الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 43 – السنة الحادية عشرة – خريف 2018

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر
www.folkculturebh.org

بالتعاون مع

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

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

الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر

هاتف: 17400088 973+
فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع:

هاتف: 35128215 973+
فاكس: 17406680 973+

الإشتراكات:

هاتف: 33769880 973+

العلاقات الدولية:

هاتف: 39946680 973+

سكرتاريا التحرير:

E.mail: editor@folkculturebh.org
ص.ب: 5050 المنامة – مملكة البحرين

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

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 43 - خريف 2018

وكلاء توزيع الثقافة الشعبية:

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

هيئة التحرير:

علي عبدالله خليفة
- المدير العام
- رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
- رئيس الهيئة العلمية
- مدير التحرير

عبدالقادر عقيل
- نائب المدير العام للشؤون الفنية والإدارية

نور الهدى باديس
- إدارة البحوث الميدانية

أعضاء هيئة التحرير:

- **حسين محمد حسين**
- **حسن مدن**

سيد أحمد رضا
- سكرتاريا التحرير
- إدارة العلاقات الدولية

فراس عثمان الشاعر
- تحرير القسم الإنجليزي

البشير قربوج
- تحرير القسم الفرنسي

ترجمة الملخصات على الموقع الإلكتروني:
www.folkculturebh.org

نعمان الموسوي
- الترجمة الروسية

عمر بوحاشي
- الترجمة الإسبانية

فريدة ونج فو
- الترجمة الصينية

عمرو محمود الكريدي
- الإخراج الفني والتنفيذ

شيرين أحمد رفيع
- منسق الارتباط بالمنظمة الدولية للفن الشعبي

حسن عيسى الدوي

مريم يتيم
- دعم النشر الإلكتروني

شروط وأحكام النشر

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

- المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترحب (الثقافة الشعبية) بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد وتنشرها حسب ورودها وظروف الطباعة والتنسيق الفني.
- ترسل المواد إلى (الثقافة الشعبية) على عنوانها البريدي أو الإلكتروني، مطبوعة الكترونيا في حدود 4000 – 6000 كلمة وعلى كل كاتب أن يبعث رفق مادته المرسلة بملخص لها من صفحتين A4 لتتم ترجمته إلى (الإنجليزية – الفرنسية – الأسبانية – الصينية – الروسية)، مع نبذة من سيرته العلمية.
- تنظر المجلة بعناية وتقدير إلى المواد التي ترسل وبرفقتها صور فوتوغرافية، أو رسوم توضيحية أو بيانية، وذلك لدعم المادة المطلوب نشرها.
- تعتذر المجلة عن عدم قبولها أية مادة مكتوبة بخط اليد أو مطبوعة ورقياً.
- ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- تمتنع المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها، أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى.
- أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
- تتولى المجلة إبلاغ الكاتب بتسلم مادته حال ورودها، ثم إبلاغه لاحقا بقرار الهيئة العلمية حول مدى صلاحيتها للنشر.
- تمنح المجلة مقابل كل مادة تنشر بها مكافأة مالية مناسبة، وفق لائحة الأجور والمكافآت المعتمدة لديها.
- على كل كاتب أن يرفق مع مادته تفاصيل حسابه البنكي (IBAN) واسم وعنوان البنك مقروناً بهواتف التواصل معه.
- البريد الالكتروني: editor@folkculturebh.org
- الرجاء المراسلة على البريد الالكتروني المشار إليه عاليه.

أسعار المجلة في مختلف الدول:

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

حساب المجلة البنكي:

IBAN: BH83NBOB00000099619989 - SWIFT: NBOB BHBM
بنك البحرين الوطني – البحرين

الطباعة: مطبعة أوال – البحرين

معهد للتراث في الخليج العربي
هكذا تُخدم الثقافة ..
وهكذا يُبنى الإنسان

مما لا ينسى من الفضائل العديدة لدولة الكويت، إنشاءها قبل ما يقرب من نصف قرن المعهد العالي للفنون الموسيقية والمعهد العالي للفنون المسرحية اللذين أسهما إسهاما مؤثرا في الحركة الفنية بهذه الدولة العربية الشقيقة، وقد امتد هذا التأثير ليشمل كل منطقة الخليج والجزيرة العربية حيث فتحت أبواب هذين المعهدين للطلبة الوافدين للدراسة من دول الخليج العربي ومن باقي الدول العربية مع تقديم تسهيلات ميسرة للدارسين.

لقد انتدبت وزارة الإعلام الكويتية أعلى الكفاءات العربية المتخصصة في مجالي المسرح والموسيقى للتدريس والإدارة في هذين المعهدين، مما أنعش الحركة المسرحية والفنية وفتح آفاقا جديدة أمام الكويت ودول الخليج العربية وأسهم في تغيير نظرة المجتمع إلى هذه الفنون وطور رؤى وأفكار وطموحات جيل الشباب العربي في الخليج حول إمكانات المستقبل.

وقد أسهمت وزارة الإعلام البحرينية لسنوات في ابتعاث نخبة من خريجي الثانوية العامة وغيرهم من المواهب للدراسة في هذين المعهدين، وعلى مدى سنوات تخرج جيل جديد من هواة المسرح في مجالات الفنون المسرحية وأسهموا في النهوض بالحركة المسرحية البحرينية وبرزوا في تقديم أعمال مسرحية درامية تلفزيونية وسينمائية رفيعة المستوى. وكذلك في مجال الفنون الموسيقية غناءً وتلحيناً وإجادة عزف، ومن هؤلاء الطلبة من واصل الدراسة في المعاهد العليا خارج الكويت ليصل إلى أعلى الدرجات الفنية في مجال الاختصاص.

ومن يتأمل نتاج ومسار الحركة المسرحية والغنائية في الكويت ويستعرض أعلامها وتنوع عدد الفرق المسرحية والفنية الناشطة بها سيلمس الدور التاريخي المؤثر لهذين المعهدين اللذين ما يزالان يؤديان الدور بكل كفاءة واقتدار.

وجميل أن يدرك المسؤول الإعلامي في بلداننا بأن العمل في ميدان الإعلام لا يعدو أن يكون عملا آنيا يحقق أهدافاً عابرةً، ليظل محرقةً تأكل بسرعة فائقة كل ما أمامها ولا تبقي أثراً على المدى البعيد، وأن الأثر التأسيسي لميدانين كالعمل الثقافي والتعليمي هما الأبقى والأكثر فاعليةً وتأثيراً، لذلك كان توجه الإعلام الكويتي للجمع بين العمل الإعلامي المطلوب لدولة ناشئة وبين التأسيس لحركة ثقافية وفنية، فكان لها ذلك النجاح الذي مازلنا معا نحصد ثماره.

معهد الشارقة للتراث
SHARJAH INSTITUTE FOR HERITAGE
نصون التراث ... نحفظ الهوية

واليوم، وبجرأة الرواد، وبرؤية وإرادة سياسية، تنبري إمارة الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة إلى أخذ زمام المبادرة والتأسيس لمعهد الشارقة للتراث كمعهد علمي يختص بتدريس علم الفولكلور وما يتصل به من علوم رديفة، وذلك ضمن حركة رسمية ناشطة في إعطاء كل ما يتصل بالتراث الثقافي المحلي والعالمي مكانته اللائقة. وفي هذا ما فيه من تأثير ليس في حدود مكانه وإنما ليشمل كل المنطقة.

فمثل هذه المؤسسات لا يمكن أن تنجح وأن تستمر دون إرادة سياسية ودون تخطيط علمي وإداري متقن ودون دعم مالي يؤمن الاستمرار بعيدا عن العثرات. ومن يتابع الخطوات التي يقوم بها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للإتحاد حاكم الشارقة على ساحة الأنشطة الثقافية في الإمارة وخارجها يبرز موضوع التراث كثيمة محورية تدور حولها أو تتصل بها مختلف الأنشطة، ويكفي المتابع أن يرى تطور الاحتفالية السنوية لأيام الشارقة التراثية، وإنشاء القرية التراثية على مساحة عريضة بمختلف الخدمات، واحتضان مشروع مكنز الفولكلور العربي، وتأسيس جائزة الشارقة الدولية للتراث الثقافي، إلى جانب العديد من مهرجانات الفنون الشعبية المحلية والعالمية، وإنشاء مكاتب تمثيلية بالشارقة للمنظمات الدولية غير الحكومية المعنية بالثقافة الشعبية أمثال ECOSOC ، CIOFF ، IOV وغيرها.

إن اختيار نخبة عربية من ذوي الاختصاص لتولي وضع الرؤى والمناهج وتقنين المسار التعليمي والتدريبي لهذا المعهد ليصل إلى أعلى المراتب الأكاديمية، برئاسة الدكتور عبدالعزيز عبدالرحمن المسلم رئيس معهد الشارقة للتراث، وبمتابعة شخصية ناشطة ومستمرة من صاحب السمو حاكم الشارقة، سيضع هذا المعهد على ذات المسار الذي نجحت فيه المعاهد العريقة ذات التأثير في الحياة من حولها.. فهكذا تخدم الثقافة .. وهكذا يبنى الإنسان.

علي عبدالله خليفة

رئيس التحرير

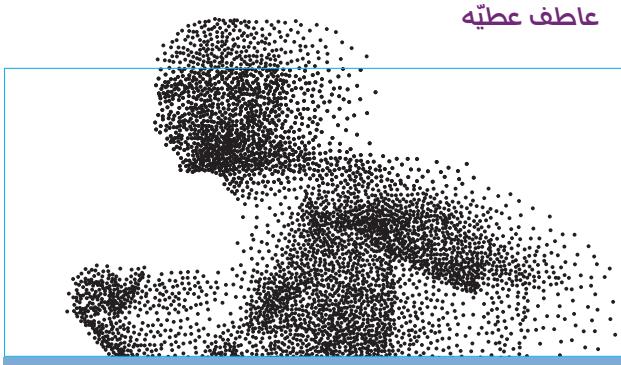
الفهرس

مفتتح

4
معهد للتراث في الخليج العربي
هكذا تُخدم الثقافة .. وهكذا يُبنى الإنسان
علي عبدالله خليفة

تصدير

8
الثقافة الشعبية أساس الحضارة الانسانية
عاطف عطيّه



آفـــاق

14
الذاكرة والتراث الثقافي اللامادّي
عبد الرحمن أيّوب

أدب شعبي

24
غَزَال المَقْدَشِيَّة.. شاعرةٌ وحكيمةٌ من اليمن السعيد
محمد علي ثامر

40
سيرة بني هلال،
بين الشفاهية والتدوين
محمود رمضان الجبور

48
الشعر الشعبي الجزائري
قراءة تأثيلية في المفهوم والتطور وأشهر الأعلام.
جلول دواجي عبد القادر

70
الثقافة البصرية ودورها في رصد عناصر الثقافة الشعبية
ولاء محمد محمود

82
المتخيل في القَصة الشعبية اليهودية المغربية
قصة يوسف عليه السلام نموذجا
عبد الكريم الصواف

عادات وتقاليد

96
عادات الزواج وتقاليده في الماضي
«دولة الإمارات العربية المتحدة»
الجزء الأول اختيار الزوجة
بدرية الشامسي

Index

ثقافة مادية

164
أثر ثقافتي البادية والمدينة على
حرفة ومنتجات السدو التقليدية في الكويت
علي صالح النجاده

176
مهارات ومعارف النجار التقليدي
في صناعة الأبواب العتيقة بمنطقة نفزاوة
محمد الجزيراوي

في الميدان

188
سلطنة عُمان وحفظ تراثها الموسيقي
"مركزُ عُمان للموسيقى التقليدية"
سيد أحمد رضا

جديد النشر

208
ستة كتب جديدة في الثقافة الشعبية
أشرف سعد نخلة

110
الزار في السودان:
علاج نفسي شعبي
نهلة إمام

116
الأولياء في المغرب
بين سلطة الضريح ورمزية المكان
محمد القاضي

موسيقى وأداء حركي

132
يوم فرح
الغناء الشعبي في شمال فلسطين
نوال الحردان

152
الظاهرة القائدية في الشعر الشفوي بالمغرب؛
العيطة العبدية نموذجا
أحمد اشتيوي

الثقافة الشعبية
أساس الحضارة الانسانية

لعل من نافل القول التأكيد على أن الثقافة، والثقافة الشعبية على الخصوص، لصيقة المجتمع الانساني في أي مكان من العالم، وفي أي زمان. ذلك أن الانسان منذ وجوده وهو يعمل على استمرار حياته في محيط لا مكان فيه إلا لمن يستطيع العيش بالاستمرار على قيد الحياة، إن كان في تحصيل وسائل معيشته، أو في حماية نفسه من أذى الحيوان وغوائل الطبيعة. ومن المهم القول إن أي فعل يقوم به الانسان في هذه المجالات ناشئ عن عقل يعقل وعن تلمّس حواسٍ في عالم لا يزال فيه كل شيء طبيعياً دون تدخل ودون عناية. وعليه، إنّ كل فعل يتأتى عن نشاط الانسان ليبقى على قيد الحياة هو فعل ثقافي؛ فعل مبتكر أوجده الانسان في لحظة الحاجة إليه، ليومّن بوساطته معيشته ومن ثم، على مر الزمن، ارتقاءه في الحياة.

ولأن الفعل الانساني في أي مجتمع ينحو هذا المنحى، فإن الثقافة الناشئة عن هذا الفعل هي ثقافة شعبية، ظهرت لتلبّي حاجة بعينها، وبوعي من الانسان وفعله. ولأن لكل مجتمع خصائصه وظروفه وطرقه في تلبية حاجاته، فإن حصيلة الثقافة الشعبية هي حصيلة عالمية، بهويات إقليمية، أو محلية، أو وطنية وقومية بالمعنى الحديث. من هنا، يمكن القول إن مجموع هذه الثقافات الشعبية يشكل الأساس الفعلي للحضارة الانسانية.

والثقافة الشعبية، بهذا المعنى، موفورة العناصر، توجِدها حاجة الانسان المادية، بعد التفكير في إيجادها ذهنياً على شكل صورة تتحوّل إلى وجود مادي بالفعل الانساني، ولتلبّي حاجات مادية، وحاجات لا مادية أيضاً. فوجود أدوات الحراثة نشأت عن التفكير في كيفية استنبات النباتات. والرقص الايقاعي انوجَد لاستجلاب رضى الآلهة وكفّ أذاها. والحاجة إلى المتعة والانشراح أوجدت الآلة الموسيقية.. وهكذا. ما يعني، أن من الصعوبة الفصل بين ما هو مادي وما هو لا مادي في الثقافة الشعبية. وفي هذه المسألة شأن آخر.

لا وجود لثقافة معزولة إلا في المجتمعات الأوّلية المغرقة في عزلتها، هذا إذا وُجدت في العصر الذي نعيش فيه؛ مايعني أن أنفاس الثقافة مفتوحة على كل الجهات، في الأخذ كما في العطاء. ولكن من المهم القول إن عناصر كثيرة، وظروفاً شديدة التأثير تجعل الثقافة المجتمعية المخصوصة، وفي أي مجتمع، عرضة للتأثر كما للتأثير. وإذا كان لهذه العناصر التغييرية أن تؤثر، فهي رسولة الثقافات التي انتجت التقنيات العالية ووسائل الاتصال الحديثة والتواصل الاجتماعي، المرفقة بضغط كبير تحمله أنماط حياة ووسائل عيش أُنتجت في أمكنة، على أن تستهلك في أمكنتها ذاتها، وفي أمكنة أخرى لها أن تتشارك في الاستهلاك دون أن يكون لها يد في الانتاج، ودون أن يكون لها ذهنية متناسبة مع أدوات الانتاج، ودون القدرة على إيجاد البيئة المادية والنفسية للتعامل مع هذا

الانتـــاج. فيطغـــى هنا المنتِج الـــذي له طرائقـــه وأنماطه في التعاطي مـــع انتاجٍ متناســـبٍ مع حاجاتـــه وتطلعاته، على مســـتهلك لا بـــد لـــه إلا أن يتعاطى بطـــرق مغايرة تعتمـــد على كل ما هـــو غريب عن بـــنى الذهنيات، وعـــن التداول في مجـــرى الحياة اليوميـــة. فيكون التأثـــير مضاعفاً.

بالاضافـــة إلى تنـــامي نمط الاســـتهلاك لدى المجتمعـــات المتأثرة، وما يتطلّبـــه ذلك من تداعيات نفســـية جماعية تعطـــي للاســـتهلاك التفاخـــري الأولويّـــة في نمط عيشـــها؛ تأخـــذ في الابتعاد الواعـــي واللاواعـــي عن كل مـــا يربطها بحاضرهـــا الثقـــافي وماضيها الـــتراثي، وبكل مـــا يربطها بثقافتهـــا، باعتبارهـــا ثقافة عفـــى عليها الزمـــن، وأصبحت من مخلّفـــات الماضي وأســـيرة التقاليد، ليتمثّل ثقافـــةً طارئة حملتها المحطـــات التي تملأ الفضاء العـــربي، حاملةً معها كل مـــا يُبهر وما يشـــكّل أنماطاً حديثة تشـــمل كا ما يهمّ الانســـان العربي في السياســـة، وفي الفن، وفي التعـــرف على كيفية العيـــش، وكيفية الاســـتهلاك الذي يشـــمل ما يقتنيـــه، مع تنامي حس الاســـتزادة مـــن أدوات، علـــى اختلافها، ومن ألبســـة، ومن ألـــوان الطعام والشـــراب، وكيفية التعاطي مع الآخريـــن في العلاقات الاجتماعية، وفي التواصل حســـب معايـــير الحياة الحديثـــة. كل ذلـــك في الوقت الذي لا تـــزال ثقافته المخصوصة تســـتمر في مســـيرتها ببطئهـــا المعهود، وبأحمالهـــا الثقيلـــة. فيحسّ بأن مـــن المهم التخلي عـــن كل ما يعيق مســـيرته المتجـــدّدة، المصنوعة مـــن الآخرين، ولو كلّفـــه ذلك، ليس التخلـــي عن ثقافته وهويته المرتبطة بها، فحســـب؛ بـــل بالاضافة إلى ذلك، الاحســـاس بالخجل من الانتمـــاء إلى هـــذه الثقافة، الـــتي يحسّ أنها تضعـــه على الحافـــة المواجِهة لبرج مكين مـــن ثقافة حديثـــة تفصل بينهما هوة ســـحيقة لا يحدّها قرار.

لا يرتبط هذا الاحســـاس بالانســـان العربي وحده، بل يشـــمل حتى المجتمعـــات المتقدمة التي أحسّـــت، في قواعدها، كمـــا في نُخبها حاملـــي الثقافة العالمـــة، أن ثمة طغيانـــاً لنمط حديث مـــن الحياة يفرضـــه منطق خارق القـــوة والتأثير، هـــو المنطـــق المعولم. يعمـــل على زيـــادة وتيرة الســـرعة في مجرى الحيـــاة اليوميـــة، بالاضافة إلى الضغـــط الذي يحدثه الايقاع المتنامي للاســـتهلاك لمســـاهمته في زيـــادة وتيرة الانتـــاج، ليتحول العالم، مـــن بعد، إلى طاحونـــة هائلة القدرة تســـتجيب لمتطلبات العولمـــة، ولا يهمّ في النتيجة مـــا يحل بالمجتمعات الانســـانية من أضرار، ليس علـــى اقتصادياتهم أو سياســـاتهم، فحســـب؛ بل في الدرجـــة الأولى على ثقافاتهـــم المخصوصة، أي علـــى مصائرهم، كشـــعوب، لها تراثها ومعطياتها المتمـــيزة، والتي بضياعهـــا تضيع الهوية.

مـــن هنا، بدأ يظهر الاهتمـــام العربي بالتراث، والعمل على وصلِه بالحاضر في كل تفاصيله، لاستشـــراف المســـتقبل. ذلـــك أن الاهتمام بالثقافة الشـــعبية وربطها بالأصالة، يشـــكل الخطوة الأولى لمعرفة الماضي بكل تفاصيله في مســـيرة الحيـــاة اليوميـــة، وفي الممارســـة العملية للنـــاس في عفويتها، وفي إظهـــار تجليات الذهنيـــة المعبّرة عن ذاتهـــا، ويعطيها الاســـتقلالية والخصوصية الـــتي تميّزها عن غيرها من ثقافات الشـــعوب.

لـــم يبـــقَ الاهتمام العـــربي في إطـــار التجميع والدرس، بـــل تطوّر إلى وضـــع المناهـــج العلمية في كيفيـــة التعاطي مع الثقافـــة الشـــعبية، وكيفيـــة تجميعها مـــن الميدان وتصنيفها ودرســـها لمعرفـــة ما هو مفيـــد وقابل للاســـتمرار، وما هو خـــارج الزمن، وكيفية الافـــادة من كل صنف منهـــا، وغير ذلك من إنشـــاء المراصد الثقافية والمتاحـــف ومراكز الأبحاث، مـــع التركيز على كل مـــا يمكن أن يفيـــد في هذا المجال، من نشـــر الدراســـات وتنظيم المؤتمـــرات، وغيرها.

ظهر هذا في بلدان عربية عديدة ومعتَبَرة، والأمل أن يشمل ذلك العالم العربي بأسره. إنها أمنية ونرجو أن تتحقق.

د. عاطف عطيّه
كاتب من لبنان

صورة الغلاف الأمامي

مصدر الصورة: مركز عمان للموسيقى التقليدية

عدسة : هيثم الفارسي

السفينة والفنار

قيادة السفن ليلا والاهتداء إلى المراسي الآمنة يعتبر من أدق وأخطر أعمال الملاحة البحرية، لذلك ابتكر الانسان الإشارة الضوئية عن بعد لإرشاد ربابنة السفن إلى الموانئ والمراسي الآمنة لتكون دليلا يهتدى به. وما تزال الإشارات الضوئية تستخدم حتى اليوم في الإرشاد على أرضية المطارات للملاحة الجوية.

ولكي تؤدي هذه الإشارة الضوئية الهدف كان لا بد لضوئها أن يكون قويا دائم السطوع ليصل بيسر إلى أبعد مدى يمكن للعين المجردة أن تراه يلوح على البعد، فقد قام مهندسو المنارات الضوئية التي عرفت باسم الفنار بحمل مصباح الإشارة الضوئية على ما يشبه المنارة من الحجارة المرصوصة بخرسانة قوية السبك وربما مدعمة بأعمدة وأسياخ من الفولاذ، تنشأ على حافة الموانئ أو رؤوس اليابسة الممتدة في عرض البحر لتكون بارزة وواضحة للرؤية.

وكما لعبت السفن دورا مهما في الملاحة البحرية ساعد في التواصل بين البشر وفي ازدهار التبادل الحضاري والتجاري لعبت الفنارات بمختلف أنحاء العالم دورا مهما في دعم ومساندة هذه السفن في الاهتداء إلى مبتغاها بأمان.

ومن أشهر الفنارات بمنطقة الخليج والجزيرة العربية منارة رأس الميل بمنطقة العيجة بمدينة صور العريقة بسلطنة عمان التي توصف بأنها درة الساحل الشرقي للسلطنة، وقد اشتهرت صور قديماً وما تزال بصناعة السفن والصيد والنقل البحري، ولها مع البحر تاريخ حضاري عريق وممتد. وأجمل منطقة بها هي منطقة «العيجة» التي تعتبر منارتها من أقدم المنارات البحرية في السلطنة لإرشاد السفن للرسو.

وتجمع الصورة، على غلافنا الأول لهذا العدد، والمهداة إلينا من مركز عمان للموسيقى التقليدية، منارة رأس الميل وسفينة عمانية يهزج بحارتها بفن «الشوباني» الذي عادة ما يغنى على ظهور السفن المبحرة للترويح. وقد اشتهرت ولاية صور بصناعة السفن بمختلف أحجامها وأغراضها، والسفينة بهذه الصورة من سلالة تلك السفن الشهيرة التي عبرت عرض المحيطات وعلى طول شواطئ الخليج وجنوب أفريقيا وشبه القارة الهندية وآسيا حاملة إسم عمان في عرض البحار والمحيطات. وقد بقيت صور بإنسانها الأصيل على مدى آلاف السنين تعيش على مهاراتها في الإبحار والتجارة وجرأتها في بناء أحواض السفن فيها وأساطيلها الشراعية التي سيطرت على التجارة في مياه الخليج وما ورائها.

علي يعقوب

عدسة : دانة ربيعة

صناعة المديد

المديد، والمفرد مدة، هي نوع من الحصر تصنع من سيقان نبات الأسل، وقد كانت صناعة المديد من الحرف التي لها سوق رائجة في البحرين، وقد اشتهرت بها كل من منطقة الخارجية في سترة، ومنطقة النويدرات. وتصنع المدة من سيقان نبات الأسل والحبال، التي كانت تصنع في السابق من ليف النخيل. والأسل، هو نبات عشبي له سيقان قوية اسطوانية الشكل، وينمو في البحرين بصورة طبيعية، وعادة ما يكثر تواجده حول تجمعات المياه، وخصوصاً بالقرب من قنوات تصريف ماء الري الزائد (أي المنجيات) المنتشرة في المناطق الزراعية.

ويقوم الحرفيون بجز نبات الأسل، وبعد ذلك تتم عملية تجفيفه تحت أشعة الشمس لعدة أيام، يتحول فيها لون السيقان للون الأصفر، وبعد ذلك يتم تخزينه حتى موعد استخدامه. وبعض الحرفيين يقومون بصبغ بعض أعواد الأسل بألوان خاصة لتعطي أشكالاً مختلفة ومنظراً جمالياً للمدة. يذكر، أنه على الرغم من توافر نبات الأسل في البحرين إلا أن جزءاً كبيراً من سيقان هذا النبات كانت تستورد من شرق المملكة العربية السعودية، ربما بسبب جودة المستورد من ناحية الطول أو السمك أوالقوة.

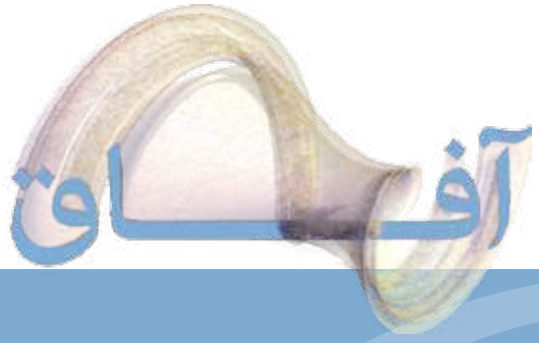
أما الآلة التي يصنع عليها المديد فهي عبارة عن «نول» بسيط، يعمم عليه أهل الحرفة اسم «الحف»، وهو يتكون من عارضتين يتم تثبيتهما بصورة متقابلة، وذلك إما بتثبيتهما في الأرض أو بعوارض جانبية؛ وبذلك تصبح الآلة قابلة للنقل من مكان لآخر. وبالإضافة للعارضتين الثابتتين توجد خشبة أخرى، حرة الحركة، تسمى «الحف»، ويوجد على طولها عددٌ من الثقوب، والتي تمر من خلالها الحبال الطولية، أما طول الحف فيصمم بحسب عرض «المدة» المطلوب صنعها.

ويبدأ الحرفي بالتجهيز لعملية صناعة المدة وذلك بربط الخيط في العارضة المثبتة الأمامية، ومن ثم يمرره من أحد ثقوب الحف، وصولاً للعارضة الخلفية، فيدور حولها ومن ثم يعود مجدداً ليمرره من نفس الثقب الموجود في الحف، ويعود ليربطه بالعارضة الأمامية. ثم يبدأ من جديد بخيط آخر، وبنفس الطريقة، وبذلك يمرر من خلال كل ثقبٍ من ثقوب الحف خيطاً مزدوجاً ويكون مربوطاً بكلا العارضتين.

تمثل تلك الخيوط هيكل «المدة» الطولي، وبعد تجهيزها، يبدأ الحرفي بإدخال سيقان الأسل بين هذه الخيوط الطولية وذلك بحسب نمط معين، وبعد الانتهاء من إدخال كل عودٍ من عيدان الأسل يستخدم الحرفي «الحف» لرص الأعواد مع بعضها، ويكرر العمل ذاته مراراً حتى تكتمل المدة.

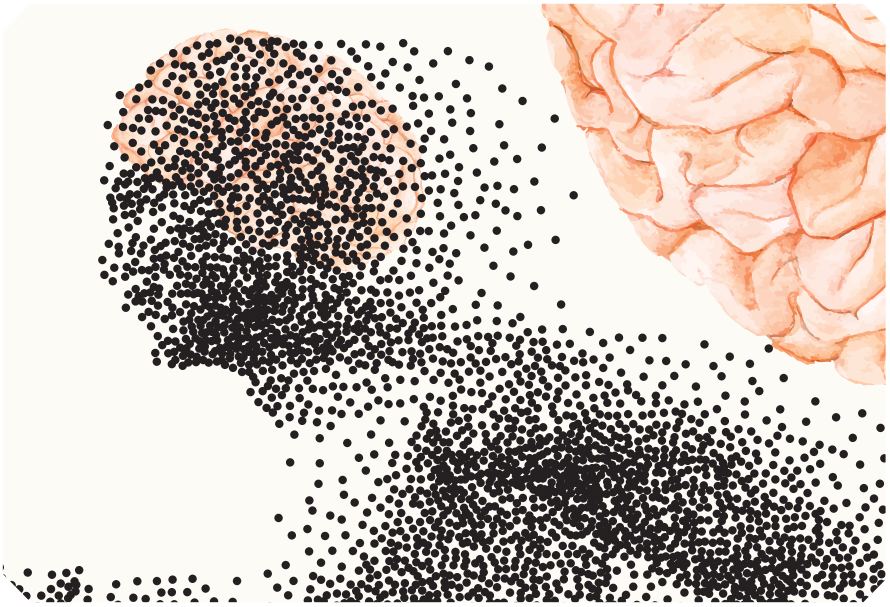
وتعتبر المدة من الحصر القوية وتبقى لفترة زمنية طويلة، غير أن صناعتها قاربت على الانتهاء من مملكة البحرين، فلم تعد تمارس إلا على نطاقٍ ضيقٍ جداً.

حسين محمد حسين



الذاكرة والتراث الثقافي اللامادّي

14



الذاكرة والتراث الثقافي اللامادّي[1]

أ. عبد الرحمن أيّوب – كاتب من تونس

إنّ ما سنتحاور حوله معا، انطلاقا من هذه الورقة، سيشمل، كما هو مذكور في عنوانها، من جهة، آلية (ميكانزما، أو Process) من أهمّ ما يميّز الحيوان، مطلقا، والإنسان، بصفة خاصّة. هذه الآلية هي الذاكرة. وما سنتحاور حوله معا أيضا، من جهة ثانية، هو التراث، وليس أيّ تراث، بل التراث الثقافي اللامادّي (Intangible Cultural Heritage) أي ذلك الزاد المعرفي الشاسع، الذي لا حدّ له، القديم الحديث، والذي بدونه لا يمكن للوجود المادّي أن يحدث، أن يوجد وأن يستمرّ.

وعلى قدر ما قد تبدو هذه المسألة يسيرة الاستقراء، ألاّ أنّها في حقيقة الأمر جدّ معقدة ومتشعّبة. ولعلّ أوّل سمة من سمات التعقيد هذا أنّ التراث الثقافي اللامادي، من حيث أنّ طبيعته الأساسية هي طبيعية معرفية من شأنها أن تتشكّل في المادّة أو في الأفكار والوجدان (Subjectivité) فحسب، لا يمكن له أن يوجد إلاّ في الذاكرة، فتكون نتيجة المعادلة الأولي (Equation) هي: الذاكرة = التراث، والعكس صحيح، بمعنى أنّ التراث هو مكوّن أساسي للذاكرة، ولعله أشملَ مكوّنٍ لها. وهذا ما جعلنا نصطلح على التراث، في بعض دراساتنا حول التراث الثقافي اللامادّي، بأنّه «الذاكرة الجماعية المعرفيّة والعمليّة الحاضرة القديمة». من ثمّة فهو المكوّن الأساسي الثاني، إضافة للمكوّن البيولوجي والعصبي، لذات الإنسان. ولمزيد من الدقّة، لا بدّ من التأكيد على أنّه يوجد مكوّن ثالث، مرتبط ارتباطا عضويا بالسابقين، وهو ما يسمّى «العادة»[2]. وللحقيقة العلميّة نعترف أنّنا لم ننتبه له من قبل، وأغلب الظنّ أنّ الدراسات العربيّة وأغلب الدراسات الغربيّة، التي اهتمّت بالتراث - وأستثني الدراسات الفلسفيّة والسيكولوجية[3] - لم تنتبه هي الأخرى، لهذا «الوسيط» الضروري (nécessaire) الذي أرى أنّه من الصّواب اعتباره، كما قلت، مكوّنا أساسيّا ثالثا للذات الحيوانيّة، بصفة مطلقة، والذات الإنسانيّة، بصفة خاصّة.

إنّ تعرّفنا على هذا المعطى، أوجب علينا إعادة النظر في قراءاتنا للتراث الثقافي اللامادي، كما حثّنا على النظر في طَرْق منهجيّ معدّل لمزيد بلوغ الصواب في فهم التراث وكيفية تناولها وجعله مكنزا من مكانز الذات الثقافيّة الجماعيّة. فهذه الورقة قد تكون لها إضافة منهجيّة، وخاصة في حقل الدراسات العربية للتراث، لو اتّسعت لدراسة علاقة الذاكرة الجماعيّة والعادة بالتراث الثقافي اللامادي.

وبتعبير أخر، إنّ ما نرومه في هذه الورقة هو أن نطرح السؤال حول ماهية الدراسات العربيّة التي تعنى بالتراث الثقافي اللامادّي، ومدى اعتمادها المنهجي على أدوات استقرائه التي ما انفكّ الباحثون، وخاصّة منهم الانثربولوجيون، والفلاسفة، والألسنيون ما بعد-الشمسكيّة (Post-Chomsky's) وكذلك الـ(Neuro-biologists) يعيدون النظر فيها. ما هي هذه الأدوات المنهجية ؟ ما هي الإضافات الفعليّة والأخرى المحتملة، وماذا ينتج عن استعمالها في حقول التراث الثقافي اللامادي ؟ ما مقدار دورها في عودة «توافق الإنسان العربي» مع تراثه وفي تضييق بل إزالة شرخ القطيعة مع الذات الثقافية التراثية التي أخذت تنخُرها عواملُ داخليّة وخارجيّة (endogène et exogène) في ذات الوقت ؟

الذاكرة

يقول آلان، في كتابه حول الذاكرة :

«أن تتعرّف على شيء لا يعني الحكم على وجوده مرّة ثانية، بل يعني أنّك تدرك أنّه لم ينقطع عن الوجود. فالمحافظة على الأشياء لا تعدو الرابط الضروري (اللازم) بين الحاضر والماضي. بيد أنّ دراسة آلية حفظ الذكريات [ما قد نصطلح عليها بالمتذكَّر] (Conservation) وهو ما نعبّر عنه في حقل التراث الثقافي اللامادي بعبارة الصون) قد مكنتنا من التثبّت من أنّه لا شيء فينا، في ذواتنا، يتغيّر؛ إنّما ما يحصل هو تراكم الطباع، ومن ثمّة فإنّها لا تضبع تلك الطباع، أو قل تلك العادات، أي ما اعتدنا عليه من تصرفات ذهنيّة وعمليّة. ومفاد القول إنّ حصيلة هذه العمليّة أنّ ذاتنا تتغيّر، وفي الآن نفسه، لا تتغيّر بشكل مّا. فهي تتغيّر من حيث أنّها تثرى بالمتذكَّر الجديد الذي يضاف للقديم، وهي لا تتغيّر من حيث أنّ أفكارَنا وأعمالَنا، جميعَها، تترك فينا أثرا لن يمّحي»[4].

ليس من اليسير أن نصوغ تعريفا كافيا شافيا لهذه الظاهرة التي يتمتّع بها، على ما يبدو، جميعُ الكائنات. ورغم عدم وجود منْ مِنَ المفكرين والباحثين والأطباء من ينفيها عن الكائنات، وعن الإنسان بصفة خاصة، ويذهب بعضهم إلى اعتبار الإنسانَ فاقدَ الذاكرة هو كائن فاقد أهمّ مكونات الوجود (The Being) - فإن تحديد هيئتها وموضعها، وإلى حدّ ما كيفية اشتغالها، إن

صحّ التعبير، لا ينفكّ يؤرّق من ارتمى في خضمّ البحث فيها. يرى أفلاطون، وقولته لا تُزيل تعقيد تحديد الذاكرة، بأنّ «الأفكار لا تولد ولا تموت، ولكنّها توجد فحسب»[5]. وأغلب الظنّ أنّه يعني أنّ الأفكار كامنة في موطن (أو مواطن) من كيان الإنسان الجسدي (والروحي). وهذا الموطن غير المحدّد والمختص باحتضان الأفكار، أي الرؤى المجرّدة (Perceptions)، هو الذاكرة. وقولة أفلاطون اعتمدت، بشكل أو بآخر في ما تلاه من البحوث. من جهة، لأنّ كلّ تحديد لمكان هذه الآلية الضرورية في جسم الإنسان سيكون من باب التعسف غير الموضوعي، ومن جهة ثانية لأنّ مواد الذاكرة (Matériaux) ليست ماديّة، فهي من طبيعة الأفكار والرؤى، أو كما يقول بعضهم، وهم على حق، إنّها من طبيعة التصوّرات (Images/Imagination): فأيّ حيّز يمكنه احتضان مثل هذه المواد إن لم يكن من طبيعتها وطبعها ؟ قال بعضهم: إنّها الروح – وإن سألوك عن الروح قل إنّ الروحَ من أمر ربّي !، أي إنّها في اللامكان، أو بتعبير آخر، توجد الذاكرة في كلّ مكان، كبير أم صغير، مرئي أو غير مرئي، وحتى في مختلف الجينات، ناهيك عن خلايا الجهاز العصبي، لدى الإنسان. جميع هذه مواضعُ للذاكرة، ولفعل التذكّر: «فالجسد، حسب آلان، هو الذي يحتفظ بالذكريات (المتذكَّر)، وهناك حيث تجدها الروح (spirit/ âme)... ومن ثمّة قد يكون الجسد هو المسبّب في النسيان إذا تعرّض للهلاك والتلاشي، ولكنّه هو الذي يحفظ ويحافظ على كلّ مكونات المتذكَّر طالما استمرّ حيّا»[6].

وسأتعرض لاحقا لاستمرارية «الجسد غير المادي ومحمل الروح»، إن صحّ التعبير. فالأجساد تتناسل، فيحمل الجديد في ذاته الكثير ممّا حُمِّل من زاد بالوراثة.

ومع أنّ معظم الدراسات والنظريات التي أتيح لنا الاطلاع عليها تتّفق حول فكرة أنّ الذاكرة في «اللامكان» من الجسد، أي أنّها في كلّ مكان منه، إلاّ أنّه من الواضح أنّ هذه الدراسات لم تتمكّن من تحديد موضعها، رغم تمكّنها من الإحاطة تقريبا بمجال بل بمجالات تصرّفها. فلم يعد الموضع مسألة تستحقّ البحث بقدر ما أصبح تصرّف الذاكرة المحور الأساسي للبحوث السيكولوجية والعصبيّة-الحيويّة، وبعض البحوث الفلسفيّة، وفيما يعنينا أصبح تصرّف الذاكرة الجماعية (والفرديّة على حدّ السواء)، الآلية التي ينبغي فهم عملها حتى يستقيم فهم تصرّف الإنسان ومدركاته والوسائط المساعدة على تحقيق استمراريته.

وفي هذا الصدد، لا يغيب عن ذهني أن أشير إلى أنّ بحثي عن مفهوم الذاكرة في المصادر العربية، في الفلسفة والعلوم الطبيّة، لم تكن مسعفةً. فمن بين تعريفات الذاكرة القليلة التي صادفتنا، تعريف ابن سينا الذي يقول ما مفاده إنّها ملكة (فطريّة) للحفظ[7]. ويبقى السؤال قائما حول المجال المعرفي الذي قد يكون عالج هذه الآلية الأساسية لدى الإنسان. وغياب التعرض لها يحثّ على البحث عن أسباب عدم اكتراث الباحثين والعلماء العرب بسبر أسرار الذاكرة وآليات تصرّفها. ورُغم أنّ النقل والتواتر للحديث الشريف وللشعر وغيرهما قد أُفرد لهما علمٌ مكتملٌ، إن صحّ التعبير، قام على ما أسميه بفنّ «حذق التذكّر» (The memorization)، نرى أنّ عدم الاهتمام بالذاكرة خاصّة من حيث طرقُ عملها من تخزين المعارف والتصرّفات (comportement) ثمّ استحضارها بفعل دافع مّا (Déclencheur)، كان من بين الأسباب الرئيسيّة التي حالت دون تطوّر دراسات التراث الثقافي اللامادي، بالمعنى الواسع للكلمة، بل ولم يحدث الاعتناء بها علميا، إلاّ في ما ندر، واقتفاءً بالدراسات الغربيّة حيث كان للبحوث الاثنولوجية والانثربولوجية الرائدة الفضل في لفت الانتباه إلى أهميّة «المتذكَّر»، على مستويي ثرائه المعرفي والفني وغيرهما، ودوره في استقراء الذهنيات.

الذاكرة واللسان

وحتّى لا أطيل في هذا الباب، فما ذكرتُه ليس أكثر من قطرة من بحر، أسعى لإبراز مجال يمثّل مكوّنا بنيويا للذاكرة، وفي الآن ذاته، للتراث الثقافي اللامادي، ويربط بينهما بل يكوّن رابطا وثيقا بينهما، بمعنى أنّ استعمال أحدهما يستدعي مباشرة الآخر، من

جهة، وقد يؤدي اضمحلال أحدهما تلاشي الثاني. هذا المجال هو اللسان (Langage)[8]. واللسان، كما نعلم، هو وسيلة لتجسيد الأفكار ونقلها، وهو المولّد (generate) للأفكار انطلاقا من الذاكرة الحافظة. واللسانَ عند الإنسان، مثل التذكّر، نشاطٌ عقلي عصبيّ، ودوره الأوّل أنّه «يفصح» عن المتذكّر، وهو بالتالي محمل للذاكرة. ومن حيث أنّه كذلك فله ذاكرة، مثله مثل مختلف الحواس ذات التصرّف «الفطري» (Intuitive)، ومنه يمكن الحديث عن «ذاكرة اللسان». ولعلّه ليس أفضل دليل على ذلك العلم المتميّز الذي طوّره المعجميّون العرب على مدى القرون، أي علم المعجميّة، والمعجم ذاكرة لسان فإن لا تفتحه لا يستدعي لك مكنون ذاكرة اللسان. وكما يعلم جميعنا فإنّ المحمل الأساسي للتراث الثقافي اللامادي وناقله الأوّل، مبدئيّا، هو اللسان، وبصفة أدقّ الألسن. وفي غير المعجم، أين تقيم ذاكرة اللسان ؟ يرى بعضهم أنّ موطنها هو العقل. ويرى بعضهم أنّه يقيم في القلب (عن الفرّاء: الذِّكر ما ذكرته بلسانك وأظهرته. والذُّكر بالقلب. يقال : ما زال منّي على ذُكر، أي لم أَنسَه). ويرى أغلب المختصّين أنه يقيم في الدّماغ، أي في كامل الجهاز العصبي المنتشر في الجسم. وقد توصّلت الدراسات المختصّة إلى إثبات هذه الفرضية بصفة نسبيّة عالية، رغم أنّها لا تزعم أنّ مكوّنات المُتذكّر المحمول عبر (أو في) شبكة الجهاز العصبي، هي مكوّنات من طبيعة ماديّة. إنّها على حدّ قول مؤسس اللسانيات الحديثة، العالم السويسري، فرديناند دي سوسير (F. de Saussure)، صور (Images) – ولو اعتمدنا الاصطلاح القديم لقلنا إنّها خيال الشيء أو خيال المسمّى، فاللفظ يكون كلمة، لامادية ومادية، من اجتماع ما يسمع، وهو الصور الصوتيّة، وما يدرك، وهو الصور الدلالية، وتقرن بينهما آلية الدماغ اللسانية لتجعل منهما لسانا مدركا، لكنّه لا يدرك إلا بمقتضى وجود قائل ومتقبّل يشتركان، على مستوى متذكّرهما في إيوائهما لذلك اللسان. ومفاد القول، إنّ مواد الذاكرة (materials)، هي الأخرى، من طبيعة صوريّة، من أخيلة الأشياء لا مادة ولا حجم لها.

آليات تصرّف الذاكرة التراثيّة:
لمكتسب، التراكم، والانتخاب

ومهما كان الأمر، فمن الصّواب التساؤل حول سعة الذاكرة، هذه الطبيعة (Nature) الإنسانية، هذه المَلكة – المُعجزة بحقّ. للإجابة، لابدّ من التذكير بأنّه عِلاوةً على أنّ هذه المَلكة طبيعةٌ إنسانيّة، أي أنّها من ذات بناء الإنسان، فهي موروثةٌ (جينيّا): يرث المولود ذاكرة منجبيه، يرثّ الطبائع ذات العلاقة بمختلف أعضاء الجسد وما جُبلت عليه، كما يرث آليةً من الآليات الضروريّة للذاكرة، ألا وهي «قابلية الاكتساب». وهذه الآليّة والصفة في الآن نفسه، هي التي تخوّل لنا القول بأنّ الذاكرة هي الثقافة (Memory is Culture)، حيث يكون الموروث عن السلف جزءً من الثقافة الإنسانية، وفي نفس الوقت، جزءً من ثقافة مجموعة الانتماء. وكما تساعد «قابليةُ الاكتساب» الرضيع على أن يتقبّل نتفا من لسان ذويه، تساعده أيضا على أن يكتسب نصيبا من الأحاسيس (Emotions) التي يحاط بها. ويغلب الظنّ عندي أنّ نصيبا هاما من الثقافة يُورَث بشكل مُتَضَمَّن، والعلوم النوروبيولوجية لا تنفك تفاجئنا باكتشافاتها في هذا المجال، خاصّة وأنّ بعض التصرّفات لدى الإنسان تبدو وكأنّها رواسب نادرة من ذاكرة قديمة، أي أنّها ليست مكتسبة من بيئتها ومجالها المباشَرين والمباشِرين. فهناك ذاكرة جينيّة تحافظ على «المُكَوِّنات المطلقة والمُشتَرَكة بين جميع أفراد البشر» (Universals)، وهي تحمل، في ذات الوقت، زادا ثقافيا مطبوعا[9]، إن صحّ التعبير، بمواصفات البيئة والمجال المناسبين. وهذا يعني أنّ ذلك الزّاد الثقافي المطبوع يصبح من ضرب العادة، لا العادة البيولوجيّة فحسب، وإنّما من ضرب العادة الثقافيّة – والصواب هنا استعمال الجمع فنقول من ضرب العادات الثقافيّة. إنّ قولنا هذا، الذي نصوغه كفرضية بحث، في انتظار مزيد البحث والاطّلاع على ما سيفيدنا به العلم مستقبلا، إنّ قولنا هذا لا يفيد بأنّ الذاكرة الثقافيّة تتصرّف بمثابة الآليةُ الساكنة. فلو كانت تلك حالتها لاستحال تفسير ما تتمتّع به من «قدرة استيعابيّة» عجيبة وشاسعة. فمن حيث إنّها آليةٌ حيّة، ديناميكية،

فهي تتمتّع مثل أغلب أعضاء الجسم بصفات الحياة من نموّ وتطوّر، أي من اكتساب ما ينتجه المحيط والمجال، وخاصّة الاحتكاك والتواصل البشري، وبصفة أخصّ المُحدَث. ونتيجة لذلك، وهو ما تقيم عليه الدراسات الميدانية الدليل القاطع، فإنّ مكنزالعادات – بما فيها الطقوس، وما يطلق عليه بالتقاليد وكذلك حذق المعارف والحرف التقليدية، والممارسات الاحتفالية المدنيّة والدينية، وكذلك بعض المعتقدات غيرالقائمة على الكتاب المقدّس، الخ – هو نفسه تلحقُه التحوّلات (Mutations) التي يوجبها راهن الممارسة وبالتالي التطوّر. وباختصار شديد لا شيء في وجود الإنسان، في ماضيه، في حاضره ومستقبله، بإمكانه ألاّ يخضع لقانون التحوّلات والتطوّر، الذي هو قانون طبيعي دائم الفعل، وبفضله وبفضل قوانين الذاكرة التي سنأتي على بعضها في ما يلي، تتحقّق الاستمراريّة الثقافيّة/التراثيّة أو ما أسميه بالذات الثقافيّة أو الذات التراثية، تلك الذات التي تحرص الشعوب، بمختلف ثقافاتها، وبدوافع موضوعيّة وأخرى وجدانيّة (Subjective)، على تجنيبها القطيعة، ذلك الشرخ في منظومة ثنائية ماضيها – مستقبلها الثقافيين، والذي يعسر مداواته وعلاجه.

ولكن كيف يُحفظ هذه الكمّ الهائل ممّا يكتسب بمختلف الحواس الظاهرة والخفيّة؟ نحن نذهب، في هذا الصدد، مذهب المدرسة ما بعد – الشمسكيّة (postchomskism)، في مجال الـ(neurolinguistics)، والتي اعتمدت أساسا على استقراء اللسان، من جهة، وعلاقته الضروريّة بالذاكرة، من جهة أخرى. وقد لا يتّسع المجال في هذا المقام للإسهاب في الحديث عمّا أثبتته هذه المدرسة التي، على عكس السائد بين الباحثين الغربيين، لا يبدو أنّها وجدت الرواج اللائق بها بين الباحثين العرب المختصين في مجال التراث الثقافي اللامادي. فقد استنبطت مجموعة من المبادئ، أي القوانين العمليّة الملزمة لتصرف الذاكرة، بصفة عامة، والذاكرة التراثيّة، بصفة خاصة، وهو موضوع مقالنا. وأهمّها ما يعرف بـ:

1 – الصيغ المجرّدة:

هناك، أوّلا، صفةٌ، طبيعةٌ، تتّصف بها آليّة التذكّر لحفظ (لصون) المُكتسَب، مهما كان مأتاه ونوعه، ومهما كانت صفاته. وتتمثّل هذه الصفة في أنّ الذاكرة التي تتّسم أشكال المتذكَّر من «منطوقها» و«أفعالها» بالماديّة، هي في حقيقتها لاماديّة أو خياليّة، كما يقول البعض. ومن حيث هي لاماديّة، ولكونها كما ذكرت منذ حين لا حجم لها وأنّها تقطن في اللاّمكان من جسد الإنسان، فإنّها رصيد هائل من «الصيغ المجرّدة» (scheme)، كما هو حال الشفرات الألكترونيّة اليوم التي قد تشتمل على البليارات من المعلومات بالرغم من صغر حجمها. وتحتضن الصيغ المجرّدة صورَ الأفكار والأفعال وتجعلها، بموجب إيعازات عصبيّة تتناسل (génère) من جهة، لاحتواء المُحدث بفضل التحوّل أو المُكتسب الجديد، ومن جهة أخرى لحفظ ما احتوته. وما تحتويه سيكون بصيغة مجردة أيضا، وهكذا دواليك، بحيث تتكوّن مساحة الذاكرة وتكون محدودة الحجم متّسعة المدار.

2 – «التّكرار» (Repetition):

وإنشاء «الصيغ المجرّدة» وظائف عدّة. وقد نفترض منها أنّها تتجدّد حتى لا يلحقها الهوان (الضعف) فلا تقدر على مقاومة التلاشي، ولعلّ الأهمّ أنّها تُصاغ من جديد بمفعول «التّكرار» الذي يمثل آلية تذكريّة (Remembering Tool) نافذة المفعول، على مستويين على الأقل. الأول، أنّها تركز صون الأفكار والتصرفات وتثبّتها وتقيها من النسيان. ويكفي كمثال على ذلك أنّ تكرار بيت شعر مرارا يثبته البيت في الذاكرة وتحدث استعادته ذهنيّا بتذكّر ميزانه، وقس على ذلك في مجال الحرف أنّ تكرار صنع شكل من الأشكال يجعل إعادة إنتاجه آليا (أوتوماتيكيّا). وماذا يفعل راوي القصص الشعبي والسير والملاحم. ألا يكرّر نفسه، حتّى يصحّ عليه القول بأنّه يعرف الشيء عن ظهر قلب» ؟ غير أنّ للتكرار وظيفة أساسيّة ثانية، نوجزها في ما أصطلح عليه بـ«التجديد النسبي» (Renewal). وننعت التجديد بالنسبي، لأمرين. أوّلهما أنّ التجديد لا يلحق الصيغة المجرّدة إلاّ في ما قلّ وندر، ولكنّه يلحق مضمون المتذكَّر؛ وهو في ذلك لا يشمل سوى بعض العناصر المكوّنة للمضمون لأنّها لم تعد متطابقة مع سياق إنتاجها، أي مع زمن استعمالها

ومجاله. فتعوّض بالعنصر أو العناصر المناسبة. لا ينبغي أن نرى في هذه العملية حالةً من حالات الإسقاط، لأنّها في واقع الأمر عمليةُ تعويض (Substitution). ومما لا شكّ فيه أنّ مثل هذه العملية تمهّد الطريق للنسيان. وممّا لا شكّ فيه أيضا أنّ الذاكرة التي لا تنسى قد يصيبها التلف. فحتّى تتوازن هذه العمليّة التي لا مفرّ منها، تلجأ ملكة -التذكّر- المعجزة لآليتين يجعلان «التجديد النسبي» إحدى الوظائف التي تساهم في تحقيق استمرارية الذاكرة (Memory Continuum). ويقوم «التجديد النسبي» على الآليات التالية : التراكم المنتخب (Selective accumulation)، النقل أو المواترة (Transmission)، التحوّلات (Mutations) والانتخاب (Natural Selection)

3 - التراكم المنتخب :

لقد أشرنا أعلاه إلى أنّ الذاكرة، علاوة على رصيدها الجيني، تقوم بعملية التراكم المنتخب بغية تأثيث ذاتها بالأفكار والعادات والأفعال المحيّنة (Updating). وهي تتمثّل في تخزين المكتسب في المواضع المناسبة من الجهاز العصبي ومن جسم الإنسان. ولقد تساءلنا هل تتمتّع الذاكرة بالطاقة والمساحة القادرتين على حفظ جميع المكتسب بواسطة مختلف حواس الإنسان الظاهرة والخفيّة. يجيب العلم الحديث بأنّ للذاكرة مقدرة استيعاب هائلة، ونصيب هام من ذلك المستوعب مخفيّ في غياهب مواطنها، من الشعور واللاشعور وما بعدهما عمقا. ونشير عرضا أنّ المستتر منها قد يطفو، وأنّه قد لا يطفو مطلقا. وقد نكشف مقابل المستتر الذي يطفو في تحليل اللسان عن «غير المقول / المسكوت عنه» (Le non dit) - وهذا باب هام في دراسة السرديّة الشعبيّة. لكن مهما كانت مقدرة استيعاب الذاكرة شاسعةً، ومهما كانت موادها ضاربةً في القدم، كما نرى ذلك في بعض العادات والتقاليد التي تعود إلى آلاف السنين، إلاّ أنّ الذاكرة، كما يبدو، منهمكة في «غربلة» محتوياتها، فالنسيان رفيق التذكّر، ولو أنّ اصطلاح النسيان يعسر تفسيره بشأن الذاكرة. فكما نعاينه في التراث الثقافي اللامادي يبدو وكأنّ ذاكرة حملته وناقليه، أفرادا وجماعات، عبر الأجيال المتعاقبة، ذاكرة لا تنسى لا الشاردة ولا الواردة. بيد أنّ الذاكرة في الحقيقة تتصرّف بشكل مغاير إلى حدّ مّا لما قلناه. ويكون أقرب إلى الصواب أن ننعتُها بأنّها تراكميّة انتخابيّة (Cumulative and selective). فهي تُبعِد عن مدار التواصل كلَّ ما لم يعد ذا جدوى (Utility, of no need)، أي لا يتماهى والسياق والبيئة والمجال، وتُقيم محلّه البدائل المناسبة باعتماد آليّة التعويض (Substitution). والتراث الثقافي العربي يزخر بالشواهد على هذا الأمر، فيكفي الباحث أن يقارن بين ظواهره المسجّلة (المحفوظة) والموثّقة ومثيلاتها، على مختلف المحامل بما فيها المكتوبة وهي كثيرة، أو الظواهر الميدانية فحسب، ليتأكّد من أنّ الذاكرة التراثيّة، وهي لا تنفكّ تتجدّد، تخدع الباحث في التراث، بمفعول «الوهم» (Illusion)، بأنّ ما يعاينه من موروث ثقافي هو ما تركه السلفُ للخلف، بينما ما وُرث قد يكون في بعض الحالات مغايرا للأصل، إن سُمح لنا بهذا التعبير. والسّبب الرئيس في ذلك الاختلاف بين قديم التراث وحاضره (أي زمن المعاينة) أنّه خلال نقل الأجيال له بالتواتر عبر الأزمنة تقوم الذاكرة الفرديّة والجماعيّة بما يصطلح عليه في النظرية التطوّريّة ما بعد الدروينيّة بعمليّة الانتخاب (Process of Natural Selection)، فتكون النتيجة موروثا ثقافيّا قد جُرّد مما أهملته ممارسةُ الإنسان طيلة الأجيال المتعاقبة بموجب قانون «الأولويّة للأصلح».

4 - النقل أو التواتر (Transmission) :

فإذا كان التكرار مساعدا على تثبيت المعطى التراثي، صيغة ومضمونا، في سجل الذاكرة، فإنّ تواتر المعطى التراثي عبر الأجيال المتعاقبة، وضمن الأجيال المتداخلة، يضمن له في شكله «المحيّن»، في أغلب الحالات، الثبات والاستمراريّة ؛ كما يضمن له «التناسب» مع المجال الطبيعي والإنساني في زمن تعاطيه له وآدائه. ولعملية النقل والتواتر أهميتها، لا فقط من حيث إنّها تعوّض عناصر المعطى التراثي غير المناسبة بغيرها الأكثر تناسبا مع الذهنيّة الجماعيّة الحاملة، وبالتالي الناقلة لها، وإنّما لأنّها تحقّق «تعايش» مستويين على الأقل من المعطيات التراثيّة المحمولة من قبل جيلين

معاصريــن لبعضهمــا. ولا نبالغ إن قلنــا إنّ هذا التعايش بــين الأجيــال، الــذي يوازيــه تعايــش بــين مســتويي المــوروث الثقــافي اللامادي، من شــأنه أن يحِــدّ من تفاقم القطيعــة بــين الأجيال، وكذلــك القطيعة مــع التراث.

5 - التحــوّلات والانتخــاب « Mutations & Natural Selection»:

ولا تتــمّ عمليّة النقــل للمعطيات التراثيــة إلاّ وتكون عدّة عوامل داخلية وخارجيــة ذات صلة بالمجال الطبيعي والإنســاني، وبالوجــدان الجمعــي، وكذلــك بالتطــوّر الاقتصادي، والاجتماعــي والعلمي والتكنولــوجي...، إذن تكون جميع هــذه العوامل قد لقّحت، بطريقــة تفاعليّة، المعطيــاتِ التراثية، أو بعضَها، بالمُحــدث. فينتج التحوّل في مكوناتهــا، مــن مضامــين، ومعجــم ودلالــة، وأحيانا في الأبنيــة الشــكليّة للمعطيات نفســها (هكــذا، مثلا، بُعثت موســيقى الراي، Ray، من تلاقــح الموروث الغنائي الشــعبي الجزائــري، بالموســيقى الأوروبيّــة، والأمريكية الإفريقيــة، والإفريقيّة جنــوب الصحراء).

الخاتمة

في حقيقة الأمــر، جميع هذه الآليات تحــدث، تتفاعل، في مــا بينهــا في ذات الوقــت, فكّكناهــا لأســباب منهجية وحتّى نتمكّن من إدراك عمــل الذاكرة الجماعية في علاقتها بالــتراث الثقــافي اللامــادي بصفة تــكاد تكــون حصريّة. أقــول، «حصريّة» لأنّنا تجنبا للإســهاب في القول، لم نحلّل مظاهر من الاجتمــاع والاقتصاد وخاصّــة الفكر، فللذاكرة المختصّــة في كلّ من هــذه المجلات قراءات مناســبة.

وتبقى مســألةٌ، ألمحنا إليهــا من حين إلى آخــر، ونعتقد أنّها تســتحقّ مزيد الدرس والحــوار، ألا وهي «مصير التراث الثقافي اللامــادي في عصر العولمــة». وإذا نختم حديثنا بهذا التســاؤل حولها، فلإدراكنا بأنّ أمواج العولمة قد اكتســحت شــعوبنا العربيّــة منذ بضعة عقــود، وصنعــت صنيعها، وهــي الآن قد خطت خطوة أخــرى أكثر خطــورة على تراثنا بمكوّنيه المادي واللامادي، وســطت على الــذات الثقافيّة العربيّة الإســلاميّة بعنف فتاك. وشــتّان مــا بين حصيلة الدمــار الــذي لحــق بهــا، وحصيلــة المســاعي الــتي تقوم بهــا المؤسســات في بلادنا، في غيــاب إســتراتيجية متكاملة واستشــرافية، لصون هذا التراث صونا لــم يجعل منه إلى حدّ الســاعة ســوى نماذج تراثية يُنظر لها بمثابة المعلّقات على حائــط التظاهر، ومكانــز تحفظ على رفــوف المكتبات.

الهوامش

1 - قــدم نــص هــذ المقــال بمركــز عبــد الرحمــن كانــو الثقــافي بالبحريــن بتاريخ 15 مايــو 2018. يُرجــى الإطــلاع عــلى المنتخبــات الببليوغرافيــة في نهايــة المقــال. اعتمــدت لبلــورة الأفــكار الــواردة في هــذا المقــال، بصفــة أساســية عــلي دراســات أنجلوسكســونيّة، بالدرجــة الأولى، وفرنســيّة أغلبهــا مترجــة عــن الانجليزيّــة. وتحاشــيت ذكــر مــا كتبتــه شــخصيا في الموضــوع وقــد نــشر في مجــلات عربيّــة وأجنبيّــة معتمــدة وفي كتــب أرجو ألاّ يجــد القــارئ المهتــمّ عنــاءَ في العثور عليهــا، إذا رام البحــث في موضــوع الــتراث والذاكــرة.

2 - Félix Ravisson, De l'Habitude, imp. H. Fournier et C°, Paris, 1838.

3 - منــذ صــدور كتــاب رافيســون المذكــور أعــلاه، اتســع مجــال الاهتمــام بموضــوع العــادة (l'habitude) حتــى لــدى فريــد ومدرســته، وكذلــك بــين الفلاســفة وبعــض فلاســفة تاريــخ الأفــكار. راجــع :

4 - ألان، حول الذاكرة، ص 8-7 وص 40

5 - عن آلان، م. س، ص 18 :

* «Les idées ne peuvent naître ni mourir, mais seulement être».

