الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 36 – السنة العاشرة – شتاء 2017

من البحرين إلى العالم

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

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

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

تصدر المجلة بالعربية مع ملخصات بالإنجليزية والفرنسية. وعلى الموقع الإلكتروني تصدر بـ (العربية - الإنجليزية - الفرنسية - الأسبانية - الصينية - الروسية)

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 36 - شتاء 2017

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**

سيد أحمد رضا
- سكرتاريا التحرير
- إدارة العلاقات الدولية

فراس عثمان الشاعر
- تحرير القسم الإنجليزي

البشير قربوج
- تحرير القسم الفرنسي

ترجمة الملخصات على الموقع الإلكتروني:
www.folkculturebh.org

نعمان الموسوي
- الترجمة الروسية

عمر بوحاشي
- الترجمة الإسبانية

فريدة ونج فو
- الترجمة الصينية

شيرين أحمد رفيم
- منسق الارتباط بالمنظمة الدولية للفن الشعبي

عمرو محمود الكريدي
- الإخراج الفني والتنفيذ

سيد فيصل السبع
- إدارة تقنية المعلومات

حسن عيسى الدوي
- دعم النشر الإلكتروني

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.

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.
- على كل كاتب أن يرفق مع مادته تفاصيل حسابه البنكي (IBAN) واسم وعنوان البنك مقروناً بهواتف التواصل معه.
- البريد الالكتروني: editor@folkculturebh.org
- الرجاء المراسلة على البريد الالكتروني المشار إليه عاليه.

أسعار المجلة في مختلف الدول:

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

حساب المجلة البنكي:

IBAN: NBOB BH8300000099619989 – بنك البحرين الوطني – البحرين.

الطباعة: دار أخبار الخليج للطباعة والنشر

مفتتح

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم . . ومن شرارة . . إلى أخرى

علي عبدالله خليفة

في العام 1979، كانت العاصمة القطرية الدوحة تستعد لاستقبال المؤتمر السادس لوزراء الإعلام لدول الخليج العربية، وكنت أتولى تأسيس قسم الدراسات والبحوث بإدارة الثقافة والفنون هناك، بطلب من سعادة الصديق الدكتور عيسى بن غانم الكواري وزير الإعلام وقتها. في ذلك الوقت طرحتُ على وزارة الإعلام القطرية، في وجود الأديب السوداني الراحل الطيب صالح مديرا عاما، أن تتبنى طرح فكرتي لتوحيد جهود دول الخليج العربية لجمع وتدوين وتوثيق مواد التراث الشعبي على المؤتمر المرتقب، وتأسيس مركز علمي متخصص يكون مقره الدوحة. فتم استحسان الفكرة وقُدمت إلى ذلك المؤتمر، الذي قبلها من بعد عدة مناقشات.

في غمرة الانشغال بإطلاق تلك الشرارة، والإشراف على تأسيس ذلك المركز الحلم، كان التخطيط من قبلي أن ترافق مرحلة التأسيس الأولى حملة إعلامية كبرى لتنبيه المنطقة والوطن العربي والعالم إلى أن حدثا علميا وثقافيا غير عادي على وشك أن يتحقق لحماية التراث الشعبي للمنطقة. ومن سعة انتشار الحملة الإعلامية ونجاحها أن وصل خبر القيام بجمع تراث المنطقة إلى معهد سمثسونيان (Smithsonian Institution) وهو أكبر مؤسسة عالمية تعنى بكافة أشكال التراث الثقافي المادي وغير المادي، تُدار وتُمول من قبل الولايات المتحدة الأمريكية وتقع معظم مرافقها في واشنطون العاصمة وتتوزع بقية مراكزها المتعددة مدن أمريكية أخرى. إذ تقدم هذا المعهد إلى مركز التراث الشعبي الخليجي وهو قيد الإنشاء بطلب المشاركة في أعمال الجمع الميداني متبرعا بابتعاث 21 عالما متخصصا في مجالات

الجمع والتوثيق متحملا كافة النفقات، وكان عليّ وحدي أن أقرر القبول أو الرفض، وكان قراري أن يتولى أبناء المنطقة وحدهم جمع وتدوين تراثهم الثقافي، ولست أدري الآن من بعد ما يقرب من أربعين عاما، وما آل إليه ذلك المركز من تخريب، إن كان ذلك القرار صائبا أم لا .

في ذلك الوقت بالتحديد، وكأن هناك من يقدح شرارة أخرى، استلمت رسالة من الراحل العزيز السيد ألكسندر فايجل يهنئني فيها بتأسيس المركز الخليجي ويدعوني إلى القدوم إلى مدينة مودلنج (Modling) بالنمسا للمشاركة في تأسيس منظمة عالمية تُعنى بالتراث الشعبي، تشارك بها كل دول العالم، وهي المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)، فكان هذا أول اتصال لي بهذا الصديق المؤسس ورفاقه من عدة دول أوروبية وانخراطي كعضو عامل بالمنظمة طيلة السنوات التالية وحتى الآن. لقد كان مهما أن يتأسس فرع للمنظمة في البحرين وأن يكون لها أعضاء من الناشطين في مجالات جمع وحفظ مواد الثقافة الشعبية، وقد تراوحت أنشطة الفرع بين مد وجزر حسب ظروف عدة، وهو الآن يبعث من جديد بهمة قيادات جديدة.

وعلى مدى دورات الجمعية العمومية للمنظمة ومؤتمراتها المتعددة بأمكنة مختلفة من العالم شاركت باسم البحرين، مرات وحيدا ومرات برفقة أعضاء من فرع البحرين. توليت أوائل الثمانينيات مهام رئيس لجنة تنمية الموارد المالية، ومن بعدها لجنة الأنشطة والبرامج العلمية رفق البروفيسور اليوناني الراحل نيوكليس ساليس، وفي العام 2007 بمدينة فولس اليونانية تم انتخابي أمينا عاما مساعدا لإقليم الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وتم تأسيس المقر الإقليمي للمنظمة في البحرين، الذي ترافق مع التأسيس لإصدار مجلة (الثقافة الشعبية) والاتفاق اللوجستي بين المنظمة والمجلة على التعاون لإيصال النسخ الورقية من المجلة إلى 161 بلدا، وهو شرارة أخرى مكنت المجلة من انتشار عالمي واسع كمطبوعة عربية مع ملخصات بالفرنسية والإنجليزية. وفي العام 2012 بمدينة براغ تم انتخابي نائبا للرئيس.

إن فوز مملكة البحرين برئاسة المنظمة للسنوات 2017 – 2020 في تنافسها على الرئاسة مع الصين والفلبين يعطي مؤشرا على المكانة العالمية والسمعة الثقافية التي حققتها البحرين عبر تاريخها الطويل، وفي الوقت ذاته دلالة على نجاح الجهود الفردية المبذولة باسم البحرين في هذا المحفل الدولي الهام، التي كانت في كل مرة تبرز البحرين بلداً حراً منفتحاً على شتى الأفكار والتيارات الفكرية والفنية، وهو بوتقة انصهار لأقوام وأجناس وملتقى حضارات وتعدد ثقافات.

إنها لحرية بالتأمل رؤية بلدان الاتحاد الأوروبي وهي ترشح وتدعم خبرة عربية من إقليم الشرق الأوسط وشمال أفريقيا لرئاسة هذه المنظمة في هذا الوقت الحرج الذي تحتاج فيه المنظمة من بعد ما يقرب من أربعين عاما من العمل في الميدان إلى إعادة النظر في العديد من الأمور التي تحتاج إلى تجديد وتغيير بضخ دماء جديدة وفكر وأساليب مختلفة في الإدارة وديناميكية في التحرك على الساحة الدولية كمنظمة غير حكومية تحت مظلة اليونسكو، للعناية بالتراث الثقافي غير المادي (ICH) وبلورة الرؤى والأفكار المحيطة بتناوله في ظل تعدد تراث مادي لصيق لا يقل عنه أهمية.

إن رئاسة منظمة دولية تضم أفرادا وفرقا فنية واستعراضية وعلماء وباحثين من 136 بلدا بإمكانيات فنية وعلمية ومالية متفاوتة وأمزجة بشرية مختلفة لا شك أنه تحد ستكون البحرين أهلا لمواجهته والنجاح المتميز إزاءه. والله الموفق .

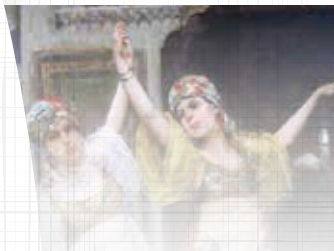
رئيس التحرير

مفتتح

4 رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم . . ومن شرارة . . إلى أخرى
علي عبدالله خليفة

تصدير

8 المنظمة الدولية للفن الشعبي: التغيير والتفاؤل المشروع
محمد بن عبدالله النويري

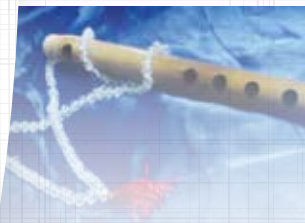


آفاق

12 الثقافة الشعبية وبنية الذهن المعرفية
عبد العالي العامري

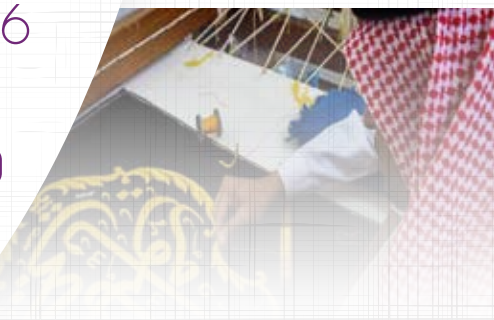
أدب شعبي

22 القول بالعاميّة والشعر الشعبي
عاطف عطيّه
36 " ألف ليلة وليلة" في الفنون البصرية شرقا وغربا
محمد محمود فايد
50 تجليات البطولة في الأدب الشعبي
هشام بنشاوي



عادات وتقاليد

60 الثّابت والمتحوّل في طقوس الغذاء أثناء الضّيافة في المجتمع التّونسي: مقاربة أنتروبولوجيّة
عبد الكريم براهمي
86 دراسة سيميو انثروبولوجية لعادات وطقوس الزواج بتلمسان
نعيمة رحماني
نصيرة بكوش
100 تمثلات الموت في تاريخ المغرب من خلال أمثال شعبية وأقوال مأثورة
رابحي رضوان



موسيقى وأداء حركي

118 "الأغنية الشعبيّة الجديدة" في تونس وتحديث المجتمع إثر الاستقلال: دراسة توثيقيّة
محمد الدريدي

140 عندما يُعبّر الإنسان عن نفسه موسيقياً: آلة الناي نموذجاً
بريهان فارس عيسى

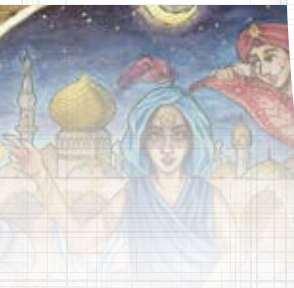
ثقافة مادية

146 كسوة الكعبة .. نسيج ينطق بالتاريخ العربي
إيمان مهران

152 المفارش السعفيّة (البِرُوش) في الموروث الثقافي السوداني بالمنطقة الشمالية؛ البِرش الأبيض والبِرش الأحمر نموذجاً
أسعد عبد الرحمن عوض الله

في الميدان

170 تاريخ مهنة القصارين في البحرين
حسين محمد حسين



جديد النشر

180 مؤتمران عربيان بمصر والإمارات رؤى وتحولات بالمنصورة ونوادر جحا بالشارقة
أحلام أبو زيد

202 إطلالة على خمس إصدارات شعبية بحرينية قطوف دانية من رياض التراث الشّعبي البَحريني
عبد محمد بركو

أصداء

214 مكونات «موتيفات» التقاليد الشعبية العربية والإسلامية كتاب جديد للأستاذ الدكتور حسن الشامي
التحرير

216 تعقيب على مقال "الطب الشعبي في البحرين"
محمد سعيد العطار

تصدير

المنظمة الدولية للفن الشعبي
التغيير والتفاؤل المشروع

محمد بن عبدالله النويري

جمع الشغف بالفلكلور أفرادامن المتعلقين به على تأسيس المنظمة الدولية للفن الشعبي بالنمسا سنة 1979 حيث التقى المؤسسون حول جملة من المبادئ الفكرية والقيم الثقافية جعلتهم يتجندون طوعا لصيانة التراث الثقافي غير المادي حيثما كان للوجود الانساني نتاج ثقافي. يعقدون حوله اللقاءات ويرتبون المؤتمرات وينظمون المهرجانات. وهكذا بات حفظ التراث الشعبي هاجسا يعضد فيه الأهلي الرسمي ويلتقي فيه المحلي العالمي باعتباره إرثا نفيسا يعني البشرية ليس من حيث ماضيها فحسب. وإنما من حيث الحاضر والمستقبل أيضا فثقافة الجماعة من الجماعات شعبية كانت أو عالمة هي نسغ وجودها وروح كيانها.

سرعان ما لفتت المنظمة الانتباه بحضورها البارز وعملها النشيط المثمر عبر أنحاء العالم وغدت واحدة من أبرز المنظمات الثقافية غير الحكومية في العالم. تحظى باعتماد المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم «اليونسكو» ورعايتها. وبعد مرحلة ذيوع وانتشار امتدت لعقود ثلاثة ؛ بدا أن المنظمة فقدت من وهجها وكأن إعياء ألم بها نتيجة سلوكيات غير موفقة في طريقة الإدارة والتسيير .

في هذا السياق جاءت «الخطة الاستراتيجية للمنظمة الدولية للفن الشعبي 2020» التي ساهم عدد من المؤسسين الرواد في تحريرها والتي صدرت في البحرين في ثماني لغات هي الانجليزية والفرنسية والاسبانية والإيطالية والروسية والصينية والعربية، جاءت بمثابة مشروع للإنقاذ بغية العودة بالمنظمةإلى القيم الأخلاقية والمبادئ الحضارية والأهداف الإنسانية التي تأسست من أجلها.

انطلقت الخطة التي حملت عنوان «حان وقت التغيير» من تحليل رباعي الأبعاد لمكامن القوة والضعف والفرص والتهديدات. وسعت إلى إبراز عناصر كل بعد منها في موضوعية لا تخفى سماتها. فاستحظرت الماضي ورازت الحاضر واستشرفت المستقبل في غير قليل من الحصافة. وهكذا صار في الإمكان تحديد عناصر السلامة والوهن ورسم آفاق التغيير في وضوح للرؤية ليست هذه الخطة إلا ثمرة من نتاجها. فقد انتهى المؤسسون بعد تشخيصهم لمواطن الضعف والإشارة إلى أسبابها إلى أنه لامناص للمنظمة من تغيير أساليب عملها وتطوير آلياته بحيث يسعها أن تعمل «كمنظمة عالمية محترفة حتى لوكان كل أعضاء مجلسها من المتطوعين» والأهم من ذلك الوعي بأن هذه الغاية لا يمكنها أن تتحقق إلا «من خلال هيكل متجدد ولوائح جديدة».

في هذا السياق حددت الخطة أهدافها الاستراتيجية التي اختزلتها في نقاط ثلاث:

- تطوير الهيكل التنظيمي .
- اعتماد هيكل مالي للمنظمة الدولية للفن الشعبي 2020.
- التواصل أساسا للتشغيل .

وانطلاقا من وضوح المعالم التي مكنت من صياغة الأهداف الاستراتيجية تيسّر لـ«خطة المنظمة الدولية للفن الشعبي 2020» أن تبلور الإجراءات العملية التي تمكنها من إدراك غاياتها حتى تعود بالمنظمة إلى ألق مراحلها الأولى . من ثمَ تحددت رؤية في تشكيل المكتب التنفيذي باعتباره جهازا أساسيا في الإدارة والتسيير والتنفيذ. وانتهت إلى تصور جديد في ضبط أعضاء مجلس الإدارة الذي بات يضم إضافة إلى أعضاء المكتب التنفيذي؛ رؤساء المفوضيات الخمس التي أوصت الخطة بتشكيلها والمديرين التنفيذيين للأقاليم الذين يمثلون «حلقة الوصل بين المجلس الإداري والأعضاء من جهة والمجلس والمناطق المختلفة من جهة أخرى».

كما ضبطت الخطة تصورا دقيقا للمستقبل المالي للمنظمة يخرج بها من حال تشح فيها الموارد إلى وضع أكثر راحة يسمح لها بالالتفات إلى تحقيق أهدافها في ثبات وتوازن.

ولم يغب عن الخطة أهمية التواصل باعتباره أساسا للتشغيل فحددت قنواته وبوبت آلياته وجعلته من أوكد مسؤوليات الأمين العام الذي ضبطت مهمته الأساسية بكونه «يشرف على الأعضاء ويعتني بالموقع الألكتروني وبتقارير الاجتماعات ويعمل على نشر الفعاليات الإقليمية والوطنية».

وفي الأخير اهتمت الخطة بالنظام الداخلي باعتباره أحد مراجع الاحتكام الأساسية في إدارة الأشغال. فهو «يوضح المسائل الناشئة عن اللوائح ولايمكن تحت أي ظرف من الظروف أن يتناقض مع اللوائح أو يبطل عملها». وقد صنف القانون الداخلي الإجراءات الترتيبية لاجتماعات المنظمة والتصويت داخلها وقيمة العضوية فيها وكيفية تمثيل كل قارة من القارات.

وبعد فقد مثلت هذه الخطة منعرجا مهمًا في تاريخ هذه المنظمة التي باتت عريقة في مجالها. مكنتها من تشخيص واقعها. وساعدتها على استلهام العناصر المضيئة في تاريخها. ويسرت لها استشراف سبل المستقبل تطويرا وإصلاحا. لذلك عدت حدثا أبرز في المؤتمر العام الأخير. لم تنجح مناورات بعضهم في التعتيم عليها. فقد تمسك بها أغلب المؤتمرين وانتهى جمعهم في غالبية أعضائه إلى اعتبارها دستورا للإنقاذ.

ويبقى التفاؤل الذي ساد الموقف بعد أن انتهى المؤتمر إلى ما انتهى إليه مشروعا مادامت خطة إصلاحها منبثقة عن روح ترى التطوع في العمل الثقافي واجبا وطنيا وحضاريا إنسانيا.

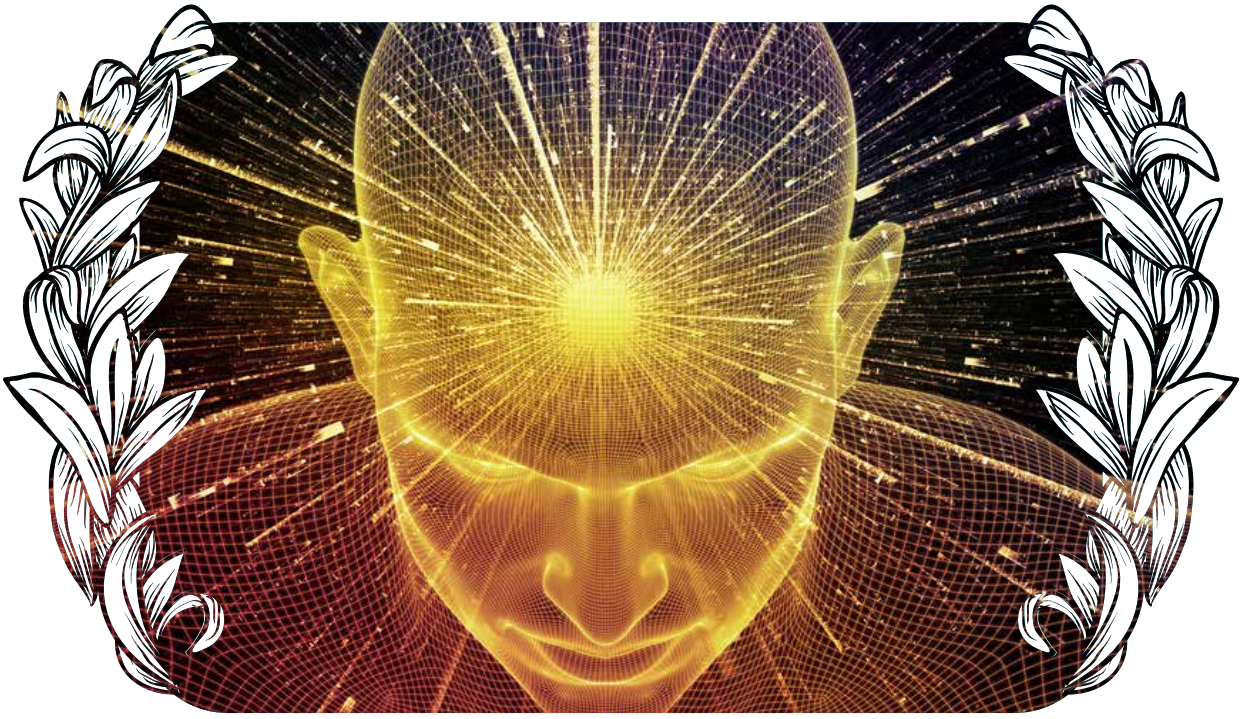
آفـــاق

12

- الثقافة الشعبية وبنية الذهن المعرفية

الثقافة الشعبية

وبنية الذهن المعرفية



د. عبد العالي العامري

كاتب من المغرب

عرفت العلوم المعرفية (cognitive sciences) تطورا هائلا تجلى في التحولات الكبرى التي تشهدها العلوم المعرفية كاللسانيات وعلم النفس المعرفي والعصبي وعلم الإناسة والأحياء والذكاء الاصطناعي...إلخ. وتعتبر الثقافة الشعبية معنية إلى أقصى حد بهذه التحولات المعرفية التي تسعى في عمومها إلى بلورة ما أصبح يعرف اليوم نظرية صورية للمعرفة (formal theory of cognition) وضمنها المعرفة اللغوية والثقافة الشعبية، لكون مكونات الثقافة الشعبية من عادات وتقاليد وصور فولكلورية ... إلخ، ماهي إلا عناصر لها أساس أحيائي / ذهني كامن في الجهاز التصوري للكائن البشري (الإنسان)، كما أن الجهاز البيولوجي للإنسان فهو مكيف بحسب ماهو موجود في بيئة ثقافية معينة، وهذا الأمر يساهم في خلق انسجام ثقافي / بيئي. وهذا التفاعل بين مكونات الثقافة الشعبية والجهاز البيولوجي / الذهني للإنسان، يجعلنا أمام تصور عام يوضح التفاعل بين هذه العناصر التي هي عبارة عن صور ذهنية ناتجة عن أنساق معرفية وإدراكية.

ونتناول في ما يلي مقتضيات الثقافة الشعبية في ارتباطها بالمقولات الأنطولوجية في إطار ماسمي بالبنيات المعرفية، كما نتحدث عن التصور المعرفي / الأحيائي من خلال مبدأين أساسين، هما: الموقف النفسي / الذهني ومبدأ التأليفية، وأخيرا، نتناول علاقة النسق الثقافي واللغوي بالأنساق المعرفية.

الثقافة الشعبية والمقولات التصورية

لقد أدت التطورات، خلال العقود الأخيرة في عدد من التخصصات منها الأحياء التطورية والعصبية والعلوم المعرفية وعلم النفس واللسانيات والإناسة الاجتماعية والأحيائية...إلخ، إلى تبين طبيعة الظواهر التي تدرسها العلوم الإنسانية والاجتماعية وتبين الروابط التي تجمعها بمبادئ باقي العلوم، ومنها العلوم الطبيعية.

ونتج عن ذلك، ظهور نموذج معرفي جديد يسميه توبي وكوسميدس (1992) النموذج السببي المندمج (integrated causal model)، لقيامه على اندماج المعرفة العلمية وعدم استقلالها[1]. وهو نموذج يسعى إلى أن يكون حصيلة تعاون بين عدد كبير من الباحثين العاملين في حقول مختلفة من حقول العلوم النفسية والاجتماعية وغيرها، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين. وقد ارتبط هذا البعد التعاوني الجوهري باستكشاف الترابطات السببية الطبيعية التي تمكن من اندماج حقول علمية مختلفة، في إطار نظرية صورية شاملة للمعرفة مبنية على اندماج نتائج مختلف العلوم واتساقها، وليس على تصور يختزل الظواهر في بعدها النفسي أو الأحيائي.

المقولات الأنطولوجية:

تعبر المقولات الأنطولوجية عن الثقافة المادية وغير المادية كما هي موجودة في العالم الخارجي، أي التعبير عن الأشياء الوجودية كما يتصورها الإنسان، من خلال تجاربه ومعارفه القبلية عن الثقافة، وكذا من خلال تجهيزه الوراثي.

المقولات الثقافية:

ترصد لنا المقولات الثقافية العناصر الثقافية المتداخلة في عملي الفهم وتمثيل الأشياء في ثقافة معينة. كما تساهم هذه المقولات في إعطاء صورة عن حدود قراءة المحتويات الثقافية للعناصر القابلة للقراءة.

المقولات المعرفية:

تتمثل المقولات المعرفية في تلك المقولات الذهنية المستمدة من عنصري التجربة والواقع والعالم الفيزيائي.

نحو تصور معرفي / أحيائي

يقوم الذهن البشري على مجموعة من الآليات النفسية المتطورة لتحليل المعلومات، الممثلة في النسق العصبي، وهي آليات تشكل جوهر الهندسة الذهنية لدى الإنسان وتتصف بمحتويات بنيوية غنية ومتخصصة وظيفيا لإنتاج سلوكات تتعامل مع مشاكل تكيفية مثل اكتساب اللغة، وانتقاء الزوج، والعلاقات الأسرية والثقافية، والتعاون، ومعطيات الثقافة البشرية. وليس للغياب الظاهر لبعض مظاهر هذه الهندسة الذهنية لدى الإنسان عند ولادته أي علاقة بما إذا كانت تشكل فعلا جزءا من الهندسة المذكورة، كما افترض النموذج المعيار بناء على تصورات ساذجة ومغلوطة مستقاة من نظريات التطور المتجاورة.

إن من مكتسبات العلم المعرفي الحديث الجوهرية، أن الذهن/ الدماغ البشري يقوم على مجموعة محدودة من الأنساق أو القوالب أو الملكات المعرفية التي تحلل مختلف أنماط المعلومات وترمزها وتشكل في مجموعها العدة الأحيائية التي تضمن بلورة العمليات المعرفية ومردوديتها وتضافرها في تكوين تصور موحد للعالم لدى الإنسان. فهندسة الذهن الوظيفية قائمة على مثل هذه الملكات المعرفية المتمايزة التي تمتلك كل واحدة منها بنيتها

الخاصة ومبادئها النوعية، وليس على مبادئ أحادية (أو موحدة) للتعلم والتلاؤم والتمثل والتجريد والاستقراء والاستراتيجيات المعرفية المختلفة، تنطبق على منبهات مختلفة لإنتاج معرفتنا بسلوك الأشياء في العالم،...إلخ[2].

أسس التصور المعرفي/ الأحيائي الموقف الذهني/ النفسي

تعتبر كل نظرية دلالية نظرية ذهنية / نفسية إذا افترضت أن المعنى موضوع نفسي، وأن بناء معاني التعابير اللغوية ليس إلا جزءا من العمليات النفسية أو الذهنية، التي تقوم عليها القدرة اللغوية الباطنية لدى المتكلم. فالهدف الذي تسعى إليه أي نظرية دلالية نفسية، ليس ربط اللغة بنموذج رياضي/ منطقي، كما في دلالة النماذج النظرية، ولا ربطها مباشرة بالعالم، كما في النظريات البيئية، وإنما هو توضيح الكيفية التي ترتبط بها اللغة والعالم بعضهما ببعض في الذهن البشري، لتبيان الصورة يتعالق فيها التمثيل الذهني للجمل والتمثيل الذهني للعالم[3].

وتندرج الدلالة التصورية في هذا الإطار، وذلك لانطلاقها من مسلمة ذهنية مفادها أن المعنى في اللغة الطبيعية بنية معلومات مرمزة في الذهن البشري، أو هو تمثيل ذهني.

ومن ثمة، فإن المعلومات التي تحملها اللغة مصوغة بالطريقة التي ينظم بها الذهن التجربة، ولا يمكن لهذه المعلومات المتجلية في تعابير البنية التصورية أن تحيل إلى العالم الواقعي، كما في نظريات أخرى، وإنما إلى عالم مسقط ناتج من هذه البنية، ووليد التنظيم الذهني المذكور[4].

وبهذا، فإن تصور موضوع الإحالة اللغوية في إطار نظرية الدلالة التصورية، وبناء على المسلمة الذهنية خاصة؛ يعني أن البشر لا يتحدثون عن الأشياء إلا بفضل امتلاكهم تمثيلات ذهنية عنها. فإذا لم يكن لكيان مثلك في العالم الواقعي تمثيل في ذهن المتكلم، فإن لا وجود له عندك، أو ليس في متناولك، فلا تمكن الإحالة إليه في قول معين[5]. ولذلك، فليس وجودك الواقعي شرطا ضروريا؛ إذ هناك عدد من الكيانات يحيل إليها المتكلمون، وليس لها مقابلات ملائمة في العالم الواقعي، مثل الكيانات في الصور الذهنية والأحلام والهلوسات[6].

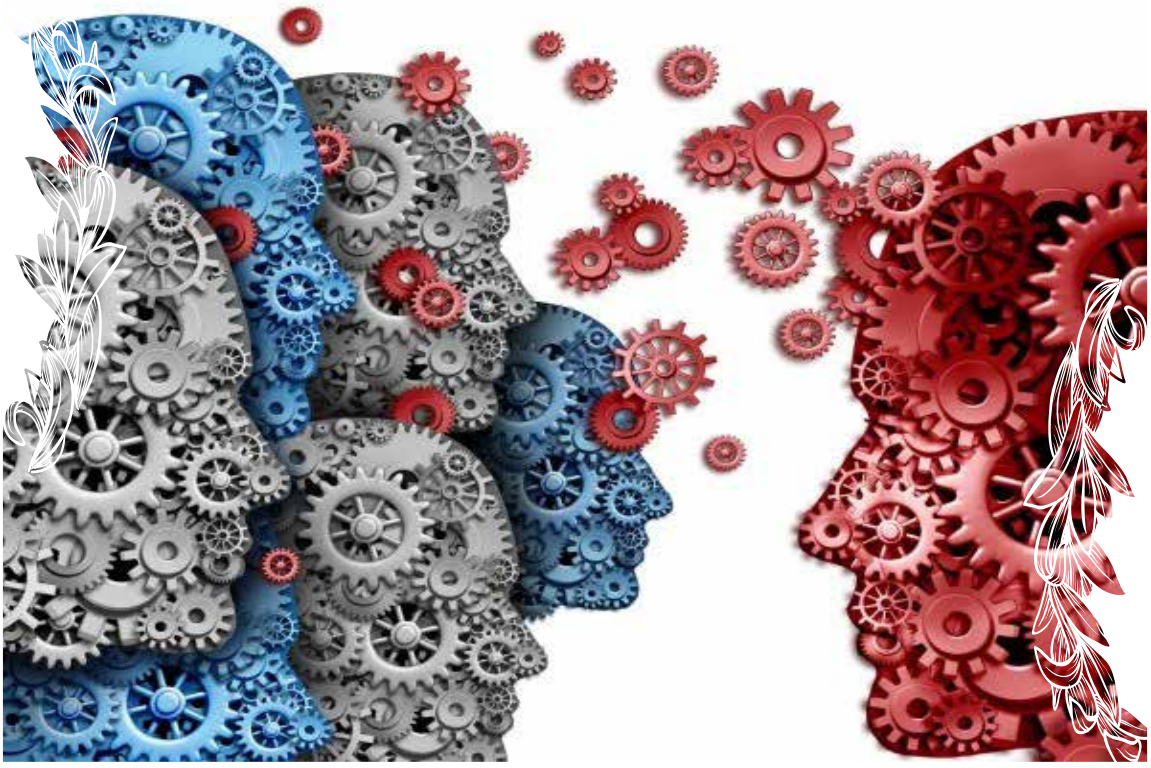
إن الإحالة إذن، علاقة قائمة بين التعابير اللغوية وتأويلات المتكلمين للعالم الخارجي، حيث يكون التأويل ناجما عن تفاعل بين الدخل الخارجي والوسائل الصالحة لتمثيله داخليا[7].

ويعني الذهن أو الذهن / الدماغ (/ mind brain) في العلم المعرفي الحديث، وتبعا لتشومسكي أساسا، مجالا وصفيا بين اللاوعي الفرويدي والمادة الفيزيائية. ويمكن تخصيصه باعتباره تنظيم الدماغ ونشاطه الوظيفيين، ويظهر جزء صغير منه في الوعي ولا يظهر جله. والتمييز الذهني بهذا المعنى الاصطلاحي من باقي الاستعمالات الجارية، تسميه الدلالة التصورية ذهنا وظيفيا، وقد جرت العادة بفهم مصطلحي «وظيفة» و«دماغ» هنا بربطهما تباعا بمصطلحي «برمجية» و«عتاد» عند الحديث عن الحواسيب[8].

مبدأ التأليفية

من الخصائص الجوهرية التي تتفرد بها اللغة الطبيعية خصيصتها التأليفية[9] (combinatoriality)؛ أي قدرة متكلميها على خلق عدد لا محدود من الأقوال وفهمها، انطلاقا من التأليف بين عناصر محدودة العدد، تبعا لمبادئ معينة أو قواعد.

وتعتبر هذه الخصيصة، المرتبطة بمفهوم النسق التوليدي، من الخصائص الجوهرية في تصور النحو التوليدي بمعناه الحديث، عند تشومسكي، الذي انبنى على التطور الذي حصل في التقنيات الصورية لوصف القواعد وأنساق القواعد، والذي اشتق من العمل المتعلق بأسس الرياضيات خلال النصف الأول من القرن العشرين، وهي التقنيات نفسها التي قادت إلى تطوير الحاسوب.



(2)

وعندما نضع التأليفية في إطار الموقف الذهني من موضوع اللغة، تصبح المسألة كالتالي: بما أن عدد الأقوال الممكنة في اللغة الطبيعية عدد لا محدود، فإن مستعملي اللغة لا يمكنهم تخزين الأقوال في رؤوسهم، بل إن رصد المعرفة اللغوية بطابعها الإبداعي يتطلب عنصرين: الأول لائحة محدودة من العناصر البنيوية الصالحة للتأليف، وهي المسماة عادة «معجما»؛ والثاني مجموعة محدودة من المبادئ والقواعد للتأليف بين العناصر المذكورة، أو ما يسمى «نحوا»[10].

وعند الموقف الذهني والتأليفية ينتج سؤال الاكتساب: كيف تقوم في ذهن الطفل قواعد لغته؟ وما هي المعرفة المسبقة التي يجب أن يملكها الطفل حتى يتمكن من لغته؟ وهو السؤال الذي يعبر عنه عادة باصطلاح فقر المنبه، ومفاده أن الطفل يجد نفسه أمام عدد من التعميمات المختلفة الممكنة للمعطيات، لكنه ينشأ بالتعميم الصائب الذي يوافق تعميمات المجموعة اللغوية؛ أي أنه يعرف مسبقا الاختيار المناسب، ومن ثمة يكون على النظرية اللسانية أن تجيب عن مفارقة اكتساب اللغة هذه، وذلك بتحديد خصائص المعرفة الوظيفية اللغوية التي لا تتعلم، وإنما تشكل أساس التعلم، وهو ما يصطلح عليه بالنحو الكلي[11].

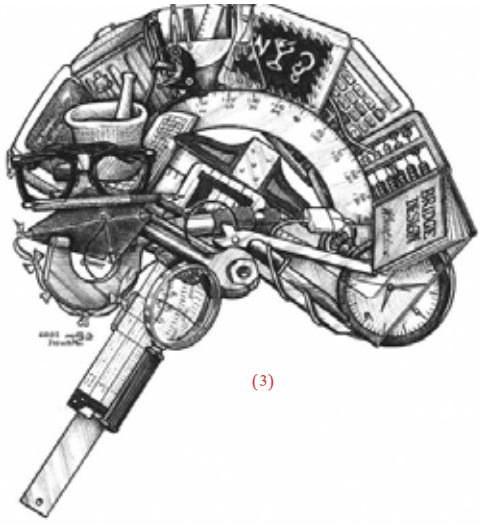
النسق اللغوي والأنساق المعرفية

النسق اللغوي والنسق الإدراكي

نمثل لهذا العنصر بمثالين يهمان الكيفية التي ترتبط بها البنية اللغوية بباقي الذهن/ الدماغ، هما العلاقة بين الصواتة والنسق السمعي لإدراك الكلام والنسق الحركي لإنتاجه، والعلاقة بين النسق البصري والدلالة.

2. الصواتة ونسقا إدراك الكلام وإنتاجه:

عند الربط بين تحليل التردد في الإشارة الكلامية والبنية الصواتية للقول، نجد أن بعض مظاهر الإشارة الكلامية لا تؤدي أي دور في البنية الصواتية، ويجب أن تحلل خارجها في أنساق أخرى. وذلك مثل: سمات



(3)

الطابع الفردي لصوت المتكلم، ونبرته الشخصية، ودرجة تدفق كلامه، إلخ، التي تهم الوجاه الرابط بين الإشارة الكلامية والمعرفة الاجتماعية (ومنها المعلومات المتعلقة بالشخص: من هو، وما جنسه، وما سنه، وما علاقتي به... إلخ). فيظهر الوجاه الرابط بين سمات النسقين السمعي والصواتي يتسم بنفس الخصائص العامة التي تتسم بها الوجاهات داخل اللغة؛ أي إقامة توافقات جزئية بين مظاهر بنيات ذهنية منفصلة.

وتصدق الملاحظات ذاتها في حالة إنتاج الكلام؛ فمظاهر البنية الصواتية لا توافق كلها مظاهر التحكم الحركي عند تشغيل القناة الصوتية. من ذلك، أن حدود الكلمات لا توافق تماما الوقفات عند إنتاج الكلام. كما أن مظاهر التحكم الحركي لا تراقبها كلها البنية الصواتية؛ إذ يمكن للمتكلم أن يتكلم ويبين وعيونه في فمه، فلا يغير تأثر التحكم الحركي بذلك من البنية الصواتية شيئاً. زد على هذا أن عضلات القناة الصوتية نفسها تستخدم للمضغ والاحتساء وما شابه ذلك، فيتضح أن المبادئ الوجاهية عينها تنطبق في هذه الحالة أيضا.

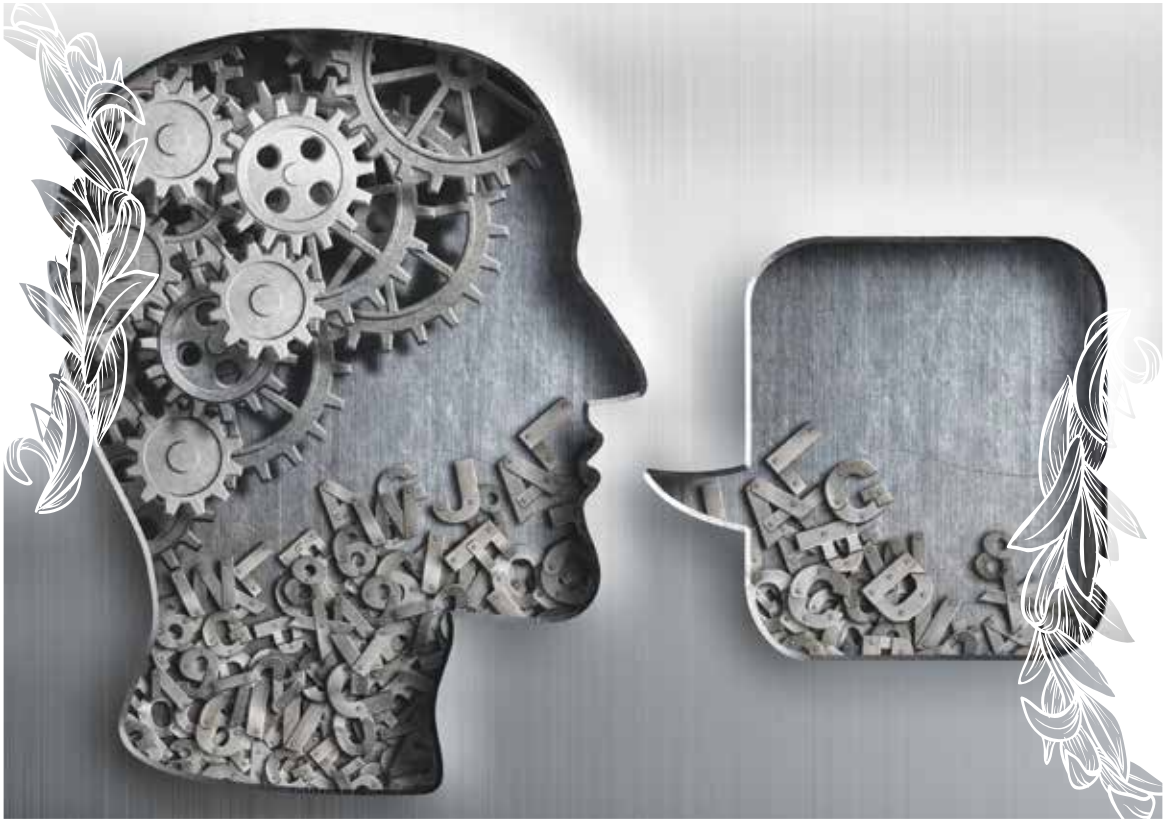
2. النسق البصري والدلالة:

تقدم العلوم العصبية المتعلقة بالنسق البصري الصورة الهندسية نفسها؛ فهناك عدد من المناطق الدماغية المستقلة، كل واحدة تختص، بمظهر بصري معين، كالحجم والحركة واللون والعلاقات الفضائية، وتتفاعل فيما بينها عبر وجاهات محددة، ولا توجد منطقة يتشكل فيها دفعة واحدة التمثيل التام للحق البصري. وحتى يمكن لنسق دلالي معين أن يتأثر بالإدراك، يجب أن يكون هناك وجاه يربط بين البنية التصورية / الدلالية والأنساق الإدراكية، حيث العالم (أي البناء التصوري الذي يملكه المدرك عن العالم الفيزيائي) منظم في صورة أشياء ثلاثية الأبعاد تملأ الفضاء.

ويملك هذا الوجاه البصري التصوري الذي يمكننا من أن نتحدث عما نراه، الخصائص نفسها المشار إليه سابقا؛ أي أنه تشاكل جزئي بين بنى شبه جبرية (algebraic) ترمز إلى المعاني اللغوية، وبنى شبه هندسية / موضعية (topological) ترمز المعرفة الفضائية[12]، فلا يرى، مثلا، خصائص البنية الدلالية كأحياز الأسوار والقوة الإنجازية وخصائص التأليف الدالي، بخلاف خصائص الأشياء وحركتها وتفاعلها الفضائي.

ومثال ذلك أن كثيرا من المعلومات المتعلقة بخصائص الأشياء أو الأحداث التي تدرجها الأدبيات الدلالية في التمثيل الدلالي عن طريق السمات التعريفية، تنتمي في الواقع إلى هذا الوجاه. حيث نجد كثيرا من السمات المتعلقة، مثلا، بالفروق في مظاهر الأشياء والأحداث وهيئاتها (كالفروق بين أنواع الكراسي أو بين أنماط أفعال الحركة أو أنواع الطيور (مثل: بطة وإوزة). التي قد تدرجها بعض الأدبيات الدلالية في التمثيل الدلالي عن طريق سمات تعريفية.

ويسمح إطار هندسة التوازي برد المشكل الذي يعترض التعامل مع مثل هذه السمات إلى ارتباط الخصائص المظهرية للأشياء بمعلومات بصرية أساسا؛ أي بنسق إدراكي غير لغوي يوفر صورة للتمثيل البصري ترمز إلى الخصائص الهندسية والموضعية للأشياء، ويمكن الذات من تعيينها ومقولتها. فتكون المسألة مرتبطة، كما سبق، بالوجاه البصري الدلالي اللغوي الذي يسمح بترجمة المعلومات البصرية إلى صور لغوية، ويمكننا من الكلام عما نراه[13].



(5)

النسق اللغوي والأنساق المعرفية

يتفاعل النسق اللغوي مع الأنساق المعرفية عن طريق الوجاه، مثلما يتفاعل مع الأنساق الإدراكية السالفة الذكر. ولهذه الأنساق المعرفية الصفة الضرورية نفسها في فهم تصرف المعنى في اللغة. وأول ما يتبادر إلى الذهن هو ما يسمى بـ:

1. نسق الاستنتاج

وهو التفكير، أي توليد فكرة من فكرة أخرى، لكون التفكير الإنساني ككل قائم على عنصر الاستنتاج. فحينما نقول مثلا:

دخل زيد إلى الدار.

نستنتج بمجرد ما نسمع هذه الجملة بأن «زيد في الدار». ومن هنا يتضح أن الاستنتاج هو العلاقة القائمة بين البنيات التصورية (الأفكار) واللغة.

وإلى جانب نسق الاستنتاج، هناك نسق آخر لا يقل أهمية من النسق الأول، ويتعلق الأمر بـ:

2.نسق العمل

وهو أن تستجيب لأمر ما، وذلك نحو:

افتح الباب.

تقوم بمجرد سماع هذا التلفظ اللغوي بفتح الباب، لكون هذا الأمر ناتج عن العلاقة بين التصورات واللغة، بحيث نجد أن هذا النسق ينتج عن طريق الاستجابة عن أمر صادر أو وجه إليك أو تلقينه عن طريق اللغة.

وبهذا، فنسقا الاستنتاج والعمل لهما صفة الجوهرية لفهم التصورات اللغوية.

نسق المعرفة الاجتماعية / الثقافية

تنبني المعرفة الاجتماعية / الثقافية على عدد من الأنساق، من أبرزها أنساق ذات طابع إدراكي حركي ترتبط بتخصصات دماغية في الإدراك الاجتماعي، وأنساق ذات طابع تصوري. وهي أنساق تتفاعل لتغذي مضمون المعرفة الاجتماعية / الثقافية وتخدم

وظيفتها في تحليل ما لا حصر له من ظواهر التفاعل الاجتماعي والثقافي وتنظيمه.

1. تصور الشخص

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

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

خاتمة

إن التقدم الملحوظ الذي عرفته العلوم المعرفية ساهم بشكل كبير في تقريب المسافة بين المجالات المعرفية عن طريق الدمج المعرفي، وجاوز الموقف الكلاسيكي الذي يجعل من العلوم المعرفية متباعدة عن بعضها بعضا كالجزر، والواقع أن الثقافة الشعبية ظلت إلى وقت قريب بعيدة نسبيا عن ميدان البحث المعرفي الذي قطع أشواطا هامة في الكشف عن خصائص مجموعة من الأنساق الإدراكية والتصورية.

الهوامش

1. انظر توبي وكوسميدس (1992)، ص 21-22.
2. انظر محمد غاليم (2008)، ص 9.
3. محمد غاليم (1999)، ص 47.
4. للمزيد من التفاصيل في هذا الموضوع، انظر غاليم (2007).
5. انظر محمد غاليم (2011 ب)، ص. 53.
6. المرجع نفسه، ص. 53.
7. انظر جاكندوف (2002)، ص 304.
8. المرجع نفسه، ص 21.
9. استفادت التأليفية من اللسانيات الحديثة من جهات كثيرة، أهمها الفصل المنهجي المفيد الذي جاء به فردينان دي سوسير (F. Desaussure) بين المستويين النسقي (systematic) والأنموذجي (paradigmatic)، فالنسقي شكل من العلاقات يوجد بين وحدتين لغويتين أو أكثر، لهما حضور فعلي في السلسلة المنطوقة. وعلى النقيض منه، تكون العلاقات الذهنية افتراضية، وتتمثل في نمط من العلاقات الذهنية بين وحدتين أو أكثر تنتميان إلى قسم نحوي واحد. وبهذا المقتضى، صارت التأليفية، كما يرى اللساني أندراي مارتناي (A.Martinet) موجها بعنصرين، أحدهما ذهني، والثاني نسقي، وفي الاتجاه نفسه، مضت المدرسة التوزيعية من خلال أعمال الأمريكيين بلومفيلد وهاريس (Harris) إلى وضع بعض المبادئ المشكلة للتأليفية، اعتمادا على مبدإ التوزيع الذي يراعي ما للكلمة من جوارات مع غيرها من الكلم، وفق دراسة استعمالات معنية يراقب فيها محيطها الشكلي الذي ترد فيه.

• أما النحو التوليدي (generative grammar)، فقد سعى إلى ضبط صياغة صارمة لقواعد التأليفية ومبادئها، اعتماداً على ما للمتكلم من إنتاج الجمل الصحيحة نحويا، بالإضافة إلى تأويل ما يسمعه من الجمل المبهمة. وصارت فكرة التأليفية فكرة مركزية في اللسانيات المعرفية (cognitive linguistics)، وهذا ما يُوضحه أحد رواد هذا المذهب راي جاكندوف (Ray Jackendoff)، ولاسيما في مؤلفه أسس اللغة (foundations of language) الذي يعرض فيه أسس معرفية اللغة الطبيعية، ومن ضمن هذه الأسس الأساس المسمى التأليفية.

10. المصدر نفسه، ص 38–39.

11. انظر بهذا الصدد، محمد غاليم (2011 ب)، ص 54.

12. جاكندوف (2002)، ص 16.

13. انظر غاليم (2007)، ص 120–121؛ جاكندوف (1990)، ص 20–43–45.

المراجع العربية

• جاكندوف، راي (2002) الدلالة مشروعا ذهنيا، ترجمة محمد غاليم ضمن كتاب، دلالة اللغة وتصميمها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

• غاليم، محمد (2008) أي منهج لدراسة الظواهر الإنسانية والثقافية؟

• غاليم، محمد (1999) المعنى والتوافق، مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، ط1، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط.

• غاليم، محمد (2007) النظرية اللسانية والدلالة العربية المقارنة، مبادئ وتحاليل جديدة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

• غاليم، محمد(2011أ) «مرجعيات معرفية في النظرية اللسانية التوليدية»، ضمن كتاب: المرجعيات في النقد والأدب واللغة، إشراف: ماجد الجعافرة وأمجد طلافحة، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن.

• غاليم، محمد (2011 ب) «هندسة التوازي النحوي وبنية الذهن المعرفية»، ضمن كتاب: آفاق اللسانيات، دراسات مراجعات- شهادات، تكريما للأستاذ الدكتور نهاد الموسى، إشراف: هيثم سرحان، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان.

المراجع الأجنبية

• Jackendoff, R (2002) Foundations of Languages, Brain, Meaning Grammar, Evolution, Oxford University Press.

• Jackendoff, R (2007) « Languages Consciousness, Culture, Essays on Mental Structure », MIT Press.

• Tooby, and Cosmides, l .1992, "The psychological foundations of culture", in :Barkaw, Cosmides and Boody (eds):Oxford University press.

الصور

1. http://edl.ecml.at/Portals/33/images/EDL_Logo1.jpg

2. https://opc.co.uk/wp-content/uploads/201506//Knowledge-transfer-image-e1435152050972.jpg

3. http://www.victoria.ac.nz/__data/assets/image/0010358930//New-Language-Buddy-Image.jpg

4. http://www.icytales.com/wp-content/uploads/201601//LeftBrain_460_490_sha-90-0-0_c1_center_center_0_1.jpg

أدب شعبي

- القول بالعاميّة والشعر الشعبي 22
- "ألف ليلة وليلة" في الفنون البصرية شرقا وغربا 36
- تجليات البطولة في الأدب الشعبي 50

القول بالعاميّة والشعر الشعبي

(1)

د. عاطف عطيّه

كاتب من لبنان

لا مجتمع إنسانياً بلا قول. ولا يهم في هذا المقام إذا كان المجتمع كبيراً أو صغيراً. كل تجمع بشري يندرج تحت اسم عشيرة أو قبيلة أو إتنية، وبمعنى آخر، كل متحد اجتماعي، له قول. والقول هنا، هو الكلام الذي يتبادله الناس في عملية التواصل. والقول نفسه هو الأداة المستخرجة من وعاء الفكر الذي هو اللغة. ما يعني أن القول بمعنى ما، هو اللغة نفسها، ولكن المستعملة بالعفوية المطلقة والاسترسال اللازم، للتعامل اليومي، وللتبادل في شتى مناحي الحياة وأمورها التي تحقق، بتواصل مستمر، بين الناس في الزمان والمكان. وإذا كان القول من اللغة، فاللغة لا تستحوذ على القول فقط، إلا في الحالات التي كانت مقتصرة عليه، فحسب. وجاء، من بعد، من شارك القول في انتمائه إلى اللغة. جاء عصر التدوين الذي به اصطلح الباحثون على تحديد بدء الحضارة الانسانية.

إزدواجية اللغة

العصر الذي أوجد التدوين، لمساس الحاجة إليه، اقتضى معرفة كيفية التدوين، وعلى أي قواعد، وعلى الطرق التي على المدوّن سلوكها من أجل أن يكون التدوين صحيحاً، على الأقل من أجل فهمه عند قراءته بالطريقة التي يفهم من خلالها ما يريد الكاتب أن يقول. والتواصل بين الكاتب والقارئ يقتضي المشاركة في فهم اللغة، كتابة وقراءة، من أجل حسن التواصل، والوصول إلى الغاية، من الكتابة والقراءة معاً.

أكثر ما يظهر الفرق بين القول والقراءة عند تناول مسألة الشعر بالعامية، أو الشعر الشعبي، أو القول بالمعنى الموقّع والمنغّم على نظام معروف، ومقاطع محددة يعرفها القوّالون، ويفهمها المتلقّون بالسليقة دون معرفة بالأوزان، ما خلا السمع الذي يقرر، عن طريق النغمة والإيقاع، مدى جمالية ما يقال، وسرعته في الدخول إلى القلب والوجدان.

في زمن ما قبل التدوين كان القول المتحرّر من أي قاعدة أو مقياس. وبعد التدوين، بقي القول على حاله، متحرراً من قواعد النحو والإعراب، والصرف السليم، والتشكيل المربك. إلا أن هذا الاستمرار لم يبق مقطوع الصلة عن لغة التدوين والكتابة، بما تستمده من أفكار وصور وأساليب جمالية تعطي للقول العفوي، والمرسل على خاطره، طرق تعبير، وأدوات تفكير، تزيد من جمالية القول، ومن قدرته على التصوير، بما لا ينتقص من عفويته، أو بما لا يؤثّر على خروجه سلساً عذباً من القلب إلى اللسان، دون المرور بدهاليز التنميق والزخرفة والبيان، وإظهار المقدرة؛ وهي أفانين البلاغة والبديع التي تتميز بها اللغة المكتوبة، بعد طول تفكير وإبدال تعابير.

الفرق بين ما هو شفاهي وما هو مكتوب، مع إظهار الفروقات في مسيرة كل منهما، أظهرناه في دراسة سابقة تناولت هذه المسألة[1]. ولكن، من المهم القول إن هذه المسألة ذاتها لم تأخذ أبعادها الثقافية والاجتماعية، وحتى السياسية، إلا عندما بدأت المقارنة بين اللغة الفصحى، لغة التدوين، واللغة العامية، لغة القول، من خلال البحث في مسائل الشعر. الشعر المكتوب باللغة الفصحى، والشعر المكتوب باللغة العامية أو المحكية.

من نافل القول التأكيد على أن السرد الحكائي العربي لم يهتم في مسألة المقارنة بين الفصحى والعامية في السرد الحكائي على أي وجه كان، في الأسطورة، أو السيرة الشعبية، أو حتى الحكاية الشعبية، كما اهتم في مسألة المقارنة بين الشعر الفصيح المكتوب والمدوّن، وبين الشعر المحكي، وإن صار مدوّناً بعد ذلك.

مجافاة اللغة الفصحى للغة العامية والنأي عنها، أضرّت كثيراً بالأدب العربي في كل صنوفه، نثراً وشعراً. إلا أن الضرر أصاب الشعر بالعامية أكثر. ذلك أن المدونين، في مجال الأدب والتاريخ والسيرة، اهتموا بالأدب الرسمي الفصيح، وأهملوا كل ما كان يقال قولاً من نثر وشعر، باعتبار أن هذا لا يرتقي إلى مرتبة الأدب، ولا يدنو من منزلة الفصاحة. وحكموا عليه بأن يبقى كلامَ عوام مهما دلّ على جمالية القول وعفو الخاطر. وقد وصل الأمر إلى التجاهل التام لكل ما كان يصنّف تحت عنوان الأدب الشعبي في كتب تاريخ الأدب ولمعاته، وتاريخ السِيَر، إلا في القليل النادر[2].

ولكن، والحق يقال، لم يوجد الشعر بالعامية، إلا ليقال. فهو منذ بداءة القول الموقّع والمنغّم، لم ينتشر إلا قولاً، ولم تحفظه الذاكرة إلا بالقول. ولم يقله قوّال ليدوّن. الشعر بالعامية قيل ليُسمع. قيل ليحفظ ولتنقله الذاكرة بالصوت المرفوع، والنغمة المركّزة، والإيقاع المنظّم من الفم إلى الأذن، ومن الذاكرة إلى الفم إلى الأذن، هكذا منذ بدء القول، وإلى زمن لن ينتهي.

والحق يقال أيضاً، إن الشعر بالعامية، مهما كان لونه، أو شكله، لم يفقد الكثير من قيمته، ومن وقعه في النفوس، إلا عندما بدأ تدوينه، وإن جاء هذا التدوين لحفظه من الاندثار. قيمة الشعر بالعاميّة هي في قوله، لأنه يضرب بالقواعد، وبأصول اللغة

ونحوها وصرفها وإعرابها، فكيف يمكن، مع كل ذلك، أن يُكتب؟ وكيف يمكن، من بعد، أن يُقرأ؟ ومع ذلك، أضرّ عدم التدوين بالشعر المحكي. ذلك أن النأي عنه منذ أزمنة متطاولة في القدم، باسم الرفعة، والثقافة الرسمية، مع خفوت الذاكرة الشعبية، وإهمالها لهذا النوع من الأدب في أزمنة مختلفة، قد أضاعا (الرفعة وخفوت الذاكرة) الكثير من التراث المحكي، شعراً ونثراً. ولولا التواتر في الحفظ والقول الذي حظي بعضُه بمن اهتم بتدوينه، وبعضُه الآخر بمن نظر فيه ودرسه ومارسه، وهم بطبيعة الحال مهتمون قلائل، ظهروا بمحض الصدفة وبمبادرات شخصية، تجاوزت المواقف المسبقة والسلبية؛ لولا هذا كله، ما وصل إلينا شيء من هذا الشعر الجميل.

حظي الشعر بالعامية بالتدوين، فقط، من أجل حفظه من الإندثار، وليس من أجل أن يقرأ، وإن لا بدّ من قراءته. قراءة الشعر بالعامية تضيّع الكثير من جماليته وطراوته، وتضع المعوّقات الكثيرة التي تعرقل وصوله إلى القلب. ومع ذلك، لا بد من تدوين هذا الشعر، وحفظه، والعمل على نشره وإيصاله إلى كل الناس، وبكل الوسائل الممكنة؛ ولكن، ليس عن طريق القراءة فحسب. ذلك أن تقنيات الاتصال والتواصل الحديثة يسّرت لنا الكثير من الوسائل من أجل تذوّق هذا الفن الجميل، بالصوت والصورة والكلمة واللحن والنغمة والإيقاع. وإذا كان مستقبل القراءة مرتبطاً بهذه الوسائل، عن طريق السمع والصورة والحركة الإلكترونية، والإيقاع السريع، فإن الشعر بالعامية هو المستفيد الأول من هذه التكنولوجيا الحديثة. ذلك أنها سهّلت الانتقال من فم القوّال نفسه، أو الشاعر، أو من يقوم مقامه من متذوّقي شعره ومحترفي القول، إلى أذن المتلقي، مع كل ما يستلزم ذلك من الحركة في الصورة، والإيقاع في النغمة. هذا، بالإضافة طبعاً، إلى ما يمكن أن يتجدّد من ضروب القول وفنونه التي يمكن أن تبدعها موهبة القوّال منفرداً كان، أو في جوقة تقول هذا النوع من القول، على وقع حوارات التحدي والوصف والتصوير، وأهازيج المردّدين وإيقاعات ونغمات أصواتهم وموسيقاهم.

في هذا المجال، من السهل جداً أن يحل الشريط المسجّل محل الكتاب، والقرص المدمج محل الإثنين، ليستمر القول في الإنتشار. فيحل القرص، بذلك، محل الذاكرة، وتستأنف اللغة المحكية شعراً مسيرتها الفنية في نقل لواعج النفس البشرية ومعاناتها، ووصف حياة الناس وأجوائهم، مع ما تضفيه الطبيعة من جمالات موحية، بالإضافة إلى نبضات قلوب العاشقين، وعنتريات القوّالين، إلى آفاق جديدة لم تحظ في الوصول إليها من قبل.

الشعر بالعامية إنتاج مجتمعي

إذا كان عصر التدوين قد فرض على اللغة أن تكون ذات قواعد محددة، وطرائق معلومة في كيفية الكتابة وأساليبها، وموصوفة في بيانها، وفي إتقان إيصال ما يكتب إلى المتلقين، فإنه قد فرض، في الوقت نفسه، اللغة العامية المتداولة بين الناس، والمتفلّتة من كل صنوف البلاغة والبيان والاعراب وغيرها. هذا القول لا يعني لغة بعينها. كل لغة دخلت في عصر التدوين إنقسمت إلى لغتين، إذا لم يكن أكثر. وقد اهتم المعنيون بهذه المسألة واستعملوا بدل تعبير ازدواجية اللغة: اللغة الفصحى واللهجات العامية المحكية. بهذا التقسيم، بقيت اللغة واحدة بفصاحتها، وانقسمت، في الوقت عينه، إلى عدة «لغات»، لهجات، تستمد من أصل اللغة وسائل تعبيرها، ولكن بالإيقاع السريع، واللهجة الدارجة في هذا المجال من «الديار» اللغوي المنتمي إلى اللغة الفصحى. ويمكن أن تقترب هذه اللهجات من بعضها بعضاً، أو تبتعد، على قدر اقترابها، أو بُعدها، عن أسس ومرتكزات اللغة الفصحى. والقرب والبعد الجغرافيان، هنا، هما اللذان يقرران مدى تشابه اللهجات، أو حتى تماثلها، حسب مقولة التفاعل بين المتحدات الاجتماعية، واختلاطها.

وإذا كان لكل متّحد قوله، أو لهجته، فمن الطبيعي أن يكون له طرائقه في التعبير عن وجوده الحي، فرحاً أو حزناً، في طقوسه واحتفالاته، وفي ممارسة عاداته وتقاليده. وفي هذا التعبير، لا بد من استعمال أدوات تتناسب مع المقام الموصوف. ففي الفرح، حركة وإيقاع

وأقوال تتناسب مع الفرح، إن كان رقصاً أو غناء أو زغردة أو دبكة وتصفيقاً. وفي الحزن، حركة وإيقاع وأقوال مغايرة تتناسب مع الحزن، إن كان عويلاً أو صراخاً أو ندباً أو رثاء. وكذلك الحال في الاحتفالات والمناسبات، دينية كانت أو اجتماعية، التي يقام فيها ما يتناسب معها، بحيث أن لكل مقام مقالا. وهنا يمكننا أن نتساءل، هل ثمة شعب أو إتنية، أو قبيلة، أو أي متحد، كبر حجمه أو صغر، توسعت مساحته أو ضاقت، لا يمارس هذه الأنواع من المناسبات والاحتفالات، بما يتناسب مع ظروفه وأوضاعه، بصرف النظر عن مدى توغّله في ضروب التحضر أو البداوة، بالمعنى الذي قصده إبن خلدون، وبالمعنى الحديث الذي يتناول مسائل الحداثة والتقليد؟

هنا، نتساءل عن نوعية القول الذي يمكن أن يقال، وعن نوعية النغم والإيقاع والغناء الذي يمكن أن يرافق هذه الأنواع المختلفة من الاحتفالات.

من المؤكد، أن لكل متحد اجتماعي طريقته الخاصة في إقامة احتفالاته. ومن الطبيعي أن يستعمل القول الذي يشكل وعاء تفكيره وأحاسيسه وانفعالاته، وهو بالتالي، القول الذي يبجّله، للتعبير عن الحال التي تتقمصه لحظة الاحتفال. فيظهر هنا الكلام المنغّم والموقّع على مقاطع موزونة، وتصفيق منظم، يستجيب لحاجات المحتفلين، ويوقظ فيهم الشعور بالفرح، أو الحزن، بما يعمّق شعور الإنتماء إلى الجماعة. هذه التعابير على اختلافها، وبالحركة اللازمة، والنغمة المرافقة، تفعل فعلها في نفوس الجماعة قبل فعل الكلمة، وقبل الاطلاع على تركيبها أو قربها من اللغة الرسمية أو الفصحى، وقبل هوية هذه اللغة والإحساس بالانتماء إليها، باعتبارها لغة فحسب.

بهذا المعنى، لكل مجتمع لغته الاحتفالية، وطريقته في إحياء احتفالاته. إلا أن المشترك بين المجتمعات جميعاً، من أصغرها إلى الأكبر، هو القول المنغّم والمغنّى والموزون. وهو القول المترافق مع حركة الأجساد وتمايلها. وذلك، ليس لأن جميع المجتمعات تميل إلى الكلام المنغّم والموزون، أي الشعر، بل لأن هذا الكلام هو الأقرب إلى الحفظ وإلى التخزين في الذاكرة، من أجل إعادة قوله، بمساعدة مباشرة من الوزن والنغمة أيضاً، من جيل إلى جيل. وظيفة الذاكرة موصوفة هنا. وهي وظيفة على قدر كبير من الأهمية، في الوقت الذي لم يكن التدوين قد وصل إلى مرحلة الانتشار الواسع، من جهة؛ وللتدليل على أن الشعر المحكي الموزون والموقّع، بالنغمة المناسبة واللحن الجميل، كان قد انتشر دون الاهتمام بالتدوين أو الحفظ في بطون الكتب، لا من قائليه، ولا من مؤرخي الأدب، من جهة ثانية؛ ولأن الشعر هذا، المقال شفاهة، لم يظهر ليدوّن بل ليحفظ، من جهة ثالثة. ومن المنطقي القول إن لا مجتمع يخلو من هذا النوع من القول، وإن أخذ الشعر بالعامية أشكالاً متنوعة، وفنوناً متعددة. إلا أن هذا الشعر يعتمد، في الدرجة الأولى على العفوية في القول، وعلى الارتجال في التعبير عن الفكرة، وعلى الصور المأخوذة من واقع الحياة اليومية. وما يعطي لهذه الأقوال قيمتها مدى الصدق في القول والعفوية في التعبير، والصوت الجميل العالي النبرة، واللحن القريب من القلب، والحركة التي تعطي، لكل ذلك، الرخصة في الوصول سريعاً إلى قلوب المتلقين.

القول في «القول» والتدوين

أدى تعاطي الأدب الرسمي ومؤرخيه بالرفعة الموصوفة، والسلبية المطلقة إلى إبعاد الأدب الشعبي عن أروقة الأدباء والشعراء ودواوين أهل السلطة والمتنفذين من النخبة، ومن أحاطوا أنفسهم بما تيسّر لهم من الثقافة الرسمية، وامتلاك ناصية اللغة. فأبقوا على عزل أنفسهم هكذا عن كل ما يربطهم بمعرفة عامة الناس، وما يشكّل بناهم الذهنية، إن كان على مستوى الأدب باهتماماته المختلفة، أو على مستويات التعبير عن أفراحهم وأحزانهم، وعما يشكل خزائنهم المعرفية التي منها يستقون عناصر احتفالاتهم وطقوسهم التي تفرضها مجاري حياتهم اليومية.

وإذا كان للثقافة الرسمية، ثقافة النخبة وأهل السلطة المعرفية والسياسية مناحيها المتناغمة

والمتكاملة في النظرة إلى الأدب واللغة والفن والمعتقدات وأمور العلم في شتى اختصاصاته، فإن للثقافة الشعبية مناحيها المختلفة ليس مع الثقافة الرسمية فحسب، بل أيضاً، مع ضروب المعرفة الشعبية ذاتها، لأن هذه المعرفة، لعفويتها، ولتلبيتها حاجات الناس وتطلعاتهم، ونظرتهم إلى الحياة وإلى ما وراء الحياة، مختلفة عن معرفة شعبية مجاورة أو بعيدة، لأن عليها أن تلبّي حاجات وتطلعات مخالفة، ويمكن أن تكون متناقضة بهذا القدر أو ذاك، لأن حاجات الناس في ممارساتهم لحياتهم اليومية مختلفة بطبيعة الحال، ليس بين متحد اجتماعي وآخر، ولكن، ربما، في المتحد الاجتماعي نفسه، كل حسب وضعه وحالته الاجتماعية والاقتصادية وموقعه الثقافي وقربه أو بعده عن عناصر الثقافة الرسمية أو الشعبية.

الموقع هذا من كل من الثقافتين تجاه الأخرى، حرم الثقافة الشعبية من الاستمرار والتواصل عبر التدوين. فضاعت، بذلك، عناصر كثيرة من الثقافة الشعبية، مقابل التدوين المتلاحق وغير المنقطع لعناصر الثقافة الرسمية، بصرف النظر عن قيمتها المعرفية أو الأدبية. فلا يزال بين أيدينا ما أطلق عليه مؤرخو الأدب بما يسمى بأدب الانحطاط، الذي يدل على المدى الذي وصل إليه الأدب في عصور بعينها، بحجة اختلاطه بآداب الآخرين، والتقصير عن مجاراة آدابهم، وإهمالهم للغتهم؛ ومع ذلك اندرج انتاج هذه المراحل في بطون الكتب الأدبية، وانطلق على ألسنة مؤرخي الأدب، في الوقت الذي لم يأت أحد على ذكر ما في أدب العامة من صور بلاغية وجماليات في القول والمعنى يقصّر في الوصول إليها الكثير من قصائد الشعر الفصيح.

على أي حال، تجاهُل الأدب الشعبي، في كل تفاصيله، أضرّ بالثقافة العربية، الرسمية منها والشعبية. ذلك أن الأدب الشعبي، باعتباره الصورة المتجلية لحياة الناس، والمعبّرة عن أمانيهم وتطلعاتهم، والمفصحة عما يشغل أفكارهم من هموم وقلق، وما يمكن أن تخبئه لهم الأقدار، وهو الذي تتكون منه ثقافة الناس. ومن الظلم النظر إلى هذه الثقافة من فوق، ونعتها بالجهل وبدنوّ المنزلة، لأنها هي التي تشكّل معطيات الثقافة الشعبية وعناصرها، بعجرها وبجرها. ومن خلال دراستها، وهو ميدان الثقافة الشعبية، يمكن فصل ما هو السمين منها والقابل للاستمرار، وما هو الغث الذي أكمل وظيفته، وعليه أن يرحل، أو أن يوضع للفرجة في المتاحف.

إلا أن تجاهل الأدب الشعبي، والشعر منه على وجه الخصوص، لم يكن عاماً. ذلك أن وسع نظر إبن خلدون، وانفتاح فكره، لم يجعلاه يشارك مؤرخي عصره وأدبائه في تجاهل الأدب الشعبي، وما كان يجري على ألسنة الناس من ضروب الشعر بالعامية. فأفرد مكاناً هاماً في مقدمته لهذا الصنف من الأدب الذي كان شائعاً في الأندلس وفي المغرب العربي، وهو الذي عرف بالموشّحات والأزجال.

كان قد مضى ما يقارب القرنين والنصف على تجاهل إبن بسام (1058-1147م) للموشحات في الأندلس، إذ لم يدرج أي شي منها في مصنّفه الشهير» الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»، مع أن وشّاحين كباراً عاصروه، مثل يحيى بن بقي (توفي سنة 1145م) الذي اعتبره ابن خلدون من أهم الوشّاحين في الأندلس، والحفيد بن زهر (1113-1198م)، وغيرهم.

جاء كلام ابن خلدون (1332-1406م) عن الموشحات والشعر بالعامية فاتحة للبحث في هذا الصنف من الأدب. وقد ذكر، ربما للمرة الأولى في التاريخ الرسمي العربي، شيئاً مفصّلاً عن الموشّحات والزجل. وقد اعتبر أن إبن قزمان القرطبي (توفي سنة 1160م) هو أول من ابتكر الزجل وأبدع فيه. وهو أيضاً معاصر لابن بسام صاحب كتاب «الذخيرة»، ولم يحظ بنصيبه من «محاسن أهل الجزيرة». وقد جاء بعد ابن خلدون من أعطى للموشحات والأزجال في الأندلس حقها من المدح والتقريظ، مشياً على خطى ابن خلدون. فقد ذكر المقري، على ما يقول معدّو «روائع الزجل في لبنان»، أن أول «من أبدع في هذه الطريقة الزجلية ابن قزمان، وإن كانت قيلت قبله في الأندلس، لكن

(2)

لم تظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها، إلا في زمانه»[3]. إلا أن هذا الشهادة، المقتبسة من كتاب المقري، على ما يقول معدّو روائع الزجل في لبنان، مقتبسة، هي بدورها وحرفياً، مما قاله ابن خلدون حول ابن قزمان وبراعته الزجلية في المغرب قاطبة، ويستشهد في مقدمته بابن سعيد الذي قال «رأيت أزجاله مروية ببغداد(المشرق) أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب"[4] (الأندلس والمغرب العربي).

على أي حال، يبدو مما قاله ابن خلدون أن الموشحات والأزجال كانت متداولة وتقال في الأندلس قبل أن تشتهر على لسان ابن قزمان، ما يعني أن القول الموقّع والمنغّم موجود بوجود اللغة وبوجود الاحتفالات والمناسبات في أي مكان من العالم، ومنه الأندلس. وسنرى كيف اتخذ الموشح شكله الفصيح في الأندلس ذات الأصل غير العربي، وكيف اتخذت الأنواع الأخرى من الأدب الشعبي، ومنها الزجل، صيغاً مغايرة حملتها لهجات ولغات محكيّة، منها ما هو الشيء الكثير من التمازج بين العربية واللاتينية واللهجات المحلية المنتشرة. إلا أن ما يمكن ملاحظته أن الإعلام وحده هو الذي يمكن أن يعرّف بالانتاج الأدبي، وينشر إبداعاته. وربما هنا، كان دور ابن خلدون، الفقيه والفيلسوف ومبدع علم العمران، في نشر التعريف بهذا الفن وإيصاله إلى طبقة المثقفين وأهل النخبة، ما أدى إلى الاطلاع عليه، وإظهار ما يحمل من صور وإبداع في المعاني والمباني.

إلا أن من شبه المؤكد، طالما أننا لم نحصل على ما يدحض هذا التأكيد، أن فاتحة الاهتمام بالأدب الشعبي كانت على يد العلامة ابن خلدون. فأفرد له مكاناً متسّعاً في مقدمته، وقدم نماذج كثيرة من صنوف الموشحات والأزجال المعتبرة والمتداولة في الأندلس والمغرب، كما ذكر أسماء متعددة من الوشاحين والزجالين، مع نماذج من مداولاتهم الزجلية. وقد أفرد لصديقه الوزير لسان الدين بن الخطيب موشحاً كاملاً، وهو لا يزال متداولاً إلى اليوم بالإيقاع واللحن.

جادَكَ الغيثُ إذا الغيثُ هَمَى

يا زمانَ الوصلِ بالأندلُسِ

لم يكن وصلُكَ إلا حُلُما

في الكَرَى أو خِلسَةَ المُختلِسِ

من العاميّة إلى الفصحى

من الممكن أن يكون في قول ابن خلدون حول انبثاق الزجل من الموشح فيه بعض المغالطة. ذلك أن هذين الصنفين الأدبيين ينتميان إلى مجالين مختلفين ومتباعدين، المجال الخاص، النخبة وأهل الثقافة الرسمية، والمجال العام، العامة من الناس بثقافتها الشعبية وإنتاجها المنبثق من الممارسة اليومية، وبالقول الناشئ من ضروب التعامل بين الناس في تفاعلاتهم وفي أفراحهم وأحزانهم. يقول ابن خلدون في هذا الصدد: «ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور، لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراباً. واستحدثوا فناً سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاؤوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة»[5]. يدل هذا القول على أن الموشح ظهر قبل الزجل في الأندلس، وأن الزجل جاء نتيجة تأثير الموشح في العامة. فنستذكر هنا ما جاء سابقاً حول العلاقة بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، وأيهما أفعل في الثانية. وقد ظهر أن للعامة أدباً خاصاً بها، وبلغتها المحكية وأقوالها العفوية. ولا تعير، من خلال ممارستها، للأدب الرسمي ولقواعد اللغة اهتماماً، ما يعني أن هذا الأدب نشأ بذاته، وضمن البيئات الحاضنة التي تمدّه بالمواضيع والأحاسيس والمشاعر التي عليها أن تتمظهر أقوالاً وأنغاماً ولهجات ملحونة مركّبة مما يتعامل به الناس من صنوف الكلام الذي عليه هنا، أن يكون خليطاً من لهجات ولغات ورموز وإشارات وحركات لا ترتدّ إلى لغة بعينها، ولا إلى لهجة محددة.

في هذا المجال يتولّد الكلام الموقّع والمنغّم والموزون على ترتيب محدّد، يفهمه الناظم والسامع بالسليقة، وتبيّنه اللهجة من خلال القول، ولا يخضع لقواعد اللغة وصرفها ونحوها أوزانها الشعرية، وضروب الفصاحة والبلاغة المعترف بها من قبل أساطين اللغة الفصحى.

في المقام المقابل تولّد الموشح في أحضان ظروف مغايرة، وبأسلوب مغاير، وقواعد واضحة، وبلغة عربية فصحى، وبالبلاغة المعهودة، والأوزان المعتمدة وإن كانت، بمجمل تركيبها، مخالفة للقصيدة العربية، بصرف النظر عن الإبداع فيها أو الاتباع. فالموشح مصاغ بلغة عربية فصيحة، ومنتج من أهل النخبة والمقربين من السلطة أو من أصحابها، وممن يمتلكون ناصية اللغة العربية، بينما الزجل منتج شعبي، وباللغة «المستعجمة».

ما يقصده ابن خلدون هنا، هي اللغة العامية المتشكّلة من عناصر متعددة، منها ما هو عربي، ولهجات مختلفة، ومنها ما هو أعجمي متأتٍ من لغات أجنبية لاتينية ومحلية، تشاركت في إنتاج هذا اللون من الأدب الشعبي الذي عُرف بالزجل. ويبدو أن هذا الفن قد ظهر في الأندلس قبل ابن قزمان، أي قبل القرن الحادي عشر للميلاد، ولكنه لم يشتهر إلا على يديه، حسب ما يقول ابن خلدون نفسه، وهذا ما ذكرناه سابقاً.

على أي حال، من المتعارف عليه، أن القول المحكي، وباللغة العامية، أسبق في الوجود من اللغة الفصحى والمصاغة على مقاييس صارمة[6]. كما أن ما يصاغ من اللغة العامية المحكية، نثراً كان، على شكل حكاية، أو شعراً، على شكل زجل مغنّى أو موقّع، يبقى متداولاً، ويستمر منتقلاً من جيل إلى جيل دون الاهتمام بمعرفة من القائل الأول أو الراوي. المهم هو بقاء القول لا من قائله.

كما أن ما يتم تداوله، هو أن الثقافة الشعبية، بكل تفاصيلها، علّة وجود الثقافة الرسمية والعالمة. وإن هذه خرجت من رحم تلك. وبالتالي، تطوُّر الثقافة الشعبية ووصولُها إلى مرحلة تلبية حاجات المجتمع، حسب أوضاعه وظروفه المتغيرة، تصل إلى مرحلة ابتداع الثقافة العالمة والرسمية التي عليها أن تعبّر عما وصل إليه المجتمع في ديناميته المستمرة، وتطوّره الذي لا يحدّه حدّ، إلا اللحظة التي وصلت فيها الثقافة المجتمعية إلى حال، لتستأنف مسيرتها، من بعد، إلى حال أكثر تقدماً، بأدوات ومقتضيات

أخرى، فيها من عناصر الثقافة المادية واللامادية، ما يضعها في موقع بعينه تجاه الثقافات الأخرى، القريبة والبعيدة. وتبقى الثقافة الشعبية، في كل عناصرها، على مسيرتها المعهودة، وتبتدع طرق تعاملها مع الواقع، وتجدّد اهتماماتها، حسب ما تقتضيه الأحوال، وما يطرأ من محفّزات، وتحيل ما تمّ تجاوزه إلى المتاحف أو بطون الكتب.

موقف ابن خلدون من الثقافة الشعبية، ومن الأزجال والموشحات على الخصوص، كان مصدر نقد لباحثين وكتّاب كثر. وقد اتُّهم بأنه نظر إلى الأدب الشعبي من علياء ثقافته العالمة، مع أنه أول من اهتم بها، وأفرد لها مكاناً واسعاً في مقدمته. ولكنه أبى أن يفرد لها مكاناً مستقلاً بذاته عن الثقافة الرسمية، أو على الأقل، أن يصنّفها باعتبارها نداً للثقافة العالمة والرسمية. فجاء الأدب الشعبي تحت قلمه على أنه تابع للثقافة العالمة وناشئ عنها. وهذا ما حدا بإحسان عباس إلى محاججة ابن خلدون بقوله إن الزجل، في أصله الأندلسي، نشأ، أولاً، تقليداً لأغاني السكان الأصليين، في المدن على الخصوص، من خلال اشتراكهم في إقامة الأعراس والحفلات. «فاحتاجوا (لذلك)، الأغاني الشعبية التي يرددونها في تلك الحفلات وفي مواسم العصير وأيام القطاف». وكانت الخطوة التالية محاولة للتقريب بين الشعر بالفصحى وبين الأغاني المصاغة باللغة العامية المحفوظة في ذاكرة العامة من الناس «يرددونها باللغة الدارجة العربية دون أن يصفّوها تماماً من الألفاظ الأعجمية التي اقتبسوها من جيرانهم ومخالطيهم ودرجت على ألسنتهم فأصبحت جزءاً من لغتهم»[7].

يعيب ابن خلدون على أهل المشرق ركاكة لغتهم في الأزجال، ولم يصل إليه ما يستحق القراءة إلا بعض ما قاله إبن سناء الملك المصري. ويعرّج بعد ذلك على ذكر أصناف الشعر العامي المشرقي، بعد تفصيله القول في أصناف الزجل المغربي، ومنها: عروض البلد وهي على شكل الموشّح ولكن باللغة العامية، والمزدوج والكاري والملعبة والغزل. ويعدّد ابن خلدون أصنافاً من الشعر العامي العراقي والمصري، دون أن يضعها تحت عنوان الزجل، منها المواليا والدوبيت والقوما والكان وكان وغيرها[8].

إلا أن ما يهم في هذا المجال، الرأي الذي استقر عليه ابن خلدون بعد استعراضه لفنون القول الشعري من موشحات وزجل في المشرق والمغرب؛ وهو أن لكل منطقة طريقتها في قول الشعر مهما كان لونه، وهو القول المعبّر عن ظروف المنطقة، ونمط عيشها، وطريقتها في التعاطي مع أمور الحياة، وفي التعبير عما يشكّل البنية الذهنية لناسها في المناسبات والاحتفالات، وفي الأفراح والأحزان، وبالنغم والإيقاع المعبّرَين عن بلاغة أهل المنطقة وقوّاليها. إذ «لا الأندلسي في البلاغة التي في شعر أهل المغرب، ولا المغربي بالبلاغة التي في شعر أهل الأندلس والمشرق، ولا المشرقي بالبلاغة التي في شعر الأندلس والمغرب، لأن اللسان الحضري وتراكيبه مختلفة فيهم، وكل واحد منهم مدرك لبلاغة لغته، وذائق محاسن الشعر من أهل جلدته»[9].

سار الأبشيهي[10] (1388–1448) على خطى ابن خلدون في التأريخ للأدب الشعبي، وخصوصاً الشعر منه. كانت ولادته، في مصر، في السنة التي كتب فيها ابن خلدون مقدمته. وقد كتب ستة فصول في الموشحات والأزجال من أصل سبعة خصّها بالكلام الموزون والمقفّى والموقّع والمنغّم، كان أولها الشعر، ويسميه هكذا، وهو الشعر الفصيح والموزون والمقفى حسب البحور الخليلية، والفن الثاني هو الموشح، والثالث هو الدوبيت، والرابع هو الزجل، والخامس المواليا، والسادس كان وكان، والسابع القوما.

فصّل الأبشيهي القول في الشعر العربي، وقدّم نماذج كثيرة منه، مستهلاً كل قصيدة، أو جزءاً منها بقائلها، والبحر الشعري الذي تنتمي إليه[11]. وكذلك فعل مع فنون القول الستة الباقية دون أن يشير إلى أي بحر من البحور الشعرية الخليلية، ما يعني، ربما، أن هذه الفنون لا تنتمي إلى الأوزان الخليلية المعروفة، وبالتالي لا تنتمي إلى الشعر العربي الرسمي، وإن كانت عربية الهوية والانتماء. وما إطلاقُه إسم الفنون على هذه الأنواع من الشعر[12]، وحصر الشعر بما هو فصيح وموزون على البحور الخليلية، دليل

على الفرز القطعي بين ما هو معترف به باعتباره شعراً، وبين غيره من صنوف الشعر، إن كان من الموشحات أو الأزجال على اختلافها، باعتبارها فنوناً بلاغية لها مكانتها باستقلال عما يعنيه الشعر «الرسمي» العربي.

عاش المقري (1578–1631) في بلاد المغرب العربي، وجال في المشرق، ومات ودفن في القاهرة. وقد أبدى المقري إعجابه الشديد بالوشّاح الأكبر لسان الدين بن الخطيب (1313–1375) معاصر ابن خلدون وصديقه، لدرجة أنه عنوَن كتابه، في جزء منه، باسمه، فجاء «نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب». ويبدي في هذا الكتاب إعجابه أيضاً بالموشحات الأندلسية ويفرد لها مكاناً فيه، فاحتوى «على مجموعة من الموشحات والمقطّعات التي لم يرد لها ذكر فيما يتداوله الناس..»[13]، ربما بسبب معرفته الوثيقة بسيرة حياة لسان الدين، من ناحية، وبتأثره بابن خلدون الذي انفتح على هذا اللون من الأدب الأندلسي، من ناحية ثانية.

بعد هذه الفترة، انفتح الأدب الرسمي العربي بشكل واسع على الموشحات والأزجال، أكثر بكثير من انفتاحه على بنى السرد الحكائي العربي، إن كان يخص الأسطورة أو السيرة الشعبية، أو الحكاية الشعبية. لقد بقي السرد الحكائي من الأدب الشعبي، دون منزلة الشعر بالعامية أو الموشحات، ذلك لأنه صعب الحفظ والترداد بالاعتماد على الذاكرة، بحيث بقي حيّاً على ألسنة الرواة الشعبيين لصعوبة حفظه من قبل العامة من الناس، بينما تميّزت موضوعات الزجل ونغماته وأوزانه الموقّعة بسهولة الحفظ والترداد، بسبب الإيقاع ذاته، والنغمة التي تساعد على إطالة أمد الحفظ، والانتقال بالطريقة نفسها من السلف إلى الخلف، متوسّلة المناسبات والاحتفالات الشعبية على اختلافها، لإعادة تكرارها وترسيخها في الذاكرة الشعبية.

أفاض أمين نخلة في التأريخ للزجل والموشح في مقدمة ديوان والده رشيد نخلة. وقد ذكر جملة الذين بحثوا في هذه المسألة، وتوسع في ذكر كل ما له علاقة بابن قزمان باعتباره الزجّال الأول في الأندلس، قبل أن تشيع في المغرب والمشرق[14]. إلا أن ما يهم في قوله هذا هو اعتبار الزجل، بلغته العامية، ولهجته المحلية، مغرقاً في القدم، فهو «لم يُجعل له أسم الزجل، ولا عرفت به في الأقطار، ولا وُسِّع مجالها للفنون والبلاغات، ولا صيح بعزها في مغرب ومشرق، إلا منذ القرن الثالث للهجرة (القرن التاسع للميلاد)، وإن الأندلس، لذلك العهد، كانت بساطها وسامرها، وإن فنون الشعر الجارية على ألسنة عامة الحضريين، في جميع البلاد التي غلب فيها اللسان العربي، تنزع إلى عرقها»[15].

إلا أن هذا الرأي لا يدلّل على أولوية بلد على آخر في نزوعه نحو الزجل أو القول المنغّم والموقّع على اختلافه، لأن لا وجود لمجتمع مهما كان تصنيفه، بدون هذا النوع من القول، مهما توغّل في التاريخ، ذلك أن الناس مفطورون على القول، وعلى التجمهر في الاحتفالات والمناسبات وعلى الرقص والتمايل بما يرافق ذلك من قول ونغم. إلا أن هذه الأنواع من الممارسات الشعبية ما كانت تحظى باهتمامات المدونين، في الزمن نفسه بين مجتمع وآخر، ما يعني ظهورها في هذا المجتمع قبل ذاك، حسب ما درج على تدوينه المؤرخون والمهتمون بهذا النوع من الفنون الانسانية.

ويبقى الكلام، في كل حال، في دائرة الظن. ولا يمكننا في هذه الحال، إلا الاعتماد على المعاجم العربية للتدليل على ما يمكن أن تعنيه مفردة الزجل، مع بداية تداولها في الكلام على الشعر بالعامية، أو القول الموقّع والمنغم والمستساغ عن طريق السمع.

(3)

الزجل، المنشأ والدلالة

من البديهي أن يتجه النظر لدى التفتيش عن مفردة في اللغة العربية، إلى لسان العرب لإبن منظور (1232–1311) المتوفى قبل ولادة ابن خلدون بإحدى وعشرين سنة. يقول ابن منظور تحت مادة زجل:

الزجل هو « اللعب والجلبة ورفع الصوت، وخُص به التطريب، والزجل رفع الصوت الطرب، وهو صوت رفيع عال»[16]، وهو معنى مخصوص بالصوت من جملة معان تدل عليها هذه المفردة، ومنها الدفع بقوة. إلا أن هذا المعنى، المقصود هنا، يدل دلالة وافية على ما هو الزجل، في ما يخص هذا البحث. فالزجل، أولاً، يقوم على الصوت الذي عليه أن يوصل المعنى البليغ والمنغّم إلى أذن السامع، بالإضافة إلى الحركة والتمايل والإيماء إلى المشاهد. وبذلك، يستغني الشاهد والمستمع عن التدوين، ومن ثم القراءة، لعدم الحاجة إليهما. الزجل إذاً هو القول بالصوت المرفوع والنغمة المناسبة والإيقاع الموزون، ليصل ما يقول « القوال» إلى المتلقين، فيستحسنونه ويهزجون له، على قدر ملامسته لعناصر واعية ولا واعية من شعورهم الجمعي وأحاسيسهم وعواطفهم المشتركة. وأكثر معنى حداثةً لمفردة الزجل، ما جاء في «المنجد»، فهي بالإضافة إلى كونها تدل، من جملة ما تدل عليه، على الرمي والدفع والرشق، وهي تعابير مجازية يمكن ان تستعمل في وصف طرق المحاورة والهجاء في الأدب الشعبي. كما تدل أيضاً على التطريب والتغني ورفع الصوت وإحداث الجلبة. وهي، بعد كل ذلك، نوع من الشعر المحدث المترافق مع جلبة الناس وضجيجهم[17].

وإذا كان هذا ما تدل عليه اللغة في نظرتها إلى الزجل، فكيف تم التعامل مع هذه المفردة عملياً من قبل المشتغلين بالتأريخ للأدب الشعبي، أو من قبل المبدعين في هذا النوع من الأدب الذي دخل إلى قلوب الناس قبل عقولهم، وعلى اختلاف انتماءاتهم الثقافية والأدبية والاجتماعية؟

اختلف الباحثون في الأدب الشعبي في تسمية هذا اللون الشعري من الأدب الشعبي. وأطلقوا عليه تسميات مختلفة، منها الزجل الذي يضم مختلف ألوان وتوجهات هذا الشعر، ومنها الشعر بالعامية، ومنه الزجل باختلاف تفريعاته؛ ومنها أيضاً، الشعر

الشعبي، والشعر باللغة المحكية؛ ومنها ما يختصّ بالشعر اللبناني، بحيث نسب بعضهم الزجل إلى الشعر باللغة اللبنانية. وليفرّقوه عن الشعر بالعامية فصلوا بين الشعر المنبري ليخصّوه بالزجل، والشعر بالعامية ليخصّوه بالقصيدة التي لا تختلف عن مثيلتها الفصحى إلا بنوعية اللغة، فصيحةً أو عامية.

على أي حال، صارت مفردة زجل تدلّ على شكل من أشكال القول الشعري العربي، الشفوي المتبوع بالحركة والإيماء، قبل أن يحظى بعملية التدوين، والنظر إليه على هذا الأساس. أداته الأساسية اللهجة المحكية العامية، المختلفة حسب اختلاف المتّحدات الاجتماعية، وأوزانها قائمة، في الأساس، على المقاطع الموقّعة والنغمة المتناسبة، على ما اصطلح عليه المشتغلون في هذا النوع من فنون الأدب، وإن تناسب بعضها مع أوزان الشعر بالفصحى. إلا أن هذا التناسب يقوم على الإيقاع والنغمة الموزونين، وهو الإيقاع الذي لا بدّ له أن يلتقي مع عدد من البحور الشعرية العربية مثل السريع والرجز والكامل، وغيرها، مع تعديلات كثيرة لتتلاءم مع هذا اللون من الشعر، على اعتبار أن الزجال كان يزجل محافظاً على إيقاعه الخاص، ونغمته المعتمدة، دون الاهتمام بالبحر الشعري، أو بالوزن المستعمل. ذلك أن الزجل يسبق البحر الشعري الذي عليه أن يتناسب مع هذا الإيقاع والنغمة، وليس العكس.

ما يلزم الزجّال في الزجل غير ما يلزم الشاعر في اللغة الفصحى. ذلك أن القول الزجلي غير متروك على الغارب. فهو يخضع لاعتبارات شعرية وبلاغية لا يخضع لها الشعر بالفصحى. إذ يتيح الزجل التباين في الأوزان، وتنويع القوافي في القصيدة الواحدة. إلا أن الشاعر الزجلي ملزم بنمط محدد في قصيدته الزجلية. والأنماط الزجلية معروفة لدى شيوخ الزجل ومقدّميه. وهم الذين يحدّدون موقع الزجّال في الزجل، ويميّزون بين المبدع والناظم.

وإذا كان الزجل يفترق عن الشعر بالفصحى باللغة بين عاميّتها وفصاحتها، فإن الصور الشعرية كانت متقاربة، وكذلك التخييل والبلاغة. ذلك أن الشعراء

(4)

في مختلف توجهاتهم ينهلون من محيط واحد، ومن تصورات متشابهة، ومن بنية ذهنية واحدة، وإن كان الشعراء بالفصحى أكثر وسعاً في مداركهم العامة وفي ثقافتهم العالمة، وأكثر اهتماماً بأمور اللغة، وأكثر قدرة على التعبير من خلال ما تتيحه لهم من بلاغة وبيان. بينما الزجالون أكثر ارتباطاً باللهجة المحلية وبالبيئة التي تمدّهم بالتصورات والأفكار النابعة منها، ومن أجواء العلاقات الاجتماعية التي توجّه تفكيرهم وخيالهم. إلا أن الصلة لا تنقطع بين هذين التوجهين، حتى أن الزجالين يحتلون في أنظار مجتمعاتهم المحلية الدرجة الأرقى من المجتمع، ولا يختلفون في ذلك عن الشعراء بالفصحى، وربما الكثيرون منهم تفوّقوا، بالسمع والقراءة، على الكثيرين أيضا، من شعراء الفصحى المعتبرين.

التميز اللغوي بين الزجل والشعر بالفصحى، لا يختصر كل مميّزات الزجل. ذلك ان الزجل بكل تفريعاته يختلف، بهذا القدر أو ذاك، عن الشعر بالعامية[18]، بصرف النظر عن تبعية الشعر العامي للزجل، أو الزجل للشعر العامي. وبهذا المعنى، يمكن أن يكون الشعر بالعامية أقرب إلى القصيدة الفصيحة، من ناحية بنيتها وقافيتها والأفكار والتصورات التي دعت إلى إبداعها، أو نظمها، من الزجل، بكل أصنافه أيضاً.

الزجل وميادينه

على هذا المنوال يمكن أن ننسج نظرتنا إلى الزجل العربي. فالزجل لا يختص ببلد عربي دون آخر. إلا أن أساليب الزجل وموضوعاته وطرق نظمه أو ارتجاله، تختلف بين هذا البلد أو ذاك من البلدان العربية. وقد أجمع الكثيرون من الدارسين على القول بأن موضوعات الزجل المشهورة والرائجة بين مختلف الفئات الشعبية، هي تلك التي تنتشر في لبنان وسورية وفلسطين والأردن، والعراق أيضاً، وإن بنسبة أقل في المعنّى والقرادي، وبنسبة أكثر بكثير في المواليا والعتابا وغيرها من الفنون الزجلية.

وإذا كان لكل لون من ألوان الزجل شهرته في بلد عربي أكثر من غيره، فذلك له أسبابه التي عملت وتعمل على انتهاج هذا اللون من الزجل، لأن الأزجال خاضعة لمزاج قوّاليها ولظروف حياتهم وللمحيط الذي يعيشون فيه، وللتجارب التي يخضعون لها. فيعبّرون عن كل ذلك بلغتهم الشعرية وبأساليبهم التي درجوا عليها، وبالأوزان والإيقاعات التي اصطلحوا على وضعها، خلفاً عن سلف.

على هذا المنوال، نسج القوالون الأنواع المختلفة من الإبداع الزجلي. وقد ظهر أن لكل بيئة زجلها وزجّاليها. ولدى كل بيئة مقاييسها في تقويم الإبداع في الزجل، معاني كلمات، وبلاغتها وإيقاعها ونغمتها المطلّة بالصوت الجميل، والشجن المحرّك لنبضات القلوب. فالشروقي مثلاً، لا يمكن أن يسمع دون أن يحرك الأسماع والأجساد، والدمع في العيون أيضاً، وخصوصاً إذا جاءت القصيدة على لسان شاعر مجيد، وصوت رخيم مثل لسان وصوت موسى زغيب مثلاً، أو طليع حمدان، من لبنان، علماً أن هذا اللون هو بدوي في الأصل. ولا يمكن أن تسمع ردة قرّادي من زين شعيب دون أن تهتز طرباً وحماسة. كما لا يمكن أن تسمع موّالاً عراقياً (بغدادياً)، بسيطاً أو مركباً، إلا وتشعر، بالإضافة إلى اللحن الجميل، والصوت الطرب، بمدى البلاغة التي يمكن أن يصل إليها الزجل باعتباره الفن القولي - السمعي بامتياز؛ الفن الذي من الصعب أن يضاهيه أي فن شعري آخر، في سرعة ارتجاله، وفي بلاغة تركيبه، وبيان معانيه. وكلنا نحسّ بروعة الصوت واللحن والكلمة لدى استماعنا إلى المواويل البغدادية، بصوت ناظم الغزالي الرخيم، وإلى القدود الحلبية التي يقدمها صباح فخري بصوته الشجي، أو العتابا التي يقدمها وديع الصافي بصوته الهادر، أو صباح بصوتها النقي، والموشحات والمخمّس المردود بصوت فيروز الملائكي.

على أي حال، لكل بلد زجله، ولكل مجتمع طريقته في التعبير عن حالته الإنسانية، وعن عواطفه وعما يعتمل في خيال قوّاليه من أفكار وصور، يحوّلونها بإبداع يختصون به، إلى قصائد وأدوار وردّات زجلية تشنّف السمع وتبهج القلب.

في مجال تحديد ميادين الشعر الشعبي، فصّل أمين نخلة بين المعنّى وبقية أزجال الشعر بالعامية. وفي مقدمته لكتاب والده رشيد نخلة يقول: {هذا كتاب جمعت فيه قصائد والدي، رحمه الله، في الشعر العامي. أي المعنى في اصطلاح بني قومنا في بلاد الجبل»[19]. نستشفّ من هذا القول أن المعنّى في جبل لبنان هو أهم ما يحتوي عليه الزجل اللبناني. وهذا ما جعل نخلة الإبن يفرد له كتاباً خاصاً، على أن يفرد لبقية الميادين كتاباً آخر. ويذكر نخلة هذه الميادين، كما يلي: «أما منظوماته في «القرّادي» و«العتابا» و«الميجنا» و«أبو الزلف»، إلى غيرها من الطرائق الزجلية في الجبل، فهي ليست في هذا الديوان، وكذلك لا يجد فيه القراء منظوماته في «الشروقي» و«الموال البغدادي»، و«الموال المصري» والموالية إلى غيرها من فنون العامة. ولسوف أجعل ذلك كله في ديوان مستقل}[20]. تخصيص ديوان واحد للمعنّى عند رشيد نخلة، وبقية الفنون الزجلية في ديوان آخر، دليل على أهمية المعنّى في شعر رشيد نخلة من ناحية، وعلى أهميته في لبنان منذ بدايات القرن العشرين، من ناحية ثانية.

وإذا كانت هذه الميادين الشعرية أغصاناً في شجرة الزجل، فإن ترسيخها في ذاكرة اللبنانيين جاء على منابر الجوقات الزجلية التي أعلت من شأن بعض هذه الأغصان أكثر من بعضها الآخر. ذلك أن

الشهرة تلحق ما يستسيغه الناس وما يكون طرياً على أسماعهم، ملامساً لأوتار قلوبهم. لذلك ازدهر المعنّى والقرّادي على حساب غيرهما من أنواع الزجل، دون أن يعني ذلك إهمال الأغصان الأخرى. فكان للشروقيات مكان، وكان للموشحات مكان، كما كان للعتابا والميجانا مكان فسيح أيضاً، تقاسمته، بالإضافة إلى الجوقات الزجلية، شتى المناسبات والاحتفالات التي عادة ما تنفرد بإلقاء مواويل العتابا والميجنا، وبالدبكة على أنغام الدلعونا والندا الندا، والغزيّل والهوّارة، ونغمات الأبو الزلف والروزانا وعالأوف مشعل، وغيرها من الأغاني الشعبية.

لم يقبل موسى زغيب، الزجّال المجلّي في لبنان، أن ينفرد أي لون من ألوان الشعر بالعامية في لبنان عن دوحة الزجل. كل ما قيل وكتب في مجالات الشعر العامي، حسب قوله، هو من الزجل. حتى أساطين الشعر بالعامية في لبنان وفي غيره من البلدان العربية، هم من الزجّالين. ولا يستثني زغيب أحداً، من ميشال طراد وسعيد عقل إلى طلال حيدر والأخوين رحباني وإيليا أبو شديد، وغيرهم. والفرق الوحيد أن هؤلاء شعراء قلم بينما هو ينتمي إلى شعراء المنابر. وهو في هذا التفريق، لا يحيد عن القول بأن «الزجل اللبناني هو أب (و) جميع متفرعات الشعر اللبناني المحكي، هو أب (و) الأغنية اللبنانية، وكل التصنيفات الأخرى»[21].

إذا كان الشعر بالعامية في لبنان قد انقسم، حسب أمين نخلة، بين ميادين متعددة، طغى عليها المعنّى؛ وحسب موسى زغيب بين شعر المنبر وشعر القلم، فإن مما لاشك فيه أن الزجل في بلدان المشرق اتجه توجهات أخرى جعلته ينفرد بالشهرة في ميادين محددة، منها الموالي في العراق ومصر، والقدود في شمالي سوريا والشروقيات في مناطقها الريفية والبدوية، والموشّحات في أكثر البلدان العربية، وخصوصاً في المغرب، والشعر النبطي في الجزيرة العربية وبلدان الخليج. إلا أن وحدة البيئة، والقرب الجغرافي بين لبنان وفلسطين وسورية جعلت الموضوعات الزجلية وميادينها متشابهة، حتى في طريقة إيصال المضمون الزجلي إلى المتلقين عن طريق الجوقات الزجلية التي بدأت تعمل في لبنان ابتداء من الربع الأول من القرن العشرين، ومن ثم انتقلت إلى فلسطين وسورية بطقوسها وأدواتها، وبالمرددين فيها، وبالأسلوب المحبّب إلى قلوب المتلقين.

الهوامش

1. أنظر في هذا الخصوص:

- عاطف عطيه، الثقافة الشعبية العربية، بنى السرد الحكائي في الأدب الشعبي، جرّوس برس، 2016، طرابلس، الفصل الثالث، ص ص-57 80.

2. أنظر في هذا الخصوص:

- عدنان السيد حسين (إشراف)، روائع الزجل، منشورات الجامعة اللبنانية، 2014 بيروت، ص15. ويعطي الكتاب مثالاً على ذلك، كتاب إبن بسام الأندلسي، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة الذي ظهر في الأندلس، عقر دار الموشحات، ومع ذلك ذكر الكثير من شعراء الأندلس، من مجيديهم ومن هم أقل من ذلك، ولم يأت على ذكر الموشحات وشعرائها، مع أنها كتبت بالفصحى، فقط لأنها مصنفة ضمن إطار الأدب الشعبي. وقد تنبّه إلى ذلك محمد رضوان الداية في معرض بحثه في شخصية إبن بسام ومنهجه، فيقول إن إبن بسام كان له « الموقف السلبي من الموشحات. فهو لم يذكرها في كتابه لأن العادة جرت- كما قال- على عدم تدوينها في الكتب المصنفة. وهو حين ترجم للشعراء الوشاحين اكتفى من آثارهم بالنماذج الشعرية التي لم تخرج عن أوزان العرب وأعاريضها». أنظر في هذا الخصوص:

- إبن بسام، من الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مختارات من التراث العربي، إختيار وتقديم محمد رضوان الداية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978، دمشق، ص29.

3. السيد حسين(إشراف)، روائع الزجل، مذكور سابقاً، ص19.

4. أنظر في هذا الخصوص للتفصيل:

- إبن خلدون، المقدمة، تحقيق عبدالله الدرويش، الجزء الثاني، دار البلخي، 2004، دمشق، ص 433.

5. إبن خلدون، المقدمة، مذكور سابقاً، ص433.

6. للتفصيل حول العلاقة بين اللغة الفصحى والعامية، وأيهما أسبق في الوجود، وأسباب ذلك، انظر:

- رشيد نخلة، معنّى رشيد نخلة، مقدمة أمين نخلة، دار صادر، 2014، بيروت، ص ص33-37، مع الهوامش الهامة جداً.

7. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، الموشحات الأندلسية، في:

- www. Khatab38.blogspot.com/201009//blog-spot__5738.html

8. أنظر في هذا الخصوص للتفصيل، ولقراءة نماذج من هذه الفنون القولية غرباً وشرقاً:

- ابن خلدون، المقدمة، الجزء الثاني، مذكور سابقاً، ص ص440-446. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هذه الصفحات من مقدمة إبن خلدون قد حذفت بالكامل من عدة طبعات نشرت في بيروت، منها: طبعة دار الجيل وطبعة دار القلم.

9. ابن خلدون، المرجع نفسه، ص446.

10. هو شهاب الدين بن محمد بن أحمد الأبشيهي المصري. وللتفصيل حول سيرة حياته ومؤلفاته، أنظر:

- الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، قدم له وضبطه وشرحه، صلاح الدين الهواري، مكتبة دار الاداب، الشارقة، ودار ومكتبة الهلال، 2000، بيروت، ص ص5-13.

11. المرجع نفسه، ص ص676-746.

12. الأبشيهي، المرجع نفسه، ص ص753-773.

13. أنظر في هذا الخصوص، حول المقري وأهميته وأعماله:

- جمال يامي، أحمد بن محمد المقري، http://www. startimes.com/f.aspx?t=34344816

14. رشيد نخلة، معنى رشيد نخلة، مقدمة أمين نخلة، مذكور سابقاً، ص ص33-44..

15. المرجع نفسه، ص44

16. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار المعارف بمصر، مادة زجل، القاهرة، ص1814.

17. انظر في هذا الخصوص:

- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، الطبعة 27، 1984، بيروت، ص294.

18. أنظر في هذا الخصوص، حول الزجل، المقالة القيمة:

- الزجل، معناه وأغراضه، في: www.starline.com/f.aspx?32737576

19. نخلة، معنّى رشيد نخلة، مذكور سابقاً، ص29.

20. المرجع نفسه، ص32.

21. صحيفة المستقبل، العدد 1333، 28حزيران 2003، بيروت، ص20.

