اللحنية، وذلك من خلال العزف على آلة العود.[12]

فالصَّوتْ هنا هو ذلك «الكُلّ» المتكوّن من الصَّوت الجميل ذي المساحة الصّوتيّة وسلامة النّطق والعزف الجيّد على آلة العود. وهو ما يجعل أداء هذا القالب الموسيقي اليوم مقتصرا من حيث الأداء على البعض من الفنّانين.

ويمكننا أن نذكر على سبيل المثال البعض ممّن أتقنوا أداء «الصَّوتْ» في بلدان الخليج العربي، ومنهم: الفنّان البحريني[13] «محمّد بن فارس»[14] و«محمّد زوّيد»[15] والفنانون الكويتيون: «عبد الله الفرج»[16] و«يوسف البكر»[17] و«عوض الدّوخي»[18]، الفنّان الشابّ وأصيل الكويت «سلمان العماري» الّذي أجاد فنّ «الصَّوتْ» وقال حول هذا النّمط الغنائي: «فنّ الصّوتْ هو أحد ألواننا الشّعبية الأصيلة في الجزيرة العربية والخليج العربي لاسيما في الكويت، لكنّه فن ترفيهي وغير مرتبط بالعمل، فالفنون الغنائية الفلكلوريّة تنقسم لفنون مرتبطة بالعمل وأخرى للتّرفيه والإستمتاع»[19]. ونجد في مؤلّف آخر ما لا يتوافق كليّا مع هذا الرّأي الّذي يجزم أنّ فنّ «الصَّوتْ» ترفيهي وغير مرتبط بالعمل، فيقول صاحبه: «تعتبر أغلب أنواع الصّوت العربي الموروث في الخليج والجزيرة من الغناء التّقليدي الشائع رغم عدم معرفة ملحنها الأصلي ومشاركة الجميع في إبداع منظوماتها. وكانت مادة رئيسية للمجالس والأسمار وفنون البحر ورحلات السفر»[20].

ومثل جميع أنواع الفنون عرف «الصَّوت» بالخليج العربي تطوّرات لم تمسس بجوهره وأسسه الّتي انبنى عليها هذا النّوع من الفنون ويعتبر الفنّان «عوض الدّوخي»: «من أوائل الفنّانين الكويتيين الذين تطرقوا إلى تطوير غناء الصَّوت وذلك من حيث المقدمة الموسيقيّة، ومذهب وعدد من الكوبليهات، حيث يتبع أسلوب المدرسة الشّرقيّة في البناء اللّحني، مستخدما إيقاع الصوت العربي السداسي والشامي الرّباعي»[21].

وفي هذا السّياق نقدّم أنموذجا لـ صَوْت عربي وهو «قل للمليحة»:

قل للمليحة في الخمار الأحمر

لا تجهري بدمائنا وتستري

مكنت من حب القلوب ولاية

وملكتها بتعسف وتجبري

إن تنصفي فلك القلوب رعية

أو تمنعي حقا فمن ذا يشتري

سخرتني وسحرتني بنوافث

فترفقي بمسخر ومسحري

إنّ عدم معرفة المبدع الأصلي لهذا الفنّ المسمّى بـ«الصَّوْت» وقابليّته للتجديد والتواصل يجعلنا نبحث عن نقاط مشتركة لهذا الفنّ في مختلف أنحاء البلدان العربيّة التي يتوافر معجمها الاصطلاحي الموسيقولوجي على كلمة «صَوتْ» ومشتقّاتها في الشكل النحوي. أليس من الممكن أن يتغيّر مفهوم «الصَّوْت» دلالة وممارسة باختلاف الجهة الّتي ينبع منها متأقلما مع مختلف العوامل الطّبيعة والثّقافيّة والنفسية المحيطة به ؟ للإجابة عن ذلك ننتقل لدراسة «الصُّوتْ» في البلاد التونسية.

3. الصُّوتْ في البلاد التّونسية

حسب العديد من المخبرين[22] الّذين تواصلنا معهم في لقاءات مختلفة فإنّ مصطلح «الصُّوتْ» - الذي يُنطق في البلاد التّونسيّة بـ«الصُّوتْ» وليس «الصَّوْتْ» - منتشر بالسّاحل الشّرقي للبلاد التّونسيّة (أي لدى المهاذبة والمثاليث[23] والسّواسي[24] وبالجنوب التّونسي. في حين نجد في جهات أخرى على خلاف المناطق التي ذكرناها تسمية أخرى لها مدلول يشابه مفهوم «الصُّوتْ» مثل مصطلح «الجُرّاد» (نمط غنائي نسائي) و«الطَّرقْ»[25]، لكنّنا في هذا الإطار لن نتعمّق ونخوض في مسائل تهمّ نقاط الاشتراك والاختلاف بين مختلف التّسميّات الملتصقة ببعض الممارسات الموسيقية في البلاد التّونسيّة.

(3)

صورة لمؤدي فن الصوت في الكويت:عوض الدوخي.

ولقد انطلقت دراستنا من زيارتنا لمناطق مختلفة من السّاحل التّونسي الشّرقي وللجنوب (الشّرقي) من البلاد التّونسيّة، وتوصّلنا لمعرفة العديد من الجزئيّات حول مفهوم «الصُّوتْ» الّذي لم يقع التّعريف به في البلاد التّونسيّة - كما هو الشّأن بالنّسبة لـ«الصّوْتْ» في الخليج العربي - في بحوث علميّة منشورة، وإنّما يتمّ التّطرّق إليه والبحث في بعض جزئيّاته خاصّة في المذكّرات أو الرسائل الجامعيّة التي تبقى عادة بين رفوف المكتبات الجامعية، أو بقدر من الضبابيّة - وهذا مما لا يعسر استنتاجه - في بعض المقالات من غير المختصين في المجال الموسيقي.

و«الصُّوتْ» هو نمط غنائي شعبي خاصّ بسكّان بعض البوادي والأرياف، ولا يتداول هذا المصطلح في المدن بصفة عامّة إلاّ من قبل النّازحين من المناطق الرّيفيّة لغايات معيّنة أهمّها البحث عن الرّزق.

ولقد جرت العادة في البلاد التّونسيّة أن يتمّ أداء «الصُّوتْ»، إمّا بصَوْتْ الإنسان وقد يكون ذلك دون مصاحبة أيّ آلة موسيقيّة، أو بآلة موسيقيّة وتحديدا آلة «القصبة» دون إنشاد، ويكون أحيانا أخرى بمراوحة بين العزف على «القصبة» والإنشاد من قبل نفس العازف.

ويؤدّى «الصُّوتْ» من قبل الرّجال أو النّسوة، ويختلف ذلك باختلاف مختلف جهات البلاد التّونسيّة وحسب الإطار الثّقافي.

ومفهوم «الصُّوتْ» في المجال الجغرافي التّونسي يختلف في جوهره وطريقة أدائه عن «الصّوتْ» في الخليج العربي اختلافا واضحا. ولو أنّ العديد من المعطيات تجعلنا نتساءل عن جذور الصُّوتْ في البلاد التّونسيّة -وهذا في حدّ ذاته يمثّل إشكاليّة، فنعتقد طالما ليس لدينا ما يثبت عكس تصوّرنا أنّ جذوره تعود إلى الخليج العربي.

حسب ما اتضح لنا فإنّ المقصود بـ«الصُّوتْ» في البلاد التّونسيّة هو نغمة موسيقيّة وأسلوب في الغناء، لكن إلى أيّ مدى يمكن التّسليم بهذا؟ وهل دائما يكون مفهوم الصُّوتْ يعنى نغمة معيّنة، فيكون مستقلاّ عن «الكلمة»؟ أم هو في بعض الجهات يمثّل التّظافر والتّكامل بين اللّحن والكلمة.

على الأرجح أنّ مختلف التّسميّات للأصْوَات المنتشرة في بلادنا تنسبُ بأسماء تعود في الأصل إلى إسم المكان الجغرافي الّذي نبعت منه، أو إلى إسم قبيلة عُرفت بغناء هذا «الصُّوتْ»، فيقال: «صُوتْ دبّابي، نسبة إلى قبيلة

(4)

صورة تبرز وضعية الأديب وسعفاه عند غناء الصُّوتْ عند «مثاليث» منطقة طينة «ولاية صفاقس».

أولاد دبّاب، وصُوتْ شهيدي، نسبة إلى قبيلة أولاد شهيدة، وصُوتْ يعقوبي، نسبة إلى قبيلة أولاد يعقوب»[26]. أو إلى شخص كان هو أوّل من غنّاه، على سبيل المثال نذكر «صُوتْ الصّالحي» الّذي تعود تسميته إلى شخص يدعى «الصّالحي بن علي السّلامي بن عمّار الحنشي المراحي المثلوثي» الّذي ولد بالحنشة سنة 1845 وتوفّي بالسّجن في تونس سنة 1912 وهو أوّل من غنّى هذا الصُّوتْ وأبدع في غنائه[27].

وبالتّالي لا نقول مثلا «صُوتْ عَالجنّات» نسبة لأنموذج صُوتْ يتغنّى بإمرأة تدعى جنّات أو «صُوتْ الحنّة» لأنّ هذا النوع من الصُّوت يُغنّى يوم الحنّة «وهذه أمثلة وجدناها في بعض الدّراسات»[28]، أي نسبة «الصُّوتْ» إلى موضوع الأبيات المغنّات أو إلى مطلع الأبيات الشّعريّة كما هو دارج في منطقة الخليج العربي.

حيث بالإضافة إلى ذكر «صوت عربي» أو «صوت شامي» نجد إشارة للصَّوْتْ بمطلع الأبيات الشّعريّة مثل صوت: «يقول بومعجب» وصوت «اغنم زمانك» و«دمعي جرى» وهذه الأصوات سجّلها الفنّان البحريني «محمد بن فارس» وقام بإعادة غنائها الفنّان الكويتي «عوض الدّوخي». إذ تجدر الإشارة إلى أنّ ذكر ذلك في البلاد التّونسيّة وارد ولكنه يعود «حسب ما يتضح من أيّ عمل ميداني قد ينجزه الباحث» إلى قلة خبرة لدى المخبرة أو المخبر في معرفة عمق فنّ الصُّوتْ والإلمام بالمصطلحات التقنية والفنية التي يمكن فهمها وانتقائها بدون عناء عند أرباب صناعة غناء الصُّوْت.

3.1. مجالات حضور الصُّوتْ في البلاد التونسية:

يتحتّم علينا في مثل هذا النّوع من البحوث التّنقّل إلى الأطر المكانيّة الّتي قمنا بتحديدها حتّى نتمكّن من التّعرّف على مجالات حضور «الصُّوتْ» بالبلاد التّونسيّة. فعيش الواقع الثّقافي للميدان المحدّد هو الّذي يضفي بنا إلى معرفة المناسبات الّتي يتواجد بها هذا النّوع الغنائي المدعوّ بـ الصُّوتْ.

وبناء على بحوثنا الميدانيّة وباطّلاعنا على بحوث أخرى في هذا المجال، توصّلنا إلى الجزم بأنّ «الصُّوتْ» في تونس يؤدّى في أطر ثقافيّة مختلفة. فلقد سجّلنا حضوره في:

1.1.3. «المَحْفَلْ»[29]:

العرس:

حيث نجد أداء الصّوت في سياقات مختلفة في عدد من جهات البلاد التونسية في مناطقها الريفية:

- النجمة[30]: وهي أساسا ظاهرة ثقافيّة واحتفالية تُمارس من قبل مجموعة من النّسوة، يتمّ فيها الغناء في العديد من الأغراض الشعرية الشعبية بأسلوب التطويح[31]، نذكر منها مطلع النص التالي في غرض «المكفّر» (من الأغاني الدينية) والتي يُفتتح بها المحفل في «النّجمة»:

سَبقناك لا سبقنا حدْ معاك يا ربّي

سَبقناك وسبّقنا الرّسول معاك يا ربّي

- الطريق: وهو برنامج غنائي متكامل معروف لدى «المثاليث» و«السّواسي» وفي امتداد جغرافي هام من صفاقس إلى أغلب جهات الساحل (المهدية والمنستير وسوسة) حيث استقرت هذه القبائل الهلالية في البلاد التونسية. ويختلف ترتيب هذا البرنامج الغنائي في بعض أجزائه من جهة إلى أخرى في المناطق التي ذكرنا، ولكنها تتّحد اليوم - على الأقل- في أداء صُوت الصالحي وصُوت العرضاوي (الذي يسمّى «نص» كذلك)، وهي التي تكون في مستهل «الطريق» ويتحدّد من خلاله الغرض (مكفّر - نجع، الأخضر - العكس....). وفي ما يلي «صالحي» من نوع مُسَدّس[32]:

يـاربّ مـانـي عبـيدك	ومـن الطّـين ملّـيت ذاتـي
الشّطح والرّخف بيدك	وبـسـاعـة الخـيـر تـاتـي
وقفة على غيـر بابك	تنقص الثلث من حياتي

الختان:

يعتبر الختان كذلك من المناسبات التي تحضر فيه الممارسات الموسيقية الاحتفالية ويكون فيها الصُوت جزءا لا بدّ منه. وقد يكون ذلك في بعض الجهات من خلال «الطّريق» الذي ذكرناه آنفا. أو في شكل أغاني منفردة. غير أنّه لم نعثر بشكل دقيق في عملنا الميداني على أغاني بأسلوب «تطويح الصُوت» في هذه المناسبة، بل أغلب ما نجده هو نص شعري معروف جدّا في كامل تراب الجمهورية وهو الذي مطلعه:

طهّر يا لمطهّر صحّ الله يديك

أو مجموعة من الأغاني النسائية التي تغنى بصفة جماعية أو بالتناوب بين الغناء الفردي والجماعي، مثل مطلع هذا النص الذي أورده باحث من منطقة «بنبلة» من ولاية المنستير في جرد قام به لحصر أنواع وأغراض الأغاني النسائية بمنطقته[33]:

الطّهّار جانا وجاب مقص ذهب

طهّرلي أليدي خوذ ما تحب

الطّهّار جانا وجاب إمّاسوا

طهّرلي أليدي تفرج ناسو

الحج:

وهي مناسبة اجتماعية ذات بعد ديني عقائدي تبعث الفرحة والسعادة في من نوى قصد بيت الله الحرام سواء كان رجلا أو امرأة وفي أهلهما كذلك. وهو ما يفسّر حضور مظاهر الممارسة الموسيقية الغنائية فيها. ويُعتبر الصُوت من بين أنماط تلك الأهازيج التي التصقت بهذه المناسبة. نذكر منها في ما يلي «صُوتْ الحج» بمعتمديّة الغريّبة من ولاية صفاقس[34]:

نركب للحج إنّادي	بلّغ سلامي للهادي
نركب للحج إنزورَهْ	بلّغ سلامي لمنصوره

2.1.3. في مظاهر مختلفة من الحياة اليوميّة:

ويكون ذلك من قبل الرّجال والنّسوة. ولقد لاحظنا، اقتصار أدائه من طرف النّسوة في بعض الجهات من البلاد التّونسيّة مقابل أدائه من كلا الجنسين في مناطق أخرى.

ينتشر في بعض المناطق من الجمهوريّة التونسيّة هذه الجملة «تغنّي النّساء بالصُّوتْ العَرْبي» دون الدّلالة على تسمية هذا «الصُّوتْ». ويمثّل «الصُّوتْ» إجمالا وباختلاف أنواعه وسيلة تعبير تلجأ إليها المرأة - وبالتّحديد المرأة البدويّة أو الرّيفيّة - لتفصح بها عمّا يخالج صدرها من

صورة تبرز وضعية مؤدّي فنّ الدّان الحضرمي .

مشاعر وأحاسيس أثناء قيامها بمختلف مهامها المنزليّة أو الفلاحيّة.

كما يؤدّي الرّجل «الصُّوتْ» ليعبّر من خلاله عمّا يخالج نفسه من هموم ومشقّة أثناء القيام بمهامّ فلاحيّة مختلفة أو أثناء الرّعي بالغنم ويكون ذلك بصوته أو بعزف ألحان توارثها عن السّلف على آلة «القصبه». ويساعد هذا النّمط الغنائي على قول ما لا يقدر الفرد على قوله علنًا فيقوله بـ«النّحو». كما أشار لنا ذلك المخبر «سالم الدّلنسي» أصيل منطقة «طينة» من ولاية «صفاقس».

الملالية:

برزت أغاني الملالية - كما يذكر ذلك الباحث أحمد الخصخوصي- متأخرة زمنيا مقارنة بأغاني المحفل وهي عبارة عن أصوات فردية غالبا ما تردّدها المرأة انفراديّا في الخلوات. وتبتدئ هذه الأغاني ضرورة بعبارة «يا لالا» ومنها جاء مصطلح «المرأة تلالي أو الرجل يلالي» وبالتالي «الملالية»[35].

ومن بين الأغاني التي ذكرها الباحث في معنى شكوى البنت لأمّها من زواجها دون رضاها تطبيقا لعرف العشيرة[36]:

يا لالا يمة تدقديقي تدقديق الناقة بحطبها

صغيرة ومفارقة صاحبها

يا لالا يمة تدلويحي تدلويح سلاسل الريحانة

عزوبة ولا زواج الهانة

الجحالي:

وهو عبارة عن صوت نسائي تتغنّى به النسوة في منطقة «طينة من ولاية صفاقس» (وأهلها من قبائل المثاليث) بصفة فردية أو جماعية خارج نطاق المحفل، إذ لا تغنّي النسوة جهرا في المحافل بمنطقة «طينة». ويُسمّى هذا الصُّوت عند الرّجال من أهل صناعة الغناء بـ«صُوت العرضاوي».

3.1.3. أغاني العمل:

التويزة:

يعتبر العمل بمختلف تنوّعاته في أرياف البلاد التونسية فرصة لإلقاء الأهازيج والأغاني التي تؤدّى في الغالب بأسلوب «التطويح» (وهو من خصوصيات غناء الصُّوتْ) المرتبطة بأنشطة العمل سواء كان فلاحيا أو تجاريا أو صناعيا. وتحتل «التويزة» - كممارسة غنائية نسائية بالأساس - أهمّ هذه الممارسات الغنائية التي مازالت موجودة (ولو أنها مهدّدة بالاندثار التدريجي) في بعض جهات الوسط التونسي (سيدي بوزيد والقبائل المجاورة لها).

غير أنّ أغاني العمل متأصّلة في الذاكرة الشعبية الفردية والجماعية في العديد من المناطق الريفية التونسية(السّاحل والجنوب)، وقد تختلف تسمياتها من جهة إلى أخرى، وليست «التويزة» إلاّ أحد نماذجها، فيقال «تويزة الحصاد»، «تويزة جني الزيتون»، «تويزة النسيج»، إلخ. ويمكن الرجوع في هذا السّياق إلى بحث معمّق أنجزته الباحثة «الزازية البرقوقي» ونشرت منه مقالا في مجلة «الثقافة الشعبية البحرينية» القيّمة.

ولقد أوردت هذه الباحثة عددا كبيرا من النصوص الغنائية نورد منها النص الشعري التالي الذي يمثل «تويزة» الرّحي (طحن الحبوب)[37]:

هِزّي رَحَاتِكْ والليلْ عْقَبْ

عَرْقِي سْبَايِبْ فِي أُمِّيمْتِي نِتْرَقَّبْ

الرَّحَى لِلْخَدَمْ وحَالْها ذَبَلْني

لُوكان أُمِّيمْتِي في الدُّوار تَعْنَى وتْقَابِلْني

من جهة أخرى نجد أنّ أغاني العمل متأصّلة في الذاكرة الشعبية الحضريّة كذلك وإن كانت لا تغنّى بطريقة «الصُّوت». ولا يسعنا إلاّ أن نسرد نصّا من بين النصوص الكثيرة التي ذكرها المؤرّخ «علي الزواري» في «معجم الكلمات والتقاليد الشعبية بصفاقس» في موضوع أغاني العمل، وهو نصّ شعري طريف كان أهل صفاقس (من الفلاّحة) يردّدونه قديما لجلب الريح النّافع:

يا بركة سيدي جبلة — جيب الواري من قبلة

يا بركة سيدي منصور — جيب الواري م النّاظور

هوني بركتهم لثنين — بابا عامر وأمّ الزين

وبوجربوع وبو قبرين — وسيدي ناصر حمر العين

هوني بركة على بركة — بركة من حجّ وزكّى

بركة من طاف بمكّة — بركة من طاف بالجبّل

نغرة يا سيدي عْمَرْ[38]

3 . 2 . حول الصّوت وعلاقته بالشّعر الشعبي في تونس:

بناء على ما توصّلنا إليه من نتائج في البحث الّذي أنجزناه لنيل درجة الماجستير وهي بعنوان «دراسة أنتروبوموسيقيّة لـ«صُوتْ العَرْضَاوي» في منطقة طينة(صفاقس) تأكّدنا من أنّ «الصُّوتْ» بصفة عامّة وذلك في بعض الجهات من البلاد التّونسيّة يتكوّن من التزاوج الحاصل بين نغمة موسيقيّة معيّنة والشّعر الشّعبي. ومن خلال تعمّقنا في البحث حول «صُوتْ العَرْضَاوي»[39] من خلال إطلاعنا على المؤلّفات المتعلّقة بالشّعر الشّعبي أو كذلك المصادر الشّفويّة الّتي تواصلنا معهم خلال البحث الميداني لاحظنا أنّ مصطلح «العرضاوي» - على سبيل المثال- في حدّ ذاته، يقصد به من جهة «وزن شعري»[40] وهو أحد موازين «القسيم» أو كذلك «الملزومة» ومن جهة أخرى نغمة موسيقيّة.

وقد لاحظنا أنّ «الصُّوتْ» المغنّى يكون وجوبا مقترنا بالشّعر الشّعبي ولا يغنّى بالعربيّة الفصحى. كما أنّه يؤدّى دائما بنفس النّغمة الموسيقيّة الخاصّة بتسمية هذا الصُّوتْ. فمن الممكن أن تتغيّر الأبيات الشّعريّة الّتي تكون على وزن شعريّ شعبيّ متعارف عليه لدى البادية، لكنّ اللّحن لا يتغيّر، تتغيّر الأبيات الشّعريّة وتبقى النّغمة الموسيقيّة ثابتة، وهي مختلفة عن النّغمات الموسيقيّة المنتشرة بالمدن والتي خضعت للتّنظير والدّراسة والتّحليل.

فالنّغمة الموسيقيّة الخاصّة بكلّ «صُوتْ» تتمثّل في تركيبة لحنيّة متوارثة ولا نعرف من هو واضع هذه التّراكيب اللّحنيّة المتوارثة أبا عن جدّ. وهذه النّغمات نفسها هي التي يقع ترديدها بآلة القصبة دون إنشاد في بعض الأحيان خاصّة عند الرّعي بالغنم. وهي وإن تتغيّر تغيّرا طفيفا مع مرور الزّمن - هذا التّغير المتأثّر بتغيّر الظّروف المناخيّة والطّبيعيّة وطبيعة الحياة بصفة عامّة- فإنّ هناك هيكلا ثابتا لهذا الصُّوتْ تعطيه خصوصيّته الثّابتة عبر الزّمن.

خاتمة:

يبدو ان موضوع هذه الدّراسة يتطلّب المزيد من التعمّق في أبعاد «فنّ الصُّوت» الذي تُعتبر فيه الوثيقة السّمعية أو السّمعية - البصرية العنصر الأساسي فيه، لأنّ ذكر النصوص الشعرية المغناة وعملية وصف أطرها الثقافية والإجتماعية أو حتّى تدوينها بآليات تدوين الموسيقى الغربية تبقى- رغم أهميّتها - منقوصة من الخوض في مسألة أهمّ من أن نحصرها مثلا في إبراز علاقة المشرق العربي بمغربه إذ تكفّل التاريخ السياسي بذكر ذلك وتفصيله. وهي أن نصل إلى مرحلة اعتبار تلك المسالك السمعية وثيقة شأنها شأن المخطوط او قطعة من الآثار، فنتمكّن من خلالها من الحفر في ذاكرة هذا التاريخ ولِمَ لا إعادة صياغته بطريقة تعيد الاعتبار لواقع المجتمعات وخصوصيات انماط عيشها.

الهوامش:

1. المقصود بالمغرب هو:«المنطقة الواقعة تحت حدود جغرافيّة متعارف عليها منذ القدم وحتّى اليوم. إذ يحدّها من الشّمال البحر الأبيض المتوسّط، ومن الجنوب الصّحراء الكبرى، ومن الشّرق برقة ومن الغرب المحيط الأطلسي».

- التّليسي، بشير رمضان، الإتّجاهات الثّقافيّة في بلاد الغرب الإسلامي خلال القرن الرّابع الهجري-العاشر الميلادي، المدار الإسلامي، الطّبعة الأولى، ليبيا، ص27.

2. المقصود هنا هي وثائق العمل الميداني من تسجيلات صوتية ومرئية-صوتية بما تحتوي عليه من معطيات مترسبة عبر التاريخ من شأنها ان تكون أصدق من أي كتاب آخر في التاريخ لم يعتمد صاحبه فيه غير مرويّات الكتب التي سبقته .

3. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمّد أحمد حسب الله وهاشم محمّد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، المجلّد الرابع، الجزء28، ص2521.

4. الأصفهاني، أبو فرج علي بن حسين، الأغاني، تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، الطبعة الثالثة، بيروت، دار صادر، المجلد الأوّل، 2008، ص27.

5. الأصفهاني، المصدر السابق، ص27

6. المهدي، صالح، «تراكيب الموسيقى العربيّة»، مجلّة الحياة الثّقافيّة، العدد 31، تونس، 1984. ص37.

7. أولسن، بول روفسنغ، الموسيقى في البحرين: الموسيقى التّقليديّة في الخليج العربي، ترجمة: فاطمة الحلواجي، وزارة الثّقافة والتّراث الوطني، مملكة البحرين، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، 2005، ص100.

8. الفرس، فهد، والرّشيد، يوسف عبد القادر، «صُوتْ السّهَارى...عوض دوخي»، سلسلة عالم المعرفة، منارات ثقافيّة كويتيّة26، الطّبعة الأولى، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012، ص12.

9. القاسمي، خالد بن محمّد، الأواصرُ الموسيقيّة بين الخليج واليمن، منشورات عويدات، بيروت-باريس، الطّبعة الأولى، 1987، ص73.

10. الفرس، فهد، والرّشيد، يوسف عبد القادر، «صُوتْ السّهَارى...عوض دوخي»، سلسلة عالم المعرفة، منارات ثقافيّة كويتيّة26، الطّبعة الأولى، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012، ص99-100.

11. خليفة، خالد عبد الله، «محمّد بن فارس المبدع في فنّ الـ(صوت) الشّعبي»، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، العدد الثّالث عشر، البحرين، ربيع 2011، ص148.

12. الفرس، فهد، والرّشيد، يوسف عبد القادر، المرجع السّابق، ص12-13.

13. تنتمي البحرين إلى دول الخليج العربي وهي:«دولة عربية مؤلفة من عدد من الجزر، تقع جميعها في وسط الخليج العربي تقريبا. تقع ست عشرة جزيرة منها بالقرب من الساحل القاري لدولة قطر، ويطلق عليها مجموعة جزر حوار، بينما تتمركز باقي الجزر الرئيسية على بعد 20 كيلومترا من الحدود الساحلية السّعوديّة. تصل المساحة الكلية للدولة إلى 690 كم2 على وجه التقريب. تتجمع الكتلة السكانية في أربع من هذه الجزر المذكورة، تشكل كل واحدة منها وجودا ذاتيا بطرق مختلفة: جزيرة البحرين، والمحرق وسترة والنبيه صالح. أكبر هذه الجزر حجما على الإطلاق هي البحرين، وهي تشتمل على العاصمة المنامة التي تظم معظم الوزارات والدوائر الحكومية.»

- أولسن، بول روفسنغ، الموسيقى في البحرين: الموسيقى التّقليديّة في الخليج العربي، ترجمة: فاطمة الحلواجي، وزارة الثّقافة والتّراث الوطني، مملكة البحرين، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، 2005، ص61.

14. محمّد بن فارس: هو فنّان بحريني ولد بمدينة المحرق سنة

1895 ميلادي وتوفّي بها سنة 1948. وقد شهر بإتقانه لفنّ «الصُّوتْ».

15. محمّد زوّيد: «ولد بمدينة المحرق عام 1900م. تتلمذ على يد أستاذه الفنان الكبير محمّد بن فارس وحفظ منه أغلب أغانيه وألحانه وسجّلها فيما بعد. وهو مدرسة في غناء الصوت. أول بحريني يقوم بتسجيل أغانيه على إسطوانة وذلك ببغداد 1929م. كثير الإنتاج وعاصر التّطورات الإعلاميّة الكثيرة وإستفاد منها. زار العديد من البلدان العربيّة وسجل فيه وأقام الحفلات الغنائيّة. محبوب جدّا وله شعبيّة كبيرة وتلاميذ ينتهجون مدرسته الغنائيّة. توفي ودفن بمقبرة المحرق في 5 يونيه1982م».

- أنظر: العمّاري، مبارك عمرو، «الفلكي الشّاعر حسين زايد»، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، العدد 21، السّنة السّادسة، ربيع 2013، ص69-70.

16. هو رائد فنّ «الصّوت» بالكويت ولد سنة 1836م وتوفّي سنة 1901م.

17. يعود له الفضل في تسجيل الأصوات الّتي حفظها عن «عبد الله الفرج» حيث: «إستطاع الأستاذ (أحمد البشر الرّومي) تسجيل تلك الأصوات للمرّة الأولى على جهاز تسجيل (حديث) في حينها في عام (1952م) بعد العديد من محاولات الإقناع التي قابلها الفنّان يوسف البكر في بادئ الأمر بقدر من التّردد، وكان حينها يبلغ من العمر ثمانين عاما حينما أنجز ذلك التسجيل في العام (1953) أي قبل وفاته بسنتين فقط، ويرجع لهذا التّسجيل الفضل في توثيق وحفظ ألحان الأصوات الكويتيّة من الضّياع، وهي في جوهرها الأصلي كما أبدعها الفنّان عبد الله الفرج.»

خليفة، خالد عبد الله، «محمّد بن فارس المبدع في فنّ ال(صوت) الشّعبي»، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، العدد الثّالث عشر، البحرين، ربيع 2011، ص148.

18. عوض الدّوخي: هو فنّان كويتي الجنسيّة من مواليد سنة 1932 وتوفّي سنة 1979. أتقن قوالب موسيقيّة كويتيّة مختلفة وتميّز بأدائها وهي: قالب «الصُوتْ» وقالب «النّهمة» و«السّامري» و«الطّنبورة».

19. الهويريني، سليمان، «سلمان العماري... رائد فنّ الصُّوتْ والمحافظة على التّراث»، مجلّة الكويت، العدد 359، 2013، ص103-104.

20. القاسمي، خالد بن محمّد، المرجع السّابق، ص72.

21. الفرس، فهد، والرّشيد، يوسف عبد القادر، المرجع السابق، ص19.

22. المخبر في العمل الميداني هو الشخص الذي يتمّ الرّجوع إليه لاعتماد المعلومة في البحث العلمي إذا استحال انتقاؤها بين الوثائق والكتب، وفي الغالب فإنّ المخبر يكون قريبا جدّا من الممارسة الموسيقية وذلك إمّا ممارسا أو متذوّقا أو مترعرعا في البيئة التي توجد بها الممارسة الموسيقية. ولقد اعتمدنا في بحثنا حول الصُّوتْ على عدد من المخبرين، وهم:

- الحسين الحاج يوسف(من المنستير)/ خليفة الدريدي/ الأسعد الاديب/سالم الدلنسي(صفاقس)-رضا عبد اللطيف(دوز)-الناصر حكيمة (في لقاء معه ببنبلة).

23. يمثّل «المْثَاليثْ» أحد القبائل الّتي تتمركز بساحل الوسط التّونسي والّتي إستقرّت به، وهم ينتمون إلى بني سليم الّتي «كانت منازلها في الجزيرة العربيّة في العهد الجاهلي تمتدّ من الطّائف إلى ما وراء المدينة المنورة فهلال منتشرون ما بين الطائف وضواحي مكة ومن منازلهم شمالا تمتد قبائل بني عمهم سليم إلى مشارف المدينة غربي سفوح جبال نجد.»

- أنظر: المرزوقي، محمّد، الأدب الشّعبي في تونس، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1967، ص6..

24. أي من أولاد ساسي وهم ليسوا من المثاليث كما قد يقع فيه البعض من خلط.

25. الطرف هو نمط موسيقي معروف في عدد كبير من أرياف البلاد التونسية (خاصة عند قبائل الفراشيش/الشمال الغربي عموما) ويكون في غالب الأحيان موسيقيا بحتا دون مصاحبة الغناء وذلك بآلة القصبة(آلة هوائية شبيهة خارجيا بالناي ولكنها تختلف معه في تقنيات العزف بصفة كبيرة). «وقد تتخذ بعض الجهات بالبلاد البدوية التونسية كلمة «صُوتْ» للتعبير عن بعض الممارسات الموسيقية الآلية(قبلي/الحامة..). ومن أشهر الأطراق بالبلاد التونسية تلك التي ارتبطت بجزء من تغريبات بني سليم وهلال مثل «طرق الصيد» و«بعض الأطراق» الأخرى التي ارتبطت بتجمعات معيّنة عند «الفراشيش» فيُقال طرق الغيلاني» و«طرق الحركاتي». والموضوع ثريّ جدًا بما يجعل دراسة فيه أمرا ضروريا.

- كما ذكر كلّ من «أحمد الخصخوصي» و«نعيمة غانمي» في مؤلّفيهما «أغاني النّساء في برّ الهمامّة» حول مفهوم الطّرق:«الأطراق مفردها طرق، ومعناه الأصلي الصوت أو نوع من الأصوات أو النّغمة أو اللّحن، من ذلك أنّه يقال: فلان هزّ الطّرق أي غنّى أو تغنّى، وكأنّ معنى الطّرق تمحّض في ما بعد شيئا فشيئا ليصبح دالاّ على النّغمة أو المقام في المصطلح الموسيقي.»

- أنظر: الخصخوصي، أحمد، وغانمي، نعيمة، أغاني النّساء في برّ الهمامّة، تونس، الأطلسيّة للنّشر، الطّبعة الأولى، جانفي 2010، ص83 .

في هذا الغرض يمكن العودة كذلك إلى البحوث التّالية:

- الحاج سالم، قاسم، من مظاهر التراث الفني: طرق الصيد بجهة جبنيانة(دراسة أثنوموسيقية)، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى، جوان 2011، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، تأطير علمي: الدكتور عبد الواحد المكني.

- الخصخوصي، أحمد، و غانمي، نعيمة، أغاني النّساء في برّ الهمامّة، تونس، الأطلسيّة للنّشر، الطبعة الأولى، جانفي 2010

- الخصخوصي، أحمد، «أغاني المحفل والأطراق»، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، السنة1، العدد3، ديسمبر 2008.

- الأحمدي، سميحة، الطرق عند قبيلتي الفراشيش وماجر: دراسة أثنوموسيقية، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى، جوان 2007، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس.

26. المرزوقي، محمّد، مع البدو في حلّهم وترحالهم، الدّار العربيّة للكتاب، الطّبعة الثّانية، ليبيا-تونس، 1984، ص83.

27. إستقينا هذه المعلومات حول الصّالحي من أطروحة ماجستير الباحث فيصل القسّيس:

- القسيس، فيصل، الصّالحي من خلال الموروث الشعبي بالحنشة وجبنيانة (دراسة ميدانية تحليلية)، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة إختصاص آثار وتراث، جامعة تونس، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية، 2002-2003، ص9-11.

28. راجع مثلا: زكري، فاطمة، «اللهجة الموسيقية في الأغنية الشعبية: دراسة تحليلية لنمط «الصّوت» نموذجا»، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد26، 2014.

29. عرّف به «أحمد الخصخوصي» فذكر أنّه: «من النّاحية اللّغويّة الصّرفيّة صيغة مشتركة بين المصدر الميمي واسم المكان تدلّ على الفعل بصفته حادثا معلوما كما تدل على الظّرف بإعتباره إطارا معيّنا يجري في حيّزه ذلك الحدث. والمحفل من حيث الإصطلاح عبارة عن موكب إحتفالي يُقام عادة بمناسبة الزّفاف أو الختان ويضُمّ مجموعة معتبرة من النّساء مرتديات أبهى ما لديهنّ من ملابس

وحليّ متجمّلات بأدوات الزّينة يخطرن وراء الهودج وبجانبيه ويحمل هذا الهودج جمل هادئ بازل مكتهل أو مروّض للغرض، وتحيط بذلك الجمع المنظّم كوكبة من الفرسان من جهات مختلفة، وهم يطلقون بين الفينة والأخرى من بنادقهم النيران فتضفي على الموكب أجواء تمتزج فيها المظاهر الملحميّة بإيحاءات الشّعر وتبعث في الأنفس مشاعر النّخوة والبهجة.»

- أنظر:(الخصخوصي، أحمد، «أغاني المحفل»، مجلّة الحياة الثّقافيّة، تونس، العدد 182، أفريل2007، ص62.)

- كما ورد حول تعريف «المَحْفِلْ» ما يلي: «المحفل: مصطلح شعبي أجمع العامّة من سكّان الساحل على تداوله قصد الاشارة إلى الإطار العام الذي تغنّى في الأشعار في نطاق «الغَنَايَة» .»

- أنظر: القسيس، فيصل، الصّالحي من خلال الموروث الشعبي بالحنشة وجبنيانة (دراسة ميدانية تحليلية)، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة إختصاص آثار وتراث، جامعة تونس، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية، 2002-2003، ص54.

وقد أخذ الباحث فيصل القسيس هذا التّعريف عن:

- التّومي، المهدي، الغنّاية في خنيس، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، المعهد العالي للموسيقى بتونس، تأطير حافظ اللجمي، السنة الجامعيّة 1997- 1998، ص21.

30. «النّجمة» موروث ثقافي خاصّ بجهات دون أخرى في البلاد التّونسيّة، إرتبطت هذه الممارسة الثقافية أساسا ببعض القبائل وقديما كانت تتكوّن من:» سبعة أيّام قبل العرس، يوم العرس وسبع أيّام تليه، وتكون السّبع نجوم الأولى عبارة عن متنفّس لما يقومون به في النّهار من تحضير لمراسم الإحتفال والذي يتعلّق عادة بالمكان واللّباس والأكل وكلّ متطلّبات هذه المناسبة. تكون نجمة العرس هي النّجمة المتميّزة والأكثر حضورا لأفراد القبيلة، بينما السبع أيّام الأخيرة هي تتويج للإحتفال ترافق فيها النّجمة عدد الأيّام التي تحتجب فيها الزّوجة ببيت زوجها. ولا تنتهي النّجمة إلاّ بخروجها في اليوم السّابع لزيارة أهلها. ولكن مع التّطور التاريخي والتغيرات الإجتماعيّة والثّقافيّة تقلّص عدد النجوم إلى سبع فقط(...) تسمية النّجمة مستنبطة من النّجمة الكوكب، إذ تشاركها في توقيت الظهور أي أثناء اللّيل وكذلك من التّنويرة التي تفتتح بها النّجمة كلّ ليلة من ليالي الإحتفال فيشاهد نورها من بعيد كنور النجمة الكوكب.» وتكون هذه الممارسة الثّقافيّة مصحوبة بجملة من الممارسات والطّقوس وما يهمّنا في هذا البحث هو أداء مجموعة من النّسوة المسنّات وعددهم خمسة، لمجموعة من الأنماط الغنائيّة النّسائيّة البدويّة الغير مصحوبة بآلات موسيقيّة.

- أنظر: برقوقي، الزازية، «النّجمة ظاهرة ثقافيّة فنيّة طقوسيّة واحتفاليّة»، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، البحرين، السّنة الرّابعة، العدد الثالث عشر، ربيع 2011، ص ص98-100.

31. التّطويح في الصُّوتْ أي تطويله وتطريبهُ، وعادة ما يكون هذا الأسلوب غير مصاحب بآلات إيقاعيّة أو لحنيّة.

32. القسيس، فيصل، الطّريق من خلال الموروث الشعبي في الذاكرة الجماعية للمثاليث(دراسة ميدانية تحليلية)، أطروحة الدكتوراه في معرفة التراث والتنمية الثقافية، إشراف الأستاذ الدّكتور محمود قطاط، جامعة تونس، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية بتونس، 2012، ص193.

33. إبراهم، أيمن، الأغاني النسائية بمنطقة بنبلة: دراسة اجتماعية وتقنية، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في العلوم الموسيقية، المعهد العالي للموسيقى بسوسة، إشراف الدكتور أنس غراب، السنة الجامعية 2013-2014، ص 49.

34. الغضبان، سعاد، الأغنية النسائية بـ«المنار»: دراسة تحليلية وصفية، رسالة ختم الدروس لنيل شهادة الأستاذية، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف الأستاذة نورة الشلّي،

جوان 2009، ص30.

35. الخصخوصي، أحمد،» أغاني الملالية»، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد174، جوان 2006، ص65.

36. الخصخوصي، أحمد، المرجع السابق، ص66.

37. البرقوقي، الزازية، التويزة ظاهرة اجتماعية فنية وعملية: فرق أولاد رضوان بمنطقة سيدي بوزيد نموذجا، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، تأطير الدّكتور مراد السّيّالة، جويلية 2011، ص87.

38. الزواري، علي والشريف، يوسف، معجم الكلمات والتقاليد الشعبية بصفاقس، صفاقس، 1998، ص274.

39. أنظر: العربي، علياء، «صُوتُ العَرْضَاوِي مقاربة أثنوموسيقولوجيّة»، مجلّة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد22، 2013، ص.ص108-123.

40. يمكن هنا العودة إلى مُؤَلَّفْ «الشّعر الشّعبي التّونسي أوزانه وأنواعه» لمحي الدين خريّف.

المراجع:

1. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمّد أحمد حسب الله وهاشم محمّد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، المجلّد الرابع، الجزء28.

2. إبراهم، أيمن، الأغاني النسائية بمنطقة بنبلة: دراسة اجتماعية وتقنية، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في العلوم الموسيقية، المعهد العالي للموسيقى بسوسة، إشراف الدكتور أنس غراب، السنة الجامعية 2013-2014.

2. الأحمدي، سميحة، الطرق عند قبيلتي الفراشيش وماجر: دراسة أثنوموسيقية، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى، جوان 2007، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس.

3. الأصفهاني، أبو فرج علي بن حسين، الأغاني، تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، الطبعة الثالثة، بيروت، دار صادر، المجلد الأوّل، 2008.

4. أولسن، بول روفسنغ، الموسيقى في البحرين: الموسيقى التّقليديّة في الخليج العربي، ترجمة: فاطمة الحلواجي، وزارة الثّقافة والتّراث الوطني، مملكة البحرين، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، 2005.

5. البرقوقي، الزازية، «النّجمة ظاهرة ثقافيّة فنيّة طقوسيّة واحتفاليّة»، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، البحرين، السّنة الرّابعة، العدد الثالث عشر، ربيع 2011.

6. البرقوقي، الزازية، التويزة ظاهرة اجتماعية فنية وعملية: فرق أولاد رضوان بمنطقة سيدي بوزيد نموذجا، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، تأطير الدّكتور مراد السّيّالة، جويلية 2011.

7. التّليسي، بشير رمضان، الإتّجاهات الثّقافيّة في بلاد الغرب الإسلامي خلال القرن الرّابع الهجري-العاشر الميلادي، ليبيا، الطّبعة الأولى، المدار الإسلامي.

8. الحاج سالم، قاسم، من مظاهر التراث الفني: طرق الصيد بجهة جبنيانة(دراسة أثنوموسيقية)، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى، جوان 2011، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، تأطير علمي: الدكتور عبد الواحد المكني.

9. الخصخوصي، أحمد، «أغاني المحفل والأطراق»، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، السنة1، العدد3، ديسمبر 2008.

10. الخصخوصي، أحمد،» أغاني الملالية»، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد174، جوان 2006.

11. الخصخوصي، أحمد، وغانمي، نعيمة، أغاني النّساء في برّ الهمامّة، تونس، الأطلسيّة للنّشر، الطّبعة الأولى، جانفي 2010.

12. خليفة، خالد عبد الله، «محمّد بن فارس المبدع في فنّ الـ(صوت) الشّعبي»، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، العدد الثّالث عشر، البحرين، ربيع 2011.

13. الزواري، علي والشرفي، يوسف، معجم الكلمات والتقاليد الشعبية بصفاقس، صفاقس، 1998.

14. العربي، علياء، «صُوتْ العَرْضَاوِي مقاربة أثنوموسيقولوجيّة»، مجلّة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد22، 2013.

15. العمّاري، مبارك عمرو، «الفلكي الشّاعر حسين زايد»، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، العدد 21، السّنة السّادسة، ربيع 2013.

16. الغضبان، سعاد، الأغنية النسائية بـ«المنار»: دراسة تحليلية وصفية، رسالة ختم الدروس لنيل شهادة الأستاذية، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف الأستاذة نورة الشلّي، جوان 2009.

17. الفرس، فهد، والرّشيد، يوسف عبد القادر، «صُوتْ السّهَارى...عوض دوخي»، سلسلة عالم المعرفة، منارات ثقافيّة كويتيّة26، الطّبعة الأولى، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012.

18. القاسمي، خالد بن محمّد، الأواصرُ الموسيقيّة بين الخليج واليمن، منشورات عويدات، بيروت-باريس، الطّبعة الأولى، 1987.

19. القسيس، فيصل، الصّالحي من خلال الموروث الشعبي بالحنشة وجبنيانة (دراسة ميدانية تحليلية)، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة إختصاص آثار وتراث، جامعة تونس، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية، 2002-2003.

20. القسيس، فيصل، الطّريق من خلال الموروث الشعبي في الذاكرة الجماعية للمثاليث(دراسة ميدانية تحليلية)، أطروحة الدكتوراه في معرفة التراث والتنمية الثقافية، إشراف الأستاذ الدّكتور محمود قطاط، جامعة تونس، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية بتونس، 2012.

21. المرزوقي، محمّد، الأدب الشّعبي في تونس، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1967.

22. المرزوقي، محمّد، مع البدو في حلّهم وترحالهم، الدّار العربيّة للكتاب، الطّبعة الثّانية، ليبيا-تونس، 1984.

23. المهدي، صالح، «تراكيب الموسيقى العربيّة»، مجلّة الحياة الثّقافيّة، العدد 31، تونس، 1984.

24. الهويريني، سليمان، «سلمان العماري... رائد فنّ الصُّوتْ والمحافظة على التّراث»، مجلّة الكويت، العدد 359، 2013.

الصور:

1. www://alwatannews.net/NewsViewer.aspx?ID=R4fIgNLbyFdRcdDoPHfzsQ933339933339

2. مجلة الثقافة الشعبية

3. http://jeleeb.com/wp-content/ uploads/ 2012/ 07166/.jpg

4. المصدر: شخصي/من خلال عمل ميداني.

5. www.youtube.com/watch?v=aeTUW6OVlYo

مغنّي الرَّبابة في الجزيرة الفراتية

أ. عبد محمد بركو

باحث من سوريا

تقع منطقة الجزيرة الفراتية بين نهري دجلة والفرات، وتمتد أراضيها في ثلاث دول هي العراق وسورية وتركية، ويتألف معظم سكانها من أبناء القبائل العربية المهاجرة من اليمن والجزيرة العربية الذين توافدوا على الجزيرة منذ القرن الثاني قبل الميلاد وازدادت الهجرات بعد الفتح الإسلامي هرباً من الجفاف والقحط نحو منطقة غزيرة المياه عامرة بالزروع والثمار.

وتعتبر منطقة الجزيرة الفراتية واحدة من أغنى المناطق في العالم بأنواع مختلفة من الغناء الشّعبي بألوانه المختلفة: العتابا والنايل، والسويحلي والموليّه واليايوم والأبوذيه وأبو الخديد والمامر وسواها، حيث كانت هذه الأغاني الشَّعبية تغنّى مترافقة مع العزف على آلة الربابة في معظم الأحيان.

إنَّ الأغاني الشَّعبية الفراتية هي مجموعة من أنواع الشّعر الشّعبي وجدَ نتيجة التفاعل الاجتماعي بين ابن الجزيرة الفراتية وبيئته المحلية المحيطة به، وهي إرث للإنسان الفراتي أصبحت فيما بعد جزءاً من حضارته التي أوجدها نتيجة معاناته وكفاحه، وهي في تكوينها الأدبي تعتمد على الجماعة، وهي متوارثة من جيل إلى جيل، وهي جزء من الأغنية الشّعبية العربية.

1. آلة الرّبابة:

تعتبر آلة الربابة من أقدم الآلات الشَّعبية الوترية. ويعتبر الغناء على هذه الآلة فنّاً قديماً برع فيه العرب، ولاسيما أبناء القبائل، حيث عرفته كافة أرجاء الوطن العربي وبشكل خاص في البوادي والأرياف.

وكان حضور «مغنّي الربابة» حيويًّاً ومهّماً في الحياة الاجتماعية والفنيّة العربية في القرون الخوالي، ولذلك تعتبر مهنة «مغنّي الربابة» من أقدم المهن التراثية العربية.

كما شكّل مغنو الربابة ظاهرة فريدة بدأت تنحسر تدريجياً من حياتنا تحت وطأة تعقّد وتشعّب وتطور متطلبات الحياة المعاصرة.

وتشكّل آلة الربابة قاسماً مشتركاً بين كافة الأشعار الشَّعبية العربية، حيث يكون غناء هذه الأشعار - كما في القصيد والعتابا والنايل والسويحلي والموليّه - مترافقاً مع العزف على أنغامها.

والربابة هي جلد حمل أو غزال أو ذئب، مدبوغ ومبشور، يرطّب ثم يلفُ على مربع خشبي يميل إلى الاستطالة، ويمر بمنتصف قاعدته والسطح المقابل محور طويل، ينتهي بقبضة مدرَّجة مثقوبة، ويكون وتر الربابة عبارة عن مجموعة من شعر ذيل الحصان.

ويثبَّت على قسم الربابة العلوي ويرفع الوتر عن سطح الجلد بقطعة من الخشب أو العظم على شكل هرم صغير. أمّا قوس الربابة فيكون من عود الرّمان أو الخيزران على شكل قوس محنية يسدّ بين نهايتيه مجموعة أخرى من شعر ذيل الحصان. ويعزف على آلة الربابة بجر القوس على شعرها المشدود والمعالج بمادة صمغية جافة، ويترافق جر القوس مع تلاعب حركات أصابع اليد الأخرى على أعلى الوتر.

2. مغنّي الربابة في الجزيرة الفراتية:

ارتبطت آلة الربابة بالأشعار الشَّعبية ارتباطاً وثيقاً كما ارتبطت بمغنيّها على الدوام الذين ساهموا مساهمة فعّالة في حفظ التراث الفنّي الشَّعبي العربي.وللعزف على الربابة أصول وقواعد كثيرة، وهو عزف سماعي، حيث لا يوجد للربابة نوتة موسيقية، ولذلك يجد المغنّي صعوبة في العزف على وترها.

وتعتبر مهارة العزف والغناء والانسجام والتوافق بينهما هي محنة المغنّي الحقيقية ولا يتخطاها إلاّ من أوتي موهبة حقيقية في العزف والغناء معاً.

3. مغني الربابة الأول:

و بحسب ما جاء في «لسان العرب» يعتبر عبد الله بن ممدود الربابي هو أول مغنٍ للربابة تذكره الموسوعات اللغوية في القرن الرابع الهجري[1].

وإضافة لمهمته الفنية ووظيفته الثقافية كان مغنّي الربابة يلعب دوراً مهّماً في مراسلات العشاق من أبناء القبائل المتباعدة، فضلاً عن كونه مشاركاً في المفاوضات بين القبائل عند اشتداد النزاعات.

وقد خلّد مغنّي الربابة عدداً كبيراً من أهل الجود والكرم والنخوة في أشعاره وأغانيه.

وعند ما نتحدث عن مغني الربابة الموهوب والمبدع، فإننا «نتحفظ» على فئة من المغنين يجوبون البوادي والأرياف، وخاصة في المناسبات الاجتماعية، مسخّرين رباباتهم للتكسب والارتزاق دون مراعاة للموهبة في العزف والغناء، ودون مراعاة قيم هذا الفنّ العريق الذي أهدروه رخيصاً من أجل تكسّب هو أقرب للاستجداء والتسوّل.

لقد أساء هؤلاء المدّعين إلى جوهر هذا الفنّ ورسالته وأهدافه. ومغنّي الربابة الذي نعنيه هو الفنان الحقيقي الذي يمتلك الموهبة والنبوغ الفنّي في إجادة العزف والغناء على آلة الربابة.

وهذا الفنان هو الذي عزف فأبدع، وغنّى التراث الشَّفوي فأطربَ مرتقياً بفنّه قدماً في معارج التطور الفنّي والجمالي، فحفظ كنوز التراث الأدبي الشَّعبي من الضياع والنسيان، وقدّمها بأجمل أداء، وأرق لحن، وأروع نغم.

4. نماذج مغني الربابة[2]:

بعد جهد ميداني شاق استغرق سنة كاملة تمكنّا من تصنيف مغني الربابة في منطقة الجزيرة الفراتية، الواقعة ضمن الأراضي العراقية والسورية والتركية، وذلك

استناداً إلى خبرتنا السابقة في جمع الأغاني الشَّعبية الجزرية والتي استغرقت قرابة الخمس سنوات، وقد بحثنا في مئات أشرطة الكاسيت، وقد اعتمدنا في التصنيف على المعايير التالية:

1. جودة الأداء (صوتاً وعزفاً على الربابة والمواءمة المتقنة بينهما).
2. الشهرة واستقصاء آراء الناس.
3. استشارة أهل الرأي من المغنين والشُّعراء.
4. استشارة أصحاب محلات بيع أشرطة التسجيلات والـCD.
5. مراعاة أساليب الأداء وتنوعها وجودة الأشعار الشَّعبية المغناة.
6. موضوعات وأغراض الأغاني.

وقد تمكنا بعون الله من تصنيف كافة مغني الربابة في منطقة الجزيرة الفراتية وفق النماذج الثلاثة التالية:

4. 1. نموذج المغنّي الجوال:

هم جماعة من المغنين الجوالين الذين كانوا يجوبون القرى، وهم يغنون ويعزفون على رباباتهم أغاني الطرب الخفيفة دون مراعاة الأسس وقواعد الفنون الغنائية الشَّعبية، وجل غاية هؤلاء هو تحقيق المكاسب المادية.

ويندرج تحت هذا النموذج فئة من المغنيات الشعبيات المدعوات (الحجيات) اللاتي كنَّ يغنين الأغاني الشّعبية ولاسيما فنون السويحلي والأبوذية بمرافقة عازف الربابة، ومنهن على سبيل المثال لا الحصر:

وحيدة خليل، ونورية إبراهيم، وسورية حسين، وسواهنَّ.

ويتميّز فنّهنَّ الغنائي غالباً بالأصالة والإتقان والأسلوب الخلّاب بخلاف المغنين الجوالين الذكور.

4. 2. مغنّو البرسيم:

وهم عازفون ومغنّون جوالون، يروون إضافة إلى الغناء والعزف على الربابة الحكايات الشَّعبية، والملح والماثورات والنوادر وقصص الأجاويد، ممتد حين أهل الجود والكرم والشجاعة، متوارثين هذه المهنة أباً عن جد، ويحضرون في المناسبات، ولاسيما مناسبات الأفراح كالأعراس و نحوها.

وقد التقيت بعضهم في محافظة الحسكة والقامشلي وأقمت بالتعاون معهم عدة ندوات تراثية شعبية، ومن الذين التقيتهم وعملت معهم:

شريف المصطفى البريسم (رحمه الله)، ومصطفى الحمد البريسم، وعايش شريف المصطفى، وإبراهيم المصطفى.

4. 3. نموذج المغنّي المبدع:

وهو الفنان الشّعبي الحقيقي الذي يمتلك الموهبة والنبوغ الفنّي في إجادة العزف والغناء على آلة الربابة في وقت واحد، وهذا الفنان الشّعبي هو الذي عزف فأبدع وغنّى التراث الشَّفوي فأطرب مرتقياً بفنّه قدماً في معارج التطور الموسيقي، فحفظ بذلك كنوز الفنون الغنائية الشّعبية الفراتية من الضياع والنسيان، وقدمها بأجمل أداء وأرق لحن وأروع نغم.

هذا المغني الشّعبي الذي عملت على تصنيفه ودراسته منذ القرن الثامن عشر وحتى نهاية القرن العشرين.

5. مغنّو الربابة في القرن الثامن عشر:

اشتهر في القرن الثامن عشر وتنقّل بين بوادي الجزيرة الفراتية عدد من الشُّعراء والمغنين الكبار، ومن أبرزهم الشاعر عبد الله الفاضل، حيث كانت المأساة وراء نبوغه فراح ينظم أبياته وينشدها على قوس الربابة.

وكان فنّ العتابا الذي يؤديه على آلة الربابة يبدأ بكلمة هلي: مثال:

هلي عز النزيل وعز منزال

ودوم الهم على الدربين منزال

إنجان الناس تنبت عشب من زل

أهلي نيسان طم العاليات

****

هلك شالو علامك حول يا شير

وخلو لك عظام الحيل يا شير

يلو تبجي بكل الدَّمع يا شير

أهلك شالو على حمص وحما[3].

ومن المغنين الشُّعراء المعاصرين للشاعر عبد الله الفاضل المغنِّي الكبير واوي الخابوري الجبوري الذي عاش ردحاً من سني حياته على ضفاف الخابور.