6 - م. س، ص 48 بتصرف.

7 - ابــن ســينا، كتــاب الحــدود (Le livre des définitions, Teste établi, annoté et traduit par Anne-Marie Goichon, Vrin, 1963)؛ لســان العــرب : الذِّكــر = الحفــظ للــشيء تذكّــره. والذِّكر

أيضـا : الـشيء يجـري عـلى اللسـان. الاسـم : الذكـرى. وحسـب الفـرّاء تكـون الذكـرى بمعني الذِّكـر. والذّكـر والذِكـرى، بالكـسر، نقيـض النسـيان. والذّكـر، بحسـب الفـراء، مـا ذكرتـه بلسـانك وأظهرتـه، والذُّكـر بالقلـب، يقـال : مـا زال منّـي عـلى ذكـر أي لـم أنسـه.

8 – Chomsky، 1971.

9 – يقـول لأورنـو كونـراد « إنّ تـلاشي البنـى الطبيعيّـة يوفـر للبنـى المحدثـة إمكانيـات جديـدة تظهـر بوضـوح في حـواس التعبـير»

– « ... Le déclin des structures innées ouvre de nouvelles possibilités aux structures librement inventées n'apparait nulle part clairement que dans les facultés d'expression », Tous les chiens , tous les chats, Flammarion, 1970, p. 169.

المراجع

Alain (Emile Chartier), « Sur la Mémoire », in Revue de Métaphysique et de Morale, VIIe année, 1899

Brown, Donald L., Human Universals, McGraw-Hill, NY 1991

Changeux, Jean-Pierre, Neuronal Man. The Biology of Mind, Pantheon Books, NY 1985

Chomsky, Noam, Aspects de ka théorie syntaxique, traduit de l'anglais par Jean-Claude Milner, Seuil, Paris 1971

De Waal Frans, Our Inner Ape, Riverhead Books, NY 2005

Jackendoff, Ray, Consciousness and the Computational Mind, A Bradford Book, the MIT Ptress, Cambridge 1992

Jackendoff, Ray, Patterns in the Mind. Language and Human Nature, Basic Books, NY 1992

Jung, C. G., Les racines de la conscience, Buchet/Chastel, paris 1971

Klatsky, Roberta L., Human Memory. Structures and Processes, W. H. Freeman and Ce, NY 1980

Liberman, Philip, The Biology and Evolution of Language, Harvard Univ. Presse, London 1984

Ninio, Jacques, Les sciences des illusions, Odile Jacob, Paris 1998

Pinker, Steven, The Language Instinct, How the Mind Creates Languages, William Morrow and Ce, NY 1994

Pinker, Steven, How the Mind Morks, Norton, NY 1997

Pinker, Steven, Words and Rules. The Ingredients of Languages, Basic Books, NY 1999

Ravaisson, Félix, De l'Habitude, Imp. Fournier et Ce, Paris 1838

Ricœur, Paul, Temps et Récits, 3 tomes, Seuil, Essais, Paris 1983, 1984, 1985

Ricœur, Paul, La Mémoire, l'Histoire et l'Oubli, Seuil, Essais, Paris 2000

Rose, Steven, Le cerveau conscient, traduit de l'anglais par Mireille Boris, Seuil, Paris 1975

Thirion, Benoit, « La lecture ricœurienne de Ravaisson dans Le Volontaire et l'Involontaire », in Etudes Philosophiques, 3, 2002

http://arabicollege.com/wp-content/uploads/2016/04/LaylaMajnun.jpg

غَزَال المَقْدَشِيَّة.. شاعرةٌ وحكيمةٌ من اليمن السعيد
24

سيرة بني هلال ، بين الشفاهية والتدوين
40

الشعر الشعبي الجزائري
قراءة تأثيلية في المفهوم والتطور وأشهر الأعلام.
48

الثقافة البصرية ودورها في رصد عناصر الثقافة الشعبية
70

المتخيل في القَصة الشعبية اليهودية المغربية
قصة يوسف عليه السلام نموذجا
82

لوحة تشكيلية للفنان الرائع/ زياد العنسي – من قبيلة الشاعرة غزال – وهي تحمل ملامح تخيلية للشاعرة/ غزال المقدشية وحجم العنفوان والأنفة التي تحملها الشاعرة

غَزَال الـمَقْدَشِيَّة..
شاعرةٌ وحكيمةٌ من اليمن السعيد

أ. محمـد علـي ثامـر – كاتب وباحث مـن اليمـن

قالوا غَزَال وأمها سَـرعهْ بناتْ الخُمسْ[1]
ما بِهْ خُمسْ يا عبادَ الله ما بِهْ سُدسْ
من قدْ ترفعْ لَوَا رَاسه وعَدّ البُقش[2]
وقالْ لا باسْ كم يحبسْ؟ وما يحتبسْ
سَوا سَوا يا عِبَادَ الله مِتْساوِيـــةْ
ما احَّدْ وَلَدْ حُرّ والثَّانيْ وَلَدْ جَارِيهْ
عِيالْ تسعةْ وقالوا بعضَنا بيتْ ناسْ[3]
وبعضنا بيتْ ثاني عينهْ ثانيه[4]

يُعْرَف اليمنيون بأنهم أهل الحكمة والفراسة، وأهل الدِّراية والكياسة، فمنهم الحكماء، ومنهم العظماء في شتى مناحي الحياة؛ ولعلنا نتذكر أقوال وحِكم «علي ولد زايد»، و«الحُمَيْد بن منصور»، و«حزام مرشد الشبثي»، و«أبو عامر الحضرمي».... وغيرهم، فهؤلاء الذين ملأوا الدنيا أشعاراً وأحكاماً وأقوالاً متوارثة...؛ فيتساءل سائلٌ هل الحِكمة في اليمن كانت حكراً على الرجال فقط، كأيّ مجتمع شرقيٍّ ذُكوري؟! أم أن للمرأة اليمنية دورها ومجدها وعطاءها؟! فالمرأة في المنظور العام هي شريكة الرجل دائماً، بَنِتْ معه أول عُشٍّ، وزَرَعَتْ معه أول نبتة، بل وكانت المرأة أكثر تحملاً لمغالبة العواصف، وحرارة الأرض، واستخراج اللؤلؤ؛ فعندما تحركت خطوات الإنسان واكبت المرأة الرجل، بل وسبقته؛ فكان وراء كل بطلٍ أمٌّ بطلة، وخلف كل متفوقٍ أمٌّ أيضاً متفوقة؛ لأنها نقطة انطلاق الرجل يأتي منها كما تأتي الثمرة من الشجرة، ويأتي إليها كما يأتي القاطف إلى عناقيد العنب، فهي دائماً مصدر العطاء، حاربت مع الرجل في كل ميدان، في (طروادة)، وفي (اليرموك)، وفي (لينجراد)، وعلى نهر (السين)[5].

ولكنها «اليمن» تثبت من الجمال أفضله وأحسنه؛ ومن النبوغ والإدراك أروعه وأبهاه؛ فهي البلاد الذي حكمته الملكة السبأية بلقيس بنت الهدهاد (935 - 970 قبل الميلاد)[6]، وهي ذاتها بلاد الملكة أسماء بنت شهاب الصليحية (ت480هـ/1087م)[7]، والسيدة بنت أحمد الصليحي (440هـ/ 1049م - 532هـ/ 1138م)[8]، وهي أيضاً موطن الشاعرة المرهبية[9]، والشاعرات الأخريات كـ«ظبية النميرية»[10]، و«صفية بنت المرتضى بن المفضل»[11]، و«دهماء بنت يحيى المرتضى»[12]، و«زينب الشهارية»[13].. وبالتالي فهي بلاد ووطن الحكيمة اليمانية والشاعرة الجريئة وصاحبة المواقف والقضايا «غَزَال المَقْدَشِيَّة»، والتي ربما لا يعرفها الكثير، ولكنها مخلَّدةً في التاريخ اليمني إسماً ومواقف، أشعاراً وأقوالا؛ ولا تزال حِكَمها وأقوالها تُردَّد حتى الآن في العديد من المواقف، ويتداولها الناس في المقايل والمبارز واللقاءات، فتعطي دلالةً أكيدة على أن الشعر والحِكمة في اليمن لم تتوقف على جنس الرجال فقط بل تجاوزته المرأة وأصبح لها قولها وفِعْلها أيضاً، ويقول الأستاذ/ خالد الرويشان واصفاً شعر المرأة اليمنية بأنه: «من أهم مفاصل الثقافة الشفهية في اليمن؛ إنه صوتُ المرأةِ اليمنيةِ شعراً وغناءً في أرقى تجلياته، وأنقاها، أبياتٌ مفردةٌ، بقافيةٍ وحيدة؛ كأنّ البيت الواحدَ قصيدةٌ، واللوعةَ ديوانٌ، والزفرةَ أغنيةٌ، والحنينَ قلبٌ يشتعل بالشوق ويضيءُ بالأمنيات..إن شعر المرأةِ اليمنيةِ الغنائي، خُلاصةُ شعرٍ، وخُصوصيةُ مشاعر، خصاصةُ شعبٍ، وأشجانُ شِعابٍ، وصبرُ جبالٍ، ولواعجُ قريةٍ أرّقتْها رقصةُ مزمارٍ تُؤنسُ وحشةَ ليلٍ وحيد..ثمَّة أبياتٌ في الثقافةِ الشفهيةِ الشعرية النسائية بلغت إشراقاتُ ضوئها ذُرىً لم تبلغها عشراتُ القصائدِ والدواوين الفصيحةِ في الشعر العربي، أبياتٌ غُنّيتْ للريح تتناقلها السنوات عبر ثقافةٍ شفويةٍ مغمورةٍ مطمورة، وقد آن الأوان لتوثيقها، والاهتمام بها، كنمطٍ تتميّز به ثقافةُ اليمن، وتمتازُ به المرأةُ اليمنية دون سواها»[14].

إنسان الريف.. روحٌ وحياة!

عندما تذهب إلى أرياف اليمن المختلفة والمتنوعة تجدُ من الجمال أروعه، ومن السحر أحلاه وأحسنه، فهناك عجب العُجاب، أرضاً وإنساناً، أخلاقاً ومروءةً، أعرافاً وأسلافاً، آداباً وفنوناً وثقافة؛ فالريف اليمني هو منجم كل شيءٍ جميل في هذه البلاد، فإنسانه يختلف تماماً عن من يسكنون المدن المتحضِّرة والمعولمة، والذين ضاعوا في آخر صيحات الموضة وآخر معارض التكنولوجيا، بل وتاهوا في وسائل التواصل الاجتماعي المتشابكة والمتشعبة، وفي دهاليز السياسة والحزبية المقيتة؛ التي أضاعت اليمن؛ فأصبحوا ضائعين مُضيعين مُقيدين بأسوارٍ وأغلالٍ لا داعي لها.

أما إنسان الريف فهو ذو حسٍ فريد، وذوقٍ مُرهف، يحمل على محياه ابتسامة البراءة واللَّطافة والتَّحافة، والتي لا تفارقه، بشوشاً كريماً معطاءً كعادته، يختار من الألفاظ أرقها وأرشقها، أسهلها في النطق وأحلاها على السمع، تَمسُّ شِغاف القلوب بدون سابق إنذار، تُدَنْدِنُ

مـن أول وهلة لتكسـبكَ انطباعاً رائعاً وجيـداً عن الريف وأهله وناسه.

وقد صدق شـاعرنا الكبـير المرحوم/ عبـدالله البردُوني حينما وصـف القريـة والريـف اليمني بقوله: «ليسـت القرية ذلـك المكان الذي ينبسـط عليه الهدوء، ويشـمله الظـلام، ويعلو فيه الخـوار والثُّغـاء، ليسـت القرية هذا فحسـب؛ وإنـما هي منشـأ النبوغ بفضـل ما تـمتاز به من صفـاءٍ فطريٍّ،... كمـا أن القرية أكثر إلتزامـاً بالتقاليد العريقـة، وبهذه التقاليد والأعـراف تصنع نظام اجتماعها وتوحدها، وتعاضدها وتكاتفها في السراء والضراء....»[15]، وحقيقـةً فهـو منظـمٌ اجتماعياً تحكمـه قوانـين وأعراف وأسـلاف تُسـمَّى بـ(العُرْفُ القَبَلِي)[16] يخضـع لها القاصي والداني، وهي تشـريعاتٌ عُرفيةٌ ثابتة عند كل القبائل، وفي كل العصور، حتى تلك السـنين التي كانـت الدولة فيه غير موجـودة بالمفهوم العصـري في هذا البلد.

فإذا كان سـردُنا عن إنسـان الريف؛ فما بالنا بالشِّـق الأجمل منه؟! بالمـرأة ملهمةُ الشـعراء والأدبـاء، ومدلَّلةُ الفضـلاء والجُلسـاء، فهـي سـتكون الجانـب الأفضل والأحسـن والأجمـل؛ وهنـا يأخذنا الحديث عن شـاعرةٍ وحكيمـةٍ تحمـل طبيعـة الأرض اليمنيـة وروحهـا، من هـذا الريف، ومن هـذا المجتمع اللطيف، ولدت ونشـأت الشـاعرة والحكيمة اليمانيـة «غَزَال المَقْدَشِـيَّة»...

فيا تُرى من هي «غَزَال المَقْدَشِيَّة»؟!!

هـي غـزال بنـت أحمـد بـن علـوان - غـير العلامة الصـوفي المشـهور/ أحمـد بن علـوان - صاحـب يفرس (602هـ/1203م- 665هـ/ 1266م)[17]؛ اشـتهرت باسـم «غَزَال المَقْدَشِـيَّة» أو «غَزَال العَنْسِية»، وأحياناً بالاثنـين معـاً...؛ نسـبةً إلى قبيلـة المقادشـة[18] الذيـن يسـكنون قرية حَوَرَوَر[19]، من مخلاف عنس[20] في محافظة ذمـار.. وهي مـن مواليد النصف الأول مـن القرن الثالث عشـر الهجري/ التاسـع عشـر الميلادي، وتوفيت في عام 1266هـ/ 1850م.. وهي شاعرةٌ وحكيمةٌ يـمانية، وتعدُّ مـن أهم وأبرز شـعراء العامية في اليمن... وعُرِفَ شِـعرها بالحكم والفصـل، وتناقلته الألسـن في المـدن والأمصار اليمنية، نشـأت بينها وبين كثير من الشـعراء الشعبيين في عصـرها مهاجاتٍ شـعريةٍ، أظهرت فيها قـدرةً عاليةً علـى مقارعتهـم، وشِـعرها مقطوعاتٍ قصـيرة، يصلح بعضه للغناء في المناسـبات؛ كـ(البالـة)[21]، وغيرها[22].

ويـورد الدكتـور المقالـح في كتابـه (شـعر العامية في اليمـن): «بأنهـا شـاعرةٌ ريفيـةٌ جهـيرة الصـوت، اتخذ بعض أشـعارها طابع الأحـكام، وكان لهذه الأشـعار من الشـهرة والنفـاذ إلى القلوب ما لأشـعار أولئـك الحكماء الريفيـين[23]، على أن غَزَالاً قد خالفتهـم في طريقة النظم، وفي الخـروج بالشـعر من دائـرة الزراعة والبيئـة الريفية إلى مجـال القضايـا الإنسـانية العامـة، كمـا تخطتهـم بـمشاركتها في الحديث عن كثيرٍ من القضايا ذات الصلة المباشـرة بالواقع اليومي لجماهير الريـف في عصرها»[24].

أمـا الـبردوني فقـد أورد بـأن شـهرة قصائـد «غَـزَال المَقْدَشِـيَّة» يرجـع إلى تنقلهـا مـن منطقـةٍ إلى أخـرى، وإنشادها الشـعر في كل منطقة، وعند كل مناسبة[25]، فخلَّد مواقف وقضايا اجتماعية عاشها وربـما يعايشها البعض في هـذه الأيـام، ويسـتعيد مقولاتها مباشـرةً كجـزءٍ من الذاكرة الشـعبية المحفوظة والمتناقلة جيلاً بعد جيل، كما أن جـرأة وإقدام الشـاعرة يتناسـب مع شـعرها وأقوالها، حتى أصبـح بعـض أشـعارها وأقوالهـا وأحاديثهـا تُغنَّى وتُلحَّن مـن قبل بعض الفنانـين الشـعبيين في بلادنا، بل وتُعج بها اسـتوديوهات الطَّـرب والغِنَـاءَ في اليمن.

عنفوان الشعر.. وجرأة الطرح

يقـول الأديـب الكبـير الـبرودني في كتابـه (الثقافـة الشـعبية.. تجـارب وأقاويـل) بأن «في شـعر المـرأة ما في شـعر الرجل من التصويـر القاسي والنَّاعـم، ومن التعبير الرقيـق والصَّلـب؛ وذلـك لأن اللُّغـة الشَّـاعرة تُعبر عن حالاتٍ مُتشـابهةٍ أو مُتفاوتة، ولا تُعبر عن جنسٍ رقيقٍ ولا جنسٍ خشـن...، وليس كلُّ شعر النسـاء أُنس مجالس، ولا شـعر كلُّ الرِّجال أناشـيد حرب، بَيْدَ أن هناك نصوصاً شـعريةً نسـائية تُشـكِّل تاريخاً إحداثيـاً هامـاً...»[26]، ولهـذا كانت الشـاعرة «غَـزَال المَقْدَشِـيَّة» أكثر نسـاء هذه المرحلة شـهرةً في مجال القصيـدة العامية، وأكثرهن

2

بئر ماء بالقرب من مدينة ذمار من كتاب (رحلة عبر اليمن) للرحالة والمستشرق الأوروبي وليام بلدكوود.

تأثيراً بشعرها الذي لم يترك قضية من قضايا المجتمع الريفي أو المدني إلا خاض فيها بشكلٍ أو بآخر[27]، كما منح الشعر غَزَالاً المَقْدَشِيَّة شهرةً ومكانةً عاليتين في ريف بلادها، ثم في اليمن بعامة، فقد أعطاها شجاعةً على مواجهة الأحداث والتصدي للرجال، فقد كانت لاذعة السخرية منهم، قاسية الهجوم على من يحاول منهم الإساءة إليها أو المساس بشرفها، ولم تكن تتردد عن التشهير بأي رجلٍ أو السخرية به مهما كان مركزه الاجتماعي أو مستواه الوظيفي[28].

لقد ارتفعت «غَزَال المَقْدَشِيَّة» بموهبتها الشَّاعرة وتحديها الجريء إلى أعلى مستويات النضال الاجتماعي لأنها قررت مبدأ المساواة، قبل ميلاد الأمم المتحدة - وقوانينها الخاصة بإلغاء التمييز العنصري وإعلان حقوق الإنسان - فكتبت تلك القصيدة التي دائماً ما تشتهر بها، ودائماً ما يرددها كل من سألته عن «غَزَال المَقْدَشِيَّة»، ولعلني التقيتُ بشخصيةٍ ثقافيةٍ مرموقة وقال لي: «لو كانت «غَزَال المَقْدَشِيَّة» حية هذه الأيام لكنت أول من يبادر لطلب يدها والزواج بها!!»:

قالوا غَزَال وأمها سَرعهْ بناتْ الخُمسْ
ما بِهْ خُمسْ يا عبادَ اللهِ ما بِهْ سُدسْ
من قدْ ترفعْ لَوَا رَاسه وعَدّ البُقشْ
وقالْ لا باسْ كم يحبسْ؟ وما يحتبسْ
سَوا سَوا يا عِبَادَ اللهِ مِتْساوِيهْ

ما احَّدْ وَلَدْ حُرّ والثَّانيْ وَلَدْ جَارِيهْ
عِيالْ تسعهْ وقالوا بعضَنا بيتْ ناسْ
وبعضنا بيتْ ثاني عينهْ ثانيهْ

فربما كانت تنحدر أمها من فئةٍ متواضعةٍ اجتماعياً تُدعى في عُرْفُ التقاليد اليمنية بأهل الخُمُسْ؛ ولكنها ما كادت تشبُ ويتسع وعيها بما حولها من فوارقَ طبقية واجتماعية حتى انطلقت في شجاعة لتواجه هذه الأمراض الاجتماعية التي تُمزق أبناء الوطن الواحد، ولم تحاول أن تدفن موهبتها في الرمال، أو تقتدي بغيرها من الشعراء أو غير الشعراء الصامتين عن مهزلة الفوارق، بل صارت تستهجن هذه التقاليد وتشنُ حرباً شعواء ضد ألوان التفرقة[29]...

ولكن المتتبع لقصائد «غَزَال المَقْدَشِيَّة» يلاقي تناقضاً بين بعض أقوالها، فهي تُحارب الطَّبقية، والطائفية، والمناطقية،.. ولكنها أحياناً تخالف تلك المقولات بمقولاتٍ تمييزيةٍ وذات دلالاتٍ عنصريةٍ تُفرِّق أكثر ممّا تُجمِّع.. ولعل الدافع ربما هو تعصُّبها لقبيلتها أو تعصُّبها لبعض المبادئ والصفات التي تربت عليها، التي يستوجب عليها أن تضع لكل شخصٍ حده كما هي قصتها مع أحد مشايخ القبائل الكبار والمجاورة لقبيلتها، والذي طُلِبَ للحضور إلى عند قبيلتها على عجل؛ فلم يستطع أن يلبس الملابس الخاصة به وبحجمه، فذهب على عجلةٍ من أمره، وكان معه خدَّام

لابسٌ أحسن الملابس، فعندما وصلوا إلى قبيلتها ظنوا بأن الخدَّام هو الشيخ، والعكس صحيح، فتقبل ذلك الشيخ دون أن يبدي معارضةً ما، وكان من عادة السَّمر أن يبدأ المُضيِّف بإلقاء البالة الترحيبية بالضيوف، ومن ثم يرد الضَّيف عليها؛ فبدأت «غَزَال المَقْدَشِيَّة» بالبالة؛ فما كان من خدَّام الشيخ إلا أن قام بالرد عليها ببالة كلها إساءة لها!! والناس استغربوا من هذا الرد عليها - كونها شاعرة القبيلة ولسان حالها - فما كان منها إلا أن ردت بالأبيات التالية:

يا مَينَدِي[30] يا مَخَنتسْ[31]
من عِيال الخُمُسْ
ذِيْ لحَمتكَ لوح في
مَعْزَاه وإلاَّ عُرُسْ
ومجلسكَ في يسار
البابْ من جَأ دِعِسْ[32، 33]

فزعل الحاضرون من فحوى كلامها، وقاموا بتحكيم الشيخ الذي هو الخدَّام، فقالت لهم: هذا ليس الشيخ، الشيخ الذي أجلستموه في مكان الخدَّام، فاعتذروا من الشيخ وأعادوه لمكانه وهيبته.. فأحياناً المظاهر تغرُّ وتخدع أيضاً..

ومن ضمن التناقضات في شعرها حيث جاء أيضاً عن قتيلٍ من قومها اسمه (أحمد) لم يؤخذ له ثأرٌ إلا من رجلٍ قليل الشأن اسمه (روبان) حيث تقول:

أحْمَدْ بروْبانْ، واللهِ لَوْ قَدِ احْنا حِسَهْ[34]

أي يا للعار! أيثأر لأحمد بروبان؟ هذا ما يكون إلا إذا كنَّا نخالة، أو حتى نصير نخالة[35]. وهنا تسخر من شخص يقال له العَنْزي بأنه كثير الكلام وكثير الدَّين وكثير الأكل:

العَنْزيْ هِدارْ[36]
ولوْ حِمسْ[37] في مَقالِه
في بَيْتهْ عِدارْ
يبَوْزِم[38] امّه قبالِه[39]
وحِيْنْ يذْكُرَ الدَّيْنْ

3 منظر من مدينة ذمار

يعْمَلْ بالفَتوتْ لقْمَتيْنْ
ويقمِّش[40] عِيالِه[41]

قصصها.. طرفٌ من الحياة

تعدُّ القصص والوقائع وسردياتهما هي من حفظت كل تلك الأشعار والحِكم، فعندما نذكر بيتاً شعرياً أو حِكمةً ما نجد بأن لها قصةً عجيبةً وأحداثاً دراميةً من واقع الحياة الاجتماعية في اليمن، حدثت في أزمانٍ ماضية فحفظها الأجيال تلو الأجيال.. وهنا نورد بعضاً من تلك القصص والحكايات الجميلة..

1 - قصة المُثمِّر - محصل الزكاة[42]:

في كتابه (رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه) يقول البردوني: «كانت «غَزَال المَقْدَشِيَّة» طويلة وممتلئة تبدو عليها مظاهر القوة والجمال والصحة، وكانت تُلَقَّب في كل منطقة تسكنها بالحصان، وإلى جانب أن لها جمال المرأة الفاتنة فلها استعداد الرجل

المقاتل، فقد عُرِفَ عنها، أنها كانت تحرس حقول أبيها في أشد الليالي خوفاً، وكان والدها يأمن عليها من ذئاب البشر، لثقته بقوتها واقتناع الرجال من مراودتها؛ لأن شهرتها بالصلابة كشهرتها بالجمال، وشهرتها بالشعر كشهرتها بتواضع الطبقة، لهذا طمع فيها ما كان يُسمَّى بالكبار، من شيوخ ومحصلي زكاة وتجار يفدون إلى المنطقة، وإلى جانب امتناعها، كانت تفضح بالشعر من يحاول التعدي عليها، وقد حاول هذا المثمر - المحصل المنكود الحظ أن يعتدي على غزال أو ينال منها فثارت في وجهه وفضحته بقصيدةٍ ترددت أصداؤها وما تزال تتردد في أرجاء اليمن... كما في النص الشعري التالي:

يا رِجَال البلد قد المِثَمِّر مُخالفْ
جا يطوفْ الذُّرةْ أو جا يطوفْ المكالفْ[43]

****

قال يشتي غَزَالْ وإلا يزيدْ الغرامهْ
بأضربه في القذالْ وإلا أربطه بالعمامهْ
لا رجعْ يا رِجَال ماشِي عليَّ مَلامَه[44]

ويفسِّر هذه القوة والجزالة في الطرح الشعري وفي مقاومة الأطماع الشريرة لهذا الشخص المُثَمِّر الباحث اليمني صالح محمد اليعري بقوله: لم تكتف الشَّاعرة بتصوير هذا المثمر، وهو ينحرف عن مهامه بل رسمت له ملامح العدوانية والجشع حين يستغل المنصب لأهوائه الشخصية الدنيئة[45].

2 - قصة ناصر قِرَاعْ:

أرغم والدها - «أي غَزَال المَقْدَشِيَّة» - على الزواج من شخصٍ لا تحبه ولا تريده؛ فدخلت بالبالة في ليلة زفافها، حيث أنشدت هذا الشعر الجميل:-

يا ناسْ ما كانْ ودي غيرَ (ناصرْ قِرَاعْ)
ذي كانْ رفيقي من أيامْ كان ثوبي ذِرَاعْ[46]

ولهذا لم يمنع غَزَالاً - كونها إمرأة - من أن تكتب كذلك أشعار الحب وقصائد الغزل، وأن تُعبر بصراحة عن مشاعرها تجاه الحبيب، بل ولا تتردد في ذكر اسم ذاك الحبيب[47]، وأيضاً لم يمنعها الطقس العام، والجوّ الاجتماعي الذي كان سارياً في ذلك الوقت من تحريم اختيار المرأة لزوجها، وتجريم ذلك باعتباره عيباً كبيراً؛ فما بالك بأن تحبه أو تعشقه؟!؛ فهذا الاعتراف يعدُّ جارحاً حتى في المجتمعات التي هي أقل تشبثاً بالتقاليد من المجتمع اليمني في حدود القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من ذلك فقد عبرت الشاعرة عن إحساسها العاطفي دون خوف؛ إنها لا تريد الزواج إلا من رفيق طفولتها «ناصر قِرَاعْ»، حيث تنامى حبُّ الطفولة واستطال مع استطالة الثوب الذي ترتديه الشَّاعرة[48].

3 - قصة الخلافات بين أبناء قبيلتها «عَنْس»:

لقد قالت هذا الشعر في الربع الأول من القرن الماضي، والتَّمايز الطبقي على أشده، والعنصرية القبلية والمناطقية على أشدها أيضاً؛ فليس في نسائنا - ولا في رجالنا - من يساوي «غَزَال المَقْدَشِيَّة» في هذا السبق، على شدة حماسها لقبيلتها، كما يدل هذا النص:

يا مَرْحَبا ما يِشدُّوا مِنْ (رَدَاعَ)[49] البِجِدْ[50]
بالجابري ذِيْ حروفه مِثلْ طَعْمَ السَّمِد
قد أول الحرب ضحكة وآخر الحرب جد
يا جابري شِدّ حملك (عَنْس)[51] هِيْ باتِسِدْ[52]
وترِّك الهرج ما حد من بلاده يشد
والقَحْقَحَة هي على (ذِيْ سَحْر)[53] ولاّ (عَمِدْ)[55.54]

ويُقال بأنها قالت هذه القصيدة حينما نشب نزاعٌ بين جماعتين تنتميان إلى عنس، فجاء أحد مشائخ القبائل المجاورة، وحاول أن يقحم نفسه حكماً بين الطّرفين، وعرفت غزال أنَّ أحداً لم يخترهُ ولم يُحكِّمه، وكان قد بدأ يتبجّح ويلقي الأوامر فخاطبته قائلةً:

يا مَرْحَبا ما يِشدُّوا مِنْ (ذَمَار)[56] البِجِدْ
مرحبْ مَلانْ قاع (شَرْعَهْ)[57] وانْت حَمِّلْ وشِدّ
بالقايفيْ ذِيْ كلامه مِثلْ طَعْمَ السَّمِدْ
يا سعد رَوِّحْ بلادك (عَنْس) هِيْ باتِسِدْ
والهَنْجَمَة هِيْ على (ذِيْ سَحْر) ولاّ (عَمِدْ)[58]

وهنا ندرك بأن هناك اختلافٌ في سياق هذه الأبيات، من حيث المناطق كرداع وذمار، واختلاف في الشخصيتين كالجابري والقايفي، واختلافٌ آخرٌ في إضافة أشطر

مـن الأبيات الشـعرية وحذف أخـرى؛ فربـما كان ذلك في واقعتين مختلفتين، وربـما أيضاً في نفس الواقعة الواحدة؛ وهـذا يدُّلنا بأن عدم توثيق تلك الأبيات والأشـعار والحِكَم توثيقـاً صحيحاً أورد مثـل هذه التناقضـات والاختلافات الشـكلية وإن كان المضمون واحدا.

وهنا تخاطب بـني بخيت - من قبائل منطقـة الحَدَاء[59] - حينمـا أخـذوا غنـم بَزْيّهـا - بفتح البـاء وسـكون الزاء وتشـديد الياء، وهو إبن الأخت فيقال فـلان بَزْي فلان؛ أي أنه خالـه أخو أمـه - الصُّوفي من الجرشـة، بقولها:

هاخُفْوا الفُضُول ما احدّ من بلاده يشدّ

والقَحْقَحْة هي على (ذِيْ سَحْر) وِلاّ (عَمِدْ)

وعَمَـدْ محل بـني العمـدي، وذي سـحر وإياهما عمد وذي سحر[60].

4 - قصة الخلافات بين القبائل:

سـجَّلت الشـاعرة «غَزَال المَقْدَشِـيَّة» قصيدةً عن الخلافـات القبلية التي كانت تثور من آونـةٍ إلى أخرى فيما بـين قبيلتها «عَنْـس» والقبيلة المجاورة لهـا «الحَدَاء»، وقد وجهت قصيدتها إلى سـرحان أسـلمي وهـو واحد من شـعراء قبيلة «الحَدَاء»:

غزالْ قالتْ وصلنا وقتْ فيه اشجـانْ

شرَّقتْ لا ما وصلنا وقتْ مختاني[61]

لكن على الله يحفظْ خبري المُصْتانْ[62]

حديثي الصدقْ من قلبي ولسَّاني

من سارْ بالكذبْ هو بينْ العرب مهتانْ

مذمومْ، سمَّاه ربَ المُلكْ بهتاني

حلَّيتْ في دار جدي نكرمْ الضِّيفانْ

عند العرا كَبشْ ما با نرحمْ الضَّاني

يا مرحب اقوالْ جاتَ من بادعْ[63] القيفانْ

السلمي بيتْ عرسهْ طولَ الأزمانِ

ذكرت ذاكْ الولدْ من عِدةْ الصِّبيانْ

والقتلْ عادةْ تنالهْ كل شجعانِ

نتِناول الحربْ بعدةْ نطوي العدوانْ

لا ما علي يأخذ الشربَهْ بِلحَفْانِ

وعادْ بغْثِيكْ من شِي يدخلوهْ بُستانْ

لهـ أُمْ بَرشا وخضرا مثلَ الأغصانِ

ما نزرعْ إلا فواكهْ تُوضعْ الأوطانْ

يُقَسِّمُوها هدايا للملوكْ عاني[64، 65]

5 - قصة الحرب بين عَنْس والحَدَاء:

اشـتدت الخلافـات والمنازعـات في عصـر «غَـزَال المَقْدَشِـيَّة» بين قبيلتين عَنْـس والحَـدَاء المتجاورتين، وبينهما وبـين القبائل الأخرى، وكان الخـلاف على المرعى وعلى الحـدود من أهـم الأسـباب المؤديـة إلى المنازعات بـين هـذه القبائـل وهـي منازعـات تـكاد تنتهـي دائماً بالحروب.. وكان الشـعراء - هم الناطقون باسـم القبيلة - يتدخلـون لإطفـاء فتيل الحـرب أو إشـعالها[66].. فكان على شـاعر القبيلة أن يتصـدَّى لشـعراء القبيلة الأخرى بـما يـمتلك من موهبةٍ شـعريةٍ، وبلاغةٍ أدبيةٍ من أجل تجيير الحجـة لقبيلتـه، وكذا من أجـل التغـني والتفاخر بـأخلاق هذه القبيلة وشـجاعة وبسـالة أبنائهـا... الخ.

ويبدو أن غَزَالاً كانت وحدها شـاعرة قبيلة المقادشـة وقبائل عَنْـس، في حين كان لقبيلة الحَدَاء أكثر من شـاعر، منهـم: «جـبران توبـان»، و«سـرحان توبـان»، و«علي أحمد سـالم البخيـتي»، و«علي بـن صالـح الجُمَيزَة»، وغيرهم.. وكان عليهـا أن تتصدى لهم جميعـاً، وأن يكون صوتهـا أرفع مـن أصواتهم، وقـد بعثت إليهـم ذات مرةٍ بقصيـدة والحرب دائرة بـين القبيلتين جـاء فيها:

باللهـ باللهـ يا العجزاءْ الهبوبْ

ذي في الهوا صَفيهْ جنحانَها[67]

شلي لنا خطْ من بيتْ الذنوبْ

حدْ الحَاْ والمساءثوبانَها

لا عند ذي قدْ معهْ سبعهْ شعوبْ

المشرفِهْ ذي سـما جيرانَها

وايشْ كلفكْ يوم غِرتو[68] للحبوبْ

لا بلَها شانْ معظم شأنَها

استعلم الشرقْ ولا في الغروبْ

صورة أخرى متخيلة للشاعرة والحكيمة غزال المقدشية

قد حدْ عثر في غنم ضيفانَها
يا ميلنا ما نقاضي في العيوبْ
لا ما تلاقي حَلقْ ميزانَها
الدهرْ غاوي وعند اجرهْ غتوب
حران ما ينقطع مجرانَها
فَتَحتْ باب الشقابِهْ والحروبْ
لا ما نِكَملْ حبوبَ مخزانَها
واربعمائهْ ذي معك خلفْ الثقوبْ
ما ينفعكْ لا عِكِرْ دخانَها
هو سيلَنا لا نَزَلْ شَلَّ الصَّلوبْ
وكل وادي قَلعْ عِضانَها[69]

ومن شعرها أيضاً؛ قولها للشيخ / علي بن ناصر الشغدري معاتبةً خروجه مع الجيش النظامي إلى قريتها «حَوْرَور»:

والله لو ما حوَرْوَرْ يا علي ناصرْ
إن الحَدَاء ذي تجرّ الغيد من عَبوْان
حلَّيتْ زُغن[70] النَّمر وانا عليكَ قَادِر
ما بين قيفيْ[71] وكوماني[72] وبينْ ثوبان[73]
هي دولة الحق للفِطْرَة وللعَاشِر[74]
غير المشايخ تبا الطَّمعة لها العدوان[75]

6 – قصة سارق الجمل:

وتروي الأخبار أنه حصل بينها وبين الشاعر علي بن صالح الجُمَيزَة – من قبيلة الحَدَاء – مساجلاتٍ شعريةٍ، وهو من الشعراء المنافسين لها، فعجز ذلك الشاعر عن منافستها في ميدان الشعر فلجأ إلى سرق جملها الملقب (خرصان)؛ فما كان منها إلاَّ أن أصلته بنار شعرها فاحترق – وتعدُّ هذه الأبيات البالة التاريخية للشاعرة غزال المقدشية ولا تزال تُغنَّى حتى يومنا هذا :

يالله يا مُنصفْ المظلومْ بَكْ نتكِلْ
لا نتهْ مِهلْ يا إلهَ العرش فَانَا عَجِلْ
انصفتْ لي من علي صالح جُمَيزَهْ قِتِلْ
جعلْ لهْ الصوبْ يُمسي من رسيسها يزلْ
ما عاد احدْ يُبكي الميِّتْ وقلْ لِهْ بحلْ
وبعضَ الأصحابْ، عَيِّنْ صحبتهْ ما تِحِلْ
غَزَالْ قالتْ تعالوا يا وجيهَ القُبِلْ
ادي لكم حكمْ لا ينزِلْ ولا يِنْدِولْ
الهيْج به هيْج، والنعجهْ بدلها رِخِلْ[76]
حاكبر يوم قلتمْ يا غَزَالْ الغزِلْ[77]

7 – قصة سرحان الأسلمي:

ولم يقتصر هجومها على ذلك الشاعر/ علي بن صالح الجُمَيزَة (سارق الجمل) فحسب، بل أخذت تهاجم كل من وقف إلى جانبه بكل جرأة وشجاعة فها هي تهاجم الشاعر/ سرحان الأسلمي – أحد شعراء قبيلة الحَدَاء – الذي وقف إلى جانب الشاعر الجُمَيزَة فكتبت إليه قصيدة أخرى تهاجمه فيها قائلةً:

يا الأسلمي ذي فعلتْ السُّمْ والعِلهْ
فكيتْ بابَ البلا والدار ذي مقفولْ
دَنَّيتْ من وادي المْطلاحْ لا النَّصلهْ[78]
وفُعِلتْ نفسَكْ على خلقَ الله المسئولْ
قد سارَ يطلعْ ولا استرْ يحكمْ اللَّزلهْ

ما يدري إلا وهو وسطَ الهوى المزقولْ[79]

هو يصلبْ[80] الحولْ ذي ما ينسل البتلهْ[81]

والحب يويهْ ذي قد واديهْ مغيولْ

من شل مالَ القبايلْ فالقضا مِثلهْ

ويَدِّي الدَّيَـنْ مِنه عرضْ وإلا طول

ذلحين[82] بشريك من قتلهْ ورا قتلْهْ

لا ما يقعْ يومْ حدْ قاتل وحدْ مقتولْ

العلهْ أيش ذي يداوي هذهِ العلهْ؟

أيشْ ذي يداوي حريقَ القلبْ ذي معلول؟

8 – قصتها مع القاضي أحمد:

ويورد الأستاذ/ مطهر علي الإرياني في معجمه، حُكْمَها بين متخاصمين اختصما فيما بينهما؛ حيث خاطبت قاضي المحكمة واسمه (أحمد):

يا مَرْحَبا قاضِيَ أحْمَدْ[83] كُرْسِيَ الزّيْدِيةْ[84]

قَدْ جِيْتْ سِدِّيْدْ[85] بَيْنَ الشُّمَّخَ العالِيهْ

سَوا سَوا يا عِبَادَ اللهِ مِتْساوِيهْ

ما احَّدْ وَلَدْ حُرّ والثَّانِيْ وَلَدْ جَارِيهْ

فقال القاضي أحمد الذي رحَّبت به الشاعرة: لقد حَكَمَتْ غَزَال، وذكَّر الطرفين بأنهما إخوة فعادوا إلى التآخي والوفاق والصلاح[86].

ويورد القاضي والمؤرخ والعلامة محمد بن أحمد الحجري اليماني في كتابه (مجموع بلدان اليمن وقبائلها) بأن الشيخ/ مثنى الشَّغدري الذي قالت له «غَزَال المَقْدَشِيَّة» حين وصل إلى حَوْرَوْر للإصلاح بين المقادشة فمن قول غزال له:

يا شغدري يا مثنى كُرْسِيَ الزّيْدِيةْ

قَدْ جِيْتْ سِدِّيْدْ بَيْنَ الشُّمَّخَ العالِيهْ

إخوة سواء يا عِبَادَ اللهِ مِتْساوِيهْ

ما أحَّدْ وَلَدْ حُرّ والثَّانِيْ وَلَدْ جَارِيهْ[87]

وتصف «غَزَال المَقْدَشِيَّة» لشوكان وهي قرية أخرى في مخلاف منقدة من بلاد ذمار، ومنها الشيخ/ علي مثنى الجرادي حيث تقول:

غبني لمن قل ربعه عينو شوكان

من حين مات الجرادي سقوهم فاتر

ما زاد نفعتهم الدولة ولا السلطان[88]

ومن هنا فإننا إزاء موهبةٍ شعريةٍ وحكيمةٍ إنسانيةٍ لم تستطع ظروف البيئة الخاصة بها، ولا ظروف اليمن العامة، أن تحول بينها وبين أن تفرض نفسها على الأدب والأدباء، لا وبل تضع اسمها بكل جدارةٍ في قائمة الشعراء والحكماء المشاهير في بلادنا اليمن.

الهوامش

1 – الخمس: وهي فئة من الشعب تقع في نهاية التركيب الطبقي أو الفئوي في اليمن، وتضم هذه الطبقة أو الفئة الحلاقين والجزارين والدواشين وأحياناً يطلق عليهم اسم (المزاينة، جمع مُزين أو مُزينة) أما البردوني فيورد في كتابه (رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه) في الصفحة 336: «يمكن اعتبار الطبقات كالتالي: الطبقة الأولى: الهاشميون، الطبقة الثانية: كبار القضاة وكبار التجار، الطبقة الثالثة: الشيوخ وكبار المزارعين، الطبقة الرابعة: المتوسطون من فلاحين ملاك وجنود وصغار تجار، الطبقة الخامسة: أصحاب المهن المتواضعة: كصانعي الأحذية، وضاربي الطبول، وحالقي الرؤوس، وذبحي المواشي، وسائر الخدمات العامة..

2 – البقش: ومفردها بُقشة، وهي وحدة نقدية سابقة كانت تستخدم في المملكة المتوكلية اليمنية والجمهورية العربية اليمنية.. وتُشكِّل (40) بقشة واحد ريال يمني، البقشة هي عملة برونزية سُمكها حوالي (27) مم، وقد استخدمت هذه العملة بعد الاستقلال اليمني من الإمبراطورية العثمانية، وكانت في الأصل تستخدم

البقشة كجزء من الريال العمادي وفي ما بعد الريال الحمدي.. وعندما طرح الريال اليمني، قرر أن (40) بقشة تساوي واحد ريال.

3 - بيت ناس: أي من أسرة محترمة وراقية.

4 - عينه ثانية: أي مختلفة..

5 - عبدالله البردوني - قضايا يـمنية - ص 397 - الطبعة الأولى1397هـ/ 1977م- مطبعة العلم - سوريا - دمشق.

6 - الملكة بلقيس: هي بلقيس بنت الهدهاد بن شرحبيل بن بريل ذي سحر، ابن شرحبيل بن الحارث بن مالك بن زيد بن سدد بن زُرعة، وهو حمير الأصغر بن سبأ الأصغر بن كعب بن سهل بن زيد بن عمرو بن قيس بن معاوية بن جشم بن عبد شـمس بن وائل بن الغوث بن جيدان بن قطن بن عُريب بن زهير بن أيـمن بن الهميسع بن حمير الأكبر بن سبأ الأكبر، وهي ملكةٌ عظيمةٌ كانت صاحبة رأيٍّ سديد وحكمة وعلم كبيرين، وقد ذكرها القرآن الكريم في سورة النمل، وذكر قصة هدهد نبي الله سليمان بن داوود عليهما السلام، وإسلامها على يد النبي سليمان - (المصدر: نشوان الحميري - ملوك حمير وأقيال اليمن (القصيدة) - تحقيق: علي بن إسـماعيل المؤيد وإسـماعيل بن أحمد الجرافي - ص 74 - 78 - الطبعة الثانية 1398هـ/ 1978م- دار العودة - بيروت).

7 - أسـماء بنت شهاب الصليحي: عاشت وتوفيت في صنعاء، تزوجها الملك (علي بن محمد الصليحي)، وعدُّ حماة الملكة (سيدة بنت أحمد الصليحي)، كانت من أولى النساء اللائي تذكر أسـماؤهن في الخطب فوق المنابر، مع أسـماء أزواجهن، وكانت تركب في مائتي جارية في الحلي والحلل، وفرسانها على خيولٍ مسرجة بالذهب، وفيها قال الشاعر:

قلت: إذْ عظموا البلقيس عرشًـــا

دَسْتُ أسـما من عرش بلقيس أسـمى

* وعندما سافرت مع زوجها لأداء فريضة الحج عام 459هـ/ 1067م، داهمهم (سعيد بن نجاح الحبشي) المعروف بـ(الأحول) بجيش كبير، فقتل الملك (علي بن محمد الصليحي) وأخاه (عبدالله) وأسَر أسماء، ووضع رأس زوجها ورأس أخيه فوق هودجها، ثم ساقها إلى السجن، فظلت فيه عامًا، واستطاعت أن ترسل لابنها الملك في صنعاء (أحمد بن علي الصُّليحي) المعروف بالملك المكرم برسالة، بعد أن كان قد يئس من بقائها على قيد الحياة؛ قيل: إنها كتبت على رغيف من الخبز، وقذفته لسائل مر بجوار معتقلها وأعلمته بأمرها، على غير ما يحب، ومن ذلك أنها كتبت بأنها حبلى من (الأحول) الحبشي، وتستنجد لفكها من الأسر، وتستثير حمية ولدها؛ فلباها استغاثة، وأقبل في جيش عظيم، وظفر بـ(سعيد الأحول) وعاد بأمه إلى مدينة صنعاء، فمكثت هناك مع ابنها حتى توفيت.. وقد توفت في عام 480 هـ/1087م (المصدر: موسوعة الأعلام اليمنيين على شبكة الإنترنت (www.alalam.net))

8 - السيدة بنت أحمد الصليحي: هي الملكة سيدة بنت أحمد بن جعفر بن موسى الصليحي، واسـمها (سيدة) تكاد تجمعُ عليه أغلبَ المصادر التاريخية، ويورده كذلك معاصرها عمارة اليمني (تـ569هـ/1147م)، ويتابعه بقية المؤرخين، ويتفق معهم في ذلك المؤرخون الإسـماعيلون، ومن أبرزهم «إدريس عماد الدين» الذي يقول بذلك، ويستند إلى نص وصيتها التي تقول في مستهلها:» هذا ما أوصت به (سيدة) ابنة أحمد»، وكذلك في أكثر من موضع من الوصية مِمَّا يقطع الشك باليقين. أما اسم أروى فنرجح أنه لحقها في عصر متأخر كثيراً ولأسباب ما نزال نجهلها.. ولدت في (حراز) غرب صنعاء، ونشأت في حجر أسـماء بنت شهاب (أم المكرم الصليحي أحمد بن علي)، وتزوَّجها المكرم، وفلج، ففوض إليها الأمور، فاتخذت لها عاصمة (ذي جبلة).. وقامت بتدبير المملكة والحروب إلى أن مات المكرم سنة 477هـ/1084م)، وخلفه ابن عمه (سبأ بن أحمد) فكتب خليفة مصر إلى الحرة: قد زوجتك بأمير الأمراء «سبأ» على مئة ألف دينار.. ومات «سبأ» سنة (492هـ/1099م)، وضعف ملك الصليحيين؛ فتحصَّنت بذي جبلة، واستولت على ما حوله من الأعمال والحصون، وأقامت لها وزراء وعمالاً.. وامتدت أيامها بعد ذلك أربعين سنةً، ويقول أحد العلماء بالإسـماعيلية إنها: «تُعَدُّ من زعماء الإسـماعيليين»؛ فقد استطاعت سيدة ممارسة الدعوة والحكم بفضل وقوف الدعوة والدعاة إلى جانبها ولما كانت تتمتع به من صفات شخصية وبُعْد نظر وعلم.. توفيت بذي جبلة سنة (532هـ/1138م)، ودفنت في جامعها وهو من بنائها، ولها مآثر وسبل وأوقاف. وهي أطول من حكم من ملوك الصليحيين وآخرهم شأناً.. (المصدر: الموسوعة اليمنية - إعداد وتحرير: أحمد جابر عفيف -

الجزء الأول – ص 264 – الطبعة الثانية 1423هـ/ 2003م – مؤسسة العفيف الثقافية – صنعاء).

9 - الشاعرة المرهبية: وهي من قرية مرهبة حاشد، لا يعرف إسمها وإنما كانت تُكنَّى بهذا الاسم، كما أنه لا يعرف تاريخ ميلادها أو وفاتها؛ ويقال أنها عاشت في العصور الإسلامية..ولها قصيدة مشهورة ترثي «أبا خيثمة» الذي قُتل زمن الخليفة/ معاوية بن أبي سفيان تقول في مطلعها:

أتانا نعيك بعد العشاء فبتَّ المدلَّهة المؤلهْ

وكان أبو خيثم لليتيمِ فضاع يَتيمُ أبي خيْثمهْ

(المصدر: أحمد محمد الشامي – قصة الأدب في اليمن – ص 218 – الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م – مكتبة الإرشاد – صنعاء)

10 - ظبية النميرية: شاعرة شعبية يمنية، ولدت في منطقة الحداء – محافظة ذمار، يقال أنها عاصرت الشاعرة والحكيمة/ غزال المقدشية.

11 - صفية بنت المرتضى بن المفضل بن منصور: عالمة، فقيهة، أديبة، وشاعرة فاضلة.. من نابغات النساء في القرن الثامن الهجري/ ..... الميلادي، اشتغلت بالعلم من حداثتها، ودرست على يد والدها حتى برزت وفاقت في الفقه والأصول والعربية والإخباريات، وكانت كاتبةً فصيحةً لها أشعارٌ مُحَكَّمةٌ، جيدة وحسنة الخط، حصّلت بخطها كتباً جيدة وكانت مقتدرة على الفتوى والتدريس والتصنيف، ذكروا أن لها رسائل ومسائل، كانت تراجع المهدي بن علي بن محمد في كثير من المسائل العلمية وتراسله، وتزوجت وعمرها (30) سنة من محمد بن يحيى القاسمي، وتوفيت سنة 771هـ.. من مؤلفاتها: الجواب الوجيز على صاحب التجويز (في مسألة الكفاءة في الزواج) – رسالة بديعة جعلتها وصية لأبنتها حورية بنت محمد بن يحيى القاسمي.

12 - دهماء بنت يحيى المرتضى: عالمة، فاضلة، بارعة في عدة فنون، وهي أيضاً شاعرةٌ مُجيدةٌ ومصنفة، مع زهد وعفة وعبادة وتقوى، درست على يد أبيها وعلى يد أخيها الثاني الهادي بن يحيى، وأقامت في مدينة ثُلا للتدريس، وتزوجت بمحمد بن أبي الفضائل، ولها منه ولد اسمه أدريس، ماتت في مدينة «ثلا» سنة 837هـ.. من مؤلفاتها: الأنوار في شرح كتاب الأزهار (أربعة أجزاء – فقه) – شرح منظومة الكوفي في الفقه والفرائض – كراسة في تراجم شعراء أهل الفضل – لم تكملها – شرح مختصر المنتهى في أصول الفقه (لابن الحاج) – كتاب الجواهر في علم الكلام (قيل: أنه يقع في ثلاثة مجلدات)..

13 - زينب بنت محمد بن أحمد بن الحسن بن علي بن داوود، الملقبة بزينب الشهارية: عالمة، كاملة، فاضلة، شاعرة، أديبة، مولدها بمدينة شهارة من بلاد الأهنوم، وبها نشأت في حضن والدتها أسماء بنت محمد بن القاسم، قرأت في النحو والمنطق والأصول والنجوم والرمل وبرعت في الأدب والشعر واشتهرت فأصبحت أشهر شاعرات اليمن بعد الألف الهجري، تزوَّجها الأمير الشهير الشاعر/ علي بن المتوكل إسماعيل، ثم فارقها وبينهما مساجلات ومكاتبات رائعة.. وبعد أن فارقها زوجها، كتبت إليه تعاتبه:

إن الكرام إذا ما استُعطفوا عطفوا

والحر يغضي ويهفو وهو يعترفُ

والصفح خيرٌ وفي الإغضاء مكرمة

وفي الوفاء لأخلاق الفتى شرفُ

والعفو بعد اقتدارٍ فعلُه كـرمٌ

والهجر بعد اعترافٍ فعله سرفُ

عاقب بـما شئت غير الهجر أرض به

فالهجر فيه لإخوان الهوى تلفُ

ومكثت آخر أيامها في شهارة وبها توفيت في محرم من سنة 1114هـ ومن مؤلفاتها: رسالة أدبية (إلى زوجها الأمير علي بن الإمام المتوكل إسماعيل) – ستة عشر قصيدة ومقطوعة شعرية (جمعت مع رسالتها وترجمة موسعة لحياتها في كتاب «زينب بنت محمد الشهارية» للأستاذ/ عبد السلام الوجيه).

14 - خالد الرويشان.. وزير الثقافة والسياحة الأسبق وعضو مجلس الشورى حالياً – الثقافة اليمنية.. الواقع وآفاق المستقبل – دراسة مقدمة لمجلس الشورى اليمني – 2009م.

15 - إبراهيم المقحفي – موسوعة الألقاب والأسر اليمنية – الجزء الرابع – ص 819 -823 – الطبعة الأولى 1428هـ/ 2008م – مكتبة خالد بن الوليد – صنعاء.

16 - محمد بن علي صياد – العرف القبلي وأحكامه في اليمن – ص 15 – الطبعة الثانية 1427هـ/ 2007م – مطابع المتفوق للطباعة والنشر والتوزيع – اليمن.

17 - أحمد بن علوان اليفرسي: هو إمام الصوفية وفيلسوفهم في عصر دولة بني رسول، نشأ في أحضان الرئاسة والعلم، وكان والده في خدمة السلطان ومن كُتَّابه، وكاد الشيخ أن ينتهج طريق والده في خدمة السلطان، إلا أنه تحول إلى طريق التصوف تحت تأثير خارق، ولزم الخلود والعبادة، واشتهر بحن الوعظ، فقد كان يسلك في وعظه طريقة ابن الجوزي حتى لقب بجوزي اليمن، وله رسائل كثيرة ومؤلفات جمعت في مجلدات منها كتاب (الفتوح المصونة والأسرار المخزونة)، فضلاً عن ديوانه الشعري الذي جاء أغلبه في التصوف، وبعد أن توفي صار لضريحه مكانة مقدسة وتقام زيارة سنوية له في منتصف شهر ربيع الأول من كل عام، سـمتها المصادر التاريخية باسم (يوم الجمع المبارك).

18 - المقادشة: إحدى قبائل مشرق عنس، أهم ديارهم: الخرابة، إسبيل، السُويداء، أنجاد، سائلة مَعْسج، وهي من قرى عزلة يَعَرْ بـمديرية عنس وأعمال محافظة ذمار، وينقسمون إلى أربعة بيوت: بنو علي، وبنو عزالدين، وبنو الحاج، وبنو غريب.. (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية - إبراهيم أحمد المقحفي - الجزء الثالث - ص -1961 الطبعة الخامسة 1423هـ/ 2011م - مكتب الجيل الجديد - صنعاء - اليمن).

19 - حورور: قرية شرق جبل إسبيل المشهور، تتبع جغرافيا لمحافظة ذمار وإداريًا لمديرية ميفعة عنس، وتبعد عن مدينة ذمار شرقاً بـمسافة (33) كيلو متر، فيها كان مولد الشاعرة/ غزال المقدشية في أجواء النصف الثاني من القرن الثالث عشر الهجري حورور.. يبلغ تعداد سكانها 3306 نسمة حسب الإحصاء الذي أجريَّ عام 2004م- (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية - إبراهيم أحمد المقحفي - الجزء الأول - ص 541 - مصدر سابق + كتاب الإحصاء السنوي لعام 2011م).. وذكر القاضي محمد أحمد الحجري في كتابه (مجموع بلدان اليمن وقبائلها) - المجلد الأول - ص 348 - الطبعة الخامسة 1432هـ/ 2011م - مكتبة الإرشاد - صنعاء: قرية حورور بقوله: ومن قرى اسبيل حَوَرْوَر، وقد ذُكرت في محلها ومرام والهجرة وعِرَّد وإيَّاها أراد الشاعر:

صبري على عرّدٍ ما دمت ساكِنَها

صبر الجياد على طول المغارات

قوم إذا حضروا للحكم ما قبلوا

إلا يميني مع تطليق زوجاتي

20 - مخلاف عنس: مخلافٌ مشهور، وقد قُسِّمَ في التقسيم الإداري الجديد إلى أربع مديريات، هي: مديرية عنس، ومديرية مغرب عنس، ومديرية ميفعة عنس، ومديرية ذمار - عاصمة المحافظة.. المصدر: (كتاب الإحصاء السنوي لعام 2011م - الجهاز المركزي للإحصاء - وزارة التخطيط والتعاون الدولي.

21 - البالة: فنٌ أصيل تلعبه كل منطقة في المناسبات وبالأخص الأعراس، وقد تختلف أصوات الأداء من منطقةٍ إلى أخرى، ومن لعبة إلى ثانية في المنطقة الواحدة، فعندما تلتقي القرية أو المنطقة في عرس أو في أي مناسبة غير مأتـمية يستهل الحفل ضارب الطبل والمزمار، وتتابع حلقات الرقص على أصوات الطبل والمزمار ومغنٍّ يساير الآلتين، وقد يكون المغني هو الطَّبال نفسه، وهذا يـمهد للعبة البالة إذا كان الجمع لا يقل عن مئة؛ لإن حلقات البالة تتكون من نحو عشرين أو ثلاثين رجلاً تردد هذه المجموعة افتتاحية تقليدية:

يا بالة الليل يا بالة ... ويا الليل بال

يا بالة الليل يا بالة ... على كل بالة

يا حِلَّة البال يا بالة ... على كل بال

(المصدر: عبدالله البردوني - فنون الأدب الشعبي في اليمن - ص 370 - 373 - الطبعة الثالثة 1415هـ/ 1995م- دار الفكر- دمشق- سوريا).

22 - موسوعة الأعلام اليمنيين على شبكة الإنترنت (www.alalam.net).

23 -«علي ولد زايد»، و«الحُمَيْد بن منصور»، و«حزام مرشد الشبثي»، و«أبو عامر الحضرمي».....

24 - د/ عبدالعزيز المقالح - شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية - ص 401- الطبعة الأولى 1978م - مركز الدراسات اليمنية - صنعاء، ودار العودة - بيروت - لبنان.

25 -عبدالله البردوني - رحلة في الشعر اليمني قديـمه وحديثه - ص333 - الطبعة الخامسة 1415هـ/ 1995م - دار الفكر - دمشق - سوريا.

26 - عبدالله البردوني - الثقافة الشعبية تجارب وأقاويل يـمنية - ص 254 - 255 - مصدر سابق.

27 - د/ عبدالعزيز المقالح - شعر العامية في اليمن - ص

402 – مصدر سابق.

28 – د/ عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن – ص 403– مصدر سابق.

29 – د/ عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 401– مصدر سابق.

30 – منيدي: تشبيه لأفراد الطبقة الخامسة.

31 – مخنتس: أي مخنفس.

32 – أي داسه دوْسًا شديدًا، وهنا تشبيه على قابلية الشخص للوقوع تحت الإهانة.

33 – هذه القصة متداولة بين الناس ويتناقلوها شفاهياً أم الأبيات فقد أوردها شاعر اليمن الكبير/ عبدالله البردوني في كتابه (رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه) – ص 337– مصدر سابق.

34 – حسه: أي النخالة، ويضرب بها المثل في قلة الشأن.

35 – مطهر علي الإرياني – المعجم اليمني في اللغة والتراث.. حول مفردات من اللهجات اليمنية – المجلد الأول –ص 268 – الطبعة الثانية 2012م – مؤسسة الميثاق للطباعة والنشر – صنعاء.

36 – هدار: أي كلام فاضي.

37 – حمس: تحمَّس في القول.

38 – يبوزم: بَزَمَ، يَبزِم: قبّلَ، يقبّل، وتبازم الاثنان معاً يَتبازمان مُبازَمَة: تبادلا القُبَل والتّقبيل.. والبازمُ والبازميّ: الفمُ، وكانّه بمعنى الثغر.

39 – قباله: أمامه.

40 – يقمش: أي يترك عياله ويعتني بنفسه فقط.

41 – مطهر علي الإرياني – المعجم اليمني في اللغة والتراث.. حول مفردات من اللهجات اليمنية – المجلد الأول –ص 95 – مصدر سابق.

42 – المُثَمِّر: هو محصل الزكاة في الريف اليمني، ويعدُّ مركزه من أخطر المراكز في الدولة، ذلك لإن بإمكانه أن يسلب القرية أو القبيلة محصولها الزراعي من نتاج عامٍ كاملٍ دون أن يجد من يقاومه أو يعترض على قراره.

43 – المكالف: جمع مكلف وهي النساء.

44 – د/ عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 404 – مصدر سابق.

45 – عبدالله البردوني – رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه – ص 335– مصدر سابق.

46 – عبدالله البردوني – رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه – ص 335– مصدر سابق.

47 – د/ عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 404 – مصدر سابق.

48 – د/ عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 404 – 405 – مصدر سابق.

49 – رداع: بالفتح مدينة شرقي ذمار بمسافة (53) كم، تقع في وسط هضبة محفوفة بالكروم والفواكه والحدائق الغناء، التي تحيط بها الجبال من جميع الجهات، وللمدينة القديمة سور حجري؛ إلا أن العمران الحديث قد تجاوزها وتناثرت القصور والمباني الجميلة وسط الحقول وبين الهضاب، ومن معالمها الأثرية: قلعتها الشامخة التي يعود تاريخها إلى عهد شمَّر يهرعش، وكذا المدرسة العامرية التي بناها السلطان عامر بن عبدالوهاب الطاهر سنة 894هـ/ 1488م ونسبت إليه،... وتشكل رداع في أعمالها مديريةً من مديريات محافظة البيضاء.... (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية – إبراهيم أحمد المقحفي – الجزء الثاني – ص 855– مصدر سابق).