الصور

1. http://arabicalligraphy.tumblr.com/image/43826246248
2. http://3.bp.blogspot.com/-vWL1Cry0LH8/Vn-C44oACGI/AAAAAAAAA0Q/iA5EAUem8L8/s1600/%25D925%2585%D925%2582%D825%A725%D92%2585%B%25D825%A725%D925%2584%D825%B125%D825%A725%D825%B325%D8%25AA%2B%25D925%2588%D825%A72%5D925%2584%D825%AD%25D825%AC%25D825%A725%D825%B22%B%25D92%25%588D825%A725%D925%2584%D82%5B325%D9258%A%25D925%2583%D82%5A7.JPG
3. http://arabicalligraphy.tumblr.com/image/29649660947
4. https://pashoncoop.wordpress.com/2010001/03//khaled-al-saai-arabic-calligraphy/#jp-carousel-11919

"ألف ليلة وليلة"

في الفنون البصرية شرقا وغربا

أ. محمد محمود فايد

كاتب من مصر

لحكايات "ألف ليلة وليلة" أصول فنية وأساليب تعبيرية وفنون تشكيلية، لطالما استلهمها الفنانون في معالجاتهم وصياغاتهم لعلاقات الواقع بالخيال، وللحالات الشعورية التي تعكسها تعبيراتهم ورسوماتهم وتشكيلاتهم المختلفة، وعلاقة تلك التعبيرات والصياغات بالمعايير الفنية النوعية التي تتفرد بها "ألف ليلة وليلة" إضافة للغتها التصويرية، وقيمها التشكيلية وخيال مبدعيها الجامح يقول د/ مصطفى الرزاز: "لعلنا نتصور حال مؤلفي الليالي على اختلافهم، وموقفهم من فنون الرسم والنحت والتصوير التي كانت محاصرة في تلك الفترة ومخفية عن الأنظار، تعاني نوعا من الحظر خوفا من شبهة الشرك". الأمر الذي أدى معه ذلك القمع والكبت، إلى ظهور تلك الفنون وتعبير المبدع عنها نثرا، من خلال نصوص حكاياته، مختزلا بتقنياته كل الفنون والتشكيلات والمنحوتات والجداريات المصورة والملونة، مثل: "قصور خربة المفجر وعميرة بوادي الأردن؛ وكل مرئياته لهياكل الفراعنة والساسانيين والروم، وجيوش الفخار التي حرست القصر الذي

دفن فيه القيصر «كين شي هو تغدى» منذ 3 ق.م، وهي جند على خيول وعربات بأحجام حقيقية، دفنت تحت الأرض بأمر القيصر، عددها سبعة آلاف فارس مدججين بالأسلحة البرونزية». مما ألهب الخيال التصويري لمبدعي «ألف ليلة وليلة»، وزودهم بأفكار هامة وتقنيات لازمة لتصور الأنصاب المتحركة، كالفارس المطلسم حارس المدن، الذي يصيح إذا ما إقترب عدو من أسوارها، وغيرها من السير والفنون والمرئيات المتعددة بالغة الطرافة والإستغراق في الخيال، حيث يتداخل الفيزيقي بالميتا فيزيقي تماما؛ فوظفوا المنحوتات، كالجيش الفخاري السالف، ومدن النحاس، ومبالغات وصف الأحجام والأعداد، كالحوت أو (الجزيرة الطافية) في رحلة السندباد الأولى، وفي الرخ الذى يلقم أفراخه الأفيال، والحية البلورية التي تتوسط طبق الذهب بوجهها الآدمي. و«لم يكن إنعكاس تلك المرئيات على تصوراتهم، مجرد إفتراض شارد، بل تؤيده كتابات الرحالة والجغرافيين التي إمتلأت بالعديد من مرئيات وفنون البلدان التي وصفها ياقوت الحموي والقزويني وابن بطوطة والإدريسي وغيرهم من الرحالة والحجاج والجغرافيين والمؤرخين والعلماء والتجار» (الفنان الإسلامي وخيالات ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، العدد 2، ابريل 1994م).

هكذا امتلكوا من الوعي التشكيلي - من منطلق وحدة الفنون - ما وسع وعمق وأثرى نصوصهم الأدبية، رغم أنهم لم يعبروا فنيا سوى بالكلمة، عما أرادوا توصيله شفاهة أو تدوينا، فلم تكن مجرد آداة تقريرية مباشرة، بل كانت تشكيلية في المقام الأول، مما يدل على مدى خصب مخيلتهم وعمق تركيبتهم الإبداعية، وثراء نصوصهم بمعظم تقنيات وآفاق التعبير الفني. وبعد استيعاب الفنان التشكيلي العربي المسلم، إبداعات سابقيه بالحضارات المجاورة، قام بصهرها والإضافة إليها العديد من صيغ إبداعاته الشعبية، حتى تبلور منهجه في فنون التشكيل، ومثل بأسلوبه في التصوير الدرامي، أسلوبا تعبيريا متميزا عن التصوير الدرامي الغربي، بشكل استعار معه الفنان الإيراني أساليب تصوير أجواء الفروسية والمعارك، من السير الشعبية العربية، وحكايات «ألف ليلة وليلة»، يؤكد ذلك ما وجده النقاد من محاكاة وترجمة حرفية لأجواء ومعارك وأبطال وفرسان السير الشعبية العربية، ومشاهد القصاص من الأعداء في «ألف ليلة وليلة»، في لوحات المخطوطات الفارسية التي أكد فيها الفنان الإيراني استعاراته لها من السير والحكايات العربية وما شاع فيها من مشاهد وتقنيات وتكنيكات فنية، ومن خلال رسوماته لكتاب «الشاهنامة» للفردوسي مثلا، وتصويره لأجواء تلاحم الخيول والدروع والسيوف وتطاير الأشلاء ووجوه المقاتلين وتعبيرات الألم والشراسة وخيولهم وأفيالهم وإبلهم. عام 1430م صور أيضا «بهزاد» المقاتلين على ظهور إبلهم، يحكمون دائرة ويتصادمون في قوسين متلاحمين بالسيوف والرماح والدروع والتروس، تتساقط الأشلاء وتتطاير السيوف والدروع وتتجندل الإبل في دراما صاخبة. كما صورت المخطوطات الفارسية مناظر مصارعة الأسود وصيد النمور والوحوش والكواسر في خضم المعارك الطاحنة، لتعبر هذه اللوحات بدقة عن نصوص المعارك والانتصارات الملحمية الواردة في «ألف ليلة وليلة» وغيرها، والتي لم يغفل فيها مبدعوها، حتى عن رسم رافعي الرايات ونافخي الأبواق والناقرين على الطبول والبصاصين يرقبون سير المعارك من خلف الجبال.

إلهامات شهرزاد

في مطلع القرن الماضي كانت شهرزاد مثالاً للمرأة المتمردة على علاقات قصور الحريم ونظمها وقوانينها وضوابطها، ومثالاً للمرأة المثيرة التي تفضح وتعري بنات جنسها وتصف أدق خصوصياتهن في علاقاتهن مع الرجل، فسحرت شهريار وخلبت لبه بحكاياتها وكانت قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك وأخبار الأمم، وقيل أنها جمعت ألف كتاب من كتب تاريخ الأمم السابقة والملوك الخالية والشعراء، ففتنت المبدعين من الأدباء والموسيقيين والرسامين وألهمتهم أعمالاً رائعة أثرت تراث الإنسانية، وفي الوقت نفسه ظلت مثالاً للجمال الشرقي والمعرفة والحكمة والذكاء، بعد أن بدت لهم شهرزاد أسطورة، فاستوحوا من شخصيتها أجمل اللوحات، وحتى الآن لم تزل

منبعا للإلهام والإبداع، خاصة أن حكاياتها الملغومة بالكثير من القيم التشكيلية والتعبيرية والرمزية، لم تفصح سوى عن اليسير منها، مما دفع الفنان - شرقا وغربا - إلى استلهامها؛ أما الدكتور الفنان / هاني جابر - يرحمه الله - فوجد فيها مجموعة من اللوحات التشكيلية المصورة، التي تشبه الأحلام التي تنتهي مع بزوغ شمس الرؤيا والحقيقة الواقعة، فكانت - في رؤيته - دعوة نوعية الى المغامرة حيث الغموض والألوان والعوالم المثيرة الأكثر طربا وسحرا، لإمتلاكها كل دوائر الجذب الحسية، وإلتفاف الرياح الحارة بها، فوق رمال من ذهب وسجادات عربية، وتوقها لعوالم خاصة ملونة بصبح شرقي، والتي لم تعرف حتى اليوم حكاياتها الأضخم في تاريخ الأدب الشعبي، حدود زمانية أو مكانية، لتعبر نصوصها القوية والمؤثرة، ببساطة السحر، كل الحضارات والثقافات والمسافات المتفاوتة للعقل البشري، بل وتتوارثها الأجيال منذ الحكاءة الموسوعية شهرزاد، وخطتها السنون على رقاق عربية، تجسيدا لحب الأرض وانعكاسا لحكايات الأزمنة والأمكنة العتيقة، بنكهتها الخاصة ومتعتها المختلفة وجمالياتها المعتقة. ويرى الدكتور / عمر عبد العزيز في دراسته «التعابير الفنية المتوارية» أن من يتأمل لوحات ألف ليلة وليلة سيدرك أهمية توظيف نصوصها المكتوبة بسخاء عند كبار الفنانين التشكيليين في الحركة التشكيلية العالمية والعربية المعاصرة، فليس من الغريب أن يطوروا أعمالاً عبر فقه نصوصها الثرية بأفكارها وعوالمها العربية والشرقية، وليس من الغريبً أيضاً أن تتسع لها فنون التشكيل والرسم والكاريكاتير وغيرها، بل ونتبين أن القيمتين، التشكيلية والأدبية الأساسيتين والثوريتين فيها، لم يكن ليتسنى إبداعهما لولا التكوين الخاص للقدرات الواعية واللاواعية التى ميزت مبدعيها، في سبقهم ومزجهم الفريد للخيال الأدبي بالقيم التشكيلية، والذي تبلور بعدهم بقرون عديدة في نظرية وحدة الفنونً، بعد أن أشعلت الحضارة العربية السمحة - منذ أكثر من 16 قرن - خيال الأدباء والفنانين، الذي تبدو معه بغداد - مثلاً - في قصصهم، لوحات متتابعة من الفن التشكيلي الموصوف بالكلمة، الذي

أوحى للمستشرقين والتشكيليين والرسامين، بتحويل الوصف المكتوب وما تخيلوه وفهموه، فيما بين السطور، إلى أعمال ومنحوتات وصور مرئية، ولعل النقد السوسيولوجي لألف ليلة يوضح لنا، من خلال الصور الأدبية، تحليلات للمجتمع العباسي فى ذروة حضارته وأبهته وجماله، تحولت معه الأدبيات إلى أعمال تشكيلية، فهناك نهر دجلة الذي يبدو في ضوء القمر كنهر من فضة، والأشجار التي تتمايل عليه، والحدائق التي وصفت بدقة لا مثيل لها في أماكن أو بيئات أخرى، وكذلك القصور التي وضحت تفاصيل تشكيلاتها بدقة، سواء من خلال حكاياتها الثرية أو من خلال الصور الموحية التي أبدعتها مخيلة الفنانين بعد الإطلاع على ترجماتها فى معظم اللغات، فكثرت أولا الرسوم التزيينية والتوضيحية التي رافقت معظم طبعاتها لمئات الفنانين بكل تخصصاتهم. وفى محفوظات المكتبة الوطنية بباريس عدة رسوم تمثل نماذج من «ألف ليلة وليلة»، منها «الجارية» و«إمرأة من الحريم»، كما ازدهرت المدرسة الرومانسية بفروعها: الأدبية والتشكيلية والموسيقية منذ بدايات ق19، قرن

الاستكشافات الجغرافية والتوسعات الاستعمارية، التي كان للشرق نصيبه منها، فقام كثير من الفنانين والأدباء الرومانسيين، برحلات إلى ذلك «الشرق العجيب» موطن السحر الأغرب الذى أنتج حكايات «ألف ليلة وليلة» بعوالمها التى أججت فضولهم وأشعلت نيران عبقريتهم، فألهمتهم فنونهم؛ من ناحية أخرى نجد لوحات عديدة لفنانين، مثل: دي لاكروا - روبنز - جيروم وغيرهم، صوروا البدو والعرب في معارك قبائل الطوارق ولوحات صيد الأسود والنمور بالصحراء، حيث عبروا عن التلاحم الدرامي بين عناصر القتال بلغة تشكيلية غربية قوامها التجسيم، وإعمال المنظور الفوتوغرافي وتأكيد الملامح التشريحية، توافقت موجة رسم المظاهر الشرقية - طبقا للدكتور الرزاز - «في اللوحات الاستشراقية الغربية في ق 19م، مع ظهور الأطماع السياسية والعسكرية الغربية في المنطقة»، فلم يكن الموضوع مجرد هوس فني أو اكتفاء بالانبهار والغرابة، بل الترويج لاستعمار الشرق والدعاية والتمهيد لمشروعيته، بتصوير وإبراز الشرق الإسلامي متدنيا، شهوانيا، كسولا، جامدا، مخدرا، عنصريا، شرسا، والتركيز على صور أسواق العبيد والجواري والحمامات التركية وحروب الإستحلال والجواري البيض». إضافة لتصويرهم أجواء المعارك وصراعات الوحوش والضوارى والسحر والخوارق والطلاسم والمعجزات والكائنات الخرافية، وسير البحارة والنوتية، وتصوراتهم لشهريار وشهرزاد، والأجواء الباذخة المحيطة بهما. إضافة لإستلهامات الفنانين الغربيين لموتيفات «ألف ليلة وليلة» في العديد من فنون وتصميمات الأزياء والأثاث والأواني والعمارة والزخرفة الداخلية وتنسيق الحدائق والحلي والآلات الموسيقية والشمعدانات، واحتفائهم بأدق تفاصيل وحوارات ومواقف ومشاهد حكاياتها التى خلبت خيالهم وترجموها إلى لغة الواقعية الرومانتيكية، إستلهمت العناصر نفسها في السجاجيد والزرابي والجدران التى زينت بالقيشاني المزوق والمشربيات الدقيقة والبوابات المطعمة المصفحة برقائق المعدن، وأسرفوا في إبراز مفاتن حريم السلطان ودلالهن الأنثوي ومراوح الريش وما إلى ذلك من مظاهر.

ويرى د/ محمود شاهين أن «الإستشراق في الفن التشكيلي ظاهرة لم تتوقف بعد»، وأن الفيلسوف الفرنسي جوستاف لوبون لطالما ردد أن «ألف ليلة وليلة» كانت أول الطريق إلى الاستشراق، ومن ثم انتشاره، وأن أوطاننا العربية لم تزل محط اهتمام التشكيليين العالميين، وملاذًا آمنًا لأرواحهم، ومعينًا لا ينضب لإلهاماتهم وإبداعاتهم، منذ ديلاكروا، وبول كلي، وكاندينسكي، وماتيس وغيرهم إلى الآن. أبدع «دي لا كروا» لوحات كثيرة تأثر فيها بحكايات «ألف ليلة وليلة» مثل : «المهرج العربى» - «معركة عربية» - «فارس عربى يلعب على جواده» - «نساء الجزائر»، والأخيرة استهوت كثيرا الفنان بابلو بيكاسو، فقدم عنها أربع عشرة دراسة تكعيبية، واعتبرها رينوار أجمل اللوحات العالمية، وشبهها جوستاف بلانش بالقصيدة، كما أثارت إعجاب كثيرين فقاموا بدراستها ونقدها وتحليلها؛ ولبيكاسو لوحته الشهيرة «الديك الشرقى»، وفيها يبدو الديك منتفشا متحفزا وهو يطلق صياحه رمزا للصحوة من حلم شهرزاد، وهي

من اللوحات المبهمة في جوها العام وقيمها الجمالية في رؤية الشاعر أحمد سويلم في كتابه «استلهامات ألف ليلة وليلة في الشرق والغرب» الصادر العام 2016م. و ل «دي لاكروا» لوحات عديدة محفوظة في متحف اللوفر وغيره، أشهرها «الحرية تقود الشعب» التي رسمها عام 1830م، و«سلطان المغرب» عام 1845م.

ومن أجواء ألف ليلة وليلة استوحى أوجست رينوار (1841 – 1919م) رائد المدرسة الانطباعية، وهنري ماتيس (1869 – 1954م) أكبر أساتذة المدرسة الوحشية، ودي كامب، أجمل لوحاتهم فرسموا الجواري والجميلات، كما استوحى فان دونجن لوحته المعروفة «راقصة شرقية» وشكل إنج تيسييه من شخصية شهرزاد لوحات زيتية مشعة بالجمال والأنوثة، أما الرسام والنحات جيروم (1824م – 1904م) فأشهر مستشرقي ق19 الذين استلهموا «ألف ليلة وليلة»، خاصة في لوحاته «سوق الرقيق» – «حمام الحريم» – «إمرأة شرقية». وطبقاً للباحث إبراهيم كامل أحمد تأثر الرسام الأمريكي روبرت سوين جيفورد (1840م – 1905م) بحكاية السندباد البحري عن حادثة كسر التجار بيضة طائر الرخ الخرافي، فأبدع لوحته «بيضة الرخ» بالألوان المائية على الورق، وهي معروضة في متحف فرانس وورث للفن بمدينة روكلاند بولاية (مين)، أهدت اللوحة للمتحف السيدة دوروثي هيس عام 1959م؛ وقام الرسام (ج. فورد) بإبداع لوحته «التاجر والعفريت» عام 1898م ضمن لوحات أخرى توضح الحكايات بأسلوب الحفر، مستلهما «حكاية التاجر والعفريت»، بصفحات الليلة الأولى. يذكر د/ عفيف بهنسي أن الفنان السويسري التجريدي بول كلي (1879م – 1940م) تمسك بأسلوب فردي تتفاعل فيه تأثيرات الفن العربي، خاصة بعد مطالعته لإبداعات جوته في «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» الذي حفل بصوره الصوفية، كما زار تونس والمغرب وكانت زيارته بمثابة الحلم المعرفي للتعرف عن كثب على الحضارة الإسلامية وللتعرف على الضوء في بلاد الشمس التي انعكست في أعماله، وعلى حد تعبير الفنانة التشكيلية اللبنانية سوزان شكرون في مقالتها بمجلة العربي العدد 622 بعنوان «الفنون الحديثة

ومصادرها القديمة»: «تسنى لبول كلي حضور أحد الأعراس العربية التي رأى فيها بعض صور تجسد الليالي، حيث كانت زيارته للمشرق العربي أشبه بالقصص الخرافية» والخيالية، خاصة بعد أن كشفت مذكراته عمق ارتباطه بحضارة وسحر الشرق وقصص ألف ليلة، وتسجيلها وتوثيقها فى إبداعاته، بعد أن عثر على مبتغاه؛ وكانت رحلات السندباد البحري السبعة، بعوالمها الغرائبية والسحرية معيناً لا ينضب فى إبداع المزيدً من اللوحات.

استمرت الصور الشعبية المستلهمة، التي نشرت في الكثير من روايات الرحالة وأعمال الأدباء وقصص المغامرات عن نساء وأطفال ألف ليلة طبقاً للباحث علي النويشي، أما اللوحة الشهيرة «الحمام التركي» للفنان الفرنسي أنجر فهي في رؤية مهند عبدالحميد في قراءته لكتاب «شهرزاد ترحل إلى الغرب» إصدار المركز الثقافي العربي بيروت 2007م والمنشورة على الإنترنت بتاريخ 2008/10/2م – هي رسم لوصيفات عاريات يكشفن بواطن جمالهن ونظافتهن أثناء استحمامهن، قبلها أبدعت لوحة «الوصيفة الكبرى»

التي تصور إمرأة مسترخية يحفها الحرير والريش والفرو، وتنتمي لوحة «الوصيفة ذات السروال الأحمر» للفنان ماتيس لذات المنطق. كان الفنان الأمريكي ماكس فيلد باريش أحد ثلاثة الأكثر شعبية في العالم اعتماداً على مبيعاتهم، بعد فان جوخ وبول سيزان، بحلول عام 1925م انتشرت لوحاته في ربع بيوت أمريكا تقريبا، فقد كانت سماواته الزرقاء اللامعة وطبيعته القشية وشخصياته الحالمة علامة فارقة أثارت المخيلة لزمن طويل وتكررت في لوحاته المناظر الرعوية والنساء الحالمات والغروب الأرجواني، وعندما كانت إحدى لوحاته تعرض كان الجمهور يتقاطر بالآلاف لمشاهدتها، كانت موهبته غير عادية في إستخدام الألوان وخلق عوالم فانتازية، برع على وجه الخصوص في توظيف اللون الأزرق الذي يميز لوحاته بظلالها المختلفة والمتدرجة من اللازوردي والنيلي، أهم لوحاته «الغجر» الأكثر شعبية - حينها - من لوحات ليوناردو دافنشي، تميز باريش في لوحات مثل «ملك الجزر السوداء» و«النجوم» و«عازف العود» و«حدائق الله»، كما ظهرت رسوماته الإيضاحية في كثير من الروايات أشهرها «ألف ليلة وليلة» و«سندريلا» واجتذبت لوحاته ومازالت كبار الموسيقيين الذين وظفوها في تزيين أعمالهم الموسيقية مثل إينيا ومايكل جاكسون وإلتون جون وغيرهم. من الرسامين الذين وقعوا في غرام شهرزاد أيضاً الرسام الدانماركي كيي راسموس نيلسن (1857م-1886م) الذي خصها بلوحة وهي تحكي حكاياتها الآسرة لشهريار، كما رسم عشرين لوحة بألوان الجواش مستوحاة من الليالي في الفترة من 1918م – 1922م لتزيين كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي ترجمه آرثر كريستنسن، لكن المشروع توقف نتيجة لإرتفاع تكلفة النشر في الدانمارك في أعقاب الحرب العالمية الأولى ولم تطبع تلك اللوحات إلا بعد عشرين عاماً من وفاة الرسام فطبعت في أمريكا عام 1977م بعنوان «اللوحات المجهولة لكيي نيلسن»؛ كما أصدر لين ثورنتون كتاب «النساء في لوحات المستشرقين» درس خلاله أبرز لوحاتهم التي تعكس تفاصيل الشرق بداية من ظهور «ألف ليلة وليلة» ولعل من أشهر اللوحات التي جسدت المرأة لوحة «بعد الشروق في مصر» للمستشرق ويليام هولمان هنت، كذلك ركزوا على

النساء اللاتي حملن على الهودج الأبيض في مصر أو صحراء سيناء، ولم يغفلوا عن مسألة النظافة الجسدية لديهن وذكروا بمزايا الشرق والمسلمين ودعوة الإسلام إلى النظافة، فتطرقوا إلى الحمامات العامة واهتمام نساء الشرق به وكيف أنهن كن يذهبن إليه لتنظيف أجسادهن وغسلها ونقشها بالحناء. رسم إيتان ليوتارد عام 1742م إحدى اللوحات المبكرة التي تصور إمرأة في الحمام عنوانها «إمرأة ألمانية في ثوب تركي وخادمتها».

لوحات الكتب

من الطبعات النادرة المرسومة لليالي، طبعة دار المعارف بأجزائها الإثنى عشر التي رسمتها الفنانة النمساوية استيلا بونكز حيث يمثل غلاف كل جزء لوحة متميزة بأسلوب غربي مستعرب. أما طبعة دار الشعب التي أعدها أحمد رشدي صالح فرسم أغلفتها ورسومها الداخلية حسين بيكار بأسلوبه الرومانسي؛ وقام جمال قطب برسم طبعة دار الهلال؛ والفنان مصطفى حسين لطبعة دار الشروق التي أعدها الشاعر أحمد سويلم. عام 2008م شهدت العاصمة السلوفاكية برتسلافا احتفال الأوساط الثقافية بنشر الترجمة الكاملة لألف ليلة وليلة في طبعة مذهبة فاخرة بحضور وزير الثقافة ولفيف من أبرز السياسيين والمثقفين والإعلاميين ومترجم الكتاب البروفيسير يان ياوليني أستاذ الأدب العربي بكلية الفلسفة بجامعة كومنيوس، نشرت الترجمة في سبع مجلدات مذهبة استخدم فيها لأول مرة، نوع خاص من الحرير المزخرف بأشكال شرقية مصنوعة في ألمانيا، يحتوي كل مجلد على العديد من اللوحات القيمة قام برسمها سبعة من أشهر الرسامين بعد أن قرأ كل منهم مجلداً كاملاً، فجاءت الرسومات معبرة عن تفاعلاتهم الفنية مع النص. في أواخر عام 2014م صدر كتاب يضم 50 لوحة زيتية من مجمل 100 لوحة أبدعها الفنان الإسباني الشهير سلفادور دالي منذ نصف قرن، كان قد رسمها لشخصيات وأحداث ألف ليلة وليلة لمعالجة موضوعات كالجنسانية والحسية والأيروتيكية، وكل الهواجس

الدالية، وربما لهذا لم تنشر في ستينيات القرن الماضي، فالمحتوي الجنسي كان جريئا في إيطاليا تلك الفترة، أما اللوحات الخمسين الباقية فبيعت متفرقة.

التشكيل العربي المعاصر

يتمثل مشروع الفنان السوري سعد يكن في مجموعة تتكون من ثلاثين لوحة مأخوذة عن «ألف ليلة وليلة» تعيد صياغة القصص والحكايات، بشكل لا تعتبر معه، وسائل إيضاح، بل إبداعات غير مسبوقة، يبتعد فيها عن مفهوم الاستشراق، لم يستخدم فيها زخارف أو عناصر تفصيلية، وعلى نحو خاص أخذ الحدث واعتبره حدثاً درامياً من خلال القصص المهمة وحاول تركيب صياغات جديدة لها من خلال اللوحات من جهة ومن جهة أخرى من خلال النصوص العشرة التي كتبها عن ألف ليلة برؤية مختلفة عن الحدث المباشر للحكايات، وهو يهتم بالإنسان وقام ببعض التحويرات عليه ليعطي قوة انفعالية للمشاهد، ففي اللوحات جانب درامي ينسجم مع تجربته الفنية استطاع من خلالها الاقتراب أكثر من التعبيرية،

أضف لذلك أيضاً ما يقارب العشرين دراسة بالأبيض والأسود عن العمل ذاته وعموماً حاول تقديم حياة متكاملة من خلال مشروعه من حيث اللون والخط والكتلة، كما تناول الحدث مجرداً عن مباشرته وربط العمل الواحد بمجموعة أحداث مختلفة، ففي كل لوحة أكثر من حدث درامي ولأكثر من قصة، مما يعطي قوة للعمل الفني واستمرارية، لم يكن له هدف مباشر أو حكمة معينة أو وسائل إيضاح إنما غاية إبداعاته تناول أو طرح مجرد لمشروع ألف ليلة وليلة الثقافي بكل علاقاته التاريخية بالمنطقة وبالقصة العربية.

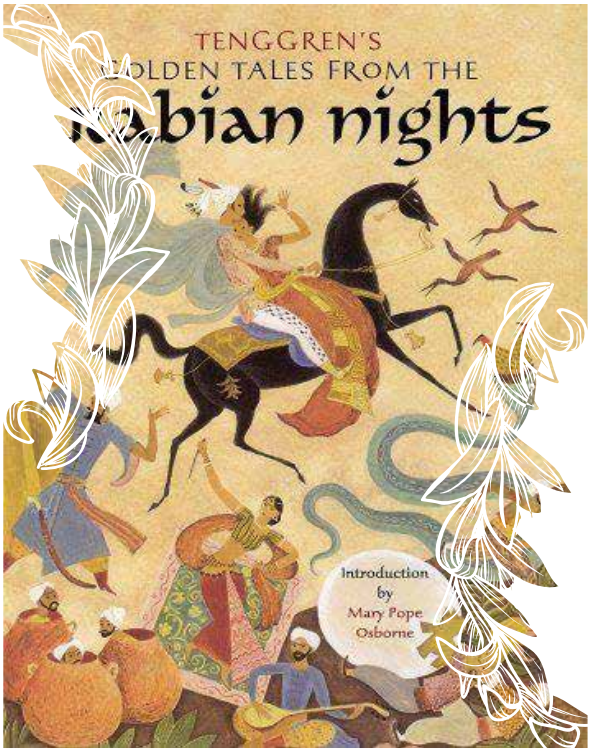
ويسرد الفنان العراقي حسن عبد علوان من خلال لوحاته حكايات من ألف ليلة وليلة وتقوم لوحاته على الخيال المحلق بما لا يمكن تصديقه إلا في الأساطير، فشخوصه أو نساؤه ذات تناسب لا يتماشى مع القواعد الأكاديمية، بشكل يؤكد الأسطورة الغرائبية وبصمته المتميزة، مستخدما اللون الزيتي بشفافية فائقة كما لو كانت ألواناً مائية، تاركا لألوانه أن تتبقع، لا تغطي كامل المساحة، وهو يرى أن أنبوبة اللون المحبب لديه - البني الغامق - تكفيه لإنجاز عشرات اللوحات، مستلهما الأجواء البغدادية في زمن الإزدهار الحضاري العالمي بطريقة مختلفة عن زملائه ودون اللجوء إلى مفردات الخط العربي. ويعتبر الفنان فؤاد جهاد أيضاً من التشكيليين العراقيين الذين قدموا فناً يعتمد على الحكايات والأساطير على غرار فن علوان مع الإختلاف الواضح في الأسلوب الفني. التكوين لدى فؤاد جهاد أكثر تفصيلاً وتعقيداً مقابل التركيز والبساطة لدى علوان، استخدم فؤاد إضافات زخرفية وتفاصيل تخدم جو اللوحة وهدفها في نقل المشاهد إلى أجواء الحضارات الإسلامية الوسيطة والطرز المعمارية السائدة آنذاك، مستخدما بمهارة رقائق الذهب لتعزيز الشعور بالفخامة يوم أن كانت بغداد مركز إشعاع حضاري عالمي، أما الفنان العراقي فاروق حسن فتخرج من معهد الفنون الجميلة ببغداد عام 1960م وأكمل دراسته الأكاديمية للفنون في روما عام 1980م، بعدها توالت إبداعاته فأعاد رسم بعض حكايات شهرزاد وراح يثمن بالروح والقلب والفرشاة ملامح من الليالي وأبطالها في تواليات وتدفقات شاعرية. أبدعت وداد الأورفلي لوحات تروي قصة ألف ليلة وليلة وتميزت بأسلوب خاص لم يفصلها عن بيئتها البغدادية التي تتواجد في كل إبداعاتها فكأنك تقرأ ألف ليلة وليلة، شاركت في معرض نادي المنصور وفي معظم معارض جمعية الفنانين العراقيين التي تشهد بتطور أفكارها فنياً، عام 1996م قدمت معرضها (ألف ليلة وليلة) بقاعة الأورفلي بعمان في الأردن كما أقامت عدة معارض في ألمانيا ونيويورك وأبوظبي ودبي والدوحة ولندن، وافتتحت عام 1983م أول قاعة خاصة في العراق (قاعة الأورفلي للفنون) بمعرضها الشخصي «تهاويل تراثية»، عام 2002م افتتحت (قاعة الأورفلي للفنون الجديدة) ليكون مجموع معارضها ثمانية عشر معرضاً، امتازت الأورفلي بتعدد مواهبها وإبداعاتها في الموسيقى والرسم والتلوين، وسعة الخيال في الموضوعات والتشكيلات اللا متناهية وإمكانياتها في العزف على آلات البيانو والكمان والعود، والتلحين والتأليف الموسيقى خاصة «البشرف عجم» المعقد. وللفنان القطري عبد العزيز يوسف أكثر من 20 لوحة

تحكي ليالي من ألف ليلة، ولوحات أخرى تعرض قصة السندباد البحري، وهو يرى أن ألف ليلة وليلة قريبة من أخيلة الناس لبساطتها التعبيرية وسلاستها السردية والوصفية، كأهم العوامل التي خلدتها وكونت لها قاعدة عريضة من الإقبال الجماهيري، داعيا إلى كشف المزيد من أسرارها الفنية. في الكويت أبدع الفنان/ خالد نمش النمش مجموعته التشكيلية «الإبحار على خطى أبناء السندباد» الصادرة عن مركز البحوث والدراسات الكويتية، ممتطيا صهوة خياله مبحرا الى عوالم سندباد، مثلما نقل سندباد إبداعات العرب الى العالم يوما، ومكنونات خياله المبدع عبر حكاياته الى الأجيال التى جاءت بعده، حاول الفنان نقل ذلك إلينا عبر ألوانه وريشته في عملية استحضار لعالم مركب من الحكايات الخيالية والمغامرات، مجسدا بلوحاته لحظات هامة وجميلة من تاريخ الكويت يستلهم فيها رحلات السندباد البحري وسفينته «صحار». وللفنانة الفلسطينية منال ديب مجموعة لوحات بعنوان «عودة شهرزاد» التي لم تقدم فيها المرأة كجنس، بل كموقف عاطفي جمالي فني سردي شعري، مختزلة أنواع البوح والتعبيرات الفنية، إذن إن هناك حكاية ما تدور أحداثها، من خلال شكل العين وقوة النظرة واسترخاء الشفتين أو انكماشهما، وهذه الحكاية تحملها الفنانة فى ثقافتها الأنثوية والمجتمعية، تعود من خلالها إلى حكايات شهرزاد في قوالب متجددة، يكاد يكون الوجه القاسم المشترك بين إبداعاتها، وبما أنها ليست رسامة كلاسيكية، ولا ترسم البورتريهات يرى الشاعر والناقد الفلسطينى أنور الخطيب في مقالته «منال ديب عودة شهرزاد» بجريدة الفنون الكويتية، العدد 162، أنها تلجأ إلى التركيز على عنصر من عناصر الوجه فى كل لوحة : العينان - الشفتان - الحاجبان - الأنف، ولكل عنصر لغة، فللعينين لغة التأمل والحب والغضب والتعب والاسترخاء والتحفز، وللشفتين لغة الرغبة والجمال، وللأنف لغة الصمود، وللحاجبين لغة الرفض والقبول والدهشة؛ والوجه في لوحاتها كالراوي الحكاء، تسرد من خلاله ملامح القصص بنهايات مفتوحة، وكمفاتيح تفتح كوة النفس فتدخلنا إلى

عوالم الروح لتنطلق إلى حيث تريد، غير مقيدة بما أوحت به الفنانة، إذ يكفي لعناصرها أن تفتح شهية الإنسان المعاصر للتعمق في ذاته ومحاورتها، لحاجته الماسة إلى وجوه تذكره بوجهه الحقيقى الذي نسيه في غمار الصخب الفارغ، والإيقاعات اليومية المشوهة. وفي الآونة الأخيرة تسود الساحة التشكيلية المصرية، الواقعية السحرية التي يأتي في مقدمة ممثليها، الفنان إبراهيم الدسوقي (1969م - ...) الذي اعتمد على دائرة متناهية الصغر تقع بين الواقعي والخيالي استثماراً لمفردات ألف ليلة، مثل الجسدين الإنساني والحيواني. أما الفنان الراحل عدلي رزق الله فقد ترك إبداعات غزيرة، مثلت مشروعه الضخم لرسم قصص ألف ليلة، فضلاً عن رسم مشروع «المائيات».

فن الكاريكاتير

يعتبر الفنان الراحل حسين بيكار (1913 – 2002م) أول من أبدع رسوم صحفية للطفل وللكتاب، وظف فيهما «ألف ليلة وليلة»، فاتحا آفاقا غير مسبوقة فى الفن العربي، خاصة أن التشكيليين لطالما اعتقدوا



أن ملامسة الريشة لغير اللوحة امتهان للفن وإهدار لكرامتهم وجهودهم؛ وبتعاونه مع كامل الكيلانى رائد الكتابة للطفل، قدم أول كتبه الملونة من حكايات «ألف ليلة وليلة» و«على بابا» و«أبو صير وأبو قير»؛ و«فيروزشاه» عام 1946م. وحين أصدرت دار المعارف مجلة «سندباد» كتجربة رائدة غير مسبوقة، ابتكر معظم شخصياتها، ومنها «سندباد» الذى اشتهرت صورته بوجهه الصبوح الممتلئ بالدهشة والتعبيرات المتباينة التي تقتضيها المواقف المتوالية في القصة، بملابسه العربية ومنظاره الذي يضعه على إحدى عينيه، فكانت رسوم جذابة وممتعة ببساطتها، اجتذبت الأطفال والناشئة ويسرت لهم قراءة وفهم القصص وفتحت أعينهم على تراث الثقافة المادية العربية، كالملابس الشعبية، وفنون المعمار والتشكيل في الفراغ والعمارة الداخلية بأثاثها وأدواتها، وحببت إليهم البحار والرحلات والمغامرات. ليصل بيكار إلى ذروة إبداعاته برسم حكايات «ألف ليلة وليلة» المجموعة الكاملة المنقحة التي أعدها العالم الفولكلوري الراحل أحمد رشدي صالح، إصدار دار الشعب؛ معبرا في رؤية الفنان صلاح بيصار من خلال أكثر من 100 لوحة عن «تميزها وقوة شخصيتها التعبيرية بالأبيض والأسود مع لون إضافي كالأخضر أو الأزرق أو الأحمر أو البرتقالي بدرجاته، مضفيا عليها سحرا فوق سحرها بتلك البساطة والغنائية في الخطوط والمساحات، ولينقلنا بخطوطه البسيطة الموحية إلى الزمن العربي الجميل، من خلال عناصر ومفردات التراث، كالملابس الشرقية الفضفاضة والبسط والمفارش والعمائم المطرزة والمدائن والبوابات ذات الأقواس والستائر والحدائق والنوافير، بإحساسه الشاعري وروحه الطليقة التي تنقلنا من عمق التاريخ إلى نبض العصر بتجليات من الإشراق، عامدا ومتوسلا باستطالة الشخوص وقوة ورشاقة الفرسان والنبلاء، مدققا في تفاصيل طيات الثياب والإكسسوار والورود والزهور، دون إغراق في زخم الزخارف» (ألف ليلة وليلة وبيكار، مجلة الخيال، العدد 52).

فن الكرافيكي

قدم الفنان الجرافيكي عوض الشيمي تجربة مهمة في التعامل مع فولكلور ألف ليلة مستلهماً مفرداتها فكانت مجموعته الأكبر «الجواري» بأجوائها الإستشراقية وصورها الخيالية، حيث شكلت غرابة الشرق صورة العالم الرومانسي المنشود طبقا للباحثة أمل نصر في مقالها «تلاحم الآفاق مع التراث المصري الفني» بمجلة بورتريه العدد 43 ديسمبر 2009م. وفي الذكرى الخامسة والعشرين لتأسيس معهد العالم العربي، أقيمت بباريس في الفترة من بداية يناير الى نهاية مارس 2013م ثلاثة معارض بانورامية موسوعية بالغة التوثيق الجرافيكي والإخراج (السينوغرافية) الأقرب الى مشاريع تظاهرات كبرى، أعد لها منذ سنوات بتكاليف وميزانية غير مسبوقة؛ وضمن حشد توثيقي خصب كان المحور الثالث للمعرض، الأشد حميمية ومنهجية واحترافية في عرض «ألف ليلة وليلة» بشقيها الإبداعيين، العربي والأوروبي، معتمدا في توثيقها على الجانب البصري والجانب الروحي كاشفا باستعاراته المعقدة من أشهر المتاحف والمجموعات، ماخفي من تراث رسوم المخطوطات

العربية الاسلامية، وما خفي من روائع التصوير والأدب الغربي - خاصة الفرنسي - بدأ إعداد التقنيات الإبداعية للمعرض منذ عام 2008م بالتعاون مع أكبر الباحثين المتخصصين مثل أندريه ميكيل الأستاذ في «كوليدج دو فرانس» من خلال مؤلفاته المنهجية وترجماته، لخمسة عشر ليلة من ألف ليلة إلى اللغة الفرنسية، إخراج التونسي ناصر خمير، قامت بحكيها إمرأة تمثل «شهرزاد»، تخلل الحكايات بعض الأشعار بلهجة عربية؛ كشفت شواهد وإبداعات المعرض سعة وشمولية وثراء خريطة ألف ليلة وليلة، خاصة في اختيار الإعلان العملاق للمعرض بالغ الأصالة، المنتشر في معظم أرجاء العاصمة العالمية، إضافة لأروقة المترو، كما أبدعت صورة ضخمة بالألوان المائية تمثل مشهد خيانة زوجة شهريار الأولى مع العبد مسعود الشهير الوارد بصفحات «ألف ليلة وليلة» الأولى، رسمت بحيث تستلهم القصة وتوظف «باليه شهرزاد» للمبدع الأشهر عالميا (فاسلاف نيجنيسكي)، الصورة - طبقا للفنان أسعد عرابي - لا تقدر بثمن، وتأتي ضمن أسباب نجاح المعرض. في الرياض أقيم معرض لشخصيات «ألف ليلة وليلة» في آرت جاليري، من خلال عدد من اللوحات، العملاقة في محتواها ومضامينها الفنية الدقيقة، التي تحكي أساطير وشخصيات شهرزاد وشهريار وعلاء الدين والمصباح السحرى والسندباد البحري وغيرها، وتجسدها بالفرشاة والألوان، اختزن الفنان (أندريه دوجين) مضامينها الحكائية، لتؤثر ليس في فنه فحسب، بل في إبداعات مريديه العالمية، كالفنان الروسي الشهير (روتسيلاف برتو) وطالبته التي تزوجها، فنالت لوحتهما المشتركة «الخياط الصغير الشجاع»، الميدالية الذهبية من جمعية مجتمع الرسامين بالولايات المتحدة الأميريكية، ووصلا إلى قمة العالمية بالعديد من الأعمال التي استلهمت حكايات ألف ليلة وغيرها.

تأثرت الأديبة والتشكيلية السعودية هلا بنت خالد بن فهد بأعمالهما، فاستضافتهما بالسعودية ليحظى بها متذوقو روائع الفن المعاصر والمهتمين بالاستلهامات الفنية الأسطورية والأدبية العربية، التى استخدمت فيها أحدث تقنيات خلط الألوان، وبرامج الكمبيوتر؛ استغرق العمل الواحد أكثر من

ست سنوات لإنجازه، من تحضير للفكرة ومراجعة تفاصيل موضوع اللوحة، من خلال المصادر والمراجع، ومن ثم تخيل الشخصيات والكائنات والاستعانة إما بأفراد العائلة أو أشخاص لتصويرهم في الطبيعة، ومن ثم رسم عدة رسومات أولية بمنظورات مختلفة الزوايا، لاختيار الدائرة اللونية قبل تنفيذ الفكرة النهائية للوحة.

في الجزائر افتتحت الفنانة التشكيلية (حياة كنونة) أول معارضها الاحترافية «ألف لون ولون» في 22 مارس 2013م الذي اتكأت في إبداع لوحاته على حكايات ألف ليلة الساحرة، مستمدة منها تراثا جماليا ومعنويا متجذرا في الذاكرة العربية والجزائرية، وظفته بأناقة من خلال تناسق الألوان والموضوعات التي اختارتها بعناية من خلال 23 لوحة مختلفة الأحجام والموضوعات، عكست من خلالها بصمتها التشكيلية الخاصة وتقنياتها الفنية باستخدام وتشكيل مادة الفينيل وتطويعها وتأثيث إبداعاتها عليها، خاصة ذات الخلفيات الزجاجية السوداء، فذلك سر اختيارها المتميز اللون الأسود، كدلالة على الليل أو الفترة الزمنية التي كانت شهرزاد تحكي خلالها حكايتها وأساطيرها؛ لذلك طعمت أعمالها بسحر القصص وأجواء وأبطال «ألف ليلة وليلة» لتمنح المشاهد فسحة للحلم، راحلا مع فنها إلى جماليات التراث والتاريخ.

النصب التذكارية

فى منتصف سبعينيات ق20 أقام النحات محمد غني حكمت في بغداد نصب «شهرزاد وشهريار» الناهض كشاهد أبدي على شهوة الفن للحياة وشهوة الحكاية للتجدد، حيث تقف شهرزاد قبالة شهريار شامخة كنخلة بغدادية، ملكة تمسك صولجان الكلمة بيدها وتقبض على سر الحرف الوهاج وتعلمنا أسرار ألف ليلة وليلة فى مقاومة شهوة القتل لشهريار، متجددة كل يوم كما أرادها النحات الألمعي، واقفة غير راكعة أمامه، متكئا على أريكته، ظهره الى النهر وعيناه عليها، بينما تنظر تجاه النهر، يركض الموج بخيالها من دهشات لا تنتهي. يقوم النصب التذكاري في حدائق دجلة بقلب شارع أبو نواس، وهو أحد الأسباب التي ألهمت الأديبة التونسية (حياة الرايس) روايتها «عشتار». في البصرة يوجد نصب «السندباد البحري»، إبداع الفنان العراقي/ قيس عبد الرزاق العمر، هذا النصب التذكاري يعد الأشهر والأهم والأكثر تأثيرا، أبدع من الأسمنت والحديد، بثلاث مستويات، الأول : يمثل ثلاثة أسماك تلتف كل واحدة ليشكل جسدها ما يشبه هلالا أو قاربا؛ نهاية جسدها أمام قاعدة العمل، أما رأسها فأمام العمل الفني وتلتقي نهايتيها بخط بنهاية الخط العمودي، موجودة بحوض سداسي الشكل، يمثل النافورة حيث يخرج الماء من أفواهها، مكونا الشكل التزييني. الثاني: تتجسد فيه هيئة فتاتين – حوريتين متدابرتين، الأولى يمين مركز العمل والأخرى خلفه، جالستين على قاعدة دائرية الشكل، من ثلاث طبقات وطبقة تعلوهن تمثل شكل محارة مائلة، نفذت الفتاتين الحوريتين بأسلوب شبه واقعي من حيث تفاصيل الجسم العلوية، أما السفلية عمد الفنان لتنفيذها كذنب سمكة ليؤلف شكلا خرافيا كحورية البحر. الثالث : يتكون من هيئة

واحدة تمثل رجلاً قوي البنية ينتصب مستندا على ساقه اليمنى المنثنية على صندوق كنز حافظ عليه بعد تحطم سفينته، ملوحا بيديه. نفذ الشكل بأسلوب أكاديمي ضمن إتجاه الواقعية التعبيرية، وهيئة النصب الفني عامة ذات اتجاه أمامي يبرز الموضوع الفني من خلال توزيع السمكات الأربعة وإحدى الحوريات والرجل الواقف، ومركز السيادة في نقطة النظر هو مركز العمل الفني المتمثل في شخصية الرجل – السندباد؛ أما أشكال الأسماك الثلاثة والحوريتان وصندوق الكنز وأجزاء من تحطم السفينة جاءت بمثابة دلالات حوارية تعبيرية تدعم قيم المضمون الفني. البناء التكويني للعمل هرمي الشكل قاعدته دائرية ونهايته فنية جمالية، افترض الفنان أن تحوي رموز و إشارات رحلات السندباد البحري السبعة. ويرى الباحث حسين عباسي في دراسته «أهمية الشكل والدلالة في النصب الفنية، نصب السندباد أنموذجا» أن للمكان دلالة مهمة في رؤية الفنان، فاختار مفترق طرق تؤدي الى منطقة أبي الخصيب الساحلية، لوضوح رؤيته من كل الإتجاهات، مستخدما الخطوط المتموجة والمنحنية في بنائية العمل إشارة الى موجات البحر، وبنيت حركة الأجساد على أساس التوفيق بين الشكل الواقعي والأسطوري والرمزي، توظيفا في الخطاب الفني، وتأسيسا لمفردات جمالية تعبيرية، ومحاولة لجعل الشكل يوجه ويحدد إدراك المتلقي ويرشده الى الدلالة الفنية التي تأسس من أجلها، فنجح في تنظيمه بأسلوب جمالي رفيع المستوى، يدفع بالمتلقي الى التواصل بين مفرداته، والغوص في بنائية الموضوع، وسهولة تأمله، وأسهمت طبيعة المكان فى كثافة مشاهديه، وتشكيله بأكبر تأثير فني. في مسقط يوجد وجه هام من وجوه ألف ليلة وليلة يمتزج فيه اهتمام الشرق والغرب، وضع بميدان رئيسي على شاطئ خليج عمان، يحمل النصب التذكاري إسم «السفينة صحار سفينة السندباد» الذي تكمن في أصول صناعتها العربية نفس مواصفات سفينة السندباد، التي بنيت خصيصا من نفس أخشاب السفن آنذاك،

خالية من المسامير والحديد، تتداخل أجزاؤها على الطريقة القديمة من خلال التعشيق والحبال ودهون الأسماك، ليس بها أجهزة ملاحة حديثة؛ صنعت بمدينة صور، بعد الحصول على الأخشاب اللازمة من غابات الهند وتم إعدادها وفقا لإرشادات السندباد، وكتابات الجغرافيين والملاحين العرب، ليقوم المستشرق والباحث الأيرلندى تيم سيفرن برحلته من ميناء صحار العماني إلى ميناء كانتون الصيني، بمساعدة السلطات العمانية، وتمويل شخصي من السلطان قابوس مارا بنفس الأماكن التي أشار إليها السندباد البحري في رحلاته السبع، راصدا كل جوانب رحلته، خلال تسعة أشهر في الفترة من منتصف نوفمبر 1980م إلى منتصف يوليو 1981م، في كتاب كبير صدر بثلاث لغات : العربية والانجليزية والفرنسية؛ للإجابة عما افترضه من تساؤلات وبحوث، تحقق من خلالها أن 90 ٪ مما ورد في رحلات السندباد، كان حقيقيا وليس

من نسج الخيال، فأضاف بتلك الجهود الإبداعية بعدا غير مسبوق الى حكايات «ألف ليلة وليلة» يدعو الى التأمل الجاد في جوانبها الحضارية من جديد.

الصور النحت الرملي

تنشيطا للسياحة الكويتية افتتحت قرية الرمال في يناير 2014م التي تجسد حكايات وشخصيات ألف ليلة وتترجم أحداثها إلى منحوتات تعتمد على تقنيات فن النحت بالرمال على مساحة 30 ألف متر مربع باستخدام 35 ألف طن من رمال الكويت المتميزة، قام بتصميمها 73 نحاتا عالميا من 20 دولة، منهم 11 نحاتا من ألمع المبدعين العالميين توظيفا لتقنيات النحت بالرمال؛ على غرارها أقيمت دورات وورش لتعليم فن النحت بالرمال الكويتية التي أجريت عليها العديد من الفحوصات والتجارب التي تؤكد أفضليتها، طبقا للمعايير القياسية العالمية. تتكون المنحوتة الرئيسية من قلعة كبيرة بإرتفاع 15م، من ثلاثة طوابق، مستوحاة من ألف ليلة وليلة، يشاهد الزوار من فوقها، القرية بالكامل، تتخللها نافورة مائية تخرج منها «مؤثرات نارية» أثناء حكي القصص، تجمع المنحوتة عناصر الطبيعة الأساسية: الرمال - الهواء - الماء - النار. أما اللوحات التعريفية والتوضيحية الخاصة بعرض حكايات ألف ليلة، فتمكن من التعرف على أدق التفاصيل المرتبطة بحكاية كل مجسم بشكل سلس وأبعاد جمالية. تحتوي القرية على أكثر من 70 منحوتة مستلهمة، تعيد سرد ألف ليلة عبر تجسيد أحداثها وشخوصها، والدمج بينهما وبين المؤثرات الصوتية والضوئية؛ إضافة إلى مجموعة من العروض المثيرة، كالعرض الساحر لحكاية علاء الدين والمصباح السحري، و«الفيلة» الذي تقدمه أشهر الفرق الألمانية، و«الأفاعي» الهندي، و«الأقزام» الخارقين حراس السلطان والبلاد والعباد، أما «فرسان النار» فيعيد أروع مغامرات السندباد البحري وأشهر رحلاته العالمية حول البحار السبع؛ بجانب إستلهام الأجواء الموسيقية والغنائية لحكايات شهرزاد التي لطالما علمت شهريار من خلالها؛ ومن أجواء حكاية علي بابا والأربعين حراميا، استلهم تشكيلا فنيا لمغارة كتلك التى وردت بالحكاية على نفس النمط بماكيتات ونماذج تحاكي ذهبها وياقوتها ومرجانها.

الصور

الصور من الكاتب.

تجليات البطولة في الأدب الشعبي

(1)

أ. هشام بنشاوي

كاتب من المغرب

تشـــكل البطولة أحد الموضوعات الرئيســـية للعديد من أشـــكال الأدب الشـــعبي على تعددها وتنوعها، وعلى رأســـها أســـاطير البطولـــة والملاحم وحكايات الخـــوارق والأســـاطير الدينية التي تتضمن ســـير الأنبياء والأولياء والقديســـين وغيرهـــا. وربما يرجع ذلك إلى أن الإنســـان منذ أحس بوجـــوده علـــى الأرض، كان همه أن يصور النموذج البطولي للإنســـان الفائق القوة الذي يســـتطيع أن يحقق شـــيئا لشـــعبه بشـــكل خاص. وقد جـــاء التعبير عن البطولـــة في العالـــم الأرضي بعد التعبير عنهـــا وتصويرها في العالم الســـماوي في أوســـاط الآلهة- كما يبدو ذلك فـــي العديد من الأســـاطير القديمة[1]. وقد عنـــى الباحثون والعلماء فـــي العديد من فروع المعرفـــة بالبطل والبطولة، فعلى ســـبيل المثال اســـتخدم علماء التحليل النفســـي رموز الأســـاطير في تفســـير رموز الأحلام، واعتبروا أن الأبطال تجســـيد للعقد النفســـية المكبوتـــة، وبذلك جعلوا من البطـــل نموذجا للمرض النفســـي. أما علمـــاء الأنثروبولوجيا، فقد توصلوا إلى أن البطولة في الأســـاطير لم تكن إلا تجســـيما للوعـــي الجماعي، أو تعبيرا عـــن النظام الذي تقوم عليـــه حياة الجماعة، وبذلك جـــردوا البطل من كل معنى ذاتـــي، وأصبح البطل تعبيرا عـــن الجماعة أو عن الوظيفـــة الاجتماعية.

ومعظم الشعوب التي كانت لها حضارات مميزة، نسجت العديد من الأساطير والحكايات التي تمجد أبطالها وأمراءها وملوكها ومؤسسي دياناتها أو مدنها أو إمبراطورياتها. وأضفت هذه الشعوب على ميلاد هؤلاء الأبطال وسني حياتهم مسحات خيالية. وقد لفت انتباه الباحثين ذلك التشابه المذهل، بل والتطابق الحرفي أحيانا بين هذه القصص، على الرغم من البعد بين هذه الشعوب عن بعضها البعض من الناحية الجغرافية، واستقلالية كل منها عن الأخرى[2].

ويعرف د. شوقي ضيف البطولة بأنها في اللغة الغلبة على الأقران، وهي غلبة يرتفع بها البطل عمن حوله من الناس العاديين ارتفاعا يملأ نفوسهم له إجلالا وإكبارا، وقديما كان البطل في القبيلة وفي عهود الحياة الأولى للأمم يعد شخصا مقدسا، بل لقد كانوا يظنونه أحيانا من سلالة الآلهة، وكأنه هبة تهبها لهم، حتى لا يقعوا فريسة لمن سواهم، وحتى لا يسقطوا في مهاوي لا قرار لها من الاضمحلال والفناء. وعلى نحو ما كانوا يقفون أمام خوارق الطبيعة مشدوهين حائرين شاعرين كأنما تحوطها هالة سحرية، كانوا يقفون أمام البطل مذهولين كأنما يستر في طواياه قوى خفية، وهي قوى مكنت له في رأيهم من الإتيان بالخوارق في البسالة وقتال أعدائهم، وهي خوارق لا تقف عند نجاته من القتل بل تمتد إلى نجاتهم معه نجاة جعلتهم يشعرون بقوة أنه هو الذي يهبهم الحياة. ومن أجل ذلك عبدوه أحيانا، وخاصة في عهود الإنسانية الأولى، حتى ليطلق على بعض فتراتها فترة عبادة الأبطال، حين كان يتراءى لمن حولهم رموزا لقوى خفية غيبية مجهولة، أو بعبارة أخرى رموزا لأشياء إلهية مقدسة، بل كأنما الآلهة هي التي أنجبتهم لحماية من حولهم بما يأتون من معجزات القوة والشجاعة، وهي معجزات دفعت الناس إلى عبادتهم أحيانا كأنهم حقا آلهة بيدهم حياتهم وكل ما يحفظها عليهم من أسباب الرزق والبقاء[3].

ولم يقف العرب قديما ببطولتهم عند جانبها الحربي، فقد اتسعوا بمعناها حتى شملت البطولة النفسية، وهي بطولة أدت إلى كثير من الشمائل الرفيعة. ومن ذلك الحلم وهو في واقعه تغلب على ثورة الغضب، أو قل هو تغلب بطولي على النزق والطيش. ومن ذلك الصبر على الشدائد، وهو بدوره تغلب على الهلع والفزع إزاء المصائب واقتحام المعاطب، وما قد ينزل من الخطوب والنوائب، والبطل لذلك لا يشكو، بل يتجرع الغصص في صمت محتملا إياها أقوى احتمال. ومن ذلك الحزم وهو بدوره تغلب على التردد في الرأي قبل أن تفلت فرصته من يد الشخص، فهو يسلك الوجه الذي يجب أن يسلك، لا يفوته تدبيره في التو والساعة. ومن ذلك الكرامة، وهي بدورها تغلب على صغار النفس وشهواتها الوضيعة وانحراف الغايات الدنيا إلى الغايات السامية في إباء وشمم وأنفة وعزة، وأي ضيم وأي هوان دونهما الموت الزؤام.

وتمتزج هذه البطولة النفسية وأختها الحربية عند القدماء ببطولة خلقية، أسبغت عليهم القوة إزاء غرائزهم، حتى ليخيل إلينا كأن العربي في صحرائه وجاهليته مع ما أوتي من الشجاعة التي تتيح له تحقيق مآربه كان يعمل جاهدا على قهر تلك الغرائز[4]. ويؤكد د. حسين نصار أن العربي لا يستطيع أن يتصور كفاحا يشترك فيه، دون أن يسجل ذلك رجزا إبان الكفاح، ثم شعرا بعد أن يبعد عن موطن كفاحه. ويتتبع مشاعر، ويتخير ألفاظه، ويتأنق في عباراته وكان ذلك التصور العربي هو الذي دفع القصاص الشعبي إلى أن يضع على أفواه أبطاله في المعارك التي خاضا غمارها القصائد الشعرية. ولكن ذلك لا ينقض التصور. بل لقد اتسع هذا التصور عند القاص الشعبي، فنسب الشعر إلى الأبطال من غير العرب؛ لأن الشعر عنده خاصة من خصائص البطولة، وسلاح لازم من أسلحة القتال. وجدير بالذكر أن العربي لم ينظم كل ما قال في حروبه من بحر الرجز وحده، بل نظم في بحور أخرى، أخصها الهزج. وتبدو على ما نظم في هذه الأوزان من أشعار سمات الشعبية، مما يدلنا على أن الشعر الشعبي لم يقتصر عند العرب على بحر الرجز وحده بل كان ينظم في عدة بحور[5].

ويشير د. سيد القمني إلى أن مدارس علم النفس «اعتبرت بطل الأسطورة حالما يخضع لتحولات سحرية ويقوم بالخوارق، وكلها ليست سوى انعكاس لرغبات

وأمان مكبوتة تنطلق بعيدا عن رقابة الوعي، ولذلك تمتلئ بالرموز التي لو تمكنا من تفسيرها لزودتنا بفهم عميق لنفس الإنسان ورغباته، وأكد (إريك فروم) أن الأسطورة تشرح بلغة رمزية حشدا من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية، وما علينا إلا أن نفهم مفرداته لينفتح لنا عالم مليء بالمعارف الثرية، كذلك تبع (يونغ) أستاذه (فرويد) في رأيه أن الأسطورة نتاج اللاشعور، لكنه اختلف عنه في قوله أنها نتاج لا شعور جمعي. عاشت في لاشعور الجماعة وانتعشت من خلال الفرد[6]. وعن وجود العديد من قصص الأبطال في الميثولوجيا؟ يقول كامبل: «لأن ذلك هو ما يستحق أن يكتب عنه. وحتى في الروايات الشعبية، نجد أن الشخصية الرئيسية هي البطل أو البطلة حيث وجد أي منهما، أو فعل شيئا ما يتجاوز المستوى العادي للإنجاز أو التجربة. والبطل هو أحد الناس الذين وهبوا حياتهم لشيء ما أكبر من الحياة العادية»[7].

ولأن الآلهة لم يعودوا مرئيين، يجب الآن أن تدفع الدورة الكونية إلى الأمام من قبل الأبطال الذين يستحوذون في قليل أو كثير على جوهر إنساني، والذين من خلالهم يتحقق مصير العالم. وهذا هو خط الحدود الذي تنتقل فيه أساطير الخلق إلى السير والقصص السردية. ولقد تجلى هذا واضحا في سفر التكوين في الطرد من الجنة. الميتافيزيك تخلي مكانا لما قبل التاريخ الذي يكون في البداية غير واضح وغير محدد، ولكن بعد طول انتظار يبدأ بأن يقدم لنا التفاصيل الدقيقة. الأبطال تتناقص شيئا فشيئا طبيعتهم القائمة على القوة الخارقة، حتى في النهاية في المراحل الأخيرة للموروثات المكانية المختلفة تأتي السيرة لتصب في ضوء نهار التاريخ المكتوب[8].

على أن البطل الأسمى ليس فقط من يدفع إلى الأمام بديناميك الدورة الكونية، وإنما من يفتح العين التي أصابها الإعماء مما يؤدي إلى أنه يدرك من جديد حضور الواحد من خلال المجيء والذهاب ومن خلال مسرات وآلام المسرح العالمي. وهذا يتطلب حكمة عميقة أكثر من المرحلة الأولى. وهي لا تقود إلى الفعل وإنما إلى تمثيل هام في ذاته. المرحلة الأولى تملك رمزها في السيف القوي، المرحلة الثانية في صولجان السلطة أو في كتاب القانون. المغامرة

(2)

المميزة للبطل من النمط الأول إنما هي الاستحواذ على الخطيبة التي تعني الحياة، أما مغامرة البطل من النمط الثاني فهي الطريق إلى الأب الذي هو المجهول اللامرئي[9].

البطل الحديث، إنسان هذا الزمان، الذي يأخذ على عاتقه أن يصغي إلى النداء ويتبعه، ويبحث عن موطن تلك القدرة التي بها يستطيع بمفرده أن يأتي بالسكينة إلى مصيرنا بكامله، لا يستطيع ولا يحق له أن ينتظر حتى ينقي المجتمع مستنقعه من الغرور، الخوف، الجشع المنافق ومن العداوة التي تشوه النفس. يقول نيتشه: «عش، كما لو أن اليوم

(3)

هنا». ليس على المجتمع أن يرشد البطل الخلاق وأن ينقذه، بل العكس هو الصحيح. وهكذا يتقاسم كل منا محكمة الإله العليا ويحمل صليب المخلّص - ليس في لحظات انتصار القبيلة، وإنما في صمت يأسه المطبق[10].

البطل عبارة عن حقيقة مادية وموضوعية مرتبطة بالزمان والمكان، وليس وهماً، ونبتعد أكثر عندما نقول: وليس استيهاماً، منطلقة من العامل الذاتي المشوه بسيكولوجياً (نفسياً)، والعاجز مادياً، أمام مواجهة العدو الطبقي الداخلي والخارجي، وتحويل الواقع في وقتٍ واحدٍ[11]، وتعرف د. نبيلة إبراهيم البطل بأنه الشخص المحوري الذي تنمو شخصيته من داخل نفسه، فيحس بخطر ما يتهدده، فيسعى من داخله لاكتشاف ماهية هذا الخطر وعلاقته بمصيره[12]. وربما كانت ظاهرة ميلاد البطل في الأسطورة والحكاية الخرافية والشعبية على السواء، من أهم الظواهر التي نصادفها في الأدب الشعبي العالمي كله، والتي تستحق اهتمام الدارسين بها. والبطل هو ذلك الذي يولد غريبا وكأن الحياة كلها ترفضه، ولكنه سرعان ما يشق طريقه ويتغلب على الصعوبات، ويحقق في النهاية هدفا يسهم في صنع الصورة المكتملة للحياة[13].

وهناك من يعتبر السيرة الشعبية أقرب الفنون القولية لأن تكون رؤية وجدانية شعبية للتاريخ وأحداثه وأبطاله، ذلك لأن فنون الحكي الشعبي بشكل عام تعد نتاجا تاريخيا مستمرا، سهل من ديمومته واستمراره حاجة الإنسان الفطرية لرواية القصص وسماعها للدرجة التي جعلت من الحكاية قاسما مشتركا بين الثقافات والحضارات الإنسانية كافة، على اختلافها وتنوعها[14]. لم يكن من قبيل الصدفة أن ترتبط البطولة على امتداد السيرة بمنظومة أخلاقية مثالية بعضها يمثل الجوانب النفسية والسلوكية التي ترتبط بصفة البطولة ذاتها كالشجاعة والإقدام والثقة بالنفس وبعضها الآخر يمثل فقط مفردات الانموذج الأخلاقي المرغوب اجتماعيا قياسا على الثقافة المصرية في البيئة الريفية بشكل عام وفي ريف الجنوب المصري بشكل خاص. هذا الارتباط يدفعنا للتأكيد على قصدية الفعل الفني في استلهام تاريخ أبطال العرب والتصرف الفني الواعي المحسوب الذي يمنح المبدع الشعبي فرصة تصوير وتجسيد آماله وتطلعاته وقيمه وسقطاته ونجاحاته في القالب قصصي الطابع المسمى بالسيرة الشعبية[15]، ويعتبر د. عبد الحميد يونس «الفرق بين القصص الشعبي والتاريخ واضح، فالأول ينشد ما يجب أن يكون والثاني يفتش عما كان»[16]. ومن المهمّ القول إنّ الفرق بين الحكاية والسيرة أنّ الأخيرة تتبع حياة شخص منذ ولادته، ومن خلاله يتمّ استعراض الأحداث العامّة الكبرى، وفي الغالب، فإنّ البطل / صاحب السيرة ينطوي على عدد من الصفات المتميزة والمتفرّدة، ومنها: الشجاعة،

والكرم، والذكاء والفروسيّة وأحيانًا قول الشعر، والفرد في النصّ الملحميّ بطل الرواية ينشأ من الاغتراب عن العالم الخارجي، من خلال الإحساس بالتناقض بين القيم التي يؤمن بها وصورة الواقع السائد، وهذا التناقض هو الذي وصفه لوكاتش بالجدل الذي يفضي إلى العيش في منطقة المتخيّل كمادّة للحكي[17].

لقد صوّر الشعب بطله مخلوقًا غير عادي فأخذ بصنع الأساطير، وأخذ يصوّر حياته من يوم ولادته إلى يوم وفاته، تصويرًا فيه من الخيال الشيء الكثير، ثمّ أخذ كذلك يصنع حول شخصه الأناشيد والأغاني، وما لبث كلّ ذلك أن تجمع وكون القصص والملاحم. وربما كان شخص هذا البطل غريبًا عن الشعب لم يعش حياته بين أبنائه ولكنّه يكفي أن يكون قد سمع عن غرابة أعماله الشيء الكثير حتّى يمجّده كما لو كان قد عاش بين أبنائه، وذلك صدى لما يسمعه الشعب عن الأبطال الذين أمعنوا في صراع دائم مع الآخرين بقصد الاستحواذ على الثروة والمال أو التوسّع.

وتسلّط الحكاية الشعبية الأضواء على الأبطال وحدهم ولا ترينا الآخرين في بيئتهم إلا بمقدار خدمة هؤلاء للأحداث. وقد لا تذكر الحكاية أحيانًا أسماء الأبطال بل تشير إليهم هكذا: الولد والأم والعجوز والأب...[18] كما أنّ مهمّة البطل الشعبي الكشف عن الطريق المؤدي إلى النجاح وإن كان وعراً، وفي هذا الطريق تعترضه العقوبات وتصادفه القوى الشريرة ولكنه من جهة أخرى تعاونه قوى خيرة على تحطيم تلك العقبات. ومثل هذا البطل يظهر بصورة متعدّدة في القصص الشعبي في مجموعة: فهو شخص واقعي في الحكاية الشعبية، وهو مغامر خيالي في الحكاية الخرافية والأسطورة.

إن المصدر الأوّل والآخر لفكرة البطولة يرجع إلى إعجاب الشعب بفكرة البطل. فالحياة بجوانبها المختلفة لم تصل إلى ما وصلت إليه إلا بفضل عناصر بطوليّة تغلّبت على الشر وتغلبت على عناصر الضعف والنقص حتى شارفت الكمال. ومن هنا كانت الأساطير مليئة بعناصر البطولة، بطولة الآلهة الذين أخذوا يتصارعون حتى استقر الكون على ما هوعليه، ومن

(4)

هنا نشأت فكرة الإنسان الإلهي، ذلك الذي استطاع بصفات بطولية وروحية أن يطوع الطبيعة وفق رغبته أو يشاركه قوتها[19].

إذا كانت السير الشعبية ملاحم بطولة وفروسية بالدرجة الأولى فهي أيضا حكايات حب وعشق وروايات غرام تختلج بالعواطف والغرائز على السواء. فليس هناك بطل من أبطال السيرة الشعبية لا تقف وراء بطولته امرأة إما لتحققها وتؤكد وجودها، وإما لتعاديها وتدمر قيمتها وأهميتها.. فللمرأة في السيرة الشعبية دور أساسي لا يقل في خطورته وأهميته عن دور الرجل. بل إن هناك سيرة شعبية كاملة عقد لواء بطولتها للمرأة ولعب فيها الرجال أدوار التابعين والمعاونين هي سيرة ذات الهمة. وبروز دور المرأة في السير الشعبية يعني بالتالي دورا إيجابيا وهاما للعلاقة بين المرأة والرجل. تلك العلاقة التي يحددها مكان المرأة من البطل، وترسمها عاطفة المرأة تجاه البطل...[20] وتتميز السيرة الشعبية عامة بوجود مرحلة هامة يمر بها البطل في مرحلة تكوينه لها من الخصائص الدرامية ما يجعل دور الحب فيها

(5)

دورا مميزا وهاما. فتكون البطل الذي سيصبح بعد هذا بطلا ملحميا في باقي أجزاء السيرة الشعبية، يعتمد على طرح قضيته كإنسان وصراعه من أجل تحقيق ذاته... وانتصاره في هذه القضية خلال مرحلة التكوين أو المرحلة الدرامية من السيرة الشعبية.. وفي هذه المرحلة تلعب المرأة ويلعب الحب دوره المميز في رسم سمات البطل وتحديد المسار الذي سيأخذه صراعه، وتصبح المرأة في هذه الحالة هي رمز انتصاره[21].

مرت سيرة ذات الهمة بسبع مراحل، بدأت بمرحلة ما قبل ميلادها باعتبارها مدخلا تمهيديا عن جيل الأجداد، ثم ميلاد البطلة، وبعدها مرحلة التنشئة الاغترابية،تلتها مرحلة الاعتراف الاجتماعي بالبطلة، ثم الاعتراف القومي، فمرحلة البطولة والجهاد، واخيرا مرحلة موت البطلة وتقديسها. وتبدأ السيرة بالتركيز على العنف الجسدي، باعتباره رمزا للفحولة الذكورية، لتقدم في المقابل نمطا آخر من الفحولة الأنثوية، القائمة على الشرف والعفة والفضيلة، أي البطولة الأخلاقية النسوية في مقابل البطولة الجسدية للرجل الذي لا يرى في المرأة إلا جسدا لا عقل له ولا روح، كما فعل ابن عمها الحارث الذي تزوجها بعد رفضها له عنوة، بعد أن دس لها المخدر، لكن على الرغم من أنه عقد قرانه عليها مكرهة، إلا أنها اعتبرت ذلك مسا بكرامتها، مفضلة العيش بعيدة عنه[22]. وقد مثلت هذه البطلة قيما جماعية متعارفًا عليها، وفقا لمقومات الجماعة الإنسانية، كما عكست رأيا معتمدا ومكثفا للمرأة، التي بدت في صورتها الكلية لا الجزئية، فالمرأة في الصيغة التي عليها في الحياة ليست سوى جزء مهمش من الصورة الكلية للإنسان، أما الإنسان بالمعنى الكلي فلا يوجد إلا في جسم المجتمع كله المكون من ذكر وأنثى، فهو تشكيل نموذجي بين الفرد والكون[23]. إن اختيار البطولة المطلقة للمرأة في «سيرة ذات الهمة» جاء ضمن سياقات منطقيّة في ظل المناخات التي كانت تسيطر فيها المرأة على صاحب القرار وانتشار حياة اللهو وتحكم الجواري بالسلطة، وتحديدًا في المراحل المتأخّرة للحكم العباسي ومن ثم الفاطمي إذ لا يخلو اسم الدولة من انتساب

دال. ويمكن فهم إسناد البطولة للمرأة بسبب النجاح الذي تحقّق في حكايات «ألف ليلة وليلة»، وحكايات ابن المقفع والزيبق في جوانب الإسقاط السياسي وحنكة المرأة وحيلتها، وليس ببعيد عن ذلك أنّ المرأة هي التي قامت برواية الحكاية في ظل ما تراه من ضعف في المجتمع الذكوري وسرديته[24].

إنّ «سيرة ذات الهمة» كانت قد انتعشت في نهاية القرن التاسع عشر، وتحديدًا في الفترات التي ظهرت فيها حالات ضعف الأمة نتيجة الغزو الخارجي، واستشرى فيها الفساد الداخلي نتيجة ضعف النفوس وغياب القيم وعوامل الاستلاب، وهو في الغالب ما يتحمله مجتمع الذكورة/ السلطة، فيعود الراوي لاستعادة البقع المضيئة في التاريخ العربي وتراثه، فالسير والملاحم الشعبيّة هي قصص تمجّد البطولة التي يكون محور الصراع فيها النضال القومي ضد محتلّ غاصب أو عدوّ للوطن، وتتطلب أبطالهم مواصفات خاصّة سواء أكانوا من الرجال أم النساء، فيعيد الراوي نسج الحكاية باقتراحات تستبعد المسؤولين عن الحقب السابقة التي تركت ظلال الهزيمة والانكسار، فلا يجد غير الصفة «غير معرفة» لامرأة اسمها «ذات الهمة» «البطل المنتظر» لينسج بمتخيله الحكاية التي تستنهض الهمم. فوظيفة الحكاية الشعبيّة / السيرة التعويض عن عدم مقدرة الإنسان على تحقيق رغبات معينة مما يستدعي تغير وسيلة النص ومحتواه وشكله[25].

ونخلص من هذا إلى أن الأدب الشعبي بعامة عندما يقدم الصورة الكاملة للبطل، فإنه يقدمها من خلال المراحل الثلاث المعروفة لدى الأنثروبولوجيين وعلماء النفس الجمعي تحت عنوان «طقوس العبور»، وهذه المراحل هي مرحلة الابتعاد عن الأهل، ومرحلة النضج، ثم مرحلة العودة. وغالبا ما تقتحم المرأة عالم البطل لتؤكد بطولته او لتكون سببا في شهرته.

أما عندما تسند البطولة الأولى إلى المرأة فإنها تمر بهذه المراحل كذلك، ولكنها لن تجد الرجل الذي يشهرها لحسابها، ولهذا فهي تخوض المغامرة الأولى بمفردها، وبمعزل عن الناس، ولكنها بمجرد

(6)

أن تنجح فيها، تلتف حولها الجماعة، لأن شخصيتها تكون قد تهيأت لأن تستوعب الأنا والآخر، كما تكون قد جمعت بين الاستقلال الذاتي والوعي الجماعي. وربما كانت اللامركزية التي حققتها ذات الهمة مع جماعتها في المكان الجديد، بعيدا عن متواضعات نظام الحكم آنذاك - ربما كانت تعبيرا رمزيا عن رغبة الجماعة في الالتفاف دائما حول قيم إنسانية واجتماعية. والمكان الجديد إنما اختارته ذات الهمة قبل أن يختاره أي إنسان آخر في السيرة. وقد وصلت إلى درجة من الوعي أوصلتها إلى التحرير الكلي من كل ما يكبلها[26].

الهوامش

1 د. كارم محمود عزيز، «البطل الشعبي»، ج.1، مكتبة النافذة، القاهرة، ط.1، 2006، ص. 3.

2 د.كارم محمود عزيز، م.س، ص.3-4.

3 شوقي ضيف، «البطولة في الشعر العربي»، دار المعارف، القاهرة، ط.2. ص.9.

4 شوقي ضيف، م.س.ص. 15.

5 د. حسين نصار، «الشعر الشعبي العربي»، 1980، منشورات اقرأ، بيروت، ط.2. ص.87.

6 د.سيد القمني، «الأسطورة والتراث»، المركز المصري لبحوث الحضارة، ط.3، 1999،ص.32-33.

7 جوزيف كامبل، «قوة الأسطورة»، ترجمة حسن صقر وميساء صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 1999، ص.185.

8 جوزيف كامبل، «البطل بألف وجه»، ترجمة حسن صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 2003،ص.319.

9 جوزيف كامبل، م.س، ص. 348

10 جوزيف كامبل، م.س، ص. 394

11 أفنان قاسم،» عبد الرحمان مجيد الربيعي والبطل السلبي»، عالم الكتب، بيروت، ط.1984،1، ص. 161-162.

12 نبيلة إبراهيم، «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية»، دار العودة، بيروت، 1974، ص. 124.

13 نبيلة إبراهيم ، «أشكال التعبير في الأدب الشعبي»، دار نهضة مصر، ص 125.

14 ياسر أبو شوالي، «الرياضة في السيرة الهلالية»، الهيئة العامة لقصور الثقافة (مكتبة الدراسات الشعبية) ، القاهرة، ط.1، 2010، ص.29-30

15 ياسر أبو شوالي، م.س. ص.49.

16 د.عبد الحميد يونس،»الظاهر بيبرس»، الهيئة العامة لقصور الثقافة (مكتبة الدراسات الشعبية)، القاهرة، 1997، ص. 13.

17 حسين نشوان، « سيرة الأميرة ذات الهمة.. بطولة الأنثى وتحولات النص»، مجلة «الفنون الشعبية» الأردن، ع. 15، أيار 2015.

18 محمد وهيب، «الحكاية الشعبية الأردنية : ملامح»، مجلة «الفنون الشعبية»، الأردن،ع.19، أيار 2015.

19 محمد وهيب، م.س.

20 فاروق خورشيد، «عالم الأدب الشعبي العجيب»، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1991، ص.27

21 فاروق خورشيد، م.س،ص. 29

22 نبيلة إبراهيم، «سيرة الأميرة ذات الهمة.. دراسة مقارنة»، ص. 38.

23 فيحاء عبد الهادي، «نماذج المرأة/ البطل في الرواية الفلسطينية»، ص.19.

24 حسين نشوان.م.س.

25 حسين نشوان.م.س.

26 د.نبيلة إبراهيم، «البطولات العربية والذاكرة التاريخية»، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1995، ص. 305-306.

الصور

1 http://art.ngfiles.com/images/445000445/494_emartix_one-thousand-and-one-nights-of-tales-to-be-told.jpg

2 http://www.wollamshram.ca/1001/Dixon/Batten_08a.jpg

3 https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/179/83/d/17839d614f897fc89c5cf006d524f011.jpg

4 http://4.bp.blogspot.com/-DMQLfH20HuY/TZnBmbpH1NI/AAAAAAAAA5k/NzgTrb0krXE/s1600/fairy_tale_chariot.jpg

5 https://lettersfromthetwo.files.wordpress.com/201505//img_0014.jpg

6 https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/120/a/72120/a72e1ce2c2325bcdb715e91c8740c.jpg

عادات وتقاليد

www.qm.org.qa/sites/default/files/c_lsp_qma_al_zubarah_opening8114-.jpg

- الثّابت والمتحوّل في طقوس الغذاء أثناء الضّيافة في المجتمع التّونسي: مقاربة أنتروبولوجيّة 60
- دراسة سيميو انثروبولوجية لعادات وطقوس الزواج بتلمسان 86
- تمثلات الموت في تاريخ المغرب من خلال أمثال شعبية وأقوال مأثورة 100

الثّابت والمتحوّل في طقوس الغذاء أثناء الضّيافة

في المجتمع التّونسي: مقاربة أنثروبولوجيّة

مهرجان للمطبخ التونسي التقليدي (1)

آنية طبخ الكسكسي على الطريقة التقليدية

د. عبد الكريم براهمي

كاتب من تونس

تشمل الطّقوس مختلف الأحداث الاستثنائيّة واليوميّة، وتجمع بين ثنائيّات عديدة. فهي جادّة وصارمة ورسميّة أحيانا، وأحيانا أخرى تبدو مُقولبة وروتينيّة[1]. وتتضمّن الطّقوس والممارسات الاجتماعيّة المقترنة بها جملة من المعاني والرّموز الثّقافيّة التي تستوجب تأويلها[2]، لذلك فإنّ دور الباحث في الانتروبولوجيا هو فكّ تلك الرّموز وفهم معانيها للكشف عن جوانب من الهويّة الثّقافيّة للمجتمع. فالطقوس إذن تعبّر عن القيم والمعاني والمعتقدات السّائدة في مجتمعات معيّنة، وتقوم بمهمّة دمج الفرد بطريقة أشدّ إحكاما في الكلّ الاجتماعي[3]. وعليه فهي «تسنّ شكل العلاقات الاجتماعية... وتخوّل للنّاس معرفة مجتمعهم المخصوص»[4]، وتنهض بدور هامّ في الحفاظ على الهويّة والتعبير عنها وهو ما يمكّن من مقاومة الضّغوط الخارجيّة[5] النّاتجة عن التّثاقف. وفي الحقيقة فإنّ كلّ الأشياء التي تحدث في طقس ما تبدو وكأنّها منفصلة عن مجرى الحياة اليوميّة، وهو ما يخلق بعدا جديدا يتميّز باستثنائيّة أو حدّيّة[6] Liminality بمعنى أنّ أحداث الطّقوس لها حدّ تبدأ منه وحدّ آخر تنتهي إليه، وهي بذلك تكون خارجة عن البنيات الطّبيعيّة للأحداث.

فالطّقوس ليست ظواهر ساكنة بل هي متحوّلة تتأثّر بالسّياق التّاريخي وبمختلف التّغيّرات التي تطرأ على المجتمع[7]، سواء أكانت ماديّة أم معنويّة ورمزيّة مرتبطة بها بفعل التّثاقف.

وتعدّ الضّيافة ظاهرة اجتماعيّة ومؤسّسة عامّة تقترن بها جملة من الطّقوس والنّواميس تشمل الأعراف التي تُلزم المضيف باستقبال الضّيف وحمايته وتوفير الإقامة والمأكل له[8]. وهي ظاهرة كونيّة تعود إلى المجتمعات «البدائيّة». وقد تخيّرت عيّنة تطبيقية تمكّن من التعرّف إلى طقوس الغذاء في الضّيافة في المجتمع التّونسي منذ بداية القرن العشرين إلى أيّامنا الرّاهنة، واستجلاء مختلف التّحوّلات التي طرأت عليها. وعليه فقد فصلنا بين الضّيافة اليوميّة والاحتفاليّة. وميّزنا داخل كلّ صنف منهما بين الضّيافة التّقليديّة والضيافة الحديثة، وجعلنا ثمانينات القرن العشرين فاصلا بينهما، وذلك في علاقة ببداية تأثير العولمة وانخراط المجتمع التّونسي فيها[9].

ولإنجاز هذا المبحث اعتمدنا العمل الميداني، وتخيّرنا منهج الوصف المكثّف والمقاربة التّأويليّة. ويستهدف الوصف المكثّف[10] مختلف الممارسات والطّقوس المرتبطة بالغذاء أثناء الضّيافة سواء أكانت يوميّة أم احتفاليّة، حتّى نتمكّن من رؤية ما يراه أفراد المجتمع موضوع الدّراسة، والاعتقاد في ما يعتقدون والإحساس بما يحسّون والتّفكير في ما يفكّرون فيه[11]. أمّا المقاربة التّأويليّة فتهدف إلى فهم المضامين الثّقافيّة للطّقوس ومعانيها وفكّ رموزها[12].

الأغذية المقدّمة إلى الضّيوف في الضّيافة التّقليديّة:

بعد استقبال الضّيوف من قبل المضيف ودعوتهم إلى الجلوس، تُقدّم إليهم الأطعمة. وتختلف الأطعمة المُقدّمة إلى الضّيوف من الضّيافة التّقليديّة إلى الضّيافة الحديثة، ومن الضّيافة اليوميّة إلى الضّيافة الاحتفاليّة. وتختلف كذلك حسب الأوساط الحضريّة والرّيفيّة، وحسب الانتماء الاجتماعي للمضيف والضّيف. فالأطعمة المقدّمة إلى الضّيوف في المجتمعات البدويّة والريفيّة بالبلاد التّونسيّة أثناء الضّيافة التّقليديّة اليوميّة تكون على مراحل، ويتمثّل أوّلها في الحليب الطّازج أو الرّائب أو اللّبن والتّمر أو بعض الغلال المجفّفة على غرار التين أو العنب[13]. ويرمز الحليب أو اللّبن إلى السّلام نظرا إلى لونه الأبيض. أمّا التّمر أو الغلال الجافّة الأخرى فترمز حلاوتها إلى التفاؤل والفأل الحسن. وإن لم تكن هذه الأغذية متوفّرة فتُقدّم إلى الضّيوف كسرة «الفَطِيرْ»[14] وزيت الزّيتون والعسل. وإذا كان المضيف بدويًا في الصّحراء فإنّ أوّل ما يُقدّم إلى الضّيوف لبن النّوق الطّازج[15]، والتّمر إن كان متوفّرا، ثمّ يقدّم له كسرة «المِلّة»[16]، وزيت الزّيتون. وما يميّز أغلب هذه الأغذية المقدّمة إلى الضّيوف أنّها منتجات محليّة، وتتماشى وخصائص الوسط الطّبيعيّ ونمط العيش السّائد. وتجدر الإشارة إلى أنّ مختلف هذه الأطعمة تقدّم إلى مختلف الضّيوف بغضّ النّظر عن انتمائهم الاجتماعي. ويتمّ الالتجاء إلى مثل هذه الأطعمة وخاصّة منها «كسْرَة الفَطِيْر» أو «كسْرَة المِلّة» عند قدوم ضيوف غير مُرتقبين لأنّها سريعة التّحضير. أمّا في المناطق الحضريّة فتُقدّم إلى الضّيوف أنواع من الحلويّات أو الفواكه الجافّة وبعض المشروبات على غرار العصائر.

وبعد هذه الأطباق سريعة التّحضير يُقدّم الشاي إلى الضّيوف[17]، الذي يعدّ من المشروبات الرّئيسيّة التي ليس بالإمكان الاستغناء عنها، أثناء الضّيافة التقليديّة اليوميّة والاحتفاليّة، وقد ورد في أغنية صينيّة[18] تعود إلى القرون الوسطى وتُدرّس في المدارس الصّينيّة أنّ الإنسان يحتاج في حياته اليوميّة إلى سبعة أشياء رئيسيّة، منها الشّاي والملح والزّيت والأرز والصّويا والخل وحطب الوقود[19]. وللشّاي رمزيّة اجتماعية وثقافيّة لأنّه مرتبط في أذهان النّاس «بالجماعة والأنس والضيافة...»[20] وبالاحتفالات الشّعبيّة[21]. فارتباط الشّاي بالجماعة والأنس يتطلّب عدم التّسرّع في إعداده وتحضيره. لذلك فمن الأفضل طهيه على نار الحطب أو الفحم، والحرص على أن تكون النار هادئة حتّى يُطبخ شيئا فشيئا. وارتباطه بالضّيافة يجعله سمة من سمات الكرم وعلامة من علامات الحفاوة والاستقبال. واقترانه بالاحتفالات

كسرة "فْطِيرْ" تُشوى في "الغنّاي"، وهو الواسطة التي تفصلهاعن النّار.

الشّعبيّة يجعله عنوانا للفرح والبهجة[22].

وبعد الشّاي يُقدّم إلى الضّيوف الطّبق الرّئيسي المتمثّل في الكسكسي[23]، وهو من الأطباق الواجب حضورها أثناء الضّيافات التّقليديّة سواء أكانت يوميّة أم احتفاليّة، لأنّه الطّعام بامتياز [24]. ويُعدّ بطرق متنوّعة تختلف من فئة إلى أخرى وفق إمكاناتها الماديّة وعاداتها ونمط عيشها وطبيعة المناسبة في حدّ ذاتها. ففي المجتمعات الرّيفيّة والبدويّة إذا كان كلّ من الضّيف والمضيف ينتميان إلى الفئات الميسورة يكون الكسكسي بـ «المِسْلاَنْ» وهو ما يستوجب ذبح ضأن أو ماعز أو مجموعة منها حسب عدد الضّيوف، لأنّه يقتضي أن تكون الذّبيحة تامّة غير مجزّأة إلى قطع صغيرة من اللّحم، وإنّما مقسّمة فقط إلى جزأين متساويين، ويكون موضع القصّ الضّلعة الثّالثة من الخلف، بحيث يكون جزء منه مقترنا بالأليّة والفخذين حتّى الضّلعة الثّالثة، والجزء المتبقّي منه مقترنا ببقيّة الأضلع والكتفين[25]. وتُقسّم الذّبيحة إلى نصفين لأنّ أغلب أواني الطّبخ لا يمكنها احتواء الذّبيحة تامّة. وتجدر الإشارة في هذا السّياق إلى أنّه من عادات العديد من المجتمعات العربيّة، تقديم أطباق من الطّعام إلى الضّيوف تحوي ذبائح تامّة، مثل العجول[26] والقعدان[27] شريطة أن تكون صغيرة السّنّ. وإذا كان المضيف ينتمي إلى عليّة القوم فقد يتكوّن الأكل المقدّم إلى الضّيوف من عدّة أطباق، وهو ما نجد له صدى في بعض المصادر الإخباريّة، فقد ذكر أحد الرّحّالة الأنقليز أنّ العشاء الذي دُعي إلى حضوره لدى أحد شيوخ قبيلة تكوّن من عدّة أطباق، ومنها أوان كبيرة مملوءة بالكسكسي يتطلّب حملها أربعة أشخاص[28]. وقد ذكر الحسن الوزّان المعروف بـ «ليون الإفريقي» في بداية القرن السّادس عشر أنّ الأكل الذي قُدّم له عندما كان في زيارة أحد الأمراء بناحية درعة بجنوب المغرب الأقصى وهو في طريقه إلى تومبكتو يتركّب من «لحم الغنم شواء وطبيخا ملفوفا في مرقّقات من العجين المتناهي في الدّقّة تشبه شريطات (لازانيا) قليلا إلاّ أنّها أمتن منها وعجينها أغلظ. ثمّ أحضروا الكسكسي والفتات وألوانا أخرى من الأطعمة...»[29].

وإذا كان المضيف فقيرا، فانّه يسعى في الغالب إلى إكرام ضيوفه وإن التجأ إلى استعارة ذّبيحة من جيرانه. وإذا كان عدد الضّيوف محدودا وينتمون إلى

فئات اجتماعيّة شعبيّة، يكون الكسكسي بلحم الدّجاج المتوفّر لدى أغلب العائلات الريفيّة، أو بالقديد وهو اللّحم المجفّف. وقد جرت العادة أن يترك الفقراء من البدو والرّيفيّين القليل من الدّقيق والزّيت والقديد جانبا لا يُمسّ بأي حال من الأحوال تحسّبا لقدوم ضيف غير مرتقب، وهو ما يسمّى في بعض الجهات بالجنوب التّونسي عصيدة الضّيف[30]، وفي بعض الجهات الأخرى من البلاد عشاء الضّيف[31]. وإن كان المضيف فقيرا ولا يملك أي طعام يُقدّمه إلى ضيفه، تلتجئ ربّة البيت عند قدوم ضيف إلى جاراتها الميسورات ليعطيهنّ ما يمكن به أن تُكرم ضيف زوجها[32].

أمّا في الأوساط الحضريّة فغالبا ما يُقدّم الكسكسي باللّحم لتوفّره في الأسواق بدكاكين القصّابين. وعلى غرار الميسورين من البدو وسكّان الأرياف، يُقدّم الميسورون من الحضّر أطباقا متعدّدة، وهو ما نجد له ذكرا في بعض المصادر الإخباريّة، من ذلك أنّ الطّعام الذي قُدّم للقنصل الفرنسي بالرّباط بالمغرب في عهد لويس الرّابع عشر تكوّن من ثمانية أطباق كبرى[33]. وتكوّن الطّعام الذي قُدّم إلى القنصل الإيطالي بطنجة بالمغرب الأقصى في 1876 من ثلاثة وعشرين طبق[34].

وذكر الرحّالة الأوروبي، كلارك كنّدي (K.) ClarkK، أنّ الطّعام الذي قُدّم له عندما أُستضيف من قبل أحد شيوخ سليمان بشمال شرقي البلاد التّونسيّة في 1845 تركّب من مفتّحات تكوّنت من شوربا «شُرْبَة» ومرق من الخضر واللّحم، أمّا الطبق الرئيسي فتكوّن من الكسكسي، في حين تكوّنت التحلية من بعض الحلويّات[35].

وبالرّغم من أهمّيّة الأبعاد الماديّة للضّيافة التّقليديّة اليوميّة المتمثّلة في المأكولات والمشروبات التي تُقدّم إلى الضّيوف فإنّها تستوجب توفّر جوّ نفسيّ ناجم عن أريحيّة المضيف واستعداده للبذل والعطاء وإكرام ضيفه، وهو ما يعكسه المثل الشّعبيّ التّونسي التّالي: «قشْرْ مِنْ بشْرْ خيرْ مِنْ كَبْشْ مِنْ قفْرْ وْعَاطِي أَكْتَافَهْ للزّرِيبَهْ»، ومعناه أنّ أبسط طعام يُقدّم إلى الضّيف من مضيف فقير وبشوش أفضل من أن ينحر له مضيف بخيل كبشا وهو كظيم وعبوس.

وللكرم مكانة هامّة في المجتمعات العربيّة بصفة عامّة، فهو يسبق بقيّة القيم بما فيها الشّجاعة[36]. وبالرّغم من الأهميّة القصوى التي يُوليها المجتمع التّونسي لإكرام الضّيف، فإنّ على الضّيف أن يكون ذا خلق ومتواضعا ويأكل أيّ نوع من الطّعام يُقدّم إليه، وأن لا يبالغ في طلباته[37]. وهي عادات تختلف من مجتمع إلى آخر، فعادات المجتمع القرغيزي مثلا، تمكّن الضّيف من تقديم شكوى بمضيفه في حالة عدم إكرامه، بتهمة المعاملة غير اللاّئقة، وغالبا ما يُغرّم المضيف[38].

وقد جرت العادة أن يُقدّم إلى الضّيوف أثناء الضيافة الاحتفاليّة التقليديّة وخاصّة أثناء حفلات الزّفاف والختان، وزيارة الزّوايا، الطّبق الرّئيسي فقط المتمثل في الكسكسي بـ «المِسْلاَنْ» أو باللّحم. وتختلف نوع الذّبيحة باختلاف جهات البلاد ففي المناطق الشّماليّة يغلب على الذّبائح البقر والضأن، وفي المناطق الوسطى الضّأن وفي المناطق الجنوبيّة الماعز والإبل، وذلك في علاقة بالتّوزيع الجغرافي لقطعان الماشية بالبلاد[39].

وفي ما يتعلّق بالضّيافة التّقليديّة الاحتفاليّة ذات الصّبغة السّياسيّة فسنولي اهتماما خاصّا بضريبة «اللَّحْمِيَّة»، وهي ضريبة مفروضة على القبائل وسكّان الأرياف بالبلاد التّونسيّة في العهد الحديث، أي مفروضة على الجماعات التي يقوم اقتصادها على تربية الماشية. ويُطلق عليها كذلك ضريبة «الضِّيفَة» أو «المُونَة»[40]. وتهدف هذه الضّريبة إلى توفير مؤونة «المَحَلّة» (جهاز عسكري)، عندما تتنقّل لاستخلاص ما على سكّان القرى والقبائل من مطالب للبايليك[41]، أو لإخضاع القبائل المتمرّدة. وتشمل هذه الضّريبة حيوانات اللّحم بمختلف أصنافها[42] والحبوب والسّمن والعسل. وقد بلغ مجموع مصاريف «الأَمْحالْ» (ج. محلّة) بين شتاء 1185 هـ 1771 م.، وشتاء 1191 هـ 1778 م. من الأغنام ما قدره 19167 رأسا[43]. وبما أنّ من واجب المضيف توفير الأعلاف لدواب الضّيف، فقد فُرضت على الأهالي ضريبة أخرى تُعرف بضريبة «العَلْفَة»[44]، وتتمثّل في توفير الأعلاف لمختلف الدّواب المشاركة في المحلّة.

كسرة "مِلّة" قبل تغطيتها بالجمر، وهي من الأغذية التي لا يحتاج شيّها أيّ واسطة تفصلها عن النّار.

ومن وجهة نظر علم الاجتماع السّياسي، تعدّ ضريبة «اللّحَمِيّة» وضريبة «العَلْفَة» شكلا من أشكال اعتراف المجتمع المحلّي بالسّلطة المركزيّة المتمثّلة في «المحلّة» ومن يتولّى قيادتها سواء أكان «الباي» أم ولّي عهده. وعليه فإنّ التّهرّب من أداء هذا الواجب يُعدّ تمرّدا على السّلطة المركزيّة وعدم الاعتراف بها، وتتمثّل عقوبتها في نهب «المحلّة» مخازن حبوب القبائل الرّافضة دفع ما عليها من مؤونة، ومصادرة قطعان ماشيتها[45]. وبالرّغم من أنّ هذه الضّيافة مفروضة على السّكّان المحلّيين فإنّها ترمز إلى التّصالح بين العسكر والقبائل. وتهدف إلى التّخفيف من حدّة التّوتّر بين السّلطة المركزيّة وتحديدا المؤسّسة العسكريّة «المحلّة» ذات الطّابع الزّجري، والمجموعات القبليّة والقرويّة التي تعبر مجالها طريق المحلّة[46]. خاصّة وأنّ العلاقة بين القبائل والسّلطة قائمة بالأساس على دفع الضّرائب، وهو ما يبدو واضحا من خلال وثائق الأرشيف الوطني التّونسي وتحديدا الدفاتر الجبائية. وبما أنّ الضّيافة غالبا ما تكون مرتبطة بتبادل الهدايا فقد جرت العادة أن يقدّم القيّاد ومشايخ القبائل هدايا إلى الباي أو إلى وليّ عهده، وفي المقابل يردُّ الباي أو وليّ عهده بتقديم هدايا إليهم تُعرف بالإحسان، إلى جانب تجديد الثقة فيهم[47]، وحتّى عامّة السّكّان كان بإمكانهم تقديم الهدايا إلى الباي. وفي نفس الإطار كان مفروضا على السّكّان المحلّيين وخاصّة منهم سكّان القرى والقبائل استضافة موظّفي الدولة عندما يكونون بصدد أداء مهامهم وتوفير الغذاء لهم والعلف لدوابّهم.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الطّرق المتّبعة في استخلاص الجباية من السّكّان المحلّيين وخاصّة من القبائل وسكّان القرى والأرياف لا تميّز البلاد التّونسيّة فقط وإنما كذلك بقيّة المغارب[48]. وليس الفترة الحديثة من تاريخ البلاد التّونسيّة فحسب وإنّما كذلك الفترات التّاريخيّة السّابقة. وهي ممارسات تواصلت بعد حصول البلاد على استقلالها ولكن بطرق مختلفة. فعند زيارة ممثّلي السّلطة سواء أكانوا رؤساء أم وزراء أو ولاّة أو موظّفين ساميين، لمختلف جهات البلاد كانت تقام لهم ضيافات من قبل المنتسبين المحلّيين إلى الحزب الحاكم وخاصّة منهم رؤساء الشّعب الدّستوريّة الذين كانوا يتولّون تنظيمها، حيث كانوا يفرضون على السّكّان وخاصّة

البسطاء منهم المساهمة في «الضِّيفَة» بتوفير الخرفان أو العسل والسّمن واللّبن والتّمر من النّوع الرّفيع، ويمكن أن تكون المساهمة بمبلغ مالي. وفي الغالب كانت تُقدّم أثناء هذه الضّيافات العديد من الأطباق أهمّها الكسكسي بـ«المسْلان»، ولحم الضّأن المشويّ أو المصليّ. ومثل ضريبة «اللّحَميّة» ترمز هذه الضّيافات كذلك إلى اعتراف السّكّان بالسّلطة المركزيّة وتأكيد ولائهم لها.

في الضّيافة الحديثة:

تتمثّل التّجديدات التي عرفتها الأغذية المقدّمة إلى الضّيوف أثناء الضّيافة الحديثة في تغيير طريقة طبخ الأغذية، وتعدّد الأطباق:

طرأت العديد من التّغييرات على طرق الطّبخ وتحديدا طّبخ اللّحم الذي يعدّ أساس الضّيافة، فبعد إن كان اللّحم المسلوق يحتل المرتبة الأولى في أصناف الطّبخ من حيث اللّذّة والقيمة الغذائيّة[49]، فقد تراجعت مكانته في الموائد الفاخرة وعُوّض باللّحم المصليّ Le rôti أو المشويّ[50] Le grillé، اللّذين أصبحا علامة على التّطوّر والرّقيّ، وأكلات الضّيافات الحديثة اليوميّة والاحتفالات بامتياز[51]. بالرّغم من أنّهما كانا طبيخا مميّزا للفئات الشّعبيّة[52]، ومرتبطين بالتّنقّل وعدم الاستقرار لأنّهما ليسا في حاجة إلى أوان تكون واسطة بين الطّعام والنّار. وفي هذا الإطار يرمز اليوم لحم الشّواء بالنسبة إلى الفقراء إلى نوع من الارتقاء الاجتماعي[53]. فأطباق اللّحوم المشويّة والمصليّة أصبحت من الأطباق التي تُقدّم إلى الضيوف الذين ينتمون إلى الفئات العليا من المجتمع. ومن الطّرق المستجدّة في طبخ اللّحم إلى جانب الصّلي والشّي الإنضاج بواسطة البخار. ويبدو أنّ هذا التّحوّل في أصناف الطّبخ لا يهمّ فقط المجتمع التّونسي وإنّما هو تحوّل عام يشمل مختلف الشّعوب[54].

أمّا في ما يخصّ الأطباق المقدّمة إلى الضّيوف فقد أصبحت متعدّدة وأكثر تنوّعا من الضّيافة التّقليديّة، سواء أكان المضيف من الفقراء أم من الميسورين. وتتكوّن الأطباق من المقبّلات والأطباق الرّئيسيّة والتّحلية التي تعقب الطّبق الرّئيسي. وتختلف أنماط إعداد المائدة وتقديم الأطباق أثناء الأكل، ومنها: النمط الروسي حيث تُقدّم الأطباق الواحد تلو الآخر، وتكون البداية بالمقبّلات ثم الطّبق الرّئيسي ثمّ التّحلية، وهذا التّتالي يجعل الكلّ يأكل من نفس الطّعام[55]. والنّمط الفرنسي حيث تُقدّم كلّ الأطباق معا بما فيها المقبّلات والطّبق الرّئيسي والتّحلية، وعلى الضّيف أن يختار أيّا منها ليأكله. وهذا النّمط الأخير هو الأكثر انتشارا في المجتمع التّونسي لأنّه الأقرب جغرافيّا وثقافيّا. وتشمل المقبّلات الشّوربة باللّحم أو بالسّمك، وأنواعا متنوّعة من السّلطات[56]. أمّا الأطباق الرّئيسيّة فأصبحت أكثر تنوّعا ومنها الكسكسي بـ«المسْلان» أو باللّحم أو بأنواع معيّنة من السّمك والأرز والمقرونة وأنواع متعدّدة من المرق مثل الفصوليا «اللّوبيا» والجلبّان والكمّونيّة، وغيرها، وأطباق تتكوّن من لحم الضّأن أو السّمك أو الدّجاج المشويّ أو المصليّ، و«البْريكْ» و«الطّاجينْ»، ويبقى الكسكسي من أهمّ هذه الأطباق وأكثرها انتشارا. وتتكوّن التّحلية من أنواع مختلفة من الحلويّات أو الفواكه والغلال أو المشروبات الغازيّة أو العصائر.

ويبدو أنّ ترتيب الأطباق المقدّمة إلى الضّيوف يختلف من شعب إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، إذ يمكن أن تكون البداية بالأطباق المالحة، أو بالفاكهة أو بألذّ الأطباق على غرار اللّحم وثمّة من يترك ذلك إلى نهاية الأكل حتّى يشبع وعندها يصبح بالإمكان التّلذّذ بذلك أكثر[57]. وتكون الأطباق أكثر تنوّعا وتعدّدا واللّحم أكثر توفّرا في حالة انتماء الضّيف والمضيف إلى الفئات العليا من المجتمع. وتُعطى أهميّة بالغة إلى البعد الجمالي عند تقديم الأطعمة إلى الضّيوف وهو ما من شأنه أن يُشبع حاسّة البصر، وهو جانب يبدو شبه غائب في الضّيافة التّقليديّة وخاصّة في الأوساط الرّيفيّة، والحضريّة الفقيرة.

ولئن كان استقبال الضّيوف والترحيب بهم ودعوتهم إلى الجلوس وخدمتهم من قبل الضّيف واجبا مقدّسا أثناء الضّيافة التّقليديّة سواء أكانت يوميّة أم احتفاليّة في مختلف أنحاء البلاد التّونسيّة، فإنّ الوضع لم يعد كذلك أثناء الضّيافة الحديثة وخاصّة الاحتفاليّة منها. حيث أصبح بإمكان المضيف وتحديدا في الأوساط الحضريّة الميسورة التّخلّي عن واجب استقبال الضّيوف والاعتناء بهم وخدمتهم،

والالتجاء إلى أعوان يقومون بواجب الضّيافة بالنّيابة عنه، أو إلى ما يسمّى بالمائدة السّويسريّة للخدمة الذّاتيّة، بمعنى أن الضّيف يخدم نفسه بنفسه، فهو الذي يتولّى ملء الأطباق بالطّعام وحملها إلى مكان جلوسه على الطّاولة. وهي من الأساليب المعتمدة في المطاعم الفاخرة وفي النّزل من الأصناف الرّفيعة.

أمّا بالنّسبة إلى الضّيافة الحديثة ذات الصّبغة السّياسيّة فقد تواصلت خلال العهد النّوفمبري نفس الممارسات التي كانت سائدة في العهد البورقيبي بل ازدادت انتشارا. وخاصّة في المناطق الرّيفيّة والقرويّة، وأصبحت إقامة الضّيافة من المهام المناطة بعهدة رؤساء الشّعب الدّستوريّة التّابعة لحزب التّجمّع الدّستوري الدّيمقراطي. وتعكس إقامة هذه الولائم والضّيافات مدى ولاء الجهات إلى السّلطة القائمة. ومن غاياتها التّغطية على الأوضاع الاجتماعيّة والاقتصاديّة المتردّية لجهاتهم، وهي ممارسات كانت منتشرة في أغلب جهات البلاد. وبعد ثورة 17 ديسمبر 2010 تواصل هذا الصّنف من الضّيافة، وأصبحت أكثر انتشارا بفضل تعدّد الأحزاب والمناسبات التي تقام فيها، من ذلك المشاركة في المؤتمرات السّياسيّة للأحزاب، وفي المسيرات، والاعتصامات السّياسيّة وأهمّها اعتصام الرّحيل[58] بباردو، المعروف كذلك باسم اعتصام «الرُّوزْ بالفَاكْيَة» بمعنى الأرزّ بالفواكه الجافّة. وهذه التّسمية نسبة إلى نوع الغذاء الذي وفّره المشرفون على تنظيم هذا الاعتصام للمعتصمين. كما أنّ بعض الضّيافات كانت مرتبطة بالانتخابات سواء أكانت تشريعيّة أم رئاسيّة، واتّخذت أشكالا أخرى منها توزيع الأغذية من قبل الأحزاب والمرشّحين للانتخابات على فئات من النّاخبين وخاصّة منهم الذين ينتمون إلى الفئات الفقيرة. وهي ممارسات تستثمر الموروث الثقافيّ المتمثّل في الإطعام وما يتميّز به من قداسة لغايات سياسيّة تتمثّل في التّأثير على النّاخبين، وكسب أصواتهم. فالإطعام إذن يتحوّل إلى أداة للسّيطرة والتّوجيه والتّأثير على رأي النّاخبين. وتتأسّس هذه الممارسات من النّاحية الأنتروبولوجيّة على نوع من الحيلة المزدوجة والواعية بين الطّرفين: فالأحزاب أو الأفراد المرشّحون للانتخابات هدفهم من وراء تنظيم موائد الإطعام الجماعي كسب أصوات النّاخبين. أمّا النّاخبون وخاصّة منهم الذين ينتمون إلى الفئات الشّعبيّة فيرون في هذه الموائد وليمة وفرصة لتناول غذاء جيّد ووفير دون مقابل ماديّ. ويُمكّن النجاح في الانتخابات المرشّحين من سلطة، قد يستغلّونها لاستعادة ما أنفقوه من أموال وأكثر من ذلك[59]. ويبدو أنّ مثل هذه الممارسات شائعة في الثقافة السّياسيّة للعديد من البلدان التي تتلمّس طريقها نحو الدّيمقراطيّة.