ومن نماذج العتابا التي كان يؤلفها ويؤديها على آلة الربابة:

هذه العتابا التي أنشدها بحق الشيخ تمر باش الذي كان يسكن في بلدة (قورنشار) قرب رأس العين:

تمر ما عادلي حجي النهارين

صخي مثل دفك النهارين

إنجان الناس كرمتهم نهارين

تمر زوزان ما يبطل ندا[4].

6. مغنّو الربابة في القرن التاسع عشر

اشتهر في هذا القرن عدد من الشُّعراء المغنين ومنهم: عقار البغدادي، وحمد الشعيب.

بينما اكتفت الشاعرة فطيّم البشر بتأليف العتابا وإنشادها دون مرافقة آلة الربابة. وقد نبغت موهبة الشاعرة فطيّم البشر بعد غرق ولديها في نهر الخابور، فأخذت تقول العتابا في رثائهما، ومما قالته:

سايلت الشريعه تقول ما جو عيني ما تنام الليل ساعه

ولاجنهم بصدر الحوش ما جو

ولا قلبي سلا الخلان ساعه

أيا قلبي عليهم شبه موجاي

أحبابي لو سكوني المرّ ساعه

الهدير ومناحرو صافج هوا

على قلبي ألذ من الشراب

****

يمن عنده ذلول شداد بكراي

بجت عيني وبجوها رجاجيل

توصلني محاري الولف بكراي

زغار وما بهم لكوة رجاجيل

آني الظيعت ثنوي وبكري

أيا هلْ مالك بكل موجف رجاجيل

وما اظن الظيع الربعى لكا

هذاك البان حكوا واختفا[5].

7. مغنّو الربابة في القرن العشرين:

قطعت الفنون الغنائية الشّعبية الفراتية في هذا القرن نظماً ولحناً وعزفاً أشواطاً واسعة، حيث تعدَّدت مضامينها وكثر شعراؤها ومغنوها.

وهؤلاء المغنون قمنا بتصنيفهم أيضاً بعد جهد شاق وفقاً للمعايير المومأ إليها آنفاً.

(علماً أنَّ المستوى الفني يكون متقارباً ضمن أصحاب المستوى الواحد)

7. 1. العمالقة الكبار:

المغني الكبير أحمد الإنضباط:

وهو أعظم مغني الربابة وعازفيها في الجزيرة الفراتية، وأعلاهم شأناً وأكثرهم تأثيراً وإبداعاً، وهو مغنّي الربابة الأول في القرن العشرين بامتياز على مستوى الجزيرة الفراتية، ويعتبر أسطورة لا تتكرر، ومدرسة قلَّدها الكثير من المغنين، يمتلك هذا المغنِّي الكبير صوتاً قوياً وصافياً يتدفق عذباً عذباً كالنّبع الزلال، وصوته متعدّد الطبقات والدرجات والمساحات.

أدَّى فنون العتابا والنايل والسويحلي والأبوذيّه وأبو الخديد وسواها.

اعتزل الفنّ الشّعبي في سنٍّ مبكرة بعد أن ترك لنا إرثاً موسيقياً جيداً يتمثّل في:

- 15 شريط كاسيت على آلة الربابة.

- 13 شريط كاسيت على آلة المجوز (المطبك).

- 5 أشرطة كاسيت على آلة الزمارة.

وقد غنّى الكثير من أغاني الشاعر عبد الله الفاضل والشّاعرة فطيّم البشر.

ومن أغانيه الشّعبية (العتابا):

من الخابور للدجلة بدينا

ولوينا شارب العايل بدينا

جثير حقوق أخذنا ولا أدينا

ولا رحنا دحايس للجناب

ومن أغاني السويحلي:

درح الحمامه

لي أكبل المربوع

عيّو عمامه

ظلاًّم ما ينطوي[6].

المغنّي الكبير الملاّ ضيف الجبوري:

وهو من أهم مغني الربابة وعازفيها، اشتهر في الجزيرة الفراتية في النصف الثاني من القرن العشرين الماضي، وتشكل معزوفاته على الربابة وطريقة تعتيبه للعتابا مدرسة فنية متكاملة.

أثّر هذا الفنان الشّعبي الكبير على أجيال متلاحقة من مغني الربابة ترك حوالي عشر كاسيتات غنائية تعتبر من الجواهر الثمينة، يؤدي إلى جانب قليلاً من أشعار السويحلي والنايل والزهيري.

المغنّي الكبير سلطان أحمد:

وهو من أهم مغني وعازفي الربابة، وتعتبر معزوفاته على آلة الربابة من أجمل المعزوفات سحراً وجمالاً. شكّل مدرسة فنية هامة أثّرت على الكثير من المغنين.

توفي في ريعان شبابه بعد أن ترك شريط كاسيت واحد يتضمّن أغاني العتابا والسويحلي وقليلاً من النايل.

ومن أغانيه في فنّ العتابا:

خطم ريم الحمادة وزار عينه

أمانه يناهي لا تقطع ودادك من اللك

ذبت من نظرني وزار عينه

وحجلك كلّف الصايق من اللك

يذكرون القرنفل زار عينه

عيون الريم يانا هي منيلك

حـــدر يِّ التـــراجـي واللباب

مشـــراه لـــو مـــن البـــاري عطـــا[7].

المغني الكبير قاسم محمد:

يعـدُّ مـن أهم مغني الربابـة، ويعتبر أهم فنان شـعبي غنّـى فنّ السـويحلي الـذي برع يِّ أدائه واشـتهر فيه.

شـكّل هـذا المغنّـي الكبيـر مدرسـة فنيّـة هامـة أثّـرت علـى أجيـال متلاحقـة مـن المغنـين.

أدّى هـذا الفنـان إلـى جانـب السـويحلي القليـل مـن النايـل والعتابـا.

لـه ثمانيـة كاسـيتات غنائيـة منهـا ثلاثـة محـاورة مـع المغـنّي الكبير أحمـد الإنضـباط علـى الـربـابة والمجـوز والـزمـارة:

حـلالـي مبسـمك والحنج والعين

ظـعنهـك شـال عـالـخابـور وابـعد

يبو طولٍ مخزي الشيطان والعين

وبـقـلـبـي طـكـوا الـبـسـمـار وابـعد

يـا نـاهـي إنت الـريم وآني العين

آني لحجّت الظّعن ولّي الظعن وابعد

تـرد مـا بـين جفـني والهـداب

وعـلـيـهـم لعض الشـاهـد بـالنيـاب

ومن أغاني السويحلي التي غنّاها واشتهر بها:

مـو بـس بـالـعـيون

حـت بدليلي أربيك

انـتُـه تـقـولـون

مـا يرحض الغالي

******

يـــاريـــت بـــيدي

ساعه واشيل الزين

صـــاروا بـعـــيدي

البيهم فظات البال

******

مـــا مـــرّ عـــلـيّه

عيـدٍ لفى عالناس

عـــمّـــر بـنـــيّـه

الهـم بـالـــدّلاّل[8]

المغني الكبير حسين بطة:

هـو حسـين العضيبـان نشـأ يِّ محافظـة الحسـكة يِّ الجزيـرة الفراتيـة، وهـو مـن أهـم عـازفٍ ومغني الربابـة يِّ الجزيـرة الفـراتية، ويعتبـر مـن أهـم عمالقـة فـن السويحلـي الـذي غنّـاه وعـزف ألحـانـه علـى الـربابـة بأسلـوب شـجي وحزين.

أثّـر علـى أجيال متلاحقة من مغني الربابة، رحل عن الحيـاة ولّما يبلـغ عقـده الثالث بعـد إطلاق نار تعـرّض له إثـر مدحـه لإحدى الفتيـات، له كاسـيتان غنائيـان اثنان، وعدة كاسـيتات خاصـة غير مكتملة.

المغني الكبير محمد الحمّيد:

وهـو مـن أهـم مغنـي الربابـة يِّ المنطقـة الغربيـة مـن الجزيـرة الفراتية، (محافظة الرقة) يغنّي المولّيه والعتابا والنايـل والسـويحلي.

لـه ثلاثـة أشـرطة ربابـة تحمـل التواريـخ التاليـة: 1982 - 1983 - 1984.

ومن أغانيه من لون العتابا:

يحلو الطول وشْ لكم معاني

ويـوم فـراقـكم قلبـي لـواني

يعلـواه طـوق والصايق لواني

علـى صدرك يـ أغلى الحباب

******

نهض غيم جديد وغيم ما طلّ

حبيبي طوّل الغيبات ما طلّ

يا ريتني بحدا الغيمات واطلّ

ندى واسقط على زيج الثياب[9]

2.7 المتميّزون:

وهم مجموعة من المغنين الذين قدّموا عطاءات تراثية متميزة (على مراحل متفرقة من القرن العشرين الماضي) أثبتت حضوراً متميزاً، ومنهم: محمود حامد، أبو العلاء السبعاوي مهدي غايب، الحسراوي، مطلق الفرحان (الجزيرة الفراتية. العراق)، ومحمد العبد الله، وإبراهيم الجراد، وحسين الحسن، وعبد السمور، وسلامة الوافي، وجاسم جمعة، وإبراهيم الأخرس (الجزيرة الفراتية. سورية)، وخضر القرّه (الجزيرة الفراتية. تركيا).

3.7 المجاهيل:

وسمّوا بهذا لأنهم سجلوا أشرطتهم الغنائية الشّعبية، وانتشرت بين الناس دون أن يذكروا أسماءهم، وهؤلاء يتحرجون من إعلان شخصياتهم، وغالباً ما سجلوا هذه الأشرطة كردة فعل عقب مآس أصابتهم.

والمغنون المجاهيل الأربعة الذين استمعنا إلى أشرطتهم (كل منهم ترك شريط كاسيت واحد) يمتلكون قدرات جيدة في العزف والغناء.

4.7 المجدّدون:

منذ بداية تسعينيات القرن العشرين الماضي بدأت تظهر بعض التجارب الفنية الهامة التي قدمت عطاءات لافتة للانتباه في محاولة جادة ودؤوبة لتطوير العزف والغناء على آلة الربابة وتجديده، ومن أميزهم:

إبراهيم ملاّ علي السبعاوي، وأحمد عزيز الجبوري، وصالح السبعاوي، وهاشم الجبوري، ومحمد إلياس الجبوري، وهواش الجبوري.

ومن أغاني إبراهيم ملاّ علي السبعاوي :

الليالي السود سم اسود سجني

وخويّ الماجل بزادي سجّ عني

شلون بسجن أظلم سجني

ما مرّ عليّه الضو والهوا[10].

5.7 المقلدون:

وهم مجموعة كبيرة من مغني الربابة الذين يقلدون واحداً من المغنين العمالقة أو أكثر، وقائمتهم طويلة، ومن الذين درسنا أغانيهم على آلة الربابة من خلال تسجيلاتهم:

- سليم الوافي، سعد سمير الحرباوي، إبراهيم الساير، أحمد سويحل، عبد العلي الخضير، محمد الحسن، وعبادي الحسن، وأحمد بطة، وعبد المرعي «الجزيرة الفراتية: سورية: الحسكة - القامشلي - رأس العين - الشدادي».
- موسى عبد العزيز، وإبراهيم الأخرس، وملك اليتيم، فواز حبيب «الجزيرة الفراتية: سورية: محافظة الرقة».
- أحمد مطر، وصالح المطر، وحسين الحداوي، وحسين المحمد، وإبراهيم الجيجان «الجزيرة الفراتية: سورية: محافظة دير الزور».
- عزيز الجبوري، وطلب الدليمي، وسعيد الحسوني، وعدنان الجبوري، وعباس الجبوري، وأحمد راضي «الجزيرة الفراتية: العراق».
- غسان العلي «الجزيرة الفراتية: تركية».

8. الواقع الرّاهن لمغني الربابة في الجزيرة الفراتية:

يشهد غناء الربابة انحساراً واضحاً من حياتنا الاجتماعية والثقافية، ويعود ذلك إلى أسباب كثيرة، من أهمها: عدم توفير النزر اليسير من الدعم المادي لمغني الربابة لكي يواصلوا عطاءاتهم وإبداعاتهم.

كما أنّ النظرة السّلبية المختلفة تؤثر على مغني الربابة فتجعلهم يُحبطون، وهكذا تحت وطأة كل هذه الظروف القاسية يضطر هؤلاء لترك الساحة التراثية.

وهناك فئة قليلة منهم تنسحب من الإبداع الأصيل إلى أغاني الأعراس الهابطة التي تدر عليهم القليل من المال لكي يواجهوا أعباء الحياة المادية المتزايدة.

وهكذا خسرنا أغلب عمالقة هذا الفنّ الشَّعبي، ومازلنا نخسر المزيد..... وإذا ما استمر غياب الدَّعم المادي واستمرت نظرتنا السّلبية لهذا الفنّ العريق ... فسوف لن تمر سوى سنوات قليلة حتى لا نجد سوى ربابة معلقة على جدار المتحف تبكي على مغنيها الذي تركها ولن يعود.

9. دعوة لإنقاذ غناء الربابة:

ربما يتساءل البعض: ما الغاية من وجود مغنِّي الربابة في حياتنا المعاصرة، أليس من الحريّ الاكتفاء بوضعه في متاحف تاريخ الفنون الشَّعبية؟ ويبررون رؤيتهم هذه بجواب دفاعي: ما حاجتنا إلى هذا التراث الغنائي ونحن في عصر الكشوفات العلمية المتلاحقة في بداية الألفية الثالثة حيث حققت البشرية أعلى مراحل انتصارات العلم في الإنترنيت والطب وعلوم الذرة والجينوم والاتصالات والخ.

وفي الإجابة عن مثل هذه الأسئلة نقول: إنّ العلوم لا تقوم على الجهالة، ولا يمكنها مهما تطورت أن تغيَّب الآداب والفنون الشَّعبية التي هي ذاكرة الأمم ووجدانها النابض بالحياة وبالقيم وعنوان شخصيتها وهويتها. فمقابل كل المكتشفات المهمّة السابقة تظل حاجة العقل البشري ملحّة إلى الأغاني والمأثورات الشّعبية التي تساعد في عملية توازن الشَّخصية وانسجامها مع المحيط الاجتماعي، والفنّ الشَّعبي هو أكثر هذه الأدوات فاعلية.

إنَّ التلفزيونات العربية مدعوة لإعادة الاعتبار لآلة الربابة ولمغنِّيها، وذلك بتخصيص برامج لفنون غناء الربابة، ونصرة هذا التراث العريق الذي يشكّل علامة بارزة في وحدة الهوية والشخصية العربية.

كما إن وسائل الأعلام الأخرى مدعوة لتسليط الضوء على هذه الظاهرة الفريدة، الأمر الذي سيسهم بدعمها وتطويرها والأخذ بيد مبدعيها نحو الإبداع والعطاء والتطور.

كما ندعو لتأسيس نقابات شعبية لدعم مغني الربابة مادياً ومعنوياً.

إنَّ أحداً منَّا ليس بمأمن من عواقب التغريب والغزو الثقافي والحضاري الذي يهزمنا في بيوتنا، وفي فلذات أكبادنا. ولذلك يجب علينا أن نغرس حّب التراث في نفوس أطفالنا كي يشكل حصناً أميناً لشخصياتهم وقيمهم وأخلاقياتهم في عصر يتغيَّر و يسلب هوية كل ما هو غثّ وسطحي ويرتدُّ مهزوماً عن كل ما هو أصيل وذو جذور عميقة.

الهوامش:

1. شوحان، أحمد: ديوان العتابا،حلب 1984. ص 10.
2. تصنيف مغنو الربابة تم نتيجة عمل ميداني ولقاءات وسماع أشرطة كاسيت.
3. شوحان ، أحمد : ديوان العتابا ، ص 325.
4. بركو : عبد : أغاني العتابا والنايل والسويحلي، دار اليازجي، دمشق 2002 ص 45.
5. المرجع السابق.
6. شريط كاسيت لمغنّي الربابة أحمد الإنضباط 1977 م.
7. شريط كاسيت لمغنِّي الربابة سلطان أحمد 1979 م .
8. أشرطة كاسيت لمغنِّي الربابة قاسم محمد 1978. 1979 م .
9. شريط كاسيت لمغنِّي الربابة محمد الحميّد 1983 م .
10. شريط كاسيت لمغني الربابة إبراهيم ملاّ على السبعاوي 1998 م .

الصور:

من أرشيف الثقافة الشعبية.

ثقافتنا

السبحة ..أو المسبحة «أيقونة الذكر والتذكر» 136

من تاريخ الحُليّ في الإسلام 148

إنتاج الخزف التقليدي في جبال النوبة السودانية 168

الرموز ودلالاتها في النسيج التقليدي بالجنوب التونسي 176

السبحة ..أو المسبحة
أيقونة الذكر والتذكر
من الغراند بازار بإسطنبول إلى قصر الشوق بالقاهرة

(1)

د. إيمان مهران

عضو هيئة تدريس بأكاديمية الفنون بالقاهرة، مصر.

ماهية السبحة أو المسبحة؟

المسبحة هي خرزات للتسبيح تُعدّ ، والتسبيح تعني الصلاة أي «كان من المسبحين(المصلين)»، وسُبُّوحٌ قدوس ويفتحان من صفاته تعالى لأنه يسبح ويُقدّس[1] .

وأشهر المسابح في التاريخ سبحة زبيدة بنت جعفر المنصور وهي من مسبحة فريدة في شكلها إذ صنعت من تواقيت رمانية كالبنادق، وقد اشترتها زبيدة بخمسين ألف دينار.

كما اشتهرت مسبحة هارون الرشيد، وهي مؤلفة من عشر حبات من اللؤلؤ وتم شراؤها بثلاثين ألف دينار. بينما أغلى مسبحة في العالم يملكها سعودي وهي مصنوعة من الزمرد ويبلغ ثمنها 156000 ألف دولار، ويحتفظ رجل كويتي بأندر السبح في العالم حتى الآن .

ولم تجد الكاتبة كتاب عن المسبحة سوى كتاب صدر في المملكة السعودية ، وقد تضمن الكتاب[2] تاريخ المسبحة وحكمها وإنقسم لقسمين: في بيان المشروع وهو عد الذكر بالأنامل، و في بيان غير المشروع وهو عد الذكر بغير الأنامل.

تصنيع المسابح في قاهرة المعز:

(زيارة ميدانية في إبريل 2015)

تنتشر الورش حول مقام مسجد الحسين، وتحديداً من حارة أم الغلام، حيث تتعدد الحواري والأزقة التي تملأها الورش، وقد كان جمع المادة هنا من (قصر الشوق)، وتحديداً من داخل القصر حيث يسكن واحد ممن تربوا في المهنة (الإخباري 1).

ولا يوجد تحديد لعدد العاملين، لكن أغلب العاملين في السبح (الوحدات)، وملئ الثقوب بالمعدن بنات وسيدات، بينما الورش والتثقيب في يد الرجال، بينما التسويق في يد محلات وتجار منطقة الحسين فهم المرآة الحقيقية لهذا المنتج.

1. الخامات:

تعتمد خامات المسبحة على خامات الطبيعة سواء الأحجار أو الأخشاب أو المعادن أو العظام أو غيرها، كما تعتمد على الخامات الصناعية سواء البترولية أو غيرها.

كانت خامة المسابح في الماضي من الطبيعة مثل القواقع والطين الأحمر والأبيض والعاج والبذور والعظام والزجاج والأحجار الكريمة، ومن خرزات العمود الفقري للسمك أحياناً.

يحتاج العامل في تلك المهنة للتركيز والتفرغ، ودخل الحرفي يبدأ بمائة وخمسين جنيه في الأسبوع (عشرون دولار)، ويتم زراعة اليُسر في صفائح فوق الأرض لتنتج اليُسر الصناعي، والخامة تكون على ثلاث مستويات:

1.1. الخامات الطبيعية:

الأحجار الكريمة[3]:

يستخدم الإنسان منذ القدم الأحجار الكريمة، لاعتقادهم بقدرتها السحرية، فالفيروز لجلب الحظ، والياقوت لتقوية الدم، والعقيق لدرء الحسد والعين، واليسر ضد الغيرة. كما تختلف ألوان المسابح باختلاف لون الحجر المستخدم فيها.

أما العرب فقد استعملوا المسابح في التسبيح، لكنها بدأت بالبسيط الذي وفرته الطبيعة، حيث استخدم البذور، والقواقع البحرية، والأحجار الطبيعية كالحصي.

المرجان: الأحمر والأسود وموطنه بحار الخليج والمتوسط.

العقيق: الأحمر والأزرق والأبيض.

الفيروز: لون أخضر وأزرق وأنواعه المصري والفارسي والمكسيكي.

الكهرمان: مصدره ألمانيا، وروسيا، وأوكرانيا، وله رائحة محببة عند فركه باليدين.

الزمرد: أول من جلبوه من جبال الصعيد الفراعنة بمصر، وكان يوليوس يحب جمعه.

الأحجار شبه الكريمة[4]:

الفاتوران: وهي خليط من الكهرمان (الباكالاتين المؤكسد).

خامات صناعية: تحمل رائحة مخدرة، ولونها أحمر أو أصفر أو برتقالي.

الأخشاب : وهي خامة طبيعية التى تناسب كل الفئات، و هناك أخشاب ملائمة للسبح أشهرها:

خشب الزيتون : معروف بتدريج لونه

خشب الأبنوس: ويتم جلبه من السودان وجنوب شرق آسيا وهو لونه أسود داكن.

خشب الكوك: ويجلب من جنوب شرق آسيا، ومن أمريكا اللاتينية (البرازيل والأرجنتين)، وهو من فصيلة أشجار جوز الهند، والمسابح تستخدم فيها ثمرة كوك جوز الهند، ويعتقد أن النبي نوح صنع منه سفينته قبل الطوفان.

شجرة العود - شجر الصندل وبرائحته الطيبة - شجر الورد.

العظام سـواء عاج الفيل، أوعظم الجمال:

وتنتجها مصر وهي المعروفة بالعاج المصري، وهو من عظم الجمال، حيث يملك الجمل أربعة أرجل (توزة)، الزوج الأمامي ضعيف والزوج الخلفي قوي. يتم تطهير العظام بماء الأكسجين ثم يُخرط في ورشة الخراطة.

اليسر: من الأعشاب المائية ومصدره البحر مصدره الصين واليابان والسعودية، وهي شعاب مرجانية لونها أسود ويعتقد أنه يبشر بالرزق

الزجاج.

المعادن:

وأنواع منها:

الذهب: ولا يفضل استعماله إلا للنساء، و يُطعم بالأحجار الكريمة.

الفضة: الفضة المصري الأشهر ويفضلها الحرفي والبائع على السواء.

الألومونيوم: تقليد الفضة من أسلاك الألومنيوم تستخدم لرخصها وهى تزداد في اللمعة.

المخلفات المعدنية: وهناك تصنيع يتم من (هيد) المسجل القديم، وما يتم جلبه من الخردة وسبكه لأسلاك، وإستعماله يشبه الفضة المؤكسدة.

2.1. الخامات الصناعية:

المشتقات البترولية: ومنها السبح البلاستيكية التي نافست اليدوية فهى صناعية رخيصة جداً وملونة، وحلت محل السبح الطبيعية لدى أغلب المستعملين للسبحة وأشهرها (نور الصباح)، والتى تضئ في الظلام لتجلب بهذه الخاصية ملايين المستخدمين لها منذ عشرات السنين.

الخزف: وتنتج بأحجام كبيرة وتغطى فيه حبة الفخار بالجليز وتحرق، وتستخدم في الزينة.

الجبس: وتنتج بأحجام كبيرة وتغطى بالجليز وتحرق، وتستخدم في الزينة.

2. تشكيل المسبحة:

تتشكل المسبحة من خامة رئيسية هي خامة الحبات، ويمكن تطعيمها بخامة أخرى، والخامة هنا تخضع لمواصفات منها السلاسة فى الملمس وعدم التعرض للكسر بسهولة حيث أن المسبحة تتحرك من مكان لمكان، وبالتالي يفضل متانة الخامة، كما يهم أن يكون جمع حبات السبح بخيط قوي، وليس بخيط يتسبب في انفراط حباتها.

الخامات:

تتعدد الخامات وهي كالتالي:

- خامة المسبحة الرئيسية
- الصنفرة
- المقص

الأدوات:

تتعدد الأدوات وهي كالتالي:

- المقص.
- الزاوية.
- الإبرة.
- الخيط من البلاستيك أو القطن أو المعدن، ويراعى تخانته.

(2)

العدد والآلات:

- فرشاة التلميع.
- المثقاب.
- المنشار.
- ماكينة تدوير حبة المسبحة.
- تشكيل للسبحة.

في الغالب تأتي الخامة مخروطة، وتعتمد على تصميم يتم وضعه بمعرفة مصممين، وأشهر مصممي السبح الفنان سامي لطفي وهو معروف بين المنتجين وله شعبية ويقوم بتشكيل الحبة وتصميمها، وهو من

أبناء أكاديمية الفنون (المعهد العالي للفنون المسرحية قسم ديكور - تخرج أول تسعينات القرن العشرين).

1.2. وتعتمد مراحل التشكيل على:

1. التثقيب (ماكينة تثقيب)
2. الرسم بقلم الرابيدو والتحديد بالقلم الرصاص، هو القلم المجدد للرسوم والتشكيل على الحبة، ثم يتم التثقيب. والدق فوق النقش بالبنطة (نصف مللي، أو 60 من الملى الواحد)، تطعيمها بالفضة (أو بالأحجار والمعادن) ثم التلميع.
3. يتم إدخال المعدن بالقصافة.
4. تجهيز الكوك بالخرط والصباغة.
5. التلميع (موتور تلميع).
6. تشكيل المأذنة (بالمبرد مع موتور لف القطعة).

2.2. مرحلة تجميع الوحدات (الحبات):

ويتم ذلك باستخدام التالي:

الخيوط المعدنية أو الخيوط القطنية أو الخيوط البلاستيكية.

3.2. أشكال الوحدة الأساسية (الحبة):

يختلف الحجم من بلد لآخر، فلكل ثقافة حجم تفضله لحباتها، ولأشكالها، وللوزن، واللون، والملمس وغيرها، وهو ما يجعل تنوع السبح جزءا من جمالياتها.

الحجم: يختلف من بلد لآخر فيفضل العراقيون الحبة الكبيرة (12مللى)، بينما المصريون يفضلون الحبة الوسطى (8مللي)، ويميل الأتراك للحبة الصغيرة (6مللي).

الشكل: تتنوع الأشكال، ويرتبط الإسم بالشكل المستلهم منه، وذلك كالتالي:

- زيتون.
- عين الكتكوت.
- كمثرى.
- ترمس.
- بيضاوي.
- تركى (إسطمبولى مسحوبة).
- خرطة فلاحي (برميلي).
- بلية.
- زتونة إستمبولي.
- زتونة سايحة.
- هندسي:

مربع - دائري.

الوزن: تبعاً للخامة وحجم الحبة، ويستحب المسبحة الخفيفة للنساء، والأكثر وزناً للرجال.

اللون: تتفق الألوان مع لون الأحجار الطبيعية، ولا يحبذ الألوان اللامعة أو اللافتة.

الملمس: النعومة والسلاسة من المؤثر في مدى تجاوب المقتني للسبح.

الرائحة: هناك أشجار وأحجار تتميز بالروائح الطبيعية المحببة لدى المستعملين للسبحة.

4.2. الفواصل (المئذنة):

وهي تقترب من روح السبح والذكر بها. وتكون على هيئة جزء من مئذنة.

النهايات يوجد في نهاية المسبحة (المئذنة أو المشربية أو الدلاية)

هناك نهاية من مئذنة، وهي التقليدية في تصنيع السبح، واليوم اشتهرت السلاسل المعدنية التي تنتهي بأهلة أو أشكال مختلفة ترتبط بالعقيدة الإسلامية

5.2. الشرابة كمكمل جمالي:

(4)

تعتبر (الشرابة) مكملا جماليا ووظيفيا للمسبحة وهي تحمل تماثلاً مع تشكيل نهاية المآذن والتي ترتبط بالتشكيل المعماري لمكان العبادة لدى المسلمين ، وللشرابة أشكال وأحجام، وقد تنوعت في العصر الحديث لتكون كحلية أكثر إرتباطاً بفنون الحلي لتصبح في أحيان كثيرة سلاسل تحمل مفردات من البيئة المحلية.

3. معتقدات مرتبطة بتصنيع المسبحة:

1.3. طهارة يد الحرفي:

هناك محاذير في تصنيع السبح فالمرأة لا تصنع أسماء الله الحسنى، نتيجة وجود احتمال إصابتها بأيام الحيض، وهو مايمس الطهارة، لذا تعمل المرأة في كل التصميمات ما عدا ما يحمل أسماء الله العظمى.

2.3. تأثير البيئة على تصنيع المسبحة:

أثرت البيئة على تصنيع المسابح، حيث تختلف أنواع الخامات والحجم لحبات المسبحة من مكان لمكان ومن ثقافة لأخرى، وثمن المسبحة هو جزء من المقدرة الشرائية التي ترتبط بالوضع الاقتصادي لفئات المجتمع، وهناك ملامح بعينها للمجتمعات في تسويق السبح.

4. وظيفة المسبحة:

1.4. وظيفة دينية:

المسلمين: كمظهر من مظاهر التقرب إلى الله لدى عامة المسلمين، وذلك كالتالي:

«الذكر - التذكر - مظهر للتقوى»

المسيحين: تخص رجال الدين والمتدينين.

اليهود: للتقرب الي الله، وهي دلالة التدين.

2.4. وظيفة دنيوية:

العمارة: تزين بها قبور الأولياء والصالحين.

الديكور: حيث تزين بها حوائط المنازل، وتكون مؤلفةً من 33 أو 45 أو 66 حبة

زينة الدراويش: حملها في الأعناق حيث قيل أن ذلك يعتبر مكانا أطهر من اليد ويعبر في الوقت نفسه

عن نوع من المكابدة والعشق الإلهي والتعلق الشديد (انظر كتاب الشيخ الشعراني - لطائف المهن، بولاق، 1912، ص (83) وهنالك قصص وحكايات عديدة تدور حول مسبحة الراهب أو الملّا أو الدرويش والناسك والتي تضفي جوا رومانسيا على هذا التولّه بشكل عام (انظر إلى كتاب، السيد ادوارلين).

عادات الزواج: ونجدها في طقوس الزواج السودانية حيث يرتديها العريس في رقبته ضمن أشكال التبرك المرتبطة بذكر الله.

دلالة اجتماعية: بهدف إظهار التدين ولفت نظر.

علاج نفسي: يعتقد البعض أن هناك علاقة بين السبح وراحة النفوس، وكعلاج نفسي (للقلق - التركيز - التأمل)، كما كان البعض يغسل السبح في ماء يستعملونه بعد ذلك في العلاج كدواء.

ضد السحر: حيث تستخدم المسبحة كتعويذة ضد السحر في بعض الثقافات.

الحسد: (رد العين) حيث تستخدم المسبحة لرد العين ضد الحسد.

تميمة حظ: وتستخدم كتميمة لجلب الخير والحظ.

الموضة: اهتمت بيوت الأزياء في العواصم العالمية باستخدام حبات السبح المختلفة في الزينة (مثل حبات الكهرب) واستخدمتها كزينة، واستلهام أشكال تراثية تعتمد على توظيف حبات السبح، أو استخدامها بشكل كامل بتوظيف مختلف على معصم اليد أو حول الرقبة، ويقبل الشباب من كافة الجنسيات على استخدام المسبحة كشكل مختلف.ولعلّ المسبحة التي عرفت باسم «المسبحة الألمانية» هي من أكثر السبحات النسائية إقبالاً من جانب الفتيات في المنطقة، وهي سبحة نسائية.

المسبحة والشباب: أغرب أنواع السبحات المنتشرة بين الشباب هي المعروفة بسبحة الحشرات، والتي تقتطع من أحجار تكوّنت من مادة الصمغ الذي تفرزه أشجار الصنوبر، بعد أن يغطي الصمغ الحشرات الموجودة على هذه الأشجار، لتموت وتبقى داخله.

5. تسويق السبح في العالم:

تتحكم مصر وتركيا والصين في أسواق السبح في العالم، بينما هناك دول من جنوب شرق آسيا تنتجها أيضاً كأندونسيا والهند وغيرها. وتعد الأسواق المصرية الأكثر رواجاً واستهلاكاً للسبح، بينما تنافسها في الاستهلاك من الدول الإسلامية السعودية ودول الخليج، وفي التصنيع تركيا، ولا توجد أرقام واضحة للتصنيع ولا للاستهلاك ولا للتوزيع النسب بين المنتج والمستهلك من السبح، وهي ضمن أزمة المنتجات اليدوية في مصر التي لا تحتكم لمواصفات ولكنها تعتمد على المجهودات والمشاريع الفردية.

ويتأثر السوق المنتج للسبحة بالمواسم التالية:

- مواسم الحج والعمرة والمجلوب من السبح المنتجة من جنوب شرق آسيا
- مواسم الموالد وتسويق السبح لطبقة الفلاحين والقرويين.
- موسم شهر رمضان.
- حيث يتأثر سوق السبح بالتالي:
- العرض
- السعر
- المكان
- المستهلك

6. أسواق المسابح في العالم:

تعد مصر السوق الرئيسي للمسبحة في العالم، رغم أن مكة والمدينة هما المزارات الدينية الرئيسية عند المسلمين، والقدس لدى المسيحيين واليهود، وذلك للأسباب التالية:

- الصنعة وتمركزها في الورش الموجودة في العديد من أحياء القاهرة الفاطمية.
- الصوفية وانتشار الأولياء في أغلب مناطق الجمهورية تروج من تجارة السبح.
- عدد السكان الذي يتعدى التسعين مليون نسمة، وطريقة الحياة الاستهلاكية تزيد من اقتناء المسابح.

1.6. السوق العربي:

تقترن المسبحة بمظهر الرجل عند أغلب الدول العربية خاصة دول الخليج، ويوم الجمعة نجد المظهر التقليدى لأغلب المسلمين هو صلاة الجمعة بصحبة الأبناء وفي يدهم المسبحة كتقليد مرتبط بالعقيدة.

مصر: تغلب على طبيعة المصريين المجاملة بالسبح، وربطها بزيارة المقامات والموالد كذكرى من حرم المقام، ولدى المصريين عادة التهادي (بسبحة وطاقية وسجادة صلاة) يجلبها المعتمر أو الحاج للمقربين.

مكة والمدينة: تعتبر تلك المدن السوق الكبير للسبح في السعودية، وهي قبلة رئيسية لدى المسلمين في العالم.

العراق: يذكر التجار أن رجال العراق يرتدون العباءة بلون المسبحة، ولا تنتشر في العراق سبح أسماء الله الحسنى لتعدد المذاهب.

سوريا (قبل الحرب): كانت سوريا تنتج بكثافة السبح، لكنها في ظل الراهن من وضع أمني وعسكري ما باتت على الساحة، لكنها كانت تنتج المتميز من السبح والذي ميز بلاد الشام منذ العهد الأموي، حين خرجت أغلى السبح من دمشق وهي المرصعة بالأحجار للسيدة زبيدة.

الخليج: المسبحة في الخليج مصدر تباه وهي إكسسوار مكمل للرداء الرجالي (الجلابية - الدشداشة)، وهى تختلف من بلد لبلد، ومن طبقة خليجية لأخرى لكن سبح الأحجار هي الغالبة لديهم أو الفضة المرصعة بالأحجار.

المغرب العربي: معروف علاقة المغرب العربي بأسبانيا وفرنسا، لذا ساهم ارتفاع العمالة المغربية في تلك الدول الأوربية، في فتح سوق للسبحة بين مسلميها خاصة الجيل الأول من المهاجرين، وترتبط المغرب بتجارة المصلية والترويج للسبح المصرية والصينية خاصة.

(5)

2.6. السوق الصيني:

الصين منتج كبير للسبح، حيث تتعدد مستويات الإنتاج، تبعاً لطبيعة اقتصاد البلد المستورد، ولدخل الفرد الذي يستهدف في بيع المسبحة له، وتعد الصين أهم الأسواق المنتجة للسبح، عرفت الصين بمسابح الكهرمان الأسود.

3.6. السوق التركي:

معروف بين دارسي التاريخ أن الحرفيين المصريين تم تهجير الكثير منهم في كل الحرف منذ 1517 حين احتلت الدولة العثمانية مصر، ولما كان ضمنهم صانعو السبح فإن المسبحة التركى تنافس المصري ولكن الرواج السياحي في تركيا، ونظام السوق وتنظيم مجال الحرف ساهم لحد كبير في تميز نوعي في المنج التركي بينما نجد أن السوق المصري عشوائى فردي لا يستطيع المنافسة إلا من خلال التجديد في التصميم والمختلف في اللون والتصميم. الحبات في تركيا صغيرة والسوق التركى يجلب سبحا تحمل أسماء الله الحسنى.

4.6. السوق الأفريقي:

تشتهر أفريقيا بإنتشار الصوفية وخاصة السودان والسنغال ومالي، وقد شاهدت الكاتبة في بعض الاحتفاليات كيف يتم توظيف السبح في الرقصات المرتبطة بالولي، وترى الكاتبة أن استخدام الأفريقي للسبح في أدائه الراقص ترتبط برقصاته التقليدية، التي كان للحلي التي تشبه خرط السبح والتي تتدلى من رقبته، وبعلاقته الوجدانية بشكل المسبحة القريب من تراثه القديم. إن بعض الدول الأفريقية تنتج المسبحة كزائير وتنزانيا.

5.6. بعض دول جنوب شرق آسيا:

أندونسيا وماليزيا وتايلاند والفلبين مصادر خامة وتصنيع للمسابح، لكنها أكثر جلباً للحبات فقط، حيث يجلبوها مخروطة كحبة فقط للسوق المصري، ويتم تثقيبها بتصميم بعينه وإتمام مراحل العمل فيها. كما تنتج السبح باكستان وأفغانستان وبعض أجزاء الهند وجنوب الاتحاد السوفياتي (طاجقستان) وأذربيجان.

6.6. الدول الاوربية:

اشتهرت البندقية بالمسابح الزجاجية، بينما عرفت ألمانيا بمسابح الكهرمان، وتنتج قبرص واليونان يوغسلافيا وألبانيا وغيرها المسابح في حدود ضيقة.

7. تراجع تصنيع السبح في العالم الإسلامي:

1.7. تراجع تصنيع في مصر:

هناك أسباب لتراجع إنتاج المسابح اليدوي المصرية منها :

- رخص وتوافر السبح المستوردة من الصين ودول جنوب شرق آسيا.
- قلة الأيدي العاملة
- ظروف السوق المصري الغير مستقرة.

وحتى تستقر صناعة السبح في مصر يحتاج الحرفي التالي:

1. التأمين الصحي حيث يتأثر الحرفي بالمواد المستعملة في الصباغة واللصق مما يجعله عرضة للأمراض الصدرية.
2. مشاكل في فواتير عداد الكهرباء: حيث أن المواتير الموجودة للتثقيب والتلميع والتنعيم كلها تعتمد على الكهرباء مما يحمل الحرفة عبئا مع زيادة أسعار فواتير الكهرباء في الآونة الأخيرة.
3. تسويق منظم للسبح ولمنتجاتها حيث تعتمد المسبحة على حرفي قد لا ينتظم في العمل معها، فهي حرفة طاردة لا جاذبة للعمالة.

(7)

مسبحة بوذية.

(8)

مسبحة يهودية.

2.7. انهيار تصنيع المسابح في سوريا والعراق:

في ظل الأحداث السياسية وأحداث الحرب في سوريا والعراق، تأثرت تلك البلدان بشكل كبير بالنزوح لسكان المدن وتغير شكل المدن مع ما يدوى على الأرض من تبديد لتراث تلك الدول، وبالتالي راح معها الصناع واختفت الخريطة القديمة للصناعات التقليدية في تلك البلدان ولذا فقدت أمتنا العربية جزءا حيا من تراثها التشكيلي.

3.7. رقمنة المسبحة «المسبحة العداد»:

انتشر في الآونة الأخيرة عداد تسبيح، وهو كساعة رقمية بذراع صغير يُلف حول الأصبع، وثمنه قليل ما جعله ينتشر. وهو وارد من الصين، يباع لشريحة متعلمة من الممارسين للتسبيح، وقد لاحظت الكاتبة أن أكثر المستعملين له من المعتنقين للأصولية ويباع لدى البائعين المتجولين وفي المحلات .

8. المسبحة في بعض المعتقدات الإنسانية:

1.8. المسبحة في الأديان اللاسماوية.

المسبحة عند الهندوس: وتسمى لديهم رودراشكا، وهي جزء من عقيدة التأمل لديهم.

المسبحة عند البوذيين: وتسمى لديهم مالا

وهي عند الهندوس أوالبوذيين تتكون من (اثنين وثلاثين الى مائة وثمانية حبة).

2.8. المسبحة في الأديان السماوية.

1. المسبحة في الدين اليهودي: تتكون من 45 حبة

2. المسبحة في الدين المسيحي: ترتبط المسبحة في الدين المسيحي برموز ودلالات عديدة، وفيما يلي سنذكر بعض من دلالات المسبحة لدى مسيحي الشرق والغرب، وسنبدأ بالشرق حيث بدأ استعمال المسبحة في أرضه.

مسبحة مسيحية.

وليست المسبحة للرهبان فقط بل للعلمانيين أيضاً، وهي لكل نفس مصلّية.

- المسبحة في الكنيسة الشرقيّة: استعملها المسيحيّون الأوائل كعلامة ليعرف بعضهم بعضًا. فما كان لهم أن يجاهروا بدينهم ولا أن يمارسوا شعائرهم الدينيّة، فكانوا يلجأون إلى أساليب سرّيّة يتعرّفون بها على بعضهم البعض، وكان من بينها المسبحة ليعلن بطريقة خفيّة إيمانه بالإله الواحد، وبالثالوث الأقدس، وبالربّ يسوع المسيح[5].

ويعتقد الأرتدوكس أن الأقسام المتساوية من حبات المسبحة تنتهي بحبّة واحدة رئيسيّة أكبر من سائر الحبّات (الشرابة)، إشارة إلى الإله الواحد في ثلاثة أقانيم (الأب والابن والروح القدس)، وإشارة إلى الكنيسة الواحدة وهذا إعلان البسملة[6].

وهناك صلاة المسبحة والتي ترتبط بالأرتدوكس والكاثوليك على السواء، بينما لا تقيمها الكنائس البروتستانتية (الأنجيلية) لأنها غير مذكورة في الكتاب المقدس.

- المسبحة في الكنيسة الغربية: صلاة المسبحة عند الكنيسة الكاثوليكية: نشأت صلاة المسبحة عند الكنيسة الكاثوليكية في مطلع القرن الثالث عشر على يد القديس «دومنيك الكاهن الأسباني مؤسس الدومنيكان»، حيث كان يستعمل في تعبده للسيدة العذراء حبلاً معقداً بعقد معدودة فينقلون إبهامهم على العقدة تلو الأخرى. أو أن يضع في جيبه كمية من الحبوب أو الحجارة فينقلونها بالتتابع إلى الجيب، ويُدعي الرهبان الدومنيكان بأن العذراء مريم ظهرت لمؤسسهم وبيدها أيقونة صغيرة، وقالت له: «لن تنجح ببراعة الكلام، بل بهذه المسبحة التي بيدك. فأنا معك، ومتى هديتهم علّمهم أن يصلوها». وفي سنة 1216 أسَّس الكاهن دومنيك رهبنته[7].

8 . 3 . المسبحة في المعتقدات الإسلامية:

ذكر د. بكر أبو زيد في كتاب «المسبحة عند ظهور الإسلام» أن المسلمين لم يعرفوا المسابح، يرجع انتشار المَسبحة - في العصر الأموي والعباسي وما بعدهما - في بعض البلاد الإسلامية. وانتشرت نتيجة استخدام الصوفية لها، واستَخدامها في الأوراد والأذكار - ويعرفون بـ«شيوخ المسبحة» وبعض طوائف الصوفية ترى ضرورة وضع المسبحة في العنق؛ لأن هذا عندهم أحفظ وَأَثْوَبُ - وهذا التقليد واجب عند بعض طوائف الصوفية - وبعض الطوائف تنكر هذا التقليد.

وقد قال الشيخ محمد العثيمين عن استعمال المسبحة ليست بدعة دينية، وذلك لأن الإنسان لا يقصد التعبد، وإنما يقصد ضبط عدد التسبيح الذي يقوله، أو التهليل، أو التحميد، أو التكبير، فهي وسيلة وليس مقصودة، ولكن الأفضل منها أن يعقد الإنسان التسبيح بأنامله، استعمال المسبحة قد يدخله الرياء، فإننا نجد كثيراً من الناس الذين يحبون كثرة التسبيح يعلقون في أعناقهم مسابح طويلة كثيرة الخرزات، وكأن لسان حالهم يقول: انظروا إلينا فإننا نسبح الله بقدر هذه الخرزات.

المسبحة والتسبيح في القرآن:

ورد التسبيح في عدة سور وآيات، وقد أتت كلمة التسبيح بمعاني وأماكن مختلفة في كل سورة وآية ومن أمثلة ذلك: سورة الحديد (الآية الأولى) قال تعالى: ﴿سبح لله ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم﴾. ومن صور التسبيح، القول: ﴿سبحان الله والحمد لله﴾، كذلك ذكر الأسماء الحسنى لله عز وجل.

كما ثبت من هدي النبي (ص) عَدَّ الذكر بالأنامل. «أصابع اليد» لا غير. ودرجَ على ذلك الصحابة ومن تبعهم بإحسان إلى يومنا هذا - فهو من السُّنن المؤكد.

وقد دَلَّ هديُ النبي (ص) على أَنَّ ذكر العبد لربه بالتهليل والتسبيح والتكبير والحمد والتعظيم.

من كتب التراث الإسلامي في السبح والتسبيح:

عرفت عناوين لكتب تراثية في الدين الإسلامي منها التالي[8]:

- رسالة السيوطي «المنحة في المسبحة»، والمتوفى سنة 911.
- ابن طولون «الملحة فيما ورد في أصل المسبحة» مخطوطة في مكتبة البلدية في الإسكندرية.
- ابن علان الشافعي رسالة باسم «إيقاد المصابيح لمشروعية اتخاذ المسابيح»، والمتوفى سنة 1057.
- محمد بن عبد السلام بن حمدون الفاسي «تحفة أهل الفتوحات والأذواق في اتخاذ المسبحة وجعلها في الأعناق»، والمتوفى سنة 1353.
- الكنوي رسالة باسم «نزهة الفِكْر في سبحة الذِّكر» مطبوعة في الهند سنة 1304.

المسبحة عند أهل الشيعة من المسلمين:

يرى الشيعة من المسلمين أن للسبحة قدرات تمنحها للمؤمن، وأشهر تلك السبح هي المسبحة الحسينية[9]، حيث تحقق التالي:

1. تحقق الأمان من كل خوف:

لما ورد الإمام الصادق عليه السلام إلى العراق، اجتمع إليه الناس، فقالوا: يا مولانا تربة قبر الإمام الحسين شفاء من كل داء، فهل من أمان من كل خوف؟ فقال: «نعم إذا أراد أحدكم أن تكون أمانا من كل خوف فليأخذ المسبحة من تربته ويدعو بدعاء المبيت على فراشه ثلاث مرات.

2. في كون المسبحة الحسينية تسبح في يد صاحبها ويضاعف الله تعالى أجر المسبّح بها:

- روي عن الإمام الصادق عليه السلام، أنه قال: «من كانت معه سبحة من طين قبر الحسين كتب مسبّحا وإن لم يسبح بها». (فلاح السائل للسيد ابن طاووس: ص224).
- عن عبد الله بن جعفر الحميري قال: كتبت إلى الفقيه (يقصدالإمام الكاظم) اسأله هل يجوز أن يسبح الرجل بطين قبر الحسين عليه السلام وهل فيه فضل؟، فأجاب: «يسبح به، فما شيء من التسبيح أفضل منه ومن فضله أن المسبح ينسى التسبيح ويدير المسبحة فيكتب له ذلك التسبيح». (تهذيب الأحكام للشيخ الطوسي: ج 6، ص 76).

9. المقولات المرتبطة باستخدام المسبحة في العقائد السماوية:

1.9. المسلمين:

- العامة: سبحان الله وتكرر 33 مرة - الحمد لله وتكرر 33 مرة - الله أكبر وتكرر 33 مرة - أسماء الله وتكرر 99 مرة.
- المتصوفة:عند البرهامية(كمثال): 100 حبة (لها عددان الأول بالمئات والثاني بالألوف وتحسب لمئات الألوف) - 102 حبة (99 وثلاثة فاصل بين كل 33 على هيئة مئذنة).

2.9. المسحيين:

- (33) ومرجعه عمر سيدنا عيسي ونهاية سبحة يُعلق صليب .
- (45) وهو عدد أيام الصيام الصغير.
- (55) وهو عدد أيام الصيام الكبير.

3.9. اليهود: (21:17)

الإخباريون:

1. محمد صلاح: مواليد 1972 من حي الجمالية، يعمل منذ عام 1983 وهو من دارسي المدارس الأزهرية.

2. سامي لطفي: تخرج من أكاديمية الفنون (المعهد العالي للفنون المسرحية. قسم ديكور- خريج بداية التسعينات).

3. السيدة رقية محمود، الخرنفش، شارع المعز لدين الله، السن 80 عام، أمية ومولودة بالحي.

4. إيناس محمود، طالبة بالإعدادي، مواليد 1999، من منشية ناصر، تعمل في مجال السبح.

5. محمد شاهين، بائع متجول، مواليد 1955، يبيع سبح وسواك، أمي، يبيع حول الاضرحة بالقاهرة.

الهوامش:

1. المعجم الوجيز.

2. السبحة تاريخها وحكمها، بكر بن عبد الله أبو زيد، دار العاصمة للنشر والتوزيع، 1998.

3. عبد الرحمن زكي، الأحجار الكريمة في الفن والتاريخ، 1964م، المكتبة الثقافية، ص 9:ص101.

5. www.calam1.org/a. الأب جان حنا توما رئيس الدير البطريركي. 2012/02/21.

6. خواطر راهب من الجبل المقدس آثوس نقلها إلى العربية الأب فايز منصور

7. https://www.linga.org

- http://coptcatholic.net

8. النهار زياد سامي عيتاني تموز 2014

9. السيد نبيل الحسني، الآثار الغيبية في حمل السبحة الحسينية، http://www.ihplib.org

المراجع:

1. بكر بن عبد الله أبو زيد، المسبحة تاريخها وحكمها، دار العاصمة للنشر والتوزيع،1998 .

2. المعجم الوجيز.

3. المصريون المحدثون ، القاهرة الفجالة 1926.

4. عبد الرحمن زكي، الأحجار الكريمة في الفن والتاريخ، 1964م، المكتبة الثقافية.

5. عبد العزيز إسماعيل أحمد، المسبحة في التراث العربي والإسلامي، مجلة المأثورات الشعبية، العدد72، يوليو 2004.

مواقع إلكترونية:

6. www.calam1.org/a.

7. www.linga.org

8. www.coptcatholic.net

الصور:

1. www.religmuseum.com/imgs/a/a/s/e/b/huge_baltic_amber_islamic_rosary___33_pressed_beads___tasbih_prayer_23mm_271g_7_lgw.jpg

2. https://img1.etsystatic.com/0579590307/0//il_fullxfull.737700761_h8dd.jpg

3. https://img1.etsystatic.com/0469590307/0//il_fullxfull.671795043_4ena .jpg

4. http://www.mstaml.com/imagesData/%D8%B3%D8%A8%D8%AD%D8%A9_%D983%%D987%%D8%B1%D985%%D8%A7%D986%_%D8%B9%D984%%D98%A%D987%%D8%A7_%D8%AD%D8%B4%D8%B1%D8%A7%D8%AA-i143747506101580014.jpg?&origin=1

5. http://www.eagalco.com/wp-content/uploads/20143786-1955/09/.jpg

6. http://vividvault.com/wp-content/uploads/201211//MAR54b-bereber-rosary.jpg

7. http://www.ethnicadornment.com/wp-content/uploads/201302//HIM02f-ladakh-rosary.jpg

8. http://cdn.shopify.com/s/files/19278/0288//products/MG_7746_d31b242e-c29d-4ebf-aef3-0d9e20c7f2c0_2048x2048.jpg?v=1392793145

9. http://www.rosarycard.net/images/D/juj ube1-6.jpg

من تاريخ الحُليِّ في الإسلام

(1)

أ. د. حنان قرقوتي

كلية الإمام الأوزاعي للدراسات الإسلامية، لبنان

أوْجَدَ الباري سبحانه وتعالى الحُليَّ من ضمْن ما أوْجَدَ لسعادة الإنسان، ليُضفي على حياته زينةً وجَمالاً، وَفْقَ ضوابطَ خَصَّ بها الجنس البشريّ، رجالاً ونساءً، وقد أشارَ اللهَ سبحانه وتعالى إلى ذلك في أماكن متعدِّدَة من القرآن الكريم والسُّنَّة المُطَهَّرَة التي لا ينطِقُ صاحبُها صلّى الله عليه وسلّم عن الهَوى. وتناوَلَت هذه الإشارات جوانبَ مختلفةً في صناعة الحِليّ، من حيث استخراجُها وصياغتُها واستخدامُها وعلاقتُها بأحكامٍ فقهيَّة.

1. الحُليُّ في اللُّغة:

الحُلـيُّ: هـو اسـم لـكل ما يتزين به من مصاغ الذهب والفضة[1]، وسَـمَّت العَرَبُ «اللُّؤْلُـؤَةَ» التي لم تُثْقَب «الخَريدَة»، كما سَـمَّتِ اللُّؤْلُؤَةَ الكبيرة «الدُّرَّة»[2].

ويُسَـمّى صانـعُ الحُلـيِّ «الصّائـغ»، لأنَّـهُ هو مَـنْ يَعمل في الذَّهَـب والفِضَّة، ويُغَيِّرُهُ مـن صِفَةٍ إلى صِفَة، على حَسْـبِ رغبـة الطّالب، ويُزَيِّنُـهُ بالأحجارِ الكريمة حَسْـبَ الطَّلَب[3].

2. الحُليُّ في القرآن الكريم والسُّنَّة النَّبويَّة:

ورد ذكْرُ الحُليِّ في كتاب الله وسنّة رسوله صلّى الله عليه وسلّم، صَراحَةً أو تَلْميحاً، وجاء التَّعبيرُ عنها بعدَّة مقاصد، منها:

2.1. حُليُّ الجنَّة:

قال الله سبحانه وتعالى: ﴿جنّات عَدْنٍ يَدْخُلونَها يُحلَّوْنَ فيها مِنْ أساورَ مِنْ ذهَبٍ ولُؤْلُؤاً، ولباسُهُمْ فيها حَرير﴾[4]، وقال عزَّ مِنْ قائل أيضاً: ﴿يُطافُ عَلَيْهِمْ بصحافٍ مِنْ ذَهَبٍ وأكْواب﴾[5].

2.2. حُليُّ النّار:

أنزل الله عزَّ وجلّ في أُمِّ جَميل امرأةُ أبي لَهَب: ﴿وامْرَأَتُهُ حَمّالَةُ الحَطَب. في جيدها حَبْلٌ مِنْ مَسَد﴾[6]. والمَسَد: هو حَبْلٌ من صوف، وهذا وَصْفُهُ في الدُّنيا، أمّا مَسَدُ أُمِّ جَميل في الآخرة فهو حَبْلٌ من نار في رَقَبَتها حيث موضع الزّينة[7].

2.3. أنواعُ الحُليّ:

تتنوّع المواد التي تُصنعُ منها الحُليّ، فهي ليست مقتصرة على الذَّهَب أو الفضَّة فقط، بل تتكوّن أيضاً من موادَّ أخرى متعدّدة، ومنها: اللُّؤْلُؤُ والمَرْجانُ اللّذان يُسْتَخْرَجان من البحر المالح أو من الأنهار الكبيرة ذات الماء العَذْب الفُرات. وقد أشار البارئُ سبحانه وتعالى بقوله عزَّ من قائل: ﴿وما يَسْتَوي البَحْران هذا عَذْبٌ فُراتٌ سائغٌ شَرابُهُ وهذا ملْحٌ أُجاج، ومِنْ كُلٍّ تَأْكُلونَ لَحْماً طَرِيّاً وتَسْتَخْرِجونَ حلْيَةً تَلْبَسونَها، وتَرى الفُلْكَ فيه مَواخِرَ لتَبْتَغوا مِنْ فَضْلِه ولَعَلَّكُمْ تَشْكُرون﴾[8]. وكلمةُ «تَلْبَسونَها» دليلٌ على أنَّ لباسَ كُلِّ شيءٍ بحَسْبِه، فالخاتَم يُجْعَلُ في الإصبع، والسِّوارُ في الذِّراع، والقلادةُ[9] في العُنُق، إلخ[10].

2.4. صياغَةُ الحُليّ:

تَتمُّ تَنْقيَةُ الذَّهَب من الشَّوائب ثمَّ صياغَتُهُ بوضعه على نارٍ قويّة، وقد وَصَفَ الله سبحانه وتعالى هذا الأمر بقوله: ﴿وممّا يوقدونَ عَلَيْه في النّار ابْتِغاءَ حلْيَةٍ أَوْ مَتاعٍ زَبَدٌ مثْلُه، كذلكَ يَضْربُ الله الحَقَّ والباطلَ، فأمّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفاءً، وأمّا ما يَنْفَعُ النّاسَ فيَمْكُثُ في الأرْض، كَذلكَ يَضْربُ الله الأمْثال﴾[11].