50 – البجد: البجاد: أكبر بساطٍ يعمل من الزَّعل – شعر الماعز – والدّيوان الذي هو أطول غرفة في البيوت الكبيرة تغطى أرضيته ببجادين؛ لأن لهما طولاً وعرضاً، فيوضع في كل جانب بجادٌ، ثم يضعون فوقها ما شاؤوا من الفُرُش والوسائد.

51 – عنس: بفتح فسكون.. قبيلة كبيرة لها بلاد واسعة في مغرب مدينة ذمار ومشرقها، وهو بنو عَنْس بن مالك (المُلَقَّب مَذْحِج) ابن أدد بن زَيْد بن يَشْجُب بن يَعْرُب بن قَحْطَان، منهم طوائف كثيرة هاجرت واستوطنت الحجاز والشام، كما دخل بعضهم الأندلس.. ومن أشهر بلدان عَنْس ومناطقها نذكر: عَنْس السلامة، مغرب عَنْس ، وادي زُبَيْد، جبل الدار، وادي الحار، يَعْر، بني عفيره، وَثَن، بني دَهِيم، قَرَظان، وَتِيْحَ، سائلة مَعْسِح، أَسْبِيل، مَنْقَذه، مَوْشِك، بيت الحَجِّي، شَجَن، مَعْبَره.. وهي من المناطق الغنية بالآثار القديمة ففيها من المآثر: خرائب بَيْنُون وهَكِرْ ومَوْكِل وأفْيَق ويَفَع والمواهب وقُبَاتِل ومُلَص وغيرها..... (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية – إبراهيم أحمد المقحفي – الجزء الثاني – ص 1327 – مصدر سابق).

52 – تِسِدْ: من السَّدَّة والسَّدُود والسِّداد: هو اتفاق المتنازعين فيما بينهم وإنهاء النزاع صلحاً، يقال: سَدَّ المتنازعون فيما بينهم يَسِدُّون سَدَّةَ فهم سَدٌّ وسِداد.. وجاء في الأمثال اليمنية القول: «إذا سَدُّوا الغرماء فَلَجُوا

القاضي»، وفَلَجَ بـمعنى: غَلَب وأَفْحَم.

53 - ذي سحر: بفتح فسكون.. قرية في ضاحية مدينة ذمار الجنوبية الغربية بـمسافة يسيرة اشتهرت بـمنتوج البُر الطيب... (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية – إبراهيم أحمد المقحفي – الجزء الثاني – ص 951 – مصدر سابق).

54 - عِمد: بكسر الميم بلدة في ضواحي غربي مدينة ذمار، فيها معالم آثار قديـمة ومدافن منحوتة... (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية – إبراهيم أحمد المقحفي – الجزء الثاني – ص 1312 – مصدر سابق).

55 - عبدالله البردوني – رحلة في الشعر اليمني قديـمه وحديثه – ص337 – مصدر سابق.

56 - ذمار: بالفتح مدينة كبيرة جنوب صنعاء بـمسافة (100) كم، يعود تاريخها إلى القرن الأول الميلادي، وقد سُمّيت باسم ذَمَار بن يحصب بن دهمان بن سعد بن عدي بن مالك بن سدد بن حمير الأصغر, وقيل هي ذمار بن يهبر بن مالك بن سبأ وذو ريدان، وهي في سهل زراعي منبسط وموقعها يتوسط بين صنعاء ومدن الجنوب، وكان لها دور تاريخي قبل الإسلام ثم اشتهرت كواحدة من أهم مراكز الإشعاع العلمي في اليمن.. وتنقسم المدينة القديـمة إلى ثلاثة أحياء: الحوطنة والجراجيش والمحل، وهي عامرةٌ بالمساجد الأثرية أهمها جامعها الكبير الذي يعود بناؤها إلى عصر الخليفة أبي بكر الصديق، وترتفع المدينة بنحو 2700م من سطح البحر، وهي أعلى من مدينة صنعاء بـ(400) متر.... (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية – إبراهيم أحمد المقحفي – الجزء الأول – ص 654– مصدر سابق).

57 - شرعة: بكسر فسكون.. أحد حقول اليمن المشهورة، ويقع في بلاد عَنْس من أعمال ذمار، وهو خمن ورافد ميزاب مأرب، ويسمى قاع شرعة.. ومن بلدانه: قرية شرعة وهكر وعباصر..... (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية – إبراهيم أحمد المقحفي – الجزء الثاني – ص 1046 – مصدر سابق).

58 -مطهر علي الإرياني – المعجم اليمني في اللغة والتراث.. حول مفردات من اللهجات اليمنية – المجلد الأول –ص 64 – مصدر سابق.

59 -الحداء: قبيلة من مذحج، وهو بنو الحَدَاء بن مُرَاد بن مالك، وهو مَذْحِج بن أدَد بن زَيْد بن يشجب بن عُرَيْب بن زَيْد بن كَهْلاَن بن سبأ،.. تقع منازلها في شـمال شرق مدينة ذمار؛ فيما بين سهل جهران غرباً، وخولان العالية شـمالاً وعنس جنوباً، وبني ضبيان من خولان شرقاً.

* وتنقسم قبائل الحَدَاء إلى عدَّة فروع، نذكر منها: بنو بُخَيْت، ثم بنو القوسي، ثم بنو فلاح، والنَصْرَه، والكِلَبَه، والمَصَاقِرة، وبنو جلعه، وبنو بَدَّا، والجرَده، وبنو عزيز.. والنسبة إلى القبيلة: حدائي، وتُشكِّل بلاد الحَدَاء في أعمالها مديريةً من مديريات محافظة ذمار، وفي العديد من المواقع الأثرية الهامة منها: موقع النخلة الحمراء – وهي المنطقة الأثرية التي عُثر على تـمثال الملك التُّبعي ذمار علي – ملك سبأ وذور ريدان، وموقع خرائب موكل الأثري، ومدينة بوسان الأثرية وقرية ثوبان.. ومن هذه المديرية أيضاً خرج شاعرنا الكبير عبدالله البردوني من قرية البردُّون... (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية – إبراهيم أحمد المقحفي – الجزء الأول – ص 438 – مصدر سابق).

60 - محمد بن أحمد الحجري اليماني – مجموع بلدان اليمن وقبائلها – المجلد الأول – ص 347 – مصدر سابق

61 - مختاني: خائن.

62 - المصتان: المصان.

63 - بادع: تطلق على الشخص الذي يبتدئ بأي شيء سواءً في العمل أو يبتدئ بذكر الله أو بدع في الأكل..

64 - عاني: أي مخصوص.

65 -د/ عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 406 – مصدر سابق.

66 - د/ عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 407 – مصدر سابق.

67 - جنحانها: أجنحتها.

68 - غرتوا: غزوتـم.

69 - د/ عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 408 – مصدر سابق.

70 - زُغن: الإبط.

71 - قيفي: من بلاد قيفه: بفتح فسكون ففتح، بطن من مُرَاد، منازلهم بالشـمال الشرقي من مدينة رداع، وينقسمون إلى عدد من القبائل... (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية – إبراهيم أحمد المقحفي – الجزء الثاني – ص 1514 – مصدر سابق).

72 - كوماني: من بلاد كومان أو بيت الكوماني: بفتح فسكون ففتح، مركزان إداريان من مديرية الحَدَاء

وأعمال ذمار، هما: كومان سِنَامه، وكومان المحرَّق، قيل إن نسبتهما إلى: كومان بن ثابت من آل ذي حَسَّان ذي الشّعيب، وهما منطقتان غنيتان بالآثار القديـمة.. وبنو الكوماني: نسبةً إلى هذه المنطقة... (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية – إبراهيم أحمد المقحفي – الجزء الثالث – ص 1718 – مصدر سابق).

73 - ثوبان: قرية ومركز إداري من مديرية الحَدَاء وأعمال ذمار، فيها آثار قديـمة أشهرها خرائب قصر بَيْنُون الحميري، كما أن فيها وادي النصلة الذي يقع أسفل جبل النقوب... (المصدر: معجم البلدان والقبائل اليمنية – إبراهيم أحمد المقحفي – الجزء الأول – ص 276– مصدر سابق).

74 - الفطرة: زكاة الفطر – العاشر: العُشُر

75 - محمد بن أحمد الحجري اليماني – مجموع بلدان اليمن وقبائلها – المجلد الأول – ص 300 – مصدر سابق

76 - رخل: هي الأنثى من ولد الضأن قبل أن تحمل، والجمع رخال.

77 -د/ عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية – ص 406 – مصدر سابق.

78 - النصلة: وهي نصلة الجنبية، وهي حديدة الرُّمح والسَّهْم والسِّكِّين.

79 - مزقول: أي سقط من علو.

80 - يصلب: صَلَبَ، يصلب: وهو من يترك الأرض ليست لينة ليسهل حرثها وزراعتها.

81 - البتلة: هي حراثة الأرض.

82 - ذلحين: الآن، حالاً.

83 - القاضي أحمد: هو القاضي أحمد بن أحمد العنسي – مفتي ذمار – في ذلك الحين، والمتوفي في العقد الثاني من المائة الرائعة عشرة.

84 - كرسي الزيدية: يطلق هذا القول على محافظة ذمار.

85 - سديد: وهي كلمة تقال للمصلح بين الناس، سداد وسدِّيد، والسداد: هو اتفاق المتنازعين فيما بينهم، وإنهاء النزاع صلحاً، ويقال: سدَّ المتنازعون فيما بينهم يسدون.

86 - مطهر علي الإرياني – المعجم اليمني في اللغة والتراث.. حول مفردات من اللهجات اليمنية – المجلد الأول –ص 552 – مصدر سابق.

87 - محمد بن أحمد الحجري اليماني – مجموع بلدان اليمن وقبائلها – المجلد الثاني – ص 455 – مصدر سابق.

88 - محمد بن أحمد الحجري اليماني – مجموع بلدان اليمن وقبائلها – المجلد الثاني – ص 459 – مصدر سابق

المصادر والمراجع:

أولاً: الكتب:

* نشوان الحميري – ملوك حمير وأقيال اليمن (القصيدة) – تحقيق: علي بن إسـماعيل المؤيد وإسـماعيل بن أحمد الجرافي– الطبعة الثانية 1398هـ/ 1978م – دار العودة – بيروت.
* عبدالله البردوني – قضايا يـمنية – الطبعة الأولى1397هـ/ 1977م – مطبعة العلم – سوريا – دمشق.
* عبدالله البردوني – فنون الأدب الشعبي في اليمن– الطبعة الثالثة 1415هـ/ 1995م – دار الفكر– دمشق– سوريا.
* عبدالله البردوني – رحلة في الشعر اليمني قديـمه وحديثه – الطبعة الخامسة 1415هـ/ 1995م– دار الفكر – دمشق – سوريا.
* د/ عبدالعزيز المقالح – شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية– الطبعة الأولى 1398هـ/ 1978م– مركز الدراسات اليمنية – صنعاء، ودار العودة – بيروت – لبنان.
* الموسوعة اليمنية – إعداد وتحرير: أحمد جابر عفيف– الطبعة الثانية 1423هـ/ 2003م– مؤسسة العفيف الثقافية – صنعاء.
* أحمد محمد الشامي – قصة الأدب في اليمن– الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م– مكتبة الإرشاد – صنعاء.
* إبراهيم المقحفي – موسوعة الألقاب والأسر اليمنية– الطبعة الأولى 1428هـ/ 2008م – مكتبة خالد بن الوليد – صنعاء.
* إبراهيم أحمد المقحفي – معجم البلدان والقبائل اليمنية –الطبعة الخامسة 1423هـ/ 2011م – مكتب الجيل الجديد – صنعاء
* مطهر علي الإرياني – المعجم اليمني في اللغة والتراث.. حول مفردات من اللهجات اليمنية – الطبعة الثانية

1433هـ/ 2012م – مؤسسة الميثاق للطباعة والنشر – صنعاء.
* محمد بن أحمد الحجري اليماني – مجموع بلدان اليمن وقبائلها– الطبعة الخامسة 1432هـ/ 2011م – مكتبة الإرشاد – صنعاء.
* محمد بن علي صياد – العرف القبلي وأحكامه في اليمن– الطبعة الثانية 1427هـ/ 2007م – مطابع المتفوق للطباعة والنشر والتوزيع – صنعاء – اليمن.
* كتاب الإحصاء السنوي لعام 1432هـ/ 2011م – الجهاز المركزي للإحصاء – وزارة التخطيط والتعاون الدولي.

ثانياً: الدراسات والمجلات:-
* خالد الرويشان.. وزير الثقافة والسياحة الأسبق وعضو مجلس الشورى حالياً – الثقافة اليمنية.. الواقع وآفاق المستقبل – دراسة مقدمة لمجلس الشورى اليمني – 2009م.
* موسوعة الأعلام اليمنيين على شبكة الإنترنت (www.alalam.net).

الصور

* الصور من الكاتب.

1 ، 3 – اللوحة التشكيلية للفنان الرائع زياد العنسي: وهو زياد ناصر العنسي – محل وتاريخ الميلاد: ذمار– (1976م) – المؤهل : بكالوريوس تربية فنية – عمل مديراً لبيت الفن بذمار للفترة 2009-2004م – حاصل على جائزة رئيس الجمهورية للفنون والآداب (فنون تشكيلية) 2006م – حاصل على المركز الأول في معرض المقاومة (لن ننسى) صنعاء 2005م – حاصل على المركز الثالث في معرض المهرجان الأول للخيل صنعاء 2005م – حاصل على جائزة لجنة التحكيم للتميز في الفنون التشكيلية, في دورتها الأولى 2008م , وزارة الثقافة – حاصل على الميدالية الذهبية لأجمل لوحة تشكيلية لمنظر سياحي بيني 2009م – حاصل على الميدالية الذهبية لوحة تشكيلية لمنظر سياحي بيني 2013م – حاصل على جائزة دبي الثقافية 2013م- له العديد من المشاركات الداخلية، منها: أكثر من (20) معرضاً فنياً في المناسبات الوطنية في عدد من المحافظات الجمهورية – معرض القافلة الثقافية لمحافظة ذمار ضمن فعاليات صنعاء 2004م – معرض آفاق اللون (بيت الثقافة) صنعاء 2005م – معرض شخصي (بيت الثقافة) 2006م – الملتقى الأول لبيوت الفن (ذمار وإب) 2005م – مهرجان أسعد الكامل – ذمار 2007م – السمبوزيوم اليمني المصري الأول صنعاء 2005م – ملتقى الفنانين التشكيليين العرب صنعاء 2007م – معرض (الأجنحة تحتفي بالأفق) بيت الثقافة 2007م – المعرض التشكيلي الخاص بـمنجزات فخامة الرئيس – بيت الثقافة صنعاء 2008م – الملتقى الأول للفائزين بجوائز رئيس الجمهورية (صنعاء 2007م– عدن 2008م) – الملتقى التشكيلي اليمني السعودي المقام في محافظة إب 2009م – المعرض الشخصي (التغير بالألوان) لدى مؤسسة السعيد الثقافية تعز 2013م.
* أما المشاركات الخارجية: مهرجان الشباب العربي التاسع عشر (الإسكندرية) جمهورية مصر 1998م – المهرجان العالمي الخامس عشر للشباب (الجزائر) 2001م – صالون الشباب السادس عشر للفنون التشكيلية (القاهرة) جمهورية مصر 2005م – المعرض التشكيلي المقام في المملكة العربية السعودية – جدة 2008م – معرض شخصي في الرياض 2010م – معرض اليونيسيف 2017م.

2 – الصور الفوتوغرافية التالية: من كتاب (رحلة عبر اليمن) لوليام بلاكوود – الطبعة الأولى 1893م

صورة لشارع في مدينة ذمار من كتاب (اليمن.. رحلة إلى صنعاء 1877 – 1878م) للرحالة والمستشرق الأوروبي/ رينزو مانزوني – مترجم من اللغة الإيطالية – ترجمة: ماسيو خير الله – الطبعة الأولى 1432هـ/ مارس 2011م – الناشر: الصندوق الاجتماعي للتنمية – صنعاء – اليمن.

1

سيرة بني هلال ،
بين الشفاهية والتدوين

أ. محمود رمضان الجبور – كاتب من الأردن

الحكاية الشعبية

الحكاية لغة من الفعل (حكى \ يحكي) أي قص يقص وسرد يسرد ، وأخبر قصة حدثت على وجه الحقيقة أو الخيال[1] وهي بذلك تشمل الحكايات الخرافية التي تعود لبدايات وعي الإنسان العاقل لذاته ، ومحاولة تفسيره للموجودات والأحداث حوله ، ثم إن بعضها أنشىء في زمان ما لمجرد الإمتاع والتسلية وتزجية الوقت ، ويغلب عليها النسق الغرائبي العجائبي والخوارق والمغامرات[2].

الحكاية والأسطورة والخرافة :

يصر كثير من الباحثين على التفريق بين الأسطورة والحكاية، غير أن ثلاثة مفاهيم هي الحكاية والخرافة والأسطورة لابد من التفريق بينها إجرائيا وإن كانت متداخلة، فالأسطورة تتصل بالمثيولوجيا، وهي ذات طابع ديني، إنها مغامرة العقل الأولى كما يسميها فراس السواح، تتميز الحكاية الشعبية كما يرى (فراس السواح) عن الحكاية الخرافية والحكاية البطولية بهاجسها الاجتماعي، وموضوعاتها التي تكاد تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية والأسرية منها خاصة[3]، وهي جزء من محاولة الإنسان لتفسير الموجودات والأحداث، أما الحكاية فلا يبعد أن يكون بعضها تطور عنها، ثم إنها أخذت تلويناتها الشعبية حسب البيئة وتحولات المجتمع الثقافية وهي «الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية»[4] أما الخرافة فتتصل بما لا يقبله العقل من حكايات وأخبار غرائبية، وتبدو الشفاهية من أهم سمات الحكاية، في حين تتصل الأسطورة بالمكتوبات، وهي في العربية من الفعل (سطَر) أي كتب.

وينتسب إلى الحكاية ما يدعونه في مصر (الحدوتة) ويعنون بها الحكاية القصيرة (الأقصوصة)، على طريقة إخواننا المصريين في التصغير على وزن (فعُولة) وهي من الفعل (حدَث يحدَث) وهي عند أهل البادية السالفة.

1 – أهمية دراسة الحكايات

الحكاية الشعبية مكون رئيس من مكونات ثقافة الإنسان، ذلك أنها تبدأ مع الوعي المبكر للطفل، وهي حيز خصب للدراسات الاجتماعية والثقافية والإنثروبولوجية والنقد الأدبي، غير أن دراستها عربيا بقيت مهمشة لأنها قياسا على الأدب الفصيح، تبقى هامشية[5].

مع أن دراستها من الأهمية بمكان، من حيث إنها تنتمي للأدب الشفاهي الأكثر قدرة على التعبير عن المضامين والمكونات الحقيقية لثقافة غالبية الشعب[6]. كما أنها مكون رئيس من مكونات الأدب غير الشعبي[7].

2 – بنية الحكاية الشعبية

يعد فلاديمير بروب الناقد الروسي، أول من وضع تصنيفاً بنيوياً شكلانياً للحكاية الخرافية، ومهد للدراسات البنيوية الأخرى، التي وسعت منهجيته في التحليل لتطبق على السرد بصفة عامة، والرواية والقصة القصيرة بصفة خاصة، وقد اتسق معه في ذلك رولان بارت وكريماس وتلامذتهما.

وتتلخص نظرية بروب بالنقاط الآتية:

- العناصر الثابتة في الحكاية هي وظائف الشخصيات، لا الشخصيات، والوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للحكاية.
- عدد الوظائف في الحكاية محدود لا يزيد على واحدة وثلاثين وظيفة.
- تتابع الوظائف متشابه دائماً، فهي تتراصف حسب محكي واحد، ولا تخرج عن الوصف أبداً، ولا يستثني بعضها بعضاً، ولا ينافي بعضها بعضاً.
- كل الحكايات تنتمي فيما يتصل ببنيتها إلى النمط نفسه.

ويقصد بروب بالوظيفة (الحدث) الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالاته في التطور العام للحكاية، وقد لاحظ بروب أن هذه الوظائف مترابطة فيما بينها بضرورات منطقية وجمالية، وأن عدداً منها تتجمع في نظم ثنائية وأن عدداً آخر يلتقي في مجموعات أكبر، والوظائف في مجملها تمثل وحدة قياسية يمكن تطبيقها على جميع الحكايات الخرافية.

ويقدم بروب نموذجاً عاماً للحكاية الروسية أسماه المثال الوظائفي، وقد صار هذا المثال منهجاً صالحاً للتطبيق على كل خرافات العالم، وامتد ليشمل الأجناس السردية الأخرى، ثم تعدى إلى عموم الأجناس الأدبية[8]. وقد طبق نهج بروب مجمل دارسي الحكاية الشعبية، ومنهم نبيلة إبراهيم[9]. وقد طبق طه الهباهبة نظرية بروب في تحليله لعدد من الحكايات التي جمعها من محافظة معان، جنوب الأردن[10]. إن الحكاية الشعبية في الأردن جزء من الحكاية في الوطن العربي والعالم.

وبغض النظر عن الاختلافات في روايات للسيرة، فإن ما يجمع بينها هو مجموعة من القوانين لخصتها د. نبيلة إبراهيم بقانون البداية والنهاية، حيث ينطلق الحدث من السكون للإثارة، حتى يعود للاستقرار مرة أخرى، وإذا طالت السيرة، تكررت الرحلة، وذلك حسب القانون الثاني، قانون التكرار، حيث يكرر البطل فعلا ما حتى ينجح، أو يتكرر حدث دون نجاح حتى يأتي البطل فينجزه على أكمل وجه. ثم هناك قانون الثلاثة، وهو ينطبق بشكل مثالي على السيرة الهلالية ـ الشعراء الثلاثة المتجولون، القسمة على الأبناء الثلاثة ـ وكأن جسد السيرة الشعبية، والحكاية الشعبية بوجه عام لا يكتمل إلا بتلك القوانين.

لا تكفي دلالة «الاختلاف» وحدها لتوصيف علاقة الثقافة الشعبية بالثقافة السائدة (والأخيرة هي الثقافة التي تعمل - عبر أدوات السلطة - على الإعلاء من شأن قيم سوسيوثقافية على حساب قيم سوسيوثقافية أخرى)، قد نحتاج إلى أن نستبدل بها دلالة «التناقض» في سياقات كثيرة، حيث إن مفهوم «الاختلاف» ينسحب على مفهوم «التنوع» من جانب، أو على مفهوم «القطيعة» من جانب آخر. الثقافة السائدة - الموسومة أيضًا بالثقافة العالمة - تتسم بطابعها المؤسسي، وبخصيصتها التدوينية وبطابعها المنهجي الدقيق (ثمة شكوك في أدبيات ما بعد الحداثة حول مصداقية «المنهجية» هذه!). على حين يغلب على الثقافة الشعبية الطابع الشفهي، وبطابعها العفوي التلقائي والموروث الذي يجسد تجارب المجتمعات الشعبية - تاريخيًا - في مختلف أصعدة حياتها. لكن شفهية الثقافة الشعبية وتلقائيتها لا تعني وقوعها في دائرة السطحية واللاعقلانية واللامنهجية، كما تدعي بعض الأجهزة الثقافية السائدة؛ إنها تعبير عميق عن تمثلات معقدة تنتجها الجماعة، تتوسل بواسطتها فهم الظواهر وإدراكها، ومحاولة التأثير عليها وتوجيهها، من منظورات أسطورية وخرافية وجمالية، ومعرفية أيضًا، سواء بواسطة وسائط شفهية أو بصرية أو كتابية.

لا بد من الإشارة - هنا - إلى أن الخصيصة الشفهية للثقافة الشعبية لا توحي باختزالها في الذاكرة الشفهية فحسب، فمفهوم الكتابة لا ينبغي أن يُنظر إليه من منظور لغوي وكفى، حيث إن هناك جماعات تكتب على الجسد، «الوشم» مثلاً، كما هو ملاحظ في مصر والسودان والمغرب. كما أن هناك من المأثورات الشعبية التشكيلية ما يتوسل بالخط، وباللغة المكتوبة. انظر: محمد حسن عبد الحافظ، المأثورات الشعبية والمجتمع المدني: المدخل الفولكلوري للتنمية، ضمن كتاب: المجتمع المدني؛ رؤية ثقافية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002، ص 74-76.

ملخص السيرة الهلالية

تنقسم السيرة الهلالية إلى ثلاثة أقسام :

- القسم الأول: يصف تاريخ بني هلال في الجزيرة العربية، في اليمن ثم نجد، وتذكر من شيوخهم وفرسانهم جابر وجبير ابني المنذر الهلالي، وقد رحل جبير بأمه إلى نجد وصار فيما بعد سلطانها، ومن نسل جابر الأمير حازم والأمير رزق، وكانا يحكمان في ناحية من نواحي اليمن، وقد تزوج الأمير رزق بنت شريف مكة وولدت منه ولدا أسمر اللون أسماه بركات، وهو الذي لقب فيما بعد بأبي زيد.
- أما القسم الثاني فتدور حوادثه حول رحلة بني هلال إلى نجد التي ألجأتهم إليها مجاعة أصابت موطنهم في اليمن. وتتحدث السيرة عن حروب دامت سنين في نجد بين فروع بني هلال.
- وتدور حوادث القسم الثالث حول الرحلة الهلالية إلى الغرب، حيث رحل أبو زيد مع أتباعه إلى تونس ليبحث عن أرض خصبة لما حلت المجاعة بنجد، ثم اتصالهم بالبربر وصراعاتهم مع الزناتي خليفة وذياب بن غانم، وقد انتهت بقتل الزناتي خليفة، ثم اختلف الهلاليون فيما بينهم على قسمة أملاك الزناتي خليفة وثارت حرب بين أبي زيد وذياب انتهت بقتل ذياب أبا زيد[11].

2

في تاريخية الحدث

1 – صراعات قبلية:

تشير أغلب الروايات إلى أن بني هلال يرجعون إلى عامر بن هلال بن صعصعة، ومن نسله صحابي يدعى قبيصة بن مخارق -رضي الله عنه- كما وتشير المصادر إلى أن بطونهم توزعوا بين صعيد مصر وليبيا والمغرب العربي، بينما استقر بعضهم في حلب، أما ديرتهم التي ارتحلوا منها فبرية نجد[12]. من ذلك ما ذكره البكري أن الحجاز اثنتا عشرة دارا، منها دار بعض هوازن، وجل هلال[13] وذكر الاصطخري أن الغالب على نواحي مكة من المشرق بنو هلال[14].

وعن سبب هجرتهم إلى شمال أفريقيا تذكر تلك المصادر أن سنين قحط وجدب ثمان مرت عجافا على نجد جعلتهم يرتحلون طلبا للماء والكلأ. والمرء لا يسلم لتلك الروايات التي تذكر بقصة سيدنا يوسف – عليه السلام – والسبع العجاف التي تليها سبع يمطر فيها الناس، فليس من اليسير القبول بأن الترحال طلبا للمرعى يجعل تلك القبائل تتجاوز الهلال الخصيب بكل خيراته وأنهاره ثم حوض النيل ودلتاه حتى تصل المغرب العربي[15]. أما المجاعة التي تتحدث عنها المصادر فكانت بين 457-464 هـ، أوان كان بنو هلال في صعيد مصر، وهي مجاعة عمت معظم مناطق الخلافة الإسلامية، ويبدو أنها سبب (تغريبة) بني هلال وقبائل عربية أخرى من مصر صوب تونس والجزائر وليبيا (تدعوها المصادر أفريقية) والمغرب العربي[16].

والراجح لدى الباحث أمران: الأول أن قبائل عربية كثيرة انداحت مع توسع المد الإسلامي، فوصل بعضها إلى أرض الكنانة منذ القرن الأول الهجري، وانتشر بعضها في شمال أفريقيا، ويبدو أن أغلبها قبائل بدوية[17]، والثاني أن صراعات على السلطة في ولايات إسلامية في فترات مختلفة أدت إلى استعانة بعض الأمراء بتلك القبائل فظهرت صراعات قبلية متعددة[18]، من تلك الصراعات ما هو توليد غذي من جديد، كان نتيجتها ما أشار إليه ابن خلدون من تخريب طال العمران في بعض حواضر شمال أفريقيا، وقد تبعه في تلك النظرة إلى بني هلال والقبائل العربية التي انتشرت في الساحل الأفريقي التي يسميها (العربان) بعض مؤرخي الغرب ومنهم (E.F Gautier)[19] و(Golvin)[20] ومما ذكره المقريزي «وكان بطرابلس الغرب وما والاها زغبة بن أبي ربيعة بن نهيك الهلالي وإخوانهم رياح وهما قبيلتان من العرب، بينهما حروب وعداوة، فأحضر الوزير مكين الدولة أبو علي،

3

الحسن بن علي بن ملهم بن دينار العقيلي، أحد أمراء الدولة، وكان رجلا عاقلا، وسيره إلى زغبة ورياح بخلع سنية وأنعام كثيرة، وأمره أن يصلح ذات بينهما، ويتحمل ما بينهما من ديات، ويفديه بالزيادة في إقطاعاتهما فلما تم له ذلك أمرهم بالمسير إلى المعز بن باديس، وأباحهم دياره، وتشدد في هذا الأمر حتى توجه المذكورون إلى ديار ابن باديس وملكوها، وجمعوا ذيوله عليه، وقلموا أظفاره، وضيقوا خناقه حتى لم يتمكن من قتالهم إلا مستنداً إلى حيطان إفريقية وذلك أنهم ملكوا برقة، فسار إليهم المعز فهزموه، وتبعوه إلى إفريقية، وحاصروا المدن، فنزل بأهل إفريقية بلاء لا يوصف، فخرج إليهم المعز في أربعين ألفا وقاتلهم، فهزموه إلى القيروان ثم جمع ثمانين ألفا وقاتلهم، فهزموه، وأكثروا من القتل في أصحابه، وحصروه بالقيروان وأقاموا يحاصرون البلاد وينهبون إلى سنة تسع وأربعين، فانتقل المعز إلى المهدية في شهر رمضان منها، حتى نفدت أمواله، وقلت عدده، وتفلت منه رجاله، وأشرف على التلف؛ فلم يجد سبيلاً غير إعمال الحيلة في خلاصه فخرج متخفياً في زي امرأة حتى انتهى إلى المهدية، فاستولت العربان على حرمه وداره وغلمانه، وقتلوا الرجال وسبوا النساء، وانتهبوا ما كان في دوره وقصوره؛ وعاثوا في البلد ينهبون ويأسرون ويقتلون، فخربت القيروان حينئذ إلى اليوم، ووصل كثير مما نهب من قصور بني باديس من الأسلحة والعدد والآلات والخيام وغيرها إلى القاهرة، فكان ليوم دخولها القاهرة أمر عظيم من اجتماع الناس واعتبار أهل البصائر بتقلب الأحوال، نقل العزيز بالله من كان معهم من بني هلال وسليم إلى مصر، وأنزلهم بالجانب الشرقي من بلاد الصعيد وأقاموا هنالك وأضروا بالبلاد إلى أن ملك المعز بن باديس القيروان»[21].

ثم يذكر ما حصل بين بني سليم وبني هلال من صراعات حيث يقول: «فسارت العرب إلى برقة، وفتحوا أمصارها؛ وكتبوا لإخوانهم الذين بشرقي الصعيد يرغبونهم في البلاد؛ فأعطوا من الدولة دينارين لكل واحد، ومضوا إلى أصحابهم؛ فتصارعوا على البلاد، فحصل لسليم الشرق، ولهلال المغرب وخربوا المدينة الحمراء، وأجدابية وسرت، وأقامت بطون من سليم وأحلافها بأرض برقة، وسارت قبائل دياب وعرق وزغبة وجميع بطون هلال إلى أفريقية كالجراد المنتشر، لا يمرون بشيء إلا أتوا عليه، حتى وصلوا إلى إفريقية سنة ثلاث وأربعين، وكان أول من وصل منهم أمير رياح، مؤنس بن يحيى العنزي، فاستماله المعز بن باديس، وكثر عبثهم في البلاد، ونادوا بشعار المستنصر، فبعث إليهم المعز العساكر،

فأوقعوا بها، فخرج إليهم في ثلاثين ألفا فهزموه؛ وفر بنفسه وخاصته إلى القيروان، فنهبوا جميع ما كان معه، وقتلوا خلقا كثيرا، وحصروه بالقيروان حتى هلكت الضواحي والقرى، واقتسم العرب بلاد إفريقية في سنة ست وأربعين؛ وكان لزغبة طرابلس وما يليها، ولمرداس بن رياح باجة وما يليها، ثم اقتسموا البلاد ثانيا، وكان لهلال من قابس المغرب، وهم رياح وزغبة والمعقل وجشم وترنجة والأسيح وشداد والخلط وسفيان ونصوح الملك من المعز بن باديس فركب البحر في سنة تسع وأربعين؛ فدخل العرب القيروان واستباحوه وخربوا مبانيه، فتفرق أهله في البلاد ثم أخذوا المهدية وحاربوا زناتة من بعد صنهاجة، وغلبوهم على الضواحي واتصلت الفتنة بينهم فخربت إفريقية بأسرها، وصيروا البربر لهم خولاً، ومات المعز بن باديس سنة أربع وخمسين وأربعمائة وكان المستنصر لما بعثهم إلى أفريقية جعل المؤنس بن يحيى المرداسي ولاية القيروان وباجة، وأعطى زغبة طرابلس وقابس، وجعل الحسن بن مسرة في ولاية قسنطينة؛ فلما غلبوا صنهاجة ملك كل منهم ما عقد عليه، فاشتد عيثهم وإفسادهم»[22].

2- في صعيد مصر:

ترتبط هجرة القبائل الهلالية إلى الصعيد المصري عند المؤرخين أن الفاطميين أرادوا بذلك تفادي خطرهم لأنهم أصبحوا قوة ضاربة بيد القرامطة، خاصة عندما عزم القرامطة على قطع صلتهم بالفاطميين، ذلك أن استقرار الفاطميين بمصر أوجد فيهم ارستقراطية أبعدتهم عن المبادئ الأولى التي من أجلها كانت مزاعمهم تتجه نحو الجماهير الشعبية المستضعفة، فالغرض الحقيقي إضعاف هذه القبائل بحصرها في أرض قاحلة، إلى أن استشرت المجاعة الكبرى التي تذكرها المصادر، والتي أرغمت الناس على استفاف التراب .

3 - الهجرة إلى المغرب العربي :

كان للأحداث السياسية والاقتصادية الدور الفعال في تحريك الجموع الهلالية، وقد رأى المؤرخون أن انقلاب المعز بن باديس الصنهاجي على الفاطميين سنة 440هـ ودعوته للخليفة العباسي بدل الفاطمي المستنصر أثار أحقاد هذا الأخير ودفعه إلى توجيه القبائل الهلالية انتقاما منه حين قطع خطبته وبايع الخليفة العباسي أبا جعفر بن قادر، وقد وجد المؤرخون الغربيون في هذه الحادثة فرصة لوصف القبائل الهلالية بأبشع الأوصاف.

وسواء أصح أن الوزير اليازوري نصح الخليفة الفاطمي بإرسال تلك القبائل إلى المغرب للتخلص منهم إثر تعاظم كرههم للفاطميين و تفشي الجوع والفقر في مصر وعموم الديار الإسلامية 446-454هـ، أو لمعاقبة ابن باديس الصنهاجي فإن تلك الحركة لتلك المجاميع البشرية ذات الجذور العربية الأصيلة غيرت وجه التاريخ إلى يوم الناس هذا[23].

تدوين السيرة

العربي لقد كانت القبائل الهلالية -في تلك الفترة على الأقل- تحافظ على طابعها الأعرابي القح، وهي في معاشها لا تعتمد على ما أفرزته الطبقات الفاطمية الجديدة، وهي في ضعنها وترحالها لم تتغير كثيرا عن طبيعة منشئها الأول، وقد استطاعت بفضل تلاحمها أن تحافظ على الطابع العربي، في شكله ومضمونه دون أن تمسه عوارض التحول والتغير. لقد كان لهذه الميزة مفعولها الحي في نقل العروبة إلى البقاع التي مرت تلك القبائل بها أو اتخذتها مستقرا ومنها منطقة المغرب العربي.

وكان من الطبيعي أن تتلبس هذه التغريبة بأشكال شفهية من أخبار و قصص ترويها الذاكرة الشعبية عن حركات القبيلة الداخلية في شتى تمظهراتها الفردية أو الجماعية، كالبطولة و النجدة و العفة والكرم والشهامة، وغيرها مما كان محط اهتمام الفرد والقبيلة على حد سواء.

جاء في بعض روايات السيرة الهلالية «فلما انتهى الأمير حسن من هذه الأبيات وسمعها السادات الكرام استحسنوها غاية الاستحسان، وسجلها زيد بن مانع

في الديـوان لتبقى لهم ذكـرى في طول الزمان» كما تشـير بعـض الأخبار أن السـلطان حسـن بن سـرحان سـجل الحـوادث التي حصلـت في بلاد نجـد في كتاب[24].

يرجـح الباحـث أن السـير الشـعبية بمجملها بدأت نصوصـا كتابية في العهـد المملوكي في القاهرة ودمشـق ثـم انتقلـت إلى الشـفاهية وتلونت بلـون البيئـة التي عاشـت فيها.

وقـد أخذ بعـض الباحثـين ومتلقي السـيرة الهلالية مثل هـذه الأخبار علـى أنها حقيقيـة، مسـتندين إلى أن العـرب كانـوا يسـجلون أيامهـم وأخبارهـم وأحداثهـم ويضبطونها في الأوراق كما سـمعوا بها أو شـاهدوها. وأن تدويـن الأحـداث يقوم علـى أسـاس تقدير النـاس لها والخوف مـن تزييفها وتشـويهها [25].

بينما يـرى باحثون آخرون أن العـرب نقلوا معهم لبلاد المغـرب إرثهم الثقـافي الذي يمتد إلى العصـر الجاهلي بما فيه مـن أسـاطير وخرافات، وعلى رأسـه نمـط القصيد وإنشـاده وهـو مـا شـكل النـواة الأولى لما سـمي لاحقا السـيرة الهلاليـة أو التغريبة[26] ليس مـن الثابت أن أحدا مـن الهلاليـين، شـيوخا كانـوا أو رواة حافظين قـد قام بتدويـن شيء من تلك الأحـداث، والـذي أراه أن ما جرى لتلـك القبائل في مسـيرها للمغـرب وصراعاتهـا القبلية كان يروى مشـافهة على نسق السـرد الحكائي الشفاهي، ينقلها الآبـاء للأبنـاء والأجـداد للأحفـاد، والراجح لدي أن قرنـين مـن الزمان على الأقـل مرا قبـل أن تكتب تلك الأحداث، وقـد جرى لها مـا جرى للحكاية الشـعبية من تغـير، كما يقولـون في سـرد الحكاية الشـعبية (الحكاية علـى 100 رواية).

ولعـل أهم مـا يمـيز السـير الشـعبية هـو الانفتاح الثقـافي التراكـمي، وهـو ما أسـماه شـوقي عبـد الحليم، التراكـم السـيري الملحـمي[27].

الهوامش

1 – ابن منظور، لسان العرب، (مادة حكي).

2 – ينظر : جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م. ومجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأجبن مكتبة لبنان، بيروت، 1979م، وإبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1986م.و طه الهباهبة، الحكاية الشعبية في محافظة معان، دار الينابيع للنشر، عمان، 1988م، ص23.

3 – ينظر : فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدين للنشر والتوزيع : 2002، وينظر للعلاقة بين الحكاية والأسطورة: شكري محمد عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1959م، ص 127 – 129، وتوماس بلفنش، عصر الأساطير، ترجمة رشدي السيسي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1966م ونبيلة إبراهيم، اشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص48–9. وأحمد كمال زكي، الأساطير: دراسة حضارية مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985م، ص54.

4 – فردريش فون ديرالين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها)، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار العلم، بيروت، لبنان 1973م، ص154.وينظر: عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة: ص21–20. و نبيلة إبراهيم، اشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، ص91.

5 – ينظر : الحكاية الشعبية في التراث المغربين ندورة لجنة التراث، الرباط، 2005، ص1.

6 – ينظر : الحاج بن مؤمن، وفي الحكاية مآرب أخرى، من أعمال ندوة الحكاية الشعبية المغربية، ندوة لجنة التراث، الرباط، 2005، ص135.

7 – أحمد بسام ساعي، الحكاية الشعبية في اللاذقية، ص12.

8 – فلاديميربروب، مورفولوجيا الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة الغربية للناشرين 1986.ص 60–33.

9 – ينظر نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهمة، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر: 1995.

10 – ينظر : طه الهباهبة، الحكاية الشعبية في محافظة معان ص47 – 56.

11 – صدرت السيرة الهلالية في عدة طبعات وتحت مسميات مختلفة منها : سيرة بنى هلال. ملتزم الطبع عبد الحميد احمد حنفى/القاهرة ط 1 / 1948 ،وسيرة بنى هلال، مكتبة كرم ومطبعتها بدمشق «دون تاريخ». وتغريبة بنى هلال، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده / القاهرة» بدون تاريخ، وتغريبة بنى هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتى خليفة المكتبة الشعبية / بيروت (د. ت). وتغريبة بنى هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب، مكتبة محمد المهايني، دمشق (د.ت).

12 – ينظر: القلقشندي، صبح الأعشى، 143، وابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر أيام العرب والعجم والبربر ومن عاشرهم من ذوي السلطان الأكبر، بيروت: دار الكتاب اللبناني،1981، ج1\ 258 و589، و596.

13 – أبو عبد الله البكري ، معجم ما استعجم من أسماء البلدان والمواضع تحقيق مصطفى سقا. ج1 ص 10.

14 – الاصطخري.. المسالك والممالك، دار صادر، بيروت، 2004، ص 22.

15 – ينظر: أنور الرفاعي، الإنسان العربي والتاريخ، دار الفكر 1971 ص 17-16.

16 – حول تلك المجاعة ينظر: السيوطي، حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية: 1967، ج1، والمقريزي، إغاثة الأمة بكشف الغمة، تحقيق: كرم حلمي بركات، القاهرة، عين للدراسات والبحوث: 2007، ص 29 وما بعدها، وعبد اللطيف البغدادي، الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر، 1810 باريس ص 157.

17 – ينظر: محمد المرزوقي، منازل الهلاليين في الشمال الإفريقي، سيرة بني هلال، أعمال الندوة العالمية حول السيرة الهلالية الدار التونسية للنشر 1990 تونس ص 19.

18 – ينظر: عبد الفتاح مقلد الغنيمي، موسوعة تاريخ المغرب العربي، مكتبة مدبولي، الجزء الرابع، الطبعة. الأولى 1994 القاهرة، ص 146، 147

19 – E.F Gautier : le passé de l'afrique du nord. les siecles obseures paris . poyet 1952. p: 394.

20 – Golvin: le maghreb ceufrah à l'époques des zirides . porres . sup .1957 p : 141.

21 – المقريزي، اتعاظ الحنفاء بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء، ص 167.

22 – نفسه، ص 168.

23 – عبدالحميد يونس: «الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 81، أغسطس 2003، ص 214، ص 216.

24 – هو أحد شيوخ بني هلال، وأحد أبطال السيرة الهلالية، يقول ابن حلدون «وكان من أشرفهم حسن بن سرحان وأخوه بدر وفضل بن ناهض، وينسبون في دريد بن الاثبج» تاريخ / ابن خلدون دار الكتب العلمية، ط: 1 – 1413هـ / 1992م، 10 / 6.

25 – ينظر: عبد الحميد بو سماحة، المسير في تغريبة بني هلال، رسالة دكتوراة مخطوطة، جامعة الجزائر، 2005، ص 45-25 وهانز ميرهوف، الزمن في الأدب ترجمة أسعد رزوق مؤسسة سجل العرب القاهرة ص 62.

26 – ينظر: أحمد الأمين، أثر سيرة بني هلال في الشعر الشعبي ، بنو هلال سيرتهم وتاريخهم، ص 75 و84، وروزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ص69 ورابح بونار. المغرب العربي تاريخه وثقافته . الجزائر 1981 الطبعة الثانية. ص 358-355.

27 – ينظر: شوقي عبد الحليم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ص 152

الصور

1 – http://gros-delettrez.com/html/fiche.jsp?id=3294580&np=1&lng=fr&np-p=20&ordre=1&aff=1&r=

2 – https://www.dailymotion.com/video/x2zf2cd

3 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Abu_Zayd_al-Hilali.jpg

1

الشعر الشعبي الجزائري
قراءة تأثيلية في المفهوم والتطور وأشهر الأعلام.

د. جلول دواجي عبد القادر – كاتب من الجزائر

إن الحديث عن الأدب الشعبي حاجة ملحة فرضتها إشكالية البحث في القيم الثقافية والاجتماعية والفكرية الأصيلة للشخصية الوطنية، فالأدب الشعبي يعد أهم الركائز الثقافية الوطنية والبحث في مجاله بحث أصيل مرتبط بالكيان الثقافي لأية أمة من الأمم البشرية لأن من لا تراث له لا حاضر ولا مستقبل ولا بقاء له.

وهذه الحاجة الملحة بدون شك يمليها الواجب ومسؤولية إثبات الذات وتحديد هويتها و تدعيم بقائها واستمرارية صمودها في خضم هذا التهافت الفكري والسياسي والثقافي والإيديولوجي والتكنولوجي.

والأدب الجزائري كغيره من آداب الأمم الأخرى يمتاز بالتعددية والتنوع في أشكاله التعبيرية (عربية فصحى ولغات أجنبية ولهجات محلية وألغاز وأمثال وسير وشعر ملحون...الخ)، تلك الأشكال والأجناس مرتبطة ارتباطا عضويا بهموم وآمال الإنسان في حركيته الاجتماعية والسياسية والنفسية داخل الوطن، وليس غريبا أن يكون للغة العامة أدب شعبي يعبر عن حاجات وعواطف الطبقة المحرومة كما للغة الرسمية أدب، وإنما الغريب أن يبقى هذا الأدب بعيدا عن ميدان الدراسة والبحث والاعتراف به من قبل المؤسسات العلمية إلا ما قل وندر، زد إلى ذلك غض الطرف عنه والإقلال من أهميته عند بعض الأكاديميين الرسميين كما ينعتون لأن هذا في نظرهم هو التقليل من أهمية العربية وتشجيع على إثارة النعرات وإحياء للهجات الأقليات والأمر ليس كما يظنون.

فالأديب الشعبي الأصيل هو بمثابة الطاقة المحركة لوحدات الشعب والقادرة دوما على تحويل الجراح والنكبات إلى نصر، فهو لا يخوض المعارك بسيفه بل يسجل الانتصار بأمانته مثلما يصف الهزيمة بألم وحسرة.

وتبحث ورقتنا البحثية هذه في تسليط الضوء على الأدب الشعبي الجزائري وأهميته والوقوف عند مضامينه وقيمته وفنيته وجماليته وأدبيته، والتعريف بشعراء الشعر الشعبي الجزائري وبعض النتف من شعرهم، وإماطة اللثام عن أدبنا الشعبي الجزائري وخاصة النص الشعري الذي ما يزال يحتاج إلى الدراسة والتحليل ونفض غبار التهميش والنسيان عنه.

ماهية الشعر الشعبي

يعد التراث الشعبي وعاء ثقافيا وفكريا يحوي اللغة والدين والمعتقدات وكل ما له آصرة بالفولكلور، فهو ينهل من جميع هذه العلوم، ولكنه لا يتبع منهجا علميا محددا يتقاطع مع كل هذه المعارف ليصل إلى صورة معبرة عن أحاسيس الشعب ومشاعره الناتجة عن بيئته وواقعه الاجتماعي.

اختلف الباحثون في تحديد مفهوم الأدب الشعبي، سواء كانوا مختصين في المجال أو باحثين في الأدب بصفة عامة، نورد بعضا منها: يقول عبد الحميد يونس: «الأدب الشعبي هو القول الذي يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفرادا وجماعات، فهو من الشعب وإلى الشعب يتطور بتطوره وهوغذاؤه الوجداني الذي يلائمه كل الملائمة وليس ينفعه غيره وهو يمتاز عن سواه بسمات نجدها في سائر أنواع القول وأقسامه التي تناقلتها الأجيال وتعتزبها المَواطن والشعوب»[1].

فالقول هذا يكشف السمات التي تميزالأدب الشعبي عن غيره من الآداب كونه قادرا على نقل حاجات الفرد والجماعات حتى إنه ليعتبرالغذاء الرئيسي المتوافق مع أفكارهم، وهو ما جعلهم يتفاعلون مع نصوصه ومن ثم نقله وتناقله وحفظه عبر الأجيال.

الأدب الشعبي أدب متوارث جيلا بعد جيل بالمشافهة والحفظ في الصدور قبل أن ينتقل اليوم إلى السطور وحدد له البعض أربع خصائص وهي كونه:

- مجهول المؤلف.
- متوارث جيلا عن جيل.
- عامي اللغة.
- يتناقل بالرواية الشفوية.

بينما يذهب آخرون إلى أنه تعبير عن مشاعر الشعب في لغة عامية أو فصحى، وقد عرفه محمد المرزوقي «ذلك الأدب الذي استعار له الشرقيون من أوروبا كلمة (فلكلور) على خلاف في صحة إطلاق الكلمة على ما نسميه بالأدب الشعبي بالضبط»[2].

ولا يمكن إغفال الرأي الذي قال به سلامة موسى في النص الشعبي على أنه «إحساسُ إحساسِ الشعب»[3].

الشعر الشعبي فرع من الأدب الشعبي له مميزات عدة من بينها الصدق في كونه يصدر من النفس دون مراوغة، وهو يضم الحرارة في العاطفة لأنه مصدر القلب وهو معبرعن حياة الشعب بما فيها من بساطة وتعقيد لأنه نابع من أعماقها لا من سطحياتها، ويشمل

جميع شـرائح المجتمع ويركـز أيضا على اللغة الشـعبية التي يوظفها الشـاعر الشـعبي، والتي وجب أن تكون لغة القوم الـتي يفهمونهـا ويتواصلون بها.

علاقة الشعر الشعبي بالشعر الفصيح

يذهـب بعـض الدارسـين إلى أن الأدب الشـعبي هو الأدب المعـبر عـن الذاتيـة (الشـعب)، والمشـكل الذي يطرح نفسـه هو كيـف يعـبر الأدب الشـعبي تعبيرا عن ذاتية الشـعب؟ فكلمة – ذاتية – لها مدلـول عام، لا تميز الأدب الرسـمي عـن الأدب الشـعبي، كما أن هـذا الأخير يسـتهدف تقدم الشـعوب وخدمة مصالحها على الرغم من أنها خاصيـة تتجلى بصورة أوضح في الأدب الرسـمي منها في الشـعبي، وليـس في مقـدوره أن يـرقى إلى الصورة التي يمتلكهـا الأدب الرسـمي في رؤيته الفكريـة وثقافته الحضاريـة رغم مواكبته للتطور واسـتندوا في توضيحهم لهذه العلاقـة بقولهم «فيه أدب الفصـحى وأدب العامية يقتـضي الخيار في اسـتخدام اللغـة التي يريدهـا الأديب الرسـمي يضـاف إلى تجاهل دور اللغـة الفـوارق الثقافية بـين الأديب الرسـمي والأديب الشـعبي، بحيـث لا يبقى مـبرر للقول بوجود أدب شـعبي وأدب رسـمي»[4].

و هذا قـول يتنـافى وواقـع الأدب الشـعبي المعبر عن الحيـاة الاجتماعيـة البسـيطة الـتي تترجم بيئتـه التي ينتـمي إليهـا، فهناك عـدد كبير مـن الأدباء الشـعبيين لـم يلتحقـوا بالمـدارس إلا أنهـم أتـوا ربمـا بما لـم يأت بـه البعـض في الأدب الآخـر (الرسـمي)، كـون الأديب الرسـمي يتصـل بالفكـر المعاصـر عـن طريـق الكتاب والمجلـة والصحيفـة وغيرها من وسـائل الاتصـال، فهم بهـذا القـول يسـتبعدون دور اللغـة في الأدب الشـعبي علـى الرغـم مـن اعتبارهـا الوسـيلة المهمـة في إيصال المعاني والأحاسـيس النفسـية، وليس ملزما على الأديب الشـعبي أن يعبر لغة معربة، ويرتفع إلى مسـتوى الأديب المدرسي، ولكنـه مجبر على اسـتخدام العامية التي يتقنها ويفهـم معانيها هـو ومن يتحـدث عنهـم أو إليهم.

فالأديب الشـعبي عموما يتمـيز بالواقعيـة والصدق في التعبـير بطريقة أفضل مـن الأديب المـدرسي باعتباره أقرب إلى الطبقات الشـعبية، والصدق بآلامها وهمومها، على عكـس الأديب المـدرسي، أضف إلى ذلـك الاختلاف البارز في أسـلوبه وبلاغته عن أسـلوب الأديب الرسـمي، وفي هـذا الصدد يقـول عبد الله الركيبي في كتابه (الشـعر الديـني الجزائـري): «ومع هذا نجـد أرضيـة يلتقي فيها الشـاعران الرسمي والشـعبي، ومن يتلقى شـعرهما أميا أو متعلمـا، وهـذه الأرضيـة مـا يمكـن أن يطلـق عليها الإطار الحضـاري الواحد الذي يضم هـؤلاء جميعا حيث يتقاربـون في النظرة وفي الإحسـاس والتفكـير والذوق»[5].

وهناك من يـرى أن الإطـار الثقافي والحضـاري الذي ينهل منه الشـاعر الشـعبي والشـاعر المدرسي مشـترك بينهمـا، ممـا يسـتدعي وحـدة الرؤيـة والتصـور، وهو اعتبار خاطئ، لأن الاشـتراك في الإطار الثقافي والحضاري لا يولد بالضـرورة وحـدة الرؤية، ولتوضيح هـذه الفكرة يمكن أن نسـوغ المثال الآتي: إن الشاعر الشعبي الأمي عند مشـاهدته لفيلم «الرسـالة» ويرى عبد الله غيث يؤدي دور سـيدنا حمزة فسـوف يتبـادر إليه أنه هـو لا محالة، على خـلاف الشـاعر المـدرسي عنـد مشـاهدته لنفس الفيلم يتبـادر إليه مجموعـة من التسـاؤلات، من بينها إذا كان قـد أدى عبد الله غيـث الدور جيـدا أم لا، ويقابل بين حـوار الفيلم والتاريخ الإسـلامي، وهـل تقيد الحوار بالأحـداث التاريخية بصورة أمينة التي تناسـب أغراض الفيلـم؟ إلى غيرها من الأسـئلة[6].

فالشـاعر المـدرسي يوظـف مجموعـة مـن المعارف عنـد مشـاهدته للفيلـم بغيـة تقسـيمه وفهمـه بينما يقف الشـاعر الشـعبي من الفيلم موقفا سطحيا، وحين تصفـح نمـاذج من الشـعر الشـعبي نلاحظ أن السـمة الغالبـة عليه هي اتباع الشـكل التقليدي للشـعر العربي الرسـمي، سـواء من حيث الصيغة والمفردات والتراكيب، وكذلـك اعتمـاد الشـاعر للقافيـة الواحدة، وهـو يتخذ شـكل القصيـدة المعربة حيـث إنه لا يختلف عن الشـعر العربي الرسـمي مخالفته لقواعد الإعـراب، واعتماده على طريقة التسـكين التي يسـتخدمها الشـعبي بكثرة[7].

ومن هنـا يمكـن القـول: إن الشـعر الشـعبي يعتبر امتـدادا للشـعر الرسـمي حيـث إن الشـاعر الشـعبي اسـتطاع أن يقلد ويسـير علـى نمط القـدامى من حيث

الأغراض من مدح ورثاء وغزل وغيرها وتباين وجهات النظر في تناولها، حسب الظروف الخارجية أو الداخلية وهذا أحمد أمين يدلي برأيه في هذه النقطة يقول: «من هنا استطاع الشاعر الشعبي أن يقلد كل أغراض الشعر مدحا ورثاء وهجاء وحماسة مع اختلاف في الرؤيا وتباين في الأسلوب واختلاف التصوير»[8].

الشعر الشعبي و فوضى المصطلحات :

أطلق الدارسون على الشعر الشعبي تسميات كثيرة، تختلف حسب الإطلاق الذي شاع في بيئة دون سواها، أو حسب اختيار الباحث لهذا المصطلح و ذاك، وهو أمر مرده إلى اختلافهم مصطلح الشعر في حد ذاته، فلكلٍّ وجهةٌ هو مُولِّيها في اختيار المصطلح وإيمانه به بحجج وتبريرات يستدل بها على هذا الاختيار.

ويمكن إرجاع التباين في الرؤى إلى عدم تحديد مفهوم -الشعبية- في الأدب فهناك من يعرف الشعر الشعبي بالفن الذي جهل قائله بينما يرى آخرون قصره في العراقة والقدم وإخراجه من دائرة الشعر الشعبي الذي عرف قائله.

ومن بين التسميات التي أطلقت على الشاعر الشعبي (الملحون) التي دارحولها الجدل فقد أطلقها البعض على الشعر دون النثر مع أن اللحن من خصائص الأدب الشعبي شعرا ونثرا.

ويرى محمد المرزوقي أن إطلاق مثل هذه التسمية على الأدب الشعبي والشعر الشعبي كلاهما تسمية خاطئة، ولابد من تصحيحها ويضيف أن أحسن ضبط لذلك ما قاله حسين نصار: «الأدب الشعبي هو الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية»[9].

ومما سبق الإشارة إليه هو أن الرواية والتوارث وجهل المؤلف ليست قيدا لمفهوم الأدب الشعبي، فالرواية مثلا لا تختص بالتعبير الشعبي فقط، وإنما هي عامة وتشكل الأدب الرسمي أضف إلى ذلك أن القول بجهل المؤلف أو معرفته لا يحددان مفهوم الشعبية في الأدب بل يجب دراسة النصوص، والبحث فيما إذا كانت قد استوفت المقاييس المطلوبة، فهي أدب شعبي وإلا العكس، وبالرغم من ذكر هذا فهي تبقى جزءا من تاريخ الأدب الشعبي، ومن بين الذين أرجعوا شعبية الأدب إلى العراقة والقدم -عبد الله الركيبي- وهو أمر لا يختلف عن القول بجهل المؤلف ويضيف إلى ذلك أن الاهتمام بالنصوص يساعد أكثر في تحديد شعبية الأدب أكثر من التمسك بصاحبه، والحقيقة أن القارئ والمتتبع للنصوص الشعبية يوجه تركيزه إلى النوع الذي يجيد في التعبير عن همومه ومشاكله، دون أن يولي أية أهمية لقائلها سواء كان معلوما أو مجهولا، على الرغم من أن العلم به يعد من أهم العوامل المساعدة على شيوع شعره و انتشاره بين الشعوب، ولا يمكن الحكم على أشعار عبد الله بن كريو أو سيدي لخضر بن خلوف أو الشيخ السماتي أو محمد بن سهلة وغيرهم أنها ليس شعبية بحجة العلم بأصحابها.

وهناك من ذهب إلى حصر كلمة (الملحون) في موضوع النطق على خلاف قواعد الإعراب بينما يعممها آخرون لتشمل «ما له صلة بالقصيدة من حيث أنواعها وأشكالها ولغتها ونحوها وقوافيها ومن حيث ما فيها من صور فنية ثم من حيث بناؤها أيضا»[10].

ويرى محمد المرزوقي أن الشعر الملحون أعم من الشعر الشعبي أي يشمل كل منظوم بالعامية والملاحظ عنه أنه لم يهتم باستخدام هذه الكلمة على الشعر الشعبي، وإنما بتاريخ دخول اللحن إلى اللغة العربية، ومن بين الذين تطرقوا إلى إعطاء التصور الصائب بإطلاق هذه الكلمة (الملحون) على هذا النوع من الفن هو عباس الجراري وهو في مقام الرد على أصحاب الرأي القائل بأنها ترجع إلى الغناء، فقد وجد نفسه حائرا بين أمرين، أحدهما يرى أن الغناء يأتي في المراحل الأخيرة من نظم الشعر، ويذكر أيضا أنه أطلقها القدامى على ما يقابل الشعر المعرب، وقد ورد له قول في هذا الصدد يدعم به رأيه مفاده أن ابن سعيد يقول متحدثا عن بعض الشعراء، وله شعر ملحون على طريقة العامة .

ويعلل عبد الله الركيبي اختياره لإطلاق كلمة

الملحون على الشعر الشعبي الجزائري دون غيره من المصطلحات كالشعبي والعامي راجع إلى ما شاع في بيئة المغرب العربي التي عنيت بدراسته وإيجاد الدارجة أداة له، وباستطاعته التعبير عن مزاج العامة.

وهناك قسم آخر من الفنون الشعبية ألا وهو الكلام المنظوم الذي قام جماعة من الدارسين من استبعاده عن هذا الفن، رغم اعتماده على النظم، واعتبروه شعرا عاميا وليس شعبيا.

ومن بين التسميات التي أطلقت على الشعر الشعبي أيضا (العامي)، وهي تسمية خاطئة كذلك في رأي البعض لاحتوائه على خصائص لا نجدها في العامي الذي يمكن اعتباره كلاما عاديا.

وقد ينطبق مصطلح (الزجل) الذي أطلقه البعض في بيئة دون سواها لاختلاف الأوضاع الثقافية والسياسية التي تؤثر في التعبير الشعري.

إنه بالرغم من إطلاق النقاد ودارسي الأدب هذه التسميات المختلفة على الشعر الشعبي، نجد أن هذه الكلمة الأخيرة (الشعبي) تتطابق مع مفهوم الطبقات الشعبية لهذا الفن دون غيرها من المصطلحات، كالملحون والزجل، ذلك لأن صفته الشعبية ينبغي أن تستند إلى خصائص و مقومات الشعر الشعبي نفسها.

الشعر الشعبي و ظهوره في الجزائر

الحديث عن نشأة أنماط الثقافة الشعبية عموما والشعر الشعبي خصوصا صعب التحديد، وما وصلنا من نصوص الأدب الشعبي شفاهيا، يرتبط بالثقافة الإسلامية موضوعا ومحتوى بحيث يصعب على الدارس تحديد ما كان متداولا قبل دخول الفتح الإسلامي إلى بلدان المغرب العربي.