ومن مظاهر التّجديد الأخرى التي طرأت على الضّيافة الحديثة اليوميّة والاحتفاليّة وخاصّة في الأوساط الحضريّة، منافسة العديد من المشروبات للشّاي، بحيث لم يعد المشروب الوحيد المرتبط بالاحتفالات الشّعبيّة والمميّز لطقوس الضّيافة. ومن أهمّ هذه المشروبات القهوة والمشروبات الغازيّة وخاصّة منها الكوكا كولا والفانتا، والعصائر بمختلف أصنافها سواء أكانت طازجة أم معلّبة. وتعدّ الخمور من أهمّ المشروبات المستجدّة التي أصبحت تلقى رواجا أثناء الضّيافة الحديثة الاحتفاليّة وكذلك اليوميّة لدى الأوساط الحضريّة الميسورة وخاصّة لدى الفئات الشّبابيّة. واللاّفت للانتباه تزايد استهلاكها يوما بعد يوم، وتقليد الطّقوس المرتبطة بشربها، وهي ممارسات تعكس الغزو الثّقافيّ الغربي للمجتمع التّونسي والمجتمعات العربيّة بصفة عامّة.

ومن ملامح الضّيافة الحديثة الاحتفاليّة تزايد الاهتمام بالجانب الترفيهي وخاصّة بالنّسبة إلى الشّباب، مثل الغناء والرّقص والألعاب، وهو ما قلّص كثيرا من قيمة الأطعمة المُقدّمة والطّقوس المرتبطة بها. وفي هذا الإطار يمكن أن نشير إلى تزايد الضّيافات التي تُعقد في الملاهي اللّيليّة، وفي المطاعم الفاخرة حيث تقام حفلات الغناء والرّقص، كما أنّ حفلات الختان والزّواج ومختلف أعياد الميلاد تكون مصاحبة بالغناء والرّقص، وقد يلتجئ بعض الميسورين وخاصّة في الأوساط الرّيفيّة إلى إقامة حفلات زفاف أو ختان بالجمع بين الطّرق الحديثة في تنظيم الاحتفالات، والطّرق التّقليديّة التي أصبحت مكلفة ماديّا على غرار تنظيم مسابقات الخيل، وبعض الألعاب البهلوانيّة التي يؤدّيها الفرسان، وتجهيز الهودج «الجِحْفَة» الذي تُنقل فيه العروس من بيت والديها إلى بيت زوجها، ودعوة فرق الفنّ الشّعبيّ.

(2)

كسكسي بالخضرة والقديد

طقوس الغذاء أثناء الضّيافة

غسل اليدين والبسملة والأكل باليد اليمنى:

من الطّقوس المرتبطة بالغذاء أثناء الضّيافة، غسل اليدين قبل الشّروع في الأكل مع وجود بعض الاختلافات بين الضّيافة التّقليديّة اليوميّة والاحتفاليّة. ففي الضّيافة اليوميّة التّقليديّة يقوم المضيف أو أحد أولاده بإحضار حوض من النّحاس وإبريق مملوء بالماء ومنشفة، ويصبّ الماء على أيدي الضّيوف وهم جالسون في أماكنهم. أمّا في الضّيافات الاحتفاليّة فغالبا ما يُكلّف شخص من أقرباء المضيف بصبّ الماء على أيدي الضّيوف، وأحيانا يتمّ توفير الماء والصّابون والمناشف بجانب الضّيوف وعليهم غسل أيديهم قبل الأكل. ويبدو أنّ لطقس غسل اليدين أهمّيّة قصوى لأنّ الأكل وخاصّة في الأوساط البدويّة والريفيّة كان يتمّ في الغالب بالأيدي، دون استعمال الملاعق والشّوكات والسّكاكين. وهي ممارسة عدّها بعض الرّحّالة الأوروبّيين مقزّزة وتنمّ عن التّخلّف ويمكن أن تتسبّب في نقل بعض الأمراض على غرار فيروس الالتهاب الكبدي. وبعد الانتهاء من غسل اليدين وقبل الشّروع في الأكل يذكرون اسم اللّه، وهو ما نجد له صدى في أقوال الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم «أدنُ منّي فسمّ اللّه وكل بيمينك، وكل ممّا يليك»[60]. ومن الطّقوس المتّبعة في الضّيافة التّقليديّة اليوميّة لدى العديد من المجتمعات العربيّة أن يكون المضيف هو أوّل من يقول بسم اللّه بصوت مرتفع وأوّل من يبدأ الأكل وفي ذلك دعوة الضّيوف إلى الشّروع في الأكل[61]. ويجب على المضيف أن يواصل الأكل ولا ينتهي منه إلاّ بعد انتهاء ضيوفه[62]، وعليه كذلك حث الضّيوف على مزيد الأكل، وفي ذلك رفع للحرج عليهم.

أمّا عن كيفيّة الجلوس حول الطّعام المُقدّم إلى الضّيوف فتختلف من وسط اجتماعيّ إلى آخر، ففي المجتمعات البدويّة والريفيّة يجلس الضّيوف في الغالب على فُرش مبسوطة على الأرض في شكل حلقات. وتُعطى للجلوس أهمّية بالغة ويُرفض رفضا باتا الأكل في أيّ وضع آخر. أمّا في المجتمعات الحضريّة فأحيانا يجلس الضّيوف على الأرض ويشكّلون حلَقا حول موائد أو طاولات ذات قوائم قصيرة، وأحيانا أخرى يجلسون على كراس حول طاولات ذات قوائم مرتفعة. وتؤكد بعض الدّراسات التي اهتمّت بالشّرق الأوسط أنّ تعويض الموائد التي توضع على الأرض مباشرة بالموائد المرتفعة الأكثر فخامة يأتي في إطار التأثير التركي أثناء القرنين السّادس عشر والسّابع عشر، وذلك في علاقة بالتّوسّع التّركي. أمّا انتشار استعمالها في مجتمعات الشّرق الأوسط، وفي أغلب المجتمعات المغاربيّة فكان أثناء القرن التّاسع عشر[63]. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى تعدّد التّأثيرات الثّقافيّة التركيّة في مجال الغذاء بالبلاد التّونسيّة التي أصبحت في سنة 1574 إيالة تابعة للإمبراطورية العثمانيّة.

ومن الطّقوس الأخرى المتعلّقة بالضّيافة اليوميّة التّقليديّة والحديثة والتي يوليها الضّيوف أهمّيّة كبرى الحرص على إبقاء البعض من الطّعام في الأواني التي قُدّمت لهم، وهو ما يُطلق عليه سُنّة الضّيف. وهو طقس يشترك فيه المجتمع التّونسي مع العديد من المجتمعات العربيّة والإسلاميّة، ويرمز إلى الامتنان للمضيف، وإكرام الضّيف في آن. ومن التّصوّرات التي كانت سائدة في العديد من المجتمعات أنّ الضّيف غير الممتن سيُذهب معه كلّ ثروة الأسرة

وحظّها السّعيد، وسيلازمها النّحس بعدها ولن تتمكّن من استعادة حظّها السّعيد[64]. إلاّ أنّ اللاّفت للانتباه أنّ بعض الممارسات اليوميّة خارج إطار الضّيافة تتناقض مع مثل هذه الممارسات وهي إكرام الطّعام وذلك بأكله كلّه حتّى لا يُتلف. وهو ما يتّفق مع مبدأ عدم تبذير الأطعمة، والرّغبة الملحّة في الحفاظ عليها. وتبدو هذه الممارسات أكثر انتشارا في الأوساط الفقيرة التي لا تقدر على توفير الكثير من الأغذية التي يُطلقون عليها اسم «النِّعْمَة». ولهذه الممارسات أسس ثقافيّة ودينيّة وأخرى طبيعيّة. ولئن ترتبط الأسس الثّقافيّة والدّينيّة بتعاليم الدين الإسلامي التي تنهى عن الإسراف وتدعو إلى عدم التّبذير وحسن التّصرّف في الموارد، فإنّ الأسس الطبيعيّة ترتبط بالفضاء الجغرافي الذي ظهر فيه الدّين الإسلامي، والذي يغلب عليه الجفاف وامتداد الصّحارى وضيق المجالات الصّالحة للزّراعة.

ومن الآداب المتّبعة من قبل الضّيوف غسل اليدين بعد الانتهاء من الأكل. حيث يتولّى المضيف في الضّيافات التقليديّة اليوميّة أو أحد أبنائه أو أيّ شخص يكلّفه صبّ الماء من الإبريق على أيدي الضّيوف في حوض نحاسيّ. أمّا أثناء الضّيافة التّقليديّة الاحتفاليّة فمن التّقاليد المتّبعة من قبل المضيف تكليف شخص من أقاربه بصب الماء على أيدي الضّيوف بعد انتهائهم من الأكل ويكون ذلك في أحواض نحاسيّة على مقربة من مكان تناول الطّعام. وتجدر الإشارة إلى أنّ من الممارسات المتّبعة من قبل البدو العرب في شبه الجزيرة العربيّة مسح الأيدي التي يغطّيها الدّسم في السّتار الذي يمثّل مقدّمة الخيمة أو البيت بحيث يصبح صلبا ويتقاطر منه الدّهن لكثرة ما يُمسح به من الأيدي، وتُعدّ كثرة الدّهن المتقاطر في مقدّمة البيت دليلا على كرم صاحبه[65].

ومن التحوّلات التي عرفتها الضّيافة الحديثة، التّخلّي عن الأكل بالأيدي وتعميم استعمال الملاعق، وانتشار استعمال الشوكات والسّكاكين، والطّاولات ذات القوائم المرتفعة والكراسي.

ومن طقوس الغذاء الأخرى تناول الطّعام باليد اليمنى وتجنّب استعمال اليد اليسرى، وهو ما نجد

برّاد شاي يُطهى على كانون من الطّين يحتوي فحما.

له صدى في السّيرة النّبويّة حيث يقول الرّسول صلّى الله عليه وسلّم «إذا أكل أحدكم فليأكل بيمينه، وإذا شرب فليشرب بيمينه، فإنّ الشّيطان يأكل بشماله ويشرب بشماله»[66]، ويعدّ الأكل باليمنى جزءا من ثقافة تُميّز بين اليمين والشّمال، وتعكس «رفعة اليد اليمنى» على حدّ تعبير روبرت هيرتز Hertz (R.). ولذلك فهو يُقلّص من قيمة وجهة النّظر التّشريحيّة التي تذهب إلى أنّ تفوّق الأطراف اليمنى مرتبط بمعطيات فيزيولوجيّة تتمثّل في النّموّ الهام لنصف الدّماغ الأيسر الذي يثير عصبيّا وفيزيولوجيّا عضلات الجانب الأيمن. ويُؤكّد أهمّية دور التّأثيرات الاجتماعيّة والثّقافيّة[67]. وهو موقف يشترك فيه روبرت هيرتز Hertz (R.) مع العديد من الباحثين ومن أبرزهم مارسال موس Mauss (M.). فـ«رفعة اليد اليمنى» هو نتاج تفاعل بين ما هو فيزيولوجي وما هو ثقافي[68]. فالفيزيولوجيّ إذن مُلحق بالرّمزيّة الاجتماعيّة[69]. ويستدلّ روبرت هيرتز على أهمّيّة المعطيات الاجتماعيّة والثّقافيّة التي تفسّر «رفعة اليد اليمنى» بوجود نسبة ضئيلة من النّاس تتفوّق عندهم اليد اليسرى، وأنّ نسبة ضئيلة ممّن يستعملون اليد اليمنى يصعب عليهم استعمال اليد اليسرى، أمّا غالبيّة الذين يستعملون اليد اليمنى فبإمكانهم استعمال اليد اليسرى لكنّهم يفضّلون اليد اليمنى

صينيّة تحتوي على كؤوس طرابلسي ملآنة شايا.

لأنّها أسهل في الاستعمال. وأنّه من الممكن تدريب اليد اليسرى وترويضها ليصبح استعمالها سهلا مثل اليد اليمنى، وقد ذكر روبرت هيرتز Hertz (R.) في دراسته بعض المهن التي تتطلّب استعمال كلتا اليدين، وعليه فهي تتطلّب تربية اليد اليسرى فنّيّا وتقنيّا تماما مثل اليد اليمنى على غرار البيانو والكمان والجراحة وغيرها[70].

إنّ التعارض بين اليمين واليسار ليس فقط فيزيولوجيّا وإنّما كذلك ثقافيّ[71]. فالثّقافة هي التي ربطت التّمثّلات السّلبيّة باليد اليسرى والتّمثّلات الإيجابيّة باليد اليمنى، وهو في الأصل تناقض بين المقدّس والمدنّس[72].

وبما أنّ مسألة رفعة اليد اليمنى تمثّل جزءا من تقنيّات الجسد، وتُعدّ منتوجا مجتمعيا وثقافيا مرتبطا بالعادات والتّقاليد، فإنّ اكتسابها وانتقالها يكون عن طريق التّنشئة الاجتماعيّة وتحديدا عن طريق التعلّم، وهو ما ينطبق على مختلف تقنيّات الجسد الأخرى[73]. وتُلقّن للطّفل بشكل مقصود، وكلّ تقنية تُعدّ نتيجة لتعلّم خاص مرتبط بالعديد من المعطيات على غرار السّن والجنس والوضع الاجتماعي والمهنة وغيرها[74]. فالجسد إذن على حدّ تعبير مارسال موس Mauss (M.) هو أداة طبيعيّة يتمّ تكييفها حسب «الهابتوس» أو الاستعداد الثّقافي[75]. وتعدّ مسألة «رفعة اليد اليمنى»، ظاهرة إنسانية ولا تهمّ فقط الثقافة العربيّة الإسلامية.

طقوس شرب الشّاي:

يخضع الشّاي إلى العديد من الطقوس، منها: تفضيل التّونسيّين ترشّف الشاي في كؤوس صغيرة من البلّور تسمّى «كيسَانْ طْرَابُلْسِي»، وفي ذلك إشارة إلى دور الطرابلسيّة في إدخال الشاي ومستلزماته إلى البلاد التونسيّة[76]. ومن العادات المتّبعة ترتيب الكؤوس في الصينيّة، وتذوّق الشّاي من قبل القيّم عليه قبل صبّه للضّيوف[77]. وصبّ الشّاي في الكؤوس بمهارة فائقة ومتعة كبيرة بحيث يُسمع للصّب صوت - ناتج عن حركة صعود الإبريق وهبوطه - شبيه بخرير المياه[78]، وتُقدّم الكؤوس إمّا فوق الصّينيّة أو ممسوكة بإصبعين من قاعدة الكأس، ويجب تجنّب مسكها من أعلاها أو تمرير راحة اليد فوقها[79] لتجنّب لمس جوانب الكأس التي تُرتشف منها.

ومن الممارسات المتّبعة في المجتمعات المغاربيّة بصفة عامّة تبجيل الضّيوف عن بقيّة الحاضرين عند توزيع كؤوس الشّاي، وتكون البداية بكبار السّن منهم. وترشّف ثلاثة كؤوس متتالية من الشّاي، وبتأنّ، وبجرعات قليلة[80]. ويشترك المجتمع التّونسي مع المجتمعات

(3) دلّة وفناجيل

(4) الطّريقة المعتمدة في صبّ القهوة العربيّة

المغاربيّة الأخرى في العديد من هذه الطّقوس مع أغلب الشّعوب البدويّة بالصّحراء الإفريقيّة[81]. وتجدر الإشارة إلى أنّ الأواني المستعملة في طهي الشّاي وشربه تحمل العديد من الرّموز والعلامات، فالصّينيّة التي تحمل الكؤوس ترمز إلى الاجتماع والمسامرة وتجاذب أطراف الحديث، والبرّاد أو الإبريق يرمز إلى النّقاء والطّهارة والجمال، وتدلّ الكؤوس على الكرم والضّيافة[82]، وترمز حلاوة السّكر إلى التفاؤل والفال الحسن[83].

وتبدو طقوس الشّاي أكثر جلاء في الأوساط الرّيفيّة والبدويّة بالبلاد التّونسيّة مقارنة بالأوساط الحضريّة. ولئن كان الشّاي من أهمّ طقوس الضّيافة في البلاد التّونسيّة وفي المغارب بصفة عامّة، فإنّ القهوة أكثر حضورا عند العرب في شبه الجزيرة وخاصّة عند البدو منهم. ويُعدّ استمرار صوت الهاون (الجرن) الذي تُدقّ فيه البن، وتواصل اشتعال النار التي تُطبخ عليها القهوة من أبرز علامات الكرم والضّيافة[84].

ويبدو أنّ طقوس القهوة عند العرب البدو بشبه الجزيرة العربيّة أكثر تنوّعا وصرامة من طقوس الشّاي بالمغارب بصفة عامّة. خاصّة أنّ شرب القهوة اصطبغ بعادات البدو وتقاليدهم وقيمهم وممارساتهم اليوميّة لذلك أصبحت عنوانا لأكثر القيم تقديسا واحتراما في المجتمع، وهي الكرم والشّجاعة. فعادات البدو العرب وقيمهم استوعبت القهوة وأضحت إحدى الأسس التي ترتكز عليها، وهو ما يقوم دليلا على قدم استهلاك القهوة وانتشاره في الأوساط العربيّة البدويّة بشبه الجزيرة في زمن كانت فيه قيمة المرء تقاس برصيده من الشّجاعة والكرم التي تعزّز سمعته ومكانته ونفوذه في المجتمع. أمّا في ما تعلّق بالشّاي بالبلاد التّونسيّة وبالمغارب، فإنّ أغلب طقوسه مرتبطة بالكرم والضّيافة، وليست مقترنة بالشّجاعة والفروسيّة، لأنّ دخول الشّاي إلى هذه المناطق وانتشار استهلاكه كان متأخّرا مقارنة بانتشار استهلاك القهوة في بلاد العرب، أي في فترة أفلت فيها قيم الشّجاعة والفروسيّة وفقدت الكثير من قيمتها بسبب تراجع البداوة وانتشار نمط العيش المستقرّ، وتزايد قدرة السّلط المركزيّة على مراقبة مجالها الجغرافي، وإخضاع المجموعات القبليّة لسلطتها وإجبارها على الاعتراف بها ودفع الجباية، وانتشار استعمال الأسلحة النّاريّة[85].

أمّا في الضّيافة الحديثة فَقَد فقد الشّاي الكثير من طقوسه، ففي الغالب لم يعد يُطهى على الجمر وإنّما على مواقد مختلفة تشتغل بالنّفط أو بالغاز الطّبيعي أو بالكهرباء. وأصبح يُطهى في المطبخ بعيدا عن مجلس الضّيوف، وهو ما أفقده طقوسه المرتبطة بالمسامرة وتجاذب أطراف الحديث.

قصعة من الخشب.

وعُوّضت الكؤوس «الطّرابلسي» صغيرة الحجم بكؤوس أخرى كبيرة، وهو ما أدّى إلى التّخلّي عن طبخ الشّاي ثلاث مرّات متتالية. وبتبدّل الأواني المستعملة في طبخ الشّاي وشربه فقدت العديد من رمزيّتها.

الأكل الجماعي:

ومن الطّقوس الأخرى المرتبطة بالضّيافة التقليديّة اليوميّة والاحتفاليّة الأكل الجماعي في أوان كبيرة تسمّى القصعة[86]، وتوجد في أحجام مختلفة، ويمكن للقصعة كبيرة الحجم أن يلتفّ حولها عشرون نفرا. وهو ما من شأنه أن يقوّي العلاقات الاجتماعية[87]، ويخلق علاقة الصداقة عند إكرام الضيوف الغرباء. ويحظى هذا الطّقس بقيمة رمزيّة كبيرة تفوق بكثير كميّة الأطعمة المقدّمة إلى الضّيوف ونوعيّتها[88]. ويُعدّ الطّعام أو «المَاءْ والمِلْحْ» المقدّم إلى الضّيوف نوعا من العقد المعنوي بين الطّرفين. وتشترك الثقافات السّاميّة في اعتبار رابطة الماء والملح رابطة مع الإله، وتنهض بدور هامّ في تمتين العلاقات الاجتماعيّة.

وبمفعول الماء والملح، أو الملح فقط تنشأ رابطة مقدّسة بين الأفراد تضاهي رابطة الرّضاعة، وقد ترقى إلى مستوى رابطة الدّم بفضل قوّة سلطتها الرّمزيّة. وهي تمنع المرء الذي يتمتّع برصيد من الرّجولة والشّهامة والمروءة من التّعدّي على من شاركه الطّعام حتّى ولو بعد عدّة سنوات، وقد تجعله يتخلّى عن الثّأر حتّى لأقرب النّاس إليه[89]. وما يُؤكّد أهمّية الماء والملح في المجتمع التّونسي تحوّله إلى نوع من القسم «بْجَاهْ المَا والمِلْحْ إلّي مَا بِينَاتْنَا» بجاه الماء والملح الذي بيننا، أي بسلطة الماء والملح الذي تقاسمنا أكله. وهو قسم منتشر في أغلب الأوساط الاجتماعيّة التّونسيّة وخاصّة منها الفئات الشّعبيّة، ويجعل مؤدّيه يتمتّع بالكثير من المصداقيّة.

واللّافت للانتباه أنّ مثل هذا القسم كان منشرا لدى العرب منذ القديم، فقد تعرّض الجاحظ في كتابه البيان والتّبيين إلى ظاهرة تعاقد العرب على النّار وتحالفهم على الملح[90]، وعلى الرّماد[91]. وتلتقي هذه الأصناف من القسم بيمين الغموس وأخذ العهد المؤكّد الذي لا استثناء فيه[92]، والذي يقتضي إحضار جفنة فيها طيب أو رماد أو دم ويدخلون فيها أيديهم عند التّحالف[93]. ويرتبط الملح والنّار والرّماد بمفاهيم الضّيافة عند العرب البدو، وترمز إلى الطّعام والأكل. فالملح يعني الطّعام مهما كان نوعه وكمّيّته. والنّار تجلب الضّيوف بفضل نورها أثناء اللّيل ودخانها أثناء النهار. وتكدّس الرّماد أمام البيوت دليل على كثرة الضّيوف، ويعكس رصيد صاحب البيت من الكرم والشّهامة[94].

إنّ العلاقة التي تنشأ بمفعول الطّعام بين الضّيف والمضيف لا تهمّ فقط الحضارة العربيّة الإسلامية، وإنّما كذلك الحضارات والشّعوب الأخرى سواء أكانت مسيحيّة أم يهوديّة أو غيرها[95]، وهو ما يجعل من هذه السّلوكات ثقافة إنسانيّة متحرّرة من الزّمان والمكان.

ويخضع الأكل الجماعي إلى العديد من الضّوابط والنّواميس والآداب، ومن أهمّها الأكل كلّ من أمامه، ومن حافة الإناء ثمّ ما يليه وليس من أمام الآخرين، وهو ما نجد له صدى في أقوال الرّسول صلّى الله عليه وسلّم «أدنُ منّي فسمّ الله وكل بيمينك، وكل ممّا يليك»[96]. وعدم الإكثار من الحديث عند الأكل، ومن الأقوال المأثورة في هذا الإطار «لا كلامْ مع الطّعَامْ»[97]. وتشترك الحضارة العربيّة الإسلاميّة في هذا السّلوك الأخير مع بعض الحضارات الأخرى على غرار الحضارة الإغريقيّة. وتتعارض فيه مع حضارات أخرى على غرار الحضارة القرغيزيّة «حيث كان الضّيوف يُعطون وقتا

طويلا للاستمتاع بوجبتهم والتّلذذ بكلّ قطعة لحم في الوقت الذي يتبادلون فيه أحاديث سارّة ويروون قصصا مثيرة وأساطير»[98].

إلاّ أنّ الضّيافة الحديثة تميّزت بالتّخلّي عن الأكل الجماعي أي الأكل في إناء واحد[99]، وانتشار الأكل الفردي ومن ملامحه تعميم استعمال الأطباق والأواني الفرديّة[100]. وهي تحوّلات انتشرت في العشريّات الأخيرة بالبلاد التّونسيّة وخاصّة في الأوساط الحضريّة، وهي ظاهرة بدأت في الانتشار بالمجتمعات الغربيّة منذ القرن السّادس عشر، وذلك في علاقة بتدعّم النّزعة الفردانيّة المرتبطة بالتّحوّلات الحضاريّة من النّظام الفيوداليّ إلى النّظام الرّأسمالي[101]. ويعكس الأكل الفردي انحلال الرّوابط الاجتماعيّة. وتجعل النّزعة الفرديّة من الأكل والشّرب إحدى علامات الهويّة الذّاتيّة[102]، وهو ما يعكسه المثل الشّعبي التّونسي «كُولْ عَلَى كِيفِكْ والْبِسْ علَى كِيفْ النّاسْ»[103].

وبموجب هذه التّحوّلات فقدت الضّيافة الحديثة - وخاصّة الاحتفاليّة منها وتحديدا في الأوساط الحضريّة وبعض الأوساط الرّيفيّة الميسورة - الكثير من رمزيّتها ومن طقوسها ومن أبعادها الأخلاقيّة، وأصبحت لها أبعاد اجتماعيّة جديدة بحيث لم يُعد لـ «المَاءْ والمِلحْ» أيّ قيمة تذكر. وأصبحت مظهرا للتّباهي والتّفاخر بين النّاس، وموضوع تنافس في الإنفاق بين الأفراد والعائلات، والهدف من ذلك إبراز الثّراء المادّي والانتماء الطّبقي. ولئن تتشابه الضّيافة الحديثة التّونسيّة في مستوى التّباهي والتّفاخر بين النّاس مع الضّيافة التقليديّة لدى العرب البدو بشبه الجزيرة العربيّة فإنّه توجد اختلافات بيّنة بينهما. فالتّباهي والتّفاخر الذي يطبع الضّيافة التّقليديّة لدى العرب البدو بشبه الجزيرة العربيّة، هدفه الزّيادة في الرّصيد الاجتماعي للمضيف من الكرم والرّجولة والشّهامة والمروءة والنّبل، وتعزّز سمعته ومكانته ونفوذه في المجتمع[104]. وتعدّ هذه الممارسات تواصلا لما كان يفعله العرب في الجاهليّة ويسمّى بالمنافرة والمعاقرة، حيث كانوا يتنافسون أيّهم يعقر بمعنى ينحر أكثر عدد من الإبل للضّيوف[105]، وهي ممارسة لا تختلف عن ممارسة البوتلاتش بين هنود أمريكا الشّماليّة. أمّا التّباهي والتّفاخر الذي يطبع الضّيافة الحديثة الاحتفاليّة في المجتمع التّونسي هدفه إبراز الثّروة وتكريس التّمايز المادّي عن الآخرين. وعليه فإنّ الضّيافة التي كانت تسود الأوساط البدويّة في شبه الجزيرة العربيّة تتحكّم فيها القيم الثّقافيّة والاعتبارات الاجتماعيّة، أمّا الضّيافة الحديثة في المجتمع التّونسي فتتحكّم فيها الاعتبارات المادّيّة والنّقديّة.

الفصل بين الجنسين والهيمنة البطريركيّة:

ومن الطّقوس الأخرى التي تخضع لها الضّيافة التقليديّة بشقّيها اليومي والاحتفالي الفصل بين الجنسين. وهي من الممارسات التي يُحرص عليها في مختلف فترات الضّيافة بما فيها أثناء تقديم الطّعام. وتُجمع الدّراسات الجندريّة على أنّ المجتمع هو الذي يشكّل الاختلاف بين الذّكورة والأنوثة أكثر من أيّ عامل آخر. ويُعدّ الفصل بين الجنسين جزءا من نسق ثقافي ديني يعتبر جسد المرأة عورة، وعليه وجب فصله عن الذّكور. ومن منظور المعتقدات الدّينيّة الشّعبيّة السّائدة في المجتمع التّونسي والعربي بصفة عامّة تعدّ المرأة مصدر الفتنة الشّيطانيّة لأنّها تُلهي عن ذكر الله[106]. لذلك يُعدّ الاختلاط بين الجنسين خطرا على النّظام الاجتماعي. ويقتضي الفصل بين الجنسين جندرة الفضاءات، بحيث يصبح الفضاء الخاص خاصّا بالمرأة والفضاء العام خاصّا بالرّجل. وما إقصاء المرأة عن الفضاء الخارجي إلاّ لمراقبتها وتسهيل السّيطرة عليها.

وفي هذا الإطار تُعدّ الضّيافة في الثّقافة العربيّة قيمة ذكوريّة بامتياز، لأنّ الكرم علامة على الانفتاح وفعل موجّه نحو الآخر الذي في الغالب يكون غريبا. لذلك فهو فعل يتعارض مع القيم التي تنبني عليها الأنوثة في مختلف الثّقافات وخاصّة في الثّقافة العربيّة، وأهمّها الحياء والسّتر والعفّة. وهو ما حال دون اتّصاف المرأة بالجود والسّخاء والكرم. لأنّه ليس بإمكانها الانخراط في علاقة مع الغريب. وعليه فقد أصبح البذل والعطاء والكرم من صفات الرّجل، والبخل والتّقتير من الرّموز المحمودة في المرأة والملتصقة بها، لأنّ البخل رمز الانغلاق على الذّات والعفّة والحصانة[107]. ولهذه الاعتبارات القيميّة أُقصيت المرأة من عالم الكرم والضّيافة.

ويخضع إعداد الأطعمة والمشروبات واستهلاكها[108] أثناء الضّيافة التقليديّة سواء أكانت يوميّة أم احتفاليّة إلى سلطة النّظام البطريركي والهيمنة الذّكوريّة.

ففي ما يتعلّق بالأطعمة، تظهر النّزعة البطريركيّة في تحمّل المرأة مشاق إعداد الأغذية التي تُقدّم إلى الضّيوف وطبخها. لأنّ الضّيافة التّقليديّة اليوميّة والاحتفاليّة كانت تقام في محال المضيف وتخضع إلى النّظام البيتي الذي يخصّ المرأة بإعداد مختلف الأطعمة وطبخها[109]. كما يستأثر الرّجال بأطيب أنواع الأطعمة على غرار الكسكسي بـ«المسْلاَنْ»، وقطع اللّحم كبيرة الحجم. لقد جرت العادة أن يُقدّم المضيف إلى ضيوفه من الرّجال أثناء الضّيافة التّقليديّة اليوميّة أو الاحتفاليّة الكسكسي بـ«المسْلاَنْ»، وهو من الأطعمة التي تقدّم إلى الضّيوف الذين ينتمون إلى الفئات الميسورة والذين يتمتّعون برصيد من الرّجولة والشّهامة والمروءة. ومن الممارسات المتّبعة أثناء الضّيافة التقليديّة اليوميّة تولّي المضيف قطع لحم «المسْلاَنْ» من بعضه باعتماد يديه وتوزيعه على الضّيوف. وإذا كان الطّعام المقدّم إلى الضّيوف أثناء الضّيافة التقليديّة الاحتفاليّة يتكوّن من الكسكسي واللّحم، فإنّ اللّحم ينقسم إلى فئتين، وهما: الذّكر والأنثى، اللحم الذّكر يتكوّن من القطع كبيرة الحجم ويُطلق عليها كذلك اسم «كُسْرَة» ويوزّع على الضّيوف من الرّجال، أمّا قطع اللّحم الأنثى فهي من درجة ثانية أصغر حجما من النّوع الأوّل، وتوزّع على الضيوف من النّساء والأطفال[110]. ومن التّقاليد المتّبعة في تناول اللّحم تركه إلى نهاية الأكل للتّلذّذ به بعد الشّبع. وفي بعض جهات البلاد كان اللّحم يوزّع أثناء الضّيافة الاحتفاليّة بعد الانتهاء من الأكل، من قبل شخص مكلّف من قبل المضيف. لكن الطّريقة الأكثر انتشارا هي وضع اللّحم فوق الكسكسي وكلّ ضيف يكون نصيبه قطعة اللّحم التي تكون أمامه، ويحرص المضيف أو من ينوبه على ألاّ يتعدّى عدد الملتفّين حول القصعة عدد قطع اللّحم التي تحتويها[111]. وهي ممارسات مرتبطة بالتّمثّلات الاجتماعيّة الخاصّة بالذّكر، التي ترى أنّ الرّجل جدير بكلّ الاحترام والتّبجيل. وتعكس أفضليّة الرّجل. وهي عادات تنتقل من جيل إلى آخر عن طريق استيعابها من قبل الإناث وإعادة إنتاجها[112].

أمّا في ما يخصّ المشروبات وتحديدا الشّاي والقهوة، فإنّ طقوس إعدادها وطهيها وشربها ترتبط ارتباطا وثيقا بالذّكورة وعليه فهي تكرّس النّزعة البطريركيّة في المجتمع التّونسي والعربي بصفة عامّة. فالشّاي يُطبخ في مجلس الضّيوف من قبل المضيف أو أحد أفراد عائلته من الذّكور البالغين، أثناء الضّيافة التّقليديّة اليوميّة. أمّا أثناء الضّيافة التقليديّة الاحتفاليّة فيتولّى هذا الأمر شخص عارف بخفايا طهي الشّاي، وهو ما يذكّرنا بالقهوة في مجالس الضّيوف بالمجتمعات البدويّة بشبه الجزيرة العربيّة. فإعدادها مقتصر فقط على الرّجال، ومن شبه المحرّم على المرأة الاقتراب من الأدوات المعتمدة في إعداد القهوة[113]. ويشترط في بعض المجتمعات أن يكون القيّم على طهي الشّاي عارفا بمختلف أسراره وخبيرا بها، وأن يكون لباسه أنيقا ونظيفا وأن يستوي في جلسته بحيث يسرّ النّاظرين ويُشوّق الجلساء وخاصّة الضّيوف إلى احتساء الشّاي. ومن الآداب المتّبعة غسل اليدين قبل الشّروع في تحضيره[114]. أمّا استهلاك الشّاي فقد كان حكرا على الرّجال فقط، وكان شربه من قبل النّسوة مرفوضا، لكنّ ذلك لم يمنع بعضهنّ من شربه خفية عن أزواجهنّ[115]. فالشّاي إذن كان مشروبا رجاليّا قبل أن يتحوّل منذ بداية النّصف الثّاني من القرن العشرين إلى مشروب عائليّ. ومن مشروب للأقليّة إلى مشروب شعبّي. منتشر في مختلف مناطق البلاد، ولدى مختلف الفئات الاجتماعيّة بحيث «لم يبق شايا وإنّما أصبح غذاء»[116]. أمّا في ما تعلّق بالقهوة في المجتمعات البدويّة بشبه الجزيرة العربيّة، فإنّ من طقوس شربها ارتباطها الوثيق بقيم الشّجاعة والكرم والمروءة والشّهامة، فالبخيل الذي لا يكرم الضّيف، والجبان الذي يتخلّف عن الغزو، واللّئيم والدّليل يُصرف عنهم فنجال القهوة[117]. ويقدّم الفنجال الأوّل إلى الرّجل الأكثر شجاعة وكرما من مجموع الحاضرين في مجلس شيخ القبيلة. وعند العودة من الغزو تحضّر القهوة ويقدّم الفنجال الأوّل إلى الفارس الذي كان أكثر بلاء في المعركة تقديرا واحتراما له[118]. ويتضمّن

الموروث الثّقافي العربي بشبه الجزيرة العديد من الممارسات الأخرى التي تؤكّد هذه العلاقة، ومنها تعدّد الأسماء الرّمزيّة لفناجيل القهوة، ومنها فنجال الثّأر[119]. وتُعدّ الأغنية الشّعبيّة العربيّة «بلاّ تْصُبُّوا هالقَهْوَة» التي تؤدّيها المطربة سميرة توفيق من أبرز الأغاني التّراثيّة التي تؤكّد ارتباط شرب القهوة العربيّة بالرّجولة والفروسيّة:

بِـلاَّ تْصُبُّوا هالقَهْـوَة وزيدُوهَا هِيلْ
واسْقُوها للنّشَـامى عَ ظْهورْ الخيلْ
والنّشـامـى نْـلاقيـهَا ونحـيـها
وِيـلك يلّي تْعَاديـها يـا ويلكْ ويلْ
قهْـوتْـنا للأجْـوادي أوّل بـادي
للّـي نارَه وقّـادي بظـلامْ اللّـيلْ
والقهْوة السّـمْرا ع الكيفْ لرجل السّيفْ
لرجال الحسـوا بالحيفْ شالوا له شيلْ

ويعدّ هذا التّمييز بين الذّكور والنّساء في مجال الأطعمة والضّيافة بصفة عامّة، جزءا من نسق عام خاضع لاعتبارات اجتماعيّة وثقافيّة وليس فقط لاعتبارات بيولوجيّة، فالتّنشئة الاجتماعيّة[120] وتحديدا التربية التي يتلقّاها الطّفل تختلف عن البنت، والمجتمع هو الذي يفرض على كلّ جنس نسقا من المواقف يستجيب للنمط الثّقافي السّائد[121]. وتكليف المرأة بأعمال معيّنة، وتخصّص الرّجل بأعمال أخرى يؤدّي إلى مزيد تعميق الفصل بين الرّجال والنّساء، وتكريس تبعيّة المرأة للرّجل. وبيّنت العديد من الدّراسات الأنتروبولوجيّة التي اهتمّت بهذا الموضوع أنّ الذّكور يعتقدون أنّهم روحيّا أعظم شأنا وأعلى مقاما من الإناث، اللّواتي يُعتبرن كائنات نجسة وضعيفة، وعليه تضلّ خاضعة ومستعبدة وتقبل غالبا المبرّرات التي يسوّغها الذّكور للحفاظ على تفوّقهم. وهو ما يفسّر جانب من الشّعور بالدّونيّة الكامن في كيان المرأة التّونسيّة والعربيّة بصفة عامّة.

ويحرص المجتمع في الحضارة العربيّة الإسلاميّة على الفصل بين أعمال الرّجال وأعمال النّساء، فصلا اجتماعيّا ورمزيّا، لتجنّب تسرّب عدوى الأنوثة إلى

(5)

الذّكور[122]، لأنّ الاختلاط بينهما يؤدّي إلى اضطراب الأدوار الجندريّة واختلال النّظام الاجتماعي[123].

ولئن كانت أسس الأنظمة البطريركيّة تعود إلى الفترات القديمة فقد تواصلت في مجتمعات الحداثة وما بعد الحداثة، وما حركات الجُنوسة إلاّ دليل على ذلك.

ومن ملامح الضّيافة الحديثة اليوميّة وخاصّة الاحتفاليّة في الأوساط الحضريّة وتحديدا لدى الفئات العليا تقلّص النّزعة البطريركيّة المرتبطة بالأكل، فالأطعمة التي تُقدّم إلى الضّيوف لم تعد في أغلبها من إعداد وطبخ المرأة، وإنّما تجلب من خارج البيت من المحال التّجاريّة المختصّة في الطّبخ. ومن التّحوّلات الهامّة الأخرى في الأوساط الحضريّة هي عدم استقبال الضّيوف في محال سكنى المضيف، وإنّما تتمّ دعوتهم إلى تناول الطّعام في فضاءات عامّة مهيّأة لاحتضان مثل هذه الاحتفالات والدّعوات على غرار المطاعم والمقاهي والنّزل وغيرها من المحال المعدّة لذلك. أمّا بالنّسبة إلى الأوساط الرّيفيّة والفئات

الاجتماعيّة المتواضعة في الأوساط الحضريّة فغالبا ما يستقبلون ضيوفهم في محال سكنى المضيف. وما يلفت الانتباه أنّ الأطعمة التي تجلب من محالّ من خارج البيت أو يتمّ استدعاء الضّيوف إلى تناولها خارج البيت في المطاعم والنّزل وغيرها من المحال، هي في غالب الأحيان من إعداد طبّاخين رجال. والمعروف على الصّعيد العالمي أنّ أمهر الطّبّاخين من الرّجال، وأنّ أغلب رؤساء الطّباخين من الرّجال. ومن هنا نتبيّن التّضاد المتمثّل في تولّي الرّجال مهمّة الطّبخ في المطاعم الكبرى، ورفض أغلبهم القيام بذلك في بيوتهم[124].

كما أنّ طهي الشّاي لم يعد حكرا على الرّجال بل أصبح بالإمكان طهيه من قبل النّسوة ولم يعد مشروبا رجاليّا فقط، وإنّما أصبح مشروبا شعبيّا، بمعنى أنّه لم يعد شربه ممنوعا على المرأة، ولم يعد يُكرّس الهيمنة الذّكوريّة والنّزعة البطريركيّة في المجتمع التّونسي. وتكمن أهمّيّة مختلف هذه التّحوّلات في دورها الكبير في تقليص الكثير من الرّوابط الاجتماعيّة البطريركيّة المرتبطة بالأكل.

ومن التّحوّلات الأخرى التي تهمّ الضيافة الحديثة اليوميّة والاحتفاليّة وخاصّة في الأوساط الحضريّة وبعض الأوساط الرّيفيّة الميسورة هي التّخلّي التّدريجي عن الفصل بين الجنسين والاختلاط بين الذّكور والإناث. وهي تحوّلات لا تهمّ فقط المجتمع التّونسي وإنّما مختلف المجتمعات الأخرى وخاصّة منها مجتمعات بلدان الشمال. وهو ما يعكس تراجع البنية البطريركيّة بسبب تدعّم الحركات النّسويّة وخاصّة العمل النّقدي الضخم للهيمنة الذّكوريّة الذي تقوم به هذه الحركات[125]. وما يحدّ من تأثير الحركات النّسويّة، ويؤكّد تواصل سيادة النّزعة البطريركيّة في المجتمع بالرّغم من خفوتها، بقاء المهن الأكثر انتشارا في الأوساط النّسويّة خاضعة لمنطق النّموذج التقليدي للتقسيم بين المذكّر والمؤنّث. فالرجال يهيمنون على الفضاء العام والمهن المرتبطة بالسلطة وخاصّة بالإنتاج والاقتصاد. أمّا حضور النّساء فبقي مرتبطا بالفضاء الخاص. ويعود هذا التّقسيم إلى الفترة القديمة لأنّه أمر أقرّته الحضارة اليونانيّة وهو بذلك صنيع إيديولوجيّ لصالح المجتمع البطريركي[126].

خاتمة

لئن كان جوهر الضّيافة في البلاد التّونسيّة قائما على احترام الضيف وتقديره وإكرامه ورعايته وحمايته وتوفير الإقامة والمأكل له وفق مجموعة من الأعراف والتّقاليد التي تشكّلت عبر العصور، فإنّه توجد بعض الاختلافات بين جهات البلاد وبين الفئات الاجتماعيّة وأنماط العيش الريفيّة والحضريّة.

عرفت الضّيافة بالمجتمع التّونسي العديد من التّحوّلات التي شملت كلّ من الأغذية المقدّمة إلى الضّيوف والطّقوس المرتبطة بها. وتتمثّل التّحوّلات التي عرفها الغذاء في الانتقال من أطباق تتكوّن من عدد قليل من الأطعمة وأهمّها الكسكسي، إلى أطباق تتكوّن من أطعمة متعدّدة ومتنوّعة. والانتقال من مشروبات يُهيمن عليها الشّاي إلى مشروبات متنوّعة. إلى جانب التّطوّر الحاصل في طرق طبخ الأغذية التي تتلخّص في الانتقال من المسلوق الذي ساد لفترات زمنيّة طويلة إلى المصليّ والمشويّ والنّاضج بواسطة البخار.

أمّا التّحوّلات التي عرفتها الطّقوس المصاحبة للأغذية المقدّمة إلى الضّيوف، فتتلخّص في الانتقال من الأكل الجماعي بمعنى أكل يجمع الضّيوف والمضيف في إناء واحد، إلى الأكل الفردي، ومن الفصل التّام بين الجنسين والخضوع إلى الهيمنة البطريركيّة في مجال إعداد الأطعمة والمؤاكلة، إلى التّخلّي عن الفصل بين الجنسين وتزايد الاختلاط بين الذّكور والإناث، وتقلّص الهيمنة البطريركيّة.

وتعكس هذه التحوّلات حركيّة طّقوس الغذاء في الضّيافة بالمجتمع التّونسي وعدم ثباتها، وارتباطها بالتّطوّر التّاريخي وبمختلف التّغيّرات التي تطرأ على المجتمع. وبالرّغم من هذه التّحوّلات مازالت طقوس الغذاء أثناء الضّيافة أكثر احتراما في المجتمعات الريفيّة لأنّ التقاليد تختفي تدريجيّا في الأوساط الحضريّة، وأكثر وضوحا أثناء الضّيافة الاحتفاليّة لأنّها أكثر جدّيّة وصرامة، ولأنّ سلطتها الرّمزيّة أكثر فاعليّة لأنّها تهمّ عددا أكبر من النّاس. وهي في أغلبها ممارسات ثقافيّة تشترك فيها الثّقافة العربيّة الإسلاميّة مع العديد من الثّقافات الأخرى.

الهوامش

1 Bloch (M.), « Symbols, Song, Dance and Faetures of Articulation : Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority », in Maurice Bloch, Ritual, History and Power : Selected Papers in Anthropology, London, Athlone Press, 1989, p.19– 45; Rivière (C.), « Rite », in Encyclopédie philosophique universelle II/ Les notions philosophiques, Paris, Presses Universitaires de France, 1992. p. 2278–2279.

2 Turner (V.), The forest of symbols : Aspects of Ndembu ritual. Ithaca ; Cornell University Press, 1967 ; Geertz (C.), « Deep Play : Notes on the Balinese Cockfight », in Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures. Selected Essays, 412453–. New York : Basic Books, 1973

3 Durkheim (E.), Elementary Forms of the Religious Life, London: Hollen Street Press, 1915, p. 226 ; (Bloch, (M.), Prey into Hunter: The Politics of Religious Experience, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 7475– ; The Routledge Encyclopedia of social and cultural anthropology, edited by Alan Barnard, Jonathan Spencer, 2nd ed., 2010, p. 619618–.

4 Douglas (M.), Purity and danger :An analysis of the the concepts of pollution and taboo. London : Routledge, New York and London,.1984. p.129.

5 Edgar (A.) and Sedgwick (P.), Cultural theory, The Key Concepts , Routledge, Taylor and Francis group. London New Yourk, 2 edition, 2008. p. 298.

6 Turner (V.), The Ritual Process, Harmondsworth Penguin, 1936 ; The Routledge Encyclopedia..., op. cit., p. 618.

7 دانيال سيبرا لوبيز، « الأشكال الاستعاديّة والمستقبليّة للطّقوس: مؤشّرات التّحوّل الاجتماعي لدى قبيلة غجريّة برتغاليّة»، ترجمة مالك أحمد عسّاف، ورد في مجلّة الثّقافة العالميّة (الكويت)، السّنة التّاسعة والعشرون، نوفمبر- ديسمبر 2012، ص. 113.

8 أيداربك كوتشكونوف، «طقوس الضّيافة في الحضارة القرغيزيّة التّقليديّة والحديثة»، ترجمة صفاء روماني، ورد في مجلّة الثّقافة العالميّة (الكويت)، السّنة التّاسعة والعشرون، نوفمبر- ديسمبر 2012، ص. 15.

9 تشمل الضّيافة التقليديّة الضّيافة اليوميّة وتنقسم إلى ضيافة مرتقبة وأخرى غير مرتقبة وهي الأكثر انتشارا، والضّيافة الاحتفاليّة التي ترتبط في الغالب بحفلات الختان «الطْهُورْ» والزّواج «العرْسْ» وزيارة الزّوايا، والعودة من الحجّ، وبالأحداث السّياسيّة.

• أمّا الضّيافة الحديثة فنقصد بها الصّورة الجديدة للضّيافة التي تغيّرت في علاقة بحركة التّاريخ وتأثّرها بالثّقافات الأخرى في مختلف أنحاء العالم. وتشمل الضّيافة الحديثة الضّيافة اليوميّة والضّيافة الاحتفاليّة. وتتميّز الضّيافات الحديثة بشدّة تباينها

• بين الأوساط الرّيفيّة والحضريّة، وبين الفئات الاجتماعيّة. وتبدو التّحوّلات أكثر جلاء في الضّيافة الاحتفاليّة في الأوساط الحضريّة. وما يلفت الانتباه أنّ الضّيافة الحديثة اليوميّة المرتقبة أكثر انتشارا مقارنة بالضّيافات غير المرتقبة. وأنّ الضّيافات الاحتفالية الحديثة أصبحت أكثر انتشارا وتنوّعا من الضّيافة التقليديّة الاحتفاليّة، فبالإضافة إلى الضّيافات المرتبطة بحفلات الختان والزّواج والعودة من الحج وزيارة الزّوايا، شملت الاحتفالات كذلك مناسبات أخرى على غرار حفلات التّخرّج والحصول على الشّهائد العلميّة وانعقاد المؤتمرات العلميّة وأعياد الميلاد وامتلاك المسكن الخاص وتدشين المشاريع الاقتصاديّة وتنظيم الاحتفالات الخاصّة من أجل الحصول على الهدايا التي تشتمل على مبالغ ماليّة هامّة تساهم في تمويل بعض المشاريع الاستثماريّة الخاصّة، وتنظيم احتفالات عامّة من

أجل جمع التّبرّعات لفائدة بعض المشاريع الخيريّة. إلى جانب الضّيافات ذات الصّبغة السّياسيّة.

10 Geertz, (C.), « La description dense : Vers une théorie interprétative de la culture », traduit par : André Mary, in Revue Enquête, anthropologie, histoire, sociologie, Paris 1998. p. 73 – 105.

كليفورد غيرتز، تأويل الثّقافات، مقالات مختارة، ترجمة محمّد بدوي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2009. ص. 79– 128.

11 Geertz, (C.), « La description dense... , op. cit., p. 73–105.

12 Geertz, (C.), « Savoir local, savoir global : Les lieux du savoir, traduit de l'anglais par Denise Paulme , Paris, PUF, 3éme éditions 2002, p. 24.

13 Shaw, Voyage de M. Shaw .M.D. dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant La Haye vol. 1743 vol. I, p. 10–11; Valenci (L.), « Consommation et usages alimentaires en Tunisie aux XVIIIe et XIXe siècles », in Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 30e année, N. 2, 1975. p. 607.

14 «كسرة فطير»: كسرة خالية من الخميرة ولا يتطلّب إعدادها وقتا طويلا، وتشوى في الغناي أملس القاع بعد إحمائه بالنّار، وبعد أن تنضج الجهة الأولى، تقلب على الجهة الثّانية. أنظر: عبد الكريم براهمي، الغذاء واللّباس في برّ الهمامة، الهيشريّة والمكناسي نموذجا: دراسة لإنشاء جناح اتنولوجي لمشروع متحف بسيدي بوزيد. رسالة ماجستير، جامعة منّوبة، كلية الآداب والفنون والإنسانيّات، مارس 2006. ص. 76.

15 عبد الكريم براهمي، الإبل والمجال في البلاد التّونسيّة: مقاربة تاريخيّة وأنتروبولوجيّة. رسالة دكتوراه، جامعة تونس، كلّيّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جانفي 2015، ص. 244.

16 كسرة «الملّة»: كسرة من دقيق القمح يتطلّب شيّها إشعال النّار فوق الرّمال، وبعد تكوّن الجمر توضع عجينة الكسرة - بعد الضغط عليها باليد- بين طبقتين من الرمال والجمر، طبقة تفترشها وطبقة تُغطّيها، وهي بذلك ليست في حاجة إلى وسيط يفصلها عن النّار. وبعد أن تنضج تُمسح باليد للتخلّص من حبّات الرمال العالقة بها. أنظر: عبد الكريم براهمي، الغذاء واللّباس...، مرجع مذكور، ص. 77.

17 دخل الشّاي إلى البلاد التّونسية في القرن الثّامن عشر، وظلّ استهلاكه محدودا حتّى منتصف القرن التّاسع عشر، وكان انتشاره مفاجئا خلال النّصف الأول من القرن العشرين خاصة بعد الحرب الإيطاليّة التركيّة في 1911 التي أجبرت العديد من الطرابلسية على اللّجوء إلى البلاد التونسية، والذين أتوا معهم بعاداتهم المرتبطة بشرب الشّاي ومستلزمات طهيه. ويضاف إلى ذلك دور التجّار الأوروبيّين وخاصة منهم الفرنسيّين في انتشاره بالبلاد التونسيّة. لمزيد من التّفصيل يمكن الرّجوع إلى:

Valenci (L.), Fellahs tunisiens : l'économie rurale et la vie des compagnes aux 18e et 19e siècles, Mouton, Paris, Lahaye, 1977. p. 237.

18 نسبة إلى الصين تعدّ من أهمّ البلدان المنتجة للشّاي والمصدّرة له.

19 الجيلاني الغرّابي، توظيف التّراث الشّعبي في الرّواية العربيّة، نشر الثّقافة الشّعبيّة للدّراسات والبحوث والنّشر، الطّبعة الأولى، البحرين أكتوبر 2015. ص. 108.

20 محمد حبيدة، « زمن الأتاي: قراءة في كتاب « من الشاي إلى الأتاي، العادة والتاريخ» لعبد الأحد السبتي وعبد الرحمان لخصاصي»، مجلة أمل التاريخ والثقافة والمجتمع، عدد2، السنة السابعة 2000، الدار البيضاء، المغرب. ص. 174.

21 إبراهيم الحُسين، «مظاهر الحياة عند بدو الصّحراء ... طقوس واحتفاليّات اجتماعيّة»، في العربي (الكويت) عدد 673، ديسمبر 2014، ص. 49.

22 – الجيلاني الغرّابي، توظيف التّراث الشّعبي...، مرجع مذكور، ص. 108.

23 يُعدّ الكسكسي أكثر الأكلات تجذّرا وانتشارا في البلاد التّونسيّة وفي كامل بلاد المغرب، لذلك يسمّى بالمغربية في بلدان الشرق العربي. ويعود إلى فترات تاريخيّة قديمة، وربّما يكون أصله بربريا خاصة وأن اللّفظة هي تحريف لكلمة «سُكْسُكْ» البربرية. ويتطلّب إنضاجه قدرا، وكسكاسا وهو وعاء يحتوي قاعه على الكثير من الثّقب صغيرة الحجم التي تمكّن من مرور البخار لإنضاج محتواه، ويوضع فوق القدر. أنظر: عبد الكريم براهمي، الغذاء واللّباس في برّ الهمامة ...، مرجع مذكور، ص. 72.

24 Valenci (L.), « Consommation et usages alimentaires... », op, cit., p. 66.

25 عبد الكريم براهمي، الغذاء واللّباس في برّ الهمامة ...، مرجع مذكور، ص. 99.

26 Rosenberger (B.), « Frugalité des riches bombance des pauvres », in *Qantara,* magazine des cultures arabe et méditerranéenne, publication de l'Institut du Monde Arabe. Paris, n° 36, été 2000, p. 47, d'après un extrait du Kitab al-Tabikh, recueil anonyme d'époque almohade du XIII° siècle.

27 روبرت إروين، الجمل: التّاريخ الطّبيعي والثّقافي، ترجمة أحمد محمود، هيئة أبو ظبي للسّياحة والثّقافة «مشروع كلمة»، الطّبعة الأولى 2012، ص.80.

28 Rosenberger (B.), « Frugalité des riches ... », op. cit., p. 49.

29 الحسن الوزان، وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1984 – 1985، ج. 1، ص. 172.

30 Louis (A.), *Nomades d'hier et d'aujourd'hui dans le sud Tunisien*, édi. Sud. Aix-en-Provence, 1979, p. 248.

31 – عبد الكريم براهمي، الغذاء واللّباس...، مرجع مذكور، ص. 109 110.

32 – نفس المرجع والصّفحات.

33 Rosenberger (B.), « Frugalité des riches ... », op. cit., p. 48.

34 ibid., p. 49.

35 Clark (K.), Algeria and Tunisia in 1845, Londres, 2vol., 1846, vol. II, p. 25.

36 جوهّن جاكوب هس، بدو وسط الجزيرة، عادات- تقاليد- حكايات وأغان. ترجمة محمّد كبيبو، الطّبعة الثّانية للورّاق للنّشر، بيروت 2012. ص. 267.

37 Lewicka (P. L.), Food and Foodways of Medieval Cairenes Aspects of Life in an Islamic Metropolis of the Eastern Mediterranean. Leiden – Boston, 2011, p. 411.

38 أيداربك كوتشكونوف، «طقوس الضّيافة في الحضارة القرغيزيّة ...»، مرجع مذكور، ص. 19.

39 عبد الكريم براهمي، الإبل والمجال...، مرجع مذكور، ص. 154- 164.

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

41 البايليك: تعني السّلطة المركزيّة، وهي نسبة إلى الباي. وهي المؤسّسة السّياسيّة العليا في البلاد التّونسيّة في الفترة الحديثة وتحديدا من بداية حكم البايات المراديين في 1631 إلى نهاية حكم البايات الحسينيين وإعلان النّظام الجمهوري بالبلاد التّونسيّة في 1957.

42 Lakhal (R.), *Le marché de la viande à Tunis aux XVIIIe et XIXe siécle : élevage, commerce et consommation.* Doctorat de l'université de Caen, France, Février 2011. p. 365.

43 الأرشيف الوطني التّونسي، دفتر عدد 1770.

44 بشير الصهال، إدارة الهوير بالبلاد التونسية خلال القرنين XVIII و XIX (1705- 1881)، شهادة الدراسات المعمّقة في التاريخ الحديث، جامعة تونس الأولى، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، 2002-2003. ص. 44.

45 Lakhal (R.), Le marché de la viande..., op. cit., 365 – 366.

46 الأزهر الماجري، قبائل ماجر والفراشيش...، مرجع مذكور، ص. 317.

47 نفس المرجع ، والصّفحة.

48 Shaw, Voyage de M. Shaw..., op. cit., p. 326 ; Lakhal (R.), Le marché de la viande..., op. cit., 375.

49 وهو ما نجد له صدى في كتابات أرسطو وفي موسوعة ديدرو (D.) Diderot ودالمبار (J. L) D'Alembert.

• d'après Lévi – Strauss (K.), *L'origine des manières de table*, Librairie Plon, Paris, 1968, p. 402.

50 Lévi – Strauss (K.), *L'origine des manières de table*, Librairie Plon, Paris, 1968, p. 402.

51 عبد الكريم براهمي، «مائدة الفقراء في برّ الهمامة خلال النصف الأوّل من القرن العشرين، جدليّة الخصب والجدب: مقاربة انتروبولوجيّة». في مجلّة الثّقافة الشّعبيّة (المنامة)، عدد 29، ربيع 2015، ص. 84.

52 Lévi – Strauss (K.), L'origine des manières..., op., cit. p. 401.

53 سهام الدبابي الميساوي، « الطبخ التونسي »، في ظواهر حضارية من تونس في القرن العشرين، إشراف عبد المجيد الشرفي، منشورات كلية الآداب منوبة 1996 ، ص. 31.

54 عبد الكريم براهمي، «مائدة الفقراء في برّ الهمامة...»، مرجع مذكور، ص. 84.

55 Lewicka (P. L.), Food and Foodways..., op. cit., p. 452.

56 السّلطات: أصل التّسمية Salata من اللّغة الايطالية، أنظر:

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

57 Lewicka (P. L.), Food and Foodways..., op. cit., p. 472.

58 هو اعتصام نُظّم أمام مقر المجلس الوطني التّأسيسي ببارد و بالعاصمة، وفي العديد من المدن التّونسيّة الأخرى وأهمّها سوسة وصفاقس، في عهد حكومة التّرويكا. وكانت بدايته يوم 26 جويليّة 2013، بعد اغتيال السّياسي محمّد براهمي بيوم. وهو اعتصام دعت إليه العديد من الأطراف المعارضة لحكومة التّرويكا على غرار حركة تمرّد وأحزاب ائتلاف الجبهة الشّعبيّة والاتّحاد العام التّونسي للشّغل والعديد من المنتمين لحزب التّجمّع المنحلّ وأحزاب أخرى وآخرون غير متحزّبين وبعض الأعضاء المستقلّون من المجلس التّأسيسي. ودام هذا الاعتصام أكثر من شهر. أنظر:

• http://nawaat.org/portail/categories/articles/politics/

59 عبد اللّه هرهار، «ذاكرة الطّعام في أسس النّظام الغذائي وعاداته» في الثّقافة الشّعبيّة، (المنامة)، عدد 11، السّنة الثّالثة، خريف 2010، ص. 126.

60 أبو داود سليمان بن الأشعث السّجستاني، سنن أبي داود، حكم على أحاديثه وآثاره وعلّق عليه محمّد ناصر الدّين الألباني، اعتنى به أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سليمان، مكتبة المعارف للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الثّانية، الرّياض، دون تاريخ. ص. 680.

61 Lewicka (P. L.), Food and Foodways..., op. cit., p. 408.

62 Ibid., p. 409.

63 Ibid., p. 424.

64 أيداربك كوتشكونوف، «طقوس الضّيافة في الحضارة القرغيزيّة ...»، مرجع مذكور، ص. 23.

65 سعد العبد اللّه الصّويان، الصّحراء العربيّة، ثقافتها وشعرها عبر العصور، قراءة أنتروبولوجيّة. الشّبكة العربيّة للأبحاث والنّشر، بيروت، الطّبعة الأولى 2010. ص. 414. جوهّن جاكوب هس، بدو وسط الجزيرة ...، مرجع مذكور، ص. 292.

66 أبو داود سليمان بن الأشعث السّجستاني، سنن أبي داود ...، مصدر مذكور، ص. 679 – 680.

67 Hertz (R.), La prééminence de la main droite. Etude sur la polarité religieuse, sociologie religieuse et folklore, Paris, PUF, 1970, p. 86.

68 دافيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد، ترجمة عياد أبلال وإدريس المحمّدي، القاهرة، روافد للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى 2014 ، ص. 82.

69 نفس المرجع، ص. 39 – 40.

70 نفس المرجع، ص. 39.

71 إنّ هذا التّناظر بين اليمنى واليسرى هو تقابل بين قيم متناقضة. فالأولى وهي اليمنى ترتبط بالاستقامة والشّجاعة والحذق، أمّا الثّانية وهي اليسرى فتقترن بالقبح والانحراف والخداع. وهو ما ينطبق على كلّ الممارسات والأفعال التّي يؤدّيها الفرد، فالأفعال المحمودة تُؤدّى باليد اليمنى، والأفعال المذمومة تُؤدّى باليد اليسرى. وهو تقابل ينسحب على جوانب عدّة من الثّقافة الإسلامية على غرار استعمالات كلّ من اليد اليمنى واليسرى في الوضوء. والابتداء بالأطراف اليمنى عند ارتداء الأثواب، وبالأطراف اليسرى عند نزعها. وارتباط مصير الإنسان بموقع كتابه على اليمين أو الشّمال.

72 دافيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد، مرجع مذكور، ص. 39.

73 Mauss (M.), « Les techniques du corps », 1934. Article originalement publié *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3,4–15 mars – 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi. Site web:

• http://pages.infinit.net/sociojmt

74 دافيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد، مرجع مذكور، ص. 85.

75 Mauss (M.), Les techniques du corps, sociologie et anthropologie, Paris, PUF, 1955, p. 363– 386 ; دافيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد، مرجع مذكور، ص. 79

76 عبد الكريم براهمي، الغذاء واللّباس...، مرجع مذكور، ص. 87.

77 الجيلاني الغرّابي، توظيف التّراث الشّعبي...، مرجع مذكور، ص. 106.

78 نفس المرجع، ص. 106–107.

79 نفس المرجع، ص. 107.

80 نفس المرجع والصّفحة.

81 إبراهيم الحُسين، «مظاهر الحياة عند بدو الصّحراء ...، مرجع مذكور.

82 الجيلاني الغرّابي، توظيف التّراث الشّعبي...، مرجع مذكور، ص. 108 – 109.

83 نفس المرجع، ص. 109.

84 سعد العبد الله الصّويان، الصّحراء العربيّة ...، مرجع مذكور، ص. 418.

85 عبد الكريم براهمي، الإبل والمجال...، مرجع مذكور، ص. 411.

86 وعاء كبير من الخشب ذو شكل دائري ويوجد في أحجام مختلفة، له قليل من العمق، ويبلغ قطر القصعة كبيرة الحجم حوالي المتر، وأحيانا يحتوي جانباها على عروتين متناظرتين من المعدن لتسهيل نقلها عندما تكون مملوءة بالطّعام. وتتعدّد استعمالاتها وأهمّها احتواء الطّعام وخاصّة الكسكسي أثناء الولائم. أنظر: عبد الكريم براهمي، الغذاء واللّباس...، مرجع مذكور، ص. 48.

87 SHILLING (C.), The body in culture, technology and society, 2005, p. 152.

88 Valenci (L.), Consommation et usages..., op. cit., p. 607 .

89 Aubaile-Sallenave (F.), « Le sel d'alliance », in Journ. d'Agric. Trad. et de Bota. Appl. vol. XXXV, 1988, p. 320.

90 أبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، الجزء الثّالث، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص. 7.

91 نفس المصدر، ص. 8، أورد الجاحظ هذا البيت من الشّعر الذي فيه قسم بالملح والرّماد والنّار والله:

حلفت بالملح والرّماد وبالنّار وبالله نسْلم الحلقة

92 نفس المصدر، ص.7.

93 جمال الدين أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة. د. ت. المجلّد الخامس، مادة غمس، ص. 3297.

94 سعد العبد الله الصّويان، الصّحراء العربيّة ...، مرجع مذكور، ص. 416.

95 Aubaile-Sallenave (F.), « Le sel... », op. cit.,

96 أبو داود سليمان بن الأشعث السّجستاني، سنن أبي داود ...، مصدر مذكور، ص. 680.

97 عبد الكريم براهمي، الغذاء واللّباس...، مرجع مذكور، ص.109.

98 أيداربك كوتشكونوف، «طقوس الضّيافة في الحضارة القرغيزيّة ...»، مرجع مذكور، ص. 22.

99 بالرّغم من تواصله في بعض الأوساط الرّيفيّة ولو بصفة محتشمة.

100 Turner (B. S.), The body and society , exploration in social theory. 3rd edition, 2008, p. 146.

101 Ibid., p. 119.

102 Shilling (C.), The body..., op. cit., p.155.

103 عبد الكريم براهمي، «الأزياء التّقليديّة للمرأة التّونسيّة: رموز وعلامات، بر الهمامة نموذجا، مقاربة أنتروبولوجيّة». في مجلّة الثّقافة الشّعبيّة (المنامة)، عدد 32، شتاء 2016، ص. 169.

104 سعد العبد الله الصّويان، الصّحراء العربيّة ...، مرجع مذكور، ص. 476.

105 نفس المرجع، ص. 470.

106 رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة، أبحاث في المذكّر والمؤنّث، دار بتراء للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، دمشق، 2005. ص. 24- 25.

107 أمال قرامي، الاختلاف في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة «دراسة جندريّة»، دار المدار الإسلامي، طرابلس، 2007، ص. 254- 255.

108 Shilling (C.), The body..., op. cit., p.154.

109 Ibid., p. 161.

110 عبد الكريم براهمي، الغذاء واللّباس...، مرجع مذكور، ص. 99.

111 نفس المرجع والصّفحة.

112 أمال قرامي، الاختلاف في الثّقافة العربيّة...، مرجع مذكور، ص. 231 - 232.

113 سعد العبد الله الصّويان، الصّحراء العربيّة ...، مرجع مذكور، ص. 418.

114 الجيلاني الغرّابي، توظيف التّراث الشّعبي...، مرجع مذكور، ص. 107.

115 عبد الكريم براهمي، الغذاء واللّباس...، مرجع مذكور، ص. 87.

116 Valenci (L.), Fellahs... , op. cit. p. 237.

117 صرف الفنجال عن بعض الحاضرين في مجلس شيخ القبيلة يعني عدم سقيهم القهوة، أي أنّ السّاقي لا يناولهم الفنجال وإنّما يتجاوزهم ليسقي من يليهم. ويُعرف الشّخص الذي صُرف عنه الفنجال في اللّهجة العاميّة لبدو الجزيرة العربيّة بـ« مْعَقَّبْ الفنْجالْ ». ويعدّ صرف الفنجال من أكبر الإهانات التي قد تُلحق بالفرد. وهي تعبير عن احتقاره من قبل المجموعة التي ينتمي إليها. أنظر: سعد العبد الله الصّويان، الصّحراء العربيّة ...، مرجع مذكور، ص. 419.

118 سعد العبد الله الصّويان، الصّحراء العربيّة ...، مرجع مذكور، ص. 422.

119 فنجال الثّأر: إذا أُعتدي على فرد من القبيلة من قبل شخص ما. وكان هذا الاعتداء يمسّ من شرف القبيلة، فإنّ من واجب شيخها عقد اجتماع بمجموع أفراد القبيلة، وتحريضهم على ضرورة الأخذ بالثّأر لابن القبيلة والانتقام له، ويُذكّرهم بقيمة هذا الفعل ودوره في الحفاظ على هيبة القبيلة وسمعتها. وفي الأثناء يصبّ السّاقي فنجال قهوة، يُعرف بفنجال الثّأر. ويقول شيخ القبيلة هذا فنجال فلان الذي قام بالاعتداء، ويسألهم من يرغب في ترشّفه؟ ومن يقبل ذلك يُصبح لزاما عليه الانتقام من المعتدي والثّأر للقبيلة. أنظر: صلاح عبد السّتّار محمّد الشهاوي، «القهوة في الثّقافة العربيّة الإسلامية»، في الثّقافة الشّعبيّة، (المنامة)، عدد 11، السّنة الثّالثة، خريف 2010، ص.86.

120 بالرّغم من الدور الهام الذي تنهض به التّنشئة الاجتماعيّة فإنّ أغلب علماء الاجتماع انتقدوا نظريّات

التّنشئة الاجتماعيّة حول أدوار الجنوسة، ولم يعد الجنس في نظرهم نتاجا بيولوجيّا والجنوسة مكتسبا ثقافيّا بل اعتبروا أنّ كلاً من الجنس والجنوسة نتاجا أعيد بناؤه أو تصوّره اجتماعيّا. فمصطلح الجنس يدلّ على الفروق التّشريحيّة والفيسيولوجيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة بين الذّكور والإناث. أمّا الجنوسة فتعني الأفكار والتّصوّرات الاجتماعيّة لمعنى الرّجولة والأنوثة، وعليه فهي ليست نتاجا مباشرا بالضّرورة للجنس البيولوجي لدى الإنسان. وعليه فإنّ المجتمع أصبح بإمكانه التّدخّل لإعادة تشكيل الجسد من التّخفيض من الوزن والوشم والختان وثقب شحمة الأذن وغيرها. وعليه فإنّ العديد من الدّارسين لموضوع الجنوسة ذهبوا إلى أنّ الهويّات الجنوسيّة والفوارق الجنسيّة مرتبطة بشكل عضوي داخل جسم الإنسان.

ولمزيد من التّفاصيل يمكن الرّجوع إلى:

- Connell (R.W.), Gender and power : Society, the person and sexual politics (Cambridge, MA : Polity),1987 ; Buther (J.), Gender trouble : Feminism and the subversion of identity. London : Routledge, 1999;
- وأنتوني غدّنز، علم الاجتماع، ترجمة د. فايز الصّباغ، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، الطّبعة الاواى، بيروت، 2005، ص. 186– 190.

121 دافيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد...، مرجع مذكور، ص. 128.

122 Wyke (M.), ed., Gender and the body in ancient Mediterranean. Oxford, Blackwell, 1998, p. 5.

123 أمال قرامي، الاختلاف في الثّقافة العربيّة...، مرجع مذكور، ص. 657.

124 بيار بورديو، الهيمنة الذّكوريّة، ترجمة سليمان قعفراني، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربيّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 2009. ص. 95.

125 أدّى تدعّم الحركات النّسويّة في العالم إلى خُفوت النّزعة البطريركيّة في العديد من المجتمعات مقارنة بما كانت عليه قبل قرن من الزّمن. وأصبحت الهيمنة الذّكوريّة في وضع تدافع فيه عن نفسها وتبرّر وجودها. وتعتقد الباحثة سيلفيا ولبي Sylvia Walby أنّ هذا الخفوت يعود إلى تقلّص الفجوة بين ما يتقاضاه الرّجال والنّساء من أجور في سوق العمل، وتقدّم النّساء في مجال التّحصيل العلمي. وهو ما أدّى إلى تحوّل في البنى العائليّة والبنى الإنتاجيّة، تشمل تحوّلات البنى العائليّة تأخّر سنّ الزّواج وارتفاع نسب الطّلاق، وتقلّص حجم العائلات بفضل استعمال تقنيّات منع الحمل، وتقلّص المهام المنزليّة المناطة بعهدة المرأة وتقاسمها مع الرّجل على غرار الطّبخ والتّنظيف والتّسوّق وغيرها، بحيث لم تعد المرأة حبيسة دورها البيتي التّقليدي. وتشمل تحوّلات البنى الإنتاجيّة ارتفاع نسبة النّساء المشتغلات في المهن الفكريّة وفي الإدارة العموميّة وفي مهن الخدمات الرّمزيّة على غرار التلفزة والرّاديو والسّينما والصّحافة والديكور وغيرها وفي المهن القريبة من النشاطات النّسويّة على غرار التعليم والمهن شبه الطّبيّة والخدمات الاجتماعيّة. ويمكن اعتبار تخصّص المرأة في الوظائف سابقة الذّكر امتدادا وتواصلا للوظائف المنزليّة. أنظر: أنتوني غدّنز، علم الاجتماع... ، مرجع مذكور، ص. 199، وبيار بورديو، الهيمنة الذّكوريّة...، مرجع مذكور، ص. 134 – 144.

126 أمال قرامي، الاختلاف في الثّقافة العربيّة...، مرجع مذكور، ص. 658.

المراجع باللّغة العربيّة:

- دانيال سيبرا لوبيز، « الأشكال الاستعاديّة والمستقبليّة للطّقوس: مؤشّرات التّحوّل الاجتماعي لدى قبيلة غجريّة برتغاليّة»، ترجمة مالك أحمد عسّاف، ورد في مجلّة الثّقافة العالميّة (الكويت)، السّنة التّاسعة والعشرون، نوفمبر– ديسمبر 2012، ص. 113.
- أيداريك كوتشكونوف، «طقوس الضّيافة في الحضارة القرغيزيّة التّقليديّة والحديثة»، ترجمة صفاء روماني، ورد في مجلّة ورد في مجلّة الثّقافة العالميّة (الكويت)، السّنة التّاسعة والعشرون، نوفمبر– ديسمبر 2012.

- كليفورد غيرتز، تأويل الثّقافات، مقالات مختارة، ترجمة محمّد بدوي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2009.
- عبد الكريم براهمي، الغذاء واللّباس في برّ الهمامة، الهيشريّة والمكناسي نموذجا: دراسة لإنشاء جناح اتنولوجي لمشروع متحف بسيدي بوزيد. رسالة ماجستير، جامعة منّوبة (تونس)، كلية الآداب والفنون والإنسانيّات. مارس 2006.
- عبد الكريم براهمي، الإبل والمجال في البلاد التّونسيّة: مقاربة تاريخيّة وأنتروبولوجيّة. رسالة دكتوراه، جامعة تونس، كلّيّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جانفي 2015.
- الجيلاني الغرّابي، توظيف التّراث الشّعبي في الرّواية العربيّة، نشر الثّقافة الشّعبيّة للدّراسات والبحوث والنّشر، الطّبعة الأولى، البحرين، أكتوبر 2015.
- محمد حبيدة، «زمن الأتاي: قراءة في كتاب « من الشاي إلى الأتاي، العادة والتاريخ» لعبد الأحد السبتي وعبد الرحمان لخصاصي»، مجلة أمل التاريخ والثقافة والمجتمع، عدد2، السنة السابعة، الدار البيضاء، المغرب. 2000.
- إبراهيم الحُسين، «مظاهر الحياة عند بدو الصّحراء ... طقوس واحتفاليّات اجتماعيّة»، في العربي (الكويت) عدد 673، ديسمبر 2014.
- روبرت إروين، الجمل: التّاريخ الطّبيعي والثّقافي، ترجمة أحمد محمود، هيئة أبو ظبي للسّياحة والثّقافة «مشروع كلمة»، الطّبعة الأولى 2012.
- الحسن الوزان، وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1984 – 1985، ج. 1.
- جوهّن جاكوب هس، بدو وسط الجزيرة، عادات- تقاليد- حكايات وأغان. ترجمة محمّد كبيبو، الطّبعة الثّانية للورّاق للنّشر، بيروت 2012. ص. 267.
- الأزهر الماجري، قبائل ماجر والفراشيش خلال القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر (في جدليّة العلاقة بين المحلّي والمركزي. منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيّات منّوبة، الطّبعة الثّانية 2007.
- الأرشيف الوطني التّونسي، دفتر عدد 1770.
- بشير الصهال، إدارة الهوير بالبلاد التونسية خلال القرنين XVIII و 1881 -1705) XIX)، شهادة الدراسات المعمّقة في التاريخ الحديث، جامعة تونس الأولى، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، 2002- 2003.
- عبد الكريم براهمي، «مائدة الفقراء في برّ الهمامة خلال النصف الأوّل من القرن العشرين، جدليّة الخصب والجدب: مقاربة انتروبولوجيّة». في مجلّة الثّقافة الشّعبيّة (المنامة) عدد 29، ربيع 2015، ص. 76-93.
- عبد الله هرهار، «ذاكرة الطّعام في أسس النّظام الغذائي وعاداته» في الثّقافة الشّعبيّة، في الثّقافة الشّعبيّة، (المنامة)، عدد 11، السّنة الثّالثة، خريف 2010، ص. 114- 127.
- أبو داود سليمان بن الأشعث السّجستاني، سنن أبي داود، حكم على أحاديثه وآثاره وعلّق عليه محمّد ناصر الدّين الألباني، اعتنى به أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سليمان، مكتبة المعارف للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الثّانية، الرّياض، دون تاريخ.
- دافيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد، ترجمة عياد أبلال وإدريس المحمّدي، القاهرة، روافد للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى 2014.
- سعد العبد الله الصّويان، الصّحراء العربيّة، ثقافتها وشعرها عبر العصور، قراءة أنتروبولوجيّة. الشّبكة العربيّة للأبحاث والنّشر، بيروت، الطّبعة الأولى 2010.
- أبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، الجزء الثّالث، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت.
- جمال الدين أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة. د. ت.
- عبد الكريم براهمي، «الأزياء التّقليديّة للمرأة التّونسيّة: رموز وعلامات، بر الهمامة نموذجا، مقاربة أنتروبولوجيّة». في مجلّة الثّقافة الشّعبيّة (المنامة) عدد 32، شتاء 2016. ص. 155- 175.
- رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة، أبحاث في المذكّر والمؤنّث، دار بترا للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، سوريا دمشق، 2005.
- أمال قرامي، الاختلاف في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة «دراسة جندريّة»، دار المدار الإسلامي، طرابلس، 2007.

- صلاح عبد السّتّار محمّد الشهاوي، «القهوة في الثّقافة العربيّة الإسلامية» في الثّقافة الشّعبيّة، (المنامة)، عدد 11، السّنة الثّالثة، خريف 2010، ص. 76- 89.
- أنتوني غدّنز، علم الاجتماع، ترجمة د. فايز الصّباغ، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، الطّبعة الأولى، بيروت، 2005.
- بيار بورديو، الهيمنة الذّكوريّة، ترجمة سليمان قعفراني، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربيّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 2009.

المراجع باللّغات الأجنبيّة:

- Bloch (M.), « Symbols, Song, Dance and Faetures of Articulation : Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority », in Maurice Bloch, Ritual, History and Power : Selected Papers in Anthropology, London, Athlone Press, 1989.
- Rivière (C.), « Rite », in Encyclopédie philosophique universelle II/ Les notions philosophiques, Paris, PUF, 1992.
- Turner (V.), The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual. Ithaca; Cornell University Press, 1967 .
- Geertz (C.), « Deep Play : Notes on the Balinese Cockfight », in Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures. Selected Essays. New York : Basic Books, 1973.
- Durkheim (E.), Elementary Forms of the Religious Life, London: Hollen Street Press, 1915.
- Bloch, (M.), Prey into Hunter: The Politics of Religious Experience, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- The Routledge Encyclopedia of social and cultural anthropology, edited by Alan Barnard, Jonathan Spencer, 2nd ed., 2010.
- Douglas (M.), Purity and danger :An analysis of the the concepts of pollution and taboo. London : Routledge, New York and London,.1984.
- Edgar (A.) and Sedgwick (P.), Cultural theory, The Key Concepts , Routledge, Taylor and Francis group. London New Yourk, 2sd edition, 2008.
- Turner (V.), The Ritual Process, Harmondsworth Penguin, 1936.
- Geertz, (C.), « La description dense : Vers une théorie interprétative de la culture », traduit par : André Mary, in Revue Enquête, anthropologie, histoire, sociologie, Paris 1998.
- Geertz, (C.), « Savoir local, savoir global : Les lieux du savoir, traduit de l'anglais par Denise Paulme , Paris, PUF, 3éme éditions 2002.
- Shaw, Voyage de M. Shaw .M.D. dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant La Haye 1743 .
- Valenci (L.), « Consommation et usages alimentaires en Tunisie aux XVIIIe et XIXe siècles », in Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 30e année, N. 2,3- 1975.
- Valenci (L.), Fellahs tunisiens : l'économie rurale et la vie des compagnes aux 18e et 19e siècles, Mouton, Paris, Lahaye, 1977.
- Rosenberger (B.), « Frugalité des riches bombance des pauvres », in *Qantara,* magazine des cultures arabe et méditerranéenne, publication de l'Institut du Monde Arabe. Paris, n° 36,

Cégep de Chicoutimi. Site web:
http://pages.infinit.net/sociojmt

- Mauss (M.), Les techniques du corps, sociologie et anthropologie, Paris, PUF, 1955
- Aubaile-Sallenave (F.), « Le sel d'alliance », in Journ. d'Agric. Trad. et de Bota. Appl. vol. XXXV, 1988.
- Turner (B. S.), The body and society , exploration in social theory. 3rd edition, 2008.
- Connell (R.W.), Gender and power : Society, the person and sexual politics (Cambridge, MA : Polity),1987 .
- Buther (J.), Gender trouble : Feminism and the subversion of identity. London : Routledge, 1999.
- Wyke (M.), ed., Gender and the body in ancient Mediterranean. Oxford, Blackwell, 1998.

الصور

الصور من الكاتب.

1. 2 https://ar.wikipedia.org/wiki/%D985%%D8%B7%D8%A8%D8%AE_%D8%AA%D98%8%D986%%D8%B3%D98%A
3 Siyese.net
4 Forums.ewaaan.com
5 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Un_festival_c%C3%A9l%C3%A8bre_la_tradition_culinaire_tunisienne_(5238061315).jpg

été 2000.

- Louis (A.), Nomades d'hier et d'aujourd'hui dans le sud Tunisien, édi. Sud. Aix-en-Provence, 1979.
- Clark (K.), Algeria and Tunisia in 1845, Londres, 2 vol., 1846.
- Lewicka (P. L.), Food and Foodways of Medieval Cairenes Aspects of Life in an Islamic Metropolis of the Eastern Mediterranean. Leiden – Boston, 2011.
- Lakhal (R.), Le marché de la viande à Tunis aux XVIIIe et XIXe siécle : élevage, commerce et consommation. Doctorat de l'université de Caen, France, Février 2011.
- Lévi – Strauss (K.), L'origine des manières de table, Librairie Plon, Paris, 1968.
- Aubaile-Sallenave (F.), « La méditerranée... une cuisine? Des cuisines », in Qantara, magazine des cultures arabe et méditerranéenne, publication de l'Institut du Monde Arabe. Paris, n° 36, été 2000.
- http://nawaat.org/portail/categories/articles/politics/
- Hertz (R.), La prééminence de la main droite. Etude sur la polarité religieuse, sociologie religieuse et folklore, Paris, PUF, 1970.
- Mauss (M.), « Les techniques du corps », 1934. Article originalement publié *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3,4-15 mars – 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au

دراسة سيميو انثروبولوجية

لعادات وطقوس الزواج بتلمسان

(1)

د. نعيمة رحماني

كاتبة من الجزائر

د. نصيرة بكوش

كاتبة من الجزائر

يختلف الـــزّواج باختلاف المجتمعات في أشكاله، وعادات الاحتـفـــال بـــه بـطـرق يـقـرّهـا المجتمع، ويفـــرضها على أفراده، وترتكز هذه الاختلافات عـــلى القيم السّائـــدة التّي تميّـز الطّابـع المحلّـي لثقافة ما عـــن الثّـقـافـات الأخـــرى. وفي مدينة تلمسان تتنوع أنماط الزواج؛ منها الداخلي أو ما يســـمى بزواج الأقارب وهو أمر مســـتحب، وميســـر للمعرفـــة بالأصل وتقارب المســـتويات الاجتماعية، والإبقاء على مســـتويات الأســـرة. وهناك الـــزواج الخارجي الذي يـــؤدي هو الآخر إلى تدعيـــم الجماعات القرابية عن طريق توســـيع دائـــرة قرابتها بالمصاهرة من جماعـــات أخرى مع ما يصاحـــب هذه العلاقـــات الزوجية من مصالح وروابـــط اقتصادية واجتماعيـــة كثيرة ومتنوعة.

سميوأنثروبولوجيا الاحتفال بالزفاف

تسمى طقوس الزواج عند فان جنب «بطقوس المرور أو العبور أو الانتقال». فالتحوّل والانتقال من جماعة لأخرى ومن مرحلة عمرية إلى مرحلة عمرية أخرى يتطلبّ ممارسة ببعض الطّقوس والشعائر، والتي تهدف إلى مساعدة الأفراد على عملية الانتقال. والانتقال من أدوار (العزوبة) إلى أدوار الزواج يتضمن نوعا من الاحتفال، ويعتبر هذا الاحتفال الذي يكون جزءا من النسق الاجتماعي أمرا شائعا في جميع المجتمعات وإن اختلفت صوره وأشكاله.

طقوس زفة العروس التلمسانية:

بعد الانتهاء من تزيين العروس، تزغرد النساء، وهي إشارة للانطلاق نحو بيت العريس، في هذه اللحظة تقشعر الأجسام لأنها لحظة الفراق والوداع، فتطوي العروس عالم طفولتها، وفتوتها الأولى المفعمة بالذكريات الشيقة، المفرحة منها والمحزنة، لتستقبل عالما مجهولا، وفي هذه اللحظة تبكي العروس. نتساءل هنا لماذا تبكي العروس وهي في جوّ يجب أن تكون سعيدة فيه؟ هل لأنّها ستفارق؟ أم هناك أسباب أخرى أعمق منها. وإن وُجدت فما مدى حضورها في المخيال الشّعبي؟

هناك عدّة رموز لبكاء العروس يوم زفافها (أثناء الزفّة) ومن بينها:

- تبكي العروس على فراق أسرتها من الأب الذّي حبا على تربيتها، والأمّ التي غمرتها بحنانهَا الصّادق الدّافئ وإخوتها وأخواتها الذّين عوّدوها على الألفة والمحبّة، وتبادل الحديث.
- كما يرمز بكاء العروس إلى الحشمة والحياء والوقار.
- ويعتبر بكاء العروس أثناء زفّتها رمزا للإخصاب. فهو فأل للحظّ السّعيد. ويؤكد على هذا الاعتقاد عمر بلعيد المزوغي فيقول: «إنّ بكاء العروس ضمان لاستمرار الرّخاء والمطر والإخصاب في موطن الجماعة الحاملة لهذا معتقد....» (عمر بلعيد المزوغي، ص395).

ويتبين لنا من هذا النصّ أنّ هناك تقاربا بين الدّموع والمطر. لكن هل حقيقة أنَّ الدّموع تُشير وترمز للمطَر (الإخصاب)؟

إذا رجعنا إلى الأحلام باعتبارها رموزا، نجد نفس التصوّر والتّفسير الذّي يجري في الذهنية الشعبية. فكثيرًا ما تفسّر أمّهاتنا الدّموع (إنسان يبكي) في الأحلام على أنّها إشارة إلى الغيث، وتساقط الأمطار، وظهور الفرح، وهذا دليل على الخير والبركة. ونفس التصوّر يورده عمر بلعيد مزوغي فيقول: «إذا قرأنا كتاب «نهاية الأرب في فنون الأدب» لجمال الدّين أحمد عبد الوهّاب وهو كاتب مصري تناول التصوّرات الشعبية ويقول عن التصوّر الشّعبي حول نزول أبينا آدم و أمّنا حوّاء من الجنّة، «قد نزلت بالأراضي المقدّسة، ومن دموعها حزنًا على خروجها من الجنّة قد نبت القرنفل وأشجارٌ كثيرة...» (بن عمر بلعيد المزوغي، ص396). نستنتج ممّا سبق أنّ لبكاء العروس ليلة زفافها رموزا متعدّدة الوظائف حسب نظرة وتصوّر كلّ مجتمع، فهي رمز للحشمة والوقار، ودلالة على الحنان والعطف ورقة المشاعر، وإشارة إلى هطول الأمطار والإخصاب.

من ناحية أخرى يرافق العروس لبيت زوجها كلّ أقاربها ما عدا أبوها. ومردُّ هذا الكبرياء أنّ الأب لا يمكنه حضور فضّ بكارة ابنته، كما يمكن تفسير ذلك أيضًا بالخوف من العار أو الفضيحة إذا اكتشفت أنّ ابنته غير بكر (الطيب بن هاشم، 2001). ونفس العادة موجودة في مصر، حيث تحدثت عنها فوزية دياب في بحثها القيم والعادات الاجتماعية. ولعلّ هذا التّشابه في العادات بين مصر والجزائر يرجع إلى هجرة القبائل الهلالية من صعيد مصر إلى شمال إفريقيا في عهد الدّولة الفاطميّة، والهجرة من الجزائر إلى مصر في بداية تأسيس الدّولة الفاطميّة وبعدها. كما يمكننا القول إنّه يرجع إلى كون الحاضر التّاريخي والاجتماعي واحدا للأمة العربية.

وإذا تحدثنا عن وسائل النقل المستخدمة في نقل أو زفة العروس إلى بيت زوجها نجد أنها كانت تقام من قبل بالخيل والجمال[1] وأصبحت حاليا تقام بالسيارات. كما أن سماع صوت المنبهات والطبل والمزمار إعلان عن اقتراب وصول الموكب لبيت العريس، وما يلفت الانتباه أن موكب العروس في تلمسان فخم وجميل، فأغلب السيارات من الطراز الجيد، خاصة سيارة العروس وهي مزينة بالأكاليل من الورود والأزهار الجميلة، وتكون العروس مغطاة بلباس الحايك[2]

الذي أرسله لها زوجها، وبرفقة اقربائها. حيث أن مرافقتهم لها معناه تثبيت العلاقات الأخوية والأسرية؛ أي تجسيد نظام القرابة، وإشارة أيضا إلى ان للعروس إخوة وأهلا يحمونها ويقفون بجانبها إذا ما حدث مشكل في ليلة العرس.

وإذا حاولنا تطبيق المنهج السيميوطيقي على دراسة هذا الموكب سنجده مكونا من عدة عناصر مثله مثل الكلام وهو يحتاج إلى تفكيك: سيارات، عروس، أقارب العروس نساء متزينات، رجال، ورود، منبهات، موسيقى، ثم نحاول تركيبه من جديد ليدلّنا على معنى معين ألا وهو الموكب الزفافي.

وإذا أخذنا نفس الموكب وحذفنا منه بعض العناصر (الموسيقى، النساء، الورود) يصبح موكبا جنائزيا وهنا تتغير الدلالات. وهذا نفسه ينطبق على الجملة فإذا حذفنا كلمة أو غيرناها بأخرى يتغير المعنى.

عند وصول الموكب الزفافي تنزل العروس ومن جاء معها، ويدخلون إلى بيت العريس أو إلى الصالة ويرافقهم الطبالون، على نغمات الطبل والمزمار، فيرقص الأهل والأحباب وتزغرد النساء معبرات عن فرحتهن وغبطتهن بهذا اليوم السعيد.

تجلس العروس في الصالة وسط الحاضرين، ويستعمل «الحايك» الذي تنزعه كغطاء تتجمع تحته العروس، وبعض قريبات العريس اللائي تقمن بإعادة تزيين وجهها بالمساحيق (المكياج) التي أحضرها لها زوجها في هذا اليوم، كما تقوم بتشكيل رسم دائري أحمر على وجنتيها وتضع فوقه سبعة نقاط بيضاء، ثم تعيد «العبروق» أو الوشاح على وجهها.

ويعتقد أهالي تلمسان أن السبب المبين من وراء هذه العادة (أي تزيينها في بيت زوجها) يعود على الثوابت الإسلامية التي تقول إنه لا يجوز للزوجة أن تتزين إلا في بيت زوجها، ولزوجها فقط انطلاقا من قوله تعالى: ﴿وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ﴾(سورة النور، الآية 31) إن العروس مجبولة على التزين والتعطر، لزيادة شدة الشوق والحب بين الأزواج، ولدفع النفور، والكراهية (بن عمر غمشي، 2001). وهذا يدل على أن مفهوم الزينة مشحون بمضمون جنسي، والعلاقة واضحة

ركوب العروس سيارة العرس

بين العناية بالجسد والجنس، فالعناية والزينة وضعت لتخدم غرض إثارة الرغبة الجنسية وهي من أهم الأسباب لحظوة المرأة عند زوجها.

وما يلفت الانتباه من زينة العروس التلمسانية يوم زفافها هو ذلك الرسم الدائري الأحمر على وجنتيها، مع تلك النقاط البيضاء، فإلى ماذا يرمز هذا التشكيل؟

الطقوس والشعائر المرتبطة بالزواج كما ذكرنا سابقا كلها علامات وإشارات، والآن يأتي دور المشاهد أو المتلقي، والتلقي معناه الملاحظة والإبصار والكشف والمشاهدة بالتطلع على النص بصريا. وتبدأ من كل ما يعكسه النص من خط ولون وفضاء وما ينشأ عن كل ذلك من علاقات حركية تناغمية وإيقاعية تضادا وانسجاما ثم ما يحدث من جدل ونقاش بين هذه العلاقات والتي سنتحدث عنها فيما بعد. وقد يندهش المشاهد من ذلك الرسم الدائري على وجنتي العروس وهو لا يعرف معناه، خاصة إذا كان لا ينتمي إلى مدينة تلمسان وقد يستدعيه الفضول ليسأل عن معناه. وقد وجدنا أن بعض أهل تلمسان يجهلون دلالات ذلك الرسم والنقاط البيضاء، فقد اعتادوا عليه دون أن يسألوا عنه. ووجدوا أنفسهم مضطرين لاتباع تلك العادات لأنها موجودة في

اللاشعور الجمعي كما عبر عن ذلك يونغ. أما من يعرف معناه فهن النساء التلمسانيات المسنات. ففي اعتقادهن أن الصبغة الحمراء إشارة إلى الحياء والاحتشام. وهو نفس الرأي الذي ذكره بن عمر غمشي، 2001 في قوله: «فنستطيع أن ندرك صوت اللون حين نبصره مرسوما فإذا رأيت حمرة في الخد - الرامزة إلى الخجل، يختلج في نفسك سماعها. وهذا ما أكده أيضا الباحث نعيم علوية لما قال: حين ترى حرفا مكتوبا تعرف صوته ألا تجد مخارجه قد ولدته صامتا، وانبعثت جروسه تلقاء في السمع. وهذا يبرز في حروف الوجه كلها. حيث ندرك صوتها، ونتحسسها جارية في المخارج من دون أن ننطقها على الإطلاق ويتحقق ذلك قدر ما جرت عليه العادة والعرف وحسب العلامة اللونية الظاهرة».

كما تدل الصبغة الحمراء أيضا على الدم أي سلامة غشاء بكارة العروس (أي أنها عذراء) ويعتبر هذا الرسم أيقونة له والأيقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال (الدائرة الحمراء) والمدلول (الدم) وهذا يدل على أن العروس بكر. كما يشكّل التماس غشاء مهبلي بكر بالنّسبة للبنت ليلة الزّفاف ضمانة لحُسن أخلاقها، وأحيانًا لا مفرّ من ذلك، لبقائها (نور الدين طوالبي، 1988). فيتلّهفّ أهل العريس إلى معرفة أخبار العذريّة، لأنّهم يُحبّون أن يتيقّنوا أنّهم اختاروا عروسًا تعدُّ بحقٍّ ثروة ومكسبًا من النّاحية الاقتصادية أو الجمالية مثلاً، (فوزية دياب، 1980) وإذا رجعنا إلى الماضي نجده نفس المعنى الذي تحمله الصبغة الحمراء في عصور ما قبل التاريخ، « ففي عصر الباليوليت كانت تشير الصبغة الحمراء إلى الدم الذي هو قوة وحياة وغذاء وسمة عالم الرحم (خزعل الماجدي....).

أما النقاط البيضاء، فهي رمز للنقاء والصفاء والطهارة والفرح، والوجه المفرح للشخص كان يوصف بأنه أبيض (مانفرد لورلكر، 2000). ويفسر أهالي تلمسان وجود هذين اللونين معا (الأحمر + الأبيض) - على وجنتي العروس - على أنه دليل على السعادة والهناء، ولدفع العين ودرء الحسد عنها. ويؤكد هذا ماحي عبد اللطيف حيث يقول: «توضع النقاط البيضاء السبعة على الأحمر تيمنا بالخير، وطول الحياة، والهناء لها، ولدفع العين والحسد عنها» (عبد اللطيف ماحي، 2003). وقد يرمز هذان اللونان معا على وجنتي العروس - أيضا- إلى العزة والكرامة. ونؤكد هذا بما جاء في تفسير ابن سيرين للأحلام إذ يقول: «فحمرة اللون وجاهة وفرج، وإذا كان مع الحمرة بياض نال صاحبها عزا» (ابن سيرين، 1999).

إن أغلب الرسوم التي يتخذها الإنسان على جسده ما هي في الواقع إلا تلبية لمعتقد ديني وطقس من الطقوس التي تمارسها الجماعة في مناسبات لها دورها في الحياة عند الأقوام القديمة، والتي ما تزال أثارها باقية إلى اليوم. ونستخلص من كل ما سبق أن ذلك الرسم يشير إلى أن العروس بكر، وأنها سوف تنال عزا، وكرامة في هذا اليوم (الدخلة)، وتحظى بمكانة مرموقة بين أهلها وذويها، لأنها صانت عرضها وحفظت فرجها، فسلامة غشاء بكارتها ضمان لحسن خلقها.

ومما هو جدير بالذكر أن هذا الرسم لا تحمله إلا العروس ليلة الزفاف فقط، ولا يعاد رسمه في الليلة الثانية من الزفاف عندما تعيد لبس القفطان والشدة، والسبب في ذلك أنه في اليوم الثاني يكون قد تم الدخول بها (أي فقدت عذريتها). كما أن هذا الرسم يميز بينها وبين النساء الأخريات اللواتي يرتدين القفطان مع الفوطة والحزام، بخلاف العروس في ذلك اليوم، وهن اللواتي يلتقين العريس.

وجرت العادة في يوم العرس بعد تزيين العروس في بيت عريسها، أن تمر على الحاضرين والمدعوين برفقة امرأتين، وعيناها مغمضتان ليراها الجميع، ثم تعيد المنديل على وجهها إلى أن يصل العريس فيكشف عن وجهها هذا النقاب. ويعود تفسير هذه العادة (غمض العينين) حسب اعتقاد أهالي تلمسان إلى أنها رمز للاحتشام والحياء، وفي اعتقاد البعض الآخر كي لا تصاب العروس بالعين والحسد. لأنها سريعة التأثر بالأذى في مثل هذا اليوم.

طقوس زفة العريس التلمساني:

أول عمل يقوم به العريس ليلة الزفاف تحليق الشعر والدخول إلى الحمام. لأن الاستحمام قبل

الشروع بعمل مهم كالنكاح، يهدف إلى تطهير الجسد من الأوزار. فالقذارة الخارجية تزال عن طريق الاغتسال الشعائري والحلاقة (التطهير).

وجاء في قوله تعالى « وَيُنَزِّلُ عَلَيْكُمْ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً لِيُطَهِّرَكُمْ بِهِ وَيُذْهِبَ عَنْكُمْ رِجْزَ الشَّيْطَانِ وَلِيَرْبِطَ عَلَى قُلُوبِكُمْ وَيُثَبِّتَ بِهِ الْأَقْدَامَ»(سورة الأنفال، الآية 11).

ولطقس الحمام معنى ظاهر، ومعنى خفي؛ فالظاهر يتمثل فيما ذكرناه سابقا أي الطهارة ويعرفه العام والخاص، أما الثاني فهو ما نجهله ولا نكشفه إلا من خلال البحث المعمق. فحسب الاعتقادات السائدة في منطقة تلمسان أن الماء لا يرمز للطهارة فقط، وإنما هو رمز للإخصاب أيضا، فهناك علاقة بين الماء والمني. وإذا رجعنا إلى الثقافات القديمة وفي العصر الكاليكوليتي، نجد أن السكان كانوا يتصورون المطر في كثير من معتقداتهم على أنه المني الخصب لأبي السماء، فعندما يكون الماء (المني) قويا خصبا ترتوي الأرض (المرأة) فتقدم محصولا وفيرا (الإنجاب)، فالماء (المني) هو المسؤول عن الإخصاب.

وبعد خروج العريس من الحمام، يلبس ملابس داخلية جديدة لم يسبق لبسها، ويعطر نفسه، ثم يرتدي طقما أسود، وحذاء أسود جديدا. وللعطر أيضا مكانته وقدسيته في يوم الزفاف فهو رمز لتطهير الروح ودفعها للتألق. واعتبر أيضا العطر الطيب من الخصائص الإلهية مشيعا بقوة الحياة الأبدية، وعلى هذا أدى استعمال الروائح والزيوت العطرية دورا في العقيدة أكثر وأكثر من استعمالها في التجميل (مانفرد لوركر، 2000).

أما اختيار اللون الأسود (الطقم والحذاء) فيرجع إلى أن من القيم الخاصة بالرجال ارتداء الملابس الداكنة كالأسود، لأن الألوان الداكنة توحي بالاحترام والوقار، زيادة على ذلك فهي رمز للعظمة والأبهة والإجلال (بن عمر غمشي، 2001). وفي الأخير يلبس العريس برنوسا[3] أبيض، يكون قد استعاره عن أهله أو أصدقائه، متجها مع أحبابه وجيرانه إلى المقهى الذي يتلقى فيه التبريك والتهاني. وعادة لبس البرنوس ليلة الزفاف إشارة للسلطة والولاء والوقار، فكان الملوك والأمراء

اتجاه العروس نحو بيت الزوجية

يلبسون هذا الرداء، واللون الأبيض يدل على النقاء والطهارة، والزفاف مؤسسة دينية مقدسة لا يدخلها إلا المتطهرون.

ويتسم الزفاف في تلمسان بنكهة متفردة وهي ركوب العريس الفرس، وهو يرقص على نغمات الطبل والمزمار، وبعدها ينصرف الموكب طائفا بأزقة المدينة إلى أن يصل إلى الدار أو الصالة، ثم تدق الطبول والزغاريد ويطلق البارود إعلانا بوصول العريس، ثم ينزل عن الحصان ويدخل رأسا إلى البيت أو الصالة أين توجد العروس.

إن عادة ركوب الفرس أثناء الزفة فأل خير في اعتقاد أهالي تلمسان، لأنه يرمز إلى الخير والرجولة والشجاعة والكبرياء. وقد أقرت السنة هذا الاعتقاد، عن أبي التياح قال: «حدثنا عبد الله بن مسلمة: حدثنا مالك، عن نافع، عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما قال: قال رسول الله: «الخيل في نواصيها[4] الخير إلى يوم القيامة» (أبو عبد الله البخاري، 1992). ويظل للفرس مكانته الخاصة في ذاكرتنا الشعبية لارتباطه بتاريخ عريق من الفروسية والبطولة وتحقيق النصر. ويرمز ركوب الفرس إلى قيم الشجاعة والبأس والبسالة والإقدام والاعتزاز بالسلاح.

سيميوطيقا الفضاء المكاني للحفل:

سنقوم الآن بوصف فضاء العرس، فهو مثل المشهد المسرحي يطرح بضاعته للمتلقي، الذي يلعب هنا دور القارئ في النص الأدبي. ولهذا الفضاء مؤشرات تدل على أنه احتفال زفاف وهي كالتالي؛ الأضواء الكثيرة، المدعوون، العريس والعروس الموسيقى، الرقص، الغناء، رائحة الطعام. كل هذه العلامات تركّب مع بعضها البعض لتعطي تفسيرا لهذا المشهد. ويحاول المتلقي (المتفرج) أن يسلط عينيه ليقوم بفهم مختلف الأشياء التي يحددها بصره، فالأشياء تحمل دلالات. وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة. وما دامت الأنساق والوقائع والأشكال الرمزية دالة كما يقول بارت فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي الأنظمة السميوطيقية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي.

1. الشخصيات:

ما نركز عليه في تحليل مشهد العرس هي الشخصيات ووظائفها والعلاقات التي تربطها. بما أننا نسرد فلا بد للسرد من فعل، ولا بد لهذا الفعل من مشاركين. وما يهمنا هو كيفية التعرف على الممثلين أو القائمين بالفعل من خلال العناصر الستة التي ذكرها غريماس (A.J. Greimas, 1983) وهي:

- العنصر الأول من الشكل يسميه غريماس بالمرسل ونستطيع أن ندرج تحته الأسباب التي تدفع الشخص للقيام بعمل ما.
- العنصر الثاني المرسل إليه الذي يحاول تحقيق النتيجة التي يهدف إليها المرسل.
- العنصر الثالث وهو الفاعل أو البطل أو الشخصية المحورية في القصة أو المشهد.
- العنصر الرابع هو المساعد أو المناصر، وهو من يقوم بتقديم المساعدة للفاعل أو البطل.
- العنصر الخامس هو المعارض والذي يسعى إلى عرقلة مشروع الفاعل، وقد يكون من الأقارب أو الأصدقاء أو الجيران الذين يكرهون البطل.
- العنصر السادس هو الغاية أو الوسيلة التي يسعى إليها الفاعل (الزواج).

إن الفاعل (العريس والعروس) هي الشخصية الرئيسة في الحكاية (الحفل)، وبالرغم من أنه يتحكم في معظم الأحداث إلا أنه لا يقوم بأية حركة هامة تتعدى الدور الاستعراضي الذي يلعبه ويميزه، باستثناء حدث واحد مركزي تبنى عليه في الحقيقة كل فلسفة الحياة والتواصل البشري، وامتداده داخل الوجود وهو عملية الاستهلاك الجنسي التي تشكل نواة القضية في كل قصة زواج (الزهراء بن يوسفي، 2004). وتحتل مكانة الفاعل مكانة متألقة داخل حفل الزواج، وانطلاقا منها تبني مختلف الشخصيات علاقاتها وتحدد توجهاتها، كل حسب الدافع الذي يحركه. فهناك من يسعى إلى تقديم العون والمساعدة لإنجاح هذا الزواج وهناك من يحاول أن يعرقل الأمور ليفشل الزواج ولكن دون أن يظهر عليه ذلك.

إن أهم ما يميز هذا الزواج هو الطابع الاحتفالي الكبير مع مظاهر التعاون الفعلي بين أفراد العائلة والجيران والأصدقاء. حيث يتحرك المساعدون في كل مكان ويتقاسمون الأدوار وهم يراقبون تطور الحدث ويسهرون على سيره الحسن، ويتدخلون لإصلاح كل خلل حل به، أو لاستئصاله تماما. فتشكل هذه الطائفة من الأشخاص المحرك الرئيسي للحدث والبنية الرئيسية التي يقوم عليها الحفل وبدونها يلغى كل شيء، ولا يستطيع الفاعل تحقيق هدفه (الزواج).