2.5. إهداءُ الحُليّ:

- خَطَبَ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم السيدة «رَمْلَةَ أُمِّ حَبيبَةَ» رضي الله عنها، وهي في أرض الحبشة، عن طريق «النَّجاشيِّ» ملك الحبشة، الذي أرسلَ الجاريَةَ «أَبْرَهَةَ» لتُبَشِّرَها بالنَّبإ السّعيد. فأكْرَمَتْ أُمُّ المؤمنينَ السيدة «رَمْلَةُ أُمُّ حَبيبَةَ» رضي الله عنها الجارية «أَبْرَهَةَ» بإهدائها «سِوارَيْن من فضَّة، وخدْمَتَيْن[12] كانتا في رِجْلَيْها، وخواتيمَ فضَّة كانت في أصابع رِجْلَيْها سُروراً بما بَشَّرَتْها»[13] به.
- ورد عن النَّبيِّ صلّى الله عليه وسلّم «أنَّه دَخَلَ على أهْله ومعه قلادَةُ جَزْع[14]، فقال: (لأُعْطينَّها أَحَبَّكُنَّ إليّ). فقُلْنَ يَدفعُها إلى ابنة أبي بكر. فدعا بابنة العاص من زينبَ وعَقَدَها لها»[15]. وفي رواية عن أُمِّ المؤمنين السيدة عائشةَ رضي الله عنها قالت: «قَدِمَتْ على النَّبيِّ صلّى الله عليه وسلّم حلْيَةٌ من عند النَّجاشيِّ أهداها له فيها خاتَمٌ من ذَهَب، فيه فَصٌّ حَبَشيّ». قالت: «فأخَذَهُ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم بعود مُعْرضاً عنهُ، أو ببَعْض أصابعه، ثمَّ دعا أُمامَةَ ابنةَ ابنته زينب، فقال: (تَحَلّي بهذا يا بُنَيَّة)»[16].

3. أحكام استخدام الحُليّ:

3.1. حدودُ التَّزَيُّن بالحُليّ:

- حدَّد الله سبحانه وتعالى ما يجب إظهاره من زينة النّساء بقوله جلَّ وعلا: ﴿ولا يُبْدينَ زينَتَهُنَّ إلاّ ما ظَهَرَ منها، ولْيَضْرِبْنَ بخُمُرهنَّ على جُيوبهنَّ، ولا يُبْدينَ زينَتَهُنَّ إلاّ لبُعولَتهنَّ أو آبائهنَّ ... ولا يَضْرِبْنَ بأَرْجُلهنَّ ليُعْلَمَ ما يُخْفينَ من زينَتهنَّ ...﴾[17]، وجاء عن عبد الله بن عمرَ رضي الله عنهما أنّه قال في شرح هذه الآية: «لا خلْخال، ولا شَنَف[18]، ولا قُرْط، ولا قلادَة، إلاّ ما ظَهَرَ منها»[19].
- خَفَّفَ ربُّ العزَّة جلَّ جَلالُه عن العجائز اللاّتي قَطَعْنَ سنَّ الإخْصاب، ولا يَطْمَعْنَ في الزّواج لكبَر سنِّهنّ، فأذنَ لهنَّ بأن يَخْلَعْنَ ثيابَهُنَّ الظّاهرة، كالجلباب والرِّداء والقناع فوق الخمار، لا ثياب العَوْرَة، غَيْرَ مُظْهِراتٍ زينَةً خَفيَّةً كسِوارٍ وقِلادَةٍ وخلْخال، وذلك

بقوله سبحانه وتعالى: ﴿والقَواعدُ منَ النِّساءِ اللاّتي لا يَرْجونَ نكاحاً فَلَيْسَ عَلَيْهِنَّ جُناحٌ أنْ يَضَعْنَ ثيابَهُنَّ غَيْرَ مُتَبَرِّجاتٍ بزينَةٍ﴾[20].

2.3. حُلِيُّ زينَةِ الرِّجال:

- نهى النَّبيُّ صلّى الله عليه وسلّم عن لُبْسِ الذَّهَبِ للرِّجال، وفي ذلك ورد عن عبد الله بن عبّاس رضي الله عنهما أنّه قال: «إنّ رسولَ الله صلّى الله عليه وسلّم رأى خاتماً من ذَهَبٍ في يَدِ رجلٍ، فنَزَعَهُ فطَرَحَه وقال: (يَعْمَدُ أحَدُكُمْ إلى جَمْرَةٍ من نارٍ فيَجْعَلُها في يَدِه). فقيلَ للرّجلِ بعدَ ما ذهبَ رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم: خُذْ خاتَمَكَ انْتَفِعْ به. قال: لا والله، لا آخُذُهُ أبداً وقد طَرَحَهُ رسولُ الله»[21].

وقال صلّى الله عليه وسلّم: (حُرِّمَ لِباسُ الحريرِ والذَّهَبِ على ذُكورِ أُمَّتي، وأُحِلَّ لإناثِهِم)[22].

- لَبِسَ الرّسولُ صلّى الله عليه وسلّم خاتماً من فضّة، فقد روى أنَسُ بن مالك رضي الله عنه أنّ «رسولَ الله صلّى الله عليه وسلّم لَبِسَ خاتَمَ فضّةٍ في يَمينِه، فيه فُصٌّ حَبَشِيٌّ كانَ يَجْعَلُ فَصَّهُ مِمّا يَلي كَفَّه»[23]. وورَدَ في السنة الشريفة أن رسول الله صلى الله عليه وسلم لبس خاتماً من ذهب ثم ألقاه من يده وذلك قبل تحريم لبس الذهب على الرجال وفي ذلك ورد عن ابن عُمَرَ رضي الله عنهما أنّه قال: «إنَّ رسولَ الله صلّى الله عليه وسلّم اتَّخَذَ خاتَماً من ذَهَبٍ، فكان يَجْعَلُ فَصَّهُ مِمّا يَلي بَطْنَ كَفِّه. فاتَّخَذَ النّاسُ الخواتيم، فألقاهُ رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم وقال: (لا ألْبَسُهُ أبداً)، فنَبَذَ النّاسُ خواتيمَهُم، ثمَّ اتَّخَذَ خاتَماً من فضّة. وكان في يده، ثمَّ في يد أبي بكر، ثمَّ في يد عمر، ثمَّ في يد عثمانَ حتّى هلكَ منه في بئرِ أريس»[24]. وقد اتَّخَذَ رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم خاتَماً من فضّة، مَنْقوشاً عليه: «محمَّدٌ رسولُ الله»، لختْمِ الرّسائل عندما عَلِمَ أنَّ الأعاجمَ لا يَقْرؤونَ كتاباً غيرَ مَخْتوم. وورد في ذلك عن أنس بن مالك رضي الله عنه أنّه قال: «أرادَ رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم أنْ يَكْتُبَ إلى بعضِ الأعاجم، فقيل له: إنَّهُمْ لا يَقْرؤونَ كتاباً إلاّ بخاتَم. فاتَّخَذَ خاتَماً من فِضَّة، ونَقَشَ فيه: «محمَّدٌ رسولُ الله»[25]. وورد عن أنَس رضي الله عنه أنَّ رسولَ الله صلّى الله عليه وسلّم كانَ إذا دَخَلَ الخَلاءَ نَزَعَ خاتَمَه[26]. وكان خاتَمُ عَليٍّ رضي الله عنه من وَرِق[27]، ونَقْشُه: «نِعْمَ القادرُ الله»[28].

- شَجَّعَ رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم على التَّخَتُّم بالعَقيق لحديث عمر رضي الله عنه: (تَخَتَّموا بالعَقيق، فإنَّ جِبْريلَ أتاني به من الجَنَّة)[29].

3.3. استخدامُ الحُلِيِّ في التَّكَبُّر، وعُقوبَتُه:

- سخر فرعونُ وهو في أُبَّهَةِ مُلْكه من نبيِّ الله موسى عليه السَّلام ورسالَته، وقد ذكر الله عزَّ وجلَّ ذلك في القرآن الكريم بقوله على لسان فرعون: ﴿فَلَوْلا أُلْقِيَ عَلَيْهِ أَسْوِرَةٌ مِنْ ذَهَبٍ أَوْ جاءَ مَعَهُ المَلائِكَةُ مُقْتَرِنِينَ﴾[30].

- خرج قارون على قومه مُسْرِفاً في زينَته، مُتَكَبِّراً على قومه، جاحداً بنعَم الله عليه، فعاقبه الله العزيز الجبّار بأن خسفَ به الأرض. وقد قال الله سبحانه وتعالى في تَكَبُّره: ﴿فَخَرَجَ على قَوْمِه في زينَتِه، قالَ الذينَ يُريدونَ الحَياةَ الدُّنْيا يا لَيْتَ لَنا مِثْلَ ما أوتيَ قارونُ إنَّهُ لَذو حَظٍّ عَظيم﴾[31]، وقال سبحانه وتعالى في عقوبته: ﴿فَخَسَفْنا بِهِ وبِدارِهِ الأَرْضَ فَما كانَ لَهُ مِنْ فِئَةٍ يَنْصُرونَهُ مِنْ دونِ الله وما كانَ مِنَ المُنْتَصِرين. وأَصْبَحَ الذينَ تَمَنَّوْا مَكانَهُ بالأَمْسِ يَقولونَ وَيْكَأَنَّ اللهَ يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشاءُ مِنْ عِبادِه ويَقْدِر، لَوْلا أَنْ مَنَّ اللهُ عَلَيْنا لَخَسَفَ بِنا، وَيْكَأَنَّهُ لا يُفْلِحُ الكافِرون. تِلْكَ الدّارُ الآخِرَةُ نَجْعَلُها لِلّذينَ لا يُريدونَ عُلُوّاً في الأَرْضِ ولا فَساداً، والعاقِبَةُ لِلْمُتَّقين﴾[32].

- إنَّ مَنْ يَنْشَأُ في بيئَةٍ رَفاهيَةٍ وَسْطَ الزّينَة، يَكونُ عاجِزاً عن إظْهارِ حُجَّتِه في الخِصامِ والجِدالِ لضَعْفِه وعَجْزِه عن الجَدَلِ والنِّقاش، بسببِ غَلَبَةِ طَبْعِ الأنوثَةِ عليه عادة[33]، وقال الله سبحانه وتعالى في وَصْفِه: ﴿أَوَ مَنْ يُنَشَّأُ في الحِلْيَةِ وهُوَ في الخِصامِ غَيْرُ مُبين﴾[34].

4.3. التَّبَرُّعُ بالحُلِيّ:

- شَجَّعَ الرّسولُ صلّى الله عليه وسلّم النساء على الصَّدَقَةِ ولو من حُلِيِّهِنَّ، وأخبَرَهُنَّ بأنّه إن كانت الصَّدقةُ لقريبٍ فلَهُنَّ أجْران: أجْرُ الصَّدقةِ وأجْرُ القَرابة. وقد رَوَتْ ذلك زينبُ امرأةُ عبدِ الله بن

مسعود فقالت: «قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: (تَصَدَّقْنَ يا مَعْشَرَ النِّساءِ ولَوْ مِنْ حُلِيِّكُنّ)». قالت: «فَرَجَعْتُ إلى عبد الله فقلت: إنَّكَ رجلٌ خفيفُ ذات اليد، وإنَّ رسولَ اللَّه صلّى الله عليه وسلّم قد أمَرَنا بالصَّدقة، فأْته فَاسْأَلْه، فإنْ كانَ ذلكَ يُجزي عنّي، وإلاّ صَرَفْتُها إلى غَيْرِكُم». قالت: «فقال لي عبدُ الله: بَل ائْتيه أنتَ». قالت: «فانْطَلَقْت، فإذا امرأةٌ من الأنصار بباب رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، حاجَتي حاجَتُها». قالت: «وكان رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم قد أُلْقِيَتْ عليه المَهابَة». قالت: «فخرجَ علينا بلال، فقلنا له: ائْت رسولَ الله صلّى الله عليه وسلّم فأَخْبِرْهُ أنَّ امرأتَيْن بالباب تَسْألانك: أتُجْزي الصَّدقةُ عنهُما، على أزواجِهما، وعلى أيتام في حُجورِهما؟ ولا تُخْبِرْهُ مَنْ نَحْن». قالت: فدخلَ بلالٌ رضي الله عنه على رسول الله صلّى الله عليه وسلّم فسَأَلَه. فقال له رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم: (مَنْ هُما؟). فقال: امرأةٌ من الأنصار وزينب. فقال رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم: (أيُّ الزَّيانب؟). قال: امرأةُ عبد الله. فقال له رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم: (لَهُما أجْران: أجْرُ القَرابَة، وأجْرُ الصَّدَقَة)[35].

- وعظ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم النِّساءَ في يوم عيد فطْر وأمَرَهُنَّ بالتَّصَدُّق. وفي ذلك ورد عن ابن عبّاس رضيَ الله عنهما أنّه قال: «خرجَ رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم يومَ فطْر، فصلّى ركعتين لم يُصَلِّ قَبْلَهُما ولا بَعْدَهُما، ثمَّ أتى النِّساءَ، ومعه بلال، فأمَرَهُنَّ بالصَّدَقَة، فجعَلَت المرأةُ تُلقي خرْصَها وسخابَها»[36][37]. وفي رواية أُخرى قال صلّى الله عليه وسلّم: «(فَتَصَدَّقْنَ)، وبسطَ بلالٌ ثوبَه، فجعَلْنَ يُلْقينَ الفَتَخَ[38] والخواتيمَ في ثوب بلال»[39]. وعن ثَوْبانَ مَوْلى رسولِ الله صلّى الله عليه وسلّم قال: «جاءت ابنةُ هُبَيْرَةَ إلى رسول الله صلّى الله عليه وسلّم وفي يدها فَتَخٌ من ذَهَب، فجعلَ رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم يَضْربُ بيَدها، فأتَتْ فاطمةَ بنتَ رسولِ الله صلّى الله عليه وسلّم فشَكَتْ إليها ما صَنَعَ بها رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم. فدخلَ رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم على فاطمةَ، وأنا معه، وقد أخَذَتْ من عُنُقِها سلسلةً من ذَهَب، فقالت: هذه أهداها إليَّ أبو حَسَن، والسِّلسلةُ في يدها. فقال رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم: (يا فاطمة، أيَسُرُّك أنْ يقولَ النّاسُ: فاطمةُ بنتُ محمَّد وفي يدها سلسلةٌ من نار؟). ثمَّ خرجَ رسولُ الله ولم يَقْعُد، فعَمِدَتْ فاطمةُ إلى السلسلة فاشْتَرَتْ بها غُلاماً فأعْتَقَتْه. فبَلَغَ ذلك النَّبيَّ صلّى الله عليه وسلّم فقال: (الحمدُ لله الذي نَجّى فاطمةَ من النّار)»[40].

(2)

5.3. حبشارَةُ الحُلِيِّ بالنَّصر:

جعل الله عزّ وجلّ في كتابه الكريم وفي أحاديث نبيِّه عليه الصلاة والسلام أدلةً عديدةً على صدق الرسالة الإسلامية، ومن ذلك ما بَشَّرَ به المصطفى صلّى الله عليه وسلّم المسلمين من النَّصر على دولة الفُرْس، أثناء تَوَجُّهه مُتَخَفِّياً إلى المدينة المنوّرة مُهاجراً، بعد خروجه من مكّة المكرّمة سرّاً، عندما وَعَدَ الأعْرابيَّ سُراقَةَ بن جَعْشَم، الذي تَتَبَّعَهُ للقبض عليه وتسليمه إلى قريش، بسواريْ كِسْرى ملك الفرس. وجاء مصداقُ وعده صلّى الله عليه وسلّم عندما فُتِحَتْ بلادُ فارسَ في عهد أمير المؤمنين عمرَ بن الخطاب رضي الله عنه، الذي قال عند استلامه غنائم بلاد فارس: أين سُراقة بن جَعشم؟ «فأُتيَ به أشْعَرَ الذِّراعَيْن دَقيقَهُما، فأعطاهُ سواريْ كِسْرى، فقال: الْبِسْهُما،

ففعَل. فقال: قُلْ اللهُ أكبر. قال: اللهُ أكبر. قال: قُلْ الحمدُ لله الذي سَلَبَهُما من كِسْرى بن هُرْمُزَ وألْبَسَهُما سُراقة بن جُعشم، أعْرابيّاً من بَني مدْلج. وجعلَ يُقَلِّبُ بعضَ ذلك بعضاً، فقال: إنَّ الذي أدّى هذا لأمين. فقال له رجلٌ: أنا أُخْبِرُك: أنتَ أمينُ الله، وهُم يُؤَدّونَ إليكَ ما أدَّيْتَ إلى الله، فإذا رَتَعْتَ رَتَعوا. قال: صَدَقْت. ثمَّ فَرَّقَه». قال الشّافعيُّ راوي الحديث: وإنّما أَلْبَسَهُما سُراقةَ، لأنَّ النَّبيَّ صلّى اللّه عليه وسلّم قال لسُراقَةَ، ونظر إلى ذراعَيْه: (كأنّي بكَ قد لَبِسْتَ سِواريْ كِسْرى). قال: ولم يَجْعَلْ لهُ إلاّ سِوارَيْن[41].

6.3. الحُليُّ سَبَبٌ لإنْزال حُكْم التَّيَمُّم:

أنْزَلَ الله سبحانه وتعالى حُكْمَ التَّيَمُّم، عندما افْتَقَدَ النّاس الماء للصلاة أثناء بحثهم عن عِقْد فَقَدَتْهُ أُمُّ المؤمنين السيدة عائشةُ رضي الله عنها. فقد ورد عن أُمِّ المؤمنين السيدة عائشةُ رضي الله عنها أنَّها "استعارَتْ من أسماءَ قلادةً فهَلَكَت، فأرسلَ رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم ناساً من أصحابه في طَلَبِها، فأدْرَكَتْهُمُ الصَلاة، فصَلّوا بغَيْرِ وُضوء. فلمّا أتَوُا النَّبيَّ صلّى الله عليه وسلّم شَكَوْا ذلكَ إلَيْه، فنَزَلَتْ آيةُ التَّيَمُّم"[42].

7.3. زكاة الحُليّ:

فرض ربُّ العِزَّة سبحانه وتعالى على كلِّ مسلم دفع نسبة معيَّنة مما يملكُ في سبيل الله، تطهيراً لنفسه وماله ممّا شابَهُما من حرام، بقوله عَزَّ من قائل: ﴿خُذْ مِنْ أموالهِمْ صَدَقَةً تُطَهِّرُهم وتُزَكّيهِمْ بها﴾[43]. والحُليُّ من الأموال التي فرض الله عليها الزّكاة. وقد ورد هذا التكليف في أحاديث نبويّة شريفة عدّة، ومن هذه الأحاديث:

- عن عبد الله بن شدّاد بن الهاد أنّه قال: «دَخَلْنا على عائشةَ زوج النَّبيِّ صلّى الله عليه وسلّم فقالت: دَخَلَ عَلَيَّ رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّم فرأى في يَدَيَّ فَتَخات من فضَّة، فقال: (ما هذا يا عائشة؟). فقلت: صَنَعْتُهُنَّ أتَزَيَّنُ لكَ يا رسولَ الله. قال: (أتُؤَدّينَ زَكاتَهُنّ؟). قلت: لا، أو ما شاء الله. قال: (هو حَسْبُكِ من النار)»[44].

- ورد عن أُمِّ المؤمنينَ السيدة أُمِّ سَلَمَةَ رضي الله عنها «أنّها كانت تَلْبَسُ أَوْضاحاً[45] من ذَهَب، فسألَت عن ذلك رسولَ الله صلّى الله عليه وسلّم، فقالت: أكَنْزٌ هو؟ فقال: (إذا أدَّيْتِ زَكاتَهُ فَلَيْسَ بكَنْز)»[46]. وفي رواية أخرى عنها أنّها قالت: «كنتُ ألْبَسُ أَوْضاحاً من ذَهَب فقلت: يا رسولَ الله، أكَنْزٌ هو؟ فقال: (ما بَلَغَ أنْ تُؤَدّى زَكاتُهُ فزُكِّيَ فلَيْسَ بكَنْز)»[47].

- ورد عن عَمْرو بن شُعَيْب عن أبيه عن جَدِّه «أنَّ امرأةً من اليَمَن أتَتْ رسولَ الله صلّى الله عليه وسلّم ومعها ابنةٌ لها، وفي يَد ابْنَتها مَسْكَتان غليظتان من ذَهَب. فقال لها: (أتُعْطِينَ زكاةَ هذا؟). قالت: لا. قال: (أيَسُرُّكِ أنْ يُسَوِّرَكِ الله بهما يومَ القيامَة سِوارَيْن من نار؟). قال: فخَلَعَتْهُما فَأَلْقَتْهُما إلى النَّبيِّ صلّى الله عليه وسلّم وقالت: هُما لله ولرسوله»[48].

8.3. سَرِقَةُ الحُليّ، وتأثيرُ المالِ الحرام على السّارق:

أخَذَ بَنو إسرائيلَ حُليَّ قوم فِرْعَوْنَ يومَ خروجهم من مصْرَ بحُجَّة الاستعارة، مع نيَّتهم سَرِقَتَها، فكانت عاقبةُ المالِ الحرام أنْ كَفَروا بالله وعَبَدوا العِجْلَ الذي صَنَعَهُ السّامريُّ من تلكَ الحُليّ. وقد ذَكَرَ الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم التَّبْريرَ الذي بَرَّروا به فَعْلَتَهُمْ لنبيِّهم موسى عليه السّلام: ﴿قالوا ما أخْلَفْنا مَوْعِدَكَ بمَلْكِنا ولَكِنّا حُمِّلْنا أوْزاراً من زينَة القَوْم فقَذَفْناها فكَذلكَ أَلْقَى السّامريُّ. فأخْرَجَ لَهُمْ عِجْلاً جَسَداً لَهُ خُوارٌ فقالوا هذا إلَهُكُمْ وإلَهُ موسى فنَسِيَ﴾[49].

9.3. استخدامُ الحُليِّ في الدَّعوة إلى الله:

أشارَ اللهُ سبحانه وتعالى إلى أنّ على الدّاعي إلى دينه أن يُحْسِنَ اختيارَ أساليبَ وأماكنَ ومواعيدَ الدَّعوة حتّى ينجحَ بإذن الله في دعوته. وجاءت هذه الإشارة على لسان نبيِّه موسى عليه السَّلام حين خاطب فرعونَ مُحَدِّداً زمانَ مُواجَهَته سَحَرَةَ فرعونَ بقوله: ﴿مَوْعِدُكُمْ يَوْمُ الزّينَة وأنْ يُحْشَرَ النّاسُ ضُحى﴾[50]. وقد اختارَ نبيُّ الله موسى عليه السلامُ يومَ الزّينَة لأنّه يومُ عيد عند المصريّينَ لا عَمَلَ فيه، يَلْبَسونَ فيه أفْخَرَ ثيابهم ونَفائسَ حُلِيِّهم، وحدَّدَ الوقت في ضُحى ذلك اليوم لأنّ الناسَ يتكاسلونَ عادةً عن الحركة والخروج من المَنازل صباحَ أيّام العُطَل والأعياد، وعند الضُّحى يمكنُ تَوَقُّعُ حُضورِ أكبرِ عددٍ ممكنٍ من النّاس لشُهود المواجَهَة.

10.3 . حُليُّ الزوجة عند الطّلاق:

حَـرَّمَ الله عـزَّ وجلَّ علـى الأزواج إذا طلّقوا زوجاتهم بعد الدّخـول بهنَّ، أن يسـترجعوا منهُنَّ أيَّ شـيءٍ أهْـدوهُ إليهنّ، أمـوالاً وحُليّـاً وغيـر ذلـك مـن الإهـداءات، بقوله سـبحانه وتعالى: ﴿وإنْ أرَدْتُمُ اسْتبْدالَ زَوْجٍ مَكانَ زَوْجٍ وآتَيْتُمْ إحْداهُنَّ قِنْطاراً فلا تَأْخُذوا منْهُ شَيْئاً، أتَأْخُذونَهُ بُهْتاناً وإثْماً مُبيناً. وكيفَ تَأْخُذونَـهُ وقـد أفْضـى بَعْضُكُـمْ إلـى بَعْـضٍ وأخَـذْنَ منكُمْ ميثاقاً غَليظـاً﴾[51].

11.3 . الحُليُّ سَبَبٌ لتَحْذيرِ النّاسِ مِن تَصديقِ الإشاعات:

كان لأُمِّ المؤمنينَ السيدةُ عائشةُ رضي الله عنها عقْدٌ من جَـزَعِ ظُفـار، فَقَدَتْهُ في إحـدى الغزوات، وكان فَقْـدُهُ وبَحْثُها عنـه سـبباً في قصّـة الإفـك المشـهورة، التـي تَبعَهـا توجيـهٌ مـن ربِّ العـزَّة سـبحانه وتعالـى للمسـلمينَ بعـدم تصديق الإشـاعات والنَّظَـر فيها: هل يَقبَلُها الشّـرع، وهل يَقبَلونَها على أنفُسـهم وأهْلهم؟ فإذا كانوا لا يَقبَلونها على أنفُسـهم وأهْلهـم، فكيـف يَقبَلونَهـا على أُمِّ المؤمنينَ السـيدة عائشـةَ رضي الله عنها؟ وقد جاء فيما تَرْويه السـيدة عائشـةُ رضي الله عنها عن هذا الأمر: «فخَرَجْتُ مَعَ رسـول الله صلّى الله عليه وسـلّم بعدمـا أُنْزِلَ الحجاب، فكُنـتُ أُحْمَلُ في هَوْدَجي وأُنْـزَلُ فيـه. فسـرْنا حتّـى إذا فَرَغَ رسـولُ الله صلّى الله عليه وسـلّم مـن غزوَته تلك وقَفَلَ ودَنَوْنا مـن المدينة قافلين، آذَنَ ليلـةً بالرّحيـل. فقُمـتُ حين آذنوا بالرّحيل، فمشـيتُ حتّى جـاوَزْتُ الجيـش، فلمّـا قَضَيْـتُ شَـأني، أقْبَلْـتُ إلـى رَحْلـي فلَمَسْـتُ صَـدْري، فـإذا عِقْدٌ لي مـن جَزَعِ ظُفـار قد انْقَطَع، فرَجَعْتُ فالْتَمَسْـتُ عِقْدي فحَبَسَـني ابْتِغاؤُه. قالت: وأقْبَلَ الرَّهْطُ الذينَ كانوا يُرَحِّلونَ لي، فاحْتَمَلوا هَوْدَجي فرَحَّلوهُ على بعيري الذي كُنـتُ أرْكَبُ عليه وهم يَحْسَـبونَ أنّي فيه، وكان النِّسـاءُ إذْ ذاكَ خِفافـاً لَـمْ يَهْبُلْـنَ ولَمْ يَغْشَـهُنَّ اللَّحْم، إنّمـا يَأْكُلْـنَ العَلَقَـةَ مـن الطَّعـام، فلَمْ يَسْـتَنْكِر القـومُ خِفَّةَ الهَـوْدَج حـينَ رَفَعُـوهُ وَحَمَلُـوهُ، وكُنْـتُ جَارِيَـةً حَدِيثَةَ السِّـنِّ، فبَعَثُـوا الجَمَـلَ فَسَـارُوا، ووَجَـدْتُ عِقْـدي بَعْـدَ مَـا اسْـتَمَرَّ الجَيْـشُ، فَجِئْـتُ مَنَازِلَهُـمْ ولَيْسَ بِهَا مِنْهُـمْ دَاعٍ ولَا مُجِيبٌ، فَتَيَمَّمْـتُ مَنْزِلـي الَّـذي كُنْتُ بِـه، وَظَنَنْتُ أنَّهُمْ سَـيَفْقِدُونِي فَيَرْجِعُـونَ إلَـيَّ، فَبَيْنَـا أنَا جَالِسَـةٌ في مَنْزِلي، غَلَبَتْنِي عَيْنِي فَنِمْـتُ، وَكَانَ صَفْـوَانُ بْنُ المُعَطَّلِ السُّـلَمِيُّ ثُـمَّ الذَّكْوَانِيُّ مِنْ وَرَاءِ الجَيْـشِ، فَأَصْبَـحَ عِنْدَ مَنْزِلي، فَرَأَى سَـوَادَ إنْسَـانٍ نَائِمٍ فَعَرَفَنِـي حِـينَ رَآنِـي، وَكَانَ رَآنِي قَبْلَ الحِجَابِ، فَاسْـتَيْقَظْتُ بِاسْـتِرْجَاعِه حِـينَ عَرَفَنِي، فَخَمَّرْتُ وَجْهِي بِجِلْبَابِـي، وَوَاللَّهِ مَـا تَكَلَّمْنَـا بِكَلِمَـةٍ، وَلَا سَـمِعْتُ مِنْهُ كَلِمَـةً غَيْرَ اسْـتِرْجَاعِه، وَهَـوَى حَتَّـى أَنَـاخَ رَاحِلَتَـهُ، فَوَطِئَ عَلَـى يَدِهَا، فَقُمْـتُ إلَيْهَا فَرَكِبْتُهَـا، فَانْطَلَـقَ يَقُـودُ بِـي الرَّاحِلَـةَ حَتَّـى أَتَيْنَـا الجَيْـشَ مُوغِرِيـنَ فِي نَحْـرِ الظَّهِيـرَةِ وَهُـمْ نُـزُولٌ، قَالَـتْ: فَهَلَـكَ مَـنْ هَلَـكَ، وَكَانَ الَّـذِي تَوَلَّـى كِبْـرَ الإِفْـكِ عَبْـدُ اللَّهِ بْـنُ أُبَـيٍّ ابْـنُ سَـلُولَ»[52]. وقـد ذَكَـرَ الله سـبحانه وتعالـى قصّـةَ الإفْـك وتوجيهَهُ للمسـلمين المذكور أعلاه في القرآن الكريم بقوله عـزَّ مـن قائـل: «لـولا إذ سـمعتموه ظَـنَّ المؤمنـون والمؤمنات بأنفُسـهم خيـراً وقالوا هـذا إفْكٌ مُبـين»[53].

12.3 . الحُليُّ فِداءٌ للأسْرى:

ساهَمَت الحُليُّ في عملية فداء أحد المشركين الذي أُسِرَ في غـزوة «بَـدْر»، وحـدث ذلك عندما أرسـلت زينـبُ رضي الله عنها بنتُ رسـول الله صلّى الله عليه وسـلّم «في فداء زوجها عقْـداً لهـا مـن جَـزَعِ ظُفـار، كان في الأصـل لخديجـةَ بنـت خُوَيْلِـد أهْدَتْهـا إلـى زينبَ عنـد زواجها من أبـي العاص بن الرّبيـع. فلمّـا رأى رسـول الله صلّى الله عليه وسـلّم القلادَةَ عَرَفَهـا، فذَكَرَ خديجةَ وتَرَحَّمَها، وأمَرَ أنْ يُطْلَقَ زوجُها وتُرَدُّ القلادَةُ لزينب»[54]. وورد عن أُمِّ المؤمنين السيدة عائشةُ رضي الله عنهـا أنّهـا قالـت: «لمّا بَعَـثَ أهل مكّـة في فداء أُسَـرائهم، بَعَثَـتْ زينـبُ بنـتُ رسـول الله صلّى الله عليه وسـلّم في فداء أبـي العـاص بـن الرّبيـع بمـال، وبعثت فيـه قـلادَةً لها كانت خديجـةُ أدْخَلَتْهـا بهـا على أبـي العاص حين بَنـى عليها». قالـت: «فلمّـا رآهـا رسـولُ الله صلّى الله عليه وسـلّم رَقَّ لها رِقَّةً شـديدةً وقال: (إنْ رَأَيْتُمْ أنْ تُطْلقوا لها أسـيرَها، وتَرُدّوا عليها مالها، فافْعَلوا). فقالوا: نعم يا رسـول الله. فأطْلَقوهُ ورَدّوا عليها الـذي لها»[55].

13.3 . تجارة الحُليّ:

حـدّد الإسـلام كيفيـة بيـع الذّهَـب وشـرائه، بـأن يكون مثْـلاً بمثْـل. فقـد ورد عن حَنَـش أنّه قال: «كُنّا مـعَ فُضالةَ بـن عُبَيْـد في غَزوة، فطارَتْ لي ولأصحابي قلادَةٌ فيها ذَهَبٌ وورِقٌ وجَوْهَر، فأرَدْتُ أن أشْـتَريها. فسـألتُ فُضالة بن عُبيد فقـال: انـزَعْ ذَهَبَها فاجْعَلْهُ في كَفَّة، واجْعَـلْ ذَهَبَكَ في كَفَّة،

(3)

ثمَّ لا تَأْخُذَنَّ إلاّ مثْلاً بمثْل، فإنّي سمعتُ رسولَ الله صلّى الله عليه وسلّم يقول: (مَن كان يُؤْمنُ بالله واليوم الآخر فلا يَأْخُذَنَّ إلاّ مثْلاً بمثْل)»[56].

4. الصَّناعَةُ الذَّهَبيَّة:

1.4. تاريخ صناعة الحُليّ:

انتشَرَت صناعة الحُليِّ منذ القدَم، وكان منها ما صُنِعَ من العَظْم والأحجار، وتطوَّرَت مع الأيام حتى كان منها ما صُنِعَ مَن الذَّهب أو الفضَّة المُطَعَّم بالماس[57] أو اللُّؤْلُؤ أو المَرْجان، إلخ..

2.4. أمْكنَةُ اسْتخْراج الذَّهَب وطريقةُ اسْتخْراجه:

تعَدَّدَت أمكنةُ وجود الذَّهَب وطُرُق اسْتخْراجه في العالَم الإسلاميّ، ومنها على سبيل المثال ما هو على نهر «جَيْحَون»، فأحَدُ فروع هذا النّهر يمُرُّ على جبل الذَّهَب، ويمُرُّ بالحجارة العظام والصّخر، ويَحُكُّ منه الذَّهَبَ شِبْهَ فلْس[58] جِلْد السَّمَك وأصْغَرَ وأكْبَر.

وعلى هذا النَّهر أسفلَ من هذا المعبر قريةٌ تُسَمّى «وَخَد»، لهم مُخْتَرَقٌ من ناحية «وَيْشَجَرْد»، يُسَمّى نهر «باخْشوا»، يقع في «جيحون»، فيخرُجُ أهلُها من «باخشوا» حتّى ينزلوا على شَطِّ «جيحون».

ويمُدّونَ على شَطِّ النّهر مُسوكَ[59] المَعز الشَّعْرَ إلى أعلاه، ويشُدّونَ ويَسْتَوْثقونَ منها بالأوْتاد حَوالَيْها، فيَنزِلُ أحدُهُم في النّهر على الشَّطّ، فينفُخُ الماءَ على تلك المُسوك، والآخرُ يمسَحُ الماءَ من المُسوك ويُرْسِلُه، والماءُ كَدِرٌ ثَقيل، فإذا عَرَفوا أنّ أصولَ شَعْرِ المِسْك قد امتلأت من الرَّمْل والذَّهَب أخَذوهُ وبَسَطوهُ على وجه الأرض في عَيْن الشَّمس، حتّى إذا جَفَّ أخَذوها، ولهُم أنْطاعٌ مفروشَة، فنَفَضوها هناك، وأخَذوا منها الذَّهَب، ويُذْكَرُ بـ «بَلْخ» أنَّه أجْوَدُ الذَّهَب وأحْمَرُهُ وأصْفاه"[60].

3.4. صناعة الحُليّ:

يُضافُ إلى الذَّهَب، عند صياغته، نسبةٌ ضئيلةٌ من معادنَ أخرى، كالفضَّة أو النُّحاس أو النّيكْل، كما يُضافُ إلى الصّناعات الفضِّيَّة كميَّةٌ من النُّحاس أو الزِّنْك أو الرَّصاص[61].

4.4. أمثلةٌ عن صناعة الحُليّ:

بَرَعَ المسلمون عبر تاريخهم في الصّناعات المختلفة، ومن ذلك أنّهم بَرَعوا وتَفَنَّنوا بالصِّناعة الذَّهَبيَّة على كافة المستويات. وفي تعليق للمُسْتَشْرِق ي. هل، عن مدى براعَة المسلمين في مُنتَجات هذه الصِّناعة قال: «فنَقْرَأُ عن شَجَرَة ذَهَبيَّة في إحدى قاعات الخُلَفاء، وعن فيل ذَهَبيٍّ له عينان من الياقوت. ولكنْ لا نعرفُ على وَجْه التَّحقيق ما إذا كانت تلك التُّحَفُ من الذَّهَب الخالص أو المَطْليَّة بالذَّهَب فقط»[62].

5.4. أمكنةُ التِّجارة بالذَّهب:

شَغَلَت المَصنوعاتُ الذَّهَبيَّةُ والفضِّيَّةُ حَيِّزاً من التِّجارة العامّة، واشْتَهَرَت مناطقُ الجزيرة العربيَّة بالذَّهَب والفضَّة، ومنها بلادُ "اليَمَن" التي اسْتَفادَتْ من مَوْقعها الجغرافيِّ على شواطىء بحر العرب واتِّصالها بالأقاليم البحريَّة الأخرى، كالهند وأفْريقيَة. ووُجدَت في بلاد اليَمَن أسواقٌ خاصَّةٌ لبَيْع الفضَّة وتداوُلها إلى جانب المُتاجَرة بالمَصنوعات الذَّهَبيَّة. ولم يكن إنتاج الفضَّة وصناعتُها مُقْتَصراً على البلاد العربيَّة، بل شَمل ذلك أقاليمَ أخرى مثل بلاد "فارس" وغيرها[63].

5. نماذجُ من الأمْثال الشَّعْبيَّة في الحُليّ:

تناوَلَت الأمثالُ الشَّعْبيَّةُ الحُليَّ بطُرُقٍ متعدِّدَة، ومن هذه الأمثال:

- «إنَّ السَّماءَ لا تُمْطرُ ذَهَباً ولا فضَّة»، وهي مَقولَةُ عمرَ بن الخطّاب رضي الله عنه. ويُقال هذا المَثَلُ في مَجال الحثِّ على العمل والسَّعْي على الرِّزْق، بَدَلاً من الجلوس وانتظار الرِّزْق.
- «بْحبَّكْ يا سْواري[64]، ولكن قَدْ[65] زنْدي لأ». ويُقال هذا المَثَلُ عندما يَضيقُ السِّوارُ على المعْصَم، ويجب عندئذ قَطْعُ السِّوار الذَّهَبيِّ كَيْ لا تَتَأذّى اليَدُ التي تَلْبَسُه.

1.5. نماذجُ من الحُليِّ في العَهْدِ الأُمَويّ:

أنواع الحُليّ:

أخَذَت المجوهراتُ والزِّينةُ حَظَّها في فترة العَهْد الأُمَويّ، ولم يَصلْ منها إلاّ ما ذُكرَ في بُطون الكتب على الغالب، أو في النّادر من الرُّسوم كما في «قُصَيِّر عُمْرَة»[66]، لأنّ الصّاغة كانوا يأخُذونَ الحُليَّ ويُعيدونَ صياغَتَها من جديد بأشكالٍ أخرى تَتَناغَمُ مع العَصْر الذي يَعيشونَه.

ولعلَّ من أهمِّ المُقتَنَيات في العهد الأُمَويِّ ما كان عند بعض أفراد الطبقة الحاكمة والثَّريَّة، وما اقْتَناه بعض الخلفاء من الجَوْهَر المُثْمن.

ومن المعروف آنَذاكَ استعمالُ التّاج كحلْيَة للرَّأس عند المرأة، ومن ذلك ما ذُكرَ من أنَّ المُغَنِّيَةَ «جميلَةَ» كانت تَضَعُ على رُؤوس جواريها التّيجان[67].

واستعملت المرأة في العهد الأُمَويِّ الأقراطَ في زينتها، فقد وُجدَتْ في التماثيل النِّسائيَّة المُكتَشَفَة في قصر هشام نماذجُ عديدة منها، تُشْبهُ أقْراطَ المُصَوَّرات السّاسانيّة. وقد بالَغَ الفنّانُ بعض الشَّيء في حُجوم تلك الأقراط، وهناك بعض الحبّات في تلك الأقراط مَخْروطيَّةٌ قليلاً، وهذه أيضاً كانت معروفة عند السّاسانيّين. ومن نماذج هذه الأقراط ما كان يُزَيِّنُ أُذُنَيْ راقصَة في صورة على إناء من الفضَّة في متحف «الأرْميتاج» بلينِنْغْراد[68].

ومن أنواعَ الحُليِّ التي استُخدمَتْ لتزيين الرَّقَبَة «القَلائد»، وهي أنواعٌ عدَّة، ومنها «المُنْخَنقَة»، و«المَخانقُ» كانت على نوعين، كما بدا في آثار العهد الأُمَويّ، وهذان النّوعان هما:

- سَمْطٌ واحدٌ من الأحجار، أو الخَرَز، ظَهَرَ في رسم سيدة ضمنَ رسوم «قُصَيِّر عُمْرَة» الجداريَّة.
- دَلايَةٌ على هيئة وُرَيْقَة نَباتيَّة تُشَدُّ على الرَّقبة بواسطة شريط أو خَيْط. وظَهَرَ هذا النّوع أيضاً في رَسْم سيّدة أخرى كان يُزَيِّنُ بعضَ جدرانِ «قُصَيِّر عُمْرَة»[69].

وقد عُثرَ أيضاً في آثار العهد الأُمَويِّ الفَنِّيَّة، في «قُصَيِّر عُمْرَة» وغيره من القُصور الأُمَويَّة، على الكثير من الرُّسوم النِّسائيَّة التي تَتَحَلّى صاحباتُها بأطواقٍ بسيطة في مَظْهَرِها[70].

مالكو الحُليّ:

تعدَّدَ مالكو الحُليّ في العهد الأُمَويّ، فمنهمُ الحُكّامُ ومنهمُ العامّة، ومنهمُ الرِّجالُ ومنهمُ النِّساء، وفيما يلي نماذج عن هذه الحُليِّ ومالكيها:

1. كان من زينَة بعض الرِّجال في العهد الأُمَويِّ قلادَةٌ مَصنوعَةٌ من وَدَع[71] وعظام وخَزَف، ومن طرائف هذا النّوع من القَلائد ما حَصل مع «هَبَنَّقَة» أحَدُ بَني قيس بن ثَعْلَبَة، فقد كان أحْمَقاً وبلغ من حُمْقه أنّه جَعَلَ في عُنُقه قلادَةً من هذه القلائد، المصنوعة

من وَدَع وعظام وخَزَف، وقال: «أخشى أن أضلَّ نَفْسي، ففعلتُ ذلك لأعْرِفَها به». فحُوِّلَت القلادَةُ ذاتَ ليلة من عُنُقه لعُنُق أخيه، فلمّا أصْبَحَ قال: «يا أخي، أنتَ أنا، فمَنْ أنا؟»[72].

2. كانت حلْيَةُ إحدى النِّساء تُسمّى «بُدْنَة»[73] عَبْدَة»، وكان في ظَهْرها وصَدْرها خَطّان ياقوت[74]، وباقيها من الدُّرِّ الكبار، وكانت هذه الحلْيَةُ وَبالاً على صاحبَتها «عَبْدَة» زوجة «هشام بن عبد الملك» لأنّها كانت سَبباً في قتلها. فقد ذَكَرَ «أصحابُ التَّواريخ أنَّ عبدَ الله بنَ يزيدَ بنَ مُعاويَةَ بنَ أبي سُفْيانَ ماتَ وخَلَّفَ عاتكَةَ بنتَ يزيد، وكانت تحت عبد الملك بن مروان[75]. فلمّا ماتت عاتكَةُ أوْصَتْ بأنْ يُفَرَّقَ مالُها على أولاد أخيها، فقَسَمَ عبدُ الملك تَركَتَها بينَ عُشامَةَ وعَبْدَة، فتَزَوَّجَ عبدُ الملك عُشامة، وتَزَوَّجَ هشامٌ عَبْدَة، فرآها يَوْماً هشامُ وقد أَلْقَتْ حُليَّها، وإذا في نَحْرها خالٌ، فبَكى وقال: لأنْت هي؟ فقالت: وما معنى هذا القول؟ فقال: إنّا نَرْوي أنَّ امْرَأَةَ خليفة وابْنَةَ خليفة في جيدها خالٌ تُذْبَحُ كما تُذْبَحُ الشّاة. فقالت: لا يَجْزيكَ الله، إنْ كانَ الأمرُ صَحيحاً، فلا حيلَةَ لي في دَفْع القَضاء، وإنْ لَمْ يَكُن، فلا مَعْنى لتَعْجيل الهَمّ. فلمّا قَتَلَ عبدُ الله بنُ عَليٍّ بَني أُميَّةَ، واسْتَباحَ أموالَهُم أخَذَ بُدْنَةَ عَبْدَة، وبَعَثَ بجَواهرَ إلى السَّفّاح، فعَرَضَها على امْرَأَته أُمِّ سَلَمَةَ بنت يَعْقوبَ المَخْزوميَّة، فقالت: ما لي لا أرى بُدْنَةَ عَبْدَة؟

فكتبَ إليه بذلك وأمَرَهُ بإنفاذ بُدْنَة عَبْدَة، فأنْفَذَ إليه بُدْنَةً وزَعَمَ أنَّها هي. فعَرَضَها على امرأته، فقالت: ليست هي، هذه بُدْنَةُ الرّائقَة جاريَة هشام، وحَبَّةٌ واحدَةٌ من بُدْنَة عَبْدَةَ أفضَلُ من هذه كُلِّها، وعلامَتُها أنَّ في ظَهْرها وصَدْرها خَطَّيْن من كبار الياقوت الأحمر، فكتبَ أبو العبّاس إلى عبد الله يَعْزِمُ عليه في البَعْث ببُدْنَة عَبْدَة، فكتبَ إليه أنَّه لا يَعْرِفُها.

فقالت أُمُّ سَلَمَةَ لأبي العبّاس: مُرْهُ يبعثُ لنا بعَبْدَة فهي تَعْرِفُ أينَ بُدْنَتُها. فكتبَ إليه بذلك، فكَرِهَ أن يبعثَ بعَبْدَة لئلّا تُقَرَّ عليه، ولم يَجِدْ بُدّاً، فبعثَ بها ودسَّ بعضَ أجناده، وقال: إذا صِرْتَ بمَوْضع كذا فاقْتُلوها. فلمّا صارَتْ بمَوْضعٍ من طريق الشّام يُعْرَفُ اليومَ بجُبِّ عَبْدَة، وأرادوا قَتْلَها، قالت لَهُم: إنْ كُنْتُمْ عَزَمْتُمْ على هذا، فاتْرُكوني حتّى أُصَلّي وأَسْتَتر. فتركوها فصَلَّتْ، وشَدَّتْ إزارَها على يَدَيْها ورِجْلَيْها وأبْرَزَتْ لهُم نَحْرَها فذَبَحوها. وكتبَ عبد الله إلى السَّفّاح: إنّي أَنْفَذْتُ عَبْدَةَ فقَتَلَها بعض الأعْراب بالطّريق. فلمّا أوْقَعَ أبو مُسْلم الخُراسانيُّ بعبد الله وهَرَبَ منه، وأخَذَ مالَهُ وأنْفَذَهُ إلى المَنْصور، أخَذَ البُدْنَة، فكانت في خَزائن العَبّاس إلى أنْ صارَتْ إلى زُبَيْدَةَ بنتُ جَعْفَر، ثمَّ بَعَثَ بها المُتَوَكِّلُ إلى ابنة عبد الله بن طاهر التي زَوَّجَها من المُعْتَزِّ وَلَده[76].

3. تفاوَتَتْ قيمة الحُليِّ من حيث مادَّتها وصناعتها، ووصَلَ الأمرُ ببعضها إلى أنَّه لم يُمكَنْ تَقْديرُ ثمَنها لنَفاسَتها. ومن هذه الحُليّ:

- قيل: «إنَّ قِرْطَيْ ماريَةَ بنت ظالم بن وَهْب بن الحَرْث بن مُعاويَةَ كان فيهما دُرَّتان كبَيْضَ الحَمام، لم يُرَ مِثْلُهُما، ولم يُدْرَ قيمَتُهُما»[77].

- وقال محمّد رسول يوسف بن عمر: «بعثَني يوسفُ بن عُمَرَ إلى هشام بياقوتَة حمراءَ يخرجُ طَرَفاها من كَفّي، كانت للرّائقَة جاريَة خالد بن عبد الله القَسْريّ، اشْتَرَتْها بثَلاثَة وسَبْعينَ ألف دينار، وحَبَّة لُؤْلُؤ أعْظَم ما يكونُ من الحَبّ. فدخَلْتُ عليه بهما فقال: اكتُبْ معكَ بوَزْنهما. فقلت: يا أميرَ المؤمنين، هُما أعْظَمُ من أنْ يُكتَبَ بوَزْنهما، فقال: صَدَقْت»[78].

4. بعث معاويةُ رضي الله عنه إلى أُمِّ المؤمنين السيدة عائشةَ رضي الله عنها طَوْقاً من ذَهَب فيه جَوْهَرَةٌ قُوِّمَتْ بمائَة ألف دينار، فقَسَمَتْهُ بينَ أزواج النَّبيِّ صلى الله عليه وسلم[79].

5. كان ملكُ العرب كُلَّما مَرَّتْ عليه سنةٌ من سني مُلْكه زيدَتْ في تاجه خَرْزَة، وكان يُقالُ لها: خَرْزاتُ المُلْك"[80].

6. حينما تَوَلّى عمرُ بن عبد العزيز رحمه الله الخلافة طلب من زوجته فاطمةَ بنت عبد الملك أن تتنازَلَ عن حُليِّها لبيت المال، لاعتقاده بأنَّ طريقة حصولها عليها لم تَكُنْ شرعيَّة، وخَيَّرَها بينه وبين تلك الحُليّ، فاخْتارَتْهُ وكانت عَوْناً له على الخَيْر. ولمّا مات قال لها أخوها هشامُ الذي تولّى المُلْكَ بعده: «إنْ شِئْتِ

اسْتَعَدْتَ حُليِّك من بيت المال»، فقالت: «لستُ أُطيعُهُ حَيّاً وأُخالِفُهُ مَيْتاً».

7. بَلَغَ عمرَ بن عبد العزيز رحمه الله أنَّ ابنَهُ اشترى فُصَّ خاتَمٍ بألف دينار، فكتبَ إليه: «عَزَمْتُ عليكَ إلاّ ما بعْتَ خاتَمَكَ بألف دينار وجَعَلْتَها في بَطْنِ جائِع، واسْتَعْمِلْ خاتَماً من وَرِقٍ وانْقُشْ عليه: رَحِمَ اللهُ امْرَأً عَرَفَ قَدْرَ نَفْسِه»[81].

2.5. نماذج من الحُليِّ في العَهْدِ العبّاسيّ:

أنواع الحُليّ:

تطوَّرَتْ صناعَةُ الحُليِّ في العهد العبّاسيّ، فاسْتُخْدِمَ اللُّؤْلُؤ، والياقوت، والمَرْجان، والعَقيق، والزُّمُرُّدُ أو الزَّبَرْجَد، والفيروز، والوَدَع، مع الذَّهب والفضَّة[82].

وكان من أنواع الحُليِّ المستخدَمَة في العهد العبّاسيّ: «التّيجان»، ومما ذُكِرَ في هذا الشّأن أنَّ الرَّشيدَ جَهَّزَ زُبَيْدَةَ، بالإضافة إلى الجَوْهَر والحُليّ، بعَدَدٍ من التّيجان. وتَدُلُّ الإشاراتُ التّاريخيّة إلى أنَّ «التّاجَ» اسْتُعْمِلَ كحلْيَة نسائيَّة طيلَةَ العصر العبّاسيّ، ومن تلك الإشارات ما ذُكِرَ عن جاريَة عُرِضَتْ أمام المأمون كان على رأسها تاجٌ من الذَّهب. وذُكِرَ أيضاً أنَّ الخليفةَ القائمَ بأمْرِ الله أرسلَ إلى خديجةَ أرْسَلان، حوالَيْ سنة 400 هـ/1009 م، تاجاً مُرَصَّعاً بالجَوْهَر. و«تَمَيَّزَتْ أغلبُ التّيجان النِّسائيَّة بأنَّها تُغَطّي الرَّأس، أو الجُزْءَ العُلْوِيَّ منه، بشكل تامّ. كما تَمَيَّزَتْ ببُروز جانبيَّة شبهَ مُدَبَّبَة وبُروز وَسَطيٍّ مُشابه. وفي كثير من الأحيان نجدُ أنَّ البُروزَ الوَسَطيَّ أعْلى قليلاً من البُروزَيْن الجانبيَّيْن. وطبيعيٌّ أن نَجِدَ أنواعاً عديدةً من التّيجان النِّسائيَّة، ومختلفٌ بعضُها عن البعض. فبينما نجدُ أنَّ بعضها بسيطةٌ في مَظْهَرِها، نجدُ أنَّ البعضَ الآخَرَ منها على جانب كبير من التَّعقيد. كما أنَّ الكثيرَ من رُسوم تلك التّيجان مُزَيَّنَةٌ بما يَرْمِزُ إلى الأحجار الكريمَة من لآلِىءَ وغيرها»[83].

كما كان من أنواع الحُليِّ أيضاً حُليُّ الآذان، من «الأقراط» و«الشُّنوف» التي كانت تُزَيَّنُ بـ «البَلْخَش[84]»، إضافَةً إلى الدُّرِّ والياقوت».

ومن أنواع الحُليِّ أيضاً: «القَلائد»، وهي من أنواع الحُليِّ الرّئيسَة عند المرأة في جميع العُهود الإسلاميَّة. وكانت القَلائدُ في العهد العبّاسيِّ على أنواعٍ عديدة، ومنها:

1. المُنْخَنِقَة: هي قِلادَةٌ ضَيِّقَة تَلْتَصِقُ بالرَّقَبَة، ويبدو أنَّ هذه التَّسْمِيَةَ جاءت من الخَنْق.

2. الطَّوْق: هو حِلْيَةٌ مُستديرةٌ تُحيطُ بالعُنُق[85].

3. العِقْد: هو خَيْطٌ يُنْظَمُ فيه اللُّؤْلُؤُ والخَرَز، ويُعْقَدُ حولَ الرَّقَبة. أمّا النِّظامُ فهو «كُلُّ شَيءٍ مَنْظوم»[86].

4. البَريم: هو خَيْطان مُخْتَلِفان: أحْمَرُ وأبْيَضُ، مُزَيَّنان بالجَوْهَر، تَشُدُّهُما المرأةُ على وَسْطِها وعِقْدِها[87].

5. الخاتَم: تَنَوَّعَتْ فُصوصُ الخواتيم المستَعمَلَة في العهد العبّاسيّ، ومن هذه الخواتيم:

- المَجْنيد: يُشيرُ اسم هذا الخاتَم إلى أنَّه قد قُطِعَتْ على شَكْلِ زَهْرَةٍ قبلَ أن تَتَفَتَّح، وذُكِرَ أنَّه كان للخَيْزُران خاتَمٌ بهذا الشّكل من الياقوت الأحمر.

- المِنْقار: لعلَّ هذا الخاتَم سُمِّيَ بهذا الاسم لشَبَهِه بالمِنْقار من حيثُ تَدَبُّبٍ وانْحناءِ شَكْلِه، وكان للمُتَوَكِّل خاتَمٌ فيه فُصٌّ من هذا النَّوع.

- الجَبَل: لعلَّ هذا الخاتَم سُمِّيَ بهذا الاسم لكِبَرِه، أو لتَقَبُّبِه مع ضَخامَة غير معهودَة في فصوص الخواتيم، وكان لدى الرَّشيد فُصٌّ من هذا النّوع[88].

وكان للخليفة المأمون صندوقٌ «أوْدَعَهُ خواتمَ الخلفاء جميعاً، من العَباسيّينَ والأُمَويّينَ والخلفاءِ الرّاشدين، ومَنْ كان يَقومُ بدَعْوَةِ الخَوارج بَعْدَهُم، وفي صَدْرِ الدَّوْلَتَيْن، فكان جامعاً لجميع خواتِمِهِم إلاّ خاتَمَ النَّبيِّ صلّى الله عليه وسلّم، الذي ضاعَ من عثمانَ في بئرِ أريس»[89].

ولم تَقْتَصِر الحُليُّ على النِّساء في العهد العبّاسيّ، بل كانت تَظْهَرُ في مواكب الخُلفاء أيضاً، ومن ذلك ما ظهر في موكب المنصور في خروجه إلى الحجّ. وفي ذلك ورد أنَّه «لمّا صارَتِ الشّمسُ على ارتفاع قامَة، وقد غَصَّتْ بالنّاس المواقف، وضاقَتْ بهِمُ السّاحات، ضُرِبَ البوقُ إيذاناً بركوب الخليفة، ثمَّ لم يَلْبَثْ أنْ أقْبَلَ مُرْتَفِعاً على فيلٍ أبيضَ قد اسْتُرْسِلَتْ عليه الفِضَّةُ في الحِلْيَة

الثَّقيلة، وهو جالسٌ في هَوْدَج مُنَزَّل[90] بالأصداف اللاّمعَة، وعلى القُبَّة أستارٌ من الدّيباج يَتَخَلَّلُها رُسومٌ من الذَّهَب، وفي يده قضيبُ الخلافة وفي الأخرى الخاتَم، وعليه جُبَّةٌ وَشْي من فَوْقها بُرْدَةٌ خَضراءُ للنَّبيِّ صلّى الله عليه وسلّم»[91].