وما يعرف عن ظهور هذا النوع من الإبداعات الشعبية في أقطار المغرب العربي يرجع إلى الفترة التي دخل فيها الهلاليون إلى إفريقيا في منتصف القرن الخامس الهجري حيث إنه قيل بعدم – في حدود معرفتنا واطلاعنا– توفر نصوص من الشعر الشعبي سابقة لهجرة القبائل الهلالية، ولا بد لذلك من أسباب لهذه الظاهرة وهي طروحات تبقى مجرد احتمالات واردة لا تعبر عن الحقيقة بصورة قطعية، ومن بين تلك الاحتمالات القول بأن انقراض الشعر الشعبي الذي كان موجودا قبل القرن الخامس الهجري بما يرجع إلى أن الشعر تعبير ذاتي يرتبط بأغراض حاربها الإسلام لأنها تخالف مبادئ الشريعة الإسلامية وتتعارض مع الدعوة إلى تكوين أمة موحدة، ومن تلك الأغراض الشعرية نجد – الفخر – بالأنساب والمرأة والتغزل بها أضف إلى ذلك تمجيد الروح القبلية، وهاته الأغراض هي التي تتيح للشاعر أن يعبر عن وجدانه وعواطفه بالطريقة التي يريدها ولو على حساب الأخلاق والمبادئ التي تسيء إلى العلاقات الاجتماعية.

وهناك احتمال آخر مفاده أن الشاعر الشعبي كان أميا ولا يحسن تدوين ما ينظمه ولما هجر الشعراء الشعبيون نظم الشعر الشعبي انقرضت نصوصهم .

ويذهب محمد المرزوقي إلى أن الشعر الشعبي ظهر في بلدان المغرب العربي بعد استقرار بني هلال وسليم في إفريقيا و قد ورد في تعليله قوله: «لم يترك لنا التاريخ أي أثر لشعر منظوم باللغة الدارجة الشعر الشعبي قبل منتصف القرن الخامس الهجري إلى أي قبل الزحفة الهلالية سنة 443هـ»[11].

ويضيف أيضا «إن دخول الهلاليين إلى المغرب العربي وما قاموا به من حروب دينية كان له أثر كبير على الحياة الثقافية والفكرية في المغرب العربي»[12].

ويشير محمد المرزوقي إلى جانب ذلك التأثير كثرة أولئك الأعراب وتغلبهم على إفريقيا و انتشارهم في منا كبها .

والمعلوم أن بني هلال كانوا خليطا من القبائل العربية ذات اللهجات المختلفة، وكانوا ينظمون الشعر بهذه اللهجات، ومن هنا وجد الأفارقة في شعر الهلاليين ما شجعهم على نظم الشعر الشعبي من جديد، ويرى محمد المرزوقي إرجاع ظهور الشعر إلى استقرار بني هلال في المغرب العربي، ومن غير المنطقي أن يصنع الهلاليون من أبناء المغرب العربي شعراء لم

2

تكن موهبة الشعر للسكان أصلية، لهذا يمكن القول بأن تطور الظروف الاجتماعية والسياسية وما أدخله الهلاليون من لهجات غير معربة كان من العوامل التي ساعدت على عودة الشعر الشعبي من جديد.

ولعل من أهم العوامل المساعدة على انتشار هذا النوع من الفن أي الشعر الشعبي في البلدان العربية هو تأثير الأندلسيين ولا نذهب بعيدا عن هذا الرأي الذي لا توجد أدلة قاطعة تؤكده، نجد فن الزجل فهو من ابتكار أهل الأندلس وقد اشترط في نظمه اللهجة العامية، وهو ما سهل على الشاعر الشعبي تقليده والنظم على منواله، ولازال تأثيره قائما حتى اليوم، نجد مثلا الفرق الأندلسية إلى غيرها من الأسماء التي تبين مدى تأثير هذه الهجرة في مثل هذا الفن، وقد جاؤوا فرارا من الظلم والاضطهاد بعد سقوط الأندلس، على عكس بنو هلال الذين دخلوا البلاد العربية من أجل تطبيق خطة سياسية للوصول إلى هدف معين.

إن معرفة نشأة الشعر الشعبي الجزائري من الصعب الوصول فيها إلى رأي قاطع، لأن الدراسات التي تناولته أي تناولت موضوع الأدب الشعبي في الجزائر تكاد تكون معدومة على حد قول دارسيه.

وعند دراسة النصوص الشعرية الشعبية الجزائرية يتضح أنها مصطبغة بصبغة الروح الإسلامية وهذا لا يعني النفي القاطع لوجود هذا النوع من الشعر قبل الفتح الإسلامي في الجزائر، فالمجتمع الجزائري له لغته وعاداته وطقوسه، ويستدعي ذلك بالضرورة وجود شعر يعبر عن وجدانه وحاجاته، وقد كان للنظرة الجديدة إلى الحياة الاجتماعية التي أتى بها الإسلام أدى إلى تخلي الشاعر عن نظم شعر لا يتماشى ومبادئ العقيدة، وإضافة التأثير الديني في الشعر، نجد التفاعل بين اللهجات العربية الواحدة مع العرب الفاتحين وكان لها تأثير أوسع من تأثير لغة الخاصة أو اللغة المعربة التي تحتاج إلى وقت لتعلم القراءة والكتابة، وهذه كلها عوامل ساعدت وتظافرت مع ظهور الشعر الشعبي الجزائري.

وقد ذهب عبد الله الركيبي يقول: «بالنسبة للجزائر يمكن القول بأن الشعر غير المعرب جاء مع الفتح الإسلامي، ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين (469هـ-1047م) إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعددة حين تغلغلوا في الأوساط الشعبية وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية اعترف بها كثير من الدارسين بحيث أصبح الأدب الشعبي منذ ذلك الوقت ثمرة من ثمار الثقافة العربية»[13].

تمثل الشعر الشعبي في جنوب الجزائر بصورة كبيرة أضف إلى ذلك احتفاظ الشعر الصحراوي خاصية استقرار بني هلال في أول الأمر بالمناطق الجنوبية كما أن سكان هذه الأخيرة لم يختلطوا كثيرا بأهل المدينة التي سادت عندهم الحضارة البربرية، ولذلك نستطيع القول بأن الشعر الجنوبي مثّل روح الشعر البدوي، والذي يهتم فيه الشاعر بالصورة الشعرية الحاملة للشهامة والعزة، غير أنه يوجد في الشعر الحضري لون آخر تقل فيه الصورة الفنية ويتم فيه انتقاء الألفاظ التي تلبي حاجات مجتمع تهمه المتعة ويتلاءم والغناء والطرب[14].

وكان الشاعر الشعبي يجالس العلماء، يستمع منهم ويحضر دروس الفقهاء ويستفيد منها وقد أكسبه هذا الكثير من المفردات والمسائل الدينية، ومن بين الأشكال الممارسة في الأدب الشعبي فن الموشحات الجزائرية، التي هي في اعتقاد البعض أقرب إلى الشعر الشعبي منها إلى الشعر المعرب سواء من حيث لغتها وتراكيبها ...، يقول التلي بن الشيخ: «ونحن نتفق مع بعض الدارسين في إدخال الموشحات الجزائرية ضمن حظيرة الشعر الشعبي»[15].

يرجع تأثير هذه الأشكال التعبيرية في الشعر الجزائري إلى طبيعة المؤثرات الثقافية من جهة وإلى تاريخ هجرة أنماط الثقافة العربية إلى الجزائر من جهة أخرى.

وقد سبق دخول الموشحات والأزجال الأندلسية إلى الجزائر تأثير القصيدة المعربة التي عززت الهجرة الهلالية خصوصا في المناطق الجنوبية، وساعد على انتشار هذه الموشحات والأزجال إلى جانب الهلاليين هجرة الأندلسيين إلى أرض الوطن الأم وكان تأثيرهم بواسطة ما حملوه معهم من أنماط غناء وطرب.

و قد لعب الشعر الشعبي دورا خطيرا في مجالات عدة منها التبليغ في ظل ظروف انعدمت فيها وسائل التبليغ، مثلا إيصال أخبار الثورة إلى المواطنين ورغم الصعوبات التي كانوا يواجهونها خلال بعث رسائلهم وكذلك استطاع الشاعر الشعبي تصوير فترة الاحتلال الفرنسي تصويرا صادقا، ومن بين الأدوار التي قام بها أيضا، مواكبة تطور المقاومة الجزائرية وحفاظه على استمرار اللغة والثقافة العربية في الجزائر، فقد لعب الشعر الشعبي دورا دعائيا إعلاميا لا يستهان به في صد وطرد الغزاة في جميع مراحله والدعوة إلى إثبات الذات الجزائرية بمقوماتها العربية والإسلامية والأمازيغية والحفاظ على الهوية الوطنية رغم صعوبة الواقع.

أعلام الشعر الشعبي في الجزائر

يزخر الأدب الشعبي الجزائري بمجموعة كبيرة من شعراء الشعبي نذكر بعضا منهم على سبيل المثال لا الحصر:

1 – الشاعر سيدي لخضر بن خلوف[16]:

هو الأخضر بن عبد الله بن عيسى الشريف الإدريسي، المغراوي نسبة، فهو شريف النسب، ينتهي إلى سلالة الإمام علي كرم الله وجهه، وفي هذا الصدد يقول عنه الحاج محمد بن الحاج الغوثي بخوشة: «فهو شريف إدريسي، أما مغراوة فإنها بلاد نشأته، وقد صرح التاريخ بأن المغراوة بطن من زناته، وأن الرئاسة كانت لها قبل الإسلام، و في صدره إلى عهد الموحدين، واشتهر منهم ملوك تلمسان ووهران وشلف ومعسكر والأغواط ويقول الإدريسي: وجِسَان النعمان بعروبتهم ولكنهم تبربروا بالمجاورة ...»[17].

و يضيف محمد بخوشة قائلا : «يرجع نسب سيدي الأخضر بن خلوف إلى مولى إدريس الأكبر رضي الله عنه، فهو مغراوي الأصل، شريف النسب، يلتحق بجده عيسى الذي انتقل إلى منطقة الشقران ناحية مستغانم، و إليك سلسلة حسب ما ذكرها الإمام السيوطي رضي الله عنه : هو عيسى بن الحسن بن يعقوب الشريف بن عبد الله بن عمران بن صفوان بن يسار بن موسى بن يحي بن موسى بن عيسى بن ادريس الولد بن ادريس الأكبر بن عبد الله الكامل بن الحسن المثنى بن الحسن البسيط بن علي كرم الله وجهه، نعم، إن سيدي الأخضر بن خلوف مغراوي الأصل شريف النسب...»[18].

إن هذه الشهادة لتؤكد بوضوح نسب الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف الشريف، فهو من سلالة الإمام علي

كـرم الله وجهه، ولقد كان في كل مرة يعتز بهذا النسـب من خلال شـعره المرصع بآيات الحكمة والعظة والرشاد.

نشـأ سـيدي الأخضـر بـن خلـوف في بيئة تشـتهر بخصال حميـدة من جود وكرم وحسـن ضيافة، وهي قيم مسـتمدة من تعاليم الدين الإسـلامي، والبيئـة العربية المشـهورة بخصال العرب الحميدة، وفي هـذا يقول محمد بخوشـة: « نشـأ سـيدي الأخضر بن خلوف في ناحية من جبال مغراوة الجزائرية في وسـط كريم، مشـهور بخصال العـرب، عندئـذ كان أول عصر الحكم التركـي ...»[19].

إن العصـر التركـي الـذي نشـأ الشـاعر بـين أحضانـه تميـز باضطرابـات سياسـية داخليـة، وتحرشـات القـوى الغاصبـة مـن الخـارج مثـل إسـبانيا وحليفاتهـا، إضافـة إلى الفـوضى والقلاقـل والهـزات الاقتصاديـة والاجتماعيـة الصعبـة، ولـم يعـرف لحـد اليـوم تاريـخ مولـد الشـاعر سـيدي الأخضـر بـن خلـوف بيـوم محـدد ولا شـهر معـين ولا سـنة مضبوطـة، والمشـهور والمحفـوظ عنـه أنـه ولـد في أوائـل الحكـم العثمـاني للجزائـر أي في أواخـر القـرن الثامـن الهجـري.

إن الشاعر سـيدي الأخضر بن خلوف كان عالما كبيرا بين أبنـاء عصره إذ كان حافظا لكتـاب الله، ومطلعا على كتب السـيرة والحديـث والفقـه والأدب والتاريخ، كما كان عارفا بقصـص الأنبياء والرسـل، وقصص الأولين، وكان له البـاع الطويـل في الثقافة الإسـلامية والتاريخ الإسـلامي كما كان أيضـا دائم الحضور لحلقـات الذكر والفقـه الحديـث ومجالـس تـدارس القـرآن الكريـم وتفسـيره، وهـذا ما أكده غـيرما مـرة في قصائده.

قضى الشـاعر لخضر بن خلوف أيـام صباه في منطقة مزغـران، كانـت المنطقة هـذه مصـدر عيشـه ، ومأوى عائلتـه وأهله، ويذكـر في قصيدة لـه أنـه كان يحب هذه المنطقـة وقد أمـضى أحلى أيام شـبابه بهـا قائلا:

حسراه يا الدنيا كاللي مـا كانت

عديت شبوب صغـري في مزغران

سيفي مجرده وأنا نضرب في الاعدا

و الناس ضاجه من زجري بالخوف[20]

ولما بلغ أربعين سـنة ودع حياة الشـباب، واسـتقبل حياة أخرى كلهـا زهد وورع وتصوف ومدح للرسـول ﷺ، وغـادر منطقة مزغران – قرية صباه وشـبابه – ليسـتقر في المـكان الذي يحمـل الآن اسـمه غيربعيد عـن مزغران، وهنـاك انقطـع للعبـادة والذكـر والبـكاء علـى ذنوبـه والتحسـر على شـهوات الدنيا وملذات الحياة ووسواس النفـس والهوى والشـيطان، ولقـد قدم من مزغـران إلى المكان الـذي يسـمى الآن باسـمه، وليس معـه شيء من مال أو غيره، سـوى معرفـة الفقه والعلـم وكل ماله صلة بالثقافـة الدينيـة والأدب والتاريخ .

أخذ الشـاعر العلم عن مجموعة من المشايخ و الفقهاء والعلماء من بينهم: «سـيدي بلقاسـم بوعسـرية، وكان مـن النجباء والطلبة المشـهورين، وتتلمـذ كذلك على يد أسـتاذه سـيدي محمد بن شـاعة العالم الفقيه»[21]. كما أخذ كذلك عن الشـيخ محمد بـن الأكحل.

حفظ سـيدي لخضـر بن خلـوف القرآن عن شـيخه وصهـره في نفس الوقت «سـيدي عفيف، الـذي رأى فيه الخلال الحميدة وحسـن الخلـق، وقوة الذاكـرة فبادر إلى أن يزوجـه ابنته (قنو) فتزوجها الشـاعر سـيدي الأخضر طاعـة لشـيخه وإرضـاءً لـه »[22]، ولقـد كان في زمانـه يسـمونه شـيخ الشـيوخ، وفقيـه الفقهاء وإمـام الأئمة لسـعة علمـه وسـرعة الحفـظ وقـوة الإقنـاع بالحجة والبرهـان والدليل»[23].

ولهـذا ذاع صيـت الشـاعر واشـتهر اسـمه وعمـت مناقبـه مـن خلـق حسـن، وعلـم كثـيروتصـوف وزهـد وتواضـع، كل هـذه الصفـات جعلـت منـه وليـا صالحـا يقتـدى بـه في الحكمـة والموعظـة والصـلاح والرشـاد، وزاد مـن شـهرته شـعره الرائـع الـذي خلـده وحفظتـه الأجيـال، «فأقـدم ديـوان شـعري في الشـعر الشـعبي الجزائـري ينشـر في بلادنـا كان قـد قـام بـه الأسـتاذ بخوشـة محمـد رحمـه الله سـنة 1958م»[24]، حيـث جمع إحـدى وثلاثـين قصيـدة قـدم لهـا وذيلهـا بتعاليقـه وآرائـه وشـروحاته.

تعتـبر قصيـدة «ابقـاوا بالسـلامة» سـيرة ذاتيـة مختصـرة لحيـاة الشـاعر، وربمـا تكـون آخـر قصيدة

3

قالها الشاعر في حياته، لأنه يودع فيها أبناءه وأهله ويوصيهم خيرا بأنفسهم وبمن حولهم ويجمع أبناءه فيورثهم رزقه وتركته، حتى لا تكون النية سيئة بعد مماته فيتباغضون ويتخاصمون فيما بينهم، وحفاظا على العشرة والمودة بينهم وصونا كذلك لشرف العائلة الشريفة، يقول:

الموت تابعتني والأرض الباردة

ابقاو بالسلامة يا أولاد خلوف

أنت يا محمد اتهلى في خيمتي

أنت كبيرداري و أنت مولاها

وأنت يا أحمد خذ أدي سبحتي

بها تفكرني وقت تقراها

وأنت يا بلقاسم عمم بعماتي

تضحى لك هيبة لمن يراها

وأنت يا الحبيب ولدي نطفة من الكبدة

خد شملتي و برانيس الصوف

اتهلاو في بعضكم لا تشفوا في العدا

قوموا جنازتي و اعطوا المعروف[25]

نعم، هذه هي التركة التي خلفها الشاعر وقام بتقسيمها على أهله، خيمة لابنه الأكبر محمد، وسبحة لأحمد، وعمامة لأبي القاسم، وشملة وبرانيس لابنه الأصغر الحبيب، وهي في الحقيقة رموز صوفية، وكل شيء من هذه الأمور له دلالة خاصة لا يعرف أسرارها إلا من تخصص في علم الصوفية والتصوف، وفي آخر البيت وصية بالتكاتف والتآزر والتعاون بينهم وإكرام وإحسان للحضور يوم الجنازة ثم يذكرهم بأختهم الوحيدة المطلقة حفصة، ويوصيهم بأن يبروا إليها ويحسنوا إكرامها والإنفاق عليها حيث يقول:

بروا يا أولادي بخيتكم هجالة

حفصة بنت الأكحل مداح الرسول

البنت ياك تنهان بلا رجالة

انتما ارجالها يا سابقين الخير

إذا بكاتني معذورة في حالها

تبكي على الخلو في بوها لا غير[26]

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

محال كالخلو في تولد شي والدة

غر العجوز كلة حملت بالجوف

الناس ياك تولد شي ولدان معبرة

من غير من كلة شباح النسوان

وكلة العجوز ولدت مداح خير الورى

محمد الشريف النبي العدنان[27]

ويدعو لوالديه قائلا:

الله يرحم قايل الأبيات

الآكحل وآسم بوه عبد الله

المشهور آسمه من الفيات

مغراوي جده رسول الله

وآمه من بيت محسنات

اليعقوبية لالة خولة[28]

واختار الشاعر مكانا يدفن فيه بعد موته، وسيكون قبره حذو تلك النخلة التي ستقيه من حر الهجيرة التي يقول عنها :

نخلة مثبتة تلقح بعد اليبوس

احذاها يكون قبري يا مسلمين[29]

ويقول :

النخلة منزلها حذايا

نظلل في ظلها البعيدا[30]

مات الشاعر سيدي لخضر بن خلوف تاركا شعرا لا يزال حاضرا يرن صداه ويحفظ ويدرس في مختلف المؤسسات التعليمية كالزوايا والمساجد والجامعات رغم طول الزمان بيننا وبينه بعد ما قضى «عمره الطويل في إرشاد العباد، فقدم لهم عصارة فكره وما استنتجه من حكم ومواعظ عبر عمره المديد ليموت فقيرا معدما، ويدفن تحت جذع نخلة مقوسة لا تزال ظلالها وارفة تقي ضريحه من حر الهجيرة»[31].

عاش سيدي الاخضر بن خلوف أكثر من مائة وخمسة وعشرين سنة، كما ورد في شعره، إنه عمر طويل عرف فيه الشاعر تطورات تاريخية وأحداث بارزة، أهمها الغزو الإسباني على أرضه التي كان يحبها ويعزها ويمجدها، وحبه هذا كان نابعا من روح عربية مسلمة واعتزاز فياض، ومن هنا تكمن أصالة الشعر الشعبي «والأصالة تعني الاعتزاز بالكيان والشخصية، وبالتالي الوقوف ضد المساس بهذه الأصالة التي تعني الانتماء للوطن»[32].

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

يا سايلني عن طراد الروم

قصة مزغران معلومة[33]

أراد الشاعر من التاريخ لهذه المعركة أن تكون «عظة للأجيال، معركة كانت بالفعل أفجع هزيمة عرفها الجيش الإسباني في تاريخه للاحتلال... فأصبحت وثيقة تاريخية هامة لأبطالنا الكرام»[34]، ومن دون شك فواجب أن نضع لمثل هذه النصوص الشعبية مكانا أقدس في القلوب، قبل أن تكون وثائق تاريخية في المتاحف والمكتبات والأرشيف لأنها كتبت بالدماء، ودبجت بالدموع ودونت في ساعة الفرج بعد محن ونكبات أرادت مس الكرامة ودس الشرف ومحو أصالة الشعب الجزائري العربي المسلم، يقول ملخصا حياته:

جوزت مائة وخمسة وعشرين حساب

وتميت من ورا سني ستة اشهور[35]

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

من قرن الثمانية أديت سنين اوزايع

والأيام هاملة والجالب مجلوب

بفضل النبي تميت القرن التاسع

والفلك ينثنى والحاسب محسوب[36]

ومثلما لم تحدد سنة ميلاد الشاعر، فكذلك لم تحدد سنة وفاته بالتحديد لقلة المصادر التاريخية التي تؤكد ذلك.

2 – ترجمة عن حياة الشاعر بن كريو[37]:

هـو التخي عبـد الله بـن محمد بـن الطاهـر القاضي وأمـه التـخي أم النون مـن نفس الأسـرة، ولـد عبد الله بمدينـة الأغواط واختلـف في تاريخ ولادته، فالشـائع في ذلـك أنه سـنة 1860م، وذلـك ما نقش على قـبره، لكن بعض الدراسـات تذكـر أن ولادته كانت سـنة 1869[38]، كان والـده قاضيـا وبعـد أن أتم الشـاعر دراسـته وصار مؤهـلا لأن يحتل منصب قـاضي ويكون خـير خلف لخير سـلف محققا بذلـك آمال والـده فيه.

كان عبـد الله بـن كريـو اجتماعيـا، يحـب المجالس الأدبيـة والمناقشـات الثقافيـة الـتي كانـت تجمعـه بأصدقائـه مـن الفنانين والشـعراء والقضـاة، كما عرف بميلـه الشـديد إلى مجالس الأنـس الـتي كان يرتحل من أجلهـا إلى مختلـف المدن وبالإضافـة إلى ثقافتـه الدينية التي أهلته لأن يكـون قاضيا، كثير النظـر في كتب التاريخ والأدب، وكان يملـك مكتبة يقال إنه أحرقها بنفسـه بعد فقدانـه لبصره، وبالتالي سـوء حالته الماديـة، وقد كانت تلك المكتبـة تحوي الكثير من أشـعاره التي دونها بنفسـه ورفضـه إذاعتهـا بين النـاس تتسـم أشـعاره باحتوائها الكثير من الـتراث العربي الإسـلامي، كما أن لغتـه قريبة من لغة الشـعر العـربي القديم.

وقـد روي أنـه كان يقـوم بتجـارب تطبيقيـة في علم الكيميـاء للتوصـل إلى صنع (الويـز) أي الذهب بالعامية المحلية الجزائرية، وقد أكد شـعره الذي يذكر فيه أسـماء الـرواد والعلماء الذين مارسـوا هذا العلـم كأفلاطون أنه كان مهتمـا بهذا العلـم اهتماما بالغا.

وفي سـنة 1921م تدهـورت حالـة الشـاعر الصحية والنفسـية نتيجة الفقر وسـوء التغذية وانتشـار الحمى الصفـراء في مدينة الأغواط التي لا شـك في أنه قد أصيب بها هو الآخر، توفي الشـاعر يـوم 21 أكتوبـر 1921[39].

ومـن أشـهر ما قال الشـاعر عبـد الله بـن كريو هذه ا لنتف :

يا مرسولي سر بجوابي وديه

يمكن بيد الظريف وعنـالي

ياهات اخبار الخير لنا كن انبيه

والمراه اللى بيننا وريهـالي

سال على محبوب قلبي سال عليه

سال عليها سال شاطنة حـالي

قل لها وعلاه محبوبك تنسيه

غيظانه شكيت ما كيش تسالي

قداش ان مرسول لي شقيتيه

كرهوك الحساد بغضه على جالي[40]

ويقول عبـد الله بن كريو في قصيدته المشـهورة «قمر الليل» الـتي يعرفها كل جزائري:

قمر الليل خواطري تتونس بيه

نلقى فيه اوصاف يرضاهم بالي

يا طالب عندي حبيب ماليه شبيه

من مرغوبي فيه سهري يحلالي

انبات انقسم في الليالي ننظر ماليه

يفرقني منه الحذار التالـي

خايف لا بعض السحابات تغطيه

إذا غاب ضياه يتغير حالـي

ياسايل عن خاطري واش رامسهيه

اللي جلى قلبي جالـي[41]

3 – ترجمة عن حياة الشاعر بن سهلة:

ولـد بومدين بن محمد بن سـهلة بتلمسـان التي كان الأطفـال فيها يقضون صباهم بين المسـيد (المسـجد أو الكتاب) أو المدرسـة والحانوت (المتجـر) أو العمل، حيث كانـت العادة تقتـضي تعليـم القـراءة والكتابـة والمهنة الضرورية لضمان رزقـه، وتعتبر مهنة الحياكـة (الدراز) هي الرائجة آنذاك، فاشـتهر أهل المدينـة بالإجادة فيها[42].

اهتـم الشـاعر بومدين بن سـهلة بالطـرب والغناء، وقال الشـعر مبكرا، وكانـت ملهمته فتاة تدعـى (بدرة) تهوى الاسـتماع لأشـعاره، وهو مـا فجر قريحة الشـاعر، وصـار يكتب أشـعارا يخاطب بهـا فتاة أحلامـه التي هام بها، ووجه شـعره لها مباشـرة، فنظم قصائد في محبوبته

(بدرة)، وتعلقه بها كان سبب عبقريته في نظم الشعر، وكانت هي تحفظ شعره وتصغي إليه خصوصا القصائد التي قيلت فيها[43].

كان الشاعر يتمتع بصفات جميلة، كحسن العشرة وخفة البديهة، وله قدرة على التعبير، حيث يردد الكثير من القصائد في الأعياد والمناسبات الدينية بتلمسان، وقد أتاحت له البروز والنجاح في مجالس اللهو التي طالما شغف بها الشاعر على غرار الشعراء الآخرين فيقول:

العود والأوتار في الرأس القوس والرباب والكأس
مع جميع بناين الناس يزهى كل زهواني
وأنا قاطع لياس ماصبت من يزهيني[44]

وبحكم وجوده في بيئة راقية ووافرة الرخاء، تتوفر فيها جميع أسباب الحضارة والازدهار، إلا أن الطبقة الشغيلة الكادحة تعاني الفقر والحرمان نتيجة سوء تصرف الحكام في المنطقة وجشع الأغنياء، فنجده يعاني هذه الحالة المزرية، فأثر شعره في الرأي العام، وأحس بعضهم عليه، فارتحل إلى أقصى غرب الشمال الجزائري، وواصل مهاجمة الحكام بأشعار منها قوله:

راني من حبك يا إمام الغيد
مثل الطير اللي حاصل في الأسجان
عابد غير التخمام و التنكيد
هايم مهموم مريض في الأحزان
ما نرضى شي عمري نبوس الإيد
وعلى وجهك جرعت كل أمحان[45]

يغلب على أشعار بومدين بن سهلة الرمز وذلك راجع إلى طبيعة الحكم السائد في عهده فقد عبرت معظمها على مرارة الواقع المعاش وبذلك لقيت تجاوبا من طرف الشعب فعرفت انتشارا واسعا، وراح يرددها الحضري والبدوي، ولم تقتصر على غرض واحد، بل راحت تتلون وتتعدد بين اللزوميات والاستعطاف والشكوى والفخر والغزل والتوسل والابتهال....الخ، وما إلى ذلك، وأروع ما أبدع فيه كان الوصف مع أنه لم يكن من أصحاب التنميق والزخرفة والتأنق اللفظي[46].

4 – محمد بلخير:

تختلف الروايات في شأن مكان وتاريخ ميلاده، وهذا ليس غريبا في منطقة لم تعرف نظام الحالة المدنية آنذاك، إلا أن القاسم المشترك بين المؤرخين هو أن المنطقة التي كانت موطنا لقبيلته هي بلدة الرزيقات، قرب البيض والذي يعود إلى فخذ من أفخاذها السّبع[47] وهم من أولاد داود.

والرواية الأقرب إلى الحقيقة بشأن مكان وتاريخ مولده هي التي اتّفق حولها بعض المقربين من الشاعر[48]، حيث حدد مولده سنة 1822م بالواد المالح الواقع ما بين وهران وعين تموشنت قرب العامرية حاليا، هذا التاريخ يؤكده الشاعر وهو في سجنه بكالفي سنة 1884م:

محمد قال عليك من الشباب ولى شيباني
بعد اثنين وستين مابقي ليا ما ينزاد

ومن المفروض أن يلد في مراعي الرزيقات حسب عادة البدو، لكن الظّروف الطبيعية القاهرة وخاصة في السّنوات الشداد كانت القبائل ترحل نحو التّل طلبا للقوت والعمل في مواسم الحصاد، حيث يزداد الطّلب على الشوالة واللقاطة، هذا ما جعل عائلته تنتجع نحو الشمال حيث الكلأ والماء والعمل.

ترعرع الشّاعر وسط مجتمع معروف بخصال وشمائل كثيرة كالكرم والوفاء بالعهد وحبّ الحرية والصّبر على الشّدائد والذّود عن الأرض والعرض، فأكسبته هذه البيئة الكثير من التجارب والخبرات التي يتمتع بها أهل منطقته مما نمّى من معرفته وصقل موهبته، وقد لازم منذ نعومة أظافره الطلاب والكتاتيب لحفظ القرآن الكريم، كما عاشر بعض الشعراء والمداحين والقوالين، وتأثر بهم فتفتقت قريحته الشعرية وتحركت فيه الأحاسيس والمشاعر الوجدانية وتدفقت عواطفه سيلا من القوافي والكلام الموزون المعبر، تزوج وهو ابن العشرين من فاطمة بنت بوقفدة وأنجب منها عدة أطفال منهم لخضر وعبد القادر نسبة إلى سيدي الشّيخ:

سميت ولدي من عزّك بإمام عرباني
في البيت عند مزراقك ما انكونش جاحدوا

وكان لـه ارتباط متين بسـيدي الشـيخ الـذي يعتبره الدليـل والمرشـد والقائـد الهمـام في حياتـه وهـو بذلك ينتـمي إلى الطريقة الشـيخيّة[49].

كان محمـد بلخـير كريما شـجاعا وفارسـا مقداما لا يهاب الأعـداء، وكان يفضّل أن يستشـهد في سـبيل الله ودينـه ووطنه وعرضـه علـى أن يعيـش في بحبوحة من العيش في ظل الخضـوع للنفوذ والهيمنة الاسـتعمارية، ولهذا فإنـه يعد من رجال الحروب والمعـارك حيث روّض حصانه الملقب بالأزرق للوغى إلى أن سـقط (الحصان) في ميدان الشـرف، وقد خلـد ذلك الحدث في عـدة قصائد، أمـا أسـلحته فهـي البندقيـة مزدوجـة -الزويجة- مع مسدسـين (كوابيس رديف).

حين نكبـت الجزائـر بالاحتـلال الفرنسي، وتوسّـع كالمـرض الخبيث فـي جسـم الأمّـة، اندهش الشّـاعر محمد بلخير من هـذه الظّاهرة الغريبـة ونظم حول ذلك عـدة قصائد بـيّن فيهـا طغيان هـذا الأجنـبي الفرنسي إلى أن كانـت مقاومة أولاد سـيدي الشـيخ 1864م الّتي وجدتـه كهلا وهو ابـن الأربعين فانخـرط فيها واجتمعت عنده الفروسـية وقول الشعر، وكان لشـعره الأثر الأقوى علـى الفرنسـيّين وأتباعهـم ، فأصبـح مـن المطلوبين بالقبـض عليه.

ومـن بين المعـارك التي شـهدها، عوينـة بوبكر والتي قتـل فيهـا العقيـد - بوبيرتـر- ومعركـة ابـن الحطاب ومعركـة غارات سـيد الشـيخ في فيفـري 1965م، والتي استشـهد فيها زعيم الثـورة سي محمد بن حمـزة وهو في ريعان شـبابه، كما شـارك في معركة عين ماضي أو القارة العشـوى في عهـد ثـورة بوعمامـة، بعـد مسـيرة قتالية جهاديـة بطوليـة طويلة، مـع ثورة أولاد سـيد الشـيخ الأولى والثانيـة، هاجر محمد بلخير مع الثـوار أو أولاد سي حمزة بن بوبكـر إلى الـوادي الغربي ومنه إلى قـير ثم إيغالي وتينقورارين وبعد برهـة حصل نوع من الخـلاف ما بين بـن حمزة المؤيـد للتفاوض مـع الفرنسـيين وأخيه قدور بـن حمزة، قائـد الثـورة، حينـذاك والمتحمـس لمواصلة الجهـاد مع عمـه سي الأعلى لكـن محمد بلخـير لم يقف موقـف المتفرج من الأحـداث التي تجري حولـه أو تصيب إخوانـه، إنما كان يجول خائضـا كل الغمـار طارقا كل باب متصديـا لـكل حالـة، يحـث ويحـاول ويشـجع ويذكر، وبعدهـا اضطـر الشـاعر إلى مغـادرة معسـكر الخلاف لينتقـل إلى المنيعـة لحـث أولاد زايـد والشـعانبة علـى اسـتئناف الجهاد المقـدس، غير أنـه لم يوفـق في مهمّته فاتّجـه صوب مخيمـات ومراعي الرزيقات عند عشـيرته وقبيلتـه إلاّ أنّ السـلطات العسـكرية التابعـة لحامية البيض أخـذت عائلته كرهينـة ونقلتهـا إلى الثكنة تحت حراسـة مشـددة من جنود مسـلحين وكان محمد بلخير يعلـم أن مـن بين أفـراد عائلتـه أخ له مريضـا فتقدم إلى المركز العسـكري باذلا نفسـه للعـدو مقابـل الإفراج عن عائلتـه فألقـي القبـض عليـه[50]، وأخضـع للتحقيقات والاسـتجوابات وبعـد ذلك سـيق إلى السـجن وقضى به عـدة أيام ثمّ نقـل تحت حراسـة مشـددة إلى معسـكر، حيـث التـأم مجلس حكمه الـذي أصدر حكمه بسـجنه 10 سـنوات مع نفيه إلى جزيرة كورسـيكا سـنة 1884م، انتشـر خبر هذا النفـي كالنار في الهشـيم في كل الأنحاء لأنّ اسـم محمد بلخـير ومسـيرة حياته قـد ارتبطتـا بتاريخ المقاومـة الشـعبية في الجزائـر خلال الاحتـلال الفرنسي للجنـوب الوهـراني والـذي دام أكثر مـن ربع قـرن، وبعد قضاء فترة بسـجن معسـكر أخـذ إلى وهـران ومنها أبحر إلى مرسـيليا، ثـم حـول إلى جزيـرة كورسـيكا ليسـجن بقلعـة كالفـي الرهيبة، اعتقد الشـاعر أنـه اجتاز بحرين من وهران إلى مرسـيليا ومنهـا إلى كالفي كمـا ورد ذلك في قصيـدة له:

فيوك يا خلقي تعوّل

سلاك الحاصلة تفك من البحرين[51]

وكـم قتلـت قلعـة كالفـي وقـلاع سـان موغريـب وكاليدونيـا وغيرهـا مـن أرواح جزائريـة كانـت متفائلة مبتسـمة[52].

كان الشـاعر محمـد بلخير في سـجنه يطلـب من الله تعـالى أن يفرج عنه ليرجـع إلى أرض الجزائـر الطاهرة، دار الإسـلام ومما يؤلمه أيضا داخل السـجن هو الإذلال الّذي كان يشعر به من شـدّة المهانة وفقدان الكرامة والإنسانية وهو الفارس الشـهم، فرغم العذاب الجسـدي المتمثل في الأعمـال الشـاقة، فإنّ آلامه النفسـية كانت أشـد، وقد

4

دوّن الشّاعر أروع القصائد في هذه الظّروف، وقد وصل البعض منها إلى الجزائر رغم الستار الحديدي المضروب عليه، وقد جمع جزءا منها الأستاذ بوعلام بسايح وسي حمزة بوبكر، وبقيت مخزونة لدى الذاكرة الجماعية لدى أهل المنطقة ويرددها بعض المولعين بالشعر الشعبي أمثال بن حاجة محمد وحفيد الشاعر محمد بلخير الحاج عبد القادر[53].

أفرج عن محمد بلخير 1894م فرجع إلى أرض الجزائر ولم يسمح له بزيارة أهله بالبيض، فتوجه إلى الأبيض سيد الشيخ عند القبة وأقام بعض الوقت وحاول أولاد سيد الشيخ أن يعوضوه عن معاناته فقدموا له هدايا ثمينة من ملابس فاخرة وحصان جميل بسرج مطرز بالخيوط الذهبية... أمضى بقية حياته في قول الشعر الذي يفضح فيه أعمال الاحتلال الفرنسي في الجزائر، ولم يمكث في مكان واحد بل كان رحالة كثير التجوال عبر الجنوب الوهراني، وحين تقدم به العمر أصبح يصاب من حين لآخر بوعكات صحية تلزمه الفراش، حتى فارق الحياة سنة 1904م أو 1906م، ودفن في مقبرة القناطر، لكن بعد الاستقلال قام أحبابه وأقاربه بنقل رفاته إلى مقبرة الشهداء بدائرة بوعلام قرب البيض من جديد بجانب شهداء ثورة التحرير الكبرى.

محمد بلخير الذي نحتته البيئة فصنعت منه شاعرا مميزا عن بقية الشعراء الشعبيين فهو فارس ومجاهد وشاعر الثورة والحب عشق المرأة وعشق الثورة وعشق سيد الشيخ، فقد كان لتنقلاته الكثيرة في مناطق الهضاب العليا والصحراء ومجالسة الفقهاء وأهل الرأي والحكمة الأثر البارز في اكتسابه لكثير من المعلومات والمعارف في الشريعة والتصوف والتاريخ رغم أميته، إن أميته – إن صح التعبير- رفعت من قيمته بفضل ثقافته الشعبية، كان ذا قلب سخيّ وروح سامية فقد كان بداخل هذا الرجل البدوي ملكة شعرية أهلته لأن يكون شاعر القبيلة وفارسها، لقد قال الشعر قبل أن يبدأ في الصوم ويقر أنّه لم يتعلم القراءة والكتابة بتاتا:

ما اقريت مع طلبة بني عشير

ولا كتاب ابن خلدون جا في يدي

ويوضح مصدر ملكته بما منحه الله من ذكاء وفطنة وموهبة وبما ألهمه الله من معارف حيث يقول:

اقريت بلا كتوب من عند الرحمن

ما زينها يا ناس طاعة[54]

تميز شعره في صغره بالغزل، فقد تناول عدة نساء في غزلياته إلا أنه سعى إلى تطعيمه بالحكم والنّصائح،

يقــول عنه جــاك بــيرك «وإذا مــا أرقه الشــوق والحنان فيتمتع بسحر شــعوره كمراهق لينساب شــعره في صفاء واحتشــام وبلغه شــعبية مشــحونة بالعبر والأمثال»[55].

كمــا أنّ تجربتــه الغنية في الحيــاة من جــراء احتكاكه بالمجتمع وأهــل الدراية والعلم والخبرة مكنتــه من إدراك كنــه الكثير من الأحــداث فكانــت له فلســفته في الحياة تنم بنظــرة صائبة وحكمــة حاضرة.

ما نيشي بادع للكلام نحسب قولي مداوي
نهدر لك بالمعنى إذا تكون للجلوس عقول
دنق للعرف إذا طال ذاك من الشجرة راوي
والقاصف بعدما تكمله يسمى موصول
الرقبة بعد ما تكنه للبارود القاوي
دنق جهد البارود قاع من صال عليه يصول
الجايح بعدما تعظمه ما يرجع شي ساوي
دنق للي مبداه شين ما مات إلا مذلول[56]

ويقول:

ما تدوم أيام الشدة يحن ربي بأيام الخير
ما تدوم سموم البلدة مقابلتها ساعة تبرير

ويصــف إيمانــه بالله وبقضائــه ويدعــو الله بالمغفرة لــه ولوالديه ولجميع مــن معه، على أمل أن يفك ســجنه ويتغير حالــه بفضل الله.

أمر الله قريب ويدور المشوار
ربي قال أظن عبدي نوفيه
اغفريا لغفار لجميع الحضار
وناظم لشعار ولوالديه

وفي قصيدة أخرى:

ربي غفار للزلازل
يغفر ذنبي مع ذنوب الصالحين
ابغيت من الرخا نكيل
يرعى نحلي نوار جنة العدنين[57]

انســحب محمد بلخير مع رفاقه، بعــد معارك عديدة

5

إلى المــغرب واســتقر في تافيلالــت، لــم ينقطــع عن قول الشــعر والتغني به، ولكــن قصائده هذه المــرة موضوعها الكفاح والاســتنفار للحــرب، وليس يخل بالشــعر مطلقا أنّه يتحــول ســلاحا قويا في يد الإنســان يفتــح به طريق الســعادة والعدالة الاجتماعيــة التي تزول فيهــا كل أنواع الســيطرة والاســتغلال والعبودية، وقد احتــل الحصان فيهــا مكانة مرموقــة لا يدانيه فيهــا إلا البندقيــة، وما إن يرســم خياله لوحــة لجــواد أو بالأحرى لجيــاد، أي حركة موكب خيل جامحــة مطلقة العنان، حــتى يمزجها برائحة البــارود، يقول:

واش يجيب إجبال كسال للفيلالي
بكري كان يجيني طير حرّ يحوم
في ذاك المضرب ضاري انحرق خيلي
ويستنى عودي حتى اتجيه القوم
هذي تحريكة تغدى وذيك اتوالي
و من درك العلفة بارودها كمكوم

يطلع في راسي حمان بن انشالي

و يلعب عودي لعب إزفافني ملطوم

ومثل هذه السمات لا نجدها إلا في الشعر الجاهلي عامة وفي شعر عنترة بن شداد خاصة الذي يلتقي مع شاعرنا رغم بعد المسافة الزمنية في الجمع بين السيف وركوب الخيل والقلم، يقول عنترة في هذا المجال:

والخيل تعلم والفوارس أنني

شيخ الحروب وكهلها وفتاها

ستذكرني قومي إذا الخيل أشبعت

تحول بها الفرسان بين المضارب

فإن هم نسوني فالصوارم والقفا

تذكرهم فعلي ووقع مضاربي

أمّا محمد بلخير فيقول :

قولي ناصره ربي وادعاوي الناس

نقرا الحرف بغير لوحة

الي قال أنا رجيل يغزى معاي

يعرف خوك اسطر ولا اهرب

الكلام يواتي الأعقاد

يؤكد ويوم المشليه

كما يفخر الشاعر بمآثر قومه وجودهم وكرمهم فلما كان حسن الضيافة من الفضائل التي يحتفي بها بلخير كل الاحتفاء، لا لأنه مطلب من مطالب الخلقية وصنيع جميل وحسب، بل لأنّه كذلك عمل يحفظ العلاقات الشخصية ويصونها ويستديم الحوار ويتيح الصلة والتواصل، فالاتّصال أو التواصل في تلك السهوب الجرداء يكف الصمت ويؤنس الوحشة ويكسر العزلة ويوصل الخطاب ويبلغ الرسالة ويرعى حق الأخوة.

نهفي وانبان كالسراب تحت الغيوم

حارز عرضي ولساني

للي قاتل بوي انضيفوا بالطعام

نضحك للي عاداني [58]

هنا يذكر أنه ليس لنا أن نختار ضيفنا بالضرورة فكل وافد علينا يجد لدينا الترحاب والتكريم الدائم، مهما يكن اسمه ومركزه في المجتمع إن وجوده بيننا ليفرض احترامه ويوجب ضيافته وإكرامه، وكل من يخل بهذه القاعدة ويخالفها وكل من يشوه معناها أو يحرفه، وكل من يخلط بها أو يقصد من ورائها أغراضا أخرى تمحى شهرته ويضمحلّ صيته وهذا تصور بلخير:

متربص ولبيق حافظ بلاقراي

نعطي حق الناس والواجب

عمري ضيفي ما يبور وأنا هناي

عرضي خفت عليه ينغتب

وفي هذا يقول (جاك بيرك): «إن بلخير منشد الشجاعة البدوية، شادي بطولة البدو الرحل والشوق الأبدي ليقترح علينا فيما يمليه من صيغ خالصة خطاب الغد ورسالة الأبد»[59].

كما أن بلخير الشاعر وبلخير المتيم كان يحب وطنه ويهيم به كان يحبه كما يمكن أن يحبه بدوي قوي القنا شديد البطش في الهيجاء، يتضح ذلك عند ما صرح بموقفه بكل صرامة ولو تعلق الأمر من منحهم ولائه، إذا بدا ما منهم ما يسيء إلى الوطن ولذلك يعتبر سليمان متخاذلا وخائنا فيفضحه قائلا:

والله ما قعدوا مزان هناي

من غير سليمان خان العاهد

كما يفضح موقف عطا الله الذي صار يتجرّأ على إصدار الفتاوى في صالح الاستعمار والزامية إدانة المقاومين وإثبات خروجهم عن الطاعة وتأكيد ضرورة معاقبتهم :

قولو لعطا الله واش كلفك ياحزين

ولاه تشمت في اللي ما لداهم قران

لعبت بك الدنيا أيامها فانيين

ولعبت بيك القهوة وصار الأثمان

شوف كتبك تلق أقوال متخالفين

من خير أنت ولا كلاب رحمان

وهـذه المواقـف العمليـة هـي الـتي كلفتـه حجـز عائلتـه مـن طـرف الحـكام وكلفتـه حيـاة ظلّـت مضطربـة فلـم ينعـم بالاسـتقرار، مـرة في تافيلالـت جنـوب المغـرب ومـرة في المنيعـة وأخـرى في المنفـى بكالفـي، في جزيـرة كورسـيكا وقـد أخـذ المنفـى جـزءا غـير يسـير مـن حياتـه بعيـدا عـن الأهـل والوطـن.

إن روح المقاومـة الـتي كانـت تلاحـق الشـاعر محمـد بلخـير قـد كلفتـه التضحيـة بـشيء غـال، إنهـا الغربـة، غربـة في وطنـه بسـبب الاسـتعمار وغربـة في السـجن بسـبب الاسـتعمار أيضـا، ومـن هنـا كان لموضـوع الغربـة نصيـب في شـعره.

وقال وهو في منطقة تافيلالت بالمغرب:

الدنيا ضاقت وأنا رحيلي تالي

من تفكار حبابي خاطري مهموم

الدنيا ليلها قمر بدر يلالي

وليلة فيها ظلمة وتبان النجوم

واش يجيب جبل كسال للفيلالي

بكري كان يجي الطير حر يحوم

وقال وهو في المنيعة:

نعشى بلاد الناس في طلب العلا

وبلادنا متروكة للناس

ونكاد تفترش الثرى وبأرضنا

للأجنبي موائد وكراسي

وطني أحب إلى من كل الدنى

وأعز ناس في البرية ناسي

***

ما درت الطّايحة هجرت على ليمان

ما هي سرقة ولا خديعة

هربت نفسي من النصارى والشيطان

وارضات لصاحب الشفاعة

أما في سجن (كالفي) فكان يقول:

من حبه خاطري امهول

وحش أولادي وحب سيدي جاو ثنين

راني في كالفي مجول

أنا والشيخ بن دوينة مرهونين [60]

5 – ابن مسايب:

هو أبو عبد الله الحاج محمد بن مسايب، أحد أبرز شعراء الشعر الملحون، من مواليد الربع الأول من القرن الثاني عشر الهجري (12هـ)[61]، من أصل أندلسي استقر بتلمسان في حي باب الزير حيث نشأ والتحق في البداية بالكتاتيب القرآنية، فتعلم الفقه والنحو وحفظ القرآن الكريم، لم تثبت الدراسات المتتبعة لحياة الشاعر دلائل واضحة عن مولده وحياته التي ساهمت في تكوين هذه الشخصية الفذة وذلك لنقص ما دوّن عنه، رغم أهميتها البالغة في رفع الإبهام الذي يخيّم على حياته.

ويعتبر محمد بخوشة صاحب الفضل في جمع ونشر بعض أشعار ابن مسايب في شكل دواوين، وقد احتوت القليل مما رواه، حتى إنها قدرت بما يفوق ألفي قصيدة[62].

لقد أمضى ابن مسايب شبابه في ممارسة مهنة النسيج التي ساهمت على ما يبدو بطريقة أو بأخرى في تنمية ذوقه الفني، وقد اتهم أيضا بالانحلال الخلقي وكثرت الإشاعات عن تعرضه بالتشبيب بالنساء وتلك هي الأسباب التي دفعت به إلى الهجرة إلى المغرب، بحيث نال حظوة وشأنا لدى أحفاد وأولاد «مولاي إسماعيل الذهبي» .

وقد نقل لنا ابن مسايب في شعره تلك الرحلات الطويلة حيث رسم خريطة أسفاره التي جاب بها كل أنحاء الجزائر والمغرب الأقصى، ويمكن القول: إنه لم يكن شخصية عادية، بل اجتهد ليكتسب شيئا من المعرفة ولم يبخل بها عن معاصريه الذين شهدوا له بالعلم واعترفوا له بالولاية، فذهب راضيا واستسلم لنداء الأجل عام 1190هـ الموافق لـ 1768م بعد أن عمّر طويلا، دفن أمام ضريح الموحد الشيخ السنوسي رحمهما الله بمدينة تلمسان.

6

كرس ابن مسايب جل أشعاره في المرأة، من الطبيعي أن نجد وقوف الشاعر على الحبيبة بغزله ونسيبه أكثر من قوله في باقي النساء، فقد قيل في الحبيبة أكثر مما قيل في الأم والزوجة، في نوعه و كمه وقوة عاطفته ووجده، وربما جاءت كثرة الأشعار في الحبيبة، لأن أغلب الشعراء عاشوا عيشة هنيئة مترفة في ظل المرأة التي ملكت قلوبهم، فمن الشعراء من أحب حبا صادقا ومنهم من تمتع بوهم الحب ولهاً.

ولأن الشاعر من أصل أندلسي، فإن الغزل كان ينساب على شفاهه ويدعو إليه لما كانت تتمتع به الأندلس من طبيعة جميلة وحياة حضارية ناعمة، ومجالس أنس ورخاء وغناء[63].

والبيئة التلمسانية شبيهة تماما بالبيئة الأندلسية في طبيعتها الخلابة وفي حضارتها وعاداتها وتقاليدها، هنا نشأ ابن مسايب، ممتهنا حرفة الحياكة بالحارة الشعبية باب الزير، كان على دراية بمزج الألوان، فما من شك أن مشاهدته للألوان وتناسقها بمعمل الدراز قد ساهمت في تكوين أسلوبه وذلك منذ فترة الطفولة التي قضاها بالمعمل، وهو يئن تحت وطأة اللوعة، شاعر عاشق للحسن والجمال أحب الجمال وهام فيه، له معشوقة معروفة شهر بها في أكثر من قصيدة ملمحا تارة، ومصرحا أخرى، يقول:

عزامك يا عايشة ... سِرْ قَلبي فشا
في عروقي يتمشى ... هواك راه في الحشاش
داهش منك دهشة ... لوح عودي أرشا
مانساك يا عايشة ... حتى في النعاش[64]

والشاعر محمد بن مسايب رغم أنه لم يشتهر كشاعر صوفي إلا أن قصائده مفعمة بالروح الصوفية والمصطلحات الدالة على ذلك المتمثلة في المديح النبوي ومدح الأولياء الصالحين، والمعروف أنه منذ شبابه المبكر أصيب بغرام فتاة اسمها عائشة لكنه أصيب بخيبات عاطفية عديدة دفعته إلى قطع علاقته مع الحب الدنيوي، حيث لم يكن أيضا بعيدا عن معاناة البسطاء من الناس، وهو لا يخفي غضبه ومخاوفه إزاء محيط فاسد في أعماقه جراء ظلم الولاة آنئذ، هذه العوامل هي التي حولته من شاعر الحب الدنيوي إلى شاعر الحب الإلهي.

و من القصائد التي توحي بخوض بن مسايب في المجال الصوفي نذكر قصيدة (ما وافى شي طلبي)، وهي قصيدة يوحي ظاهرها عند قراءتها بأنها غرامية غير أنه يقول في آخرها:

نمدح جد الشرفا
صاحب الحوض أحمد سلطاني[65]

والمتمعن في نص هذه القصيدة يجد فعلا تعابير غرامية كثيرة ليست الحسية فحسب بل الجسدية أيضا ويتجلى ذلك في قوله:

محبوبي كحل العين

والشفر والحاجب والسالف[66]

و عند القراءة يتبادر إلى الأذهان وكأنه يصف امرأة لا رجلا، وهذه هي سمة شعراء الصوفية في تعابيرهم المفعمة بالحب تجاه الله ورسوله الكريم عليه الصلاة والسلام.

وابن مسايب في قصيدته (بدر الدجى) يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم ويطلب فيه الشاعر النديم أن يملأ الكؤوس بخمر سماوية على شرف محبوبه ويصف أيضا جماله المادي.وهو في هذا يقتدي بالشعراء الصوفية الذين ليست لديهم مشكلة أو عقدة من التحدث عن العشق وهو درجة عالية من المحبة لله تعالى أو الرسول صلى الله عليه وسلم، يقول:

بدر الدجا عسعاس والليل راح

يحلى الطرب و الكاس بين الملاح

قم يا نديم فم دِرْ الكيوس[67]

و في قوله أيضا:

محمد نور ما في صلى الله عليه قدر ما شرفوا[68]

وفي قصيدة (الحرم يا رسول الله) الشاعر بالمدينة المنورة في مقام التائب، المتضرع إلى الله سبحانه وتعالى، طالبا شفاعة رسوله الكريم يقول فيها:

الحرم يا رسول الله

الحرم يا رسول الله

خيفان جيت عندك قاصد

الحرم يارسول الله

خيفان جيت عندك قاصد

يا صاحب الشفاعة الامجد

خوي في بزلتي نتمرد

يوم الوقوف عند الله[69]

ويقول أيضا:

يا إلهي اغفر لي ما فات

واغفر للناظم ذي الأبيات[70].

ومن بين الموضوعات التي استرعت اهتمام الشاعر ابن مسايب موضوع الوطن، فصور لنا هجرته عن وطنه الحبيب وما عاناه من آلام ولوعة الفراق جراء هذه الغربة، فهو لم يغادر الجزائر سائحا الحالة السيئة التي آلت إليها أحوال المجتمع، تحت وطأة وجبروت الأتراك آنذاك، ورغم ما عاناه الشاعر في هجرته تلك من غربة إلا أنها أثرت تأثيرا ايجابيا انعكس على سلوكه فغير نظرته إلى الحياة، ومن بين ما قاله الشاعر في الوطن قصيدة سجل فيها أسفه ولوعته لمدينة تلمسان، وما آلت إليه في القرن السادس عشر، نظم قصيدة «ربي قضى» فقال :

الناس كل من يدخلها

يستحسن الوطن والبقعا

بالعلم مرفوع والحكمة اكملها

باشعال من اتقان الصنعا

خلي الحنادق ونزلها

بين البعل و بين القلعا

في مواسط الجبل و عرها

وبناها و عمل اسوار وبرج و تبيان[71].

من هنا فالشعر الشعبي الجزائري كان وسيظل يعبر عن آلام وآمال الطبقات الشعبية بكل درجاتها ومراتبها، يعبر عن أمانيها وهمومها عن أفراحها وأقراحها، عن رقيها وانحطاطها، إنه باختصار نابع من عمق المجتمع نفسه، فهو خالد خلود المجتمع ويكتسي حلة خاصة و طابعا متميزا، ولقد أخذت دائرته تتسع بفضل جهود أهل الاختصاص وذوي الكفاءة في هذا الميدان من باحثين ومنظرين وكتاب وشعراء وقراء ومبدعين على اختلاف مناهجهم ومناهلهم، وجهودهم لا تزال متواصلة والبحث في هذا الحقل لا يزال في مرحلة البداية، إذ ينبئ عن نظريات وآليات ومناهج جديدة ستكشف عنها البحوث والدراسات المستقبلية.

هـذا قليـل من كثير حـول موضوع الشـعر الشـعبي الجزائري وشـعرائه الفحـول المشـهورين بالجزائر الذين تركـوا تراثا شـعريا ضخما لا يزال الكثير منه مدسوسـا في الخزائن والحقائب وفي الرفـوف والأدراج وفي المخطوطات والكناشـات وربمـا ضـاع الكثـير منـه بسـبب الإهمال واللامبـالاة، ولعـل مـا وصلنـا مـن شـعرهم إلا القليل الـذي كان محفوظا في ألبـاب الذاكرة الشـعبية ومكنونا عنـد بعـض المهتمـين مـن أمثـال: الحـاج محمـد بن الحاج الغوثي بخوشـة والحـاج محمد الحبيب حشـلاف كمـا أن هنـاك مخطوطـات ماجسـتير ودكتـوراه للكثير مـن الباحثـين الأكاديميـين في الجزائر في قسـم الثقافة الشـعبية بمدينـة تلمسـان الـذي يضم كمـا هائلا من دراسـات التراث الشـعبي المغاربي وخاصة الجزائري، منها مـا يتعلـق بالجمـع ومنها مـا يتعلـق بالتنظـير ومنها ما يتعلق بالجوانب الإجرائية، وكذا أقسـام الأدب الشـعبي في مختلـف جامعات الوطن الجزائري قـام فيها الباحثون بدراسـات ميدانيـة حـول بيئة وتراث شـعراء الشـعبي القـدامى والمحدثـون، حيـث حـاوروا وسـجلوا وسـألوا وسـاءلوا بالصوت والصـورة والكتابة والدراسـة كل من له علاقة من قريب أو من بعيد بالشـخصيات الشـاعرة، من أحفاد وأعيـان وباحثين ورواة ومهتمـين بالتراث، دون أن ننـسى المتخصصـين في تـراث البلد منهم على سـبيل المثـال لا الحصر: الأسـتاذ الدكتور عبـد المالك مرتاض والأسـتاذ الدكتور عبـد الحميد بورايو والأسـتاذ الدكتور رشـيد بـن مالـك والأسـتاذ الدكتـور سـعيدي محمد، والأسـتاذ الدكتور أوشـاطر مصطفى، وعبد الحق زريوح وجعلـوك عبد الرزاق وشـايف عكاشـة ...الـخ، فنتمنى أن نكـون من خـلال هذه الدراسـة قد عملنـا على نفض الغبار عـن تـراث منطقـة الجزائـر وإخراجـه إلى النور، والتشـهير أكـثر بشـخصيات كبـيرة ومجهولـة حـتى - بيننا- في هـذا الوطن، وإخراج شـعرهم إلى دوامة البحث وعالـم المعرفـة المسـتمرة، ومن جهـة أخرى تبيـان دور الشعر الشـعبي وأهميته في تحديد وتسـجيل جانب مهم مـن تاريخنا المجيـد، ومسـاعدتنا على الفهـم الصحيح والسـليم والسـديد للعديد من الجوانـب الغامضة التي أهملهـا الباحثون والمؤرخون أو تناسـوها لسـبب أو لآخر.

الهوامش

1 - أحمد قنشوبة: الشعر الغض: قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، دار الفارابي، لبنان، 2008، ص 12.

2 - عبد الله دحية: تجليات الحس الوطني في الشعر الشعبي، مخطوط ماجستير في الأدب الشعبي، جامعة الجزائر، كلية اللغات والآداب، 2005-2004، ص 18

3 - أحمد قنشوبة، الشعر الغض، قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، ص 12.

4 - للتفصيل في الموضوع يراجع: التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1945-1830)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 82-81.

5 - التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1945-1830) ، ص 82-81.

6 - التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الشعر الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 30.

7 - التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1945-1830)، ص 399.

8 - بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، الطبعة الأولى، ص 34.

9 - التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1945-1830)، ص 367.

10 - للتفصيل في الموضوع يراجع: العربي دحو: الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس (1954-1962) ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج 1، ص ص-25 32.

11 - التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 25.

12 - أحمد قنشوبة: الشعر الغض، قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، ص 23.

13 - التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1945-1830)، ص 391، والعربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة

التحريرية، ج1، ص 36.

14 – المرجع نفسه، ص 395.

15 – التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص 392.

16 – لمعرفة التفاصيل حول الشاعر سيدي لخضر بن خلوف يراجع: بخوشة محمد بن الغوثي: ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، شاعر الدين الوطن، مطبعة الشمال الإفريقي، الرباط، المغرب، 1958، ص 37، وكذا: جلول دواجي عبد القادر: الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف، مخطوط ماجستير، جامعة تلمسان، الجزائر، 2003/2003. وكذا مقال بمجلة الثقافة الشعبية لجلول دواجي عبد القادر بعنوان: قراءة في سيرة الشاعر الشعبي سيدي لخضر بن خلوف، عدد 33، 2016م، البحرين، ص ص 86-70.

17 – بخوشة محمد بن الغوثي: ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، شاعر الدين الوطن، مطبعة الشمال الإفريقي، الرباط، المغرب، 1958، ص 37.

18 – المصدر نفسه: ص 12 (ينظر هامش الصفحة في المصدر).

19 – المصدر نفسه: ص 03.

20 – بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 191.

21 – المستغانمي عبد القادر بن عيسى: مستغانم وأحوازها عبر العصور تاريخيا وثقافيا وفنيا، المطبعة العلاوية، الطبعة الأولى، مستغانم، 1996، ص 40 و ص 95.

22 – من مقابلة مع الحاج لخضاري الحاج مروان، أحد الشيوخ الذين يحتفظون بأشعار الشاعر في أحد مخطوطاته.

23 – من مقابلة مع بوفرمة الحاج، أحد أحفاد الشاعر مهتم بتراث منطقة سيدي الأخضر.

24 – المستغانمي عبد القادر بن عيسى: مستغانم وأحوازها عبر العصور، ص 276.

25 – ينظر جلول دواجي عبد القادر: الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف، مخطوط ماجستير، جامعة تلمسان، 2003/2002، ينظر: الملحق الشعري: قصيدة «ابقاوا بالسلامة».

26 – ينظر جلول دواجي عبد القادر: الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف، مخطوط ماجستير، الملحق الشعري: القصيدة بعنوان «ابقاو بالسلامة».

27 – جلول دواجي عبد القادر: الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف، مخطوط ماجستير، ينظر الملحق الشعري: قصيدة (ابقاو بالسلامة).

28 – بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 187.

29 – بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 193.

30 – نفسه، ص 94.

31 – غارودي محمد: من التراث، قصة مزغران معلومة، الجمهورية اليومية، صحيفة جزائرية، عدد 1031، 18/08/2000م، ص 21.