2. ملامح الوجه:

تعد ملامح الوجه علامات غير لسانية، ولكنها ترمز إلى أمور يمكن التعبير عنها لسانيا كالفرح والتعاسة والقلق والارتياح والخوف والخير والشر وغير ذلك. وعلامات الوجه مذكورة في القران الكريم في قوله تعالى: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ﴾(سورة الفتح، الآية 29) ويقصد بالسمة العلامة، فإذا أخذنا مثلا الأشخاص (المعارضون) الذين تحدثنا عنهم سابقا فنجد ملامح وجوههم تدل على الغيرة والحسد بدون أن يصرحوا بذلك لفظيا أو صوتيا، وكأن ذلك مكتوب على جبينهم. ونستطيع أن نكشف ذلك من

خلال بسمتهم الزائفة وانعزالهم في مكان لوحدهم. أما إذا أخذنا المساعدين فنجدهم يتحركون في كل مكان، هناك من يرقص وهناك من يساعد العروس في تغيير ألبستها، والبعض الآخر يستقبل الضيوف، وآخرون يأخذون الصور مع العريس والعروس، وغير ذلك. فتبدو على وجوههم علامات الفرحة والسعادة والارتياح. أما ملامح العريس والعروس فتشير إلى الفرحة الممزوجة بالقلق والخوف والارتباك (وخاصة العروس) وذلك لما ينتظرهما من إنجاز المهمة الصعبة ألا وهي فض البكارة.

3. اللباس:

ما يلفت الانتباه في ذلك الفضاء لباس العروس وزينتها. وسنحاول أن ندرسه دراسة سيميوطيقية. وسنقتدي في هذه المقاربة بمنهج رولان بارت حينما حاول التسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميوطيقية كأنظمة الموضة والأزياء. فرولان بارت عندما يدرس الموضة مثلا يطبق عليها المقاربة اللسانية تفكيكا وتركيبا من خلال استقراء معاني الموضة ودلالات الأزياء وتعيين وحداتها الدالة ومقصدياتها الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية (سيميولوجيا الدلالة).

يعد اللباس من الأنظمة الدلالية الكثيرة المعنى وقد تعرض رولان بارت إلى هذا حيث قال: «وهذا اللباس يطلعني بدقة على مقدار امتثالية لابسه، أو شذوذه» (رولان بارث، 1993) فالزي يظهر مرتبة لابسه ومنزلته ومكانته بين الناس والمنصب الذي يشتغله. واللباس يتحدد داخل الشفرات الاجتماعية والتي بموجبها يتم ترتيب الأشخاص اجتماعيا وكل لباس يحدد حدثا معينا.

وتظهر العروس في ذلك الفضاء بلباس فاخر ثري وجميل يسمى بالشدة التلمسانية وهو مكون من عدة أجزاء وكل جزء علامة وكل علامة تحمل دلالات ورموز، فيقوم المشاهد بتفكيك الرموز التي يريد سردها المشهد مستعينا في ذلك بالخلفية الثقافية والمعرفية التي يملكها. وأول علامة يراها المشاهد هي القفطان. ويجب أن ننظر إلى هذا اللباس من زاويتين:

- الأولى شكلية وهو ما نراه ظاهرا أي الوصف السطحي كالتصميم واللون وهو ما يسمى بالمستوى الأول أو الاصطلاحي denotatif.
- الثانية فهي مفهوميه وهو كامن، ولا نكتشفه إلا عن طريق التحليل وهو يمثل المستوى الثاني أو الايحائي connotatif. وهذا الدليل لا يكون اعتباطيا مثل الدليل اللساني بل ينتج عن سياق (processus) مرئي ثم تحليلي، فهو إشارة إلى السلطة والمكانة العالية والثراء والغنى لان السلاطين كانوا يلبسون القفطان. وكان يلبس في بادئ الأول من قبل الرجال ثم تغير الوضع وأصبح من لباس المرأة الخاص بحفل الزفاف. فلا يكاد يخلو عرس تلمساني من حضور هذا الزي، واستمرار هذا الزي وتوارثه من السلف إلى الخلف يعطيه قوة ونفوذا وصمودا يحميه من الاندثار. فدلالته ليس كعنصر زينة فحسب وإنما كإشارة وتعبير عن عادات الأجداد التي تعتبر كرمز للانتماء والهوية.

أما الجزء الثاني من أجزاء لباس العروس هو الحلي والجواهر التي تلبسها العروس في يوم الزفاف من أعلى رأسها إلى أسفل قدميها، ودلالة الحلي ليس كعنصر زينة وغنى فحسب وإنما يخفي من حيث باطنه مستوى آخر من الدلالة ألا وهو درء العين عن العروس، فبريق الحلي والمجوهرات في اعتقاد أهالي تلمسان يجذب فيركز المشاهدين نظراتهم عليه وهكذا تتفادى العروس نظراتهم السحيقة المدمرة.

أما الجزء الثالث فيتمثل في التحويقة والكلمة مأخوذة من فعل حوق أي غطى رأسه. ويعتبر هذا اللباس نوع من الشالات وهو جزء مهم من أجزاء الشدة التلمسانية، ولا ترتديه إلا النساء المتزوجات. وكانت هذه الشالات في السابق مغطاة بجواهر رقيقة وأحجار كريمة، وصياغة من ذهب لدى السيدات الموسرات. وكانت هذه الشالات رموز الأنوثة والخصوبة. وهي تذكرنا بحجاب ايزيس الذي يرمز إلى ثراء الطبيعة الذي لا ينفذ وصورة اللباس الفاخر الذي كانت ترتديه الآلهة – الأم الضاربة في القدم – كما يرمز إلى القوة الخصبة (Fatiha harzallah, 1992).

وهناك أجزاء أخرى خاصة بالشدة التلمسانية لا تستعملها العروس في ليلة العرس وإنما في يوم السابع (الحزام) لأسباب خاصة سنتحدث عنها فيما بعد.

دخول العروس تحت الغطاء (الحايك) وتزيينها

وتمتاز هذه الملابس التي صنعت خصيصا لحفلات الزفاف بتنوع الأنسجة، وثراء المادة الأولية، والتفنن في الزخرفة، والتحكم في التقنية، بما يضفي عليها طرافة خاصة، توحي إلينا دون شك ببعد رمزي يكمن فيه السحر الخفي لذوق يناقضه نزوع بارز إلى التباهي. إن لباس العروس (بكل أجزائه) الفخم الباهظ الثمن يعبر عن المكانة العالية التي تتمتع بها العروس وعلى انتمائها إلى الطبقة البورجوازية وعلى الذوق الرفيع في اختيار نوعية اللباس الذي يناسب رتبتها المتميزة، ويحمل قيمها الشخصية. ولكن إذا أخذنا الأمر – كما تقول الباحثة يوسفي الزهراء – من ناحية باطن الشيء وما يخفيه فمن الممكن أن نكشف حقائق أخرى قد تنفي ما قلناه أو بعضا منه على الأقل. فإذا كانت العروس تحمل لباسا فاخرا يشير إلى يسر حالها فإننا ننخدع بهذا الاعتقاد حينما نعلم بان هذا اللباس والحلي ليس ملكا لها ولكن استعارته. فهذه الازدواجية في التعبير تخضع إلى ما يسميه غريماس Greimas بالثنائية المشكلة للشيء المعبر حسب ما يطرحه ظاهر هذا الشيء من دلالات معينة، وما يخفيه باطنه من معان أخرى مناقضة للأولى وجوهرية من حيث القيمة لأنها تمثل الوجه الحقيقي المراد تبليغه أو إخفاؤه (الزهراء بن يوسفي، 2004). ويتواصل الحفل والعروس تلبس لباسا معينا في كل مدة زمنية معينة حتى ينتهي الحفل صباحا.

ومن بين العادات التي يقوم بها العريس عندما يدخل عند زوجته التي يكون وجهها مغطى بحجاب، هو قيامه برفع الحجاب عنها وتقبيل رأسها ومن ثم الجلوس معها في قاعة الحفل لإكمال السهرة. فحجاب العروس لا يرفعه الا الزوج الشرعي الذي يتعرف على سيدة الأسرار التي حجبت برداء العرس. وكانت جل النساء تتحجبن سواء المسيحيات أو المسلمات. وهذا التحجب التاريخي لم يكن استجابة لنصوص او مفاهيم دينية، بل مفاهيم تاريخية سحيقة مضافة لضرورات المناخ غالبا (فرج الله صالح ديب، 2008).

ويسمى وضع الحجاب على رأس العروس بـ«الجلية»، ولها مكانة مركزية في حفلات الزفاف، وقد طورتها التقاليد، على مر العصور، لتجعل منها مناسبة تتجاوز بكثير مجرد الكشف عن وجه العروس لعريسها، وفرصة تنتهز للتباهي بتلك الحلي والملابس الفاخرة أمام النساء المدعوات لحفل كبير.

تعد ألبسة حفل الزفاف الجزء العريق بالنسبة لثقافة تلمسان، حيث يبرز العمل التقليدي النسوي الذي يلعب دورا هاما في باب الإنتاج المحلي، كونه يفيد الأصالة والمحافظة على التراث الشعبي في الميدان الفني الإبداعي؛ «كالقفطان» و«الكراكو» و«القسنطينية» و«الرّدا»، و«البلوزة التّلمسانية»، وغيرها من الألبسة التقليدية.

4. المأكولات:

إن سلوكيات تناول الطعام وعاداته أمر هام، فالولائم المجتمعية تقوم بإعادة تأكيد دورية للجماعة الاجتماعية والواجبات المتبادلة. كما تؤكد المشاركة في الطعام بقاء الجماعة على قيد الحياة، على المستويين الاجتماعي والمادي. فتناول الطعام جماعة هو علامة على القرابة والثقة والصداقة كما أنه علامة الحميمية الجنسية أيضا في بعض الثقافات. أما الكراهية ورفض المشاركة في الطعام فهي علامة على العداوة والكراهية (سهام عبد السلام، 2013).

من بين استعدادات حفل الزفاف والتي ستجعله خالدا وحديثا لمدة طويلة هي وليمة العرس، فهي باهظة الكلفة. وفي تلمسان يتم إطعام المدعوين والحاضرين أطعمة خاصة بالمناسبة، وهي في نفس الوقت تستخدم كرموز وكإشارات. ففي القديم كان الكسكس «الطعام» هو الطبق المشهور والمفروض في الولائم والأعراس، وكان يحظى بمكانة خاصة، ويظهر هذا جليا في القول المشهور في تلمسان «الطعام همة لو كان بالماء» وقولهم أيضا: «الطعام يغلق لفام». أما اليوم فأصبح الكسكس يقدم كطبق للتحلية في نهاية الأكل أي آخر طبق عند العائلات الميسورة وكطبق رئيسي عند العائلات الفقيرة.

أصبح أهالي تلمسان يكثرون من التنويع في المأكولات الخاصة بالعرس، وهي الحريرة، والبرقوق أو الزبيب (العنب المجفف) باللحم مع اللوز المقلي والدجاج المشوي، إضافة إلى أنواع مختلفة من الفواكه وبعض المشروبات. ولا شك أن هذا يكلف الكثير. من هنا يتضح أن هذه المناسبة عبارة عن إعلان عن الوضعية الاجتماعية، بل من أجل تأكيدها أكثر فأكثر. وهذا من خلال محاولة قيام العائلة بإظهار القيمة الكبرى لنفوذها وأهليتها (مسعودة كمال، 1986). لقد أصبحنا نرى أن العديد من الأشخاص يقومون باستعمال المناسبات لنقل رسالة غير مخطوطة إلى المجتمع تذكر بمستواهم الاجتماعي والمالي الجديد، فيزداد التفنن بطرق إعداد الطعام وطرق عرضه وتقديمه. وما يثير الدهشة أنه حتى الفقير أصبح يسعى لإقامة مأدبة عشاء فاخرة، والتي تكون في أغلب الأحيان عن طريق الاستدانة والاقتراض، فيتكلف

صورة لعروس تضع الرسم الدائري على خديها والنقاط البيضاء

فوق طاقته قاصدا بذلك تكثير الطعام وتحسينه، لئلا يعاب عليه بتقصير عن القدر الذي أولِمَ به جاره...

5. الموسيقى والغناء والرقص:

تتميز احتفالات الزفاف بمدينة تلمسان بالطابع الغنائي الأندلسي الذي يتصدر الأنواع الأخرى. ويرجع السبب في ذلك الى «جمال الطبيعة التي يعيشون في حضنها واندماجهم بالأندلسيين، أو تشجيع ملوك بني زيان لهذا الفن»، كل ذلك بث فيهم هذا الحب الذي توارثته الأجيال خلفا عن سلف، وأمكنه أن يصل إلى أيامنا هذه، و «تلمسان» لتعد الوارث الأمين لهذا التراث الثقافي» (محمد بن عمرو الطمار، 1984).

ولكن هذا لا يمنع من وجود تنوع في أغاني وموسيقى العرس التلمساني من أندلسي و«راي» وفلكلور «الشلال». ويرافق الموسيقى والغناء الرقص. والرقص من الطقوس التي كان يتقرب بها الإنسان إلى مولاه سواء كان ذلك المولى عملا أو بشرا، حسبما تفرضه الظروف خلال التشكيلات الاقتصادية والاجتماعية في التاريخ. ومع مرور الزمن تغيرت وسيلة التقرب هذه فصار الإنسان يتقرب بها لحبيبه أو معبودته، أو كما شاء حسب ظروف الزمان والمكان. وتتجلى وظيفته الغناء في الترفيه والتسلية، يعتبر أيضا وسيلة تدفع الإنسان عن طريق تراكم شحنات حرارية لديه وتشوقه للعمل في اليوم التالي (حسين سالم باصديق، 1990).

صورة من العرس

وفي يوم الزفاف يرقص العروسان والمدعوون (خاصة العزاب والعازبات)، وذلك للتعبير عن الفرحة وللتسلية، وللتفريغ والتنفيس، وجذب الانتباه والإثارة الجنسية. فأثناء الرقص يقوم الراقصون ببعض الحركات كهز البطن والأرداف والأكتاف والنظرات المتبادلة والابتسامات والتي يكون لها معاني عديدة؛ كلفت الانتباه والإعجاب. وكثيرا ما تكون هذه الاحتفالات موضعا لتعارف الشباب على الشابات، وفي كثير من الأحيان لاختيار الزوجات.

لقد أصبحت احتفالات الزّفاف في المدن اليوم مثلها مثل الاحتفالات الغربية، يكثر فيها الإسراف والتّبذير. والغاية منها إظهارها في أبهى حلل الذّوق والرّونق والجمال، واكتساب الشّهرة ليبقى هذا الحفل خالد الذّكر. مثل هذه الأمور لا تجري في مدن الجزائر فقط بل في معظم المجتمعات العربية الأخرى كتونس مثلاً، فيقول عثمان الكعّاك من خلال بحثه «التقّاليد التّونسية»: «هذه عادات الزّواج إلى عهد قريب... وهي تدعو إلى تكاليف ومصاريف، وفيها بدع خارجة عن السّنة. وصار الزّواج يتعذّر على الكثيرين، ويحدُو الكثيرون إلى التدين أو حتّى الإفلاس» (عثمان الكعاك، 1981، ص 93). وما هو جدير بالذكر أيضا انّ تغيّر مكان الاحتفال في تلمسان (بعدما كان في بيت العريس أصبح اليوم في فنادق وصالات مؤجرة) ليس بسبب ضيق المكان في البيوت، بل تتدخّل أسباب نفسية اجتماعية وثقافية كما أشرنا إليها سابقًا كالاختلاط وعرض الجهاز الفخم من تقليدي وعصري، والتّباهي بتقديم مأكولات وحلويات شهية، مع عرض فرق محترفة مشهورة تنشّط هذا الحفل. وكلّ هذا من أجل الإعلان عن الوضعية الاجتماعية والقيمة الفنية لأصحاب الوليمة.

سيميو أنثروبولوجيا الاحتفال بالصباحية

وفي الصباح، أي بعدما ينهي العريس والعروس مهمتهما الصعبة، يهدي العريس لعروسه هديّة تتمثّل في حلية من الذّهب «كعقد» أو «زَرُّوف» أو خاتم أو «لويزة» أو مبلغا من المال. والسّؤال الذّي يطرح نفسه هنا ما هي رموز الهديّة وإلى ماذا تُشير؟

سيميو انثروبولوجيا الاحتفال بالسابع (الحزام)

سمّي هذا اليوم أيضًا «بالسَّابعْ» لأنّ الزّفاف بلغ اليوم السّابع، ويحتفل به عائلة الزوج وعائلة الزّوجة معًا، وترتبط به عادات لا بدّ من مراعاتها، والتزامات يتحتّم القيام بها، خلال هذه المدّة الزمنية؛ كعدم قيام العريس والعروس بأيّ عمل، عدم خروجهما لوحدهما، عدم بقاء العروس في البيت لوحدها (خطّاف لعرايس)، وغيرها من هذه الاعتقادات السّائدة في المجتمع التلمساني.

ونفس الاعتقاد يجري في العراق «فلا يقوم العريس وعروسه بأيّ عمل غير الفعل الخصبي، خشية أن يرتكب أحدهُمَا شرًا أو يتعرّض لمكروه، ولذلك لم يكن يسمح للعريس خلال أسبوع بقطع طريق، أو النّزول إلى واد، ولا يسير خارج بيته إلاّ ومعه عدد من الشّباب الأشدّاء يحرسونه، كي لا يتجرّأ أحد على خطف عقاله، أو غطاء رأسه، فيدنّس «ملكيته» المقدّسة التّي تعلّق عليها الآمال.

كما يسمّى هذا اليوم أيضًا بيوم «الحْزَامْ»، ويتمُّ الاحتفال به وفق بعض الإجراءات، والطّقوس المعيّنة والخاصّة به. وسُمّي «بيوم الحْزامْ» لأنّه في هذا اليوم يضعون الحزام على لباس العروس. فما هي إشارات وعلامات الحزام.

طقوس الحزام:

تَرتبطُ بهذا اليوم عادات لا بدَّ من اتباعها، ومراعاتها، فتقضي التّقاليد في تلمسان أن يزور أهل العروس ابنتهم في صباح هذا اليوم حاملين معهم أنواعًا من الحلويات والمكسّرات، تحملها الفتيات في أوان وصوان، ويدخلن بها منزل العريس بالزّغاريد والغناء. فأبلغ تعبير عن أحاسيس المرأة هو زغاريد العرس الشعبي الذي يشكل مناسبة فرح ومتنفسا للمرأة لتتغاوي بما أنجبت، أو لتمدح أقاربها وعائلتها.

في هذا اليوم تُعيدُ العروس التلمسانية لبس القفطان، وتُضيف إليه الفوطة والحزام الذين لم تستعملهما يوم الزفاف، وذلك اعتقادا في أن هذين العنصرين يعرضاها للسحر (الربيط). إضافة إلى أنهما يعدان بمثابة مئزر خاص بالأعمال المنزلية، والعروس في هذا اليوم سلطانة وملكة لا تعمل أي شيء بل الكل يخدمها. ومن طقوس وعادات «الحْزَامْ» أن يقوم ولد صغير بوضع الحزام على نطاق العروس، وبعد ذلك يُسلّم عليها، وتعطيه مبلغًا من المال. إنّ اختيار الولد للقيام بهذه المهمّة فأل خير، وترميزٌ لإنجاب الذّكور (بَاشْ رَبِّ يْعَمَّرْ عْلِيهَا) على حدّ تعبيرهم.

وبعد الجلوس على مأدبة الغداء، تقوم أمّ العروس وإحدى قريباتها بإعداد القهوة والشّاي، وتوزّع الفتيات أنواعًا من الحلويّات «كالمقروط» و«الْقْريوَشْ» و«كعب غْزال» وغيرها من الحلوّيات التّقليدية، فالحلاوة رمزٌ للسّعادة والنّجاح في الحياة الزوجية في اعتقاد أهالي منطقة تلمسان.

دلالات الحزام:

لكل علامة مستويان «مستوى المعاني المتلقاة المقبولة معاني المعجم والتي تسمى معاني التعيين، ومستوى المعاني المتطفلة الإضافية والتي تكون ضمنية في أغلب الأحيان والتي تسمى معاني الإيحاء (دليلة مرسلي 1995). الحزام علامة بصرية له وظائف متعددة منها؛ الوظيفة الجمالية، حيث يُساعد على حفظ القوام، وإظهار الرّشاقة. ووظيفة تتعلّق بالجانب العملي لأن الحزام يساعد المرأة على الخفّة وسرعة الحركة أثناء

صورة العريس التلمساني فوق الفرس وبيده البرنوس

القيام بالأعمال المنزلية أو الخارجيّة كجمع الحطب أو إحضار الماء من العين، أو جمع المحصول وغيرها...

أما المعنى الخفي والكامن لهذا الطقس باعتباره علامة فيتمثل في كونه يشير إلى انخراط العروس في الحياة الزوجية، واستعدادها لمواجهة تحمّل المسؤولية الملقاة على عاتقها من جهتين الماديّة والمعنوية:

- الماديّة: تتمثّل في أن العروس ستتعرض إلى امتحان أي اختبارها في كيفية إشرافها وإتقانها للأعمال المنزلية من غسل وكنس، وطبخ، وعجن انطلاقًا من قولهم: «المْرَا اللّي مَا تْغَرْبَلْشْ دْقِيقْهَا، غير تَرْجَعْ عْلَى طريقْهَا»[5]. فالمهارة، وحسن التّدبير شرطان ضروريّان لاستمرار الحياة الزوجيّة ونجاحها. والعروس التّي كانت ملكة لمدّة سبعة أيّام، يجب عليها ارتداء الحزام للشّروع في القيام بالأعمال المنزليّة.
- المعنويّة: الامتثال والانضباط وتنفيذ الأوامر.

نستنتج من كلّ ما سبق، أنّ «الحْزَامْ» خاتمة لفترة راحة العروس، وإعفائها من كثير من الواجبات، لتبدأ بعد هذا اليوم في تحمّل المسؤولية، والقيام بما تفرضه قواعد الحياة الزوجيّة.

سيميو انثروبولوجيا الاحتفال بيوم الحمام

يجري الاحتفال بيوم «الحَمَّامْ» بعد مرور يومين إلى سبعة أيّام من الزّفاف. في هذا اليوم توجَّهُ الدّعوةُ لأقارب العروسين لمرافقة العروس إلى الحمّام، والذّي يكون عادة مخصّصًا لهنّ بعد أن يتمّ كراؤه وغلقه. وعند الوصول تزغرد النّساء، وتشرع العروس في خلع ملابسها، ثمّ تلبس فوطة المنسوج[6]، والقبقاب[7]، وتصطحبها امرأتان حاملتان الشّموع، تنطلق الزّغاريد ويتّجِهْنَ إلى داخل الحمّام (السُّخُونْ)، فلا يجوز للعروس أن تدخل لوحدها لتستحمَّ، لأنّه في اعتقاد أهالي تلمسان قد يعرّضها لما لا يحمدُ عقباه كظاهرة المسّ بالجنّ والشّياطين.

وبعدما تستحم العروس تخرج مصحوبة بالزّغاريد المتعالية، وتجلس على زربيّة توضع فوق الكرسي. ثمّ تشرع في عمليّة اللّبس. أوّلاً تلبس ألبسة داخلية جديدة لم يسبق لبسها، ثمّ تُضيف بلوزة المنسوج، بعد ذلك ترتدي الحزَام، وتتزيّن بأنواع من الحليّ والجواهر، ثمّ تضع على رأسها «عكسة ثم بْنيقَة» أخرى مخصّصة للخروج وتكون مطرَّزَة بخيوط ذهبية ويكون لونها فاتحًا، وفي الأخير ترشّ نفسها بالعطر، كما ترشّ كلّ من يوجد في الحمّام كرمز للفأل والحظّ السّعيد. بعد ذلك يوزّعون أنواعًا من الحلويات «كالمَقْرُوط» و«الْفْرِيوَشْ» ثمّ تقوم العروس بدفع ثمن الحمّام لكلّ من جاء معهَا.

وأخيرًا ترتدي الحايك أو (الجلاّبة)، وتتّجه مع قريباتها إلى دار العريس لتكملة حفل هذا اليوم. بعد ذلك تشرع العروس في عرض ملابسها (جهازها)، ويُسمّى هذا «بالتّسَغْنِيسْ» (محمّد بن رمضان شاوش، 2011، ص 384)، ثمَّ تُقام مأدبة غذاء، ثم يشربن القهوة والشّاي مع أنواع من الحلوّيات التّقليدية.

لكن قد نتساءل لماذا تذهب العروس للحمّام قبل الزّفاف وبعده؟ أو بصورة أخرى ما هي رموز ودلالات الاستحمام (الماء)؟

رموز ودلالات الاستحمام:

استحمام العروس طقس من الطقوس المرتبطة بالزواج وهي آخر مرحلة من مراحله. واستحمام العروس ليس للطهارة فحسب كما يظن الكثير من الناس وإنما له وظائف أخرى كثيرة. يجري الاعتقاد عند أهل منطقة تلمسان أنّ استحمام العروس في الحمّام رمزٌ للإخصاب أي (بَشْ الْمْرَا تَحْمَ) على حدِّ تعبيرهم. فبخار الماء الساخن يُساعدها على أنْ تَحْمِلَ بسُرعة. ووجود العلاقة بين الماء والإخصاب يؤكدها الموروث الشعبي حيث قديما «كان الماء جزءًا من الرّمزية النّسائية مثل المياه الأزلية التّي تمثّلت فيها الأبوّة ثمّ الولادة» (مانفرد لوركر، 2000، ص215).

ولاحظنا أنه نفس الاعتقاد الذّي كان يجري في الثّقافة النّيُوليتية. حيث كان الماء رمزا للتّكاثر وجريان الحياة، وهو يُساعدُ أيضًا المرأة على الإخصاب. في هذه الثّقافة ربطَ الإنسان الخصوبة بالمرأة التّي كانت ترعى الأرض، والبذور ثمّ بالحيوان، وتكاثره. وتحوّلت قوّة (المقدّس) إلى قوّة خصب تُمثّلها المرأة والآلهة، وقد ظهرت هذه الآلهة أوّلاً قبل الإله ممثّلة للقوّة المقدّسة التّي تضمّ أجزاء الكون في حناياها، كما تضُمُّ المرأة جنينها، أو وليدها، ولمْ يكن الرَّجل آنذاك يعرف دوره في الإخصاب، ولذلك كان يَرَى أنَّ المرأة هي المسؤولة عن التّكاثر والخصوبة. الملاحظ هنا أن سلوكات الإنسان يغلب عليها طابع التقديس، من خلال ما يضفيه عليها من قداسة تتجاوز وجوده البشري لتنتقل إلى ما هو سماوي كوني إلهي، ولذلك شبهت المرأة بالأرض المزروعة والأرض الأم، والفعل الجنسي بالزواج المقدس بين السماء والأرض (إلياد مارسيا، 1988).

كما يرى بعض الباحثين أن الحمام مكان يوحي بالإثارة الجنسية، وهو تحضير للفعل الجنسي. فهو في نفس الوقت مقدمة وخاتمة الأعمال الجنسية، ولذلك نرى أن العريس والعروس يذهبان إلى الحمام قبل وبعد العرس. ويرى البعض الآخر أن دور الحمام يتمثل في تخفيف التوترات الجسدية والنفسية الناجمة عن الفعل الجنسي. ومن هنا يتحدد دور الطهارة، ويتضح جليا احتواء الغسل على معنى ميتافيزيقي، فهو بالتحديد أسلوب للتغلب على

القلق والاضطرابات بحيث يقوم بامتصاص القوى الغامضة المواكبة للجماع، والحيض والولادة، ويمكن للإنسان بالتالي معاودة التحكم في جسده والسيطرة عليه. وتأتي عملية الذهاب إلى الحمام للطهارة لمعاودة إخضاع تلك القوى الغامضة للسيطرة والتقنين والإدماج (صوفية السحيري بن حتيرة، 2008).

ويرمزُ الماء للنَّظافة والطَّهارة، وأيضًا إلى استمرار الحياة والخير والرّفاهية. فقديمًا كانت تُوجدُ أحواض أمام المعبد من أجل الغسل الطّقسي عدّة مرّات «الماء للحياة جميعها وللخير والرّفاهية» (مانفرد لوركر، 2000). ويُقرُّ هذا القرآن أيضًا فيقول تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ (سورة الأنبياء، الآية 30) وفي قوله تعالى: ﴿وَيُنَزِّلُ عَلَيْكُمْ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً لِيُطَهِّرَكُمْ بِهِ﴾ (سورة الانفال، الآية 11).

خاتمة

الاحتفالات التي يقيمها الناس في مختلف المناسبات تعد في واقعها نوعا من الممارسات الشعبية التي تتصف بالمظهر الرسمي، وهي كلها عبارة عن إشارات ورموز، تبلورت حول قيم ومعان وأحداث لا يمكن للأفراد التخلي عنها. بل يقومون بترجمتها وإعادتها وتكرارها ونقلها من التجريد إلى الواقع. كما توصلنا إلى أن الاحتفال بالعرس التلمساني يحمل في ثناياه شعائر، وطقوسا، ومراسيم، ورموزا تؤثر في الأفراد فتجعلهم يتجاوبون عاطفيا مع ما تتضمنه من أفكار وما تثيره من صور ذهنية. والغريب في هذا الأمر أن هذا التأثير العاطفي في الأفراد يحدث بطريقة مبهمة تعلو على التحليل. بحيث يجد أهالي منطقة تلمسان في الاحتفال بالزفاف فرصة للتقارب، والتماسك الاجتماعي من جهة، ومن جهة أخرى فرصة لإثبات الذات الجماعية وإثبات الهوية الثقافية.

الهوامش

1 كانت الزفة في السابق على ظهور الخيل والبغال... كل يتبرع بفرسه أو بغله، كل حسب ما يملك من دابة يركبها باستثناء صاحب الحمار الذي لا يحق له أن يشارك في الزفة. انظر: محمد عجاج (1978)، اعراف ومراسيم الزواج في قرى الشمال العربية التراث الشعبي، العدد الأول، السنة التاسعة، بغداد، ص 26.

2 الحايك: من حاك يحيك، ويسمى أيضا بالملحفة، أو بالكسا (Kissa)، تلبسه المرأة لتستر وتغطي جسدها، ومنه ما هو مصنوع من القطن ومنه ما هو مصنوع من الحرير (للتوسع انظر : R.Dozy(1849) – dictionnaire des vêtements chez les arabes، amsterdam 1849 p148

3 البرنوس: يعرف عند العرب قديما باسم (البرنس) وقد عرف استعمال البرنوس منذ عهد قديم وشكله العام مثل الحرملة قد تصل إلى الكاحل، وبدون أكمام. وله غطاء رأس كالطرطور، ويخاط بحردة الرقبة، فيعتبر جزء من هذا الرداء، وهذا الرداء مفتوح بدون أزرار، بل يثبت بطريقة شريط ثابت على الصدر.

4 نواصيها: جمع ناصية وهي الشعر المسترسل على الجبهة. الخير: العاجل هو الربح والغنيمة، والأجر: وهو الثواب عند الله عز وجل.

5 مثل شعبي يتردّد في منطقة تلمسان.

6 فوطة المنسوج هي قطعة من قماش المنسوج، مستطيلة الشّكل، تطرّز أطرافها، تستعملها المرأة لتغطية مفاتن أجزاء جسدها

• وفوطة المنسوج لها مدلولان مدلول يدلُّ على تواصل قيمة الصّناعة التّقليدية للمنسوج بالنّسبة للعروس، ومدلول آخر يتمثّل في اتّصاف المرأة التلمسانية بالاحتشام والحياء.

7 القبقاب من ألبسة القدم، وهو عبارة عن قطعة من الخشب يحفر أسفلها لتكون الكعب، ثمّ يدقّ شريط من الجلد في المقدّمة لإدخال الأصابع فيه.

المراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.
- كتاب: ابن سيرين النابلسي، (1999)، تفسير الأحلام الكبير، بيروت، دار الكتب العلمية.
- كتاب: الياد مارسيا رموز واشارات، (1998)، ترجمة حسين كاسوحة، دمشق، منشورات بوزارة الثقافة.
- كتاب: بارث لوران، (1993)، المغامرة السميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، مراكش، المغرب : تينمل للطباعة والنشر.
- كتاب: بن عمر بلعيد المزوغي ، احتفالات وتقاليد الزواج، القاهرة، حلقة العناصر المشتركة في المأثورات الشعبية في الوطن العربي.
- رسالة ماجستير: بن عمر غمشي، (2001)، سميولوجية اللون في التشكيل الإسلامي، رسالة ماجستير، مكتبة الثقافة الشعبية، تلمسان.
- رسالة ماجستير: بن هاشم الطيب، (2001) العادات والتقاليد في ولاية تلمسان، ماجستير، مكتبة الثقافة الشعبية، تلمسان
- كتاب: البخاري الجعفي، الصحيح، (1992)، الجزائر دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع عين مليلة.
- كتاب: دليلة مرسلي، (1995)، مفاهيم اولية عن السيميولوجيا، ترجمة عبد الحميد بورايو، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.
- كتاب: الزهراء بن يوسفي، (2004)، سميائية الاحتفال بالزواج من خلال الصورة الفوتغرافية، منطقة تلمسان أنموذجا، مكتبة تلمسان 2004-2005.
- كتاب: سالم باصديق حسين، (1990)، صنعاء، التراث اليمني مركز الدراسات والبحوث اليمني.
- كتاب: سهام عبد السلام، (2013)، أنثروبولوجيا الطعام والجسد، المركز القومي للترجمة.
- رسالة ماجستير: عبد اللطيف ماحي، (2004)، رمزية العدد في الفكر الشعبي، بين المقدس والدنيوي، رسالة ماجستير مكتبة الثقافة الشعبية تلمسان.
- كتاب: عثمان الكعاك، (1981)، التّقاليد التّونسية، تونس، الدّار التونسية للنّشر.
- كتاب: فرج الله صالح، الثقافة الشعبية من بيروت الى المحيط، بيروت، نوفل.
- كتاب: صوفية بن حتيرة السحيري، (2008)، الجسد والمجتمع، دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، لبنان، دار الانتشار العربي.
- كتاب: فوزية دياب، (1980)، القيم والعادات الاجتماعية، بيروت، دار النهضة للطباعة والنشر.
- معجم: لوركر مانفرد، (2000)، معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، تر صلاح الدّين رمضان مراجعة الدّكتور محمد ماهر، القاهرة، مكتبة مدبولي.
- كتاب: محمّد بن رمضان شاوش، (2011)، باقة السوسان في التعريف بحاضرة تلمسان عاصمة دولة بني زيان، الجزائر، د يوان المطبوعات الجامعية.
- كتاب: محمد بن عمرو الطمار، (1984)، تلمسان عبر العصور، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب.
- كتاب: كمال مسعودة، (1986)، مشكلة الطلاق في المجتمع الجزائري، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.
- كتاب: نور الدين طوالبي، (1988)، الدين والطقوس والتغيرات ترجمة، وجيه البعيني، باريس، منشورات عويدات المطبوعات الجامعية الجزائر.
- AJ. Greimas, (1983), du sens 2, seuil, Paris.
- Fatiha Harzallah, (1992) les voiles, catalogue de l'exposition organisée à L'occasion de la femme -edité par le centre de la recherche de documentation et d'information sur la femme credif.

الصور

الصور من الكاتبتين.

1 http://upload.3dlat.net/uploads/3dlat.net_02_15_23a0_1.jpg

تمثلات الموت في تاريخ المغرب

من خلال أمثال شعبية وأقوال مأثورة

(1)

أ. رابحي رضوان

كاتب من المغرب

يرتبط معنى المثل في معاجم اللغة العربية بالتشبيه والمقارنة، فهو عند الفراهيدي «الشيء يُضرب للشيء فيُجعل مثله»[1]، وعند ابن منظور «الشبه والصفة والنظير»[2]. ويُقدم ابراهيم بن سيار النظّام (ت. 230 أو 231هـ/ 844 – 845م) تعريفا جامعا مانعا للمثل ومميزاته قائلا: «يَجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللّفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكناية فهو نهاية البلاغة»[3]. ويظهر معنى المثل عند الدارسين المعاصرين أكثر وضوحا، إذ تُعرّف إيلي كونكاس مرانـدا (Elli Köngäs - MARANDA) الأمثال بأنها «صور أو دالات مشتقة من السياق الذي ينتج المدلولات»[4]، ويُعرّف كرم إدريس المثل بأنه «قالب لغوي يشير إلى تجربة أو نموذج معرفي ناتج عن سلوك سابق يُعتقد أنه سيتكرر من طرف الموجَّه إليه الخطاب أو الذي يدور عليه الحديث، ويتميز بالشمولية والجدية وسهولة الإقحام»[5]، الشيء يوفر فيه مرونة تجعله سهل التوظيف والاستعمال في وضعيات وسياقات مختلفة.

بناء على هذه التعريفات، يمكن القول أن المثل يؤدي معنيين: معنى مباشر يُستمد من متن المثل؛ ومعنى سياقي يحيلنا على التوظيفات المختلفة للمثل؛ بالنظر إلى ما يتوفر فيه من مرونة وقدرة كبيرة على التكيف مع التغيرات الاجتماعية. وتجعل هذه المواصفاتُ المثلَ الشعبي يتربع على هرم أشكال التعبير الشعبي الشفوي الأكثر شيوعا[6]، متفوقا بذلك على باقي الأنواع كالقصة والحكاية والنكتة والأسطورة.

تُعد الأمثال الشعبية مادة خاما تمنح إمكانيات كبيرة لإنجاز دراسات حول مختلف مناحي الحياة الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، والسياسية، للأمم والشعوب. وتكتسي أهمية خاصة في البحث التاريخي، إذ تعكس جوانب من المسكوت عنه في المصادر الرسمية، كما قد تسُد بعض الثغرات والفراغات في تاريخ الشعوب، بل ويمكن أن تلعب دور الموجِّه للأفراد والجماعات حين يغيب القانون.

ومع أن المقارنة بين المشرق والمغرب لا تستقيم فيما يتعلق بالعناية بالأمثال الشعبية، إذ أن المشارقة كانوا أكثر اهتماما بها ؛ حيث جمعوها في عشرات المصنفات والمجاميع الضخمة[7] ؛ فإن المؤلّف المغربي والأندلسي كان على دراية بأهمية الأزجال والأمثال الشعبية، فخلّف مؤلفات وكُتبا حفظت لنا عددا من الأمثال المتداولة بالمغرب والأندلس منذ العصر الوسيط، من بينها أزجال ابن قزمان[8]، ونكتة الأمثال للكلاعي[9]، وأمثال العوام للزجالي[10]. واستمرت العناية بالأمثال خلال العصر الحديث عبر عدد من المؤلفات نذكر منها على الخصوص «زهر الأكم» لليوسي[11]، و«المحكم» لأبي مدين الفاسي[12]. كما لم تَخْلُ من الأمثال الشعبية والأقوال المأثورة كتب من أصناف أخرى، ككتب الفقه والمناقب والجغرافيا والتاريخ العام[13]. ويعكس هذا الاهتمام من قبل المؤرخين والمثقفين الوسيطيين، أهمية المثل في حياة الأفراد والجماعات، عند «العامة» و«الخاصة» على السواء.

وفي إطار التطورات التي عرفها البحث التاريخي منذ بداية القرن العشرين، سواء من حيث المنهج بانفتاحه على باقي العلوم الإنسانية والاجتماعية، أو من حيث الموضوع باشتغاله على مشكلات جديدة مرتبطة بالبنى الفكرية والثقافية للمجتمعات؛ ظهرت فروع معرفية تبحث في تاريخ العقليات والذهنيات، الشيء الذي دفع الباحثين إلى العودة مجددا إلى الثقافة الشفوية والأمثال، واستنطاقها باعتبارها خزانا للذاكرة الجماعية للشعوب[14]. وكان الغرب سباقا، كعادته، حيث نشأ في مطلع القرن العشرين أدب أطلق عليه «أدب الفلكلور»[15]، يهتم بجمع التراث والمأثور من التقاليد الشفوية للشعوب ودراستهما.

خلال العقود القليلة الأخيرة، بدأ الاهتمام يتجه في العالم الإسلامي إلى التراث اللامادي الشفوي، حيث أُنجزت دراسات تناولت المثل الشعبي، ووظفته في معالجَة بعض مواضيع التاريخ الاقتصادي والاجتماعي[16]. غير أن دراسة المثل من حيث مساهمته في تاريخ العقليات بقي خافت الحضور، وإذا ما تعلق الأمر بموضوع من مواضيع الذهنيات كتاريخ الموت مثلا، فإننا نجد أنفسنا أمام فراغ مهول، اللهم من بعض الدراسات النادرة التي أُنجزت حول صورة الموت من خلال الأمثال الشعبية في بعض البلدان العربية[17].

ولأن الصورة التي ترسمها نصوص المعاجم والشعر والفقه والتصوف عن الموت، تبدو نخبوية مثالية في بعض جوانبها، ولا تعكس، في كثير من الأحيان، موقف الإنسان المغربي العادي؛ فإننا نهدف إلى البحث عن معالم صورة الموت في ذهنية الإنسان المغربي عبر استنطاق بعض الأمثال الشعبية والمأثورات والتعبيرات العامية؛ سواء تلك التي حفظتها لنا المصادر التاريخية الإسلامية واليهودية، أو تلك التي لا تزال متداولة في المغرب إلى اليوم. وقد مكّنا هذا البحث من جمع مايزيد عن مئة مثل شعبي وقول مأثور، سواء باللغة العربية أو العامية[18]، بعضها يتحدث عن الموت مباشرة، وبعضها يوظّف الموتَ في سياقات اجتماعية متنوعة. ولن يتأتى لنا تحقيق الأهداف المتوخاة من هذا العمل إلا عبر مساءلة عدد من النصوص المصدرية اليهودية والإسلامية، واستنطاق ما تزخر به الذاكرة الشعبية المغربية من أمثال وأقوال مأثورة[19]؛ محاولين التفاعل معها من خلال التساؤلات التالية:

هل يمكن الخروج بمعالم صورة الموت في تاريخ المغرب من خلال الأمثال الشعبية؟ كيف تعالج الأمثال موضوع الموت؟ ما طبيعة العلاقة التي تربط الإنسان المغربي بالموت في أمثاله؟

كيف يوظف المغاربة تيمة الموت في أمثالهم؟ وما أهم القضايا التي تناولتها؟ كيف عَالَجَت الأمثال الموت عند يهود المغرب؟

الموت والمثل الشعبي، ملاحظات أولية

تجدر الإشارة بداية إلى أننا لا نتوهم إمكانية الخروج بموقف واضح للمغاربة من الموت من خلال الأمثال الشعبية، بقدرما نحاول استنطاقها لعلّها تسعفنا في تجاوز الصورة «النخبوية» التي يبدو عليها الموت في المصادر المكتوبة، والبحث عن تمثل الموت عند العامّة؛ التي تندر الإشارة إليها في المصادر كما في الدراسات. إن الصورة التي يمكن أن ترسمها الأمثال والأقوال المأثورة عن ظاهرة ما في متخيل الإنسان نسبية لا يمكن أن تعكس بكل الأحوال ذاكرة جمعية موحدة؛ فالمثل ابن بيئته وظروفه، كما أنه مَرن وحمّال أوجه يحتمل أكثر من تأويل؛ بحيث يمكن أن ينتقل من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى آخر، تماما مثلما يمكن أن ينتقل من سياق لآخر، لتتم تبيئته وتكييفه ليحملَ معان ودلالات يمتزج فيها القديم بالجديد. وَإذا ما تعلق الأمر بموضوع كريه ومخيف كالموت، فإن المسألة تزداد تعقيدا، إذ «رغم أن اللغة التي تعبّر عن الموت تبدو بسيطة في كثير من الأحيان؛ إلا أنها مخادعة؛ أو ليست بريئة في جميع الحالات، فهي تُخفي وراء تسمياتها للظواهر الإنسانية والاجتماعية مضامين ومعان لا نفهمها إلاّ بفهم سياقاتها التي تختلف من موقع إلى آخر ومن حالة إلى أخرى ومن شخص إلى آخر بحيث لا يحمل الموت معنى واحدا»[20].

الموت في أمثال مسلمي المغرب

تحفل الذاكرة الشعبية المغربية بالأمثال والأقوال المأثورة عن الموت، وينسجم معظمها مع التصور الديني الإسلامي في نقاط كثيرة، فعلى غرار ما ورد في النصوص القرآنية والحديثية، فإن الله هو من يُحيي ويُميت في المثل الشعبي المغربي: «ربي خلقنا وقهرنا بالموت[21]- لْمُوت منْ عند الله - خْذاه الله - دّا مُول الأَمانة أَمَانْتُو...، أما المُنفذ العملي فهو ملك الموت: «بَاشْ تَقْتَل بَاشْ تْمُوتْ يَا مَلاَك لْمُوت»[22]. والموت لا يأتي إلا مرة واحدة «لْمُوت وحْدا»، وله أجل وتاريخ محدد: «كُلّ حَاجة فُوَقتها، حتّى لْمُوت بْدَقّتْهَا»، وهو مصير الجميع بدون استثناء، إذ يقال تعليقا على الوفاة: «مشا فين نمشيو كاملين - الدّايم الله - الموت حق علينا - تَالِيتْهَا مُوتْ - الدوام لله...».

يُدرج المثل الشعبي الموتَ كحلقة من حلقات دورة الحياة قائلا: «دَا كيعيش كيكبر، ودا كيموت كيغبر»[23]، ويُقرّ بأنه ذهاب بلا رجعة حيث يقول: «حتّا يْجي اللّي مات، وينوّر الملح ويْشيب الغراب»[24]، وَ«بْحَال[25] حمالين النعوشة، يدّيوْ مايردُّو»، لا ينفع معه إلا الصبر، مع قبول البكاء كنوع من العزاء على فراق حبيب أو قريب. يقول أحد أمثال العصر الوسيط الذي وثقه الأديب أبو يحيى الزجالي القرطبي (توفي بمراكش عام 694 هـ/ 1294م) «لْبْكَا وَاجبْ وْصْبَرْنا أنفع...إن من قد مات لمْ يمض ليرجع»[26]. واليتيم أكثر قابلية واستعدادا للبكاء حزنا على فقدان أوليائه: « لاَ توصّي يتيم على بْكَاه». والموت يفرق الأحباب، فالفراق هو النهاية الحتمية لكل العلاقات الانسانية والاجتماعية، وحتى وإن لم يتم في الحياة، فإن الموت يَفْرضه على الجميع «لْفْرَاق مَبعوت بالحي أو بالْمُوت». والمَوت قبيح وغير مرغوب لا يُجَوّز المثَل أن تتمناه لأحد ولو كان عدوا: «لْموت، مَاتْمَنّاهَا لعدُوك».

يُشَبه المثلُ النومَ بالموت - «انعاس خو لْموت»[27]- بما هو فقدان للإحساس والإدراك. غير أنه قد يأتي على حين غرة، لذلك يُشبّه من بَاغَتَهُ الموت وهو في أتم قواه وعافية بدنه بآنية من خزف تسقط وتتكسر بسهولة وسرعة «طَاحْ طيحَةْ الزّلافة، مَاطَال مَا طوّل». وبعضهم يدعو على نَفسه «الله يَعْطيني دقّة الزّلافة تطّيح وتهرّس»[28]، ولعل كثرة حالات المَوت المفاجيء هي التي دفعت الإنسان إلى الإحساس بإمكانية موته في أية لحظة: «لْمُوت اقْرب مَنّو مايكون»[29] وَ«لْمُوت مَا مَنُّو هْرُوب»[30] وَ«مَا كَاتْجي فْخَطْرة غي لْمُوت»[31]. غير أن هذا لايعني غياب أمثلة مُناقضة يتّضح من خلالها غياب الموت من حسابات وأذهانَ الأحياء أو على الأقل تأجيل التفكير فيه، إذ تُظهر أمثال أخرى التشبث بالحياة حتى آخر رمق «ماحدّ ارُوح تَطْلَع وبْنادم يطْمَعْ»[32].

يُقدم المثل المغربي الموتَ في مواقف جماعية على موت الانفراد، «لْمُوت فالجماعة نْزاهة»[33]، ويميِّز الموتَ من حيث سببه، إذ يُقال فيمن مات بشكل مفاجيء ودون أن يمرض أو يتعرض لحادثة «مَاتْ مُوت الله» تمييزا له عمّن توفي بعد مرض «مْرض ومات»[34]. أما من قُتل فيعبر عنه بالقول «مات مقتول» أو «مات مغدور». ويظهر تنديد الموقف الشعبي بجريمة القتل، وتأكيده على سوء عاقبة القاتل «يا قاتل الرّوح وين تْرُوح؟»، خاصة مع المكانة الرفيعة التي تحتلها الرّوح الإنسانية عند الله في أذهان الأحياء «الرّوح عند ربي عْزيزة»، بل ويصل المثَل إلى درجة التأكيد على عدم قدرة القاتل على إخفاء جريمته: «مُول الرّوح يبَان يبَان».

تتضح محاولة التعبيرات الشعبية الهروب من استعمال لفظ الموت وتعويضه بكلمات أخرى أكثر تحسيسا بالآمان، وتحمل أيضا نوعا من التسليم بالقدر المحتوم: مشا لدارْ الحق - رَاهْ عند الله - دّاه الله - بْغاه الله - خْتَارُو الله...؛ ونوعا من البحث عن الشفاعة: «الله يرحْمُوا - الله يرحمو ويوسع عليه»، وأحيانا تُضاف عبارة تَربط الرحمة بشرط حسن الأفعال: «الله يرحمو إلى رَحمُّوه فْعَايْلُو». وإذا كانت الدنيا مصالح وأهداف يمكن أن يبلغها المرء عن طريق العلاقات والنفوذ؛ فإن للمصير الأخروي علاقة بما قدمت يدا الراحل من أفعال حسب بعض الأمثال: «الدار هي دار الآخرة»[35]- «الدّنيا بالوْجُوه والآخرة بالْفعايْل»[36]- «الطّريق لْجَهنم مَفْرُوشة بالْوَرْد»[37] - «طْلَعْ هْوَاهْ، وبَاعْ دينُو بَدنيَاه»[38]. ويحضر هاجس المصير المرتبط بالأفعال في أحد الأمثال: «تْلاتة عَدْيَاني : عيني، وَدْني ولْساني ... لو كان مَا هُومَا ندخُلْ لْقَبْرِي هَاني»[39]، ويعكس هذا المثل هاجس الخوف من الذنوب المقترفة باستعمال الجوارح، فالعين قد تشاهد أعمالا مشينة أوتقترف ذنوبا (زنا العين مثلا)، والأذن قد تسمع كلاما فاحشا، أما اللسان فيقترف خطايا النميمة والكذب وغيرها. والملاحظ من خلال بعض هذه الأمثال أنها تنهل من الدين وتتعارض معه في نفس الوقت، رغبة في التجاوب مع حاجيات ومتطلبات المجتمع المختلفة.

تقدم الأمثال التي سجلتها مصادر العصر الوسيط بالمغرب والأندلس معلومات مهمة عن بعض الظواهر المرتبطة بالموت، ويُبرز أحدها - «كَمْ مَن حَمّال على ذَا الميّت»[40]- التفاوتات والتمايزات الاجتماعية والثقافية بين الأموات، إذ إن جنازات رجال السياسة والأعيان والفقهاء والمتصوفة كانت - ولا تزال- تعرف حضورا مكثفا أثناء مراسيم التشييع، قد يصل إلى درجة التهافت على حمل نعوشها وتكسير أعوادها بالنسبة للمتصوفة والفقهاء خلال العصرين الوسيط والحديث على الأقل، على عكس جنازات العَوَام والناس العاديين التي عادة ما يقتصر الحضور فيها على الأقارب والجيران[41]. ويخلّد مثل أندلسي آخر ظاهرة تاريخية هي مشكلة عدم القدرة على شراء الكفن: «فضول سود في خبير: مشات تعزي أبيعت في الاكفان»[42]. كما يشير مثل آخر إلى وجود ظاهرة النفاق في الحزن على الموتى: «مَا كُلّ مَن حزْنَت تْقَجْدرت، ولا من له ميت بكيت»[43]، بل ويظهر من خلال مثل آخر تصنُّع البكاء مقابل الأجر منذ العصر الوسيط ، يقول أحد أمثال الزجالي: «ليس ذا البكا على ذا الميت ... لو عطيتني بضيع كان نبكي معاك دميع»[44]، ويؤكد ابن حزم وجود نساء امتهن النواح على الموتى[45]. وتتضح من خلال بعض الأمثال الوسيطية النظرة السلبية تجاه المرأة - «هَمّ البنات للممات»[46]، خاصة في الحالات التي يكون فيها عدد النساء كبيرا في الأسرة - «وِي على من مات وخلاّ سبع بنات»[47].

إن الموت الكريم أفضل من العيش المرير بالنسبة للفقير، إذ يقال كناية عن المسكين أو المريض المعذب «لْمُوت ستره»[48]، كما يقال أيضا «الله يجْعل لْموت تسبق لبلا»[49]- «الموت بالردم ولا الدلا د الخدم»[50]- «ذا مات الله يرحمو وذا عاش الله يرزقو»[51] - «ذا مات تهنا»[52].

ومع موت الإنسان تموت أسراره، «دّا مْعَاه سَرّو» - «سرّو مشا معاه لقبرو»، فالميت يأخذ معه أسراره إلى قبره، غير أن تَركَتَهُ حاضرة في المثل الشعبي، خاصة بالنسبة لمن ترَك بعده عددا من الأقارب الفقراء، إذ يقال فيمن مات ولم يترك إرثا: «خلا الخوا وخيّو، والكموسة دفليو». وقد يُستغل غياب الإنسان بعد موته قبل الأحياء، ليصبح - وهو ميت - شمّاعة يعلَّق عليها العجز، وتُنسب له أعمال وأقوال لا علاقة له بها، يقول

أحد الأمثال «مين يموت لميّت، كايطوالو رجليه»[53]، ويورد الزجالي مثلا وسيطيا يحمل نفس المعنى « إذا وقعت البقر، غزرت السكاكين»[54]، لا يزال متداولا بلفظ دارجي «مين طّيح البقرة يكثرُو الجنَاوة»[55].

يجمع عبد الرحمن المجذوب (ت. 975هـ/ 1568م) أهم هذه سمات وتمثلات الموت في أبيات زجلية[56]:

لَا تخمّم لا تدبّر ... لا تَرْفدْ الْهَمْ ديما
الفلْك مَا هُو مْسَمّر ... ولاَ الدّنيَا مَا لْهَا قِيمَا
الأرضْ فدّان ربّي ... والخَلق مجمُوع فِيها
عَزْرَايْن[57] حصّاد فريد ... مْطَامْرُو فْكُل جِيها

تيمة الموت في سياقات اجتماعية

لا يقتصر حضور الموت على الأمثال والتعبيرات الشفوية التي تحيل عليه مباشرة، بل يُوَظَّفُ لفظُه في سياقات اجتماعية متنوعة، ويُشَبّه الانسان الساكن بالميت الراحل، إذ لا قدرة له على التفاعل مع الأحياء، يقول أحد الأمثال «بحال ميّت العَاصر مايدّي اخبار ما يجيب اخُور»[58]، ويقول آخر: «اش عند لميّت مايدير قُدّام غسّالو»، وَيُضرب المثل الأخير في الحالات التي يُفرض فيها على الإنسان الاستسلام بعد استنفاذ كل الإمكانيات، أوبعد عدم القدرة على الرد كأن يقف عاجزا أمام من يعرف عنه كل شيء مثلا. حيث يُشبه هذا الوضع بوضع الميت أثناء تغسيله بعد الموت، إذ لا إحساس ولا قدرة له، فهو مستسلم لغساليه.

تحمل بعض الأمثال والعبارات المتداولة معان متناقضة، فقد يحمل الموت في رمزيته دلالات الماضي الذي يُعتبر ميتا بالقياس مع الحاضر كما في المثل القائل: «اللّي فات مات»، وكما في الأمثلة المذكوره آنفا، التي يظهر من خلالها أن الموت ذهاب بلا رجعة. وعلى الرغم من ذلك فقد ظل عامّة المغاربة يعتقدون باستمرار التواصل بين الأحياء والأموات، فعلى سبيل المثَال كانوا – ولا يزالون- يضعون تاريخ وفاة أحد الشخصيات القريبة أو المهمة كمرجع للتأريخ للأحداث والزمن، بالموازاة مع التأريخين الهجري والميلادي المعتمدين رسميا، مما يعكس حضورا يوميا ودائما للأموات في أذهان الأحياء. ولم يقتصر الأمر على العامّة بل تجاوزه إلى المثقفين والكُتاب الذي عادة ماكانوا يحاولون استدراك غياب التواريخ الهجرية لبعض الأحداث بربطها بتاريخ وفاة أفراد معروفين في المجتمع[59].

يُوَظف المثل بعض طقوس الموت كالحفر والدفن في سياق تربوي كالنهي عن إذاية الآخر: «تحفر فوسي وتنوي تدفن فيه خوك في ساسو ... راه لوقيد ما يشعل حتى يحرق راسو»، وهو نفس معنى المثل العربي «من حفر حفرة لأخيه وقع فيها»، أو النهي عن بعض الممارسات التي تأتي في غير محلها كما في المثل القائل: «لْعيبْ ماشي على من حرث في السطح، العيب لي فالموت وكايْشطح»، وهو يدعو إلى ضرورة تجنب السلوكات المؤذية لمشاعر أقرباء الميت بإبداء نوع من التضامن معهم. ومن بين الأمثلة الوسيطية التي أوردها الزجالي في هذا الإطار: «نية حفّار لْقبُور»[60] تعبيرا عن «سوء نيته» وهو يعد القبور[61]. ويُستخدم الموت أيضا للدلالة على من يقوم بالشيء ويُبدي نقيضه: «يَقْتل الميت ويَمْشي في كْنَازْتُو».

يُثير الانتباه الحضور القوي للمرأة في الأمثال التي يُوظَّف فيها الموت، فهي حاضرة بمختلف الأعمار والوضعيات الاجتماعية؛ طفلة، أوعجوزا، أو زوجة، أو أرملة، ويطرح هذا الحضور أكثر من سؤال، خاصة إذا ما استحضرنا علاقة الموت بالمرأة في الأساطير المغربية؛ عربية ويهودية وأمازيغية[62]. والملاحظ أن هذا الحضور يتسم في الغالب بالسلبية، يقول أحد الأمثال: «موت لمْرا ستره»، ويربط مثل آخر بين معايير اختيار المرأة الزوجة والوضعية التي يموت عليها الزوج قائلا: «اللي خذاها على زينها مات بْصير [أعمى]، واللي خذاها على مالها مات فقير، واللي خذاها على جُودْها ما يْخيب».

علاقة المرأة بالرجل حاضرة، هي الأخرى، في الأمثال التي يُستحضر فيها الموت: «من النهار الاول كايْمُوت لمش» حيث يوظف قتل الزوج للقط؛ الذي حاول خطف اللحم من على طاولة أول وجبة عشاء جمعت الزوجين، لإخضاع المرأة في بيت الزوجية[63]. والرجل المتزوج بأرملة يموت في حالة صعبة «مات مُوتَا غريبة والهجالة معسّيَاه». ويُوضح مثل آخر موقف

(2)

المرأة من الرجل الذي يجمع بين التعنت وعدم القدرة على إعالة أسرته: «راجل مُصيبة ماعاش وكفاني ولا مات هنّاني». ويوضح مثل آخر موقف المرأة من ظاهرة تعدد الزوجات، إذ يشبه عيشة المرأة الثانية بالقبر: «مشية للحفر، ولا مشية لبيت أخرى»[64]، أي أن المرأة تفضل الموت على أن تكون ضرة. وعلى العموم فإما الزواج أوالموت؛ خياران أمام البنت لا ثالث لهما: «البنت إما رَاجلْها وإما قبرها»، ويتبين من خلال هذا التشبيه الصورة السيئة للمرأة في الأمثال الشعبية المغربية[65]. بالمقابل تحضر المرأة في علاقتها بالمرأة بشكل إيجابي في أحد الأمثال الذي توظف فيه تيمة الموت: «اللي ماعندها بنت؛ تدفن راسها فحياتها».

إن هذا الموقف الذي يقرن الزواج بالموت، ليس جديدا على المجتمع المغربي، فقد كان حاضرا منذ قرون، ومن الأمثال الوسيطية التي رَبطت الموت بالزواج «الزواج ولْموت هم لا يفُوت»[66]. وهو مَثَل يكشف عن بعض الصعوبات التي يواجهها المتزوجون خاصة خلال الفترات العصيبة من تاريخ المغرب الوسيط.

إلى جانب العلاقة الإنسانية بين الجنسين، يُستحضر الموت في أمثال تعبر عن ظواهر اجتماعية أخرى كالسرقة مثلا، فالسارق يبقى سارقا مهما كان الموقف، إذ لا يعير اهتماما لظروف الضحية، حتى ولو تعلق الأمر بحدث محزن كالموت، إذ يقال كناية عن الرجل غير ذي موضع ثَقة «جابُو يعاونُو فقبر يمّاه هرب لُو بالفَاس»[67].

تُعبر بعض الأمثال التي يرد فيها الموت عن ظواهرَ اجتماعية عرفها المجتمع المغربي منذ القدم، كالبطالة والكسلً، فالموت خير من الحياة بالنسبة للاتكالي الكسول الذي يعتمد على غيره في شؤون الحياة «اللي مايقرا براتُو ويغسل كساتوا ويذبح شاتو موتو حْسن من حياته»[68]. وتتعدد الأمثلة التي يُفضل فيها الموت على عيشة الفقر والمذلة، إذ يقال «عيشة هاذي، عيش لاتموت، مُوت احسن»، يُقال فيمن يقاسي عددا كبيرا من المحن في حياته، بسبب مرض موجع أو فقر مدقع، أو غير ذلك من نكبات الدهر، فيتمنى الموت بدل الحياة، ويقول مثل آخر «اللهم قبر مجلّي أولاَ شكارة خاوية»[69]ويقول آخر «غبن الموت ولا مذلة القوت»[70]. ويقرن أحد الأمثال الموت بالخسارة وخراب البيت قائلا: «الموت والوخضة»[71]، وتعكس أمثال أخرى مكانة بعض الفئات والأفراد في المجتمع، ونظرة المغاربة إليهم، يقول أحد الأمثال: «المطلق دُوز على قبرو ولادّوز على دوّارُو»، ويسلط هذا المثل الأضواء على وضعية المطلق في المجتمع ومعاناته التي لا تنتهي إلا بموته، بمنطوق المَثل. وعلى العموم تحتل كل من مؤسسة الأسرة، والأرض، مكانة مهمة في المثل المغربي، باعتبار الأولى مصدر اعتزاز وافتخار، والثانية مصدر خير ورزق وارتباط بالأجداد، إذ يجعل أحد الأمثال الإنسان المغربي مستعدا للموت من أجل أسرته أو أرضه: «ارّاجل كايموت غير على وْلادُو ولاّ بْلاَدُو».

يحضر هاجس الخوف من البحر والتحذير من الموت المحقق، إذ يقال عن البحر «الداخل ميت والخارج حي»، ويَنْهى مثل آخر عن التسرع قائلا «للّي زربوا ماتوا». ويرتبط الموت بعمر الإنسان، إذ يقال: «ياكل القوت ويستنا الموت» كناية على بلوغ الإنسان مرحلة الشيخوخة.

لم يغب الأولياء الأموات عن المثل الشعبي، يقول أحد الأمثال «وَاشْ الْحْمَارْ كَيْعْرَفْ مُولاَيْ ادْرِيسْ»[72]، ويعكس المكانة الرمزية الكبيرة التي يحتلها الأولياء في ذهنية المغاربة منذ القدم، خاصة كبيرهم « مولاي ادريس» منذ العصر المريني على الأقل، ويُشبَّه من لايعرف قيمته بالحمار، حيث وجه الشبه هو الغباء لأن العقلاء يُعرفون مكانة مولاي ادريس.

يُوظف الموت وطقوسه، على سبيل التشبيه، في بعض الأمثال التي تحث على أداء الواجبات الدينية في وقتها، حتى ولو على حساب مساعدة شخص عزيز أو قريب في لحظات احتضار، أو القيام بواجب العزاء، يقول أحد الأمثال» خلّي مّك تموت، وصلّي المغرب لا يفوت»، ويقول مثل آخر: «لا تعزيني فولدي إيلا مات، وعزيني فضهور الجمعة إيلا فات»[73]، ويربط مثل آخر بين ترك الصلاة والمصير الأخروي» صلّي وقطَعْ، من جهنم ما تطلع»[74]. ومن الواضح أن توظيف الموت في هذه الأمثال مجازي يفيد ضرورة أداء الصلوات في أوقاتها - خاصة صلاة الجمعة - مهما كانت الظروف، امتثالا لنصوص دينية كثيرة في الموضوع.

اليهود والموت من خلال أمثال يهودية مغربية

تُجمع المصادر التاريخية على قدم استقرار اليهود بالمغرب، حيث تبين بعض الآثار المادية وجودهم به قبل الإسلام، فلا غرو أن يكونوا قد راكموا من الخبرات والتجارب ما جعلهم يُنتجون رصيدا مهما من الأمثال الشعبية، منها ما هو يهودي صرف مستمدٌ من المعتقدات الدينية اليهودية، ومنها ما يندرج ضمن الرصيد المشترك للمغاربة يهودا ومسلمين. وقد لامَسَت هذه التعبيرات الشعبية مواضيع متنوعة، ضمنها موضوع الموت الذي نحاول من خلالها الخروج بملامح صورته عند الأقلية اليهودية.

يَرد الموت بقوة في كتب العهد القديم التي احتلت مكانةً مهمة عند يهود المغرب[75]، وإذا ما اخذنا سفر الأمثال كنموذج، فإن الموت يتردد فيه عشرات المرات، ويظهر بصورة سلبية ومخيفة، إذ يُربط بالشر والذنوب والعقاب الإلهي على الخطايا، فالموت عاقبة من يستجيب للخطية[76]، و«البر ينجي من الموت»[77]، والخير يطيل عمر الإنسان، أما الشر فيسبب هلاكا سريعا لفاعله، لأن «مخافة الرب تزيد الأيام، أما سنون الأشرار فتقصر»[78]، والشرير يُطرد بشره، أما الصديق فواثق عند موته[79]. تؤكد هذه النصوص الدينية اليهودية الرؤية الثنوية للعالم؛ الحياة في مقابل الموت والخير في مقابل الشر...إلخ، فالموت في العهد القديم نقيض للحياة. وهكذا تقابل الحياة الخير، في حين تواجه الموت الشر، «فالحياة مرادفة للخير والبركة، أما الموت فهو مرادف للشر واللعنة»[80].

يكتسي الموت إذن أهمية بالغة بالنسبة للفرد اليهودي، فهو يوم الدين وتقديم الحساب، وهو اللحظة التي ستقرر فيها نهائيا الصفة التي سيكون عليها وجوده الأبدي، يُعلق مثل قديم على يوم الوفاة قائلا: «يوم ها دين يوم دين وحشبون»[81]. ويقول مثل آخر: «الكفن ليس له جيوب»[82]، وهو مثل متداول بين اليهود والمسلمين على السواء، ويعني أن الميت لن يأخذ معه أموالا إلى العالم الآخر، لذلك من الأفضل أن ينفقها في دنياه. ويقول آخر «الإنسان يفكر والإله يضحك»[83]، ومعناه أن الإنسان مهما فكر أو خطط لمستقبله، فإن مصيره مقرر ومقدر عند الله. وتعكس بعض الأمثال والأقوال اليهودية المأثورة اعتقادات وممارسات عريقة على صلة بطقوس الموت، فهي تستنكر على سبيل المثال مشاركة الولد في جنازة والده: «إكون في ندوّي، من ازرع ديالو ودوز من ورا كنازتو» ومعناه: أيمشي وراء نعش أبيه وهو من زرعه[84]، ومن الواضح أن المثل ينهى الإبن عن مرافقة الموكب الجنائزي لوالده المتوفى. ويقول مثل آخر: «لّي مات فالسبت، مايتسنّ لحدّ»[85]، ويُبين هذا المثل أن التعجيل بدفن الميت ضروري ولو كان اليوم الذي مات فيه هو يوم السبت الذي هو يوم راحة ولا يجوز أن يشتغل فيه اليهودي[86].

على العموم يبدو من خلال بعض الشواهد التاريخية حرص اليهود على الاعتناء بالأموات

ودفنهم وفق طقوسهم الخاصة مهما كانت الظروف. ومن الأمثلة التي نسوقها على ذلك ما ورد في كتاب «التواريخ» حول انتهاك اليهود لحرمة السبت لانتشال موتى زلزال 5520 عبرية / 1760م[87]، كما يُعزي اليهود بعضهم البعض باستعمال بعض العبارات والحكم المستقاة من شعر أشعيا[88]. ويقارن أحد الأمثال بين أجواء الجنازة والعرس في فاس، مفضلا الجنازة: «لْجنازة دْ فاس احسن من العروسة»[89]، وهو يصف أجواء الجنازة عند اليهود التي كانت تمر في ظروف جد منظمة بفعل الدور الذي تقوم به الجماعة المكلفة بالموتى[90].

إن الموت في المثل اليهودي المغربي، كما هو الحال عند باقي المغاربة، مفرق للأحباب، وهو من علامات النحس وسوء الطالع، يقول أحد الأمثال: «مُوت لسْحاب من تعوَاز لمزَال»[91] أي أن فَقْدَ الأحباب نُزول للسعد[92]. والموت أفضل من معاناة المرض: «بوه بزرى [جرى] وبوه بالعسرا»، ومعناه الحرفي: الإسهال مضر والقبض مضر[93]. ويقول مثل يهودي آخر «ما لله الموت ولا لعنيوات»[94]، فعلى غرار مواطنه المسلم؛ يفضل اليهودي الموت على حياة لايستطيع فيها مجابهة المشكلات المادية، فالموت خير من حياة الفقر. ويتشابه هذ المثل مع مغزى أمثلة مغربية غير يهودية كثيرة، سبق ذكر بعضها.

في سياق التوترات التي كانت تعرفها العلاقات بين اليهود والسلطة المغربية، ورد في كتاب «التواريخ» مثل يهودي يقول «الموت منّا والدية علينا»[95]، وهو يميط اللثام عن جوانب من معاناة اليهود، على غرار المسلمين، من الضغط الضريبي والهجومات التي كانوا يتعرضون لها، والتي كانت تؤدي بعض الأحيان إلى مقتل أعداد كبيرة منهم، خاصة بعد كل تغير في هرم السلطة[96].

من الواضح إذن من خلال هذه النماذج من الأمثال اليهودية التي تناولت موضوع الموت والظواهر المتصلة به مباشرة؛ غلبة المغزيين الديني والاجتماعي، والحضور القوي للوازع والخلفية الدينية من خلال حرصها على التعجيل بالدفن.

كما هو الحال عند كل الشعوب، يُوظف الموت عند اليهود في سياقات اجتماعية متنوعة ليُحيل على معان وقيم؛ ويعبر عن ظواهر مختلفة تعكس جوانب من حياة مجتمع يهود المغرب، يقول أحد الأمثال: «اللي يتسناك يموت بلا شمع»[97] يقال في شخص لا يُعتمد عليه. من الأقوال اليهودية المغربية المأثورة «دخلت لو الدبانا فراسو»، ويحيل هذا المثل على سوء عاقبة من يعتدي على الصالحين والأتقياء، إذ يُحكى في التراث اليهودي أن نمرود، وهو الذي رام حرق ابراهيم الخليل، نفذت ذبابة إلى أذنه، وصعدت إلى رأسه وقاسى منها ما لا يطاق حتى توفي[98]. ويعد هذا المثل من الأمثال المشتركة بين المغاربة يهودا ومسلمين.

والمرأة حاضرة في الأمثال اليهودية التي يُوظف فيها الموت، يقول أحدها: «المرأة العاقر شجرة ميتة»[99]، يشبه المثل المرأة العاقرة بالشجرة الميتة، ويعكس نظرة اليهود وتصورهم الديني الذي شجع على الإنجاب[100]، فقد جاء في سفر التكوين «وباركهم الله وقال لهم أثمروا وأكثروا واملأوا الأرض»[101].

خاتمة

حاولنا من خلال هذا العمل أن نلامس بعض جوانب موضوع الموت والعالم الأخروي وتَمَثّله عند مسلمي ويهود المغرب من العصر الوسيط إلى اليوم، من خلال الأمثال الشعبية والأقوال المأثورة، وسمحت لنا هذه الدراسة بالوقوف على الإطار العام لصورة الموت وعالم ما بعد الموت عند المغاربة يهودا ومسلمين؛ من خلال رصدنا لبعض مظاهر الائتلاف والاختلاف بين ثقافتين مختلفتين جمعتهما الجغرافيا والتاريخ المشترك، عبر تحليل أمثال الموت؛ سواء تلك التي تجعل منه موضوعا مباشرا، أو التي توظفه في حقول وسياقات أخرى.

لقد اتضح لنا جليا التأثر والتأثير المتبادل بين اليهود والمسلمين، على الرغم من حرص كل طرف على الحفاظ على معتقداته وعاداته الخاصة. ومن ثمة أصبحت صورة الموت عند المغاربة مزيجا من المعتقدات

الدينية اليهودية، والسامية والمتوسطية. ولفت انتباهنا طيلة أطوار البحث، التشابه الكبير بين عدد من أمثال اليهود والمسلمين، سواء من حيث الألفاظ والعبارات، أو من حيث المعاني، وفي ما يتعلق بالموت فقد تعددت عند الطرفين الأمثلة التي يُفضل فيها الموت على عيشة الفقر والمذلة كما رأينا. ومن الأمثلة النادرة التي يحضر فيها الموت وتتشابه لفظا ومعنى، ولا زالت متداولة بين اليهود والمسلمين؛ مثل يقول: «اللي حبني ما بنالي قصر، واللي كرهني ما حفرلي قبر»[102].

وكغيره من الأمثلة الشعبية عند كل الأمم، صمد المثل المغربي في وجه كل التحولات التي عرفها المجتمع، غير أن هذا الصمود لايعني الجمود، بقدرما يعكس مرونة المثل وقابليته للتأويل والتوظيف في سياقات مختلفة، وبما أن الأمر يتعلق بموضوع كريه ومزعج، فقد حاولت التعبيرات الشعبية المغربية الهروب من استعمال لفظ الموت وتعويضه بكلمات أخرى أكثر تحسيسا بالأمان، وتحمل أيضا نوعا من التسليم بالقدر المحتوم والبحث عن الشفاعة (تاليتها موت - مشا لدار الحق - راه عند الله - دّاه الله...)

إن أبرز ملاحظة تسترعي الانتباه في معظم الأمثال التي بين أيدينا، سواء التي أوردتها المصادر التاريخية، أو تلك المتداولة اليوم بين الناس، مسلمين كانوا أم يهودا أم هما معا؛ هو كونها أمثال بالدارجة المغربية، اقتُبست بعضها من الأمثال العربية الفصيحة فدُرجت ليَسهل تداولها بين أفراد المجتمع. ومن الواضح أن خطاب الموت في المثل المغربي خطاب ذكوري، ولو أنه موجه للجنسين، فالمُخَاطَبُ المباشر من خلاله هو الذكر، لا حضور فيه للمرأة إلا حينما تكون هي المقصودة دون الذَّكَر.

كما يُلاحظ الحضور القوي لأسلوب التشبيه، باستعمال بعض أدوات التشبيه الدراجة (بْحال، دا ...)، حيث يُشَبّه الموت وطقوسه بأشياء مادية وظواهر اجتماعية ملموسة، وقد يكون مردّ ذلك إلى طبيعة موضوع الموت المجردة، التي تتطلب تشبيهها بظواهر وأشياء مادية قابلة للإدراك والمقايسة لتسهيل فهم وتوظيف الأمثال الشعبية مادامت من إنتاج العوام وفي خدمتهم. كما لاحظنا التوظيف السلبي لتيمة الموت في التشبيهات باقترانها بكل ماهو سلبي في المجتمع.

ملحق: لائحة بأهم أمثال الموت بالمغرب

أمثال متعلقة بالمسلمين، أو مشتركة:

- اش عند لميّت مايدير قُدّام غسالو.
- بَاشْ تَقْتَل بَاشْ تْمُوتْ يَا مَلاَك لْمُوت.
- بْحَال حمالين النعوشة، يدّيوْ مايردُّو.
- بحال ميّت العَاصر مايدّي اخبار ما يجيب اخُور.
- البنت إما رَاجلْها وإما قبرها.
- تَالِيتْهَا مُوتْ.
- تحفر فوسي و تنوي تدفن فيه خوك في ساسو

  راه لوقيد ما يشعل حتى يحرق راسو.
- تْلاتة عَدْيَاني : عِينِي، وَدْني ولْساني

  لو كان مَا هُومَا ندخُلْ لْقَبْري هَاني.
- جابُو يعاونُو فقبر يمّاه هرب لُو بالفَاس.
- حتّا يْجي اللّي مات، وينوّر الملح ويْشِيب الغراب.
- خلا الخوا وخيّو، والكموسة دفليو.
- خلّي مّك تموت، وصلّي المغرب لا يفوت.
- دَا كيعيش كيكبر، ودا كيموت كيغبر.
- دّا مْعَاه سَرّو
- دّا مُول الأَمانة أَمَانْتُو.
- الداخل ميت والخارج حي.
- الدار هي دار الآخرة.
- الدّنيا بالوْجُوه والآخرة بالْفعايْل.
- ذا مات الله يرحمو وذا عاش الله يرزقو.
- ذا مات تهنا.
- رّاجل كايموت غير على وْلادُو ولاّ بْلاَدُو.
- راجل مُصيبة ماعاش وكفاني ولا مات هنّاني.
- ربي خلقنا وقهرنا بالموت.
- الرّوح عند ربي عْزيزة.
- الزواج ولْموت هم لا يفُوت.
- سرّو مشا معاه لقبرو.
- صلّي وقطّعْ، من جهنم ما تطلع.

- طَاحْ طِيحَةْ الزّلافة، مَاطَال مَا طوّل.
- الطّريق لْجَهنم مَفْرُوشة بالْوَرْد.
- طْلَعْ هْوَاهْ، وبَاعْ دِينُو بدنيَاه.
- عيشة هاذي، عيش لاتموت، مُوت احسن.
- غبن الموت ولا مذلة القوت.
- فضول سود في خبير: مشات تعزي أبيعت في الاكفان.
- كُلّ حَاجة فْوَقتها، حتّى لْمُوت بْدَقّتْهَا.
- كَمْ مَن حَمّال على ذَا الميّت.
- لا تعزيني فولدي إيلا مات، وعزيني فضهور الجمعة إيلا فات.
- لاَ توصّي يتيم على بْكَاه.
- لْبْكَا وَاجبْ وْصْبَرْنا أنفع

إن من قد مات لمْ يمض ليرجع.

- لْعيبْ ماشي على من حرث في السطح، العيب لي فالموت وكايْشطح.
- لْفْرَاق مَبعوت بالحي أو بالْمُوت.
- للّي زربوا ماتوا.
- لْمُوت اقْرب مَنّو مايكون.
- لْمُوت ستره.
- لْمُوت فالجماعة نْزاهة»
- لْمُوت مَا مَنُّو هْرُوب.
- لْمُوت منْ عند الله.
- لْمُوت وحْدا».
- لْموت، مَاتْمَنّاهَا لعدُوك.
- الله يجْعل لْموت تسبق لبلا.
- الله يرحمو إلى رَحمُوه فْعَايْلُو.
- الله يرحْمُوا - الله يرحمو ويوسع عليه.
- الله يَعْطيني دقّة الزّلافة تطّيح وتهرّس.
- اللهم قبر مجلّي أولاَ شكارة خاوية.
- اللي حبني ما بنالي قصر، واللي كرهني ما حفرلي قبر .
- اللي خذاها على زينها مات بْصير، واللي خذاها على مالها مات فقير، واللي خذاها على جُودْها ما يْخيب.
- اللّي فات مات.
- اللي ماعندها بنت؛ تدفن راسها فحياتها.
- اللي مايقرا براتُو ويغسل كساتوا ويذبح شاتو موتو حْسن من حياته.
- ليس ذا البكا على ذا الميت ... لو عطيتني بضيع كان نبكي معاك دميع.
- مَا كَاتْجِي فْخَطْرة غِي لْمُوت.
- مَا كُلّ مَن حزْنَت تْقَجْدرت، ولا من له ميت بكيت.
- مات مقتول- مات مغدور.
- مَاتْ مُوت الله.
- مات مُوتَا غريبة والهجالة معسّيَاه.
- ماحدّ ارُوح تَطْلَع وبْنادم يطْمَعْ.
- مْرض ومات.
- مشا فين نمشيو كاملين.
- مشا لدارْ الحق.
- مشية للحفر، ولا مشية لبيت أخرى.
- المطلق دُوز على قبرو، ولادّوز على دوّارُو.
- الموت بالردم ولا الدلا د الخدم.
- الموت حق علينا.
- موت لمْرا ستره.
- الموت والوخضة.
- مُول الرّوح يبَان يبان.
- مين طّيح البقرة يكثرُو الجنَاوة.
- مين يموت لميّت، كايطوالو رجليه.
- نعاس خو لْموت.
- نية حفّار لْقبُور.
- هَمّ البنات للممات.
- وِي على من مات وخلاّ سبع بنات.
- يا قاتل الرّوح وين تْرُوح.
- ياكل القوت ويستنا الموت.
- يَقْتل الميت ويَمْشي في كْنَازْتُو.

أمثال يهودية أو متعلقة باليهود:

- إكون في ندوّي، من ازرع ديالو ودوز من ورا كنازتو
- الإنسان يفكر والإله يضحك.
- بوه بزرى وبوه بالعسرا
- جنيـــزة اليهـــود، الجري والســـكات. (مثـــل إســـلامي متعلق با ليهود)
- دخلت لو الدبانا فراسو. (مثل مشترك)
- الكفن ليس له جيوب.
- لْجنازة دْ فاس احسن من العروسة.
- لّي مات فالسبت، مايتسنّ لحدّ.
- اللي يتسناك يموت بلا شمع.
- ما للّه الموت ولا لعنيوات.
- المرأة العاقر شجرة ميتة.
- مُوت لسْحاب من تعوَاز لمزَال.
- الموت منّا والدية علينا.
- يوم ها دين يوم دين وحشبون.

الهوامش

1 الفراهيدي الخليل بن أحمد (ت. 180 هـ)، العين، ترتيب وتحقيق، هنداوي عبد الحميد، ج. 4، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 1، 2003، ص. 118.

2 ابن منظور، لسان العرب، مج. 11، دار صادر، بيروت، د. ت، ص-ص. 610-612.

3 نقلا عن، الميداني أبو الفضل، مجمع الأمثال، ج. 01، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955، ص. 6.

4 نقلا عن الخطيبي عبد الكبير، الاسم العربي الجريح، ترجمة، محمد بنيس، ط. 1، منشورات الجمل، بيروت، 2009، ص. 36.

5 كرم ادريس، الادب الشعبي بالمغرب؛ الأدوار والعلاقات في ظل العصرنة، نشر، اتحاد كتاب المغرب، 2004، ص32.

6 ابراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص. 138.

7 حول بيبليوغرافيا الأمثال في المشرق خلال العصر الوسيط يمكن العودة إلى: أبو العزم عبد الغني، «كتب الأمثال، مجامع أم معاجم» في: فكر ونقد، ع. 35، 2001، دار النشر المغربية، الرباط، 2001، ص- ص. 120-136.

8 ابن قزمان محمد، (ت. 555هـ/ 1160م) ديوان ابن قزمان، إصابة الأغراض في ذكر الأعراض، تحقيق وتصدير، فيديريكو كورينتي، تقديم محمود علي مكي، ط. 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.

9 الكلاعي أبو الربيع سليمان (ت. 634هـ/ 1237م)، نكتة الأمثال ونفثة السحر الحلال، حققه وقدم له، ابراهيم علي كردي، ط. 1، دار سعد الدين، دمشق، 1995.

10 الزجالي القرطبي (ت. 694 هـ/ 1294م)، ري الأوام ومرعى السوام في نكت الخواص والعوام أو أمثال العوام في الأندلس، جزآن، تحقيق وشرح ومقارنة، محمد بن شريفة، منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصيل، مطبعة محمد الخامس، فاس، 1975.

11 اليوسي أبو علي حسن بن مسعود (ت. 1102هـ/ 1690م)، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق، محمد حجي؛ محمد لخضر، ط. 1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981.

12 الفاسي أبو مدين(ت. 1181هـ/ 1767م)، المحكم في الأمثال والحكم، مخطوط بالمكتبة الوطنية تحت رقم ج - 405.

13 بنشريفة محمد، مادة « أمثال المغرب»، معلمة المغرب، ج. 2، مطابع سلا، 1989، ص. 686-688.

14 يرى جاك لوغوف أن الذاكرة في التاريخ « تعني قدرة الفرد أوالجماعة على تخزين أفعال أو معلومات ماضية بهدف استحضارها لسبب من الأسباب» ويعتبرها «مادة أولية للتاريخ»، نقلا عن: محمد غالم ,

LE GOFF, Jacque : Mémoire et Histoire », in Insaniyat / إنسانيات [En ligne], 4 | 1998, mis en ligne le 31 mai 2013. URL : http://insaniyat.revues.org/11729, consulté le 16 juin 2015.

15 صاغ هذا التعبير {فلكلور «Folklor»} الآثاريّ الإنجليزي «وليام جون توموس» William John Thoms عام 1846 ليحل محل « الآثار الشعبية» ، للمزيد من التفصيل حول الموضوع يمكن إلى العودة ألكسندر كراب، «علم الفلكلور»، ترجمة، لطفي الخوري، مجلة التراث الشعبي،ع. 1، السنة الاولى، أيلول 1963، دار الزمان، بغداد، ص. 3.

16 تيتاوحميد؛ لطيف محماد، ملامح من التاريخ الاقتصادي والاجتماعي لقبائل آيت عطا من خلال أمثالها: مساهمة في تدوين الأمثال الأمازيغية مطبعة النجاح الجديدة، 2003.

17 في تونس نذكر: الحبيب النهدي، «محاولة في دراسة المواقف أمام الموت من خلال الأمثال الشعبية»، ضمن مجلة I.B.L.A ع. 193، 2004، ص-ص. 25-39 ويشير النهدي إلى اشتغاله على الموضوع ضمن أطروحة دكتوراه: الموت كما يعيشه المجتمع التونسي الحالي، إشراف عبد المجيد الشرفي، قسم علم الاجتماع بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بمنوبة، 2001، وفي مصر نذكر عملين : شحلان سميح عبد الغفار، الموت في المأثورات الشعبية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، 2000 ؛ وخضر فارس، ميراث الأسى ؛ تصورات الموت في الوعي الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.

18 حول الأمثال التاريخية بالأمازيغية، يذكر بنشريفة أن لا شيء دُوّن منها في المصادر، ويفترض إمكانية تعرض بعضها للتعريب بتعرب الناطقين بها، بنشريفة محمد، معلمة المغرب، ج. 2، م. س، ص. 687، ومن الواضح أن موضوع الموت في الأمثال الشعبية الأمازيغية التي احتفظت بها الذاكرة الجماعية للمغاربة يحتاج إلى البحث والدراسة.

19 لا نزعم أننا جمعنا كل أمثال الموت بالمغرب في هذا العمل، بقدرما اشتغلنا على أكثرها تداولا وشيوعا.

20 النهدي الحبيب، محاولة في دراسة المواقف أمام الموت من خلال الأمثال الشعبية، م. س، ص. 31.

21 داوود محمد، م. س، ج. 1، ص. 105.

22 بلاجي محمد، «المثل في الخطاب السياسي المغربي»، في مجلة، فكر ونقد ع. 35، س. 2001، ص. 56؛ وَينسجم هذا المَثل مع ما يقدمه التصور الديني الإسلامي، إذ يعتقد المسلمون بموت كل الملائكة ، ابن حزم علي، الفصل في الملل والأهواء والنحل، ج. 4، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص. 21 ؛ وَ ابن تيمية أحمد، مجموع الفتاوى، ج. 4، تحقيق عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مجمع الملك فهد المدينة المنورة، 1995، ص. 259.

23 داوود محمد، م. س، ج. 1، ص. 85، وَ«دا» لفظ دارجي معناه : هذا.

24 دادون ادريس، الأمثال الشعبية المغربية، جزآن، مكتبة السلام الجديدة، ط. 2، الدار البيضاء، 2007، ج. 1، ص. 441.

25 لفظ دارجي يحل محل آداة التشبيه «مِثل» باللغة العربية

26 الزجالي القرطبي، م. س، ج. 1، ص. 528

27 دادون ادريس، م. س، ج.2، ص. 229

28 الزلافة لفظ دارجي تعني إناء من طين أو فخار

29 داوود محمد، الأمثال العامية في تطوان والبلاد العربية، مج. 1، منشورات المجموعة الحضرية، تطوان، 1999، ص. 552.

30 دادون ادريس، م. س، ج. 2، ص. 210.

31 ن. م، ص. 225.

32 بختاوي فتيحة ، المثل الشعبي في وجدة، بحث لنيل شهادة الإجازة في الدراسات العربية، إشراف، محمد الشامي، كلية الآداب- جامعة محمد الأول بوجدة، الموسم الجامعي 1982/1983، مرقون، ص. 73.

33 «يقابله في المشرق الموت في الكثرة سترة» وفي اللغة العربية « الموت في الجماعة طيب» إميل ناصيف، أروع ما قيل في الموت، دار الجيل، ط. 1، بيروت، 1995، ص. 19؛ ويُوظف هذا المثل ليحمل معاني ضرورة الانضباط للجماعة وعدم الشذوذ عن مواقفها.

34 يستعمل هذا المثل في سياقات أخرى بمعنى وجوب الاختصار.

35 دادون ادريس، م. س، ج. 1، ص. 99.

36 يصبح المثل في كتاب أمثال تطوان «الدنيا بالوجوه ولاخرة بالزراوط»، وهو يؤدي نفس المعنى تقريبا، داوود محمد، م. س، ج. 1، ص. 102.

37 دادون ادريس، م. س، ج. 2، ص. 149.

38 ن. م، ص. 147.

39 بمعنى: ثلاثة أعدائي، عيني وأذني ولساني.... لولا هم لدخلت قبري مرتاح البال.

40 الزجالي القرطبي، م. س، ج. 2، ص. 256.

41 حقي محمد، الموقف من الموت في المغرب والأندلس في العصر الوسيط، ط. 1، مطبعة مانبال، بني ملال، 2007 ، ص. ص. 71 و 75.

42 الزجالي القرطبي، م. س، ج. 2، ص. 400.

43 ن. م.

44 ن. م، ص. ص. 279و 287 و313.

45 ابن حزم علي، طوق الحمامة في الألفة والآلاف، تقديم البزم، مكتبة عرفة، دمشق، د. ت، ص. 32.

46 الزجالي القرطبي، م. س، ج. 1، ص. 243.

47 الزجالي القرطبي، م. س، ج. 2، ص. 452

48 يقال في اللغة العربية: الموت الفادح خير من العيش الفاضح، إميل ناصيف، أروع ما قيل، م. س، ص. 20.

49 داوود محمد، م. س، ج. 1، ص. 126.

50 ن.م ، ص. 212.

51 ن. م، ص. 219.

52 ن. م، ص. 54.

53 داوود محمد، م. س، ج. 1، ص. 85.

54 الزجالي القرطبي، م. س، ج. 2، ص. 9.

55 معناه الحريق، حينما يتم إسقاط البقرة بغرض الذبح، تكثر آنذاك السكاكين.

56 المجذوب عبد الرحمن، القول المأثور من كلام سيدي عبد الرحمن المجذوب، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، د. ت، ص. ص. 8 و 18.

57 لم يَرد في القرآن ولا في الحديث اسم محدد لملك الموت (قُلْ يَتَوَفَّاكُمْ مَلَكُ الْمَوْتِ الَّذِي وُكِّلَ بِكُمْ- سورة السجدة، آية، 11)، ويظهر أن إطلاق اسم عزرائيل عليه منقول عن حضارات أخرى؛ محمود مصطفى، نظرات في صحائف العلامة الإنسانية؛ محمد أمين شيخو، دار نور البشير للطباعة والنشر، دمشق، 2005، ص. 56 – 58 ومن أجل تفاصيل أوفى حول عزرائيل في التراث الديني الإسلامي يمكن مراجعة مبحث « ماحقيقة عزرائيل»، ضمن نفس المصدر، ص- ص. 54-62.

58 دادون ادريس ، م. س ، ج. 1، ص. 23، والمقصود بميت العاصر: الذي يزامن موته صلاة العصر.

59 تبدو هذه الظاهرة واضحة في الكتابات المناقبية المغربية على سبيل المثال.

60 الزجالي القرطبي، م. س، ج. 2، ص. 355.

61 حقي محمد، م. س، ص. 114.

62 أوسوس محمد، دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2007.، ص. –107 110 ويلاحظ أن الموت الذي يسمى في الأمازيغية «تماتانت» مؤنث، ولُوت في الدارجة كذلك مؤنث، على عكس «الموت» في أصله العربي الفصيح الذي يعتبر مذكرا، ص. 110.

63 عباس الجراري، حكايات من الفلكلور المغربي، ج. 1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، د. ت، ص. 59.

64 الزجالي القرطبي، م. س، ج. 2، ص. 350.

65 للمزيد من التفصيل في الموضوع يراجع: بوخريص فوزي، «صورة المرأة في الأمثال الشعبية: المرأة في مؤسسة الزواج كنموذج»، في: مجلة فكر ونقد، ع. 63، س. 2004، ص. ص. 53 – 65؛ وَ بل العافية منى، المرأة في الأمثال المغربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2008.

66 زمامة عبد القادر، الأمثال المغربية دراسات ونصوص، ط.1، دار القلم، الرباط، 2010، ص. 41؛ وَ داوود محمد، م. س، ج. 1، ص. 109.

67 داوود محمد، م. س، ج. 1، ص. ص. 76. 77.

68 مثل مغربي دارجي معناه: «إن الذي لا يستطيع قراءة الرسالة، وتنظيف الملابس، وذبح الخروف، موته أفضل من حياته»

69 يرد عند داوود محمد بالعبارات التالية: « قبر منسي ولا شكارة خاوية»، م. س، ج. 1، ص. 169.

70 دادون ادريس، م. س، ج. 2، ص. 162.

71 لايزال هذا المثل شائعا في بعض مناطق المغرب الشرقي. بونجون م، السجع، قبيلة بدوية بين البربر، ترجمة محمد لغرايب، مطبعة ربا نيت، الرباط، 2008، ص. 103.

72 الكنوسي سميرة، بلاغة السخرية في المثل الشعبي المغربي، في: فكر ونقد، ع 35.

73 معناه: لا تعزيني في ابني إذا مات، وعزيني في صلاة الجمعة إذا لم أؤدها في وقتها.

74 الأمثلة الثلاثة الأخيرة نقلا عن، بختاوي فتيحة، م. س، ص. 78.

75 حول الموضوع يمكن العودة إلى: الزعفراني حاييم، ألف سنة، م. س، ص. 107.

76 سفر الأمثال، الإصحاح 9، الآية 18.

77 أمثال سليمان، الإصحاح 10، الآيات 2 و3.

78 سفر الامثال، إص. 10، أية 27.

79 سفر الامثال، إص. 14، آية 32.

80 سفر التثنية، إص. 30، آيات 15 و 19.

81 الزعفراني حاييم، يهود المغرب، ج. 2، م. س، ص. 473.

82 Victor Malka, Journal d›un rabbin raté, Seuil, 2009 , p. 71 .

83 Isabelle Casta, Nouvelles mythologies de la mort, Honoré Champion, 2007, p. 32.

84 ن. م، ص. 492.

85 شحلان أحمد، اليهود المغاربة، م. س، ص. 286.

86 يحرص اليهود على أن يتم الدفن في يوم الوفاة إلا إذا كان يوم سبت، شحلان، ن. م، ص. 486.

87 مجموعة أحبار من عائلة يهودية فاسية (ابن دنان)، كتاب التواريخ أو تاريخ فاس، مطابع الشويخ، تطوان، د. ت، ص. 103.

88 الزعفراني حاييم، يهود المغرب، م. س، ج. 2، ص. 495

89 مجموعة أحبار من عائلة يهودية فاسية (ابن دنان)، م. س، ص. 85.

90 الفاسي أبنر(ت. 1884م)، «يحاس فاس»، ترجمة وتعليق، محمد لغرايب، في: مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقنيطرة، ع. 5، 2005، ص-ص. 167 و 168؛ ومن بين تسمياتها يذكر الزعفراني، إخوان الرحمة والحقيقة، و«حبْرَت حسد وإمت»، للمزيد يمكن العودة إلى: الزعفراني، يهود المغرب، ج. 2، م. س، ص. 480؛ وترد عند لوتورنو باسم «هيبرا»: لوتورنو روجي، فاس قبل الحماية، ج.2، ترجمة محمد حجي؛ محمد لخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1992، ص. 824.

91 المزال كلمة عبرية تعني الحظ والسعد، شحلان أحمد، اليهود المغاربة من منبت الأصول الى رياح الفرقة، قراءة في الموروث والأحداث، ط. 1، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2009، ص. 289.

92 شحلان أحمد، اليهود المغاربة، م. س، ص. 285.

93 ن. م، ص. 286.

94 شحلان أحمد، اليهود المغاربة، م. س، ص. 284.

95 مجموعة أحبار من عائلة يهودية فاسية (ابن دنان)، م. س، ص. 16.

96 حول الموضوع يراجع: مجموعة أحبار من عائلة ابن دنان، م. س، ص. ص. 62 – 73.

97 ن. م، ص. 280.

98 ن. م، ص. ص. 288 و293.

99 الزعفراني حاييم، ألف سنة، م. س، ص. 48.

100 المسيري عبد الوهاب، م. س، ج. 2، ص. 76.

101 سفر التكوين، إص. 1، آية 28.

102 شحلان أحمد، م. س، ص. 274؛ وَ داوود محمد، م. س، ج. 1، ص. 80.

المصادر والمعاجم

- القرآن الكريم برواية ورش.
- الكتاب المقدس؛ العهدين القديم والجديد، الطبعة الصادرة عن جمعية الكتاب المقدس في لبنان، الإصدار الثاني، ط. 4، 1995م، وقارناها بالنسخة العربية للعهد القديم المتاحة على الموقع: http://st-takla.

org/pub__oldtest/index__.html، تمت آخر زيارة للموقع بتاريخ 2015/08/20.

- ابن تيمية أحمد، مجموع الفتاوى، ج. 4، تحقيق عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مجمع الملك فهد المدينة المنورة، 1995.
- ابن حزم علي، الفصل في الملل والأهواء والنحل، ج. 4، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- ابن حزم علي، طوق الحمامة في الألفة والآلاف، تقديم البزم، مكتبة عرفة، دمشق، د. ت.
- ابن منظور، لسان العرب، مج. 11، دار صادر، بيروت، د. ت
- أبو زكرياء يحيى بن عمر الكناني الاندلسي(ت. 289 هـ)، أحكام السوق، تحقيق محمود علي مكي، في: مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، مج. 4، ع. 1-2، مدريد، 1956. ص. ص. 59 - 151.
- الزجالي القرطبي أبي يحيى عبيد الله، ري الأوام ومرعى السوام في نكت الخواص والعوام أو أمثال العوام في الأندلس، جزآن، تحقيق وشرح ومقارنة، محمد بن شريفة، منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصيل، مطبعة محمد الخامس، فاس، 1975.
- الفاسي أبنر(ت. 1884م)، «يحاس فاس»، ترجمة وتعليق، محمد لغرايب، في: مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقنيطرة، ع. 5، 2005، ص-ص 155 – 172.
- الفراهيدي الخليل بن أحمد (ت. 180 هـ)، العين، ترتيب وتحقيق، هنداوي عبد الحميد، ج. 4، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 1، 2003.
- مجموعة أحبار من عائلة يهودية فاسية (ابن دنان)، كتاب التواريخ أوتاريخ فاس، مطابع الشويخ، تطوان، د. ت
- مجموعة من المؤلفين، ثلاث رسائل في الحسبة، تحقيق ليفي بروفنسال، القاهرة، 1955 .
- محمد بن أحمد بن ميارة، نصيحة المغتربين وكفاية المضطرين في التفريق بين المسلمين، دراسة وتحقيق، مينة المغاري وحفيظة الدازي، مطبعة أبي رقراق، ط. 1، الرباط، 2007.
- الميداني أبو الفضل أحمد بن محمد (ت. 518 هـ)، مجمع الأمثال، ج. 01، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955.
- ابن بشكول خلف بن عبد الملك، الصلة في تاريخ أئمة الأندلس، ج. 2، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري ، القاهرة؛ دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط. 1، 1410هـ/1989م.

المراجع والدراسات

- ابراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.
- أبو العزم عبد الغني، «كتب الأمثال، مجامع أم معاجم»، فكر ونقد، ع. 35، 2001، دار النشر المغربية، الرباط، 2001، ص-ص. 120-136.
- أرينال كارسيا مرسيديس، «البلديون الفاسيون، مجموعة من المسلمين الجدد من أصل فاسي» ترجمة عبد العزيز بل الفايدة، في: مجلة أمل، ع. 27، س. 2001، ص. ص. 276 - 307.
- أصراف روبير، معطيات من تاريخ اليهود بفاس من 808م إلى اليوم، تعريب محمد مزين، دار أبي راقراق، ط. 1، الرباط، 2010.
- الخالدي يونس عبد العزيز، اليهود في الدولة العربية الإسلامية في الأندلس (92-897هـ/ 711-1492م)، مطبعة ومكتبة دار الأرقم، غزة، 2011.
- دندش عصمت، «من مظاهر الحياة الاجتماعية بالاندلس (طقوس الجنائز)»، في: مجلة دراسات اندلسية، ع.19، ع.19، 1994م، ص ص. 105 - 122.
- ألكسندر كراب، «علم الفلكلور»، ترجمة، لطفي الخوري، ضمن مجلة التراث الشعبي،ع. 1، السنة الاولى، أيلول 1963، دار الزمان، بغداد، ص ص. 3 - 9.
- إميل ناصيف، أروع ما قيل في الموت، دار الجيل، ط. 1، بيروت، 1995.
- أوسوس محمد، دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2007.
- بختاوي فتيحة ، المثل الشعبي في وجدة، بحث لنيل شهادة الإجازة في الدراسات العربية، إشراف، محمد

الشامي، كلية الآداب- جامعة محمد الأول بوجدة، الموسم الجامعي 1982/1983، مرقون.

- بلاجي محمد، «المثل في الخطاب السياسي المغربي»، في: فكر ونقد ع. 35، س. 2001، ص. ص. 46 - 60.
- بنشريفة محمد، مادة « أمثال المغرب»، في: معلمة المغرب، ج. 2، مطابع سلا، 1989، ص. 686-688.
- بوعمامة فاطمة، اليهود في المغرب الإسلامي خلال القرنين 7 و 8 هـ (13 و 14 م)، دار كنوز الحكمة، الجزائر، 2011، ص. 155.
- الحبيب النهدي، «محاولة في دراسة المواقف أمام الموت من خلال الأمثال الشعبية»، ضمن مجلة IBLA ع. 193، 2004، ص-ص. 25-39.
- حقي محمد، الموقف من الموت في المغرب والأندلس في العصر الوسيط، ط. 1، مطبعة مانبال، بني ملال،2007م.
- خضر فارس، ميراث الأسى؛ تصورات الموت في الوعي الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009
- الخطيبي عبد الكبير، الاسم العربي الجريح، ترجمة، محمد بنيس، ط. 1، منشورات الجمل، بيروت، 2009.
- دادون ادريس، الأمثال الشعبية المغربية، ج. 1، مكتبة السلام الجديدة، ط. 2، الدار البيضاء، 2007.
- دوتي إدموند، الصلحاء؛ مدونات عن الإسلام المغاربي خلال القرن 19م، ترجمة، محمد ناجي، ط. 1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2014م.
- شحلان أحمد، اليهود المغاربة من منبت الأصول إلى رياح الفرقة، قراءة في الموروث والأحداث، دار أبي رقراق، ط. 1، الرباط، 2009.
- عطا علي محمد شحاته ريه، اليهود في بلاد المغرب الأقصى، في عهد المرينيين والوطاسيين، ط.1، دمشق، 1999م.
- كرم ادريس، الادب الشعبي بالمغرب؛ الأدوار والعلاقات في ظل العصرنة، نشر، اتحاد كتاب المغرب، 2004.
- لوتورنو روجي، فاس قبل الحماية، ج.2، ترجمة محمد حجي؛ محمد لخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1992 .
- المجذوب عبد الرحمن، القول المأثور من كلام سيدي عبد الرحمن المجذوب، تقديم، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، د. ت.
- محمود مصطفى، نظرات في صحائف العلامة الإنسانية؛ محمد أمين شيخو، دار نور البشير للطباعة والنشر، دمشق، 2005.
- المريني مأمون، اليهود في الأمثال المغربية، في مجلة: فكر ونقد، ع. 35، س. 2001، صص. 67-71.
- واعراب مصطفى، السحر والمعتقدات السحرية، ط. 2، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنيطرة، 2007م.

المراجع باللغة الفرنسية

- BEN AMI Issachar, culte des saints et pélerinages judéo-musulmans au maroc, éditionts, maisonneuve et larose, Paris, 1990.
- CASTA Isabelle, Nouvelles mythologies de la mort, Honoré Champion, 2007.
- MALKA Victor, Journal d'un rabbin raté, Seuil, 2009.
- COULVIN Joseph, Les mellahs de Rabat-Salé, librairie orientaliste paul geuthner, Paris, 1927.

الصور

1 https://i.ytimg.com/vi/7AAcYDXYwdc/max-1resdefault.jpg

2 http://tippytricks.com/wp-content/uploads/2016/02/depositphotos_8348450_m.jpg

www.sayidy.net/sites/default/files/main/articles/519.jpg

- "الأغنية الشعبيّة الجديدة" في تونس وتحديث المجتمع إثر الاستقلال: دراسة توثيقيّة 118
- عندما يُعبّر الإنسان عن نفسه موسيقياً آلة الناي نموذجاً 140

"الأغنية الشعبيّة الجديدة" في تونس

وتحديث المجتمع إثر الاستقلال: دراسة توثيقيّة

(1)

الفرقة الوطنية للفنون الشعبية التونسية

د. محمد الدريدي

كاتب من تونس

يمثل مفهوم التحديث مبحثا هاما من المباحث التحليلية في علم الاجتماع المعاصر لشرح الفعل الكوني أو العملية الكونية بما هي عملية تقوم على التحول والتغير عبر الزمن بواسطة تحقيق المجتمعات التقليدية مرحلة من التجديد والتعصير، أي التحول من القطب التقليدي إلى القطب الحضري العلماني حسب نظرية روبرت ريدفلد[1]. وللتحديث عدة أوجه تناولتها مباحث علم الاجتماع بالتحليل والدرس، من ذلك:

- التحديث أو التجديد السياسي: وذلك من خلال تطوير المؤسسات الرئيسية مثل الأحزاب السياسية والبرلمانات والعمليات الانتخابية التي تقوم على التصويت السري الذي يعزز نسبة المشتركين في اتخاذ القرار.
- التحديث أو التعصير الثقافي: وهو الذي يبرز بصفة خاصة في ظهور العلمانية والتمسك بالعقائد الوطنية القومية.
- التحديث أو التجديد الاقتصادي: وهو المتمثل في تركيز أنظمة تقسيم العمل واستخدام تقنيات حديثة في إدارة المؤسسات الاقتصادية والعمل على تطوير وتحسين التكنولوجيات ونمو الوسائل التجارية وتطويرها.
- التحديث أو التجديد الاجتماعي: والذي يبرز خاصة في الترفيع في نسبة المتعلمين والمتحضرين (نسبة متساكني المراكز الحضرية) وانهيار السلطة التقليدية[2].

ويمكن لنا أن نلمس بعض أوجه التحديث السالفة الذكر خلال دراستنا لتاريخ تونس الحديث خاصة إثر الاستقلال[3]، لكن بأشكال وصيغ مختلفة اقتضتها الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية الفكرية المتأثرة بشكل كبير بمخلفات الاستعمار الفرنسي، ذلك أن الدولة التونسية الحديثة[4] عملت منذ نشأتها على تركيز مقومات السيادة وبناء أسس الدولة الحداثيّة لمُواكبة التقدّم العلمي والتكنولوجي الذي تسير فيه الدول المتقدّمة آنذاك.