مالكو الحُليّ:

كان للمجوهرات والزّينة حَظْوَةٌ عند النّاس في العهد العبّاسيّ، خاصَّةً عند الأثرياء منهم، ولا سيَّما عند أفراد الطَّبقة الحاكمَة. وفيما يلي نماذج عن هذه الحُليِّ ومالكيها:

1. قيلَ لأُمِّ جعفر البَرْمَكيّ، وهي بالكوفة في يوم أضْحى، بعد نكبة البَرامكة في عهد الرّشيد: ما أعجَبُ ما رأيت؟ فقالت: «لقد رَأَيْتُني في مثل هذا اليوم وعلى رَأْسي مِئَةُ وَصيفَة، لَبوسُ كُلِّ واحدَة منهنَّ وحَلْيُها خلافُ لَبوس الأُخرى وحَلْيها، وأنا في يَوْمي هذا أشْتَهي لَحْماً، فما أَقْدرُ عليه»[92].

2. أعَدَّ الرَّشيد عند زواجه من زُبَيْدَةَ ما لم يُعَدَّ لامرأة من قبلُ من الجوهر والحُليِّ والتّيجان وقِبابَ الفضَّة والذَّهَب[93].

3. حُملَتْ إلى الرَّشيد «الدُّرَّةُ اليَتيمَة»، وسُمِّيَت بذلك لأنَّها لم يوجَدْ لها نَظير، حَمَلَها إليه مسلمُ بن عبد الله العراقيّ، فباعَها عليه بتسعينَ ألفَ دينار[94].

4. أهدى بعضُ ملوك الهند إلى الرّشيد قَضيبَ زُمُرُّدٍ أطْوَلَ من ذراع، وعلى رأسه تمثالُ طائر ياقوت أحمر، لا قَدْرَ لهُ نَفاسَة، وقُوِّمَ هذا الطّائرُ على حدَتِه بمائَة ألف دينار[95].

5. دَفَعَ مُصْعَبُ بن الزُّبَيْر، حينَ أحَسَّ بالقتل، إلى مَوْلاهُ زيّاد فُصّاً من الياقوت الأحمر وقال له: بَخ بهذا، وكانت قيمتُهُ ألفَ ألف درْهَم. وسقط هذا الخاتَمُ من يد الرَّشيد في أرض كان يَتَصَيَّدُ فيها، فاغْتَمَّ لفَقْده، فذُكِرَ لهُ فُصٌّ ابْتاعَهُ «صالحٌ» صاحبُ المُصَلّى بعشرينَ ألفَ دينار، فأحْضَرَهُ ليكونَ عوَضاً عمّا سَقَطَ منه، فلَمْ يَرَهُ عوَضاً عنه[96].

6. بَلَغَ عددُ السّراري والقيان في دار الرّشيد «زُهاءَ أَلْفَيْ جاريَة يَرْفُلْنَ في أحْسَن زيٍّ من كُلِّ نَوْعٍ من أنواع الجواهر والوَشْي المُذَهَّب»[97].

7. كانت «الجواري من خَدَم الهاشميّات يَتَقَلَّدْنَ في أطيب العيش والنَّعيم، ويتَّخذْنَ العَصائبَ مُكَلَّلَةً بالجوهر اقْتداءً بعُلَيَّةَ أخت الرَّشيد، إذ كانَتْ أوَّلَ مَن اتَّخَذَ العَصابَةَ لعَيْب في جبينها، فسَتَرَتْهُ بها، فكانَ أحسنَ ما ابْتَدَعَتْهُ النِّساء»[98].

8. صَرَفَ «المأمونُ من الحُليِّ والجواهر عند زَواجه من بوران بنت الحَسَن بن سَهْل أمْوالاً طائلَة، فقد فَرَشَ لها حَصيراً من الذَّهَب، ونَثَرَ على مَنْ حَضَرَ من النِّساء كبارَ الدُّرّ»[99].

9. وَهَبَ المأمونُ للحَسَن بن سَهْل عِقْداً قيمتُهُ ألفُ ألف درهم[100].

10. قُوِّمَ الجوهرُ الذي سَلِمَ من النَّهْب عند فتنة المأمون بألف ألف ألف ومائة ألف وستَّة عَشَرَ ألفَ درْهَم[101].

11. ذُكِرَ أنّ جاريةَ المُتَوَكِّل أهْدَتْهُ هَديَّةً كانت سَبَباً في قَتْلها، وتفصيلُ ذلك أنّ «من طرائف الهَدايا ما أهْدَتْهُ «شَجَرَةُ الدُّرِّ» جاريةُ المُتَوَكِّل، وكان يَميلُ إليها مَيْلاً كَبيراً ويُفَضِّلُها على سائر حَظاياه، فلمّا كان يومُ المِهْرَجان أهدى إليه حَظاياهُ هَدايا نَفيسَةً واحْتَفَلْنَ في ذلك. فجاءتْ «شَجَرَةُ الدُّرِّ» بعشرينَ غَزالاً تَرْبيَة، عَلَيْهِنَّ عشرونَ سراجاً صينيّاً، على كُلِّ غَزال خَرْجٌ صغيرٌ مُشَبَّكٌ حَرير فيه المِسْكُ والعَنْبَرُ والغالية وأصنافُ الطّيب، ومعَ كُلِّ غَزال وَصيفَةٌ بمنْطَقَة ذَهَب، وفي يدها قَضيبٌ ذَهَبٌ في رأسه جوهرة. فقال المُتَوَكِّلُ لحَظاياه، وقد سُرَّ بالهديَّة: ما فيكُنَّ مَنْ تُحْسِنُ مثلَ هذا وتَقْدرُ عليه. فحَسَدْنَها وعَمِلْنَ على قتلها بشيءٍ سَقَيْنَهُ لها فماتت»[102].

12. كان للمُتَوَكِّل فُصٌّ ياقوت أحمر، وَزْنُهُ ستَّةُ قَراريط، اشْتَراه بستَّة آلاف دينار، وكانت له سُبْحَةٌ فيها مائَةُ حَبَّة جَوْهَر، وَزْنُ كُلِّ حَبَّة مثقال، اشْتُريَتْ كُلُّ حَبَّة منها بألف دينار[103].

(4) عصابة رأس (متحف صنعاء الوطني) .

(5) قلادة صدر (متحف صنعاء الوطني) .

13. ذُكِرَ أنَّ الخليفةَ المُعْتَضِدَ بالله كان قد أهدى في سنة «280هـ/ 893 م» إلى خُمارَوَيْه كيساً من الجوهر، من جُمْلَة ما فيه دُرٌّ وياقوتٌ وأنواعٌ من الجواهر[104].

3 . 5 . نماذجُ من الحُلِيِّ في العَهْدِ اليَمَنِيّ:

أنواع الحُلِيّ:

انْتَشَرَت الحُلِيُّ اليَمَنِيَّةُ في سائر الأصقاع الإسلاميّة، وتعدَّدَت أنواعها، ووَرَدَ ذِكْرُ بعض هذه الأنواع في وَصِيَّة من العهد الرّسوليّ، هي وَصِيَّةُ المَلِكَة الحُرَّة الصُّلَيْحِيَّة سَيِّدَة بنتُ أحمد، التي تَرَكَتْ بمُقْتَضاها كُلَّ ما تَمْلِكُهُ من جواهر وحُلِيٍّ إلى الإمام الطَّيِّب، وذلك في سنة «531هـ/1136م». وقد شَمِلَت الأشياءُ الموصوفةُ في الوَصِيَّة ما يلي:

1. العَصائب: كانت تُصنعُ من الذَّهَب، وكانت تُحَلّى بالياقوت واللُّؤْلُؤ، وبَلَغَ وَزْنُ بعضها سبعون مثقالاً .

2. الدُّرَرُ والأفْلال: كانت تُحَلّى بفَرائدَ ذَهَب.

3. الضَّبَب: كان بعضٌ منها يُحَلّى بفَرائدَ ذَهَب إلى جانب اللُّؤْلُؤ والخَرَز.

4. المَداري: كان فيها ألواحُ ذَهَب، وهِلالُ ذَهَب، وبَلَغَ عددُ حبّات اللُّؤْلُؤ فيها ألفاً وتِسْعُمائَة لُؤْلُؤَة وثَمان وثَمانون لُؤْلُؤَة، وبَلَغَ وَزْنُ الجميع من ذلك مائةٌ مثقالٍ وواحدٌ وتسعون مثقالاً .

ومن أنواع الحُلِيِّ الأنواع التالية:

1. تَنَوَّعَتْ أعمالُ اللُّؤْلُؤ واتَّخَذَتْ مُسَمَّيات مختلفة منها: قَمارى لُؤْلُؤ، لازِمُ لُؤْلُؤ، شَيّالُ لُؤْلُؤ، دَمْلَجُ لُؤْلُؤ، شَماريخُ لُؤْلُؤ، وكان في بعضها ألواحُ ذَهَبٍ وياقوت.

2. الذُّبابَةُ والجَديلَة.

3. أساوِرُ برُؤوسٍ ذَهَب.

4. خَلاخيلُ برُؤوسٍ ذَهَب.

5. شَبَكَةُ إبْرَشيمَ مَنْظومَةٍ باللُّؤْلُؤ ومُكَلَّلَةٍ بالذَّهَب.

6. تاجٌ مُرَصَّعٌ بالياقوت والدُّرَر.

7. أساوِرُ ذَهَبٍ مَزْروعَةٍ أو مَفْتولَةٍ أو مُفَصَّصَة.

8. دُقَقُ ذَهَب، كِبارٌ وصِغار، وبعضُها من عَمَلِ الهِنْد.

9. لوازِمُ ذَهَبٍ دُخْنِيَّة.

10. خواتيمُ ذَهَبٍ بعضُها من عَمَلِ الهِنْد.

11. أخراصٌ من الذَّهَب[105].

ولعلَّ من أبرزِ مُسَمَّيات الحُلِيِّ الذَّهَبِيَّة والفِضِّيَّة في أوائل ذلك العهد «690-695هـ»/«1291-1295م». المُسَمَّياتُ التّالية:

1. مُسَمَّياتُ الحُلِيِّ الذَّهَبِيَّة: العَصابة، الكَلابَنْد، والمَرابط، قِبْلَةُ اللّازِم، الشَّمّاس، المارّ، لازِمُ الحَلْق، السِّوار،

الدَّسْتَينقات، الخَلاخيل، الأَحْجال، الحُزاق، الأَخْراص، المُرَكَّبَة، الجَماين، السَّلاليق، البَدْبَدات، الحَسَك، البَريم، الخَواتم، زَيْنُ الخَدّ، القُفّازَة، السَّلوس، المُصْحَف، الشَّعْرِيَّة، الشَّمْسَة، الحَيّاصَة.

2. مُسَمَّياتُ الحُليِّ الفضِّيَّة: الحَجَل، الحَجّالَة، الأَخْراص، الإسْوِرَة. وكان من أنواع الأساور إسْوِرَةٌ سُمِّيَتْ «قُبورُ العُشّاق»، أما الحُجول فكانت تُصْنَعُ برَأْس أو رَأْسَيْ ثُعْبانٍ مُتَقابِلَيْن، «حَجَلٌ بثُعْبانٍ» وأخرى بدون ذلك. كما كانت هناك أيضاً حُليٌّ أخرى، منها:

- «زَيْنُ الخَدّ»، ويبدو أنَّها سُمِّيَتْ كذلك لأنَّها كانت تَتَدَلّى من الرَّأْس على الخَدّ.

- «أبو زُرَيْق»، والتَّسْمِيَةُ هي لثُعْبانٍ سامّ[106].

صُنّاعُ الحُليّ:

كان من أبْرَز صُنّاع الحُليِّ في العاصمة اليَمَنيَّة في ذلك العَهْد: ابن شَرَف، عيالُ الأَعْجَم وكانا اثْنان، يَهودِيٌّ اسمه سالم، محمّدُ بن عَليِّ بن عِمْران وكان يعْمَلُ في ذمار، منصورُ محمّدُ بن خَوان السَّكاكينيّ. وتَخَصَّصَ بعضُ صُنّاع الحُليِّ في صناعَة نوع مُعَيَّن من الحُليّ، أمثالَ يحيى بوساني، الذي تَخَصَّصَ في صُنْع قَلائد الصَّدْر الفضِّيَّة التي كانت تُصْنَعُ بالأسْلاك، أو ما يُسَمّى «الشَّبَك»، وصارَتْ تُعْرَفُ بالبوسانيِّ نِسْبَةً إليه. كما تَخَصَّصَ صُنّاعٌ آخَرون في «الكَحّال»، وهي أعمالُ النَّقْش والكتابة على الحُليِّ والأدوات الذَّهَبيَّة والفضِّيَّة، أمثالَ عَليِّ بن مَأْمونٍ وأخوهُ محمّد[107].

وكانت الزَّخارفُ الكتابيَّةُ «الكَحّالُ» تُنْقَشُ على المُنْتَجات الذَّهَبيَّة أو الفضِّيَّة بطريقة الصَّبّ. وهي إمّا أن تكونَ بارزَةً «مُنْبَتَّة» وتُنَفَّذُ بواسطة قالب سَبَقَ إعْدادُهُ وحُفِرَت الكتابةُ المطلوبةُ عليه، وإمّا أن تكونَ مُنَفَّذَةً على أرْضيَّةٍ غير بارزَةٍ وتُسَمّى «قَلْعٌ ودَفْن»[108].

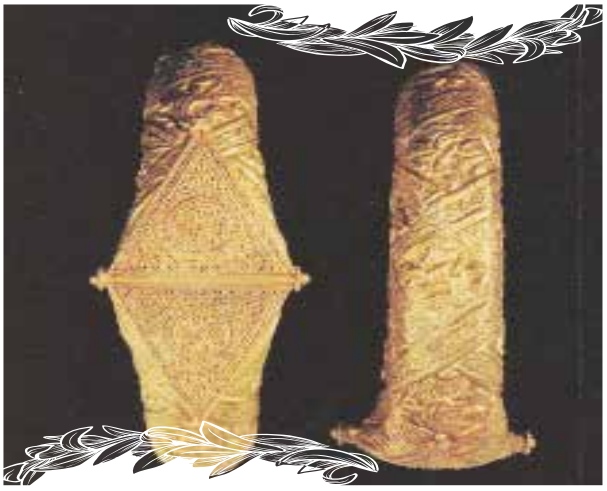
5 . 4. نماذج من الحُليِّ في العَهْدِ الفاطِميّ:

أنواعُ الحُليّ:

تَنَوَّعَتْ صناعة الحُليِّ في العهد الفاطميّ، فتمَّتْ صناعتُها من الذَّهَب والفِضَّة والنُّحاس. وكان من حُليِّ

(6)

حلي فاطمية.



(7)

زوج من الأساور مزين بطيور وحيوانات- مصر أو سوريا في العصر الفاطمي القرن 11م. صفائح ذهب ومشابك مخرمة ومحببة مع زخارف نافرة

(8)

زوج من الأقراط - مصر أو سورية في العصر الفاطمي، القرن 11م.

ذلك العهد: دلّايات وخواتم وأقراط ذهبيّة وفضّيّة وقلائد وأساور ودمالج وخلاخيل. وتوجد نماذج من هذه الحُليّ في «متحف الفنّ الإسلاميّ» بمدينة القاهرة في مصر، و«متحف المتروبوليتان» بمدينة نيويورك في الولايات المتّحدة الأميركيّة، و«المتحف الوطنيّ» بمدينة دمشق في سوريا، و«دار الآثار الإسلاميّة» بمدينة الكويت في الكويت، و«قصر بارْجلّو» بمدينة فلورنسا بإيطاليا، و«متحف بَناكي» بمدينة أثينا في اليونان[109].

وكان من الأقراط التي تعودُ إلى العهد الفاطميّ، والمصنوعة في مصر، تلك التي شكلُها نصفُ دائريّ والزّخرفة فيها مُفرغة، وقوامُها مراوحُ نخيليّةٌ خُماسيّة الفُصوص وُضعَتْ بصُفوف متعاكسة، تُحيطُ بها أشرطةٌ مُؤلّفةٌ دوائرَ وُضعَتْ بصُفوف متعاكسة، تُحيطُ بها أشرطةٌ مُؤلّفةٌ من دوائرَ صغيرةٍ مُفرغة[110].

صناعةُ الحُليّ:

تَمّتْ صناعةُ الحُليّ وزَخرفَتُها في العهد الفاطمي بعدّة طُرُق، منها:

1. التّشبيك المعروفة باسم «الشَّفْتيشي»: يَتمُّ إعدادُ أسلاك دقيقة من الذّهب أو الفضّة، ثمّ تُشكّل منها أشكالٌ متنوّعةٌ يَرْبطُ بينها لحامٌ خاصٌّ يُثبّتُ فوقَ صفائحَ دقيقة من المَعْدن لتقْويَة قطعة الحُليّ، وتُتْرَكُ الزّخارفُ مُفرّغةً بلا تَصْفيح.

2. الحَزُّ، والحفْرُ، والتّرْصيعُ بالأحجار الكريمة، والتّنْزيلُ بالمَيْنا[111]: يَتمّ سَحْقُ أكاسيدَ مَعْدنيّة مُخْتلفة وتُخْلطُ مع قطع صغيرة من الزُّجاج، ثمّ تُخْلطُ بمادّة زَيْتيّة، ثمّ تَتَحوّلُ إلى مَحْلول بواسطة الصَّهْر في درجة حرارة مُعيّنة، وتختلفُ ألوانُها باختلاف الأكاسيد التي تُسْتَعْملُ فيها.

وكانت هناك طريقتان للزّخْرفة بالمَيْنا:

1. مَيْنا الفُصوص: تَتمُّ بصَبِّ المَيْنا السّائلة في فُصوص مَعْدنيّة صغيرة أشبَهَ بالقوالب الصّغيرة، وبعد حَرْقها في أفْرانٍ خاصّة تُلْصَقُ على سطح قطعة الحُليّ.

2. مَيْنا الحفْر، أو الكَشْط: تَتمُّ بحَفْر العناصر الزُّخْرفيّة حَفْراً عميقاً على قطعة الحُليّ المُراد زَخْرفَتُها، ثمّ تُصَبُّ المَيْنا في الأماكن المحفورة، وتُحْرَقُ في فرن خاص لتثبيت المَيْنا، وهذه الطّريقةُ هي الأسهلُ تَناوُلاً[112].

مالكو الحلي:

«وُجدَ في تركة السيدة بنتُ المُعزّ العُبَيْديّ طسْتٌ وإبريقٌ من البلّوْر، ومِدْهَنُ ياقوت أحمرَ وزنُهُ تسعةٌ وعشرون مثقالاً. وكان النّاس يَسْتَعْظمونَ الطّسْتَ والإبريقَ إلى أن قُبِضَ على أبي محمّد البازوريّ وزير المُسْتَنْصر العُبَيْديّ، فوُجدَ عندهُ تسْعونَ طسْتاً بأباريقها من صافي البلّوْر وجَيِّده، كباراً وصغاراً، فهانَ عليهمْ ما اسْتَعْظموه»[113].

5 . 6 . نماذجُ من الحُليّ في العَهْد العُثْمانيّ:

أنواعُ الحُليّ:

اسْتُعْملَت الحُليُّ في العهد العُثْمانيّ، شأنَ العهود السّابقة، وتَزَيَّنَت المرأةُ بأنواع الحُليّ والمجوهرات في العُنُق والأُذُنَيْن والمِعْصَم وغيرها، ومن هذه الحُليّ: الأقراصُ الذّهبيّة، والأقراصُ المُرَصّعةُ بالماس، والرّيشاتُ الذّهبيّةُ التي اسْتُعْملَتْ لتَزْيين الشّعْر، وكانت هذه الحُليُّ تُحْفَظُ في صُندوقٍ يُسَمّى "شَكْمَجيّة".

ومن نماذج الحُليّ في ذلك العهد:

1. الأساور: تعدّدَتْ أنواع الأساور، ومنها:

- إسْورةٌ من ذهب، مُكوَّنَةٌ من قطع مُربّعة الشّكْل، ومُزَخْرَفة، وفي نهايَتها مفْصَلة.
- إسْورةٌ من ذهب، مُكوَّنَةٌ من شرائط رفيعة بها حبّاتٌ أُفُقيّة، ولها مفْصَلةٌ كبيرة.
- إسْورةٌ من ذهب، مُكوَّنَةٌ من شرائط أُفُقيّة، ولها مفْصَلة.
- إسْورةٌ عريضةٌ من الذّهب، ومُزَخْرَفةٌ بزخارف غاية في الدّقّة والجمال.
- إسْورةٌ من فضّة، مُكوَّنَة من شريطَيْن مَجْدولَيْن على الطّرَفَيْن.

2. الخواتم: تعدّدَت أنواعُ الخواتم، وكان منها خاتَمٌ من فضّة، يَتوَسّطُهُ فُصٌّ كبيرٌ من العَقيق الأبْيَض[114].

3. القَلائد: تعدّدت أنواع القَلائد، ومنها ما سُمّيَ بـ «الكِرْدان»، وهو أيضاً على أنواع، ومن هذه الأنواع:

- كِرْدانٌ مَصنوعٌ من الذَّهَب، وهو عبارةٌ عن سَلاسلَ مُتشابِكَة، تَتَدَلّى منها عُمْلاتٌ ذَهَبيَّةٌ عُثْمانيَّة، وفيه أَحْجبَةٌ[115] مُرَصَّعَةٌ بالفُصوص.

- كِرْدانٌ تَتَدَلّى منهُ سَلاسلُ كثيرة، ومُزَخْرَفٌ بزَخارِفَ مُخَرَّمَةٍ غايَةٍ في الدِّقَّةِ والجَمال.

- كِرْدانٌ يَتَكَوَّنُ من دائرَة، بها فُصوصٌ يَتَدَلّى منها سَلاسلُ مُثَبَّتَةٌ على قِطْعَةٍ مُسْتَطيلَة، ثمَّ يَتَدَلّى منها سَلاسلُ مُحَلاّةٌ بالعُمَلاتِ الذَّهَبيَّةِ العُثْمانيَّة.

4. الأَقْراط: كان من الأَقْراط ما يُصنَعُ من الذَهَب، ويَتَدَلّى منهُ السَّلاسلُ والعُمْلاتُ الذَّهَبيَّة.

5. المَصاحف: اسْتُخْدِمَت المصاحفُ الصَّغيرةُ، التي تَمَّتْ كتابتُها بالخَطِّ الغُباريّ[116]، واسطَةً للعقْد في القلادات التي كانت النِّساءُ يُزَيِّنَّ بها نُحورَهُنّ، ووُضِعَت تلك المَصاحفُ في عُلَبٍ صَغيرةٍ من الفِضَّةِ أو الذَّهَبِ المُطَعَّم بالمينا.

6. الأَحْجبَة: كانت الأَحْجبَةُ توضَعُ في عُلَبٍ من الذَّهَبِ والفِضَّةِ تَتَدَلّى من سِلْسِلَة[117].

مالِكو الحُلِيّ:

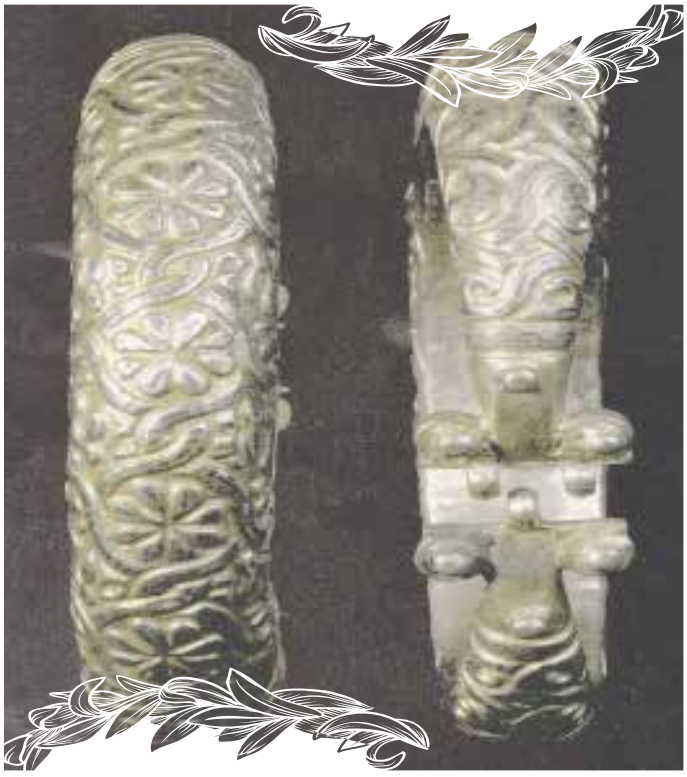
تعدَّدَ مالكو الحُلِيّ في العهد العُثْمانيّ، وفيما يلي نماذج عن هذه الحُلِيِّ ومالكيها:

1. زَيَّنَتْ بعضُ النِّساءِ مَلابسَهُنَّ بالحُلِيّ، ومن ذلك تَزْيينُ غطاءِ الرَّأْس، والأَحْزِمَة، والمَلابس[118].

2. كانت الحُلِيُّ أحْياناً سَبَباً في تَعاسَةِ أصْحابِها، ومن ذلك ما ذَكَرَهُ الجَبَرْتيُّ في حوادث سنة 1135 هـ. في مصْر، من أنَّ جَماعَةً من الجُنْد سَطَوْا وهم سُكارى، على نِسْوَةٍ من «نساءِ الأكابر»، كُنَّ يَتَنَزَّهْنَ عند الأَزْبَكيَّة، فسَلَبوهُنَّ ثيابَهُنَّ وحُلِيَّهُنَّ، ثمَّ جاءَ آخَرونَ ومعهُم كَبيرٌ منهم، فأكْمَلوا سَلْبَهُم. ويَذْكُرُ الجَبَرْتيُّ شَيْئاً كَثيراً من الذَّهَبِ والجَوْهَر، كُنَّ يَتَحَلَّيْنَ به ويَضَعْنَهُ في ثيابِهِنَّ التي نُهِبَت. وكانَ مع إحْداهُنَّ غُلامٌ

(9)

زوج من الأقراط ذو سلاسل مدلاة. سورية القرن 10 أو 11م.



(10)

زوج من الخلاخيل. سورية 11 أو 12م.

سُلبَتْ من على رَأْسه طاقيَّةٌ فيها جواهرُ وذَهَب، وسُلبَ منها سِرْوالٌ شَبَكيَّةٌ من الحرير الأصفر، وفي كل عَيْن من الشَّبَكيَّة لُؤْلُؤَة، وفي تَكَّة السِّرْوال أيضاً.

3. حينَ هَرَبَ علي بك إلى الشّام، بعدَ أنْ خَذَلَهُ أنْصارُه، أخَذَ معهُ من الأموال ثمانمائة ألف مَحْبوب[119] ذَهَباً على خَمْسَة وعشْرين جَمَلاً. ونَقَلَ معهُ أيضاً، من المَصوغ والحُليّ، ما قُدِّرَتْ قيمَتُهُ بثلاثة ملايين مَحْبوب ذَهَباً.

4. حَرَصَت المرأةُ العُثمانيَّةُ على اقْتناء أدوات الزّينَة، ومنها المَرايا التي زُخْرِفَتْ ورُصِّعَتْ بالأحجار الكريمة[120]، إلى جانب حرْصها على التَّزَيُّن بالحُليِّ والمجوهرات.

5. 7. نماذج من الحُليِّ في العَهْد الجزائريّ:

أنواعُ الحُليّ:

وُجِدَتْ الحَليُّ الجزائريَّةُ في شمال أفريقيَة منذُ القدَم، كما في سائر أصْقاع العالَم، ودَخَل على صناعَة تلك الحُليِّ تأثُّرٌ بصناعات شعوب أخرى مَرَّتْ على الجزائر، منها: الرّومانيَّةُ - البيزَنْطيَّة، والإسلاميَّةُ بأعْراقها المختلفة منذُ الفَتْح الإسلاميِّ حتّى نهاية العُثمانيّين، والفرنْسيَّة وغيرها.

ومعَ هذا التَّأثُّر، فقد حافَظَتْ صناعةُ الحُليِّ الجزائريَّةُ على خاصِّيَّتها، فالأسلوبُ المستعملُ في الأساور، مثلاً، مَطْبوعٌ بقُوَّة بإسْهامات فرنْسيَّة، إسْبانيَّة، إيطاليَّة، حيثُ أنّ كُلَّ مجموعَة تَنْفَرِدُ بهذا الفَنِّ لتُعْطي له صبْغَةً خاصّة، تُؤَدّي إلى مَزْج الفَنِّ العَصْريِّ، عندَ الصّناعة، بالتَّقْليديِّ دونَ أيِّ مَساس بالجَمال[121].

وتعدَّدَتْ أنواعُ الحُليِّ الجزائريّة تَبَعاً لمَناطق الجزائر المختلفة ولبيئة سُكّانها، ومن هذه الأنواع:

1. أنواعُ البيئَة الصَّحْراويَّة: تعدَّدَت أنواعُ حُليِّ البيئَة الصَّحْراويَّة، ومنها:

- التروت نازْراف: هو أُنْبوبٌ لحجابات يعتقدون أنَّها تَقيهِمْ من السِّحْر.
- التزاباتين: هي أشْنافٌ من فضَّة، تُلْبَسُ فوق ضَفيرَة شَعْر عندَ الأُذُن.
- الأَهْبَسان: هي نوعٌ من الأساور يَلْبَسُهُ الرِّجالُ والنِّساء، وتكونُ مَصنوعَةً غالباً من الزُّجاج، القَرْن[122]، النُّحاس، الفضَّة.

2. أنواع بيئة الهضاب العليا «منطقةُ المَسيلَة»: تعدَّدَت أنواعُ حُليِّ بيئَة الهضاب العليا، ومنها:

- الأمْقيس: هي أساورُ مُحَلاّة في طَرَفها بنُقاط لكُريات صَغيرة من الفضَّة والزُّجاج.
- الإبْزيمت: له شَبَهٌ مع الإبزيم القَبائليّ، ويوضَعُ فوقَ ثَنْيات الصَّدْر، ويُستعمَلُ أيضاً كغلاف للحجاب وللفَساتين، عَكْساً للإبزيم القَبائليِّ الذي هو مُزَيِّنٌ الرَّأْسَ بالمَرْجان.
- الإمساك: إبزيمٌ له شكلٌ مُشَبَّكٌ مُستَديرٌ مُزَخْرَفٌ بسَلاسلَ صَغيرَة ودَقيقَة، ويُثَبَّتُ على المَلابس بواسطة لسان إبزيم مَرْكَزيّ.
- التّناهْسين: يُستعمَلُ لتَزْيين تَسْريحَة الشَّعْر.
- الشَّركة، أو سِمْ سِم: يتَكَوَّنُ من فَتيلَة مَعْدَنيَّة، وزُجاج مُمَدَّدٌ بسلْسلات طويلَة مُزَيَّنَة على شَكْل واقيَة صَدْر.
- الخلْخال: هو على شَكْل سوار يَضَعُهُ النِّساءُ في الكَعْبَيْن، طولُهُ 8 سم ومُحيطُهُ 26 سم، ويُقْفَلُ بواسطَة قطْعَة خَيْط مَعْدَنيّ، ونساءُ المنطقة لا يَنْزَعونَهُ أبَداً.
- القران: يَتَشَكَّلُ من إبْزيمَيْن مُزَخْرَفَيْن بزُجاج أحمرَ وكُريات من فضَّة، ومجموعَة من السَّلاسل. ويُزَيِّنُ القرانُ صَدْرَ النِّساء الشّاويّات "منطقة باتْنَة"، إضافة إلى نساء الهضاب العُلْيا.
- السَّخاب: هو من العُقود الأكثرُ استعمالاً في "جبال الأوراس"، وهو مُتَشَكِّلٌ من عَجينَة مُعَطَّرَة، وغالباً ما يكونُ مُزَخْرَفاً باللُّؤْلُؤ والمَرْجان.

- الحرز: هو عُلْبَةٌ للحجاب، وهو مَوْجودٌ في كُلِّ شمال أفريقيا[123].

3. أنواعُ البيئة الزُّنْجيَّة: من هذه الأنواع نوعٌ مُعَيَّنٌ من أساور الفضَّة مُحَبَّبٌ إلى النِّساء الزُّنْجيّات، وهو مُثَمَّنُ الأضْلاع ومُزَوَّدٌ بكَعْب من فضَّة[124].

صناعَةُ الحُليّ:

تَطَوَّرَتْ صناعَةُ الحُليِّ في المدن الكبيرة، لدرجة أنّ الجزائرَ العاصمَة وُجِدَ فيها وَحْدَها في وقت من الأوقات حوالَيْ 200 نَقَّش للجَواهر.

كما اشْتَهَرَت هذه الصِّناعةُ في مناطق أخرى، ومنها:

1. منطقة القبائل، خاصَّةً «آيَتُ يَني»، التي بَرَعَ أهْلوها في سَبْك نُسَخ دقيقَة الصُّنْع لقطع من النُّقود[125].

2. جبالُ الأوراس «باتْنَة»، مع الهضاب العُلْيا «مَسيلَة».

3. «تامنغاست» في الجنوب الأقصى.

4. مركز «بَني يَني»، وهو أحَدُ أشْهَر المناطق القَبَليَّة إنْتاجاً لأنواع الأساور والأقراط. وتُعَدُّ الحُليُّ المُسَمّاةُ مَحَلِّيّاً بـ: «تَاساحْت»، «أدْوير»، «تَهارارْت» و«تابْزيمْت» وما شاكَلَها، من أبْرَز الإبداعات الفَنِّيَّة التي ازْدَهَرَتْ في هذه المنطقة.

واشْتَهَرَت هذه الصِّناعةُ أيضاً في مناطق: مَداشر، وقرى تاوْريرْت مَيْمون، آيَتُ الأرْبُعاء، آيَتُ لْحَسَن، أقَونُ أحمد، وتاوْريرْت الحجّاج.

وأبرزُ مُسَمَّيات الحُليِّ في المناطق القَبَليَّة هي:

1. إحْلحْلنْ «معْصَميّات»: هي من أكْبَر الحُليّ، ولَفَتَتْ هذه المجوْهَرَةُ الانتباهَ بارتفاعها الذي يبلغُ أحياناً ثلاثةَ عشر سنتيمتراً.

2. الدّام: هو سِوارٌ أصغَرُ من المعْصَميَّة، مَطْليٌّ بالمينا، أو مَنْقوشٌ على الرَّصاص.

3. الأبازيم القبائليّة: تحمل كلمة «الأبازيم» مَعانٍ عدّة، لذا أُطْلِقَتْ عليها تَسميّاتٌ مختلفة.

4. تابزيمت: هي القطعة الرئيسية للمُجوْهَرَة القبائليَّة بلا مُنازع، وهي عبارةٌ عن إبريم كبير مُستَدير، دَقيق التَّنْميق، تُزَيِّنُ به المرأةُ صَدْرَها. وتَشْتَمِلُ هذه القطعة على رسومات عديدة، من تَحْبيب فضِّيّ، وطَلْي بالمينا، وزَخْرَفَة بالخُيوط، وعَناصرَ عَديدَة من المَرْجان.

5. تاساحْت «إكْليل»: هي من الحُليِّ القَبَليَّة السّائرَة نحو الاندثار، وهي عبارةٌ عن زَخْرَفَة مَطْليَّة بالمَواني ووَشائحَ رَئيسيَّة من المَرْجان وحُبَيْبات من الفضَّة.

6. لتراك: هي حلْيَةٌ قديمة، تُستعمَلُ كأقْراط للأُذُنَيْن، وتَشْتَمِلُ على حَلَقَة بَيْضاويَّة الشَّكْل، مُكَلَّلَةً في طَرَفها بالمَرْجان والمينا.

7. تيقودماتين: هي أقْراطٌ ذاتُ حَلَقات مُنَمْنَمَة مُرَصَّعَة بصَفائحَ مُستَديرَة، تَتَدَلّى منها عَناقيدُ مُمَدودَة[126].

ومن المجوهرات الجزائريَّة أيضاً مجوهراتُ الشّاويّة «منطقة باتْنَة»، التي بَقيَتْ مُحافظَةً على أصالَتها العريقة، وحتّى تقَنِّيات صُنْعها، ولذلك ظَلَّتْ مُحافظَةً على رَوْنَقها العَتيق. وقد اشْتَهَرَتْ عند الأوراسيّات الحُليُّ الفضِّيَّةُ دونَ الذَّهبيَّة، والمرأةُ منهنَّ ترتدي على الأقَلِّ سِوارَيْن، أو خلْخالَيْن، أو قرْطَيْن. والمجوهراتُ مصنوعةٌ أصْلاً من الفضَّة، أو من قطَع نقديَّة مَسْبوكة، يَبْلُغُ عيارُها تسْعَةً من عَشَرَة (10/ 9) بصورة عامَّة. والفَرْقُ بَيْنَ الحُليِّ الشّاويَّة والحُليِّ القَبائليَّة يَنْحَصِرُ في أنَّ الحُليَّ الشّاويَّة «مَمْلوءَةٌ» أو «مُقَعَّرَةٌ» أو «مُفْرَغَة»، عَكْساً للصِّناعة القَبائليَّة التي تُعْرَفُ أساساً بكَوْنها مُزَيَّنَةً ومَطْليَّةً بالمَيْناء[127].

ومن أبْرَز الحُليِّ في هذه المنطقة: العَلَقَةُ التّشوتْشانَة، التُمَشْرَفْت وهي أقْراط، الخَميسَةُ وهي مُتَكَوِّنَةٌ من خمسة مُعَيَّنات، ويعتقدُ أهل المنطقة بأنّ للخميسة خِصالٌ سِحْريَّةٌ وقائيَّة.

الهوامش:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت – لبنان، 1388هـ. / 1968م.، ج 14، ص 195.

2. ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 282.

3. لمزيد من التفصيل انظر محمد سعيد القاسميّ وآخرون، قاموس الصّناعات الشّاميَّة، دار طلاس للدّاراسات، ط1، دمشق – سورية، 1988م.، ص 264.

4. سورة فاطر، الآية 33.

5. سورة الزُّخْرُف، الآية 71.

6. سورة المَسَد، الآيتان 4 – 5.

7. محمد كُرَيِّمْ راجح، مُختصَرُ تفسير القُرْطُبيّ، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت – لبنان، 1406هـ. / 1986م.، ج5، ص 455.

8. سورة فاطر، الآية 12.

9. القلادَة: حُليّ يُجعَلُ في العُنُق.

10. محمّد كُرَيِّمْ راجح، مختصرُ تفسيرِ القُرْطُبيّ، ج4، ص 190.

11. سورة الرَّعْد، من الآية 17.

12. الخِدْمَة: خلخال.

13. ابن سعد، الطَّبقات الكبرى، دار صادر، بيروت – لبنان، ل. ت.، ج 8، ص 97.

14. الجَزَع: من العَقيق.

15. ابن سعد، الطَّبقات الكبرى، ج 8، ص 27.

16. أبو داود، سُنَنُ أبي داود، دار الفكر، ل. ت.، ج 4، ص 92، حديث رقم 4235.

17. سورة النّور، الآية 31.

18. الشُّنوف: مُفرَدُها "شَنَف"، وهو ما يُلْبَسُ في أعلى الأُذُن.

19. الحاكمُ النَّيْسابوريّ، المُسْتَدْرَكُ على الصَّحيحَيْن، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت – لبنان، 1411هـ. / 1990م.، ج2، ص 431، حديث رقم 3499.

20. سورة النّور، الآية 60.

21. مُسلمُ بن الحَجّاج، صحيحُ مُسلم، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ل. ت.، ج3، ص1655، حديث رقم 2090.

22. التِّرْمذي، سُنَنُ التِّرْمذيّ، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ل. ت.، ج 4، ص 217، حديث 1720.

23. مسلم، صحيح مسلم، ج 3، ص 1658، رقم 2094.

24. ابن حبّان، صحيحُ ابن حبّان، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت – لبنان، 1414هـ. / 1993م.، ج 12، ص 307، حديث رقم 5495.

25. أبو داود، سُنَنُ أبي داود، ج 4، ص 88، حديث رقم 4214.

26. التِّرْمِذيّ، سُنَنُ التِّرْمِذيّ، ج 4، ص 229، حديث رقم 1746.

27. الوَرِق: الفضَّة.

28. الأبْشيهيّ، المُسْتَطرَفُ في كُلِّ فَنٍّ مُسْتَظْرَف، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت – لبنان، 1423هـ. / 2002م.، ج2، ص 62.

29. ابن حَجَر العَسْقَلانيّ، فَتْحُ الباري، دار المعرفة، بيروت – لبنان، 1379هـ.، ج 3، ص 392، حديث رقم 1460.

30. سورة الزُّخْرُف، الآية 53.

31. سورة القَصَص، الآية 79.

32. سورة القصص، الآيات 81– 83.

33. د. وَهْبَة الزُّحَيْلي، التَّفْسيرُ الوَجيز، دار الفكر، دمشق – سورية، ل. ت.، ص 491 (بتصرّف).

34. سورة الزُّخْرُف، الآية 18.

35. مُسلم، صحيحُ مُسلم ، ج2، ص 694، حديث رقم 1000.

36. الخِرْص: الحَلَقَةُ التي تُعَلَّقُ في الأُذُن. والسِّخاب: القِلادَة.

37. أبو داود، سُنَنُ أبي داود، ج 1، ص 301، حديث رقم 1159.

38. الفَتَخ: الخواتيم.

39. البُخاريّ، صحيحُ البُخاريّ، دار ابن كثير، ط3، اليمامة – البحرين، 1407هـ. / 1987م.، ج 4، ص 1457، حديث رقم 4613.

40. الحاكمُ النَّيْسابوريّ، المُسْتَدْرَكُ على الصَّحيحَيْن، ج 3، ص 166، حديث رقم 4729.

41. البَيْهَقيّ، سُنَنُ البَيْهَقيّ الكُبرى، مكتبة دار الباز، مكة المكرمة – السعودية، 1414هـ. / 1994م.، ج6، ص 357، حديث رقم 12812.

42. مُسلم، صحيحُ مُسلم، ج1، ص 279، رقم 367 – وآيةُ التَّيَمُّم هيَ قولُه تعالى: ﴿يا أيُّها الذينَ آمَنوا لا تَقْرَبوا الصَّلاةَ وأنْتُمْ سُكارى حتّى تَعْلَموا ما تَقولونَ ولا جُنُباً إلاّ عابري سَبيلٍ حتّى تَغْتَسلوا، وإنْ كُنْتُمْ مَرْضى أو على سَفَرٍ أوْ جاءَ أحَدٌ منكُم منَ الغائط أو لامَسْتُمُ النِّساءَ فلَمْ تَجِدوا ماءً فتَيَمَّموا صَعيداً طَيِّباً فَامْسَحوا بوُجوهكُمْ وأيْديكُمْ، إنَّ اللهَ كانَ عَفُوّاً غَفوراً﴾، سورة النِّساء، آية 43.

43. سورة التوبة، الآية 103.

44. أبو داود، سُنَنُ أبي داود، ج 2، ص 95، حديث رقم 1565.

45. الأوْضاح: حُليٌّ من الفضَّة.

46. الدّارَقُطْنيّ، سُنَنُ الدّارُقُطْنيّ، دار المعرفة، بيروت – لبنان، 1386 هـ. / 1966م.، ج2، ص105، حديث رقم1.

47. أبو داود، سُنَنُ أبي داود، ج 2، ص 95، حديث رقم 1564.

48. أبو داود، سُنَنُ أبي داود، ج 2، ص 95، حديث رقم 1563.

49. سورة طه، الآيتان 87 – 88.

50. سورة طه، الآية 59.

51. سورة النِّساء، الآيتان 20 – 21.

52. البُخاريّ، صحيحُ البُخاريّ، ج 4، ص 1517، حديث رقم 3910.

53. سورة النور، الآية 12.

54. ابن سعد، الطَّبقات الكُبرى، ج 8، ص 20.

55. ابن هشام، السّيرة النَّبويَّة، دار الجيل، ط1، بيروت – لبنان، 1411هـ.، ص 653.

56. مُسلم، صحيحُ مُسلم، ج3، ص 1214، حديث رقم 1591.

57. الماسُ نَوْعان: الزَّيْتيُّ والبلَّوْريّ، والزَّيْتيُّ أجْوَدُهُما، بَياضُهُ صُفْرَة، والبلَّوْريُّ أبيَض شَديدُ البَياض كالبلَّوْريّ – الغزوليّ، مَطالعُ البُدور في منازل السُّرور، ج 2، ص 468.

58. فلْس: قِشْر.

59. المُسوك: الجُلود.

60. الاصْطَخَريّ، المَسالكُ والمَمالك، دار صادر، بيروت – لبنان، 1937م.، ص 242.

61. http://alaa2900.ahlamontada.net/t10-topic

62. ي. هل، الحضارة العربيَّة، دار الهلال، سلسلة ثقافية شهرية، القاهرة– مصر، 1399هـ./ 1979م.، ص 106.

63. الاصْطَخَريّ، المَسالكُ والمَمالك، ص 155.

64. سْواري: سواري، إسورَتي.

65. قَدْ: قَدْر، وتُلْفَظُ في العاميَّة: "أدّ" مع تفخيم الألف.

66. قُصَيِّرُ عُمْرَة: يبعُدُ حوالي 75 كلم عن العاصمة الأردنيَّة عمّان، وسُمّي "قَصَيِّر" بالتَّصغير لصغر حَجْمه.

67. زَكيَّة عُمَرُ العَليّ، التَّزَيُّقُ والحُليُّ عند المرأة في العصر العَبّاسيّ، وزارة الإعلام، بغداد – العراق، 1976م.، ص114.

68. زَكيَّة عُمَرُ العَليّ، التَّزَيُّقُ والحُليُّ عند المرأة في العصر العَبّاسيّ، ص 139.

69. زَكيَّة عُمَرُ العَليّ، المرجع السابق، ص 156.

70. زَكيَّة عُمَرُ العَليّ، المرجع نفسه، ص 158.

71. الوَدَع: نوعٌ من الأصْداف، شِقُّهُ المُسَنَّنُ كما لو كان عَيْناً نصفَ مفْتوحَة.

72. ابن الجَوْزيّ، أخْبارُ الحَمْقى والمُغَفَّلين، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت – لبنان، 1405هـ. /1985م، ص 30.

73. البُدْنَة: نوعٌ من القُمْصان تَرْتَديه النِّساء.

74. الياقوت: يُؤْتى به من مَعْدَن يُقالُ له: "سَجْران" من جزيرة خَلْفَ "سَرَنْديبَ (سري لانكا) بنَحْوِ من أربعينَ فَرْسَخاً، والجزيرةُ تكونُ نَحْواً من ستّينَ فَرْسَخاً في مثْلها، وفيها جبلٌ عظيمٌ يُقالُ له: "الرّاهون"، تَحْدُرُ منه الرِّياحُ والسُّيولُ الياقوت، فيُلْقَطُ وهو حَجَرٌ من أرض ذلك المَوْضع – الغَزوليّ، مطالعُ البدور في منازل السُّرور، ج 2، ص 463 464–.

75. تحتَ عبد الملك: زوجَةُ عبد الملك.

76. الغَزوليّ، مطالعُ البُدور في منازل السُّرور، ج 2، ص 455 – 456.

77. الأَبْشيهي، المُسْتَطرَفُ في كُلِّ فَنٍّ مُسْتَظْرَف، ج 2، ص 63.

78. الأَبْشيهي، المرجع السابق، ج 2، ص 63.

79. الأَبْشيهي، المرجع نفسه، ج 2، ص 63.

80. الأَبْشيهي، المرجع السابق، ج 2، ص 63.

81. الأَبْشيهي، المرجع نفسه، ج 2، ص 62.

82. لمزيد من التفصيل انظر زكيَّة عمرُ العَليّ، التَّزَيُّقُ والحُليُّ عند المرأة في العصر العبّاسيّ، ص 108 – 110.

83. زكيَّة عمرُ العَليّ، المرجع السابق، ص 113 – 115.

84. البِلَخْش: نوعٌ من الجَوْهَر يُؤْتى به من "بَلَخْشان" في بلاد التُّرْك.

85. زكيَّة عمرُ العَليّ، التَّزَيُّقُ والحُليُّ عند المرأة في العصر العبّاسيّ، ص 158.

86. زكيَّة عمرُ العَليّ، المرجع السابق، ص 166.

87. زكيَّة عمرُ العَليّ، المرجع نفسه، ص 174.

89. زكيَّة عمرُ العَليّ، التَّزَيُّقُ والحُليُّ عند المرأة في العصر العبّاسيّ، ص 178 (بتصرّف)، ولمزيد من التفصيل انظر ص 179 من المرجع نفسه وما بعدها.

90. جميل نخلة المُدَوَّر، حضارة الإسلام في دار السَّلام، دار العالم العربي، ط1، القاهرة – مصر، 1429هـ. / 2008م.، ص 126.

91. مُنَزَّل: مُطعَّم.

92. هذه البُرْدَةُ هي غيرُ البُرْدَة التي كانت لملوك بَني أُمَيَّةَ يُلْقونَها على أكتافهم في جُلوسهم وركوبهم، لأنَّها فقدت بفُقْدان الخلافة منهم. وكان قد اشتراها معاوية من آل زُهَيْر بن أبي سُلْمى بأربعين ألف درهم – جميل نخلة المُدَوَّر، حضارة الإسلام في دار السَّلام، ص 50.

93. الجهْشياري، كتاب الوُزراء والكُتّاب، دار الفكر، بيروت – لبنان، 1408هـ. / 1988م.، ص241.

94. زكيَّة عمرُ العَليّ، التَّزَيُّقُ والحُليُّ عند المرأة في العصر العبّاسيّ، ص 99.

95. الغزولي، مطالع البدور في منازل السرور، ج 2، ص 454.

96. الغزولي، المرجع السابق، ج 2، ص 454.

97. الغَزولِيّ، المرجع نفسه، ج 2، ص 454.

98. جميل نخلة المدور، حضارة الإسلام في دار السلام، ص 121 – 122.

99. جميل نخلة المُدَوَّر، المرجع السابق، ص 121 – 122.

100. الغزولي، مَطالِعُ البُدورِ في منازِلِ السُّرور، ج 2، ص 454.

101. الغَزولِيّ، المرجع السابق، ج 2، ص 454.

102. الغَزولِيّ، المرجع نفسه، ج 2، ص 454.

103. الغزولي، المرجع نفسه، ج 2، ص 452 – 454.

104. الغَزولِيّ، المرجع السابق، ج 2، ص 452 – 454.

105. زكيَّة عمرُ العَلِيّ، التَّزَيُّقُ والحُلِيُّ عند المرأة في العصر العبّاسيّ، ص 99.

106. د. ربيع حامد خليفة، الفنونُ الزُّخْرُفِيَّةُ اليَمَنِيَّةُ في العصر الإسلاميّ، الدار المصرية اللبنانية، ط1، بيروت – لبنان، 1412هـ. / 1992م.، ص 225– 226.

107. د. ربيع حامد خليفة، الفنونُ الزُّخْرُفِيَّةُ اليَمَنِيَّةُ في العصر الإسلاميّ، ص 228.

108. د. ربيع حامد خليفة، المرجع السابق، ص28 – 29 (بتصرّف).

109. د. ربيع حامد خليفة، المرجع السابق، ص29 – 30 (بتصرّف).

110. (فنون إسلامية)، المعادن في العصر الفاطمي، الأحد 27/ 9/ 2009م.، http://alaa.2900.ahlamontada.net/t10-topic

111. زكيَّة عمرُ العَلِيّ، المرجع السابق، ص 147– 148.

112. المينا: مادة على شكل مسحوق وذات ألوان مختلفة.

113. (فنون إسلامية)، المعادن في العصر الفاطمي، الأحد 27/ 9/ 2009م.، http://alaa.2900.ahlamontada.net/t10-topic

114. الغَزولِيّ، المرجع السابق، ج 2، ص 454.

115. د. ثُرَيّا نَصْر، أزياءُ النِّساء في العصر العُثْمانيّ، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1420 هـ. /2000م.، ص 79 – 81.

116. أحْجِبَةٌ جمع حجاب: حرز يلبسه صاحبه وقاية من الشر.

117. الخط الغباري: هو صورة مصغرة من خط النسخ.

118. د. ثُرَيّا نَصْر، المرجع السابق، ص 82 – 83.

119. د. ثُرَيّا نَصْر، المرجع السابق، ص 83.

محبوب: نوع من العملة الذهبية العثمانية.

120. د. ثُرَيّا نَصْر، المرجع السابق، ص 83 – 84.

121. بدون مُؤَلِّف، الصِّناعاتُ التَّقليديَّةُ الجَزائريَّة، المؤسسة الوطنية للاتصال: النشر والإشهار، الجزائر – الجزائر، 1998م.، ص 56.

122. القَرْن: وجمعه قرون وهي قرون الحيوانات.

123. بدون مُؤَلِّف، الصِّناعاتُ التَّقليديَّةُ الجَزائريَّة، ص 63– 66 (بتصرّف).

124. بدون مُؤَلِّف، الصِّناعاتُ التَّقليديَّةُ الجَزائريَّة، ص 62 – 63.

125. بدون مُؤَلِّف، الصِّناعاتُ التَّقليديَّةُ الجَزائريَّة، ص 56– 57 (بتصرّف).

126. بدون مُؤَلِّف، الصِّناعاتُ التَّقليديَّة الجَزائريَّة، ص 58 – 59.

127. بدون مُؤَلِّف، الصِّناعاتُ التَّقليديَّةُ الجَزائريَّة، ص 59 – 61 (بتصرّف).

الصور:

1. https://thepinupgypsy.files.wordpress.com/201201//met4.jpg

2. http://beirutnationalmuseum.org/wp-content/uploads/2012/05/DSC_6652.jpg

3. http://www.arab-ency.com/servers/artifacts/2163/.gif

4. حلي يمنية «د. ربيع حامد خليفة، الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي»، لوحة 68.

5. حلي يمنية «د. ربيع حامد خليفة، الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي»، لوحة 67.

6. حلي فاطمية «د. زكي محمد حسن، الأعمال الكاملة كنوز الفاطميين، لوحة 64».

7. «فنون الإسلام، كنوز من مجموعة ناصر الخليلي»، ص 83.

8. «فنون الإسلام، كنوز من مجموعة ناصر الخليلي»، ص 83.

9. «فنون الإسلام، كنوز من مجموعة ناصر الخليلي»، ص 85.

10. «فنون الإسلام، كنوز من مجموعة ناصر الخليلي»، ص 85.

إنتاج الخزف التقليدي في جبال النوبة السودانية

الملاح و المميزات

د. ليلى مختار أحمد آدم

كاتبة من السودان

الفنان البدائي مرتبط ببيئته ومحاط بتقاليد وموروثات حضارية فأفكاره نسيج من معتقدات وغايات وقيم مجتمعه وقيمه الخاصة كطريقة رسم الرموز التي يعبر بها عن أفكاره لمعارفه الفنية والجمالية لتخرج أعماله معبرة عن معتقدات ذلك المجتمع وتعكس مصادره الحضارية والمؤثرات التي تأثر بها سواء في الشكل أو المضمون أو من النواحي الوظيفية.

الاختلاط بين الوطنيين و القبائل المهاجرة من غرب افريقيا والاستقرار الذي حدث لهذه المجموعات أدى إلى المشاركة في اسلوب العمل فى المناشط المختلفة الاقتصادية والرعوية والزراعية خير مثال لذلك مدينة لقاوة التي ضمت مجموعات البقارة والفور والنوبة والداجو والفلاته وأمبررو و هم في الأصل ينتمون إلى قبائل البربر بشمال أفريقيا.

الداجو: الزخرفة تظهر في شكل خطوط رفيعة محفورة أفقياً ورأسياً ولم يظهر أي نوع من الزخرفة البارزة وقد جاءت الزخارف مشابهة لزخارف حضارة كرمة.

كادقلي: هذا الفخار يشبه فخار الكنغو في طريقة الصنع والحريق وما ينتج بعد الحريق من بقع سوداء وألوان حمراء.

تسكن مناطق جبال النوبة مجموعات مختلفة تضم النوبة و هم السكان الأصليون، ومجموعات أخرى توافدت إلى المنطقة مثل البقارة، الفلاته، والداجو والفونج وحدث التزاوج بين هذه المجموعات ونتج منه التأثير فى لون البشرة. ودخول ثقافات أخرى جديدة أوجدت ثقافات لمقاييس التعامل التي يلاحظ اختلاف بعض أوجهها عما كان في الماضي، علماً بأن النوبة هم الأكثر تأثيراً فى كثير من اوجه الحياة بحكم انهم النسبة الغالبة لسكان المنطقة والتي تقدر بحوالي، 78من السكان.

الحديث عن الخزف في جبال النوبة ليس أمراً سهلاً ولكن يمكن الوقوف عند بعض الملاحظات التي كتبها «ج.ديبلو. كروفوت عام 1925م» عن الخزف في تقلي ورشاد وقدير وأبوجبيهة في جنوب كردفان وأيضاً في وادي النيل، وعجينة طينات الفخار تتكون من الطين الذي يمزج من بعض المواد العضوية بنسبة 75 ٪ طين و 25 ٪ روث الحيوانات» (تاور آدم كوكو. رسالة دكتوراة غير منشورة.2014م).