32 – سونك: الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقيا والمغرب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر، الجزائر، 1994م، ص09.

33 – ينظر القصيدة كاملة في: محمد بخوشة: ديوان سيدي لخضر بن خلوف، ط2، ص 182.

34 – المستغانمي عبد القادر بن عيسى: مستغانم وأحوازها عبر العصور، ص 39.

35 – بخوشة محمد: الديوان، ط2، ص 193.

36 – المصدر نفسه: ص 190 وما بعدها.

37 – عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2008م، ص 72 73-

38 – أحمد أمين، صور مشرقة من الشعر الشعبي الجزائري، دار النشر الحكمة، الجزائر، 2007، ص 166.

39 – أحمد أمين: صور مشرقة من الشعر الشعبي الجزائري، ص 182.

40 –مجلة آمال: مجلة أدبية ثقافية تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، العدد 68/2000م.

41 – ينظر القصيدة كاملة في كتاب: التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830م1945-م)، ص515.

42 – محمد الحبيب حشلاف: ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، تحقيق محمد بن عمر الزرهوني، المؤسسة لوطنية للاتصال وللنشر والاشهار، الجزائر، ط1، 2001م، ص19.

43 – المصدر نفسه، ص19.

44 – بومدين بن سهلة، ديوان الشيخ التلمساني، ص 20.

45 – بومدين بن سهلة، ديوان الشيخ التلمساني، ص21.

46 – المصدر نفسه، ص ص 25-21.

47 – Si Hamza Boubakeur: Trois poèmes Algériennes. Edition moissonneuse et l'arrose. 1991 Tome II. P 32.

48 – Ibid. P21

49 – حشلافي لخضر: مظاهر المعتقدات الشعبية في شعر محمد بلخير، دار نون والقلم للطباعة والنشر والتوزيع، الأغواط، الجزائر، 2014، ص29.

50 – بوعلام بالسايح، «محمد بلخير»، مجلة الثقافة، مجلة تصدرها وزارة الثقافة والسياحة، عدد 92، جمادى 2 رجب 1406هـ ص 16، مارس/أفريل 1986.

51 – حشلافي لخضر: مظاهر المعتقدات الشعبية في شعر محمد بلخير، ينظر الملحق الشعري (قصيدة كالفي)، ص206.

52 – أبو القاسم سعد الله: «تاريخ الجزائر الثقافي»، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ج8، ص 330. –

53 – حشلافي لخضر: مظاهر المعتقدات الشعبية في شعر محمد بلخير، ص32.

54 – حشلافي لخضر: مظاهر المعتقدات الشعبية في شعر محمد بلخير، ينظر الملحق الشعري، قصيدة «يوم في القارة القشوى» ص199.

55 – Boualem Bessaih. Etendard interdit. Poèmes de guerre et l'amour de Mohamed Belkhir. Préface de Jacque Berque. Edition bilingue. La bibliothèque Arabe Sindibad. Paris. 1976. P15.

56 –. Ibid. p 145.

57 – حشلافي لخضر: مظاهر المعتقدات الشعبية في شعر محمد بلخير، ص34.

58 – حشلافي لخضر: مظاهر المعتقدات الشعبية في شعر محمد بلخير، ص35.

59 –Boualem Bessaih. Etendard interdit, p 138.

60 – حشلافي لخضر: مظاهر المعتقدات الشعبية في شعر محمد بلخير، ص35 من قصيدة «كالفي» في الملحق الشعري، ص206.

61 – أبو عبد الله محمد بن أحمد: ديوان ابن مسايب، تح: أمقران السحنوني وأسماء حفناوي، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 08.

62 – المرجع نفسه، ص 10.

63 – جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ص 121.

64 – ابن مسايب: الديوان، تحقيق: محمد بخوشة، نشر مطبعة ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، دط، ص 63 وما بعدها.

65 – المصدر نفسه، ص 131.

66 – المصدر نفسه، ص 130.

67 – بن مسايب: الديوان، ص132.

68 – المصدر نفسه، ص 146.

69 – بن مسايب: الديوان، ص158.

70 – المصدر نفسه، ص 11.

71 – العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى لمنطقة الأوراس، المؤسسة الوطنية للكتاب، ج1، 1989م، الجزائر، ص 46.

الصور

1 – https://i.pinimg.com/originals/b9/e1/fe/b9e1feeac01e6eff5d9d16d9fc6a8e72.jpg

2 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Bensari2.jpg

3 – https://i.pinimg.com/originals/fa/8e/30/fa8e30875e9b2c3d-de7b2dd146b3d20e.jpg

4 – https://i.pinimg.com/originals/fa/8e/30/fa8e30875e9b2c3d-de7b2dd146b3d20e.jpg

5 – https://www.pinterest.com/pin/785737466210464986/visual-search/?x=12&y=2&w=530&h=305

الثقافة البصرية
ودورها في رصد عناصر الثقافة الشعبية

د. ولاء محمد محمود - كاتبة من مصر

للثقافة البصرية دور كبير وفعال في إثراء الثقافة الإنسانية، ومن خلال فهمنا للصورة وما تحويه من معانن ودلالات، أصبح لدينا فرصة هائلة لإعادة تسجيل ثقافتنا الإنسانية بشكل جديد ومفيد عبر تلك الثقافة البصرية، فالصورة لغة عصرية تشكل أحد أهم مكونات الثقافة المعاصرة اليوم، وهي ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي وليس مجرد متعة أو محاكاة فنية فقط دون معلومات موضحة.

يعيش الانسان داخل مجتمعه من خلال تفاعليه وفعالية تنتج المجتمع وتتسم بخاصية أولية وأساسية هي قابليتها للتنوع الثري والتعدد الخصب في أنماط الاستجابات وليس شأنها الاطراد العشوائي النمطي، ولهذا فكل انسان داخل المجتمع يبني مجتمعه من خلال فاعلية وتفاعلية حيث الأخذ والعطاء، مما يجعله ينتج ثقافة على النحو الخاص به زمانيا ومكانيا، ويكتسب خصوصية في إطاره الأيكولوجي ومحيطه العقلي ونهجه في الحوار وفى التعامل، ومن هنا ظهرت أهمية الربط بين الثقافة البصرية والثقافة الشعبية لما لهما من ارتباط وثيق وخاص ينتج عنه قيمة ثقافية وفنية متميزة.

وقد حققت الصورة مجموعة هائلة من الإنجازات التي خدمت البشرية والإنسانية على مر العصور وبطرق عدة وسبل مختلفة وأبعاد خاصة تؤول لخدمة الموضوع المعروض، ولها دلالات ومعطيات خاصة وقيمة، إذ اختصرت الكثيرمن الجهد والوقت على حد سواء، فالثقافة البصرية تعمل على تمثيل المعلومات في صورة بصرية فتحول المعلومات إلى شكل مرئي مبهر يعبر عن الأفكار التي لم تكن واضحة وبارزة الا في سياقات خاصة بها وعلى نحو شديد الخصوصية يعطي دلالات مباشرة وغيرمباشرة لإظهار الصور الذهنية في هيئة صور بصرية مبدعة ومعبرة وقيمة.

وحتى نستطيع تطوير وتنمية ثقافتنا الشعبية والاستفادة منها، وجب علينا دراسة كيفية الإدراك البصري للصورة، ومعاني الصور ورموزها لفك شفراتها وإدراك معطياتها، ولذلك حددت مجموعة من العناصر والتي تخدم دور الثقافة البصرية في ازدهار هذه الثقافة، نجملها على النحو التالي:

- الثقافة البصرية ودورها في الثراء الفكري للمتلقي.
- عملية الإدراك الفني للصورة وتعلم مهاراتها.
- مفهوم الثقافة الشعبية وعلاقتها بالتنمية.
- كيفية تطوير وتنمية الفنون الشعبية باستخدام الصورة.

الثقافة البصرية ودورها في الثراء الفكري للمتلقي

الثقافة البصرية كما عرفها العلماء هي خبرات الانسان البصرية المتراكمة عبرتاريخه، وهي محصلة التفاعلات والمدخلات التي يحياها الإنسان طوال عمره من خلال تشكيل حياته، أو التي تنتقل إليه عبر الأجيال من خلال قنوات مختلفة وخبرات سابقة وتأثيرات واضحة ومراحل حياتيه متفرقة وثقافة متوارثة خلال العصور، ويشيرأرسطو الى أن التفكير مستحيل بدون صورة.

الدراسات البصرية

تعرف الثقافة البصرية بأنها الترجمة الحرفية لعبارة Visual Culture أما الدراسات البصرية فهي حقل من حقول الدراسة يضم خليطا من الدراسات الإنسانية: تاريخ الفن، النظرية النقدية، الفلسفة وعلم الانسان، بالتركيز على سمات الثقافة المعتمدة على الصورة البصرية، وقد ظهر مصطلح الثقافة البصرية لأول مرة عام 1969 على غلاف كتاب بعنوان « نحو ثقافة بصرية : التعليم من خلال التليفزيون »[1].

والثقافة البصرية بمفهوم اخر هي مجموعة من المصادر الحسية المرتبطة بحاسة البصر والتي يمكن تنميتها لدى المتعلم أو المتلقي لثقافة الصورة عن طريق الرؤية وعن طريق تكاملها مع خبرات مختلفة، يتعامل معها المتعلم من خلال الحواس الأخرى. وتعتبر عملية تنمية هذه الكفايات ضرورية للتعلم، فعند تنميتها تمكن الشخص المتعلم (المثقف بصريا) من أن يفهم ويفسر الأحداث البصرية والرموز البصرية والأشياء التي يتعرض لها في البيئة التي يعيش فيها سواء كانت طبيعية أو من صنع الانسان «John Debes 1969»[2].

وعن طريق دراسة هذه العناصر المرتبطة بالصورة نكون قد استطعنا أن نتعلم مهارات الثقافة البصرية المختلفة في مجال الإبداع الشعبي حتى نمتلك القدرة على عرض وقراءة الرسائل البصرية قراءة صحيحة متقنة وبذلك يمكننا استخدامها في العملية التعليمية والتثقيفية والفنية بطريقة مبتكرة وحديثة تواكب

عصر التكنولوجيا الرقمية المعاصر، والذى نما حولنا يوما بعد يوم بشكل خارج عن ارداتنا، مما أدى الى جعلنا نحاول أن نخلق مجتمعا اتسع إحساسه بالجمال والقدرة على فهم المدركات البصرية في البيئة المحيطة بنا والمليئة بالعديد من المأثورات الشعبية المختلفة، كنوع من أنواع توثيق تراثنا الفكري والثقافي والمحافظة عليه من الاندثار أو الفناء أو الغزو بمختلف أشكاله وتعدد سبله وطرقه.

فيجب فهم المواد البصرية والصور وماهيتها وتحليلها وتفسيرها للعمل على إثراء الإبداع الشعبي، فحاسة البصر هي واحدة من أهم الحواس البشرية بل هي الحاسة الأساسية المسئولة عن تزود الانسان بالمعلومات، فضلا عن كونها تساهم إلى جانب السمع في تكوين الفرد الثقافي وتشكيل قدرته الإبداعية على رؤية الاشياء فيما حوله بسهولة وسلاسة.

وقد أصبحت الصورة تلعب دورا اساسيا في الحياة المعاصرة، فنادرا ما نجد نشاطا إنسانيا لا يستعين بالصورة بشكل أو بأخر، وصارت أمرا لا غنى عنه في العلوم والصناعة والتعليم والفنون، وهى الأساس الّذى تعتمد عليه وسائل الإعلام ومن هنا فإن مفهوم ثقافة الصورة هو نفسه مفهوم الثقافة البصرية. فالإبصار من أهم منافذ المعرفة البشرية بأسرها وهو القدرة على التوحيد والتأليف والابتكار، وهي قدرة مستمدة من الفهم والإبصار يمارس وظيفته من خلال التصورات المعطاة، والتي تجتمع في وعاء واحد له القدرة على الاستقطاب والجذب.

وحيث أن الإبداع الشعبي للفن يتطلب القدرة على الإحساس بوجود مشكلة تتطلب المعالجة، ومن ثم القدرة على التفكير بشكل مختلف ومبدع، ومن ثم إيجاد الحل المناسب، هذه المشكلة هي العمل الفني لدى الفنان المبدع، وبالتالي فالفنان الشعبي المبدع يتمتع بتكوين نفسي متفرد وقدرات تخيلية وانفعالية خاصة تكسبه سمة الإبداع الفني التي تميزه عن الشخص العادي وكل هذا التميز والتفرد قد اكتسبه من خلال خبراته السابقة من ناحية والقيم المجتمعية التي نضج خلالها من جهة أخرى.

الإبداع الفني الشعبي إذا هو نتاج لفنان يرى العالم من حوله بوضوح وينأى بنفسه عن عمليات النقل والتقليد والتحليل والإدراك، وينطلق بخياله في عوالم الاكتشاف والإبداع، ويرتبط بمظاهر الحياة المعاصرة متأثرا بالمأثورات الشعبية ومحققاً مشاركة إيجابية تمثل أسمى مظاهره الحسية والانفعالية بقدر ما يمتلكه من أشكال تعبر عن الثراء في التعبير، وكذلك قدرته العملية وخبراته المكتسبة بالمران وطاقاته التي تتولد بالعمل الدائب داخل المجتمع، والبيئة التي يحي بها الفنان الشعبي من أجل التطوير بأسلوب التعبير تبعاً لمتطلبات كل عملية فنية إبداعية بمتطلباتها وأدواتها المختلفة تبعا للموضوعات الخاصة والعامة للفن الشعبي، مما يؤكد أن الإبداع الفني الشعبي هو «النبع الأصيل الذي ينطلق منه العمل الفني معبراً بصدق عن نفسية الفنان وتفاعله مع البيئة بمفهومها العريض منذ كشف لنا من خلال هذه المعاناة روعة هذه الأعمال وما تنطوي عليه من أصالة في الإبداع»[3].

وعلى هذا النحو يتمحور دور الصورة كثراء فكرى للمتلقي في التالي:

- تمتلك الصورة القدرة على منافسة الكلمة في الكثير من السياقات والمقامات، فقد تتجلى الدلالة في الصورة أكثر من دلاله الكلمة التي تختفى خلف الأقنعة والرموز والإيماءات، فالصورة المعبرة عن الفنون الشعبية تكون أقوى من ألف كلمة مكتوبة وموثقة.
- تمنح الصورة القدرة على التأمل لكل الأحداث التي تعبر عنها، فعن طريق الصورة نسجل أدق التفاصيل بسهولة ويسر وبشكل متضح ومباشر وتدرج مستمر وبمراحل مختلفة تبعا لمتطلبات الموضوع المصور.
- تتميز الصورة بالقدرة على إضاءة فكرة معينة في زمن قياسي تخلق دلالات وإيحاءات رمزية وترسم أفاق فكرية ومعرفية وهو ما يعجز عنه الخطاب المكتوب أو المسموع مهما كانت اهميته.

1

- تخلق الصورة نوعا من التواصل الثقافي والمعرفي، فعن طريق صورة لحرفة شعبية مصرية مثلا نستطيع أن نعرف تفاصيل هذه الحرفة وطريقة تصنيعها لأي شخص في أي ثقافة، وربما يستطيع المتخصص تعلم ما يراه وتقليده من خلال الصورة.
- تكسر الصورة حاجز اللغة فتفهم الصورة رغم اختلاف اللغات واللهجات والثقافات أي أن الصورة تخترق الحواجز والمسافات وربما الأفكار.
- تعمل الصورة على تأكيد العديد من المفاهيم من خلال سياقات معينة وخاصة لمدلولات الأكثر عمقا وأقوى تأثيرا.
- تلعب الصورة العديد من الادوار الإيجابية والسلبية في تشكيل مفردات الحياة، فعرض تفاصيل وأنواع الثقافة الشعبية بالصور يعمل على زيادة الإحساس بها، وتعطى القدرة على معرفة أدق التفاصيل الغائبة فهي هنا تستخدم كدور إيجابي.
- احتلت الصورة مساحة واسعة في التواصل البشرى بين العامة والمثقفين على حد سواء أكثر من الكلمة في واقع الحياة.
- أصبحت الصورة وسيلة تثقيف وتعليم وإعلام وتسويق ودعاية، فعن طريق الصورة ترسل رسائل مختلفة من بينها إثراء التراث والمحافظة عليه والإعلان عنه وتنميته اقتصاديا وسياحيا[4].
- تختلف الصورة عن الكلمة المكتوبة في سهولة التلقي لأن القراءة تتطلب التأمل وأشغال الذهن، لكن الصورة لا تتطلب كل هذا المجهود، فبمجرد النظر إلى الصورة نفهم تفاصيل كثيرة بأقل وقت ممكن وبأقصر الطرق.
- تعطي الصورة الرسالة بطريقة مباشرة ودفعة واحدة لا تتخللها تفسيرات وتحليلات كثيرة ربما تكون غير معبرة أو ملهمة.

عملية الإدراك الفني للصورة

يشير مفهوم الثقافة الفنية البصرية إلى مجموعة القدرات والمهارات التي يستطيع الإنسان أن ينميها من خلال ممارسته للخبرة البصرية الشاملة التي تتفاعل فيها الحواس المختلفة، كما تعني اتساع رقعة الإحساس الجمالي والقيم والقدرة على فهم المدركات البصرية في البيئة المحيطة، وتعد الثقافة البصرية في يومنا هذا جزءا من النسيج الثقافي العام للإنسان، فهناك حضور جارف للصور في حياتنا وخاصة بعد دخولنا في عصر المعلومات والتكنولوجيا المبهرة يوما بعد يوم فهي تلعب في تشكيل وعينا بدون أن نشعر وبدون أي تحكم منا، ويتم استعراض مفردات الثقافة الشعبية للمجتمعات من خلال الصور الفوتوغرافية المعبرة والفيديوهات والأفلام التسجيلية التي تعمل على عرض المأثور الشعبي بالشكل الأمثل.

2

3

تعلم مهارات الصور في مجال الثقافة الشعبية

ترتبط المهارات الخاصة بتقنيات الصورة بعدة محاور في علاقتها في رصد وتوثيق الثقافة الشعبية منها:

1 -الذاكرة:

ويعنى بها ربط الواقع بالماضي عن طريق الصور، وما تتضمنه من دلالات وأحداث ومواقف تشكل وعيا لدى المتلقي، كذلك فقد ينسى الفرد كتابًا قرأه قبل عشرين عامًا، ولكنه بالتأكيد لن ينسى مشهدًا بصريًا، أو مصورًا، وخاصة تلك التي تمتلك قدرًا عاليًا من الجاذبية والدهشة، فمثلا يرتبط التعبير عن الفنون الشعبية من خلال كدرات معينة تعبر عن البيئة التي توجد فيها هذه الحرفة الشعبية أو ذاك على سبيل المثال، او التي تعبر عن شكل المنازل التي يقوم فيها الفنانون الشعبيون بعمل حرفهم الشعبية او التي يعيشون فيها، والتي يكون فيها استلهام شديد وربط بين فنهم وبيئتهم وطريقة حياتهم ونضوجهم الفكري والفني على حد سواء كما في الصور أرقام (1)، (2)، (3).

2 -التوقع:

وهو قدرة الفرد على توقع الوضع الذى سيكون عليه حدث أو ظاهرة أو عملية أو موقف أو شيء معبر عنه برسم توضيحي مع ذكر الأسباب التي بني عليها توقعه، ويظهر ذلك في الفنون الشعبية مثلا كتوقع أو تخيل احد الفنانين الشعبيين أثناء قيامه بعمل بترون أو رسم مجرد لأحد القطع من الغزل اليدوي والعامل الآخر وهو ينفذ ما تم رسمه، فعن طريق النظر إلى البترون نتخيل الرسمة ونتوقع ما سوف يتم تنفيذه، او الحرفيات اللاتي يقمن بعمل زخارف على قطع فخارية او نسج بالخوص لعمل الشنط الخوص او تشكيل بالطين لخلق منتجات خزفية شعبية مميزة معبرة عن البيئة، او الرسم بالحنة على الأيدي للأطفال والكبار على حد سواء كما في الصور أرقام (4)،(5).

3 -السيادة:

ويقصد بها قدرة الفرد على إعادة صياغة أو ترجمة الصورة وما يتضمنها من عناصر ومكونات من اللغة البصرية إلى اللغة اللفظية المكافئة للوقوف على السيادة داخل الموضوع المعروض، وهى تظهر عندما نريد ان نعبر عن أحد التفاصيل داخل العمل الفني الشعبي ونهمل التفاصيل الأخرى التي ليس لها قيمة، كالتركيز على تصوير مجموعة من التماثيل الصغيرة المميزة المختلفة الأشكال والأحجام والمعبرة عن فترات تاريخية مختلفة أو مجموعة من عرائس المولد المباعة في المولد النبوي والتي تصنع من السكر والتركيز على أحدها أو بعض المنتجات الشعبية المتنوعة، كما في الصور أرقام (6)، (7).

4

5

4 – الخبرة:

ويقصد بها قدرة الفرد على توظيف ما لديه من معلومات في التوصل بنفسه إلى الأسباب التي تكمن وراء ظاهرة أو حدث أو عملية أو شيء ما معبر عنه بصورة أو فيديو توضيحي، ويظهر هذا في الابداعات الشعبية عندما نجد ان المصور يقوم بإبراز دور أحد الفنانين الشعبيين الكبار ومعه أحد العاملين الصغار وهو يشكل معهم الخزف ليصنع المنتجات الفخارية المختلفة، او إحدى الحرفيات وهي تقوم بجدل بالخوص وتظهر تميز الخوص المصري ودقة صنع الحرفية المصرية من خلال الكدرات المميزة، كما في الصور أرقام (8)، (9)، (10).

5 – الإنتقاء:

اختيار أفضل الأشياء والبعد عن الأسوء من خلال المعلومات التي تعطيها لنا الصور، وتوجد مجموعة من الكليم يدوي الصنع أو مجموعة من العطارة اثناء عرضها او بعض القطع الخوص ومدى تداخلها وكذلك مجموعة النخيل المتشابكة مع بعضها البعض والتي يقطف منها البلح، كما في الصور رقم (11).

ومن خلال تعلم الثقافة البصرية للصورة ومهارات الصور نجد أن الإبداع الشعبي هو خليط من الفنون التي نحتاج إليها في حياتنا اليومية، وجميع القيم الجمالية التي تميز العمل الفني الإبداعي، تدخل داخل اطار روح الفنان الشعبي، وتتجسد وتتمثل هذه الثقافة الشعبية الرائعة بالصور، اذ نجد ان للثقافة البصرية دورا في إثراء الإبداع الشعبي لدى المتلقين والحرفيين والجماهير العادية بدرجات متفاوتة.

العوامل المؤثرة في إدراك الصورة

لعل أهم العوامل المؤثرة في العملية الإدراكية للصورة: الانتباه، الثبات والدوام، التنظيم، التشويه والتحريف، الدافعية، الخداع الإدراكي، الخبرة السابقة، وهذه العوامل تندرج إلى عوامل خارجية وداخلية، على النحو التالي:

- **الانتباه:** حيث أن الانتباه للمعنى المرجو من الصورة يشكل الفكر ويعبر عن القيم من خلال الصور.
- **الثبات والدوام:** على الفعل المنعكس من الصورة وعرضها وطرق فهمها.
- **التنظيم:** تنظيم المعلومات المدرجة والمعبرة من خلال عناصر الصورة واستيعاب كل عنصر من هذه العناصر والتعبير عنه.
- **التشويه والتحريف:** والذى يعطي معنى وقيمة لكل معلومة من خلال الصورة والنص المقترن بالصورة، إذ يجب أن تكون تلك المعلومات بالإيجاب عن طريق التأكيد بالصورة والتوقف عند سلبيات الصورة.

6

7

* **الدافعيــة:** ويقصد بها الدفاع عــن المعنى المرجو بعرض الموضوع بشــفافية ومصداقية وبدون مبالغات.

* **الخبرة الســابقة:** حيث أن بداخل كل متلق أو مســتقبل أو فرد من الجمهور خبراته الســابقة التي تشــكل وعيه وتعرض مــدى تأثره بكل ما حوله وبالتالي بمشــاهدته للصور يتأثــر بما يرى.

وهــذه العوامل تنــدرج إلى عوامــل خارجيــة وداخلية وتختــص العوامل الخارجيــة بالمثيرات البصريــة في الزمان والمــكان والاتجــاه والحركــة، وعوامــل ذاتية تتمحــور في: العامــل المعــرفي: وهو الخــاص بعمليــة التعليــم والفهم والإدراك مــن قبــل الجماهير الموجــه لها الصــورة، العامل الوجداني: وهو المرتبط بالحالة الانفعالية والســيكولوجية والعاطفية للمشــاهد أو الجمهور المهتم بالصورة. وتتفاعل هذه العوامــل معــا لإدراك الصورة ثــم قراءتها.

وعلى هــذا النحو فــإن قــراءة الصورة تعتمــد على : فهم لغــة الصورة وهى لغــة بصرية يبنيها المشــاهد بناء علــى خلفيته الاجتماعيــة والثقافيــة والحضارية، ومن خــلال تفاعل العوامــل الســابقة تختلف قــراءة الصورة من شــخص إلى آخــر، ويجب فهــم الصــورة دون أحكام ولكن تبعــا للمرجعيــة الدينيــة والتاريخيــة والثقافية والأيدولوجيــة والجماليــة وتراكــم الخــبرات والميــول والاتجاهــات والأفــكار والمعطيات المختلفة من شــخص لآخــر داخل المجتمع نفســه[5].

إشكالية تطور عناصر الثقافة الشعبية

يعد الابداع الشــعبي هــو خليط من الفنــون النفعية التي نحتــاج إليهــا في حياتنــا اليوميــة، فضلا عــن القيم الجماليــة الــتي تميز العمــل الفــني الإبداعــي، والتقاليد الاجتماعيــة هــي أهــم الأبعــاد الــتي لها نصيــب كبير في الحفــاظ علــى الموروثات الفنيــة كقيمــة إنتاجية وقيمة وظيفية عــلاوة على أنها قيمــة جمالية وتشــكيلية، كما أن الإبــداع مــع الفنانين الشــعبيين له قوانينــه الخاصة الفطرية، وهــذه القوانين تتشــكل مع ثقافتهــم المادية وفقا بمقتضاها ســمات الاشــكال الفنية وهى على وجه التحديــد التجربة الانســانية المناســبة والمتفاعلة مع كل الموروثات الفنيــة وتاريخها وثقافتها، كمــا تعنى الأصالة والتواصــل في العمــل الفني مــع الموروثــات الاجتماعية، ومن هنا نشــعر بضرورة قيــام الفهم الاجتماعــي بأبعاده ودوره في تشــكيل خصائــص الفن الشــعبي داخل حدود البيئــة الاجتماعيــة التي يعيشــها الإنســان مــن خلال الابــداع الجمالي[6].

والمصــور هــو المســئول عــن حالــة الواقــع الثقافي والاجتماعــي للغــة الصــورة البصرية، فنجــد أن الفنان يتفاعــل مــع مكونــات البنيــة الثقافيــة المحليــة مــن عــادات وتقاليد وأعــراف وتراث وعقائــد وغيرها والمكان والزمان والبيئة المحيطة به الأمر الذى يشــكل الأســس الــتي ترتكز عليها قاعــدة إنتاج الصــورة[7] كعمل فني قائم بذاته ومتفرد بشــخصيته وواضح في محتواه ومضمونه،

8

9

ومن هنا نجد أهمية الابداع الشعبي الذى يعبر عن ثقافة الأمم فهي تؤرخ الماضي وتتنبأ بالمستقبل مع الحفاظ على تراثنا ويرصد تطورها ونموها. فنجد أن أهمية الصورة بالنسبة للفنون الشعبية تعتمد على إنتاجها وقراءتها من خلال تحليل الرمز أي رمزية الفكرة، وبساطة التكوين في سهولة استيعاب الشكل والوضع والمكان والزمان وعملية اختزال الواقع داخل الصورة الواحدة وتجزئة الصورة بواقعية بجانب رصد الواقع الثقافي والاجتماعي والفني داخل واقعية التأمل والتمعن للتعبير عن الفنون الشعبية بمختلف أشكالها وطرقها وما تتضمنه الصورة من ملامح الثقافة المصرية والتي تعبر عنها ثقافتنا الشعبية من عادات ومعتقدات وحرف وموسيقى شعبية وغناء شعبي وغيرها.

ولكي نسجل ثقافتنا الشعبية باستخدام الثقافة البصرية وجب علينا محاولة صياغة هوية وطنية واضحة المعالم والتفاصيل لتمكن الفرد والمجتمع بل والعالم من حملها في ذاكرته، وتكون بمثابة القناة والأداة التي يتم من خلالها التواصل مع الآخرين في الداخل والخارج بكل السبل.

فيمكن قراءة الصورة المعبرة عن الثقافة الشعبية عن طريق جودة هيئتها وشكلها وطريقة عرضها وتناولها، وهكذا يتم تحسين الصورة الحقيقية للمجتمع داخليا وخارجيا ضد عمليات التشويش بالحضور الثقافي الذي يحرر الصورة من خلال كسر احتكار تلك الأحداث وتعزيزه بالهوية الثقافية الواحدة الواثقة بالتفاعل والحراك الإيجابي داخل المجتمعات[8].

ويمكن أن تكون الثقافة الشعبية واحدة من أهم الأشياء التي توضح وتحدد ملامح الهوية الثقافية الممثلة للمجتمع في الصورة بوضوح وتقديمها للاستفادة منها في مجالات متعددة وبطرق وأساليب مختلفة، ومن أشكال تلك الثقافة من التشكيل الشعبي من الجداريات والرسومات الشعبية المستخلصة من البيئة الطبيعية والثقافة غير المادية والتي تنطوي أسفله جميع أشكال الحرف والمنتجات الشعبية من خزف وزجاج ومنتجات نحاسية ومعدنية و السجاد والنسيج اليدوي والخوص وفنون الأداء الشعبي مثل الغناء وهو ممتلئ بالعديد من المطربين الشعبيين والرقص والمتمثل في فرق الفنون الشعبية والألعاب الشعبية والموسيقى والتي تحوي العديد من الآلات الموسيقية ذات الطابع الشعبي كالدف والناي وغيرها والمسرح الشعبي، فالفنون الشعبية يكمن وجودها من تراثنا وماضينا الحافل بالعديد من العادات والتقاليد والمعتقدات والآداب من السير الشعبية والأمثال المختلفة والحكايات بمختلف أنواعها، كما تتميز الفنون الشعبية باستخدام الخامات المحلية والوحدات التي تستمدها من البيئة. ويعتمد الفنان الشعبي في زخرفة منتجاته على عنصرين:

10

الأول: الوحدات الهندسية البسيطة، ويغلب استعمالها في المنتجات التي تفرض صناعتها والخامة المستعملة فيها هذه الوحدات، أي أن الزخارف الهندسية في أغلب الأمر وليدة طريقة الصناعة نفسها.

والعنصر الثاني: الزخارف العضوية البسيطة التي تعتمد على خطوط منحنية لينة قليلة أيضاً كفرع صغير، أو أزهار بسيطة التركيب أو حركة أمواج المياه ورجرجتها، والتصوير الحائطي كان من أهم أساليب التعبير لذلك الفن، كما كانت دائمًا تتعدد أشكاله واستخداماته من أعمال الكليم والحصير والسلاسل وأواني الفخار والأباريق المزخرفة بالأشكال الهندسية وأعمال التطريز على الملابس والحلي وغيرها تبعاً للبيئة الخاصة التي يعيش فيها الفنان الشعبي والخامات المتاحة له في هذه البيئة، فالبيئة الزراعية مثلا كانت تفرض على الفن الشعبي وفنانيه نوعًا خاصًا من الفنون مثل صناعة الفخار، حيث تتوفر الطينات الصالحة له في أماكن كثيرة، كما أن الأواني الفخارية تغطي نسبة كبيرة من احتياجات منزل الفلاح. كذلك غزل الكثير من الفلاحين الصوف والقطن بمغازل يدوية؛ لتتميز هذه المنسوجات بألوانها الطبيعية وزخارفها الكثيرة ذات الخطوط العريضة بألوان طبيعية داكنة. أما في البيئة الصحراوية أو البدوية فإن صناعات الجريد تأخذ المقام الأول حيث يكون النخيل مصدرًا هامًا من مصادر الخامات الأولية اللازمة للحرف الشعبية؛ فيصنع من الجريد الأقفاص والكراسي والأَسِرَّة والموائد الصغيرة بتصميمات جميلة، ويصبغ الخوص بألوان زاهية، ويستعمل في تجميل المنتجات المختلفة. أما الأماكن الرعوية التي تقوم الحياة فيها على رعاية الأغنام والماعز فإن الصناعة الشعبية التي تفرض نفسها هي صناعة السجاد والأكلمة ذات الزخارف الهندسية بألوان وغزل الصوف المأخوذ من صوف الأغنام[9].

ويمكننا رصد خصائص الفن الشعبي في عدة محاور مبسطة، سنركز فيما بعد على علاقتها بتوظيف الصورة:

- **الفن الشعبي فن عريق يجمع بين البساطة والجمال والعراقة في الوقت ذاته.**
- **الفن الشعبي عبارة عن تعبيرات فنية تلقائية نابعة من العادات والتقاليد داخل المجتمعات ولكن بطرق مختلفة .**
- **الفن الشعبي فن يخدم كل الاحتياجات الانسانية لذلك يمارسها المجتمع حيث أن فكرة الفن الشعبي الأساسية قامت على قيمة الحاجة والانتفاع داخل المجتمع.**
- **وجود بعض الملامح السحرية و العقائدية التي تحكم التعبير، البساطة و الاختزال والنزعة الزخرفية.**

11

* التأثـر الواضـح بالـتراث القديم و السـير الشـعبية وحكايـات الأجـداد والرمـوز الـتي تتضـح في لغـة الأشـكال.

* التسـطيح و الرؤيـة الممتزجـة بالخيـال و النظـر إلى مكنونـات الأشـياء وقيمتها.

* الانطلاقـة في التعبـير والبعـد عـن الرسـوم المقننة للفنـون المختلفـة حيـث كل فـن يعبر عـن خلاصة أفـكاره بحريـة وتلقائيـة خاصة.

* شيوع الوحدات الهندسية والنزعة التجريدية الهندسية النابعـة مـن البيئـة، التحريـف في بعـض الأشـكال أما بالتكبير أو التضخيم أو التصغير أو الحذف من أجل إكساب الأشكال معاني تستثير الوجدان.

* التأثـر بالبيئـة بمفهـوم العـين المجردة غـير الناقلة، حيـث وجهـة نظـر الفـن الشـعبي تدخـل وتتخلل تعبيره .

وحتى يمكننـا توظيف الصـورة الفوتوغرافية في رصد الثقافة الشـعبية، ينبغي أن نضـع في الاعتبار عدة محاور رئيسية منها:

* التركـيز علـى الثقافـة البصريـة في عصـر هيمنـة الصـورة وذلك بتسـجيل أكبر عدد ممكـن من الصور الفوتوغرافيـة التي ترصد الفنون الشـعبية بمختلف صورها وأشـكالها، بشـكل به إبداع متقـن وتعبيرات مشـوقة وبأحـدث الكاميـرات حيـث التكنولوجيـا العاليـة والـتي توفـر جـودة مميـزة للصور ممـا يبرز جمـال تلـك الصورة.

* عمـل الأفـلام التسـجيلية والتوثيقيـة المعـبرة عن موضوعات المأثور الشـعبي بمختلف صوره، بشـكل واقعـي بعيـدا عـن الاقتبـاس أو الاسـتلهام ولكـن بواقعيـة في أماكنها الطبيعية وبشـخوصها الأصليين وهم يمارسـون طقوس حياتهـم اليوميـة وأعمالهم بتلقائيـة دون تجميـل أو تحريـف أو تميز.

* البعـد عن ثقافـة العولمة المعتمدة علـى اقتباس أفكار الأعمـال الفنيـة من الخـارج والبعد عـن تراثنا ومن ثـم الحفاظ علـى الهوية المميزة من خلال اسـتخدام الصـورة ، حيث أن علاقة الصورة كرسـالة بالجماهير كمسـتقبلين هي علاقة وثيقة وهامة.

* عمل الأرشـيفات المتخصصـة التي ترصد موضوعات المأثور الشـعبي بمختلـف صورها وبـكل تفاصيله، وبتطـور هـذه الفنـون، كذلـك عمـل أطالـس استكشـافية بأماكـن الـتراث داخـل المحافظـات المختلفـة والمنـوط بهـا موضوعـات الـتراث المتنوعة.

* إقامـة العـروض المتقدمـة والتي تعـرض موضوعات المأثور الشـعبي بشـكل شـيق وجـذاب عـن طريق استخدام الوسـائط المتعددة والتي يدمج فيها الصوت والصـورة والنـص لعمل إبـداع فني وتقـني عال.

* عمل العديد من البرامج التليفزيونية التي تعمل على إثراء الثقافة الشعبية للمتلقي وإبراز دور الصورة في التعبير عن الفنون الشعبية بمختلف أشكالها وتعدد صورها.

* إنشاء المواقع الإلكترونية والصفحات المهتمة بموضوعات الفنون الشعبية لتأكيد الذاتية للفن والتعبير عنه عن طريق عرض هذه الأعمال الفنية الشعبية بفنانيها الأصليين وتاريخهم.

* الاهتمام بالمناهج الدراسية التي تناقش موضوعات التراث والتي تعرض تلك الموضوعات على أن تتواجد آلية خاصة للعرض المشوق والممتع لتلك الموضوعات.

* عمل دعاية كافية للكليات والمعاهد والمراكز المهتمة بموضوعات التراث الشعبي حتى يتسنى للأفراد معرفتها واللجوء إليها وحتى يعرف أبناء الوطن تراثهم الشعبي ويتفاعلون معه.

ويمكننا توثيق عناصر الفنون الشعبية باستخدام الصورة من خلال:

* إنشاء المراكز البحثية المتخصصة والتي تهتم بتسجيل وتدوين وحفظ وأرشفة موضوعات الفولكلور بشكل دقيق وعلمي منضبط ومنظم مثل مركز الفنون الشعبية وأرشيف الفنون الشعبية.

* الاطلاع على التجارب العربية والعالمية فضلا عن اتفاقيات التراث غير المادى وغيرها والتي تعمل على صون التراث الشعبي وتعرض من خلاله أعمال فنية شعبية مبدعة للاستفادة منها.

* إنشاء الجمعيات الأهلية والتي تقوم بالمساهمة في تطوير الفنون الشعبية، والتي تقوم بتحسين الحالة المادية الممثلة في الجانب الاقتصادي والجانب الاجتماعي والثقافي مما يضمن إقامة النقابات التي تقوم بتنمية الحرف والفنون الشعبية عن طريق توفير الخامات والمعدات والأجهزة والأدوات وجميع المستلزمات التي تقوم بالعمل على تقدم الحرفة وتنميتها وبالتالي الفنانين والحرفين والصانعين الشعبيين، وعمل الدورات التدريبية التي تؤهلهم على ذلك، كذلك في مجال فنون الأداء من رقص وغناء شعبي حيث تشجيع الكنوز المدفونة من المبدعين وقدرات، كذلك الآلات الشعبية لتشجيع تصنيعها عن طريق تنمية قدرات الحرفيين المنوطين بذلك وتوفير مواردها والإعلان عنها لتسويقها.

* عمل الندوات والمؤتمرات وورش العمل المحلية والعالمية التي تحث على أهمية الفنون الشعبية وعرضها ومعالجة موضوعاتها وتسجيل كل ذلك بالصور الثابتة والمتحركة تبعا لثقافة الصورة ومدى تأثيرها على المتلقي وعلى المجتمعات من خلال تلك المجتمعات وبطرق جاذبة.

الخلاصة

نتصور مما سبق أنه عن طريق معرفتنا للثقافة البصرية نستطيع أن نرصد عناصر الثقافة الشعبية فهي استجابة منطقية للواقع المعاصر، وتحليل واستنتاج لمدخلات ومخرجات هذا الواقع بطرق وأشكال مختلفة، كما أن الثقافة البصرية هي جزء من اللغة لأنها مجموعة من الرموز المختلفة المعاني والاتجاهات، ولأنها كذلك تصبح لغة تقرأ في الذهن قبل العرض على الواقع، فتقرب المسافات، وتعتبر الثقافة البصرية انعكاسا للثقافة أو كحالة ثقافية تسهم في إنتاج وإعاده إنتاج الثقافة بشتى الطرق ومختلف المفاهيم الأيكولوجي والتقنية، وتلعب الصورة أدوارا مختلفة في الحفاظ على الفن والتعبير عنه ومما يجعلنا نتأثر به ويؤثر فينا، وبالتالي تلعب الصور نفس تلك الأدوار وربما أكثر في الحفاظ على الثقافة بشكل واسع النطاق، كما أن ومع ادراكنا لمعاني ومفاهيم الصور ووظائفها والإحساس بها يجعلنا نستطيع أن نحافظ ونصون وننمى الفنون الشعبية بمختلف اشكالها وصورها عبر العصور، كما أن إمعان النظر في فنون الشعوب

البدائيـة يثبـت بجـلاء أن الإحسـاس الجمـالي غريـزي لـدى معظـم النـاس، بغـض النظـر عـن وضعهـم الـذهني، والفنـون الشـعبية هـي مـرآة المجتمـع والـتي تعـبر عـن ماضيـه مـن تـراث وحاضـره مـن ثقافتـه ومسـتقبله مـن تطـور فكـري وفـني وإبداعـي منتقـى ومتقـن، عـن طريـق إدراك الابداعـات الشـعبية ودراسـتها والـحفاظ عليهـا علـى صـون الهـوية القوميـة للوطـن.

الهوامش

1 – عبد الجبار ناصر. ثقافة الصورة في وسائل الأعلام.– ط1.– بيروت: المكتبة الاعلامية، الدار المصرية اللبنانية، 2011.

2 – رولان بارت: الغرفة المضيئة تأملات في الفوتوغرافيا.– ترجمة/ هالة نمر.– القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010.

3–http://sha3rswefy20.wix.com/almostsk-bal-safaga#!untitled/c5zs

4– محمد صالح الأمام : ثقافة الصورة ودورها في تحقيق الأمن الفكري في الدول المواكبة للتحضر، المؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري (المفاهيم والتحديات)، 1430 ه.

5 –شاكر عبد الحميد. عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005.– (سلسلة عالم المعرفة)

6 –سميرة الجفري. بحث عن الثقافة البصرية واثرها على المجتمع، العالم صورة، 2008 .

7 – طارق عابدين ابراهيم عبد الوهاب. قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء.– العلوم الإنسانية والاقتصادية.– كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، قسم التلوين.– (العدد الأول ،2012)

8 – http://www.alriyadh.com/551298

المراجع

* رولان بارت: الغرفة المضيئة تأملات في الفوتوغرافيا.– ترجمة/ هالة نمر.– القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010.
* سميرة الجفري. بحث عن الثقافة البصرية واثرها على المجتمع، العالم صورة، 2008 .
* شاكر عبد الحميد. عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005.– (سلسلة عالم المعرفة)
* عبد الجبار ناصر. ثقافة الصورة في وسائل الأعلام.– ط1.– بيروت: المكتبة الاعلامية، الدار المصرية اللبنانية، 2011.
* عبدالعزيز بن إبراهيم العُمري: المؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري تحت شعار (المفاهيم والتحديات).– جامعة الملك سعود، 1430هـ
* طارق عابدين ابراهيم عبد الوهاب. قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء.– العلوم الإنسانية والاقتصادية.– كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، قسم التلوين.– (العدد الأول ،2012)
* مايكل كاريذرس: لماذا ينفرد الانسان بالثقافة/ ترجمة: شوقي جلال.– الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998 (سلسلة عالم المعرفة بالكويت)
* محمد صالح الأمام : ثقافة الصورة ودورها في تحقيق الأمن الفكري في الدول المواكبة للتحضر، المؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري (المفاهيم والتحديات)، 1430 ه.
* هانى ابراهيم جابر: الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل.– القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.

مواقع الانترنت

* http://www.alriyadh.com/551298
الابداع الشعبي والتربية الفنية، الجمعة 3 رمضان 1431 هـ – 13 اغسطس 2010م – العدد 15390
* http://sha3rswefy20.wix.com/almostsk-bal-safaga#!untitled/c5zs
(الفن الشعبي تراث–موروث شعبي)

الصور

* الصور من الكاتبة .

1

المتخيل في القَصة الشعبية اليهودية المغربية

قصة يوسف عليه السلام نموذجا

د. عبد الكريم الصواف - كاتب من المغرب

تبرز القصة الشعبية عن خواص ومميزات تلعب دورا هاما في جلب القارئ واجتذابه نحوها، لما تحتوي عليه من أحداث متميزة وقيم وأهداف سامية. وعليه فهي تعد من أقدم الآثار الأدبية التي حفظتها الوثائق المكتوبة أو ذاكرة الإنسان. ومن أهم الأدوار التي لعبتها القصة الشعبية والدوافع التي أنشأتها نقل الحوادث والتعويض عن الواقع، ونقد المجتمع، والتعليم، والتعبير عن أنواع الظلم الاجتماعي والاضطهاد التي تعرضت له الشعوب على مر العصور[1].

القصة الشعبية اليهودية المغربية لا تخرج عن المحددات السالفة الذكر، إذ تمكن مبدعها من اكتساب الحرية قصد التعبير عن وجهات نظره، وأهدافه وآماله المطلقة؛ والمتمثلة:

- في الوقوف عند محطات من التاريخ اليهودي العام، تخلد لحياة شخصيات؛ كيوسف عليه السلام، لهم وقع في نفسية اليهودي ينتمون إلى الزمن الماضي.
- إبراز ونقد الواقع المعاش للطائفة في الحاضر.
- التطلع إلى أهداف وآمال وأحلام، أو التطلع إلى عالم آخر لا يقدر أحد على تلمس وقائعه بالمدرك الحسي، يرتبط في قرارة النفس المبدعة بإلهام روحي يصلها بالمعتقد المجاوز للإدراك العقلي.

إن حلم وآمال اليهودي المغربي بعالم (الموطن الأصل) يسود فيه الاطمئنان والحرية وتتركز فيه قيم الخير، كما تنقشع عنه سحب الظلم وتزول منه بعض من أشكال الحيف والاستغلال، هو حلم مشروع يتوق إله كل كائن بشري، لكن قد لا يوجد إلا المتخيل، يساور الذات (الجماعة)، حين تصطدم بواقع ووضع تاريخي صعب، ينتهي بالآمال والأحلام إلى الانهيار والفشل أمام ضربات القدر ومكر التاريخ.

لأجل ذلك سنتطرق في هذا المقال، بالدراسة والتحليل، إلى المتخيل اليهودي في القصة؛

نبذة عن المتخيل

أهملت الفلسفة العقلانية، وبأشكال متفاوتة، الملكات الروحية من مخيلة وحس، لأنها تعتبر «المخيلة عنصرا يشوش على عمل العقل، كما يقول ديكارت، لذلك يتعين إقصاؤها من عملية المعرفة؛ لأن الأخيرة هي نتاج فعل عقلي خالص يتخذ من مبادئ العقل منطلقه ومرجعه»[2]، فيما تجد كل من المخيلة والمتخيل موضوعاتهما في الأساطير والحكايات والقصص والأحلام، وكل ما يتعدى حدود العقل، وتهميشها هذا يعني أن الفلسفة العقلانية تنظر إلى «الذات الإنسانية من زاوية أحادية لا ترى فيها إلا العقل»[3]، بيد أن الإنسان ليس عقلا وحسب، حتى لا ننصاع مع أطروحة الفلسفة العقلانية؛ «بل إنه كائن تناقضي يحتمل في كينونته الرغبة والحلم والعقل والواقع، وتعتمل في داخله كل الملكات، وتصطرع، في أشكال لغوية ورمزية قد يطغى عليها الجانب العقلاني، كما قد تعبر عن سمات جمالية لا تخضع بالضرورة للنسق العقلي السائد»[4].

وستجد هذه النظرة المحتشمة إلى المخيلة مكانتها إلى جانب العقل، بشكل لا مثيل له، مع بداية اكتشاف الصورة، بأنماطها المختلفة، الورقية والسينمائية والتلفزية، إذ سرعان ما عملت على «خلخلة صرامة الخطاب العقلي وأصبحت رموز هذه الاكتشافات وإنتاجاتها تتواصل مع متخيل الإنسان أكثر مما تتحاور مع عقله»[5]. من ثم غدت إنتاجات المخيلة والحس مجالا غنيا يكشف لنا عن جانب مهم من حياة الإنسان لم توفره لنا اهتمامات العقل الصارمة. إذن ما هو المتخيل؟

يعتبر مفهوم المتخيل من المفاهيم الزئبقية التحديد والتعريف القاموسيين، نظرا لـ«شساعة مجال المتخيل وتعدد وتقارب واختلاف المفاهيم التي تتوزعها مجالات معرفية متعددة، أدبية وفلسفية وصوفية وابستمولوجية وسيميولوجية»[6]. وفي هذا الدراسة، يستعمل مفهوم المتخيل من وجهة نظر أدبية، لذلك فإن كلمة «متخيل» imaginaire، تستعمل في اللغة بثلاثة دلالات على الأقل:

- كصفة، وتعني ما لا يوجد إلا في المخيلة، الذي ليس له حقيقة واقعية.
- كاسم مفعول، للدلالة على ما تم تخييله.
- كإسم، وتعني الشيء الذي تنتجه المخيلة، كما تعني ميدان الخيال.[7]

ويذهب محمد عابد الجابري إلى أن كلمة «imaginaire» من الكلمات التي لا نجد لها مقابلا مألوفا الاستعمال في اللغة العربية، والكلمة مشتقة من image بمعنى «صورة، صورة الشيء في المرآة أو في النفس، أي في الخيال، ومن هنا ترجمة الفلاسفة

العرب القدماء للإسم الذي يطلق على الملكة الذهنية التي ترتسم فيها صور الأشياء الحسية والمتخيلة بلفظ المصورة تارة والمخيلة تارة أخرى»[8]، أي أن المتخيل هو جملة الصور غير الواقعية التي ترتسم في النفس.

كما أخذت العديد من الدراسات الأدبية[9] - بالمغرب خاصة - في استعمال مفهوم المتخيل، إذ عبر في هذه الدراسات عن «العالم الممكن» الذي تقترحه النصوص؛ وهو «عالم لا يختلف كثيرا عن العالم الذي يعتقد أنه فعلي، الشيء الذي يفيد أن مفهوم المتخيل قد استعمل بوصفه تصورا ذهنيا يحدد شبكة من العلاقات التي لا تتناقض مع ما يتصور كونه قابلا لأن يحدث فعلا في الواقع»[10]، فالعالم المعطى من قبل النصوص الأدبية عالم مبني من قبل المبدع، وإذا كان هذا العالم المبني تجسيدا استعاريا لفكرة يريد المبدع إيصالها إلى المتلقي، فإنه يقبل أن يستعير مادته الدلالية إما من الوقائع المحتملة الوقوع أو غير محتملة الوقوع سواء في الماضي أو المستقبل. وبالرغم من خلق المتخيل لعالم ممكن يتعالى على الواقع «فإنه حاضر في الحياة في كل لحظة من لحظات التواصل اليومي، سواء مع الذات أو مع الآخر، لأنه يكسر التكرار ويخرج عن أطر المألوف التي تميز اللغة المعادة، ويخلق إيقاعا زمنيا خصوصيا ممتدا لا علاقة له، بالضرورة، بالزمن العام. إن المتخيل حين يخلق هذه الزمنية الخاصة فإنه في حقيقة الأمر، يبدع وجودا مختلفا يوفر إمكانية التوازن الذاتي أو الجماعي»[11].

وبالتالي، فإن المتخيل مجموع التصورات والدلالات والأفكار والعوالم الذهنية، التي ترتسم في النفس عن بعض الموضوعات أو ما إلى ذلك، نتيجة للرغبات الشعورية أو اللاشعورية.

المتخيل اليهودي في قصة يوسف الشعبية المغربية

1 - مرجعيات المتخيل اليهودي:

تروم مسألة تحديد مرجعيات المتخيل اليهودي، البحث في الخلفيات التي يستند عليها هذا المتخيل أي «المحركات التي يتأسس عليها، والمنطلقات «القبلية» التي سمحت له بالظهور في ثقافة معينة»[12]؛ بيد أنه لا يجب أن يفهم من أن مرجعيات هذا المتخيل ثابتة بصورة نهائية.

إن المتخيل كمجموع التصورات الذهنية، لا يمكن أن يوجد إلا في ثقافة ما، أو في جماعة بشرية تلجأ إليه؛ لأنها «بحاجة إلى المتخيل لكي تؤسس وجودها، ولكي تعطي لهذا الوجود قيمة ومعنى»[13]، على اعتبار أن المتخيل لا يعني «الأوهام والصور بالمعنى المادي للكلمة. إنه يعني الدلالات الكبرى التي تجعل المجتمع يبدو متماسكا ككل[14]. ولأجل هذا ذهب «كاستورياديس» إلى أن المتخيل ذو بعدين، فهو «مُكوِّن ومُكوَّن في الوقت ذاته، مؤسس ومؤسس في آن واحد»[15]، فهو مكون لهوية المجتمع، كما أنه يتشكل في ثقافة مجتمع وبفعل مرجعيات وسياقات تاريخية متعددة ومتداخلة.

انطلاقا من هذه الطبيعة المزدوجة للمتخيل، وفيما يتصل بالموضوع، المتخيل اليهودي في قصة يوسف الشعبية، يمكننا أن نسأل: ما الذي يشكل هذا المتخيل؟ هل هي السياقات التاريخية والاجتماعية؟ أم الأنساق الثقافية التي يتمثلها الإنسان اليهودي كالدين والرموز...؟ أم مجموع هذه السياقات التاريخية والأنساق الثقافية معا؟.

يتوقف بنا مسار تحليل قصة يوسف الشعبية، عند مقاربة صورة تكتنز في طياتها واقعا متخيلا أرادت الذاكرة اليهودية أن تجعل من ملجأ آت ليحل محل الواقع القائم. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الخاصية تميز الأدب الشعبي اليهودي المغربي بكافة أشكاله، وقد تضمن ذلك في قصة يوسف الشعبية فيما يلي:

إلى عَشْنَا نْعيشُو في زْمَاعْتْنَا [جماعتنا]

ويقول السارد في موضع آخر: انظر الصورة رقم (2).

يستشف من الشواهد السالفة الذكر، أن القاص اليهودي المغربي يبث عبر ثنايا قصه آماله وأحلامه، والمتمثلة فيما يلي:

- يوحي الشاهد الأول بحلم القاص اليهودي العيش بين جماعته (بني إسرائيل) في زمن آت هو الزمن المستقبل.

יָא רַבּי תְזְמָאעְנָא פִי אַרְלָנָא/ פִי אַקְרִיב מַקְלָאשְנָא/ ונַרְזְעוּ לְחוּרְיָתְנָא

חְנָא/ וְזְמִיעְ יִשְרָאֵל כְוָאנְנָא/ אַה סִידְנָא/ וְזְמִיעְ יִשְרָאֵל כְוָאנְנָא

يَا رَبِّي تَزْمَعْنَا فِي أَرْضْنَا/ فِي قْرِيبْ مَقْدَاشْنَا/ وَنْرْزْعُو لْحُورِّيتْنَا

حْنَا/ وْزْمِيعْ اسْرَائِيلْ خْوَاتَّا/ آه سِيدْنَا/ وْزْمِيعْ اسْرَائِيلْ خْوَاتَّا [2]

* يأمل القاص كذلك في الشاهد الثاني بأن يكون لقاؤه بإخوانه بني إسرائيل في أقرب الآجال.

هنا يتوجب علينا - من أجل رصد خلفيات هذا الفضاء المتخيل - الوقوف مع هذه الأحلام والآمال عبر السياقات التاريخية، وكذا الأنساق الثقافية خاصة الدين منها لمعرفة مرجعيات هذا المتخيل.

يظهر التاريخ اليهودي العام، أن اليهود لم يعرفوا الاستقرار كجماعة بشرية مستقلة في موطن ما من بقاع المعمور على مر التاريخ، وذلك منذ حملة «نبوخذ نصر»[16] سنة 605 ق.م التي «انتهت بالقضاء على مملكة يهوذا وتحطيم أورشليم[17] وتدمير الهيكل[18]، وحمل اليهود سبايا إلى أرض بابل عام 587 ق.م»[19]، إذ تعتبر هذه الحملة أولى مراحل الشتات التي عرفها اليهود، مرورا بـ«الشتات» الهلليني في مرحلة السيادة الفارسية و أخيرا الشتات الروماني والوسيط وهو الشتات.. الأخير»[20]، الذي حل باليهود في مصر، لما ولوا خوفا من بطش وجبروت سلطة فرعون، بيد أن «مطاردة المصريين لهم، وقسوة ما أصابهم من الهلع والرعب، جعلهم يتيهون في سيناء أربعين عاما»[21]. وبالتالي تعتبر هذه النبذة أهم الخطوط العريضة للتاريخ اليهودي العام، الذي بدأت انتكاسته بتدمير أهم مقدساته ومعابده، المتمثلة في أورشليم والهيكل المقدس بالخصوص. كان هذا بالنسبة للسياق التاريخي؛ ترى هل يمكن اعتبار الأنساق الثقافية، وخاصة الدين منها، من مرجعيات المتخيل اليهودي كذلك؟.

اليهودية أقدم الديانات السماوية الثلاث؛ وهي التي أنزلت على النبي موسى عليه السلام في مصر أثناء وجود بني إسرائيل فيها، والكتاب المقدس الذي أنزل على موسى هو التوراة، تشرحها في شكل أحكام وشرائع تسمى الشريعة الشفوية «التلمود». وهي الشرح الحاخامي[22] لنصوص التوراة والذي قد سجل لاحقا عن تدوينها. هذا بالإضافة إلى كتابين آخرين مقدسين، الأول يسمى «الأنبياء»، «يتحدث عن حياة وتاريخ الأنبياء الذين عرفتهم الديانة اليهودية»[23]، والكتاب الثاني يدعى «المكتوبات والأشعار»، وهي «وتضم الأناشيد والحكم والأمثال والمزامير والقصص، وصور من تاريخ اليهود وفلسفتهم»[24]. هذه الكتب المقدسة الثلاث (التوراة، الأنبياء، المكتوبات) تنطوي تحت اسم جامع لها هو «العهد القديم» تمييزا له عن العهد الجديد « الإنجيل» شريعة عيسى عليه السلام.

يعتبر اليهود من أشد الشعوب تمسكا بشعائرهم الدينية، فالدين عندهم هو الحياة والحياة هي الدين، ولذا فإنهم على الرغم من تشتتهم في أنحاء الأرض، وتباعد بعضهم عن بعض في تاريخهم الطويل القاسي ظلوا محتفظين بهذه الشعائر والطقوس. ومن أركان الدين اليهودي: «عقيدة أرض الميعاد» حيث يعتقد اليهود اعتقادا جازما أن الله سبحانه وتعالى قد وعد بني إسرائيل بمساحة من الأرض؛ لكي يقيموا عليها دولة لهم تجمعهم من التشرد والتشتت، في شخص نبيه إبراهيم عليه السلام - الجد الأكبر لليهود حسب اعتقادهم - لما جاء في التوراة: «وأقيم عهدي بيني وبينك وبين نسلك من بعدك وأعطي لك ولنسلك من بعدك أرض غربتك كل أرض كنعان ملكا أبديا وأكون إلههم»[25]، بيد أن أرض كنعان هذه «ارتبطت في أذهان اليهود بأورشليم والهيكل»[26].

والخلاصة أن خصوصية المتخيل اليهودي، تتطابق مع طبيعته المزدوجة بوصفه مكونا ومكون في الوقت

ذاتـه، فهـو مكـون بفعـل السـيرورات التاريخيـة، وكـذا الأنسـاق الثقافيـة الممثلـة بالديـن، ومكـون يسـهم في تكويـن الهويـة الخاصـة بهـذه الثقافـة اليهوديـة المغربيـة. لكـن مـا درجـة حضـور هـذا الفضـاء في المتخيـل اليهـودي؟.

2 – الفضاء المتخيل:

حسـب «جوسـتاف لوبون»[27] لم يبدأ تاريخ اليهود بالحقيقـة، إلا في عهد ملوكهم، فقد كانـوا «أقل من أمة، حتى زمن شـاؤول، كانـوا أخلاطا من عصابـات جامحة، كانوا مجموعة غير منسـجمة من قبائل سـامية صغيرة، أفاقـة بدوية تقـوم حياتها على الغـزو والفتح، والجذب وانتهـاب القـرى الصغيرة، حيـث تقضي عيشـا رغيدا دفعـة واحـدة في بضعة أيـام. فـإذا مضت هـذه الأيام القليلة عـادت إلى حياة التيـه والبؤس»[28].

هكـذا تكونت زمـرة بني إسـرائيل السـامية كجميع العشـائر، إذ كانـت في بدايـة الأمـر مؤلفـة مـن أسـرة واحـدة، ذات جـد واحـد. وهـذا الجـد هو يعقـوب أو إسـرائيل كمـا دعـاه الرب مـن بعـد، «وإسـرائيل هذا مـن ذريـة إبراهيم»[29]عليـه السـلام، الجـد الأكـبر لليهـود حسـب اعتقادهم. ولما سـادت موجـة القحط بـآل يعقوب في بـلاد كنعـان ارتحلوا إلى مصـر، وبطلب من يوسـف، أقامـوا بها وكـثر عددهم، «واسـتعبدهم المصريـون، فسـئم أبناؤهم بؤسـهم، فاغتنمـوا فرصة فتن اشـتعلت، ففـروا من بـلاد العبوديـة»[30]، في اتجاه أرض الميعـاد، مـرورا بصحـراء مصـر التي قضـوا فيها حـوالي أربعين سـنة من التيـه والبـؤس في عهـد النبي مـوسى عليه السـلام. فأرض الميعـاد مختارة عن سـائر الأمصـار بدليـل ميثـاق قطعـه الـرب مع الجـد الأكبر لليهود، إبراهيم عليه السـلام حسـب ما جـاء في التوراة: «وأقيـم عهـدي بيـني وبينك وبين نسـلك مـن بعدك وأعطي لك ولنسـلك من بعـدك أرض غربتك كل أرض كنعان ملكا أبديـا وأكون إلههم»[31]، بيـد أن أرض الميعاد هـذه «ارتبطـت في أذهـان اليهـود بأورشـليم والهيكل ومملكـة داود وبالعهد الذي أبرمه الـرب مع إبراهيم»[32].