وتتمثل هذه الإنجازات في إعلان الجمهورية وإلغاء النظام الملكي وإصدار الدستور وإنشاء الجيش الوطني وتونسة الأمن وتوحيد القضاء وإجلاء القوات الفرنسية المحتلّة وإصدار العُملة التونسية وبعث البنك المركزي التونسي وإنهاء سيطرة المُعمّرين على الأراضي في إطار الجلاء الزراعي وإصدار مجلة الأحوال الشخصية والتحكم في النمو الديمغرافي عن طريق التنظيم العائلي وإصلاح التعليم وتعميمه إلى جانب الاعتناء بالتخطيط الذي يُعتبر ميزة أغلب الدول العربية الحديثة النشأة في أواسط القرن العشرين[5].

ولما كانت تونس آنذاك دولة فتيّة حديثة العهد بالاستقلال، فقد مرّت في إطار تأسيس الدولة الحديثة بعدّة تجارب تهدف إلى النهوض بالمجتمع وبالمواطن التونسي في مختلف المجالات، «ذلك أن الدولة هي أداة التحول الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، وهي أيضا جهاز تقييد السياسة مثلما هو الحال في تونس منذ أواخر الخمسينات... فالدولة هي التي تنجز المشروع التحديثي في كل مراحله، بحكْم طابعها المركزي»[6].

الموسيقى والدولة والمجتمع

وَظّفتْ الدولةُ التونسية في سياستها إثر الاستقلال عِدَّةَ وسائل منها ما هو خَطابي سياسي، ومنها ما هو مَناهج اقتصادية طبقا لخيارات الساعة آنذاك، ومنها ما هو سياسة خارجية، لإرضاء حلفائها، جعلت الدول الغنية تمدها بالمساعدات العينيّة والدعم السياسي في مشاريعها الاقتصادية والاجتماعية، ومن هذه الوسائل أيضا نذكر توظيف الثقافة ولا سيما الجانب الموسيقي منها في تحويل الشعارات السياسية إلى إنجازات عملية على أرض الواقع، إذ تم استغلال الموسيقى بطريقة مباشرة لتكون وسيلة دعائية تواكب الحملات القوميّة ذات الأبعاد الاجتماعيةَ والاقتصادية والتربوية.

ولم يكن تداخل الموسيقى مع السياسة الاجتماعية المتبعة بالبلاد التونسية إثر الاستقلال أمرا اعتباطيا، فقد كانت لبورقيبة[7] رؤيتُه الخاصة وموقفُه الواضح من الموسيقى قبل توليه رئاسة البلاد، إذ صرّح في الحديث الذي أدلى به لجريدة «اللطائف» في أواخر سنة 1955: «إني أحب الموسيقى الشرقية والبدوية وأما الموسيقى الغربية والحديثة فإني لا أفهمها»[8]. ومن خلال ذلك نرى أن بورقيبة مهتم بنوعية خاصّة من الموسيقى سيوظفها لاحقا في خدمة أغراضه السياسية ذات الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والتربوية، وهو ما يُؤكد مقولة أن «كل عمل فنّي أو نشاط إبداعي خلّاق هو في الأصل ذو ارتباط سياسي اتضح ذلك أو كان خفيا وعى الفنان الذي يقوم بالإبداع دوره أو كان جاهلا لطبيعة ذلك الدور وبغض النظر عن الشكل الذي يُقدَّم فيه العمل الفني، إلا أن حقيقة ارتباط الفن بالسياسة تبقى ثابتة غير قابلة للنقض»[9].

لئن كانت الموسيقى إحدى أهم ركائز المشهد الثقافي لدى كل شَعْب، فإنها لم تلعب دورا مُهما في تطوير الأوضاع العامَّة في الإيالة التونسية (البلاد التونسية خلال فترة الاحتلال الفرنسي) خاصة على المستوى الفكري والثقافي. ففي عهد الحماية الفرنسية انتشرت أغان من نتاج الأوضاع المتردية اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا وفكريا، على غرار أغلب أغاني الطرق الشعبية[10] والزوايا وأغاني الأفراح وأغاني الربوخ والزندالي (أغاني المساجين) ومعظم الأغاني البدوية التي اجتاحت المناطق الحضرية مع استفحال ظاهرة النزوح.

أما في مرحلة الاستقلال فقد ظهرت نوعية جديدة من الأغاني جاءت مسايرة للأوضاع المميزة للدولة التونسية الحديثة ذلك أن «ارتباط الفن بالقضية السياسية هو إضافة موضوعية له، حيث يعني ذلك توجيها عقلانيا للكتابة والإبداع»[11]. فالموسيقى التونسية عرفت تطورا نسْبيًا من الناحية الفنية نتيجة توسيع التركيبة الأوركسترالية للتخت التقليدي، منذ محاولة استغلال بعض الآلات الغربية كبعض آلات الرباعي الوتري في تنفيذ الموسيقى التونسية، وذلك انطلاقا من نشأة جمعيّة الرشيديّة للموسيقى التونسيّة وصولا إلى تأسيس «فرقة المحطة» التي يعود لها الفضل في تنفيذ هذه الأغاني. وهي أول فرقة تابعة للإذاعة التونسية، تجمع نخبة موسعة من الموسيقيين والعازفين والمطربين الذين احترفوا العمل الفني وتفرغوا له كموظفين قارين تابعين لهذه الفرقة التي أصبحت فيما بعد تسمى «فرقة الإذاعة التونسيّة» ثم «فرقة الإذاعة والتلفزة التونسيّة».

كما يعود الفضل في بث هذه الأغاني إلى مؤسسة الإذاعة والتلفزة، وخاصة الإذاعة الوطنية التي خدمت الأغنية التونسية بتكثيف عرضها في فترات طويلة من اليوم وكذلك تخصيص برنامج يُعْنَى بالأغاني البدوية الشعبية وهو برنامج «قافله تسير» الذي انطلق بثه منذ سنة 1955 إلى أواخر سنة 1987.

ولهذا البرنامج مزية أخرى هي حفظ رصيد كبير من الأغاني التي لم يتم ترويجها على «أشرطة كاسات» لتباع في الأسواق على غرار أغلبية النوعيات الأخرى من الأغاني. وقد كان هذا البرنامج يُبَثُّ مرتين في الأسبوع على امتداد ساعة كل حصة، أشعارا وأغاني وأقوالا مأثورة (حكم باللهجة العاميّة التونسية) ومحلات شاهد (ألغاز) وسكاتشات (مسرحيات إذاعيّة) تؤدى غالبيتها باللهجة التونسية البدوية.

ولئن انطلق البرنامج بشدّ الجماهير بالغرض الغزلي المحبب إلى قلوب عامة الناس من خلال بث سكاتش «حدّة ودعّاس» وسكاتش «زينة ورابح» وغيرهما، فقد تحوّل البرنامج إلى تشجيع الشعراء التونسيين والشعبيين بالخصوص على إنتاج أعمال ملتزمة بالمسائل الوطنية كتخليد مراحل الكفاح الوطني وإبراز دور الحزب الحاكم في قيادة المعركة ضد الاستعمار الفرنسي في الماضي وفي خوض المعركة الإنمائية بعد الاستقلال «حيث تتناول المواضيعُ عدة أغراض كالادّخار وتعصير الفلاحة والدعوة إلى تجديد النظرة في التنظيم العائلي وغير ذلك من الأغراض الاجتماعية»[12].

وقد تولى عبد المجيد بن جدو[13] مراجعة محتوى البرنامج حين إشرافه عليه، وكان «يضطر في بعض الأحيان إلى تبديل بعض الكلمات وفق ما يتطلبه السياق أو الوزن وأحيانا الظرف السياسي»[14]. ومن هنا يتضح خضوع برنامج «قافله تسير» لإملاءات مصلحة الثقافة بمؤسسة الإذاعة التي تنفذ سياسة الدولة في تثقيف الجماهير وبث الوعي في صفوف الشعب وخاصة الريفيين منهم وأهل البادية، وما إسناد مؤسسة الرئاسة ميدالية ذهبية لبرنامج «قافله تسير» إلا دليل على حرص الدولة على تمرير أفكارها السياسية عبر وسائل الإعلام السمعية والسمعية البصرية عامة وهذا البرنامج خاصة لما احتواه من أغان توعويّة مُوجّهة.

ولئن تميزت هذه النوعية الجديدة من الأغاني بتطور نسبي من الناحية الفنية، فقد تميزت أيضا بتطورها في مستوى المضامين. إذ واكبت التيار السياسي التحديثي في تونس، فعبّرت عن توجهاته وساندت حملاته القومية التوعوية وتغنّت بإنجازاته.

الأغاني التوعوية

تتميز الأغنية التوعوية بمضمونها الاجتماعي، إذ تأتي في إطار تحسيس الشعب وتعديل سلوكه وتوجيه أعماله نحو وجهة تعود بالنفع على الفرد أولا وعلى المجتمع ثانيا، وكثيرا ما يتصل هذا المضمون الاجتماعي في تلك الأغاني بالحياة اليومية للشعب من جهة، وبالناحية الاقتصادية بالبلاد من جهة أخرى، وكذلك بالناحية التربوية التعليمية من جهة ثالثة. ومن أجل ذلك ارتأينا أن نصنف هذه الأغاني التوعوية حسب هذا التوجه.

الأغاني ذات الأبعاد الاجتماعية:

من الأغاني ذات الأبعاد الاجتماعية ما يتعلق بالأسرة، فيكون موضوعها متصلا بمسألة الأطفال وكيفية تربيتهم، أو يكون مرتبطا بالمرأة وقضاياها، كما نجد أغاني أخرى متعلقة بظروف عيش الإنسان عامة، إذ تتناول مسائل تهتمّ بهندامه وسكنه وعمله وغير ذلك.

1. أغاني الأسرة:

نجد في هذا الإطار عدة أغان تعالج قضايا الطفولة جاء بعضها ليواكب الحركة الإنسانية التي أقدمت عليها الدولة ولتمتدحها وتمجّد من عمل على بعثها. وتتمثل هذه الحركة النبيلة في احتضان الأطفال اليتامى وأبناء الفقراء والمشرّدين وذلك بتأسيس «دار الرضيع» التي تم تعميمها في بعض الجهات ثم أصبحت لاحقا تُعرف «بقُرَى أطفال بورقيبة». وأحسن مثال على ذلك الأغنية التي لحنها صالح المهدي من كلمات الشاعر أحمد خير الدين التي يقول فيها:

بعد شْقانا وْبعد الْغُمّه

بعد شْقانا وْبعد الْغُمّه
تجلّى عْلينا الضّيمْ
وَالّلي بُوه حْبيب الأمّه
ما يتْسَمّى يْتيمْ
كُنّا نَشْءُ وْباشْ نْضيعْ
وْنَطْلعْ لَا صنْعَه لا صْنيعْ
عُضْو مْريضْ بْمَرْض فْظيعْ
جرْثومةْ تْهْديمْ
لَكِنْ بْـ«دار الرَّضيعْ»
صرْنا نَشْءْ كْريمْ

****

قولوا لامّي الّلي ولْدتْني
وْزهْدتْ في حْياتي وْنكْرتْني
وْمنْ غيرْ رْضاعَه فْطمْتْني
ها هُو ربّي كْريمْ
سَخّرْ لي امّيمَه حَبّتْني
بْقلْبَ حْنينْ رْحيمْ
بورقيبه لمّا تْبنّانَا
وبْعَطْفو وْحنّو غْذّانَا
زالْ شْقانَا وْتَمْ هْنَانَا
بْمُنْقذْنا الْعْظيمْ
والأمّه تْنادي فَرْحانَه
بَحْياة الزّعيمْ.

ومن الأغاني التي تُعالج قضايا الطفولة أيضا، نجد منها ما جاء ليبرز مكانة الأطفال في الأسرة وفي المجتمع، وكذلك ليدعو إلى حسن رعايتهم وتربيتهم والاعتناء بهم سواء في المناطق الريفية أو في المدن مع الإقرار بجهود الدولة المبذولة في هذا السياق وذلك بإحداث فضاءات تربوية لاحتضان الأطفال، تتمثل في «رياض الأطفال» وإحداث خطة «المرشدة الاجتماعية» لتوعية الأمهات بالطرق المثلى لتربية أطفالهن. ونجد مثل هذا التوجه في الأغنية التي أداها كورال فرقة الإذاعة والتلفزة من ألحان محمد الأحمر وكلمات أحمد خير الدين، وفيها يقول:

يا شَعْب الخضْرَا

يا شَعْب الخضْرَا أطفالكْ
في حْياتكْ هُومَا رَاسْ مالكْ
الْيُومَ اطْفالْ وْغْدْوَه رْجالْ
وُفْ مَهْما ميْدانَ ابْطالكْ

كُونْ حْكيمْ وْرَاعي وِلْدكْ
ما هُو الا قِطْعَه منْ كِبْدْكْ
بِلّلي تْرَبّي وْتبْذلْ جهْدكْ
وتْضَحّي بْبَدْنكْ وُمالكْ
كي يكْبرْ لكْ تبْلغْ قَصْدكْ
تسْعدْ، والْعيشَه تحْلالكْ
مهما أمّ اليُومْ سْعيدَه
كي تْوُجْدتْ في دُولَه رْشيدَه
دُولةْ بورقْيبه الْعْتيدَه
يا سعْدكْ انْت وَاطفالكْ
«رياضَ اطْفالْ» وْعيشَه جْديدَه
ما كانتْ تْخْطُرْ عَلْ بالكْ
في مهما دَشْرَه ومْدينَه
تْلْقَى أُمّ عْلينا حْنينَه
بنْصائحها تْرْشدْ فينا
وتْوَرّي لينا الْمْسَالكْ
بَعْدِ المُوتْ اليُومْ حْيينا
وتْنجينا منْ كُلْ مْهالكْ
يا خضرا اوْلادكْ وبْناتكْ
هُومَه راسْ مالكْ في حْياتكْ
بيهمْ تتْكوّن ثْرْواتكْ
وْيتْحقّق معنى اسْتقلالكْ
«حْبيبكْ» يَحْظي لكْ زَهْراتكْ
وْضحّي بشْبابو عَلْ جالكْ
في دَوْلةْ بُونا بورقْيبَه
صرْنا لينا قْدَرْ وْهيبَه
مْدارسْ ونْوادي شَبيبَه
وْبُونَا الْكاري وَلّى مالكْ
وْمهما حاجَه تْكونْ صْعيبَه
زْعيمكْ هُوَ يْسَهّلْها لكْ.

أما الأغاني التي تتناول مسألة المرأة، فقد جاء بعضها ليبرز مكانة هذا العنصر الأساسي الفعّال في مجتمع الدولة الحديثة تماشيًا مع التوجهات الجديدة للدولة في هذا الإطار مثل أغنية محمد الجموسي «النساء»، وهي أغنية ذات طابع هزلي لكنها أُنتجت في سياق سياسي واجتماعي يخدم التوجه العام للدولة في إطار تحديث المجتمع، وقد جاء في مطلعها:

النّساء النساء
اللّه يْعيّش النّساء
النساء هُومَا الْمفتاحْ
واذَا الْبابْ من غيرْ مفتاحْ
واذَا تْحبّ تْعيش مرْتاحْ
قُول يْعيّش النّساء
اللّه يْعيّش النّساء

ومن هذه الأغاني ما جاء ليعاضد جهود الدولة آنذاك في تحرير المرأة التونسية انطلاقا من الموقف الجديد من قضية سُفور المرأة، إذ أصبحت المرأة في هذا الطور من تاريخ تونس الحديثة مهيّأة للتخلي عن الوسائل التي تعيقها عن خوض معترك الحياة، فظهرت الدعوات إلى ترك «الحْرامْ» و«السفْساري» (ثوبين تقليديين ترتدي المرأة أحدهما - حسب الجهة التي تنتمي إليها - عندما تكون في الفضاءات العامة) مثل أغنية الهادي القلال «نَحّي السفْسَاري» التي كتبها المختار كمّون ولحنها محمد ساسي.

كما جاءت بعض الأغاني لتقرّب إلى المواطنين صورة المرأة النموذجية التي تتلاءم مع ظروف الدولة التونسية الحديثة التي تحتاج إلى امرأة تكون شريكا للرجل وسندا له في السرّاء والضرّاء من أجل تحمل أعباء الأسرة وتربية الأبناء. ونجد مثل هذه الأغاني في البرنامج الإذاعي «قافله تسير» كالأغنية التي تقول:

ما نْسيتكْشي يا امْ صْغاري
وْما نْسيتشْ الايَّام الزّينَه
حَبّيتكْ يا عْمارة داري
إنت عينَيّ الاثْنينه
تْعبْتْ مْعايا يا امْ اوْلادي
وْياما بعْتْ النُّوم الغالي
****

(2)

فرقة الإذاعة التونسية سنة 1971

ربّيت اوْلادكْ يا حُرَّه
حتّى صَبْحُوا الْيُومْ رْجالْ
وْعَدّيت الْحلْوَه والْمُرّه
والصَّابرْ لا بُدّ يْنالْ

2. أغاني الحملات القومية:

نجد في هذا السياق عدة أغان تواكب الحملات القومية التي نظمتها الدولة التونسية الحديثة منذ فجر الاستقلال كي تساهم في تحسين ظروف عيش المواطن التونسي. وقد تعددت مواضيع هذه الحملات، فمنها ما جاء في الأصل للحد من النمو الديمغرافي المتزايد في البلاد فكانت له آثار إيجابية على الأسرة وعلى دخلها، وقد أطلق على هذه الحملة اسم «الحملة القومية لتحديد النسل». وقد اختار بعض الفنانين معالجة هذه المسألة الحساسة بطريقة هزلية لتقبيح صورة العائلة الوفيرة العدد كما فعل محمد المورالي عندما غنى من كلمات محمد عزّوز وألحان البشير جوهر:

يا جماعة عندي طزّينه[15]
طفلة وتسعة أولاد
هالمدّه انزادولي اثنينه
رشيدة و رشاد

****

هذا يصيح وهذا ينادي
وهذا يدّرجح في شريطة
وهذا يتكربس ويدادي[16]
وهذا يزمّر بترمبيطه[17]
لاخر في الكرسي من غادي
راكب زعمه في كرّيطة
عادل خبّش خوه الهادي
في وجهو صوّر خريطة
فوزي يجبدلي في أفادي
يبكي و مقيّملي عيطه
ماعرفت آش نعمل يا ولادي
عليا قدّر ربي و راد

****

مهما وقت عشا وفطور
بالصفّارة نجمع فيهم
م العسكر عندي طابور

فزرنه[18] يمكن تزيهم
نبدا ننادي يا منصور
يا زينب ننسى أساميهم
حْلِقْ حْلِقْ[19] العيلة تدور
وسط الحومة ولا يكفيهم
واذا نهار خرجت ندور
صفوف كثيرة نسيّر فيهم
واذا ركبنا في بابور[20]
الفاڤونه[21] تراها تعبّات

****

ما تسمع كان كلمة هات
ولا كلمة بابا اشريلي
ولاّ إترة الزيت وفات
وهاك الدبّوزة[22] تناديلي
لقفيفة بحذايا تبات
توسعلي بالي وتحكيلي
تفكر فيا في القضيات
تحكي تقصّرلي في ليلي
يا وخيّاني الصّحة وفات
راسي شاب وحار دليلي
شاطت الكبدة وتشوات
ماعرفت آش نعمل يا عباد

****

باللّي نْكَرْكَرْ[23] باقي شويّه
واللّي نجيبو ما يزّيش
غارق في الدين لعينيا
واللّي نصوّر[24] ما يكفيش
باش نقول مقدّر ليا
كلام فارغ وما يمشيش
عمالي وعملتو بيديا
أنا ما نعرفش نعيش
ولاّ علاش آش ثمّه عليا
نولد ونجمّع في الجيش
كنت نعيش في عيشة هنية
يا لو عندي زوز أولاد

****

يا جماعة عندي طزّينه
طفلة وتسعة أولاد
هالمدّه انزادولي اثنينه
رشيدة و رشاد

كما نجد حملات أخرى كحملة تحسين الهندام وتحسين المسكن وحملة الادخار التي وإن جاءت في الظاهر لتخدم أغراضا اقتصادية كتفعيل قطاع النسيج الوطني وتجميع الأموال في البنوك واستثمار المدخرات في تشييد المساكن العصرية وإتاحة فرص اقتناء المساكن الشعبية الجاهزة، فإنها خدمت بدرجة أولى المواطن التونسي إذ كانت هذه الحملات وسيلة فعّالة لتحسين حياته وظروفه المعيشية.

ومن الأغاني التي تفاعلت مع هذه الحملات نذكر أغنية محمد المورالي «تحسين الهندام» التي لحنها الهادي الجويني وكتبها أحمد خير الدين ويقول فيها:

يا خُويَا حسّنْ هنْدامكْ
يا خُويَا حسّنْ هنْدامكْ
وْنظّمْ مَلْبوسكْ يهْديكْ
وْما تحْكيليشي عْلى طْعامكْ
عشكْ عُمْرو ما يْرَقّيكْ
يا خُويا رَتّبْ ملبوسكْ
وْما تتْقَرْنَطْشي[25] عْلى فْلوسكْ
خَمّمْ كي تبْلعْ زْروسكْ[26]
ما يسْخفْشي حَدّ عْليكْ[27]
يْقولوا ها المْغْبونْ ارْتاحْ
ما شَافشْ أيّامْ مْلاحْ
كانْ زَعْمَه أكبرْ فَلاحْ
وْهُوّ كي حْصانْ الْبيليكْ[28]
لا رَوّقْ نَفْسو بلْباسْ
وْلا تْنَوّرْ ما بين النّاسْ
عاشْ عْلى رزْقو عَسّاسْ
وْلا عنْدُو وَارثْ لا شْريكْ

قالوا تـعَدّى عْليّ بْريشكْ
وْما تـفْخَرْشي عْليّ بْعيشكْ
في دارك اشْبعْ بَحْشيشكْ
وَاظهَرْ بين اصْحابكْ شيكْ
قالوا: كي تكْسي الْعَوَيّدْ
يْوَلّـي لكْ مَقْدود جْوَيّدْ
بلْباسكْ تْربحْ وتـفَيّدْ
وَالـلي يْراكْ يْكبّرْ بيكْ
كي تلْبسْ لبْسَه قَمْقومَه[29]
وْتـخْرجْ تدّرّجْ في الحُومَه
تـوَلّـي إسمكْ سيدي سْلومَه
والناسْ يْكبّو عْلَى يْديكْ[30]
واذا ما تـحبّشْ تـفَيّشْ[31]
والناس يشُوفوكْ مْرَيّشْ[32]
تـعَدّي عُمْركْ وانْت مْطَيّشْ[33]
لا تلْقَى مَنْ يَعْنَى بيكْ
ذُوقكْ يتـجلّى بلْباسكْ
وْقَدْرَكْ يَعلَى مْعَ جْلاّسكْ
وْما يْجْرحْ لكْ حدّ احْساسكْ
وْلا تـسْمَعْ كلمَه تـاذيكْ
هَكّه حْبيب الشعب تـكَلّمْ
وْحَبّكْ في لْباسكْ تتـنَظّمْ
اُخْزُر[34] لْغيرك وتـعَلّمْ
باشْ يوَلّـي يْفاخرْ بيكْ
هَكّه حْبيب الأُمّه قالْ
وْحَرّضْ جْميعَ الْعُمّالْ
حسّن هنداملكْ تـنالْ
رْضا زْعيمكْ، والْخيرْ يْجيكْ
نعْمةْ ربّي عْليكْ ظَهّرْها
وْخيراتو بالكْ تـنْكُرْها
وْنَفْسكْ المْشحاحَه[35] اقْهَرْها
باشْ المْولَى يَرْضَى عْليكْ

كما نجد أيضا أغنية «يا سامع مني الاقْوال» التي سجلها برنامج «قافله تْسير» يوم 2 مارس 1979 وهي تقول:

يا سَامعْ منّي الاقوال

يا سَامعْ منّي الاقوال
افْهمْني نَعْطيكْ وْصيَّه
نْحبّكْ في المظهرْ مسْوَالْ[36]
تتـهَنْكَرْ[37] صُبْحَه وَعْشيَّه
بالله اعْلاشْ
واللـحْيَه زَيّ الْقَرْدَاشْ[38]
وْبلْباسكْ ما تـتـعَنّاشْ
ومْهَدْرَشْ كي بُو سَعْديَّه[39]
اعْنَى بلْباسكْ
كسْوَه نْظيفَه تـكُونْ قْياسكْ
ما تنْساشْ حْجامةْ راسكْ
وما تْكُونشْ ناقصْ عَقْليَّه
تبْدَا متـهَمّمْ
في لْباسكْ مَرْتـوبْ مْنظّمْ
ما تغْفلْشي عُومْ وْحَجّمْ
لَا تـخَلّي اللـحْيَه قَدْريَّه[40]
كيف المْشْمومْ[41]
نْظافَه وَعْفافَه مَلْزومْ
نَوّارَه ما بينْ القُومْ
لا تـسْمعْ كلْمَه مرْزيَّه[42]
تبْدَا مَحْبُوبْ
حتّى في الخارجْ مطلوبْ
ويْقولوا ما فيه عْيُوبْ
في عُمْركْ لا تـرَاشْ آذيَّه
ما بين النَّاسْ
يا خُويا مَرْفُوع الرَّاسْ
مْتـرْبّي نْظافَه واحْساسْ
وَاخْلاقكْ لا هي دُونيَّه

(3)

فرقة الإذاعة التونسية سنة 1963

حْبيبكْ بورقيبَه
نَصحكْ ويْحبّكْ في لْهيبَه

ونذكر أيضا هذا المقطع من الأغنية التي تتغنى بالإنجازات التي واكبت الحملة القومية لتحسين المسكن:

(...)
وْمَنْظَرْ الاكْواخْ الدُّونيه
تْبَدَّلْ بمْساكنْ شعْبيَّه
واصْبَحْنا في رَفَاهيَّه
والْغُمَّه عْلينا تْجلاّتْ
(...)

إلى جانب ذلك نجد حملة هامة انتظمت للحدّ من النزوح ولانتهاج سياسة تثبيت سكان الريف في أماكنهم، فقامت الحملة على التغني بالريف والبادية وتصويرهما في أحسن صورة مع تنفيذ برنامج اقتصادي ذي صبغة خصوصية يتعلق بالتنمية الريفية وإزالة الأكواخ.

ومن الأغاني التي واكبت هذه الحملة نذكر أغنية «البادية» التي كتبها محمد بوذينة وغناها ولحنها عز الدين ايدير، ونذكر أيضا أغنية إسماعيل الحطاب «ما احْسنْها العيشَه في الريف»:

ما احْسنْها الْعيشه في الرّيفْ
فْلاحَه ورْبايتْ حيوَانْ
وْسَاكنْها في جَوْ لْطيفْ
متْمَتّعْ في اعَزْ مْكانْ
في الرّيف الْعيشَه ما ابْهَاهَا
تْفَرْهَدْ عَلْ قلْب الْمحتارْ
الْخيرات السبعَه تَلقاها
رْبيعْ فايحْ والزرْعْ خْضارْ
وْنسمَه تْخبَّلْ يا ما اذْكَاها
ورْوَايحْ من كلّ ازْهارْ
في الريفْ الدّنيا فرْحانَه
يسْعدْ من رَاها بالْعينْ

كما ظهرت أغان أخرى ساهمت بمضامينها في توعية المواطن من أجل تحسين ظروفه المعيشية، فدعتْ إلى ترك الخنوع والإقبال على العمل بكل جدية في جميع المجالات وإلى تعلم حرفة تساعد

صاحبها على إفادة نفسه ونفع بلاده. ومن هذه الأغاني نذكر أغنية «ما عادش في الْوَطَنْ بْطاله» التي غنتها صفية الشامية من كلمات أحمد زاوية وألحان الناصر زغندة، وأغنية «ابذل جهْدكْ يا فلاّح» التي أداها مصطفى الشريف وكتبها بوجمعة عبد النبي، وأغنية محمد الفرشيشي «يا جاه ربي يا جاه» التي أطلق عليها اسم «نشيد العمال التونسيين» وهي من ألحان الهادي الجويني ومن كلمات أحمد خير الدين نقتطف منها المقاطع التالية:

نشيد العمال التونسيين

يا جاهْ ربّي يا جاهْ
حقّقْ للخَدّامْ رْجاهْ
يا جاهْ ربّي يا جاهْ
بْفَضْلِ سْواعدْنا
وْبْفَضْلِ الّلي نْصَرْنا وْعَاضدْنا
حْيينا تونسنا وْجَدّدنا
وْرَدّينا الخضْرا جَنّتْنا
نْجَحْنا وكْمدْنا الّلي حْسدْنا
والْمُولَى تمّم فَرْحتْنا
حَصّلْنا الّلي نتْمَنّاهْ
يا جاهْ ربّي يا جاهْ
جْميع العُمّالْ
في حَرْب التّحريرْ ابْطالْ
بالرّوح نْضَحّي والْمالْ
تشْهدْ عْلينا ثَوْرتنَا
وْكي فُزْنا بالاستقلال
رْفَعْنا في الدّنيا رايتْنا
وْبالدّمْ النصْرْ شْريناهْ
يا جاهْ ربّي يا جاهْ

****

الْيُومْ الخَدّامْ
فَرْحانْ وْسَعْدُو لْقُدّامْ
لا عادْ يْخاف الظُّلاّمْ
الّلي حرْمونا منْ خُبْزتْنا
وْربّي نجّانا ونَجّاهْ
يا جاهْ ربّي يا جاهْ
علّةْ البْطالَه
خَلاّت الأُمَّه في حالَه
ضيف لْها فْقَرْ مْعَ جْهالَه
هكّايَه[43] كانتْ حالتْنا
والْيُوم بْفَضْلْ الرّجّالَه
حْيينا منْ بعْدْ ما متْنا
ورْجَعْ لْنا الّلي خْسَرْناهْ
يا جاهْ ربّي يا جاهْ

وفي هذا السياق أيضا نذكر «أغنية شعبية وطنية» من كلمات أحمد خير الدين وألحان صالح المهدي:

تُونسْ يَا عزّ الْبُلْدَانْ

تُونسْ يَا عزّ الْبُلْدَانْ
بَاوْلادك اهْنَا واطْمَانْ
تُونسْ الْحُرّه
بْلاد الْعزّة أَرْض النّغْرَه
رَئيسكْ حَبّكْ م الصُّغْرَه
وْشَادْ بْخيركْ في الْبُلْدَانْ
حْبيبكْ مُخْلصْ ليكْ يَا خَضْرَا
هَايمْ بْحُسْنكْ وَلْهَانْ
بْجْهَادْ أَوْلادكْ
يَا تُونسْ حَصّلْتْ مْرَادكْ
مَا عَادشْ عنْدكْ اسْيَادكْ
وْصَارُوا كي كَانكْ مَا كَانْ[44]
الْيُومْ رْجَعْ لكْ مْلكْ أَجْدَادكْ
وْدَسْتُورِكْ حَقّقْ الامَانْ
عَلَى ذْرَاعكْ شَمّرْ
لَا تَيْسْ وَلا تتْذَمّرْ

اخْدِمْ أَرْضَكْ كِي الْمُعَمَّرْ[45]
مَاكْ إلا كِيفُو إنْسَانْ
اللِّي مَا يَعْمَلْ يِدَّمَّرْ
ويْعَدِّي عُمْرُو حَيْرَانْ
اعْمَلْ كِي غِيرِكْ
واسْتَخْرِجْ مِنْ أَرْضَكْ خِيرِكْ
زْيُوتِكْ وقَمُوحِكْ وشْعِيرِكْ
ومْعَادِنْ وغْلَلْ ألْوَانْ
وْكِي يَخْفَقْ فِي جَوّكْ طِيرِكْ
يْهَابُوكْ جْمِيعِ الْبُلْدَانْ
اعْمَلْ كِي امْثَالِكْ
بَاشْ اتْحَقَّقْ اسْتِقْلَالِكْ
مَا كَانْشْ حُطْ عْلَى احْمَالِكْ
واقْعُدْ مَحْقُورْ ومُهَانْ
رَئِيسَكْ تَاعِبْ عَلْ جَالِكْ
اعْمَلْ بِكْلامُو تِصَانْ

الأغاني ذات الأبعاد الاقتصادية:

نجد منها ما استعمل في تمجيد السياسة الاقتصادية التي قامت في فترة معيّنة على الاشتراكية والتعاضد، ومنها ما يخلد بعض الإنجازات الاقتصادية خاصة في المجالين الفلاحي والصناعي ومنها ما يعرف بقطاع مستحدث في اقتصاد الدولة الحديثة وهو قطاع السياحة بالتشجيع على زيارة المدن الجميلة وبعض المناطق السياحية والأثرية وغيرها.

1. الأغاني المساندة للسياسة الاقتصادية:

سَرَتْ في الأوساط الفنية التونسية خلال ستينات القرن العشرين موجة من الأغاني ذات التوجه الاشتراكي عبّر فيها أصحابها عن إعجابهم بسياسة الدولة الاقتصادية، فأصبحوا يخصّصون لها أغانيَ خاصة وأحيانا يقحمون مفهوم التعاضد والتصميم والاشتراكية في سياقات أخرى باعتبار أن هذه المفاهيم هي مما يفتخر به الشعب التونسي كإنجازات اقتصادية باهرة للدولة آنذاك. فمن الأغاني التي برزت في هذا السياق نذكر أغنية «التعاضد» التي مطلعها:

بِالتَّعَاضُدْ والتَّصميمْ
شعب الخضرا يْعِيشْ كْرِيمْ

وكذلك أغنية «تصميمِكْ نَجّحْ البْلاد» التي غناها يوسف التميمي من كلمات محمد الهادي عمران وألحان عبد العزيز بن عبده، وأغنية «مولع بالاشتراكية» التي غناها الهادي القلال وكتبها محمد بوذينة ولحنها الهادي البش.

ومن الأغاني التي احتوت على مقاطع تمجد هذه السياسة الاقتصادية نذكر مثلا «نشيد العمال التونسيين» الذي كتبه أحمد خير الدين ولحنه الهادي الجويني.

التصميم

بْفَضْلِ التَّصميمْ
تْجلّى عَ الخَدَّام الضّيمْ
ما عادشْ يتْسَمَّى خْديمْ
وْزَالتْ عْلينَا محْنتْنَا
حْمدْنا رَبِّي حْنينْ كْرِيمْ
وْبُورقِيبه بَاني دَوْلتْنَا
وْبِجْهادو عْلمْنا رْفعْنَاهْ
يا جاه ربي يا جاه
بِالْجَمْهورِيَّه
تونسْ صارتْ أُمَّه حَيَّه
وْبِسْياستْنا البورقِيبيه
نْجحْنا ووْصلْنا لْغَايتْنَا
اشْتراكِيَّه دَسْتورِيَّه
بِيها تْتحقَّقْ وحدتْنَا
والْمَاضي الاظْلَمْ ننْساهْ
يا جاه ربي يا جاه

ومما يؤكد تأثير الجانب السياسي في الأغنية، تغيير بعض المقاطع الغنائية لتصبح ملائمة للتيار الاشتراكي السائد في الستينات من القرن الماضي، ومثال ذلك ما جرى في أغنية «نِتْمنّى نْولّي فلّاح»

لعبادة السليطي التي عدّلها عبد المجيد بن جدو المشرف على برنامج «قافلة تسير» بالإذاعة حتى يقع تجنب الحديث عن ملكية الفلاح الخاصّة للأرض. فبعدما كان مطلعها:

نتمنى نولّي فلاّح
وْأَرْضي نخدمْها بضْميرْ

أصبحت بعد حذف ياء النسبة (الضمير المتصل العائد على المتكلم) تُشير إلى أن الفلاح يعمل في أية أرض دون تحديد، وهكذا أصبحت الأغنية تقول:

نتْمَنَّى نْوَلّي فلاّح
الاَرَاضي نخدمْها بضْميرْ
نْعَدّي عُمْري بْكُلُّه اَفْراحْ
وسْط الغابَه والهنْشيرْ[46]
نتْمَنَّى نْوَلّي فلاح
نتْمَنَّى نْوَلّي فلاّح
الاَرَاضي نخدمْها بضْميرْ
نْعَدّي عُمْري بْكُلُّه اَفْراحْ
وسْط الغابَه والهنْشيرْ
نخْدمْها بَعْرَقْ جْبيني
ومَجْهوداتي وْكَدّ يْميني
بالْقُدرَه هيَ تَعْطيني
نرْبحْ ونْوَلّي في خير
ننْجحْ ونْولّي لا بَاسْ[47]
وْيَعْلَى قَدْري بين الناسْ
واللّي عنْدُو كيفي احْساسْ
عمْرُو لا يَخْسرْ لا يْخيبْ
عمْرو لا يَبْقى عرْيانْ
لا مَخْصُوص وْلا جيعانْ

ومن خلال هذا النموذج نلاحظ أن الأغنية التونسية أصبحت مستجيبة للتخطيط الذي اتبعه دعاة الاشتراكيّة من أجل إثراء موضوعاتها ولذلك ظهرت هذه الأغنية على هذا الشكل إلى جانب الكثير من الأغاني التي تعبّر عن محاسن الطبيعة وجمالها وتصوّر جهود العمّال والفلاحين وغيرهم وتتعرّض للمشاغل اليومية للمواطن التونسي في مختلف مجالات حياته.

2. الأغاني المخلدة للإنجازات الاقتصادية:

لا شك أن السياسة الاقتصادية في الدولة الحديثة قد أحدثت نقلة نوعية في المشهد الاقتصادي للبلاد لفتت انتباه الجميع ولاسيما الموسيقيين الذين راح معظمهم يعد مجموعة من الأغاني التي عملت على تخليد هذه الانجازات.

ففي المجال الفلاحي تغنى مصطفى الشريف بوادي مجردة في أغنية كتبها الشاعر منور صمادح ولحنها أحمد القلعي وعنوانها «مجردة» كما غنت زهيرة سالم عن الانجازات الفلاحية في جهة باجة من خلال أغنية «باجة أرض المندرة والصابة». كما لحن السيد شطا أغنية «ضيعة الحبيبية» من كلمات أحمد خير الدين التي تسجل الإنجازات الفلاحية الكبرى في منطقة الحبيبية لاسيما بعد أن تولت الدولة توزيع 5000 هكتار سنويا على الفلاحين حتى أصبحت هذه المنطقة قرية فلاحية نموذجية في البلاد، تقول:

ضيعة الحبيبيّة

هيّا مْعايَا وْزُورْ الْحَبيبيَّه
وُانْظُرْ بْعنيكْ ثَمْرة الْحُرّيَّه
قَرْيَه جْميلَه
تْخَيَّلْتْها في أَلْفْ ليلَه وْليلَه
إلْبُلْبُلْ يْغَنّي والنّسيمَه عْليلَه
والوادْ يُلْقي قْصيدْتُو الشّعريَه
زْيارَه ليها
تْوَرّيكْ رُوح الْعَزْمْ في امَّاليها[48]
تْرْبَه كْريمَه مَجْرْدَه يْغَذّيها
وَلاّتْ جَنَّه مْشَجَّرَه مَحْظيَّه
كي تْوصلْ لْها
وتْشُوفْ أَرْضكْ عزْها وجْمَلْها
تْشُوفْ خيرْها وَازْهارْها وغْلَلْها

تشاهدْ نتائجْ بَاهْيَه وْمَرْضِيَّه
خْدمْ بْلادو
الْفَلاّحْ فيها ضْمَنْ عَيْشْ وْلادو
ربّي الْكْرِيمْ يْعَاوْنو في جْهَادو
لِينْ نَصْبْحُو كِيفْ أُمّه حَيَّه
كِي تِنْصَرْنا
وْجَاهدْ عْلينا حْبيبْنا وْحَرَّرْنا
يلْزمْ الْيُومْ نْرَجْعُو الّلي خْسَرْنا
ونْتَبْعُو الْمَبْدا البورقيبيَّه.

كما نجد عدة أغان أخرى تهتم بالجانب الصناعي ولاسيما الصناعات التقليدية، فقد غنى مصطفى الشريف أغنية «النقش والفخار» التي كتبها محمد بوذينة ولحنها محمد ساسي. كما غنت المطربة نرجس أغنية «أحمي الصنعة التقليدية» التي كتبها محمد اللجمي ولحنها وناس كريّم. كما استغلتْ بعضُ الأغاني العاطفية الصناعات التقليديةَ في وصف المرأة المتغزَّل بها فجاءت هذه الأغاني معاضدَةً للنشاط الاقتصادي بطريقة غير مباشرة، فقد غنى محمد أحمد أغنية يقول مطلعها:

قدّكْ يسْحرْ يا مسْميَّه
يا لابْسه رُوبَا[49] هْلاليَّه

كما غنّى قاسم كافي من كلمات محمد الطرهوني وألحان علي شلغم في نفس الإطار أغنية يقول مطلعها:

حْرَامْ[50] حْرِيرْ وْفُوطَه سُوري[51]
وَحْزَامْ بْالأَلْوَانْ
قَدّ وْمَعْصَمْ كِي التّبْرُورِي[52]
زَادُونِي الامْحانْ

وكذلك أغنية صليحة التي لحنها صالح المهدي وكتبها أحمد خير الدين تحت عنوان «أغنية المنسوجات التونسية» التي تقول:

أغنية المنسوجات التونسية

أوتاري وعودي الصوف والسدايا[53]
وصوت الخلاله[54] قصايدي وغنايا
صوته صادي
من صنعتو نكسي أولاد بلادي
يزهى دليلي ونبلغ لمرادي
ويهون عندي في العمل شقايا
نخبّر ريدي[55]
عز اللباس اللي صنعتو بيدي
جبّه مقردشه[56] والحرام جريدي[57]
وبرنوص[58] يضوي في مثيل مرايا
والزربية
من صنع طفلة حاذقة قرويه[59]
في كل بقعة خذات شهره قويه
باتقانها وصلت لأعلى غايه
بصوف بلادك
تلبس وتكسي عيلتك وولادك
ارجع لأصلك كون مثل أجدادك
يخلف على الانعاج[60] والسدايا
قول للغافل
لوقتاش من سلعة بلادك جافل[61]
إنتاج الجريد وقروان وساحل
ومنسوج قصر هلال فيه كفايه

3. الأغاني المعرّفة بالمدن والمناطق السياحية:

لئن أقرّ الموسيقار المرحوم صالح المهدي أن هذه الأغاني الخاصة بالمدن كانت تُنجز إما بمناسبة إقامة مهرجانات فيها وإما بطلب من السلط الجهوية التابعة لها وإما لانتماء بعض الفنانين إليها، فقد أكد «عدم وجود توجه معين لإحداث الأغاني السياحية»[62] إلا أن الأكيد أن هؤلاء المطربين قد ساهموا فعلا - سواء عن قصد أو دون قصد - في توفير رصيد هائل من الأغاني المتعلقة بأجمل المدن التونسية فعرّفت بها وبمُمَيّزاتها فأخرجتها من عزلتها وجعلتها مشهورة في كامل البلاد، وقد خدم ذلك كثيرا الجانب الاقتصادي باعتبار أن أغلب هذه المدن تنطوي على مخزون ثقافي

(4)

فرقة قافلة تسير في أحد استوديوهات الإذاعة

ثري، وتحتل مكانة هامة من الناحية السياحية ويمكن أن تجلب السيّاح من الداخل ومن الخارج.

ومن هذه الأغاني نذكر: «عز البلاد وفخرها يا سوسة» و«تحية المستير» (تحيّة المنستير) و«يا طبرقة يا أرض الخير» و«بلاد الخلاعة سكرة» و«قفصة جميلة» و«البير والصفصاف والناعورة» و«يا بوسعيد العالي» و«امَّيّةْ زغوان» و«الهوارية بلادي» و«الزهر تفتح في نابل» و«قالولي ع الشهلة تغني» و«عْروسَه يا حمامات» و«ما احْلى شطك يا روّاد» و«سوسه وجمّال والمهدية» و«سوسه حلوه بلاد الصيف» و«أغنية الجريد» و«شط راس الديماس» و«المهدية» و«من يمشي لْجرْبه ويراها» و«شمس الجنوب يا صفاقس الميمونة» و«يا زاير تونس» و«يا زين الصحرا» و«تحيا بلادي حافله بْوَاحتها» و«نوبة الخضراء»... إلى جانب الأغاني التي تتحدث عن حماية الآثار كأغنية «آثار بلادي» التي كتبها أحمد خير الدين ولحنها ونّاس كريّم والتي تقول:

آثارْ بْلادي نَحْميها

آثارْ بْلادي نَحْميها
وْنَحفظْها منْ يَدْ الْعَادي
كِي نْدرسْها نَقْرا فيها
صَفْحَه منْ أَمْجاد اجْدادي
فَنّ الآثارْ
عِبْرَه وْمُتْعَه للأَفْكارْ
يَنفعْنا كْبارْ مْعَ صْغارْ
وْفيهْ نَقْرا تاريخْ بْلدي
حَجْرَه تْنْطُقْ بالأَخْبارْ
وْتحْكِي لِي عْلَى مجْدَ اجْدادي
كْنوزْ مْخْبَيَّه
تحت تْرابِ الْجَمْهوريَّه
كانت مهجورَه وْمَنْسيَّه
وْجَحْدُوها عْليَّ حُسّادي
وْكِي هَبّ نْسيم الْحُرّيَّه
حَرّرْ حتّى حْجَرْ بْلدي
الزَّايرْ كِي يْجِينا
وْبْعِينو يْشُوفَ آش بْنِينا
يَشْهَدْ بْعِزّةْ ماضينا
ماضي غنَّى بِيه الشَّادي
في مَهْمَا بْقْعَه اللّي لْقِينا

يَكْفي فـي تَـمْجيدْ بْلادي
دُقَـه والْجَمْ
وزْلِيز الظَّفْري مْنَظَّمْ
وَحْنايا بيها تَـهْتَمْ
السُّوَاح اللّي يْزُوروا بْلادي
قَعْدتْ عِبْرَه للأُمَمْ
تعْجِب الرَّايَحْ وَالْغَادي.

الأغاني ذات الأبعاد التربوية:

على الرغم من أن الشعب التونسي معروف بشغفه بالعلم والتعلم[63]، فقد عرفت السنوات الأولى بعد الاستقلال حملات لتوعية الشعب بأهمية الكسب العلمي والتحصيل المعرفي، حيث استشرى التخلف واستفحلت الأمية نتيجة السياسة التعليمية الفاشلة التي اتبعها أغلب بايات تونس قبل انتصاب الحماية الفرنسية وبعدها.

وأمام هذه الوضعية التي تعرقل مسيرة التنمية في الدولة التونسية الحديثة، عملت الحكومة على اتباع سياسة تربوية تهدف إلى إحياء الشغف بالتعلم والتعليم لدى الأجيال الصاعدة من أطفال تونس وشبابها من ناحية، وتهدف إلى محو الأمية من ناحية أخرى.

ونظرا إلى أن الموسيقى تظل دائما مواكبة للتطورات السياسية والاجتماعية في البلاد، فقد انخرط العديد من الفنانين في هذا السياق لمعاضدة جهود الدولة لتحقيق أهدافها التربوية النبيلة.

فظهرت أغان يتوجه فيها المطرب بالخطاب إلى النشء مباشرة لحثهم على الإقبال على العلم بشغف مع إبراز فوائد ذلك على الفرد وعلى البلاد. وفي هذا السياق غنت علية «اقْرا يا ولْدي وتْعلّم» وأدى محمد المورالي أغنية فكاهية يقول مطلعها:

أقرا واحفظ يا للي تسمع
ما تكونش مغرور
كون كيفي أنا متعلم
راهو العلم نور
****

في الأدب نقلك أنا
التاريخ أنا عالم كبير
كيمياء وحساب وجغرافيا
نعرفهم م اللي أنا صغير
شعر ونثر معاهم زاده
نكتبهم من غير تفكير
علم الذرة أنا وضعتو
خملتو[64] في قاع البير
بالسوري[65] محصل شهادة
يسموها طبلو دونار[66]
****
أنا في علم التاريخ
أول مؤرخ في زماني
حواء ماتت يوم خميس
ثمانية في ربيع الثاني
عنتر أبيض موش وصيف[67]
تاريخي ثابت أصلاني
شمشون كان أقرع و ضعيف
في أصلو يرجع فزّاني[68]
قيس و روميو راهو توامه
وماتوا في أبه قصور[69]
****
الجغرافيا يا رجالة
قاريها م اللي أنا صغير
تقلي طوكيو فين نلقاها
انقلك موجودة في خمير[70]
في فيانا[71] كيف تاخو الدورة
تلقى حذاها بلفيدير[72]
باش تمشي للقطب الجنوبي
تتعدى على بو ڤرنين[73]
و إذا تحب تمشي لشيكاغو
من مطماطه[74] أبدأ دور

إلى جانب أغنية عبادة السليطي التي يقول في جزء منها:

وِلْدي انْكَبّ عْلَى دْرُوسِكْ
خَدّمْ فِكْرِكْ كُونْ فْطِينْ

مَا تـخَليشْ الجَهْلْ يْدُوسكْ
تـبْقَى مْطَيّشْ كي لاخْرينْ
حلْ كْتـابكْ وَاقـْرَا دَرْسكْ
طَالعْ وَانْظُر فيهْ مْليحْ
ابْذلْ مَجْهُودكْ وَاقـْرَا دَرْسكْ
جَاوبْ كُلْ جْوَابْ صْحيحْ
تـنَالْ مْنَاكْ ويْتمْ عرْسكْ
تكْسبْ ثـرْوَه ومْرَابيحْ

كما ظهرت عدة أغان أخرى يتوجه فيها المطربون بالخطاب إلى الآباء لدعوتهم إلى عدم إغفال تعليم أبنائهم وإلى تربيتهم على أحسن وجه. ومثال ذلك أغنية خميس الترنان «العلم للأممْ سرْ بْقاها». كما تم التوجه إلى الآباء الريفيين لحثهم على حسن تربية أبنائهم وعلى تعليمهم على غرار أغنية المختار البرهومي التي يقول فيها:

يا خُويَا أوْلادكْ رَبّيهمْ

يا خُويَا أوْلادكْ رَبّيهمْ
وَاجبْ قـرّيهمْ
وْفي طْريقْ الْوَاقـعْ مَشّيهمْ
مَلْزُومْ عْليكْ
م الصُّغْرَى تـرَبّي ذْرَاريكْ[75]
هَاني نـوَعّيكْ
عْلَى اوْلادكْ فَتـحْ عينيكْ
فَكّرْ يَهْديكْ
مُسْتـَقبْلهم بين ايديكْ
نَعْطيكْ مَـثـلْ
إذَا تـحبْ المُشْكلْ يـتـحَلْ
الْعلْم الْحلْ يْفتـحْ ويْنوَرْ الْعقـلْ
يْوَصّلْ للْحلْ
يْثـقّفْ ويْكوَنْ الْعَمَلْ
وْللْخير يدلْ
قَرّيهمْ وْايَّاكْ تـمْلْ
ما تـخافشْ م الْعلْمَ عْليهمْ

رَاوْ يْعلّيهم وْما تـقولشْ وصْلُوا يزّيهمْ
الْعلْمْ يْعلّي
وْلَصْحابو في السُّومْ يْغلّي
وْفي الْعيشْ يْحلّي
وْعْلَى قَلْب الْمُضَامْ[76] يْجلّي
وْبَحْذَاه يْوَلّي
مُطْمَانْ وْقَدْرو متـعلّي

كما ظهرت بعض الأغاني التي تدعو إلى تعلم اللغة العربية لإزالة آثار الاستعمار الفرنسي الذي حاول في مناسبات عديدة أن يطمس الهوية العربية في التونسيين، وفي هذا الإطار أدت علية أغنية «اللغة العربية» وهي من كلمات حمادي الباجي وألحان قدور الصرارفي.

ومن ناحية أخرى برزت بعض الأغاني التي تستهجن الأمية وتنفر منها مثل أغنية «رفع الأمية» التي لحنها قدور الصرارفي وكتبها أحمد خير الدين وهي حوار غنائي دار بين مجموعة من الشخصيات يقولون فيها:

رفع الأميّة

عَيَّرْني بلّي يظهر لكْ
مُمْكنْ نتـغاضَى وْنتـساهلْ
لَكنْ ما نَرْضاشي منّكْ
كي تـعَيَّرْني بْكلْمةْ جاهلْ
كلْمةْ جاهلْ مُرّه صْعيبَه
وْلبْنَ آدمْ أكبَرْ مُصيبَه
خْصوصي في دَوْلةْ بورقـيبَه
حْبيبْ الامَّه خلاّص الْواحلْ
يلْزمْنا في مُدّه قـْريبَه
ما يبقى في تونسْ جاهلْ
يا ماذا طْويلْ بْلا غَلّه
لا يعْرفْ اسْموعَ الْقُلّه
يْقُلْ لكْ نَقـرا عْقُوبَةْ ألله
ويْحبْ نَفْسو عَقـْلو كاملْ

(5)

فرقة الإذاعة والتلفزة التونسية بمقر جمعية الرشيديّة

وْهُوَّ مْريضْ بْأَخْطَرْ علَّه ... وْنمْحي كلْمةْ بابا جاهلْ

ما دامُو يتْسَمَّى جاهلْ ... يلْزمْ تْوَا نَحْرثْ رَبْعي

كلْمةْ جاهلْ أفْظَعْ سبَّه ... وْنُشْرُبْ كيفْ صْفَا لي نَبْعي

وَصْمَه عْمُرْها ما تْتْخبَّى ... وْيزّي م التْصْحاح بْصُبْعي[77]

علَّه حارتْ فيها الطُّبَّه ... وْنتْبسَّمْ لرْبيعي القادمْ

داها يسْري في المْقاتلْ ... بْرَفْع الْجهل نْبَدَّلْ طَبْعي

يلْزمْ قْوانا تْتْعَبَّى ... ونْوَلّي نْعلَّمْ في الجاهلْ

باشْ نقْنضي عْلَى كلْمةْ جاهلْ ... ما تْظُنُّوشي صرْتْ عْزوزَه

مْعَ كُبْري نرْضَى نْتْعلَّمْ ... وْباشْ نبْقى وَحْدي مَغْزوزَه[78]

ونْوَلّي نعْرفْ نْتْكلّمْ ... لا بُدَّ نشْري أرْدوزَه[79]

وْلا نْعدّي عُمْري نْتْألَّمْ ... لوْ نَعرفْ نَرْهنْ الخْلاخلْ[80]

ما بينْ الْجافلْ والْغافلْ ... أجْمل الشُّبَّان انْحوزَه

ما ثمَّاشي فرْقْ يْقَسّمْ ... وْما نَرْضَاشي بْشايبْ جاهلْ

ما بين المَيّتْ والجاهلْ ... وْبْمجهود الأُمَّه التونْسيَّه

ما نَرضاشي نبْقى أُمّي ... وْبْسْياسْتْنا البورقْيبيه

وْوْلادي تْعاني في هَمّي ... لازمْ نمْحيوْ الأُمّيَّه

منْ تْوَّا نْشَمَّرْ عَلْ كُمّي ... وْنطْووْ بْسُرْعَه المْراحلْ

والْواعرْ يَرْجَعْ لي ساهلْ ... وْنْحَقّقْ أغْلى أمْنيَّه

نْتْعلَّمْ ونْجلّي غَمّي ... كي يْتْعلَّمْ آخرْ جاهلْ

استنتاجات عامّة حول «الأغنية الشعبيّة الجديدة» بالبلاد التونسيّة:

من أهم الاستنتاجات التي يمكن الخروج بها من هذه الدراسة التوثيقية للأغنية الشعبية الجديدة بالبلاد التونسية نذكر:

- ارتباط الأغنية الشعبية الجديدة في البلاد التونسية في منتصف القرن العشرين بتوجهات الدولة الفتيّة التي رأت في إتّباع المسار التحديثي للمجتمع منهجا وسبيلا للخروج من التقاليد البالية المعرقلة لمسيرة تطوّر البلاد اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا.
- استغلال السلطة الحاكمة آنذاك تعلّق عامّة الشعب بالأغاني الشعبية وخاصة البدويّة منها لتمرير أفكارها «الإصلاحية» أحيانا وطرح «البديل الفكري» للمنوال الاجتماعي والاقتصادي والثقافي أحيانا أخرى.
- اعتماد الدولة على قدرة تأثير الوسائل الاتصالية السمعيّة (الراديو على وجه الخصوص) في عامة الشعب لشدّ اهتمامهم من خلال جملة الأغاني الشعبية الجديدة إلى سياسة الدولة الحديثة بهدف انخراط المواطن تدريجيا في المنظومة الجديدة للمنوال المجتمعي المنشود.
- انخراط الفنانين الشعبيين من مغنين وملحنين وشعراء في منظومة الإنتاج الجديد للأغاني الشعبية الحاملة للمعاني التوعوية والإصلاحية وحتى المعاني التمجيدية لسياسة الدولة ورمزها آنذاك المتمثل في شخص الرئيس، وذلك من أجل إيجاد موطئ قدم في الساحة الثقافية في ذلك الوقت من خلال البروز والانتشار فنيا عبر مختلف البرامج الإذاعيّة وخاصة برنامج «قافلة تسير» بالإذاعة الوطنية الذي يمتدّ إرسال بثّها على كامل تراب الجمهورية.
- استغلال السلطة السياسية لهذه الأغاني الشعبيّة الجديدة لغاية ترسيخ المنوال السياسي الجديد للبلاد عند عامّة الشعب المتمثّل في النظام الجمهوري الذي بدأ اعتماده منذ يوم 25 جويلية 1957 على أنقاض الحكم الملكي الذي امتدّ على طول فترة حكم مختلف البايات بالبلاد التونسية، إذ نجد في أغلب الأغاني الشعبية الجديدة تمجيدا لرمز الدولة آنذاك المتمثّل في شخص الرئيس المُلهم للأفكار التقدّمية والإصلاحيّة التي أُنتجت من أجلها تلك الأغاني، وذلك في تمازج تام بين الدولة وشخص رئيس الدولة، وهو ما صرّح به الرئيس الحبيب بورقيبة في العديد من الخطابات السياسية المباشرة وحتى في مختلف الحلقات التلفزيونية الخَطابيّة ذات الطابع التوعوي «من توجيهات السيّد الرئيس» حين يقول «الدولة هيّ أنا».
- اعتمدت الدولة الحديثة لتوعية وإصلاح الشعب وتقديم البديل الاجتماعي والاقتصادي والثقافي اعتمادا شبه كلّي على الأغاني الشعبية الجديدة المرتكزة أساسا على منظومة الشعر الشعبي المتكوّنة أساسا من الموقف والقسيم والملزومة والمسدّس، وعلى المنظومة الموسيقية البدوية بكل خصائصها الإيقاعية واللحنية والأدائية (الغناء والتنفيذية (العزف)، وذلك لسببين هامين، أوّلهما تعلّق الذائقة الموسيقيّة العامّة بالمنظومة الموسيقية والشعرية الشعبيتين في ذلك الوقت، وثانيهما حرص المنتجين الموسيقيين بمؤسسة الإذاعة الخاضعة لسلطة الدولة ورقابتها على إنتاج أغانٍ ذات توجّه إصلاحي وتوعوي لعامة الشعب تستجيب لذائقة رمز الدولة المتمثّل في الرئيس حسب ما صرّح به في الحديث الصحفي سنة 1955 «إني أحب الموسيقى الشرقية والبدوية وأما الموسيقى الغربية والحديثة فإني لا أفهمها» كما ذكرنا في بداية هذه الدراسة.

اقتصرنا في هذه الدراسة الموجزة على توثيق بعض النماذج من الأغاني الشعبية الجديدة التي أُنتجت في تونس عبر منظومة الراديو التي تحتكرها الدولة خدمة لترسيخ المنوال المجتمعي والاقتصادي والسياسي والفكري المُراد تحقيقه لبناء الدولة الحديثة إثر الاستقلال، والجدير بالملاحظة أن أغلب هذه الأغاني وقع إتلافها من محفوظات الخزينة السمعية بمؤسسة الإذاعة والتلفزة الوطنية نظرا إلى عدم مواكبتها للعصر الراهن إذ كان إنتاج هذه الأغاني الشعبية الجديدة لأهداف وغايات معيّنة تجاوزتها الأحداث.

الهوامش

1 روبرت ريدفلد: (1897 - 1958)، أنثروبولوجي أمريكي اهتم في مُجمل أبحاثه الأكاديمية بالتغيّر الثقافي في المجتمعات الريفية.

2 العمر (معن خليل)، Modrnization، في: معجم علم الاجتماع المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة العربية الأولى، عمان - الأردن، ص. 302

3 تمّ استقلال البلاد التونسيّة عن هيمنة المستعمر الفرنسي يوم 20 مارس 1956.

4 يُقصد بـ«الدولة التونسيّة الحديثة» في مُختلف الدراسات الأكاديميّة في اختصاص التاريخ المُعاصر التونسي الفترة الممتدّة من 20 جويلية 1957 إلى 7 نوفمبر 1987، أي منذ إعلان النظام الجمهوري والتخلّي الرسمي عن النظام الملكي إلى نهاية فترة حكم الرئيس الأوّل لتونس الحبيب بورقيبة.

5 صعب (حسن)، مقدمة لدراسة علم السياسة، منشورات المكتب التجاري، ط. 1، بيروت - لبنان، 1961، ص. 105

6 وناس (المنصف)، الدولة والمسألة الثقافية في تونس، دار الميثاق للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 1، تونس، 1988، ص. 46

7 الحبيب بورقيبة (3 أوت 1903 - 6 أفريل 2000)، أوّل رئيس حكم تونس من الاستقلال حتى 7 نوفمبر 1987.

8 القصار (محمد)، فخامة الرئيس يتحدث عن الأدب والفن والمسرح والثقافة، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، عدد 601، 12 نوفمبر 1983، حديث صحفي أُعيد نشره نقلا عن جريدة «اللطائف» سنة 1955

9 أبو سرية (رجب)، الأغنية السياسية الجديدة في الوطن العربي، منشورات رجب أبو سرية، الأردن، دون تاريخ، ص. 7

10 الطرق الشعبية في مقابل الطرق الصوفية وليس الطرق الشعبية بمفهوم علم الاجتماع الذي قدمه وليام كراهام سمنر عام 1906 ليصف الأنشطة اليومية ضمن المجتمع الصغير.

11 أبو سرية، م. س. ، ص. 12

12 قافلة تسير 25 سنة في بث القصائد والأغاني الشعبية، في: مجلة الإذاعة والتلفزة، عدد 478، تونس، 16 ديسمبر 1980، ص. 21

13 عبد المجيد بن جدّو (1918 - 1994)، شاعر وصحفي ومنتج إذاعي تونسي له العديد من الإسهامات في المشهد الثقافي التونسي.

14 خواجة (أحمد)، الذاكرة الجماعية من مرآة الأغنية الشعبية، أليف - منشورات البحر الأبيض المتوسط كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، تونس، 1998، ص. 214

15 طزّينة: كلمة عاميّة تونسية من أصل فرنسي (douzaine) تعني اثنا عشر 12.

16 يتكربس ويدادي: يقوم بحركات بهلوانية ويُحدث الضجيج والصخب.

17 طرمبيطه: كلمة باللهجة العامية التونسية من أصل فرنسي (trompette)، وهي آلة موسيقيّة هوائية تُصنّف ضمن الآلات النحاسية.

18 قزرنه: كلمة باللهجة العامية التونسية من أصل فرنسي (caserne) تعني الثكنة العسكريّة.

19 حلق حلق : حلقات حلقات.

20 بابور: باخرة، وجمعها بوابير. اُنظر:

http://www.almaany.com/ar/dict/ar-/88%D8%B1%ar/%D8%A8%D8%A7%D8%A8%D9

21 الفاڤونه: كلمة باللهجة العاميّة التونسية من أصل فرنسي (wagon) تعني عربة القطار.

22 الدبّوزة: كلمة باللهجة العامية التونسية من أصل أمازيغي تعني القارورة.

23 نكركر: أجلب.

24 نصوّر: أكسب من الأموال.

25 لا تبخل.

26 فكّر عندما تصبح في أرذل العمر.

27 لا يرأف أحد لحالك.

28 البيليك: كلمة باللهجة العاميّة من أصل فرنسي ()

تعني الملك العمومي، والمقصود هنا الحصان الذي كان يُستعمل لحمل الأوساخ من قبل أعوان النظافة العاملين بالبلديات.

29 قمقومه: ممتازة.

30 ينحنون لتقبيل يديك.

31 تفيّش: تفتخر بنفسك.

32 مريّش: مُفلس.

33 مطيّش: مُلقى.

34 أُخزر: أُنظر بتمعّن.

35 المشحاحه: البخيلة.

36 مسوال: متميّز وبهيّ الطلعة.

37 تتهنكر: تتبختر.

38 القرداش: جهاز تفليدي يُستعمل لتنقية الصوف من الشوائب والأوساخ، يتكوّن من مجموعة أسلاك قصيرة حادة الأطراف قد تؤذي من يلمسها، وهنا تشبيه اللحية التي لا يعتني بها صاحبها بجهاز القرداش.

39 مهدرش: غير منتظم اللباس.

كي بو سعديّة: مثل بو سعدية: شخصية خرافيّة منحدرة من ثقافة الزنوج في تونس تُجسّد خلال عروض الاسطنبالي و/أو البنقة وذلك بارتداء أحد الزنوج خرق بالية متعددة الألوان ومجموعة من القطع الجلدية لمختلف الحيوانات مختلفة الأحجام والأشكال ممسكا آلة «الشقاشق» (آلة إيقاعية حديدية مصوّتة بذاتها) مداعبا الأطفال الصغار خلال العرض الفُرجوي.

40 اللحية قدريّة: على طبيعتها وغير محفّفة وغير منظّمة.

41 المشموم: مجموعة أعواد من الحلفاء حاملة أزهار الفُلّ أو الياسمين (زهرتان تتميزان بالرائحة الطيّبة) بطريقة دائريّة منظّمة جدا تسرّ الناظرين.

42 كلمة مرزيّه: كلمة نابيّة مُهينة.

43 هكذا.

44 صار مثل «كان يا مكان» أي صار مجرّد قصّة يرويها الأجداد للأطفال الصغار للاعتبار واستخلاص الدروس والمواعظ.

45 الأجنبي الفرنسي الذي كان يسكن البلاد فترة الاحتلال.

46 الهنشير: كلمة باللهجة العاميّة التونسية من أصل أمازيغي تعني الضيعة الفلاحية الكبرى.

47 نولي لا باس: أصبح ثريّا.

48 إمّاليها: أهاليها.

49 رُوبا: كلمة باللهجة العاميّة التونسية من أصل فرنسي (robe) تعني الفُستان.

50 حُرامْ: كلمة باللهجة العامية التونسية يُقصد بها اللحاف أو الغطاء الخارجي الذي ترتديه المرأة المدينية قديما في الفضاءات العامة لإخفاء حُرمة الجسد.

51 فوطه سوري: قطعة قماش كبيرة ومزركشة تلفها المرأة حول جسدها لإخفاء الردفين حتى أخمس القدمين وتُشدّ أعلى الخصر بحزام قماشي مزركش أيضا. أما كلمة سوري فهي كلمة باللهجة العاميّة التونسية وتحريف للكلمة ذات الأصل الفرنسي (français) والمقصود هنا أن ارتداء «الفوطة» جاء على شكل ارتدائه من قبل الفرنسيات المتقدمات في السن.

52 التبروري: كلمة باللهجة العاميّة التونسية من أصل أمازيغي يُقصد بها قطع الثلج الصغيرة التي ترافق تساقط الأمطار والمتميزة بشدّة البياض.

53 السدّايا: المنسج الكبير الحديدي المُخصص لصناعة الأقمشة وخاصة صناعة الزربيّة.

54 الخلاله: جهاز حديدي صغير تابع للسدايا للضغط على أجزاء الصوف والخيوط أثناء الحياكة.

55 ريدي: كلمة باللهجة العاميّة التونسية تعني الذي أريده و/أو أحبّه.

56 جبّه مقردشه: جبّه لباس تقليدي رجالي فضفاض. / مقردشة: أي مصنوع بصوف عالي الجودة ونظيف جدا وخالٍ من كل الشوائب.

57 جريدي» نسبة إلى منطقة الجريد جنوب غرب البلاد التونسية وخاصة منطقة توزر ونفطة.

58 برنوص: كلمة باللهجة العاميّة التونسية من أصل أمازيغي تعني العباءة الصوفية المفتوحة التي يرتديها الرجال للتوقي من برد الشتاء وأيضا من شدّة حرارة الشمس بالمناطق الصحراوية التونسية، ويُصنع البرنوص عادة صوف الخرفان للتوقي من البرد أو من وبر الإبل للتوقي من الحرارة.

59 قرويّة: كلمة باللهجة العامية التونسية يُقصد بها المرأة القيروانيّة نسبة إلى مدينة القيروان.

60 الانعاج: جمع نعجة كلمة باللهجة العامية التونسية يُقصد بها الشاة أنثى الخروف و/أو الكبش.

61 جافل: كلمة باللهجة العاميّة التونسية من أصل أمازيغي، يُقصد بها مُتهرّب وخائف.

62 -المهدي (صالح)، محادثة خاصة برسالة الماجستير: «الموسيقى في الدولة التونسية الحديثة»، المعهد العالي للموسيقى - جامعة سوسة، تونس، 25 ديسمبر 2004

63 جعل الأستاذ البشير بن سلامة من الشغف بالتعلم والتعليم إحدى أهم مقومات الشخصية التونسية وذلك إلى جانب اللغة وأيضا المؤالفة وروح التعاون. اُنظر:

بن سلامة (البشير)، الشخصية التونسية: خصائصها ومقوماتها، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1974.

64 خمّلتو: رتّبته وخبّأته.

65 بالسوري: أي باللغة الفرنسية.

66 طبلو دونار: باللغة الفرنسية (tableau d'honneur) أي جائزة شرف.

67 وصيف: أسود البشرة وتُستعمل للدلالة علة الزنجي المملوك أو العبد.

68 فزّاني: نسبة إلى مدينة فزّان الليبية.

69 أبه قصور: منطقة في الشمال الغربي التونسي قريبة من الحدود الجزائرية تُعرف اليوم باسم الدهماني.

70 خمير: سلسة جبلية بالشمال الغربي التونسي على الحدود الجزائرية.

71 فيانا: اسم مدينة (Vienne) وهي العاصمة النمساويّة.

72 بلفيدير: كلمة فرنسية (Belvédère) يُقابلها في اللغة الإيطالية (belvedere) أي (bello = beau / vedere = voir)، والمقصود بها هنا حديقة حيوانات ومنتزه عمومي بالعاصمة التونسية. اُنظر:

http://www.la-definition.fr/definition/belvedere

73 بو قرنين: جبل بالضاحية الجنوبية للعاصمة التونسية.

74 مطماطه: قرية بالجنوب التونسي شاهدة على الحضارة أمازيغية بالبلاد التونسية.

75 ذراريك: كلمة باللهجة العامية التونسية من أصل أمازيغي تعني: أطفالك أو أبناؤك.

76 المُضام: المحتاج إلى دعم معنوي كبير.

77 التصحاح بصبعي: استعمال بصمة الأصابع للتوقيع على مختلف الوثائق الإدارية وغيرها.

78 عزوزة: كلمة باللهجة العامية التونسية وهي تحريف لكلمة عجوز أي المرأة المتقدّمة جدا في العمر، / مغزوزة: كلمة باللهجة العاميّة التونسية من أصل أمازيغي تعني مغلقة على نفسها ومانعة عن نفسها الخروج.

79 أردوزة: كلمة باللهجة العاميّة التونسية من أصل فرنسي (ardoise) تعني اللوحة الخشبية التي يُكتب عليها بالطباشير من قِبل التلاميذ الصغار أثناء تعلّم الكتابة.

80 الخلاخل: حلي من الذهب أو الفضّة تلبسه النسوة في أقدامهن للزينة خلال فترة شبابهن، ثمّ تحتفظ النسوة بهذه الحليّ عند تقدّمهن في السن لتُباع فور موتهن من قبل أحد الأبناء أو الورثة مُقابل مبلغ مالي وفير يُخصّص لسداد مصاريف مراسم دفنهن.

المراجع

- أبو سرية (رجب)، الأغنية السياسية الجديدة في الوطن العربي، منشورات رجب أبو سرية، الأردن، دون تاريخ.
- بن سلامة (البشير)، الشخصية التونسية: خصائصها ومقوماتها، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر

والتوزيع، تونس، 1974.

- خواجة (أحمد)، الذاكرة الجماعية من مرآة الأغنية الشعبية، أليف – منشورات البحر الأبيض المتوسط كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، تونس، 1998.
- الدريدي (محمد)، الموسيقى في الدولة التونسية الحديثة، رسالة ماجستير، المعهد العالي للموسيقى – جامعة سوسة، تونس، 2004. (في هذه الرسالة محادثة علمية مع المرحوم صالح المهدي المسؤول الأول عن قطاع الموسيقى والفنون الشعبية في تونس خلال فترة البحث).
- صعب (حسن)، مقدمة لدراسة علم السياسة، منشورات المكتب التجاري، ط. 1، بيروت – لبنان، 1961.
- العمر (معن خليل)، معجم علم الاجتماع المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة العربية الأولى، عمان – الأردن، 2001.
- قافلة تسير 25 سنة في بث القصائد والأغاني الشعبية، في: مجلة الإذاعة والتلفزة، عدد 478، تونس، 16 ديسمبر 1980.
- القصار (محمد)، فخامة الرئيس يتحدث عن الأدب والفن والمسرح والثقافة، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، عدد 601، تونس، 12 نوفمبر .
- وناس (المنصف)، الدولة والمسألة الثقافية في تونس، دار الميثاق للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 1، تونس، 1988.

المراجع الإلكترونية

- https://www.google.tn/search?q=الفرقة+الوطنية+للفنون+الشعبية+التونسية
- https://www.google.tn/search?q=فرقة+الإذاعة+التونسية
- https://www.google.tn/search?tbm=isch&q=فرقة+الإذاعة+التونسية&imgrc=4Dis8l82ha5HUM%3A&cad

الصور

- الصور من الكاتب

1 https://www.google.tn/search?q=الفرقة+الوطنية+للفنون+الشعبية+التونسية

2 https://www.google.tn/search?q=فرقة+الإذاعة+التونسية

3 مجلة الإذاعة والتلفزة، عدد 478، تونس، 16 ديسمبر 1980، ص. 31

4 مجلة الإذاعة والتلفزة، عدد 478، تونس، 16 ديسمبر 1980، ص. 33

5 https://www.google.tn/search?tbm=isch&q=فرقة+الإذاعة+التونسية&imgrc=4Dis8l82ha5HUM%3A&cad

عندما يُعبّر الإنسان عن نفسه موسيقياً

آلــة الناي نموذجاً

(1)

أ. بريهان فارس عيسى

كاتبة من العراق

اكتشـــف الإنســـان الآلات الموســـيقية، حتى يُعبّر من خلالها عن خلجات نفســـه، فتحمل بذلك صوته إلـــى الآخرين، ولعل آلـــة الناي، تُعدّ من أكثر الآلات الموســـيقية التي اكتشـــفها الإنســـان، وجعلها حاملة لشجنه.

اقترن وجود آلة الناي بحياة الوحدة والعزلة، فالإنســـان الذي يرى نفســـه وحيدا تراه يســـتعين بآلة النـــاي حتى تكون أنيســـته ورفيقة عزلته، ربما لأنها آلة بســـيطة وبذات الوقـــت معبرة أكثر من أي آلـــة أخرى، ففي القرى نـــرى الرعاة يستأنســـون بهذه الآلة التي تتخذ أشـــكالا مختلفة وغاية في البســـاطة، وكذلـــك ترى الفلاح الذي يشـــدو ويعبـــر عن فرحه وترحـــه من خلال الجلوس لبعـــض الوقت والنفخ في هـــذه الآلة التي تخفـــف الكثير عنه.

ثمة مقولة في التراث العربي لكاتب مجهول تقول: الموسيقى حكمة عجزت النفس عن إظهارها في الألفاظ المركبة، فأظهرتها في الأصوات البسيطة، فلما أدركتها عشقتها، فاسمعوا من النفس حديثها. الصوت الحسن والنغم الصحيح يجري في الجسم ويسري في العروق، فيصفو له الدم، وتنقاد له النفس، ويرتاح له القلب، وتهتز له الجوارح، وتخف الحركات.

منافع الصوت الحسن والأنغام الشجية أنها يُتوصّل منها إلى الهدوء، لأن منها ما يبعث الشجاعة، ويحدث النشاط، ويؤنس الوحيد، ويريح التعبان، ويسلّي الكئيب، ويبسط الأخلاق.

ليس بوسعنا أن نذكر التراث الموسيقي دون أن تقفز إلى أذهاننا آلة الناي وصوتها الشجي المقترن على الأغلب بالشجن والمواويل الريفية الحزينة. ويمكن لهذه الآلة أن تغني عن الكثير من الآلات في العديد من المقاطع الموسيقية التي تعبر عن مكنونات الإنسان الذي يعزف على هذه الآلة، فهي بمقدورها أن تحمل إلى السامع الحالة التي يشعر بها العازف وكأنها كلمات تتلى على مسمعه.

خصوصية آلة الناي

يعتبر الناي آلة موسيقية قديمة يعود وجودها إلى القرن التاسع عشر وهي جزء من التراث الثقافي للشعب الروماني وشعارا للمنطقة التي تطوقها جبال «أبوسيني» في غرب رومانيا. يقول المؤرخون إن آلة الناي الطويل استخدمت منذ عهد الداك، وهم السكان الأصليون لأراضي رومانيا الحالية في العصر القديم لإطلاق الإشارات والعزف.

ونظرا لسهولة العزف على هذه الآلة فهي سريعة التنقل من مكان إلى آخر لتحل على التراث الموسيقي في غالبية بقاع الأرض. ويذكر أن هذه الآلة حلت مكان المطرقة التي كان يستخدمها الفلاحون لضرب لوحات معدنية بهدف إطلاق إشارات أو نداءات إلى أهالي القرية .

فكان الناس يصعدون بآلة الناي الطويل الجبل المجاور ويعزفون أنغاما متفقا عليها فيما بينهم، فثمة ما يشير إلى وقوع حدث سيئ، وثمة ما يبشر بخير، أو ما يكون بمثابة الإنذار بوقوع شر، فيكون الناس في حالة من الطوارئ إلى أن يأتي النغم الذي يخبرهم بحلول الأمن. ويعلنون أيضا ولادة طفل أو موت أحد الفلاحين كما كانوا ينادون الناس إلى الاجتماع للذهاب إلى الصيد، أو العمل المشترك.

ولكل إشارة لحنها المعين، فكان لا بد للعازفين أن يجيدوا تلك الألحان على أفضل وجه. وكانت بعض تلك الألحان معروفة لدى أفراد القرية فيحافظون على سرية المعنى لهذا النغم أو ذاك حتى لا يفهمها الذين يدخلون تلك القرى ويريدون بها سوءا.

وفي إيحاء إلى التعبير عن مشاعر العاشق الولهان أخذ اليونان هذه الآلة وأطلقوا عليها:

(مون) أو (لوس). كما ورد اسمها في التوراة تحت اسم (أوقاب) .

وفي الواقع فإن الناي في الأجواق العربية لا يمكن أن تقتصر على ناي واحد أو نايين، فلكل طبقة صوتية ولكل نغمة ناي خاص بهما.

أما عدد النايات المستعملة عند عازف هذه الآلة في الأجواق العربية، أربعة وعشرون نايا لاستخراج أربعة وعشرين طبقة صوتية. والأساس في هذه النايات هما نايان: الشاه، والمنصور.

الأول يعتبر أساساً أو قراراً لنغمة البياتي من الحسيني، والثاني يستخرج منه قرار نغمة الراست. وهنا يمكن الاعتماد على ستة نايات لدراسة خصائصها:

- الأول تستخرج منه نغمة البياتي من الراست ودرجتها (دو) وقرار هذه الدرجة المنصور.
- الدرجة الثانية: بياتي الدوكاه، وطبقتها (ره).
- الدرجة الثالثة: نغمة البوسليك، ودرجتها (سي).
- الدرجة الرابعة: بياتي من الجهاركاه، وطبقتها (فا).
- الدرجة الخامسة: نغمة بياتي نوا، وطبقتها (صول).
- الدرجة السادسة: نغمة بياتي الحسيني، وطبقتها (لا).

كما أن هناك ستة نايات أخرى ترتفع طبقتها الصوتية ثلاث كومات تقريباً.

(2)

وستة نايات أخرى تنخفض ثلاث كومات.

وكذلك هناك ستة أخرى تنخفض بين الأربع والخمس كومات تقريباً.

تقنيات متعددة لصنع الناي

ولما كان للناي هذا الحضور البارز لدى الناس، وكذلك في تأليف الإيقاع الموسيقي فقد أبدع صنّاع هذه الآلة في تقنيات صناعتها من أجل الحصول على معزوفات غنية ومتنوعة تعبر عن أدق الحالات والمشاعر الإنسانية.

فالشرط الأول لصناعة ناي جيد، هو أن يتم قطع القصب ساعة نضوجه.

وأن يكون ثقبه من الداخل بدءاً من طرف الفم , فيكون الثقب صغيرا ويتدرج في التوسع حتى نهايته ويكون الثقب في نهايته بحجم قطر القصبة . ثم بعد ذلك يقص ثلث العقدة الأولى تقريبا .

يصنع الناي من قصبة عادية في ثمانية عقد، وأطوال المسافات التي بين العقد، تسعة قصار بنسب واحدة تثقب.

هذه القصبة من نصف المسافة الخامسة تماماً، وبذلك يكون من كلا طرفي المسافة المثقوبة أربعة مسافات. ويكون هذا الثقب من خلف الناي، ثم يقسم النصف السفلي إلى أربعة أرباع ويقسم الربعان الأوسطان كل منهما إلى أرباع المسافة.

بعد ذلك يشار إلى مسافات الأرباع بخطوط عددها سبعة تثقب الثلاثة العليا والسفلى ويترك الخط الأوسط، وتكون الثقوب من الطرف الأمامي.

وفق هذا النحو تأخذ آلة الناي شكلها الأولي الكامل صالحة للعزف.

كما أنه توجد طريقة أخرى لفتح ثقوب الناي، إذ تُقسم الناي إلى ستة وعشرين مسافة متساوية، وعند المسافة الرابعة يثقب الثقب الأول في الأسفل من الأمام، وعند المسافة الخامسة يثقب الثقب الثاني، وعند السادسة يثقب الثالث، وتترك المسافة السابعة بدون ثقب. وعند المسافة الثامنة يثقب الثقب الرابع، وعند التاسعة يثقب الخامس، وعند العاشرة يثقب السادس، وعند المسافة الثالثة عشرة يثقب الثقب الخلفي، وهي نصف مسافة الناي تماماً .

ومن المعلوم أن مساحات هذه الآلة لم تقف في إطار الميدان الموسيقي الغنائي فحسب، بل تعدته ودخلت مواطن الطرق الصوفية في التكايا والزوايا وإطارات الديكور المنزلي.

(3)

أشكال العزف على آلة الناي

إن هذه الآلة وبما تدل من إمكانات موسيقية وإيقاعية بالغة العذوبة، فإنها تحتاج إلى عازف ماهر كي يكون قادرا على استخراج هذه الأنغام من هذه الآلة الصغيرة العجيبة، فعليه أن يواظب على هذه الآلة حتى تمكنه من نفسها وتهبه مفاتيح أسرارها الثمينة.

من قواعد العزف على هذه الآلة أن يوضع الناي على جانب الفم ويحبس الهواء من الجانب الأيمن، ومن ثم يوضع الناي مستقيمًا.

وعندما يرغب العازف بالتصرف بالنغمات - أي استعمال علامات التحويل الرافع والخافض - يميل الناي إلى الجهة اليمنى، ثم إلى الجهة اليسرى من الفم. وللنافخ بالناي أن يحتفظ بكمية من الهواء في فمه يصرفه عند الحاجة إليه لكي تصدر النغمة الموسيقية سليمة من الشوائب.

تحتاج هذه الآلة إلى براعة شديدة حيث لها 3 تقنيات:

- التقنية الأولى، فهي طريقة النفخ، حيث أن إخراج الصوت الطبيعي منها هي أول صعوبة يجب التغلب عليها بالنسبة لطالب علوم العزف عليها. لذلك ينصح عادة بأن يتمرن من يريد التعلم بالتدرب على إخراج الصوت، ومن ثم عندما يتمكن من ذلك يبدأ بالتعلم على إخراج الدرجات الصوتية. والعازف الخبير يستطيع بتغيير طريقة النفخ التلاعب بهذه الآلة المستجيبة لخبرته العزفية، حيث يستطيع العازف المتمكن أن يخرج أكثر من سبع علامات صحيحة، وهنا يكون بإمكان العازف المتمتع بتمرين جيد أن ينتج 7 أصوات أخفض، و7 أصوات أعلى.
- التقنية الثانية: هي إمالة الشبابة بأكثر من زاوية لإخراج أصوات معينة أو ربع التون.
- التقنية الثالثة: وهي طريقة سد الثقوب، بحيث ينتج الأصوات المطلوبة أو سد الثقوب بطريقة معينة لإنتاج ربع التون.

تبقى لهذه الآلة شفافيتها الشرقية الخاصة، فهي مليئة بعذوبة وشجن وسحرية أولئك الذين يقطنون شرق الأرض.

آلة الناي هي على الأغلب صديقة الإنسان الوحيد الذي تنهال عليه الأحزان فيستقبلها بشاعرية، إنها أنيسة الوحدة.

وقد استطاعت أن تحفظ الكثير من الإرث الموسيقي سواء في بلادنا، أو في غالبية بلاد العالم.

الصور

1 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/228//Eight_Flute1.JPG

2 http://www.nedamusic.com/wp-content/uploads/201303//NeyDaxtila2.jpg

3 أرشيف الثقافة الشعبية.

ثقافة مادية

http //msnbcmedia.msn.com/i/MSNBC/Components/Photo/_new/pb-111008-gatka-cannon.jpg

- كسوة الكعبة .. نسيج ينطق بالتاريخ العربي 146
- " المفارش السعفيّة (البِرُوش) في الموروث الثقافي السوداني بالمنطقة الشمالية؛ البِرش الأبيض والبِرش الأحمر نموذجاً 152

كسوة الكعبة ..

نسيج ينطق بالتاريخ العربي

(1)

د. إيمان مهران

كاتبة من مصر

ارتبط النسيج بالتاريخ الإنساني، فقد كان مصدر حماية للإنسان، وكان أيضاً مصدرا للجمال والخصوصية الثقافية، ومرآة حقيقية للتنوع والإبداع.

وبتطورالصناعة تطورت المنسوجات لكن ظل تاريخ النسيج مرتبطا بالتاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي للمجتمعات الإنسانية.

وهنا نتحدث عن كسوة ارتبطت بعواطف ومشاعر الملايين، وهي إن كانت بدأت كتغطية لمبنى ارتبط بالله في الأرض، فإنها صارت آية من آيات الجمال وجزءا أصيلا من تاريخ العرب.

لقد ارتبط البيت الحرام بأبي الأنبياء سيدنا إبراهيم، وهو قبلة المسلمين، يقول الله في كتابه الكريم أنه أول بيت وضع للناس..بسم الله الرحمن الرحيم ﴿إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركاً وهدى للعالمين﴾ [آل عمران آية 96]

ويحكي التاريخ الشفاهي للعرب أن أول من كسا البيت الحرام كسوة كاملة قد يكون (إسماعيل)، أو قد يكون (تبع بن أبي كرب أسعد) ملك حمير اليمنية وذلك عام 220 قبل الهجرة (حوالي 400 ميلادي)، أو قد يكون عدنان جد سيدنا محمد.

والمقصود بالكسوة تغطية بهدف الحماية، سواء كانت التغطية لجسم جماد أو كائن حي. وهنا نقصد بالكسوة «الكُسوة الشَّريفة» وهي قماش تم حياكته بحجم بيت الله الحرام تُكسى به الكعبةُ كل عام لحمايته من أيدي الزوار التي تتبرك بملامسته، وأيضاً من العوامل الجوية التي تحيط به.

وترى الكاتبة أن كسوة الحرم المكي بدأت مع بنائه، وأن إسماعيل أول من فكر في ذلك، ولا يوجد ما يؤيد أو ينفي البدايات الأولى للكسوة وفكرتها، لكن من المؤكد تطورها على يد اليمنيين كتجار يمرون بالحرم إبان توجههم لبلاد الشام بهدف التجارة، حيث يكسون الكعبة للتبرك بها.

ومع الفتوحات العربية تنوعت الكسوة بين اليمن والعراق ومصر واستقرت الآن بالسعودية، لكن الفترة الكبيرة في تجهيز كسوة الحرم كانت فيها من الكسوة المصرية.

فقد بدأت كسوة الكعبة بعد فتح مكة من أيام الرسول صلى الله عليه وسلم (من بيت مال المسلمين) وذلك إبان حجة الوداع وكانت من النسيج اليمني.

أما في عهد الخلفاء الراشدين فقد كساها سيدنا أبو بكر الصديق، و سيدنا عمر بن الخطاب، و سيدنا عثمان بن عفان، بأثواب بيضاء رقيقة كانت تصنع في مصر بمدينة الفيوم.

وفي عهد الأمويين فقد كسا معاوية بن أبي سفيان الكعبة بكسوتين من دمشق، كسوة في يوم عاشوراء، وكسوة آخر شهر رمضان.

وحينما جاء الخليفة المأمون كساها ثلاث مرات في العام الأولي من (القباطي المصرية) أول شهر رجب، والثانية، من (الديباج الأبيض) في عيد الفطر، ثم من (الديباج الأحمر) في يوم التروية.

الكسوة اليمنية

كان لليمن قديماً دورها البارز في صناعة المنسوجات، فقد أنشأ ملوك اليمن دوراً للنسيج في العديد من المدن والقرى اليمنية، حيث اختصت بعضها بإنتاج أنواع معينة صارت من أهم منتجاتها والتصق اسمها باسم المدينة التي تنتجها، وكانت هذه المناسج تقوم بنسج الأقمشة الخاصة بالخليفة وحاشيته، بالإضافة إلى ما تحتاج إليه الدولة من خلع وأعلام وأقمشة للهدايا وكسوة للكعبة.. حيث اختصت (سحول) بإنتاج البرود الموشاة، و(شرعب) بإنتاج البرود الشرعبية، فضلاً عن (بريم) و(وصاب)، الذين كانا ينتجان البز البريمي والوصابي..

أنواع النسيج اليمني التي كسيت به الكعبة الشريفة:

ترى الكاتبة أن الأسماء التي ذكرها الرواة عبر التاريخ وترتبط بتاريخ المنسوج اليمني إبان نفس الفترة التاريخية التي كسيت بها الكعبة، له أهمية في توثيق تطور المنسوجات العربية، وبعد الرجوع للمراجع والروايات الشفهية العربية يمكن تقديم تلك الرؤيا عن كسوة الكعبة اليمنية، لتكون كالتالي:

1. الحصف:

نسيج من خوص النخيل، وأول من تعهد كسوة الكعبة به تبع أبي كرب أسعد الحميري اليمني، في حوالي 400 ميلادي (سنة 220 قبل الهجرة).

2. الوصايل:

أثواب حمر مخططة يوصل بعضها ببعض، ومميزاته في عدم وجود تصميم زخرفي مسبق ، وإنما تتم الزخرفة عن طريق استخدام خيوط ملونة «مصبوغة» تستخدم في السدة (الخيوط الطولية) أو اللحمة (الخيوط العرضية) بطريقة متصلة أو منفصلة مشكلة نوعاً من الزخرف، تقترب تقنياتها من طريقة القباطي المصرية.

3. الآدم:

نسيج من بلدة المعافر باليمن.

4. البرود:

طول الواحد منها ثمانية أذرع وكانت تصدر منها على الجمل الواحد 122 برداً، وغالباً ما تصنع من الكتان في بلدة المعافر باليمن.

5. الملايا:

كسوة لينة رقيقة من شقق الحرير وطول الشقة منها عشرون ذراعاً، وأول من تعهد كسوة الكعبة به تبع أبي كرب أسعد الحميري اليمني، إبان فترة حكمه لحمير في القرن الرابع الميلادي .

6. العصيب:

أثواب يمنية يعصب غزلها (أي يجمع ويشد) ثم يصبغ وينسج.

7. المعافير:

نسيج صوفي يصنع من الصوف وينتج في بلدة المعافير باليمن، وأول من تعهد كسوة الكعبة به تبع أبي كرب أسعد الحميري اليمني، إبان فترة حكمه لحمير في القرن الرابع الميلادي.

8. الحبرات:

فهو ما كان من البرود مخططا وهو من ثياب.

9.الأنماط:

فهي ضرب من البسط.

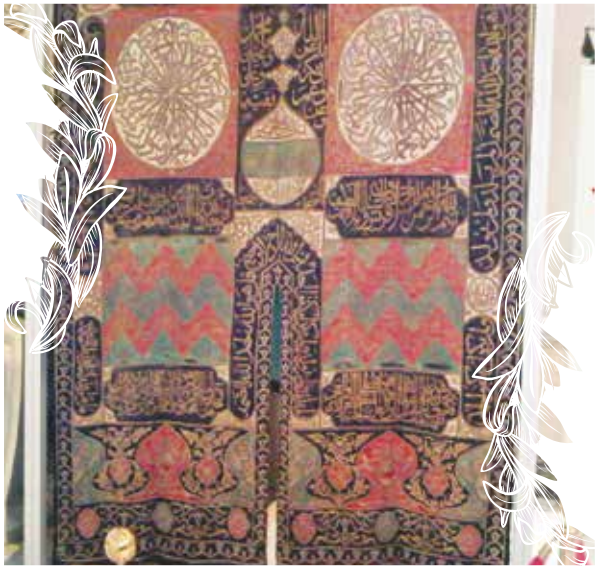
الكسوة الدمشقية

لم يذكر لنا التاريخ إلا عن كسوة كانت في عهد الأمويين فقد كسا معاوية بن أبي سفيان الكعبة بكسوتين من دمشق، كسوة في يوم عاشوراء، وكسوة آخر شهر رمضان.

الكسوة العراقية

ذكر التقي الفاسي في «شفاء الغرام» أنه كسا الكعبة حسين الأفطس العلوي كسوتين من قز رقيق، إحداهما صفراء، والأخرى بيضاء. أمر بعملهما أبو السرايا. صنعا في مدينة الكوفة بالعراق، مكتوب عليهما:

«بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد وعلى أهل بيته الطيبين الأخيار. أمر أبو



(2)

أقدم كسوة للكعبة الشريفة

السرايا الأصفر بن الأصفر داعية آل محمد صلى الله عليه وسلم بعمل هذه الكسوة لبيت الله الحرام».

وفي العصر الحديث أمر (الشريف الحسين) بصنع كسوة الكعبة من «القيلان» حيث نسجت في العراق سنة 1342هـ احتياطا، لوجود خلاف بين الحكومة المصرية والسلطة السعودية، لكن جاءت الكسوة المصرية كالعادة وكسيت بها الكعبة ، وبقيت كسوة (القيلان) محفوظة.

فلما كان عام 1343هـ استعاد الملك عبد العزيز مكة المكرمة و تنازل الشريف الحسين عن الملك لابنه الملك علي، فامتنعت الحكومة المصرية في أثناء ذلك من إرسال كسوة الكعبة العائدة لعام 1343هـ فكساها الملك عبد العزيز ذلك العام بالكسوة «القيلان» العراقية التي سبق وأمر بصنعها الشريف الحسين بالعراق.

كسوة خراسان

اشتهرت مدينة خراسان بالديباج، وقد كسيت الكعبة بالديباج الخرساني لمرات، وقد ذكرت العديد من المراجع ذلك، ومن المعروف شهرة إيران في المنسوجات.

ويحكي التاريخ أن يزيد بن معاوية أمر بكسوة الكعبة بالديباج الخراساني، فلما كان ابن الزبير، اتبع أثره، فكان يبعث إلى مصعب بن الزبير بالكسوة كل سنة، فكانت تكسى يوم عاشوراء. وهذه الرواية

احتفال المصريين بخروج كسوة الكعبة الشريفة (3)

تدل على أن يزيد بن معاوية وعبد الله بن الزبير كانا يكسوان الكعبة الديباج المصنوع في خراسان.

الكسوة المصرية

اشتهرت فنون المنسوجات المصرية منذ العهود القديمة، وقد اهتم الفراعنة بالمنسوجات فقد كان هناك آلهة فرعونية حامية للنسيج وآلهة ناسجة وأخرى خالقة للنسيج.

لقد فاقت شهرة المنسوجات المصرية الأزمان لتعيش طوال العهد الروماني والإسلامي في المقدمة، وكان أشهرها على الإطلاق منسوجات الكتان و التى تصنع بطريقة القباطى. وتعد فنون الجوبلان أو الأبيسون أوالتابسترى كلها تقنية واحدة توازي فن القباطي المصري.

وفي العصر القبطي صادق فن النسيج الرهبان والهاربين من بطش الرومان في الصحارى المصرية، ليُعرف العهد القبطي بتميز صناعاته النسجية خاصة القباطي.

لقد كان ضمن هدايا المقوقس حاكم مصر لسيدنا (محمد) صلى الله عليه وسلم قطع من المنسوجات المصرية، فعرفها الخلفاء من بعده واهتموا بإحضار الكسوة من مصر، لتستمر وتتطور مع العصر الحديث، باستثناء بعض الفترات التي تأثرت بظروف الحرب في المنطقة.

وكان الحرير التنيسي المصنوع في مصر (تنيس بلدة في الدلتا المصرية، موقع مدينة بورسعيد الآن) أو حرير شطا وتونة (قرب محافظة دمياط بدلتا مصر) أشهر ما تم جلبه من تلك المنتجات النسجية المصرية إبان العهد الإسلامي.

تقنية القباطي وكسوة الكعبة:

القباطي مصطلح أطلقته سعاد ماهر على هذا النوع من المنسوجات الذي يعني بالعربية (النسجيات المرسمة). وهو نسيج غير ممتد يعتمد على تقاطع الرأسي (خيوط السدا) مع الأفقي (خيوط اللحمة) مما يسمح بتشكيل مساحات زخرفية، وقد قسمت نسيج القباطي في فترة الانتقال تبعًا للعناصر والأسلوب الزخرفي إلى خمسة طرز وأساليب، حيث تنسب تسميته للبلدة التي يصنع فيها هذا الأسلوب، فهناك طراز الدلتا وطراز البهنسا وطراز تنيس وطراز الفيوم وطراز الصعيد، وهي بالفعل الأماكن التي صنعت منها الكسوة في أوج الحضارة الإسلامية.

توقفت إرسال الكسوة المصرية:

توقف إرسال الكسوة الشريفة من مصر منذ سنة 1962م حتى الآن لأسباب سياسية، وإن كان الكثير من الحرفيين يحكون عن ذكريات عملهم بالمملكة عقب ذلك حيث تعاقدت المملكة مع العديد منهم للعمل هناك.

الكسوة السعودية

تم إنشاء مصنع «أجياد» كأول مصنع سعودي لكسوة الكعبة المشرفة، وكان أغلب العاملين به من الفنيين الهنود مع بعض المصريين. وفي عام (1352هـ/1934م) كسيت الكعبة المشرفة بأول كسوة مصنوعة بالسعودية.

مصنع «أم الجود» بمكة المكرمة:

وفي عام (1397هـ/1977م) أنشأت السعودية مصنعاً جديدًا لكسوة الكعبة بمنطقة «أم الجود» بمكة المكرمة، وزودته المملكة بأحدث الإمكانيات اللازمة لإنتاج الكسوة، ولم يبق من الإنتاج اليدوي سوى الزخارف الموجودة في الشرائط، وتنسج كسوة الكعبة من الحرير الطبيعي المصبوغ باللون الأسود.

وصف الكسوة السعودية:

كانت كسوة الكعبة السعودية عام 1345هـ من الجوخ الأسود الفاخر مبطنة بالقلع القوي، وحزام مطرز بآلة التطريز وكتبت الآيات عليه بالقصب الفضي المموه بالذهب مع ستارة الباب «البرقع»، وتلك أول كسوة سعودية على الإطلاق.

تشكيل الكسوة:

ارتبط تشكيل الكسوة ببناء الكعبة الهندسي وهو بناء مر بمراحل عديدة، و يعتمد تشكيل الكسوة هندسي على المقاسات الحقيقية للجسم المغطى، وهو أيضاً يرتبط بالعديد من العوامل المرتبطة بتجميع المنتج النسجي.

مراحل التصنيع:

1. الخامة (قماش الكسوة):

يأتي قماش الكسوة من الحرير الإيطالي الطبيعي وخيوطه تسمى (سرسين)، وهو أفخر أنواع الحرير.

2. الصباغة:

تعد الصباغة من المراحل الهامة في المنسوجات فعوامل التعرية والطقس يؤثر على اللون، لأهمية تجريب اللون واختباره والأسود الذي يعتبر الأكثر مقاومة لعوامل الطبيعة الموجودة في محيط الحرم.

3. الطباعة:

كانت الطريقة القديمة التي تستعمل هي نثر البودرة والجير بفردها على الثقوب المفتوحة التي تحدد الكتابات، فتمر من خلال ذلك ويتم طبعها ومن ثم تحديدها بالطباشير على القماش ليتم بعدها التطريز.

3. التطريز:

تطريز كسوة الكعبة بالأسلاك الفضية والذهبية، يتم بوضع الخيوط القطنية بكثافات مختلفة فوق الخطوط والزخارف. كما يطرز الحزام بتطريز بارز مغطى بسلك فضي مطلي بالذهب، ويحيط الحزام بالكسوة كلها ويبلغ طوله 47 متراً، كما يوجد تحت الحزام على الأركان سورة الإخلاص مكتوبة داخل دائرة محاطة بشكل مربع من الزخارف الإسلامية،

(4)

وعلى الارتفاع نفسه وتحت الحزام أيضا، توجد 6 آيات من القرآن الكريم، يفصل بينها شكل قنديل كتب عليه «يا حي يا قيوم» أو «يا رحمن يا رحيم» أو«الحمد لله رب العالمين»، أما ما تحت الحزام فمكتوب جميعه بالخط الثلث المركب ومطرزًا تطريزًا بارزًا، ومغطى بأسلاك الفضة المطلية بالذهب.

4. الخياطة والتجميع:

ويتم إنتاج قماش الكسوة من مكنة الجاكارد على هيئة قطع كبيرة (طاقة) كل قطعة بعرض (10سم) وبطول 14م (15 تكرارًا)، ثم يتم تفصيل كل جنب من جوانب الكعبة على حدة حسب عرض الجنب، وذلك بتوصيل القطع بعضها مع بعض مع المحافظة على التصميم الموجود عليها، ثم تبطن بقماش القطن (قلع المركب) وعند التوصيلات تتم خياطتها بمكائن الخياطة الآلية وبها مكنة تمتاز بكبر حجمها في الطول إذ تبلغ حوالي (16 مترًا) وبطاولة خياطة (14 مترًا).

5. القياسات:

يبلغ ارتفاع الكسوة (14 متراً)، ويوجد في الثلث الأعلى من هذا الارتفاع حزام الكسوة بعرض (95سم) كتبت عليه آيات قرآنية مختلفة.

6. وزن الحرير:

يزن الحرير نحو 670 كيلو جراما من الحرير الطبيعي.

7. وزن الذهب والفضة:

يزن سلك الذهب والفضة حوالي 150 كيلو جراما.

8. قطع الكسوة:

تتكون الكسوة من خمس قطع تغطي كل واحدة منها وجهًا من أوجه الكعبة والقطعة الخامسة هي الستارة التي توضع على الباب.

9. ستارة باب الكعبة:

ستارة باب الكعبة ويطلق عليها البرقع، فمصنوعة من نفس قماش الحرير الأسود، وارتفاعها ستة أمتار ونصف، وعرضها ثلاثة أمتار ونصف، ومكتوب عليها آيات قرآنية وزخارف إسلامية. وقد استحدثت الستارة المنقوشة التي توضع على واجهة باب الكعبة وهي المسماة «البرقع» في عام 810 هجري ثم انقطعت مابين سنتي 816 و818 هجري واستؤنفت عام 819 هـ حتى الآن.

10. الكتابة على الكسوة:

بدأت الكتابة على الكسوة منذ العصر العباسي ويعتبر شريط الطراز وثيقة تاريخية. وكان شريط الطراز يبدأ بالبسملة أو الدعاء أو بهما معًا، ثم ذكر اسم الخليفة وولي عهده أو وزيره، ثم تاريخ الصناعة، ثم اسم مركز الصناعة وأحيانًا اسم ناظر الطراز، أو الذي قام بالصناعة، أو التطريز، وفي الكسوة كتبت العبارات التالية:

(لا إله إلا الله محمد رسول الله)

(سبحان الله وبحمده)

(سبحان الله العظيم)

(يا حنان يا منان يا الله)

وتكرر هذه العبارات على قطع قماش الكسوة جميعها. وتنفذ بالخط الثلث المركب أومطرزة حروفها بأسلاك الفضة المطلية بالذهب، و الآيات القرآنية المكتوبة على الكسوة السعودية هي نفسها الآيات القرآنية التي كانت تكتب على الكسوة المصرية في جميع الجهات مع تعديل بسيط بالزيادة أو النقصان، واستحداث بعض القطع المكتوبة ووضعها تحت قطع الحزام في الجهات الأربع .

وبعد أن تابعنا تاريخ الكسوة التي ارتبطت بأقدم بيت للأديان السماوية الكعبة.. نؤكد أن النسيج العربي كان دائماً مرآة صادقة للتقدم الفني والتجاري والسياسي بين دولنا العربية ليصبح نسيجا ينطق بتاريخنا العربي المشترك.

المراجع

- إيمان مهران ، «تحليل الجانب الجمالى لفن الكليم في بعض قرى محافظة أسيوط»
- مع دراسة ميدانية لتحديد أساليب التنمية والحفظ»، رسالة دكتوراه ، أكاديمية الفنون، القاهرة،2009.
- أشرف صالح محمد سيد ،النَسِيجُ : حِكايةُ صِناعةُ شَعْبية ، مقال منشور
- (*www.oudnad.net*).
- وفية عزي ،الفنون الإسلامية في اليمن، صنعاء، بدون تاريخ.
- حسين عبد الله باسلامه ، تاريخ الكعبة المعظمة : عمارتها و كسوتها و سدنتها ، الطبعة الأولى، 1354هـ1936 م.
- البتنوني ، الرحلات الحجازية.
- عبد الرحمن عمار، تاريخ فن النسيج المصري، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1974.
- موقع تاريخ وآثار وحضارة مصر القديمة، الموقع تابع لمكتبة الإسكندرية (www.bibalex.org/egyptology)

الصور

1 http://www.alarabiya.net/

2 http://archaeologic.net//uploads/img_i1364_makkah2012ic.jpg

3 http://alwasat.ly/ar/news/egypt/34865/

4 http://www.ansabcom.com/vb/imgcache/6897.imgcache.jpg

المفارش السعفيّة (البِرُوش)

في الموروث الثقافي السوداني بالمنطقة الشمالية؛ البَرَشْ الأبيض والبَرَشْ الأحمر نموذجاً

د. أسعد عبد الرحمن عوض الله

كاتب من السودان

إذا ألقينا الضوء على حرفة الأعمال السعفية، ولنأخذ منها على سبيل المثال ضفيرة البِرُوْشْ أي المفارش، نجدها متجذرة في التاريخ القديم، فبالرجوع إلى السجل الآثاري، أثبتت الدلائل أنها استخدمت منذ فترة العصور الحجرية، واستمرت خلال الفترات التاريخية المختلفة والمتعاقبة، مروراً بحضارة كرمة، ونبتة ومروي والفترة المسيحية والاسلامية، ولم يحدث بها أي تغيير يذكر، مما يؤكد مدى العمق التاريخي والبعد الحضاري والاستمرارية في تاريخ السودان القديم، وارتبطت بحياة الناس من خلال عاداتهم وتقاليدهم، حيث نجدها في التاريخ القديم مرتبطة بعادات دفن الموتى، فقد تم اكتشاف متوفى حُفِظ بفعل الطبيعة ملفوفا ببرش يعود إلى فترة العصر الحجري الحديث، وفي مواقع أخرى وجد أن الميت يرقد على البرش، وفي غيرها مغطى به، وتمت صناعتها من سعف النخيل[1].