1. مراكز انتاج الخزف في جبال النوبة:

1.1. منطقة الدلنج:

في مناطق الجبال الشرقية في منطقة الدلنج تحديدا يستعمل روث الأبقار في إنتاج الخزف المتميز بخفة الوزن وبمنطقة الدلنج ينتج الخزف الأسود الذي جاء نتيجة استخدام طريقة الحرق باستخدام طرق تختلف عن غيرها للحصول على هذه الألوان وفي منطقة الريكة والبرام جنوب كادقلي حيث فرضت الظروف الطبيعية في فصل الصيف حيث يصعب الوصول إلى موارد المياه فرضت نوعاً من التقنية في صناعة الخزف لإنتاج أنواع كبيرة الأحجام لحفظ المياه ولإنتاج هذه الأحجام تتبع طريقة بناء المنازل في بنائها.

في منطقة غرب الدلنج: نجد السكان يهتمون بالفخار لوجود الطين الأحمر (المغر) الزي يستعمل في طلاء الخزف من الخارج وأيضاً نجد منطقة سلارا إحدى المناطق التي يهتم أهلها بالفخار والخزف القديم ذات الطابع التقليدي من أواني كبيرة ومتوسطة وأقداح

إناء قهوة من منطقة حجر الملك كادقلي.

رشاد إناء قهوة من منطقة لقاوة (كردفان).

الطين المزخرفة الحواف والأواني الصغيرة. بجانب هذا توجد مجموعة الداجو الذين استقروا واختلطوا مع النوبة ويتميز فخارهم باللون الأسود لاستخدامهم طريقة تدخين الفخار الذي يترك أثراً جميلا إلى جانب إهتمامهم بتجويد الفخار وصقله، وفخار الداجو اللذين يتواجدون في منطقة لقاوة والذين لهم المقدرة العالية في تجويد وتشطيب الفخار معتمدين على موروثاتهم في عمل التصاميم.

تميز فخارهم بالسواد الذي يحدث نتيجة حرق الفخار باستخدم أوراق الشجر الأخضر بوضعه داخل الاواني و أيضا تغطى به الأواني فى داخل موقع الحرق و تشعل النار و تكتسب الاواني اللون الأسود.

الأجانج من قبائل الدلنج التي عرفت الفخار منذ القدم واستعملوه في حياتهم اليومية لأغراض الطبخ وجلب الماء والطعام والتخزين، وهى من الأدوات الهامة في حياتهم.

«و قد عرف الأجانج نوعين من الفخار نوع تصنعه النساء محليا و آخر يشترونه من قبيلة الداجو التي برعت في هذه الحرفة وأجادتها واشتهرت بها حتى اليوم كما برعت و تفردت بتقنية الزخارف المنتظمة في فخارهم إلى جانب الصقل في المنطقة). (يوسف فضل. 2002م. ص178).

1. 2. منطقة كادقلي:

تفردت بعض الأسر بصناعة الفخار نسبة للحركة التجارية آنذاك في توزيع منتجاتها في الأسواق المجاورة. أما في مناطق برام والريكة يعتبر العمل موسميا إذ يتم إنتاج الخزف بالقرب من مناطق تواجد الطين لتسهيل عملية النقل.

لقد ارتبط إنتاج الخزف في جبال النوبة بالطابع الروحي للسكان و بعض الممارسات المرتبطة بطقوس الأسبار «الكجور» وأن الفخار له دور مهم جداً في هذه الطقوس.

(يخلط الطين مع مخلفات الحيوانات و الحشائش تفادياً لحدوث تشققات وهذا الفخار يشبه فخار الكنغو في طريقة الصنع و الحريق و ما ينتج بعد الحريق من بقع سوداء وألوان حمراء.

1. 3. منطقة تقلي:

هنالك طرق مختلفة لإنتاج الفخار في منطقة تقلي نجد أن المرآة عموماً هى التي تنتج الفخار كما

الدلنق: وهو يستعمل لتوضع فيه الخمور المحلية.

هو الحال في البلدان الأفريقية المتاخمة لخط العرض الذي تقع فيه منطقة جبال النوبةحيث يشكل الطين في شكل كرات ووضعها في حفرة نصف كروية أو أي سطح مقعر تشكل عليه الطينة لتأخذ الشكل الكروي كما هو الحال في مناطق رشاد والليري وتلودي.

وقد عممت طريقة الإنتاج هذه في معظم جبال النوبة وخاصة المنطقة الغربية في لقاوة والنيمانج، الكادرو وهذه من الطرق المستخدمة في نيجيريا عند قبائل اليوربا.

و لوحظ مطابقة الاسلوب العلمي في إنتاج الخزف و الفخار منذ القدم في جبال النوبة بالتوارث (James Miliart,1925,page 125).

«وفي تقلي تخلط الحشائش المطحونة أو قشور الذرة وتخلط مع الطين. ويعتقد الخزافون في تلك المناطق أن الحشائش المخلوطة مع الطين تساعد على تماسك خليط الطينل»(w.w.crowfoot.1925.126).

1. 4. منطقة رشاد:

هنالك طرق مختلفة لإنتاج الفخار في منطقة تقلي نجد أن المرآة عموماً هى التي تنتج الفخار كما هو الحال في البلدان الأفريقية المتاخمة لخط العرض الذي تقع فيه منطقة جبال النوبةحيث يشكل الطين في شكل كرات ووضعها في حفرة نصف كروية أو أي سطح مقعر تشكل عليه الطينة لتأخذ الشكل الكروي كما هو الحال في مناطق رشاد و الليري وتلودي .

المناطق التي تنتج الفخار في رشاد:

1. منطقة لولا في الجزء الشرقي من رشاد على بعد 2كيلو متر من المدينة. حيث يهتمون بإنتاج فناجين القهوة.
2. منطقة خور طورطاج جنوب شرق المدينة وتنتج الجبنات بكميات كبيرة.
3. منطقة خور رملة تخصصت في أواني الطعام والشراب وأواني الزينة والمزهريات.
4. منطقة جبل فلاته التي تقع شمال المدينة وتنتج أواني الطعام كالصحون والصواني إضافة للمزهريات.
5. منطقة فاندك في جنوب المدينة و تنتج المباخر «إناء لوضع البخور» وبعض أواني الطعام.

مشكلة الدراسة:

بالرغم من توفر خامات الطين ووفرة المياه وحطب الحريق إلا أن إنتاج الخزف في جبال النوبة ظل موسيمياً ومقيد بالمكان.

دحلوب: يستعمل لصنع العصيدة.

الدوراية: وهي عبارة عن إناء نصف كروي صغير يستعمل للطبخ.

فروض الدراسة:

1. تعتبر المرأة الركيزة الأساسية من النواحي الإقتصادية.
2. تقوم المرأة بمعظم إنتاج الفخار والخزف دون الرجال حيث تقوم بتجهيز الطين وتشكيله.

أهداف الدراسة:

جودة إنتاج خزف جبال النوبة لم تجعله معروفاً خارج نطاق المنطقة.

أهمية الدراسة:

تأثير التيارات الثقافية الدخيلة على إنتاج الخزف.

أسئلة الدراسة:

1. ما هى أهمية إنتاج الخزف في جبال النوبة.
2. ما هى الاساليب المتبعة في إنتاج الخزف التقليدي في جبال النوبة.

حدود الدراسة:

منطقة جبال النوبة (رشاد، تقلي، كادقلي، الدلنج).

إجراءات الدراسة:

تتناولت الدراسة في هذا الفصل وصفاً للطريقة والإجراءات المتبعة في تنفيذ هذه الدراسة، ويشمل ذلك وصفاً لمجتمع الدراسة وعينته، وطريقة إعدادها واستعانت الدراسة في تنفيذ هذه الدراسة بوسيلة المقابلة والملاحظة كما استعانت بالتصوير الفوتغرافى وإختيار عينات تجريبية معاونة في إجراء هذه الدراسة.

2. طرق إنتاج الخزف في جبال النوبة:

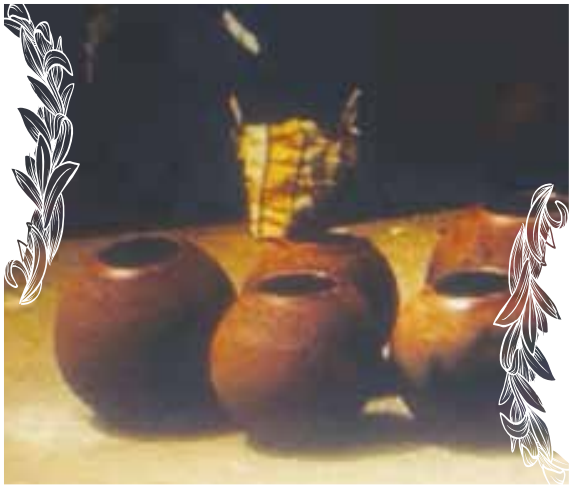
2. 1. تجهيز الطين:

يجهز الطين بطريقة بدائية، ويؤخذ الطين بكمية تكفي لعدد من الأواني التي يراد صنعها من الطين الجاف حيث يوضع الرمل على حجر السحن ويطحن ويضاف إليه قليل من الماء ويبدأ بعجنه باليد لاستخراج الهواء ويصير جاهزا للتشكيل.

2. 2. التشكيل:

تستخدم طريقة متقدمة بالنسبة لإنتاج الخزف وتعرف بطريقة القوالب وللاستفادة من شكل الاستدارة يوضع الطين على سطح القرع ثم يطرق لتأخذ الطينة شكل القرع الكروي او شبه الكروي ويكمل التصميم بإضافة عنق أو أيادي.

والطريقة الثانية تحفر حفرة نصف كروية على سطح الارض وتغطى جوانبها بأوراق الأشجار أو الحبال منتظمة لتعطي نوعا من الزخرفة والملمس الخشن على السطح الخارجي للإناء.



فخـار منطقة الدلنج الخزف الأسـود ويتميز فخارهم باللون الأسـود لاسـتخدامهم طريقة تدخين الفخار.

فخار منطقة الدلنج «إناء لوضع البخور».

يشـكل الطـين في شـكل كـرات ووضعهـا في حفـرة نصـف كرويـة أو أي سطح مقعر تشكل عليه الطينة لتأخذ الشكل الكروي كما هو الحال في مناطق رشـاد والليـري وتلودي.

كلول: وهو إناء لحمل الماء من المناطق البعيدة إلى المنزل.

الجر: يستعمل لحفظ الزبدة «السمن».

كما تستخدم الطريقة البدائية بوضع حبال من الطين فوق بعضها مكونة التصميم المرادعمله.

3/ الزخارف و النقوش:

ظاهرة النقوش على الأواني ظاهرة قديمة منذ أن استطاع الإنسان البدائي أن يشكل من الطين أواني يستعملها في حياته اليومية والزخرفة تكسب الأواني نوعاً من التميز بالنسبة لوظيفة الإناء النفعية.

الزخرفة تظهر في شكل خطوط رفيعة محفورة افقياً ورأسياً ولم يظهر أي نوع من الزخرفة البارزة وقد جاءت الزخارف مشابهة لزخارف حضارة كرمة.

تبدأ عملية الزخرفة على الأواني الخزفية التي تمت عملية بناؤها وعندما تكون الآنية في درجة متوسطة من الجفاف، والزخرفة غالباً ما تكون بالحفر المباشر بواسطة أدوات بدائية مثل الحصى المكسور والبيضاوي الشكل وتنقسم الزخرفة إلى ثلاثة أنواع هى:

1. النوع الأول يعتمد على الحفر ويشمل الزخارف الهندسية والخطوط العمودية والأفقية والتنقيط وتستخدم ألوان الحجارة الموجودة في المنطقة وهى غالباً ما تكون جيرية ويستخدم اللون الأحمر والأحمر الفاتح والأسود والأبيض.

2. النوع الثاني يأتي نتيجة للحريق ويكون في شكل بقع سوداء غير منتظمة وسط لون الطين الأحمر المحروق وهى تشابه الزخارف الطبيعية الموجودة في القرع والليف وبعض الحيوانات.

هذا النوع من الزخرفة يوجد أيضاً في بعض خزف الدول الأفريقية المجاورة مثل نيجيريا، كينيا، تشاد واوغندا.

3. النوع الثالث الدرجات اللونية التي تتكون بعد تلميع العنق بقطعة من زجاج أو حجر من الحصي مع استخدام قليل من الماء والزيت، وعندما تحرق الآنية يظهر العنق بلون داكن ذو لمعة براقة، ويبقى الجزء الثاني من الآنية بلون الطين المستعمل في البناء فإذا كان الطين المستعمل بلون أحمر يظهر العنق بلون بني داكن لامع و الجزء الاسفل بلون أحمر لامع، وإذا كان الطين المستعمل أسود يظهر العنق بلون أسود لامع والجزء الأسفل بلون رمادي ذو خضرة فاتحة غير لامعة.

وهذا النوع تفردت به منطقة جبال النوبة عن بقية أنواع الخزف الموجودة في السودان.

3. طريقة الحرق:

هي أقرب للطريقة البدائية والتي تمارس منذ آلاف السنين قبل الميلاد عندما اكتشفها الإنسان القديم لحرق الفخار البدائي تسمى هذه الطريقة بالأفران المفتوحة حيث يستعمل روث الأبقار ليزيد من ارتفاع درجات الحرارة في أقل وقت ممكن، وأواني الطهي لأنها تتعرض للنار عند الاستعمال فلذلك تحتاج لدرجات حرارة عالية لتجعلها أكثر صلابة وغير مسامية وكما أن للأفران المفتوحة أيضاً خاصية طفئ الحرارة تدريجيا، كما أن هناك خاصية أخرى للأفران المفتوحة تطفئ الحرارة دون أن تنتشر في الهواء.

4. أنواع الفخار واستخداماته:

لخزف جبال النوبة أنواع متعددة حسب استخداماته المتعددة ومن أشهر هذه الأنواع:

1. الدلنق: وهو يستعمل لتوضع فيه الخمور المحلية.
2. الدوراية: و هي عبارة عن إناء نصف كروي صغير يستعمل للطبخ.
3. كلول: وهو إناء لحمل الماء من المناطق البعيدة إلى المنزل.
4. دحلوب: يستعمل لصنع العصيدة.
5. البرمة الكبيرة: وهى لصنع الخمر.
6. الجر الأسود: يستعمل لحفظ الزبدة (السمن).
7. المبخر: يستعمل للبخور.
8. سكتاية: وتصنع من روث الأبقار وتستعمل لنقل الذرة من موقع الزراعة إلى المنزل.

5. نتائج الدراسة:

طبيعة المنطقة لها الاثر الكبير بالنسبة لأشكال الخزف وزخرفته فهناك الأشكال التي يغلب عليها الشكل الكروي نتيجة للتأثر بأشكال الطبيعة والأحجام الكبيرة مثل الأزيار لحفظ كميات وفيرة من المياه، وكما أن بعض الأشكال تميل للتمثيل الواقعي كالتي تصنع في شكل حيوانات أو طيور وتميل التصاميم للبساطة وعدم التعقيد.

وقد خلصت الدراسة للنتائج الآتية:

1. الاستفادة القصوى من معطيات الطبيعة مثل القرع وأوراق الأشجار وبعض أشكال الثمار في عمل التصاميم.
2. استعمال أبسط الوسائل التقنية لإنتاج أجود أنواع الخزف والاهتمام بالزخارف.
3. تصنيع كميات كبيرة لتغطية متطلبات السوق والتصدير للأسواق المجاورة.
4. وجود الطلب على المنتجات الخزفية في الأسواق المحلية وذلك لكثرة استخدامه خاصة في فترة الصيف ونجد أن الفخار ينافس الأواني المعدنية لقلة سعره وأهمية دوره الوظيفي.
5. توفر خامات الطين ووفرة المياه وحطب الحريق وروث الحيوانات يقلل من تكلفة البحث عنها.

المراجع العربية:

1. تاور آدم كوكو - الدور الوظيفي والجمالي للخزف في السودان-رسالة دكتوراة غير منشورة، 2013م.
2. يوسف اسحق احمد - الماضي المعاش في جبال النوبة منطقة الاجانق - دار عزة للنشر و التوزيع - الخرطوم - السودان، 2007م.
3. يوسف فضل حسن، دراسات في تاريخ السودان و افريقيا و بلاد العرب الجزء الثاني، دار جامعة الخرطوم للنشر،2002م.

المصادر الأجنبية:

1. James Miliart, c. Faris Nuba Personal Art, print in Great

Britanian Jarrold and Sons ltd..Norwich.

2. Frank, and Jenet Hamer.The Potters, Dictionary of materials and Techniques, second Edition, A, and C, black London 1986.

الصور: من الكاتبة.

الرموز ودلالاتها في النسيج التقليدي بالجنوب التونسي

د. محمد الجزيراوي

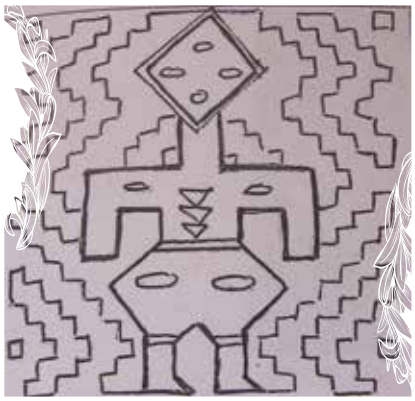
جامعي من تونس

تتعدد محامل الرموز في كل مكان من العالم وأكثر ما نجدها على المصنوعات كالنحاس والذهب والنسيج والخشب والفخار، في القديمة منها التي ربما اكتفى صانعها بيديه لإخراجها على أبهى صورة أو الحديثة التي استعمل لصياغتها النهائية عدة مراحل علمية تكنولوجية دقيقة. لقد استعمل أجدادنا الرمز في مختلف صناعاتهم استوحوا شكله من خلال عناصر الحياة المحلية أو كان تحت تأثير الحضارات التي مرت ببلادنا والشعوب التي استوطنتها. إن المتأمل بدقة يلاحظ بروز نوع من التخصص المحلي سواء كان ذلك من حيث وظيفة المصنوعات أو من حيث مفرداتها الجمالية مما يعكس أبعاد الثقافة المادية لكل مجموعة ودور المرأة الفعال في ذلك خاصة وأنها تحملت العبء الأكبر في هذا القطاع بدوية كانت أو حضرية.

سنحاول في هذه العمل إبراز أهم خصوصيات الرموز التي تغطي مساحة هامة من المنسوجات التقليدية المختلفة ببعض مدن وقرى الجنوب التونسي(انظر الخريطة) محاولا الكشف عن دلالاتها المحلية والكونية ومدى تأثير بقية الحضارات فيها معتمدا في ذلك على منهجية تقسم المنسوجات بحسب وظيفتها.

صورة رقم:(1).

صورة رقم:(2).



صورة رقم:(3).

1. الأغطية والمفروشات:

1.1. البطانية القفصية:

عندما نتأمل في بطانية[1] من جهة قفصة[2] نلاحظ استخداما لعدة أشكال تنطلق من الخط مثل المعين والمثلث وهي أشكال معروفة لدى البربر وهم السكان الأصليون للبلاد وكذلك الرسوم الهندسية المختلفة التي تظهر على الزربية الاناطولية[3] ولا غرو في ذلك فالأتراك حكموا البلاد وسكنوا المدينة خلال القرنين 18 و19 ميلادي، كما نجد الأشكال المجردة الحيوانية والآدمية التي يمكن إعادتها للفخار الإغريقي الذي سوقوه على كامل ضفاف المتوسط (الصورة رقم 1 و2).

مهما كانت أصول هذه الرموز فإنها تتماشى مع تعاليم الدين من حيث المضمون وفيها كثير من التناسق بين الأحجام والألوان من حيث الشكل العام وهذه هي في حقيقة الأمر القواعد الأساسية المتبعة في النسيج لدى نساء الهمامة[4] دون إن ننسى طبعا تلك الفسحة من الحرية التي تترك لهن لأجل الإبداع والمساهم في خلق نماذج جديدة.

إن الرموز الموجودة على هذه البطانية القفصية ضاربة في التاريخ تشترك فيها معظم الشعوب منذ القديم لكنها لا تخلو من تواجد الحاضر أي زمن الصناعة فالإنسان الموجود في شكل أربعة مستطيلات قائمة تمثل الأطراف والمرتبطة بمستطيل أكبر يمثل البدن وبمستطيل ومعين صغيرين يمثلان العنق والرأس (الصورة رقم 3) ربما يكون في شكله مستوحى من العسكري التركي الذي يتجول بالمنطقة في أواخر القرن التاسع عشر، في حين يمثل صف الإبل (الصورة رقم 4) تلك القوافل التي تعبر المكان محملة بالبضائع ذهابا وإيابا بين الشمال والجنوب وبين بلاد المغرب والمشرق يركبها من يقصد البقاع المقدسة للحج والتجارة، دون نسيان قيمة هذا الحيوان في الجنوب بما هو رمز للثروة والجاه مما يستدعي رسمه قبل غيره من الحيوانات.

تستعمل النسّاجة بصورة مكثفة المثلث وكما هو معروف عند كل الشعوب يرمز للعدد ثلاثة وإن كان متساوي الأضلاع فهو يرمز للسمو والانسجام وإن كانت قمته نحو الأعلى فهو يرمز للنار والذكورة وإن كانت نحو الأسفل فهو يدل على الماء والأنوثة[5] أما المعين فهو رمز للأنوثة عادة وعندما يكون ممدد الشكل يدل على التواصل والتبادل[6].

من خلال كل ما تقدم ألا يمكن اعتبار هذه البطانية وثيقة تاريخية عن مرحلة من مراحل تاريخ البلاد إذ يمكن من خلالها كتابة أسطر عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وبالتالي يصبح محتواها يضاهي محتوى الرسومات التي وجدت على جدران الكهوف التاريخية في الجبال وعلى الأواني الفخارية القديمة. ثم ألا يمكن اعتبارها لوحة فنية تشكيلية غاية في الإبداع ترتقي إلى مستوى الأعمال الفنية الكبرى، بل هي كذلك فقد استوحى منها عدة فنانين تشكيليين معاصرين البعض من أعمالهم الإبداعية مثل صفية فرحات وعائشة الفيلالي[7].

صورة رقم:(4).

صورة رقم:(5).

صورة رقم:(6).

2.1. المرقوم[8]:

من بين المنسوجات التي فيها الكثير من الرموز نجد المرقوم الذي التصقت شهرته بمدينة وذرف أكثر من غيرها لكن لا تخلو مناطق الجنوب التونسي الأخرى من بعض القطع التي خرجت عن هذا القالب وأبرزت فيه المرأة مهاراتها ومنها المرقوم النويري الذي اشتهرت به مدينة الحامة[9] حيث استقرت قبيلة بني يزيد[10] وهو يتكون من مجموعة أشرطة مختلفة الأحجام والألوان يتوسطها شريط عليه أشكال متنوعة كونت المثلث والمعين. لقد برعت نساء المرازيق[11] في صنع مرقوم يحتوي على عدة رموز أهمها رمز «ايديك في ايد خوك» ويتكون من مثلثين يتقابل رأسهما(الصورة رقم 5).

هذا الشكل الهندسي يحقق إبداعا تجريديا يفيد الديمومة للأشياء والاستمرارية للوجود فهو عبارة عن الساعة الرملية، إنه رمز مشترك بين كافة الشعوب لا بشكله فحسب إنما أيضا بما يتضمنه من دلالة[12]. أما مرقوم زاوية العانس وهي قرية قديمة توجد بالجهة الشمالية لمنطقة نفزاوة[13] عبرت نساؤها عن بعض ملامح حياتهم اليومية من خلال نسيج المرقوم فالرسم الذي تكونه الخطوط المنكسرة إنما هو تمثيل للدرج التي تستعمل للصعود إلى الغرفة الموجودة في أغلب البيوت الحجرية بالجهة (الصورة رقم 6)، كما عبّرت نساء قرية المنشية[14] عن الخطوط المنكسرة داخل الشريط بما يسمى الجبل العالي ولعلهن عند النسج يرقب قممها جبال طباقة[15] أمامهن (الصورة رقم7). أما الموجود على مرقوم نساء قبيلة العذارى[16] وتكونه تلك الخطوط المنحنية إنما يعبر عن كثبان الرمال في الشريط العلوي وعن حدبة الجمل في الشريط الذي يقع أسفله (الصورة رقم 8) بما أن هذه القبيلة كانت تعتمد الترحال في عمق الصحراء كنمط للعيش ولا تستقر إلا لثلاثة أشهر بجهة نفزاوة في أكواخ يبنونها من جذوع النخيل وجريدها في واحة لهم هي قرية زعفران حاليا.

إضافة لهذه المنسوجات التي توظف في نفس الوقت كأغطية وبسط برعت نساء من نفزاوة في صناعة منسوجات من وبر الإبل وشعر الماعز وصوف الأغنام تستخدم كأكياس وخيام وهي محملة بعدة رموز ذات دلالات مختلفة منها الوقائية ومنها المعبر عن الانتماءات القروية والقبلية ولنا في نماذج مثل الطريقة والغرارة خير مثال.

2. الخيام والأكياس:

1. الطريقة:

وهي شريط منسوج لا يتجاوز عرضه خمسين سنتيمترا يشد لأديم الخيمة من الداخل لتوضع في مستواها الركائز وبالتالي لابد من وجود ثلاثة منها في كل خيمة واحدة في الوسط وثانية على اليمين وثالثة على اليسار. ما يميزها أنها تنسج بألوان مختلفة أبيض، أسود، بُني[17] وكلها ألوان طبيعية وتُرتب في أشرطة طولية ويخضع ترتيب الألوان وحجم كل شريط إلى قوانين مضبوطة إذ هو يعبر عن انتماء إلى قبيلة معينة من قبائل صحراء منطقة نفزاوة، فإن كنت غريبا أو تائها وصادفتك خيمة أو دوارا بأكمله وأحرجك السؤال عن أصل أهل البيت فما عليك إلا برفع بصرك إلى السقف لتعرف في ضيافة من حللت، طبعا إذا كنت ممن يعرفون قراءة تلك الرموز.

صورة رقم:(7).

صورة رقم:(8).

صورة رقم:(9).

2. الغرارة:

وهي كيس من الفليج يصنع ليستخدم في حمل ونقل التمر الجاف والحبوب وغيرهما على ظهور الإبل في قوافل تجارية وتستخدم في خزن الصوف مثلا في الخيام. لا تختلف الغرارة عن الطريقة من حيث شكل واستخدام الأشرطة الملونة التي يختلف ترتيبها أيضا من قبيلة إلى أخرى فالخطوط على غرارة المرازيق (الصورة رقم 9) تختلف عن تلك التي توجد على غرارة العذارى. إذن فالتاجر المنتظر وصول القوافل إلى السوق أو قاطع الطريق المتربص في الاكمات يكفيهما رؤية هذه الرموز للتعرف على أصحاب الإبل المحملة بالسلع.

في هذه النماذج من المنتوجات لا تمكن الحرفية من مساحة للإبداع وإظهار براعتها فهي تستخدم المفردات ذاتها شكلا ولونا وحجما.

ألا تمكننا هذه المنتوجات من عدة استنتاجات حول حقيقة الأوضاع الأمنية في المنطقة في فترات تاريخية طغت فيها الفوضى وباتت نفزاوة كغيرها من جهات البلاد التونسية مسرحا لتلك الحروب التي هزت البلاد من جنوبها إلى شمالها في القرن السابع عشر وما بعده ألا وهي الحرب الحسينية الباشية وما تبعتها من أحداث والتي انقسمت فيها مدن وقرى وقبائل نفزاوة إلى صفوف متعادية[18] وأصبح النهب من وسائل الكسب المشروع فلزم على كل كنفدرالية[19] قبلية أن تتميز عن الأخرى وبالتالي اتخاذ رموز دالة تميزها عن بعضها البعض.

كان للنسيج هذا الدور في مستوى المسكن المتنقل ألا وهو الخيمة وبالتحديد في الطريقة وفي الأكياس مثل الغرارة وفي منسوجات أخرى مثل الحوية[20] والمخلاة[21]. نتساءل في هذا المستوى عن الشرف الذي نال مهنة النسيج بهذا التكليف، لماذا لم ترفع الرايات تعبيرا عن الانتماء القبلي؟ أين بقية المهن كالنجارة والحدادة والفخار هل من رموز معبرة عن انتماء اجتماعي أو أشكال ذات دلالات كونية؟

هذا فيما يتعلق ببعض المفروشات والأغطية، فماذا عن الملابس؟

3. الملابس:

1. البخنوق:

يصنع هذا الرداء من الصوف الأبيض ثم يصبغ بالأسود بينما تكون الزخارف التي توشيه من خيوط القطن الأبيض التي تظل على لونها الطبيعي، ويتمثل هذا الزخرف في أشكال هندسية متعددة عادة ما ترتب في مركز القطعة ذات الشكل المستطيل وعلى أطرافها، بحيث تكون مرئية على الرأس والظهر عندما تغطي به المرأة المتزوجة نصفها الأعلى لدى بعض القبائل وكامل بدنها عند البعض الآخر تبعا لطريقة الارتداء، ولهذه الزخارف – الرموز تسميات محلية مختلفة مثل: فول – هلال – مُشط – حوت – خُمسة.

كما نلاحظ فبعض الرسوم لها دلالات شائعة عند كل الشعوب مثل الهلال والخمسة إذ تحمل الذاكرة الشعبية بعض الأقوال في هذا الشأن كأن نقول مثلا حوته وخمسة وقرن غزالة أو خمسة وخميس، ووجودها هنا يدل على رغبة في الوقاية من أعين المتطفلين.

صورة رقم:(10).

إن هذه الرموز الموجودة على بخانيق النساء تدل أساسا على الانتماء الاجتماعي للمرأة: سواء للسكان المستقرين في القرى أو للقبائل الرحل في أعماق الصحراء.

يختلف ترتيبها من بخنوق لآخر، تكثر أو تقل حسب القرية أو القبيلة أو العرش، إذ تختلف الأشكال المرسومة على البخنوق داخل قبيلة المرازيق من عرش لآخر فالتي توجد عند نساء عرش العبادلة[22] ليست كتلك التي توشي بخنوق أولاد عبد الله[23] عن بخنوق نساء اللمامنة[24] (الصورة رقم 10).

تكتظ الرسوم خاصة بالمركز، والبخنوق لنساء نفزاوة يأخذ دور الكوفية للحضريات والساحليات خاصة إذ تميز الواحدة منها نساء صفاقس عن أصيلات مدينة تونس ونساء جهة الساحل عن الوطن القبلي[25].

2. المقدال:

هو شال صغير يوضع فوق الكتفين ويشد في مستوى الصدر بخلالين[26]، يصنع المقدال من الصوف ويصبغ بالأحمر ويوشى من أطرافه بالزينة المطرزة ذات الزخارف المتعددة تأخذ صورة السمكة حينا والعقرب أحيانا وتكون شراريب[27] الحواشي مظفورة.

بما أن هذا الرداء مخصص للعروس فان للونه أولا وللرموز المطرزة عليه ثانيا دلالات عدة، فالأحمر هو لون الفرح والسعادة والحب ونحن في احتفال بالزواج وهي من أهم المناسبات التي يسعد فيها الإنسان فيحاول أن يضفي على مظهره ملامح البهجة فتتعدد الألوان الزاهية التي منها الأحمر.

صورة رقم:(11).

أما رسم السمكة والعقرب (الصورة رقم11) فان الأولى الحوت ترمز للحياة وإلى الخصب نظرا لقدرتها الفائقة على البيض ورسمها هنا على مقدال العروس يمثل أماني الأهل بخصوبة ابنتهم أي بإنجاب الأبناء، أما الثانية وهي العقرب فيقي شكلها من السوء إذ يحمي العروس من الأعين الحاسدة ويقيها من الأفعال الشريرة وهو ما يذكرنا باستخدام هذا الرسم في الوشم على قدم الإنسان للوقاية من لدغتها.

أما ضفيرة الحواشي فهي تدل على رغبة في تلاحم الأسرة الصغيرة الجديدة وعدم الانفصال مما سيعطي دفعا وقوة للقبيلة بما أنها الأسرة الأكبر.

تصبح إذن هذه المنسوجات من خلال ما تحمله من رموز مجالا خصبا لإظهار المعتقدات التي يؤمن بها المجتمع إذ تحاك في بعض الأحيان بطلب من إحدى الجارات أو القريبات مع كل ما تحتويه من رسوم لذلك فهي انعكاس لبعض المستويات العقائدية والذهنية لشريحة معينة. إن هذه الرموز الموجودة على المنسوجات التقليدية بالجنوب الغربي التونسي وبغيره من مناطق البلاد التونسية لتحمل من الدلالات الكثير مهما كانت وظيفة القطعة فمنها ما يعبر عن جوانب عقائدية مرتبطة أساسا بعادات وتقاليد المجتمعات المحلية ومنها ما يستغل للتدليل على الانتماءات القبلية والقروية وبالتالي فهي كنز إشاري يحمل جزءا من الذاكرة الشعبية. وبما أن تراثنا الشعبي جزء من هويتنا وفي ظل تقلص استخدام هذه الرموز في الصناعات الحديثة فان ذلك يهدد الهوية الثقافية والخصوصيات الجهوية في زمن النمط الواحد.

الهوامش:

1. بطانية: قطعة نسيج من الصوف مستطيلة الشكل تستعمل كغطاء.

2. نقصد هنا مدينة قفصة الواقعة في الجنوب الغربي التونسي والقرى المجاورة لها حتى أواسط القرن العشرين.

3. الزربية الاناطولية: بساط مصنوع من الصوف يعود أصله إلى منطقة الاناطول بتركيا.

4. الهمامة: مجموعة قبلية تسكن في الوسط الغربي من البلاد التونسية واستقر أغلبهم منذ القرن العشرين في محافظة قفصة.

5. أيوب (عبد الرحمان)، رموز ودلالات بالبلاد التونسية، وكالة إحياء التراث، تونس، 2003، ص 57.

6. نفس المرجع، ص 42.

7. صفية فرحات هي فنانة تشكيلية تونسية، كانت تتعاطى الرسم والخزف والنحت ولدت عام 1924، وتوفيت عام 2004، عرفت باستعمال النسيج في أعمالها الفنية، أما عائشة الفيلالي فهي ابنتها حملت المشعل عنها ولا تزال.

8. المرقوم: قطعة نسيج من الصوف مستطيلة الشكل تستعمل كغطاء جماعي يصل طوله أحيانا 7 م.

9. مدينة الحامة: هي من المدن التابعة اداريا إلى ولاية قابس واستقرت بها أغلب عروش قبيلة بني يزيد البدوية.

10. بني يزيد: مجموعة قبلية اشتهرت بالفروسية وعاش أفرادها الترحال إلى أن استقروا في الحامة.

11. المرازيق: مجموعة قبلية كانت تتعاطى الترحال في الصحراء التونسية واستقر افرادها بمدينة دوز.

12. أيوب، رموز ودلالات، نفس المرجع، ص 9.

13. نفزاوة: هو السم القديم لمحافظة قبلي التي توجد اليوم بالجنوب الغربي من البلاد التونسية.

14. المنشية من قرى نفزاوة التي اشتهرت بالنسيج.

15. طباقة: سلسلة جبال تقع عليها عدة قرى بمنطقة نفزاوة.

16. العذارى: قبلية من القبائل التي كانت تنتجع بصحراء نفزاوة ثم استقرت عناصرها في قرى زعفران وغليسية ونويل.

17. محلة (محمد المنصف)، متحف الصحراء بدوز، وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية، تونس، ص 23.

18. بن بلغيث (الشيباني)، بحوث ودراسات في تاريخ تونس الحديث والمعاصر، الأطلسية للنشر، تونس، 2001، ص 221.

19. كنفدرالية: تجمع قبلي.

20. الحوية: تصنع من الفليج وتوضع فوق ظهر الجمل في شكل كعكة ومن فوقه الكتب

21. المخلاة: جراب من الفليج لا يتعدى طوله نصف متر يستعمله الراعي أو المسافر.

22. عرش من عروش قبيلة المرازيق.

23. عرش من عروش قبيلة المرازيق.

24. عرش من عروش قبيلة المرازيق.

25. تسميات لمناطق من البلاد التونسية.

26. الخلال هو الإبزيم في الفصحى.

27. شراريب هي الخيوط المتدلية من قطعة النسيج في مستوى الأطراف.

المراجع:

1. محلة (محمد المنصف)، متحف الصحراء بدوز، وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية، تونس.

2. أيوب (عبد الرحمان)، رموز ودلالات بالبلاد التونسية، وكالة إحياء التراث، تونس، 2003.

3. قطاط (حياة)، «السجاد البدوي والريفي تراث في الذاكرة»، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 186.

4. بن بلغيث (الشيباني)، بحوث ودراسات في تاريخ تونس الحديث والمعاصر، الأطلسية للنشر،تونس2001.

5. Ferchiou (S), Façon de dire, façon de tisser ou l'art figuratif dans la tapisserie de Gafsa, CNRS, 1996, pp. 7990-

6. Baklouti (N), signes et symboles dans l art populaire Tunisien, Société Tunisienne de Diffusion, Tunis, 1976.

الصور :

رقم : 1 - 2 – 3 – 4 : من بحث:- Ferchiou (S), Façon de dire, façon de tisser ou l'art figuratif dans la tapisserie de Gafsa, CNRS, 1996, pp. 79-90.

رقم : 5 – 6 – 7 – 9 – 10 – 11 : من كتاب: محلة (محمد المنصف)، متحف الصحراء بدوز، وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية، تونس.

رقم 8: تصوير صاحب البحث.

جديد الناشر

معجم الألفاظ والتعابير الشعبية 184
دراسات عربية متنوعة «حول الرعي والثقافة الشفهية وغير المادية والقهوة وحكايات الحوريات» 192

معجم الألفاظ والتعابير الشعبية

(1)

أ. عبد الرحمن سعود مسامح

باحث من البحرين

بذل الباحث محمد أحمد جمال في تأليف هذا المعجم جهدا كبيرا وواضحا ، اعتمد فيه على الجمع الميداني والتمحيص والتحري والمطالعة والتنقيب والبحث في كتب ومعاجم اللغة العربية ، وفي عدد من اللغات الأخرى ، كالهندية والفارسية والتركية والإنجليزية ، وفي الاستفادة من الكثير من الرواة الذين قال عنهم أنه يضيق المجال بذكر أسمائهم هنا .

وقد نفعه اهتمامه وتخصصه في الموسيقى كثيرا في ضبط كل ما يتعلق بالفنون وبالألعاب والرقصات الشعبية، بمفردات نلحظها في هذا المؤلّف الكبير. وكان لمراجعاته دليل واضح من خلال ما تتبعته شخصيا في برنامجه الإذاعي الناجح الذي حمل نفس هذا العنوان في تحري الدقة قدر ما أوتي من حرص وتأنّ في النقل والشرح وفي الإلقاء وما أدراك ما الإلقاء. فقد كان إلقاؤه - من خلال أثير إذاعة مملكة البحرين- وحده سمة مميزة لأستاذنا الباحث، فطريقته السلسة المتأنية في نطق الكلمات، والتعابير الشعبية المختلفة، وفي التمثيل لها بهدف زيادة الشرح والتوضيح للمتلقي قل مثيلها.

جمع الباحث «معجم الألفاظ والتعابير الشعبية» في كتاب ضخم، من الحجم الكبير في 482 صفحة. سطّر فيها إهداء، وتوطئة، وثلاثة فصول مطوّلة. بدأ الفصل الأول بمقدمة ثم بسط موضوع المعجم في عناوين عامة. بحث فيها بداية بعض ظواهر اللهجة البحرينية، وبعض الرموز والاصطلاحات اللغوية واستعمالاتها. ثم دوّن بحثا عن لغة الأطفال. واختار مجموعة من الألعاب الشعبية شارحا لها. ثم ذكر الحرف والمهن، وتناول أسماء الأمراض والظواهر الصحية. وشرح مجموعة من التعابير الجارية على الألسن، ومجموعة أخرى من التعابير القصصية التي وردت في الحكايات والأساطير الشعبية. كما أفرد بحثا في الصفات والنعوت والألقاب.

وخصص الفصل الثاني لمصطلحات الغوص والبحر لما يمثله هذان الموضوعان من أهمية في التراث الشعبي البحريني خاصة ومنطقة الخليج العربي عامة. فدرس التعابير والأمثال البحرية، وذكر أسماء الرياح ومواسم الفصول. واختار مجموعة من مفردات البيئة البحرية المنتقاة. ولم ينس - وكيف ينسى وهو البحار الهاوي المتمرس - ذكر أسماء الاسماك والكائنات البحرية. وفي نهاية هذا الفصل درس أسماء السفن الخشبية التقليدية المعروفة في مملكة البحرين قديما.

أما الفصل الثالث فهو موضوع الكتاب ولبّه، هنا انتهج الباحث طريقة المعجم في شرح مفردات اللهجة البحرينية متسلسلا تسلسلا تنظيميا ابتدأ فيه بالألفاظ التي تبدأ بحرف الألف منتهيا بالألفاظ التي تبدأ بحرف الياء أي باسلوب تسلسل الأبجدية العربية (أ ب ت ث ج ح خ ...الخ).

1. ابن الخشاب البغدادي:

يشعر القارىء وهو يقرأ كلمات الإهداء بحسرة الباحث على تقلص عدد الرواة من أبناء حيه القديم، والذين كانوا ومازال البعض منهم المصدر الوحيد بل يكاد يكون الحصري لضبط تراثنا الشعبي بمختلف أنماطه وألوانه وميادينه، حين أهدى معجمه «إلى البقية الباقية من سكان الحي القديم». وأوافق الباحث فيما ذهب إليه وأزيد، بأن هؤلاء الناس هم من يحسن أن نأخذ عنهم، ونرجع إليهم لنتأكد أو ندقق أو نفحص ما تبقى من مفردات وأنماط تراث الآباء والأجداد، والذي ما يزال حيا باقيا بهم بين ظهرانينا.

وليلتمس العذر لنفسه، ويسوق الحجة على أهمية ما يقوم به من عمل توثيقي هام، أورد الباحث محمد أحمد جمال في التوطئة رواية طريفة ذكرها ضياء الدين إبن الأثير (558-637هـ) في كتابه «المثل السائر» عن إبن الخشاب البغدادي (492 ؟ 567هـ)، والذي كان عالما من علماء اللغة العربية - وكيف كان يختلط بالعامة من الناس وخاصة القصابين والمشعبذين - وكان يتعلل بأنه طالما استفاد من هؤلاء العوام وهو ينقل هنا عن إبن الخشاب قوله انه طالما استفاد «فوائد كثيرة، تجري في ضمن هذيانهم، معان غريبة لطيفة، ولو أردت أنا (والحديث ما يزال لابن الخشاب) أو غيري أن نأتي بمثلها لما استطعنا ذلك». ومن المؤكد أن هذا هو حال الباحث حين باشر في إعداد هذا المعجم في تراث البحرين اللفظي فكان موفّقا لصدقه ومثابرته.

2. البداية:

ويحدثنا الباحث عن قصته في تأليف هذا المعجم فيقول انه عندما كان مشرفا للموسيقى باذاعة البحرين العتيدة ويقوم بمهمة تسجيل وتوثيق الفنون الشعبية، اكتشف قصور فهمه لمعاني بعض الألفاظ والمفردات والتعبيرات التي كان يستخدمها الرواة المؤدون من كبار السن. فكتب معبرا عن ذلك «لم أكن أدرك بتساؤلاتي هذه أنني في الواقع كنت أتساءل عن فكر الجماعة وميولها ورغباتها الدفينة ما ظهر منها وما بطن، وأن في الاجابة على هذه التساؤلات يكمن الكشف عن أحوالهم وطرق معاشهم وعاداتهم وأدواتهم وما يؤمنون به من خرافة، وما يتبعونه من تقليد وأعراف وطقوس تمس شتى نواحي الحياة في فترة زمنية غابرة، تحدد في مجملها شكل الثقافة المعبرة عن ذاتهم وتبرز من خلالها الشخصية والهوية الوطنية».

كما اكتشف أيضا أن بعض تلك المفردات والتعابير الاصطلاحية التي كانوا يستخدمونها، لها صلة مباشرة ووثيقة باللغة العربية الفصحى. ومن هنا أدرك بأن الواجب الذي يحتم عليه تسجيل الفنون الشعبية المواكبة

(2)

أ. محمد أحمد جمال

لحقبة زمنية خلت، يحتّم عليه كذلك وبنفس الزخم، إعطاء هذه المفردات والتعابير حقها من التدوين والشرح، لذا رأى ان كلا المحورين يشكلان رافدين مهمين من روافد الثقافة البحرينية الثرّة، وأن العمل على توثيقها وشرحها، سيؤدي إلى الكشف عن جوانب من شخصية شعب البحرين ومقوماته الفكرية والوجدانية، بل ومواقفه من الحياة عامة وفلسفته الخاصة حيالها.

3. ملاحظات عامة:

وباستعراض شامل للمعجم» فإنني أستسمح الباحث في تسجيل عدد من الملاحظات المهمة التي يمكن أن تؤخذ على الكاتب والتي ألخصها فيما يلي:

1. مسألة (التقعيد) المبسطة فيما يتعلق برسم ونطق الأسماء، المفرد منها والمثنى والجمع، وكذلك رسم ونطق الافعال وصيغ تصغير الأسماء والغاية منها.

وأرى أن بعض ما اعتبره الباحث رموزا، هي في الحقيقة (أفعال ناقصة) على سبيل المثال (أح) فهو إسم فعل ناقص بمعنى أتوجع، قياسا لاسم الفعل (صه) في اللغة العربية والتي تعني اسكت أو اصمت.

ونلاحظ أن بعض المصطلحات التي هي ألفاظ أو كلمات أو تعابير قد يكون بعضها لا معنى له، نجد أن بعضها عربي فصيح، والبعض الآخر أجنبي أو هو مركّب أو (تبحرن) وأقصد أن شعب البحرين استحسنه وتبناه ثم استعمله.

وكان من الأنسب أن يخصص الباحث في البداية بابا خاصا يتحدث فيه عن خصائص اللهجة البحرينية يندرج فيه كل ما أفرده عن بعض ظواهر اللهجة البحرينية في (الصفحات من 8 – 11) وضمن المفردات المنتقاة من اللهجة البحرينية في (الصفحتين 272 و273) وما جاء في صفحة (304) عن استبدال الجيم ياء. وما يتعلق بحرف الضاد في صفحة (387) وما يتعلق بحرف القاف أو الكاف (الجيم المصرية) في صفحة (418) وهكذا.

2. جاء فصل الأمراض الماتع تلخيصا مخلا لموضوع كبير مهم في مجال الطب الشعبي التقليدي والتداوي بالأعشاب والنباتات العطرية، وقد كان قديما ميدانا في حد ذاته، يحرص المهتمون بالتراث الشعبي على تدوينه وتوثيقه. ولا أظن أنه غاب عن بال الباحث أهمية ذلك. وأعتقد أنه كان قادرا على أن التفصيل فيه أكثر. وأن يتطرق إلى ذكر عدد من الأطباء والمعالجين الشعبيين المشهورين في البحرين قديما وحاضرا، ومجالات ممارساتهم الطبية.

3. ينقص الكتاب (الهوامش) التي كان ينبغي أن تدون بأسفل صفحات المتن، لتأكيد استخدام المصادر والمراجع. وأرى أنه في الواقع أمر ضروري جدا في مثل هذا العمل الموسوعي الشامل، وذلك لكثرة الأمثلة على النقل والاقتباس دون ذكر مراجعها أو مصادرها، مما يشعر القارئ دائما بوجود نقص واضح عند التصفح للقراءة والدرس. وإن ذكر بعضها في المتن بين السطور إلا أن ذلك قد لا يعفيه من واجب البحث العلمي.

4. لم يأخذ موضوع الألعاب الشعبية حظه من اهتمام المؤلف وهو الباحث المدقق فكان الأولى به أن يخصص بابا من كتابه أو أن يفرد له فصلا كاملا، لا أن يكون

في طي الألفاظ والتعابير الشعبية فحسب. وكذلك الحال بالنسبة لموضوع المهن والحرف والصناعات التقليدية.

ولا يشفع له في رأينا المتواضع اعتذاره بهذه الكلمات اللطيفة:

«... لسنا بصدد حصر الألعاب القديمة فهي كثيرة ومتنوعة وحاولنا تبيان ما كان معروفا منها عند أطفال العرب ثم توارثتها الأجيال جيلا بعد جيل حتى وصلتنا بالشكل التي هي عليه الآن قبل أن تزيلها تماما ثقافة العصر الحالي وذلك تماشيا مع خطة البحث في تأصيل اللهجة المحلية على كافة المستويات والأصعدة. ومن الصعوبات التي واجهتنا قلة المصادر العربية ولم نجد فيما تيسر لنا منها من أعطى اللعبة حقها من الشرح بل أن معظم أصحاب المعاجم والقواميس يشرحون المفردة بقولهم: لعبة لصبيان العرب ويكتفون، وهذا راجع إلى ما نعتقد أنها النظرة الدونية التي ينظرون بها إلى الألعاب بصفة عامة، وأنها لا تستحق الدرس والتمحيص أو العناية فهي ليست من صنعة أهل الدين والمروءة على حد قول الإمام الشافعي رضي الله عنه.»

5. كنا نتمنى على الباحث استخدام الصور واللوحات التي توضع عيانا المعاني لمعظم ما طرحه من أسماء وألفاظ وتعابير شعبية لتزداد تبيانا ووضوحا، ولتقربها أكثر الى أذهان الأجيال الجديدة من الأبناء والبنات، الذين قد بعد العهد بهم عن تلكم الأيام الجميلة. وهنا لابد أن أشيد بلوحة الفنان الكبير عبدالله يوسف الذي أتحف المعجم بصورة الغلاف التي عبّرت كثيرا عن مجمل موضوع الكتاب.

6. تضمن المعجم الأمثال الجارية على الألسن والأمثال الشعبية والأقوال السائرة وأقوال الحكمة وأقوال العربية الفصيحة التي دخلت الى اللهجة الشعبية البحرينية ودرج على استعمالها العامة والخاصة.

فالمثل الشعبي كما هو معروف نمط أصيل من أنماط الأدب الشعبي. وكان الأولى به أن يخصص له بابا لوحده كما فعل صاحب القاموس (المنجد) على سبيل المثال. على أن يأتي ترتيبها على النحو التالي: أقوال الحكمة فالأمثال العربية الفصيحة التي تداولتها العامة ثم الأمثال الشعبية فالأقوال السائرة على الألسن ثم التشبيهات الشعبية المشهورة والتي أخذت منحى المثل وأصبحت شائعة بين عامة الناس.

على سبيل المثال:

- لي طاح اليمل كثرت (سكاكينه) سجاجينه «من أقوال الحكمة».
- العرق دساس (العرج دساس) «مثل شعبي فصيح».
- لا تدخّل عصّك في شي ما يخصّك «مثل شعبي».
- ولد الحلال على طاريه «أقوال سائرة».
- حلول يمعه «تشبيهات شعبية».

7. بذل الباحث جهودا جبّارة في تتبع أصل الألفاظ والكلمات الشعبية، فلقد اضطر إلى استخدام العديد من القواميس والمعاجم العربية وغيرها من الكتب القريبة منها، كما ساق الكثير من القصص والحكايات التي توضح معاني التعابير الشعبية، واستشهد بالكثير من نماذج الشعر والأهازيج، الشعبي منها والعربي الفصيح لذات الغرض.

ونسوق على ما سلف مثالين:

مادة: «منجور»

البكرة الخشبية المستعملة في السقاية قديما بالوسيلة المعروفة بـ (الزاجرة) والتسمية فصيحة كانت تصدر أصواتا عند دورانها. ومما قيل فيها:

- منجورنا يصيح ومنجور الغرام يصيح.
- من يوم قصوا رشاي قمت عليه آصيح.
- منجورنا من خشب ما فيه قلب ويصيح.
- شلون قلب المعذب بالعشق ما يصيح.

مادة: «بوكرون - مكرنن»

هو الشخص الذي يتعامى عن سلوك أهله الشائن وكأنه راض بما يحدث أو على درجة من البلاهة بحيث لا يعلم ما يجري تشبيها له بالثور ذي القرون. وهو تعبير عربي قديم يقال قرنت فلانة بعلها بمعنى

(3) أ.محمد جمال يتحدث عن معجم الألفاظ والتعابير الشعبية، في مركز كانو الثقافي.

اتخذت له قرينا أي صاحبا وشريكا يخالفه إليها. ومن طريف الشعر في هذا الموضوع:

قالت لجارتها يومـــا تعاتبه

قرنت زوجك إن القرن يفضحه

فقالت أيبقى بلا قرن فواحربا

يلقاه زوجك ذو القرنين ينطحه

8. ومما يحسب للباحث أمانته في نقل الموروث الشعبي كما هو فرغم امتعاض البعض من الباحثين في التراث الشعبي من نقل مرويات العامة لبعض الألفاظ والتعابير والقصص والحكايات الشعبية المستهجنة إلا أن باحثنا تغلب على ذلك بشجاعة نادرة يستطيع القارئ الوصول الى ما نقص بسهولة حينما يقوم بتصفح هذا المعجم الزاخر.

9. وأكاد أجزم بأن القارئ هنا سيفتقد الرواي الذي يؤصّل نطق الألفاظ والتعابير الشعبية، وأن مجرّد قراءة هذا المعجم دون مساعدة وعون من أحد أبناء اللهجة البحرينية ستكون عليه شاقة وعسيرة إن لم أقل لمعظم ألفاظه وتعابيره، فالبعض منها والبعض الكثير حتما.

4. الغوص والبحر:

ولا يفوتني أن أثمن جهد الباحث في توثيق مصطلحات الغوص والبحر، فالمؤلف كما عهدناه بحار متمرس أحب البحر وعشق متعلقاته أكثر من الموسيقى التي تخصص فيها. فقد ابتدأ موضوع الغوص والبحر بمقدمة لا ينبغي أن نتجاوزها دون الإلماع إلى بعض ما جاء فيها، لنتعرف على نظرته للموضوع عامة حيث يقول:

«لا يشكل البحر مصدرا للرزق فقط بالنسبة للبحرينيين بل شكّل منهجا حياتيا متكاملا وأسهم بشكل كبير في صياغة حياة الإنسان المادية فوق هذه الجزر. وكوّن مجتمعا عرف لدى المؤرخين بمجتمع الغوص الذي أفرز بدوره عددا من الصناعات والحرف التابعة له والتي انتهت أو كادت تنتهي بانتهائه».

ويستطرد «إن أهم ما أفرزته تلك الحقبة الزمنية الغابرة يتمثل في الكم الهائل من مواد المأثور الشعبي الذي وثق الحياة الاجتماعية السائدة وساهم في تشكيل الثقافة المادية المعبرة عن الذات، فإضافة إلى عشرات الأنماط الغنائية التي يرددها البحارة أثناء عملهم على

سطح السفينة أو على اليابسة، هناك عشرات القصص عن الكائنات الخرافية وعن العواصف والأهوال ووسائل التغلب عليها، وحكايات المخلوقات البحرية الغريبة مرورا باحتفالات المغادرة والوصول وما يواكبها من عادات وممارسات».

ويتذكر الباحث في السياق نفسه آلاف الأقوال السائرة والأمثال الشعبية المتعلقة بالبحر والغوص على المحار لاستخراج اللؤلؤ الطبيعي منه، كما لم ينس ذكر دور أولئك الرجال من أهل البحر والغوص في توثيق حالات الطقس وتقلباته وبدايات المواسم وانتهائها، بمفردات أصبحت تراثا يتناقله الأجيال، وصولا إلى دورهم في تدوين ما توارثوه من علم الفلك وسطّروه في كتب ورسموه في خرائط تبيّن الدروب والمسارات البحرية في الخليج العربي وبحر العرب وسواحل الهند وأفريقيا وموانئ البحر الأحمر.

5. عمل يحتاج إلى جهد جماعي:

وأثمن عاليا للباحث اعترافه الذي سطّره بيمينه وبأنه «لا يمكننا بطبيعة الحال حصر ما نتج عن تلك الحقبة الزمنية من مواد تراثية، فمثل هذا العمل من الوفرة والتنوع بحيث ليس بإمكان الأفراد القيام به، بل يتطلب جهدا جماعيا في البحث الميداني والتدقيق ثم التوثيق والتحليل المبني على أساس علمي حسب المناهج العلمية المتبعة في مثل هذه الامور».

6. ومما يؤخذ على الباحث أمور من بينها:

كان من الضروري أن يحرص على تشكيل الألفاظ والكلمات فليس كل قارئ ضليعا في نطق الكلمات العربية فكيف به وهو يحاول نطق الألفاظ العامية البحرينية.

أكثر الباحث من الإطناب والتطويل في شرح وتوضيح بعض الالفاظ والتعابير والانتقال من لفظ الى ألفاظ ومعان أخرى في المادة أو الحقل الواحد. كانت تلك الألفاظ والمعاني هي الأخرى في حاجة منه أيضا إلى الشرح والتفصيل لمعرفة المقصود منها.

يحتاج هذا المعجم إلى قدر من الترتيب والتنظيم فعلى سبيل المثال كان يمكن أن يخصص الباحث فصلا يشرح فيه قواعد اللهجة البحرينية العامية، يجدول فيه اختلاف الألفاظ من منطقة إلى أخرى، ثم يبدأ بمعجم الألفاظ والكلمات ثم معجم البحر والغوص ثم معجم الفنون والألعاب الشعبية ثم معجم الحرف والمهن والصناعات الشعبية ثم معجم الأمراض والأدواء والأدوية الشعبية ثم معجم الأمثال والأقوال السائرة والأقوال الحكيمة ثم التعابير الشعبية وهلم جرا.

ومن الترتيب والتنظيم أيضا أن يبدأ كل فصل بمادة لفظ مبتدأ بحرف الألف ثم الألف والباء ثم الألف والباء والتاء وفي مادة الباء يبدأ بالباء والألف ثم الباء والباء إن وجد ثم الباء والتاء والثاء وهكذا

فنرى على سبيل المثال :

أن (ابا العريس) سبقت كلمات وألفاظا كانت معجميا هي الأسبق مثل: آردي - ابا الحصين - ابريج - احتد وهكذا.