وبذلـك عـرف اليهـود في أرض الميعـاد نوعـا مـن الاسـتقرار المنظـم، خاصـة في عهـد الملـك داود الـذي يكمـن فضلـه ومجـده علـى اليهـود في «منحـه بـني إسـرائيل عاصمة، وفي حسـن اختياره لهـذه العاصمة، فلـولا أورشـليم (القـدس)، لكان شـأن اليهـود ضئيلا إلى الغايـة»[33]. وازداد اليهـود تشـبثا بهـذه العاصمـة بعد مـوت الملـك داوود، وتربـع ابنه سـليمان على زمام الأمور، فاسـتطاع أن يوطـد المملكـة وأن يقيم علاقات مع جيرانـه من الأمم؛ فقـام ببناء الهيـكل المقدس، وهو البيـت أو القصر، كان الهدف منه أن يكون للإله مسـكن كما للبشـر. ويروي العهد القديـم «أن داود أراد أن يبني بيـت الرب فقـال الرب: لا تبـني بيتا لإسـمي لأنك رجل حـروب، فقد سـفكت دما. وأن سـليمان ابنـك هو يبني بيـتي وديـاري؛ لأني اخترتـه لي ابنـا، وأن سـأكون لـه أبا واثبـت مملكتـه إلى الأبـد»[34]، وبـنى سـليمان الهيكل الذي اسـتغرق بناؤه سـبع سـنوات.

علـى هـذا الأسـاس، عـرف اليهـود نعمـة الأمـن والاسـتقرار في ظل الملك داوود وابنه سـليمان، وشـيدوا رباطـا وثيـق الصلـة بينهـم وبـين الأرض المقدسـة «أورشـليم» مـن جهة، وبـين المعتقـد الديـني المتمثل في الهيـكل المقـدس بالخصوص مـن جهة أخـرى؛ لكن سـرعان ما انقلـب الوضع رأسـا على عقـب بعد موت الملـك سـليمان «بنحـو قـرن ونصـف»[35]، وفي ظـل المماليـك الذين خلفوا سـليمان، فكان مـن صنيعهم أن «أثـاروا غضب نبوخـذ نصر بمحالفتهـم لفرعون مصر، فاسـتولى ملك بابل القوي على أورشـليم في سنة (586 ق.م). فجعل عاليها سـافلها، وهـدم هيكلها، وجعل من اليهود أسـارى، فغدت أورشـليم أثرا بعد عين»[36]. على إثر هـذا الحادث فتـك باليهود الشـتات والبـؤس زمنا حـتى تربع «قـورش»[37] على حكـم بابـل (538 ق.م)، وأذن لليهـود بالعـودة إلى فلسـطين وبنـاء الهيـكل من جديد، بيـد أنهم «لـم يتمكنوا مـن بناء المعبد بسـبب الحالـة الاقتصاديـة المزريـة، حـتى عندمـا ظهـر النبي عزرا»[38].

وفي سنة سـبعين من الميلاد «اسـتولى «تيطس»[39] على أورشـليم، وجعلهـا طعمة للنيران، وبدئ بتشـتيت شـمل اليهـود»[40]، في أنحاء العالـم، وهو خيـار لا رجعة

فيه، أجج معه لهيب هجر وفقدان اليهود لأورشليم والهيكل المقدس، فأضحيا في قلب ومخيلة اليهودي جيلا بعد جيل توقا في العودة إليهما.

تمكن هذا الارتباط والتعلق بأرض الميعاد من السيطرة على الفكر اليهودي، فأصبح حلما يساور الذاكرة اليهودية، تترجمه الأدبيات اليهودية رمزيا، و شعائريا، ولفظيا، حال مبدعنا في قصة يوسف الشعبية، الذي بدت شخصيته تعيش غربتها في ذاتها وفي محيطها الذي يعاديها لمناقضته واقع الحلم، حسب قول القاص فيما يلي:

يَا حْنَا غُرْبَا وُمْوَالْفِيْنْ غُرْبَتْنَا

نَارْ الغُرْبَة يَا خْوَانِي / كْوَاتْنَا بِيْنْ العَيْنِينْ

على هذا الأساس، غدت حياة القاص اليهودي المغربي مرتبطة أشد الارتباط بتحقيق متخيلها، الذي ينشطر الى شطرين:

3 – متخيل أورشليم:

تتبوأ «أورشليم» في فكر القاص اليهودي المغربي المقام الرفيع، والروح السارية في الجسد؛ فهي لا غنى عنها في الأدبيات والتاريخ اليهوديين، باعتبارها أعظم مدينة في إثباتها للهوية اليهودية، التاريخية والدينية. الأمر الذي شد اليهود إلى الحنين والعودة لهذه الأرض المقدسة، رغبة منهم في إذكاء الشعور الديني، وتمجيد التاريخ اليهودي لتحقيق الذات الجماعية.

الحنين إلى الوطن الأصل ظاهرة إنسانية عامة، لا يستطيع المرء التخلي عنها، مهما بلغ رقيه الحضاري، وتطوره المادي. لذا نجد القاص اليهودي المغربي يتمثل في «أورشليم» الوطن الأم ، الذي ضم الأجداد والآباء، والشريحة اليهودية جمعاء بين الأمصار، لأجل هذا غدت روحه ينتابها شعور برغبة ملحة عارمة في العودة إلى جذوره، بدل واقع الاغتراب. في حين «يفقد المقيمون في المنفى مكانهم الخاص في العالم، قد يعتريهم الإحساس بأن الحياة تجرفهم وأنهم ضائعون في عالم أصبح فجأة غريبا عليهم. ففقدان المركز الثابت الذي يمثله «الوطن» معناه الفقدان الأساسي «للاتجاه» مما يجعل كل شيء يبدو نسبيا وبلا هدف، وتقطع الجذور الثقافية وجذور الهوية قد يدفع الإنسان إلى الإحساس بأنه يذبل ويذوي، بل بأنه بات غيرذي وجود مادي»[41] الأمر الذي يدفعنا إلى القول، إن ارتباط مخيلة المبدع بالأرض المقدسة هو تاريخ يلغي الوجود خارج «أورشليم» إلا من حيث الشوق والحنين.

إن حلم المبدع اليهودي المغربي أماط اللثام عن عواطف وهواجس جياشة تنم عنوة عن إرادة الذات إلى الاجتماع بقوم بني إسرائيل مجددا في الأرض المقدسة، إذ يباشره شعور لقاء الإخوة حسب قوله، بالبهجة والارتياح النفسي، لما يوفرونه من دعم اجتماعي في صورة نصائح أو تعاطف أو كونهم محلا للثقة أو لمجرد اشتراكهم في نفس النظرة إلى العالم. كل هذا يمنح المبدع اليهودي قيمة معنوية تحمي من المشقة بزيادة تقدير الذات، عكس واقع الاغتراب الذي لا يستطيع المرء فيه أن يقرر مصيره، أو التأثير في مجرى الأحداث أو صنع القرارات المهمة التي تختص بحياته ومصيره، مهما بلغ شأنه في الوطن المغترب فيه.

وبالإضافة إلى ذلك، فقد بات أمن واستقرار وحرية المبدع اليهودي المغربي، رهين في تصوره بالعودة إلى الأرض المقدسة، والاجتماع بالأهل، حسب ما عبر عنه في قصه: صورة رقم(2)

تطارد شخصية المبدع أطياف حلم هارب تريد الإيقاع به في حبال الواقع، حلم تستعيده الذاكرة كلما ضاقت الذات؛ لكنه حلم نضج بتأثير وعي نقدي للواقع القائم، دفع القاص اليهودي المغربي إلى أن ينحو جاهدا إلى تغيير واقعه بما يتطابق وتطلعاته الحالمة، هذا الوعي ولد الخوف وعدم الاستقرار النفسي للقاص، عند عجزه عن إقامة الواقع المحلوم به مكان الآخر القائم، بذلك أصبح القاص اليهودي يعيش المأساة والخوف اللذين غيبا معهما الأمن والحرية من حياته. وهذا الوضع لن يستقيم في تصوره إلا بمعانقة الأرض المقدسة.

لا يعتبر شعور اليهود اتجاه قدسية الأرض مسألة

عاطفية فحسب؛ بل هو شعور ديني عميق لدرجة أنه أقرب إلى الارتباط العقائدي، أي أن العودة إلى الأرض المقدسة تعتبر في تصور اليهود عامة، والقاص اليهودي المغربي بالخصوص، فريضة دينية بمقتضاها يعتقد اليهود أنه لا حياة لهم ولن يرضى عنهم الرب إلا إذا عادوا إلى «أورشليم» وأقاموا دولة داود وسليمان وعمروا الهيكل.

غير أن هذه الفريضة الدينية، التي تتمثل في العودة إلى «أورشليم» مشروطة في الديانة اليهودية بالطاعة والاستقامة، إذ نجد «أن أحد نصوص العهد القديم يوضح أن الوعد بالأرض... مشروط بقيد الطاعة والاستقامة، فإذا لم يقم بنو إسرائيل بالطاعة والاستقامة فإن مصيرا مؤلما ينتظرهم»[42]. ولعل أوضح دليل على هذا هو الإصحاح الثامن والعشرين من سفر التثنية، الذي يوضح في عدد فقراته الأولى وعد الرب لبني إسرائيل بالأرض المقدسة، وما تبقى من فقرات الإصحاح تتحدث عن اللعنات التي تصيب قوم بني إسرائيل إذ لم يحافظوا على وصايا الرب، ومن هذه اللعنات قول الكاتبين على لسان الله: «وكما فرح الرب لكم ليحسن إليكم ويكثركم كذلك يفرح الرب لكم ليفنيكم ويهلككم فتستأصلون من الأرض التي أنت داخل إليها لتمتلكها، ويبددك الرب في جميع الشعوب من أقصاء الأرض إلى أقصائها، وتعبد هناك آلهة أخرى لم تعرفها أنت ولا آباؤك من خشب وحجر، وفي تلك الأمم لا تطمئن، ولا يكون قرار لقدمك بل يعطيك الرب هناك قلبا مرتجفا وكلال العينين وذبول النفس...»[43].

ولعل هذا الشرط الديني الموكول على عاتق بني إسرائيل في الظفر والعودة إلى الأرض المقدسة «أورشليم»، هو ما ينسجم وتطلعات القاص اليهودي المغربي من وراء قصته (قصة يوسف)، التي تهدف بمشاهدها إلى الوعظ الأخلاقي والإرشاد الديني. الأمر الذي يدفعنا إلى القول، بأن رؤية القاص اليهودي من وراء قصته تتمثل:

- دعوة بني إسرائيل إلى الالتزام بالتعاليم الدينية اليهودية، والسمو بالفضائل، وتجنب الرذائل.
- مخاطبة الفكر اليهودي وتذكيره - على وفق ما تم وروده في التوراة - بأن من بين واجبات تحقيق عودة اليهود إلى الأرض المقدسة الإلتزام بما تم ذكره. وبالتالي يعد حلم القاص اليهودي المغربي حقيقة دينية وعهدا بين الرب وبين بني إسرائيل يجب الوفاء به حسب تصوره.

4 - متخيل هيكل سليمان:

الهيكل كلمة عربية يقابلها في العبرية «بيت هَمَقْدَاشْ» أي البيت المقدس، أو «هيخال» وتعني البيت الكبير في كثير من اللغات السامية. ومن أهم أسماء الهيكل «بيت يهوه» ويهوه هو إله اليهود، إذا هو بيت الإله، والهيكل أعد أساسا ليكون مسكنا للإله، وليس مكانا للعبادة وأداء الطقوس وتقديم القرابين، وإن أصبح فيما بعد مكانا لهذه الأمور[44].

يقول المؤرخ «ول. ديورانت» عن قدسية الهيكل ومكانته في اليهودية: «كان بناء الهيكل أهم الأحداث الكبرى في ملحمة اليهود. ذلك أن هذا الهيكل لم يكن بيتا ليهوه (إله اليهود) فحسب، بل كان أيضا مركزا روحيا لليهود، وعاصمة ملكهم، ووسيلة لنقل تراثهم، وذكرى لهم، كأنه علم من نار يتراءى لهم طوال تجوالهم الطويل المدى على ظهر الأرض، ولقد كان له فوق ذلك شأن في رفع الدين اليهودي»[45]؛ لأجل هذا تشكل إعادة بناء هيكل سليمان في مخيلة اليهودي المغربي، وذلك بعد العودة إلى «أورشليم»، الغاية المثلى والهدف المنشود، فكثيرا ما تردد مقولة على ألسنة الحخامات، وكذا في الأدبيات اليهودية، أنه لا معنى لليهود بدون أورشليم، ولا معنى لأورشليم بدون الهيكل الثالث، «فالناس دائما ما يشعرون عند تأمل الدنيا بوجود قوة متعالية ولغز عميق في قلب الوجود نفسه. ودائما ما يحسون بأن تلك القوة ترتبط ارتباطا عميقا بذواتهم وبالعالم الطبيعي»[46]، المتمثل في شيء (معبد، مكان، أرض) يمس شغاف القلب بالجذب، ويشغل بقعة خيالية في الذهن، بعده يتدحرج في سلم القداسة يوما بعد يوم، و«تجربة الإحساس بالقداسة ذات ضروب منوعة، فهي قد توحي بالخوف، أو بالرهبة، أو بالثراء النفسي أو بالسكينة، أو الهلع، أو بضرورة القيام بعمل أخلاقي

معين، وهي تمثل لونا أكثر اكتمالا وأرفع شأنا من الوجود لابد منه لاستكمال ذات الإنسان»[47].

القاص اليهودي المغربي يعيش حالة نفسية تتسم بعدم التوازن، وكأن عضوا من جسده ضاع منه في فترة من عمره، لم يكن فيها الوعي قد نضج بعد، فكبرونزاع قائم، تشنه الذات على النفس لإرغامها تجاوز مرحلة النقص هذه، إلى مرحلة التوازن، الذي يختله العضو، وما هذا العضو من ذات المبدع إلا الهيكل المقدس، «فإحساس المرء بأن شيئا ما قد تخلى عنه يحيل إلى مظهر من مظاهر شر باطن في الوجود وسائر في الكون، وكثيرا ما يتميز هذا القلق الباطن بإحساس بالفراق والفقد، إذ يبدو أن هناك ما نفتقده في حياتنا، وأن وجودنا أصبح ممزقا مشتتا ناقصا، وتتشكل في نفوسنا نطفة الإحساس بأن الحياة ما ينبغي أن تكون على هذه الصورة، وأننا فقدنا ما هو جوهري لسعادتنا»[48].

وما يزيد في إذكاء شعور المبدع اليهودي المغربي بأهمية الهيكل في حياته، حينما يأخذ هذا الهيكل مكانة دينية مميزة في المعتقد اليهودي، إذ نجد التلمود الكتاب المقدس الثاني عند اليهود، تحدث في مواضيع متعددة منه عن أهمية الهيكل، ومن ذلك: «لما دخل تيطس، وبهزة من سيفه مزق ستار الهيكل، فسال الدم من الستار، فأرسلت بعوضة لعقابه، ودخلت إلى مخه، وأخذت تكبر حتى صارت مثل الحمامة، وحين فتحت جمجمته وجدوا أن البعوضة لها فم من نحاس، ومخالب حديدية»[49].

كما ساهمت فكرة وصف اليهود أنهم «شعب الله المختار» في توطيد العلاقة بين القاص اليهودي المغربي وبين الهيكل، فقد أكدت أسفار العهد القديم في أماكن متعددة أن بني إسرائيل هم أفضل البشر، وأن الله خصهم بهذه المكانة الرفيعة دون بقية البشر، وهم أبناء الله المباركون، بينما بقية الأمم هم أبناء البشر. ومن هذه النصوص التي تدل على ذلك ما ورد منها في الإصحاح السابع من سفر التثنية. يقول الرب: «لأنك أنت شعب مقدس للرب إلهك، إياك قد اختار الرب إلهك لتكون له شعبا خاصا من جميع الشعوب الذين على وجه الأرض. ليس من كونكم أكثر من سائر الشعوب. التصق الرب بكم واختاركم لأنكم أقل من سائر الشعوب، بل محبة الرب إياكم وحفظه القسم الذي أقسم لآبائكم»[50]. هذه الفكرة جعلت تصور القاص للهيكل بمثابة بيت الأب، ذلك المكان الأليف الذي يجسد في نفسيته الأصل، الهوية، المعتقد، الذات...، مادام الهيكل بيت الرب، فهو يمثل مكانة دينية مميزة، باعتباره مقر إله اليهود، وفي إعادة بناءه تثمين وتجديد للعلاقة بينهم وبين الرب.

وتأسيسا على ما سبق، يمكن اعتبار حلم العودة إلى أرض الميعاد - التي تنحصر في أورشليم والهيكل المقدس بالخصوص - الشغل الشاغل للقاص اليهودي المغربي، وهدف تغلغل في النفس، فأصبح لا غنى عنه في الأدبيات والشعائر اليهودية، ارتبطت به الحرية والأمن والاستقرار في حياة المبدع. لكن ما السبيل إلى ذلك، أو إلى ماذا يعزى تحقيق هذا الحلم المنشود؟ هل للقوة الجسدية أم هناك قوة غيبية ستعمل على تخليص اليهود من واقع الاغتراب والشتات الذي يعانون منه، والزج بهم في واقع الحلم المحلوم به؟.

5 - المنقذ / المسيح المخلص المتخيل:

إن كلمة المسيح المخلص مأخوذة من الكلمة العبرية «ماشِيَّحْ»، ومنها «ما شحوت» أي «المشحانية»، وهي الاعتقاد بمجيء الماشيح، والكلمة مشتقة من الكلمة العبرية «مشح» أي مسح بالزيت المقدس»[51]، الذي كان يصنع من أفخر الأطياب وأفخر أصناف العطارة وزيت الزيتون النقي، لقول الرب لنبيه موسى عليه السلام: «وأنت تأخذ لك أفخر الأطياب. مرا قاطرا... وقرفة عطرة...وقصب الذريرة...وسليخة...وزيت الزيتون... تصنعه ذهنا مقدسا للمسحة. وعطر العطارة صنعه العطار. ذهنا مقدسا للمسحة... يكون هذا لي ذهنا مقدسا في أجيالكم»[52]. وقد كان المسح يمارس لمبايعة الملوك؛ فيسمى مسيحا، أي ممسوحا بالزيت[53]، يمسحون رأس الملك والكاهن

بالزيت قبل تنصيبهما، علامة على المكانة الخاصة الجديدة، وعلامة على أن الروح الإلهية أصبحت تحل وتسري فيهما[54]، ليكونوا مقدسين، مكرسين ومخصصين للرب.

وهكذا دعي الكهنة والأنبياء والملوك بـ«مسحاء الرب»[55]، ومفردها «مسيح الرب»، ويصفهم الله بمسحائي، يقول في كتابه: «ولا تمسوا مسحائي ولا تؤذوا أنبيائي»[56]، ويقول في موضع آخر: «لا تمسوا مسحائي ولا تسيئوا الى أنبيائي لأنهم مسحوا بالذهن المقدس وحل عليهم روح الرب»[57]. ومنها حال الملك داوود الذي أصبح المسيح المخلص كما يرى العهد القديم، إذ قال الرب عنه: «إني بيد داوود أخلص شعبي إسرائيل»[58]. ثم صارت فيما بعد من أهم العقائد اليهودية التي تعني: «الاعتقاد في بعثة ملك من نسل داوود يأتي في آخر الزمن ليجمع شتات اليهود المنفيين، ويعود بهم إلى الأرض المقدسة، ويحطم أعداء إسرائيل، ويتخذ أورشليم عاصمة له، ويعيد بناء الهيكل»[59].

إن تصور القاص اليهودي المغربي لطريقة خلاصه من واقع الاغتراب المظلم والمفعم بالاستعباد والشقاء حسب نظرته، نابع إذن، من فكرة الاعتقاد أن شخصا مثاليا من نسل الملك داوود سيباشر بنهاية التاريخ، ويخلص قوم بني إسرائيل من ويلاته، بتحقيق حلمهم المنشود. لكن من يكون هذا «المخلص» الذي علقت عليه أحلام وآمال اليهود؟ وما هو وقع هذا الخلاص على حياة اليهود فيما بعد؟.

إن المتتبع لفكرة الخلاص أو المخلص في التراث اليهودي، سيجد جذورها نابعة من المعتقد الديني اليهودي، حيث احتلت هذه الفكرة (الخلاص) في أسفار العهد القديم حيزا كبيرا. وقد تبين من ذلك أن اليهود يعتقدون أن مخلصهم هو النبي « إيليا»[60] أو «إلهي يهوه» حسب التعبير اليهودي، وذلك وفقا لما ورد في آخر إصحاح من سفر «ملاخي»، يقول الرب: «هأنذا أرسل إليكم إيليا قبل مجيء يوم الرب اليوم العظيم والمخوف»[61]. بفضل هذا النبي يعتقد بنو إسرائيل أنه يكون لهم شأن عظيم في المستقبل، ستعاد في ظله مملكة داوود وأمجادها الغابرة، وفي سيادتها القوية والمستقلة، سوف يتم إعادة بناء الهيكل المقدس في أورشليم، ويتم جمع شمل اليهود المشتتين في أنحاء العالم، حسب ما جاء في التوراة عن ذلك: «يرد الرب إلهك سبيلك ويرحمك ويعود فيجمعك من جميع الشعوب الذين بددك إليهم الرب إلهك، إن يكن قد بددك إلى أقصاء السموات فمن هناك يجمعك الرب إلهك ومن هناك يأخذك ويأتي بك الرب إلهك إلى الأرض التي امتلكها أباؤك فتمتلكها ويحسن إليك ويكثرك أكثر من آبائك»[62]. وقتئذ سيتحول شقاء اليهود وبؤسهم إلى متعة وسعادة وفرح أبدي دائم – حسب اعتقادهم، لقول الرب على لسان مدوني العهد القديم: «ومفديوا الرب يرجعون ويأتون إلى صهيون بالترنم وعلى رؤوسهم فرح أبدي. ابتهاج وفرح يدركانهم. يهرب الحزن والتنهد»[63] من طريق اليهود، على اعتبار أن كل أشكال الحرمان والشر والطغيان لن يكونوا قادرين على الوقوف في وجه مخلصهم، الذي سيكون مثلا أعلى – حسب اعتقاد اليهود دائما – في العدل بين قوم بني إسرائيل، لما جاء في العهد القديم: «ولذته تكون في مخافة الرب فلا يقضي بحسب نظر عينيه ولا يحكم بحسب سمع أذنيه، بل يقضي بالعدل للمساكين ويحكم بالإنصاف لبائسي الأرض ويضرب بقضيب فمه ويميت المنافق بنفخة شفتيه، ويكون البر منطقة متنيه والأمانة منطقة حقويه»[64].

لأجل هذه الحياة المثالية في مملكة الخلاص، «كان من الطبيعي أن ينتظر اليهود بشغف مقدم المسيح المخلص ليحررهم ويحقق لهم «الوحي الإلهي» المنشود بإعادتهم إلى أرض الميعاد»[65]. وما القاص اليهودي المغربي إلا عنصر فاعل من الأمة اليهودية، يستهدف تحويل ما في مخيلته وقلبه (أرض الميعاد= أورشليم+ الهيكل المقدس) إلى حقيقة تاريخية واقعية تعزى إلى إنسان مثالي مقدس (المخلص) آت لا محالة – حسب اعتقاده – في المستقبل القريب.

على سبيل الختم

وبناء على ما سلف، إن المتخيل اليهودي في قصة يوسف الشعبية يشير إلى شيء (حلم) متشكل تاريخيا ودينيا في اللاوعي الثقافي للأمة اليهودية، أصبح يمارس سلطته على الأفراد لا في ميدان التصور فحسب، بل في مجال الإبداع أيضا، إن لم نقل إنه موضوع الإبداع نفسه. وقد سمحت لنا دراسة هذا المتخيل برسم صورة حية عن وجدان القاص اليهودي المغربي، من حيث بناء الأحلام وعرض الانكسارات وجراحها.

الهوامش

1 – روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2007، ص 7.

2 – محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل: مفارقات الغرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993، ص 5 وما بعدها.

3 – المرجع نفسه، ص 6.

4 – المرجع نفسه، ص 6.

5 – المرجع نفسه، ص 7.

6 – نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2011، ص 9.

7 – مصطفى النحال، من الخيال إلى المتخيل: سراب المفهوم، مجلة فكر ونقد، السنة الرابعة، العدد 33، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2000 ص 73.

8 – محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، معدداته وتجلياته، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، د ت، ص 10.

9 – على سبيل التمثيل لا الحصر: متخيل الصحراء في الرواية، متخيل الريف، الواقع والمتخيل في القصة القصيرة....

10 – عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، مجلة فكر ونقد، السنة الرابعة، العدد 33، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2000، ص 117.

11 – محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل، مرجع سابق، ص 10-9.

12 – ناظم كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2004، ص 33.

13 – المرجع نفسه، ص 33.

14 – المرجع نفسه، ص 33.

15 – بول ريكور، من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، 2001، ص 179.

16 – نبوخذ نصر: (605-563) ق.م أشهر ملوك الدولة البابلية الحديثة قاد الجيوش البابلية في معارك حاسمة على منطقة بلاد الشام ودمر عدة ممالك منها مملكة يهوذا في حملتين وسبا الكثيرين من سكان منطقة بلاد الشام الى بابل.

17 – أورشليم: لفظ عبري للقدس العربية، وأصلها أورسالم، ومعناها مدينة أو حامية السلام.

18 – هيكل سليمان : معبد يهودي، بناه سليمان أحد ملوك بني إسرائيل حسب الاعتقاد اليهودي بأمر من الله للعبادة والقربان.

19 – حسين فوزي النجار، أرض الميعاد: دراسة علمية للوعد الإلهي لبني إسرائيل بأرض الميعاد على ضوء الكتب السماوية، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 44.

20 – جمال حمدان، اليهود، كتاب الهلال عدد 542، 1996، ص 61-68.

21 – كمال سعفان، اليهود تاريخ وعقيدة، دار الاعتصام ودار النصر للطباعة الإسلامية، الطبعة الثانية، د ت، ص 11.

22 – الحخام:هو رجل الدين، مختص بتوفير القرارات بشئون دينية، ويكون زعيما لليهود في هذه المواقف.

23 – كمال سعفان، اليهود تاريخ وعقيدة، مرجع سابق، ص 138. بتصرف.

24 – المرجع نفسه، ص 138.

25 – سفر التكوين، الإصحاح 17 / الآية 8-7.

26 – حسين فوزي النجار، أرض الميعاد، مرجع سابق، ص 35.

27 – مؤرخ فرنسي ولد عام 1841 م، عني بالحضارات الشرقية، ومن آثاره: (حضارة العرب)، (باريس 1884)، (الحضارة المصرية)، و(حضارة العرب في الأندلس)....

28 – جوستاف لوبون، اليهود في تاريخ الحضارات الأولى، ترجمة عادل زعيتر، الناشر مكتبة النافذة مطبعة دار طيبة، الجيزة، الطبعة الأولى، 2009، ص 49.
29 – المرجع نفسه، ص 49.
30 – المرجع نفسه، ص 50.
31 – سفر التكوين، الإصحاح السابع عشر، الآية 8-7.
32 – حسين فوزي النجار، أرض الميعاد، مرجع سابق، ص 35.
33 – جوستاف لوبون، اليهود في تاريخ الحضارات الأولى، مرجع سابق، ص 55 – 56.
34 – أحمد ربيع يوسف، أرض الميعاد بين نصوص العهد القديم والقرآن الكريم، قطر، 1996، ص 58 – 61.
35 – جوستاف لوبون، اليهود في تاريخ الحضارات الأولى، مرجع سابق، ص 60.
36 – المرجع نفسه، ص 60.
37 – قورش: (530 – 546) مؤسس الإمبراطورية الفارسية، فتح بابل، حيث وجد جماعة يهودية، يعود أصلها إلى سبي بنوخذ نصر (586 ق.م) ويبدوا أنها ساعدت على احتلال المدينة. وقد سمح قورش لليهود بأن يعودوا إلى القدس، ليعيدوا بناء الهيكل.
38 – كمال سعفان، اليهود تاريخ وعقيدة، مرجع سابق، ص 22. بتصرف.
39 – تيطس، أحد أباطرة الرومان. وهو ابن فسبسيا. قاد القوات الرومانية إلى مقاطعة يهوذا الرومانية في عام 70 م. فاستولى على القدس بعد حصار دام خمس أشهر، اشتركت فيه إلى جانبه قوات يهودية بقيادة أجرين الثاني. وبعد استيلائه على القدس هدم الهيكل.
40 – جوستاف لوبون، اليهود في تاريخ الحضارات الأولى، مرجع سابق، ص 61.
41 – كارين أرمسترونج، القدس مدينة واحدة عقائد ثلاث، ترجمة فاطمة نصر و محمد عناني، سطور للترجمة والطبع والنشر، د ط، 1998، ص 150.
42 – أحمد ربيع أحمد يوسف، أرض الميعاد: بين الحقيقة والمغالطة، مرجع سابق، ص 440.
43 – سفر التثنية، الإصحاح 28، الآية 53 – 54 55-.
44 – عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999، مجلد 4 / ص 260.
45 – ول. ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، مطابع الدجوي، القاهرة، د ط، 1973، الجزء الثاني / ص 338.
46 – كارين أرمسترونج، القدس مدينة واحدة عقائد ثلاث، مرجع سابق، ص 12.
47 – المرجع نفسه، ص 12.
48 – المرجع نفسه، ص 13.
49 – إبراهيم خليل أحمد، إسرائيل والتلمود، دار المنار، د ط، 1983، ص 40.
50 – سفر التثنية، الإصحاح 7 / الآية 6 – 7 – 8 .
51 – عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، مرجع سابق، المجلد 5/الجزء 2، ص 449.
52 – سفر الخروج، الإصحاح 30، الآية 31-22.
53 – إسماعيل راجي الفروقي ولويس لمياء الفروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، 1998، ص 103.
54 – عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، مرجع سابق، المجلد5 / جزء2، ص 449.
55 – سفر المزامير، مزمور 105، الآية 15.
56 – سفر أخبار الملوك الأول ، الإصحاح 16، الآية 22.
57 – سفر المزامير، مزمور 105، الآية 15.
58 – سفر صموئيل الثاني، الإصحاح 2، الآية -3 18.
59 – عبد الوهاب المسيري، الإيديولوجية الصهيونية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د ط، 1982، ص 46.
60 – في عام 875 ق. م، وفي أثناء حكم الملك آخاب ظهر النبي إيليا، ولا نعرف الكثير عن حياته، إلا أن التوراة المقدسة تقدمه لنا باعتباره أنه إيليا التشبي من مستوطني جلعاد، وأول ما نقرأ عنه في التوراة المقدسة، نقرأه في الإصحاح السابع عشر من سفر الملوك الأول، حيث يقول: وقال إيليا التشبي من مستوطني جلعاد لأخاب: «حي هو الرب إله إسرائيل الذي وقفت، إنه لا يكون طل ولا مطر في هذه السنين إلا عند قولي». ملوك 1، 17/1، (القس منيس عبد النور، سيرة النبي إيليا، دار العودة، الطبعة الأولى، 1989، ص 6.).
61 – سفرملاخي، الإصحاح 4، الآية 5.

62 – سفر التثنية، الإصحاح 30، الآية 3 – 5.
63 – سفر إشعياء، الإصحاح 51، الآية 11.
64 – سفر إشعياء، الإصحاح 11، الآية 3 – 5 .
65 – أحمد الشحات هيكل، يهود المغرب في الأدب العبري الحديث وأوهام الخلاص الزائف، مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة، مطبعة العمرانية للأوفست، مصر، د ط، 2007، ص 49.

المصادر والمراجع

* روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2007.
* محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل: مفارقات الغرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993.
* نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2011.
* مصطفى النحال، من الخيال إلى المتخيل: سراب المفهوم، مجلة فكر ونقد، السنة الرابعة، العدد 33، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2000.
* محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، معدداته وتجلياته، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، د ت.
* عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، مجلة فكر ونقد، السنة الرابعة، العدد 33، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2000.
* ناظم كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2004.
* بول ريكور، من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، 2001.
* حسين فوزي النجار، أرض الميعاد: دراسة علمية للوعد الإلهي لبني إسرائيل بأرض الميعاد على ضوء الكتب السماوية، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.
* جمال حمدان، اليهود، كتاب الهلال عدد 542، 1996.
كمال سعفان، اليهود تاريخ وعقيدة، دار الاعتصام ودار النصر للطباعة الإسلامية، الطبعة الثانية، د ت.
* جوستاف لوبون، اليهود في تاريخ الحضارات الأولى، ترجمة عادل زعيتر، الناشر مكتبة النافذة مطبعة دار طيبة، الجيزة، الطبعة الأولى، 2009.
* أحمد ربيع يوسف، أرض الميعاد بين نصوص العهد القديم والقرآن الكريم، قطر، 1996.
* كارين أرمسترونج، القدس مدينة واحدة عقائد ثلاث، ترجمة فاطمة نصر و محمد عناني، سطور للترجمة والطبع والنشر، د ط، 1998.
* إبراهيم خليل أحمد، إسرائيل والتلمود، دار المنار، د ط، 1983.
* إسماعيل راجي الفروقي ولويس لمياء الفروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، 1998.
* عبد الوهاب المسيري، الإيديولوجية الصهيونية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د ط، 1982.
* أحمد الشحات هيكل، يهود المغرب في الأدب العبري الحديث وأوهام الخلاص الزائف، مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة، مطبعة العمرانية للأوفست، مصر، د ط، 2007.

الصور

* الصور من الكاتب.
1 – المصدر: موسوعة ويكيبيديا

www.facebook.com/pg/turczyki/photos/?tab=albums

عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»
الجزء الأول اختيار الزوجة
96

الزار في السودان:
علاج نفسي شعبي
110

الأولياء في المغرب
بين سلطة الضريح ورمزية المكان
116

1

عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»

الجزء الأول اختيار الزوجة

د. بدرية الشامسي - كاتبة من الإمارات

تُعدّ العادات والتقاليد ممارسات جماعية تُلازم الحياة اليومية للناس قوامها أنماط من السلوك المتبع في شتى المناسبات، أي أنماط معيارية لها رمزيتها الأخلاقية التي تمد المجتمع بالثبات والانتظام فالتقاليد تشبه الوراثة الاجتماعية وفعل الغريزة في كونهما يمنحان معاً المجتمع طبيعة الاستقرار. وتُعدّ العادات والتقاليد بهذا الاعتبار أقوى من القانون لكونها تضمن الإطار المنظم للسلوك الاجتماعي ويعمل على ديموميته واستمراره، فيما يحفظ عقول الناس من الحيرة والتردد والضياع بين شتى الضغوط والاختيارات، لأنه لو لم يكن للإنسان هذه القنوات التي ينساب فيها تفكيره وسلوكه انسياباً تلقائيا لاضطر إلى بذل جهد كبير في مواجهة كل سلوك اجتماعي ولذلك فإنه يشعر بالخوف والقلق ولا يخضع للعادات والتقاليد، وهذا هو الضمير الأخلاقي في رأي بعض المؤرخين[1].

ولما كانت هذه العادات والتقاليد تحقق التجانس الاجتماعي داخل إطار ثابت من المؤسسات الاجتماعية العليا كاللغة والعقيدة والقانون، فإنّه يمكن اعتبارها بعداً للهوية الاجتماعية أو الوطنية، باعتبار أن هذه العادات والتقاليد لها خصائص الهوية في الثبات والتماسك والخصوصية والانسجام ومن ثم يعدها البعض ثقافة وطنية حقيقية لأنها تشكل الوعاء الحقيقي لتراث الأمة. وتمكنها من التعبير عن ذاتها في كل نشاط اقتصادي أو اجتماعي أو ديني أو فني. وبالنسبة للهوية فقد تداول المفكرون والسياسّيون وعلماء الاجتماع مفهومها المستعمل في المنطق والفلسفة وذلك للدلالة على وحدة المجتمع وما يطبع علاقاته بقيمه وسلوكياته من ثبات واستقرار ولاسيما فيما يتعلق بالخصوصية التي تميزه عن الغير. وربما عبروا عن هذه الهوية الاجتماعية بمفاهيم أخرى، كالمقومات الذاتية أو الشخصية الوطنية، ويعتمدون في هذا السياق على ظاهرة الثبات التي تُعد في مقدمة مكونات الهوية. وهو ما يتجلى في حياة الكثير من المجتمعات العريقة، من صمود في مواجهة المتغيرات الثقافية الحديثة. فهذا الصمود إنما يتغذى من الشعور الجماعي بضرورة الحفاظ على الكيان الاجتماعي في قيمه وسلوكياته المعبرة عنه «بالهوية» كلما شعر هذا المجتمع بأي تهديد من لدن أي قوى خارجية ترمي إلى اختراقه أو تفكيك وحدته وإضعاف تماسكه. لذلك كان الوعي «بالهوية» يزداد حدة في حالة الشعور بالمواجهة أو استنفار الروح الوطنية. أما قوام هذه «الهوية» فهي مجموعة من الثوابت التي تُشكل وحدة الأمة واستقرارها عبر التاريخ. وغالبا ما تتمثل في العقيدة واللغة والتاريخ والعادات والتقاليد. غير أن مفهوم الهوية بحكم دلالاته المنطقية لا يخلو استعماله في الحقل الاجتماعي من المجازفة والغموض. فمبادئ الوحدة وعدم التناقض والثبات وهي ركائز الهوية، إن صحت في الكليات العقلية المجردة فإنها لا تنطبق على الواقع الاجتماعي المطبوع عادة بالتنوع والتطور والتغيير. لذلك يظل الإشكال المطروح أمامنا في هذا السياق هو التنافس بين الثابت الذي هو سمة الهوية وبين الصيرورة الاجتماعية التي هي سمة التاريخ من جهة أخرى. فهل ننظر إلى المجتمع «كماهية» مستقرة ووحدة منغلقة، ذات هوية ثابتة البوتقة التي ينصهر فيها سلوك جميع الأفراد أم ننظر إلى المجتمع، كعلاقات متجددة متفاعلة بتأثير العوامل الاقتصادية والسياسية والثقافية[2] ويؤكد ابن خلدون هذه الحقيقة الاجتماعية حين قال: (من الغلط الخفي في التاريخ الذهول عن تبدل الأحوال في الأمم والأجيال وتبدل الأعمال ومرور الأيام هو لا يقع إلا بعد أحقاب متطاولة، فلا يكاد يفطن له أحد. فأحوال العالم والأمم وعاداتهم ونحلهم لا تدوم على وتيرة واحدة. وإنما هو اختلاف على مر الأيام والأزمنة والانتقال من حال إلى حال)[3]. ومجتمع دولة الإمارات كبقية المجتمعات مر بمراحل وتطورات أثرت على عاداته وتقاليده، وهويته، لهذا فالحاجة اليوم أصبحت أكثر إلحاحا على التمسك بهذه الهوية من مختلف مكوناتها الدينية واللغوية والثقافية ذلكم أن المجتمع الإماراتي كبقية المجتمعات المعاصرة يعاني تحديات متنوعة ومتعددة وهذا يستدعي الحفاظ على العادات والتقاليد وتهذيبها إن اقتضى الأمر والعمل على تكييفها مع العصر ومتطلباته وإخضاعها للبحث والدراسة والنقد لمزيد من الاستفادة منها في كل المجالات الحيوية. لطالما كان تراث الأمم ركيزة أساسية من ركائز هويتها الثقافية، وعنوان اعتزازها بذاتيتها الحضارية في تاريخها وحاضرها. فالتراث الثقافي للأمم منبعا للإلهام ومصدرًا حيويا للإبداع المعاصر ينهل منه فنانوها وأدباؤها وشعراؤها، كما مفكروها وفلاسفتها لتأخذ الإبداعات الجديدة موقعها في خارطة التراث الثقافي، وتتحول هي ذاتها تراثا يربط حاضر الأمة بماضيها ويعزز حضورها في الساحة الثقافية العالمية. وليس التراث الثقافي معالم وصروحا وآثاراً فحسب، بل هو أيضا كل ما يؤثر عن أمة من تعبير غير مادي، من فولكلور وأغان وموسيقى شعبية وحكايات ومعارف تقليدية تتوارثها الأمة عبر أجيال وعصور، تعبيرا عن روحها ونبض حياتها وثقافتها. والاهتمام بالتراث الشعبي

أصبح سمة للمدينة الحديثة، وقد وعت كثير من الأمم تلك الأهمية وسارعت إلى لملمة شتات هذا الإرث الحضاري الثمين وإعادة استغلاله بما يتناسب والقيم الجديدة وبذات المعايير التي تتفق مع معطيات الوقت الحاضر.

وتُعتبر العادات والتقاليد عنصراً أساسياً من عناصر المجتمع، وتختلف العادات والتقاليد من مجتمع لآخر، فلكل مجتمع عاداته وتقاليده الخاصة به، بل إنها تختلف من جماعة إلى جماعة في المجتمع الواحد، فنجد فروقا بين عادات وتقاليد سكان القرى وسكان المدن، وبين الطبقات والشرائح التي يتكون منها المجتمع، وبين الفئات الحرفية والمهنية. والعادات والتقاليد تحكم العلاقات الإنسانية وتمثل ضرورة من ضرورات الأمن والاستقرار والتكامل والتضامن والتعاون بين أفراد المجتمع على مختلف فئاته، سواء على مستوى الأسرة أو الجماعة المحلية، أو القرية أو المدينة أو المجتمع ككل. رغم ذلك نجد أن بعض العادات والتقاليد لم تصمد أمام التطور والتقدم الذين مرت بهما المجتمعات، فاندثر بعضها، وطور بعضها، وبعضها بقي ثابتا مع مرور الزمن.

ومن هنا جاءت أهمية حفظ تلك العادات وتسجيلها وتوثيقها لتبقى محفوظة للأجيال القادمة فأضحت مهمة حماية التراث الشعبي وتوثيقه ونقله للأجيال الجديدة المهمة التي تبين مقدار احترام الإنسان ومعيار رغبته في التعايش مع الآخر. وتراث الإمارات المتعلق بعادات الزواج وتقاليده من مخزون الذاكرة الشعبية يُعد موروثا ثقافيا شعبيا تمتد بداياته إلى عصور سابقة ربما كان بعضها عميق الجذور في تاريخ الإمارات منذ ما قبل الإسلام. وهذا الفصل يسعى لوصف ورصد ما عاشه مجتمع دولة الإمارات بجميع بيئاته «الساحلية والجبلية والبدوية» في منتصف القرن الماضي وما مارسه من عادات وتقاليد الزواج، ومقارنتها ببعضها البعض، بعد التقاطها من أفواه الرواة والاخباريين، ورصد ما الذي تغير منها ومابقى ثابتاً وما اندثر ولم يعد يمارس بعد قيام إتحاد دولة الإمارات العربية المتحدة والانفتاح الكبير على الثقافات المختلفة الذي تعيشه الدولة.

الكلمة أو الكلمات المستخدمة للتعبير عن كلمة الزواج في الماضي

يُعبر الأغلبية عن كلمة زواج في الماضي بكلمة (عرس) فيقول الناس مثلا: (قوم فلان بيعرسون). اليوم عرس فلان. (الولد بيعرس بياخذ بنت فلان). (بنسير بيت المعاريس) كما يُعبر البعض عن كلمة زواج في الماضي بكلمة (ارس) خاصة في المناطق الجبلية حيث تُقلب العين إلى ألف في اللهجة المحلية لديهم. أما كلمة زواج فيعبرعنها في الماضي لكن بشكل بسيط. كما لاحظنا أن كلمة عرس وعروس و(معرس) ارتبطت أيضا بأهل العروسين، فأصبح يطلق على أم العروسين (أم المعرس، أم العروس) وأبوالعروس وأبوالمعرس، كذلك إخوة العروسين فيقال (هذي أخت العروس، وهذي أخت المعرس) وأخو المعرس وأخو العروس. حتى الأقارب من أهلهم فهذه عمة العروس وتلك خالة العروس، وهذه عمة المعرس وذاك عم المعرس. حتى البيوت والجيران أيضا يرتبطون ويسمون بأسماء العروسين فهذا بيت المعرس، وذاك بيت العروس، وهؤلاء جيران بيت المعاريس.

سن الزواج في الماضي

أن سن الزواج الأصغر للفتاة في الماضي يتراوح بين 9 إلى 13 سنة وأكبرسن للفتاة 18-19 سنة. رغم أن البعض ذكر أن الفتاة تُزوج في سن التاسعة والعاشرة ولكن ذلك نادرا مايحدث، أكد الجميع إذ حدث ذلك فان الرجل كان يصبر على الفتاة اذا كانت صغيرة فقد يعقد عليها أو يحجزها ويتركها في بيت والدها أو بيت أهله ويسافر طلبا للرزق لمدة عام أو أكثر تكون الفتاة خلالها قد كبرت واعتادت على حياتها الجديدة. وتعلمت على يد والدة الزوج شؤون البيت. أما السن الأكبر للزواج بالنسبة للفتاة فهو 18 سنة، بل تُعتبر الفتاة متأخرة في الزواج لو بلغت سن 18 ولم تتزوج، لاحظنا أن عينة

الدراسة لم تذكر سن العشرين في الإجابات مؤكدة أن في الماضي كانت الفتاة تصل إلى سن العشرين ولديها أكثر من طفل كما ذكر أغلب عينة الدراسة. أما الفتى فالسن الأصغر لزواجه في الماضي من 15-16 سنة اما أكبر سن لزواج الفتى في الماضي فقد يصل إلى سن 35 سنة ولم يتزوج بعد، وقد أرجعت عينة الدراسة ذلك إلى ظروف الفتى المادية فهو لايستطيع أن يتزوج إذ لم يعمل ويجمع الأموال التي تعينه على الزواج، أما من يتزوج من الفتيان في سن 16 أو العشرين أرجعته عينة الدراسة إلى يسر حال العائلة فالأب إذا كان مقتدراً يزوج ابنه بمجرد البلوغ ويتكفل هو بتكاليف الزواج ومتطلباته والابن في العادة عندما كان يتزوج يسكن في بيت والده ويتولى الأب المقتدر الإنفاق عليه وعلى زوجته.

اختيار الشريك في الماضي

كان الفتى يترك اختيار الزوجة لأهله وخاصة الأم، التي تقع عليها مهمة اختيار زوجة الابن. وجميع الأبناء سواء الفتى أو الفتاة يرضون بهذا الاختيار دون اعتراض لأنهم يعلمون أن الأهل يريدون لهم الأفضل وفي حالات نادرة كان الفتى يطلب من أمه أن تخطب له فتاة معينة كأن يكون قد رآها في (سكة) أي في الطريق وتبعها حتى عرف بيتها، فيذهب لأمه ويخبرها أنه رأى فتاة دخلت البيت الفلاني لتذهب إلى بيت أهلها وتراها وتسأل عنها لتخطبها له. وكان يفضل الزواج دوما من الأقارب ويأتي في المرتبة الأولى ابن العم. والفتاة في المجتمع التقليدى الإماراتي في منتصف القرن الماضي لم يكن لها رأي في من يتقدم لخطبتها وليس لها حق الاعتراض بل تقبل بما يختاره أهلها ويرضون به، وعليها قبول الشخص الذي يختاره وليّأمرها مهما كانت صفاته كما ذكرت إحدى الاخباريات: (زين زين شين شين). وهناك أسس كان يتم عليها اختيار الزوجة في الماضي أهمها: النسب والقرابة، ثم الجيرة والجمال والدين والأخلاق ثم المصالح القبلية أما إتقان الفتاة لشؤون البيت فهذا أمر ثانوي لأنه من الطبيعي أن تكون الفتاة متقنة لشؤون البيت فالبنت تتعلم الطبخ وأساليب تدبير المنزل منذ الصغر على يد أمها. ومن الأمثال التي رددها الإخباريون في هذا الشأن: (لي بغيت البنت دور لها أم) أي اذا أردت أن تخطب فتاة فاسأل عن أمها، وذلك لما للأم من دور كبير في تربية البنت وتعليمها. وابن العم له الأولوية في الزواج من ابنة عمه، فلابد أن يؤخذ رأيه في المتقدم لخطبة ابنة عمه فإن أبدى رغبته في الزواج منها رفض المتقدم وتزوجها ابن عمها. لكن إن كان ابن العم أقل جدارة من الفتى المتقدم لخطبة ابنتهم يزوجون الشخص الغريب حتى إن حدث غضب وخصام بين الأسرتين، فالقريب سواء كان ابن العم أو من الأقارب إن كان سلوكه سيئا وترى الأسرة أنه سيسيء لابنتهم ولن يسعدها يُرفض القريب ويقرب الغريب. كما ذكرت إحدى الإخباريات. وعادة ما تحرص الأسر قبل الزواج بين الأقارب عن مسألة الرضاع بين الأسرتين والتأكد من عدم وجوده بين العروسين. أما عن ترتيب درجات القرابة المفضلة في الماضي، فجاء ابن العم في المرتبة الأولى، ثم ابن الخالة، ثم ابن العمة. أما الخطيب فيتم الموافقة عليه في الماضي لعدة معايير مثل: أصله ونسبه اللذين يأتيان في المرتبة الأولى، كما أكد جميع أفراد عينة الدراسة. ثم دينه وأخلاقه وسيرته الحسنة بين الناس بالإضافة إلى مكانته الاجتماعية. فلا يهم المال بقدر مايهم النسب، فإذا كان في المتقدم ما يشين النسب سواء من ناحية الأم أو الأب يُرفض، فلابد من النسب الخالص الذي يوازي نسب عائلة الفتاة، فإذا زوج أحدهم ابنته برجل ليس ذا نسب يصبح حديث الناس في المنطقة، وقد يفضل كما ذكرنا الغريب على القريب إن كان أحسن سيرة وخلقاً. ورغم التشدد في اختيار النسب عند الزواج ذكرت إحدى الإخباريات أن هناك حالات نادرة ظهرت في المجتمع التقليدي، بأن زوجت بعض العائلات من هو أقل منها نسبا. مرجعة ذلك لظروف العائلة المادية، أو يكون المتقدم ذا سيرة ومكانه حسنة، فيغض الطرف عن الأصل إذا كان المتقدم ذا مال وجاه ودون أصل، خاصة اذا كانت العائلة أصيلة لكنها غير مقتدرة ماديا كما ذكرنا. ورددت المثل القائل (أصله في

صندوقه) أي ان المال هو الأصل. وذكر الصندوق هنا كناية عن المكان الذي يوضع فيه المال. ويراد به أن المال سيغني عن الأصل.

أما المهن التي كانت ترفض بعض الأسر الموافقة على زواج من يمتهنها في المجتمع التقليدي في الماضي فهي[4]: البيدار والحداد والخباز والخياط والخراز. وهناك بعض الفئات كانت بعض الاسر ترفض تزويجهم مثل: البادي، والعيمي (غير العربي) والزطي والبلوشي. والعبد[5]. وكان يتم الزواج بين طبقات المجتمع فالشيخ يتزوج عامية (من العشيرة) لكن الشيخة لا يتزوجها إلا شيخ من نفس الأسرة. والرجل له حرية أن يتزوج من يشاء لكن الفتاة الحرة لا تتزوج إلا حرّاً، فهناك قول مأثور لدى العامة: (العم يأخذ خادمته والعمة ما تأخذ خادمها) أي الفتاة الحرة لا تأخذ عبدا أسود. فالعبد الأسود لا يتجرأ ويخطب فتاة بيضاء من أسرة معروفة، واستشهدت إحدى الإخباريات بمقولة (تخيروا لنطفكم فان العرق دساس) كذلك مقولة: (عليك بأهل البيت خذ من خيارهم لا بد في آخر الزمان أن تعار بعارهم) لكن بعد قيام الإتحاد والتطور والنهضة التي شهدتها البلاد واندماج كل طبقات المجتمع في لحمة واحدة اندثرت هذه العادة ولم يعد ذاك الشرط موجودا عند الكثير من الأسر، خاصة بعد اندثار تلك المهن، وظهور الوظائف الحكومية، وأصبح الشخص يقاس بما يحمل من شهادات علمية ووظيفة ذات مستوى جيد. خاصة أن اصحاب تلك المهن وتلك العوائل اصبحوا من لحمة المجتمع واندمجوا فيه وأصبحوا جزءً لا يتجزأ من المجتمع.

وهناك طرق وأساليب كانت تتبعها الأمهات للتعرف على الفتيات لاختيار إحداهن زوجة لأحد أبنائهن، وذلك بأن يتحينّ المناسبات مثل: يوم التحميدة[6]، وهو اليوم الذي يحتفل به بختم القران لأحد أقران الفتيات أو قريناتهن عند (المطوعة) وهي المرأة التي تُدرسهن القرآن الكريم. حيث تخرج الفتيات والفتيان في مجموعة يتقدمهم من ختم القرآن يمرون على البيوت يرددون الآناشيد ابتهاجا بختم زميلهم أو زميلتهم للقرآن. أو يوم العيد حيث تخرج الفتيات للعب بالمراجيح في الحي (الفريج). وفي البيئات الجبلية والبدوية، كانت الأم ترى الفتاة وهي تصطحب أمها لجمع الحطب، أو جلب الماء من البئر. والبعض كان يعرف الفتاة وطباعها بحكم الجيرة والمعرفة الطويلة بين الأسرتين. وغالبا ماكان يدخل النذر في عادات وتقاليد الزواج وخاصة بين الأقارب، بأن يقوم كبار من العائلة كالجد أو الجدة، أو الأباء والأمهات، بخطبة أبناء العائلة لبعضهم البعض منذ أن يكونوا صغاراً، وذلك أن تُنذر ابنة العم لابن عمها أو ابنة الخال لابن خالها كأن تقول الأم (إن الله خلاني وكبرت فلانه تعني بنتها ما (أيوزها) ازوجها إلا ولد أخويه فلان) وللنذر مسميات مختلفة في الماضي مثل: محيرة فيقال (محيرة لولد عمها)، أو منذورة (ناذرين بها لولد عمتها) أو منحلة (فلانه منحلة حق فلان) والفتاة المنذورة لابن عمها لابد أن تتزوجه وبدون أخذ رأيها وهذا ما أجمع عليه كل عينة الدراسة وباختلاف بيئاتها. وفي حالة حدوث خلاف بين العائلتين قبل الزواج، ذكر أفراد العينة آلية حل قضية النذر على النحو الآتي: الأساس أن يأخذها ولا بد أن يحللها إذا حدث خلاف أو يلغى النذر أو يُفسخ الزواج بالكفارة أو يتدخل بعض الناس المعروفين والمقربين في المنطقة لحل المشكلة القائمة ليتم الاتفاق على رأي وسط بين الطرفين وإذا لم يتفقوا لأي سبب يلغى الزواج. أما عن من الذي يفسخ الخطوبة ويسقط النذر، وأن الشخص الذي يحق له إلغاء النذر وإسقاطه عن الفتاة أو ابنة العم هو العريس نفسه وهذا يؤكد على أن العريس هو الذي يسيطر على أمر الزواج والسماح أو عدمه لابنة عمه أو من نذرت له بالزواج من غيره باسقاط النذر. وذلك بان (يحللها) بالتنازل عنها لخاطب آخر عن طيب نفس. بل كان على الخاطب أن يُرضي ابن العم بأعطيات مادية ارضاءً له ليتنازل عن ابنة عمه له. وكثيراً ما كانت الفتيات يتأخرن في الزواج بسبب ذاك النذر، ورفض ابن العم أو المنذورة له التنازل عن الفتاة.

2

إجراءات الخطبة في الماضي:

أن للخطوبة أو الخطبة كلمة أو كلمات (مصطلحات) تُستخدم في الماضي للتعبير عنها،مثل: خطبة، خطوبة، (فلانة محيرة حق فلان)، (قوم فلان محيرين فلانة)، (فلانه محجوزة حق فلان من يوم هيه صغيرة)، (نحن عاطين قوم فلان (جلمة) أي نحن أعطينا كلمة. والخطوبة كانت تمر في الماضي بمراحل أساسية تبدأ بزيارة أهل العريس لبيت العروس، ومن ثم السؤال عن العريس ، بعده تكون الموافقة، وأخيرا (القصص) أي الاتفاق. واذا كان المتقدم ولد العم فتختصر المراحل بالمرحلة الأخيرة وهي (القصص) أي الاتفاق على المهر ومايتبعه من أمور. وفي الماضي كان هناك وسطاء يقومون بالخطبة ومساعدة الأم على اختيار الفتاة الأنسب لابنها، خاصة إذا عجزت عن الحصول له على فتاة مناسبة. فتستعين بوسيط، وغالبا مايكون الوسيط من الأقارب أو الأصدقاء، كجارة مقربة، أو إمرأة اشتهرت بمعرفتها للعائلات وتستطيع دخول البيوت بكثرة وتعرف البنات فيها مثل: الداية، أو طبيبة شعبية أو بائعة متجولة بين البيوت، أو (المعقصة) التي تعتني بشعر الفتيات التي كانت تمر على البيوت في المناسبات لتصفيف شعورهن مثل: يوم العيد، ويوم التحميدة، فتقوم بوصف إحدى الفتيات للأم فتذهب الأم لرؤيتها قبل أن تبدأ بالطرق الرسمية للخطبة أو تذهب مع إحدى جاراتها كزائرة عادية عند إحدى الأسر التي رشحت لها للخطبة من عندهم. فإن أعجبتهن البنت، جئن بزيارة رسمية يخطبنها. وهذا يدل على أن الوسيط لم يكن يمتهن مهنة الخاطبة بل كان مجرد وسيط تستعين به الأسر لمعرفته وخبراته. وأكدت إحدى الإخباريات من البيئة الساحلية أنه لم تشتهر عندهن امراة متخصصة يلجأ إليها الناس للخطبة، لكنها تذكر اسم إمرأة تُسمى: (صالحة بنت بودبس) من منطقة تبعد عن منطقتهم كثيرا كانت تأتي إليهم لتبحث عند بعض العائلات عن زوجات لابنائهم، وكانت هذه المرأة تتقاضى مكافأة مقابل هذه الخدمة (روبيتين). لكن في أغلب الحالات لم يكن الوسيط يتقاضى أجرا أو يشترط أجرا مقابل تلك الوساطة، كان الأمر تعاونيا وحبا لعمل الخير والتكافل بين أفراد المجتمع. لكن هذا لم يكن يمنع أن تُهدى هدية عينية بسيطة للوسيط (قطعة قماش أشياء بسيطة، قلة تمر، شاة، أقمشة، بعض الدراهم) من أم العريس كنوع من الشكر بعد أن تتم الموافقة. ولا

يشترط الوسيط مبلغا معينا أو كمية معينة بل شيئا بسيطا،وحسب رغبة أم العريس والوسيط لا يتقاضى الأجر من الطرفين أي أهل العريس وأهل العروس، بل كان يتقاضاه فقط من أهل العريس، وهذا يدل على أن الوسيط في الخطبة كان يترك الأمر لكرم وسخاء أهل العروسين. وهذا يؤكد أن أهل العروس في الماضي لم يكونوا يستعينون بالخاطبة للبحث عن عريس لبناتهن فهذه من الأمور غير المحببة بالنسبة لأهل العروس في المجتمع التقليدي. ومن العبارات التي تقولها الخاطبة أو الوسيط لأم الفتاة عندما تاتي للخطبة: (إن الأسرة الفلانية تبغي تخطب عندكم) فترد الأم: أهلا وسهلا بكم. لكن سأخبر أبوها ونرد لكم الجواب. أو « تسأل الحرمة المطرشة أم البنية (تقصد الوسيط)، عقب ما تتقهوي عندهم، إذا لمحت البنت والا تكون (شافت) رأت البنت أول ما دخلت عليهم (هذي بنتج) هذه ابنتك؟، تقول الأم (هيه) أي نعم، تسألها مخطوبة؟ ترد عليها نعم أو لا؟ هذي (العودة ؟) أي الكبيرة، ترد عليها الأم الجواب». ثم تُغادر دون أن تتحدث بالموضوع، وتذهب لأم الفتى تخبرها عن الفتاة ومواصفاتها فإن أعجبت أم الفتى المواصفات التي قيلت لها، أخبرت زوجها وابنها فإن أعجبتهم المواصفات ذهبت بعد يومين مصطحبة المرأة (الوسيط) وإحدى قريباتها لزيارة بيت أهل الفتاة بشكل رسمي وخطبت الفتاة. وإذا كانت الأسر بينها معرفة مسبقة ويعرفون الفتاة وأمها وأصلها وصفاتها تُرسل المرأة لتخطب مباشرة. ولتعرف رأي الأسرة تقول: (قوم فلان مطرشيني يبون يخطبون فلانة حق ولدهم فلان، فترد عليها أم البنت: والنعم فيهم نعرفهم ونعم الناس، فالكم طيب، لكن بخبر أبوها وبنرد عليكم خبر) أي أن الأسرة الفلانية قد أرسلوني لخطبة ابنتكم لابنهم، فترد الأم بالثناء على الأسرة والوعد بالخير (فالكم طيب) أي حظكم وفير. وتُبدي الايجاب المشروط بموافقة الأب، الذي ستأخذ رأيه ثم ترسل لهم الجواب. ومن العبارات أيضا: (ولد فلان حاط عينه على نخلة في بيتكم) أي أن فلان يريد أن يخطب عندكم، وتشبه الفتاة بالنخلة التي تُزرع عادة في البيوت، وتكون النخلة كناية عن الفتاة التي بلغت سن الزواج الموجودة في ذلك البيت. وهنا يظهر تاثير البيئة ومدى ارتباط المجتمع التقليدي بالنخلة التي تشتهر بها البيئة الإماراتية وتعتبر رمزاً من رموزها. ومن الوسائل والطرق التي كانت تتبعها الأمهات لرؤية الفتاة التي تريد خطبتها لابنها أن تتحين فترة غياب أم الفتاة التي وقع الاختيار عليها عن البيت، لأنه من العادات أن لا تجلس الفتاة مع النساء بوجود أمها، كما أن الأم ترفض إخراج ابنتها لأهل العريس أو الزائرات الغريبات اللاتي لا تعرفهن الأم خاصة إذا كانت النسوة من (فريج) أي من حي آخر. فتذهب لتطرق باب بيتهم متذرعة بأنها تبحث عن دجاجة ضائعة عنها فإذا فتحت لها الفتاة الباب سألتها «ماجت دايتنا عندكم؟» أو دايتنا (دجاجتنا) طارت صوب بيتكم لا بدها أدخلت عندكم) أي أن دجاجتنا قد طارت ناحية بيتكم علها موجودة عندكم. أو «عنزتنا ضايعة مايت ويا هوشكم؟» أي أن الماعز التي نملك ضائعة علها تكون قد جاءت مع ماعزكم أو قطيعكم، وعادة ما يربى الماعز والدجاج في البيوت وتحرص الأسر على اخراج الماعز من البيوت في الصباح لتعود في المساء. ومن الطبيعي أن تدعوها للدخول للبحث عن ضالتها، فتدخل وتتعرف على فتيات العائلة وتسألهن من منكن الكبرى، فمن عادات المجتمع التقليدي في الماضي وفي جميع بيئاته أن يتم تزويج الأخوات حسب العمر فلا تتزوج الفتاة الصغرى قبل الكبرى بل يجب أن تتزوج الأخت الكبرى ثم التي تليها. لأنه في الماضي من العيب أن تتزوج الأخت الصغرى دون الأخت الكبرى فإن خُطبت الأخت الصغرى قبل الكبرى يُرفض الخاطب حتى تتزوج الأخت الكبرى. فتدخل إلى البيت وتجلس، وتسأل الفتاة التي استقبلتها عن اسمها وترتيبها بين أخواتها، وقد تطلب من الفتاة أن تأتي لها بكأس ماء، ويُعتبر جلب الفتاة للماء للضيفة فرصة للتعرف على البنت ومهاراتها، وقوامها، فتراقبها عند ذهابها وإيابها ومن خلال وجود أم العريس في البيت تلاحظ نظافة البيت، فمن نظافة البيت يحكم على نظافة أهله، خاصة أن أرضية البيوت في الماضي كانت مفروشة بالرمل، وكانت الفتيات في البيوت يعملن على تنظيف البيت (ويشخلن الرمل) أي ينقين الرمل من الحصى والشوائب ليبدو نظيفا براقا. وتراقب وتدقق أسلوب تعاملها و(سنع البنت)

أي أدبها وطريقة استقبالها للضيوف كما تُراقب مشيتها وطولها وعرضها،(ضعيفة، متينة) أي نحيفة، سمينة، أقدامها حلوة، فيها (براطم) وإلا مافيها،أي شفايفها غليظة؟ (ضروسها طالعه خاري) أي أسنانها مصفوفة أم خارجة من فمها. كذلك يبحث عن الفتاة البيضاء ذات الشعر الطويل، متوسطة الطول، فالطويلة جدا غير مرغوب فيها والقصيرة جدا أيضا غير مرغوب فيها (لا طويلة وايد ولا قصيرة وايد) ومن المواصفات لتي تحرص الأمهات أن تتصف بها الفتاة التي ستزوجها ابنها كما ذكرت إحدى الراويات: أن تكون (أعدنة) والعدنة تقصد بها الفتاة المتلئة ذات القوام المتكامل، مرددة الأبيات التالية:

لا في القصيرة هاية ولا في الطويلة فن

عليك بالمدمايه إلي في الحضن تنلم[7]

وذكرت إحدى الاخباريات أن البعض كان يختبر الفتاة باعطائها المكسرات (الجوز) لتكسرها، كذلك قد تختبر شراهتها للطعام بإعطائها كيسا به مكسرات أو أي طعام وتراقب تصرفها فان أخذته منها ووضعته جانبا فهذا يدل على عدم شراهتها للطعام وإن فتحته وأكلت منه مباشرة فتحكم عليها بأنها(هلعة) أي شرهة وتحب الأكل. وذكرت الإخبارية أن الأمهات في الماضي كن ينبهن بناتهن لمثل تلك المواقف شارحات لهن أصول التعامل مع الضيوف. كذلك قد تتحين أم الفتى فرصة جلوس فتيات البيت الذي رُشح لها لتخطب منه في فناء المنزل من خلال حائط البيت المصنوع من سعف النخيل فتستطيع من خلاله رؤية الفتيات دون أن يرينها. ثم تبدأ الخطوة الثانية للخطبة فبعد أن تخرج أم الفتى من بيت أهل الفتاة التي وقع الاختيارعليها، تخبر زوجها بأنها قد زارت بيت فلان ورأت الفتاة، وتشرح له مارأت من الفتاة، فإن رأت اموراً إيجابية من نظافة وحسن استقبال، أخبرت الفتى ووصفت له الفتاة ، فيوافق عليها، فتبدأ الأم بالاستعداد، لزيارة بيت أهل الفتاة بشكل رسمي مصطحبة إحدى صديقاتها أو جاراتها المقربات، وتذكر أيضا أن الأم عندما تزورها النساء لأول مرة أو يكن جئن من (فريج غير فريجهم) أي ليس من حيهم، أو نساء (غُرب) أي أغراب كما ذكرت، تشعر أن الأمر غريب وأنهن جئن للخطبة فتأمر بناتها بالبقاء في الغرفة وعدم الخروج، وتأمرهن بإعداد (لفالة أو أفوالة)[8] أي الضيافة دون الخروج للضيوف، وتباشر هي بنفسها استقبالهن وضيافتهن بالطعام والبخور والعطور (فمن عادات أهل الإمارات أن يُستقبل الضيف بالطعام وقبل الخروج يقدم له العطر والبخور). ثم يبدأن بالكلام في موضوع الخطبة حيث تبدأ المرأة المصاحبة لأم الفتى بالحديث، وعادة ماتكون هذه المرأة معروفة لدى الطرفين حيث تقول لها أن هذه المرأة فلانة بنت فلان زوجة فلان بن فلان جاءت لتخطب ابنتكم فلانة، ماذا تقولين؟ فترد الأم: حياكم الله لكن أنا (مالي شور، الشور شور أبوها) تقصد أن الأمر والمشورة بيد أبيها وإخوتها، فترد المرأة حسنا أنت أخبريهم، ونحن سنرسل لهم من يحدثهم في الأمر. وتذكر الإخبارية أن المرأة التي تكون مع أم الفتى تصر على معرفة رأي الأم في نسب العائلة المتقدمة للخطبة، قبل أن يبدأن في الأكل من الطعام المقدم لهن من قبل الأم، فتثني الأم على العائلة واعدة إياهم بأخبار الأب. وبعد أن ترجع أم العريس إلى البيت تخبر الأب بماحدث، وينتظرون رد أهل الفتاة. وفي بعض الأحيان لا تذهب الأم للخطبة بصحبة الوسيط، فبعد أن ترى أم الفتى الفتاة وتعجبها تخبر زوجها عن الفتاة وأهلها، فيرسل الأب رجلاً ذا مواصفات حميدة له كلمة بين الناس ومشهود له بالحكمة والرأي السديد، إلى والد الفتاة يخبره برغبة العائلة الفلانية في خطبة ابنته، ويأخذ منه الرد بالموافقة أو الرفض. فإذا وافق الأب، يقول لهم (حياكم الله تفضلوا) ليلة الجمعة مثلا، أو أي يوم آخر، لكن أغلب الأيام أن يكون ليلة الجمعة أو ليلة الأثنين كما أكد جميع الإخباريين، فيأتي أبو الفتى ومعه مجموعة من الرجال من أهله وأقاربه للاتفاق على المهر ومتعلقات الزواج. وكان والد الفتاة عندما تُخطب ابنته يأخذ مشورة ورأي والديه وأعمام وأخوال الفتاة فإذا وافق الجميع أرسل للعائلة بالموافقة. أما إذا تم رفض المتقدم يرسل (للوسيط) من يخبره أن البنت لا تزال صغيرة، أو أنها (محيرة حق ولد عمها) أو يقال (ماشي نصيب).