(1)

هيكل المتوفي ملفوف بالبِرِشْ

في فترتي نبتة ومروي استخدمت البروش لأغراض مختلفة، منها استخدامها في تقنيات صناعة الفخار، حيث تم العثور على عدد كبير من الأواني التي يظهر على سطحها طبعات ضفيرة البروش، وتستخدم البروش بفرشها على حفر صناعة الأواني الفخارية، ويتم تبليلها بالماء، ومن ثمَّ تأخذ شكل تلك الحفر، ويتم بناء الأواني عليها بالطين، وبالتالي تأخذ هذه الأواني شكل الضفيرة في سطحها من الخارج[2]. وهذا يؤكد الوجود الأثري للبروش واستخدامها في فترتي نبتة ومروي.

استمر استخدام البِرُوْش حتى الفترة المسيحية، وتعددت وظائفها حيث تَم العثور من خلال المكتشفات الأثرية الحديثة بمنطقة الضانقيل، في حفريات الهيئة العامة للآثار والمتاحف في موسم 2014م، على هيكل لمتوفٍ ملفوف ببِروش، يعود إلى الفترة المسيحية، «انظر الصورة رقم (1)».

استمر هذا التقليد في الفترة الإسلامية، حيث أصبح يُحمل المتوفي على عنقريب، عبارة عن سرير خشبي، مفروش عليه بِرشْ أبيض يعرف بـ«بِرشْ العَوَجَة»[3]، فنجد أنَّ هذا الارتباط بعادات الدفن مَازال مستمراً، واستخدام البِرُوش ليس فقط في حالة الموت، بل تستخدم أيضاً في حالات الميلاد والختان والزواج، فالبِرشْ نجده يرتبط بدورة حياة الإنسان منذ الميلاد وحتَّى الممات، حيث نجد أنَّ المرأة النفساء يفرش لها برش أحمر لترقد عليه بعد الولادة، والطفل المختون أيضاً يفرش له بِرشْ أحمر، وكذلك عند الزواج لابد من أن يُفْرَش للعريس في ليلة الحناء على «العَنْقَرِيْبْ» الذي يجلس عليه بِرشْ أحمر، وكذلك يُفرش على العنقريب الذي يجلس عليه العروسين لأداء طقوس «الجَرْتَقْ». فاللون الأحمر أيضاً له دلالة معتقدية في الثقافة، وذلك للإعتقاد أنَّ اللون الأحمر يساعد في الشفاء من ما يعرف بـ«دم التاير»[4].

البروش أي مفارش السعف نجدها مختلفة الأشكال والأحجام ولها وظائف مختلفة، وتقوم بصناعتها المرأة وبرعت في هذه الصناعة التي تبدأ بضفيرة السعف لعمل ما يعرف بـ«القَدِيْقَة»[5]، وتختلف أنواع الضفيرة، بحسب نوع الأداة التي تريد المرأة صناعتها؛ لذلك اختلفت أشكال وأحجام البروش؛ التي منها البرش الأبيض، أي برش «العَوَجَة»، الذي يفرش على سرير الجنازة «العَنْقَرِيْب»، والبرش الأحمر الذي يستخدم في ممارسات دورة حياة الإنسان منذ الميلاد والختان والزواج، وفي السطور أدناه أقدم شرحاً لمراحل إنتاج هذه المفارش، البرش الأبيض، البرش الأحمر، وقبل ذلك نوضِّح طريقة إعداد السعف.

(2)

قطع سَعَفْ الْقَلِبْ، باستخدام أداة المُنْجَلْ.

(3)

جَرِيْدَة من سَعَفْ الْقَلِبْ، وبجانبها أداة الْمُنْجَلْ الذي يستخدم للقَطْع.

طريقة إعداد السعف:

يتم قَطْع السعف من قَلْبْ النَّخْلَة باستخدام أداة المُنْجَلْ، وبعد إحضاره تُجْرَى له بعض المعالجات، بحيث يتم تقطيعه إلى سَلْخَاتْ، ووضعه تحت أشعة الشَّمس لتجفيفه، لمدَّة يومين، ثمَّ تشقيقه، وكسر قعوره، ثمَّ بعد ذلك يتم استخدامه بعد بَلِّه بالماء، ووضعه في ما يعرف بـ«الْبَلَّالْ»، وهو عبارة عن جَوَّال من «الخَيْشْ»، وهو من نوع الجَوَّالاتْ التي يعبَّأ فيها التَّمْرْ، ثمَّ تبدأ المرأة بعمل ما يعرف بـ«الضَّفِيْرَة»، والتي تستخدم لإنتاج الأدوات المُختلفة.

هذا النَّوع من السَّعَفْ، وكيفيَّة معالجته توضِّحها لنا الرَّاوية سعاد سيد أحمد حمد وتقول:

«بِنْجِيْبْ الْسَّعَفْ حَقْ تَمُرْ الْمُشْرِقْ وَلَّا الْمَدِيْنْ وَلَّا الْقُنْدِيْلَا نَقْطَعْ الْقَلِبْ الْسَعَفْ الَّبِيَضْ وُجَنْبُوْ بِنَقْطَعْ مِنْ الأَخْدَرْ الْبِكُوْنْ مُتْفَرِّعْ مِنْ الْقَلِبْ وَالْقَلِبْ دَا بِكُوْنْ فِيْ نُصْ التَّمْرَهْ بِنَقْطَعْ مِنُّوْ وَاحِدْ أَبْيَضْ بِيْ الْمُنْجَلْ يَاهُوْ نَجِيْ نَسَلِّخُوْا نَخَلِّيْ إِنْشَفْ نَمْسِكُوْ نَشَقِّقُوْ نَطَلِّعْ مِنُّوْ الْحَنْقُوْقْ اللَّيْلُوْ دَا وُنْكَسِّرْ قُعُوْرُوْ دِيْ وُبِنْشَفْ فِيْ يُوْمِيْنْ بَسْ نَشُرُّوْا اللَّيْلَهْ فِي الشَّمْشْ نَمْسِكُوْا بُكْرَهْ نَشَقِّقُوْا نَاعِمْ وُنَبِلُّوْا فِي الْبَلَّالْ هِنَا وُ نَجِيْ نَضْفُرُوْا»[6].

ولبيان ذلك، «انظر الصور رقم: (2)، (3)، (4)، (5)، (6)، (7)، على التَّوالي».

ضَفِيْرَة السَعَفْ:

تقوم المرأة بضَفِيْرَة السَّعَف، وهي أنواع مختلفة، بحسب نوع الأداة التي تريد إنتاجها، وطريقة الضَّفِيْرَة واحدة، لكنها تختلف في عدد السَّعف، وبالتَّالي عرضها، كما تختلف أيضاً في أطوالها. ومن أنواعها؛ (أُمْ إِثْنَيْنْ)، وتعني استخدام سَعَفَتين، و(أُمْ ثَلَاثَهْ)، وتعني استخدام ثلاث سَعَفَاتْ، و(أُمْ أَرْبَعَهْ)، وتعني استخدام أربع سَعَفَاتْ، ونلاحظ أن التَّسمية تطلق على نوع الضَّفِيْرَة، بحسب عدد السَّعَفْ الذي تقوم المرأة الحرفيَّة بطيِّه في عمليَّة الضَّفِيْرَة، لكن بعد بداية الضفيرة يظهر عدد السعف مضاعف، أي ما يعرف بـ (الْقَلْبَهْ). وعن أنواع الضَّفِيْرَة تتحدَّث الرَّاوية فاطمة فضل المولى سليمان وتقول:

«الضَّفِيْرَهْ دِيْ أَنْوَاعْ فِيْ أُمْ إِثْنَيْنْ بِكُوْنْ عِنْدَهَا أَرْبَعَهْ سَعَفَاتْ إِثْنَيْنْ بِيْ هِنِيْ وُ إِثْنَيْنْ بِيْ هِنِيْ وُأُمْ ثَلَاثَهْ عِنْدَهَا سِتَّهْ سَعَفَاتْ ثَلَاثَهْ بِيْ هِنِيْ وُ ثَلَاثَهْ بِيْ هِنِيْ وُ أُمْ أَرْبَعَهْ دِيْ بِكُوْنْ عِنْدَهَا ثَمَانِيَهْ سَعَفَاتْ أَرْبَعَهْ بِيْ هِنِيْ وُ أَرْبَعَهْ بِيْ هِنِيْ بِنْسَمِّيْهَا بِيْ الْقَلْبَهْ يَعْنِيْ بِالْعَدَدْ بِتَاعْ السَّعَفَاتْ الْبِنَقْلِبْنْ دِيْلْ وُدِيْلْ كُلَّهِنْ بِنَضْفُرْنْ وُأَيِّ حَاجَهْ ضَفِيْرَتَا بَرَاهَا الْهَبَابَاتْ دِيْلْ وَالْمُعَلَّاقْ بِنَضْفُرْ أُمْ إِثْنَيْنْ وَالْقُفَّهْ أَمْ ثَلَاثَهْ وُأُمْ ثَلَاثَهْ دِيْ بِنَعْمَلْ مِنَّهَا الْتُّبَابَهْ بِنْتَبِّبْ بِيْهَا الْبِرِشْ اللَّيْلْ الْصَّلَا دَا وَالْبِرِشْ اللَّبِيَضْ بَرْضُوْ وُ أُمْ أَرْبَعَهْ لِلْبِرُوْشْ أَهَا أَيِّ ضَفِيْرَهْ مِنْ

(4) طريقة تَقْطِيْع السَّعَفْ إلى سَلْخَاتْ.

(5) طريقة وضع سَلْخَاتْ السَّعَف لجفافها بأشعة الشمس.

(6) طريقة تشْقِيْقْ الْسَّعَفْ، بإخراج أطرافه القويَّة التي تعرف بـ(الحَنْقُوْقْ)، وكَسْر قُعُوْرِه.

(7) وضع السَّعَفْ بعد بلِّه بالماء، في ما يعرف بـ (الْبَلَّدلْ)، عبارة عن جوَّال من (الْخيْشْ) المُبَلَّلْ بالماء، للمحافظة على ليونة السَّعَف التى تساعد في عمليَّة الضَّفِيْرَة، وبجانبه ضفيرة السَّعَفْ.

(8) تستخدم الحرفيَّة هنا أربعة سَعَفَاتْ للضَّفِيْرَة، وتعقدها في الوسط باستخدام سعفة تقوم بطيها في الوسط، وتحيك بها الأربع سعفات.

(9) بداية شكل الضَّفِيْرَة، ويظهر أنه حينما تقوم الحرفيَّة بطي الأربعة سّعَفَاتْ، تظهر وكأنها ثمانية سَعَفَاتْ، بمعنى أربع سعفات ناحية اليمين وأربع ناحية اليسار.

دِيْلْ بنَعْمَلاْ نَضْفُرْ وُ نَلفْ نَضْفُرْ وُ نْلفْ لاَمنْ تَتمْ الْقَدِيْقَهْ وُ بَعبرْ بالْبَاعْ زَيْ تَلاَتَهْ ضُرَاعْ كَدِيْ الْشَوْطْ وُكُلُّ حَاجَهْ عنْدَهَا مَقَاسْ بنْقِيْسُوْا بالْضُّرَاعْ نَبَيِّعُوْ كَدِيْ والْبرُوْشْ دِيْ بنْقِيْسَا بَالْشَوْطْ»[7].

هنا شرحت لنا الراوية فاطمة، أنواع الضَّفيرة، مبيِّنَة أنَّ عدد السَّعَفْ يكون ضعف، عدد النَّوع، وأنَّ النوع سمي نتيجة لعدد السَّعف المستخدم في الضَّفيْرَة؛ وذلك لأنَّه دائماً ما يتم طيِّه لضَفْرَه؛ لذلك يظهر العدد مضاعف، «انظر الصور رقم: (8)، (9)، على التوالي».

نستنتج أنَّ نوع الضَّفيْرَة تُسَمَّى بعدد السَّعَف الذي حدَّدته الحرفيَّة لعمل ضَفيْرَتَهَا، بحَسَبْ نوعْ الأداة التي تريد عملها، كما بيَّنَتْ الرَّاوية فاطمة، وأضافت الراوية بأنها تَضْفُرْ، وكلَّمَا طالت ضَفيْرَتَهَا، تقوم بطَيِّهَا، في شكل دائرة، تسمَّى بـ«الْقَديْقَة»، «انظر الصَّوَرة رقم(10)».

ثمَّ تقوم بقطع المقياس الذي يكفيها لعمل الأداة، إذا كان مُعْلاَقْ، أو قفَّة، أو غيرها. و تمارس المرأة عملها في منزلها، وتقوم بعمليَّة الضَّفيْرَة، في أوقات فراغها من أعمالها المنزليَّة، وتقول الراوية سعاد سيد أحمد:

«أَنَا بَضْفُرْ فِيْ أَيِّ وَكتْ أَكُوْنْ فَاضيْهْ فيْوْ مَا عنْدِيْ شَغلَهْ بَسْ أَقَنِّبْ فِيْ سَعفِيْ دَاْ وُ كَانْ عنْدِيْ حَاْجَهْ بَخَلِّيْ فِيْ بَلاَلُوْ دَاْ بَجِيْ بَلْقَا سَمِّحْ مَاْ عنْدُوْ عَوَجَهْ يَعْنِيْ أَنَاْ فِيْ الْبيْتْ بَشْتَغلْ وَكتْ فَرَاْغِيْ بَسْ وُبَضْفُرْ أَيِّ نَوْعْ بَعْمَلْ كَمْ قَديْقَه وُبَخلِّيْهُنْ وَكتْ مَا أَكُوْنْ دَايْرَهْ أَعْمَلْ الْحَاجَهْ الْدَّايْرَاهَا بَعْمَلاَ منَّهُنْ أُمْ إِتْنِيْنْ دِيْ بَعْمَلْ منَّهَاْ الْمُعْلاَقْ وُبَعْمَلْ منَّهَاْ الْهَبَّابَهْ وَ الْقُفَّهْ دِيْ بِيْ أُمْ تَلاَتَهْ وُكُلْ حَاجَهْ عنْدَهَاْ قَديْقَهْ بَرَاْهَاْ بَسْ الْمُعْلاَقْ حَقَّتُوْ دِيْ مَاْ كَبِيْرَهْ الْمُعْلاَقْ كُلَّهَاْ إِكُوْنْ بَاْعِيْنْ تَلاَتَهْ شِيْطَاْنْ بنَعْمَلْبَهُنْ الْمُعْلاَقْ وَالْهَبَّابَهْ شَوْطْ وَاحدْ بِيْعْمَلْ الْهَبَّابَهْ وَالْقُفَّهْ دِيْ سَبْعَهْ بَاْعْ تَمَاْنِيْهْ بَاْعْ وُ أُمْ أَرْبَعَهْ دِيْ بَعْمَلْ منَّهَاْ الْبرُوْشْ دِيْ كُلَّهَاْ بِرْشْ الْعَوَجَهْ وُبِرشْ الْدُّخَاْنْ والْتَقَرُوْقَهْ اللَّتْ الْصَّلاَ وَالْبِرشْ اللَّحَمَرْ بِرْشْ الْحنَّاْ»[8].

نَستَنْتج أيضاً من قول الراوية، أنواع الضَّفيْرَة كما ذكرت لنا الراوية فاطمة، وتضيف الراوية سُعَاد أنَّ أيِّ نوع من أنواع الْضَّفيْرَة يستخدم لعمل أداة محدَّدة، مثلاً الهبَّابَة، والْمُعْلاَق، يُضفر لهما ضَفيْرَةْ أُمْ إِثْنِيْنْ، والْقُفَّة، أُمْ تَلاَتَهْ، وجميع أنواع البرُوْشْ، بأمْ أَرْبَعَهْ، والأطوال تختلف بحسب نوع الأداة، يتم طيَّهَا بعمل الـ«قَديْقَهْ»، أي لفَّة الضَّفيْرَة؛ لكن هنالك ثوابت، في أنَّ هذه الأطوال التي تستخدم، يتم قياسها بما يعرف بـ«البَاْعْ»، وهو مقياس بمقْدَار طول اليَدَيْن، وهي مَفْرُوْدَة بشكل مستقيم، ويُعَادِل البَاْعْ ثلاثة أَزْرُع، أي (ضُرَاْعْ)، ويعادل طول اليد الواحدة، كما ذكرت الرَّاوية سُعَاد. والباع يعادل (180سم) تقريباً، فكل أداة لها مقياس محدَّد يُقاسْ بـ «البَاعْ»، ويتم طيَّه، بلفة «الْقَديْقَهْ». وطريقة الضَّفيْرَة متشابهة في كل الأدوات؛ لكنها تختلف في عدد السَّعَف، فبعد أن تحدِّد الحرفيَّة نوع الأداة التي تُريْد صُنْعَهَا، تحسب عدد السَّعَفْ للْضَّفيْرَة، ثمَّ تقوم بوضع، السَّعَفْ ليكون متوازياً، مُمْسكَةٌ بأطرافه، ثمَّ تقوم بطَيْ سَعَفَة في وسط سَعَفْ الضَّفيْرَة المرصوف بشكل طولي ومتوازي، ووظيفة هذه السعفة العرضية، تثبيت السَّعَفْ، وذلك بتمريرها بشكل لَوْلَبِيْ، بحيث تربط السَعَفْ وتُقَسِّمْه إلى نصفين متساويين، ثمَّ تبدأ الحرفيَّة في طي الجزء الأيمن من السَّعَفْ بالترتيب، بحيث تطوي السَّعَفَة الطَرَفيَّة أوَّلاً، وتقوم بتشبيكها في بقيَّة السَّعَفْ، بحيث تُنْزِلْ سَعَفَتين، وتَرْفَع السَعَفَتَيْن التَّاليَتَيْن لها، إلى آخر سَعَفَة، وبالطريقة نفسها تطوي التي تليها، والتي تليها، حتى تكمل سَعَفْ الجزء الأيمن، ثمَّ تكرِّرْ العمليَّة نفسها في سعف الجزء الأيسر، لتكون الحركة معكُوْسَة، وبهذه الطريقة يكون السَّعَفْ أخذ شكل الرَّقم سَبْعَه، وتمسك به المرأة من الوسط، وتستمر في تشبيك كل مجموعة، على التَّوالي، على اليمين أوَّلاً، ثمَّ على اليَسَار، بالتَّبَادُل، وهذه هي طريقة الضَّفيْرَة، «انظر الصور رقم: (11)، (12)، (13)، على التَّوالي».

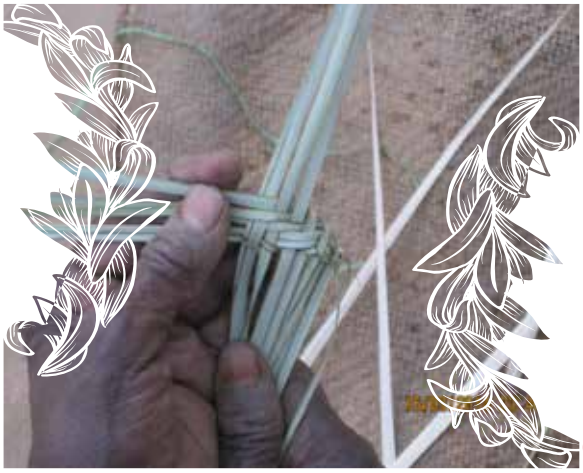
تستمر المرأة بعد ذلك في مواصلة عمل الضَّفيْرَة، وكل ما تُكْمل سَعَفَة، تقوم بإدخال سَعَفَة في مكانها، ويكون بجانبها كميَّة من السَّعَفْ المَبْلُوْلْ بالماء في ما يعرف بـ«البَلاَّل»، وبهذه الطريقة يزيد طول الضَّفيْرَة، وكلَّما زاد طولها تقوم الحرفيَّة بطيِّها، وبذلك تتكوَّن لفَّة الْقَديْقَة، «انظر الصورة رقم (14)». وتستمر الحرفيَّة في الضَّفيْرَة إلى أن تكتمل القَديْقَة، وتقوم بقياسها بـ«البَاعْ»، لتحديد الطول المناسب للأداة التي تُريْد صُنْعَهَا.

(10)

شكل الْقَدِيْقَة، أي لفَّة ضَفِيْرَةْ السَّعَفْ.

(11)

طريقة وضع سَعَفْ الْضَّفِيْرَة بشكل متوازي، وطريقة تثبيته، بالسَّعَفَة العرضيَّة، وطيها بشكل لولبي.



(12)

طريقة طَيْ سَعَفْ الجزء الأيمن، من سعف الضَّفِيْرَة، على التَّوالي، حتَّى يتم إكماله.

(13)

شكل بداية الضَّفِيْرَة، الذي يأخذ شكل الرَّقم سبعة.

(14)

الحرفيَّة وهي تقوم بعمليَّة الضَّفِيْرَة، ونلاحظ لفَّة القَدِيْقَة التي تتكوَّن بزيادة طول الضَّفِيْرَة، وبجانب الحرفيَّة البَلَّدلْ، وبداخله السَّعَفْ الذي تستخدمه في عمليَّة الضَّفِيْرَة، كلما نقص طول السَّعَفْ.

(15)

شكل الْقَدَيْقَتَيْنْ اللَّتَينْ يحاك منهما (البِرِشْ الذَبَيَضْ).

(16)

طريقة بَلْ القَدَيْقَتَيْنْ بالماء.

(17)

طريقة فَرْد الْقَديْقَتَيْن على مفرش الأرض، بشكل متوازي، بحيث تتلاقى (عِيُوْنْ الضَّفِيْرَة)، وتثبيت رأسيهما بحجر، تمهيداً لحياكتهما.

طريقة عمل البِرِشْ الأَبْيَضْ (بِرِشْ الْعَوَجَة):

البِرِشْ الأَبْيَضْ، هو عبارة عن مفرش من سَعَفْ قَلْبْ نَخَيْلْ الْجَاوْ؛ لأنَّه يمتاز بشدَّة بياضه، ويستخدم بفرشه على سرير عَنْقَرِيْبْ الجَنَازَة، الذي يحمل عليه المَيِّت؛ لذلك سُمِّيَ بـ«بِرِشْ الْعَوَجَة».

طريقة عمل البِرِشْ الأَبْيَضْ، من هذا الإسم؛ لابد من استخدام سَعَفْ قَلْبْ نَخْلَة الْجَاوْ، لأنَّه يمتاز بشدَّة بياضه، وتتم معالجته بالطريقة التي وضَّحها الكاتب في بداية حديثه عن إعداد السعف والضفيرة، وتقوم المرأة بضَفِيْرَة، قَدَيْقَتَيْنْ بنوع ضَفِيْرَة (أُمْ أَرْبَعَة)، وطول الواحدة (24 ضُرَاعاً)، ما يعادل (15,85متر)، وعرضها (7 سم)، «انظر الصورة رقم (15)».

يتم فرش مفرش، عبارة عن جوَّال كبير على الأرض، وإحضار إناء به ماء، عبارة عن صَحْنْ كبير الحجم، وتقوم المرأة ببَلْ القَدَيْقَتَيْنْ بالماء جيِّداً، وتضعهما في البَلَّالْ، لمدَّة نصف ساعة، حتى تتشرَّبان بالماء، «انظر الصورة رقم (16)».

تقوم المرأة بفرد القَدَيْقَتَيْنْ بمقياس مترين على المفرش بشكل متواز بحيث يكون وجه الضَّفِيْرَة على الأرض، وظهرها لأعلى، بتَلَاقي رأسيهما، وتثبيتهما بحجر، تمهيداً لحياكتهما مع بعضهما البعض، من اتِّجاه لَفَّتَيْ الضَّفِيْرَة، ولابد من التقاء (عِيُوْنْ الضَّفِيْرَة)، لحياكتهما مع بعضهما، وتجلس المرأة عليهما، لعمليَّة الحياكة، وتستخدم لذلك سَعَفْ حَنْقُوْقْ الدّوْمْ، «انظر الصور رقم: (17)، (18)، على التَّوالي».

تستمر المرأة في الحياكة، حتَّى تصل إلى رأس القَدَيْقَتَيْنْ، وتلف الجزء الذي تمَّت حياكته، ثمَّ تفرد القَدَيْقَتَيْنْ مرَّة أُخرى، وتواصل في عمليَّة الحياكة هكذا، حتَّى تكمل حياكة القَدَيْقَتَيْنْ مع بعضهما البعض، «انظر الصورة رقم (19)».

بعد حياكتهما تتحولان إلى قديْقَة واحدة، عرضُهَا ضَفْرَتَانْ، وتقوم المرأة بلَفِّهَا، ثمَّ تفرد منها جزءاً تقيسه بطول السَّرير، وتقطعه باستخدام أداة المُنْجَلْ، ويسمَّى الجزء المقطوع الشَّوْطْ، وتقيس عليه باقي أشواط البِرِشْ، ويمثِّل طول البِرِشْ، «انظر الصور رقم: (20)، (21)، على التَّوالي».

يتم فَرْدْ الشَّوْطْ المَقْطُوْع على مفرش الأرض، ثمَّ تَفْرِدْ المرأة القَدَيْقَة إلى جانبه، من النَّاحية اليُسْرَى، بحيث تكون موازية له، تمهيداً لحياكتهما مع بعضهما البعض، وتتم الحياكة بالطريقة السَّابقة نفسها، بعد أن تقوم المرأة بتبليل أطراف القَدَيْقَة

(18)

طريقة حياكة القَدِيْقَتَيْنْ مع بعضهما البعض، باستخدام سَعَفْ حَنْقُوْقْ الدّوْمْ.

(19)

شكل الجزء المُحَاكْ من القَدِيْقَتَيْنْ، ونلاحظ القَدِيْقَتَيْنْ من الجانب الآخر.

(20)

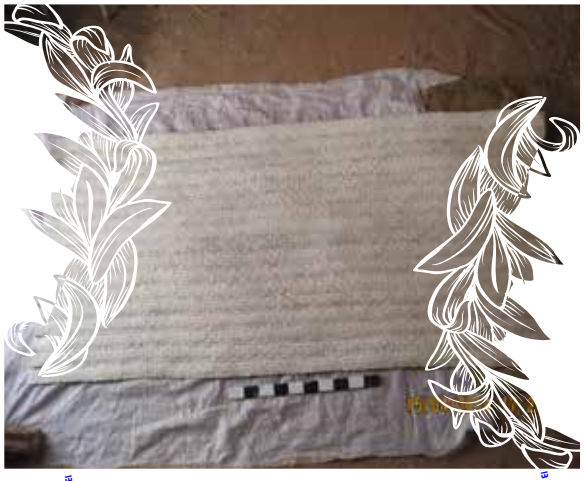
شكل لَفَّة القَدِيْقَتَيْن بعد حياكتهما.

(21)

حياكة الشوط المقطوع مع القَديقَة المُحَاكة.

(22)

طريقة أخذ مقياس، طول البِرشْ الأبيض، وذلك بقطع شوط من القَديقَه المحاكة، وقياسه بطول السَّرِيْرْ.



(23)

الشَّكل النهائي لحياكة الأشواط، التي هي ثمانية، بالزَّوج، وستَّة عشر منفردة.

والشَّوطْ، بالمسح عليهما باستخدام قطعة قماش مبلولة بالماء؛ وفي عمليَّة الحياكة لابد من وجود إناء به ماء وبداخله قطعة القماش؛ لاستخدامها باستمرار، أثناء عمليَّة الحياكة التي تتطلَّب ليونة أطراف الضَّفيْرَة؛ حتَّى لا تتكسَّر في الحياكة، «انظر الصورة رقم(22)».

بعد إكمال الحياكة، يتم قطع الشَّوْط المُحاك من القَديْقَة، باستخدام أداة المُنْجَلْ، ويتم فرد ما تبقَّى من القَديْقَة، وفي هذه المرَّة تكون من الناحية اليمنى للجزء المحاك، وتستمر المرأة في الحياكة هكذا، وتتكرَّر عمليَّة الحياكة، من الناحية اليسرى، ثمَّ اليُمنى، إلى أن تكمتل عمليَّة حياكة أشْوَاطْ البرشْ الأبْيَضْ، وهذه الطَّريقة في الحياكة تمكن من وَزن استقامة الأشواط المُحاكة مع بعضها البعض، وبالتَّالي يكون عرض البرشْ مستقيماً، ويكون عدد الأشواط المُحاكة ثمانية، وَالأشواط الفرديَّة ستَّة عشر شَوْطاً، «انظر الصورة رقم(23)».

تأتي بعد ذلك مرحلة «التُّبَابَة»[9]، وتكون الحرفيَّة أعدَّت لها ضَفيْرَة قَديْقَة، بنوع «أُمْ أَرْبَعَة»، بطول (9 ضُرَاعْ)، ما يعادل (6.10 متر)، ولابد من أن تكون كبيرة العرض، بحيث يُضْفَرْ سَعَفهَا، دون تشقيقه، ومقياس عرض الضَّفيْرَة (7 سم)، ويتم تلوينها بـ«التِّفْتَة» السَّوداء اللَّون، بحيث يتم الحصول على هذا اللَّون بإضافة اللَّون الأحمر إلي ماء بعد غَلْيه في النار في إناء مخصَّص لذلك، وخلطه باللَّون الأخضر، وتُعْطي هذه الخلطة اللَّون الأسود، ثمَّ توضع عليه قَديْقَة «التُّبَابَة»، وتُلَوَّن بهذا اللَّون، «انظر الصورة رقم (24)».

تترك القَديْقَة لمدَّة (15دقيقة)، ويتم قلبها من الجَّانبين، ثمَّ يتم إخراجها، وتوضع على جوَّال مفروش؛ لجفافها بالهواء، لمدَّة نصف ساعة، ثمَّ تتم حياكتها، وتسمَّى عمليَّة الحياكة «الحضَايَة»، وتتم بطيِّها على أطراف البرشْ، من جوانبه الأربعة الطوليَّة والعرضيَّة، وحياكتها بإبرة المَسَلَّة، وسَعَفْ الدّوْمْ الملوَّن بالتِّفْتَة الحمراء والخضراء، وتبدأ بإدخال السَّعَفَة في المَسَلَّة بطرفها الرَّفيْع، وربطه عليها، ثم تقوم المرأة بربط الطَّرف الآخر من السَّعَفَة، وبذلك تكون سَعَفَة الدّوْمْ أُعدَّت للحياكة، ويكون بجانب المرأة إناء به ماء وبداخله سَعَفْ الدّوْمْ الملوَّن؛ حتَّى يكون ليِّنَاً، ومتيناً، وحياكة التُّبَابَة تكون من اتِّجاه واجهة البرشْ، تقوم بها المرأة وهي جالسة على البرشْ، وتأخذ بطرف قَديْقَة التُّبَابَة، مفردةً لها وتمسك بطرفها، وتطويه على زاوية البرشْ العرضيَّة، من ناحية يدها اليمنى، وتبدأ في حياكة التُّبَابَة، «انظر الصورة رقم (25)».

تستمر المرأة في الحياكة، وبعد إكمال سَعَفَة الدّوْمْ الخضراء، تدخل سَعَفَة حمراء في المَسَلَّة، وتواصل بها عمليَّة الحياكة، وتستبدل لون السَّعَفَة في كل مرَّة، وتأخذ الحياكة شكل زقزاق، «انظر الصورة رقم (26)».

تستمر المرأة بحياكة التُّبَابَة، بطريقة طي القَديْقَة، على أطراف البرشْ الأربعة، وحياكتها بالمَسَلَّة، وسَعَفْ الدّوْمْ المُلَوَّنْ، وفي زوايا البرشْ، تقوم بطي قَديْقَةْ التُّبَابَة، بحيث تأخذ شكل زاوية قائمة مع زاوية البرشْ، ومن ثمَّ تقوم بلَمْ أطرافها من ناحية الجزء الغير محاك، إلى الجزء الذي تمَّت حياكته، وتقوم بالطعن عليه بالإبرة ، عدَّة مرَّات، لتثبيته، «انظر الصورة رقم (27)».

تستمر المرأة في حياكة التُّبَابَة، حتَّى تكمل أطراف البرشْ الأربعة، وعند ملاقاة التُّبَابَة في النِّهاية تقوم بقطع الجزء الزَّائد من قَديْقَة التُّبَابَة، باستخدام أداة المُنْجَلْ، وترك جزء صغير بمقياس (5سم)، وتقوم الحرفيَّة بطي هذا الجزء للدَّاخل، على طرف بداية حياكة التُّبَابَة، وتحيكهما بالمَسَلَّة وسَعَفْ الدّوْمْ عدَّة طعنات؛ لتثبيتهما مع بعضهما البعض، «انظر الصور رقم: (28)، (29)، (30)، على التَّوالي».

بعد ذلك تقوم المرأة بقَلْبْ البرشْ ليكون ظهره إلى أعلى؛ لقطع السَّعَفْ الزَّائد، باستخدام أداة المُنْجَلْ، والغرض نظافته من النُّتوءات، «انظر الصورة رقم (31)».

بهذه المرحلة تكون المرأة أكملت إعداد البرشْ الأبيض، الذي يكون طوله (2متر)، وعرضه (90سم)، «انظر الصورة رقم (32)».

الزمن الذي تستغرقه المرأة لعمل البرشْ الأَبْيَضْ، ستَّة أيام، (ضَفيْرَة القَديْقَتَيْنْ، وضَفيْرَة قَديْقَة التُّبَابَة، ثلاثة أيَّام، والحياكة، ثلاثة أيَّام)؛ وذلك لأنَّ المرأة دائماً ما تمارس عملها في أوقات فراغها من واجباتها المنزليَّة،

(24)

طريقة تلوين قَديْقَة التُّبَابَة، باللَّون الأسود.

(25)

بداية حياكة التُّبَابَة، بطي قَدَيْقَة التُّبَابَة، على طرف البِرِشْ، في زاويته العرضيَّة من ناحية اليد اليمنى للمرأة، ونلاحظ المَسَلَّة معقود بها سعفة خضراء، لحياكة التُّبَابَة.

(26)

طريقة وشكل الحياكة، باستخدام المَسَلَّة وسَعَفْ الدّوْمْ المُلَوَّن.

(27)

شكل ثني قَديْقَةْ التُّبَابَة عند زاوية البِرِشْ لتأخذ هي الأخرى، شكل زاوية قائمة وذلك بثني الجزء الغير محاك وطيَّه على الجزء المحاك وحياكتهما عدَّة مرَّات للتثبيت.

(28)

طريقة طي الجزء المقطوع للدَّاخل، على طرف بداية حياكة التُّبَابَة.

(29)

طريقة قطع الطَّرَفْ الزائد من قَديْقَة التُّبَابَة، باستخدام أداة المُنْجَلْ، وترك جزء صغير، بمقياس (5سم).

(30)

طريقة حياكة طرفي قَديْقَة التُّبَابَة، بعد عمليَّة طي طرف نهاية القَديْقَة للداخل، وطيِّه على بداية حياكة التُّبَابَة؛ وذلك بالطعن عليها عدَّة مرَّات لتثبيتهما.

(31)

تقوم المرأة بتقطع السَّعَفْ الزَّائد من على ظهر البِرِشْ، بإستخدام أداة المُنْجَلْ.

وغالباً ما يكون زمن العمل، عقب وجبة الإفطار في أثناء ساعات النَّهار، وبعد العصر.

يستخدم البِرشْ لفرشه على عَنْقَرِيْبْ الجَنَازَة؛ ولذلك سُمِّيْ بـ (بِرِشْ العَوَجَهْ)، ولابد من وجوده في كل بيت، ويتم حفظه بطيِّه ووضعه داخل جوَّال، وتعليقه ليتدلَّى من على سقف الغُرْفَة، ولابد من أن يكون لونه أبيض، كالكفن الذي يكفَّن به الميِّت؛ ولذلك يستخدم سَعَفْ قَلْبْ نَخْلَة الجَّاوْ الأبيض؛ حتَّى يكون ناصع البياض.

تعرض النساء إنتاجها من البرُوْش، بسوق مدينة كَرِيْمَة، والأسواق القريبة بمَرَوِي، وتَنْقَاسِيْ، وسعر البِرِشْ (25 جنيهاً).

طريقة عمل البِرِشْ الأَحْمَرْ:

تقوم المرأة بضَفِيْرَة قَدَيْقَتَيْنْ، طول الواحدة (30 ضُرَاعاً)، أي (10 أشواط)، ما يعادل (17.40 متراً)، بنوع ضَفِيْرَة (أُمْ أَرْبَعَة)، وتقوم الحرفيَّة بحياكتهما مع بعضهما البعض بمقياس، (8 أشواط)، أي (24 ضُرَاعاً)، وتقوم بقطع هذا الجزء، ثمَّ تحيك القَديْقَتَيْنْ بمقياس، (6 أشواط)، أي (18 ضُرَاعاً)، وتقطع هذا الجزء أيضاً، وما تبقى من القَديْقَتَيْنْ، ثم تقوم بتقطيع ستَّة أشْوَاطْ فرديَّة منها. والحياكة تتم بالطريقة نفسها التي تمت بها حياكة البِرشْ الأبْيَضْ؛ لكن الاختلاف هنا بعد أن تحيك المرأة المقياس الذي تريده تقوم بقطعه؛ وذلك لأن كل مقياس من هذه الأطوال يتم تلوينه بلون محدَّد، وفي البِرشْ الأبْيَضْ يتم حياكة القَديْقَتَيْنْ بقرنهما مع بعضهما البعض بطولهما دون تلوين.

بعد عمليَّة تقطيع كل الأشْوَاطْ التي تحتاج إليها المرأة لحياكة البِرشْ الأحْمَرْ، تقوم بعمليَّة تلوينها بمادَّة (التِّفْتَه)، ويلوَّنْ كل مقياس بلون، بحيث تلوِّن الـ(8 أشْوَاطْ)، باللَّون الأحْمَر، والـ(6 أشْوَاطْ)، باللَّون الأخضر، وأربعة من الأشْوَاطْ الفَرْديَّة، تلوَّن باللَّون الأسود، والذي يتم مزجه من اللَّونَيْنْ، الأحمر والأخضر، وشوطان من الأشواط الفرديَّة، تتركهما المرأة دون تلوين، أي يكونان بلون سَعَفهما الأبيض.

يتم التَّلوين بالتِّفْتَة بإضافة اللَّون الذي تريده المرأة، بعد أن تقوم بغلي ماء في الإناء الخاص بهذه العمليَّة، وهو عبارة عن حلَّة كبيرة نسبيًّا، وبعد تذويب اللَّون تقوم بإدخال لفَّة الضَّفِيْرَة، بعد ربطها بالسَّعَفْ، وبعد إخراجها، تُدْخل حزمة مربوطة من سَعَفْ الدّوْمْ، لتلوينها بلون لفَّة الضَّفِيْرَة نفسها، فغالباً ما تبدأ باللَّونْ الأحمر، وتلوِّن به لفَّة الـ(8 أشْوَاطْ)، ثمَّ اللَّون الأخضر، وتلوِّن به لفَّة الـ(6 أشْوَاطْ)، ثمَّ اللَّون الأسود،

(32)

الشَّكل النِّهائي لـ (البِرِشْ الأَبْيَضْ).

(33)

طريقة تلوين لفَّة الـ (8 أشواط)، باللَّون الأحمر.

(34)

طريقة تلوين لفَّة الـ (6 أشْوَاطْ)، باللَّون الأخضر.

(35)

طريقة تلوين لفَّة الأربعة أشْوَاطْ الفرديَّة باللَّون الأسود.

(36)

طريقة تلوين حزمة سَعَفْ الدّوْمْ، باللَّون الأحمر، بعد إخراج لفَّة الضَّفِيْرَة الحمراء.

(37)

لفَّات الضَّفَايِرْ بألوانها المختلفة، موضوعة على جوَّال من الخَيْشْ: لجفافها ومعها حزم سَعَفْ الدّوْمْ المُلوَّنة بالألوان نفسها، وبجانبهما شوطان من الضَّفِيْرَة دون تلوين.

والذي تخلطه من الأخضر، في الإناء بإضافة لون أحمر له، وتلوِّن به أربعة أشْواطْ فرديَّة، وفي كل لون تدخل مع لفَّة الضَّفيْرَة حزمة ملفوفة من سَعَفْ الدّوْمْ، والذي تستخدمه المرأة في عمليَّة حياكة التُّبَابَة، «انظر الصور رقم: (33)، (34)، (35)، (36)، (37)، على التَّوالي».

بعد ذلك تقوم المرأة بفرش مفرش عبارة عن جوَّال كبير الحجم، وعليه تتم عمليَّة حياكة البرش، وتقوم بتجهيز، إناء به ماء، وبداخله قطعة قماش، ويستخدم لتبليل أطراف الضَّفيرة أثناء الحياكة، وتضع حزَم السَّعف الملوَّن بداخلها، ليكون لَيِّناً، حتى يسهل استخدامه في حياكة التُّبَابَة. ثمَّ تستخدم لفَّة الضَّفيْرَة الخضراء اللَّون، وتقوم بفردها، واضعة طرفها تحتَ قدم رجلها اليمنى، وتقوم بشدِّها باستخدام يديها بفردهما إلى أعلى وهي ممسكة بطرفها الآخر، «انظر الصورة رقم (38)».

ثم تقوم المرأة بقياس شوط من لفَّة الضَّفيْرَة الخضراء، بالسَّرير الذي يوجد في الغرفة التي تعمل بها، وطوله (190 سم) وتقوم بقطعه، باستخدام أداة المُنْجَلْ، وتفرد هذا الشَّوط على المفرش بالأرض، وتثبِّت نهايتيه. وعليه تُحاك كل أشواط البرشْ، ويعتبر هو المقياس لباقي الأشواط، «انظر الصور رقم: (39)، (40)، على التَّوالي».

بعد ذلك تبدأ عمليَّة حياكة الأشواط، وأوَّل شوط تتم حياكته؛ لقرنه مع الشَّوْط الأخضر، هو شوط أبيض، تقوم المرأة بفرده، من لفَّة الضَّفيْرَة المُنْفَرِدَة، على الجِّهة اليسرى، لاتِّجاه الحرفيَّة، وتبدأ في حياكته بطريقة حياكة أشْواطْ البرشْ الأبْيَضْ نفسها، باستخدام سَعَفْ حَنْقُوْقْ الدّوْمْ، بعد محاذاة رأس الشوطين، وفرد الشَّوْط الأبْيَضْ، على امتداد الشَّوط الأخضر، وتثبيت لفَّة الشَّوط الأبيض، مع رأس الشَّوط الأخضر، وتبدأ الحياكة من هذا الاتِّجاه، لتنتهي عند ملتقى رأس لفَّة الشوط الأبيض برأس نهاية الشَّوْطْ الأخضر، والحياكة تكون من اتِّجاه ظهر الضَّفيْرَة، «انظر الصور رقم: (41)، (42)، على التَّوالي».

يتم فرد لفَّة اللَّون الأحمر بشَدِّها بطريقة شد لفَّة اللَّون الأخضر نفسها، باليد والرِّجل، وحياكتها من رأسها بمحاذاة شوط اللون الأبيض، وقطع ما تبقَّى من اللَّفة باستخدام أداة المنجل. ثمَّ حياكة شوط من لفَّة اللون الأسود، ثمَّ شوط من اللون الأخضر، ثم شوط أسود، ثمَّ أخيراً حياكة شوط أحمر. كل هذه الأشواط تتم حياكتها من الجانب الأيسر على التَّوالي. وبعد ذلك تبدأ المرأة في تكرار الترتيب نفسه من الأشواط بألوانها من الجانب الأيمن، الشَّوط الأبيض المفرد، على يمين الأخضر الأساس، أول شوط تمَّ فرده، ثمَّ الشَّوط الأحمر، ثمَّ الشَّوط الأسود المفرد، ثمَّ الشَّوط الأخضر، ثمَّ الشَّوط الأسود المفرد، ثمَّ أخيراً الشَّوط الأحمر. وبذلك تكون حياكة أشواط البرشْ الأحمر قد اكتملت، «انظر الصورة رقم (43)».

بعد ذلك تقوم المرأة بحياكة التُّبَابَة، والتي تَعدُّ لها قَديْقَة ضَفيْرَة «أُمْ أَرْبَعَة»، بطول (9 ضُرَاعْ)، ما يعادل (6.80 متر)، ويتم تلوينها بالتِّفْتَة السَّوداء، وهي التُّبَابة نفسها التي تعمل للبرشْ الأبْيَضْ، وتحاك بالطريقة نفسها، والخطوات نفسها، وتستخدم إبْرَة المَسَلَّة، وسَعَفْ الدّوْمْ، الذي تمَّ تلوينه بألوان التِّفْتَة مع لفَّات أشواط البرشْ الأحمر، وعمليَّة حياكتها تسمَّى «الحضَايَة»، ويتَم تبادل الألوان، وتحاك بطريقة الزقزاق، «انظر الصور رقم: (44)، (45)، على التَّوالي».

الزَّمن الذي تستغرقه المرأة لإنتاج البرشْ الأَحْمَرْ، عشرة أيام، كالآتي: (ستَّة أيام لضَفيْرَة القَديْقَتَيْنْ، ويوم لقَديْقَة التُّبَابَة، ويوم للتلوين بالتِّفْتَة، ويومان للحياكة). ويتم تسويقه بسوق مدينة كَريْمَه، أو الأسواق القريبة، بسوق مدينة مَرَويْ، أو سوق تَنْقَاسِيْ، وأحياناً يتم طلبه من الحرفيَّة، خصوصاً في مناسبات الزواج، وسعره (60جنيه).

يستخدم البرشْ الأحْمَرْ في المناسبات المرتبطة بدورة حياة الإنسَان من الميلاد، حيث يفرش للمرأة النُّفساء طيلة فترة الأربعين، وفي الختان يحنَّن عليه المختون، بعد فرشه على سرير العَنْقَريْبْ، وفي الزَّواج يحنَّن عليه العريس أيضاً بجلوسه عليه بعد فرشه على سرير العَنْقَريْبْ، وتستخدمه العَرُوْس أيضاً طيلة فترة حَبْسَها قبل ليلة الدُّخلة، وتستخدمه كفِرَاش؛ لتجلس عليه وتنام عليه.

تقوم النساء عادة بضفيرة البروش في أوقات فراغهنَّ، ويحصلن على عائد مادي من بيعها، يساعد

(38) طريقة فرد لفّة الضَّفِيْرَة الخضراء اللّون.

(39) طريقة قياس الشوط من لفة الضَّفِيْرَة الخضراء اللّون بقياسه بطول السرير، ثم يتم قطعه.

(40) طريقة فرد الشَّوطْ الأخضر على مفرش الأرض.

(41) طريقة فَرْد الشوط الأبيض ليكون موازيا للشوط الأخضر، من الناحية اليسرى.

(42)

طريقة حياكة الشَّوْط الأبيَضْ، مع الأخضر على يسار المرأة.

(43)

الشكل النهائي لاكتمال حياكة البرشْ الأحمر، ونلاحظ الحرفيَّة تقوم بتقطيع عقد سَعَفَ الحَنْقُوْق الزائدة، باستخدام أداة المنجل.

في زيادة دخل الأسرة، فهذا يشكل بعداً اجتماعياً واقتصادياً هاماً، حيث أنَّ هذه الحرفة تشكل فرصة عمل كبيرة لقطاع النساء الذي يمثل نسبة كبيرة من القوى العاملة بمنطقة مروي، والتي تنعدم فيها فرص العمل الأخرى بالنسبة لهذا القطاع. ومن الناحية الاجتماعية تحقق مساهمة المرأة في ميزانية الأسرة عن طريق الدخل الذي تجنيه في تعزيز دورها ومكانتها في الأسرة والمجتمع، وهو عمل فيه إبداع جمالي وفنِّي، ولا تزال هذه الحرفة رائجة، ويقبل عليها الناس لحاجتهم لوظائفها العملية والاجتماعية والثقافية والجمالية التي لا تزال مستمرة في المجتمع. وتستخدم المرأة كما ذكرنا سعف نخيل الجاو، أو المُشْرِقْ، أو المَدِيْن، وهذه مسميات أنواع النَّخيل بالمنطقة الشَمالية من السودان، بالإضافة إلى سعف ذكر النخيل، ويتم قطع هذا السَّعَفْ من قلب النخلة باستخدام أداة المنجل، وهو من أدوات الزراعة التقليدية التي تستخدم لإزالة الحشائش، وأغراض أخرى، وتستخدمه المرأة لقطع السعف، وهو كمادة خام تحصل عليه المرأة في أي زمن ومجاناً، فحينما تحتاج إلى السعف لصنع تلك الأدوات ما عليها إلَّا أن تذهب إلى أقرب مزرعة نخيل بالنسبة لها، وكل الذي تقوم به تستأذن المزارع مالك النَّخيل، وهو يسمح لها بذلك دون تردد ؛ لذلك فإنَّ هذه الحرفة لا تحتاج إلى رأس مال حتى تدخل الحرفية في مشكلة الحصول على المواد الخام، وبعد أن تُحْضر الحرفية سعفها، تقوم بتشقيقه وتجفيفه بأشعة الشمس، مستخدمة لذلك يديها، وتقوم بتخزين هذا السعف الذي يكون بكميات كبيرة، وبعد ذلك تستعمل منه الكمية التي تريد ضفيرتها، مستخدمة لذلك أداة (البَلَّالْ)، وهو عبارة عن جوَّال من (الخَيْشْ) الذي يستخدم لتعبئة التمر في أيام الحصاد، ويمكن أن يكون أيضاً عبارة عن برشْ قديم، ووظيفة الْبَلَّالْ هي بَلْ السعف بعد وضعه بداخله ورشه بالماء، كما يبلل أيضاً السعف بالماء، ويحافظ البَلَّال على السَّعف ليِّنَاً وطائعاً، ويسهل استخدامه في الضفيرة، وتعمل الحرفيَّة في منزلها، في وقت فراغها، حيث تضفر عددا من لفات السعف المختلفة، بحسب نوع الضفيرة، (أُمْ إِتْنِيْن)، (أُمْ تَلَاتَة)، (أُمْ أَرْبَعَة)، وكما بين الكاتب هي بحسب عدد سلخات السعف، وتسمَّى لفة الضفيرة (القَدِيْقَة)، وكل نوع ضفيرة له استخدام لصنع أداة محددة، وتستعمل نوع ضفيرة أم أربعة لعمل البرُوْشْ بأنواعها، ونجد أنَّ المرأة بشكل عام تملأ وقت فراغها وتمارس عملا إبداعيا وجماليا، وله وظيفة عملية في المجتمع، وتتكسَّب من هذا العمل، ويشكل لها مصدر دخل مادي، تساهم به في دخل الأسرة، مما يعزز دورها في محيطها الأسري والاجتماعي، كما أنَّ هذا

(44)

طريقة حياكة التُّبَابَة في البِرِشْ الأَحْمَرْ، وتشبه تُبَابَة البِرِشْ الأَبْيَضْ.

(45)

الشَّكل النِّهائي لـ (البِرِشْ الأَحْمَرْ)، بعد اكتمال التُّبَابَة.

العمل يعبِّر عن ثقافتها، ويمثل هويتها التي تعتز بها، لأنَّ لهذا العمل تاريخا طويلا في الموروث الثقافي بالمنطقة.

حرفة صناعة المفارش السعفية تمثل نشاطاً اقتصادياً مهماً للمجتمع؛ لأنها وسيلة وعنصر مهم من عناصر الإنتاج، فهي تلبي احتياجات الناس في المجتمع، ووسيلة لكسب العيش، وتوفر الاستقرار لشريحة كبيرة في المجتمع، وتُبعد عنهم شبح البطالة، كما تساعد في تقوية العلاقات الاجتماعية بين الناس، ولهذا نجدها تساعد في استقرار الفرد والمجتمع، كما تسهم في حل مشكلات عديدة تواجه المجتمع؛ مما يؤكد أهميتها الاجتماعية والاقتصادية.

الهوامش

1 الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1991، ص، 231.

2 Virot C. , Lapoterie africaine, les techniques céramiques en Afrque noire, Banon, 2005, P. 266.

3 تعني كلمة العوجة الموت، وبِرِشْ العَوَجَة، بمعنى بِرِشْ الموت.

4 أحمد الصافي، الحكيم من أجل أطباء أعمق فهماً لمهنتهم ولثقافات مجتمعاتهم وأكثر وعياً ببيئتهم وأحوال أهلهم، الخرطوم، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2013م، ص، 250.

5 القَدِيْقَة هي لفَّة ضفيرة السعف.

6 الرَّاوية سعاد سيد أحمد حمد، شريط رقم: م دأأ/ 4549، كَرِيْمَة، (مربع4)، 2013/10/9م.

7 الرَّاوية فاطمة فضل المولى سليمان، شريط رقم: م دأأ/ 4544، شِبَا، 2013/10/1م.

8 الرَّاوية سعاد سيد أحمد حمد، شريط رقم: م دأأ/ 4549، مصدر سابق.

9 التُّبَابَة: تعني الإطار الذي يعمل بحياكته بأطراف البِرِشْ.

الصور

تصوير الكاتب

1 المصدر: الهيئة العامة للآثار والمتاحف، موقع الضانقيل، مقابر الفريخة كوم (1)، نوفمبر، حفريات موسم 2014م.

في الميدان

www.wikitravel.org/upload/shared/89/8/Pullman_mural.jpg

تاريخ مهنة القصارين في البحرين

دراسة تاريخية تحليلية

(1)

عين قصاري الصغري أو عين الدوبية، 1961م

أ. حسين محمد حسين

كاتب من البحرين

مـــن المهن القديمـــة في البحرين والتـــي انتهت ولم يعـــد يزاولها أحد منذ عـــدة عقود، هي مهنة غســـيل الملابس والتي كانت تعـــرف في البحرين، وباقـــي البلدان العربية، باســـم القِصارة أو مهنـــة القصارين. ولفظـــة القصارين جمع ومفردهـــا القصّار وتعني الذي يقوم بغســـل الملابس، وقـــد وردت هذه اللفظة فـــي المعاجم العربية، جاء فـــي معجم تاج العروس مـــادة (قصر):

«القَصّارُ والمُقَصِّر كشَـــدّادٍ ومُحَـــدِّث: مُحَوِّرُ الثِّيَـــاب ومُبَيِّضُها لأَنّه يَدُقُّهـــا بالقَصَرَة التي هي القِطْعَةُ من الخَشَـــب وهـــي من خَشَـــب العُنّاب لأَنّه لا نَـــارَ فيه كمـــا قَالُوا وحِرْفَتُـــه القِصَارَة بالكَسْـــر على القِيَاس. وقَصَرَ الثوبَ قِصَارَةً عن ســـيبويه وقَصَّـــرَه كلاهُمَا: حَوَّرَه ودَقَّه. وخَشَـــبَتُه المِقْصَرَة كمِكْنَســـةٍ والقَصَـــرَةُ مُحَرَّكَةً أَيضاً».

وينسب لهذه المهنة فيقال القصّار أو القصاري، جاء في كتاب «لب اللباب في تحرير الأنساب» للسيوطي أن القصاري نسبة «إلى قصر الثياب كالقصار وإلى سكة القصارين بمرو» (السيوطي، طبعة دار الكتب العلمية 1991، ج2: ص 182). وتعتبر مهنة القِصارة من المهن الشاقة والتي عرفت منذ القدم بطبيعتها الشاقة، وقد صور لنا الشاعر أبو الحسين الجزار (توفي العام 1273م) مدى العناء الذي يعانيه القصار، وذلك في قوله (النجوم الزاهرة، ج7، ص292):

أحمل نفسي كل يوم وليلة

شروراً على من لا أفوز بخيره

كما سود القصّار في الشمس وجهه

ليجهد على تبييض أثواب غيره

هذا، وقد شكل القصارون، ومنذ القدم، طبقة عمالية مميزة، ولهذه الطبقة ذكر في الحضارات القديمة، كالحضارات التي نشأت في وادي الرافدين والتي تأثرت بها حضارة دلمون التي نشأت في البحرين قديماً. هذا، وقد عثر في وادي الرافدين على نقوشات على قطع حجرية عبارة عن عقود تم برمها بين جماعة من القصارين وأفراد وعائلات معينة، ويعود تاريخ هذه العقود للقرن السادس قبل الميلاد (Waerzeggers 2006). أما في العصور الإسلامية، فقد تطورت مهنة القصارين لدرجة تخصيص سوق خاصة بها؛ وذلك عند بداية ظهور الأسواق التخصصية. يذكر، أنه منذ نشأة الأسواق في القرون الإسلامية الأولى في العديد من البلدان الإسلامية، تم اعتماد نموذجاً خاصاً من التقسيم يعتمد على إنشاء أسواق أو أحياء متخصصة في مهنة واحدة فقط. وبالتالي، ولكي نتمكن من تتبع تاريخ وجود مهنة القصارين، لابد لنا من توضيح هذا النموذج ومطابقته بالمجتمع البحريني القديم.

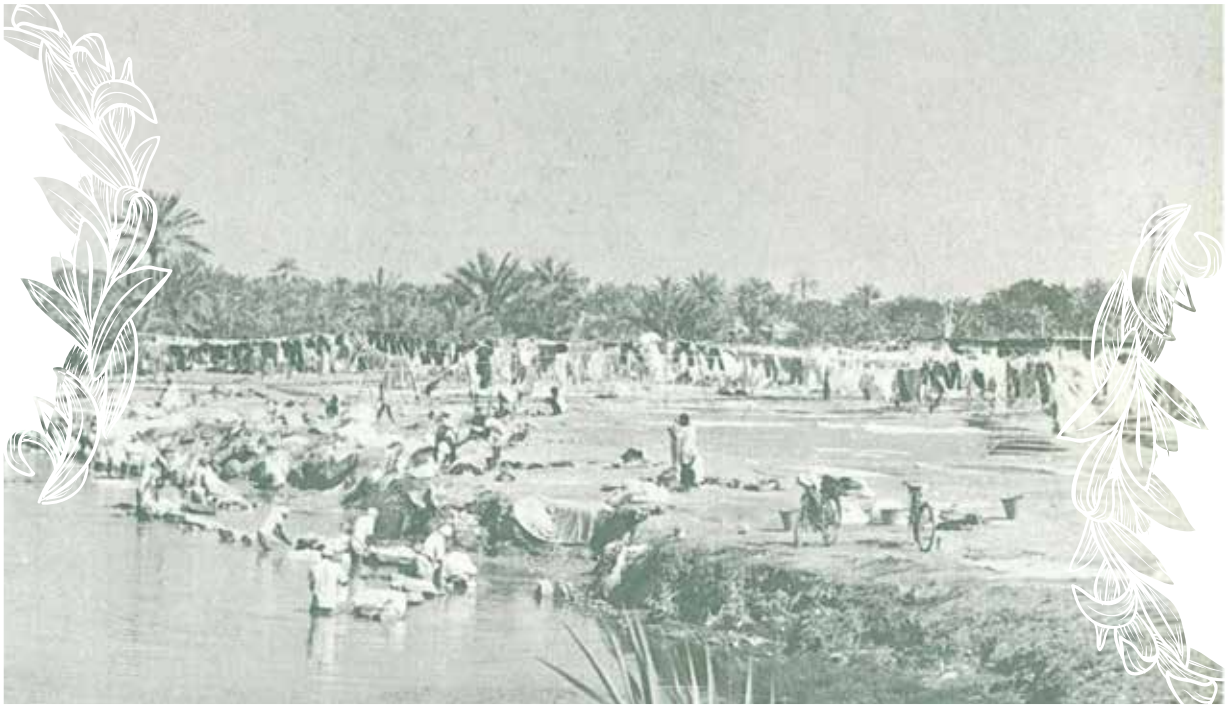
تطوير سوق للقصارين منذ القرون الإسلامية الأولى

أسواق المدن الإسلامية الرئيسية في القرون الإسلامية الأولى، كانت تنظم بحسب نظام معين، فقد كانت لها تقاسيم متخصصة بحسب ترتيب معين. هذا، ويعتبر سوق البصرة واحد من أقدم هذه الأسواق. ويرى يوسف العلي في دراسته «أسواق البصرة في القرن الثالث والرابع للهجرة» أن أسواق البصرة، منذ بداية نشأتها، بدأت تتشكل بحسب نظام معين؛ حيث أخذت تنتظم في مجموعات تضم كل مجموعة الصناعات ذات المصالح المشتركة، ففي سوق المربد، مثلاً، نجد التبانين وسوق الإبل والدباغين في منطقة واحدة وكذلك القفالين على باب الصفارين، وتشكل كل مهنة سوقاً فرعية داخل السوق الكبيرة. ويرى العلي أن سوق البصرة ربما أصبح أنموذجاً يتبع؛ فقد تم إنشاء عدد من الأسواق على هذا الأساس، فيشير اسلم الواسطي إلى أن أسواق واسط قد بنيت على هذا الأساس، كما أن يزيد بن حاتم المهلبي البصري قام بتنظيم سوق القيروان متبعاً نفس الأسلوب ذاته، ولعله تأثر بأسواق مدينة البصرة (العلي 1973). كذلك أسواق مدينة تلمسان التي كانت قاعدة المغرب الأوسط، تم تقسيمها على نفس هذا الأساس (بن صديق 2013). ويلاحظ أن كل سوق تخصصية ينشأ عنها إما سوق يحمل اسم المهنة أو حي يحمل اسم المهنة ذاتها.

يذكر أنه ظهر في عدد من أسواق المدن الرئيسية التي ظهرت في القرون الإسلامية الأولى قسم خاص بمهنة القصارين، وتتم الإشارة لهذا القسم بمسميات مختلفة؛ ففي أسواق البصرة كان يسمى سوق القصارين (العلي 1973)، و في تلمسان عرف باسم حي القصارين (بن صديق 2013، ص 70)، وأحياناً تتم الإشارة لعين ماء خاصة بمهنة القِصارة، كعين القصارين التي اشتهرت في دمشق كمكان كانت تغسل فيها الملابس، وهذه العين لازالت معروفة حتى يومنا هذا (القاسمي وآخرون 1988، ص 353 – 354).

الأحياء التخصصية في البحرين

البحرين، كذلك، ليست استثناء، فقد نشأت فيها أسواق تخصصية بمثل نمط الأسواق السابقة، أي ظهور تجمعات متخصصة لأصحاب المهنة الواحدة. ففي المنامة، على سبيل المثال، لازال عدد من أحيائها



(2)

عين قصاري الصغرى أو الدوبية وساحة نشر الملابس

تحمل أسماء مهن؛ فكل حي من هذه الأحياء كان به سوق خاصة بالمهنة التي سمي بها. بالطبع، هذا النظام عُرف في البحرين قبل نشأة سوق المنامة؛ فما بين القرنين الثاني عشر والثامن عشر الميلاديين، كان في البحرين مركز تجاري نشط وكان يمثل المركز الحيوي القديم في البحرين في تلك الحقبة (Insoll 2005). ويتكون هذا المركز من المناطق المحيطة بمسجد الخميس، والتي تتمثل اليوم في عدة مناطق هي: جدحفص في الشمال، والبلاد القديم والخميس وأبو بهام في الجنوب، والبرهامة والصالحية في الشرق، وطشان والمصلى في الغرب. هذه المناطق بها أحياء تحمل أسماء مهن، وحتى من يسكن هذه الأحياء ارتبط اسمه بالمهنة ذاتها.

يذكر، أن جميع تلك المناطق كانت تعمل بصورة تعاونية، وكلها كانت تمثل ما يشبه المدينة المركزية، وإن اختلفت المسميات. فقد كانت كل منطقة من تلك المناطق تحمل جزءاً من الحضرية، وكلها تكمل بعضها البعض. فمثلما نشأت في المنامة أحياء وأسواق متخصصة، كانت هناك أحياء متخصصة في هذه المناطق التي كونت المركز التجاري القديم في البحرين. وعلى الرغم من عدم وجود دلائل تاريخية واضحة وصريحة تنص على ذلك، إلا أنه يمكن ترجيح أن بهذه المنطقة كانت العديد من الخدمات والأسواق المتخصصة، وذلك من خلال تتبع أماكنها بحسب تسميات الأحياء، أو كما تعرف عند العامة باسم فركان مفردها فريك. على سبيل المثال، عند تفحص أسماء الأحياء في جدحفص، نجد أن عدداً منها يدل على المهن التخصصية، مثل حي المحاسنية (الحلاقين)، وحي البناية، وحي الصاغة، وحي السوق. مثل هذه الأحياء ربما كانت منتشرة كأسواق في الماضي لكنها اندثرت ومسحت من الذاكرة الشعبية، ولم يبق إلا مسمى الحي.

كذلك، كان هناك حي قديم يُعرف بالصَفَافير، وكان يقع على الشارع الرئيسي المار إلى عوالي غرباً عن الخميس وطشان، وقد سمي بذلك لأن به محطة تصفير النحاس (المبارك 2004، ص41). ولا يعرف موقع هذا الحي بالتحديد إلا أنه كان يقع على شارع عذاري، وكان يمر بالقرب منه ساب عذاري (بشمي 2000، ص 31).

(3)

عين الدوبية التي أنشات على ساحل السويفية القديم

وغرب مسجد الخميس توجد منطقة تعرف بالمصلى، وهي تعتبر من القرى القديمة التي شاع صيتها منذ القدم؛ فأقدم ذكر لقرية المصلى كمسمى جاء على نقش ساجة السيد يحيى الحسيني الذي توفي في العام 1405م (Kalus 1990, p.77). وتسمية المصلى، في الواقع، هي تسمية إسلامية «ويقصد بها عادة المكان الذي يتخذ مصلى تقام فيه صلاة العيدين، وكانوا عادة يختارون مثل هذه المصليات بعيداً عن العمران في مكان متسع نَزه» (الجنبي 2012، ص 311). وقد انتشرت هذه العادة في البحرين وشرق الجزيرة العربية منذ قديم الزمان؛ وقد ترتب على ذلك وجود عدد من المناطق عرفت باسم المصلى في كلا المنطقتين (الجنبي 2012، ص 311). ولا نمتلك دليلا على بداية هذا العرف في البحرين، ولكن هناك أدلة واضحة أنه كان سائداً في فترة السيطرة العيونية، أي ما بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر الميلاديين؛ حيث كان من عادة الأمير العيوني أن يخرج إلى مصلى خاص، يسمى جرعاء المصلّى، عند صلاة العيدين في موكب مهيب بجميع زينته وخيله (الجنبي وآخرون 2012، ج5: ص 2769).

عين القصارين وتاريخ مهنة القصارة في البحرين

بالإضافة لتلك الأحياء المتخصصة، التي كانت موجودة في المركز التجاري الحيوي القديم، كانت توجد، وفي ضمن حدود هذا المركز، عين خاصة يجتمع فيها القصارون؛ حيث كانت تمارس فيها مهنة غسيل الملابس. وهذه العين كانت تعرف باسم عين القصارين (ثم خفف الاسم فأصبح اسمها عين قصاري)، مما يؤكد على وجود طبقة عاملة متخصصة، كانوا يعملون كقصارين في البحرين قديماً. وقد كانت عين القصارين ضخمة جداً، وبحسب التقسيم الحديث للمناطق التي كانت تمثل المركز التجاري القديم، فإن تلك العين كانت تمتد بصورة أساسية بين منطقتي البلاد القديم والبرهامة. ولضخامة هذه العين، وتعدد الينابيع بها، فقد كانت العين مقسومة إلى قسمين، عين قصاري الكبرى وعين قصاري الصغرى، وكل قسم كان يمثل عين مستقلة بذاتها.

هذا، ولا نعلم بالتحديد متى تم تطوير هذه العين لتصبح عيناً خاصة بغسيل الملابس، ومنها ارتبط

(4)

النقش الذي ذكر عين القصارين الصغري ويعود تاريخه للعام 1374م

إسمها بالمهنة، أي أصبح إسمها عين القصارين، والذي خفف لاحقاً ليصبح عين قصاري. إلا أنه يمكن ترجيح حقبة معينة تم فيها حدوث ذلك؛ حيث تشير الدلائل الآثارية لوجود استيطان قديم في المناطق المحيطة بعين القصارين، والتي يعود أقدمها لقرابة القرن التاسع الميلادي، غير أن الاستيطان وصل إلى ذروته في نهاية القرن الحادي عشر الميلادي (Insoll 2005). وهكذا يمكننا ترجيح تطوير عين القصارين في حقبة ذروة الاستيطان، أي قرابة القرن الثاني عشر الميلادي. بالطبع، ربما تم تطوير العين قبل هذه الفترة، إلا أن الأكيد، أن عين القصارين تم تطويرها وتخصيصها لغسل الملابس قبل القرن الرابع عشر الميلادي، وهي الفترة التي ذكر فيها اسم عين القصارين.

يذكر أن اسم «عين القصارين» قد ورد ذكره في نقش قديم يرجع تاريخه للعام 1374 م (776 هجرية)، وقد عرف هذا النقش باسم نقش «الوقفية»، وذلك لأنه تضمن مجموعة من أسماء النخيل التي كانت تعتبر وقفاً لمسجد الخميس، كما يرجح أن هذا النقش يوثق ترميم مسجد الخميس والأوقاف التابعة له (Kalus 1990). هذا، ويتكون النقش من قطعتين، النص الذي نقش على القطعة الأولى يتكون من أربعة أسطر هي كالتالي:

- بسم الله الرحمان الرحيم أمر بعمارة هذا المسجد المبارك الصاحب المعظم خواجه جمال الدين علي بن المرحوم منصور بن محمود كرد زيد تعظيمه قربة إلى
- الله تعالى و وقف على مصالحه جميع السرمر و الملك المعروف بفوليان من البلد القديم مع نصف الملك المعروف بحمكان من حويص عالي على أن يلوث (؟) و يبقى ستمائة منا ثنا لمأن كل من يحضر لقراءة
- القرآن كل يوم ..... رمضان ومائة وخمسون منا ثنا لمأن كل من يحضر للصلاة يوم الجمعة كل جمعة خمسة آن وستمائة منا ثنا لقيمه ومائة منا ثنا لقيمه ثمن سراجه بهما وباقي
- لمصالحه من فروش ورم وغيرهما تقبل الله حسابه وأعلى درجاته في سابع وعشرين صفر سنة ست وسبعين وسبعمائة هجرية

(5)

عين الدوبية في منطقة البلدد.

المرجح أن اسم «البلد القديم» الوارد في هذا النقش كان مرتبطاً بمنطقة شاسعة وهي التي كانت تضم مسجد الخميس، بالإضافة للمناطق المحيطة بها. ثم حدث بعد ذلك تخصيص للإسم فارتبط بمنطقة محددة وتحول مع الزمن لاسم وهو «البلاد القديم».

أما نص القطعة الثانية فيتكون من سطرين وهو ما يهمنا هنا، ونصه كالتالي:

- أيضا يضاف على نصف حمكان مع صرمر فوليان جوبار
- عين القصارين الصغرى الغربي وقفا شرعيا متقربا إلى الله تعالى

والأسماء الواردة في النقش وهي: سرمر وفوليان وحمكان، ما هي إلا أسماء نخل. أما الجوبار والسطر، فهي عبارة عن شريط ضيق من الأرض يقع على مجرى مياه الري أو بين قطعتين كبيرتين؛ ومن هنا نفهم أن «جوبار عين القصارين الصغرى الغربي» المذكور في النقش هو الشريط الضيق من الأرض الواقع غرب عين القصارين الصغرى.

هذا النقش يدل على قدم مسمى عين القصارين، وكذلك قدم مهنة القصارين في البحرين. كذلك، فإن مهنة القصارة، أو القصارين، كانت معروفة في البحرين بهذا الإسم، ويسمى العامل فيها باسم «قصار» أي غاسل الملابس؛ حيث ذكر الشاعر أبي البحر جعفر الخطي (توفي العام 1618م) مهنة القصار، كمهنة موجودة في البحرين، وذلك في إحدى قصائده، مما يدل على أن مهنة القصارين كانت معروفة في تلك الفترة الزمنية. يقول الخطي في قصيدته التي ذكر فيها عدداً من المهن المعروفة في البحرين قديماً:

أو فاتبع ابن مهنا في بزازته

أو فامش خلف فتى شنصوه قصارا

هذا وقد علق شارح الديوان على هذا البيت بقوله «وابن شنصوه هو محمد بن سليمان، قصار من أهل البحرين، توطن القطيف مدة ثم عاد إلى البحرين وتوفي بها» (طبعة الانتشار العربي 2005م، ج2، ص 56).

إذاً، من خلال ما سبق، يستنتج أن مهنة القصارين كانت معروفة في البحرين وأنه تم ذكرها خلال الفترة ما بين القرنين الرابع عشر والسابع عشر الميلاديين.

بداية ظهور مصطلح «الدوبية» في البحرين

كان آخر ذكر لمهنة القصارين في البحرين في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر الميلاديين، وبعدها لا نعلم ماذا حل بهذه المهنة حتى ظهورها مجدداً بمسمى جديد، وهو الدوبية، ربما نهاية القرن التاسع عشر. والدوبية Dhobi هي لفظة هندية وتعني العامل الذي يقوم بغسل الملابس، كذلك، فاللفظة أصبحت كمسمى لإحدى الطبقات الرسمية المسجلة في الهند، وهي طبقة العاملين في غسل الملابس، وقد دخلت هذه اللفظة حتى في اللغة الإنجليزية العامية في بدايات القرن العشرين (Dalzell and Victor 2008, p. 196).

هذا، ونحن نرجح أن تطوير مهنة القصارين وتغير اسمها للدوبية، وكذلك تغير اسم العين التي ارتبطت بهذه المهنة، فإننا نرجح حدوث ذلك في القرن التاسع عشر الميلادي، وذلك نتيجة لتواجد التجار الهنود، وبالخصوص الهندوس، في المنطقة. يذكر أن التجار الهنود الهندوس، الذين عرفوا عند العامة في الخليج العربي باسم البانيان، ازدادت أعدادهم في البحرين، والخليج العربي بصورة عامة، نتيجة للوجود البريطاني في المنطقة؛ حيث أعطي هؤلاء التجار ميزات خاصة نتيجة لتمتعهم بالحماية البريطانية (القاسمي 1996، ص 57 – 59). هذا وقد لعب التجار الهندوس دوراً كبيراً في التجارة في البحرين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (القاسمي 1996، ص 121 – 122).

ونحن نرجح، أن من ضمن المهن التي أثر فيها التجار الهندوس هي مهنة القصارين؛ حيث تأكد نتائج الدراسة الميدانية (أنظر دراسة المديفع وحسين، ضمن العدد القادم) أن عدداً من هؤلاء التجار الهنود عملوا في مهنة غسيل الملابس في البحرين منذ نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، وعملوا على تطوير عين القصارين. يذكر أن النموذج الذي طورت على أساسه عين القصارين، لتصبح مكاناً مناسباً لمهنة غسيل الملابس، يتشابه مع نماذج الدوبية التي توجد في الهند، من حيث الطريقة والمواد والأدوات المستخدمة، والتي كانت تستورد، بصورة أساسية، من الهند.

هذا، وقد تم تهيئة عين قصاري (أو القصارين) الصغرى، كمكان لغسل الملابس، وقد عُرفت هذه العين لاحقاً باسم عين الدوبية. ولم يقتصر العمل في عين الدوبية على الهنود فقط، بل عمل معهم عدد من البحرينيين، واستمر العمل في هذه العين حتى تم ردمها في العام 1972م، عندما قل تدفق الماء فيها (القصيبي 1997، ص 58– 61).

التوسع في عمل «الدوبية»

بعد أن أصبحت عين قصاري الصغرى أو «الدوبية» مركزاً مهماً لغسل الملابس، وأصبح هناك طلب كبير على غسل الملابس من قبل مؤسسات الدولة والعديد من العوائل، لم تعد تستوعب عين قصاري الصغرى كل تلك الطلبات، فمساحتها محدودة. وهكذا، أصبحت هناك حاجة ملحة للتوسع، وإيجاد بدائل لعين قصاري الصغرى. ومن أوائل البدائل التي ظهرت كانت «دوبية» السويفية، التي أنشأت على ساحل السويفية القديم. يذكر أن دوبية السويفية كانت صغيرة، ولا تعتمد على عين طبيعية بل أن غسل الملابس كان يتم في أحواض، وبعدها كانت تنشر الملابس على ساحل السويفية القديم. بعد ذلك ظهرت المحلات المتخصصة في غسيل الملابس وكيها والتي بدأ العامة يطلقون عليها مسمى «الدوبي» أو «الدوبية»، وقد استمرت هذه التسميات حتى عهد قريب، ولازال البعض يستخدمها.

الخلاصة أن مهنة القصارين، أو غسل الملابس، هي إحدى المهن القديمة في البحرين، والتي لا نمتلك لها توثيقاً جيداً، وأقدم ذكر لهذه المهنة، في البحرين، كان في القرن الرابع عشر الميلادي. هذا، وقد واستمرت هذه المهنة بصورتها التقليدية التي كان يمارسها البحرينيون حتى سبعينيات القرن العشرين. هذا، وقد عُرف العديد من البحرينيين الذين عملوا في هذه المهنة منذ ثلاثينيات القرن العشرين وذلك في عين القصارين (قصاري) الصغرى والتي عرفت، منذ القرن التاسع عشر، باسم عين الدوبية بعد أن أعيد تأهيلها، ربما من قبل عدد من التجار الهنود، لتصبح هذه العين أهم مركز لغسيل الملابس في البحرين في تلك الفترة.

المراجع

المراجع العربية

- الأتابكي، ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة؛ علق عليه محمّد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 1992م. بيروت – لبنان.
- الزَّبيدي مرتضى، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، الكويت.
- السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن، لب اللباب في تحرير الأنساب؛ تحقيق محمد أحمد عبدالعزيز وأشرف أحمد عبدالعزيز، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى 1991م، بيروت – لبنان.
- العلي، يوسف ناصر (1973)، أسواق البصرة في القرن الثالث والرابع للهجرة. مجلة الخليج العربي، جامعة البصرة – كلية الآداب، السنة الأولى – العدد الأول.
- القاسمي، محمد سعيد، وجمال الدين القاسمي، وخليل العظم. قاموس الصناعات الشامية؛ حققه وقدم له ظافر القاسمي، الطبعة الأولى 1988، دار طلاس للدراسات والتراجم والنشر، دمشق.
- القاسمي، نورة محمد صقر. الوجود الهندي في الخليج العربي 1820 – 1947م، الطبعة الأولى 1996م، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة.
- القصيبي، هند. تاريخ وواقع العيون الطبيعية في دولة البحرين. رسالة مقدمة كجزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير في علوم الصحراء والأراضي القاحلة. كلية الدراسات العليا، جامعة الخليج العربي، البحرين. تاريخ التقديم سبتمبر 1997م.
- المبارك، إبراهيم. حاضر البحرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004 م.
- المديفع، حسين أحمد وحسين، حسين محمد. مهنة القصارين في البحرين (1930م – 1970م) – دراسة ميدانية. في هذا العدد من مجلة الثقافة الشعبية.
- بشمي، إبراهيم. أيام زمان، مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، البحرين، الطبعة الثانية، 2000م.
- بن صديق، نوال. التكوين في الصناعات والحرف التقليدية بين المحافظة على التراث ومطلب التجديد. مذكرة ماجستير، تخصص انتروبولوجيا التنمية، جامعة تلمسان، 2012 – 2013م. (نسخة إليكترونية متوفرة على موقع جامعة تلمسان http://dspace.univ-tlemcen.dz).
- ديوان أبي البحر الخطي، تحقيق عدنان السيد محمد العوامي، الإنتشار العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 2005م.
- شرح ديوان ابن مقرب العيوني، أعده وحققه وعلق عليه عبد الخالق بن عبد الجليل الجنبي؛ ساعده علي بن سعيد البيك، وعبد الغني بن احمد العرفات. 7 مج، الطبعة الثانية، دار المحجة البيضاء، بيروت، لبنان، 2012م.

المراجع الأجنبية

- Dalzell, T. and Victor, T. (2008). The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English. New York: Routledge.
- Insoll, T. The Land of Enki in the Islamic Era. Pearls, Palms and Religious Identity in Bahrain. London: Kegan Paul, 2005.
- Kalus, L. Inscriptions arabes des îles de Bahrain ; Contribution à l'histoire de Bahrain entre les XIe et XVIIe siècles (Ve-XIe de l'hégire) , 119 p., 2 cartes, 74 pls., Paris, Geuthner, 1990.
- Waerzeggers, C. (2006), Neo-Babylonian Laundry. Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale, Vol. 100, pp. 83-96

الصور

الصور من الكاتب

1 أرشيف صور Mike Knight على موقع flickr.com

2 Wheatcroft, A. Bahrain in Original Photographs, 1880 – 1961, London: Kegan Paul, 1988. P. 115

3 أرشيف صور محمد سلمان حماد (@aboalqassim_hammad) على موقع الإنستغرام

4 الخليفة، الشيخ عبدالله بن خالد والحمر، عبدالملك يوسف. البحرين عبر التاريخ. الجزء الأول. الطبعة الثالثة 1982م. مطبعة وزارة الإعلام، البحرين.

5 www.instagram.com/p/j5zA9OtxNW/

جديد النشر

www.images.medicaldaily.com/sites/medicaldaily.com/files/18/03/2014/introvert-reading-book.jpg

- مؤتمران عربيان بمصر والإمارات رؤى وتحولات بالمنصورة ونوادر جحا بالشارقة 180
- إطلالة على خمس إصدارات شعبية بحرينية قطوف دانية من رياض التراث الشّعبي البَحريني 202

مؤتمران عربيان بمصر والإمارات

رؤى وتحولات بالمنصورة ونوادر جحا بالشارقة

أ. أحلام أبو زيد

كاتبة من مصر

نعرض في هـذا العدد لمجموعـة جديدة من الأبحـاث العلمية المتنوعة فـي مجالات عدة مـن التراث الشـعبي العربي، وذلك مـن خلال التعرف علـى الأوراق البحثية التـي تم عرضها ونشـرها في مؤتمريـن عربيين أقيما في شـهري سـبتمبر وأكتوبـر 2016 الأول ملتقى دولي بالإمـارات العربية المتحدة بعنوان «جحا: تراث إنسـاني مشـترك» ضمن ملتقى الشـارقة الدولي للـراوي والـذي عُقد في الفتـرة من 26 إلـى 28 سـبتمبر 2016. والثاني هـو مؤتمر علمي موسـع بعنوان الملتقـى الدولي «الثقافة الشـعبية العربيـة: رؤى وتحولات» والـذي أقيم بمدينة المنصـورة بالدلتـا المصرية في الفترة مـن 11–13 أكتوبر 2016. وقد شـارك فـي المؤتمرين العديـد من الدول العربية من مصر والسـودان والإمارات والسـعودية والبحريـن والكويت والعراق وسـوريا ولبنان وفلسـطين والأردن وليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانيـا، وباحث من خارج المنطقة العربية في ملتقى الشـارقة من «قيرغيزسـتان»

مؤتمر المنصورة:
الثقافة الشعبية العربية:
رؤى وتحولات

أقيم هذا المؤتمر من خلال كلية الآداب والمركز الحضاري لعلوم الإنسان والتراث الشعبي الذي يترأسه الدكتور محمد غنيم أستاذ الأنثروبولوجيا والتراث الشعبي، والذي أشار ضمن إشكالية المؤتمر إلى أن المجتمعات العربية المعاصرة تمر بمرحلة دقيقة من التحولات تتغير بمقتضاها الموروثات الشعبية تغيرًا حاسمًا، ما يفرض علي الباحثين في الثقافة الشعبية التوجه إلى تناول هذا التغيير بالرصد والتحليل والتقييم. لذلك، فإن جامعة المنصورة في جمهورية مصر العربية قد أخذت علي عاتقها من خلال كلية الآداب والمركز الحضاري لعلوم الإنسان والتراث الشعبي، متابعة ما قد بدأت به منذ سنوات من عقد مؤتمرات، وممارسة أنشطة لتفعيل هذا التوجه وترشيده، فكان مؤتمرها الأول 5 : 7 مايو 1998 عن «الثقافة الشعبية العربية بين الأصالة والحداثة»، ومؤتمرها الثاني 19 : 21 اكتوبر 1999 عن «الثقافة الشعبية العربية والتنمية»، ومؤتمرها الثالث 4 : 2 ابريل 2002 عن «الثقافة الشعبية العربية: الهوية والمستقبل. وسوف يكون هذا المؤتمر الثامن بالاشتراك مع حلقة الحوار الثقافي في لبنان، والأول بالاشتراك مع المجلس الأعلى للثقافة ولجنة الفنون الشعبية والتراث الثقافي غير المادي.

يهدف هذا المؤتمر إلى كشف خصوصيات الثقافة الشعبية، ومحاولة التعرف إلى ما تتعرض له من تحولات بغية استنهاض همم الشعوب العربية لمواجهة القيم الوافدة إليها من الخارج، والنظر إلى ما تمليه عليها العولمة من مؤثرات تطول تراثها، ولاسيما الجوانب الروحية والقيمية والنضالية. إن هذه المؤثرات لا تنفك ترسل إشارات واضحة إلي أصحاب القرار للاعتناء بثقافتنا الشعبية ورعايتها، وعدم تركها تتشوه أو تندثر وتفقد هويتها، بحجة ضرورة مراعاة المفاهيم الجديدة وموجباتها. كيف إذًا تستطيع ثقافتنا الشعبية العربية الصمود في وجه الموجات المتتالية من المؤثرات الخارجية وتحديات التكنولوجيا. كيف تستطيع بعض مصطلحاتها ومسمياتها استيعاب الوافد، برفضه أو بالتكيف معه، إنها الإشكالية المهمة المطروحة علينا اليوم بإلحاح، ونرى أنها لا تأخذ مسارها إلى الضوء إلا بسعينا الدؤوب للكشف عن القيم الإنسانية العامة في خصوصيتنا الثقافية. في محاولة للإسهام في صوغ العالم المعاصر، بدلا من التقوقع داخل الذات، والتعصب للموروث، دون وعي التحولات الثقافية العالمية، وبالتالي هل يمكن للثقافة الشعبية في كل بلد عربي أن تفسح المجال للتنوع الثقافي ليصبح خلاقًا، فتجري حوارًا بناءً مع كل الثقافات الأخرى، لتسهم جميعها في تشكيل مجتمعات أفضل عافية وتماسكًا، وأكثر تسامحًا وانفتاحًا، وأشد قدرة علي مواجهة العنف؟ كيف نستطيع من خلال ثقافتنا الشعبية أن نسهم في حوار يدعم مشروع نهوض عربي يأخذ التحولات الحاصلة في العالم بعين الاعتبار، ويتبع متطلبات الديمقراطية، للسير نحو السلام وحرية الإبداع وتفعيل ممارسة القيم الإنسانية وترسيخها والحفاظ علي الخصوصيات؟.

وقد تضمن المؤتمر أربعة محاور الأول حول «الجذور والعناصر المشتركة للثقافة الشعبية العربية» وتناول موضوعات: أصول ومصادر الثقافات العربية الشعبية – الثقافة الشعبية العربية والتعددية الثقافية – المؤتلف والمختلف في عناصر الثقافة الشعبية العربية. والمحور الثاني بعنوان «الهوية العربية والتحولات العالمية» وتناول موضوعات: الثقافة الشعبية العربية: الحوار مع الآخر ومتطلبات الديمقراطية – الثقافة الشعبية العربية: السلام والتسامح في مواجهة العنف– الثقافة الشعبية العربية: التطور المعرفي والتقني. أما المحور الثالث فحمل عنوان «الثقافة الشعبية العربية والقيم الإنسانية»، وتناول موضوعات: الثقافة الشعبية والإرث النضالي– الثقافة الشعبية وحرية الإبداع – الثقافة الشعبية والوحدة الوطنية والانتماء. والمحور الأخير «الثقافة الشعبية والشباب المعاصر» وتناول موضوعات: التواصل في الإبداع الشعبي– موقع الثقافة الشعبية في الحركة الفكرية والفنية المحلية والعالمية – الثقافة الشعبية وحوار الحضارات.

إشكاليات نظرية وتطبيقية في الثقافة الشعبية

من هذه الدراسات البحث الذي قدمه خليل عودة (فلسطين) بعنوان: «الثقافة الشعبية بين الإقناع

والإمتاع والذي تأسس على كون الثقافة الشعبية تتشكل في كل أمة وكل مجتمع نتيجة تجارب أفرادها وخبراتهم في الحياة التي يعيشونها، ويتم تقديم هذه الخبرات في أنماط شعبية مختلفة، منها الحكاية والمثل والموال والأغنية والألعاب الشعبية، وغير ذلك من الأنماط التي تحمل خبرات الأفراد وتقدمها بطريقة معينة فيها قدر كبير من التشويق والإمتاع من خلال اللغة المتناسقة والمختارة بدقة والتي تعتمد على أساليب البيان العربي الراقية من إيجاز وسجع وتشبيه، أو غير ذلك من وسائل التعبير التي تجذب انتباه المتلقي وتفرض المعنى عليه، ويحاول البحث إيجاد قواسم مشتركة في الثقافة الشعبية بين الإقناع والإمتاع في نماذج مختلفة بهدف تأكيد المنطلقات الأساسية التي تعتمد عليها الثقافات الشعبية في توجيه السلوك. أما جلال خشّاب (الجزائر) فقد تناول موضوع «الثَّقافة الشَّعبيَّة، الرَّاهن والتَّحوُّلات»، مشيرًا إلى الهدف من دراسته والمتمثل في تقديم رؤية حول كيفية ترقية تراثنا الشعبي، والعمل على استثماره في مجالات شتى تبدأ من ثقافة الطفل، وتنتهي إلى عالمي العمران والاقتصاد، ملامسة فضاءات هامة وذات الصلة باهتمامات الفرد والمجتمع. وتخلص الدراسة إلى مجموعة نقاط مرتبطة بمجال ترقية التراث، وإشراكه في التنمية المستدامة التي تتطلع إليها العديد من الدول. كما قدم سعد حسن كموني (لبنان) بحثًا بعنوان «الثقافة الشعبية والحوار مع الآخر» تطرق لموضوعه من خلال بعض النماذج المرتبطة بسلوكيات الإنسان وموقفه من المكان والظواهر الطبيعية المتغيرة كما تبدو له، وبالمنظار نفسه يرصد الإنسان بوصفه موقفًا من الزمان، وكذلك يرى الإنسان بوصفه موقفًا من الإنسان فردًا أو تجمعًا. ثم يتساءل في نهاية بحثه: هل الاستقلال الثقافي ممكن؟ مناقشًا الموقف من خلال تحليل بعض الأمثال الشعبية في لبنان تحليلاً أسلوبيًا سيميائيًا، ليخلص إلى فهم الأرضية التي يمكن أن تكون علاقتنا بالآخر سواء كان هذا الآخر ثقافة أخرى، أو يمثل شاهدًا على التنوّع الثقافي في الجماعة الواحدة. واهتمت ورقة عاشور سرقمة المعنونة «التراث المادي واللامادي بمناطق الجنوب الجزائري بين المحلية والعالمية في ظل التحديات المعاصرة» بالتعريف بالموروث الثقافي الذي تزخر به مناطق الجنوب الجزائري والذي يعاني هذا التراث من عديد المخاطر التي تتهدده، من إهمال وعدم العناية خصوصاً القصور والقلاع والقصبات وغيرها التي تضيع عديد ملامحها يوما بعد يوم، ويعاني التراث الشفهي من عدم التسجيل والتدوين، وبالتالي ضياع الكثير منه بموت حفاظه ورواته. كما ناقش عماد بن صولة (تونس) إشكالية «جدليّة الاختلاف والائتلاف في الثقافة الشعبية»، واستنادا إلى جملة من المعطيات الإتنوغرافية المستمدّة من الثقافة الشعبية بمجتمعات المغرب العربي تحديدًا، يسعى هذا العرض إلى إبراز الترابط العضويّ بين الائتلاف والاختلاف في الثقافة الشعبية بوجه عام، ذلك أنّ كلاً منهما مشروط بوجود الآخر. وإذا كان الائتلاف يؤسّس للوحدة، فإنّ هذه الأخيرة لا تدرك ولا تعاش إلا بمفردات الخصوصية والحميمية، ومن ثمّة التمايز والاختلاف اللذين لا يباشران إلاّ في حدود ما هو مشترك ثقافيّ مكرّس للتّواصل بين الجماعات والمجتمعات.

وقدم فرحان صالح دراسة حول كفرشوبا - بيروت: التحوّلات والتبدّلات الريفية - المدينية» وهي دراسة عن منطقة «كفرشوبا» التي تتميز- كما غيرها من قرى محيطة فيها أو بعيدة عنها - في تعاون أهلها وتفاعلهم في مجتمعهم الصغير ومحيطهم المتنوع. حيث يرصد قصة نزوحهم من القرى إلى المدينة، واختلاف البيئتين حيث ابتعد الفلاحون عن أرض لهم ليعيشوا في أمكنة ليست لهم. هذه الأرض أصبحت حزينة على من تركوها، لقد أصبحت تلك الأمكنة دون أبنائها الذين كانت تعرفهم، أصبحت أمكنة للذكريات. أما في بيروت فحركة حياتهم الجديدة تقتضي اكتساب القيم المهنية ليس فقط الالتزام بالوقت وهو ما لم يتعرفوا عليه في قراهم، بل أيضاً في اكتساب عادات وتقاليد مدينية هي غيرها ما لم يعرفونها في القرى التي نزحوا عنها. أما محمد العريبي (لبنان) فقد قدم رؤية نظرية جديدة بعنوان «التراث من حيث هو قيمة جمعية»، وتسعى ورقته لتقديم مدخل للنظر في التراث من حيث هو قيمة جمعية على ضوء الدراسات السيكولوجية، وبشكل خاص مساهمات يونغ وأتباعه في الكشف عن أنماط أولية جامعة تتحكم بالسلوك البشري، وحصر الاختلافات في طرائق التعبير عنها، أدبياً وفنياً

وفكرياً، مما يشكل الخصوصيات الثقافية للمجتمعات على أنواعها وتسمياتها. الأمر الذي قد يدعم تأصيل التراث ثقافياً وتنقيته من مغبة توظيفه السياسي وما قد ينتج عنه (السياسي) من تفكيك وتفريد للكيانات تؤدي إلى المزيد من التناحر والتدمير للقيم الوجودية الإنسانية الجامعة. أما محمد أمين عبد الصمد فقد حملت ورقته تساؤل: هل هناك (آخر) مصري؟: قراءة في بعض عناصر الثقافة الشعبية المصرية، مشيرًا إلى انتشار «المصطلح» وتوظيفه بشكل سلبي، وظهرت في مصر الكثير من الجمعيات والمؤسسات التي جعلت موضوع من الآخر مشروعهم الاستثماري الربحي، وبدلاً من أن يكون جهدهم في إطار فهم من هو الآخر؟ ما هي سماته ؟ لماذا هو الآخر؟ أين هو هذا الآخر؟ منتهيًا لإشارته إلى أنه يحق لنا أن نتساءل من هو الآخر - إذا كان هناك آخر - هل هو الآخر النوعي ؟ أم الآخر الديني؟ أم الآخر الاثني؟. كما قدم محمد جميل أحمد (العراق) ورقة بعنوان «الثقافة الشعبية العربية ودور الشباب المعاصر في عملية التواصل والإبداع» ويتمحور هدف بحثه في فهم دور الشباب المعاصر في عملية الإبداع والتواصل في مجال الثقافة الشعبية بما يؤدي الى بناء نموذج تنموي عربي يستند الى ماكنزيمات الثقافة الشعبية العربية في تحقيق تنمية ملائمة. كذلك هذا البحث سيوظف المنهج التحليلي لفهم الموضوع وأهميته في عالمنا المعاصر.

كما ناقشت نسرين محمد صادق (مصر) في دراسة لها بعنوان «بعض المحددات الاجتماعية والثقافية في ثقافة التسامح ومواجهه العنف: الخطاب الديني نموذجاً، الكشف عن التجديدات التي يجب أن يشهدها الخطاب الديني مثل (إعداد القادة - الخطبة). ودور الخطاب الديني تجاه ما يشهده المجتمع من أحداث اجتماعيه وسياسية واقتصاديه وغيرها، فضلاً عن اهتمام الخطاب الديني بنشر القيم الأخلاقية والاجتماعية كالتسامح والانتماء لمواجهه مشكلة العنف. وقدمت جميلة أمين حسين دراسة بعنوان «الثقافة الشّعبيّة كوعاء للمواطنة والشخصية الاجتماعية»، مشيرة إلى أن الثّقافة الشّعبيّة تمتد بجذورها نحو التّاريخ والأنثروبولوجيا ضمن نسق سوسيوثقافي، وتشكّل أداة للاتصال بين النّاس ووعاء لتمثّلات وتصوّرات المجتمع، ولعمليّات إنتاج الأفكار، ولذا تلعب الدّور الرّئيسي في صياغة الشّخصيّة الاجتماعيّة، بكل ما يترتب عليها من أبعاد ووظائف، مع ملاحظة أنّ تاريخ المجتمع هو التّاريخ الحقيقي، لأنّه ناتج عن حياة اجتماعيّة، كما أنّه انعكاس موضوعي للمشاغل اليوميّة العاديّة للأغلبيّة. وهذا ما يغفله التّاريخ المكتوب في بعض الأحيان، لأسباب تخصّ بعض الاعتبارات السّياسيّة. أما إسماعيل علي الفحيل (السودان) فقد قدم دراسة جديدة بعنوان «صُنّاع المطر: الدور المتجدد لأساتذة الجامعات في صون التراث الثقافي غير المادي، مشيرًا إلى أن صُنّاع المطر

the rainmakers مصطلح قديم ومألوف في دراسات الأنثروبولوجيا عن أفريقيا واستراليا وأوقيانوسيا. لكن المصطلح انتقل خلال العقدين الأخيرين من الدراسات الاجتماعية إلى حقلي القانون والإدارة، ليصبح «صانع المطر» هو ذلك الشخص الذي يحقق نتائج استثنائية في مجال تخصصه أو تخصصها. وتركز الورقة على اسهام الجامعات في اثراء المعرفة بالتراث غير المادي وجمعه وتوثيقه والترويج له. وتناقش دور أساتذة الجامعات والمعاهد العليا في صون التراث على ضوء ما استجد من معارف بعد توقيع غالبية الدول العربية وغالبية دول العالم على اتفاقية اليونسكو للعام 2003 والخاصة بصون التراث الثقافي غير المادي. كما تحاول الورقة الإجابة على السؤال: لماذا عُزلت أو عزلت غالبية الجامعات العربية وأساتذتها أنفسهم عن اتفاقية صون التراث غير المادي؟ وهل هناك تعارض أو قصور في النظام الجامعي للرسائل العلمية وبين هذه الاتفاقية؟. أما علي بزي (لبنان)، فقد قدم ورقة بعنوان «جذورتراثية في ثقافتنا الشعبية»، استعان في دراسته ببعض النماذج العربية التي كانت مؤثرة وموحدة لشعوبنا كالعديد من أبيات المتنبي التي أصبحت مع الزمن أمثالاً وحكماً يستخدمها عامة الناس، وقصائد عنترة الشاعر الذي عاش في العصر الجاهلي وما تحمله من قيم، فضلاً عن شخصيات وسير موجودة لشخصيات أنتجها الوجدان الشعبي العربي وهم ينقسمون الى شخصيات لها طابع سلبي (عرقوب، ابو رغال، قراقوش....)، وشخصيات لها طابع إيجابي، (ذات الهمة، الزير سالم، أبو زيد الهلالي...). وكذا نماذج لعناصر من ثقافتنا الشعبية لها البعد القومي «القصة العربية، الف ليلة وليلة، البخلاء، كتاب الحيوان للجاحظ، كليلة ودمنه، والأدب الكبير والأدب الصغير، لإبن المقفع، الحكواتي وحكايته الشعبية، الأمثال الشعبية، الحرف الشعبية، الأسواق الشعبية والريفية، ثقافة الغذاء، (القهوة، الشاي، المأكولات الشعبية العربية...)، فنون الأداء، والقول، والقول المغنى، والموسيقى.. مواضيع متنوعة سلطت الدراسة عليها الضوء لإبراز مضمونها وبعدها الثقافي من حيث التقارب أو الاختلاف بين مجتمعاتنا».

كما تناولت إيمان محمود العيسوي (مصر) في بحثها موضوع «تحقيب الثقافة العربية ما بين التجديد والتبديد» مشيرة إلى الدور الحيوي الذى يلعبه توثيق التراث الأممى والثقافتين الشعبية والجماهيرية ودراستهما فى كشف بواطن الأمم وظواهرها بما يسمح بإدارة وتوجيه أفضل وأسمى بما فيه الخير والنفع للأمة، وبما يحافظ على خصوصية الطابع الثقافي والهوية القومية لأقطار الوطن العربي قاطبة. كما تناقش الورقة تعقب أنماط البحث والتحقيب فى الثقافة العربية وسبل التحديث فى ضوء ظروف التجديد والتبديد التي تمر بها الأمة العربية فى اللحظة الراهنة. وتناول محمد حسن عبد الحافظ (مصر) إشكالية «دمج الثقافة الشعبيَّة العربيَّة في المجتمع المدنيّ العربيّ»، فيبحث إمكانات مقاومة زحف المخاطر والتهديدات، الداخلية والخارجية، التي تستهدف - في الصميم - طمس الثقافة الشعبية العربية وتراثها ومأثوراتها وفنونها، وتتمثل أهم مقومات هذه المقاومة في حزمة من الإجراءات، تشمل: القراءة النقدية للتجارب الماضية؛ التخطيط الاستراتيجي للمستقبل؛ شبكات العمل الجماعي؛ ابتداع أفكار ومبادرات ملهمة لدمج الثقافة الشعبية في شؤون الحياة المعاصرة، ولدفعها إلى الاستمرار والنمو في المستقبل. أما حنان الصغير أبو القاسم، فقد ناقشت في بحثها «الثقافة الشعبية بين الواقع والأسطورة» أهمية الموروث الأسطوري، والمعتقد الشعبي كظاهرة اجتماعية تنتج عن تفاعل الأفراد في علاقاتهم الاجتماعية وتصوراتهم حول الحياة والوجود، كما أن الحكايات الشعبية تحتل مكانًا مميزًا في استلهام الشعراء والأدباء لها على مرالعصور، ومن ثم فإن التمسُّك بالموروث الشعبي نوع من أنواع المقاومة.

إشكالية التقنيات الحديثة والعولمة

ألقت العولمة وتكنولوجيا المعلومات بظلالها على بعض أوراق المؤتمر، فتناول العديد من الباحثين من عدة دول عربية الموضوع من منظور وطني وإقليمي، فقدم شعيب مقنونيف (الجزائر) دراسة بعنوان «الثقافة الشعبية الجزائرية وتحديات العولمة الثقافية». والذي يشير إلى أن السؤال الذي لا بد من طرحه هو كيف يمكن المحافظة على الثقافة الشعبية كمنتوج ثقافي في إطار الاجتياح الكاسح لغول العولمة وإعادة التشكيل التي يعرفها عالمنا اليوم؟.. وهو ما حاول الإجابة عنه وتظهير آليات مواجهة العولمة الثقافية. انطلاقًا من

عدة عناصر هي: مفهوم الثقافة الشعبية وعناصرها ومنزلتها - مفهوم العولمة - من الغزو الثقافي إلى الاختراق الثقافي تأثير العولمة على الثقافة الشعبية - سبل وآليات مواجهة العولمة ووسائل المحافظة على الثقافة الشعبية. كما تناول شمس الدين يونس نجم الدين (السودان) بحثًا حول «الهوية العربية والتحولات العالمية» تطرق فيها إلى أهم التحديات التي تواجه الهوية الثقافية العربية في ظل التحولات العالمية كما استعرض في الدراسة أهم الاستراتيجيات للحفاظ على الهوية والخصوصية الثقافية العربية على المستويين المحلي والعالمي. أما صالح جديد (الجزائر) فقد ناقش «تحولات الثقافة الشعبية الجزائرية في ظل تكنولوجيا الإعلام»، من خلال الوقوف على مسارات الثقافة الشعبية الجزائرية في ظل تكنولوجيا الإعلام الحديثة والمتطورة، محاولًا قدر الإمكان التركيز على ما حققته الثقافة الشعبية الجزائرية من خصوصيات محلية أو قومية أو عالمية، وإبراز العوائق والعراقيل التي تحول دون تمددها وانتشارها مع ما توظفه وتسخره من تكنولوجيات، ليختم هذا العمل بالكشف على رؤى الثقافة الشعبية الجزائرية كما حددتها الهيئات والمؤسسات الرسمية (وزارة الثقافة، مديريات الثقافة)، وغير الرسمية (جمعيات المجتمع المدني التي تشتغل على الثقافة بكل تفرعاتها). كما تناول عبد الواحد مشعل (العراق) موضوع «التحديات التي تواجه الثقافة الشعبية العربية في زمن التنميط العولمي» من خلال تحليل وظيفة الثقافة الشعبية في الحفاظ على الهوية العربية، وقد لخص الهدف من بحثه في معرفة التحديات التي تواجه الثقافة الشعبية العربية وانعكاسها على الهوية العربية. مشيرًا إلى حماية الموروث الشعبي غير المادي في مواجهة العولمة. كذلك يعرض البحث إلى فهم التحديات التكنولوجية الاتصالية المتدفقة على الثقافة العربية بشكل متسارع والذي يهدد الهوية العربية وتشويه الثقافة الشعبية الموارثة وتقليل الاهتمام بها. كما قدم غسان مراد (لبنان) موضوعًا بعنوان «أثر تبسيط العلوم في الثقافة المعرفية الشعبية»، ناقش فيه أثر التقنيات في إرساء الثقافة العلمية إنطلاقاً من مبدأ تبسيط العلوم، مصطلح مبني على أساس وضع المعرفة العلمية على أنواعها بمتناول الجميع. ويرى مراد أن لتبسيط العلوم عدة عقبات أولها العقبة الابستيمولوجية، ثانيها العقبة اللغوية عند العلماء، ثالثها العقبة عند الجمهور المتلقي، رابعها العقبة عند المبسط بحد ذاته إذا ما كان مختلفًا عن العالم (المبسط العلمي والاعلامي العلمي وغيرهم). ومن هنا يتساءل: هل من أسس يرتكز عليها لتخطي هذه العقبات في العالم العربي؟ وهل من الممكن وضع بعض القواعد التي تساعد على ذلك وما أهمية هذه القواعد في الثقافة المعرفية الشعبية التي لها دور أساسي في بناء المواطن على أسس المواطنة وفي الديمقراطية؟.

وفي إطار بحث التراث الشعبي والعولمة قدم محمد شقشوق (تونس) بحثه حول «إشكالية الثقافة الشعبية في سياق معولم: جدلية التواصل والتلاشي» والذي وضع افتراضًا لدراسته مفادها أن الثقافة الشعبية العربية آخذة في التواصل من جهة وفي الإمحاء والتلاشي من جهة ثانية لصالح نسق ثقافي عالمي وافد. مشيرًا إلى أنه من الملح اليوم إقامة حوار بين مختلف الثقافات والحضارات وإعلاء مبدأ الاختلاف وإقراره على أنه يتنزل في سياق حق الاختلاف في الثقافة وفي التعبيرات الحضارية لأنه لا مناص من استقبال الوافد الإعلامي الذي أصبح حتمية كونية تهدد الثقافة العربية في بعدها الشعبي أو النخبوي. كما قدم محمد الجندي (مصر) دراسة حول «تأثير ثورة المعلومات على عادات وتقاليد المجتمع المصري» تناول فيها نشأة الثقافة الإليكترونية وكيف ساهم الاستخدام المتزايد لتطبيقات تكنولوجيا المعلومات في التأثير على ثقافة المجتمعات في الشرق الأوسط، خصوصا المجتمع المصري. كما تناول أيضًا الطبيعة المربكة لتكنولوجيا القرن الحالي وتفاعلاتها الاجتماعية المختلفة. كما قدمت عصمت نصر عبد الحميد سويدان بحثًا بعنوان «الثقافة الشعبية العربية والقيم الإنسانية - قراءة لغوية» سلطت خلاله الضوء لما تمليه العولمة من مؤثرات تطول تراثنا لاسيما الجوانب القيمية، ومن ثم تناقش موضوع عولمة «التنوع الثقافي» ومنظومة القيم الإنسانية (دلالات وعلاقات)، واللغة وترسيخ الوعي الثقافي الشعبي وقيمه. وفي هذا الإطار أيضًا قدمت عنان محمد علي (مصر) دراسة حول «التراث الشعبي كما تعكسه شبكات التواصل الاجتماعي»: دراسة حالة لبعض صفحات الفيس بوك، ألقت فيها

الضوء على بعض أشكال العلاقة بين التراث الشعبي واستخدام أحد مظاهر التكنولوجيا الحديثة المتمثلة في شبكات التواصل الاجتماعي على الانترنت؛ حيث شمل هذا الاستخدام جمهور التراث الشعبي وجعلهم مستقبلين أكثر منهم مشاركين، فقد فتحت شبكات التواصل الاجتماعي الباب أمام الجمهور لتداول عناصر التراث الشعبي ونشرها، وأصبحت تمثل أيضاً مجالاً لحفظ هذه العناصر. وعلى هذا النحو تهدف الدراسة إلى محاولة فهم دور شبكات التواصل الاجتماعي في فتح مجال تفاعلي لنشر وتداول التراث الشعبي ودورها في إحياء التراث.