حين يذكر الباحث أن هذا اللفظ أو ذاك من اللهجة البحرينية وأنه من لغة قبيلة من القبائل كبني الحارث أو بني تميم أو بني فلان أو علان، كان ينبغي أن يشير إلى مصدر تلك المعلومة المهمة للدارس والباحث المبتدئ للرجوع إليها عند الضرورة زيادة في الفائدة.

وجدت في المعجم أن أمثال البحرين الشعبية قد انتثرت في جنبات المعجم انتثارا واسعا من أوله الى آخره، وكان الأولى بالباحث أن يجمعها في باب واحد وتحت عنوان واحد هو معجم الأمثال الشعبية والأقوال السائرة الخ، لأهميتها كنمط من أنماط الأدب الشعبي الذي ما زال جزء كبير منه متداولا بيننا حتى اليوم رغم تعاقب الأجيال.

أحصيت واحدا وستين مرجعا للكتاب، بينها واحد وعشرون معجما بين قاموس ومعجم، هي من أشهر المعاجم والقواميس المعنية بصلب موضوع هذا المعجم الذي بين أيدينا، ويدل ذلك على الجهد المبذول في البحث والتقصي والمثابرة لتأصيل كلام أهل البحرين العامي أو ألفاظ اللهجة البحرينية - بمختلف بيئاتها البحرية والزراعية والصحراوية - من معاجم وقواميس اللغة العربية الفصحى. كما استشهد الباحث بالكثير من آي القرآن الكريم وبنصوص من الأحاديث النبوية الشريفة، فكان من المتوقع أن يشير إليهما في فهرست

(4)

محافظ المحرق يستقبل الباحث والإعلامي محمد جمال.

المصادر والمراجع في آخر المعجم باعتبارهما من مراجعه الأساسية والمهمة.

ومما يحسب للباحث أمانته في نقل الموروث الشعبي كما هو فرغم امتعاض البعض من الباحثين في التراث الشعبي من نقل مرويات العامة لبعض الألفاظ والتعابير والقصص والحكايات الشعبية المستهجنة إلا أن باحثنا تغلب على ذلك بشجاعة نادرة يستطيع القارئ الوصول الى ما نقص بسهولة حينما يقوم بتصفح هذا المعجم الزاخر.

7. استطراد وإطناب:

ونسوق هنا أمثلة على أسلوب الاستطراد والإطناب الذي كان محمودا في أحيان كثيرة والذي كان لا يخلو من الطرافة والفائدة الجمة.

1. مثال «عنبوه»:

صيحة استنكار وتعبير عن احتجاج او تعجب يقولها المتحدث في بداية كلامه معبرا بها عما يخالجه من شعور.

دأبت العامة على استعمال مثل هذه التعابير حسب ما يتطلبه الموقف فاذا صادف ذكر حيوان كالحمار او الكلب اثناء الحديث يسبقونها بجملة اعتراضية مثل «الله يعزك» أو «أكرمك الله» من باب التوقير والإجلال مما يعتبر من آداب المخاطبة عندهم.

كذلك يستعملون يا غناتي ويا بعد جبدي وهلي وطوايفي ويالحبيب وغيرها من التعابير التي تدل على التقدير والاحترام.

وهذا ما ذهبت اليه العرب ايضا في استعمال جمل وتعابير مثل أبيت اللعن وتربت يداك لتعزيز خطابهم اللغوي وأخرى ظاهرها الذم بينما المراد شيء آخر كقولهم لا أم لك ولا أبالك.

وبالعودة الى مفردة عنبو نجد ان البعض يستعمل تعبير يا عين ابوي للمخاطب من باب التكريم وكأنه يود التعبير بأنه في معزة عين ابيه، وعين ابوه للمخاطب الغائب أو من يدور الحديث حوله، ولا يزال البدو في شبه الجزيرة العربية يقولون عند الشعور بالحسرة والألم يا عين أبوي

ومع الزمن وان لم يتبخر التعبير من الذاكرة الجمعية للشعب الا أنه في اعتقادي تغير في لفظه وفي معناه الدلالي ليصبح بمثابة صيحة تستخدم للاستنكار والله أعلم.

2. مثال «هايت»:

المنفلت من سلطة الأهل والمجتمع والضال عن الطريق القويم يقولون فلا هيت عياله أي تركهم دون إشراف او رعاية فتاهوا.

الهيات في الأصل عندهم تعني المتاهه والأرض البور الغير معمورة بالزرع أو السكن والتي يتوه فيها الإنسان استعيرت دلالتها ووظفت لما ذكرناه وهي تحسب من بلاغتهم اللطيفة.

كثر الجدل حول هذه المفردة قيل عنها إنها من هابطه التركية وتطلق على الحارس المسلح الذي يرافق قوافل المسافرين ثم أطلقت على اللصوص وقطاع الطرق، وقال آخرون إن اللفظة تطلق على قوة الشرطة غير النظامية او المرتزقة الذين يستأجرهم الحاكم لجمع الضرائب فكانوا يقسون على الناس ويظلمونهم أيام الحكم التركي في العراق فأصبح العراقيون يرددون صارت الدنيا هايطه وقال البعض أنها من هيط وميط وتعني في اللغة ضجاج وشر وجلبة.

أعتقد بأن العامة إنما نحت المنحى الذي نحاه العرب في استعارة دلالة الكلمة والتوسع في الاستعمال مثال ذلك مفردة دغل وتجمع على أدغال وتعني الشجر الكثيف الملتف (والذي يكمن أهل الفساد فيه) حسب تعبير ابن منظور لذا سمي الشخص المفسد مدغلا لارتياده الأدغال والاحتماء بها.

ومفردة هوره تعني الأرض اللينة كما في اللسان وسميت الهوره تهلكة من ذلك اما الهور فهو المستنقع والبحيرة التي يتجمع فيها الماء من هنا وهناك ويطلق على من يغامر بارتياد هذه المناطق الخطرة متهور كما في القاموس المحيط وتستعمل الى اليوم للأحمق والأرعن وللشخص الذي لا يدقق في الأمور ويزنها بالميزان الصحيح وفي المثل الشعبي طثور بهور» للمتحير

وعودة الى المفردة هايت نجدها بصيغة فاعل من الهيات وفصيح الهيات «هيت» وتعني الهوة القعرة من الأرض كما في اللسان والغامض من الأرض كما في القاموس المحيط فاذا كان مرتاد الأدغال مدغل (فاسد) ومرتاد الهور والهورة متهور (لا يدقق في الأمر فإن مرتاد الهيات والهيت هايت (ضال).

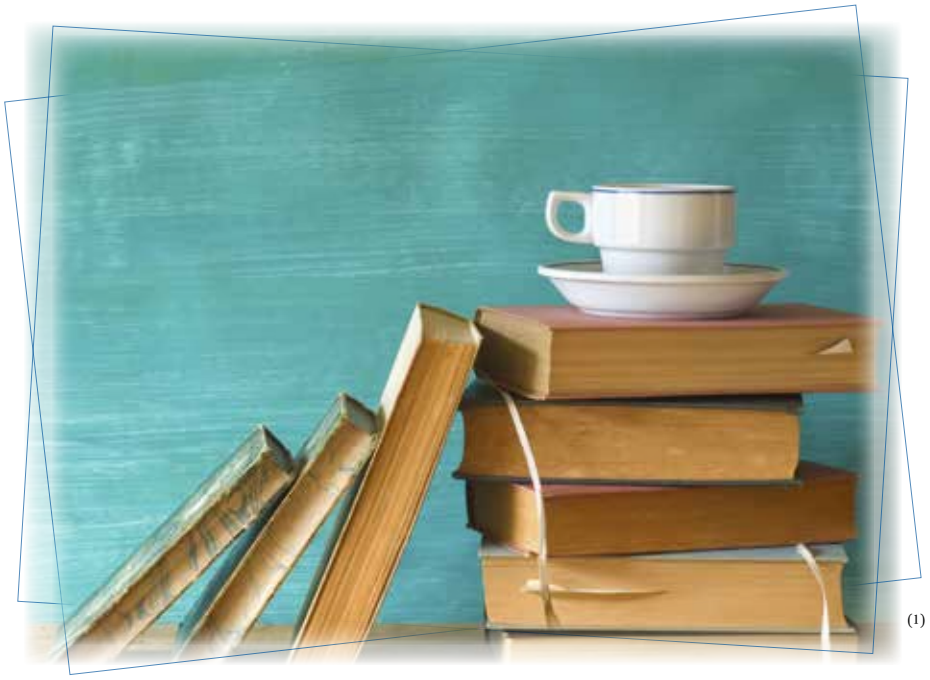
8. جهد يمهد الطريق:

سيظل جهد الأستاذ الباحث محمد أحمد جمال هذا مدرسة رائدة في درس وبحث التراث الشعبي البحريني على طريقة المعجم لأجيال قادمة. ولقد خدمه اهتمامه وحبه لبرنامجه الإذاعي الماتع الذي حمل نفس عنوان المعجم، كثيرا في المثابرة والجد لاغتراف كل ما هو فريد وطريف من بحر تراثنا الشعبي الزاخر، وفتح بذلك الباب واسعا على مصراعيه لكل من سيأتي بعده، فقد مهّد الطريق وأبان السهل وذلل الصعب وبسط المعوج وجمع ودوّن وبحث في بطون الكتب تأصيلا وتوثيقا للهجة أهل البحرين والتي تعتبر رافدا مهما من روافد اللغة العربية في عالمنا العربي قاطبة، فالبحرين ومنذ فجر التاريخ بلاد ساميّة عربية أصيلة حفظت - عبر الأجيال من أبنائها جيلا بعد جيل - هذا الكم الهائل من المفردات والألفاظ والتعابير والحكايات والموروثات الشعبية المختلفة والمتداخلة والمتكاملة، تمسكا بعروبتها وأصالتها رغم كل ما مرّ على المنطقة العربية من أحداث تاريخية جسام.

الصور:

1. ارشيف الثقافة الشعبية.
2. http://www.albiladpress.com/newsimage/ 14385604691.jpg
3. https://i.ytimg.com/vi/XvPTKRvknuU/maxr esdefault.jpg
4. http://alnabanews.com/wp-content/uploa ds/20151_51431/07/.jpg

دراسات عربية متنوعة حول الرعي والثقافة الشفهية وغير المادية والقهوة وحكايات الحوريات



(1)

أ. أحلام أبو زيد

جامعية وباحثة في التراث الشعبي العربي، مصر

سنعرض في هذا العدد لمجموعة متنوعة من الدراسات العربية المنشورة بالإمارات وسلطنة عمان والسودان وسوريا ومصر، تتضمن موضوعات متعددة؛ حيث سنذهب في رحلة ممتعة في عالم الرعي وعاداته وتقاليده وفنونه في سوريا، ثم نتوقف عند إطلالة متعمقة حول التراث الشفاهي بدولة الإمارات، لنستريح قليلاً مع القهوة السودانية، ثم نعاود السفر مرة أخرى حتى سلطنة عُمان للاطلاع على مفردات تراثها غير المادي، ثم ننهي جولتنا في عالم من السحر في صحبة حكايات الحوريات. ومن ثم فالتنوع هنا جغرافي وموضوعي أيضًا . . ولا زلنا ندعو المهتمين بالثقافة الشعبية العربية لتضافر الجهود لتنفيذ ما طرحناه في ملفات سابقة حول قاعدة بيانات ببليوجرافية للفولكلور العربي حتى نتمكن من التعرف على الإنتاج الفكري العربي في المنطقة أولاً بأول. . ونمد جسور التعاون بيننا لبحث متطور حول الثقافة الشعبية العربية.

1. تقاليد الرعي في سوريا:

من الإصدارات المهمة للهيئة العامة السورية للكتاب عام 2012 كتاب «تقاليد الرعي» لمؤلفه محمود مفلح البكر، ضمن مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي رقم (46)، والذي تشرف عليه مديرية التراث الشعبي بوزارة الثقافة، ويقع الكتاب في 517 صفحة من القطع المتوسط، وقد أعد المؤلف هذه الدراسة الممتعة الثرية بهدف توثيق منظومة العادات والتقاليد والمعتقدات، والمعارف والخبرات، وما أفرزته مهنة الرعي من أغنيات وأمثال، وأقوال مأثورة، فضلاً عن معجم لغوي يضم كثيرًا من المفردات وأساليب استخدامها في الكلام شعرًا ونثرًا، بعضها متفق مع المعجم الفصيح، وبعضها تطورت دلالته، وبعضها اشتقاقات جديدة تُلبي حاجات الإنسان في عصره. وقد اعتمد الباحث على منهج الجمع الميداني (الملاحظة المباشرة والملاحظة بالمشاركة) من خلال المشاهدة والمعايشة والمقابلة مع الإخباريين خاصة في منطقة «الزاوية» التي ساعدت جملة عوامل على استقرار سكانها، واعتماد الكثير منهم على تربية المواشي كالغنم والماعز أو البقر أو الجاموس.

ويُعّرف المؤلف «الرعي» بأنه عمل يتفرغ فيه العامل لتربية الحيوانات والعناية بها، والمحافظة عليها، وحمايتها من المخاطر معتمدًا في تغذيتها على ما تأكله تلك الحيوانات من النباتات البرية في المراعي المفتوحة وبقايا الحصاد والبساتين بعد قطافها في نهاية الموسم. أما الراعي فهو من يتولى هذا العمل، موظفًا ما اكتسبه من خبرات لازمة متعلقة بالحيوانات التي يرعاها، ومتسلحًا بالأدوات المساعدة على إنجاز عمله على أكمل وجه في البيئة التي يعمل فيها، ويكون الراعي رجلاً أو امرأة، وفي أي عمر يكون فيه قادرًا على القيام بمهامه، ولا تُطلق هذه التسمية إلا على من يتولى مهمة الرعي مباشرة، فهناك كثير من الناس بدوًا وقرويين يملكون قطعانًا، لكنهم يكلفون غيرهم برعيها مقابل أجر متعارف عليه غالبًا. وقد بدأ المؤلف كتابه بمدخل تاريخي حول فوائد تدجين الحيوانات في فترة ما قبل التاريخ كتأمين مصدر ثابت للطعام، وتأمين مواد السكن واللباس والأوعية، ثم تكوين العائلة الكبيرة. أعقب ذلك لمحة عامة عن نشأة البداوة، والراعي والفلاح في الأساطير القديمة، وبعض المقتطفات حول الرعي في

التراث العربي. أما مهنة الرعي فتتكون من ثلاث بيئات رعوية أساسية هي: البيئة الصحراوية، وبيئة البادية، والبيئة الريفية، وهذا التقسيم عام فكل بيئة من هذه تندرج تحتها تنوعات. وتطرق للحديث عن البيئة الرعوية في منطقة الجولان التي تتميز بتنوع بيئي لا مثيل له. كما تناول أهمية مهنة الرعي اقتصاديًا واجتماعيًا وبيئيًا وثقافيًا، مشيرًا لعشرات الحرف والمهن المرتبطة بها كالحلاب، والقواف (بائع أصناف النعال)، والغرابيلي (الذي يصنع الغرابيل)..إلخ.

أما علاقات العمل الرعوية وما يتصل بها من شئون وفنون فقد تناولت الدراسة فئات الرعيان وأجورهم: الراعي مالكًا، والراعي عند غيره كالفلاج، والشرط (اتفاق بين راع، وصاحب غنم على أجر معين)، ونماذج أخرى من الأجور كالأجور في منطقة اللجاة، والأجور في البادية، والشّكّار (راع مستقل بسكنه وأسلوب حياته) متضمنًا شروط الاتفاق وأجرة الشّكّار إلى جانب فئات أخرى من الرعيان كالحوّاش، والعدولة، والملحاق، والتبوعة. ثم يستعرض مفلح البكر لباس الراعي والذي كان بسيطًا، تُستهدف منه الحماية من البرد، واتقاء الشمس، و رد الأشواك، وصدمات الحجارة، ولسع الأفاعي والعقارب، ولا أهمية للأناقة في هذا المجال. وفي منطقة الجولان والأغوار وما حولها من المناطق، كان يُشترط على المعلم أن يقدم لراعيه الألبسة كالثوب وغطاء الرأس (تسمى شورة أو حطة أو قضاضة)، والحذاء (خف من جلد الإبل أو البقر أو الجاموس لا يحمي إلا راحتي القدم)، والفروة (من جلد الخراف تُلبس فوق الثوب)، والعباءة (تدعى كراع النعجة)، واللباد (الصوف المضغوط)، والبشت (وهو رداء يصل إلى ما فوق الركبة). أما منام الراعي قديمًا فقد يكون النوم في البيت، أو على رصيف حجار، أو النوم في المغر، أو السكن في العُرق. أما أدوات الرعي، فهي أسلحة الراعي كالمحجان، والعصا، والقنوة/الدبسة، والمذروب، والمطرق/القضيب، والشبرية، والموس، وموس الكباس، والريشة، والمقلاعة. أما أوعية طعام الراعي وشرابه فمنها: العليقة/ الجراب/ المخلاة، والذكرة، والكود، والكيلة. وهناك بعض الأدوات والمواد المساعدة للراعي كالمساة، والإبرة، والخيط، والمرآة، والصابونة، وزجاجة العطر. وهناك أيضًا أدوات العزيب، ويقصد بالعزيب أن يمكث الراعي في البرية بعيدًا عن أهله مدة تمتد من أسبوع إلى شهرين، طلبًا للكلأ والماء. وتعد أدوات إشعال النار من أهم أدوات العزيب.

ويتطرق مفلح البكر في دراسته الشيقة، لأعداء الراعي، وهم اللصوص، والحيوانات المفترسة كالسباع والنمور والذئاب والضباع وبنات آوى والثعالب والأفاعي والعقارب والدبابير والزلاقط. كما يُفصل في وصف بيت الراعي من مادة وأثاث ووقود. ويشير للأجراس وأنواعها والغرض منها، وعادة كتم الأجراس، إذ تمثل الأجراس أهمية كبرى لدى الرعيان، لما تؤديه من أغراض مختلفة أثناء وجود المواشي في البراري نهاراً أو أثناء هجوعها ليلاً. كما تعرض الدراسة الخلافات المرتبطة بالرعيان وأسبابها وحلها، ووظيفة قاضي الرعيان. وحول الفنون الشعبية المرتبطة بالرعي تعرض الدراسة لموسيقى الرعيان وأغانيهم: الشبيبة- المجوز- اليرغول، والأغاني التي ترافق الآلات النفخية. ثم تنتقل للعادات والمعتقدات الرعوية كوضع الفيجل في اللبن والسمن، وتعاويذ الجُف، وساجور التين، وغسل يدي الراعي، وقطش أذن الذكر الأول، والقرينية، والطقطيقية، والمنوحة، والتمريح في الحرمل، وعدم تكنيس المراح صباحًا، ولجم الحيوانات المفترسة، والكاسر العاير. أما أعمال الراعي فتتحدد في تفقد الماشية، والسجة، والورد والتوريد (أغاني التوريد)، والمساعدة في أعمال الحلب، ومعالجة الدواب، والاهتمام بالهداد والحنا، والاهتمام بالمعاشير، والعناية بالمواليد، وتولي أمر الفطام، وقص النعاج والمعزى. أما الرعية وما يتعلق بها فهي: رعي الغنم، والمرياع، وحمار الراعي. وتتحدد تسميات الأغنام حسب: الجنس والعمر - لون الجسم - لون الوجه - القرون - لون الأرجل - شكل الأذن- شكل الصوف - شكل الإلية - شكل الضرع - فتحة الحلمة. وهناك طرق وأصوات معينة يستخدمها الراعي للنداء على الأغنام. ومن أشهر الأمثال والأقوال حول الغنم: الغنم غنيمة - مثل نعجة أم عيسى - فلان منعج (أي قليل الشجاعة، جبان، ويقال للجمع: هذي جماعة منعجة، أي أنها تتعرض للذل والإهانة ولا تغضب). وفي إطار رعي المعز، تتحدد تسمياتها أيضًا حسب: الأعمار-

اللون - الشكل - شكل الضرع - فتحة الحلمة - حجم الشاة - صوتها - الامتلاء - شربها.

وترصد الدراسة تعابير تزاوج الحيوانات: الحنا - الهداد - الصراف - الشياع - الشنبطة - الإجعال. والولادة والمواليد: علامات ولادة العنز - علامات ولادة النعجة - علامات ولادة البقرة والجاموسة - التعسير- الشاة النافرة - التوائم. ومبيت السخال والخراف والعجول: الدن (دن القصيب - دن الحجارة - قسم من بيت الشعر - فراش الدن. والفطام، فطام الطليان والسخال: الوسم- وسم الجرح - وسم النار. وفي إطار الحديث عن رعي البقر، تفرد الدراسة لشرح: البقر البطال- البقر العمال- أجرة راعي البقر - طعام راعي البقر. وكذا تسميات الأبقار حسب اللون، وحسب القرون، والنداءات والأمثال المرتبطة بها. لنصل بعد ذلك إلى رعي الإبل، ومواسم الحلب والقصاص: الحلب - أوعيته - أدواته - تقاليده - أغانيه. الخض: أوعيته (أوعية الخض الجلدية وملحقاتها- أوعية الخض الفخارية والمعدنية) - تقاليده - أغانيه. شارحًا أوعية الماء الجلدية: القرب صناعتها وأنواعها - إصلاح الأوعية الجلدية- أدوات الخض (الركابة)، ثم أغاني الخضاض، ثم تصنيع الألبان حسب الطرق التقليدية: أوعية حفظ الزبدة والسمن- تذويب الزبدة وعمل السمن - تصنيع اللبن. ثم القصاص: أعماله وأغانيه - صرف المقصات - تحضير أدوية الجراح - القصاص كعمل جماعي - أغاني القصاص- طعام القصاص.

وتشمل عملية الرعي الاستعانة بحيوانات مساعدة كرعي الحمير، وتشير الدراسة إلى راعي الحمير وأدواته، وأجرة راعي الحمير، وتسميات الحمير حسب: أعمارها - اللون - السلالة - المشية والحركة. نداءات الحمير- أمثال حول الحمير. ثم دور الكلاب في الرعي وتسمياتها والأمثال المرتبطة بها وبعض الحكايات والطرائف حولها. أما تربية الدجاج، فقد عرض مفلح البكر لإعداد الدجاج، وتسمياتها، والأمثال والأقوال حولها، لينتهي بالحديث حول أمراض الحيوانات وعلاجها: الأعشاب الضارة، وأمراض الغنم والمعز، وأمراض الأبقار، وأمراض الحمير، والأمراض والحشرات التي تصيب الكلاب. ثم معالجة كسور الغنم والماعز: كسور الأيدي والأرجل- معالجة القرون - بعض الأمراض العامة. ويختتم المؤلف هذا المجلد الضخم والمهم بمسرد للألفاظ التي لها علاقة بالبيئة الرعوية، مع ملحق للصور الميدانية.

2. الثقافة الشفهية بالإمارات:

صدرت الطبعة الثانية عام 2014 لكتاب الثقافة الشفهية: رؤية في أهم منابع الثقافة الشعبية في الإمارات العربية المتحدة لعبد العزيز المسلم، عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة. واحتوى الكتاب 93 صفحة اشتملت على خمسة دراسات مهمة في الثقافة الشعبية الإماراتية، بدأها المؤلف بالبحث في التراث والثقافة الشعبية: دعامة الهوية وإثبات الوجود، متعرضًا لإشكالية الاهتمام بالتراث والتعاطي معه، باختلاف المستويات الثقافية لفئات المجتمع، كما تتبع مفهوم الثقافة الشعبية وارتباطها بالتأدب والتهذيب، أما التعليم فتقابله المعرفة الشعبية. ثم ينتقل لمرادفات أخرى كالتراث والفولكلور والتراث الثقافي. ويصف الوضع الراهن بإشارته إلى أن المطلّع اليوم على ما تعانيه النتاجات الثقافية المحلية، في الخليج عموماً وفي الإمارات على وجه الخصوص، يلاحظ غربة وبُعْد عن المتلقي العادي، وأن هذه النتاجات غير شعبية، ولم تخرج من المنبت الطبيعي للثقافة المحلية (التراث الثقافي). وهي في الغالب إما متعالية مترفعة، أو متجاهلة مستخفة بهذا التراث، مما أوقعها في إشكالية كبيرة، فالصنف الأول المتعالي المتعجرف أعجب بثقافات أجنبية غريبة، جعلته كمن نسي مشيته ولم يتمكن من تقليد مشية الآخر، أما الصنف الثاني المتجاهل المستخف فهو الذي انكبّ على ما يسمى الأدب الرسمي أو الأدب الفصيح، ويلغي كل ما ليس فصيحا بدعوى القصور، متناسياً بذلك أن هذا التراث الثقافي الشعبي هو نتاج تراكمات ثقافية أدبية وفنية فصيحة تناقلت بين الناس شفاهة، وهو نتاج تجارب وممارسات ومعارف وعادات مختبرة وموثقة. أما الدراسة الثانية فجاءت بعنوان «الساحل: الاسم القديم للإمارات العربية المتحدة» حاول فيها الكشف عن ملابسات تسمية الإمارات القديمة، وما يكتنف تلك التسمية من غموض أو عدم وضوح، لأسباب عدة أهمها عدم الاكتراث. والساحل- كما يشير المؤلف-

منطقة تاريخية قديمة تقع في شبه الجزيرة العربية في جنوب غرب قارة آسيا مطلة على الشاطئ الجنوبي للخليج العربي، لها حدود بحرية مشتركة من الشمال الغربي مع قطر، من الشمال والغرب مع المملكة العربية السعودية ومن الجنوب الشرقي مع سلطنة عُمان، لها ساحل آخر هو ساحل الشميلية يمتد من رأس الخيمة مروراً بدبا وخور فكان والفجيرة حتى كلبا وينتهي في منطقة خطمة ملاحة الفاصلة بين الإمارات وعُمان، ويتصل ساحل الشميلية جغرافيًا وطبيعيًا بسهل الباطنة في سلطنة عُمان. بانطلاق الكشوف الجغرافية الأوروبية منذ مطلع القرن الخامس عشر كان (الساحل) ضمن المناطق التي أغرت الأوروبيين لاستكشافها والسيطرة عليها، ومن ذلك الحين والساحل يدون في الوثائق و المراسلات والخرائط وفق الحالات السياسية والأحكامات العسكرية والأمزجة الشخصية الخاصة بأولئك الأوروبيين، فيسمى ساحل عُمان أو الساحل المتهادن أو المهادن أو الساحل المتصالح أو ساحل القراصنة. وبسبب الانقسامات الداخلية والفرقة، برزت أسماء إمارات مثل (أبوظبي، الشارقة، رأس الخيمة) المكونة للساحل والأحلاف القبلية القوية (القواسم وبني ياس) التي تقاسمت السيطرة البرية والبحرية وطغى اسمها على الاسم العام للمنطقة. لكن تأصيل هذا الاسم بات صعبًا لغيابه في غالبية الكتابات التي أعقبت الكشوف الجغرافية سواء الأجنبية أو العربية منها، لتأثرها بتداعيات تلك الكشوف، ولاعتماد الكتابات التاريخية العالمية على المنشور التاريخي الأوروبي، حتى دولة الإمارات وهي المعنية بهذه التسمية أكثر من غيرها لم تسع طوال مدة تاريخها الاتحادي إلى تثبيت هذا الاسم الذي نعتبره مشرفًا، ونبذ الأسماء ذات النعوت الاستعمارية المعادية، فتأصيل هذا الاسم كان يستلزم جهدًا خاصًا لاستخلاصه من بين آلاف الكتابات التاريخية، كما يتطلب الاستناد إلى التاريخ الشفوي وإلى الأدب الشعبي (الشعر الشعبي والأمثال الشعبية والحكايات الشعبية والسير) لكن اعتماد الدولة في العقدين الأولين من قيامها على مؤرخين وكتاب من غير الإماراتيين (الساحليين) غيّب الاسم لاعتماد أولئك على المصادر الأجنبية فقط. ويتساءل المؤلف: لماذا الساحل؟ إن من أهم أسباب تسمية الإمارات قديمًا باسم (الساحل) هو وقوع جل مساحتها على ساحل طويل يقدر طوله بحوالي 700كم، كما أن أهم المدن كانت مدن ساحلية تمتد بامتداد الساحل ولايتجاوز عرضها بضع مئات من الأمتار، ثم يحدها سور منيع ليحصرها على الساحل بما يؤكد غلبة هذا الاسم عليها. السبب الآخر هو عدم وجود كيان سياسي موحد، أو زعامة واحدة للمنطقة

فغلب ذلك الأسم الوصفي ليعبر عن النطاق الحدودي والجغرافي. ومما يمكن اعتباره سببًا في التسمية أيضًا هو العمل الرئيسي لسكان المنطقة ومورد اقتصادهم الأوحد، وهو المهن والتجارة البحرية، فأهم ست ركائز لاقتصاد المنطقة هي (الغوص على اللؤلؤ، صيد الأسماك، الحجارة المرجانية، المغر، صناعة المراكب، النقل النهري)، وكل من أراد نموا اقتصاديا قصد الساحل، وكل من جاء بخير جاء من الساحل، فتركزت التسمية. ثم يعرض المؤلف للساحل في اللغة والتراث اللغوي والثقافي المحلي، كما يعرض لها في المصادر والمراجع الأجنبية، ويعرض للخنجر الساحلي الذي كانت تشيع صناعته في الإمارات وعمان حتى الآن، والساحل في الشعر الشعبي، وفي الأمثال الشعبية الإماراتية ومنها المثل الشعبي الشهير «بلادي ما أبيع بها ديار حسا ولا ديار عامر» كناية عن الولاء للساحل وعدم تعويضها بالإحساء أو بعمان (بلاد عامر). ولا يزال العمانيون يسمون أهل الإمارات بأهل الساحل، وينعتون واحدهم باسم «ساحلي».

أما الدراسة الثالثة لعبد العزيز المسلم فجاءت بعنوان التاريخ في الذاكرة الشعبية: ودوره في حفظ الرموز والأحداث المحلية، يحاول فيها إلقاء الضوء على أنماط من التاريخ في الذاكرة الشعبية الإماراتية، ومحاولات حفظ أشكال مختلفة من الأحداث المحلية والرموز التي تعبر عن أصل الحقائق ومجهولها، مع بيان دور الرواة والإخباريين في ذلك. ويضيف المسلم إلى أنه قد ظهر عند أهل الإمارات ما يسمى الغطو، والغطو هو الستر والتغطية، فإذا ألّف الشاعر قصيدة فيها بوح لما يخالف رغبات السلطة يقال له «سو غطو» حتى لا يكتشف وهكذا لو قدر المؤرخون والباحثون عمومًا على تعلّم أسرار الغطو لاستطاعوا فهم الكثير من الأحداث التاريخية والمشاهد السابقة التي لم يستطع كتابها تفسيرها تفسيرًا منطقيًا لجهلهم بحلقات مفقودة هي خبيئة في الذاكرة الشعبية، أما الشيفرات أو الأبجديات السرية التي تستخدم في هذا الغطو فهي أنواع أبسطها «الجمّل» أو كما يحب تسميتها الناس «الأبجدي» وهو حساب «الجمّل» المعروف برموزه العددية، أما النوع الثاني فهو «الريحاني» وهو أصعب من «الجمّل» من حيث أن كل جماعة يمكنها الاتفاق على رموز خاصة بها مع ثبات القاعدة وهذا النوع يسمى في باقي دول الخليج «درسعي» ومثالنا على ذلك:

صافي هوانا صافي واللون كالياقوت

في ملتقانا وافي مشمش وخوخ وتوت

أما دراسته الرابعة فكانت حول «القيظ» والمقصود هنا فصل الصيف والذي يمثل انقلابًا تامًا لنمط الحياة في الإمارات. والقيظ أو فصل الصيف أوله برج السرطان وهو شديد الحرارة يليه برج الأسد ثم السمبلة التي تبشر بنهاية القيظ، وللقيظ معان كثيرة منها بمعنى بشارة نضوج الثمر، فيقولون (قاظت نخلكم) أي بانت تباشير نضوجها، والقيظ عند العرب حمّارة الصيف، و(قاظ) بالمكان و(تقيظ) به في الصيف والموضع مقيظ. و(قاظ) يومنا اشتد حرّه (الصحاح).

وتعرض الدراسة لموضوعات متنوعة مرتبطة بالقيظ كأطباق الفواكه ومنها الرطب، والهمبا، واللومي حلو، واللوز، والفرصاد (التوت)، والنبج، والبطيخ، والتين، والرمان..إلخ. كما يرتبط بالقيظ عادة السفر عند الإماراتيين الذين اعتادوا على الحياة في بيتين مختلفين كل عام، الأول هو «المشتّى» أي بيت الشتاء، والثاني هو «المقيظ» أي بيت الصيف. وتختتم الدراسة بعرض للألعاب الشعبية للأطفال كلعبة الطائرات الورقية، ولعبة «التيلة»، ولعبة «عمبر»، ولعبة «سيوف»، أما الألعاب التي تزدهر في فصل الصيف فتكون في أماكن المقيظ، وجميعها ألعاب ذات علاقة بالزروع ومياه الري والسباحة في البحر أو في الأحواض، ومن بينها: ديك ودياية، الصقلة، القحيف، قرقعانه.

والدراسة الرابعة خصصها المؤلف لبحث المعتقدات الشعبية والبحر، ويرى أن المعتقدات الشعبية تعتبر من أصعب الموروثات الشعبية على الإطلاق، كونها غير معلنة، فمكانها الطبيعي صدور الناس، وكون الغالبية لا تصرح بها علانية لكنها تمارسها في سويعات المواجهة مع اللاوعي أو العالم فوق الطبيعي. ويأتي البحر في مقدمة الأشياء الملهمة للمعتقد الشعبي وهو في ذلك يتكون من ثالوث اعتقادي رئيسي تتشكل منه الملكات الإبداعية

للقصص والشخصيات الخرافية وهذا الثالوث هو:

الماء+ الملح+ التيه = البحر.

وتفرد الدراسة لبعض الأمثال الشعبية والمأثورات القولية في هذا الإطار، مشيرة للمعتقدات المرتبطة بالإصابة (مستصيب أي به مس)، وأهم الكائنات الخرافية المرتبطة بالبحر ومنها «بابا درياه» أو «بو درياه»: كائن خرافي ضمن مجموعة كبيرة من الكائنات الخرافية التي كانت منتشرة في الإمارات العربية المتحدة... وقد كانت ضمن الخرافات المنتشرة عند سكان المدن الساحلية وتحديدًا عند أهل البحر. أي فئة الناس التي تشتغل بالبحر مثل الغوص والسفر وصيد الأسماك وقطع وبيع الحجارة المرجانية. و (بابا درياه) كلمة فارسية من شقين بابا وتعني أب أو سيد، ودرياه وتعني البحر إذًا فالمعنى (أبو البحر، أو سيد البحر).

والدراسة الخامسة في كتاب الثقافة الشفهية كانت حول «المطر: صفاته ومعانيه وطقوسه»، وقد تعرض فيها المؤلف لمفهوم الماء وما يحمله من رموز تنحصر في ثلاث موضوعات: مصدر الحياة (ماء الحياة) - وسيلة طهارة (ماء الغسل والوضوء)- مركز تجدد وانبعاث. ثم استعرض موضوع صلاة الاستسقاء وهطول الأمطار وما يرتبط بها من معتقدات ومعارف شعبية. ثم موضوع «الاستطباب» من حيث قدرة مياه الأمطار على الشفاء لكثير من العلل بعد قراءة القرآن على كمية قليلة منها. كما ارتبط المطر ببعض الطقوس خاصة إذا نزل عند ولادة طفل استبشروا به وظنوا به الخير والصلاح. ويعرض المؤلف لمجاري مياه الأمطار، ثم ما يعرف بأهازيج المطر في الإمارات وأشهرها أهزوجة «طاح المطر» التي مطلعها:

طاح المطر بيد الله	كسر حوى عبد الله
طاح المطر برعوده	كسر حوى سعوده
طاح المطر من فوق	كسر حوى بن طوق

والدراسة الأخيرة في هذا الكتاب كانت حول المهن والحرف التقليدية في الإمارات، والتي قسمها المؤلف إلى عدة أقسام هي: الوظائف العليا أو القيادية مثل: الشيخ/ الحاكم وهي أعلى منصب يمكن أن يشغله شخص، ثم نائب الحاكم - المشرع - القاضي - الكيتوب/الوزير - الوالي. ثم استعرض نمطًا آخر من المهن وهي «مهن البحر» وفي مقدمتها: الغوص - النوخذا - الطواش - المجدمي - الغيص - السيب - السكوني - الطباخ - الفيلج - الرضيف - التباب - النهام. ومن المهن الأخرى المرتبطة بالبحر: السالفة - الجلاف - السماك - مدوبي - العبار - المحصية (من امتهنوا تقطيع الأحجار المرجانية من قاع البحر). أما مهن المدينة فمنها النساي أو النساج - البناي - الصايغ - الكراني - المحلوي - العطار - الصفار - المقهوي - المشرخ - المخشب. ومن مهن البدو تعرض الدراسة لمهن مثل: الجفير (قصاص الأثر) - المكري أو راعي الجمال - المطارزي - الطناف - المظمر - لمحطبة - المجلاد - الزفين - المخلب - الشباق - البرام - المحطب - الشاوي أو الراعي. كما ترصد الدراسة لعدة مهن وحرف مشتركة كالمعالج الشعبي والعطار. أما المهن النسائية فمنها: المطوعة والمحنية والبدويات اللائي اشتهرن بغزل الصوف. وتختتم الدراسة ببعض المهن المستحدثة والدخيلة كالخياط والبزاز والخباز. ويشير المؤلف في النهاية إلى أن هذه المهن في الفترة ما قبل الطفرة لم يبق منها إلا الذكريات الناقصة والمشوهة أحيانًا.

3. القهوة في السودان:

ومن السودان صدر كتاب «القهوة في السودان» لمؤلفه عبد الحميد محمد أحمد عن دار عز للنشر والتوزيع بالخرطوم؛ ضمن سلسلة تراث وأدب عام 2005. وقد بدأ المؤلف كتابه بتسجيل مفردات (الجَبَنَة - البُن - القهوة)، مشيرًا إلى أنها مترادفات لمدلول واحد، وثلاثتهن يبعثن في الروح والنفس والجسد البشري ما يتساوى فيه المفعول وتتلاقى نتائجه. ثم يعرض للطقوس التقليدية المصاحبة لشرب القهوة ووجودها في التراث خاصة الشعري فيقول: .. هذا ما دعاني إلى الوقوف أمام موضوع «البن» وما قيل فيه إيجابًا وسلبًا، وقد وجدت شعرًا وافرًا فيه، اخترت منه ما وافق، وما تيسر، ولم أذهب كثيرًا في جمع مادته المبثوثة في الصدور والذاكرة، وبعضها مسطر ومجموع في دراسات وبحوث مشروحة وغير مشروحة، بجانب القصيدتين اللتين أثارتا في

همة البحث وموالاة الدراسة، لأنهما جاءتا من شاعرين قوميين سودانيين، بثا خلالهما العديد من القيل والقال والذكر المستطاب، وما جرى من عادة وتقليد. والقصيدة الأولى للشاعر القومي السوداني الزين أحمد عثمان (من مواليد 1933)، والمعروف بين أصدقائه ومعارفه (بالجريفاوي) حتى أصبح اسمًا لاصقًا لابد من ذكره كي تكتمل هيئة اسمه. والملاحظ على قصيدته أنها تمثل المسألة التراثية للقهوة من البداية مرورًا بذكر أهم ما فيها من وقفات وحتى النهاية. أما القصيدة الثانية فهي لشاعر قومي سوداني قديم هو الشيخ أحمد ود عبد الملك وهو من مداحي الرسول صلى الله عليه وسلم. وهو يعطي الأنموذج الأكثر قدمًا للشعراء، بينما تناولت قصيدته موضوعًا يعد من صلب موضوعات القهوة.

وقد افرد المؤلف فصلاً كاملاً حول المعنى والاصطلاح المرتبطان بالقهوة في المعاجم اللغوية، ووجود المقاهي في الثقافة العربية، وعلاقة القهوة بالخمر في الثقافة السودانية، وعلاقة بين قهوة البن وقهوة الكرم التي تنبئ عن شيء من الفخار والاعتزاز بنفسها وتحاول أن تتسيد، ويأتي بأبيات حولهما:

جمعنا قهوتي بن وكرم
لنعلم من له ثبت الفخار
فقالت قهوة البن اشربوني
متى شئتم في نسي العقار
فأنشد ضاحكًا كأس الحميا
كلام الليل يمحوه النهار

ثم يفرد المؤلف في صورة أدبية لجلسة القهوة وما يشملها من منقد وبمبر وعنقريب والمرأة العجوز التي تحمل «الهبابة» وهي أداة مستديرة الشكل صنعت بأيد محلية من سعف الدوم لجودته وتحمله عنف تحريك اشتعال نار الجمر على المنقد. وتضم جلسة القهوة أفرادًا من أسرة واحدة وقد يكون بعض ضيوف أو جيران اعتادوا شرب القهوة كل يوم في اجتماع نادر، فيه دفء الحضور، وهدوء الموقف، ولطف الطقوس المصاحبة وهم جميعًا ينظرون وينتظرون. والكتاب يتأرجح بين المادة التراثية الشعبية من عادات وتقاليد وغيرها، وبين المادة التاريخية للبن في عدة مناطق أخرى كمصر واليمن وغيرهما. وتعرض الدراسة لمكانة البن في السودان مقارنة بمشروب الشاي، فالبن ذائع الصيت واسع الانتشار يعرفه الكافة، وليس كل من يعرفه يتعاطاه، ولكل قبيلة أو

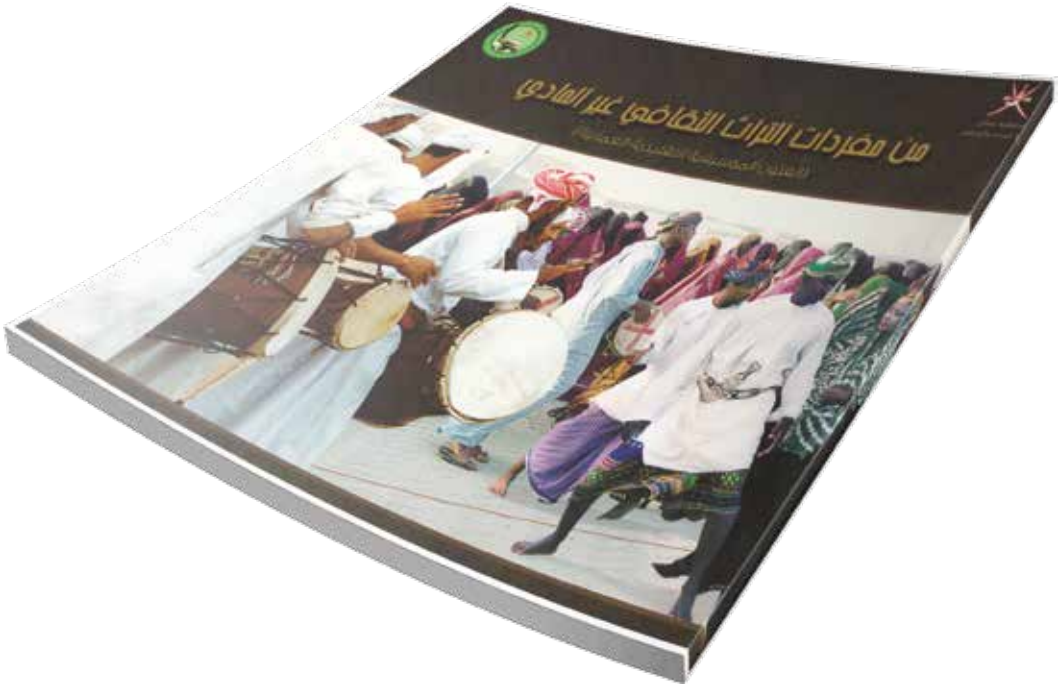
عشيرة في السودان ميل إلى نحو أحد المشروبين: الشاي (وهو الأكثر شيوعًا)، والبن. ولكن هناك من الجهات أو القبائل من يمتازدون سواه باستحواذه على أحدهما، فمثلما وجد الشاي تقديرًا لدى الشايقية والبقارة، فإن الجَبَنَة وجدت خصوصية في المعاملة والتعاطي لدى قبائل البجا مع المساواة في المعاملة والتعاطي لدى بقية قبائل وسط السودان.

ويرصد عبد الحميد بعض العناصر الأساسية المرتبطة بالتراث الشعبي السوداني ذات العلاقة بطقوس شرب القهوة، إذ تضمنت صناعة القهوة والالتفاف حولها بعض الموروثات، في مقدمتها أن المرأة السودانية كانت ولا تزال عنصرًا مهمًا في تجهيز القهوة. والقهوة على هذا النحو لا تُصنع على عجل، ويشربها الشخص منفردًا إذا دعت الضرورة إلى ذلك، فقد اعتاد السودانيون على شربها مجتمعين، وهذا يعني ضرورة أن يكون هناك متسع من الوقت واسترخاء فيه، وهذه الدعة تجلب الأحاديث الطيبة وحلو السمر، وقد تؤجل من أجلها أمور عجلى. أما توقيت شرب القهوة في السودان ففي الصباح الباكر وعند الأصيل. وقلما تُشرب القهوة في الصباح قبل أن يتناول متعاطيها كوبًا من الشاي، فالقهوة تأتي ثانية وتالية للشاي، وكأنها متممة لعملية الكيف المبدوءة بالشاي، لكن الأسرة تعرف أن موعدها هو الصباح ما بين البيت و موقع العمل. ومن الأوقات التي تآلف عليها الناس في نواحي من المجتمع السوداني أن تُصنع القهوة وتُشرب عصرًا، وفي بعض أرياف السودان وربوعه، يُتخذ من هذا التوقيت مناسبة وفرصة لتبادل الزيارات العائلية، وعيادة المرضى منهم، والبحث عن الأخبار، واستنشاق عطر الحياة البسيطة الممزوجة بالسودانية المحضة. ومن عناصر التغير في مواقيت شرب القهوة وجودها طوال اليوم في دواوين الحكومة، وفي قارعة الطريق (كافيتريات) وفنادق. وتشرب جماعية كما أشرنا، وقد تُشرب أكثر من مرة خالية من الطقوس الموروثة التي سبقت إليها الإشارة أهمها أنها تُشرب على عجل، وبآنية فيها تجاوز على المتفق عليه، وأهم نواحي ذلك التجاوز أنها تُقدم أحيانًا في أكواب بدلاً عن الفناجين.

وفي شهر رمضان تتصدر القهوة المائدة بعد شرب الماء، وعند بداية الطعام، وقد تشهد ساعات الليل في هذا الشهر المبارك شرابًا مستمرًا للقهوة، ويعدها نفر من الصائمين جزءًا من سحوره لا يتجزأ، لتعينه على ملل النهار وضغوط العمل فيه، ولو إلى حين لأنها ذات أثر ممتد وقوة فعالة. وقد أشار المؤلف إلى أهمية استنشاق راءحة القهوة عند إعدادها، وهي ممارسة تعد كمدخل حقيقي لتناولها، وقد لا يشربها من فاته استنشاق رائحتها المتممة لطقوس شربها.

4. التراث الثقافي العُماني غير المادي:

في إطار حصر وتوثيق التراث غير المادي بسلطنة عمان عكفت إدارة التراث والثقافة بسلطنة عمان على إصدار عدة مطبوعات للتعريف بعناصر هذا التراث حملت عنوان رئيسي «من مفردات التراث الثقافي غير المادي»، وأتبعه عنوان فرعي لكل موضوع، ففي عام 2011 نشرت مطبوعًا حول «الفنون الموسيقية التقليدية العُمانية» احتوى تعريفًا لسبعة وسبعين عنصرًا موسيقيًا في إطار مشروع إعداد القائمة الوطنية للتراث غير المادي المتعلق بالفنون الموسيقية التقليدية العُمانية. وكان المنهج المتبع في هذا الكتاب هو التعريف بكل عنصر موسيقي من خلال بطاقة تعريف شملت خمسة مداخل هي: اسم العنصر- أسماء أخرى للعنصر - نبذة عن العنصر - الموقع الجغرافي - مجالات العنصر ممارسته وتداخله مع العناصر الأخرى. وأشار الكتاب في مقدمته إلى أن التراث غير المادي في السلطنة، وتحديدًا في مجال الفنون الشعبية المغناة وأدوات أدائها، يأتي محور هذا الكتاب الذي يُعد بمثابة قائمة حرة مبدئية، وفهرسًا علميًا لذلك الكنز الثقافي الذي أنتجه فكر الإنسان العُماني في مجال الموسيقى والفولكلور، وتم حصره وفق أسس علمية تتماشى ومعطيات اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي لعام 2003، والتي انضمت إليها السلطنة عام 2005، والتي أوصت في بنودها بأهمية إعداد قوائم جرد وطنية للمفردات الثقافية. ومن هذا المنطلق وحرصًا من السلطنة ممثلة في وزارة التراث والثقافة في الحفاظ على ذلك الإرث، وتنفيذًا لبنود الاتفاقية، فقد تم تشكيل اللجنة الوطنية لإعداد القائمة الوطنية للتراث الثقافي غير المادي للسلطنة، والتي تكونت من عدة جهات وأشرفت عليها وزارة التراث والثقافة لوضع أبجديات القائمة الوطنية للتراث الثقافي غير المادي. وتحتوي



القائمة الوطنية على أكثر من مجال، والفنون الشعبية أحد المجالات التي أوصت بها اللجنة لوضع قائمة جرد منفردة لها. وقد تولى مركز عُمان للموسيقى التقليدية إعداد المادة العلمية لكل فن من الفنون العُمانية تتضمن اسم الفن ومناطق ممارسته ومجالاته.

والعناصر السبع والسبعون بالكتاب مرتبة هجائيًا بدأت بأول عنصر وهو: أحمد الكبير (الحضرة)، وانتهت بعنصر «الويلية». وبينهما عناصر متعددة مثل: دان دان - سحبة - الطبل العربي - العيالة - مرداد..إلخ. ويتم عرض العنصر على النحو المبين في النموذج التالي:

العنصر: حمبورة

أسماء أخرى للعنصر: بساير

نبذة عن العنصر: من الأنماط الموسيقية النسائية، ويقتصر دور الرجال فيه على ضرب الطبول، وقرض الشلات الغنائية، والمشاركة بالتصفيق والتنقيط أي طرح النقوط

الموقع الجغرافي: محافظة الشرقية في ولايات: صور، الكامل والوافي، جعلان بني بو حسن، جعلان بني بو علي، وادي بني خالد، بدية، القابل.

مجالات العنصر ممارسته وتداخله مع العناصر الأخرى: آلات إيقاعية من نوع الرحماني والكاسر.

ويقدم لكل عنصر صورة فوتوغرافية تعبر عنه، وفي نهاية الكتاب قائمة موثقة بالمراجع التي تم الاستعانة بها.

وقد أعقب هذا الكتاب صدور كتيبات أخرى تعرف بنوع واحد من مفردات التراث الثقافي العماني غير المادي، ففي عام 2012، صدر كتيب باسم «العازي: فن الفخر والشعر»، أعده جمعة بن خميس الشيدي، وحرص القائمون بوزارة التراث والثقافة على ترجمته إلى الإنجليزية في نفس الطبعة، وقام بالترجمة موسى الرجيبي، وشيماء بنت سعيد الحبسية، وعلياء بنت علي العلي. والعازي نمط موسيقي من أنماط الفخر والمدح والعزوة بالوطن والمجتمع، والعزوة كذلك بالأهل وذوي القربى، وهو كذلك فن الشعر، حيث أن الشعر أساسه وعموده، وهو فن ينتشر في معظم ولايات عُمان. ويعرض الكتيب لطريقة أداء فن العازي وبعض النصوص المصاحبة.

وفي إطار سلسلة «من مفردات التراث الثقافي العُماني غير المادي» أيضًا أصدرت وزارة التراث والثقافة العمانية

عام 2013 كتيبًا آخر حول «عصا الجرز»، والجرز عبارة عن رأس فأس صغير الحجم مثبتة بعصا طويلة، يعتز الرجل في محافظة مسندم ويفخر وهو يحملها، وتتفاوت قيمتها حسب جودتها. والجرز لا تفارق الرجال في جميع المناسبات. ويعرض الكتيب لمكونات الجرز، وطريقة صناعته ومراحلها وأماكن إنتاجه. وفي عام 2015 أصدرت الوزارة كتابين ضمن السلسلة نفسها الأول بعنوان «الرواح»، وهو من فنون سكان الجبال في محافظة مسندم، وتؤديه كافة القبائل الجبلية، ويعتبر من الفنون الموغلة في القدم لبساطة أدائه وعدم تكلفه، وفصاحة كلماته ومسمياته. ويُطلق على فن «الرواح» العديد من التسميات من بينها «النحل»، و«الهوى»، وتعود تسمية فن الرواح بهذا الاسم لاعتباره فنًا من فنون الترويح عن النفس والتسلية والمرح. ويتكون من أربعة أجزاء وفقًا للوقت الذي يتم فيه تأديته: السيرحي- الصودري- الرّواح- السيريي. ويعرض الكتيب للمناسبات التي يقام فيها فن الرواح، وصناعة طبل الرواح ومسمياته.

وفي عام 2015 أيضًا أصدرت وزارة التراث والثقافة بالسلطنة كتابا آخر في السلسلة نفسها، بعنوان «أناشيد الطفولة» إعداد يونس بن جميل النعماني. اشتمل على مبحثين الأول احتوى الجانب النظري، حيث عرض فيه المؤلف لمفهوم الثقافة الشعبية والتراث الثقافي غير المادي، وقد أشار في المقدمة إلى أن أناشيد الطفولة خاصة قد أسهمت بدور كبير في الثقافة الشعبية العُمانية، فهذه الأناشيد يتم ترديدها مع تقلب الزمان، كما تم الاحتفاظ بألحانها الأصلية، بل إن بعضها تطور في الشكل والمضمون، فالذاكرة العُمانية تحتفظ بالكثير من مفردات التاريخ الثقافي غير المادي، وهذا يحتم علينا أن نحافظ على هذا الإرث الكثير والمتنوع في الوقت نفسه، وحمايته من الاندثار والقرصنة وإعادة إحيائه من جديد.

وفي المبحث الثاني الذي اشتمل على الجانب التطبيقي، يُصنف المؤلف أناشيد الطفولة إلى ستة أنواع، الأول أناشيد حروف الهجاء (الهجو) وفيها يتعلم الطالب حروف الهجاء مع معلم القرآن الكريم ويرددها بالتلحين حتى يحفظها عن ظهر قلب، وهذه الأناشيد تسهل عملية الحفظ عند الأطفال المتعلمين، كما يحفظوا أسماء أيام الأسبوع والشهور..إلخ. وتعتبر أناشيد الهجو هي اللبنة الأولى لتعلم القراءة والكتابة بعد ذلك، لذا تُعد من الأهمية بمكان، فيتنافس الأطفال على ترديدها. أما النوع الثاني فهو «أناشيد مدارس تحفيظ القرآن»، حيث ارتبطت بمدارس القرآن الكريم مجموعة من الأناشيد التي يرددها الأطفال عند الخروج من اليوم الدراسي في مدارس تحفيظ القرآن، حيث يقوم الطلاب بترديد أدعية وأناشيد، فرحين بنهاية الدرس، وهذه الأناشيد تصف حالة الود المتبادل بين معلم القرآن الكريم والطلبة ذكورًا وإناثًا، وما يكنه هؤلاء الطلاب من احترام وتقدير للمعلم، فيخرجون

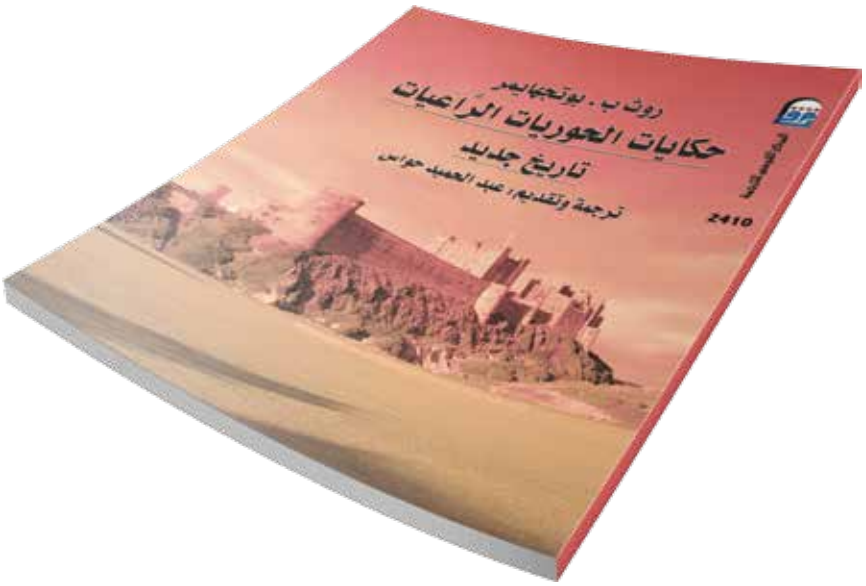
وهم ينشدون دعاء للمعلم وشكره على ما يقوم به من تعليمهم وتأديبهم وتفقيههم في أمور الدين. والنوع الثالث من أناشيد الطفولة تحمل اسم «التيمينة»، والكلمة مشتقة من كلمة آمين، وأحيانًا يتم تفخيم الألف الممدودة فتصبح «أومين»، وتسمى أيضًا التأمينة أو التحميدة أو التومينة أو الختم أو الختمة أو الوهبة؛ وهي عبارة عن أناشيد يقولها معلم القرآن مع طلابه الذين يرددون خلفه كلمة «آمين»، وتُقال هذه الأناشيد للذي أتم حفظ القرآن، وقد يكون للذي انتهى من تلاوة القرآن الكريم من دون حفظه. وقد يكون لمن حفظ جزء عمّ، أو تبارك، أو الكهف، أو التوبة، وأخيرًا البقرة، وبذلك يكون الطالب قد أنهى القرآن الكريم ويستحق التكريم.