3

اذا نجـد أن الخطبـة في الماضي تمر بمراحل أساسـية وهي: زيارة بيت العروس، السـؤال عن المعرس، الموافقة، ثم (القصص) أي الاتفاق بـين العائلتين. ويقال: (قصوا المال) وتُسـمي فترة الخطوبة فـترة القصص أو الخطبة. ويُطلـق علـى الفتـاة في تلـك الفترة اسـم مخطوبـة، أو محجـوزة. وكانت فـترة الخطوبة لا تطول أكثر من شـهر، حسـب ظروف العريس، إن كان المتقـدم العريس جاهزا قد يتجاوز عـن الخطوبة بعقد القران خاصـة إذا كان بين العائلتـين قرابة. ولـم تكن هناك حفل خطوبـة بل مجرد وليمة عشـاء يقيمها أهـل العروس للرجـال الذين يأتون بصحبة أهـل العريس للاتفاق علـى المهر ولـوازم الزواج وتبعاتـه. بعد الاتفـاق تُطلق أعيرة ناريـة في الهواء كدليل لإعلان الخطبـة. والبعض يوزع (الحلـوى) على الجيران إشـهارا للخطبـة. ويتم اشـهار الخطبة خوفـا من وجود الرضاع بـين الخطيبين.

ورغـم أن عينة الدراسـة أكـد أغلبهـا أن الخطبة لم يكن لهـا أيـام معينة يستبشـر بهـا النـاس ويحرصون علـى إقامتهـا فيهـا فـإن البعـض ذكـر أن هنـاك من يستبشـر ببعض الأيام. رغـم تأكيدهـم أن الخطبة كل الأيـام فيها مناسـبة ولكن يفضـل نهاية الأسـبوع يوم الخميـس ليلـة الجمعة أو يـوم الأثنـين ليلـة الثلاثاء. أو ليلـة الأثنـين وحـول الجهـة الـتي تتحمـل تكاليف الاحتفـال بالخطبـة أكـدت جميع عينـة الدراسـة أن أهل العـروس هـم الذين يتحملـون تكاليـف الخطبة. وبعـد الخطبـة لا يُسـمح للعريـس برؤية عروسـه إلا ليلـة الزفاف. ولا يُسـمح له بالتردد على بيـت خطيبته، إلا نادرا وتكـون الزيـارة للرجال من العائلـة ويجلس في المجلـس الخـاص بالرجـال ولا يـرى خطيبته ابـدأ. أما الفتاة فلا يُسـمح لهـا أبدا بزيارة بيـت خطيبها بل يُعتبر ذلـك من المعيـب في المجتمع حتى إن كانـت من الأقارب. بـل إن العـروس تختفي عن الانظـار بمجـرد أن تُخطب، وتلبس البرقـع ولا تخرج إلا للضـرورة وبصحبة أمها. ولم تكـن هناك هدايا متبادلة بين العائلتين إلا في المناسـبات وحسـب مقـدرة الخاطب بـأن يرسـل لأهـل خطيبته في العيـد أو شـهر رمضـان هدية رمزيـة مثـل: التمر أو السـمك، أما الجـيران فقد أكـد أغلـب الإخباريين من عينة الدراسـة لم يكونـوا يقدمون هدايا للعروسـين أو أهلهمـا في الخطوبة. أما عن فسـخ الخطوبة في الماضي، فيتـم إرسـال (وسـيط) شـخص (رجـل أو إمـرأة) لأهـل المعـرس يقول لـه مـا (شي نصيـب) أي لا يوجد

نصيب لكم عند هذه العائلة. أو يكون الأمر باتفاق الطرفين، أما إذا حصل خلاف بين العائلتين فإن والد البنت يذهب (للمطراش) أي الوسيط ويخبره ويرجع المهر. (طارش) أوالوسيط يقول: (ماشي نصيب) أي لا يوجد نصيب بين الطرفين وبهذه العبارة يتم فسخ الخطوبة. كما نلاحظ أن في الماضي كان هناك خطوبة بين الأطفال وحول أهم الطرق في الكيفية التي كانت تتم الخطبة فيها بين الأطفال، كأن تكون بين الأقارب والجيران فإذا كانوا جيرانا أو أبناء عم، أو عندما يولد طفلان في الأسرة أو في (الفريج) في الحي لجيران العلاقة بينهم حميمية، تقول الأم هذي البنت لولدي، وعادة تسمى التحيير أو الحجز خاصة لابن العم أو الجار. و يقوم بالخطوبة بدلا من الفتاة والفتى الصغيرين: الكبار – الوالدان – الأمهات – الجدان – بين الصديقات. ويُطلق على هذه العادة مسميات مختلفة مثل: (التحيير) في البيئة الساحلية والبدوية، و(التنحيل) في البيئة الجبلية. وهناك إجراءات يقوم بها أهل العريس، وأخرى يقوم بها أهل العروس بعد الخطبة حيث تبدأ أم العريس بشراء جهاز العروس وتجهيزه، ثم يُرسل (الحاضر) الجهاز لأم العروس في موكب من النساء، ويُرسل مع جهاز العروس ذهب ومهر وملابس ومستلزمات العروس، كما يبدأ أهل العريس بتجهيز الاحتياجات الخاصة بطعام يوم العرس (الذبائح، أدوات الطبخ مكان الطبخ الاتفاق مع الطابخين والقصابين والفرق الشعبية) بعد تحديد يوم العرس. أما أم العروس فبعد أن يُرسل لها جهاز ابنتها من قبل أهل العريس تتبع النواقص منه لتقوم بإكماله، وذلك بالذهاب مع إحدى الصديقات المقربات لأماكن بيع الأقمشة وشراء الحاجيات الناقصة. ثم ترسل إلى جاراتها ليأتين لمساعداتها في خياطة ملابس العروس، حيث تُنصب في البيت خيمة (شراع)[9] لتجلس تحته الجارات حين خياطة الملابس. ويُنصب في ساحة المنزل، ويُستلف عادة هذا الشراع من أصحاب (الأبوام) أي السفن الشراعية، حيث يستخدم كسقف لتغطية فناء البيت وساحة البيت، فقد كانت البيوت العربية القديمة عبارة عن (ليوانات) وهي أروقة تتخللها الغرف التي تطل على ساحة المنزل والتي تكون في العادة واسعة. وبعد الانتهاء من خياطة جهاز العروس، يُصف في بقش أو صندوق خاص بالملابس (سحارة، صندوق بونيوم)[10] بعد أن تبخر الملابس وتُعطر، حتى يحين يوم الزفاف، ويعرض على جارات وصديقات أم العروس من المدعوات يوم الاربعاء اليوم الذي يسبق يوم الزفاف.

ملاحظات وإستنتاجات

* ان مصطلح (عرس) هو التعبير لمصطلح زواج في الماضي، فقد أكد جميع الإخباريين أن كلمة (عرس) أو (أرس) تعني الزواج، وتُعبر عن حدث الزواج. والكلمة تختلف في نطقها حسب البيئات والمناطق.

كما نلاحظ من المادة الاثنوجرافية على حرص الأسر في منتصف القرن الماضي على تزويج ابنائهم وهم صغار السن فالولد يتزوج بمجرد البلوغ (17–20 سنة) والفتاة يمكن أن تزوج قبل أن تصل إلى سن البلوغ (10–14 سنة). كما يتحكم الوضع الاقتصادي والطبقي في سن زواج الفتى لتوافر المقدرة المالية والمستوى الاجتماعي، فإذا كان الفتى من أسرة مقتدرة (مستدة) وتستطيع تزويج ابنها دون أن يتحمل هو أي نفقات أو مسؤوليات، زوجه أبوه بمجرد أن يطلب الزواج. ووضع الفتاة لا يختلف عن وضع الفتى إذ تحرص الأسر على زواج البنت مباشرة فور البلوغ وقبله في بعض الأحيان، فالسن المثلى لزواج البنت هي الثالثة عشرة بمجرد بلوغها وأحيانا قبل ذلك، وأرجع الإخباريون من عينة الدراسة ذلك إلى أن الزواج ستر للبنت وأن الفتاة ما لها إلا الزواج، وخاصة إذا تقدم لها رجل (ما ينعاب) أي ليس فيه عيوب ومقتدر وذو أصل وفصل، حتى إن لم تكن قد بلغت سن الزواج، فكثير من الأحيان كان الرجل يخطب الفتاة وينتظر عليها (لو يتزوج الريال بنية صغيرة يصبر عليها أو يتركها في بيت أبوها حتى تبلغ أو يتزوجها ويسافر يشتغل في الكويت أو الدمام ويتركها عند أهله أمه وأبوه تمر سنة أو سنتين تكون البنت كبرت

وتعلمت على يد أمه كأنها تربت في البيت، الريال العاقل يسوي جذه) وخاصة إذا كانت البنت متميزه بخصال حميدة، ويخاف أن يسبقه غيره في خطبتها. ويرجع سبب الزواج المبكر للفتاة في خمسينات القرن الماضي إلى غياب القوانين والتشريعات في تلك الفترة التي تُحدد سنا قانونيا للزواج يتم الالتزام به من قبل الأهالي، وبغياب هذا القانون أصبح زواج الفتيات في هذا السن عادة اجتماعية في المجتمع. وهناك مبررات أخرى للزواج المبكر مثل: الحفاظ على البنت وصيانة شرفها وذلك بالتبكير بزواجها ومحاولة مساعدتها ماليا اذا كان زوجها غير ميسور الحال حفاظا على استمرار حياتها الزوجية.

- تخفيف العبء على الأسرة وخاصة في الأسر كثيرة العدد قليلة الدخل ولذلك تزوج تلك الأسر بناتها في سن مبكر وخاصة إذا كان الزوج من ذوي الحال الميسور فان أغلب مصاريف الأسرة يتحملها بنفسه إكراما للزوجة. كما يقول المثل: (كون نسيب ولا تكون بن عم).
- الاستفادة المادية الضرورية للأسرة من خلال مايسوقه الخاطب من مؤن وذهب ومال (الأرز، والذباح) وخاصة في المستويات الطبقية المتوسطة.
- تتزوج البنت مبكرا لتستفيد بشبابها، إذ تدعو العادات والتقاليد لزواج البنت في مرحلة النضارة والحيوية لتعين زوجها على الحياة وتنجب له الذرية.
- قد يكون الزواج المبكر أمراً مفضلاً بل لازماً يملأ فراغ وقت البنت فهي تعمل فقط أعمال البيت وهي قليلة في الماضي ولديها وقت طويل لا تشتغل فيه فلماذا تبقى على هذا الحال بدون زواج؟.
- تدريب البنت على الاعتماد على الذات ومواجهة مشكلات الواقع وهنا يؤدي الزواج المبكر للبنت في بعض الحالات الى تغير في طريقة حياتها وسلوكها، حتى تعتمد على نفسها وتتكيف مع حياتها الجديدة وتستقل عن اسرتها الأصلية.

أما زواج الشباب في سن مبكرة فيرجع لمبررات مختلفة مثل:

- الإنجاب المبكر في حياة الأب بحيث يرى أحفاده كما ينجب الإبن المتزوج أولاده في شبابه فيستطيع تربيتهم والاهتمام بهم. كذلك تحرص التقاليد على زواج الإبن مبكرا حتى يكبر حجم الأسرة وتزداد قوة وعزوة ويعمر المكان. فإذا تزوج الأولاد والبنات وأنجبوا يزيد حجم الأسرة وتقوى.
- الزواج المبكر للولد سترة له ووقاية له من الانحراف، وحفاظا على سمعة الأسرة. ويفرض النشاط الاقتصادي السائد زواج الولد مبكراً.
- يُعتبر الزواج المبكر صلاحا للولد حيث تحثه زوجته الصالحة على فعل الخير والسعي على الرزق.
- يكسب الولد من الزواج المبكر الإحساس بالمسئولية حينما ينجب وتكبر أسرته، فيتولى تدبير أمره بنفسه دونما الاعتماد على أمه وأبيه[11].

ونلاحظ الاتفاق بين ماذكره المستشرقون الأجانب والمبشرون الأجانب وذكرته أغلب عينة الدراسة من الإخباريين عندما سئلوا عن سن الزواج في الماضي فذكروا أن أقل سن كان تسع سنوات وأكبر سن لزواج الفتاة أربع عشرة سنة، ولو تاخرت الفتاة عن هذا السن تُعتبر متاخرة في الزواج وهذا ما أكدته الطبيبة ماري برونز عندما قالت: «دعتنا أم عبدالله إلى زواج ابنتها التي كانت تبلغ تقريبا عشرين عاما، وتضيف لقد انتظرت منيرة لوقت طويل لأنه لم يوجد القريب المناسب»[12]. ورغم حرص الأسر في المجتمع التقليدي على زواج أبنائهم في سن مبكرة، فإن هناك حالات كانت تضطر إلى التاخر في الزواج أو عدم الزواج سواء الفتيات أو الشباب، فمن الإسباب التي ذكرها الإخباريون والتي تجعل الفتاة تتاخر في الزواج أو لا تتزوج : - أن تكون الفتاة مريضة مرضا مزمنا أو بها عيب خلقي، أو (محيرة) لابن عمها فتضطر لانتظاره أو لا تريده وهو لا يريد التنازل عنها فيتقدم بها السن دون زواج. ثم أرجع الجميع تأخر الفتاة في الزواج إلى

4

النصيب والرضاء بمشيئته فالرضاء بالمقسوم عبادة. أما تأخر الفتى في الزواج فيرجع إلى عدم مقدرته المادية وتحمله تكاليف واعباء الزواج، وليس لديه من يعينه، أو يكون مريضا، لهذا ذكر الرواة أن الفتى يتأخر في الزواج في تلك الأيام إلى سن (30-35) لأنه يضطر إلى أن (يكد ويمع بيزات) ويقصد أن يعمل ويجمع الأموال، من أجل توفير المهر كما ذكرت إحدى الإخباريات إن زوجها أكمل مهرها بدفعات وهو يعمل في الكويت وكان يرسل لهم في كل مرة جزءا من المهر حتى اكتمل المهر.

تاتي القرابة في المقدمة عند الاختيار لزواج الفتاة أو الفتى. والقرابة تضم درجات وفئات من الأقارب رتبها الإخباريون من خلال اجاباتهم كالتالي: إبن العم، إبن الخالة، وإبن الخال، أبن العمة. ونلاحظ أن الزواج من أبناء العمومة يأتي في المرتبة الأولى وهو أكثر انتشاراً في الماضي، حيث أكد الاخباريون أن ابن العم لا بد أن يتزوج ابنة عمه وأن تقدم لها شخص آخر لا بد أن يؤخذ رأيه في المتقدم فإن أبدى رغبته في الزواج من أبنة عمه يُرفض المتقدم ويتزوجها هو. بل أن البعض أكد أن إرضاء وتطيب خاطر أبن العم يقع على مسؤولية المتقدم وذلك بتقديم (رضوة) أي هدية لأبن العم تطيبا لخاطره. ثم يأتي أبن الخالة في المرتبة الثانية، ثم أبن الخال في المرتبة الثالثة في الزواج القرابي، ثم أبناء وبنات العمة. وهنا يظهر دور الأم التي ترغب في تزويج بناتها وأبنائها من أولاد أخيها وأولاد أخواتها، ثم يأتي أبن العمة في المرتبة الرابعة ثم تأتي القرابة الأبعد. ثم يظهر الزواج الاغترابي وذلك بالزواج من خارج الأسرة، بالزواج من أبناء الجيران أو بناتهم ويرجع ذلك لمعرفة الأسرة لطباع البنت أو الولد بحكم الجيرة ومعرفة طباع الأسرة. ويتفق ماذكرته عينة الدراسة من الإخباريين وما ذكره المؤرخون والمستشرقون الأجانب عندما ذكروا أن الأولوية في اختيار العريس تكون للأقارب وخاصة أبن العم، كما ذكرت فراوكة هيرد، المؤرخة الألمانية «تتزوج الفتيات من أفراد العائلة نفسها وكلما كانت صلة القرابة وثيقة كان ذلك أفضل بدءا من أولاد العم مباشرة وأبناء الخال المباشرين»[13]. واتفقت معها، الطبيبة ماري عندما قالت: «أن ابن العم له أحقية في ابنة عمه وأن الأسر في الشرق الأوسط لا تخرج في الزواج عن نطاق العائلة وأن زواج الأقارب هو الأنسب وهو حماية للزوجة والأبناء حيث يسعى طرفا العائلة إلى استقراره وهو أيضا يضع ثروة العائلة الممتدة المالية تحت سيطرة العائلة»[14].

نلاحظ أن الفتى إذا رغب في الزواج يفاتح أمه فتنقل هذه الرغبة إلى أبيه، أو يفاتح أباه مباشرة. فإذا كانت له ابنة عم يقصد الأب أخاه في المجلس أو البيت ليفاتحه

في الأمـر، فأحيانا يوافق مباشـرة ويخـبر الأم لتجهز ابنتها، وتذهـب أم الفتى لأم الفتـاة لتخبرها بالامـر. ونلاحظ أن هنـاك قدراً ضئيـلاً من الاختيـار للفتى يتمثـل بمبادرته بمفاتحة أمـه برغبتـه في الزواج فتفـاتح أباه، أو يشـير إلى فتـاة معينة يكون قـد رأها في (سـكة) فاعجبته فيطلب من أمه أن تسـأل عنها وتخطبهـا له. أما الفتـاة فلم تكن العـادات والتقاليـد في الماضي تسـمح لها بحـق الاختيار علـى الإطـلاق (البنت مالهـا شـور) أي لم يكـن يؤخذ رأيهـا في الـزواج من فـلان دون فلان، بل تقبـل بما اختاره أهلهـا دون اعـتراض. فالفتـاة كانـت مجبرة علـى قبول الشـخص الذي يختاره ولي الأمر مهمـا كانت صفاته فهي لا ترفض فتى تقدم لخطبتها لأن ذلـك يمثل لها قمة العار ويكسـر مقام ذويها أمام أفـراد المجتمع المحلـي. اذا رغم تعدد أسـاليب الاختيار الـزواجي، فإن الإطـار العام لهذا الاختيار يحكمه عامل أسـاسي عبر السـياقات المجتمعية المختلفة، هو: أسـلوب الاختيار، ومن الطبيعي أن تختلف متضمنـات هـذا العامل مـن نمط ثقـافي إلى آخـر، فقد لا يسـمح إطار نمـط ثقافي معـين إلا بمجـال ضيق جدا للاختيـار، بينما يتسـع هـذا المجـال في إطار نمـط ثقافي آخر، وقد تسـمح بعض المجتمعات بأسـاليب متعددة في الاختيـار الزواجي بما في ذلـك تدخل الوالديـن والأقارب، بينمـا تقيد مجتمعـات أخرى هذه الأسـاليب[15].

كما نلاحـظ أن الـزواج هـو اختيـار الأبويـن وترتيـب مـن الأبويـن بـل في كثـير مـن الأحيـان يتـم الاتفـاق عليـه منـذ الطفولـة المبكـرة لأبنائهمـا وهـو يظهـر في عـادة (التحيـير) أو (التنحيـل) وهـي أن يـزوج الأبـوان أبناءهمـا مسـتقبلا سـواء مـن داخـل الأسـرة القرابيـة بالتحيـير بـين أبنـاء العمومـة أو خـارج الجماعـة القرابيـة بالتحـير بـين أبنـاء الجـيران أو الأصدقـاء. وليـس هنـاك فـكاك مـن هذا(التحيـير) إلا برضـاء وبترخيـص مـن الفـتى الـذي حُيرت لـه الفتـاة، وخاصـة ابـن العـم. وهـو كالعقـد المُسـجل حيـث لا يسـهل الفـكاك منـه إلا إذا وافـق الشـخص علـى فـك الفتـاة عـن طيـب خاطـر أي بالـتراضي.

وهنـاك فـرق بـين (التحـير) وبـين (التسـمية) فالتحـير قاصـر فقـط علـى بنـات العـم ويسـتحيل فكـه إلا بالـتراضي والواسـطات والـترجي. أمـا التسـمية فتكـون بـين الأقـارب (بنـت الخـال والخالـة مثـلا) أو بـين غـير الأقـارب (المعـارف والجـيران والأصدقـاء) وفي التسـمية قـدر مـن الحريـة لفكهـا بنـاءً علـى رغبـة أحـد الطرفـين دونمـا وسـطاء ولا تـراض ولا عواقـب وخيمـة. وكل مـن (التحـير) و(التسـمية) خطبـة طويلـة لكـن (التسـمية) خطبـة مقدمـة و(التحـير) خطبـة سـارية متعـارف عليهـا عنـد الجميـع. وتختلـف (التسـمية) عـن (التحـير) أن حريـة فكهـا مكفولـة للطرفـين إذا رغـب أحدهمـا عـن الآخـر أو سـادت خلافـات بـين الأقـارب أو الجـيران أو الأصدقـاء أُلغـي الارتبـاط تلقائيـا دون تمسـك أحدهمـا بالاخـر[16].

الهوامش

1 – ديوورانت (ويل) ، قصة الحضارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص: 56-49

2 – الكتاني، (محمد)، العادات والتقاليد والهوية الوطنية، العادات والتقاليد في المجتمع المغربي، ندوة لجنة القيم الروحية والفكرية، مراكش، 26 شوال 1428/ 7نوفمبر 2007ص 31

3 – ابن خلدون،(عبد الرحمن) مقدمة أبن خلدون، ج 1، الجزء الأول، دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع، القاهرة، 2006م ص: 329

4 – الزط : هم النور. ويسمون الغجر.

* العيمي: يقصد بها غير العربي، والعجم هم الذين هاجروا من إيران واستقروا في البلاد من فترات طويلة وهذه الطبقة الاجتماعية المهاجرة للمنطقة تداخلت مع أبناء المجتمع في علاقات اجتماعية واقتصادية، حيث أن غالبيتهم من التجار، ولهذه الطبقة تقاليد وعادات تختلف عن عادات وتقاليد مجتمع الإمارات، والزواج في هذه الطبقة يتم من داخلها، ولايمكن لابن هذه الطبقة الزواج من بنات المجتمع، إلا أن هناك بعضا من أبناء المجتمع التقليدي تزوجوا من هذه الطبقة، وهم معدودون. ذلك في الماضي أما في الوقت الحالي فقط اصبحت تلك الطبقة من نسيج المجتمع وتلاحمت

وتزاوجت مع الكثير من الأسر واصبحوا كيان واحد. ولم يعد هنالك فرق بينهم.

* البلوشي: من القبائل البلوشية، الذين يسمون (البلوش) نسبة إلى بلدهم إقليم بلوشستان أو بلوخستان وهو إقليم تقاسمه إيران وأفغانستان منذ عشرات السنين هاجر بعض أهله إلى الخليج واستقروا في الكثير من بلدانه.

*العبد: ويقصد به العبد الأسود وهم من العبيد الزنوج جلبهم تجار الخليج من سواحل أفريقيا كايدي عاملة واستقرا في المنطقة.

*الحداد : نسبة إلى الحدادة، وهذه المهنة يمارسها الرجال، وهي عبارة عن صنع السيوف والسكاكين والفؤوس والأقفال والمفاتيح والشبابيك.

*الخباز: هو الشخص الذي يعمل في الفرن التقليدي الذي كان يوجد في الأسواق ويقوم بخبز الخبز للناس.

*الخراز: هو الشخص الذي يمارس حرفة صناعة الأحذية التقليدية للرجال والنساء.

*الصفار: هو مبيض النحاس كما يسمى في مصر وبلاد الشام، وهو القزادري كما يسمى في الجزائر وتونس. والصفار يقوم بمعالجة القدور وأواني النحاس بإزالة ماعلق بها من آثار الاستعمال أو الإهمال وذلك بتبييضها

5 – انتهت العبودية في الإمارات ومنطقة الخليج العربي، بموجب المعاهدات التي فرضتها بريطانيا على حكام منطقة الخليج العربي 1847م. انظر: مجموعة المعاهدات والتعهدات والسندات ذات العلاقة بالهند (البريطانية) والخليج والجزيرة العربية، جمع وتصنيف:سي يواتجيسون بي سي اس .ص:42-401.

6 – فعل التحميد يطلق على إنشاد قصيدة التحّميد، أثناء الدوارة، وهي دوران دارسين القران في الحي احتفاءً بزميلهم الذي ختم القران الكريم حفظا،والتحميد، قصيدة وعظية يتلوها احد الطلبة أو الطالبات أثناء عملية الدوارة، وتتضمن التذكير بالموت والحساب والجنة والنار.

7 – الراوية : مريم بنت محمد حميدان، تمت المقابلة في ابريل 2011م

8 – فوالة (لفالة) : مشتقة من الفأل الذي عادة ما يستبشر به الإنسان في أول وقته ولا يكون إلا حسنا، والفوالة لفظ شعبي يطلق على الطعام الذي يقدم للزائر المعتاد. رجلا كان أو إمراة . من الجيران أو الأقارب فلابد أن يستقبل من قبل أهل البيت بهذا المظهر كقيمة من قيم الكرم والضيافة.

9 – عبارة عن قطعة كبيرة من القماش الغليظ الذي يستخدم عادة في صناعة أشرعة السفن، والاسم مشتق من شراع السفينة، يتم استلافه عادة من أصحاب السفن يغطى به فناء بيت العروس لتجلس تحته النساء أثناء خياطة ملابس العروس.

10 – السحارة: هي صندوق صنع من المعدن، يشبه شنطة الملابس في الوقت الحالي.

* الصندوق بونيوم: أي أبو النجوم وهو صندوق مصنوع من الخشب مزخرف بأشكال على شكل نجوم يجلب عادة من الهند. انظر ملحق الصور.

11 – آل ثاني، (نورة ناصر) مرجع سابق ، ص: ص: 66– 69

12 – أليسون (ماري برونز). مرجع سابق. ص 122

13 – هير (فراوكة) – باي،frauk Heard مرجع سابق،ص: 140

14 – أليسون (ماري برونز). مرجع سابق: ص 200

15 – Bergmar, Marcie & Bergmark, R. Edward. (2005), Mate Selection Across Cultures. Journal Of Compaeative Family Studies, Vol 36 (4), PP. 667– 668.

16 – آل ثاني، (نورة ناصر) مرجع سابق ، ص: 19

الصور

1 – https://cache.albayan.ae/polopoly_fs/1.1477532.1476104718!/image/image.png

2 – https://cache.emaratalyoum.com/polopoly_fs/1.894809.1462856037!/image/image.jpg

3 – http://www.alkhaleej.ae/file/GetImageCustom/e5a3ab3e-3ee5-4833-86c8-7d7be2dba07d/460/355

4 – http://www.alittihad.ae/assets/images/Dunia/2014/02/22/320x240/90a-na-83611.jpg

امرأة في حالة تلبس بخيط الحبش

الزار في السودان:
علاج نفسي شعبي

أ. أمامة محمد الخير عكاشة - كاتبة من السودان

1 - الطب الشعبي النفسي: الزار في السودان دراسة حالة

تتناول هـذه الدراسـة دور الطب الشـعبي في السـودان حيث تتعـدد مجالاته من معالجين بالأعشـاب، معالجين للكسـور (البصـير)، متخصصين في الحجامـة والرقيا بالقـران. أما في المسـجد حيث تحفيظ القـرآن على يد شـيوخ الطـرق الصوفية فتوجد عيادة متكاملة لعلاج الأمراض الاجتماعية والنفسـية. أيضا لشـيوخ الـزار دور كبير في علاج الأمراض النفسـية. سـتركز هذه الدراسـة على الزار كدراسـة حالة.

الطب النفسي الشعبي

المرض قديم قدم الانسان وقبل الطب الحديث كان التداوي منها بالطب الشعبي. الأدبيات للطب الشعبي تدلل على أنها تراث إنساني أصيل أعتمد على منهج الملاحظة الفطرية والتجربة والخطأ كمدخل لبلورة وتجسيد الظاهرة. كما أنّ أدبيات الطب الشعبي تعج بالقيم والمفاهيم المستمدة من الاعتقاد في أنماط العلاج الروحي والنفسي والتداوي بالأعشاب والعناصر الطبيعية وقد كان لهذا دور في تثبيت قواعده واكتساب وضعيته المميزة. إن العلاج فى هذا المجال يتأتى من خلال الاستجابة للمعالج والثقة في الدواء مع عمق الاعتقاد فيه[1].

عزا الإنسان الأول الأمراض لقوى فوق الطبيعة قوى غامضة لا يمكن لأحد الوصول اليها والتداوي من أمراضها إلا بالتواصل مع الكهنة والشيوخ ورجال الدين الذين يتوارثون أسرار العلاج من أسرهم ويحافظون عليها لتعطيهم وضعا مميزا في المجتمع. وهم يحيطون هذا العلاج بالرقى والتمائم والتعاويذ والأناشيد والموسيقى.

الطب الشعبي في السودان من أغنى أنواع الطب الشعبي في العالم فهو جزء من الثقافات السودانية المتعددة الضاربة فى القدم يعود للحضارات التي قامت على النيل قروناً قبل ميلاد المسيح مثل الحضارة الكوشية وحضارة كرمة ومروي والمقرة وعلوة. في السودان كما فى الدول الأفريقية الأخرى، دخل الطب الحديث مع دخول المستعمر 1898-1956. ومن واقع الخارطة الجغرافية السكانية للخدمات الصحية نجد أن ملايين يلجأون للطب الشعبي لعلاج عللهم الجسمانية والنفسية والعقلية. ويعزى ذلك لعجز الخدمات الطبية الحديثة في الوصول إليهم، وهناك السبب الأقوى في اعتقادهم في المعالجين الشعبيين الذين ارتبطوا بعقائدهم الدينية ومقدساتهم.

أجريت في السودان محاولات مُقدرة من العاملين في الحقل العلمي لدمج الطب الشعبي والطب الحديث. أُنشأ معهد الطب الشعبي التابع للمجلس القومي للبحوث التابع لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي. وقد كان له محاولات مُقدرة فى هذا المجال.

فى النصف الأول من القرن الماضي قام الطبيب النفسي التجاني الماحي وتلميذه طه بعشر بإنشاء عيادة نفسية في مسيد الشيخ ود بدر في شرق النيل الأزرق، قرية أمضبان[2]. كما كان لهما محاولات مُقدرة مع شيوخ الزار:

جذب طقس الزار وتميزه بعلاج الأمراض النفسية كثير من المعالجين النفسيين من أطباء وإختصاصيين إجتماعيين ونفسيين.

أُجري بحث في عيادة الخرطوم بحري للأمراض النفسية في الفترة 1973-1983 أثبت ان 34 % من مريضات العيادة يذهبن للعلاج بالزار وأن نسبة 85 % قد استفدن من هذا العلاج النفسي الشعبي[3].

بالنسبة للتجاني الماحي يرى ان وضع المرأة في المجتمعات الشرقية حيث تعاني من عقدة دونية وشعور بالذنب والحرمان العاطفي كل هذا دفعها لممارسة الزار للعلاج من الأعراض النفسية التي تعاني منها. وأكد على هذا طه بعشر، فمثلا في خيط الأطرش تكون المريضة تعاني علاقة محبطة مع زوج لا يسمع لها ولا يتكلم معها ومن خيط اللولية تعاني المريضة من قصور في العلاقة الزوجية الخاصة[4].

أيضا عبد الله عابدين خرج من درساته بأن الزار نظرية طبية متكاملة يوجد فيها سبب المرض وأعراضه وعلاجه. حيث تكون قوى ما فوق الطبيعة هي المسبب للمرض وأعراضه إذا كانت عصابية أو نفسية أو هستيرية. أما تشخيص المرض وعلاجه يقوم به شيخ الزار[5].

الأخصائية النفسية: فتحية عمر أكدت على أن نساء الزار يوجد لديهن اضطراب فى الشخصية ناتج عن ضغوط إجتماعية يخفف عنها بتقمص أرواح الزار وممارسة طقوسه حيث يتم التنفيس عنها بصورة مقننة ومنظمة[6].

الاجتماعية: سامية النقر، افترضت ان للزار دورا إجتماعيا تمارس من خلاله المرأة أشياء تستطيع بها الحصول على أشياء مادية ودعم نفسي من رجلها[7].

امرأة تقمصت خيط الزرق (السود).

الفلكلوري: سيد حريز، اعتبر الزار فولكدراما لها دورعلاجي مبني على طقوس محددة تمثل سيكو دراما شعبية[8].

شرف الدين عبد السلام تحدث عن تمحور الزار بالدين وركز على تأثيرالدين الإسلامي ولكنه لم يذكرأثر الأديان الأخرى الموجودة فى السودان[9].

في دراسة عن رمزية الألوان في طقوس الزار، بينت الكاتبة كيف تم الحوار الثقافي في الزار في عملية امتدت قرونا ترجع للحضارات الأولى التي قامت على النيل مثل حضارة كرمة[10].

ما هو الزار

الزار مجموعة من الطقوس قامت على معتقد هو أن مجموعة من أرواح الأسلاف والأسياد والشيوخ اذا استحضر spirit possession او تقمصت المريضة أرواحهم واستجابت لطلباتهم، فانها المريضة تشفى من مرضها.

ظاهرة تقمص أرواح الأسلاف والشفاء عن طريقهم ظاهرة متأصلة فى القبائل الافريقية و قد وجدت فى أنحاء كثيرة من السودان بأسماء مختلفة الريح الاحمر البورى، الظهر، الستور، الكجور. ظاهرة الزار موجودة في دول كثيرة مجاورة للسودان، دول افريقية، عربية واسيوية.

ستركز هذه الدراسة على وسط السودان بالتحديد على الزار فى الخرطوم التى تتواجد فيها معظم المجموعات العرقية السودانية حيث تعيش هذه المجموعات فى شكل تداخل وتحاور ثقافي نتجت عنه ظواهر ثقافية مميزة .من هذه الظواهر الزار الذى توجد به ما يسمى بالخيط او الجماعة archtypes كل خيط يمثل مجموعة عرقية ذات سمات مميزة من لبس، عطور، بخور، حلى، طعام، موسيقى، رقص واللغة المستخدمة في الحوار مع شيخ الزار أوالأسياد. أو كلمات الأغاني.

خيوط الزار

1 – خيط الدراويش:

يندة اوينادى فيها مجموعة مهمة من شيوخ الطرق الصوفية في السودان والعالم العربي مثل الشيخ عبد القادر الجيلانى، والمرغني وبناته ود ريا، وود حسونة ،البدوى والدسوقى حيث تكون الموسيقى موسيقى الزفة المصرية في هذين الشيخين الخيرين. اما فى بقية الشيوخ تكون الإيقاعات تلك المستخدمة في ذكر الطرق الصوفية السودانية. الملابس جلابية بيضاء او خضراء

2 –خيط الزرق (السود):

تكون المزيورات فيه من أصول رقيق او قبائل غرب افريقيا مثل الهوسا والفلاتة او من جنوب السودان مثل الدنكا والشلك.نوع ا لملابس والأكل والرقص والغناء والأدوات التي تستخدم هى تلك التي تستخدم في معتقداتهم الشعبية في المناطق التي انحدروا منها . مثل خيط التمساح ونمر الكندو[11]..

3 – خيط الحبش:

توجد أسماء تاريخية لملوك اثيوبيين كان لمالكهم علاقة وطيدة مع الممالك السودانية القديمة مثل مملكة كوش واكسوم ومنهم سسانا خليفة عيزانا

جلد النمر الذي تلبسه المزيورة بخيط نمر الكندو

أشياء تخص خيط الزرق.

ومنليك أب سلاطين الحبش الى يعتقد بانه ابن الملك سليمان من مليكة سبأ الذي حكم مملكة امتدت من النيل حتى الهند[12] وعمد فى اورشليم. اهم شخصية فى هذا الخيط هى لولا، اسم لولا في اللغة النوبية يعني البنت. حلي وملابس ورقصات وغناء وبخور وعطور هى اشياء العروس السودانية. توجد فى هذا الخيط أسماء عربية مثل: محمد الصريف، بشير ماما، سلطان جباير. تتميز اشياء ومختصات هذا الخيط باللون الاحمر.

4 – خيط الباشوات:

معظم الشخصيات من أصل سوداني ما عدا اثنين أمين بيه من اصل بسني اشتهر بالمعاملة الطيبة للسودانيين إبان حكم الاستعمار وقام بفك زرائب الرقيق وتحريرهم. وهناك خليل بيه من أصل تركي حكم اقليم كسلا في نفس العهد وكان محبوباً للناس. الملابس طربوش وعباية. إيقاع الموسيقى من غرب أفريقيا وتوجد اسماء من قبيلة الهوسا. هناك بنات أو حوريات البحر وهو اعتقاد يرجع تاريخه لما قبل اليهودية والمسيحية في السودان (امونرع وازيس وازريس).

5 – خيط الخواجات :

الشخصيات فى هذا الخيط من النصارى والأقباط السودانيين. أهم شخصيتين هما ست مريم العذراء والحكيم باشا الذى يلبس الروب الأبيض ويحمل السماعة، أطلق هذا الاسم على الطبيب الإنجليزي. إيقاع الموسيقى هو التمتم، ايقاع وسط السودان.

هناك بعض المداخلات بين هذه الخيوط فى بعض الطقوس والشخصيات ونوع الطعام والموسيقى والرموز المادية تدلل على الحوار الثقافي بين هذه المجموعات منذ فترات تاريخية قديمة و مستمرة حتى اليوم.

طقوس الزار

للزار طقوس عديدة يقوم بها شيخ أو شيخة الزار. الشيخ هو الشخصية الأساسية في أداء الطقوس وله مساعدات مثل الجليسة وهى نائبة الشيخ وعليها الإبقاء على نيران البخور مشتعلة طوال الوقت ومراقبة وضبط المشتركين في حفل الزار وجلد كل من يخالف النظام. والنجيبة مهمتها خدمة الحضور. هناك الجراية وهي المسؤولة عن توزيع الدعوات والرسائل.

وحبوبة الكانون مهمتها الطبخ. وبنات العدة عليهن عزف الألات الموسيقية والحفاظ عليها نظيفة. العروس اوالمزيورة لها أيضا مساعدة تسمى الوزيرة. وهذه الطقوس هي:

1 – فتح العلبة:

هو طقس تشخيصي، العلبة هي علبة البخور التي تمثل سلطة الشيخ توجد أربعة علب بيضاء، حمراء، سوداء ومتعددة الألوان. لكل خيط بخور خاص به. في أول مقابلة للشيخ مع المزيورة، يسأل الشيخ المريضة عن الأعراض والمشاكل التي تعاني منها، و من ثم يطلق البخور فإن حدثت استجابة مثل البكاء او التشنج أو رجفة تشخص المريضة مزيورة تتم متابعة الطقوس التشخيصية مثل التفتيش الذى تعزف فيه نغمات قصيرة، تكون استجابة المريضة في الغالب لنفس نوع البخور المميز لنوع الخيط. الطقس التشخيصي الأخير هو العلقة ياخذ الشيخ قطعة من ملابس المريضة مع سبع حبات بن و حلوى ويضعها تحت رأسه ليلا بعدها يحلم بنوع الزار الذى يتناغم مع التشخيصين الأولين ومن ثم يخبر الشيخ المريضة بمتطلبات زارها من ذبيح و لونه وانواع الملابس والعطور والبخور والحلي. يحدد موعد الاحتفال، يكون اسبوع اذا استوفت المريضة الطلبات، اما إذا كان وضعها الاقتصادي لا يسمح يقام لها احتفال لمدة ثلاث أيام يسمى قدح البياض تقدم فيه أطعمة بيضاء مصنوعة من اللبن والزرة الأبيض. أو يكون لمدة يوم واحد يسمى التصبيرة حتى تستطيع المريضة إقامة الأسبوع، ويسمى الميزاذا كان الزار مسيحيا او الكرسي اذا كان مسلما. يكون فتح العلبة يوم الأحد والأربعاء. أما الاحتفال يبدأ يوم الأربعاء و يسبقه بيوم أي يوم الثلاثاء يكون طقس الحناء.

2 – الحناء :

تضمخ أيدي وأرجل المزيورة بالحناء كذلك أرجل الذبيح وآلة الطبل. ارتبطت الحناء في الثقافة السودانية بالفرح و تمارس في الختان والزواج. وزينة للمرأة المتزوجة التي لا تتركها إلا في حالات الحداد ما عدا التي حجت بيت الله او المزيورة، فلا تترك الحناء أبدا.

3 – الاحتفال:

هو الطقس الرئيسي، يبدأ يوم الأربعاء يستمر لمدة أسبوع إذا كان الأسياد مسلمين يسمى كرسيا اذا كانوا مسيحيين يسمى ميز.الفرق بين الاثنين في الأخير لا توجد زيارة بحر. ببداية الاحتفال تعزل العروس (المزيورة) في غرفة بجانب الآلات الموسيقية وتقوم الوزيرة نيابة عنها بأداء واجباتها الخارجية. ببداية الاحتفال تسمى المزيورة عروس حيث تحاط بهيبة كبيرة ولا يسمح لأحد بمصافحتها، واللائي في حالة حداد او شهدن جنازة لا يسمح لهن بالدخول وإن حدث ذلك هناك طقس حماية يجب ان يقام فورا (المشاهرة). وهو طقس سري يقام للمراة في مناسبات عدة مثل النفاس، الختان والزواج. في منتصف النهار تذبح (الكرامة) الخروف وتلطخ أطراف ووجه وشفايف العروس بالدم، وقبل الأسلمة كانت المريضة تشرب قليلا من الدم، بعدها يصطف الحضور بقيادة الشيخ تليه العروس وعلى انغام الموسيقى تسير المسيرة سبع مرات حول المنضدة التى توضع بها طلبات الأسياد. في الماضي حيث كان للزار قبول اجتماعي أكبر، كانت المسيرة تجوب المدينة و تزور أضرحة و قباب الأولياء والصالحين، وتوزع الصدقات أو الزيارات. و من ثم يبدأ الرقص والغناء الذى يشارك فيه معظم الحضور من المزيورات. ترقص العروس حتى تتعب وتسقط في حالة اغماء trance state تبدأ العروس بعد ان يُحي الشيخ الاسياد بذكر الطلبات بلغة أسيادها التى غالبا ما تكون العربية مخلوطة بالانجليزية مثلا في خيط الخواجة أوالهوسا أو الأمهرية في خيط الزرق والأثيوبيين. يستمر الغناء والرقص طوال اليوم ويتوقف للصلاة أو الوجبات. في آخر يوم هناك طقس حماية (الجرتق) وهو طقس عبور قديم وجد في الآثار السودانية في تعميد الملوك وما زال يُمارس في الزواج والختان والنفاس. ويحاط بهيبة كبيرة فمثلا اذا لم يُعمل للعرسان فلن يُرزقوا بأبناء. عند الغروب تبدأ زيارة النيل حيث تُقام طقوس التعميد التي تُجرى في المناسبات الاخرى. وجدت هذه الطقوس في الآثار السودانية التى ارتبطت بتوت عنخ امون أحد جدود السودانيين المقدسين.

بجانب ما ذكر من طقوس تخص المزيورة هناك احتفالات يقوم بها الشيخ، مثل المولد النبوي وذكرى الإسراء والمعراج وشرب القهوة فى كل ظهيرة أحد وأربعاء.

مما ذكر أعلاه من وصف للزار السوداني، نجد أنه طقس علاجي ارتبط بالمعتقدات الروحية التي استمرت لقرون ومازالت مستمرة وتمت فيها عملية حوار وتداخل ثقافي عُرفت به هذه المنطقة عبر التاريخ والتي لا توجد حواجز جغرافية بينها وبين جيرانها من شعوب عربية وأفريقية وأوربية. نجد أن الزار يساعد كثيراً فى علاج الأمراض النفسية لكونه سيكودراما اجتماعية متكاملة.

الهوامش

1 – Ahmad Alsafi: traditional medicine and its role in modern medicine: folklore and development in sudan .iaas .1981 .p.9

2 – Taha Baasher: "Historical And socioculture Background of zar in the Sudan", a paper presented to the workshop on yhe contribution of the zar cult in African Traditional Medicine, dep of folklore, Institute of African and Asian studies, University of Khartoum, Jan 1988, P. 15 – 16.

3 – Shaikh Idris A. Rahim: "Clinical Analogous of zar ", a paper presented to the workshop on the contribution of zar cult in African Traditional Medicine, dep of folklore, Institute of African and Asian studies, University of Khartoum.

4 – El Tigani Al Mahdi: "El Raid la Yakzib Ahlaho, al zar fi al Sudan" El Sudan Al Gadid, June 1944, P. 16.

5 – Abdala Abdin: "Zar as a folk medical trearment", Research in the dep of medicine, University of Juba, 1984.

6 – Fathia Omer: Zar as psychodrama, a research in the department of psychology, University of Khartoum, 1984, P.P. 14 – 20.

7 – S. H. El-Nagar: A socioculture study of zar among the women of Omdurman, an M.A. thesis, Dept of Anthropology, University of Khartoum, 1975, P. P. 30 – 31.

8 – Sayyd Hurreiz : Zar As a ritual psychodrama, Zar As a ritual psychodrama, a paper presented to the workshop on the contribution of zar cult in African Traditional medicine , dep of folklore, institute of African and Asian studies, University of Khartoum, jan1988 P.P. 11-22

9 – Sharaf El Dien Abdelsalam : Towards an understanding of the Sudanese zar , a paper presented to the workshop on the contribution of Zar cult in African Traditional Medicine, dep of folklore, institute of African and Asian studies , university of Khartoum, jan1988 P.12.

10 – Umama Akasha: color symbolism in the Sudanese zar rituals, a thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for the M.A. Degree june1993

11 – Evans, Pritchard : Witchcraft , or orcales an magic among the azand , oxford, clarinton , 1976.

12 – Edward ullendorf Ethiopia And the Bible, London Oxford University Press, 1968 , P. 13-14.

الصور

* الصور من الكاتب.

ضريح قديم بجنوب المغرب

الأولياء في المغرب
بين سلطة الضريح ورمزية المكان

أ. محمد القاضي - كاتب من المغرب

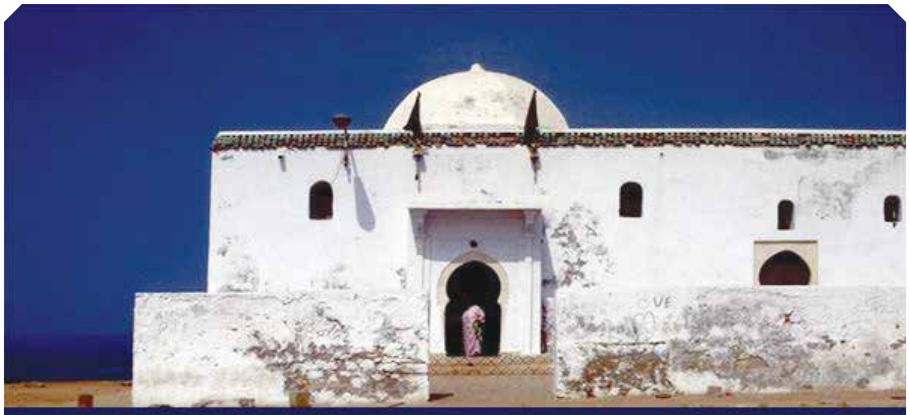
أجمع العديد من الباحثين المهتمين بالتراث الشعبي على أن الثقافة الشعبية هي مجموع الفكر الشائع داخل الأوساط الشعبية، ويشمل طرف الإدراك الخاصة بالمجتمع الذي يجتث في إطاره باعتباره جزءا من الإنتاج الذهني الشعبي في فترة معينة. وتنتج عن هذه الثقافة الشعبية الطقوس والأعراف وفنون القول وأشكال العمران وغيرها، وهي ليست جامدة وإنما هي قوة خلاقة للعمل والإنتاج الجماعي. وبما أن بصمات الماضي تبقى بارزة في حياتنا العمومية والاجتماعية، بل ربما شكلت اختيارا

سياسيا وثقافيا وشعارا للذين يرفضون التطور مبدئيا، وهو ما نلمسه ونعايشه في المغرب، مع ظاهرة تقديس (الأولياء) أو (الصلحاء) أو (السادة) أو (المرابطون) أسماء متعددة والمعنى واحد. ثم المكانة المتميزة التي يحظى بها هؤلاء لدى طائفة كبيرة من المجتمع المغربي على مختلف مستوياته الفكرية ودرجات وعيه وإيمانه، والاعتقاد السائد أن هؤلاء (الأولياء) هم قادرون، ويتوفرون على علاقة خاصة بالله تجعلهم في موقع يمكنهم من لعب دور الوساطة، ويتوفرون على ميزة (البركة). ويشار في هذا المجال كما يقول استاذنا الدكتور عباس الجراري أنه مازال متداولا حتى الآن، من أن لكل مدينة أو قرية (ضامنها) و (حاميها) كما هو الشأن مثلا بالنسبة لمولاي إدريس في فاس، وسيدي بنعيسى في مكناس. وقد يتعددون على نحو سيدي أحمد اليابوري ومولاي إبراهيم وسيدي العربي السائح في الرباط، وسبعة رجال في مراكش، وهم: يوسف بن علي الصنهاجي، والقاضي عياض، وأبو العباس السبتي ومحمد بن سليمان الجزولي، وعبد العزيز التباع، وعبد الله الغزواني، وعبد الرحمن السهيلي[1]. ومولاي علي بن راشد في شفشاون، وسيدي المنظري وسيدي السعيدي في تطوان ودار الضمانة (مولاي علي الشريف) بوزان، وسيدي بن عاشر وسيدي بن حسون في سلا، وسيدي بوعراقية في طنجة، وللا منانة المصباحية بالعرائش، وسيدي علي بوغالب بالقصر الكبير، وسيدي بوليوط بالدار البيضاء، وسيدي عبد الله أمغار بالجديدة، وغيرهم كثير في باقي المدن والقرى المغربية... أولياء لكل تاريخه وكراماته وطقوسه، والغريب في الأمر أن عددا كبيرا منهم ينحدرون من الفئات الاجتماعية الدنيا.

ويعتبر المغرب البلد العربي الوحيد في شمال إفريقيا، الذي يحتل فيه (الأولياء) مكانة جد متميزة في المتخيل الشعبي حيث تحظى أضرحتهم بقداسة تمزج الديني بالخرافي، وتستثمر كما يقول الباحث المغربي الدكتور الحسين بو لقطيب: «الرأسمال الرمزي للأسطورة بغاية تحقيق أهداف تجارية واضحة إلى جانب أهداف أخرى مستترة»[2] فلا تخلو مدينة أو قرية من أضرحة يطلق عليهم (رجال البلاد)، والوافد إليها من الغرباء يردد (شيلاه أرجال لمكان) ظنا منه أنه بهذا يستأذن سكانه والثاوين فيه، ويتأدب معهم ويسالمونه ويعلنون أنهم لن يؤذوه.

وقد تحدث الباحث (بول باسكون) عن مائة وخمسة ألاف ضريح للأولياء في جميع جهات المغرب، يلجأ إليها الناس للتبرك أو طلب (التشفع) و(المعونة) من صاحب المقام الذي ينظر إليه الناس باعتباره (وليا من أولياء الله، وصاحب كرامات) يعالج الأمراض العقلية والنفسية. دافعه الشعور بالعجز لدى الإنسان، لانعدام وسائل المقاومة والصراع لديه. «وغير خاف أن المعتقد يتأثر بواقع البيئة ونوعية الجنس الذي يعيش فيها، وما عرفه من تطورات وما كان له خلالها من احتكاك بغيره. وما عرفه من تطورات وما كان له خلالها من احتكاك بغيره. وهو ما يكون مختلفا حين تكون البيئة منغلقة على نفسها، وغير متفتحة على غيرها، عبر ديانات وما أنتجت من حضارات وثقافات، ومن خلال ما يسبقها من مراحل كثيرة وثنية، قبل أن تتبلور في الأديان السماوية. وإذا كان الدين يؤثر بعمق في جميع المظاهر الاجتماعية ويتحكم فيها تحت نظر المجتمع والسلطة، سواء بالنسبة للحياة الخاصة أو العامة، فإنه يظل المعتقدات لتلك المراحل السابقة عليه – أي حتى حين تضعف أو تضمحل أو تنسى – حضور ما قد يكون قويا في الممارسات وفي المشاعر والأفكار والعادات والتقاليد، أي في ثقافة المجتمع. وعلى العموم، فإن المعتقد بكل ما ينتج عنه يطبع ذهن الإنسان ومزاجه وعاطفته وفكره»[3]. وتتجلى سلطة الضريح كمجال مقدس في طقوسه وممارسته التي يفرضها على داخله، إذ أن الزائر لا يمكنه الاقتراب من هذا المجال المقدس دون أن يضع نفسه رهن إشارة قوى ليس هو صاحبها وبالتالي فهو ضعيف كل الضعف أمامها، فعليه الامتثال لطقوسه وشعائره.

فأي سلطة كانت لهؤلاء الأولياء سواء وهم أحياء يرزقون أو بعد مماتهم وهم تحت التراب؟ إن لكل قبيلة أضرحتها، ولكل ضريح حكاية دفينة وموسمه الذي يعقد لذكراه! يرى (بول باسكون) أنه يمكن لفضائل



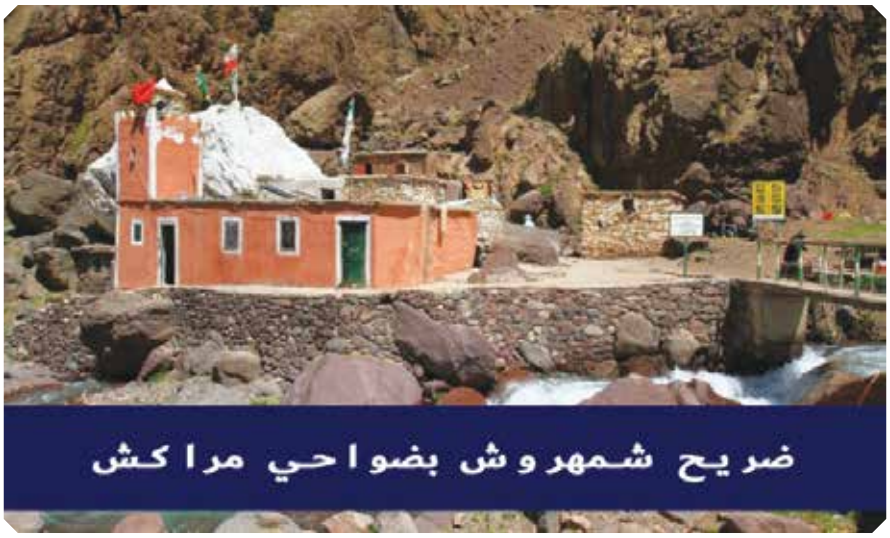
حضرة سيدي موسى بسلا

هؤلاء الأولياء أن تكون خارقة، مثل سيدي رحال الذي كان يحوم في الهواء حول صومعة «الكتيبة» بمراكش ويمتطي أسدا في قفص سجنه فيه سلطان رهيب، كما يمكن أن تكون إفراطا في الزهد أذهل معاصري الولي، مثل سيدي إبراهيم الذي كان يقتات بتمرة في اليوم. وقد اشتهر مؤسس زاوية تاسافت بالأطلس الكبير بأنه كلي الحضور[4].

يتميز كل «ولي» في المغرب بقضاء نوع معين من الحاجات: جلب الرزق، الزواج، الأولاد، منع الحسد، جلب المحبة والكراهية، إبطال السحر، إحداث الربط أو «الثقاف»! علاج الصرع، وغير ذلك من الرغبات. وخلف هذا الهدف، تكمن ظاهرة تقديم الذبائح والنذور و«الزيارات» أي مقدار من المال، يوضع في صندوق الضريح، أو يمنح لخدمه الذين يوجدون باستمرار، ويكونون رهن إشارة الزائرين.

ويبدو أن هؤلاء الخدم كان لهم الدور الكبير في إشاعة كرامات الولي صاحب الضريح، ليزداد الناس إيمانا «ببركة الولي»، وفي كثير من الأحيان تلعب الصدفة دورها في تحديد تخصص الولي وقدرته على قضاء الحاجات؛ وكما هو معروف فإن المريض المغربي لا يبوح بسره وب (عاره) إلا في فضاء الضريح الساكن الموحي بالرهبة والخشوع، بل أحيانا يخاف أن يكشف للطبيب المختص عن سر مرضه!!