العادات والمعتقدات والمعارف الشعبية

تعرضت الأبحاث التي أُدرجت ضمن موضوع المعتقدات والمعارف الشعبية لعدة رؤى بحثية في أكثر من مجتمع عربي، ومنها ما نجده مشترك بين عدة ثقافات، وفي هذا الإطار قدمت رباب دبس (لبنان) بحثها حول «قديسون ونذور عابرة للطوائف»، وتعود أهمية الدراسة إلى إظهار اللاوعي الجماعي الذي يكشف عبر النذور المختلفة الاعتراف بالآخر وبدينه ومعتقداته، فالاعتراف بالقديس الآخر هو الاعتراف بأتباع ديانته. وقد تناولت الدراسة قديسين من أديان مختلفة، وأبرزت خصوصية بعضهم باعتباره شفيعاً لشفاء أمراض معينة وفي مكان معين. وانتهت الدراسة إلى أن «الدين الشعبي» - على حد قول الباحثة - هو واحد تقريبًا لدى جميع الطوائف في لبنان، لكن تبقى خصوصية كامنة في التفاصيل الصغيرة التي تدل على التمايز بين مجتمع وآخر، وقديس وآخر، ومقام وآخر. وفي إطار بحث المعتقدات الشعبية أيضًا قدم منير بهادي (الجزائر) دراسة حول «التصوف الطرقي والثقافة الشعبية الجزائرية»، وتحاول الدراسة تبيان الدور المركزي للتصوف الطرقي في الثقافة الشعبية في الجزائر وانصهار أفاقها من خلال إعادة تشكيل الرموز الثقافية الأمازيغية والعربية في شكلها العربي الإسلامي. ويركز البحث على نماذج وأشكال المقاومات الشعبية في القرن التاسع عشر والحركة الوطنية والثورة التحررية في خمسينيات القرن العشرين وإنقاذ الدولة الوطنية في تسعينياته، في مقاربة حضور الثقافة الشعبية من خلال التصوف الطرقي في بعض المراحل التاريخية المصرية في تاريخ الجزائر.

أما في إطار المعارف الشعبية فقد قدم نبيل عمران موسى الخالدي (العراق)، دراسة بعنوان «الصلح العشائري والثقافة الشعبية بالعراق»: تحليل سوسيولوجي، مشيرًا إلى أن الأفراد والجماعات في المجتمعات القبلية يفضلون العُرف ويرتضونه بينهم عن القانون الوضعي أو اللجوء إلى المحاكم الحديثة لما يجدونه في العُرف من سلامة في الأحكام وبساطة في الإجراءات وسرعة الفصل في المنازعات مما يحقق الأمن والطمأنينة بينهم ويعيد التوازن الاجتماعي داخل مجتمعاتهم، ومن ناحية أخرى يرى أن القائمين على الفصل في تلك المنازعات ما هم إلا قضاة عرفيون عاشوا بينهم وجميع أفراد المجتمع يعرفون سيرتهم الشخصية ومدى إخلاصهم لمجتمعاتهم وتفانيهم لها، وبالتالي انقيادهم لقراراتهم العرفية.

أما مجال العادات والتقاليد فبرزت فيه دراسة واحدة لإكرام الأشقر (لبنان)، تناولت موضوع «الهدية في الموروث الشعبي وتحولاتها»، مشيرة إلى أن عادة تبادل الهدايا في مختلف المناسبات كانت تساهم في تمتين أواصر المحبة بين أفراد المجتمع، وكانت من العادات المشتركة بين كل طبقات المجتمع. وكانت تشمل مختلف المناسبات الاجتماعية، كالخطبة والزواج والولادة والختان والنجاح في أمر ما، وعند زيارة المرضى كما تعرضت لعادة «تنقيط» العروسين وما يُعرف بطريقة «الشوبشة»، فضلاً عن نقوط المولود. أشارت إلى أن قيمة الهدية قديمًا كانت في رمزيتها وتعبيرها عن التوادد والتكافل والتضامن بين أفراد المجتمع، ونتيجة التحولات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية أخذت بعدًا آخر. أما أنيسة السعدون (البحرين) فقد عرضت لدراسة بعنوان «التعدّديّة الثقافيّة في فلكلور الخليج العربيّ»، ناقشت فيها أوجه التقاطعات في الثقافة الشعبيّة في دول الخليج العربيّ؟ وما أبرز الافتراضات الضمنيّة والاهتمامات التي تكمن وراء هذه التقاطعات؟ ثمّ ما محصّلة هذه التقاطعات على مفهوم التعدّديّة الثقافيّة، وذلك عن طريق الوقوف على بعض العادات والتقاليد والمعتقدات والممارسات الشعبيّة في دول الخليج العربيّ، من قبيل: تقاليد

الـزواج، والأعيـاد، واسـتقبال الغوّاصـين، واحتفاليّـة الحـجّ، والحيّـة بيّة...إلخ. ولعلّ تملّي النظر فيما بينها مـن وجـوه تـلاق وتباين من شـأنه أن يجلّـي الكثير من ملامـح التعدّديّـة الثقافيّة ومظاهرها، وما ينشـأ عنها مـن أبعـاد وعلاقـات متنوّعـة الـدّلالات والمقاصـد. كمـا شـاركت نهلـة إمـام (مصـر) بدراسـة ميدانيـة بعنـوان «تحـولات ميكانيزمـات التعبيـر في الشـارع المصـري: دراسـة لظاهرة الكتابة على المركبات»، وتعتمد الدراسـة علـى الجمع الميداني للعبارات والأشـكال التي يحرص المصريون على إرسـال رسـائل من خلالها، وقد حرصت على مقارنة مادتها الميدانية مع ما قام به سـيد عويس في دراسـته «هتاف الصامتين» التي ظهرت في سـتينيات القـرن الماضي. وتتعامل الدراسـة مع الظاهرة بوصفها وسـيلة إعـلام شـعبية تحمـل رسـائل المصريـين، والتـي تحتاج إلى قراءتها ومحاولة فهمها لاستنباط ما يمكن أن تنطلـق بـه مـن خطاب يعبـر عن العقـل الجمعي في المجتمـع المصـري اليوم.

تحـولات ورؤى فـي الأدب الشـعبي العربي

ارتبطـت هذه الرؤى بعدة دراسـات متعددة في مجال الأدب الشـعبي مـن بينهـا إشـكاليات نظريـة علـى نحو مـا قدمـه كامل فرحان صالـح (لبنان) في بحثـه «الأدب الشـعبي بـين إشـكالية «الرفيـع» و«الوضيـع» و«خجـل الأجيـال»، مشـيرًا إلـى آراء عرفهـا علـم الفولكـور تـرى أن «حركـة عناصـر التراث الشـعبي تتجه مـن أعلى إلى أسـفل داخل الكيان الاجتماعي. وهي الظاهرة المعروفة في التـراث الأوروبـي بنـزول التـراث مـن الطبقة المثقفة أو الصفوة إلى الطبقة الأم أو الطبقة الدنيا للشـعب». وفيمـا طبّـق باحثون عرب هـذه الفرضية على شـواهد عديـدة مـن الأدب الشـعبي لاثبـات صحتهـا، رفـض باحثـون آخرون المبالغة في هـذا الادعاء، واعتبار كل أدب الطبقـات الأدنـى أدبًـا «نازلاً» مـن الطبقـات الأعلى. إن هـذه الوضعيـة التـي طرحـت نفسـها على أنهـا البديل مـن الأدب الشـعبي، يمكـن رؤيتهـا ومتابعتهـا مـن حيث الممارسة عبر مسارين: «الأول: في مغالاة البعض بالتقليد الأعمـى للآخـر، الثاني: مغـالاة البعض الآخـر بالعزلة، وفي احتقـار ثقافـة الشـراكة داخليًا وعربيًا، مـا أدى إلى تحطيـم الكثير مـن التراكمات الإيجابيـة. كما تناولت جهينـة الخطيب (مصـر) موضوع «تأثر الأدب الشـعبي العربي بالثقافة العربيّة دراسة مقارنة» ويشمل البحث عـدة محـاور رئيسـية هـي: تأثـر الحكايـات الشـعبية العربية بالقرآن الكريم من خلال إعطاء نماذج لبعض القصص - تأثر الحكايات الشعبية العربية بالفولكلور العربـي الإسـلامي - الأمثـال العربيـة والعربيـة وصلـة وثيقة - الأدب الشـعبي العربي، العبري والتفات النوع.

كمـا تناولت الأوراق مداخل موضوعية محددة منها مجموعـة أوراق تناولـت المثـل الشـعبي حيـث قـدم زاهي ناضـر (لبنـان) دراسـة بعنـوان «المثـل والسياسـة والتراث النضالي»، وأرجع سبب اختياره لموضوع الأمثال الشعبية

لما لها من حجم ثقافي وحضاري كبير، فهي «أمّ الحكمة التراثية وخلاصتها»، وتغطّي كلّ مناحي الحياة، ولا يزال قسم منها يتردّد على ألسنة العامة والخاصة. وقد ركز في هذا السياق على ذلك الجانب من تلك الحكمة الذي يندرج في سياق ثقافي جدالي وتصارعي، ويعبّر عن منظومة معرفية مركّبة من شبكات موقفيه متنوّعة، ويصوغ نوعًا من الفلسفة السياسية يمكن الإفادة منها فيما يطرحه عصرنا من قضايا تدعم التحوّل نحو الأفضل. كما تناولت صونيا الأشقر (لبنان) في بحثها «المرأة في اللغة والحضارات» مشيرة إلى النظرة التقليدية للمجتمع، وانعكاس الأمثال الشعبية على مسيرتها الحياتيّة التي هي نتيجة لاختبارات الشعوب، أي ما ندعوه اليوم الحضارة التي تعتمد على الحداثة والمعاصَرة. لذا، فإن التكوين البيولوجي للمرأة أعطاها هذه القيمة الاجتماعية، رغم صعوبة الرحلات التي اجتازتها عبر العصور. وارتباطًا بالمدخل نفسه «المرأة والمثل» قدم علي العلي (لبنان) بحثًا بعنوان «وقوعات الأنثى في المثل الشعبي: الأمثال اللبنانية نموذجًا». وخلصت الدراسة إلى أن المثل الشعبي اللبناني يرى الأنثى تتجلّى في صورتين: صورة سلبية، هي الأكثر شيوعًا، وأخرى جليلة ولو كانت نسبتها إلى كمّ الأمثال ضئيلة. ولمّا كانت الأمثال الشعبية ذات المنحى الإيجابي بحقّ الأنثى يستهدف الأمّ بشكل أساسي، فإن هذا يعود إلى التربية الدينية المتوارثة في المسيحيّة والإسلام، من مهابة واحترام السيّدة العذراء، إلى الأم المبجّلة في الإسلام في العديد من الأحاديث الشريفة، فضلاً عن القداسة الموروثة للأمّ في اللاوعي البشري المتوارث عبر الأجيال. وفي رؤية لبنانية أخرى في بحث الأمثال الشعبية قدمت مهى مراد (لبنان) دراسة بعنوان «دور الأمثال الشعبية في مقدمات نشرات الاخبار وكيفية تلقيه: تحليل ألسني ودلالي»، مشيرة إلى معالجة هذه الظاهرة التي هي ليست بجديدة على المستوى الإعلامي. إذ لاحظت أن معظم البرامج التلفزيونية والإذاعية تستخدم الأمثال الشعبية وذلك بهدف إضفاء نوع من البلاغة على المعنى داخل النص، وكيفية استقبال المتلقي لهذه الأمثلة الشعبية المستخدمة، وفهمه لهذه الاستعارات، وهل يصل المعنى بشكل صحيح له، وهل باستطاعة الجمهور فكّ الرموز الموجودة داخل الاستعارات دون مواجهة صعوبة في ذلك.

وفي إطار الشعر الشعبي قدمت زينب الأعوج (الجزائر) دراسة بعنوان «الشعر الشعبي بين الديني والدنيوي»، وهو بحث يحاور بعض النصوص الشعرية الشعبية في الجزائر ويلامس أبعادها الفنية والجمالية وما تحمله من قيم وأبعاد إنسانية وأنماط حياتية واجتماعية. والنقطة المحورية التي يريد طرحها وتلمسها هذا البحث، تتمثل في تلك التقاطعات بين ما هو ديني وما هو دنيوي في نصين شعريين شعبيين، متداولين بكثرة على مستوى الجزائر وبعض المناطق في المغرب العربي إذ تغنى بهما أكبر المغنين على مستوى الجزائر. النص الأول بعنوان «قصيدة حيزية» وهو نص شعري ملحمي يسرد قصة عشق مأساوية، والتي دارت أحداثها كليا أو جزئيا في قرية سيدي خالد بمنطقة بيسكرة. والثاني بعنوان «قصيدة راشدة» والتي تروي قصة ومعاناة مريم العذراء وسيدنا المسيح عيسى عليه السلام. لكن اسم مريم في القصيدة يتحول إلى «راشدة». كما تناول صلاح مهدي الزبيدي (العراق) في ورقته بحث «أنماط من الشعر الشعبي العراقي: الرؤية والفن»، مشيرًا إلى أن القصيدة الشعرية الشعبية تُشكل أطول أنواع الشعر الشعبي العراقي. ومن الأشكال الأخرى المعروفة بـ(الموال) ويسمى أيضا (الزهيري) وهو من سبعة أشطر. ويأتي بعد ذلك النوع المشهور المعروف بـ(الأبوذية)، وشبيهتها (العتابة) واشتق معناها من العتاب. وأخيرًا الشكل المعروف بـ (الدارمي). وهناك أنماط أخرى أقل شأنًا وشهرة مما ذكر. ويأخذ البحث في تفصيل هذه الأنماط وبيان خصائصها الفنية والموضوعية والأسلوبية بشكل من الإسهاب عبر أمثلة نصية منها؛ لإلقاء الضوء بشكل أكثر وضوحًا على هذا الفن الشعري الأصيل الذي يتغنى به في المهرجانات والمحافل الأدبية وتنظم منه الأغاني ويساهم في رفد الحياة اليومية بأنواع المعاني والحكم. وفي إطار بحث الأدب الشعبي أيضًا قدمت نضال الأميوني دراسة بعنوان «الشعر الشعبي يحاكي الوطنية والانتماء» مشيرة إلى أن الشعر الشعبي هبة من الطبيعة وهو عطيتها البكر والذي خصت به كل إنسان بنعمة الفطرة والذكاء، فالشعر الشعبي يحاكي الطبيعة وكأنها إنسان وهذا هو الانتماء والوطنية فهو إنسان يحس ويعي ويفكر وينفعل ويتصور ببساطة وعفوية.

وفي إطار بحث الحكاية الشعبية قدم مصطفى يعلى (المغرب) دراسة بعنوان «القصص الشعبي العربي: ائتلاف واختلاف»، وسعى في بحثه إلى تسليط الضوء على ما يتميز به العالم العربي، من ذخائر القصص الشعبي الرائع؛ مبينة في نفس الوقت، ما يغتني به هذا القصص من تنويع، كما يسعى إلى استقصاء عينات نمطية دالة، من متن النصوص القصصية الشعبية العربية، من حكاية عجيبة، وحكاية شعبية، وحكاية خرافية، وحكاية مرحة، من أقطار عربية مختلفة، لتتخذ منها ما يسعفها للنمذجة لثنائية الائتلاف والاختلاف في القصص الشعبي العربي، موضوع هذه المداخلة. كما يقوم إجرائيا بعملية دراسة النماذج القصصية العربية دراسة نصية مقارنة، تستل منها ما هو مشترك وما هو مختلف، فيما بين رواياتها المتعددة بأقطار عربية معينة، مثل مصر والعراق وسورية وفلسطين والمغرب.

الموسيقى الشعبية والغناء

وفي هذا الإطار برزت مجموعة متميزة من الدراسات التي كشفت عن التنوع الثقافي في الإبداعات الشعبية، فكتب أمين الزواري (تونس) بحثه حول «السَّطمْبَالي بَيْن الثَابت والمُتَحوّل: شَكْلاً تَعْبيريًا ودَلالَةً رَمْزيّةً، إذ تعد موسيقى السَّطمْبَالي من أكثر الأنماط الموسيقيّة التي استطاعت أن تتجذّر في التراث الموسيقيّ التونسيّ ذي البعد الديني، والتي بدأت دخيلة وافدة ثم تعايشت وتأقلمت، فتمازجت مع الأشكال والممارسات الموسيقيّة الشعبيّة القائمة وانتهت نموذجًا مُوسيقيا شعبيًا راسخًا في تقاليد المجتمع، يتفاعل ويتحرّك مع مُتغيّرات العصر وضمن الواقع الاجتماعيّ الثقافيّ المتحرّك بدوره. وقد توقف الزواوي عند هذا النمط في إطار رصد الثابت والمتحوّل في موسيقى السّطمبالي، وإلى وصف أشكالها التعبيريّة وأساليبها، وفكّ دلالاتها الرمزيّة. كما قدم جورج سعادة (لبنان) بحثه حول الفنون الشعبية والتحولات المحلية والدولية: الزجل اللبناني نموذجًا، مشيرًا إلى الزجل اللبناني فن شعبي يحمل خصائص تميزه وتمايزه فلابد من مواكبته من منطلق أمرين أساسيين مؤثّرين في تطوره وما آل إليه: أولهما: الحرب اللبنانية بما حملته من أحداث وما تركته من تبعات. والثاني: العولمة بما فرضته من جديد في التكنولوجيا، واللغة، والعادات، وأنماط العيش. فالزجل اللبناني ظهر منذ القرن الخامس عشر الميلادي، وكانت له ومضات متفرقة منذ القرن الرابع الميلادي، وسار متعثراً حتى النصف الأول من القرن العشرين حيث شهد الكمال جنينًا وولد على يد شحرور الوادي أسعد خورس الفغالي عام 1938 وبلغ أوجه في ستينيات القرن الماضي ، وظل مزدخراً حتى العام 1975 ، تاريخ نشوب الحرب اللبنانية فشهد تراجعاته الأولى.

وفي إطار بحث الرؤى والتحولات في الموسيقى والأغنية الشعبية قدم عبد الحقّ زريوح (الجزائر) بحثًا بعنوان «من فنون الثقافة الشعبية الجزائرية: الحوفي وأغنية الصّفّ، قراءة في الجذور التاريخية: الجذور والعناصر المشتركة للثقافة الشعبية العربية»، وهذان العنصران الموسيقيان يمثلان من العناصر الشعبية المعروفة في «تلمسان» وضواحيها الأول هو شعر نسوي يتمثّل بالأساس في لون يُسمّى «الحوفي»: وهو شكل غنائي نسوي تُشكّلهُ مقطوعات شعرية متفاوتة الطول. وهو رباعي الشكل، مجهول القائل. والثاني يُطلق عليه «أغنية الصّفّ»: وهي عبارة عن أهزوجة مرتبطة أصلاً بلحن وإيقاع معينيْن، والدراسة قراءة في الجذور التاريخية لهذين العنصرين ستُجلي بشيء من التفصيل ماهيتهما. وفي هذا الإطار أيضًا قدمت فاطمة دالي يوسف زُهرة (الجزائر) بحثها حول «واقع الشعر الشعبي التلمساني بين الثابت والمتحول» متناولة جانبًا من القيم الثابتة والمتحولة من خلال تجربة الشعر الشعبي لمدينة تلمسان المعروفة باسم «الحوفي» تتناول مجموعة من الصور الخاصة الاجتماعية والثقافية وما تحمله من رسائل ذات أبعاد ثقافية يُعَبَر عنها بالشعر الغنائي. وتسعى الدراسة على هذا النحو إلى تسليط الضوء الكاشف على ماهية الشعر الشعبي التلمساني كأصالة وتراث، وما طرأ عليه من تحولات مع بداية العولمة وتعاظم دورها، لنرى في خلاصة استنتاجية ما الذي استمر ثابتاً في هذا الشعر وما تبدّل فيه. فتراجع أو اضمحلّ أمام غزو العولمة وما أحدثته من تبدلات اجتماعية في العادات وأنماط العيش ووجوه الفنّ.

كما قدم عصام السعيد وشيرين عبد الحليم القباني (مصر) دراسة حول توثيق «كتابات وأغاني الحج: دراسة مقارنة بين العصر الفرعوني والعصر

الإسلامي»، وقد عرضت الدراسة للموضوع تاريخيًا حتى العصر الإسلامي حيث حرص المصري على الاحتفال بمناسبة الحج بالإنشاد الديني وغناء الأغاني الشعبية، والتي عرفت باسم حنون الحجاج أو تحنين الحجاج، وهي تلك الأغاني التي ترددها النساء وكذلك بعض المنشدين الشعبيين قبل سفر الحاج وأثناء توديعه، وبعد عودته سالمًا، وتهدف الورقة إلى إلقاء الضوء على الأغاني والابتهالات التي ارتبطت بزيارة المعبودات المصرية القديمة، ومقارنة تلك الأغاني بالأغاني الشعبية التي يتغنى بها الحجاج وذويهم في مصر الإسلامية، ومحاولة استنباط أوجه الشبة والاختلاف بين العصرين. أما خطري عرابي فقد قدم دراسة بعنوان «تجليات الغزل العفيف في غناوي العلم: محاولة لربط الثقافة البدوية المعاصرة بالثقافة البدوية القديمة»، و«غنّاوة العَلَم» أشهر أنواع الشعر الشعبي البدوي الخالص، يمتاز بها البدوي عمَّن يدَّعي البداوة، وهي الوحيدة من الشعر البدوي التي يسمُها البدوي بلفظة «غنّاوة»؛ ذلك لاعتمادها على ترنيم الصوت وتكراره مرات عدَّة أكثر من اعتمادها على كلماتها، ومن هنا كانت كلمة غنّاوة ألصق بها وأقرب إلى حقيقتها من كلمة أغنية. وتهدف الدراسة إلى التعريف بهذا النوع البدوي المتميز، وسماته الفنية، وقيمه الموضوعية، وطريقة أدائه، كما تهدف إلى حصر الموضوعات التي تتناولها «غناوي العلم» والوقوف على أكثر الموضوعات ثراءً، وهو موضوع «الغزل العفيف»، مع تلمُّس النقاط المشتركة بين الغزل العفيف في الثقافة العربية القديمة، ونظيره في غناوي العلم.

بحث الحرف والعمارة الشعبية

تناولت بعض الأوراق موضوع الحرف الشعبية، والرؤى والتحولات الخاصة بها، منها ورقة محمد الجزيراوي (تونس) حول «الحرف الشعبية في عالم متغير»، والتي تسعى إلى تناول هذا الموضوع من خلال نماذج تطبيقية لبعض الحرف التي قاومت التحديات التي فرضتها العولمة بالاستفادة مما وفرته هذه الأخيرة من انتشار مذهل لوسائل وتقنيات عمل عصرية دون أن يمس ذلك من جوهر الممارسة الحرفية، ولعل أهم مظهر من مظاهر صمودها ما أسماه الباحث «أسلوب إعادة ترتيب وظائف المنتج الشعبي».

كما تناولت علياء الزوابي (تونس) حرفة «صناعة الفَخّار في سجنان: تحف فنية بأنامل نسائية»، مشيرة إلى أن صناعة الفخّار انبثقت من الطبيعة وارتبطت بها في رحلة أزلية التقت فيها الحضارات والثقافات فتلاقحت وتمازجت وانصهرت لتجسّد في الأخير هوية مجموعة إنسانية معينة في شتّى أبعادها، فالفخّار هو بمثابة مفتاح لتاريخ الشعوب، مضيفة أن ماتتميّز به صناعة الطّين بشمال تونس وبالتحديد منطقة سجنان من خصوصية وتفرّد من حيث طريقة الصنع وثراء الزخرفة يستدعي من الباحثين مزيد التعمّق والبحث خاصة وأنها منطقة ثرية بمخزون ثقافي متنوع.

في إطار بحث العمارة الشعبية قدم الباحثون مجموعة من الأوراق المهمة في أكثر من منطقة عربية، من بينها الورقة التي قدمتها إلهام كلاّب (لبنان) حول البيت التراثي اللبناني: هوية وجماليات وقيم، كشفت فيها عن تميز العمارة اللبنانية التراثية بنماذج هندسية ثابتة في طرق تشييدها أو زخرفتها أو تأثيثها أو مفاهيمها، ومن أهم هذه النماذج: البيت ذو القاعة المركزية المغطاة بالقرميد الأحمر، والبيت ذو الإيوان أي القنطرة الكبيرة المفتوحة على الخارج، والبيت ذو الرواق أي الممر الطويل من القناطر المتتالية على واجهة البيت، والبيت ذو الفناء، ولعل أشهرها بيت الأقواس الثلاثة الذي عرف انتشاراً كبيراً وشهرة وتطوراً واستعادة منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وتبدو إمكانية تأهيل هذه البيوت أو تحويلها إلى مراكز ثقافية أو فنادق صغيرة مميّزة أو متاحف للتراث، فرصة لتواصل الأجيال مع هذا التراث الهندسي المتميّز العريق في جذوره وقيمه وجماليته وهناء عيشه ورحابة استقباله وفي أفقه الإنساني الوسيع.

استلهام التراث الشعبي وتوظيفه

وفي إطار بحث موضوعات الاستلهام لعناصر التراث الشعبي العربي وتوظيفه، ناقشت بعض أوراق المؤتمر هذه القضية من خلال عدة مداخل، منها الدراسة التي تقدم بها نبيل سليمان بعنوان «السرديات الروائية للجذور المشتركة للثقافة الشعبية العربية: البداوة أنموذجًا»، وقد جاء الاشتغال الروائي على البداوة بدرجات متفاوتة، سواء في المستوى الفني أم في

شمول النظر وعمقه كما يشير الباحث، ومن ثم فقد تناول في بحثه العديد من النصوص الروائية التي تجلت فيها مفهوم الرواية في كل من مصر والسودان والسعودية والإمارات وسوريا والأردن ولبنان وليبيا وموريتانيا، متسائلاً: لماذا هذا الحفر الروائي في زمن البداوة، بينما الرواية تذهب قدماً في الحداثة وفيما بعد الحداثة؟ هل هي الأكزوتيكا مثلاً، من بين ما يلفع الاشتغال الروائي على الثقافة الشعبية العربية؟ هل هو رثاء لعالم اندثر، أم استمطار لقيم ذلك العالم في معمعان اهتزاز وتقصف وتوليد القيم عربياً وعالميًا. وفي هذا الإطار أيضًا قدمت سمر سعيد شعبان (مصر) بحثًا بعنوان:«توظيف حرية الإبداع فى الرقصات الشعبية المصرية» مشيرة إلى دور الرقص الشعبي المصري وأهميته فى عملية حرية الأبداع ومدى تأثيره فى الحفاظ على العناصر الحركية البيئية من التشويه والاندثار داخل محافظة أسوان وذلك من خلال بحث دور المؤدي فى الرقصات الشعبية، وأهم الحركات المميزة للرقصات الشعبية فى محافظة أسوان، وحدود الإبداع داخل الرقصات الشعبية، وتأثير البيئة على الرقصات الشعبية، وأهم الرقصات الشعبية فى محافظة أسوان وتوظيف دور الإبداع فيها. ثم قدم نبيل بن عبد الرحمن المحيش (السعودية) دراسة حول «الثقافة الشعبية والأدب النضالي»: قراءة جديدة في: «أقوال جديدة عن حرب البسوس» لأمل دنقل، إذ يكشف عن رؤية دنقل التي تجسدت في وعيه للسيرة، ووعيه لكيفية القراءة المعاصرة، التي تتماهى فيه تجربة الشاعر، بتجربته الشخصية التراثية، ففي السيرة رفض الصلح كامن وراءه تأكيد لفكرة الثأر التي عرف بها الإنسان الجاهلي، أما في القصيدة، والرؤية المعاصرة، فالرفض لا يسعى إلى تأجيج هذه النار، ولا إلى ترسيخ هذه الفكرة، وإنما كان السعي من أجل تحقيق العدالة، والقصاص من القاتل، وبرؤية الشاعر هي الدفاع عن الحق العربي المسلوب وعن المجد العربي المقتول .

كما قدمت مي هاشم (مصر) دراسة بعنوان «استلهام المأثور الشعبي في الأعمال الإبداعية: عبد الله الطيب نموذجًا» حيث قدمت نموذجاً لاستلهام المأثور الشعبي في الأعمال الإبداعية متمثلاً في كتاب «الأحاجي السودانية» للكاتب عبد الله الطيب، إذ تنبع ضرورات حماية الهوية وصيانة خصوصيتها الذاتية من التطور الحضاري الإنساني والتفاعل الحضاري الثقافي بين الأمم والشعوب، وكان لا بد من سبل يمكن تطبيقها في ضوء الفرص المتاحة، وإن استلهام المأثور الشعبي في الأعمال الإبداعية أحد أنجع السبل للحفاظ على التراث الشعبي من الاندثار في ظل جميع التحديات، كما يستعرض البحث مسحاً وتحليلاً لارتباط الشباب بالموروث الثقافي ومقارنته من الجانب المفاهيمي والفكري والفني للجيل المعاصر من الشباب، وإلى أي مدى يمكن أن تؤثر الثقافة الشعبية في الحركة الثقافية لهذا الجيل.

كما تناولت فاطمة عبدالله غندور (ليبيا) موضوع «توظيف التراث الشعبي في المنتج الثقافي والفني»: الرواية الليبية (سريب - أحمد الفيتوري) نموذجًا. والتي أشارت إلى أن توظيف الموروث الشعبي في الأدب الروائي الليبي المعاصر لم ينفصل في ذلك عن صنوه من الروايات العربية، مشيرة إلى بعض النماذج، غير أن ما لفت انتباهها في هذه الدراسة رواية (سريب: صدرت 2008) للروائي أحمد الفيتوري توظيفها جمعًا: بين موروث عالمي وعربي مع موروث محلي ذي خصوصية على صعيد الأمثولة الشعبية، والطقوس، والعادات والتقاليد، والملفوظ والنص الغنائي، عدا عن عتبات الرواية من عنوانها إلى إهدائها، إلى رسم خارطة السرد فيها كتوالد الحكايات حيث تسبح عوالم الرواية في فضاء البطل (الراوي) الذي يسترجع سيرة الطفولة مع جدته التي تواجه الفراغ والخوف بالسرد الذي لا يتوقف سواء في وحدتها أو رفقة حفيدها.

ملتقى جحا بالشارقة

جاء ملتقى الشارقة الدولي للراوي في دورته السادسة عشر، والذي التقي فيه حكواتيون وقوّالون ورواة من مختلف بلدان العالم، وقد أعلن عبد العزيز المسلم رئيس معهد الشارقة للتراث ورئيس اللجنة المنظمة للملتقى عن عنوان دورة هذا العام «جحا: تراث إنساني مشترك»، لإحياء تراثه ونفض الغبار عن نوادره وحكاياته المتداولة في العالم. مشيرًا إلى أننا جميعًا جميعنا يعرف جحا العربي، وجحا التركي،

والإيراني، وهو هناك في بلغاريا أيضاً غابروفو المحبوب، وأرتين أرمينيا، صاحب اللسان السليط، وآرو يوغسلافيا المغفل، وغيرهم، وهو الذي أضحك ويضحك الملايين من البشر في شتى أصقاع الأرض، بنوادره الطريفة التي تحمل الدهشة والنكتة والسخرية والقصة والسرد اللافت والجاذب. لافتًا إلى أن هناك أيضًا جحا الخليجي والإماراتي تحديدًا، مشيراً إلى أننا نحتاج في هذا الزمن إلى شخصيات مثل جحا، على أساس أن تكون قادرة على التهكم، لكن بظرافة.

أما جحا العربي فهو شخصية من الشخصيات التي اشتهرت بالظرافة والطرافة والفكاهة والنوادر، ويكاد لا يخلو مجلس أو سَمَر من ذكْره واستحضار سيرته والاحتفاء بمسيرته التي طُبعَت بَطابع الحمق والغفلة والخرافة والجنون حيناً، والذكاء والدهاء وقوة التخلّص وسرعة البديهة حيناً آخر. وقد اختلفت المصادر التاريخية والتراثية قديماً في اسم جُحا العربي ونسبته اختلافاً كبيراً، فقيل أبو الغصن دجين بن ثابت، وقيل اسمه نوح، وقيل عبد الله أو دجين، ولقبه جُحا، وكنيته أبو الغصن يُنْمى إلى قبيلة فزارة العربية، ومن خلال المقارنة بين المصادر المذكورة يمكننا أن نستشف أن اسمه أبا الغصن دجين بن ثابت اليربوعي البصري الفزاري، ولد في النصف الثاني من القرن الأول الهجري وتوفي سنة 160هـ. كما اختُلف في شخصيته على رأيين، رأي وصفه بالحمق والغفلة والجنون حتى إنهم يضربون به المثل فيقال: (أحمق من جُحا)، والرأي الآخر اعتبره واحداً من التابعين الأجلاّء الذين رووا الأحاديث النبوية الشريفة. وعلى الرغم من الاختلاف في التمييز بين جحا المحدّث وجحا صاحب النوادر، إلا أنه لا فرق بينهما، فهما شخصٌ واحدٌ حمل في ذاته السمات المحورية التي تتميز بها النماذج الفنية الشعبية المرحة، فكانت رمزاً نقل صاحبها من واقعه التاريخي إلى رمز فني ممتد. والحق أن جحا لم يكن أحمقًا، بل كان متحامقًا يتظاهر بالحمق، وقد زاد من شهرته، التي طارت في الآفاق، نوادره وحكاياته التي كان يعرضها أحيانًا في مجالس الخلفاء والقادة للتسلية والترفيه، كالخليفة العباسي المهدي، والقائد أبي مسلم الخراساني، وكانوا يتندّرون عليه. بيد أن جحا في الواقع كان رجلاً لمّاحًا، حاضر الجواب، سريع البديهة، حادّ البصيرة، ثاقب النظر وإن تظاهر بغير ذلك.

وصفوة القول أن جحا كان نموذجًا اتّسم بالأصالة تاريخًا والفرادة تراثيًا والتميّز شعبيًا، مما يؤكد أسبقيته زمنيًا على جحا التركي الذي يدعى نصر الدين خوجة أو الخوجة نصر الدين وغيره من الشخصيات الجحوية الأخرى التي انتشرت في العالم كالنار في الهشيم، مقتبسةً من سيرته ملامحها ومستلهمةً من شخصيته أبعادها الجوهرية، لذلك تعدّدت صورها وتداخلت مظاهرها وأشكالها وتمدّدت وانتشرت في ثقافات الدنيا.

وقد انطلقت إشكالية الندوة الفكرية من كون جحا تراثًا إنسانياً مشتركاً، لا تنفرد أي من الثقافات بالتفرد بتراثه. فكل الشعوب والثقافات تحتفظ بنفس الحكايات والنوادر والتصرفات الإنسانية لهذا الرمز الإنساني المشترك بين كافة ثقافات الشعوب. ومن ثم فإن جحا شخصية إنسانية فكاهية أخذت حظها من الانتشار في كثير من الثقافات القديمة، ونسبت إلى شخصيات عديدة عاشت في عصور ومجتمعات مختلفة. وجحا رجل فقير كان يعيش أحداثه بطريقة مختلفة ويتماشى مع تلك الأحداث شبه الحقيقية التي كان يعيشها، فهو يتصرف بذكاء كوميدي ساخر على الأحداث التي كان يعيشها، فانتشرت قصصه ومواقفه التي كان يتعامل معها في حياته اليومية، وكانت تنتقل قصصه من شخص إلى آخر مما نتج عن ذلك تأليف الكثير من الأحداث الخيالية على قصصه، فكل شخص كان يروي قصصه بطريقته الخاصة، ومنهم حتى نسب عمله لشخص آخر أو شخص خيالي. وقد ارتبطت الأوراق البحثية بمجموعة من المحاور هي: وجوه جحا وصورها وتنوعها في الثقافات الإنسانية - جحا في التاريخ والأدب الشعبي - استلهامات جحا في الفنون: الفن التشكيلي، السينما، المسرح، العرائس والدمى.

وقد اختار الملتقى المملكة العربية السعودية ضيف شرف هذا العام، تقديراً لما تمتلكه من رصيد غني وإرث كبير في عالم الرواة والسرد والقصص والحكايا. كما تم تكريم الأستاذ سعد الصويان أستاذ التراث السعودي، واسم المرحوم رجب النجار صاحب أول دراسة عربية حديثة عن جحا، وقد تم إعادة نشر كتابه

«جحا العربي»، خلال الملتقى.وقد اشتملت الأوراق العلمية فضلاً عن المائدة المستديرة العديد من المداخل العلمية لدراسة شخصية جحا في التراث والتاريخ، فضلاً عن مقاربات حول الرمز الفني والبعد التاريخي ثم توظيف الشخصية واستلهامها في الفنون المعاصرة، على النحو الذي سنعرضه في الأبحاث التالية:

جحا في التاريخ والإبداع العربي

كانت بداية الأوراق من خلال الدراسة التي قدمها عمرو عبد العزيز منير (مصر) بعنوان «جحا في التاريخ العربي: بين أسبقية الظهور، وأولية الإبداع» ناقش فيها أسبقية ظهور جحا في التاريخ، مشيرًا إلى أن شخصية جحا تظهر على أنها شخصية غير تاريخية، ومفارقة لأى واقع زمنى؛ ثم تتبع ظهور جحا في المصادر التاريخية المتعددة، وكيفية تناولها، مؤكدًا على أن شخصية جحا كانت، بأسبقية ظهورها وأولية إبداعها فى التاريخ العربي، علامة رمزية فارقة أثرت على مجتمعنا العربي حتى الآن، بل والمجتمعات المحيطة به، حتى امتد تأثيرها للعالم أجمع، فغدا شخصية إنسانية مشتركة، عابرة للثقافات المحلية، متعددة الوجوه، والأسماء، واللغات، والأزمنة، والأمكنة، فمثلما نعرف جحا العربي، الضارب جذورًا في التاريخ والأدب الشعبي، في إطار الثقافات المحلية والوطنية العربية؛ فإننا نعاين كذلك نظيره الفارسي، والتركي، والفرنسي، والألماني، والإيطالي، والإسباني، والآسيوي والأفريقي، وغيره/غيرهم، والظن، كل الظن، أن ثمة جحا مجهولاً، علينا دومًا البحث عنه، والتعرف عليه، في مجمل النتاج الثقافي الشعبي الإنساني، ومن حق كل جماعة إنسانية الاحتفاء بجحاها، وتقديمه إلى الثقافات الإنسانية بمختلف وسائل التوصيل، لكن ليس من حق ثقافة ما الاستئثار به. وليس معنى هذا أيضا، أن النموذج الجحوي العربى، قد فقد تفرده أو تمايزه بين النماذج الجحوية العالمية. بل كان أكثرها تفردا وتمايزا، لسبب بسيط، أنه أكثرها أصالة، وأقدمها تاريخا، توصلنا لذلك بناء على التتبع التاريخى لظهور النموذج الجحوي فى المصادر العربية، والتي كانت أسبق من كل ذكر لجحا فى غيرها من المصادر فى العالم أجمع شرقه وغربه. وهو الأمر الذى يعد متسقا مع هذا اللون من الإبداع الذى ظهر مبكراً فى الآداب العربية - النوادر - إذ ظهرت شخصيات عربية فى ذات الفترة التاريخية تحمل من الصفات، وترد عنها من الحكايات والنوادر، ما زاحم جحا، فى المبنى والمعنى، إلا أن الحس الشعبي آثر أن يخلد جحا، علما على كل هذه الشخصيات، ليبقى مادة فولكلورية حية نامية، ومرنة متطورة، تخضع للانتخاب والانتقاء، لتعبر فى كل مجتمع، وفى كل عصر، عن ضمير الطبقات الشعبية.

وفي إطار البحث عن تاريخ جحا قدمت منّي بونعامة (الإمارات) دراستها أيضًا بعنوان «البعد التاريخي

لشخصية جحا» مشيرة إلى أن التراث العربي عَرَف على امتداد العصور العديد من الشخصيات التي اشتهرت بالظرافة والطرافة والفكاهة والنوادر، ومن أشهر هؤلاء جُحا؛ ذلك الكائن الذي يكاد لا يخلو مجلس أو سَمَر منه ذكْره واستحضار سيرته والاحتفاء بمسيرته التي طُبعت بطابع الحمق والغفلة والخرافة والجنون حيناً، والذكاء والدهاء وقوة التخلّص وسرعة البديهة حيناً آخر. مشيرة لورود اسم جحا في عشرات المصادر التاريخية، في محاولة منها للتأصيل التاريخي لشخصية جحا وكشف النقاب عن ملامحها ومعالمها المائزة بالاتكاء على المصادر القديمة والاستظهار بما حوته من معلومات تؤكد أصالة الشخصية وفرادتها تراثياً على ما سواها من النماذج الجحوية التي ظهرت في بعض المجتمعات الأخرى.

الرمز الفني لجحا

أما الماز أبراييف (قيرغيزستان) فقد قدم ورقة بعنوان «جحا.. بين الواقع التاريخي واستلهام الرمز» الذي أشار إلى أن شخصية جحا شخصية شعبية لا تخضع للتراث الرسمي الذي يخضع للتدقيق والمساءلة، لتمتاز الشخصية كما يرى د. حامد طاهر بأنها «تركز على محتوى ما نقل عنها دون التوقف على مَنْ أنتجه أو أبدعه، كما تزيد جرعة النقد والهجاء خلالها لكل ما هو قائم». ولعل الصفة الشعبية التي وسمت بها شخصية جحا جعلت منها ذيوعا وشهرة في مختلف الثقافات، إذ أصبحت وجودا خاصا في الضمير الجمعي للشعوب تتضمنها نقدها للواقع السياسي والاجتماعي والقيمي، علاوة على رؤيتها للأحداث العاصفة التي تمر بها. وعلى هذا النحو تقف الدراسة على الواقع التاريخي لشخصية جحا واستلهام الرمز من خلال عدة محاور، وهي: جحا الحقيقة والرمز الفني، جحا في الضمير العربي، شخصية جحا واستلهام الرمز.

وفي إطار بحث الرمز الفني لجحا عرضت أمينة جعفر الفردان (البحرين) دراستها بعنوان «ملخص الورقة: بين التاريخ والأدب الشعبي: «جحا الرمز». وتبحث الدراسة شخصية جحا «الرمز» بين التاريخ والأدب الشعبي وذلك من أجل التعريف بهذه الشخصية المهمة لإزالة الغموض عنها قدر المستطاع، من خلال محاور: جحا في الأدب الشعبي، حقيقة جحا من خلال ما ورد في الكتب والمراجع العلمية المتاحة، جحا ورمزية حضوره في التراث العربي، والمحلي بشكل خاص. كما تعرّج الورقة على ملامح الظهور ومكامن التوظيف لشخصية جحا في الإبداع الجمعي، وارتباط شخصية جحا بحرية النقد والسخرية، ثم تجليات هذه الشخصية في التراث البحريني، وأبرز نوادره التي شاعت وذاعت في المملكة البحرينية، والتي سارت مسرى المثل، وهي: وين أذونيك يا جحا، مسمار جحا، جحا وحماره.

توارث الحكي وفنون السرد

أما زهور كرام (المغرب) فقد تناولت في دراستها بعنوان «جحا وبلاغة المحكي المتوارث» مشيرة إلى أن جحا يُعد شخصية ومحكيًا وصوتًا رمزيًا من أهم الخطابات التعبيرية التي أصلت لفكرة «المُشترك الإنساني» عبر مختلف العصور. وتعود فكرة التأصيل إلى طبيعة العلاقة التفاعلية بين شخصية «جحا» التي تميزت بدقة التداخل الوظيفي بين الجدي والهزلي، الواقعي والمتخيل من جهة، ومحكي جحا الذي شكل خطابًا بلاغيًا من حيث التركيب والمحتوى. لهذا، فإن الخصوصية الثقافية التي ميزت شخصية جحا، وحولتها إلى مرجع للثقافات والحضارات الإنسانية، وجعلت محكي جحا مُتوارثا عبر العصور، تعود إلى هذه العلاقة الوظيفية بين تركيبة الشخصية و خطاب محكي جحا. ثم تعرض لمجموعة من التساؤلات البحثية في ورقتها: كيف يمكن تحديد هذه العلاقة؟ من الذي أصل لفكرة «جحا» هل الشخصية أم المحكي؟.. ما هي خصائص خطاب محكي جحا؟.. هل يمكن إنتاج وعي معرفي بمفهوم المؤلف من خلال شخصية جحا؟.. ما أسباب توارث هذه التركيبة المتداخلة بين الشخصية – المحكي في الثقافات الإنسانية؟.. ما هو الخطاب المعرفي الذي يمكن استثماره من شخصية – محكي جحا؟.. كيف يمكن استثمار شكل خطاب جحا(النادرة مثلا) في قراءة الأنواع الأدبية الجديدة؟. ثم تشير إلى أن هذه عينة من الأسئلة التي ناقشها البحث، وذلك باعتماد تحليل خطاب محكي جحا من جهة، ومن جهة ثانية من خلال بناء معرفي لمفهوم جحا – المُؤلف أو الصوت المُنتج لهذه البلاغة المتوارثة ثقافيًا.

كما قدم صالح هويدي (العراق) دراسة مهمة بعنوان «من قشرة الحكاية إلى لُبّها: قراءة في السرد الفكاهي العربي». أشار فيها إلى أن في تراث العرب أكثر من جحا، وأن بين هذه الشخصيات رجالاً ونساء، اشتهروا بما اشتهر به جحا، وبعضهم قدم حكايات وسرودًا فاقت. دون ريب. ما نُقل عن هذه الشخصية المشهورة لدينا. ولعل نظرة مدققة في تاريخ السرد الحكائي العربي كفيلة بأن تثبت لنا أن جحا ليس أشهر من عرف بهذا اللون من الحكايات. فها هو ابن الجوزي وحده، يذكر من هؤلاء المشهورين: هبنّقة، وأبو غبشان، وأبو أسيد، وشيخَ مهو، وحمزةَ بن بيض، وعجلَ بن لجيم، وحجينة، وبيهس، ومالكَ بن زيد مَناة، وعَدي بن حُباب. ومن النساء حذنة، وريطة بنت عامر، ودغة بنت مغنج، والفزارية الحمقاء، والممهورة وسوى هؤلاء كثير. ومن ثم تسعى ورقة هويدي إلى تسليط الضوء على نماذج معدودة من حكايات الضحك أو الدعابة أو الفكاهة أو التندر، لتقديم قراءة سريعة لها، نخلص من ورائها إلى التنبيه إلى ضرورة إعادة النظر في هذا النوع السردي، وتصنيف الأقدمين والمحدثين له، استنادًا إلى قشرته الخارجية وظاهر ما يبدو منه من إضحاك، ويغلب عليه سخرية وحمق، بالدعوة إلى عدم وضع هذا الشتات المترامي من هذه الحكايات، في سلة واحدة. ففي كثير من نصوصه، لم يكن الظرف والتندر سوى قناع، يخفي وراء قشرته نقدًا وتعرية وكسرًا للتابوهات، على مستوى المضمون، مثلما يكشف لنا عن اقتراب، في التصوير الفني، من اتجاهات فنية تعبيرية، كالعبث والفانتازيا والسريالية.

أما محمد ولد أدوم (موريتانيا) فقد قدم ورقة بحثية بعنوان «جحا في الحكايات الشعبية الموريتانية: مقابلة بين «تَيْبَهْ» و«دَيْلولْ».. أشار فيها إلى أن الحديث عن جحا يحيل إلى استحضار هويات مختلفة عبر التاريخ، ولكن سواءً كان جحا عثمانيًّا من مدينة اسطنبول يدعى نصر الدين خوجه، أو كان الرجل الظريف الذي عاش في العصر الأموي، أبا الغصن دجين بن ثابت الفزاري، أو كان أبا نواس البغدادي الفكاهي الذي اتخذه هارون الرشيد خلا، أو كان كل تلك الشخصيات مجتمعة فإنه مثل شخصية ثرية في التراث الإنساني، إلى حد أن كل أمة أو مجتمع صنع لنفسه «جحاه» الخاص به. ومن ثم تناقش ورقته ظلال جحا وملامحه في الذاكرة الشعبية الموريتانية من خلال الاستظهار بما حوت من قصص وحكايات ترمز له، حيث تتوزع شخصية جحا في الموروث القصصي الموريتاني ما بين الغباء والتغابي والذكاء والتذاكي ومن ذلك أن كل القصص والحكايات التراثية التي تناقلها الناس وتداولتها الجدّات عبر التاريخ، والتي جُمعت في مدونة من ثلاثة أجزاء تحت عنوان «الحكايات والأساطير الشعبية الموريتانية» حافلة بالشخصيات التي تشبه جحا غير أن الباحث سينتقي منها تلك الشخصيات التي تشبهه كثيرا، ليحفر في هويتها، ويكتشف أواصر الشبه والقربى مع سيد الفكاهة في التراث العربي المشترك.

وجوه جحا في الثقافات الإنسانية

وفي هذا الإطار قدمت مها كيال (لبنان) دراسة بعنوان «الشخصيات الهزلية العابرة للزمان والمكان في الأدب الشعبي: حالة جحا «الأبله» الملتبس، تناولت فيها أهمية القصص والنوادر وحضورها في المخيال الشعبي اللامادي، لا سيما أنها تعد وسيلة من وسائل التعبير عن الذات الثقافية المحلية بأسلوب غير مباشر (رمزي الشكل)، ينتقل شفاهة من جيل لآخر، وأهم ما فيها تلونها مع ثقافة المكان والزمان وخصوصياته المعيشية. فالنوادر التي تتميز بالإيجاز، الفكاهة والهزل من خلال قصة صغيرة أو موقف أو تسلسل من الكلمات التي تقال / تكتب / تشاهد دائماً ما تدور حول موضوع الحياة اليومية بغرض التأثير على المتلقي وجعله يضحك وفق مستويات قد تصل حتى البكاء والتفكر في الواقع المعاش. لهذا فإن لكل شعب شخصياته، أو الشخصية نفسها قد تنتشر بالتثاقف، وتتلون أثنياً وثقافيًا بتلون المجتمعات التي تتبناها، ليصل مدلولها بشكل مقروء فكريًا للمتلقي. وتركز ورقتها أيضًا على بعض الشخصيات الفكاهية، سواء تلك التي تمّ ابتكارها من الشعب نفسه أو تلك التي تشكلت من خلال الأدب وتحولت لاحقًا في المخيال الجمعي لشخصية يضرب فيها المثل في الحياة المعاشة، وذلك من أجل إبراز مهارات الشعوب وحكمها على

لسان شخصياتها الشعبية، من أجل إظهار مدى التأثر والتأثير المتبادل بين الأدب الشعبي والأدب العالمي.

أما مسعود شومان (مصر) فقد جاءت ورقته بعنوان «جحا وتقنيات ارتداء الأقنعة»، وقد أشار بشكل مباشر إلى أنه بعيدًا عن الصراع المحموم حول جحا ونسبته إلى مكان أو زمان ما - مع إيماننا بإنسانيته وإنسانية حكاياه ونوادره - فهو يقدم مدخلاً لقراءة تقنيات القناع فى المأثور والتراث الشعبى الجحوي ممثلا فى بعض نوادره و حكاياه وأمثاله أو على وجه أكثر دقة فى التمثيلات الأدبية الشعبية التى صاغتها الجماعة الشعبية على لسانه أو نسبتها إليه منتخبة إياه معبرًا عن عاداتها وتقاليدها ومنظومة قيمها فى إطار يحقق تجانسًا بين إبداع الفرد وجماعته التى تتبنى نصوصه / نصوصها لتمارس أولى تقنيات التقنع حين تلبس الجماعة ثقافتها وسخريتها ورغبتها فى ممارسة الحكى والتندر على المواقف والأشخاص، فى لحظة تمارس فيها لعبة التخفي عبر تجليات لا تقف عند المثل الشعبى أو الحكاية أو النادرة، لكنها تتجاوزها لاستعمالات يومية تستعين بها على مواجهة القهر والفشل والغباء بالحيلة والسخرية، وهو ما يجعل شخصية جحا شخصية حية حتى الآن فى رصيد الجماعة الشعبية، ويعنى فى الوقت ذاته استمرار إنتاج الإبداع الشعبى الجحوي طالما احتاجت إليه الجماعات الإنسانية لتضيف إلى جحا كل يوم نوادر وحكايات جديدة تستعيرها من تراث أوسع من الشخص وتاريخه والأزمنة والأماكن التى عاش فيها. إذا كان حقيقيًا وليس شخصًا متخيلا. ليتبنى من خلال قراءة العارف منظومة القيم التى تقبل جماعته أن تصدق عليها.. ويضيف شومان: إن جحا يرتدى عددا من الأقنعة ليمارس رسالته النصية التى تراهن على تعددها الذى يراوح بين عدد من الثنائيات لعل منها: ثنائية الشفاهى والمدون- ثنائية اللغة (الفصحى - العامية). تتعدد اللغات التي ينطق بها جحا بتعدد البلدان التي ينتمى إليها أو بالأحرى تنسبه إليها. ثنائية التوجه (للصغار - الكبار).

كما قدم عبد الرحيم جيران (المغرب) ورقة مهمة بعنوان «تنقل النص الجحيّ والبنية التواليديّة» لخص هدفها بقوله أن هذه الدراسة تتناول مسألة المُشترك الذي يجعل من ثقافات مُختلفة مُنفتحة على النصّ الجحيّ، ومُدمجة إيّاه في تراثها السرديّ. وسنعمل في تحقيق هذا المسعى على تبنّي تصوّر مُختلف لتحديد النصّ الجحيّ من طريق تحريره من مأزق النشأة، ومن ارتباطه بالرؤية المركزيّة لثقافة بعينها، سواء أكانت هذه الثقافة عربيّة أم لا. وقد كانت الخلفية النظريّة التي وجهّت أسئلتنا - في هذا النطاق - ماثلة في التلقّي، لا بوصفه نمطَ قراءة، ولكن بوصفه آليات لتبنّي النصوص المُنتمية إلى ثقافات مُختلفة. كما كان الحرص في هذه الدراسة على مُعالجة المحلّي والكوني، وضبط المُستويات النصّيّة الجحيّة التي يتبدّى كلٌّ منهما فيها.

ثم اختتم محمد حسن عبدالحافظ هذا المحور بعنوان «جحا.. تراث إنساني مشترك» أشار فيه إلى أن الأمر المؤكد، حد اليقين، في شأن جحا؛ هو أنه غير واحد، ولم يكن واحدًا، ولا يمكن أن يكونه. لا يمكن أن يكون كل ما نسب إليه صادرًا عن جحا واحد، فرموز نوادره وحكاياته تشير إلى عصور متعاقبة، وبيئات متباعدة. الشيء الثابت حقًا أنه شخصية إنسانية مشتركة، عابرة للثقافات المحلية، وأنه شخصية إنسانية متعددة الوجوه، والأسماء، واللغات، والأزمنة، والأمكنة. مثلما نعرف جحا العربي، الضارب جذورًا في التاريخ والأدب الشعبي، على تعدده هو أيضًا، في إطار الثقافات المحلية والوطنية العربية، فإننا نعاين كذلك نظيره الفارسي، والتركي، والفرنسي، والألماني، والإيطالي، والإسباني، والآسيوي والأفريقي، وغيره/ غيرهم، والظن، كل الظن، أن ثمة جحا مجهولا، علينا دومًا البحث عنه، والتعرف عليه، في مجمل النتاج الثقافي الشعبي الإنساني. من حق كل جماعة إنسانية الاحتفاء بجحاها، وتقديمه إلى الثقافات الإنسانية بمختلف وسائل التوصيل، لكن ليس من حق ثقافة ما الاستئثار به.

استلهام شخصية جحا

وفي هذا المحور قدم محمد حسان (مصر) دراسة بعنوان «جحا أو جحوات؟»، اشار فيها إلى أن جحا، ذلك الضارب في البرية يحمل عصاه المدببة كأنفه.. كلحيته كجسده النحيل يأتنس بالحمار وأحياناً بولده يشق الزمان مستنسخاً نفسه في كل مكان

ينزل فيه فينطبع بطابع ناسها ومجتمعها فيصبح ملكاً لجميع محبيه جحا العربي، جحا التركي نصر الدين خوجا، جحا الروماني، جحا في كل مكان وزمان، جحا إن هو إلا ثيمة - درامية سهلة متاحة كعجينة طيعة لدى الحَكَّاء. وسواء كان الراوي الناسج لخيوط القصة التي يتصدرها جحا بطلا، سواء كان حكَّاء شفاهياً أو كاتباً على الورق، وسواء كان هدف العرض جمع شعبي يستمعون للراوي مع آلة موسيقية أو فرقة مسرحية في النهاية جحا أظنه - وليس كل الظن إثما - ليس إلا نسجاً من خيال.. جحا ذلك الشعبي البسيط الحامل لحكمة الأسلاف وليس متجمداً عليها، بل يضيف من طبيعته التلقائية ما يدهش المتلقي لعفوية وبساطة ولظرف ما يتفوه به. ثم يؤكد على أن جحا ليس شخصاً حياً من الممكن تحري سيرته الذاتية ونسبه ونسله، بل شخصية شفاهية اخترعتها المخيلة الشعبية - العربية - العالمية، ولنا أن نقول أنه شخصية عالمية، ليس ملكا لقومية أو لبلد أو لقرية. جحا الذي نطالعه في المطبوعات ونشاهده في الوسائط المتعددة كان له حظ كبير في وطننا العربي على مستوى المخيلة والحكايات الأسرية الشفاهية، وعلى مستوى الاستخدام الدرامي (مسرح، سنيما، تلفزيون، كارتون - تحريك..)، ومن ثم تناقش ورقته استلهامات شخصية جحا وتجلياتها المختلفة في مستويات متعددة في الدراما المصرية.

ثم قدم محمد حسن (مصر) شاكر ورقة في المحور نفسه حملت عنوان «استلهام شخصية جحا ونوادره في المسرح العربي» أكد فيها على أن شخصية جحا ونوادرها تعد من أبرز روافد الاستلهام الفني عامة، والمسرحي على وجه الخصوص، فشخصية جحا، بخصائصها وصفاتها وأبعادها الدرامية، جعلتها تتربع في قلوب وعقول شعوب كثيرة حول العالم، ولقد صاغها المأثور الجمعي العربي والمصري في إطار فني ذي خصوصية ثقافية، جعلتها شخصية خيالية بجذور واقعية ذات قيم ومثل أخلاقية، تُدخل السرور على قلوب سامعيها، فمجرد ذكر اسم جحا مدعاة لجذب انتباه وأسماع الحاضرين؛ رغبةً في الترويح عن نفوسهم، وإمعانًا في فلسفته الرمزية التي ربما تماست مع واقعهم. لذا، تأهل المأثور الجحوي عن جدارة، وكان محط أنظار واهتمام كتاب المسرح العربي عامة، والمسرح المصري خاصة. ومن ثم فإن ورقته تبحث أهمية استلهام وتوظيف نوادر وشخصية جحا في المسرح المصري، لدور النصوص المستلهمة الفعال والمؤثر على الجمهور والمجتمع المصري والعربي. وتستهدف تحليل مضامين نصوص مسرحية عربية ومصرية مختارة استلهمت شخصية جحا ونوادره، واستقراء حبكتها الدرامية؛ بغرض الوقوف على مدى وعي مبدعيها بالتعامل مع مضامين المأثور الجحوي الراسخ في وجدان الناس، ومدى موازنتهم بين عدم تشويه التراث وتحميله ما لا يتحمل - منطقيًا - من ناحية، وبين قضايا ومشاكل

ودوافع أرقتهم، وحدت بهم إلى استلهام مأثورات جحا، من ناحية أخرى.

مناقشات وفعاليات حول جحا

اشتملت هذه الفعاليات لقاء «الطاولة المستديرة» التي ناقشت موضوعي «التاصيل لشخصية جحا وتراثه» و«استلهام جحا في الأدب الشعبي» حيث عرضت مداخلات متعددة تركز على مظاهر استلهام جحا في الثقافة العربية والإنسانية في النصوص الإبداعية والمسرحية والسينمائية وغيرها كثير، مما يعبّر عن تواصل وارتباط الثقافة المعاصرة بالتراث الأصيل والعريق لشخصية جحا. كما حوت الفعاليات «المقهى الثقافي» شخصيات جحوية حيث استعرض المقهى شخصيات تراثية شابهت، في سيرتها، سيرة جحا العربي، من حيث الاتكاء على الطرفة والنادرة للفت انتباه العامة، والتظاهر بالغفل والحمق، وإضحاك الناس بالنكتة الخفيفة الظريفة التي تحمل أحياناً رموزاً ومدلولات ذات معنى عميق يتصل بحياة الناس ومعاشهم.. شخصيات من الخليج العربي لها مواقف جحوية وحكايات علقت في أذهان الناس، وشكّلت جزءً من وعيهم الثقافي وتاريخهم الاجتماعي، وما تزال قصصهم تروى وأحاديثهم تسرد ليل نهار، في المجالس العامة والخاصة، وتتحف بأخبارهم الأندية إذا غصّها الاحتفال.

ببليوجرافيا جحا وإنجازات النجار

عكف القائمون على ملتقى جحا على نشر كتابين على هامش الملتقى الأول: ببليوجرافية وصفية بعنوان «الإنتاج الفكري العربي حول جحا ونوادره» لمصطفى جاد، صادرة عن معهد الشارقة للتراث، اشتملت حوالي 400 دراسة وعمل منشور حول جحا منذ أربعينات القرن الماضي حتى الان غطت جميع الأعمال المطبوعة في صورها المختلفة: مقالات الدوريات - الأطروحات الأكاديمية - الكتب بما تشمله من معالجات متعددة لشخصية جحا: الدراسات التحليلية، الروايات والقصص، الأعمال المسرحية. غير أن الأعمال المخطوطة قد خرجت عن نطاق الببليوجرافية كونها تحتاج لجهد مستقل. كما اشتمل الإطار اللغوي والجغرافي جميع ما كتب باللغة العربية والمترجم إليها في أرجاء الوطن العربي. وقد شهدت الببليوجرافية أعمال منشورة بكل من مصر، والسودان، والإمارات، والكويت، وسوريا، ولبنان، وفلسطين، والأردن، وليبيا، وتونس، والمغرب.. ونأمل أن نجتهد في المرحلة المقبلة لإعداد ببليوجرافية عالمية حول «جحا» تضم جميع ما كتب عنه بعدة لغات وفي أماكن متنوعة من العالم.

أما الإطار الموضوعي فقد صنفها المؤلف إلى أربعة موضوعات رئيسية هي: المصادر التراثية والمحققة - الدراسات الأكاديمية والأبحاث - النصوص المسرحية - الحكايات ومجموعات النوادر.ومن الطبيعي أن تتصدر مجموعات الحكايات والنوادر هذه الببليوجرافية، إذ أنها المادة الأساسية والمهمة حول هذه الشخصية. وتتميز معظم مجموعات الحكايات والنوادر بوجود اسم جحا في العنوان مقترنًا باسم الحكاية أو النادرة، مثال: جحا واللص- جحا وشجرة التفاح - جحا والحمار - جحا والسلطان - جحا والقاضي..إلخ. كما اشتمل هذا القسم على العديد من الكتب التي تحمل اسم «نوادر جحا»، وهذا هو الاسم الأشهر لهذ القسم، بل إن هناك سلسلة تحمل الاسم نفسه. ويبرز في هذا القسم أيضًا كُتاب ومبدعون كبار قدموا العديد من المعالجات الإبداعية حول جحا أمثال: محمد فريد أبو حديد، وعلي أحمد باكثير، ويعقوب الشاروني، وكامل كيلاني، وعبد التواب يوسف، وأحمد بهجت. كما كشفت الببليوجرافية عن كُتاب ومبدعين تميزوا بتعدد كتاباتهم حول «جحا» أمثال: شوقي حسن، ومحمود خليل، وهادي السيوفي، وفتحي إبراهيم، وعلي البتيري، وطارق البكري، وصابر توفيق، وإيهاب عبد السلام. وتبقى الإشارة هنا إلى أن بعض مطبوعات هذا القسم تميزت بتجاوز الناحية الأدبية إلى الناحية التشكيلية والرسم، إذ تبرز بعض المؤلفات التي تحمل عنوان: لون مع جحا، كما كشفت الببليوجرافية عن بعض السلاسل التي تهتم بهذا النوع من المطبوعات مثل: سلسلة قصص فكاهية ملونة- قصص عالمية ملونة - مجموعة قصص وأشكال ملونة حول جحا.. إلخ. أما القسم الموضوعي الذي يأتي في المرتبة الثانية من حيث العدد فهو الدراسات الأكاديمية والأبحاث (48 دراسة) تضمنت أكثرها الكتب التحليلية (33 كتاب)، ثم يأتي بعد ذلك الدراسات العلمية بالدوريات (10 دراسات)، وفي المرتبة الأخيرة تأتي الأطروحات

الجامعية (5 أطروحات).. وهو ما يشير إلى ضعف ملحوظ في الدراسات الجامعية خاصة، إذ أن خمس أطروحات (بثلاث جامعات هي: جامعة القاهرة، وجامعة عين شمس، ومعهد البحوث والدراسات العربية) لا تمثل من الناحيتين الكمية والكيفية تغطية موضوع «جحا» بما يشمله من عشرات المداخل التحليلية التي تكشف عن ملامحه، وخاصة الناحية التوثيقية لهذه الشخصية. وإذا كانت الدراسات المنشورة بالدوريات حول جحا قليلة أيضًا، فإن الكتب التي عرضناها بهذه الببليوجرافية، منها من عالج أصحابها شخصية «جحا» مباشرة، ككتاب رجب النجار حول «جحا العربي»، وعباس محمود العقاد «جحا الضاحك المضحك»، وعلي مصطفى «جحا في ليبيا: دراسة في الادب الشعبي»، وكاظم سعد الدين «جحا العربي وانتشاره في العالم»، كما يحوي هذا القسم بعض الكتب التي عالج أصحابها عدة موضوعات حول الفكاهة والنوادر والأدب الشعبي، ومن بينها «نوادر جحا» أمثال: أحمد محمد الحوفي «الفكاهة في الأدب: أصولها وأنواعها»، وشوقي ضيف «الفكاهة في مصر»، وعبد الحميد يونس «الحكاية الشعبية».. إلخ. أما القسم الموضوعي الثالث فهو الخاص بالمصادر التراثية والمحققة (23 مصدر) من بينها كتاب إبن الجوزي «أخبار الحمقى والمغفلين»، والسيوطي «إرشاد من نحا إلى نوادر جحا»، كما برزت بعض الكتب حول جحا تأليف جحا نفسه منها: نصر الدين خوجة «نوادر جحا الكبرى: لصاحب الأخبار والنكات الشهيرة»..إلخ. كما اشتمل هذا القسم على عشرات المجموعات التي حققها أصحابها ونُشرت باسماء المحققين أنفسهم. ويحوي القسم الرابع والأخير الأعمال المسرحية التي استلهمت موضوع «جحا»، وهي أعمال قيمة رغم قلتها (10 أعمال مسرحية) لكل من: أحمد الطيب العلج من المغرب، وأحمد سويلم وله مسرحيتان، والأدرع شريف، وطه جمعة، وعبد التواب (مسرحيتان)، وعبد الحكيم أبو ياسر، وعلي خليفة، ولحسن قناني. وقد تنوعت المعالجات المسرحية بين الفكاهية والسياسية والاجتماعية. وقد اعتمد المؤلف في جمع بيانات هذه الببليوجرافية على عشرات المصادر الببليوجرافية العربية المطبوعة والرقمية، وقام بمقارنة العديد من الطبعات لاعتماد البيانات الصحيحة، كما قام بجمع الطبعات الواحدة في بطاقة فهرسة موحدة. أما منهج الوصف الببليوجرافي للبيانات فقد اعتمد القواعد الأنجلو - أمريكية للفهرسة الوصفية، والخاصة بالكتب (المؤلف - العنوان - الطبعة - بيانات النشر: مكان النشر، الناشر، تاريخ النشر - عدد الصفحات - السلسلة)، والأطروحات العلمية (اسم الباحث - عنوان الرسالة - مكان الطبع - الصفحات - المشرفون - مستوى الرسالة - الجامعة والكلية والقسم)، والمقالات (المؤلف - العنوان - اسم المجلة - السنة - العدد، المجلد - تاريخ النشر - الصفحات). فضلاً عن الرموز والاختصارات المستخدمة في الفهرسة الوصفية والمعروفة عالميًا.

أما الكتاب الثاني فكان بعنوان «محمد رجب النجار: مدرسة عربية في بحث التراث الشعبي»، وذلك تكريمًا لإنجازات النجار الذي ألف أول كتاب علمي حول شخصية جحا وتقديرًا لإنتاجاته الفكرية والأدبية في مجال التراث الشعبي، بوصفه من الأساتذة الذين تفرغوا لبحث التراث الشعبي والعربي من منظور منهجي عربي، مشيرًا إلى تخصصه بتدريس مناهج بحث الفلكلور العربي ومناهج البحث اللغوي والأدبي، فضلاً عن اهتمامه بتدريس النثر العربي القديم ومناهج الأدب في العصر المملوكي وسوسيولوجيا الفلكلور؛ إذ يشكّل ذلك تخصصه العام والدقيق. كما يلفت الكتاب إلى حرصه على تدريس المهارات الكتابية، إلى جانب الدراسات اللغوية والنحوية وقراءة النصوص الأجنبية والعربية والمكتبة الأدبية... من جانب آخر، يقدّم الكتاب لمحة عن مؤلفات الراحل في مجال التراث الشعبي.

إعادة نشر «جحا العربي" لرجب النجار

كما حرص الملتقى على إعادة نشر كتاب جحا العربي عن معهد الشارقة للتراث، وتعد دراسات النجار حول جحا العربي من نماذج البحوث الرائدة في مجال النوادر الشعبية العربية. ونلاحظ أن هذا المجال هو البداية العلمية التي شكلت فكره ومنهجه فجاءت أطروحته في الماجستير في مطلع السبعينات حول شخصية جحا وفلسفته في الحياة والتعبير، والتي نشرها بعد ذلك في طبعات عدة. وفي ضوء المفهوم العلمي للتراث بعامة، باعتباره كل ماهو موروث عن

السلف من فكر وقيم ومآثر وفنون، والمعبر عنها قولاً أو كتابة أو عملاً، يقدم النجار هذه الدراسة لشخصية جحا ومأثوراته، كنموذج للدراسات الفولكلورية التي تؤكد الوحدة القومية في الوطن العربي. ويقول في مقدمة كتاب: ما من قطر عربي إلا وعرف جحا بسماته وملامحه وأسلوبه وفلسفته في الحياة والتعبير، فعرف في هذا النموذج القومي، عصا توازن في خضم تحدياته ومعوقاته، وتمثل نوادره زادًا فنيًا ونفسيًا بعيد الأثر، قد يدفعه إلى الابتسام والسخرية، أو يدفعه إلى الضحك والدعابة؛ لما فيها من انحراف عن المألوف أو تلاعب باللفظ أو خطأ في القياس، ولكننا لو تجاوزنا قشرتها الخارجية وتأملناها من الداخل، لوجدناها وسيلة حيوية من وسائل الدفاع عن الذات العامة باعتبارها النموذج والمثال، مؤكدة بالتناقض الظاهر والخفي، القيم الإنسانية العليا، والغايات القومية التي تعمل الجماعة كلها على تحقيقها.

وعلى الرغم من أصالة شخصية جحا في أدبنا الشعبي من حيث الواقع التاريخي - كما يشير النجار - فإن المأثور الجحوي لم يكن كله من تأليف أو إبداع جحا (أبي الغصن دجين بن ثابت الفزاري المتوفى سنة 160 للهجرة والمعروف بجحا)، بل كان تعبيرًا جمعيًا من إبداع الشعب العربي، ترسيبا للتجربة، ونزوعا إلى السمر في آن معا. مؤكدًا أن جحا شخصية حقيقية ذات واقع تاريخي، ونسبه ينتهي إلى قبيلة فزارة العربية، وولد في العقد السادس من القرن الأول للهجرة، وقضى الشطر الأكبر من حياته في الكوفة. وعاش أواخر الدولة الأموية، واشتهر بين معاصريه بروحه المرحة، وحسّه الفكاهي حتى ضُرب به المثل، وورد في مخطوط «نثر الدُرر» لـ«الآبي» المتوفى سنة 423هـ أن الجاحظ حكى «إن اسمه «نوح»، وكنيته «أبو الغصن»، وأنه أربى على المائة. وبشهادة بعض معاصريه، كان يتمتع بذكاء وفطنة ودهاء، وإن ادعى غير ذلك، حيث اتخذ من الغباء أو التغابي، أو الحمق والتحامق أسلوبًا في الحياة. وكان مؤمنًا بفلسفة الضحك ودوره في التغلب على صعاب الحياة، وموهوبًا يجيد قول الفكاهة بألوانها المختلفة، قادرًا على السخرية حتى من نفسه، وحاضر البديهة، سريع الخاطر، حسن التخلص من المأزق، وقادر على قلب المأساة إلى ملهاة بأفضل تجليات السخرية، وذكر «الآبي»: «حدث أن مات له صديق فظل «جحا» يبكي خلف جنازته، ويقول: «من لي بصديق يحلف إذا كذبت، ويحثني على شرب الخمر إذا تبت، ويُعطي عني في الفسوق إذا أفلست؟! لا ضيعني الله بعدك، ولا حرمني أجرك!». وإذا كان الناس جهلوا أصوله العربية، فإنهم لم ينسوا نوادره، وسرعان ما انتقلوا به من عالم الواقع إلى عالم الخيال حيث أضافوا إليه من النوادر ما شاء لهم الخيال الشعبي على مر العصور.

وعلى هذا النحو، تعالج الدراسة موضوع جحا من ثلاث نواح: الناحية التاريخية، والناحية الموضوعية، ثم الناحية الفنية. ففي الباب الأول، وتحت عنوان «شخصية جحا بين الواقع التاريخي والرمز الفني»، يتتبع الباحث كتب الأدب والتراجم والأخبار والسير في تراثنا العربي، ليصل إلى غايته وهي تأصيل شخصية جحا من الناحية التاريخية، لمعرفة تطورها من ناحية، وفي الوقت نفسه، لكي يحسم ذلك الخلط والاضطراب الذي لحق بهذه الشخصية وأصالتها في تراثنا العربي بعامة ومأثوراتنا الشعبية بخاصة.

ويقدم النجار ثلاثة نماذج لجحا؛ جحا العربي وهو شخصية حقيقية، يدعي أبو الغصن دجين بن ثابت الفزاني، ولد في العقد السادس من القرن الأول الهجري، وعاش في مدينة الكوفة في الشطر الأول من حياته، وقد وسمه العرب بالحمق، وطارت في الآفاق شهرته إبان حياته حتى كان يضرب به المثل في الحمق، غير أنه في أقوال أخرى كان يوصف بالتغابي والتحامق. أما النموذج الثاني لجحا، فهو التركي نصر الدين خوجه، وهو البطل الأشهر في قصص الذكاء و الغباء عند الأتراك دون منازع. وبالرغم من وجود عدد من الآراء المتضاربة حول هذه الشخصية من الناحية التاريخية؛ كهذا التضارب الذي لحق بجحا العربي عند التأريخ له، إلا أنه يُقال أن نصر الدين خوجه عاش في أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادي. وعلى أي الأحوال فمن المؤكد أن جحا التركي جاء بعد جحا العربي وتأثر به. ويقول الباحث «إن جحا العربي بنوادره التي تزخر بها كتب التراث، هو النموذج أو المثال الذي احتذاه الترك في انتخاب جحاهم نصر الدين خوجه، فنسجوا على

منواله وأضافوا إليه تجربة الأمة التركية وحكمتها الشعبية، حتى صار هو الطراز الأخير للنمط الجحوى بشكل عام، والذى سرعان ما تلقفته؛ بأصوله العربية والتركيه معًا، البيئة المصرية بما أثر عنها من كلف بالسخرية والفكاهة». ثم ينتقل المؤلف إلى النموذج الثالث وهو جحا المصري. وجحا المصري ليس له واقع تاريخي مثل سلفية العربي والتركي، وإنما عرفته البيئة المصرية رمزًا فنيًا فقط، اختارته لتعكس من خلاله جانبًا رئيسيًا من جوانب التعبير عن آرائها وقضاياها التي كان يتعذر الجهر بها، سواء كانت هذه القضايا اجتماعية أو سياسية.

وفي الباب الثاني. وعنوانه «فلسفة النموذج الجحوي» يقدم النجار الكثير من النماذج لنوادر جحا النقدية التي تعكس فلسفته، وتقوم هذه الفلسفة على عنصرين أساسين هما النقد السياسي والنقد الاجتماعي، فيعرض نوادر جحا مع السلطان ومع القضاء. أما نوادره في نقد الحياة الاجتماعية فهي تعكس تجسيمًا حيًا لما يختلج داخل الوجدان الجمعي. وعمومًا فهي تصور الحياة الاجتماعية بجوانبها المتعددة وتجاربها المختلفة. ومن هنا فإن الأمة العربية التي ابتدعت هذا النموذج ؛ جعلته في صورة رجل عادي من الناس، له مشاعرهم ومواقفهم وتجاربهم وآلامهم وآمالهم، وعليه أن يسعى في سبيل العيش، كما يسعى غيره، وهو ليس منفردًا بنفسه، بل هو رب أسرة، له زوج بينه وبينها مواقف وأحداث، وله ابن ينشئه بحكمته، ويحاوره بفكاهته وسخريته. ولم تقتصر مواقف جحا على علاقاته بالناس، بل نجده يتخذ من حماره شبه صديق له فيتحدث إليه ويصب في أذنيه سخرياته اللاذعة في الحياة والأحياء.

وأخيرًا يقدم النجار في الباب الثالث «سمات النادرة الجحوية»، كما في الأدب العربي بشكل عام، وكما في الإبداع الشعبي خاصة. وهو يعرف الحكايات أو النوادر التي توسل بها النمط الجحوي أسلوبًا له في التعبير عن فلسفته بأنها: أقصوصة مرحة تتسم بالإيجاز، بل هي ممعنه في القصر، تتوسل بالنثر، يدور موضوعها حول الحياة اليومية وتياراتها العامة وتجاربها الإنسانية، كما يعكس في الوقت نفسه رأي الجماعة في الهيئة الاجتماعية والهيئة السياسية، وهي إنسانية الشخوص والأحداث، قلما يظهر فيها العنصر الخارق، نمطيه الأبطال والشخوص، خاليه من التعقيد، لها محور رئيسي واحد، يعمد إلى الإخلال المقصود بين التوازن أو التناسب الواجب للموقف أو الصورة أو للشخصية، وتعتمد على المفارقات التي يستحدثها الغباء أو البلادة أو الخدعة أو القول اللاذع أو جوامع الكلم أو اللغز أو التورية، وما إلى هذا من المغالطات المنطقية أو الحيل البيانية فتنتهي إلى موقف حرج.

وفي هذا السياق، يورد الكتاب إحدى نوادر جحا: يُقال إن جحا يومًا طبخ أوزة وحملها كهدية إلى «تيمور لنك». وفي الطريق، تغلب عليه الجوع فأكل منها فخذًا، ولما رأى السلطان أنها ناقصة، قال لجحا: وأين رجلها؟. فقال جحا: إن جميع أوز المدينة برجل واحدة، وهذا تلميح إلى عرج «تيمور لنك». وإذا لم تكن تصدقني فانظر إلى الأوز على ضفة البحيرة أمامك، وكان الأوز عندئذ واقفًا في الشمس رافعًا إحدى رجليه ومخبئًا رأسه في صدره كعادته، فتظاهر السلطان بالاقتناع، وأمر الموسيقى السلطانية خفيةً بأن تقترب من البحيرة وتضرب ضربًا شديدًا، فما هي إلا برهة حتى صدحت الآلات الموسيقية ودقت الطبول فجفل الأوز من الضوضاء وركض يمينًا وشمالاً مذعورًا فالتفت تيمور إلى جحا وقال له: كيف تكذب، أما ترى أن الأوز يمشي على رجلين..؟ فقال جحا: لكنك يا مولاي نسيت أن الرعب يأتي بالعجائب، فلو أخافوك مثلما أخافوه لجريت على الأربع!

وتؤكد النادرة الجحوية هنا على أن تحقيق العدالة وسيادة القانون في مجتمع ما رهن بطبيعة النظام السياسي ونزاهة القائمين عليه، فإذا كنا في عصور الاستبداد، كان القانون في إجازة، وكانت كلمة الحاكم المستبد هي القانون، وكانت مصلحته الفردية فوق المصلحة القومية، وحينئذ يفتقر الناس إلى المقاييس والمعايير والضوابط التي تستقيم بها حياتهم ومجتمعهم وتصبح حياتهم جحيمًا لا يطاق.

ولم يتوقف ارتباط النجار ببحث فنون النوادر عند جحا فقط، حيث أسهم في نهاية التسعينات في تحقيق ودراسة واحد من عيون الأدب العربي، وهو كتاب «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» لابن عرب شاه الذي ينتمي إلى القرن التاسع الهجري.

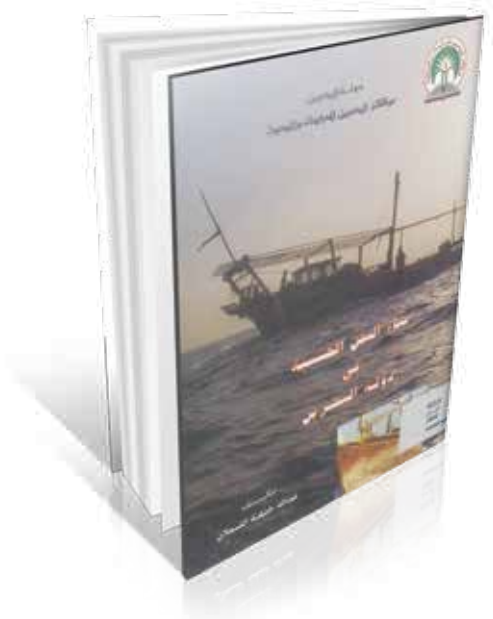
إطلالة على خمس إصدارات شعبية بحرينية

قطوف دانية من رياض التراث الشَّعبي البَحريني

أ. عبد محمد بركو

كاتب من سورية

لا تقـــاسُ الحضارات بالمســـاحات الشاســـعة المترامية الأطـــراف للدّول, بل تقـــاس بالفعل الحضاري المتنامـــي عبر الزَّمن, وهـــذا ينطبق على مملكـــة البحرين التي مازالـــت منذ حضارة «ديلمـــون» وإلى يومنا هذا مركز إشـــعاع حضـــاري رغم صغر مســـاحتها, فلهـــا تاريخ حضاري عريـــق موغل فـــي القدم, ومكنز فلكلـــوري وأثري متنـــوع لا تملكه الكثير من الـــدّول الكبرى. ووفاءً لهـــذا المكنز التراثي الهـــام ولمملكة البحرين التي أســـدت خدمات جليلة للتراث الشَّـــعبي العربـــي من خـــلال مجلتها «الثقافة الشَّـــعبية» الغـــرَّاء وإصداراتهـــا العديدة, ســـنتوقف في هذه الإطلالـــة مع جوانب مختلفة مـــن التراث الشَّـــعبي البحريني من خلال خمس إصدارات شـــعبية قديمـــة وحديثة, والتـــي تحتاج لأهميتها, هي وســـواها لأكثـــر من وقفة وأكثـــر من قراءة.



بناء السُّفن الخشبية في دولة البَحرين

تأليف: عبد الله خليفة الشملان

يتناول هذا الكتاب الهام للباحث «عبد الله خليفة الشملان» بناء السفن الخشبية في البحرين منذ أقدم العصور وإلى يومنا هذا مؤرخاً لهذه الصناعة الشَّعبية القديمة منذ حضارة ديلمون، حيث تشير لوحة مسمارية من عهد لاجاش في سومر منذ حوالي 2520 قبل الميلاد إلى أنَّ بعض مراكب ديلمون كانت تنقل للملك أخشاباً من بلاد غريبة.

ويذكر المؤلف «أنَّ الأختام التي عثر عليها المنقِّبون في كل من أور وديلمون تدل دلالة واضحة على تطور التجارة في البحرين منذ أقدم العصور، فقد كان موقعها وأسطولها البحري يؤهلانها للقيام بهذا الدَّور الاقتصادي» (ص20).

ويرى الباحث «الشملان» أنَّ صناعة السفن الخشبية في البحرين ظلت مزدهرة منذ حضارة ديلمون في البحرين قديماً حتى بدايات القرن العشرين الماضي حيث بدأت تضعف نظراً لمنافسة السفن الحديثة من جهة وللانهيار الذي أصاب تجارة اللؤلؤ من جهة أخرى.

يقول المؤلف «الشملان»: «كانت البحرين في الماضي من أهم مراكز بناء السفن الخشبية في الخليج العربي، يدلل على هذه الحقيقة ذلك العدد الضخم من السفن التي بلغ عددها نحو 1500 سفينة كانت موجودة في البحرين في منتصف القرن التاسع عشر، وما زالت بقايا هذه الصناعة العريقة موجودة في بعض مناطق البحرين كالمحرق والنعيم ورأس رمان» (ص 21).

ويستعرض المؤلف أنواع السفن البحرينية التي كانت تصنع في البحرين قديماً:

- كانت السفينة تصنع من القصب وكانت ذات رأسين ويطفو جزء كبير منها في الماء.
- سفن خشبية كبيرة.
- سفن مصنوعة من سعف النخيل بعد تجريدها من الخوص, ويستخدم هذا النوع من القوارب في البحرين إلى اليوم.
- كان صيادو البحرين يستعملون نوعاً من القوارب يبلغ طولها خمسة عشرة قدماً مصنوعة من حزم من القصب، وهي قابلة للطفو, ولكنه لا تمنع تسرب الماء (ص22).

ويسلط الباحث الضوء على سفن البحرين والخليج العربي في القرون الوسطى، التي «تميَّزت بخصائص فريدة تتلاءم مع نظم الملاحة وقواعدها، وتستند إلى خبرة عريقة، حيث جعلوا أجسامها تنتهي بطرف حاد في المقدّمة والمؤخرة كالبوم والبدن والبتيل والبقارة، واستخدموا الحبال بدلاً من المسامير في بنائها وتركيبها، فلم تعرف المسامير إلاَّ مع الغزو البرتغالي للخليج في القرن السادس عشر الميلادي.

وكانت طريقتهم في بناء السفن تقوم على وضع ألواح أفقية على جانبي «الهراب» أو «البيص» وهو قاعدة السفينة وشدها وربطها بخيوط من الليف تغرز في ثقوب تدق على أبعاد معينة قرب أطرافها.

وتستعمل الدّعامات أو الفورمات لإعطاء هيكل السفينة شكله المطلوب، وتستخدم دفة جانبية بين مؤخرة السَّفينة وجوانبها (ص19).

ويقدِّم المؤلف وصفاً مسهباً لأنواع السُّفن التي كانت تصنع في البحرين والمواد التي تُصنع منها ومراحل صناعتها وأماكنها.

كما يتتبع أماكن صناعة السفن الراهنة في البحرين مثل المحرق والنعيم ورأس رمان.

ويستمد الكتاب أهميته من كون البحرين كانت حتى عهد قريب مركزاً هاماً لبناء السفن وصيانتها وخدمتها في الخليج، مثلما تربعت منذ حضارة ديلمون وإلى منتصف القرن العشرين الماضي على عرش اللؤلؤ في العالم جودة وجمالاً وإنتاجاً وتجارة وتقاليد عريقة.

الأمثال الشَّعبية البحرينية

جمع: إدارة التراث في البحرين

يشكل المثل الشَّعبي جانباً هاماً من المأثورات الشفاهية للشعوب، ونشطت الدول في جمع أمثالها الشَّعبية وتوثيقها ودرسها، ومن ذلك ما قامت به إدارة التراث في مملكة البحرين التي تأسست في عام 1984، والتي يعتبر الكتاب الذي بين أيدينا ثمرة من ثمار مشروعها المتضمن جمع أشكال التعبير الشَّعبي المختلفة في مملكة البحرين والذي سبق بنحو ربع قرن مشاريع جمع المأثورات الشفهية في دول عربية أخرى كبلدي سورية.

وقد أسفرَ هذا المشروع الميداني الكبير عن جمع وتحقيق وشرح أكثر من خمسة آلاف وخمسمائة مثل شعبي بحريني، ضمَّها الجزء الأول من هذا الكتاب صادر عن إدارة المتاحف والتراث الأول في وزارة الإعلام البحرينية.

فريق العمل البحريني

تشكَّل فريق العمل في بداية انطلاقته من الأساتذة «مبارك الخاطر» و«إبراهيم سند» و«إبراهيم السبيعي»، والذي بدأ بوضع خطة العمل ثم انضم إليهم كل من الأستاذ «أحمد الضبيبط والسيدتين «مريم الهرمي» و«لولوة اليازي».

وبدأ عمل فريق العمل بجمع الأمثال الشَّعبية من أفواه الرواة والعارفين، وتحديد المتشابه منها والمختلف وصحة ألفاظها العامية، ومن ثم العمل على غربلة هذا الكم الهائل من الأمثال واختيار أشهرها وأدقها وأصحها، ومن ثم قام الباحثان «إبراهيم السبيعي» و«أحمد الضبيب» بجمعه وشرحه وترتيبه في كتاب منظَّم حسب حروف الهجاء، وقام بالمراجعة النهائية للكتاب وضبط تشكيل الأمثال الأستاذان «عبد الرحيم روزبه» و«عبد الرحمن مسامح».

بين يدي مقدّمة الكتاب

تضمنت مقدّمة الكتاب تعريفاً بالمثل الشَّعبي الذي يعتبر من أهم وأصدق تجارب الإنسان وأكثرها حكمة وخبرة، حيث يكون لكل شعب من الشُّعوب أمثاله الشَّعبية الخاصة به، بينما تتماثل الأمثال الشَّعبية العربية وتتشابه إلى درجة ملفتة للانتباه على امتداد خارطة الوطن العربي، مع خصوصية اللهجات المحلية.

وبعد هذه التوطئة يقول جامعو الأمثال الشَّعبية البحرينية ودارسوها: «كدارسين للمثل الشَّعبي لكونه أحد أهم أشكال التعبير الشَّعبي في المجتمع البحريني، والذي تناول البعض منه جزءاً منه بالدّراسة السطحية وترك البعض الآخر، ونحن هنا حاولنا أن نجمع أكبر عدد ممكن من أمثالنا الشَّعبية وتوخينا في ذلك الجمع والمحافظة أولاً وقبل كل شيء، آخذين بعين الاعتبار مراعاة الذوق العام، فليسَ كل ما يجمع ينشر، وكذلك مراعاة الفكر السائد بين الفولكلوريين بأنَّ التربية

الحديثة والمربين قد لا يستحسنون نشر كل شيء على كل الناس على اختلاف أعمارهم ومشاربهم وأذواقهم، فأردنا أن يكون الكتاب لكل أولئك جميعاً» (ص7).

وقفة مع أمثال الكتاب

يتميّز الكتاب بميزة ضبط حروف أمثاله بحسب اللهجة البحرينية، وشرحها شرحاً وافياً، وتبيان معاني ما غمض من مفرداتها والتبس من تراكيبها، ومن هذه الأمثال نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- «آخرْ لِدْوا الچَّيْ»

يضرب هذا المثل عندما يستعصي علاج الأمور والوصول إلى الحل السليم الذي لا مفر منه ولو كان صعباً.

(الچَّيْ) هو علاج عرفه الإنسان منذ قديم الزمان ويمارس في كثير من البلدان حتى الوقت الحاضر يقوم به بعض الأطباء الشَّعبيين بأن يلسع أو يكوي موضع الألم من جسم الإنسان المصاب بحديدة محماة في النار، ويقال إن هذا العلاج لا يكون إلاّ بعد عدم الجدوى من الأدوية الشَّعبية الأخرى وهي كثيرة. (الچَّيْ: أي الكيّ) (ص14).

- «أبرزْ منْ دراهم الغُوص»

يضرب هذا المثل في سرعة الإنجاز والحصول على الشيء المراد في وقته المناسب، وليس هناك ما يعيق تأخيره، ففي السابق عندما يتعثّر الحصول على النّقود فإنَّ أصحاب السُّفن التي تذهب إلى الغوص يكون لديهم المال الكافي، فعندما يتقدّم أحد الأشخاص للعمل في سفنهم فإنهم يقدمون له المال حتى يكون أحد العاملين معهم في رحلة الغوص، فهذا المال نوع من أنواع الإغراءات التي يحصل عليها البحَّار بسرعة من أصحاب السُّفن (ص17).

- «أشلكْ بالبحر وأهواله ورزق الله على السيف»

يضرب هذا المثل في التحذير من المجازفة والوقوع في الأهوال والمصائب والمحن والتعرض لمخاطر البحر، فالحلول قريبة وسهلة طالما أنَّ الرزق متوفر على السيف، ويقصد الأرض اليابسة ومخاطر البحر كثيرة.

- «إنْ كانْ هذا حظِّكْ غوُّص»

يضرب هذا المثل للإنسان الذي يكون سعيد الحظ، ويجد ما يتمناه أمام عينيه وبين يديه في أغلب الأحيان، فيقال له إذا كان هذا حظك فلم لا تبحر في رحلة صيد للغوص بحثاً عن اللؤلؤ، فيكون كل ما تجده فالمحار يحتوي على اللؤلؤ المطلوب، وربما يقال هذا المثل لشخص آخر على سبيل التهكُّم والسّخرية، فما دام حظك تعيساً هكذا فلم لا تجرب الغوص، فربما حصلت على (حصياة) أي أجدد أنواع اللؤلؤ فتصبح غنياً.

غوّص أو غوْص بالشَّدة أو بالسكون معناها غُصْ بصيغة الأمر أي من الغوص في الماء أو البحر (ص82).

- «تظنِّه في الغُوصْ وهُو في اليارمْ»

يضرب هذا المثل لمن يعتقد أنَّه يقوم بعمل أو إنجاز ما أسند إليه من مهام، ولكن في الواقع وبعد الكشف والمعرفة والتأكّد يتبين العكس فهو يقوم بعمل بسيط لا يحتاج إلى جهد وتعب (ص113).

- «الشِيصْ في الغبِّه حلُو»

يضرب هذا المثل في مناسبات عديدة، عندما يتوفر شيء ما رديء في وقت يعز معه الحصول على الشيء الجيد, فإنَّ هذا الشيء الرديء يكون مطلوباً وشيئاً محبباً رغم رداءته، وقد ضرب المثل أيام الغوص، عندما كان الطوَّاش يشتري الصرام، وهو ثمر النخلة مجتمعاً فيكون محتوياً على (الشيص) وهو الثمر أو البلح الذي لم يكتمل نموّه بسبب التلقيح الخاطئ ورغم رداءته فقد كان الغاصة بعد رميه في البحر يلتقطونه ويأكلونه، فيكون عندهم لذيذ الطعم حلواً. الغبه: البحر العميق (ص187).

أغَاني البَحرين الشَّعبية

تأليف: عيسى محمد جاسم المالكي

إنَّ الأغاني الشَّعبية في البَحرين لها ارتباط وثيق بالمجتمع البحريني منذ القدم، متأصلة في الحياة الاجتماعية، فالأغنية الشَّعبية تكاد تكون من

الأشياء الأساسية كالغذاء والشَّراب، أي أنَّ المجتمع البحريني يستخدمها للتعبير عن مشاعره من خلال القصائد المغناة.

بهذه الكلمات استهلَّ الباحث «عيسى محمد جاسم المالكي» مقدّمة كتابه القيّم (أغاني البحرين الشَّعبية) وأضاف: «إنَّ المجتمع البحريني يستخدم الأغنية الشَّعبية في جميع أمور حياته تقريباً، حيث أنَّ هناك أغاني للأفراح، ولحفلات الزواج، والختان، والشِّفاء من الأمراض، أو عودة شخص من السَّفر، وعند الولادة، والنذر وغيرها، وأغاني أخرى للعمل مثل العمل في الغوص، أو الزراعة، أو قطع الصخور، أو البناء وغيرها، وأغاني خاصة بألعاب الأطفال» (ص9).

وحولَ الدَّواعي والمبررات التي دفعت المؤلّف للقيام بجميع الأغاني الشَّعبية البحرينية وتدوينها ودراستها يقول: «عندما وجدت أنَّ هذه الأغاني والأهازيج الشَّعبية أشرفت على الانقراض رأيت من واجبي أن أقوم بتدوينها تدويناً ينفع الأجيال القادمة حتى يتعرفوا على تراثهم الموسيقي والغنائي العريق» (ص9).

وحولَ المصادر التي استقى منها الباحث المالكي مواد كتابه الغنائية يقول: «عندما قمت بجمع معلوماتي عن الفنون الموسيقية الشَّعبية لتدوينها استعنت أساساً بالفنانين الشَّعبيين الذين مارسوا هذه الفنون لأعوام طويلة، وقد ورثوها عمَّن كان قبلهم من فنانين، وإنَّ ما أقدمه في هذه الصَّفحات هو مجرد تدوين لما سمعته منهم بغض النظر عن هوياتهم، أو أنسابهم، أو طبقاتهم الاجتماعية، وعندما أنسب التراث الغنائي الضخم إلى البحرين فإنني أنسبه إلى جذور هذه المنطقة من الناحية التاريخية والجغرافية» (ص10).

التدوين الموسيقي للفنون الشَّعبية ومصاعبه

يتحدث الباحث «عيسى محمد المالكي» في كتابه عن التدوين الموسيقي للفنون الشَّعبية ومصاعبه قائلاً: «عندما راودتني فكرة التدوين الموسيقي كنت أتصور أنَّ التدوين التراثي شيء سهل بمجرد الاستماع إلى الأغنية الشَّعبية، وقد واجهتني مشاكل عدة، من بينها أنني وجدت أنَّ أهل الدور في المحرق يؤدونها بصورة تختلف عما يؤدَّى في الحدّ أو البديع، وحتى في مدينة المحرق نفسها، يختلف أداء أهل الشمال عن أهل الجنوب. وعلى الباحث الذي يرغب في الدخول إلى هذا المضمار ألاَّ يعتمد على استماعه للأغنية من حيث الاستماع فحسب أو من خلال الأفلام المرئية بل يجب أن يكون مع الفنان الشَّعبي في ميدانه، ليس بالموتيفات الدَّقيقة في أدائه والإحساس بالحركات اللاإرادية الصَّادرة من جسمه عند أدائه للعزف على آلة أو أدوات» (ص15).

أغاني الغوص

يتوقف الباحث وقفة مطولة عند أغاني الغوص كونها تعتبر مَعْلَماً أساسياً من معالم التراث الشَّعبي البحريني متحدثاً عن مهنة الغوص التي تعتبر من أهم وأقدم المهن الشَّعبية في البحرين، والتي أفرزت فنّاً عظيماً يدعى بـ «أغاني الغوص» التي كان يؤديها النَّهام (مغنّي سفن الغوص)، ولعلَّ الإنجاز الأبرز للباحث المالكي هو قيامه بوضع تدوين موسيقي للأغاني الشَّعبية البحرينية وهو جهد كبير يسجل للباحث.

ومن أغاني الغوص نورد النص الغنائي للبسه:

(النَّهام)	(المجموعة)
صلي وسلم عليه يا رسول الله	يا الله
هي يا هي	يا الله
الله الكريم	يا الله
يا رحمن يا رحيم	يا الله
أمسافرين فمان الله	يا الله

(النص الغنائي الموزون للبسه)

(النَّهام الأول)

يا الله يا الله يا الله — يا الله يا الله يا الله

(النهام الثاني)

يا الله سيدي يا الله — يا الله هو لو لا والله

النَّهام الأول

من يوم رجعو	رجعو عمامي
عطشان والقلب	والقلب ضامي
لحول يا وليد	يا وليد مفتاح
لضر سباني	سباني ابدله
وانه فداك يا	فداك يالخماسي

خذله بنوه

النَّهام الثاني

عافت عيوني	عيوني منامي
من يوم شافني	شافني قال لحول
يا مواصل البيض	البيض بالشاخ
عقلي وروحي	روحي فداً له
كل الخشب شل	الخشب شل شرعه

بنوه عجيبه

أغاني العمل والحصاد

يتناول المؤلف (أغاني العمل) في كتابه «فهناك أغانٍ مصاحبة للعمل مثل البنائين فإنهم يستخدمون الحدوات المستخدمة في الغوص مثل (يا ملي .. يا ملي)، أو (شي لله .. شي لله) أو يؤدون حدوة (سي يا سي .. الدايم الله» (ص61).

ويقدّم المؤلِّف عدة نماذج لأغاني العمل والحصاد.

أغاني الزواج

بعد مقدّمة قصيرة عن عادات الزواج وتقاليده في البحرين يستعرض المؤلّف بعض الفنون الغنائية التي تُغنَّى, ومنها ما يغنَّى في جلسة الحنّة للعروس كهذه الأغنية التي تبيّن محاسنها وجمالها وتبرز أخلاقها:

الهيل بالهيلي	الهيل بالهيلي
فلانه شعر راسها	يسحب للذيلي
يبو (جيبو) الخضابه	يبو الخضابه
حتى تخضب العروس	في اظلم الليلي
يبو (جيبو) العجافة	يبو العجافه
حتى تعجف العروس	في أظلم الليلي
نادوا العداله	نادو العداله
حتى تعدل العروس	في أظلم الليلي
نادولها الدايه	نادولها الدايه
حتى تنظف العروس	في أظلم الليلي

ويبدأ الغناء بواسطة المطربة الشَّعبية بينما تردد المجموعة:

الهيل بالهيلي	الهيل بالهيلي
فلانه شعر راسها	يسحب للذيلي (ص83).

ويورد المؤلف مجموعة من الأغاني الشَّعبية المرافقة لكل مرحلة من مراحل العرس.

رقصة العرضة

«العرضة من الفنون الشَّعبية الأصيلة في الجزيرة العربية، تؤدَّى أثناء الغزوات، وتغلب عليها القصائد الحماسية، ولها رقصة تستخدم فيها الدفوف والطبول، ويستخدم فيها الراقصون السيوف والبنادق.

والعرضة تؤدَّى في مناسبات أخرى مثل الأعياد أو عند زيارة أحد الملوك أو الأمراء للبلاد» (ص112).

ويقدِّم المؤلف وصفاً تفصيلياً لرقصة العرضة، كما يقدّم عدة نماذج لقصائد العرضة، ومنها قصيدة ميدان للشَّاعر الشَّيخ محمد بن عيسى آل خليفة، والتي نذكر منها الأبيات التالية:

الله من جفن جفاه النوم

والقلب في لبه ضميري حام

أشوف براق سرى بغيوم

غطى الجزيره مصرها والشام

صرف الدهر يجري وفيه اعلوم

ما يندرى عن مجبله الأيام (ص 114)

القربة

يتوقف الباحث «عيسى محمد جاسم المالكي» عند فنّ القربة (الجربة) وهي «من الفنون التي قدمت إلى البحرين من سواحل فارس، وهي آلة عربية أصيلة أصلها الشام، وقد وصلت إلى شمال أفريقيا وسواحل فارس بواسطة العرب عند نشرهم للدين الإسلامي.

والقربة عبارة عن جلد ماعز يربط من العنق ومن الرجلين والذيل معاً ثم تستخدم إحدى اليدين لوضع المنفاخ، واليد الأخرى يربط فيها المجوز، والمجوز هو عبارة عن قصبتين مربوطتين مع بعضهما، ولكل منها فتحات متوازية وبداخلها قصبتان تصدران الصوت.

والقربة تعزف في حفلات الزواج والختان والنذور والأعياد وغيرها من مناسبات الأفراح، وتعزف خارج البيوت أيضاً، وفرقة القربة مكونة من عازف القربة ويرافقه ستة إلى ثمانية عازفي طبول يقف نصفهم على يمينه ونصفهم الأخر على يساره ويتوسطهم عازف طبل يقال له الصاقول، وللقربة فنون مختلفة مثل اللواتي والخميري والخيالي» (ص119).

الليوه

«الليوه من الفنون الموسيقية التي أتت إلى البحرين من الساحل الشرقي لأفريقيا ومن عُمان، وهذا النوع من الفنون لا يزاول إلاّ بواسطة العناصر ذات الأصل الأفريقي. والليوه من الفنون الجماعية الجميلة، ولها رقصة مرتبة تحتاج إلى إدراك وتمعّن في تتبع خطواتها، كما أنَّ لها أنواعاً مختلفة من الأداء إلاّ أنَّ إيقاعها الأساسي لا يغيّر مطلقاً إلاّ في سرعة العزف على الطبول وميزانه الإيقاعي. إيقاعها 3/4» (ص120).

ومن الآلات التي تستخدم في الليوه: آلة الصرناي، وطبل المساوند، وطبل الحاكينكا، وطبل الجبوه، والباتو.. الخ.

أغاني وأهازيج الأطفال

يولي الباحث «المالكي» أغاني وأهازيج الأطفال اهتماماً واسعاً في كتابه متقصيّاً هذه الأغاني والهدهدات منذ صدر الإسلام، موثّقاً بعض الترنيمات التي كانت السيدة حليمة مرضعة الرسول الكريم (صلّى الله عليه وآله وصحبه وسلّم) ترددها عند مداعبته، ومنها مثلاً:

هذا أخ لم تلده أمي وليس من نسل أبي وعمي

فأنمه اللهم فيما تنمّي

وكذلك بعض أهازيج السيدة فاطمة (رضي الله عنها) التي كانت تهدهد بها ابنها الحسين (عليه السَّلام) ومنها:

إنَّ ابني شبه النَّبيّ ليس شبيهاً بعليّ (ص217).

ثم ينتقل المؤلّف إلى الحديث عن أغاني الأطفال وأهازيجهم في البحرين، ملتمساً الألعاب الشَّعبية التي تصاحب بعض الأهازيج والأغاني.

ويورد المؤلف العديد من (تهويدات الأطفال) التي تستخدم لترقيص الأطفال وتنويمهم، ومنها هذه التهويدة التي تستخدم في تنويم الأطفال:

لولو لولو لولو

نام يا اوليدي نومة الهنيه

ونومة الغزلان في البريه

بشرتني القايله وقالت غلام

بشرتني القايله وقالت ابنيه

ليت ذيك القايله تقرصها حيه

يوم قالوا غلام وشد ظهر أمه وقام ... الخ.

وتناول الباحث المالكي في كتابه عدداً من المواضيع التراثية الشَّعبية البحرينية الهامة الأخرى التي لا يسع المجال للوقوف عندها، ومنها: دق حبّ الهريس، ودق النسائي، والمسحر، والباعة المتجولون، والسمرة، والغجري، والمجلسي، والزار، والعادات والتقاليد، وألعاب الأطفال والتدوين الموسيقي للتراث الشَّعبي الشَّفهي.

الأكلات الشَّعبية في البحرين والمملكة العربية السعودية

تأليف: الدكتور عبد الرحمن مصيقر، وعبد العزيز العثيمين

يقدِّم هذا الكتاب مجموعة من الأكلات الشَّعبية في كل من مملكة البحرين والمملكة العربية السعودية، وبحسب ما جاء في مقدّمة الكتاب، فإنَّ الغرض من هذا الكتاب هو توفير معلومات كافية عن أنواع الأكلات الشَّعبية المتناولة من قبل المجتمعين البحريني والسعودي وطريقة تحضيرها وكذلك القيمة الغذائية لها وتوثيق هذه الأكلات الشَّعبية للحفاظ عليها من النسيان مع تسارع إيقاع الحياة المعاصرة. وينقسم الكتاب إلى جزأين: الجزء الأول عن الأكلات الشَّعبية في مملكة البحرين, ويشمل حوالي 44 أكلة شعبية متداولة.

وأما الجزء الثاني فيتطرق إلى تحضير الأكلات الشَّعبية في المملكة العربية السعودية، ونتيجة لاتساع مساحة المملكة العربية السعودية فقد وثَّق الكتاب لـ33 نموذج عن الأكلات الشَّعبية الأكثر شيوعاً في المملكة.