والنوع الرابع من أناشيد الأطفال هو «أناشيد التهلولة»، وهي مدلول تراثي شعبي متعارف عليه في عُمان، حيث يقوم الأولاد بالتجمع بعد صلاة المغرب في الأيام العشرة الأولى من ذي الحجة، وتعتبر التهلولة من أجمل الأناشيد التي يرددها الأطفال في أيام الحج الأولى، والتي تبعث في نفوس السامعين الراحة والروحانية والطمأنينة، ويقوم الأولاد يتقدمهم أحدهم الذي يتميز بالنباهة والصوت الجهوري، ويقرأ عليهم التهلولة، ويمشي الأولاد عبر الحارات وبين البيوت، وتكون هذه الأبيات عبارة عن رحلة إيمانية حيث تتناول البقاع المقدسة، والجنان، والكثير من الرحلات الإيمانية التي يحتاج الإنسان لها إلى وقفة، والأخذ بمعنوياتها الرائعة بالتهليل والتكبير، وفي العادة يقوم أحد المحسنين بشراء الحلويات أو العصائر للصغار المشاركين في هذه التهلولة. أما النوع الخامس الذي يعرضه النعماني ضمن أناشيد الطفولة فجاء بعنوان «أناشيد المهد»، وهي أناشيد تُقال للطفل في المهد حيث يتم تحريك سرير الطفل (المنز) الذي يُصنع سابقًا من جريد النخل (الزور)، ثم صار بعد ذلك من الخشب. وتقوم الأم أو من يقوم بتنويم الطفل بترديد هذه الأناشيد حتى يكف الطفل عن البكاء وينام. والنوع الأخير من أناشيد الطفولة هو أناشيد الأرجوحة (المريحانة). والأرجوحة مفرد جمعها «أراجيح»، وهي ما تأرجح براكبها، عبارة عن حبل مشدود من طرفيه، يُعلق في العادة في شجرة أو جذوع النخيل، ويقعد فيه البنات والأولاد واحد تلو الآخر، ويميلون به، فيأتي ويذهب معلقًا في الهواء، وتمثل هذه اللعبة إحدى العادات العُمانية الجميلة التي تُقام خاصة في السادس من ذي الحجة حتى يأتي عيد الأضحى، وتستمر طيلة أيام العيد، ولكنه بعد ذلك صارت تُستخدم في كل الأعياد والمناسبات، ومن هذه الأناشيد نورد هذا المقطع:

يا ناه يا ناه يني نا يو الليلي يا ناه يا ناه
كلمة يني نايو الليلي ما تضيعني
سميت بالله واسم الله بسميبه
اسم الله غالي على طول ليلي اهاذيبه
يا ناه يا ناه

5. حكايات الحوريات الرَّاعيات:

ومن أحدث ما نُشر في مجال الأدب الشعبي كتاب «حكايات الحوريات الرَّاعيات: تاريخ جديد»، للمؤلفة روث بوتجهايمر، ترجمة وتقديم عبد الحميد حواس، وقد صدر عن المركز القومي للترجمة عام 2015 في266 صفحة. وكان قد صدر في نسخته الأصلية عن جامعة نيويورك عام 2009، ويشير المترجم في مقدمته إلى أن الجان في المعتقد الشعبي أشكال وأجناس عديدة متباينة، الجامع بينها أنها كائنات غير منظورة ذات قدرات خارقة لاستطاعات البشر، وهي قادرة على التجسد والتقمص في أي هيئة تشاء، وخاصة إذا كانت بصدد التعامل مع عالم البشر، ولكنها تتباين بعد ذلك في تصورات الجماعات والشعوب في أنحاء الأرض، بل إنها تتباين أيضًا داخل الوطن الواحد مثلما هو الحال في الأقاليم والجهات المصرية المتنوعة. ومن أبرز التباينات بين أجناس الجان الاختلاف في طبائعها. فمنها ما هو مستأنف يتعايش مع عالم البشر ويكون طيبًا مع أفرادهم عمومًا، بل قد يمد لهم يد المساعدة عندما تتأزم أحوالهم. ومن أجناس الجان ما هو بري نافر يؤذي البشر بمجرد لقياهم، وخاصة إذا ولجوا عالمه ولو بالخطأ، وحتى لو كانوا لا يعلمون. كما أن هناك من أجناس الجان ما يجمع بين الطبيعتين، تغلب أي واحدة منهما حسب الموقف. وقد أشار إلى أن الحكايات التي تُدرج تحت مسمى «حكايات الحوريات»- كما جاء بالكتاب - قد اكتسبت خصائص قصصية مميزة؛ بحيث



أفردت نوعًا أدبيًا برأسه. بل إن المؤلفة توضح أن من الحكايات ما تندرج تحت هذا النوع وإن كان لايوجد بها حوريات، ذلك أن المعيار الأساس عندها في تحديد هذا النوع هو مسار الحبكة القصصية والدور الفاعل للسحر الدنيوي في الانقلاب الدرامي، فإذا توفر ذلك دون وجود حورية فاعلاً قصصيًا يوصل إلى النهاية السعيدة، فإنها تكون حكاية من حكايات الحوريات، على النحو الذي نجده في حكاية «بريونتو» المتضمنة بالكتاب.

أما المؤلفة فقد أشارت في مقدمتها إلى أن الكتاب يتناول أكثر الأنواع جماهيرية من الحكايات ذات النهايات السعيدة، تلك التي يُقدم فيها السحر الإشباع الأرضي من الثروة والفرح بالزواج وإنجاب ذرية جديدة. إذ بدأت - في النهضة الإيطالية - تظهر قصص تشارك فيها فتيان وفتيات فقراء الضرب من النهايات السعيدة. وفي آخر الأمر ظهرت قصص عن أناس يصعدون من الفقر إلى الثروة المفاجئة رغم كل المعيقات، أو عن ذوي الأصول المتواضعة ثم يتزوجون ما يعادل في الزمن الحديث أميرة أو - في أغلب الحالات - أميرًا. وقد أُطلق على هذه القصص «حكايات الحوريات» سواء تضمنت حوريات أو لم تتضمن. وفي الفصل الأول تتساءل المؤلفة: لماذا تاريخ جديد لحكايات الحوريات، مشيرة إلى أن التفكير في حكايات الحوريات يبدأ بالتفكير في الفروق بين الحكايات الشعبية وحكايات الحوريات. إذْ تُدعى حكايات الحوريات عادة «حكايات شعبية» بناء على الاعتقاد بأن القصاصين في الجماعة الشعبية أبدعوا كلا النوعين من القصص. غير أن تناول حكايات الحوريات والحكايات الشعبية باعتبارهما الشيء نفسه يُخفي الفروق الأساسية المائزة بينهما. وتشرع بوتجهايمر في التحليل الأدبي لأنواع الحكايات التي تبدأها بالحكايات الشعبية Folk Tales، والفرق بينها وحكايات الحوريات، وما يعرف بحكايات السحر، ثم حكايات الحوريات الشفهية، والأدبية، والاسترادادية.. والأخيرة تتأسس برسوخ في عالم الكائنات البشرية. أما حكايات الحوريات الصعودية Rise fairy Tales فتبدأ ببنت أو ولد شديدي البؤس يُعانيان من آثار فقر طاحن، وتستمر قصتهما بالاختبارات والمهام والمحاولات، إلى أن يبدأ السحر في العمل لتحقيق الزواج من شخصية ملكية ووصول سعيد إلى ثروة عظيمة. أما التاريخ الأدبي للحكايات فقد تناولته من خلال بحث الحكايات عن الحوريات وبلاد الحوريات، والتاريخ الاجتماعي، وتاريخ النشر الطباعي.

ثم انتقلت المؤلفة لبحث عدة قضايا حول الحكايات في الفصل التالي الذي حمل عنوانًا مفصلاً: «اعتباران لحكايات الأخوين جريم.. الجماعة الشعبية مبدعةً، الكتاب مصدراً» مستعرضة التاريخ القديم لحكايات جريم ولحكايات الحوريات عمومًا، والأخوان جريم وعالمهما، مستخلصة تاريخًا جديدًا لحكايات جريم.

وقد أوضحت الدراسة اعتبارين مختلفين جوهريين لحكايات جريم، يقترح أولهما وجود أناس أميين أو لا يعرفون الكتابة، قوم لم ينالوا تعليمًا مدرسيًا، يتذكرون الموتيفات والحلقات القصصية من اليونان وروما القديمتين ويدمجونهما معًا، بالموازاة مع عناصر من الميثولوجيا الجرمانية العتيقة، لتطور في شكل حكايات الحوريات وحكايات حول الحوريات. ومن المفترض أن الجماعة الشعبية اعتقدت بمجهولية تأليف هذه الحكايات وتناقلها من خلال تقاليد شفهية عبر زمن ألفي حتى وصلت إلى العالم الحديث، أما الاعتبار الثاني فيضع حكايات جريم في سياق تاريخي تنسج فيه الطباعة عددًا كبيرًا من الإخباريين ممن يقرأون ويكتبون، بل أكثر من ذلك.

أما الفصل الثالث فقد خصصته المؤلفة لبحث راقات أواخر القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر (بيرو وليريتيه وأخلافهما)، حيث عرضت للحكايات الثماني التي نشرها بيرو قبل جريم بمائة وعشر عامًا، ونسبها إلى الإخباريين الشعبيين من الجماعة الشعبية، وتعد من أشهر الحكايات وأكثرها تفصيلاً في أوروبا الغربية وهي: «ذات قلنسوة الركوب الحمراء» - «ذو اللحية الزرقاء»- «القط ذو الحذاء العالي» - «الماسات والضفادع» - «سندريلا» - «ريكي والباقة» - «عقلة الإبهام الصغير»، ويصف الدارسون الفرنسيون بشكل نمطي هذه الحكايات بأنها فولكلورية Folklorique. وتشير المؤلفة إلى أن بيرو قد حصل على معظم حكاياته من الكتب الإيطالية مثله مثل ابنة اخته مدموازيل ليريتيه (1664-1734). وقد استمرت حكايات الحوريات التي ألفها بالفرنسية بيرو وليريتيه، ومدموازيل لافورس، ومدام دالنوي، ومدام دي مورا، في الاستعارة من جيامباتستا بازيلي (ق17 من نابولي الذي كتب حكاية الحكايات في خمسة أجزاء)، أو من جيوفان فرانشسكو ستراباورلا (ق16 من فينسيا وهو مؤلف الليالي اللطيفة في كتابين). وقد خصصت المؤلفة الفصل التالي المعنون «المبتكران لتقاليد حكاية الحوريات» للحديث حولهما باعتبارهما الأوربيان المؤسسان اللذان شكلا ملامح حكايات الحوريات، حيث خلق ستراباورلا القالب Form، وأضفى بازيلي الكثير للمحتوى الذي تبناه المؤلفون المتأخرون، وهما معًا، الواحد تلو الآخر، خلقا الأسس لتقاليد حكايات الحوريات في أوروبا. أما الفصل الأخير من كتاب حكايات الحوريات فتعلن فيه المؤلفة عن تاريخ جديد لهذه الحكايات، كاشفة عن نواتج تاريخ للحكايات أساسه الكُتب، فضلاً عن رصدها لنظريات أصول حكاية الحوريات. وعلى هذا النحو يغير هذا الكتاب إلى الأبد - كما يشير عبد الحميد حواس- الطريقة التي ينظر بها الدارسون والقراء إلى نوع بقي حيويًا حتى اليوم، هو نوع حكايات الحوريات. كما تدفع روث بوتجهايمر الدارسين والقراء إلى نظرة أكثر قربًا لتاريخ الطباعة، وكيف تدفقت المطبوعات عبر الحدود القومية والثقافية، وكيف امتزجت التقاليد واختلطت. وللكتاب أهمية بين الدوائر الفكرية والثقافية، سواء بموقفه النقدي الجذري أو بمنهجيته الاستقرائية الأركيولوجية أو بنواتجه المعرفية، التي تضيف إلى منجز الدراسات الثقافية المعاصرة، وبخاصة بربطه الجدلي بين نشوء الحاجة إلى نوع أدبي جديد، والتحولات الحضارية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية منذ نهضة مدن شمال إيطاليا إلى قيام المجتمع الأوربي الحديث.

الصور:

1. www.i.embed.ly/1/display/resize?key=1e6a1a1efdb011df84894040444cdc60&url=http%3A%2F%2Fi.huffpost.com%2Fgen%2F19766882%Fimages%2Fo- BOOK-COFFEE-facebook.jpg

- باقي الصور من الكاتبة.

أهداف

30 ألف زائر في سوق البسطة خلال الأسبوع السادس 208
مناسبة الصورة للمقال في دراسات المأثور الشعبي 210

30 ألف زائر في سوق البسطة خلال الأسبوع السادس

المصدر: المحافظة الجنوبية، البحرين

المنامة في 31 يناير / بنا / كشفت المحافظة الجنوبية عن بلوغ عدد زوّار سوق البسطة خلال الأسبوع السادس الذي أقيم يومي الجمعة والسبت (29 و30 يناير 2016) حوالي 30 ألف زائر، وهو أعلى حضور جماهيري تسجله المحافظة الجنوبية طوال الأربع سنوات منذ انطلاق سوق البسطة في العام 2012، وذلك على الرغم من برودة الطقس والأحوال الجوية.

وقد شهد الأسبوع السادس حضوراً جماهيرياً كبيراً، وتنوع الحضور من مختلف بلدان دول مجلس التعاون، بعد مشاركة فرقة شيّاب الكويتية ضمن فعاليات سوق البسطة.

وقدمت الفرقة الكويتية عروضها الكوميدية خلال يومي الأسبوع السادس، تضمنت عروضاً غنائية متنوعة، وتفاعل أعضاء الفرقة الكوميدية مع الحضور، وقدموا معزوفاتهم الفنية على عدد من الآلات الموسيقية، وتفاعل الحضور مع العروض الكوميدية وخاصةً الأطفال الذين رددوا الأغنية الشهيرة للفرقة «التان»، كما تسنى لزوّار البسطة أخذ الصور التذكارية مع أعضاء الفرقة بصحبة عائلاتهم وأطفالهم.

وعبر أعضاء الفرقة المكونة من الشخصيات الكوميدية الثلاث (روميو) و(اليخاندرو) و(مرشييقو)، عن سعادتهم الغامرة في تواجدهم الثاني في مملكة البحرين والأول في فعاليات سوق البسطة، مؤكدين أن مملكة البحرين تعتبر بلدهم الثاني وأن شعب البحرين يمثل أهلهم، مضيفين أنهم لم يتوقعوا الحضور الجماهيري الغفير الذي جاء لمشاهدة عروض الفرقة من مختلف بلدان دول مجلس التعاون الخليجي.

وأشادت الفرقة بمستوى التنظيم الرائع لفعاليات سوق البسطة، مضيفةً أن مثل هذه الفعاليات التي تستقطب الجماهير الغفيرة ليست بفعاليات بسيطة وإنما تتطلب الكثير من الجهد والتنسيق لإنجاحها، مؤكدين أن المحافظة الجنوبية قد نجحت في تنظيم هذا السوق الكبير. ودعت الفرقة للاستفادة الحقيقية من سوق البسطة وتعميم التجربة البحرينية المتميّزة في دعم المبادرات التجارية على جميع بلدان مجلس التعاون. وأشادت المحافظة الجنوبية بمشاركة فرقة «شيّاب» الكويتية في سوق البسطة، مؤكدةً أن الفرقة تحظى بقبول كبير ليس فقط على المستوى الخليجي، إذ سجلت الفرقة حضورها المتألق في عدد كبير من بلدان العالم وشملت العروض التي قدمتها وزادت عن 50 عرضاً فنياً العديد من الدول أبرزها في الولايات المتحدة الأمريكية وتحديداً في كل من واشنطن وشيكاغو وميامي ودنفر ولوس أنجلوس، إلى جانب مشاركات متنوعة للفرقة في المملكة المتحدة خصوصا في مانشستر وايرلندا في دبلن.

مناسبة الصورة للمقال في دراسات الماثور الشعبي

د. فرج قدري الفخراني

أستاذ مساعد الآداب الشعبية السامية، جامعة جنوب الوادي، مصر

تحرص مجلة الثقافة الشعبية – منذ تدشين عددها الأول في أبريل 2008 م – ومازالت – على تطعيم مقالاتها بصور وأشكال مرافقة للمادة المكتوبة، وقد لا يكون لكاتب المقال دور في اختيار هاته الصور وتلك الأشكال[1]، وعادة ما أحاول – أنا كقارىء – إيجاد العلاقات السيميائية بين النص المكتوب والأشكال الملازمة له، وقد مارست عادتي هذه على مقال الأستاذ محمد على ثامر المعنون «علي ولد زايد . . . أسطورة الشخصية وبلاغة الأقوال والأمثال»[2] وقد تصدرت المقال في صفحته الأولى – صورة ألزمتني، كمتخصص في الدراسات اليهودية، أن أقرأها[3] بصوت عال للبحث عن مناسبتها للمقال، وسوف أقتصر، في القراءة، على الجوانب الموضوعية والثقافية، دون العروج إلى الجوانب الفنية للصورة .

1. الصورة عن ماذا؟

في الصورة خمسة رجال أحدهم في موقع المتحدث الشارح والأربعة الأخرون يصغون إلى أقواله، والجميع يرتدون ملابس متشابهة في غرفة متواضعة للغاية، ويجلسون على مقاعد تفصل بينهم وبين كبيرهم المُعَمَم، منضدة خشبية متواضعة عليها لفائف ورقية موضوعة في حافظة معدنية أو خشبية .

2. ما الذي يعنيه هذا المحتوى؟

تتناول الصورة إحدى حلقات الدرس الديني اليهودي في مدرسة متقدمة، يطلق عليها في الثقافة اليهودية، «بيت هامدراش»[4]، فترة العصور الوسطى، في إحدى البلدان العربية «لاحظ عمامة الشيخ»، وجميعهم من اليهود الربانيين «لاحظ شال الطاليت»[5] والربانيون هم اليهود الذين يؤمنون بقداسة التلمود وأهمية تدارسه كمصدر تشريعي تالي للتناخ «العهد القديم»، والحلقة ذات طابع تعليمي يلقن فيها الشيخ دروس التوراة «لاحظ طبيعة اللفائف والصندوق المحفوظة

فيه هذه اللفائف»[6] على تلاميذه «لاحظ الفارق العمري بين الشيخ والتلاميذ»، وهي دروس تقدم تفسيرات متنوعة للنص التوراتي[7].

3. مناسبة الصورة للمقال

لقد حاولت إيجاد مناسبة بين شيخ الصورة وشيخ المقال غير القول بالأصول اليهودية لشيخ المقال (الشاعر اليمني علي ولد زايد)، وربما تقتصر المناسبة على التقارب الزمني بين الشيخين، واتخاذهما المشافهة في إلقاء الحكمة، فشيخ الصورة يلقن تلاميذه شفاهة، حيث يوضح الشكل عناصر المشافهة، حركية الفم والأيدي، وشيخ المقال «معظم أقواله وُثقت من قبيل الصدفة فقط، من ذاكرة الناس الأمين والمتعلمين على حد سواء»[8].

لقد حاولت تفسير مناسبة الصورة للمقال، متجشماً استحضار مفردات التلاقي بين النص والصورة، إلا أن المفردات التي لا تستدعي تجشما ما، وحضورها واضح جلي، هي مفردات تباعد بين المقال الذي يتناول حكيما شعبيًا مسلمًا، والصورة التي تتناول حكيما دينيا يهوديا.

والمرمى، في المستقبل، حين نعني بمزيد من المقالات التفسيرية، التي تقرأ الغامض من مناسبة الصورة للمقال في دراسات المأثور الشعبي، المنشورة في المجلة الغراء.

الهوامش:

1. ما يجعلني أذهب إلى هذا التقدير، هو تجربتي في نشر مقال «موتيفات أنواع الأشياء السحرية» وفقاً لفهرست الموتيف العربي للشامي، دراسة تطبيقية على سيرة سيف بن ذي يزن (العدد 12 السنة الرابعة، شتاء 2011، ص 56 – 79)، حينها صُدِّر المقال بصورة لكتاب مغامرات سيف بن ذي يزن لفاروق خوشيد، صادر عن دار شروق، وشكل، ترافق مع جميع صفحات المقال لشخص يمسك حربة ويمتطي صهوة أسد، وهو شكل تقليدي، انتهجت مكتبات طباعة الكتب الشعبية تصديره على أغلفة السير الشعبية تحديداً.

– انظر في ذلك مطبوعات مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد مراد بشارع الصنادقية بجوار الأزهر، بمصر.

– وجدير بالذكر أن هناك اهتمامات بدراسة هذه الأشكال والصور المنشورة في الكتب الشعبية، سواء على أغلفة الكتب الشعبية أو بداخلها في بعض الجامعات الألمانية، وهو ما نبهني إليه الأستاذ العالم أولريش مارزولف، استاذ الآداب الشعبية الإسلامية بجامعة جوتنجن، حيث تُدرس هذه الأشكال شكلاً ومضموناً، مع تفسير علاقاتها الزمانية والمكانية والنصية، بالكتاب الشعبي المنشورة فيه.

2. العدد 32، السنة التاسعة، شتاء 2016 م ص (64 – 73).

3. القراءة هنا محاولة تقديم ما فشلت اللغة عن تقديمه، أي، على حد تعبير ميشيل فوكو، إيجاد علاقة أكثر رحابة وشفافية بين الإنسان والأشياء.

4. يقوم التعليم الديني اليهودي في العصور الوسطى، على ثلاث مراحل تقليدية، الأولى مرحلة الحِدر: الكُتّاب، وفيها يُلَقَن الطفل مبادىء القراءة والكتابة وحفظ التوراة، وربما بعض مبادىء الحساب، ويستمر الطفل فيها حتى سن التكليف، وهو سن الثالثة عشرة، والثانية مرحلة بيت هامدراش: المدرسة، وفيها يتعمق التلميذ في دراسة التوراة وتفسيراتها، فضلاً عن قراءة التلمود، ويستمر فيها التلميذ حتى سن العشرين تقريباً، أما المرحلة الثالثة فيطلق عليها اليشيفا: الاكاديمية العليا، وفيها يتبحر التلميذ في دراسة التوراة والتلمود، ويدقق في تفاصيل الأحكام التشريعية وتفاصيل الروايات الشارحة للنصوص التشريعية.

– للمزيد انظر: شلومو زلمان أريئيل، انسكلوبيديا مُضيء الطريق، (موسوعة عبرية للعادات والتقاليد والأخلاق اليهودية)، دار نشر ماساداه، تل أبيب، 1960 م، (مواد حيدر، بيت هاميدراش، يشيفا).

5. شال الصلاة الصغير أو الكبير، يوضع على الكتفين في أثناء الصلاوات التي تتم جماعة، ويكون مستطيل الشكل أو مربعاً، وفي كل زاوية من زواياه حلية تتكون من ثمانية أهداب من الخيوط، اربعة بيضاء، وأربعة زرقاء، ويقصد من اختلاف الألوان التعرف على وقت طلوع الفجر بتمييز الخيط الأبيض من الخيط الأزرق، ولهذا الشال في طهارته أحكام خاصة، وعادة ما يكفن فيه اليهودي بعد موته.

للمزيد انظر: د. سامي الإمام، الفكر العقدي اليهودي «موسوعة جيب»، صادر عن قسم اللغة العبرية، كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، 2010م، ص 55.

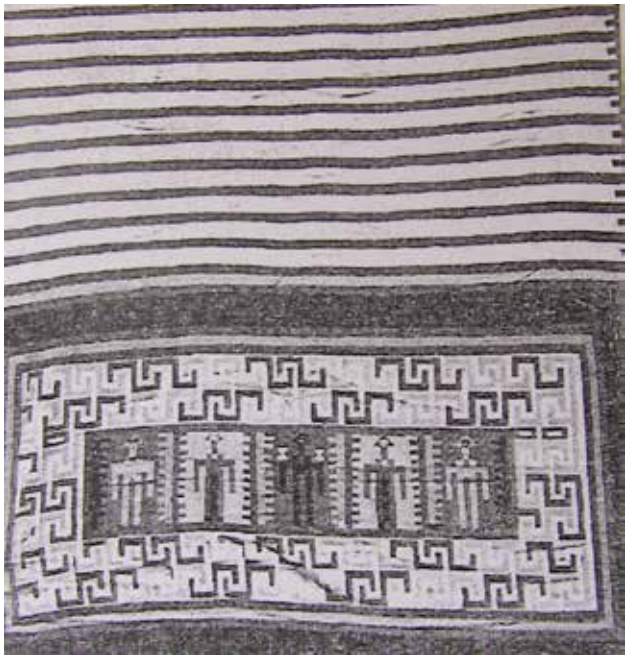
6. هو صندوق خشبي مطعم بأشكال ورسومات خاصة، تحفظ فيه أسفار الشريعة ويوضع في مكان محدد في المعابد، وهو من بين أقداس الدوات الدينية عند اليهود.

انظر: قاموس افن شوشان المختصر (عبري – عبري)، دار نشر كريات سيفر، القدس، 1999م، ص 45.

7. يعتمد الربانيون أربعة مناهج تقليدية في تفسير التوراة، أطلقوا عليها اسم فردوس وتعني جنة، أي أن العارف لهذه المناهج الأربعة، كالعارف لطريق الجنة والواصل إليها، كما أن اللفظة «فردوس» تمثل أوائل كلمات المناهج التفسيرية الأربعة وهي على النحو التالي: منهج البشاط (في العبرية إذا جاءت الفاء أول الكلمة تنطق باء ثقيلة) ويقصد به التفسير الحرفي، ومنهج الرمز ويقصد به التفسير الرمزي، ومنهج الدراش ويقصد به التفسير الوعظي والأخلاقي، وأخيراً منهج السُود، ويقصد به التفسير الباطني أو الصوفي.

– للمزيد من التفاصيل انظر: د. عبد الرازق أحمد قنديل، الثر الإسلامي في الفكر الديني اليهودي، دار التراث بالقاهرة بالإشتراك مع مركز بحوث الشرق الأوسط، جامعة عين شمس، 1984م، ص 131 – 139.

8. محمد على ثامر خليفة، على ولد زايد ... مرجع سابق، ص 65.



2. Le mergoum (tapis traditionnel à gros points):

Parmi les tissages riches en symboles, nous avons le mergoum dont la réputation est surtout liée à la ville d'Ouedhref, même si d'autres régions du sud de la Tunisie présentent certains modèles de tapis qui sortent de la norme et où les artisanes rivalisent d'invention.

Les formes géométriques constituent, ici, des figures abstraites originales qui renvoient à la pérennité des choses et à la continuité de la vie, à l'image de l'horloge de sable qui est un symbole commun à tous les peuples, non seulement par sa forme mais aussi par les significations qu'elle recèle.

En plus de ces produits tissés qui peuvent tout aussi bien servir comme couvertures que comme tapis, les femmes de Nefzaoua ont excellé dans la production de tissus en laine de mouton, en poil de chameau ou en poil de caprins qui peuvent servir à fabriquer des tentes ou des sacs. Ces objets sont toujours chargés de symboles dont les significations sont multiples, renvoyant, pour certaines, à la prévoyance, pour d'autres à l'identité villageoise ou tribale. C'est le cas, notamment, pour ces tissages appelés attariqa ou al gherara.

Ce type d'artisanat constitue, grâce à la symbolique que recèlent les figures stylisées, un domaine aussi riche que révélateur des croyances qui ont cours au sein de la société, d'autant qu'il peut arriver que certains tissages soient réalisés à la demande de telle voisine ou de telle parente qui réclame tel ou type de dessin avec toutes les connotations que les formes induisent et qui sont de nature à nous renseigner sur la mentalité ou les croyances d'une catégorie sociale donnée.

Ces symboles qui ornent les tissages traditionnels du sud-ouest tunisien ou d'autres régions de la Tunisie sont toujours porteurs de multiples significations, quelle que soit la fonction de chaque pièce. Dans certains cas, la forme renvoie à des aspects spirituels fondamentalement liés aux us et coutumes des sociétés locales, d'autres se rapportent aux appartenances tribales et villageoises et, partant, constituent un gisement de signes où s'inscrit une part de la mémoire populaire. Sachant que notre patrimoine populaire est partie intégrante de notre identité, et compte-tenu de la part de plus en plus restreinte que les industries modernes concèdent à ces symboles, c'est l'identité culturelle autant que les spécificités régionales qui se trouvent menacées en cet âge d'uniformisation.

LES SYMBOLES ET LEURS SIGNIFICATIONS DANS LES TISSAGES DU SUD DE LA TUNISIE

Mohamed Jaziraoui
Tunisie

L'étude porte sur les principales caractéristiques des symboles qui couvrent une partie importante des différents tissages traditionnels, dans quelques villes et villages du sud tunisien. L'auteur tente de comprendre les significations locales et universelles de cet artisanat et de mettre en évidence l'influence d'autres civilisations à partir d'une approche fondée sur une classification de ces produits selon leurs fonctions.

1. La "battanya" (grosse couverture en laine) de Gafsa:

Quelle que fût l'origine de ces symboles, ceux-ci obéissent, de par leur contenu, aux enseignements de la religion. On y remarque, au plan formel, une grande cohérence entre les dimensions et les couleurs. Le travail des artisanes hemamas (grande tribu du sud-ouest tunisien) a en effet pour base cette règle de cohérence, quand bien même ces femmes bénéficient d'une certaine marge de liberté qui autorise la créativité et contribue à l'émergence de nouveaux modèles.

La tisserande utilise de façon intensive la forme du triangle. Comme chez les autres peuples du monde, le triangle équilatéral symbolise l'élévation et l'harmonie. Dirigé vers le haut, son sommet désigne le feu et la virilité; pointant vers le bas il symbolise l'eau et la féminité. Le losange se réfère également, le plus souvent, à la féminité, mais lorsqu'il a une forme allongée il désigne la communication et l'échange.

A l'étape de la confection des bijoux, on ajoute à l'or une petite proportion d'autres métaux, tels que l'argent, le cuivre ou le nickel. Pour l'argent, il est mélangé à une certaine quantité de cuivre, de zinc ou de plomb.

Les musulmans ont excellé, à travers leur histoire, dans les différentes formes d'artisanat, notamment le travail de l'or où ils ont déployé leurs talents à tous les niveaux. L'orientaliste I. Hill écrit à ce sujet: "Il est question dans l'une de nos lectures d'un arbre en or qui se dresse dans la salle d'un calife et d'un éléphant également en or dont les yeux sont deux hyacinthes, mais il n'est pas précisé si ces figures sont en or massif ou simplement enduits d'or."

Les objets en or ou en argent ont occupé une place importante dans le mouvement général du commerce. Certaines régions de la Presqu'île arabique étaient réputées pour leur or et leur argent, notamment le Yémen qui a bénéficié de sa position géographique sur les bords de la mer d'Oman pour commercer avec l'Inde et le continent africain. Des marchés spécialisés dans le commerce de l'argent et des bijoux en or ont prospéré dans ce pays. La production et la transformation de l'argent se sont développées au-delà de la région arabe, s'étendant notamment vers la Perse et vers bien d'autres contrées.

Les pierres précieuses et les autres bijoux ont fait l'objet d'un véritable culte à l'époque omeyyade, mais seuls nous sont parvenus quelques témoignages, le plus souvent livresques ou, mais très rarement, des dessins, les

joaillers procédant habituellement à la refonte des bijoux pour leur donner de nouvelles formes plus adaptées au goût de l'époque.

On sait qu'en ces temps-là les femmes portaient des couronnes en guise de bijoux. Le cas le plus connu est celui de la cantatrice Jamila qui avait coutume de poser des couronnes sur la tête de ses suivantes.

La femme, au temps des Omeyyades, aimait à porter de belles boucles d'oreilles; on en a relevé plusieurs types sur les statues découvertes dans le palais d'Hichem qui présentent une grande ressemblance avec celles que l'on voit sur les peintures sassanides.

La joaillerie a évolué à l'époque abbasside où l'on a commencé à utiliser, à côté de l'argent, les perles, les hyacinthes, le corail, les émeraudes, le topaze, le cauris…

Les couronnes faisaient partie des bijoux caractéristiques de l'ère abbasside. Il se raconte qu'Haroun al Rachid a offert à Zoubeida, en cadeau de mariage, diverses couronnes, en plus des bijoux et des pierres précieuses. La même époque a également connu une grande variété de boucles d'oreilles serties de diverses pierres: hyacinthes, perles…

SUR L'HISTOIRE DES BIJOUX EN ISLAM

Hanen Qarqouti
Liban

La fabrication des bijoux remonte à la nuit des temps. Certains bijoux étaient taillés dans l'os ou la pierre, puis cet artisanat a évolué et d'autres matériaux ont été découverts, comme l'or ou l'argent qui allaient être incrustés de diamants, de perles, de corail…

De nombreux endroits du monde islamique recelaient de l'or dont les modes d'extraction étaient multiples. On le trouvait, par exemple, dans le fleuve Jayhoun dont l'un des affluents traverse la montagne de l'or, frottant le noble métal sur la pierre, les os et les roches formant ainsi des pellicules d'or qui pouvaient avoir plus ou moins l'épaisseur des écailles de poisson.

Au bas d'un défilé de ce fleuve se trouve un village appelé Wakhad où l'on voit une brèche du côté de Waichajard par laquelle passe une rivière appelée Bakhchwa qui rejoint le fleuve Jayhoun. Les habitants de ce village passent par Bakhchwa pour atteindre la rive de Jayhoun. Là, ils étendent juste au bord du fleuve des peaux de chèvres encore fumantes, les poils dressés vers le haut, en les fixant et en les tirant des quatre côtés au moyen de piquets en bois. Un homme descend alors dans la rivière et souffle l'eau vers ces peaux tandis qu'un autre se charge d'essuyer les poils en rejetant cette eau sale et lourde. Dès qu'ils s'assurent la racine des poils s'est remplie de sable et d'or, les hommes enlèvent les peaux de chèvre et les étendent sur le sol, en plein soleil. Une fois qu'elles ont séché, ils les secouent au-dessus d'un tapis en cuir pour recueillir l'or. Il se dit à Balkh que c'est là "l'or le plus fin, le plus rouge et le plus pur qui soit".

En Irak:

Les marchands savent que les Irakiens assortissent leur aba'a (sorte de pèlerine traditionnelle en grosse laine) à la couleur de leur mesbaha. Les chapelets portant les Noms sublimes du Seigneur se rencontrent rarement dans ce pays car les madhaheb (pluriel de madhhab: confession, doctrine religieuse) sont nombreux dans ce pays.

En Syrie (avant la guerre):

Ce pays était un gros producteur de chapelets, mais la situation sécuritaire et les conflits armés ont porté un coup à cet artisanat ; notons que les chapelets provenant de ce pays avaient été, depuis l'époque omeyyade, parmi les plus répandus dans la région ; les modèles les plus chers venaient de Damas, ceux fabriqués par Saida Dhebida étaient incrustés de pierres précieuses.

Dans la région du Golfe:

Le chapelet constitue chez les hommes, dans cette région, un élément important du paraître, il représente un accessoire de l'habit masculin (djellaba, dechdacha – pièce de tissu servant de couvre-chef); il varie d'un pays à l'autre, et d'une classe sociale à l'autre, la plupart des mesbaha étant ornées de pierres précieuses, ou faites en argent avec des pierres incrustées.

Au Maghreb arabe : On sait que le Maghreb entretient des rapports étroits avec la France et l'Espagne; le nombre élevé de travailleurs maghrébins vivant en Europe a ouvert un vaste marché pour les populations musulmanes, notamment parmi les migrants de la première génération; le Maghreb est surtout connu pour le commerce des mesbaha égyptiennes et chinoises.

La mesbaha dans certaines religions et croyances

Premièrement: La mesbaha dans les religions non révélées:

1. Le chapelet est appelé chez les hindouistes roudrashka; il participe chez les fidèles de l'acte de méditation
2. Le chapelet est appelé chez les bouddhistes mala.

Chez les hindouistes comme chez les bouddhistes le chapelet se compose de 32 à 108 grains.

Deuxièmement: La mesbaha dans les religions révélées:

1. La mesbaha dans la religion judaïque : elle se compose de 45 grains.
2. La mesbaha dans la religion chrétienne.

2. Le chapelet sert aussi à se garder du mauvais œil et à se prémunir contre l'envie.
3. Il est aussi un porte-bonheur.
4. La mode : les maisons de couture dans les grandes capitales utilisent les grains de chapelets comme accessoires, s'inspirant pour différents ornements de formes empruntées au patrimoine ou utilisant ces grains pour fabriquer des bracelets ou des colliers. Des jeunes de diverses nationalités se servent de chapelets, en tant que formes ayant une signification en soi, pour varier les ornements vestimentaires. L'objet appelé "chapelet allemand" est probablement le chapelet féminin le plus en vogue chez les jeunes filles de la région.
5. Le chapelet et la jeunesse : le type de chapelet le plus singulier et le plus répandu parmi la jeunesse est celui qu'on appelle « le chapelet d'insectes » et dont les grains sont taillés dans de la résine de pin, laquelle, à l'état liquide, piège l'insecte et finit par le momifier à l'intérieur du grain.

La mesbaha est étroitement liée à l'apparence de l'homme, dans la plupart des pays arabes, notamment ceux du Golfe. L'on voit la plupart des musulmans se rendre à la prière du vendredi, accompagnés de leurs enfants, tenant leur chapelet à la main en tant qu'emblème traditionnel de la piété.

En Egypte:

Le plus souvent les Egyptiens prennent leurs chapelets, lors des visites de courtoisie, ou lorsqu'ils accomplissent leurs rites dans les sanctuaires ou s'associent à des commémorations ou à des cérémonies religieuses, la mesbaha participant, dans ces cas, de la solennité du lieu et de l'événement. Il est également de tradition que le pèlerin, retour du hadj ou de la omra (petit pèlerinage), offre aux siens un chapelet, un couvre-chef ou un tapis de prière qu'il a rapportés des Lieux saints.

A La Mecque ou à Médine: Ces deux villes, qui sont les deux premières kiblas de l'Islam, sont considérées comme le grand marché aux chapelets de l'Arabie Saoudite.

reliés par un fil qui ne se défait pas aisément et non par un fil qui laisserait échapper les grains au premier choc.

Le plus souvent le matériau se présente sous la forme d'un grain fraisé selon un dessin conçu par des connaisseurs. Le concepteur de mesbaha le plus connu est l'artiste Samy Lotfi qui jouit d'une fore réputation. Cet artisan, diplômé de l'Académie des arts (Institut supérieur de arts du théâtre, spécialité: Décor; promotion: début des années 1990) conçoit la forme et taille le grain.

Le volume du grain varie d'un pays à l'autre, chaque culture ayant ses préférences pour le volume, la forme, le poids, la couleur, la douceur au toucher…; c'est ce qui fait que la diversité participe de l'esthétique des chapelets.

Il est de tradition, dans la fabrication des chapelets, que cet objet soit complété par une imitation de minaret. Les chaînes métalliques se terminant par un croissant ou par d'autres formes en rapport avec la foi islamique sont, aujourd'hui, très répandues.

La charaba constitue un appendice esthétique et fonctionnel de la mesbaha ; elle imite la pointe qui orne le sommet du minaret qui dépend de la forme architecturale qui varie selon le lieu de culte chez les musulmans. La charaba a divers aspects et volumes: elle a revêtu, de nos jours, une grande variété de formes qui en font un objet ornemental particulièrement proche des arts de la joaillerie; elle consiste, fort souvent, en chaînes portant des signes en rapport avec l'environnement local.

Le milieu social a en effet influé sur la fabrication des chapelets, le matériau utilisé ainsi que le volume des grains variant selon les localités et les cultures. Quant au prix du chapelet, il est en partie révélateur du pouvoir d'achat des uns et des autres, et, partant, de la situation économique des diverses catégories sociales. Révélatrice, également, de l'état d'une société est la commercialisation des chapelets.

1. Le chapelet est utilisé, dans certaines cultures, comme une protection contre la sorcellerie.

LA SEBHA OU MESBAHA ICONE DE L'INVOCATION ET DE LA COMMEMORATION

Du grand bazar d'Istanbul au Kasr Echawk (Le Palais du Désir) du Caire

Imen Mehran
Egypte

La mesbaha consiste en un chapelet que l'on égrène en comptant les invocations. Egrener (ou réciter le chapelet – le rosaire) c'est prier. On dit: "Il fut un (égreneur) ou un de ceux qui égrènent la mesbaha" pour désigner un homme qui faisait ses prières avec constance et ardeur. On dit aussi: "Il fut sebouh (égreneur de mesbaha – un homme qui louait le Seigneur avec ferveur) et kaddous (plein de dévotion, exaltant Dieu)" pour signifier qu'un tel s'est élevé par sa piété vers des attributs proprement divins, Dieu étant Celui qui prie et qui exalte.

Dans le passé, la matière des chapelets venait de la nature: coquillages, argile rouge ou blanche, ivoire, graines, os, verre, pierres précieuses, parfois aussi vertèbres de certains poissons…

Les arabes se sont servis des chapelets (masabih: pluriel de mesbaha) pour louer le Seigneur, en se servant des matériaux les plus élémentaires qu'ils trouvaient dans la nature, graines, coquillages marins, petits cailloux.

La mesbaha est constituée d'un matériau principal, une graine, que l'on peut consolider avec un autre matériau, l'essentiel étant que ces matériaux soient doux au toucher et résistants, de sorte que le chapelet que l'on transporte d'un endroit à l'autre ne se brise pas facilement. La préférence est donc donnée aux matériaux les plus solides. Les grains doivent également être

6. Les sujets et les thèmes des chansons.

L'auteur estime avoir réussi à classifier la totalité des chanteurs de rebaba dans la région de l'"île de l'Euphrate", conformément à la typologie suivante :

A. Le cas du chanteur ambulant :

Un groupe de chanteurs ambulants allaient, à l'époque, de village en village en chantant et en jouant de leurs rebaba, ils chantaient des morceaux légers de tarab (musique pour grand public) sans se soucier des règles et des principes des arts populaires chantés, recherchant seulement le gain matériel.

Appartenaient également à cette catégorie des chanteuses appelées al hajjiet qui chantaient les chansons populaires, en particulier les arts du souihli et de l'aboudhia, accompagnées du joueur de rebaba. L'auteur cite, à titre d'exemple : Wahida Khalil, Nouria Ibrahim, Souriya Hussein…

B. Les chanteurs de barsim :

Il s'agit de musiciens et de chanteurs ambulants qui, outre le chant et le jeu sur la rebaba, racontent au public des anecdotes, des contes, des fables, mais aussi l'histoire de héros, d'êtres d'exception, faisant, dans ce dernier cas, le panégyrique de ces âmes généreuses, pleines de courage et d'altruisme. Tout un art, transmis de père en fils, est exercé par ces musiciens ambulants dans les grandes occasions, fêtes de mariage, notamment, et autres festivités.

L'auteur a rencontré certains de ces artistes dans les districts de Haské et de Qamshali et organisé autour d'eux de nombreux séminaires, consacrés au patrimoine populaire. Il cite, notamment :

Feu Charif Mustapha Al Barsim, Mustapha Hamad Al Barsim, Ayech Charif Al Mustapha et Ibrahim Al Mustapha.

C. Le chanteur créateur :

C'est le véritable artiste populaire qui possède les dons et la virtuosité artistiques nécessaires pour chanter tout en jouant à la perfection de la rebaba. Cet artiste s'est élevé vers les plus hautes performances pour illustrer le patrimoine populaire,

enchanter son public et faire avancer son art sur le chemin méandreux du progrès musical. Il a en même temps contribué à la conservation des arts du chant populaire de l'Euphrate qui étaient menacés par l'oubli, en hissant les performances aux plus hauts niveaux de l'excellence, tant par la beauté du chant que par les admirables compositions musicales.

L'auteur s'est essentiellement consacré à l'étude et à la classification de ce type de chanteur, sur toute la période s'étendant du XVIIIe à la fin du XXe siècle.

Les chanteurs de rebaba au XVIIIe siècle :

Un nombre important de grands poètes et chanteurs ont connu la célébrité au XVIIIe siècle en circulant entre les deux fleuves d'al jazira al fouratia. L'un des plus connus était le poète Abdullah al Fadhel dont on dit qu'une tragédie personnelle fut derrière l'explosion de son génie qui l'amena à composer des vers qu'il chantait en s'accompagnant de sa rebaba.

Les chanteurs de rebaba au XIXe siècle:

Parmi les poètes chanteurs les plus réputés de ce siècle, l'auteur cite : Aqqar al Bagdadi et Hamad Chouaieb ainsi que la poétesse Fetayyem al Bachir qui se contentait d'écrire et de chanter ses vers sans jouer de la rebaba.

Les chanteurs de rebaba au XXe siècle:

Les arts du chant populaire de cette région de l'Euphrate ont connu un essor prodigieux, aussi bien au niveau de l'écriture poétique, du chant, de la musique que de la richesse thématique. Un nombre considérable de poètes et de chanteurs sont venus, au cours de ce siècle, occuper la scène de la chanson populaire.

LES CHANTEURS DE REBABA DANS "L'ILE DE L'EUPHRATE "

Abdelhamid Berkou
Syrie

Cette étude présente la première classification des chanteurs de rebaba (le mot se rencontre également au masculin : rebab) dans "Al Jazira al fouratia" (L'île de l'Euphrate), dans les temps anciens mais aussi à l'époque actuelle. L'auteur a réussi, au terme d'une année entière de recherches ardues sur le terrain, dans cette région – al Jazira al fouratia, qui s'étend sur des territoires allant de l'Irak à la Turquie en passant par la Syrie – à classer les chanteurs de rebaba, dans cette partie du Moyen-Orient, en se fondant sur un travail préalable de collecte de chansons populaires dans cette région qui lui avait demandé près de cinq années d'efforts sur le terrain. L'étude de centaines de cassettes lui a permis d'aboutir à une classification fondée sur les critères suivants :

1. La qualité de la performance (voix et jeu sur la rebaba mais aussi cohésion des deux performances).
2. La célébrité et l'opinion du public.
3. L'opinion des spécialistes, des chanteurs et des poètes reconnus.
4. Le point de vue des vendeurs de cassettes et de CD.
5. La prise en compte des formes et des variétés de jeu ainsi que de la qualité des textes poétiques populaires chantés.

La présente étude a notamment pour but de mettre en lumière les différences entre les deux arts du sawt, tels qu'ils se rencontrent dans la région du Golfe arabe et sur le territoire tunisien. L'auteur se penche sur les significations du terme sawt avant d'examiner les pratiques musicales avec leurs arrière - plans sociologiques, économiques et psychologiques.

En premier lieu, il note qu'en Tunisie le terme n'est pas perçu de façon claire, y compris par certains chercheurs en musicologie, car l'art du sawt se limite à quelques régions de ce pays. Relevant du patrimoine musical populaire des bédouins, il fait en outre l'objet d'un véritable ostracisme, sur le plan universitaire et dans les programmes d'enseignement officiels, et cela pour diverses raisons dont, notamment :

- l'option politique dont les tenants qui ne voient dans la culture populaire – par-delà ses divers moyens d'expression patrimoniale, musique comprise – que les composantes de l'identité et de l'authenticité qui sont susceptibles de servir le discours politique dans les forums internationaux. Ce discours est, de fait, double dans sa finalité : on nous ressasse ad nauseum l'antienne de l'identité et de l'authenticité, mais dès que les rendez-vous officiels prennent fin et que les beaux habits sont rangés au placard, tout est oublié.
- L'incapacité à comprendre l'essence de cette musique dans ses multiples dimensions, significations et symboles, eu égard à sa complexité et à son évolution hors des cadres de la musique traditionnelle "officielle".
- L'incapacité de l'institution universitaire, avec ses différents mécanismes, à accueillir les pratiques artistiques fondées sur l'oralité et, plus généralement les traditions à caractère oral, l'institution ayant – peut-être de façon inconsciente – tendance à rechercher, en toute circonstance le document et la trace écrite, ignorant la valeur du versant oral de pratiques musicales sans lesquelles, pourtant, l'art ne peut ni avancer ni devenir un moyen de communication. Et c'est ainsi que l'on tombe dans le jeu gratuit qui consiste à documenter un art sans en comprendre la pratique ni la signification ou la portée esthétique, en le replaçant dans son cadre géographique et socio-psychologique originel.

D'un autre côté, la perception du sawt dans la région du Golfe arabe paraît plus claire, tant au niveau des significations que de la pratique, ainsi que le montrent les différentes études consacrées à la question et auxquelles on ne saurait comparer, que ce soit par la qualité ou par le nombre, les études similaires que l'on trouve en Tunisie.

UNE INTRODUCTION A LA COMPREHENSION DE DEUX ARTS DU SAWT

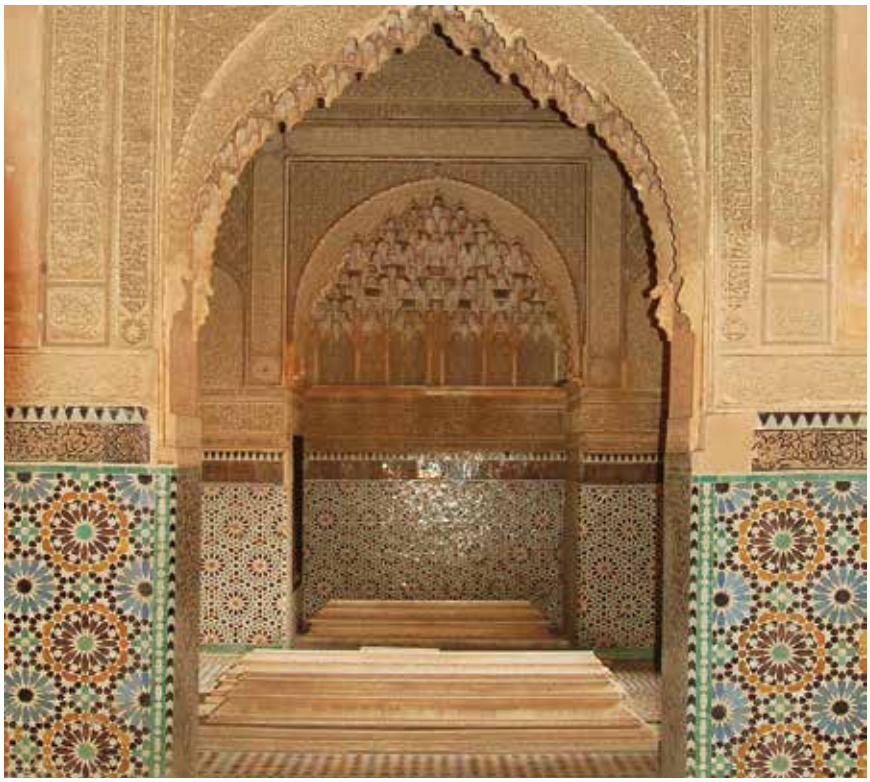
Deux termes, deux significations et deux approches de la pratique musicale, entre le Golfe arabe et la Tunisie

Alia arabe
Tunisie

L'idée d'écrire sur « l'art du sawt (la voix – la voix par excellence) », en général, est née des nombreuses études et recherches sur cette très ancienne pratique musicale que nous avons consultées, ainsi que des nombreux points de détail, des aspects infimes mais importants que nous avons relevés concernant cet art et qui sont de nature à nous inciter à réécrire une partie de l'histoire du paysage musical arabe.

Cette étude porte sur "l'art du sawt" dans deux aires géographiques séparées par des milliers de kilomètres mais sans doute proches par des pratiques artistiques qui font disparaître la notion de distance, au sens spatial. Ces deux aires sont :

- La Tunisie : que l'auteur aborde, en tant que musicologue, à partir d'une étude sur le terrain.
- Le Golfe arabe, en général, et plus précisément, le Bahreïn, le Koweït et le Yémen, que l'auteur étudie à partir de diverses recherches ainsi que d'une enquête sur le terrain à l'instar de celle, très vaste, que Paul Rufseng Olsen a menée au Bahreïn.



susciter de son vivant. Telle est la raison pour laquelle les gens simples se rendent en foule sur les tombes et les mausolées de ces hautes figures, à la recherche de leur bénédiction et d'une solution à leurs problèmes. Des rites et des pratiques cultuelles se déroulent, en outre, sur ces lieux où les visiteurs organisent également des célébrations annuelles qui ont leur importance.

Le mausolée consiste pour l'essentiel en un tabout (boîte en bois) contenant le tombeau du ouali autour duquel gravitent les visiteurs avant de présenter leur offrande à ce sanctuaire. Cette offrande consiste en quelques bougies ou pièces de monnaie, mais certains apportent une verte parure brodée pour recouvrir le tabout, d'autres vont jusqu'à sacrifier un mouton ou un veau. De telles offrandes bénéficient à ceux qui veillent à la préservation de la sacralité du lieu. Ceux-ci se font fort de citer à chaque nouveau visiteur les vertus, les pouvoirs et les bienfaits spirituels du ouali, agrémentant leur propose de contes et légendes ayant toujours la même fonction qui est de pérenniser la sainteté et la solennité du lieu. C'est pourquoi l'on voit qu'à chaque ouali sont prêtés de nombreux miracles et mérites exceptionnels propres à attirer les foules de visiteurs. Le mausolée constitue également une institution qui est en soi un refuge sûr où le visiteur trouve la paix intérieure qu'il recherche, dans la mesure où il regarde cet espace comme une enclave sécurisée et protectrice. Les hommes de Dieu ne sont-ils pas à l'abri du mal et n'offrent-ils pas un abri à ceux qui se trouvent dans leur voisinage ?

L'auteur a exploré dans cette étude les mécanismes par lesquels les mausolées et les sanctuaires continuent à remplir leurs fonctions curative et sociale. Pour essayer d'analyser scientifiquement les procédures thérapeutiques mises en œuvre il met l'accent sur les points suivants :

1. L'apprentissage social et la croyance aux aouliyae et aux mausolées.
2. La légende, le conte populaire et la bénédiction du ouali.
3. La place et le rôle du mausolée dans la vie quotidienne.
4. Le mausolée comme espace thérapeutique.
5. Les modes traditionnels de psychothérapie et leurs équivalents scientifiques.

MAUSOLEES ET SANCTUAIRES DES SAINTS AU MAROC

Ousrar Mustapha
Maroc

On sait qu'il existe au Maroc un grand nombre de mausolées et de sanctuaires d'aouliyae (saints), et que certaines familles marocaines s'y rendent dans l'espoir de résoudre des problèmes liés à certains troubles psychologiques ou à des difficultés d'ordre social qui sont de nature à entraver le cours normal de leur existence. Ce mouvement ininterrompu des visiteurs qui hantent ces lieux n'a pas manqué d'interpeller nombre de sociologues et d'anthropologues qui se sont notamment intéressés aux origines et aux multiples prolongements de cette affluence que connaissent sanctuaires et mausolées. Leurs études ont, dans la plupart des cas, mis l'accent sur les formes de paganisme qui seraient à l'origine de la croyance aux saints, laquelle se rattacherait fondamentalement aux anciennes religions. En interrogeant l'étymologie du mot aouliyae, qui est le pluriel de ouali, on constate que ce mot, employé au singulier, recouvre diverses significations dérivant du sémantisme du voisinage, de la proximité. Pour le mausolée, il s'agit pour l'essentiel de l'endroit où le ouali (l'homme de bien, le saint) a été inhumé et qui est en général entouré d'un halo de sacralité, qui dépasse la vénération que cette figure a pu

tout ce qui concerne la culture et l'histoire de l'Islam. Il fréquentait, en outre, assidûment les cercles d'invocation et de jurisprudence et les séances d'étude et d'exégèse du Coran, comme il le rappelle à plusieurs reprises dans ses vers.

Le poète a passé ses années de jeunesse à Mazoghrane, pays de l'eau, de la verdure et de la quiétude. Ce furent en réalité ses plus belles années, celles où il s'est épanoui parmi les siens.

A l'âge de quarante ans, il quitta cette vie sereine qui fut celle de ses jeunes années et s'en fut vers une existence d'ascétisme, de dévotion, de soufisme et de glorification du Prophète (la Prière et la Paix sur Lui). Il laissait derrière lui la région de Mazoghrane – le village de son enfance et de son adolescence – pour s'établir en ce lieu qui porte, aujourd'hui, son nom et qui n'est pas très éloigné du berceau de sa famille. Là, il se consacra à l'adoration et à l'invocation du Seigneur, pleurant au souvenir de ses fautes et se repentant d'avoir cédé aux plaisirs de la vie et aux tentations du monde et d'avoir écouté ce que ses penchants, ses désirs et le démon lui susurraient. Il était venu en ce lieu depuis son village, sans un sou en poche, sans le moindre bien, sa seule richesse était sa connaissance du fiqh, des sciences et de tout ce qui se rapporte à la culture religieuse, à la littérature et à l'histoire.