الجزء الأول
الأكلات الشَّعبية في مملكة البحرين

في الجزء الأول من الكتاب وثَّق الباحث الدَّكتور «عبد الرحمن مصيقر» لـ44 أكلة شعبية بحرينية ومنها: مجبوس الدجاج، ومجبوس السمك، والبرياني وومصلى اللحم، ومصلى الدال، وغداء العيد، ومموش بالربيان، وعيش شيلاني، والمحمَّر، ومضروبة الربيان، وجريش الربيان، وصالونة السمك، وصالونة الدجاج، وصالونة الدال، ومرقوقة الدجاج، وجباب الربيان، والهريس، والثريد، والقيمة، والباجلة، والحسو، والخبيص، والخنفروش، والعصيدة...الخ.

ووضع الباحث الدكتور عبد الرحمن مصيقر لكل نوع من الأكلات المقادير اللازمة مع طريقة التحضير.

الجزء الثاني
الأكلات الشَّعبية في المملكة العربية السعودية

يسلط الباحث «عبد العزيز العثيمين» في هذا الجزء الضوء على أشهر الأكلات الشَّعبية السعودية، ومنها:

الثريد، كبسة الدجاج، شوربة الشوفان باللحم،الأرز البرياني، سليق بالدجاج، المعدوس، هريسة، اللحم الندى، واللحم المعرق، وكبدة ضأن بالبصل والزيت والطماطم، وعدس أصفر... الخ.

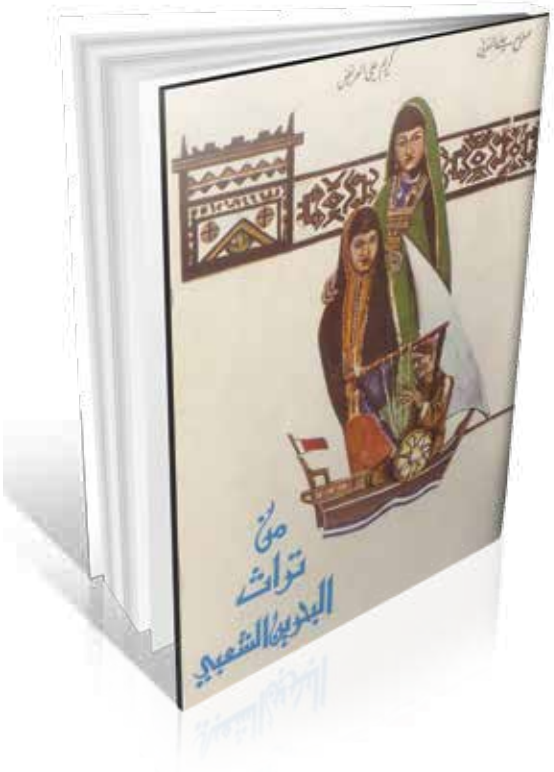
ووضع الباحث «العثيمين» لكل نوع من الأكلات المقادير اللازمة مع طريقة التحضير.

من تراث البحرين الشَّعبي

تأليف: عبد الكريم علي العريض، وصلاح علي المدني

يطوف هذا الكتاب القيِّم على مجموعة هامة من ألوان التراث الشَّعبي البحريني العريق، ومنها الحرف الشَّعبية التي مازال بعضها يمارس دون انقطاع منذ آلاف السنين، ومنها: صناعة الفخار، وصناعة النسيج، وصناعة التطريز، والملاحة والغوص.

ويشير المؤلِّفان إلى أنَّ هذه الحِرف هي امتداد لحضارة دلمون وتجارتها.



ويقدِّم المؤلفان قصيدة نادرة لشاعر البحرين والقطيف «أبو البحر جعفر بن محمَّد الخطي» الذي عاش في القرن العاشر الهجري يوثق فيها لعدد من الحرف الشَّعبية في البحرين, ويذكر أشهر أرباب بعض هذه الحِرف, ومن هذه القصيدة نورد الأبيات التالية:

أو فاتخذ لك سندانا ومطرقة
واعمل متى شئت سكيناً ومسمارا
أو فاتخذ لك منشاراً ومقشرة
وكن كنوح نبي الله نجارا
أو صايغا تسبك العقبان تبرز من
ابريزه للنسا صفا ودينارا
أو فاتخذ لك مزمارا ودربكة
وعش لك الخير طبالاً وزماراً
أو كن فديتك صفاراً فليس على
علياك بأس إذا أصبحت صفارا
أو كن كصاحبك الادنى ابا حسن
اعني عليا فتى عمران زرارا
أو فاتبع بن مهنا في بزازته
أو فامش خلف فتى شنصوه قصارا
أو عالج الاتن من أدوائهن وكن
شروا خميس ابن خضاموه بيطارا
أو فاقتن الاتن واجعل فوقها حطبا
فخير شيء إذا أصبحت حمَّارا
وان سمعت مقالي فامض متكلاً
على إلهك في الأبوام بحَّارا
إلى آخر القصيدة...(ص104).

الملاحة وصيد اللؤلؤ

يؤكد المؤلفان على أنَّه لا يوجد شعب من الشعوب أو أمة من الأمم ارتبط مصيرها بالبحر كما ارتبط به مصير الإنسان في البحرين، فمنذ آلاف السنين وإنسان هذه الجزيرة يركب البحر ويغوص في أعماقه، ولذلك أضفى البحر ملامحه على طباع الإنسان البحريني ومزاجه وتفكيره.

ويفردُ المؤلفان حيّزاً واسعاً لمهنة الغوص بحثاً عن اللؤلؤ، حيث يذكران ما أورده الرحالة حول الغوص في البحرين ولؤلؤ البحرين الشهير، ثم يعددان السفن التي كان يستخدمها البحارة، ومنها: البوم، وهي أكبر قطعة بحرية شراعية، وتصل حمولتها إلى750 طناً، وهي مصممة للأسفار البعيدة، والبغلة، وتصل حمولتها إلى 400طن، والشوعي وتستعمل في الغوص وتصل حمولتها إلى 75طناً، والسنبوك، وحجمها كحجم البوم والبغلة، والجالبوت، وحمولته لا تزيد عن 70طناً.

ويشير المؤلّفان إلى أن لؤلؤ البحرين من أجود لؤلؤ العالم، فمنه هدايا الملوك والأمراء، يؤكد ذلك كل خبراء اللؤلؤ وتجاره الذين زاروا البحرين قديما وأدهشهم لؤلؤ البحرين المميّز.

ويذكر المؤلّفان أشهر مغاصات (هيرات) اللؤلؤ في البحرين، وهي هيرات شتيه، وأبو الجعل، وأبو صور، وأبو الخرب، وأبو لثامة، وأبوحليفة، والمعترض.

ويوثِّق المؤلّفان بلغة الأرقام عائدات تجارة اللؤلؤ في سنوات متفرقة من القرن التاسع عشر، وعدد

سفن الغوص التي تناقص عددها تناقصاً كبيراً حتى وصل عددها في عام 1955 إلى ست سفن فقط.

ويذكر أن تسميات بحَّارة الغوص والمهام التي يقومون بها، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر:

- النوخذة: وهو ربان السفينة وقائدها.
- الغيص: وهو البحَّار الذي يتولى مهمة الغوص على اللؤلؤ في قيعان المغاصات.
- السيب: وهو الشخص المكلَّف بإنزال وإخراج الغيص من قاع البحر.
- الرضيف: وأصل التسمية هي «رديف»، ويمكن اعتباره سيباً أو غيصاً تحت التدريب.
- التباب: وهم العمال الذين يقومون بإعداد الماء والشاي والقهوة للبحَّارة وغسل الأطباق بعد الانتهاء من تناول الطعام.
- النهام: وهو الشخص الذي يسري عن البحَّارة ويغني لهم.

الأغاني الشَّعبية البحرينية

وثَّق مؤلفا الكتاب الكثير من الأغاني الشَّعبية البحرينية، ومنها أغاني الغوص، ومنها هذا المقطع من الأغنية التالية التي يغنيها النهام عند انتهاء موسم الغوص «القفال» والعودة إلى البر:

شلنا واتكلنا على الله

ربي عليك اتكالي

عزيت يا من لك الملك

كريم وتعلم بحالي

علمت في سود الليالي

بالوذ بك يا محمد

باشكي لك عما جرى لي

مسكين وأنا مسكين (ص126)

ومن أغاني البادية التي وثَّقها الكتاب:

جميلي هب هب (جميلي: جملي)

دنق يشرب (دنق: انحنى)

راسه نار

وذيله عقرب (ص288).

ومن خلال أغاني البادية يتضح تفضيل البدو للإبل على باقي الحيوانات الأخرى:

قالوا الغنم، قلت الغنم

لكن البل أحسن وأخير

قالوا البقر، قلت البقر

لكن البل أحسن وأخير

قالوا الفرس، قلت الفرس

لكن البل أحسن وأخير (ص288)

ويطالعنا الكتاب بالعديد من أغاني المدينة والقرية، ومنها هذه الأغنية الريفية:

يا جمال أبو على

سلموا ليع النبي

الله يشرح بالكم

سماقيه مالحه

عند ستي صالحه (ص229).

ويتضمَّن الكتاب دراسات تراثية شعبية عديدة تغطي جوانب هامة من التراث الشَّعبي البحريني، لا يسع المجال للوقوف عندها جميعها.

وتعبِّر هذه الإصدارات الشَّعبية البحرينية من جملة ما تعبِّر عنه عن غنى التراث الشَّعبي البحريني وعراقته وتنوعه وتطوّر حركة الدّراسات الشَّعبية في مملكة البحرين التي تولي حكومتها هذا المجال جلَّ عنايتها واهتمامها والتي تعتبر نبراساً يحتذى لغيرها من الدّول العربية والأجنبية.

أصداء

http://photojournal.jpl.nasa.gov/jpeg/PIA15480.jpg

- مكونات "موتيفات" التقاليد الشعبية العربية والإسلامية كتاب جديد للأستاذ الدكتور حسن الشامي 214
- تعقيب على مقال "الطب الشعبي في البحرين" 216

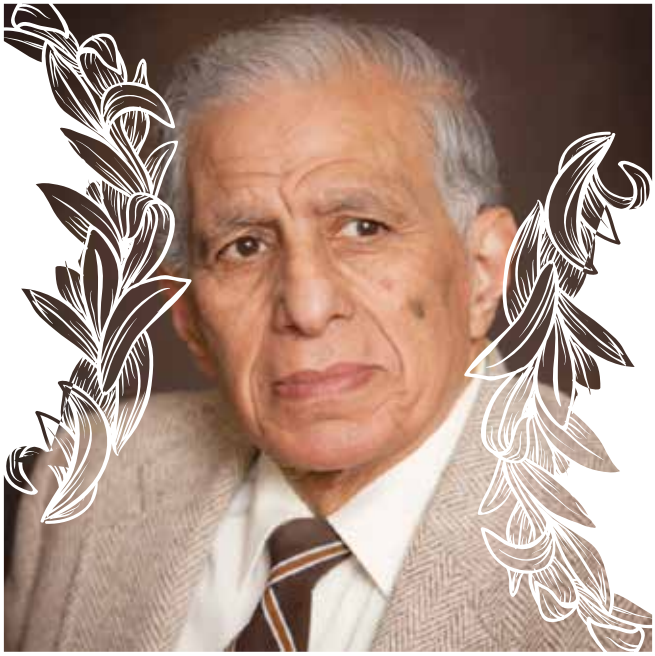
مكونات "موتيفات"

التقاليد الشعبية العربية والإسلامية

كتاب جديد للأستاذ الدكتور حسن الشامي

التحرير

يعد الأستاذ الدكتور حسن الشامي، أستاذ الثقافة والفولكلور ودراسات الشرق الأدنى وحضارته في جامعة إنديانا في الولايات المتحدة الأمريكية، من أبرز علماء الفولكلور والدراسات الاجتماعية والسلوكية، وله ما يربو على ستين بحثاً ودراسةً، من المراجع الأساسية في مجال الدراسات الثقافية الاجتماعية، وهو من العلماء المخلصين الذين ما فتئوا يعملون في البحث والتقصّي منذ أكثر من نصف قرن.



حسن الشامي

وتعد أطروحته حول ديناميات الثقافة، التي قدمها عام 1967، أول دراسة تطبق لمبادئ نظريات التعلم الفردية والاجتماعية، وقد تناولت الأطروحة حالات الاستقرار والتغيير في التقاليد الشعبية في إطار الانتماء للعرق أو المجموعة.

الف عدداً كبيراً من الكتب التي غدت من المراجع الأساسية في الجامعات واصبحت كنزاً ثرياً ينهل منه الباحثون الأكاديميون وقد وصف «M. Omidsalar» كتابه «طرز الحكايات» قائلاً، «هذا الكتاب قمة الإنجاز، وعمل ذو مرجعية لا غنى عنها، سواء من ناحية التنظيم أو سعة النطاق».

أما «Ulrich Marzolph»، أستاذ جامعة جوتينجين، وكبير محرري «موسوعة الأعمال الأدبية» فيصف كتاب «قصص المرأة» بالدراسة التي تشكل مصدر إلهام لدراسات الشرق الأدنى، وبالمرجع الهام للدراسات الجامعية في حقول بحوث المرأة، والأدب المقارن، وعلم النفس.

ويعتبره المتخصصون في علم الأساطير والخرفات والأداب، من أمثال «Marzolph»، و«Roger Allen» و«Ronald Baker» أهم أكاديمي معاصر في تصنيف التراث والمرجع الرئيس في مجاله، ومن القلة الذين يتمتعون بعمق الثقافة واتساع الأفق في مجال الدراسات الدولية للتراث.

أصدر الأستاذ الدكتور حسن الشامي مؤخراً سفراً ضخماً بعنوان مكونات «موتيفات» التقاليد الشعبية العربية والإسلامية، ويعد الكتاب دراسة شاملة للسمات المنهجية للثقافة التقليدية، ولأنماطها الفكرية والسلوكية المميزة عبر المراحل الحضارية المختلفة.

ويتناول الكتاب الموسوعي قضايا تصنيف ومنهجية «الموتيفات» وكيف ترتبط ببعضها، مع إيراد التطبيقات والأمثلة الحية: (الديمقراطية والانتخابات والرمزية - تعدد الدلالات المعرفية للألغاز- الدلالات المتفاوتة «للتنفس» - الولادات الإعجازية «العجائبية» - البطريركية، والذكورية، والمحارم، الإثارة الجنسية - الأنشطة الاجتماعية السياسية والقضايا العائلية).

ويتعرض الكتاب لمجموعة واسعة من الموتيفات التي ترتبط بالأساطير والعقائد والحيوانات الخرافية ورمزيتها، و«التابوهات»، والسحر، ورموز الموت، والغول «الشيطان»، والخداع، والحظ العاثر، والنصيب، والثواب والعقاب، والجنس وعواقبه، إضافة لمجموعة كبيرة من «الموتيفات» الشعبية، التي تسهم في تحليل وتفسير مفاهيم الفلكلور والحياة الشعبية.

تعقيب على مقال

"الطب الشعبي في البحرين"

د. محمد سعيد العطار

دكتوارة في الطب البديل، البحرين

يحظى الطب الشعبي باهتمام شعبي ورسمي متزايدين في كل انحاء العالم، فقد نشرت منظمة الصحة العالمية منذ اكثر من عقد (2002-2005) استيراتيجية تحث فيه دول العالم على الإهتمام بهذا الجانب ودمجه المأمون المؤثر منه ضمن خدمات الرعاية الصحية الأولية[1]؛ وهو ما يرافق ضرورة البحث فيه من مختلف النواحي: السريرية، الاجتماعية والانثروبولوجية بل وحتى الإقتصادية والسياسية.

لعل مقال «الطب الشعبي في البحرين» للكاتبة زينب عباس عيسى رائداً حول هذا الموضوع في البحرين؛ وهو ما يوجب الشكر والثناء ويُبرر - بشكل ما - ما يرد عليه من ملاحظات منهجية وعلمية، سيما وانها محاولة سعت لتناول كل الجوانب بدئاً من فلسفة الطب حتى مقارنته بالطب الحديث! ومن البَيِّن ان كل واحدٍ من هذه الجوانب تخصص يُدرس على حدة، وتستوجب الكثير من أجزائه ابحاثاً علمية منفردة؛ ولهذا جاء البحث محتاجاً للكثير من المراجعة علمياً ومنهجياً[2]، ويمكن تلخيص ذلك فيما ياتي:

الرجوع لمصادر غير موثوقة، دقيقة ومعتمدة:

على الرغم من توفر كتاب منظمة الصحة العالمية «استيراتيجية منظمة الصحة العالمية في الطب الشعبي 2002 - 2005» قبل نشر المقال بما يقارب العقد، إلا أنه جاء بتعريف الطب الشعبي بما يذكره «فوزي عبدالرحمن» و«منير البعلبكي» وكلاهما يعانيان اخطاءً منطقية تسلب منهما سمة التعريف.

فبحسب ما يذكره فوزي عبدالرحمن «أساليب وطرق معينة تستعمل فيه غالباً الأعشاب والنباتات الطبية على شكل خلاصات كيميائية بتأثير بعض المعتقدات والأفكار السائدة في المجتمع» لا يناسب الطب الشعبي كونه يستخدم غالباً الأعشاب الطبية بصورتها الطبيعية وليس كخلاصات كيميائية، كما ان العبارة تصف الطب الحديث ايضاً فهو عقيدة المجتمع - العلمي - السائد اليوم وهو ما قد يتغير في القريب العاجل او الآجل كما حدث كثيراً في تاريخ العلم؛ إضافة الى ان الكثير من الأدوية الكيميائية هي مستخلصات كيميائية من الأعشاب الطبية، مثل دواء الديجوكسين Digoxin المستخلص من نبات القمعية الصوفية Digitalis lanata.

اما تعريف منير البعلبكي «معالجة الأمراض بطرائق تقليدية او مكتسبة عن طريق الخبرات المتوارثة جيلاً بعد جيل، لا بطرائق علمية او مكتسبة عن طريق الدراسة في كلية من كليات الطب» فيناقض الواقع من حيث ان الكثير من الجامعات في العالم تُدرس بعضاً من انواع الطب «الشعبي» بل ان نظام الرعاية الصحية فيها مبنيٌ بدرجة كبيرة على مدارس اخرى من الطب غير الطب الحديث مثل الصين حيث يتخرج أطباء بحسب مدرسة الطب الشعبي الصيني، وكذلك في الهند حيث يتخرج الأطباء بحسب مدرسة الطب الهندي «الآيورفدا» او الطب اليوناني[3]؛ اما سلب صفة العلم من هذه المدارس الطبية القائمة منذ قرون والتي تخرج منها عظماء الأطباء مثل الرازي وابن سينا وابن النفيس وغيرهم، وقدمت للبشرية تراثاً علمياً لا يزال معتداً بالكثير منه فهو مما يسلب صاحبه المعرفة بالعلم.

بحسب منظمة الصحة العالمية، فإن الطب الشعبي «مصطلح شمولي» للدلالة على أمرين: أنظمة الطب الشعبي كالطب الشعبي الصيني، الطب الشعبي الهندوسي والطب العربي اليوناني؛ او أشكال من الطب الشعبي المحلي؛ وقد عجز المقال عن تقديم رؤية واضحة عن «الطب الشعبي» في البحرين هل يُعد جزءًا من «الطب العربي اليوناني» والذي يُدرس في بعض جامعات العالم؛ أم أنه مجرد ممارسات محلية بحاجة لتوثيقٍ قبل الإنقراض؛ ولعل هذا العجز ناتج من:

عدم مراجعة المصادر المحلية:

لا شك ان أي بحث يقوم أولاً على دراسة المؤلفات السابقة في موضوعه، والمقال المذكور يفتقر لأي إشارة للتراث البحريني المكتوب حول الطب، كما يفتقر لدراسة منهجية يُتعرف منها ملامح الممارسة الطبية وعلاقتها بالتراث الطبي العربي اليوناني - المنهج الطبي الرائج في الشرق الأوسط - من معتقدات الممارسين.

والواقع، أن للبحرانيين مؤلفات في الطب يمكن التعرف منها أن الطب في البحرين ليس إلا جزء من «الطب العربي» قد تكون له ملامح خاصة - وليس بالضرورة -؛

كما أن مراجعة فهارس المخطوطات كانت كفيلة بإظهار ما يتوارثه البحرانيون من معرفة حول الطب؛ وقد بينت دراسة لاحقة بعض التراث المكتوب للطب العربي في البحرين[4].

الخلط بين معطيات مختلفة بشكل غير منهجي :

والخلط بين المعطيات المختلفة يشكل فسيفساء من حيث التنوع، فهو خلط بين المفاهيم بحسب الزمن، وبحسب المدارس الطبية، وبحسب ما يرتبط بالممارسة العملية او الحالة التاريخية والعلمية والسياسية للشعوب؛ ومن أمثلة ذلك:

الخلط بين المعطيات زمنياً:

يذكر المقال في بداية الفقرة الأولى تحت عنوان الطب العربي في العصر الجاهلي «كان العرب في العصر الجاهلي يمارسون الطب على نطاق واسع...» ليدعي ضمن نفس الفقرة والسياق «فالعرب هم من أدخل صناعة الأعشاب والعقاقير الطبية إلى أوروبا»؛ والواقع أن كل المصادر التاريخية تعترف بندرة المعطيات حول الطب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام بل حتى قرنين بعد ذلك بسبب ندرة الكتابة والتدوين[5،6]؛ اما الادعاء ان العرب هم من أدخل صناعة الأعشاب الى اوروبا فهو واضح البطلان وإلا أين نضع العلماء العظام مثل جالينوس و بقراط والفاضل ديسقوريدوس السابقون للإسلام بعدة قرون، ومؤلفاتهم التي ترجمت بعد القرن الثالث الهجري للعربية هي صاحبة أعظم التأثير في تاريخ الطب في الحضارة الاسلامية وباللغة العربية على وجه التحديد[7،8]؛ وهي ما أعيد ترجمتها للاتينية وكانت بعد ذات بعض التاثير في الصناعة الطبية في أوروبا بعد عشرة قرون من الجاهلية!.

الخلط بين معطيات الطب العربي ومعطيات ثقافية لدى العامة:

يذكر المقال تحت عنوان فلسفة الطب الشعبي: «فلسفة الطب الشعبي تظهر في معظم الثقافات وتقوم على الإعتقاد بالعوامل والأرواح والكائنات فوق الطبيعية كمسببات للمرض»؛ والواقع ان كل المصادر الأصيلة في الطب العربي منذ مؤلفات جالينوس حتى مؤلفات الطب العربي في الحضارة الاسلامية كالقانون في الطب لإبن سينا،

والحاوي في الطب للرازي ومئات المؤلفات الأخرى تخلو من الإيمان بهذه المعتقدات، بل تذكر صراحة وبوضوح انها تؤمن بعلم إصابات مرضية يمكن التعرف عليه بإستقراء قائم على المشاهدة والتجربة[9]؛ ولم يقدم المقال دراسة منهجية حول أسباب الأمراض في التراث الطبي البحراني او العربي، او حتى لدى المعالجين المحليين بغض النظر عن تقييم مستواهم ونيابتهم عن منهج الطب العربي.

الخلط بين معطيات الطب العربي ومعطيات طبية حديثة:

يتكرر في المقال خلطاً طريفاً بين معطيات ومفاهيم الطب العربي - او الشعبي في البحرين - بمفاهيم لا تمت بمنظومته العلمية او الثقافية بصلة بإقحام غريب، فمثلاً يذكر المقال ضمن شرح المثل الشعبي «الفوم - الثوم - خايس بس فيه فوائد» أن «يساعد على علاج... والتيفود، والباراتيفود والكوليرا وله فوائد في حالات الدوسنتايا الاميبية...» وبغض النظر عن الأخطاء الإملائية في تسمية هذه الأمراض، من الواضح أنها مسميات حديثة لا تخص الطب الشعبي ولا تتواجد في مصادر الطب العربي.

يتكرر هذا الخلط بأشكال متنوعة وهو ما يسبب أنواعاً متعددة من سوء الفهم، فعلى سبيل المثال يكتب المقال عنواناً نصه «الزكام والانفلونزا»، والكلمة الاولى منه كلمة عربية اصيلة مذكورة في مصادر الطب العربي وهي مجرد علامة تتواجد في العديد من الأمراض منها التهاب الأنف التحسسي Allergic rhinitis وهو داء مزمن وفي المرض المسمى في الطب الحديث «انفلونزا» وهو داء حاد يزول عادة بعد عدة ايام! اما التوصيات العلاجية المذكورة تحت هذا العنوان فقد جاءت تحت مظلة لا يظهر منها ما يوصف من دواء لتعدد الأمراض التي تظهر فيها علامة الرشح من الأنف او «الزكام».

الخلط بين معطيات الطب العربي الأصيلة ومعطيات دون ذلك:

المتبقي من الطب العربي في البحرين - وسائر منطقة الشرق الأوسط - ليس الا بقايا تحتضر من الممارسات الطبية بعد فترة الانحطاط للحضارة الاسلامية والتي ألقت بظلالها الثقيلة على كل المنظومة الاقتصادية والاجتماعية والعلمية - ومنها الطب[10]؛ ولهذا ليس من الصحيح ضرورة أن يُنسب كل ما يقوم به بعض الممارسين المحليين والعطارين إلى «الطب العربي في البحرين»،

كما لا يمكن أن تنسب كل ممارسات الأطباء الجامعيين المرخصين لمنظومة الطب الحديث - لأن من الواضح أن بعضها أخطاء طبية؛ ولهذا من الواجب دراسة وتقديم معايير الطب العربي في البحرين، ثم مقارنة ما يدعيه الممارسون المحليون بتلك المعايير.

نظراً لإفتقار المقال لهكذا مقارنة وتوثيقه بعضاً من الإدعاءات الباطلة للممارسين المحليين - والذين لم يتم تقييمهم من قبل أي جهة معتمدة ولم يذكر المقال معايير اعتمادهم دون المنتحلين، لعل من الواجب التذكير بما إشتكى منه العديد من الأطباء مثل ابو بكر محمد بن زكريا الرازي (250-311هـ/854-925م) الذي كتب بهذا الخصوص ثلاثة كتب هي «في الأغراض المميلة لقلوب كثير من الناس عن أفاضل الأطباء إلى أخسائهم»، «في العلة التي لها ترك بعض الناس ورُعاعهم الطبيب وإن كان حاذقاً» و«في العلة التي لها ينجح جهال الأطباء والنساء أكثر من العلماء» و«في محنة الطبيب» حيث من الواجب اختبار الأطباء ليُسمح لهم بالممارسة الطبية[11].

ادعاءات باطلة وبلد مصدر:

وهي ايضاً متعددة، فمثلاً يدعي المقال «أن المسلمين كانوا يعتقدون أن الاسلام يهدم ما قبله ولا ينبغي أن يتلى غير القرآن» وهي اساءة واضحة لعامة المسلمين (صفحة 83، عمود 2)؛ اما فيما يخص الطب فنجد أنه يدعي «أما أهم مميزات الطب الشعبي أنه قد ينفع ولا يضر» والواقع ان كل مؤلفات الطب العربي تُجمع على أضرار الكثير مما نتناوله كغذاء فضلاً عن الأدوية التي منها السموم القاتلة[12]؛ وكذلك «يُستخدم الثوم حيث يؤكل ستة فصوص طازجة ويعطي أفضل النتائج بمفرده» والواقع ان الإدعاء بجدوى توصية علاجة بحاجة لدراسة، اما الإدعاء بانها تعطي «افضل النتائج» فبحاجة للعديد من الدراسات بعد ذلك تقارن الجدوى التي ثبتت بدراسات سابقة بجدوى علاجات اخرى!

العد والحصر بشكل غير منهجي:

فمثلاً يذكر المقال «وتتضمن مجالات الطب الشعبي ما يلي: 1) العلاج بالأعشاب؛ 2) العلاج بالكي والحجامة والتجبير؛ «والواقع ان مصادر العديد من مدارس الطب

«الشعبي» تتضمن مجالات مداخلات سريرية اخرى، فمثلاً في الطب العربي - ونعتقد ان الطب الشعبي في البحرين جزء منه - يبدأ العلاج بإصلاح نمط الحياة مثل اصلاح العادات الغذائية واصلاح النوم والتوصية بالرياضة بحسب ما يناسب المريض[13]؛ والعجيب ان المقال ذكر لاحقاً اساليباً علاجية غير ما عده وحصره مثل «استخدام الرمل الساخن في علاج الأمراض».

إبراز آراء شخصية في موضوعات تخصصية :

لعل من أوضح الأمثلة على مثل هذه الآراء الشخصية الفقرة «ولسنا هنا بصدد تقييم الطب الصيني ولكننا باختصار نرى ان هذا الطب الذي بدأ قبل الميلاد بآلاف السنين واستمر حتى يومنا هذا كطب مستقل عن الطب الغربي او الحديث لم يحقق نجاحاً مرضياً بالقدر الذي نستطيع ان نعتمد عليه لعلاج حالة مرضية معينة بنسبة نجاح محددة ودون الاستناد الى وسائل طبية اخرى مساعدة، وذلك أن هذا الطب لا يعتمد على أسس علمية

وتجريبية بقدر ما يعتمد على أسس فلسفية وروحانية ونظريات افتراضية لم نتمكن حتى الآن من إثباتها بطريقة علمية ملموسة».

ومن الواضح أن مثل هذا الرأي لا يصدر عن شخص ملم بأبجديات العلم؛ فكل مدرسة طبية تحمل في طياتها آلاف المعطيات ولا يمكن الحكم على كل المدرسة الطبية بانها لا تعتمد على «أسس علمية وتجريبية» بجرة قلم؛ ويكفي لدحض هذا الرأي الشخصي أن نذكر القارئ بأن الطب الصيني يُدرس في أمهات الجامعات الصينية ويتخرج منها أطباء مرخصون بحسب الطب الصيني ويقدمون خدمات الرعاية الصحية بذات المنهج[1]، ولحسن حظ أبناء هذه المدرسة العريقة أنهم قدموا آلاف الأبحاث الطبية المحكمة، والتي أصبحت من معطيات تخصص الطب التكاملي Integrative medicine المبني على البراهين والذي بدأ كتخصص في أعرق الجامعات العالمية في الغرب؛ ولا ننسى صاحبة جائزة نوبل للطب في العام 2015 السيدة يويوتو والتي قامت بانتاج دواء artemisinin من مصادر الطب الصيني والتي تعود لمئات السنين.

الخلاصة:

قدم مقال «الطب الشعبي في البحرين» إضافة للمكتبة العربية كونه رائداً في دراسة الطب الشعبي في البحرين إلا انه يعاني من أخطاء علمية وخلط منهجي؛ ولذا يوصى بالمزيد من الدراسات فيما يخص الطب في البحرين.

الهوامش

1 World Health Organization, editor. WHO traditional medicine strategy. 2014 - 2023. Geneva: World Health Organization; 2013. 76 p.

2 زينب عباس عيسى. الطب الشعبي في البحرين. الثقافة الشعبية. 2011؛ 4 (12).

3 المرجع رقم (1).

4 al-Attar M, Ahmad J. History of Medicine in Bahrain Territory. Res Hist Med. 2016 Aug;5(3):171 – 80.

5 Ebrahimnejad H. Medicine in Islam and Islamic medicine. In: Jackson M, editor. The Oxford handbook of the history of medicine. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press; 2013.

6 Savage-Smith E. medicine. In: Rashed R, editor. Encyclopedia of the History of Arabic Science. London: Routledge; 1996.

7 ابن ابي اصيبعة. عيون الأنباء في طبقات الأطباء ج1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب؛ 2001.

8 حنين بن اسحاق. رسالة في ذكر ما ترجم من كتب جالينوس. محقق، مهدي، تهران: مؤسسة مطالعات اسلامي؛ 1379.

9 جالينوس. فرق الطب للمتعلمين. القاهرة: دار الكتب المصرية؛ 1977.

10 الحمارنة نشأت. مقدمة لدراسة عصر انحطاط الطب العربي. التراث العربي. 1980؛1(2):54–61.

11 بيروني، محمد بن احمد. فهرست كتابهاي رازي ونامهاي كتابهاي بيروني. تهران: انتشارات دانشكاه تهران؛ 1992.

12 ابن البيطار. الجامع لمفردات الادويه و الاغذيه. مطبعه بولاق؛ 1291.

13 بلخي، احمد بن سهل. مصالح الانفس و الابدان. مصري م.، قاهرة: معهد المخطوطات العربية؛ 2005.

14 المرجع رقم (1).

الصور

الصور من مقال الطب الشعبي في البحرين – العدد 12 – مجلة الثقافة الشعبية.

LE METIER DE BLANCHISSEUR (QASSAR) AU BAHREÏN

ETUDE HISTORIQUE ET ANALYTIQUE

Hussein Mohammed Hussein
Bahreïn

Le travail de blanchisserie, jadis connu au Bahreïn et dans le reste du monde arabe sous le nom de qissara ou métier des qassarîn, fait partie de ces vieilles activités qui ont disparu du pays et que nul n'a continué à pratiquer. Le singulier de qassarîn est qassar : l'homme dont le métier est, précisément, de laver les vêtements.

Les qassarîn ont formé, depuis les temps les plus reculés, une classe d'ouvriers distingués. Leur métier est cité dans les anciennes civilisations, comme celles de la Mésopotamie qui ont influé sur celle de Dalamun, civilisation ayant anciennement prospéré au Bahreïn. Des formes gravées dans la pierre ont été à cet égard exhumées dans la vallée du Tigre et de l'Euphrate qui représentaient des sortes de contrats conclus au VIe siècle av. J.C. entre des groupes de qassarîn et des individus ou familles (Waerzeggers, 2006). Au cours de l'époque islamique, la profession a évolué au point que des marchés lui furent réservés, au moment où commençait la spécialisation de ces lieux de concentration des métiers et commerces.

Le Bahreïn n'a pas fait exception, et le pays a vu, à son tour, apparaître sous forme de marchés des regroupements par profession. A Manama, par exemple, nombre de quartiers continuent à porter le nom de tel ou tel métier en souvenir du marché spécialisé qui s'y trouvait, avant la naissance et le développement du grand souk de Manama entre les XIIe et XVIIIe siècles.

Outre ces lieux spécialisés qui se trouvaient dans le vieux centre commercial dans lequel se déroulait l'essentiel des activités, il y avait, à l'intérieur même du centre, une source où se rassemblaient les qassarîn pour laver les vêtements, et qui était, précisément, connue sous le nom d'Aîn al Qassarîn, nom qui a été écourté en Aïn Qsari, ce qui est en soi une autre preuve de l'existence au Bahreïn d'une classe de travailleurs qui s'étaient spécialisés dans les travaux de blanchisserie. Aïn al Qassarîn était une source de grande importance. Si l'on se fonde sur la nouvelle répartition géographique des zones qui constituaient l'ancien centre commercial on peut voir que cette source qui était un véritable ruisseau allait pour l'essentiel de la zone dite Al Bled el qadîm (la vieille ville) à celle appelée Al Brahma. Compte tenu du débit considérable de cette source alimentée par de nombreuses petites sources, Al Qassarîn al kobra (grande) et Al Qassarîn al soghra (petite) qui constituaient de fait deux sources indépendantes l'une de l'autre.

Pour nous résumer, la profession de qassarîn est l'une des plus anciennes du Bahreïn, l'une des moins documentées aussi, la plus ancienne mention qu'on en trouve remontant au XIVe siècle. Cette profession s'est toutefois perpétuée dans sa forme traditionnelle jusqu'aux années 70 du siècle précédent. De nombreux Bahreïnis ayant exercé ce métier depuis les années 30, dans la zone de Aïn al Qassarîn al soghra (petite), plus connue, après sa restauration au cours du XIXe siècle, par un nombre sans doute important de commerçants indiens sous le nom d'Aïn ad-doubya, ont fait de cette source le plus grand centre de blanchisserie du Bahreïn à cette époque.

centrale de l'arbre au moyen de la serpe ou de la serpette dont on use habituellement pour arracher les mauvaises herbes. La femme taille le sa'af à même le palmier, il s'agit d'une sorte de matière première que toute femme peut obtenir gratuitement, n'importe où et à n'importe quel moment. Commence-t-elle à manquer de sa'af pour son travail la femme se rend à la plus proche palmeraie, elle a juste à demander l'autorisation du propriétaire qui la lui accordera sans hésitation. Nous avons ainsi affaire à un métier qui n'exige de l'artisane aucun capital pour l'acquisition de la matière première. Une fois les feuilles de palmier ramenées à la maison, la femme les découpe et les met à sécher au soleil. Tous ces travaux sont faits à la main. Elle procède ensuite au stockage de cette matière première qui doit être disponible en grande quantité, de sorte que l'artisane pourra y puiser, à chaque fois, la quantité dont elle a besoin pour son activité. Le stockage commence par le recours à un outil appelé al ballal (littéralement : le mouilleur) qui est une pièce de tissu provenant de ces sacs en jute que l'on remplit de dattes à l'époque de la cueillette, mais les artisanes peuvent aussi se servir simplement de vieux birush. Le ballal sert à mouiller le sa'af qui est enfermé dans ces pièces de tissu, il est aspergé d'eau après que le sa'af a été mouillé car c'est lui qui conserve à ces feuilles de palmier la souplesse et la ductilité qui facilitent le tressage.

L'artisane travaille chez elle, à ses heures de loisir, à tresser différentes pièces de sa'af, lesquelles seront, selon la découpe de la feuille, à double, triple ou quadruple tressage. Chacune de ces pièces tressées est appelée al kadeyka, et chaque type de tresse sert à la fabrication d'un produit ou ustensile précis. Ainsi, c'est la tresse quadruple qui est à la base de l'exécution des birush.

Telle est l'activité par laquelle la femme remplit ses moments de loisir. Le travail qu'elle accomplit a une finalité artistique tout autant que socialement utile. Il lui rapporte des revenus qui contribuent à améliorer l'ordinaire de la famille, et, partant, lui confère un statut important sur les plans social et familial. En même temps, la femme exprime par ce moyen son appartenance culturelle et affirme son identité qui est pour elle un motif de fierté, d'autant plus que le travail qu'elle accomplit puise dans un héritage culturel qui plonge profondément ses racines dans l'histoire de la région.

La fabrication des nattes en sa'af constitue une activité économique importante pour la société, c'est un moyen de production dont le statut est reconnu par la communauté car il répond à un besoin réel des gens, garantit la stabilité à une grande partie de la population en éloignant le spectre du chômage. C'est en même temps une activité qui contribue au renforcement des liens sociaux et, sans doute aussi, à l'équilibre tant de l'individu que de la communauté, tout autant qu'elle joue un rôle dans la résolution de nombreux problèmes socioéconomiques du pays.

LES NATTES EN FEUILLES DE PALMIER DITES BIRUSH DANS L'HERITAGE CULTUREL DU NORD DU SOUDAN

L'exemple du birsh blanc et du birsh rouge

Assaad Abdulrahman Awadhallah
Soudan

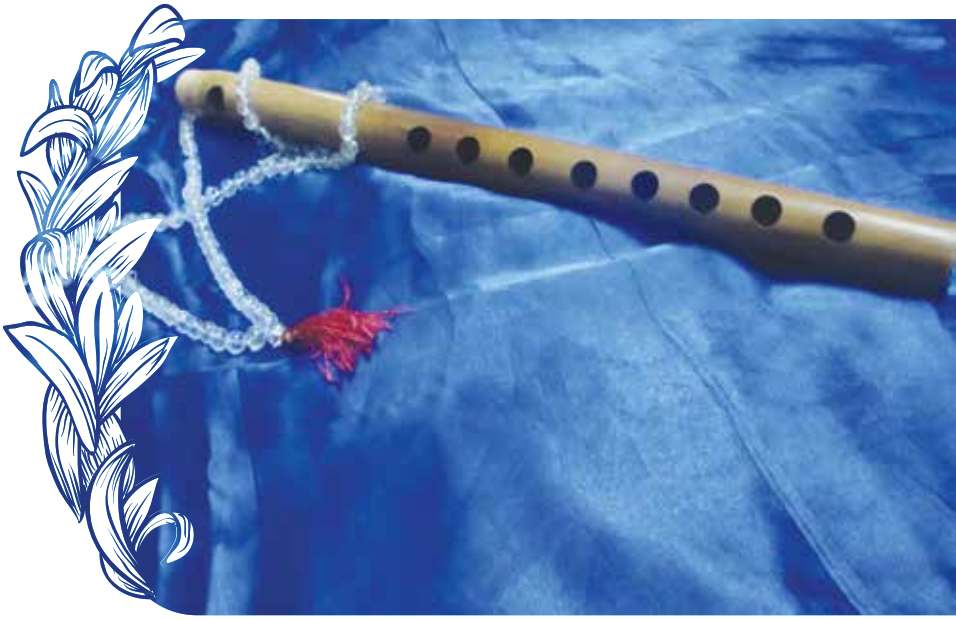
Les femmes se consacrent habituellement au tressage des birush (pluriel de birsh) dans les heures de loisir. Cette activité rémunératrice leur permet d'augmenter les revenus de la famille, ce qui lui confère une dimension sociale et économique loin d'être négligeable. Ce type d'artisanat ouvre en effet des opportunités d'emploi à la population féminine qui représente une part importante de la main-d'œuvre de la région de Marwi où les femmes n'ont guère d'autres possibilités d'accès au marché du travail. Sur le plan social, la contribution de la femme au budget de la famille, grâce à la vente des birush, vient renforcer son rôle et son statut au sein de la famille et de la communauté. En outre, ce travail a une valeur artistique reconnue et continue à bénéficier de l'afflux d'une clientèle importante car ces nattes répondent à des besoins pratiques, culturels, esthétiques encore vivaces au sein de la société.

Les femmes se servent des feuilles de palmier (sa'af) d'al jaw, du mochriq ou du madeyn, noms qui désignent les types de palmier les plus répandus dans la région nord du Soudan, comme elles se servent du sa'af du palmier « mâle ». Les feuilles sont coupées dans la partie

LA MUSIQUE EN TANT QUE FORME D'EXPRESSION DE SOI

L'exemple de la flûte

Bureyhan Fares Isa
Irak



L'homme a découvert les instruments de musique afin d'exprimer les mouvements de son âme et faire entendre sa voix aux autres. Le nay (flûte) est sans doute l'un des instruments inventés par l'homme pour transmettre ses états d'âme.

Le nay s'est trouvé étroitement lié à la solitude et à l'isolement. L'homme qui se sent seul trouve dans le nay son confident et le compagnon de sa solitude, sans doute parce que c'est un instrument simple et en même temps plus expressif que tout autre. Dans les villages, les bergers s'accompagnent de cet instrument qui prend diverses formes, toutes d'une extrême simplicité. De même le paysan extériorise ses joies et ses peines en prenant quelques instants de repos pour souffler dans cet instrument qui allège le poids de ses souffrances.

La flûte est un vieil instrument de musique dont l'apparition remonte à plus de 19 siècles. Elle fait partie du patrimoine culturel du peuple roumain et constitue un symbole de la région entourée de montagnes de l'ouest de la Roumanie. Les historiens affirment que la flûte longue était utilisée, dans les temps anciens, par les premiers habitants de cette terre pour lancer des signaux mais aussi pour accompagner certaines mélodies.

Instrument d'un usage aisé, la flûte a rapidement circulé d'un endroit à l'autre de la planète, devenant partie intégrante du patrimoine musical de la plupart des régions du monde.

On dit également qu'elle a pris la place du gong métallique que les paysans frappaient pour lancer des appels ou des alertes aux villageois. Les gens montaient alors au sommet le plus proche et se mettaient à jouer de la flûte des airs convenus d'avance dont certains annonçaient la survenue d'un malheur, d'autres un événement heureux. Les gens accoraient alors pour faire face à la situation d'urgence et restaient mobilisés jusqu'à ce qu'une mélodie vienne leur annoncer la fin du danger. La naissance d'un nouveau-né ou le décès d'un paysan étaient annoncés de la même façon. La flûte servait également à convoquer les villageois pour une partie de chasse ou un travail à accomplir en commun.

moyen pour ces artistes de s'affirmer sur la scène culturelle en faisant connaître leurs œuvres à travers les différents programmes radiophoniques, et en particulier celui de la Radio nationale appelé Gafla tssir (une caravane en marche) qui était diffusé dans toutes les régions de la république;

- l'impact politique de ces nouvelles chansons populaires a servi à enraciner dans les milieux populaires le nouveau modèle politique tunisien, fondé sur le système républicain proclamé au 25 Juillet 1957 sur les décombres du système beylical (système monarchique dont le souverain était un bey dépendant historiquement du Sultanat ottoman qui présida depuis le XVIIIe siècle aux destinées du pays); la plupart des nouvelles chansons populaires furent alors consacrées à la glorification du président qui était le symbole de l'Etat, source d'inspiration des idées progressistes et réformistes pour lesquelles ces chansons ont été créées, en une totale symbiose entre l'Etat et la personne du Chef, ainsi que l'a clairement reconnu le Président Habib Bourguiba dans de nombreux discours publics, et jusque dans les séries télévisées à caractère éducatif intitulées «Des recommandations du Président» où le chef de l'Etat n'hésitait pas à reprendre le mot de Louis XIV «l'Etat c'est moi».
- pour sensibiliser et «éduquer» le peuple mais aussi pour présenter une alternative sociale, politique et économique, l'Etat s'est servi de façon presque exclusive des nouvelles chansons populaires qui étaient fondées pour l'essentiel sur le système de la poésie populaire dont les principaux piliers étaient el mouguef (idée de prise de position), el guessim (idée de partage), el melzuma (idée d'engagement) et el musaddas (le sizain), ainsi que sur le système musical bédouin avec toutes ses particularités rythmiques, mélodiques, vocales (le chant) et musicales (la performance instrumentale); deux considérations ont présidé à un tel choix: premièrement: le goût du public

qui était, à cette époque, profondément orienté par l'attachement aux deux systèmes poétique et musical populaires; deuxièmement: les producteurs de la radio, alors soumise à l'autorité et au contrôle de l'Etat, qui veillaient à produire des chansons à vocation réformiste et pédagogique destinées à la masse du peuple et conformes au goût du chef de l'Etat, lequel avait déclaré dans une interview à la presse, en 1955: «J'aime la musique orientale et bédouine, quant à la musique occidentale et moderne, je n'y comprends rien».

L'auteur s'est limité dans cette brève étude à documenter quelques exemples de «nouvelles» chansons populaires produites en Tunisie dans le cadre du système radiophonique dont l'Etat avait fait son monopole dans le but d'ancrer le modèle social, économique, politique et idéologique que l'on œuvrait à mettre en place pour l'édification de l'Etat moderne, au lendemain de l'indépendance. Il importe de noter que la plupart de ces «nouvelles» chansons populaires qui étaient conservées dans les réserves sonores de l'Organisme de la radiotélévision nationale ont été détruites sous le prétexte qu'elles ne correspondaient plus aux exigences de l'époque, les objectifs et finalités pour lesquelles elles furent conçues ayant été dépassés par les événements.

LA "NOUVELLE" CHANSON POPULAIRE EN TUNISIE ET LA MODERNISATION DE LA SOCIETE AU LENDEMAIN DE L'INDEPENDANCE

Etude documentaire

Mohamed Dridi

Tunisie

Considérations générales sur la «nouvelle» chanson populaire en Tunisie :

Il ressort, pour l'essentiel, de cette étude documentaire sur la «nouvelle» chanson populaire en Tunisie que :

- la «nouvelle» chanson populaire tunisienne a été marquée, au milieu du XXe siècle, par les orientations du jeune Etat qui a vu dans la modernisation de la société le moyen de sortir le pays des vieilles traditions qui entravaient son développement économique, social et culturel;
- la pouvoir a parié sur l'impact des moyens audiovisuels (la radio, en particulier) sur la population pour intéresser les gens à la politique de l'Etat moderne afin de faire progressivement adhérer le citoyen au nouveau modèle social qu'il tentait de construire;
- les artistes populaires, chanteurs, poètes et compositeurs, se sont inscrits dans le nouveau système de production des chansons populaires qui était porteur d'un message de sensibilisation aux réformes mises en œuvre, voire de célébration de la politique de l'Etat qui était alors symbolisé par la personne du président ; c'était le seul

ETUDE SEMIO-ANTHROPOLOGIQUE DES RITES ET COUTUMES DU MARIAGE A TLEMCEN

Nacira Baccouche
Algérie

Naima Rahmani
Algérie

Si l'on part de l'idée que la célébration du mariage avec ses coutumes, rites, symboles constitue en soi une scène, une représentation théâtrale ou une parade familiale riche en signes et indices portant de nombreuses significations qui donnent sa cohérence à ce grand signe qu'est la représentation, celle-ci en tant que telle exige la présence d'un espace, lequel nécessite la participation de tous les sens, nous obligeant à donner une grande importance aux descriptions sensorielles (visuelles, tactiles, gestuelles, sonores). Cette scène suppose également la présence des personnages qui se meuvent à l'intérieur de cet espace ainsi que la définition des rôles qu'ils assument. Nous ne pouvons mettre à nu les significations de ces signes non linguistiques et leur sens caché qu'au moyen de l'analyse sémiotique. A cet effet, nous avons pris appui sur le modèle linguistique dont nous avons tiré certains concepts que nous avons appliqués dans le processus de déconstruction de la scène ou de la représentation. Nous avons abordé la scène de la même façon que nous le faisons avec la langue, en le divisant en segments et séquences selon l'importance des rapports, significations et sens qui font le lien entre ces différentes parties. Nous ne nous sommes pas limitées à l'analyse sémiotique mais nous sommes passées à l'application de la méthode analytique aux éléments de la culture générale et de la culture populaire, sous toutes leurs formes. Cette méthode a été appliquée aux coutumes, rites, célébrations, publication des bans, photos, etc., le principal objectif étant de définir une problématique sémio-anthropologique autour d'un point précis: la narration des coutumes, rites et rituels liés au mariage à Tlemcen. Parler de narration suppose l'étude de l'enchaînement des événements dans le respect de la succession chronologique, exactement comme dans un texte littéraire, et en même temps l'examen, le décodage, l'analyse, puis la reconstitution de l'ensemble des codes.

CONSTANTES ET MUTATIONS DES RITES ALIMENTAIRES DANS LES CODES DE L'HOSPITALITE DE LA SOCIETE TUNISIENNE

UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE

Abdelkrim Brahmi
Tunisie

Si l'hospitalité en Tunisie est, dans son essence, fondée sur le respect de l'invité, la généreuse sollicitude et la protection dont celui-ci est entouré et la qualité, tant pour le séjour que pour la nourriture, de l'accueil qui lui est réservé, conformément à un ensemble de coutumes et traditions qui se sont imposées à travers les siècles, il n'en existe pas moins des différences entre les régions du pays tout autant qu'entre les milieux sociaux et les modes de vie à la ville ou à la campagne.

L'hospitalité en Tunisie a en effet connu de nombreuses mutations qui ont touché aussi bien à la nourriture présentée aux invités qu'aux rites qui y sont liés. On est ainsi passé de l'offrande de plats peu variés dont le principal était le couscous à une cuisine multiple et diversifiée. Les boissons ont également connu diverses évolutions, et l'on est passé de la quasi hégémonie du thé à une grande variété de boissons. Les modes de cuisson se sont de même développés, et là où le bouilli était, depuis fort longtemps, la règle on a vu apparaître le rôti, les grillades, les préparations à la vapeur…

Pour les changements liés aux rites accompagnant le cérémonial alimentaire, on peut les résumer au passage du partage qui réunissait l'ensemble des convives autour d'un seul grand récipient au repas individuel, de la stricte séparation des deux sexes et d'un patriarcat sourcilleux, en matière de préparation et de consommation des aliments, à la disparition du clivage entre les deux sexes, à l'acceptation de la mixité et à l'affaiblissement de la domination patriarcale.

Ces mutations reflètent le dynamisme des rites alimentaires au sein de la société tunisienne et leur constante évolution, en lien avec le mouvement de l'histoire et les évolutions de la société elle-même. Mais, en dépit de ces changements, les rites de la convivialité autour de la table continuent à être respectés dans les milieux ruraux, alors que les traditions tendraient à s'effacer graduellement dans les milieux urbains. Cela est encore plus évident lorsqu'il s'agit de repas de cérémonie qui sont organisés avec la plus grande rigueur et dont la force symbolique est d'autant plus prégnante qu'elle concerne un nombre plus grand de convives.

En fait, il s'agit de pratiques culturelles où la culture arabo-islamique se trouve associée à bien d'autres cultures.

Le point de départ tout autant que la finalité de l'idée d'héroïsme résident dans le culte que voue le peuple à la figure du héros. La vie dans ses différentes manifestations n'est parvenue à une étape donnée de son histoire que par l'action de personnages héroïques qui ont combattu et vaincu le mal, surmontant les faiblesses et les carences humaines pour atteindre à la quasi-perfection. Cela explique que les légendes soient remplies de motifs d'héroïsme, celui des Dieux qui se sont affrontés jusqu'au moment où le monde est parvenu à l'état qui est le sien présentement. C'est dans ce cadre qu'est née l'idée de l'homme-dieu, celui-là qui a réussi grâce à des vertus héroïques et spirituelles à soumettre la nature à sa volonté ou à participer de sa puissance.

Si les sîra populaires ont donné lieu à des épopées héroïques pleines de noblesse, elles n'en ont pas moins développé des histoires de passion dévorante riches en péripéties et en élans d'amour et de désir. Il n'est pas en effet un seul héros de sîra populaire qui n'ait une femme se tenant derrière chacune de ses entreprises héroïques pour lui conférer grandeur et force de vérité ou pour la contredire, en récuser la valeur et en détruire la signification. La femme dans la sîra populaire joue un rôle central qui n'a pas moins d'importance que celui de l'homme. Il existe même toute une sîra populaire dont la charge héroïque est entièrement incarnée en un personnage féminin et où les hommes n'ont qu'un rôle d'adjuvants, c'est la sîra intitulée Dhat al himma (La majestueuse). Cette place de choix que les sîra populaires accordèrent peu à peu à la femme souligne le rôle positif et crucial donné à la relation homme-femme, laquelle est déterminée par le statut de la femme et orientée par les sentiments de la femme pour le héros. L'un des traits caractéristiques de la sîra populaire est cette étape importante par laquelle passe le héros au cours de sa formation et dont le potentiel dramatique est tributaire du rôle important qu'y joue la passion amoureuse. Pour que le personnage devienne un véritable héros épique dans la suite des épisodes de la sîra, il se doit d'apparaître comme un être porteur d'un message humain et luttant pour l'affirmation de soi. Son triomphe à cette étape de sa formation qui est le nœud dramatique de la sîra implique que la femme et l'amour jouent un rôle essentiel dans la constitution du profil du héros et dans la définition de la trajectoire qui sera celle de son combat et où la femme sera le symbole de son triomphe.

FORMES ET MANIFESTATIONS DE L'HEROÏSME DANS LA LITTERATURE POPULAIRE

Hicham Benchaoui
Maroc

Beaucoup considèrent la sîra (récit de vie) populaire comme l'art populaire oral le plus proche d'une vision existentielle populaire de l'Histoire, de ses péripéties et de ses héros. De façon générale, les narrations populaires sont considérées comme une production historique ininterrompue qui, du fait même de sa pérennité, a constamment répondu au besoin naturel chez tout homme de raconter et d'écouter contes et récits, au point que le conte est devenu un dénominateur commun à toutes les cultures et civilisations du monde.

Ce n'est pas un hasard si, par-delà les différences et disparités qui existent entre les formes d'héroïsme, celui-ci se soit, tout au long des différentes sîra, lié à un système idéal de valeurs, certaines ayant trait aux aspects psychologiques et aux comportements qui sont en rapport avec l'héroïsme dans l'absolu, comme le courage, l'esprit d'initiative et la confiance en soi, d'autres limitées au modèle éthique en vigueur dans une société donnée (comme, par exemple, le milieu rural, en général, et dans la campagne du sud de l'Egypte, en particulier).

Ce lien entre l'héroïsme et certaines valeurs idéales nous amène à postuler l'existence d'une intentionnalité au niveau de l'acte par lequel l'artiste appréhende l'histoire des héros arabes et de la gestion artistique consciente et calculée qui donne au créateur les moyens d'exprimer et de concrétiser ses espoirs, ses aspirations, son éthique, ses échecs et ses réussites à l'intérieur de ce moule narratif qu'est la sîra populaire.

Le peuple a représenté son héros comme un être sortant de l'ordinaire, il a construit des légendes et s'est mis, à partir de là, à raconter la vie de cet être depuis le jour de sa naissance jusqu'à la date de sa mort, à travers un ensemble de représentations où il entre une grande part d'imagination. Il a ensuite entrepris de composer autour de sa personne des hymnes et des chansons qui n'ont pas tardé à former un tout pour donner lieu à des contes et à des épopées. Cette figure héroïque peut d'ailleurs être un étranger qui n'a pas vécu parmi le peuple qui le célèbre, mais il suffit que ce peuple ait entendu différents récits sur le caractère extraordinaire des faits et gestes de ce personnage pour qu'il entreprenne de le glorifier comme s'il avait été l'un des siens, en reprenant à son compte tout ce qui a pu circuler sur ces héros qui sont en lutte perpétuelle avec les autres pour la conquête de la terre, de la fortune ou de l'or. Les récits populaires concentrent en fait la lumière sur les seuls héros et ne nous montrent qu'incidemment les autres tels qu'ils ont évolué dans leur milieu.

créatures imaginaires des Mille et une nuits» (Revue FUSSUL – SAISONS –, n°2, Avril 1994), n'émanent pas de la construction d'un monde virtuel plein de bizarreries mais trouvent leur source dans les écrits des géographes et des grands voyageurs qui, à l'instar de Yaqut al Hamawi, d'al Qazwini, d'Ibn Batuta, d'al Idrissi et de bien d'autres voyageurs, pèlerins, géographes, savants, marchands, ont longuement décrit ces arts et spectacles".

C'est cette prise de conscience des virtualités picturales que leurs offraient les récits de voyage qui ont permis aux auteurs des contes d'élargir et d'enrichir – en partant du principe de l'unité fondamentale de tous les arts – leurs créations littéraires, quand bien même les mots furent leur unique moyen d'expression. Car, pour tout ce qu'ils voulurent transmettre par l'écrit ou de façon orale les mots ne furent pas mis à contribution dans une optique de simple constat mais, en premier lieu, à des fins de création picturale. Ils firent ainsi preuve d'une imagination fertile et d'une réelle profondeur d'invention qui nourrirent leurs œuvres en mobilisant l'essentiel des techniques et des potentialités de l'expression artistique.

Ayant assimilé les grandes œuvres qui jalonnèrent l'histoire des civilisations voisines, l'artiste plasticien arabo-musulman en fit la synthèse et y introduisit de nombreux motifs puisés dans l'art populaire, développant ainsi sa propre approche des arts plastiques. Sa manière de peindre les scènes dramatiques a fini par imposer une expression artistique qui se distingue de la représentation dramatique occidentale.

De son côté, l'artiste iranien s'est inspiré pour ses tableaux représentant des scènes de chevauchées et de combats des récits populaires arabes et des contes des Mille et une nuits. Ce que confirment, du reste, les imitations et «traductions quasi-littérales» d'épisodes militaires, de combats, d'actions héroïques, d'assauts de cavalerie dont regorgent les tableaux figurant dans les manuscrits persans dont les critiques ont vu l'origine dans les récits populaires arabes et dans les scènes de revanche sur l'ennemi qui ponctuent Les Mille et une nuits. L'artiste iranien reconnaît d'ailleurs volontiers ses emprunts au patrimoine des contes arabes, avec toutes les visions, formes et techniques qui les structurent, emprunts dont on voit aussi l'exemple dans les tableaux illustrant l'ouvrage de Firdûsî Al Chahnâma qui représentent des chevaux, des épées, des boucliers entremêlés, en un affrontement où l'on voit voler parmi les chevaux, les éléphants, les chameaux les membres et les têtes des guerriers sur lesquelles s'étaient imprimées de puissantes expressions de douleur et de férocité. En 1430 Behzad a représenté des guerriers à dos de chameau formant un cercle parfait et s'affrontant en deux arcs où s'entremêlent épées, boucliers, lances et où volent également dans les airs des lambeaux de chair humaine, des glaives, des lances tandis que les chameaux se débattent à terre contre la mort, en une vision dramatique pleine de fureur. On voit également dans les enluminures persanes des scènes de lutte contre des lions ou de chasse au tigre, à d'autres fauves ou à des rapaces, scènes pleines de tumulte et de sang qui «retraduisent» avec minutie les textes de ces batailles épiques qui jalonnent Les Mille et une nuits et d'autres récits dont les peintres n'ont négligé aucun détail, qu'il s'agisse des porteurs d'étendards, des sonneurs de trompette, des joueurs de tambours ou des observateurs surveillant, tapis derrière les montagnes, le cours des batailles.

LES MILLE ET UNE NUITS DANS LES ARTS DE L'ORIENT ET DE L'OCCIDENT

Mohamed Mahmoud Fayed
Egypte

Les Mille et une nuits présentent des structures artistiques, des formes d'expression et des arts picturaux qui furent longtemps une source d'inspiration pour les artistes dans le traitement et la réécriture par l'imagination du réel ainsi que des émotions que traduisent les multiples expressions, conceptions, constructions qui fondent leur art. Le Dr Mustafa Ar-razzaz écrit au sujet du rapport entre, d'un côté, de telles expressions et, d'un autre côté, les critères de performance artistique qui font la singularité des Mille et une nuits, le discours descriptif que développent ces contes, les valeurs picturales dont ils sont porteurs et la puissante imagination de leurs créateurs : «On pourrait supposer que, par delà leurs différences et la position qu'ils pouvaient avoir à l'égard des arts du dessin, de la sculpture ou de la peinture – arts qui étaient, à l'époque, persécutés et exercés dans la clandestinité –, les auteurs des Nuits étaient dans l'état fiévreux d'hommes constamment sur leurs gardes et vivant dans la peur d'être accusés d'hérésie». C'est de fait ce climat d'oppression et de harcèlement qui explique l'apparition de ces arts et de la prose narrative dans laquelle les créateurs ont trouvé le moyen de synthétiser l'ensemble des conceptions, formes, sculptures, peintures ou dessins muraux qui leur permirent de représenter dans leurs textes «des édifices tels que les palais de Khirbet al Mfajar et 'Amira sur le Jourdain, des temples pharaoniques, sassanides, byzantins ou le palais où l'empereur Kin Chi Hwé fut enterré, trois siècles avant J.C., entouré de cette armée de 7000 soldats en terre cuite portant des armes en bronze et montés sur des chevaux et des chars que l'on avait reproduits dans leur dimension réelle et que l'empereur ordonna d'enfouir sous terre – toutes images qui ne manquèrent pas d'enflammer l'imagination picturale des auteurs des Mille et une nuits, de leur inspirer de fort belles idées et techniques narratives qui leur ont donné les moyens de mettre en mouvement certaines figures sculptées, comme le cavalier masqué, ce gardien des cités qui pousse un grand cri à chaque fois qu'un ennemi s'approche de leurs remparts». Un grand nombre d'autres récits d'une rare originalité et d'une profonde qualité d'invention où monde physique et monde métaphysique s'imbriquent totalement pourraient également être cités dans lesquels les auteurs des contes se sont servis des figures sculptées par les artistes des temps passés, comme c'est le cas pour l'armée en terre cuite qui vient d'être évoquée ou des villes de cuivre, des innombrables géants aux dimensions colossales, ou de cette baleine que les voyageurs prennent pour une île flottante qui apparaît dans le premier voyage de Sindbad, de l'oiseau-roc qui nourrit ses petits de corps d'éléphants, ou encore du serpent en verre à visage humain qui apparaît au centre de l'assiette en or. «Toutes ces visions, écrit le même auteur dans son article «L'artiste musulman et les

kamîl, etc.) avec de nombreux ajustements destinés à adapter ces mètres classiques à ce type de poésie. Le zajjal (le poète qui improvise les zajel) doit en effet préserver le rythme et la mélodie qu'il s'est imposés sans se préoccuper du bahr ou de la mesure rythmiques de la poésie classique. C'est en fait au bahr poétique de s'adapter au rythme et à la mélodie imposés par le zajjal (l'improvisateur) et non l'inverse.

Les contraintes poétiques auxquelles se soumet le zajjal ne sont pas les mêmes que celles auxquelles obéit le poète classique. La parole du zajjal ne doit pas susciter un sentiment d'étrangeté, car ce poète se réclame de règles poétiques et rhétoriques qui ne sont pas celles de la poésie classique, le zajel autorisant, notamment, dans le même poème la diversité des mesures et la variété des rimes, ce qui ne veut pas dire que le poète n'est pas tenu de respecter un mode poétique précis dans la construction de son zajel.

D'un autre côté si le zajel diffère au plan linguistique du poème en arabe littéral il en est proche par les images poétiques tout autant que par l'imaginaire et la rhétorique. Car, au-delà des orientations linguistiques, les poètes puisent dans la même sphère d'inspiration, à travers des représentations similaires et à l'intérieur d'une seule et même structure mentale, quand bien même les poètes classiques auraient des moyens de conceptualisation plus étendus, une culture savante plus vaste, une perception plus aiguë des exigences et potentialités de la langue et une plus grande capacité d'enrichir leur discours avec les moyens stylistiques que l'arabe littéral met à leur disposition. Les zajjal sont, en revanche, plus étroitement attachés au parler local, au milieu qui leur fournit les représentations et les idées qui sont les leurs et, plus généralement, à la sphère des relations sociales qui donne forme à leur pensée et à leur imaginaire.

Le lien n'en reste pas moins solide entre ces deux orientations poétiques, et l'on peut même constater que les zajjal ont, au sein des sociétés locales, un rang élevé qui ne diffère en rien de celui accordé aux poètes classiques. Il est même arrivé que des zajjal surpassent, tant par l'oreille que par la qualité de prestation orale, beaucoup de poètes classiques reconnus.

La question de la suprématie entre zajel et poésie classique n'est pas circonscrite à tout ce qui fait la spécificité du premier type de poésie. En effet, si le zajel, à travers ses multiples ramifications, diffère plus ou moins du poème en dialectal, celui-ci demeure, par-delà l'interdépendance de ces deux orientations poétiques, plus proche par la structure, la rime, les idées, les représentations du poème classique que le zajel, toutes formes confondues.

LE DIALECTAL ET LA POESIE POPULAIRE

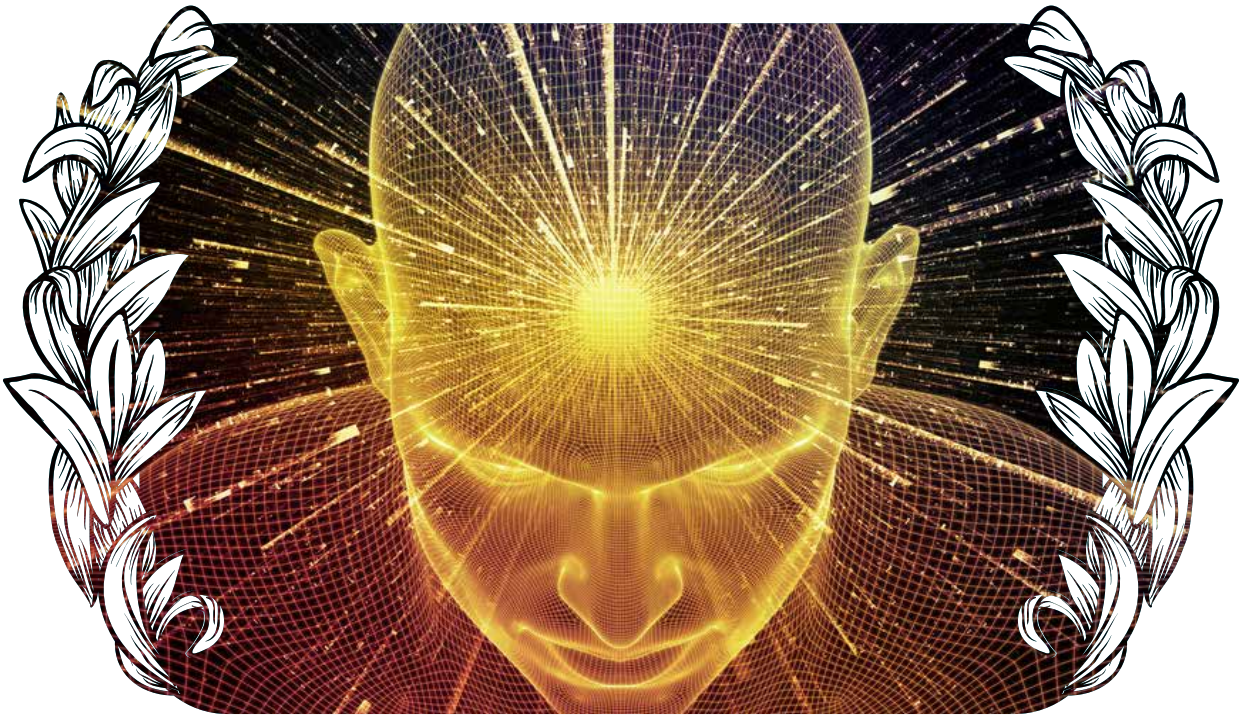
Atef Attya
Liban

Les spécialistes de la littérature populaire divergent sur le nom à donner à ce type de poésie qui fait partie de la littérature populaire. Certains l'ont appelée zajel, mot qui recouvre en fait diverses formes et orientations poétiques, notamment la poésie dialectale (ou en dialectal), les diverses ramifications du zajel, mais également la poésie populaire, la poésie «idiomatique» et, plus spécialement, la poésie libanaise, certains allant jusqu'à affirmer que le zajel est la poésie en «langue» libanaise (ou parler du Liban). Pour distinguer ce dernier type de poésie de la poésie en dialectal ils ont séparé ce qu'ils appellent la poésie minbari (poésie de chaire, officielle), c'est-à-dire, spécifiquement, le zajel, de la poésie dialectale, dénomination réservée au poème qui ne diffère du poème en arabe littéral (poésie classique) que par le support linguistique.

Le fait est donc que le terme zajel désigne désormais une forme de discours poétique arabe de forme orale, accompagné de gestes et mimiques, que l'on consigne ensuite par écrit mais qui doit être perçu sur une base d'oralité. L'outil fondamental est, ici, le dialectal couramment parlé dans le pays et variant selon les différentes sphères sociales. Les rythmes de cette poésie reposent, pour l'essentiel, sur les segments accentués et la mélodie qui correspond aux conventions adoptées par les praticiens de ce type d'art littéraire, quand bien même il y aurait, dans certains cas, équivalence avec les rythmes du poème en arabe littéral (poésie classique). Ces équivalences doivent, néanmoins, se fonder sur des mesures rythmiques et mélodiques précises, ce qui veut dire que le rythme, ici, doit correspondre à un certain nombre de bahr (mètres) poétiques arabes (le sari'a, le rajaz, le

LA CULTURE POPULAIRE ET LA STRUCTURE COGNITIVE DE L'ESPRIT

Abdelali Al Amri
Maroc



Les sciences cognitives ont connu de rapides évolutions dont on voit l'impact sur des sciences telles que la linguistique, la psychologie, la neuropsychologie, l'anthropologie, la biologie, l'intelligence artificielle, etc. La culture populaire est évidemment concernée à un haut degré par ces évolutions cognitives dont la finalité est de construire ce que l'on appelle aujourd'hui une théorie formelle de la cognition (formal theory of cognition) où s'inscrivent la cognition linguistique et la culture populaire.

Les coutumes, traditions, manifestations folkloriques, etc. constitutives de la culture populaire sont autant d'éléments ayant une base mnémonique/mentale contenue dans le système de représentation de l'être humain (l'homme). De même, le système biologique de l'homme est modelé selon les réalités d'un milieu culturel précis, lesquelles contribuent à créer une cohésion culturelle/sociale. L'interaction entre les composantes de la culture populaire et le système biologique/mental de l'homme forme un schéma général qui éclaire l'interaction entre ces données qui représentent des images mentales produites par des processus cognitifs et perceptifs.

L'auteur se penche dans cette étude sur les implications de la notion de culture populaire dans ses rapports avec les concepts ontologiques, dans le cadre de ce qui est appelé les structures cognitives. Il aborde également la question de la représentation cognitive/mnémonique à travers deux principes fondamentaux : la posture psychique/mentale, d'un côté, le principe de synthèse, de l'autre. Il examine, pour finir, le rapport entre le processus culturel et linguistique et les processus cognitifs.

autrichienne de Modling pour participer à la création d'une organisation à l'échelle mondiale, l'IOV, Organisation Internationale de l'Art Populaire, qui se chargerait du patrimoine populaire et à laquelle participeraient l'ensemble des pays du monde. Ce fut mon premier contact avec cet ami qui fut le fondateur de cette Organisation et avec ses compagnons venant de différents pays européens, et ce fut aussi à cette époque que j'adhérai en tant que membre actif à l'IOV où j'ai travaillé de longues années durant et continue à travailler jusqu'à ce jour.

Il était important d'ouvrir une section de cette Organisation au Bahreïn avec la participation de membres parmi les plus actifs dans le domaine de la collecte et de la conservation des matières de la culture populaire. Cette branche connut, au gré des circonstances, des hauts et des bas, et s'emploie actuellement à promouvoir une nouvelle génération de dirigeants.

J'ai personnellement participé, au nom du Bahreïn, tantôt seul, tantôt accompagné d'autres membres de notre section nationale, aux sessions de l'Assemblée générale et aux Congrès tenues par l'Organisations dans diverses régions du monde. J'ai assumé, au début des années quatre-vingts du siècle dernier, les fonctions de président de la Commission du développement des ressources financières, puis de co-président – avec feu le professeur grec Neoklis Salis – de la Commission des activités et programmes scientifiques. En 2007, dans la ville grecque de Vols, je fus élu Secrétaire général adjoint pour la région MENA (Moyen-Orient et Afrique du nord), et le siège régional de l'IOV a été établi à Bahreïn, en même temps que naissait la revue LA CULTURE POPULAIRE et qu'était conclu entre l'Organisation et la revue un accord logistique pour coopérer à faire parvenir cette publication à 161 pays. Ce fut l'autre étincelle permit à cette revue de bénéficier d'une large diffusion en tant que publication en langue arabe avec des synthèses en français et en anglais. J'ai ensuite été réélu, en 2012, à Prague, Vice-président de l'Organisation.

Le succès remporté par le Royaume du Bahreïn qui a accédé à la présidence de l'IOV pour la période 2017-2020, face à des concurrents tels que la Chine et les Philippines est venu souligner le statut mondial et la réputation culturelle acquis par le Bahreïn, au cours de sa longue histoire, et confirmer, dans le même temps, la réussite des efforts individuels déployés, au nom du Royaume, au sein de cet important forum international, efforts qui ont, à chaque fois, imposé l'image d'un pays libre, ouvert sur une large diversité d'idées et de courants intellectuels et artistiques, autant que d'un creuset où convergent diverses races et communautés et se rencontrent les civilisations et les cultures dans toute leur pluralité.

L'attitude des pays européens qui ont présenté et soutenu la candidature d'une compétence arabe de la région MENA à la présidence de l'IOV mérite d'être méditée, surtout en cette conjoncture cruciale où l'Organisation a besoin, après presque 40 ans de travail sur le terrain, à opérer des révisions dans bien des domaines où le changement et le renouveau exigent qu'y soient injectés un sang neuf, de nouvelles idées et méthodes de gestion, et une autre dynamique de l'action sur la scène internationale, car il s'agit d'une organisation non gouvernementale opérant sous la supervision de l'UNESCO et ayant pour mission de protéger le patrimoine culturel immatériel (ICH) et de faire rayonner les idées qui puissent servir de la meilleure façon un tel héritage face à un patrimoine matériel pluriel qui en est inséparable et dont l'importance n'est pas moindre.

La présidence d'une Organisation internationale comprenant des individualités, des groupes artistiques, des professionnels du spectacle, des savants et des chercheurs de 136 pays, avec les capacités techniques, scientifiques, financières les plus variées, et la plus grande diversité de profils humains, constitue, assurément, un défi que le Bahreïn est pleinement habilité à relever avec succès.

Que dieu guide nos pas !

Ali Abdalla Khalifa
Chef de la rédaction

MESSAGE DU PATRIMOINE POPULAIRE DU BAHREIN AU MONDE D'UNE ETINCELLE A L'AUTRE

En 1979, la capitale qatarie, Doha, s'apprêtait à accueillir la Sixième Conférence des Ministres de l'information des Etats du Golfe arabe. J'œuvrais alors, à la demande de S.E mon ami le Dr Isa bin Ghanem Al Kwary, alors Ministre de l'information de ce pays, à la création du Département des études et recherches au sein de la Direction de la culture et des arts du Qatar. Le Directeur Général dudit Département était à l'époque feu l'écrivain soudanais Tayeb Salah, et j'avais émis la proposition que fût soumise à cette Sixième Conférence l'idée que j'avais avancée d'unifier les efforts des Etats du Golfe arabe pour tout ce qui concerne la collecte, l'enregistrement et la documentation des matières du patrimoine populaire, et de créer un Centre scientifique spécialisé dont le siège serait la ville de Doha. L'idée fut favorablement accueillie, puis, soumise à la Conférence, elle finit, après de longs débats, par être adoptée.

Ce fut la première étincelle. Je me consacrai à mettre en œuvre ce Centre qui était pour moi un rêve. Parallèlement à l'étape de la fondation, je planifiai une vaste campagne d'information en vue d'attirer l'attention de la région, du monde arabe et de l'ensemble de la planète sur cet événement scientifique et culturel exceptionnel qui était sur le point de s'accomplir dans le domaine de la protection du patrimoine populaire de la région. Le succès de cette campagne fut tel que la nouvelle que le patrimoine de cette partie du monde allait être collecté et rassemblé parvint à la Smithsonian Institution, la plus grande fondation mondiale en charge du patrimoine culturel matériel et immatériel, sous toutes ses formes, une institution gérée et financée par les Etats-Unis d'Amérique dont la plupart des organes ont leur siège à Washington, le reste étant disséminé dans plusieurs villes américaines. La Smithsonian ne tarda pas à demander au Centre du patrimoine populaire du Golfe qui se mettait lors en place de participer à ses travaux de collecte sur le terrain par l'envoi à titre gracieux de 21 grands spécialistes de la collecte et de la documentation dont cette Institution américaine supporterait tous les frais. Il m'incombait à moi seul de répondre par oui ou par non, je décidai qu'il appartenait aux seuls enfants de la région de rassembler et d'enregistrer leur patrimoine culturel. Aujourd'hui, à presque quarante ans de distance et alors que ce Centre n'est plus qu'un amas de ruines, je ne sais toujours pas si cette décision était judicieuse ou pas.

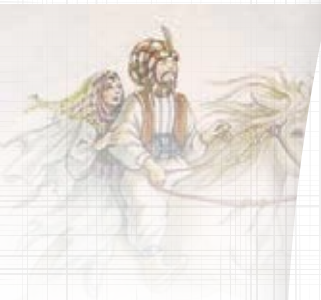
A cette même époque, et comme si quelqu'un cherchait alors à allumer une autre étincelle, je reçus une lettre du cher disparu Alexandre Veigel dans laquelle cet éminent spécialiste me félicitait de la création du Centre du Golfe et m'invitait à me rendre dans la ville

I n d e x

MESSAGE DU PATRIMOINE POPULAIRE DU BAHREIN AU MONDE
D'UNE ETINCELLE A L'AUTRE 19

LA CULTURE POPULAIRE ET LA STRUCTURE
COGNITIVE DE L'ESPRIT 21

LE DIALECTAL ET LA POESIE POPULAIRE 22



LES MILLE ET UNE NUITS DANS LES ARTS DE L'ORIENT ET DE
L'OCCIDENT 24

FORMES ET MANIFESTATIONS DE L'HEROÏSME DANS LA
LITTERATURE POPULAIRE 26

CONSTANTES ET MUTATIONS DES RITES ALIMENTAIRES DANS LES CODES DE
L'HOSPITALITE DE LA SOCIETE TUNISIENNE
Une approche anthropologique 28

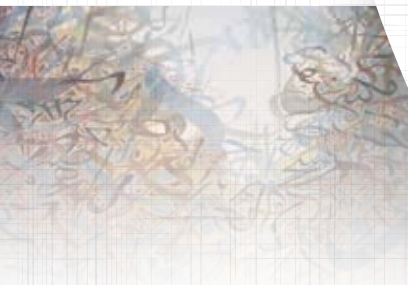
ETUDE SEMIO-ANTHROPOLOGIQUE DES RITES ET COUTUMES
DU MARIAGE A TLEMCEN 29

LA "NOUVELLE" CHANSON POPULAIRE EN TUNISIE ET LA MODERNISATION DE
LA SOCIETE AU LENDEMAIN DE
L'INDEPENDANCE Etude documentaire 30

LA MUSIQUE EN TANT QUE FORME D'EXPRESSION DE
SOI L'exemple de la flûte 32

LES NATTES EN FEUILLES DE PALMIER DITES BIRUSH
DANS L'HERITAGE CULTUREL DU NORD DU SOUDAN
L'exemple du birsh blanc et du birsh rouge 33

LE METIER DE BLANCHISSEUR (QASSAR) AU BAHREÏN
Etude historique et analytique 35



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**

Sayed Ahmed Redha
- Secrétariat de Rédaction
- Relations internationales

Firas AL-Shaer
- Traduction de la section anglaise

Bachir Garbouj
- Traduction de la section française

- Translation website www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Shereen A. Rafea
- Coordinatrice de Liaison I.O.V.

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

Volume 10 - fascicule 36 - Hiver 2017

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

A history of clothes washing in Bahrain: An analytical historical study

Hussein Mohammed Hussein

Bahrain

In Bahrain, the washing of clothes is an old profession that no longer exists. This profession – known as 'Qassarin' - was once practiced across the Arab world.

The Qassarin were a distinct labour class mentioned in ancient civilisations such as that of Mesopotamia, which had a significant influence on the Dilmun civilisation in Bahrain.

People have discovered contracts with Qassarin in cuneiform writings dating back to the 6th century BC (Waerzeggers, 2006). During the Islamic era, the Qassarin grew until a whole market was dedicated to the people of this profession.

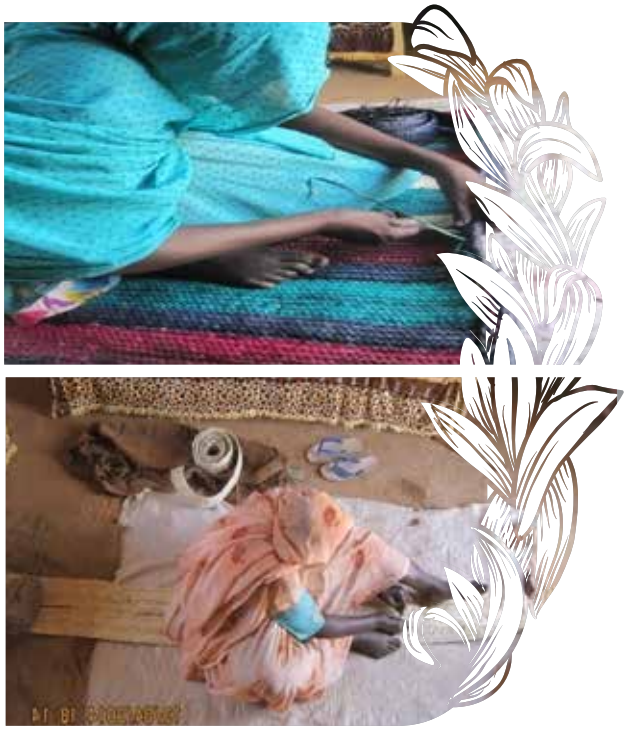
Bahrain was no exception; several specialised markets were built for Qassarin. Those markets took the form of compounds. In Manama, for example, every district has a market named after an ancient profession. This naming system existed between the 12th and 18th centuries AD before Manama Market was constructed.

In addition to these specialised districts, which existed in the old centre of trade, the Qassarin washed clothes at the 'Spring of Qassarin'. The spring was so vast that it extended from the old city to Al Barhama. There were many springs attached to the main spring, so it was divided into the Big Qassarin Spring and the Small Qassarin Spring.

In conclusion, Qassarin is one of the oldest, largely undocumented professions in Bahrain. The profession was widely known in the 14th century AD, and it was practised until the 1970s. In the 1930s, many Bahrainis who washed clothes worked at the Small Qassarin Spring, which has been called Al Dubiyyah Spring since the 19th century when it was restored to use by a number of Indian merchants. This spring was the most important clothes-washing site in Bahrain at that time.

Birush in the cultural heritage of northern Sudan

Asad Abdulrahman Awadallah
Sudan



Birush, (mats made of palm fronds), provide a source of income in Sudan. Sudanese women enjoy both social and economic benefits from making birush in their free time. Birush creates work for women in Marwi, where job opportunities for women are scarce and, when women contribute to the family income, they enjoy a higher status in the family and society.

A widespread craft, birush has aesthetic and practical value. People are drawn to this craft for financial, creative and social reasons.

Women use scythes to cut the palm fronds that are widely available in northern Sudan. With permission from farm owners, they can take whatever they need from palm farms, so there is no cost for raw materials.

Once the fronds have been cut, they are dried in the sun and stored in 'Al Ballal', (sacks used for dates during harvest season that keep the fronds moist and flexible for weaving).

There are different types of weaves – um ithnain, um thalathah and um arba'a – and each has a specific use.

This craft dates back a long time, and it plays a pivotal role in the region's cultural legacy, influencing women›s roles and identities. Birush-makers are proud because making mats of woven fronds is an important economic activity for their society.

When man expresses himself through music: The example of the flute

Barihan Faris Isa
Iraq

People invented musical instruments as a way to express their hidden selves; instruments allow others to hear one's voice.

The flute may be the most widely known and widely spread musical instrument that man invented to express his emotions and thoughts.

The flute has always been associated with loneliness, and the lonely use the flute to help and comfort them in their solitude. People may have chosen the flute for its simplicity and expressive potential.

Both shepherds and farmers take comfort from listening to and playing the flute while they work.

The flute dates back to the 19th century; it was part of the Romans' cultural heritage and the symbol of a region in western Rome that is surrounded by mountains.

Historians say that the long flute existed during the time of the original inhabitants of what is now called Rome.

Because the flute is easy to play, it spread quickly and became part of the musical heritage in most areas.

The flute is said to have replaced the hammer that farmers once used to send messages to villagers; farmers would make sounds by hitting pieces of metal with a hammer.

People on mountaintops would play the long flute, using notes as a previously established means of communication.

When people hear the sound of the long flute, they know that something important has happened, and they are alert until they hear another note that signifies that everything is safe again. With different notes for each scenario, long flutes were played to announce a newborn baby or a death, to gather people for the hunt or for work.

Modernising a post-Independence society: A documentary study of the new folk song in Tunisia

Mohammed Al Duraidi
Tunisia

General conclusions about new folk songs in Tunisia:

- The new Tunisian folk song of the mid-20th century was closely associated with the country's trends, which included a trend towards modernisation and away from obsolete traditions that hindered social and cultural development.
- The ruling authorities exploited people's love for folk songs, especially Bedouin folk songs, in order to promote their concepts of reform and alternative social, economic and cultural ideologies.
- The authorities used media such as radio to reach ordinary people with new folk songs promoting the state's modern policy, with the goal of gradually convincing citizens to follow the new system.
- Folk singers, composers and poets were involved in creating folk songs to promote reform, glorifying the state's policy and its symbol as represented in the person of the president. These songs helped to make the government part of social culture. This was achieved via various radio programmes, particularly 'The Caravan Rolls On', which was broadcast on the national radio station that reached every household in Tunisia.
- The political authorities used the new folk songs to implant the new political system, (the Republic system), which was introduced on July 25, 1957 to build on the ruins of the monarchic system of the Beys in Tunisia. The new folk songs glorified the state's policy and its symbol as represented in the person of the president. In his various political speeches and during meetings and sessions, President Habib Bourguiba said, "The State is me» to make people aware of the progress he was making and to introduce the social, economic and cultural fabric.
- Bourguiba's government made use of the new folk songs, which were based on the traditional 'Al Mawqif', 'Al Qasim', 'Al Malzumah' and 'Al Musaddas'. It also used Bedouin music and its rhymes, tones and composition.
- The new folk songs were used for two reasons: There was a strong association between the general taste in music and folklore's musical and poetic system. Also, music producers at the state-owned and government-controlled radio stations were keen to produce songs to increase awareness and to influence the public. They used folk songs that appealed to the president, because in 1955, Bourguiba told the Press, "I love Oriental and Bedouin music, but I do not understand western or modern music."

In this brief study, we tried to document some examples of the new folk songs produced in Tunisia and broadcast on government-controlled radio stations to promote social, economic, cultural and ideological changes in order to support the new state following Independence. It is important to note that recordings of these songs were allowed to deteriorate because they were considered old-fashioned.

Marriage rituals and customs in tlemcen: A semio-anthropological study

Nassira Bekkouche
Algeria

Naima Rahmani
Algeria

With all its customs and rituals, marriage is a theatrical scene rich in signs and connotations that form the semiotics of the event. All the senses must collaborate to capture the tangible and figurative expressions. The presence of figures (people) in this space, each performing his required role, represents non-linguistic signs.

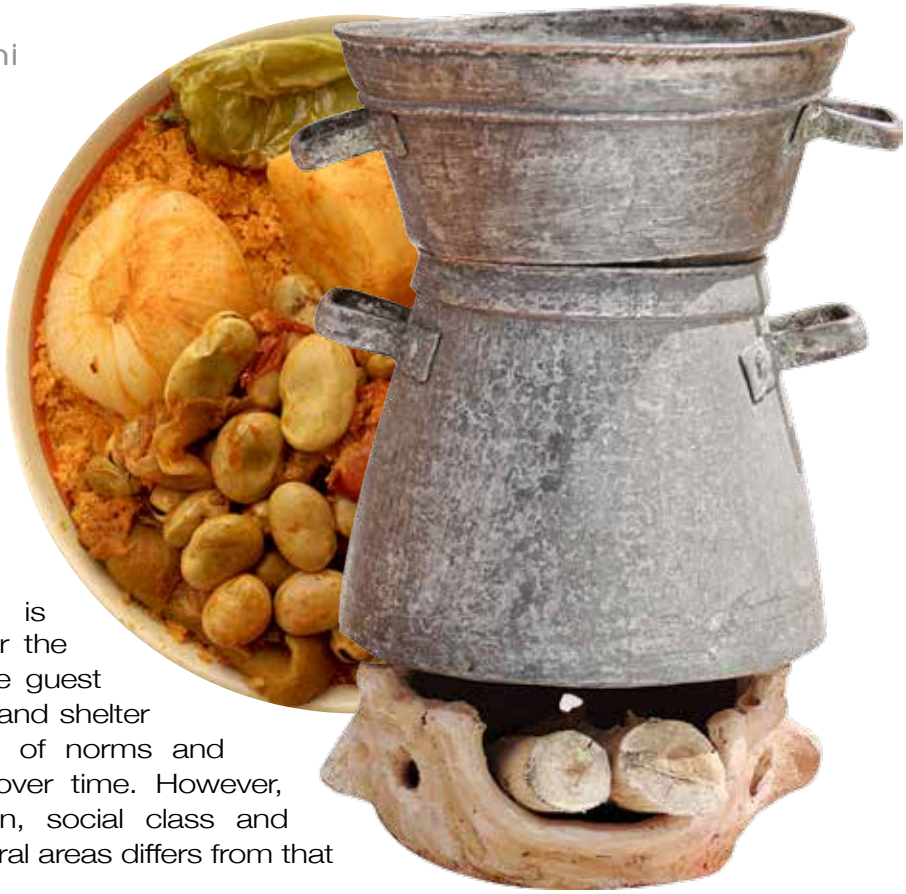
In this study, we applied the linguistic method and the deconstruction of some elements related to the scene. We addressed the scene just as we deal with language, by splitting it into constructs according to the importance of the relations and meanings that connect these constructs.

We did not stop there. We went on to apply an analytical approach to the general and folk culture components with all their styles and types. We also applied this approach to all the traditions, rituals, customs, celebrations, notices and pictures. Our objective is to define the semio-anthropological areas of narratives that include customs and rituals associated with marriage in Tlemcen.

Narratives require us to study the sequence of events, taking chronological order into account just as we do when we study literary texts. This means that we are required to deconstruct and analyse the signs, before reconstructing them.

Changing food rituals: An anthropological approach to hospitality in Tunisia

Abdulkarim Barahimi
Tunisia



Tunisian hospitality is based on respect for the guest and on providing the guest with care, protection, food and shelter in accordance with a set of norms and traditions that developed over time. However, hospitality varies by region, social class and lifestyle, and hospitality in rural areas differs from that in the cities.

The rituals and foods associated with hospitality in Tunisia have changed. The variety of dishes offered, including couscous, has also changed.

For example, instead of everyone eating from the same plate, the host will now offer each guest their own plate. Now men and women eat together rather than separately, signifying the end of patriarchal dominance.

Tea used to be the preferred beverage, but now other drinks are also made available. There has been a change in cooking styles; Tunisians now prefer to grill or steam food rather than boiling it.

These changes reflect the changeability of food-related rituals in Tunisian society, and their relationship to historical and societal changes. Despite these changes, people in rural areas of Tunisia still take hospitality very seriously; hospitality is now accorded less importance in the cities.

People place more emphasis on hospitality at celebrations involving large numbers of people, because hospitality is a common practice in Arab and Islamic culture.

Heroism in popular literature

Hisham Banshawi
Morocco

Some people consider folk biography a type of verbal art that includes folk history's events and heroes. This is because verbal folk arts are considered constantly renewed historical phenomena because they are simple and they satisfy the human need to narrate and listen to stories. As a result, folktales as a phenomenon are common to all cultures.

It is no coincidence that heroism is associated with a society's ideal ethical system. Heroism reflects a society's psychological and behavioral aspects such as bravery, chivalry and self-confidence. We can observe that heroism in folktales is related to socially desirable behaviours. We looked at the rural areas of south Egypt.

This relationship confirms that such folktales are narrated in order to inspire Arab heroes, and that folk biographies give people a chance to express their hopes, aspirations, failures and successes.

People project their ideals onto their heroes and perceive them as extraordinary beings. They compose poems and songs in their heroes' honour; these eventually become collections of stories and epics.

Even if these heroes hail from foreign cultures, people are happy to glorify them once they learn of their attributes.

The source of heroism is the people's admiration for the hero. The ideal life is realised after heroes overcome evil, weakness and imperfection. By subduing nature, heroes approached the status of semi-gods in people's minds.

Even if folk biographies are primarily heroic epics, they are also tales about love and other emotions.

In folk biographies, every hero has a woman supporting him or fighting him, and the women's roles are no less important than the men's. There are whole folk biographies that feature a woman as the central character with men as her subjects. In folk biographies, the relationships between men and women are quite progressive.

The folk biography is generally characterised by an important stage when the hero falls in love. The development of the character who will eventually become the hero depends on his concept of manhood and his struggle to prove himself. After his success in the aforementioned stage, the woman and love play a significant role in shaping the hero's characteristics and helping him find his path. By doing so, the woman symbolically shares the hero's victory.

"Arabian Nights" in the visual arts of the East and West

Mohammad Mahmoud Fayed
Egypt

The artistic features and different styles in the tales of the Arabian Nights have long inspired artists. These artistic features helped artists create and depict a surreal relationship between reality and fantasy in their drawings and various other forms of expression.

Dr. Mustafa Al Razaz says, "We can imagine the various authors of the tales in the Arabian Nights and their attitudes towards drawing, sculpture and painting, all of which existed but which had to be hidden because artists were afraid of being accused of idolatry or polytheism.»

As a result, artistic prose had to compensate for the lack of illustration and sculpture; the Arabian Nights describes the palaces of Mafjar and Amira in the Jordan Valley, the Pharaohs, Sassanid and Roman buildings, and the Terracotta Army, which guarded the palace where Qin Shi Huang, the first Emperor of China, was buried in the 3rd century BC.

There are also many other evocative descriptions where the physical meets the metaphysical and delights the reader's imagination.

The Arabian Nights includes descriptions of the Terracotta Army, cities made of copper and beings of fantastic size, such as the Floating Island in Sinbad's first journey, the roc that fed elephants to its children, and the snake with a human face made of crystal that appears in the centre of the golden plate.

Many of the things described actually existed in one form or another; they were documented in the writings of travellers and geographers such as Yacout Al Hamawi, Al Qazwini, Ibn Battuta and Al Idrisi.

This descriptive prose delighted readers and enriched the tales of the Arabian Nights.

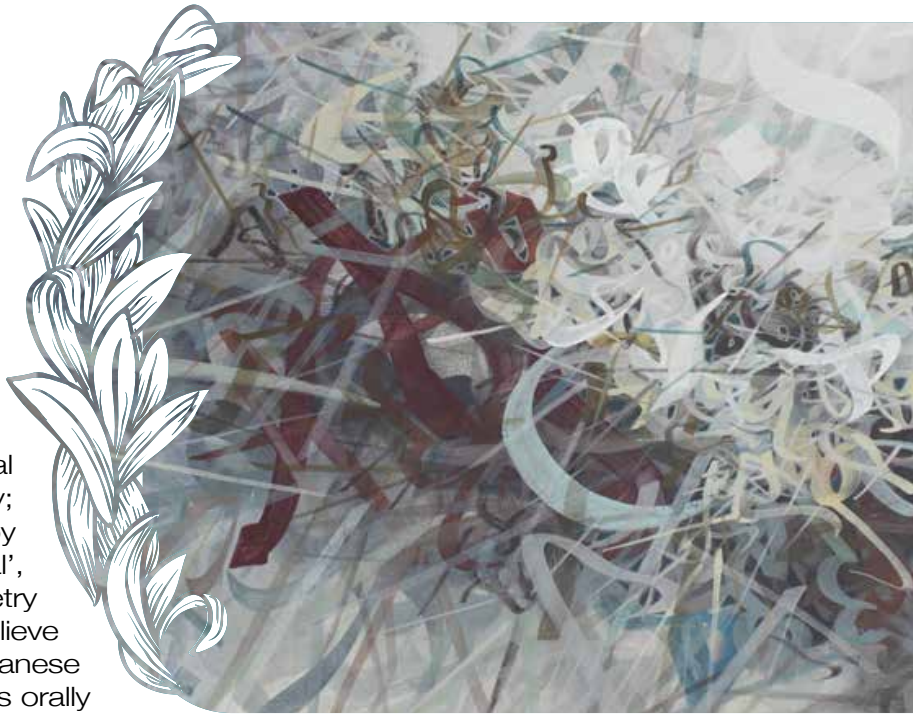
Arab Islamic arts drew on the creativity of neighbouring civilisations and expanded on local folklore, which led to the emergence of a distinctive style of art.

Iranian artists borrowed from the stereotypical battle scenes in the Arabic tales in the Arabian Nights. Inspired by the battles and scenes of punishment described in the Arabian Nights, Iranian artists depicted battles including horses, elephants, camels, shields, swords and acts of violence in Shahnameh, the famous epic by Ferdowsi.

In 1430, Persian painter Kamaleddin Behzad depicted fighters on horseback engaging in face-to-face combat with severed body parts, flying swords and fallen camels. Persian manuscripts also depicted lions fighting, tiger hunts, and beasts and predators in the midst of fierce battles. This artwork depicts the battles and victories in the Arabian Nights and other tales whose authors described standard-bearers, drummers and people watching the battles.

Colloquialism and poetry in Lebanon

Atif Attiyah
Lebanon



Researchers disagree on the definitions for colloquial language and vernacular poetry; they call this genre of literature by different names. Some call it 'zajal', which includes various forms of poetry such as the colloquial. Others believe that vernacular poetry is in the Lebanese dialect. Some tend to define zajal as orally narrated poetry, and they describe poetry in the colloquial Lebanese dialect that follows the norms of classical poetry as 'colloquial poetry'.

Regardless, zajal is a type of Arabic oral poetry accompanied by gestures, whether or not the poetry is written or recorded. This poetry features a distinct colloquial variety of language (dialect), which varies from one community to another. Its rhythm and metre depend on the number of lines in each stanza and the number of harmonious rhymes in each line. Zajal must follow a number of Arabic metre schemes such as Al Ssari', Al Rajz and Al Kamil.

Zajal follows certain poetic and rhetoric standards that differ from those of classical poetry.

Although Zajal is distinct from classical and colloquial poetry, they share the same literary imagery because they all stem from the legacy of Arabic poetry. However, classical poets seem to be more eloquent.

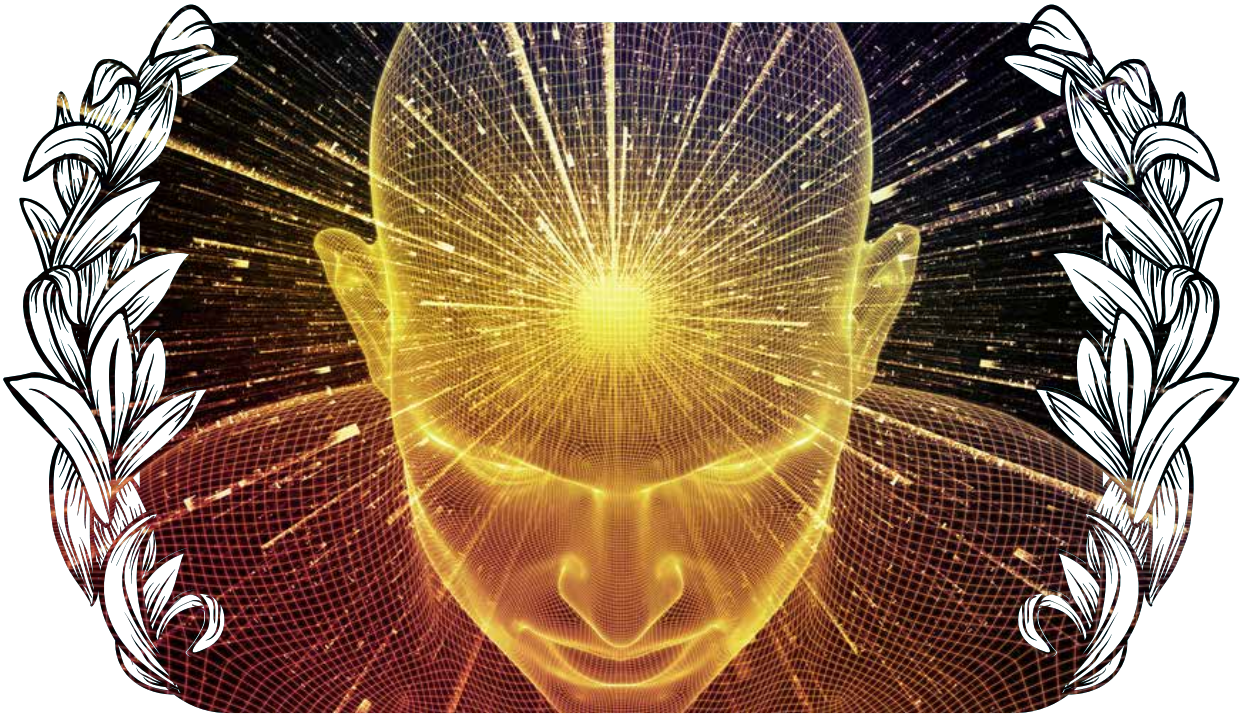
On the other hand, there are those who claim that Zajal's connection to their local dialect and surroundings offers richer imagery.

Zajal poets are valued highly in their own communities; some are even more valued than renowned classical poets.

In all its forms, Zajal differs, in one way or another, from colloquial poetry. Colloquial poetry is more akin to classical poetry in terms of its structure, rhyme, concepts and poetic imagery.

Folk culture and cognitive sciences

Abdullah Al Amiri
Morocco



The cognitive sciences have developed and there have been significant changes to fields such as linguistics, neuropsychology, the humanities, biology and artificial intelligence.

Folk culture is, to a great extent, related to the changes in cognitive sciences; this is known as the 'formal theory of cognition', which includes linguistic and folk knowledge because it is believed that the components of folk culture - customs, traditions and folkloric images - are related to humans' biological systems.

Human biology is designed to adapt to the elements in a certain cultural environment. This helps to create cultural-environmental harmony.

Here, we address the requirements of folk culture and its relationship to ontological connotations within the framework of cognitive structure. We also address the cognitive-biological relationship by looking at mental and psychological factors and the principle of adaptation.

Lastly, we address the relationship between the cultural and linguistic norm and cognitive norms.

Folk heritage: Bahrain's message to the world

In 1979, Doha was preparing to host the sixth Conference of Arab Gulf Information Ministers. Following the directives of Dr. Isa bin Ghanem Al Kuwari, who was then the Minister of Information, I was working on the establishment of the Department of Studies and Research at the Directorate of Culture and Arts.

At that time, Qatar's Ministry of Information – the late Sudanese writer Tayeb Salih was then Director General – became interested in my proposal to unify the Arab Gulf countries' efforts to collect, record and document folklore material and to establish a specialised centre in Doha. The proposal was presented, discussed and approved at the conference.

While I was busy establishing this centre, I realised we needed to tell the world about this significant undertaking to protect the region's folklore. We launched a major media campaign.

The campaign was a great success, and news of the centre reached the Smithsonian Institution. Managed and financed by the United States, the Smithsonian is the world's largest institution dedicated to tangible and intangible cultural heritage. Most of its facilities are located in Washington, DC, and the rest are in other cities in the US. The Institution contacted the Gulf Folklore Centre, which was still under construction, and offered to delegate and pay 21 experts to help with the collection and documentation processes. I decided not to accept the offer because I believed that local cultural heritage should be collected and recorded by local specialists. Now – almost forty years later – I am not sure whether I made the right decision given what happened to the centre.

The late Alexander Veigl sent a letter congratulating me on the establishment of the Gulf centre and inviting me to take part in the establishment of a global organisation for folklore in Modling, Austria. This was my first contact with the founder of the International Organization of Folk Art (IOV) and his colleagues from several European countries, and I became an acting member of the IOV. It was important to open a branch of the IOV in Bahrain, and to have members who helped to collect and preserve folk culture. We established a branch that is now entering a new phase, thanks to its new leaders.

I have represented Bahrain at nearly all the IOV's General Assemblies and conferences around the world, either alone or with members of Bahrain's branch.

In the early 1980s, I became the head of the IOV's department of financial resources development, and then the head of the scientific activities and programs committee with the late Nicholes Sariss, a Greek professor. In 2007, I was elected as the IOV's Regional Executive Secretary for the Middle East and North Africa. The IOV established its regional headquarters in Bahrain. We launched the Folk Culture Journal and the IOV agreed to distribute issues to over 160 countries. We now provide English and French translations of the abstracts, which helps to promote the Journal. In 2012, I was elected as IOV's Vice President for Publications.

Recently, Bahrain was awarded the Presidency of the IOV for 2017-2020; China and Philippine were the other candidate countries. This reflects Bahrain's international standing and cultural reputation. It is also an acknowledgment of the success of individual efforts on behalf of Bahrain, and of Bahrain's openness to culture, intellectual advancement and art. Bahrain is a melting pot of different peoples, and a meeting point for a variety of civilisations and cultures.

The EU countries supported Bahrain's nomination for the presidency of the organisation at this critical time; after almost forty years, the IOV needs to revisit the way it operates and to inject fresh blood and new ways of thinking. The IOV needs a different management style in order to operate in the international arena as an NGO under the umbrella of UNESCO, to protect intangible cultural heritage, and to develop visions and ideas related to heritage.

The presidency of an international organisation comprised of individuals and groups of scientists and researchers from 136 countries with different technical and scientific approaches and finances will no doubt be a challenge. Bahrain welcomes this challenge and, with Allah's support, it will prove to be an outstanding success.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

Index

Folk heritage: Bahrain's message to the world	5
Folk culture and cognitive sciences	6
Colloquialism and poetry in lebanon	7
"Arabian Nights" in the visual arts of the East and West	8
Heroism in popular literature	9
Changing food rituals: An anthropological approach to hospitality in Tunisia	10
Marriage rituals and customs in tlemcen: A semio-anthropological study	11
Modernising a post-Independence society: A documentary study of the new folk song in Tunisia	12
When man expresses himself through music: The example of the flute	13
Birush in the cultural heritage of northern Sudan	14
A history of clothes washing in Bahrain: An analytical historical study	15

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**

Sayed Ahmed Redha
- Editorial Secretary
- International Relations

Firas AL-Shaer
- Editor of English Section

Bachir Garbouj
- Editor of French Section

- Translation on the website www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Shereen A. Rafea
- International Liaison coordinator I.O.V.

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 10 - Issue No. 36 - Winter 2017

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

Folk heritage:

Bahrain's message to the world

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

With Cooperation Of

International Organization Of Folk Art (IOV)

Magazine published in Arabic, English and French. And published on the website (Arabic - English - French - Spanish - Chinese - Russian)

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 10 - Issue No. 36 - Winter 2017

هدية مع العدد

www.folkculturebh.org