Son poème Ibqaou bissalama (Restez en paix) est considéré comme une brève autobiographie. Il fut probablement la dernière de ses œuvres, il y fait ses adieux à ses enfants et à sa famille, leur recommandant de prendre soin de leurs personnes et de ceux parmi lesquels ils vivent, réunissant ses enfants autour de lui afin de leur transmettre l'héritage qu'il leur laisse, soit tout ce qu'il a pu acquérir dans sa vie, pour qu'il n'y ait entre eux ni divisions ni rancunes après sa mort, que règnent l'entente et l'amitié et soit préservé l'honneur du nom.

A chaque occasion, le poète recommandait aux siens de s'entraider, de resserrer leurs liens de solidarité, de donner aux pauvres et aux indigents, mais aussi de ne pas laisser se disperser et disparaître ses poésies. Il priait aussi pour la prospérité des hommes, celle en particulier de la communauté des musulmans.

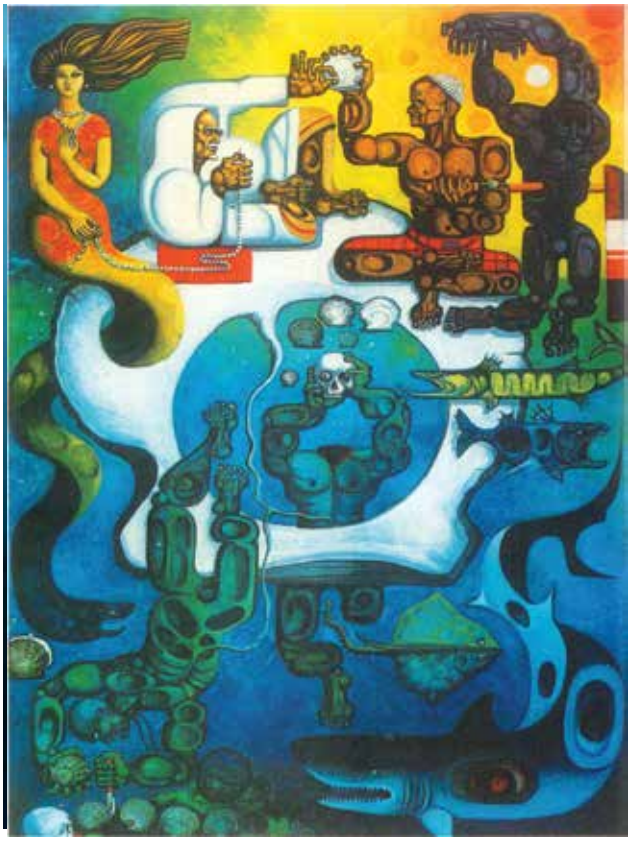
Sidi Lakhdar ben Khalouf a vécu plus de cent vingt cinq ans, ainsi que le rappellent certains de ses vers. Il a connu, au cours de cette longue existence, des événements marquants, notamment l'invasion espagnole de sa terre à laquelle il vouait un amour et une fidélité qui étaient ceux d'une âme fière de ses racines arabes et islamiques. C'est là que l'on saisit le mieux l'essence d la poésie populaire en ce qu'elle a d'authentique car est authentique celui qui s'enorgueillit de ses origines et de sa personnalité et, dès lors, se dresse contre tout ce qui porte atteinte à ce qu'il a de plus authentique : l'appartenance à la mère patrie.

UNE APPROCHE DE LA VIE ET DE L'ŒUVRE DU POETE POPULAIRE SIDI LAKHDAR BEN KHALOUF

Jalloul Douagi Abdelkader
Algérie

Sidi Lakhdar ben Khalouf est considéré comme l'un des grands maîtres de la poésie populaire, l'un des plus connus, également, au Maghreb arabe, et plus particulièrement en Algérie. L'homme a laissé une œuvre monumentale dont une grande partie est encore enfouie dans les armoires, les valises, les tiroirs et les rayons des bibliothèques, sous la forme de manuscrits ou de carnets. Sans doute aussi une bonne part de cette œuvre a-t-elle été à jamais perdue, par négligence ou par ignorance. Seul un petit nombre de poésies nous sont parvenues que la mémoire populaire a pu retenir et que quelques amateurs éclairés ont conservés. Ainsi d'Hadj Mohamed Ben El Hadj El Ghouthi Bkhoucha qui a réuni 31 des ses poèmes dans un recueil qu'il a publié avec une introduction et des notes en 1958.

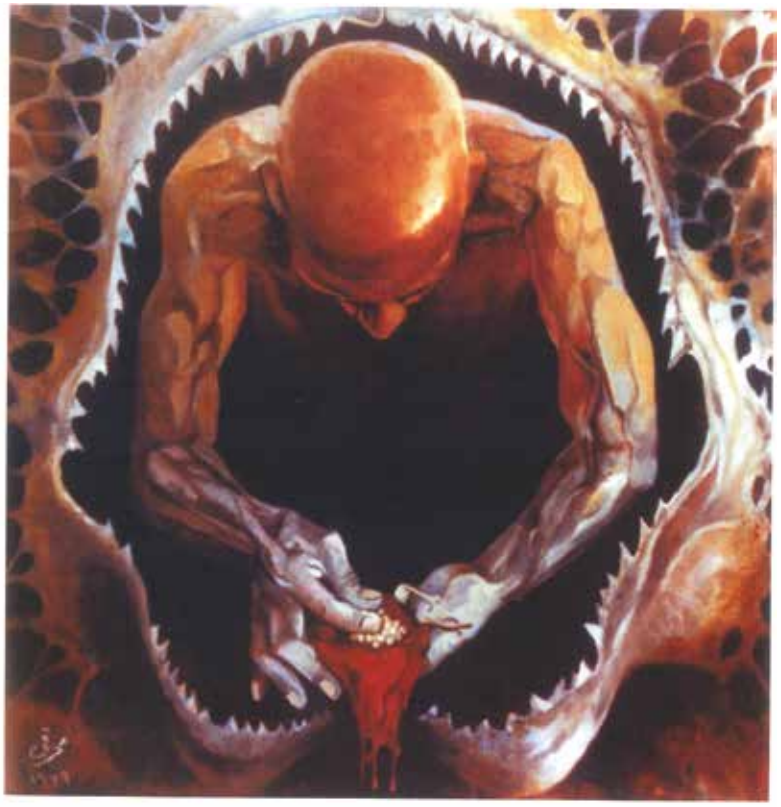
Le poète Sidi Lakhdar ben Khalouf fut à son époque un grand savant. Il pouvait réciter de mémoire Le Coran, il avait étudié les livres de Sîra (tradition prophétique), de Hadith, de fiqh (jurisprudence islamique), de littérature et d'histoire. Il connaissait de près les Récits des Prophètes et des Messagers ainsi que ceux des Prédécesseurs, et avait son mot à dire sur



que l'on appelle en arabe el atoum (dugong) et dont le nom savant qui vient des langues anciennes est halicore, un nom composé de deux radicaux latins signifiant la jeune fille de la mer et non pas la sirène. El atoum est une appellation qui revient dans les ouvrages relevant du patrimoine arabe et que les populations du Golfe arabe désignent par les mots "baqaratu al bahr" (le veau de mer – en arabe, littéralement, la vache de mer).

La mémoire populaire dans la région du Golfe recèle des trésors de connaissances en rapport avec les poissons. Beaucoup de contes, légendes et proverbes populaires au Bahreïn et, plus généralement, dans certaines parties du Golfe se rapportent à différents types de poissons. Des récits populaires proposent une explication à tel ou tel phénomène observé par des marins qui ont été incapables de le comprendre et se sont finalement rabattus sur le conte populaire ou le récit imaginaire pour lui trouver une explication. On voit ainsi que les légendes ont joué un rôle important en remplissant le vide cognitif afin de donner un sens à ce que ces hommes ne pouvaient expliquer rationnellement. Il se pourrait certes qu'il y ait des éléments d'explication scientifique à de tels phénomènes ou qu'il s'agisse tout simplement de constructions imaginaires fabriquées par le public sous la forme de récits populaires, mais ce type de conte où les poissons jouent un rôle central ne s'arrête pas à l'effort d'explication de tel ou tel phénomène, il s'étend au dicton et à la sentence, si bien que le conte se trouve en quelque sorte transcendé par le proverbe populaire dans lequel il s'est transformé pour remplir la même fonction.

L'auteur se propose dans son travail de réunir le plus grand nombre possible de contes et de légendes populaires du Bahreïn qui ont un rapport avec la faune marine, de les comparer ensuite à des contes et légendes similaires avant de les documenter à l'échelle du reste de la région du Golfe arabe.



Les livres du patrimoine arabe et les recueils mythologiques des différentes cultures font toujours référence à des créatures marines légendaires, décrites comme des entités intermédiaires entre l'homme et la faune marine. Dans la tradition arabe, nous les trouvons sous diverses dénominations tels que "les filles de la mer" ou "l'homme de la mer", et, dans la tradition persane, des entités portant des noms tel que malak diryah. Leurs équivalents dans la culture occidentale seraient les créatures imaginaires appelées mermaid (la jeune fille de la mer), merman (l'homme de la mer) ou la sirène dans la mythologie grecque, toutes entités qui ont pour origine les pingouins et les phoques, et plus particulièrement le phoque moine (monk seal).

Mais ces légendes ont évolué au gré des contes écrits, et différentes ramifications narratives ont pu voir le jour à partir des anciennes légendes, avec des créatures telles que la mariée de la mer ou la belle de la mer dont on ne trouve certes pas trace dans le patrimoine arabe mais qui sont dotés de noms inventés par le grand public et popularisés par la machine médiatique. Certains ont pu rattacher ces êtres mythiques aux veaux de mer. Une partie de ces légendes se sont, à l'intérieur de la culture populaire bahreïnie, et plus généralement des cultures du Golfe arabe, amalgamées à d'autres, donnant naissance à une créature imaginaire appelée bou diryah.

Bou (ou abou) diryah est à cet égard un "être" légendaire venu de la mer auquel le commun des Bahreïnis et, de façon plus générale, des habitants de la région du Golfe a longtemps cru. A l'origine de cette légende, nous trouvons une créature imaginaire appelée en persan malak diryah (le roi de la mer) et dont la légende s'est transmise aux populations de la région du Golfe arabe avec différentes modifications du nom persan.

A l'origine de la légende des jeunes filles de la mer nous trouvons cet animal marin qui appartient à l'espèce des mammifères,

LES LEGENDES ET CONTES POPULAIRES LIES AUX CREATURES MARINES AU BAHREIN

Hussein Mohammed Hussein
Bahreïn

On parle de "créatures légendaires", d'«animaux légendaires» aussi bien que d'"entités légendaires", c'est-à-dire d'entités qui n'ont pas d'existence dans la nature ou dont l'existence ne peut être démontrée physiquement. Il s'agit d'"êtres" dont la description a été donnée par ceux qui croient à leur existence ou prétendent les avoir observées dans d'étranges circonstances. Ces créatures ne se limitent pas à une culture donnée à l'exclusion des autres, pas plus, du reste, qu'il n'existe au monde une culture connue où l'on ne rencontre ne serait-ce qu'une seule de ces créatures légendaires. Et, même s'il existe dans toute communauté des personnes qui ne croient nullement à l'existence de telles entités, il s'y rencontrera toujours d'autres personnes qui croient fermement à leur existence, surtout lorsque ces créatures ont réussi à investir la mémoire collective du groupe.

2. Le concept de culture populaire: comment le terme "populaire" a-t-il été défini ?
3. Les théories relatives à une vision binaire de la culture ? : de quelle façon la culture a-t-elle été, sur le plan théorique, divisée en culture savante et culture populaire ?
4. Des questions sont posées, à partir de là, sur le devenir de la politique culturelle et linguistique au Maroc, à la lumière de l'expérience européenne dans ce domaine, compte-tenu des insuffisances constatées au niveau des efforts tentés dans un passé récent et qui ont conduit, du point de vue de l'auteur, à un développement par trop timide, pour ne pas dire inexistant, pour contribuer au lancement de l'enseignement de la culture organique du peuple, au Maroc.

La réflexion montre que la culture populaire constitue une problématique ardue qui exige un examen approfondi car la grande question qui se pose est la suivante : quel type d'identité culturelle et quelle forme de projet de citoyenneté voulons-nous établir au moyen de l'éducation et de l'enseignement ? Notre visée est-elle d'enraciner et de concrétiser le sentiment d'appartenance, ou de chercher à faire apparaître des formes de sujétion aux institutions en charge de l'autorité, ou, plutôt, à exprimer un élan de reconnaissance et de loyauté à l'égard de l'autorité patriarcale, ou, encore, à manifester un attachement au sol (au pays : jus soli) ou au groupe (le lien à la tribu : jus sanguinis) ? Comment le Maroc parviendra-t-il, au niveau institutionnel, à reconstruire une culture centrale capable de mobiliser l'ensemble des affluents organiques constitutifs de cette culture avec ses prolongements régionaux, amazighs et hassaniens ? L'Etat dispose-t-il d'une assise scientifique suffisante pour affronter la problématique de l'enseignement de ces cultures ainsi que de la langue parlée, y compris l'amazigh, au niveau non seulement des universités mais aussi des écoles primaires et secondaires ?

Nous devons, en tout cas, rassurer les tenants d'un enseignement classique sur l'avenir de l'arabe littéral, et leur montrer que celui-ci demeure, face aux idiomes régionaux, la langue du Coran, de la Constitution et de l'administration publique, et que toute recherche sur ces idiomes ne peut qu'enrichir le dictionnaire de l'arabe coranique et en adapter les structures aux besoins et aux exigences de la société

LA PROBLEMATIQUE DE LA CULTURE SAVANTE ET DE LA CULTURE ORGANIQUE DU PEUPLE

Pour un projet d'enseignement de la culture populaire au Maroc

Mohamed Maarouf
Maroc

Avant d'aborder la question du rapport entre culture populaire et culture savante au Maroc, il faut parler de l'expérience de ce pays face à cette dualité, les chercheurs étrangers ayant bien plus tôt posé la question et montré l'importance de la culture populaire. Les chercheurs arabes ont, d'ailleurs, l'habitude de nourrir leur réflexion théorique et méthodologique des propositions avancées par leurs pairs occidentaux, dans leur effort pour penser, théoriser et faire connaître la culture occidentale. C'est pourquoi l'auteur a estimé nécessaire de consacrer l'essentiel de cette étude aux expériences que les chercheurs occidentaux ont menées en la matière et aux conclusions qu'ils en ont tirées avant de développer, à la fin de son texte, une série d'interrogations qui pourraient servir à faire évoluer le débat autour de la problématique de l'enseignement de la culture organique du peuple dans les universités et les autres institutions scolaires marocaines.

Les principaux axes de sa réflexion et les interrogations auxquelles il aboutit s'organisent comme suit :

1. Le concept de culture : quelles définitions l'Europe a-t-elle données de la culture depuis le début du XIXe siècle ?

Al founoun al chaabiya (Les Arts populaires) était alors l'une des publications mensuelles qui paraissaient avec régularité, à côté d'autres revues, dont, notamment, Tourath al insaniya (Le patrimoine de l'humanité). Le premier numéro d'Al founoun al chaabiya parut, en Janvier 1965, et, sept années durant, les livraisons se succédèrent avec la même régularité, sous la direction du Dr Abdulhamid Yunes. La revue allait, cependant, s'arrêter en 1971 avant de reparaître, sous la houlette du Dr Ahmed Ali Morsi, et de reprendre, année après année, sa marche triomphale jusqu'à son numéro 100 que l'Egypte a célébré, le mois dernier, en apothéose. L'un des mérites de cette revue est qu'elle sut réaliser le difficile équilibre entre la recherche scientifique la plus rigoureuse et la plus exigeante et un journalisme culturel de haut niveau mais destiné au grand public.

Ceux qui ont fidèlement suivi le parcours de cette revue, qui ont attentivement lu les recherches, les études scientifiques approfondies ainsi que les reportages illustrés de dessins et de photographies qu'elle a publiés, et qui ont pu découvrir l'itinéraire autant que les œuvres des pionniers qui ont contribué à la pérennité de son apport scientifique spécialisé, en plus de tout ce que l'édition d'ouvrages consacrés aux arts populaires et d'études portant sur les sciences du folklore et sur les sciences humaines connexes produits, ceux-là ne peuvent que mesurer l'importance des services insignes rendus par l'Ecole égyptienne à la culture populaire arabe, grâce à l'action qu'elle a menée en attirant l'attention sur la nécessité de collecter, d'enregistrer et de documenter tout ce qui se rapporte à l'héritage populaire.

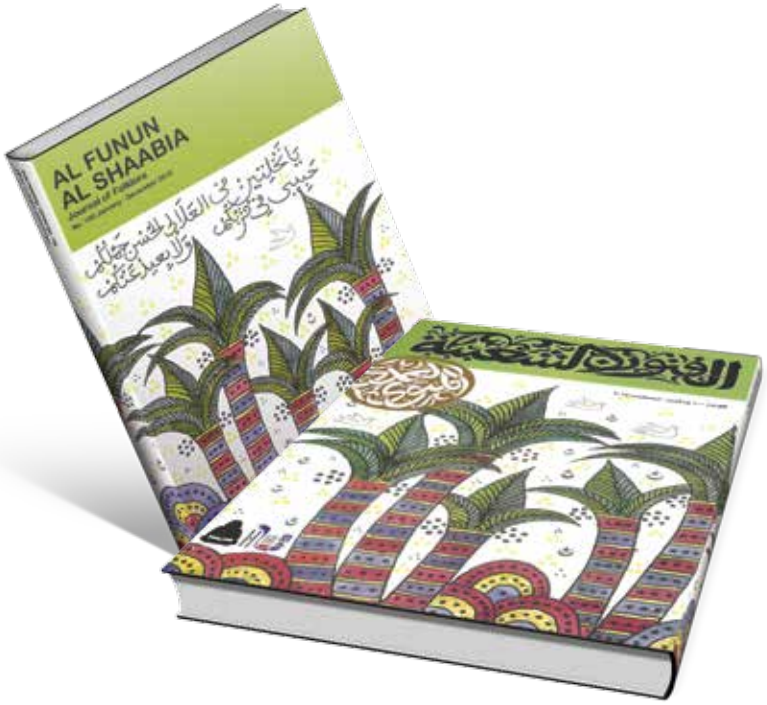
C'est bien cette action culturelle qui, en se développant au sein de la société égyptienne, a permis à la troupe Ridha des Arts populaires de voir le jour, et c'est dans le patrimoine populaire que cette Troupe puisa son inspiration pour les spectacles qu'elle produisit dans les grands festivals internationaux. L'Association égyptienne des œuvres populaires ne tarda pas à voir le jour, à son tour. Ces deux réalisations, la Troupe Ridha et l'Association, sont aujourd'hui le meilleur témoignage de la vitalité, de l'enracinement et de l'étendue de l'influence de l'Ecole égyptienne.

La longue expérience qui est celle de l'Egypte en la matière et les célébrités qui brillèrent dans ce domaine ont concrètement contribué à renforcer les efforts déployés sur le plan arabe, en vue de créer des centres, des structures et des institutions officielles pour prendre en charge le patrimoine populaire. J'ai eu, à titre personnel, l'honneur de mesurer l'apport des experts égyptiens qui m'aidèrent à fonder, à Doha, capitale du Qatar, le Centre du patrimoine populaire pour les Etats arabes du Golfe qui se développa entre 1981 et 1986. Cette expérience me permit de voir de près les efforts sincères qui étaient déployés pour donner à ce domaine particulier de la culture arabe la place qu'elle mérite. Les congrès qui furent organisés à cette époque par ce Centre, en vue de planifier la collecte, l'enregistrement et la documentation des matières du patrimoine populaire, le furent sur la base d'une vision commune entre le Golfe arabe et l'Egypte. Et l'on ne peut à cet égard oublier les idées et les visions développées par ces grands maîtres que furent les Docteurs Abdulhamid Yunes, Safwat Kamel, Hassan Al Chami, Nabila Ibrahim, Abdulhamid Hawas, et tous les d'autres qui furent si nombreux à prodiguer sans compter leur soutien au Centre, que ce soit par la pensée ou le conseil. Cela fut également vrai pour la présente revue qui bénéficia des efforts de Mustapha Jad et de toute une pléiade d'experts égyptiens dont la contribution au Comité scientifique fut inestimable.

Saluons donc chaleureusement notre Ecole égyptienne. Rendons hommage au centième numéro d'Al founoun al chaabiya (Les Arts populaires), la fidèle compagne de toute une vie. Puisse le Très Haut lui donner longue vie afin qu'elle touche les nombreuses générations à venir.

Ali Abdallah Khalifa
Chef de la rédaction

HOMMAGE A L'ECOLE EGYPTIENNE DES ARTS POPULAIRES



C'est probablement lors de ce cet événement historique que fut le Premier Congrès de la musique, tenu en 1932, à l'Institut de la musique arabe du Caire, avec la participation de délégations venues de la plupart des pays arabes, aux côtés de savants, d'experts et d'historiens européens, que fut semée la première graine de ce qui allait devenir l'action arabe au service du patrimoine populaire. Ce Congrès avait eu en effet pour objectif la protection et la conservation de l'héritage musical et chanté du monde arabe, au lendemain de la disparition de figures aussi emblématiques que celles d'Al Manillawi, de Salah Abdelhay ou de Sayyed Darwish. Cette première graine qui n'avait pas encore éclos fut fortifiée par la prise de position qui fut alors celle du grand écrivain Tawfik Al Hakîm, lequel insista, notamment, sur la nécessité de préserver le patrimoine narratif de la nation arabe. Une grande effervescence intellectuelle s'ensuivit, à cette époque, et de vastes débats s'engagèrent qui furent à l'origine d'écrits d'une rare acuité qui ouvrirent la voie à nombre de pionniers qui s'employèrent dès lors à faire connaître les arts populaires et les techniques de collecte et d'archivage de leurs diverses manifestations. Et c'est ainsi qu'un vaste travail fut entrepris sur le terrain qui permit de présenter à la radio égyptienne de magnifiques échantillons de ces arts, aussi bien dans le domaine du récit que dans celui du chant. Cette action fut couronnée par l'élaboration d'une œuvre, précieuse entre toutes, le Dictionnaire du folklore, et par la création d'un Institut des arts populaires destiné à enseigner les sciences du folklore, institut qui allait attirer les étudiants arabes et faire connaître au monde les experts égyptiens dans ce domaine de spécialité. De grands noms s'imposèrent alors qui sont restés dans les mémoires, ceux, notamment, des défunts maîtres Ahmed Roshdy Salah, du père spirituel de l'Institut, Abdulhamid Yunes, de Zakaria al Hajjawi, de Safwat Kamel ou d'Assaad Nedîm.

On ne saurait, non plus, oublier le rôle que jouèrent les nombreuses revues culturelles qui furent publiées par le Ministère égyptien de la culture et de l'information nationale, au cours des années soixante du siècle dernier, et qui furent diffusées dans l'ensemble des pays arabes. J'ai été, personnellement, l'élève de ce mouvement culturel diversifié qui s'était étendu à la totalité du champ des savoirs. La revue

Index

19 HOMMAGE A L'ECOLE EGYPTIENNE DES ARTS POPULAIRES

21 LA PROBLEMATIQUE DE LA CULTURE SAVANTE ET DE LA CULTURE ORGANIQUE DU PEUPLE POUR UN PROJET D'ENSEIGNEMENT DE LA CULTURE POPULAIRE AU MAROC

23 LES LEGENDES ET CONTES POPULAIRES LIES AUX CREATURES MARINES AU BAHREIN

26 UNE APPROCHE DE LA VIE ET DE L'OEUVRE DU POETE POPULAIRE SIDI LAKHDAR BEN KHALOUF

28 MAUSOLEES ET SANCTUAIRES DES SAINTS AU MAROC

30 UNE INTRODUCTION A LA COMPREHENSION DE DEUX ARTS DU SAWT DEUX TERMES, DEUX SIGNIFICATIONS ET DEUX APPROCHES DE LA PRATIQUE MUSICALE, ENTRE LE GOLFE ARABE ET LA TUNISIE

32 LES CHANTEURS DE REBABA DANS "L'ILE DE L'EUPHRATE"

34 LA SEBHA OU MESBAHA ICONE DE L'INVOCATION ET DE LA COMMEMORATION DU GRAND BAZAR D'ISTANBUL AU KASR ECHAWK (LE PALAIS DU DÉSIR) DU CAIRE

38 SUR L'HISTOIRE DES BIJOUX EN ISLAM

40 LES SYMBOLES ET LEURS SIGNIFICATIONS DANS LES TISSAGES DU SUD DE LA TUNISIE

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de 4000 à 6000 mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A4 qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.
- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkulturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:
www.folkculturebh.org

Comité de rédaction

Ali Abdulla Khalifa
- PDG
- Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
- Président du comité scientifique
- Directeur de rédaction

Abdulqader Aqeel
- Directeur général adjoint des affaires techniques et administratives

Nour El-Houda Badis
- Directrice de la recherche

Membres de la rédaction

Abdul Rahman Mosameh
Husain Mohammed Husain
Mohammed Hameed Salman

Firas AL-Shaer
- Traduction de la section anglaise

Bachir Garbouj
- Traduction de la section française

- Translation website www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Sayed Ahmed Redha
- Secrétariat de rédaction
- Relations internationales

Amr Mahmoud El-krede
- Réalisation Technique

Sayed Faisal Al-Sebea
- Directeur Des Technologies De l'infomation

Hassan Isa Aldoy
- Website Design And Management

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Autres	$70

Make cheques or money orders Payable to:

Culture Populaire

Compte Bancaire Numéro:

IBAN: NBOB BH83 0000 0099 619989 -
Banque National De Bahrein

Imprimeur

Dar Akhbar Al Khaleej Printing
& Publishing House W.L.L

Symbols in southern Tunisian textiles and their denotations

Mohammad Al Jazirawi
Tunisia

In this paper, we highlight the most important features of symbols found in various traditional woven fabrics in southern Tunisia's cities and towns, and attempt to interpret their local and global denotations and to determine the extent of their influence on other civilisations. We classified these fabrics by function:

1. Blankets: Regardless of the origin of these symbols, they adhere to religious teachings in terms of the sizes and colours' content and consistency with the overall design. These features are the basic patterns that the women of Al Humamah use when weaving, with some room allowed for creativity.

   The weavers make extensive use of the triangle. Throughout the world, this shape symbolizes the number 3. An equilateral triangle is a symbol of harmony. When the triangle is depicted with its point at the top, it is a symbol of fire and masculinity, and if it is positioned point down, it symbolises water and femininity. The rhomboid represents femininity, while the extended rhomboid depicts reunion.
2. Inscriptions: In addition to woven fabrics with many symbols, we find inscriptions, which are primarily associated with the city of Wadharf although other areas in southern Tunisian also produce some pieces in this style.

   Its geometric shapes are abstract, and they represent endurance and continuity.

In addition to woven fabrics that can serve as blankets and carpets, the women of Nefzawa excelled at using the hair of camels, cattle and goats to weave material for bags and tents. These fabrics include different symbols with various meanings; some are for protection, while others denote tribal membership.

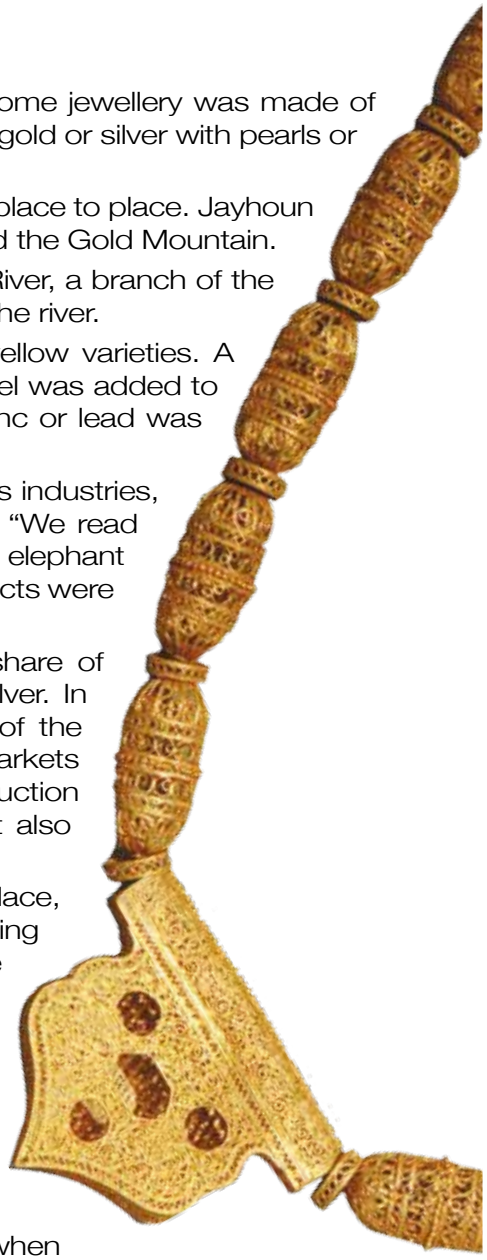
These woven fabrics and symbols highlight the community's beliefs. Sometimes a fabric is woven at the request of a neighbour or relative; the decorations on this material reflect the beliefs and thinking of a certain segment of society.

The symbols in traditional weavings in southwestern Tunisia and other parts of the country have meaning. Whatever the function of the woven fabric, some symbols represent the local community's traditions and customs while others express tribal belonging. Ultimately, they are precious items that represent the people's semiotic memory.

Folk heritage is part of our identity, and the declining use of these symbols threatens our cultural identity.

The History of Jewellery in Islam

Hanan Qarquti
Lebanon



The jewellery industry has grown since ancient times. Some jewellery was made of bone and stones but, over time, it has been fashioned from gold or silver with pearls or coral.

In the Muslim world, methods of finding gold varied from place to place. Jayhoun River was one source of gold, because its tributaries passed the Gold Mountain.

In Wakhad village, people could access the Bakhshwa River, a branch of the Jayhoun. They used a local technique to extract gold from the river.

The best quality was Balakh Gold, both the red and yellow varieties. A small amount of other metals such as silver, copper or nickel was added to the gold in the manufacturing process; similarly, copper, zinc or lead was added to silver.

Throughout their history, Muslims have excelled in various industries, most notably the gold industry. The Orientalist Y. Hill said, “We read about a golden tree in one of the caliph’s halls, and a golden elephant with two ruby eyes. But we do not know whether these objects were made of pure gold or if they were only gold-plated”.

Gold and silver craftsmanship made up a significant share of trade. The Arabian Peninsula was famous for gold and silver. In Yemen, which benefited from its location on the shores of the Arabian Sea and its links to India and Africa, there were markets that specialised in selling silver and trading gold. Silver production and manufacture was not limited to the Arab countries, it also happened in other regions such as Persia.

From books and rare drawings such as those in Umra Palace, we know that jewellery and ornaments flourished during the Umayyad Era. These items no longer exist because goldsmiths collected and refashioned jewellery.

Crowns were popular; the female servants of the singer Jamila wore crowns.

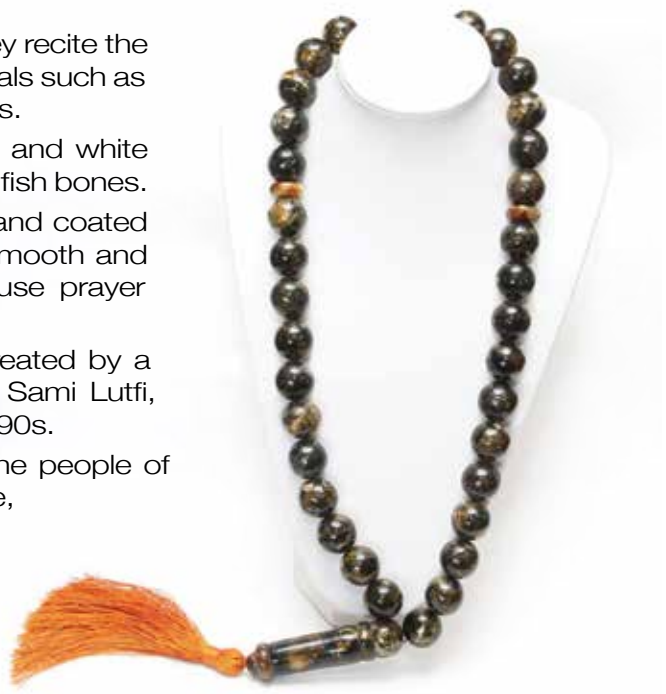
During the Umayyad Era, women wore earrings as a form of adornment. Earrings similar to those of the Sasanians were discovered on statues of women in Hisham's Palace.

The jewellery industry developed in the Abbasid Era, when pearls, sapphires, coral, garnets, emeralds, aquamarines, turquoise and shells were used with gold and silver.

Some say that in the Abbasid Era Al Rashid adorned his wife Zubeidah with crowns in addition to jewellery and ornaments.

Prayer beads "Masbaha": From the Grand Bazaar in Istanbul to Al Shuq Palace in Cairo

Iman Mahran
Egypt



People use prayer beads to keep count while they recite the Tasbih prayer. The beads are made of natural materials such as stones, wood, metal or bone, or of artificial materials.

In the past, the beads were made of shell, red and white clay, ivory, seeds, bone, glass, precious stones, and fish bones.

Prayer beads are usually made of one material and coated with another raw material. The beads should be smooth and durable and connected by a strong string, because prayer beads travel with their owners.

The materials are turned based on a design created by a specialised designer. One well-known designer is Sami Lutfi, who graduated from the Academy of Arts in the 1990s.

The beads vary from country to country, with the people of each place having different preferences for the size, shape, weight, colour and texture of the beads. This diversity adds to the prayer beads' beauty.

Traditionally, prayer beads end with a minaret, but nowadays, some chains end with a crescent or another Islamic symbol.

The tassel, a decorative addition, comes in various shapes and sizes, and they are usually found with chains made from local materials.

There are rules that govern the bead-making process. For instance, women are not allowed to make prayer beads, but they can design them.

Mecca and Medina are huge markets for prayer beads. In some cultures, prayers beads are also used:

1. As amulets to protect against magic
2. As protection from jealousy
3. As a good luck charm
4. As jewellery on the wrist or around the neck, with young people of all nationalities using the prayer beads for different purposes. Most women in the Arab world prefer the German Rosary.
5. Amber beads that include fossilized insects are popular among young people.
6. In Egypt, beads are associated with visiting graves and mausoleums.

For meditation, Hindus use Rudrashka beads and the Buddhists use Malas with between 32 and 108 beads. Some Jews and Christians use prayer beads or rosaries; the Jewish rosary has 45 beads.

Rababah singers in Upper Mesopotamia

Abd Muhammad Barku
Syria

This paper presents the first classification of past and present rababah singers in Upper Mesopotamia. After an arduous yearlong field study, I was able to classify singers of rababah in Upper Mesopotamia, located within Iraq, Syria and Turkey. Based on my previous experience collecting the region's folk songs, which took me nearly five years and involved listening to hundreds of cassettes, I used the following criteria:

1. Quality of performance (voice and rababah playing and the skilful and beautiful harmony of both)
2. The fame and popular opinions of the singers and poets
3. The opinions of stores selling videos and CD recordings
4. Methods of performance, diversity and quality of sung poems
5. The themes and purposes of the songs

I classified the rababah singers of Upper Mesopotamia into three categories:

1. Wandering singers: Wandering singers roam the villages, singing and playing simple songs on their rababahs to earn money. They pay no attention to the principles and rules of folk music.

   This category includes a group of female singers called 'hajiyat', (including Wahida Khalil, Nuriya Ibrahim and Suriyyah Husein), who sing folk songs, especially Swahili and Abudhiyah, accompanied by a rababah player.

2. Al Brasim singers: In addition to singing and playing the rababah, these wandering musicians and singers recite folktales and anecdotes at events, especially weddings.

   I met some of them, including Sharif Mustafa Al Brasim, Mustafa Al Hamad Al Brasim, Ayish Sharif Mustafa and Mustafa Ibrahim, in Hasaka and Qamishli, and we held several seminars on folk music.

3. Proficient singers: These real folk artists with talent and technical experience have mastered the art of singing and playing the rababah simultaneously, and they play the rababah skilfully. They have enriched the oral tradition, preserving the folk music of Mesopotamia. I classified these folk singers by century:

- 18th century rababah singers: A number of renowned 18th century poets and singers travelled through the deserts of Upper Mesopotamia. Abdullah Al Fadil composed and sang his verses on the rababah.
- 19th century rababah singers: This century produced many poets and singers, including Aqar Al Baghdadi and Hamad Al Shu'aib. Although Fatim Al Bishr was famous, she was content to sing and compose without the accompaniment of a rababah.
- 20th century rababah singers: In the last century, the Mesopotamian folk song arts improved greatly in terms of composition, rhythm and playing. The content is plentiful and varied, as were the poets and singers.

Sawt music in the Arabian Gulf and Tunisia

Alya Araby
Tunisia

We were inspired to write about Sawt after reading numerous studies about this ancient musical form.

In this paper, I focus on Sawt in Tunisia and in the Arabian Gulf, specifically Bahrain, Kuwait and Yemen. These two regions have commonalities although they are thousands of kilometres apart. I drew on different studies, and conducted a descriptive analytical field study similar to Poul Rovsing Olsen's study in Bahrain.

This study clarifies the differences between Sawt in the Arabian Gulf and in Tunisia based on the differences in the two regions' musical practices and in their societies, psychologies and economies.

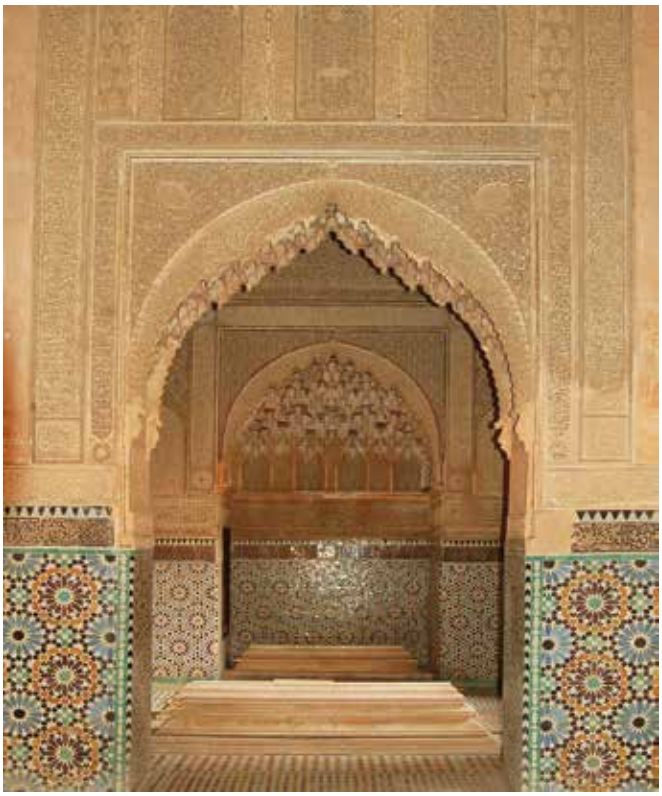
We notice that this term has unclear connotations in Tunisia, even for some musicians and researchers, because this form is specific to certain parts of the country. A form of Bedouin music, it has not been studied by academics due to:

- Political conditions
- The lack of understanding of this folk art because it differs from formal music
- Academia's lack of interest in oral folk art

It is apparent from various studies that Sawt is better established in the Arabian Gulf than it is in Tunisia.

Graves and mausoleums of pious men (Awliyaa) in Morocco

Usrar Mustafa
Morocco



In Morocco, there are many graves and mausoleums of pious men (Awliyaa), and some Moroccan families visit these graves in search of solutions for mental disorders or social problems.

The sizeable interest in visiting these sites has drawn the attention of a number of anthropologists and sociologists, who investigated the origin and studied the reasoning that leads people to visit the graves and mausoleums of Awliyaa. Most studies focus on the pagan aspects or pre-Islamic beliefs that led to a belief in Awliyaa.

Awliyaa is the plural form of the Arabic word Wali, which means closeness and proximity.

The mausoleum contains the Wali's coffin, and it is usually treated with more reverence than the Wali was offered when he was alive. People visit these mausoleums and graves in search of blessings and solutions. At important times of year, the mausoleums are the site of repeated rituals and practices.

Visitors walk around the coffin and then offer a gift such as candles, money or a coffin cover. Some even sacrifice a sheep or a cow.

To uphold the sanctity and prestige of the mausoleum, guards narrate stories about the Wali's miracles and powers and about the blessings bestowed upon each new visitor.

The mausoleum is a sanctuary that offers comfort and consolation to visitors; God's Walis are safe and protected, as are those who are near them.

In order to study the therapeutic benefits of the mausoleum in a scientific manner, we focused on:

1. Social upbringing and the belief in Walis and mausoleums.
2. Folktales, legends and the blessings of the Wali.
3. The ways in which visits to mausoleums affect people's everyday lives.
4. The mausoleum as a form of treatment.
5. Comparing the psychotherapeutic benefits of the visits to more scientific therapies.

A view of folk poet Sidi Al Akhdar ibn Khalluf

Jalul Duwaji Abdul Qadir
Algeria

Sidi Al Akhdar ibn Khalluf is a renowned folk poet in North Africa, especially Algeria. He left a huge legacy, most of which is still in the form of manuscripts stored in cupboards and in bags on shelves and in drawers. It is possible that much of his legacy has been lost due to negligence, and that the poetry that has survived was preserved in the collective folk memory and in the memories of interested parties such as Haji Mohammad bin Haj Al Ghouthi Bukhosha, who printed an annotated collection of thirty-one of Sidi Al Akhdar's poems in 1958.

Sidi Al Akhdar was a great scholar. He memorised the Holy Quran, and studied biographies, Hadith, jurisprudence, literature and history. He was very knowledgeable about Islamic culture and Islamic history, and he attended many seminars on the Quran, Fiqh and Hadith in addition to Quran recitals and interpretation sessions.

The poet spent his youth in Mazagran, which was green and safe. A devout ascetic, when he was 40, the poet left Mazagran with only his knowledge of Fiqh, science, religious culture, literature and history. He settled nearby in a place that is now named after him, and dedicated his life to worship, reading the Quran and repenting for his sins.

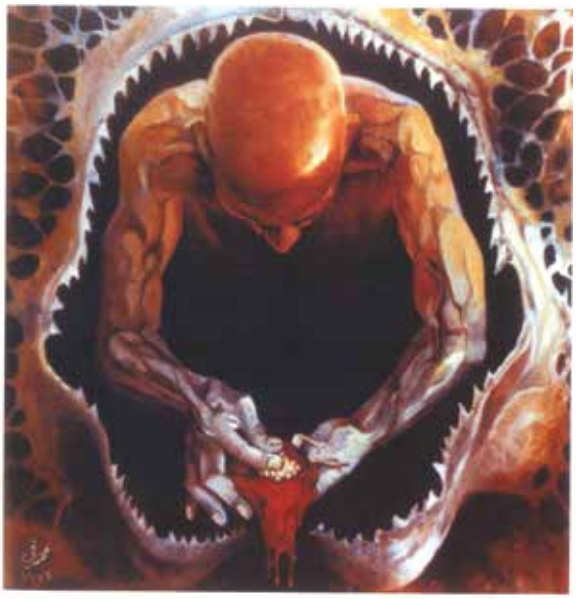
The poem 'Ibqu Bissalamah' (Be Safe), a brief biography of his life, may have been the last poem he recited. In this poem, he bids farewell to his sons and family, and asks them to behave and to be good to the people around them. He summoned his sons and distributed his legacy and his property to avoid any disputes and to protect his family's honour.

The poet asked his family to stay united, and to help the poor and the needy. He also asked them to preserve his poetry, and he prayed for all Muslims and people.

According to his poetry, Sidi Al Akhdar ibn Khalluf lived for over 125 years. He witnessed significant events, including the Spanish conquest of his beloved homeland. His love stemmed from pride in the Muslims and Arabs, and his poems reflect his patriotism and resistance.

Myths and folktales about sea creatures in Bahrain

Husein Mohammad Husein
Bahrain



Mythical creatures, mythological animals and mythical beings are widely spread concepts. They can be found in all known cultures, and each culture has at least one specific mythical creature. Every culture includes people who do not believe in the existence of these mythical creatures, but there are always others who believe in their existence, especially since myths have become part of the collective folk memory.

In books about heritage and mythology, we find different legendary creatures that are part human and part sea creature. In Arab heritage, there are water nymphs and mermaids that are similar to the Draya in Persian heritage, to the mermaids and mermen of Western culture, and to the Sirens of Greek mythology. These myths originated with the seal, specifically the monk seal.

These myths evolved when stories were written down, and secondary legends were created from the old ones. The 'bride of the sea' and the 'sea nymph' are terms that do not exist in Arab heritage; they were invented by common people and made popular by the media. Some have even connected these myths to the dugong or sea cow. Some of these myths made their way into the folk culture of Bahrain and the Arabian Gulf, resulting in a legendary creature known as 'Bu Draya'.

Common people in Bahrain and the Gulf believe in the existence of 'Bu Draya', which originated with a creature known in Persian as the 'King of Draya' (the king of the sea).

The myth of the sea girl was based on the dugong. Its ancient scientific name is Halicore, which is derived from two Greek words meaning 'sea nymph', not 'sea bride'. The dugong is known as a sea cow in the Arabian Gulf, a name mentioned in books of Arab heritage.

In the Arabian Gulf, folk memory abounds with knowledge associated with fish; many legends, anecdotes and proverbs are associated with types of fish in Bahrain and throughout the Gulf. Some folk myths were attempts to explain phenomena that sailors witnessed but did not understand, so they tried to explain them with fictional tales or legends. The folktale's role is not limited to the explanation of a phenomenon, it also includes a lesson and wisdom; some tales were reduced to a proverb that serves the same purpose.

In this study, we will attempt to collect the largest number of folk myths and folktales associated with fish in Bahrain, and to compare them to similar tales and legends from other parts of the Arabian Gulf.

Research into the problem of elite culture and folk culture: Teaching folk culture in Morocco

Mohammad Maaruf
Morocco

Before discussing the issue of folk culture and its relationship with the culture of the elite in Morocco, we must talk about the Western understanding and experience of addressing the same issues, because foreign researchers were the first to highlight the importance of folk culture. Arab researchers have always benefited from their Western counterparts' theories and methodologies, so this article focuses on Westerners' efforts to define folk culture. Based on their experiences, towards the end of the article we will list questions that may be pertinent to the issue of teaching folk culture to Moroccan university students.

This study focuses on:

1. The concept of culture: How culture has been defined since the beginning of the 19th century in Europe
2. The concept of folk culture: How is folk culture defined?
3. Theories of culture dichotomy: How was culture theoretically defined as elite culture and folk culture?
4. Discussing the fate of cultural and linguistic policy in Morocco in light of the European experience, taking into account events in the recent past that, in our opinion, resulted in a minor evolution of folk culture in Morocco.

So the key question of folk culture is what is cultural identity, and how are we attempting to promote citizenship through education? This leads to further questions. Do we want to enhance a sense of belonging to the nation, or loyalty to governing institutions? Are we trying to encourage gratitude toward patriarchal authorities? Do we seek a connection to the land (jus soli), or tribalism (jus sanguinis)? What linguistic and cultural challenges and policies does Western globalization impose? How can Morocco rebuild a culture that includes all of its folk cultures? Does the State have a think tank that can address the problems of teaching students from different cultures and of teaching vernacular languages, including Tamazight, at the university, primary and secondary levels?

We must insure that classical Arabic is protected, and that it retains its role as the language of the Quran, the constitution and the government administration. Local languages will be taught in parallel with Arabic standard language, which will enrich local languages and improve their structures to meet the community's needs.

After the conference, several works were published to shed light on ways to collect and document the folkloric arts. Egyptian radio also played an important role by broadcasting great folkloric music and songs.

A specialised folklore institute was established for students from around the Arab world with the support of Arab experts, including Ahmad Rushdi Salih, Abdul Hamid Yunis, Zakaria Al Hijawi, Safwat Kamal and Asaad Nadim, and a valuable folklore dictionary was published.

We must not forget the role played by the Egyptian Ministry of Culture and National Guidance, which issued cultural magazines in the 1960s and distributed them throughout the Arab world.

First published from 1965-1971, the Folk Arts and Human Heritage journal reappeared in 1987, headed by Dr. Abdul Hamid Yunis. Last month, this journal - known for its scientific research, prestigious journalism and wide readership - celebrated its hundredth issue.

Readers of these magazines realise the importance of scientific studies and in-depth surveys, and they appreciate efforts to collect, document and preserve Arab folk culture.

Inspired by the great folk arts, the Rida Folkloric Troupe performed at international events. The Egyptian Society for Folk Traditions also helped folk arts.

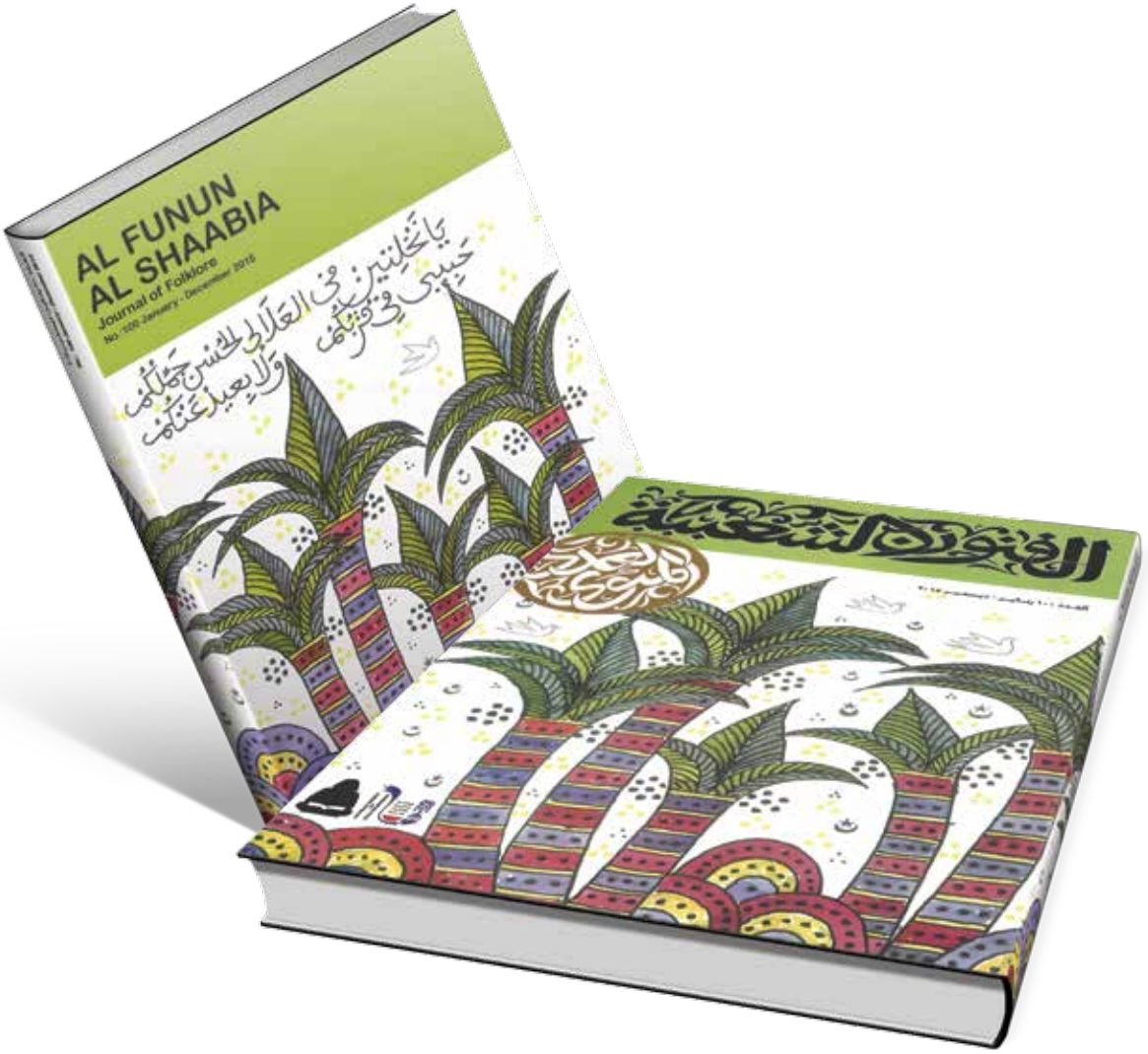
The Egyptians' efforts influenced Arab attitudes to establishing folklore centres; I had the honour of setting up the Gulf Folklore Centre in Doha (1981-86) with the support of Egyptian experts.

This centre's aim was to collect and document folklore materials within the framework of a Gulf-Egyptian vision. I will always remember the insights and efforts of professors such as Abdul Hamid Yunis, Ahmad Ali Mursi, Mohammad Al Jawhari, Safwat Kamal, Hassan Al Shami, Nabila Ibrahim and Abdul Hamid Hawas. When we were preparing to publish this journal, Prof. Dr. Mustafa Jad and other Egyptian scholars were very supportive.

I offer my heartfelt salutations to the Egyptian school of folklore, and my congratulations on the 100th issue of Al Funun Al Shaabia. We pray that Allah the Almighty will support their efforts and help them serve upcoming generations.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

With respect and gratitude for the Egyptian school of folk art ..



In 1932, delegations from most Arab countries and European scholars, musicians and historians attended the First Music Conference at the Institute of Arab Music in Cairo.

This historic conference made people aware of the value of Arab folklore. The famous writer Tawfiq Al Hakim stressed the importance of oral heritage, and emphasised the need to protect it. The main aim of this conference was to enhance the role of music and to preserve the heritage of Arab music, especially after the death of great pioneers such as Minyalawi, Saleh Abdul Hai and Sayed Darwish.

Index

5 With respect and gratitude for the Egyptian school of folk art ..

7 Research into the problem of elite culture and folk culture: Teaching folk culture in Morocco

8 Myths and folktales about sea creatures in Bahrain

9 A view of folk poet Sidi Al Akhdar ibn Khalluf

10 Graves and mausoleums of pious men (Awliyaa) in Morocco

11 Sawt music in the Arabian Gulf and Tunisia

12 Rababah singers in Upper Mesopotamia

13 Prayer beads (Masbaha): From the Grand Bazaar in Istanbul to Al Shuq Palace in Cairo

14 The History of Jewellery in Islam

15 Symbols in southern Tunisian textiles and their denotations

Publishing Terms and Conditions:

Folk Culture journal welcomes scholarly and academic contributions from around the world and publishes scholarly studies and articles related to folk culture in the fields of folklore, sociology, anthropology, psychology, semantics, semiotics, linguistics, stylistics, and music; all of which are subject to the following terms and conditions:

The papers and articles published in Folk Culture express the writer's views and not necessarily the views of the Journal.

- Folk Culture welcomes all comments or corrections concerning the published content; such comments will be published based on the date they are received, the space available, and the design and editing of the Journal.
- All written material must be typed and between 4,000 - 6,000 words. The paper, study or article must be submitted with a brief academic biography and an abstract of two A4 pages that will be translated into English and French.
- The Journal gives preference to papers and studies that include images, illustrations and charts relevant to the content.
- The Journal apologizes for not accepting handwritten papers and studies.
- The material to be published is organized on the basis of technical considerations and not according to the writer's rank or academic qualifications.
- The Journal does not publish previously published material or material that is being considered for publication elsewhere. If any such material is published by mistake, Folk Culture will not accept papers or articles by the same writer in the future.
- Whether they are published or not, the original papers, articles and studies will not be returned to the writer.
- The Journal will acknowledge receipt of the material, and will inform the writer whether the committee has decided to publish the material.
- The Journal provides cash compensation to writers according to Folk Culture's payment scale. Additional compensation is given for papers submitted with images and illustrations.
- Writers must provide Folk Culture with their bank account details, mobile telephone numbers and e-mail addresses.
- All papers, studies and articles should be sent to: editor@folkculturebh.org or to P.O. Box 5050, Manama, Kingdom of Bahrain.

Make cheques or money orders Payable to:

Folk Culture
For Studies, Research And Publishing.

Account number:

IBAN: NBOB BH83 0000 0099 619989 - National Bank of Bahrain-Kingdom of Bahrain.

Ali Abdulla Khalifa
- Director General
- Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
- Head Of Scientific Committee
- Editorial Manager

Abdulqader Aqeel
- Deputy Director General Affairs Technical and administrative

Nour El-Houda Badis
- Director of Field Researchs

Editorial Members
Abdul Rahman Mosameh
Husain Mohammed Husain
Mohammed Hameed Salman

Firas AL-Shaer
- Editor of English Section

Bachir Garbouj
- Editor of French Section

- Translation on the website www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Sayed Ahmed Redha
- Editorial Secretary
- International Relations

Amr Mahmoud El-krede
- Design Management

Sayed Faisal Al-Sebea
- I.T. Specialist

Hassan Isa Aldoy
- Website Design And Management

Folk Culture

A quarterly specialized journal

Volume 9 - Issue No. 33 - Spring 2016

Subscription Fees

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Other	$70

Printer

Dar Akhbar Al Khaleej Printing & Publishing House W.L.L

The Message Of Folklore
from Bahrain To The World

With Cooperation Of

International Organization
Of Folk Art (IOV)

Folk Culture

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

E-mail: editor@folkculturebh.org

P.O. BoX: 5050 Manama - Kingdom of Bahrain

Registration No.:

MFCR 781

ISSN 1985 - 8299

Celebrating the hundredth issue
of the Egyptian
AL FUNUN AL SHAABIA *Journal,*
wishing further success

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 9 - Issue No. 33 - Spring 2016

www.folkculturebh.org