إن أهم ما يميز الضريح في المغرب هو (القبة) «وهي الشكل الهندسي الأكثر ذيوعا في بناء الأضرحة، وترمز الى تلك القطيعة التي يحدثها المكان المقدس داخل إنسجام المكان العام، فهي بمثابة تلك الفتحة التي يمكن المرور بواسطتها من منطقة كونية إلى أخرى، فشكل بناء القبة المكعب، يرمز إلى قداسة المكان ولهذا تعتبر قبب الأضرحة البيضاء إحدى الصور والمظاهر التي يتم التعبير من خلالها عن اتصال العالم الأرضي الدنيوي بالعالم السماوي موطن تجريد وإطلاقية المقدس.»[5] والجدير بالذكر أن كل ولي يقام له موسم سنوي احتفالا بذكراه، وعادة ما يكون بمناسبة عيد المولد النبوي الشريف أو في فصل الربيع أو الصيف بعد موسم الحصاد. ويذكر الأستاذ عبد الكريم غلاب أن الاحتفال بالمواسم أو ذكريات رجال المدينة. وخاصة مولاي إدريس وسيدي علي بوغالب، كانت تشارك فيه جميع طبقات المجتمع الفاسي: الصناع والمعلمون وعمال وتجار وفلاحون وعلماء، رغم أن رجال الصناعة التقليدية يعتبرون هم القائمون على موسم مولاي إدريس مثلا، والحلاقون يعتبرون هم القائمون على موسم سيدي علي بوغالب [6]. ونفس الشيء بالنسبة لموسم سيدي الهادي بنعيسى بمكناس وهكذا مع باقي المواسم في المدن الكبرى.



ضريح شمهروش بضواحي مراكش

الأولياء وعلاج المرضى

الكثيرمن «الأولياء» إن لم نقل جلهم، يعتقد فيهم الناس (العلاج) من بعض الأمراض التي تصيب الإنسان في حياته، وسوف نقتصر على ذكر بعض الأولياء الذين اشتهروا - حسب الاعتقاد - بعلاج العديد من الأمراض على اختلافها، وغالبا ما تكون نفسية أو وهمية، ثم نحاول أن نقف عند بعض الطقوس التي تمارس داخل هذه الأضرحة، وهي غريبة وعجيبة يحير الإنسان في كيفية ترسيخها في الذاكرة الشعبية الى الآن. ويرى (باسكون): «أن توسط الأولياء يمكن من تشكيل الأفكار الأخلاقية وإدامتها وغالبا ما يساءل الولي من أجل تدعيم ضوابط الحياة الاجتماعية. ولذلك فإن رباط الولي رهان في أيدي القوى القائمة ... ومن هنا تأتي وفرة الأولياء. وما دامت الأضرحة المتألقة الكبرى في خدمة السائدين، فإن بسطاء الناس مرغمون على التوجه إلى شخصيات أكثر غموضا وأكثر فظاظة»[7]، نبدأ بالجهة الشرقية (وجدة وتازة) بحيث نجد أشهرهم في مدينة وجدة بالخصوص وهو (سيدي يحيى بن يونس)، يقال عنه بأنه الولي (المخفي)، ولا أحد يعرف أين يوجد قبره بالضبط، لكن بعضهم يعتقد أنه يوجد على مسافة ثلاثة أقدام من المنبع الكبير قرابة أشجار (السدرة) ولهذه الأسباب ترى قطعا من القماش هناك تحت الشجرة مائلة جدا. ولكن من يكون يحيى هذا؟ المسلمون يعتبرونه منهم، واليهود يعتقدون أنه وليهم، وهو أندلسي هاجر إلى وجدة التي استقربها سنة **1391**م!!.

واشتهر (سيدي يحيى) بعلاج العقم عند النساء، ومختلف أنواع الروماتيزم، ومس الجنون. ويلاحظ أن إسم (يحيى) متداولا بكثرة في وجدة ونواحيها تيمنا بالولي المخفي (سيدي يحيى)!!

أما (سيدي أحمد التونسي) فيوجد قبره بحي أولاد عمران بوجدة ويقال إنه جاء من تونس، ومازالت بعض العائلات الدكالية التي تحمل لقب التونسي. ويشتهر بقدرته على معالجة الأطفال المضطربين (الهائجين).

بينما يقوم (سيدي عاصم) المدفون بوجدة كذلك، بمعالجة المصابين بالرمد (التهاب الملتحمة). ويقال بأنه عايش القاضي سيدي إدريس والسيد التومي في القرن الرابع عشر الميلادي. أما (سيدي الشافي) الذي يوجد قبره قرب المسجد الجديد الذي بني مؤخرا قرب الولاية، ويجهل كل شيء عن هذا الولي. وكان الناس يقصدونه لطلب الشفاء من الأمراض ككل الأولياء. يقال أنه أراد بعض المحسنين بناء قبة على قبره، ولما انتهى العمال من بنائها سقط الكل دون أن يمس أحدا!

ومن الأولياء المعروفين بمدينة وجدة نذكر (سيدي إدريس) ويوجد وسط اشجار الزيتون على شمال

طريق (زوج بغال)، بني على قبره قبة وبجواره مصلى ومكان صغير للعبادة جنبا إلى جنب تحت شجرتين جميلتين، (مازالتا قائمتين إلى الآن) يحظى بقدسية من طرف الساكنة، ويقصدونه بكثافة يومي الخميس والجمعة من داخل وخارج مدينة وجدة.

ويقال بأنه جاء من الصحراء واستقر بالمدينة سنة 1345م واشتغل بالقضاء. توفي أواخر القرن الرابع عشر الميلادي ولم يترك ولدا، لكنه ترك كل ما كان يملكه للحبوس من أجل صيانة بيوت الله يقصده الزوار للتبرك والعلاج من الأمراض النفسية كالحسد والحقد، وطلب الأولاد!. نكتفي بهذا عن مدينة وجدة وننتقل إلى أولياء مدينة تازة التي تشتهر هي الأخرى بالعديد من الأولياء الذين كان لهم شهرة ومازالت الى يومنا في وسط الساكنة ومحيطها، وتشد الرحال إليها حسب الطقوس التي سنها الأوائل وورثها الأحفاد. نذكر منهم (سيدي علي بن عبد الله) الذي اشتهر بمعالجة المس من الجن، ويشترط المبيت فيه ثلاثة أيام مع تقديم الذبيحة (ديك.. أو كبش). ثم (سيدي عيسى) الذي اشتهر بعلاجه للأطفال المضطربين (الهائجين) بحيث يؤخذ الطفل المصاب إلى الضريح مع أمه أو جدته أو أخته، ويترك وحده بداخله لبضع دقائق مع دفع «الزيارة» (مقدار من النقود) دون شرط مسبق!

يوضع في صندوق الضريح أو يمنح لمقدم (خادم) الضريح. ويعالج (سيدي علي بن بري) كذلك المس من الجن، وتتم الزيارة في ثلاثة أيام خميس ليتم العلاج حسب المعتقد. أما (سيدي عزوز) «مول البلاد» فهو متعدد التخصصات فكل من له مشكل من الرجال والنساء يلجأ إليه للتبرك، وفي يده شموع يوقدها قرب الضريح أو يتركها بجانبه. و(سيدي أحمد زروق) فهو يعالج العقم (التي تلد البنات فقط وتريد إنجاب الولد!)[8].

أما (سيدي محامد ابن احمد) الموجود بمنطقة غياثة / إقليم تازة. فهو بالنسبة لأهل غياثة أعظم الأولياء، وتعتبر أيام الأربعاء والخميس هي الأيام المحببة لزيارة ضريحه والتبرك منه، ويكثر زواره في فصل الصيف طلبا للاستثناء لأجل الحصول على وليد مبارك، يرتل فيه آيات من القرآن الكريم والدعاء لصاحب الطلب الذي يقدم هدية للضريح (مال + ذبيحة). يعقد موسم سنوي كبير في (باب مرزوقة) يحج إليه سكان القبائل المحيطة به، وتكثر فيه الذبائح، في مقابل الاستفادة من بركته.

تخصص موارد الضريح لأهل الواد، ودوار الجامع الكبير وبنو إيجن والطواهرية الذي يخصصون تلثا للنساء الحوامل، والثلث الثاني لإطعام المساكين، والباقي لإعالة الطلبة الذين يعيشون ويعملون بين أفراد «غياثة» أو الذين يأتون من القبائل المجاورة لحفظ القرآن ودراسة المتون تحت إشراف رجال ينتمون إلى «العرابين (آل عرابي)».

منطقة دكالة / تجمع الصلحاء

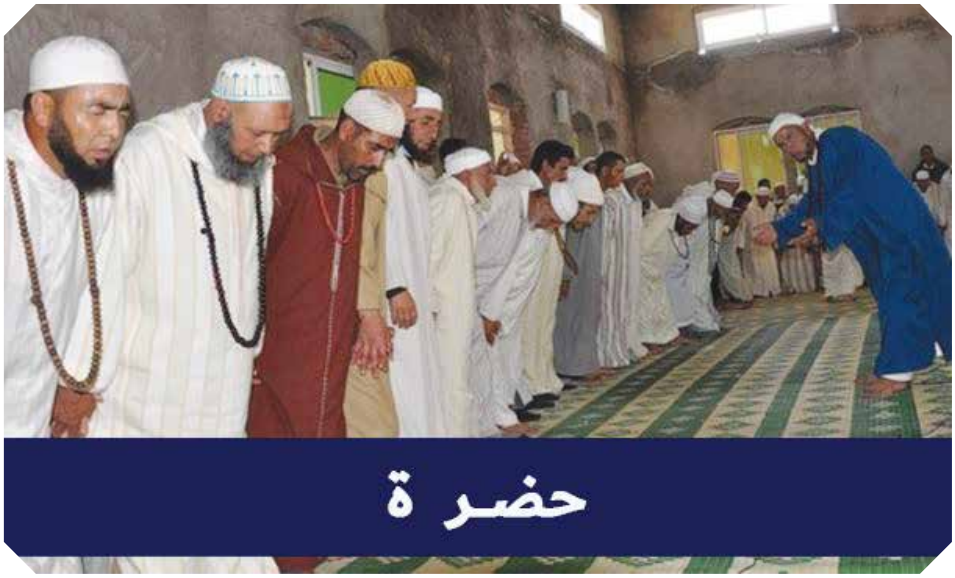
تزخر منطقة دكالة بالعديد من الأولياء والصلحاء، اشتهروا «ببركاتهم» في جميع أنحاء المغرب لدرجة أن ابن الزيات في كتابه (التشوف إلى رجال التصوف) ترجم لثمانية وأربعين فردا من دكالة الكبرى. ويوجد بها من الأضرحة والقباب والمزارات، حوالي 360 ضريحا ومزاره، بحيث لا يكاد يخلو دوار أو قبيلة أو مدينة من ضريح أو قبة لولي يحظى بتقدير سكانه وتبجيله. بل ويفد عليهم الكثير من الزوار من جهات مختلفة، وتمارس فيها طقوس غريبة وطلاسم عجيبة. كما هو الشأن بالنسبة لطقس أداء اليمين بضريح مولاي عبد الله أمغار بالجديدة، عاصمة الإقليم (هناك قرية تحمل إسمه على بعد عشرة كيلومترات) بحيث يفرض على المحكوم عليه بأداء اليمين، أن يجعل في يده اليمنى عكازا وفي يده اليسرى قدحا وعلى رأسه قبعة تسمى (كرازة) ثم يؤدي اليمين ثلاث مرات أمام عدد كبير من الناس في مكان يطلق عليه (المحلفة). أما طقس الصرع الذي يمارس في ضريح سيدي مسعود بن احساين والذي ينطلق من الإمساك بأصبع المريض الممدد على الأرض وقراءة – في نفس الوقت – الآيات القرآنية وبعض الطلاسم المحلية لطرد الجن من

موسم عبد الله أمغار بالجديدة

جسم المريض. كما قد تنتقل هذه الطقوس إلى حالات أخطر تتمثل في تقييد المريض بالسلاسل الحديدية وضربه ضربا قويا، ثم حبسه في مغارات أرضية لأيام طويلة، وتسمى هذه المغارات «بالخلوة» حيث يمنع المريض من رؤية الناس ومخالطتهم حتى يعود له هدوءه، ويمارس هذا الطقس في حالته الأولى على مرأى ومسمع من الناس، في حين يمارس في عزلة في حالته الثانية، وهناك طقوس تمارس داخل الأضرحة في جلسات مغلقة وسرية تامة ولا يحكى عن مضامينها، ومنها. (وسيدي مسعود بن احساين)، وهي لا تخلو من غموض، من حيث وظيفتها، إذ يصعب القول بوظيفة واحدة ووحيدة للطقس كما يقول الباحث الاجتماعي عبد الغني منديب[9].

إن زيارة ضريح (سيدي عبد الله أمغار) تتميز بطقوس خاصة، وزواره بالآلاف يحجون إليه من جميع الأطراف طلبا للتبرك والعلاج من مرض أوفك ضيق «دواك في مولاي عبد الله»، فما أن يتقدم الزائر نحو الضريح حتى تطالعه وجوه رجال ونساء بهيئة رثة يمدون أيديهم طالبين (الصدقة)، وعلى طول الممر الذي يؤدي إلى الضريح تصطف دكاكين يستغلها البعض للإقامة والبعض الآخر للتجارة، تعرض لوازم الزيارة من شموع وبخور ومجامر طينية، ويعرف رواجا يومي الجمعة والأحد من كل أسبوع، أو في أيام (الموسم) الذي ينظم في شهر يوليوز أو غشت من السنة، يجمع ما بين هو ديني تقليدي ومراسيم الفرجة. ويوجد بداخل الضريح (المحلفة) وقد سبق الحديث عنها و(المشور) وهو مكان يقف فيه كل من أعجزته الحيلة في نيل حق مسلوب أو الاقتصاص من غريم أو عدو قاهر. والعادة المترسخة تقضي بأن تمسك الزائرة بدثار رأسها ثم تشرع في مسح أرضية (المشور) به وهي تردد الأدعية وتستمطر شتى المصائب على الغريم... وبعيدا عن فضاء الولي، وعلى جانب قريب من الشاطئ الصخري. ويوجد مكان للاستحمام خاص بالنساء يطلق عليه (المحكن)= (المستشفى السحري) الذي ينسب إلى مكانة القدرة على طرد (العكس) وجلب العرسان وشفاء الأمراض المستعصية على العلاج الطبي وغيرها من أعطاب البدن والمجتمع. والإقبال عليه يكون على مدار فصول السنة، بحيث تقوم الفتيات بالاستحمام في الهواء الطلق مع إطلاق البخور، وأحيانا في فصل الشتاء وتحت الأمطار، ويختص يوم الجمعة بامتياز خاص، هدفهن هو جلب العريس، وذهاب الضيق والنحس.

ويكتسي موسم مولاي عبد الله أمغار أهمية متميزة في وجدان ساكنة «المنطقة الدكالية» وفي حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والروحية، بحيث يقوم البراح (المنادي) في الأسواق الأسبوعية معلنا عن موعد انعقاد الموسم، وعبر وسائل الإعلام كذلك، فيتهيأ الجميع



لهذه التظاهرة من رجال السلطة والفرسان، وتقام الخيام لاستقبال الزوار؛ ويكون الافتتاح يوم الجمعة حيث تبدأ الطقوس والعادات المتوارثة بتقديم كسوة الضريح والذبيحة في موكب رسمي على أنغام فرق عيساوة كما تقوم (السريات) بزيارة الضريح للتبرك وطلب (التسليم) درءا لحدوث مكروه. وتقتضي عادات الموسم أن ينصرف الناس إلى قضاء مآربهم في الصباح، ويتجه الزوار نحو البحر، بينما يخصصون فترة بعد الظهر للتفرج على ألعاب «الفانتازيا»، يرتدي الفرسان ملابسهم التقليدية ويركبون جيادهم انطلاقا من خيامهم الى ميدان الفروسية وهو ما يصطلح عليه محليا (المحرك)، عشرات الفرسان تجتمع في صف واحد (السربة) وكل سربة تمثل جماعة أو قبيلة في انتظار إشارة من قائدهم (العلام) للانطلاق وحين يصيح (أهاو أهاو) ترفع البنادق عاليا ثم يردد (الحافظ الله) كإشارة يبدأ الانطلاق للعدو والركض. وبانطلاق البارود موحدا عند خط الوصول تعلو زغاريد النساء وهتاف الحناجر بالصلاة على النبي ﷺ، إيذانا بنجاح السربة وحين يخطئ أحدهم بالضغط على الزناد خارج السرب يعاقب بالترجل عن فرسه وسط حنق وسخط أبناء قبيلته أو الجماعة التي ينتمي إليها. وفي الليل تكثر الفرجة، وتعرف الأزقة ازدحاما كبيرا، حيث توجد فرق عديدة تؤدي ألوانا من الفلكلور والفنون الشعبية، والسيرك، والموسيقى، والألعاب البهلوانية وغيرها [10]. إنها ثقافة جديدة تؤسس لفرجة شعبية مجانية، وكل ما يحتاج إليه الموسم هو التنظيم المحكم

أبو شعيب أيوب المعروف بالسارية

يرتبط اسم أزمور بضريح مولاي بوشعيب السارية وهي إحدى المدن المغربية التي ترتبط بالتواجد البرتغالي ومازالت تحمل بعض بصمات تلك المرحلة. فقد كانت مسرحا للعديد من المعارك التي دارت بين البرتغاليين وبني مرين. وقد اشتهر هذا الولي عند معاصريه بعدة خصال منها الغيبوبة عن الحس في معظم الأوقات حتى إذا قام يصلي ويقرأ لا يكاد يركع أو يجلس فدعي لذلك (بالسارية) والمكاشفة عن الخواطر. يقول عنه المرحوم الدكتور عبد الهادي التازي: «إن دور مولاي بوشعيب في تصفية نفوس أهل هذا الإقليم لا يقل أهمية عن دور كبار المصلحين وكبار الدعاة، وقد كان في صدر الذين أنجزوا المهمة... وسيظل معلمة تاريخية للذين يبحثون على مراحل النضال التي عرفتها هذه المنطقة... وسيظل على رأس القائمة الطويلة لرجال الفضل ورجال الخير ورجال العمل ممن نعتزبهم... لقد كان المغاربة بارين برجالهم عندما أعطوا اسم (بوشعيب) لأبنائهم وفلذات أكبادهم، إن مولاي بوشعيب أزمور يستحق

مثل ذلك التكريم من بني قومه»[11]. ويقال بأن صالحة عراقية تدعى عائشة كانت تتمتع بخصال مماثلة، وقد أعجبت بما عرفت من تقوى الشيخ وزهده وورعه، فكانت تناجي أباشعيب – على بعد الديار و– ويناجيها.

وتوطدت بينهما الصحبة والمحبة في الله. توفي مولاي بوشعيب حسب ما جاء في كتاب (التشوف الى رجال التصوف) للتادلي سنة 561هـ ويذكر له العديد من الكرامات أنظر (صفحة 187 إلى 191)، ويقام له موسم كبير كل سنة يحج إليه الزوار من كل أنحاء المغرب، فيختلط الرجال والنساء والأطفال في بوتقة الفرجة يوحدهم المكان بما يحمل من إرث شعبي توارثته الأجيال عبر قرون وقرون، والكل يقصده حسب نيته؛ العلاج، طلب الأولاد، والأزواج. وإذا كان يجهل الكثير عن تاريخ للا عائشة البحيرة، فإن أبا شعيب يحظى ضمن أدب المناقب بالكثير من التأليف كما تسهر ذريته على تدبير إرثه المكتوب والمروي وأيضا على شؤون ضريحه، والمخطوطات حبلى بالمعلومات عن مناقب هذا الولي الصالح عاصر نهاية الدولة المرابطية وصعود الدولة الموحدية. بينما تاريخ الولية يلفه الصمت المطبق، وكل الروايات الشفوية التي تتحدث عنها تلفها الأسطورة وأخبارها توارثت عبر الخرافة الشعبية بالرواية الشفوية الشكل الأقدم للأدب الخيالي الغير المكتوب الذي أنتجه الإنسان المغربي القديم.

والغريب أنه لا يمكن أن يذكر مولاي بوشعيب دون أن تذكر الولية (عائشة البحرية) المدفونة بأزمور، وتقول الرواية الشعبية: كان أبو شعيب يقذف إليها بالكرة قائلا: (هاكي أعائشة في بغداد) فتردها إليه قائلة: (هاك أبو شعيب في قرن الواد)، ويحظى ضريحها حتى اليوم بتقدير نساء أزمور اللائي يقمن بزيارتها في اليوم السابع من الأعياد الدينية، كما يقصدها الكثير من الزوار من كل أنحاء المغرب وخصوصا الفتيات والنساء الراغبات في الزواج، وضريحها عبارة عن غرفة صغيرة تمتد على مساحة تسعة أمتار مربعة يتقدمها من الأمام سور يتوسطه باب وخلفها غرفتان صغيرتان تستخدمان «للاغتسال»، إحداهما للنساء والأخرى للرجال، كما يوجد على مقربة منها بئر يتصل بالبحر.

وللزيارة طقوس خاصة يجب اتباعها حتى «يقضى» الغرض من الزيارة.

وتبدأ الزيارة بالدخول إلى الضريح للتبرك وتقديم القربان، دجاجا كان أو شمعا أو نقودا، واقتناء بعض البخور والحناء من «البوابة» التي تجلس على رأس الضريح. اما الحناء فتمزج بماء الورد، ثم تكتب بها إسمك على حائط الضريح. بينما يستعمل البخور بعد الاستحمام بماء البئر بواسطة (مجمر) صغير يلزم كسره بعد ذلك. ولابد للزائرة أن تنهي زيارتها «للا عائشة البحرية» بزيارة الولي الصالح مولاي بوشعيب وإلا بطل مفعول تلك الطقوس، ولا تسمع سوى (الله يبيض سعدك ويلاقيك مع ولد الناس).

ولأهل مراكش نساءهن الصالحات بما يليق بهن من تعظيم وتقديس وفق معتقدات موروثة كما هو شأن (للا عويش) التي يظن البعض أنها تشفي من بعض الأمراض وتحكم الجن، وهو اعتقاد موشوم في الذاكرة الشعبية. ضريحها ينتصب وسط باقة من منازل عتيقة. جاءت من سبتة إلى مراكش بعد ما هربت من زوجها المخمر، كراماتها كثيرة في مقدمتها إشفاء المرضى الذين يأتون لزيارتها، يستحمون بماء بئرها ويظلون في الضريح ثلاثة أيام حتى يأتيهم الشفاء من عند الله... ويقام بضريحها جلسات أسبوعية للحضرة كل يوم جمعة وما زال إلى يومنا هذا، كما يقام لها موسم سنوي، أربعة أيام قبل شهر رمضان، يشارك فيه أهل مراكش ووفود من قبائل (أقريص، وتحناوت، وأيت إيمور، وتمصلوحت، وأولاد أحمد) حاملين الشموع، وينطلق الموكب من ضريح «سيدي وحلال بأسول» في الثانية عشرة ليلا، ويستمر الحفل إلى غاية الصباح. وبعد الفطور يقام ما يسمى (بالصبوحي) وهو نمط من الذكر تؤديه «الحضارات» ثم يليهن «عيساوة» وتذبح خلال الموسم ذبائح وتقام الولائم. والحضرة غناء روحي يتكون من متواليات من الأذكار التي تقوم على الصلاة على النبي ﷺ والتشفع به وذكر الأولياء الصالحين أي ما يسمى بالعتوب. تكون انطلاقتها في إيقاع منخفض ثم يبدأ في التصاعد بعد تدخل البندير لتنخرط النساء معه في الجذابة إلى أن تصلن أقصى تتويج وهو الساكن

موسم عبد السلام بن مشيش شمال المغرب

فتسقطن على الأرض وعندها تقام الفاتحة وتقدم الهدايا. ومن نماذج ما يروى في الحضرة ما يلي: «باسم الله بديت (بدأت) في مديح الحرة هي بنت خيار الناس فاطمة الزهراء / وأنا عيني حاروا زينها في الحضرة ما ريت (رأيت) / يا عاتق الأنفاس جيب لي نشرب شربة من يديها / صلى الله على سيدنا محمد يا الشافع في أمتو / أمته..»[12].

سيدي شاشكال / أشقال

على بعد 43 كيلومتر شمال مدينة آسفي، وعلى مشارف شاطئ (البدوزة) يتواجد ضريح سيدي شاشكال، أو سيدي أشقال كما يؤكد عدد من زواره، وهو ضريح ليس على غرار عدد من الأضرحة المنتشرة بمختلف ربوع إقليم آسفي، إذ يشكل التميز والاستثناء من بينها، فهو يستقطب سنويا وخلال الأسبوع الذي يسبق عيد الأضحى المبارك عددا غفيرا من جموع المواطنين الذين يحجون إليه من أجل آداء ما يعتبرونه مناسكا للحج على غرار المناسك التي تجري بالحج الحقيقي، هذا الحج المزعوم يدخل في إطار ما توارثوه عن الأجداد، وفي اعتبارهم كون هذا الحج هو تخفيفي عن وطأة من لم يستطيعوا سبيلا للحج العادي، بل إنهم اهتدوا إلى تسميته بحج المسكين أو حج الفقراء؛ ويقصده الرجال والنساء والأطفال ومن كل الفئات العمرية، فمع طلوع الفجر يسارعون إلى التواجد بمحاذاة الضريح والشروع في الطواف حوله وهم حفاة الأقدام (سبعة أشواط هرولة) وهم يرددون لبيك اللهم لبيك، وبعد الانتهاء من الطواف يسارعون إلى القيام بالصلاة جماعة، ثم ينطلقون نحو بئر متواجدة هناك يطلقون عليها اسم بئر زمزم، ويقومون بعد ذلك بتقديم القرابين إلى الضريح ومصافحة بعضهم البعض، مهنئين بحجهم المبرور، وقص الشعر ثم الصعود إلى صخرة متواجدة هناك يطلقون عليها اسم جبل عرفة[13].

عبد السلام بن مشيش وحج الفقراء

ولأهل الشمال كذلك اعتقاد في الولي الصالح عبد السلام بن مشيش بأن زيارته سبع مرات يعادل القيام بأداء فريضة الحج، وهو على بعد أربعين كيلومترا من مدينة شفشاون شمال المغرب. ويعتبر عبد السلام بن مشيش كما ترجم له المرحوم عبد الله كنون «كعبة العلم المنيف، ونبعة النسب الشريف، يبد أنه لم يعتمد غير العمل الصالح، وسلوك المنهج الواضح... وقد سأله رجل أن يوظف عليه وظائف وأورادا يعمل بها فقال: أرسول أنا؟ الفرائض مشهورة، والمحرمات معلومة، فكن للفرائض حافظا، وللمعاصي رافضا،

وأحفظ نفسك من إرادة الدنيا وحب النساء وحب الجاه وإيثار الشهوات، وأقنع من ذلك بما قسم الله لك... تخرج عليه الشيخ أبو الحسن الشاذلي مؤسس الطريقة الشاذلية المنتشرة في العالم الإسلامي فهو أحد أقطاب التصوف الذين عليهم المدار. توفي رحمه الله سنة 625هـ، ودفن في جبل العلم (إقليم العرائش)[14].

وقد اشتهر هذا الولي «بالصلاة المشيشية» التي تناولها العلماء بالشرح، زيدت على (25 شرحا) منها شرح الإمام الخروبي المتوفي سنة 963هـ، سماه (مفتاح المقام لفهم ما عبر عنه في تصليته الشيخ مولانا عبد السلام).

يحظى الضريح بتقدير كبير من طرف المغاربة كقطب صوفي ويحج إليه الزوار طوال السنة، ولكن ما اشتهر به هو موسمه الذي يصادف (15 شعبان) من كل عام، حيث يتم بضريحه إحياء ليلة (النسخة) يحضرها القادمون من مدن وقرى شمال المغرب، بل وحتى من الصحراء، وذلك في نطاق الاعتقاد الشائع بأنه في مثل هذا اليوم (تنسخ الأرواح) من سيموت ومن سيحيى منها.

والأدعية في حضور الرجال والنساء من مختلف الأعمار. وهناك من يتبنى فكرة حسب ما هو متداول أنه كلما تعددت زيارة الضريح، وبلغت سبع مرات فإن ذلك يعادل القيام بأداء فريضة الحج، ويوجد بالقرب من الضريح معلمتان يحج إليهما الكثير من الناس: الأولى هي (حجرة المرضيين) وهي عبارة عن حجرتين متقاربتين من الجبل بينهما ممر ضيق، ويعتقد أن من مر بينهما بسهولة فهو في عداد من يرضى عنه والداه أما إذا استعصى عليه المرور، فيهب الفقهاء إلى قراءة القرآن عليه وعلى والدته أن ترضى عليه، فيمر ويعود من حيث أتى.

أما الثانية فهي التي يطلق عليها (العروسة المسخوطة) وهي عبارة عن مغارة في آخرها يصب ماء بطيء يشبه الدموع، ويعتقد أن هناك عروسة في المنطقة مسخت في ليلة زفافها، وانطبق عليها الجبل، ومن ثم تزورها الفتيات الراغبات في الزواج وتغردن ويصلين ويسلمن على النبي ﷺ عسى أن تمنحهن (العروس المسخوطة) عريسا في أقرب وقت!! كما أن الكثير من الأسر تطلق على ابنها البكر عبد السلام تيمنا بالولي الصالح عبد السلام بن مشيش، كما أنجزت عنه العديد من الدراسات.

سيدي بوعبيد الشرقي
الملقب بأبي الجعد (وسط المغرب)

إن أول ما يلفت انتباه الزائر لمدينة أبي الجعد (إقليم خريبكة) قبة الولي الصالح سيدي بوعبيد الشرقي، بحيث تتجمع حوله أغلب الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية، ويكن له سكان المدينة تقديرا وتقديسا، لا يمكن وصفهما باعتباره معلمة متميزة، اشتهرت بموسمها السنوي المعروف، وهو تقليد سنوي مثله مثل بقية المواسم الأخرى حيث يهب إليها الزوار من كل حدب وصوب وقد أسس الزاوية الشرقاوية في القرن العاشر الهجري محمد الشرقي واسمه الكامل هو: أبو عبد الله محمد الشرقي ويصل نسبه إلى عمر بن الخطاب واشتهر ببوعبيد الشرقي. (ولد سنة 926هـ - وتوفي سنة 1010هـ) ويرى الأستاذ أحمد بوكاري صاحب كتاب (الزاوية الشرقاوية - وزاوية أبي الجعد - دورها الاجتماعي والسياسي): «أن رغبة الشيخ محمد الشرقي في إقامة مشروعه الديني والاجتماعي، كانت تتجاوب إلى حد بعيد مع حاجيات الوسط الذي تعاملت معه ووجدت فيه... وتسير في نفس السياق التاريخي لمغرب القرن العاشر الهجري وما بعده... إن قيام الزاوية بدور المدرسة العلمية، والعمل على نشر مبادئ الإسلام بالوعظ والإرشاد، وبث تعاليم الكتاب والسنة، وإقامة مركز إشعاع فكري يستمد حيويته من المراكز العلمية الكبرى بالبلاد.. كل هذا يعتبر من أبرز إسهامات الزاوية على المستوى الحضاري، بهدف توحيد الرؤيا وإشاعة ثقافة الجماعة والإجماع: ومناهضة «ثقافة» العرف والانحراف والفرقة»[15].

حظي الضريح بعناية فائقة من طرف الدولة العلوية، فقد أمر السلطان العلوي مولاي إسماعيل

موسم تعلات بضواحي أكادير

بترميمه، وبنى بجانبه مسجدا وحماما لا زالا قائمين إلى يومنا هذا.

لقد تناسلت الحكايات والأساطير حول بركة الولي سيدي محمد الشرقي (بوعبيد الشرقي) وحول كراماته المتعددة التي تحكي عن شفاء المرضى (صداع الرأس – أمراض الرحم..) وإغناء الفقير «وقضاء الحوائج» وتلبية الطلبات المتأرجحة بين فك السحر، والصرع، وطلب الإغتناء، والزواج للعوانس، مقابل قربان يقدم، ويختلف باختلاف الفوارق الطبقية، (شمع أو عجل وأغطية من النوع الممتاز) ولا تسمع داخل الضريح إلا هذا الدعاء أو القولة المشهورة: «أسيدي محمد الشرقي أعطيني شي (شيء) نقرة (فضة) فين (أين) يغبر (يغيب) نحاسي...».

وينعت بأوصاف منها: «قنديل تادلا» و«سلطان الصالحين» و«صاحب الجمهور» و«مول النوبة والدور». وهي عناوين خيوطها مستمرة في الحاضر[16].

واشتهرت زاوية سيدي محمد الشرقي بأدوار اجتماعية مهمة منها: إطعام الطعام، والإيواء، والتمريض والعلاج وطلب الغيث، آداء الديون على أصحابها، التوسط بين القبائل (الصلح والتحكيم)[17].

يقام له موسم كبير في الأسبوع الأول من شهر شتنبر من كل سنة، تحط به أفواج هائلة من الزائرين لتتنعم ببركته (من الدار البيضاء وسطات وبرشيد وبني ملال وتادلة والفقيه بن صالح ومراكش وخريبكة وواد زم وقصبة تادلة والبوادي والقرى والدواوير المجاورة...) إضافة إلى زيارة أسبوعية. وتقام خلال الموسم مجموعة من الأنشطة كألعاب الفروسية والأغاني الشعبية المتنوعة ومختلف أنواع الرقص المتمثلة في وجود بعض الفرق الفلكلورية، فضاء يمتزج فيه ما هو روحي بالترفيهي، ورواج تجاري مهم.

ويوجد ضريح أخر يحمل نفس الاسم وهو (سيدي محمد الشرقي) بمدينة المحمدية على الشاطئ الأطلسي، إنه ضريح بحري بامتياز له واجهتان، الأولى برية يتشابه من خلالها مع باقي الأضرحة، أما الثانية فبحرية تحقق له صفة التفرد عنها... وبديهي أن يكون لهذه الطبيعة أثر على الطقوس الممارسة بالضريح. إنه رجل لا تعرف له شجرة، فقد قدم من المشرق ليستقر بالمنطقة قبل أن يحل بها «أولاد فتيح» جنود السلطان محمد بن عبد الله العلوي باني القصبة المحمدية.

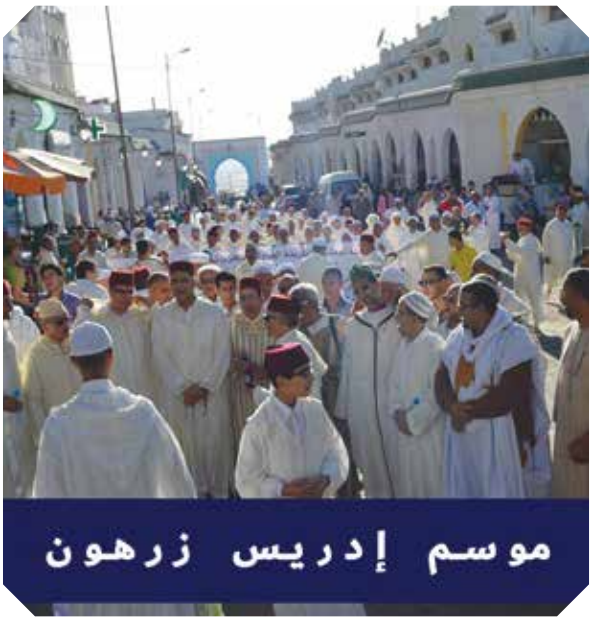
وكان الولي رجلا صالحا شديد الورع قليل الاختلاط بالناس، فلما مات أقاموا له حول قبره «حوشا» وبعد مدة بني قبره قبة مزينة بالقرميد الأخضر، وأصبح مزارا تقصده وفود من النساء – وهن غالبية الزوار – طريقهن بين البيوت الشاطئية يوم الجمعة، يحملن معهن لوازم الزيارة التي تحصل عليها من باب الضريح مقابل بعض الدريهمات، ثم تدخل الضريح وتجلس بجانب الولي في خشوع وسكينة، وتضع (البركة) في الصندوق الموجود بجانب الضريح (مقدار من الدراهم قدر المستطاع). ثم تخرج منه في إتجاه (الخلوة) لأنه

ضريح بويا عمار بقلعة السراغنة

لا تقضي حاجة الزائر ما لم يستحم فيها بماء البحر. والخلوة هي منفذ بحري للولي على المحيط، تتشكل من مجموعة من الصخور تطل على البحر، تدخله الزائرات، وقد حملن في أيديهن (ممسحات، مجامر، بخور، حليب، ثمر،...) ليبدأ الزائر في ممارسة الطقوس الأكثر غرابة! بحيث يجلسن القرفصاء بانتظار أن تأتي تلك الموجات الصغيرة، فالعرف يقضي بأن تستحم في سبع موجات من البحر وتحمل خلال هذه العملية الماء بإناء حديدي، بينما تقوم رفيقتها بإفراغ كؤوس من الحليب، ورمي الثمر بجانبها.

وبعد أن يتم الاستحمام ترمي ما تلبسه من الملابس الداخلية قائلة «تابعتي خليتها في هاذ الشيء مشيرة إلى إسم الملبس الذي رمته، ثم تأخذ موقدا تقليديا صغيرا (مجمر) به فحم مشتعل وبعض البخور فتكسره خلفها دون أن تلتفت بعد أن تلبس ثيابها وإلا بطل كل ما قامت به!! والأمل دائما في بركة الوالي وعليهن الانتظار!!»[18].

والاعتقاد السائد أن الولي يفسخ كل ما يمكن أن يكون مصنوعا من قبل السحر! «النحس، سوء الحظ، الحسد (التابعة)». ومن الأولياء كذلك نذكر سيدي عبد الرحمن، العائم وسط الأمواج على المحيط الأطلسي في الساحل الجنوبي لمدينة الدار البيضاء الممتد عبر رمال عين الذئاب، فوق مجموعة صخرية عتيقة البنية، يظهر عن بعد تجمع من البيوت الحجرية البيضاء تتوسطها قبة خضراء شامخة حيث يرقد منذ قرون جثمان الولي سيدي عبد الرحمان المشهور عند العامة بـ (بولمجامر). وزواره من الرجال والنساء، وطقوسه غريبة كذلك، فبعد إجتياز مرحلة ركوب الأمواج تبدأ رحلة الدخول إلى صحن الفضاء ليصادف الزائر ركاما منتشرا هنا وهناك من معدن (الرصاص) أمام الأبواب المفتوحة، حيث النداءات تعلو من كل مكان لنساء جاثمات (الشوافات) قارءات الفنجان، وعندما تستسلم لإحداهن تقوم بإحضار قنينة غاز أو مجمر مفحم، حسب الموجود، وتضع قطعا من المعدن المذكور على ملعقة فوق النار، وبعد أن يستكمل ذوبانه، تحضر إناء من الماء البارد بجانبها وتضعه بين رجليك، وأنت واقف، ثم ترمي فيه بقطع المعدن الملتهب، يحدث شواظا يتصاعد منه الدخان الكثيف تتبخر به، وهذه في نظرها أنجع طرق إبطال (العكس، إو إفشال مفعول) وبعد ذلك تأخذ قطعة (المعدن) التي بردت بالماء، إذ تصبح كثيرة الثقب والفجوات، وعبر هذه الأخيرة تتم قراءة الطالع والتنبؤ بالمصير المرتقب وعادة ما يكون بزواج أو وظيفة، أو رزق، أو العكس كمصيبة قد تقع؛ وبعد أن تنتهي من عملها، يناوله الباحث عن حظه، (الفتوح) مقدار من الدراهم. أو تزوده بوصفة مكملة تلزم صاحبها وهي إحضار «البركة» عن طريق شراء طبق من التمر أو الحليب يرمى به في البحر، أو ديك (بلدي) أسود اللون أو أحمر، يذبح على أعتاب حضرة الخلوة، أو تبخيرة وفق تركيبة معينة، أو إحضار للصفائح الورثة: منجل، فأس، سكة محراث...



يجتمع في الخلوة الغريب والمثير، وأغلب المتواجدين من النساء، وقد تجد بعض الرجال صحبة بناتهن والديكة في أيديهن يناولنها الرجل المختص، الذي يطالب المرأة بالالتفات إلى الأمام مع إعطاء ظهرها للبحر ويقوم هو بتمرير الديك بين مختلف أجزاء جسمها، بدءا من الرأس ثم الكتفين والإبطين والخصر والأرجل ثم يقوم بذبح (القربان) وبعد أن يترك الديك (يتركل) يناول الفتاة السكين ملطخا بالدماء، وهي على وضعيتها لا تتغير، ويطلب منها أن تمسحه بذراعها، ثم يمرره على باقي جسمها، وبعد أن تدوسه بقدميها، تمنح للسيد (الذباح) (الفتوح) مقدار من الدراهم، ثم تذهب لحالها شريطة أن لا تلتفت إلى الوراء، وهي تمشي حافية القادمين وحذاؤها في يدها.

وأحيانا قد يطلب من الزائرة الاغتسال بماء الخلوة الذي ينساب عبر قادوس نحو البحر والقصد من هذا هو: «أن التابعة داها البحر». أي أن سوء الحظ قد غاب في البحر وانتهى. «فالخلوة» ذات بركة إذا، واللاجئون إليها كثيرون، يحملون إليها مشاكلهم وهمومهم، من مختلف مناطق المغرب، ومنهم ذووا مراكز هامة في المجتمع كما يؤكد على ذلك خادم الخلوة. الدجاج المذبوح والمعلق على جدار باب الضريح أو ملقى في أحد الزوايا المهملة يجهل مصيرها؟.

سيدي أحمد وموسى ولي الجنوب المغربي الكبير

حسب ما ورد في كتاب (إيليغ قديما وحديثا) لمحمد المختار السوسي [19] أن هذا الوالي السوسي ولد سنة 853هـ وتوفي سنة 971هـ. فاجئته نفحة صوفية على يد بعض صوفية عصره في بلده، فغادر مسقط رأسه، وساح في المعمور شرقا وغربا. وغامر في القفار، واقتحم الأخطار وخاض المعالم والمجاهل، فلم يدع شيخا مذكورا إلا زاره، فألقى عصاه في النهاية في سوس (جنوب المغرب) واستقر في (تازروالت) بسوس. بصفة نهائية في زاويته المشهورة إلى الآن، إلى أن توفي ودفن قربها، وعلى مشهده قبة عظيمة تقام حولها ثلاثة مواسم في كل سنة، ويقصده الزوار بكثرة من مناطق سوس، وباقي جهات المغرب، وخصوصا في فترة المواسم، طلبا للتبرك والعلاج من الأمراض، ويحظى بتقدير وتقديس من طرف أهل سوس. ويذكر (باسكون) أن إفراطه في الزهد أذهل معاصريه حيث وصفه بولي الجنوب المغربي. بنى حظوته الرمزية لدى الناس استنادا إلى إيمانه الصادق، مثلما بناها اعتمادا على حكاية تتضمن تحقيقه لعدد لا يحصى من الكرامات، حيث إن جماعة من العلماء تحدته ببلاط بغداد أن يثبت مقدرته الروحية، فضرب بقدمه ضربة فإذا بشجرة (أركان) – ذلك الشجر الزيتي المستوطن الذي ينمو جنوب غرب المغرب – تنتصب واقفة وسط معارضيه!!. وأن تقسم باسمه معناه تقوم بعمل مرعب [20].

ويعرف أتباعه (بأولاد أحمد وموسى) بالألعاب البهلوانية والذين ينتظمون في الحلقات والساحات العمومية بمختلف المدن المغربية وفي ملاعب السيرك عبر العالم حيث أحرزوا الشهرة والإعجاب.

إزاء استحالة متابعة طقوس وممارسات شعبية داخل الأضرحة وفضاءاتها الكثيرة في المغرب كما ذكرنا فإننا حاولنا في هذه الدراسة أن نركز على بعضها لما عرف عنها من معتقدات غريبة تثير فضول الإنسان. ولابد من الإشارة أن هناك أولياء وقديسو اليهود في بعض مدن وقرى المغرب وهو ما يؤكد على تعايش هذه الطائفة في المغرب منذ آلاف السنين. لعل أشهر أوليائهم (ربي عمران) بأسجن قرب مدينة وزان،

يقصده الزوار اليهود من جميع أنحاء العالم ويقام موسمه (الهيلولا) وهو نوع من الطقوس الاحتفالية، دينية ودنيوية في الوقت نفسه. ومن الملاحظ أن عدد أولياء اليهود بالمغرب يصل حسب كتاب (ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب) لحاييم الزعفراني وترجمه إلى اللغة العربية الدكتور أحمد شحلان) إلى (612) ولي موزعون على جميع جهات المغرب، وتختص جهة الساحل الأطلسي (طنجة - أكادير) بمائة وإثنين (102) ثم منطقة الأطلس الكبير بمائتين وأربعة عشر وليا (214) والجنوب الشرقي بإثنين وأربعين (42) والأطلس الصغير وسوس بثلاثة وأربعين (43)، وجهة درعة- صافرو بإثنين وثلاثين (32) والشمال الشرقي بثمانية وعشرين (28) المنطقة المتوسطية بإحدى عشر (11) وتضم مدينة الصويرة (جنوب المغرب) وحدها (23)، والدار البيضاء (18) وليا، وهكذا. وتبعا للتقليد اليهودي فإن عددا كبيرا من هؤلاء الأولياء حاخامات أو أحبار كانوا رسلا متجولين ينطلقون من القدس أو طبرية أو صفد أو حبرون، يجمعون العطايا الخاصة بمهامهم أو المساهمة في نشر المعارف اليهودية، خصوصا نشر الأفكار عن طريق التعليم أو الوعظ وتوزيع الكتب التي كانت تطبع في البلدة التي كانوا يمرون بها. وكانت الجماعات اليهودية المغربية تخص الحبر الرسول باحترام وتقدير كبيرين لاعتقادها في قدرته الخارقة على صنع المعجزات بالإضافة لاعتقادها أنه مفروض من الأرض المقدسة!![21].

الهوامش

1 - انظر صحيفة (العلم) عدد: 20 نونبر 2007م / ص:5 (الحضور الديني في العادات والتقاليد المغربية).
2 - أنظر صحيفة الأحداث المغربية عدد: 26 / 27 يونيو 1999م / ص:5
3 - الدكتور عباس الجراري / مرجع سابق.
4 - انظر ما كتبه عن (الأساطير والمعتقدات بالمغرب) نقلا عن صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 31 أكتوبر 1998م ص:4.
5 - انظر موضوع (علاقة الطقس بالمجال المقدس) لعبد الغني منديب / في صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 26 - 27 يونيو 1999م / ص:4.
6 - انظر موضوعه الخرافة في المغرب: تحليل سوسيولوجي للظاهرة) / صحيفة "الأحداث المغربية" / عدد: 31 أكتوبر 1998م / ص:4.
7 - (انظر دارسته عن المجتمع التقليدي بفاس) في مجلة (المناهل) المغربية / عدد/ 12 / يوليوز 1978م / ص: 98.
8 - انظر ذلك بالتفصيل في صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 7 - 8 / 1998م / ص:4.
9 - مرجع سابق
10 - انظر ذلك بالتفصيل في صحيفة (العلم) عدد:22 يوليوز 2004 ص:6 (استطلاع عن موسم مولاي عبد الله أمغار) إنجاز: محمد الماطي.
11 - انظر مجلة (المناهل) المغربية / عدد= 35/ 1986م ص: 99/98 (أزمور مولاي بوشعيب.. من خلال التاريخ المحلي والدولي للمغرب).
12 - باختصار من صحيفة (الاتحاد الاشتراكي / عدد:23/ 24 يونيو 2007م.
13 - نقلا عن صحيفة (الناس) عدد: 2 يناير 2007م/ ص:16 (استطلاع بقلم مصطفى بنسليمان)
14 - انظر كتاب (النبوغ المغربي) / ص:160 / 161 / / الطبعة الثالثة / 1975م/ بيروت - لبنان.
15 - الجزء الثاني / ص:5.
16 - نفس المرجع / ص:14.
17 - نفس المرجع / ص: -20-19-18-17-16-15 22-21 (فقد ورد ذلك مفصلا).
18 - انظر الاستطلاع الذي نشرته صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 7 / 8 نوفمبر 1998م / ص: 5 من إنجاز مريم جراف.
19 - ص: 19.
20 - مرجع سابق.
21 - انظر ذلك بالتفصيل في صحيفة (الاتحاد الاشتراكي) عدد: 29 يناير 2000م / ص:8 (أولياء اليهود المغاربة. من هم؟ إعداد: عبد الله بلعباس.

الصور

* الصور من الكاتب.

https://dance.byu.edu/wp-content/uploads/2013/05/folkdance-1.jpg

موسيقى وأداء حركي

يوم فـــرح

الغناء الشعبي في شمال فلسطين

132

الظاهرة القائدية في الشعر الشفوي بالمغرب؛

العيطة العبدية نموذجا

152

حنة عريس

يوم فـــــرح
الغناء الشعبي في شمال فلسطين

أ. نوال الحردان – كاتبة من فلسطين

الغنـــاء الشـــعبي : لـــون جميـــل من الـــتراث الأصيـــل، ارتبـــط بالحضارة الإنســـانية وتناقلتـــه الأجيـــال عـــبر العصور.

فهـــو بحق دلالة مجد، وعراقة شـــعب، يســـتحق منـــا أن نبينه، ونجليـــه، كي لا ينسى في خضـــم الحياة العصريـــة، وتقلباتها، واللهـــاث وراء محدثاتها، على الرغـــم من أن هذه الطقـــوس اندثـــرت، وطوتها الأيام، إلا أنها لـــم تطوى من الوجدان عبـــق المربى، وذكريات الطفولـــة عالقـــة في الذهن، وجعبـــتي تفيض بعبق كلامهـــم الأصيل، وتطـــوف الروح في مرابعهـــم العتيقـــة الوضـــاءة بنقائها من لفـــح التحضر الـــذي أهدر بهاء المـــاضي، وحل الصخب والضجيج محـــل الهدوء.

عندما يأسر الكلام الجميل، تلابيب الذاكرة ويرسخ في الحنايا وقعه، وتستلذ الروح بأفق صفائه، وبراقة الشجن عند سماعه، والمؤسف ان هذه الأغاني الثرية بالأصالة، لم نعد نسمعها في الأفراح، ولا يعرف الجيل الناشيء عنها شيئا، أتمنى استردادها وترديدها في الأعراس.

طالما تغنت حناجر الأجداد بعبارات هادفة من واقع عيشهم، فجسدوا مشاعرهم، وتطلعاتهم وآمالهم، وارتباطهم بالمكان والزمان، وما يحيط بهم من أقوال بديعة، وسجية نقية بما جال في خواطرهم، ووافق طبعهم، فقد غرست أغانيهم في النفوس العزة والرفعة، ودفعت بالهمم والشيم النبيلة، لتسمو بها الروح، وتتألق في صفوة الأنس والجمال.

وبأمانة وصدق سأضع بين أيديكم بعضاً بسيطاً من الأغاني الشعبية التي قيلت في يوم فرح، أمانة وتوثيق منقولة من مصادرها الحية والتي يعود الفضل فيها لوالدتي الغالية أطال الله بعمرها، علماً أن هذا اللون خاص بأغاني النساء .

وفصل كل جزء من مراحل الاحتفال بالزفاف، وما يختص به من أغانٍ وزغاريد (مهاهاة)، إذ كان الزفاف في الماضي يستمر عدة أيام وليالٍ، بدءاً من التعاليل، وسهرة حنا او (وداع)، وحمام عريس، وزفة عريس، وصمدة عرسان، وفاردة، وصباحية .

وغرضي من هذا البحث بعد توفيق من الله يتضمن هدفين الأول: اصطحابكم إلى روض فرح وانشراح، يدغدغ الروح بزهو وإحساس جميل، لعلَّني أُروح به عن همومكم، ويلامس نفوسكم ببهجة وسرور، والأسمى في ذلك وصولك يا بني، ويا بنيتي الفضلاء إلى حياض العفة، والحلال المقدس، بمظلة الشرع المتوج بالمودة والرحمة (الزواج)، والانتظار الطويل والحاني للأمهات والآباء، لتلك اللحظة المعقود عليها آمالهم وأحلامهم التي كبرت مع مسيرة خطواتكم يوماً بعد يوم، وسنة بعد سنة، حتى حان موعد القطاف، ولاح بقطوف فرح، ولحظة تحقق فيها الأمنيات، واللافت للنظر في حياتنا اليومية أنه كلما دعاك شخص لزيارته، أو قدم لك الضيافة تلقائياً ترد عليه ان شاء الله بالافراح.

وهدفي الآخر هو صون هذا التألق التراثي البديع وانعاشه من غبار السنين، ونقله إليكم كما تلقيته، ولم أدخل عليه شيئاً مني، عشقي وولائي وانتمائي المنسوج في الروح، للوطن والأرض التي ربتني، أرض فلسطين الأبية، أرض الصمود وأهلها المرابطين في وجه الاحتلال، وإحياء جانب من موروثهم المشرق، فهو تحفة الأجداد الخالدة، ودرة العبارات، وأخيراً أتضرع إلى الله أن يتغمدهم جميعاً بواسع رحمته، ويغفر لهم .

ارتأيت أن لا أحصر اسم العريس، أو العروس، باسم معين، ووجدت ارتياحاً في اختيار اسم (الغالي)، (الغالية) بحكم غلاوة الأبناء على ذويهم، وكما يقال: ليس هناك أغلى من الضنى.

قيلت هذه الأغاني في الأعراس، ببلدتي الحبيبة عرابة[1]، أتحفت النفوس، ونقش السرور في الوجدان، وشغف الفؤاد وهام بالبهجة عند سماعها، وتمايلت الأزقة، والحواري والطرقات، من وقع صداها، والبيوت العامرة بشذى الحب والعطاء، للروابط التكافلية بين الناس، وتربع العز على مصاطب هذه الأرض الطيبة، غلاوة تشد وثاق الروح فداءً ووفاءً لها، فهي الأم الرؤوم، وحضن كل مكلوم، والدُرة الغالية على كل من وطىء ترابها واشتم عبيرها رغم انف المعتدي أرض الماضي، والحاضر، والمستقبل، أرض الرباط والبطولات الخالدة.

ستبقى جذوة الأمل المشتعلة في قلوبنا، ولن تهدأ نيرانها، حتى تعقد رايات النصر، بإذن الله، على قبتك المباركة، وقببك الزاهية، وشواطئك الدافئة، وجبالك الشامخة، ووديانك الراسية، وبياراتك العاطرة، فلسطين الغالية الصامدة بأهلها البواسل بوجه الاحتلال الغاشم .

سنعود اليك يوما ونغني معاً، (زلوا زلوا زلينا ما زلينا ***والسعد عاود لينا وامشوا يا نذال).

التعاليل

عندهم مثل يقال «قومي تعللي، وإرخي الجدايل»، ما يدل على التجلي، والسرور المنتظر، ولعله في نظري ما يعللون به أنفسهم من طيب الكلام والشجون الذي يسكن انتظارهم لهذه اللحظة، فيمسحون عناء الأيام، وكد السنين، وقد تحقق حلمهم بفلذات أكبادهم، وهناك رأي لطيف من الاستاذ يوسف عبيد بمصطلح التعاليل: أي تعال ليلاً.

مع إقبال الليل، وسدول أستاره، ونسماته العليلة، تتسلل إلى المسامع رنة طبلة، وأهزوجة فرح إيذانا باستقبال الأهل والخلان والجيران، والأجمل في تلك الاحتفالات أن كل شخص من أهل البلدة مدعو للمشاركة، يا لها من روابط عميقة، ومحبة عظيمة تفوق الوصف تربط الناس بعضهم ببعض.

تغني إحداهن وهي جالسة، والأخرى تدق على الطبلة (الدربكة)، وتردد الأخريات الأغاني خلفها مع السحجة القوية، إذ يُردد كل شطر مرتين، كما أن إيقاع الطبلة على نغمتين من الإيقاع: البطيء، والسريع، وكل إيقاع يختص بأغانٍ معينة، حسب لحنها.

1 – أغاني:

اللي فرح لينا يجبي ويهنينا

يلاقي الغالي بعدل بالمينا

اللي فرح لينا يجبي عباب الدار

يلاقي الغالي بعدل بالعقال

اللي فرح لينا يجبيب عباب البيت

يلاقي الغالي بعطر بالجوكيت

شجرة الفلفل[2] دوبها اللي هدولت

والحمد لله يا الميمة كننت

شجرة الفلفل دوبها اللي مالت

والحمد لله يا ميمتي نالت

***

يا فرحتي من المطال العمر اثنيناها

يا فرحة للغالي اليوم تانواها[2]

حمامةٍ دورجت بين البساتين

تدرج وتعرج على عشبٍ يواريها

طاحوا شباب الغوا يتقنصوا ليها

ما صادها إلا الغالي والكل فرحان

حمامةٍ دورجت بين البصل الاخضر

تدرج وتعرج على عشبٍ يواريها

طاحوا[3] شباب الغوا يتقنصوا ليها

ما صادها إلا الغالي والكل يتفكر

وكلما دخلت إمرأة لبيت العريس تقف على المدخل، وتهاهي أو تزغرد أو (تزعق) وهي كلمة يتداولونها في البلدة. تزغرد بصوتها مهنئة لأم العريس، أو أخته، أو إحدى قريباته، وتقول:

آي – يا ام العريس الله يهنيك

آي – وأنا جاي اهنيك

آي – ولقيتك فرحانة

آي – الله يتممها عليك

وترد عليها أم العريس

آي – مرحبا يا ضيوف كن ضفتونا

آي –واخضرت الدنيا وآنستونا

آي –وعقبال نجيكم كما جيتونا

ومن الأغاني:

الحمد لله يا نذوريتنا[4] أوفيناها

والورقة البيضا بايدينا سحبناها

والورقة السودة أخذها اللي تمناها

يا دار أهلي يا محلا الرقصة جواها

وتمنت يا الميمة وربي جاب دعاها

يا دار أهلى يا ريت فرحكم دومي

حس الغناني واقعدتني من النوم

يا دار أهلي يا ريت فرحكم دايم

حس الغناني واقعدتني وانا نايم

يا بي الغالي لينا بالعجل لينا

هاي البلاد بلادك وغيرك ما حكم بينا

لولاك ويا الغالي وانت أعز من أهلي

لا جيت انا ولا هزيت لك ضهري

وهنـاك من تهاهـي (تزعـق) لابنتهـا أو قريبتها عند آدائهـا لرقصة وغنـوة تمرح بهـا، وتجل الأهـل، فتقول :

آي – يا بنت الصدى والندى

آي – يا بنت ساس الحيط وأعلى من البنا

آي – وان كان بيك ابو الغالي نيالك

آي – يا يذبح ويسلخ بسنينات الغلا

أو:

آي – واحنا (اسم العيلة) من حق وحقيق

آي – يا شرشنا باحش بالأرض الغميق

آي – حلف علينا ابو الغالي ما نلبس الا رقيق

آي – وندعس على رقاب العدا ونجعلها طريق

واختيـار الزغرودة المناسـبة، وفق وضع السـت مثلاً إذا كانت السـت متزوجة وفي غربـة، يقال :

آي – واحنا تغربنا ويا ها الناس

آي – واحنا ان تغربنا نرفع الراس

آي – واحنا تغربنا عا سيط[5] أهلنا

آي – يا سيط أهلنا قلط الجبال العواصِ

وللحامل:

آي – كل سنة بالتين

آي – وانت على ايديكي بنين

آي – يا سيدو يدق له الحلقه

آي – وبيه يجيب له السرير

وإذا خاطبة :

آي – فتح الورد فتح

آي – فتح على الكلية

آي – يا أصيلة يا مصنصلة

آي – يا كنة (اسم العائلة)

أغاني:

عل الهاما عل الهاما

سلم زريف الكاما[6] (القامة)

سلم علينا وراحِ

يا نجيمة المصباحِ

كل العرسان ملاحِ

الغالي قمر قداما.

لأطلعك من يمك وانزلك من يمك

تكبر وتضلك لامك يا الغالي يا كيفاوي[7]

لأطلعك علية وأنزلك علية

عروس شلبية للغالي يا كيفاوي

يا ويل ويلي قهوته وانا شربت من قهوته

أبو الغالي وخلفته غزو عا ابو سياله

يا ويل ويلي نسم هوا ديرتنا نسم

أبو الغالي يوم تبسم وزير بالسرايا

***

غنوا لي تلبق لي الغناني

وانا بنت الحمايل والرجالِ

وانا بي أبو الغالي تعرفونه

سخي الكف وذباح الحيالِ[8]

يسخى بالحايل ويذبح انه

ويطعمه لسعدات الرجالِ

يصل نص الدرب ويرجع يقولي

شو بتريدي يا ابوي يا دلالي

بريد سلامتك مع طول عمرك

واعيش ببيتك طول الزمانِ

غنوا لي تا ارقص لكم غيه

وأصلي مثبوت وأهلي العرابية

غنوا لي قبل تقولوا فزه

يسلموا اولادي وأضل أنا بعزي

زفة عريس على الفرس

وابو الغالي يا بحرة كبيرة
والبحرة حايطها مدينة
لولا البحرة ما صرن المراكب
ولا رحن الهدايا ولا جيني
جينا داركم يا أحباب جينا
مبارك فرحكم ردوا علينا

***

صلوا عا النبي يا حاضرين
صلاة النبي تشرح قلب الحزين
الله معانا ومع الصابرين
نوينا الفرح ويا رب تعين
يا خضر[9] الاخضر لية على لية
بحفظ الله يا كل الغربية
يا خضر الاخضر يا محلا لياته
يسلم يا الغالي يا شمعة خيات
يا خضر الاخضر ويا نبي عرابيل[10]
تحفظ الغالي ابو الخصر النحيل

***

يا بي الغالي سند دارنا الفوقة
فيها شباب الغوا للعز مطلوقة
عبرت جوا لقيت القهوة مدقوقة
لذيت بعيني لقيت خيوله مربوطة
يا بي الغالي سند دارنا التحتا
فيها شباب الغوا للعز منطلقة
عبرت جوا لقيت القهوه مندقة
ذيت بعين لقيت خيوله مرتبطة

***

عا ليش يا ابو زيد[11] عا ليش يا ابو زيد
لعب الامارة هيك لعب الامارة هيك
بعرسك يا الغالي لأرقص واغني هيك
يا طبيعة الخاتم حمرة عقيقية
سيطك يا ابو الغالي سيط الهلالية
لاقته يا غالية حلوة وشلبية
عافاك يا بي يا مسدر[12] الميه
يا طبيعة الخاتم حمره ملا الفنجان
سيطك يا ابو الغالي قلط[13] جبل عمان
لاقته يا غالية تلعب بها الذهبان
عافاك يا بي ما مسدر العربان

يا طبيعة الخاتم حمرة ملمسة

سيطك يا ابو الغالي قلط الرواسي

لاقته يا غالية تلعب بالالماسِ

عافاك يا بي يا مسدر الناسِ

وقد ترقص إثنتان من النساء وترددان أغنية مثل :

اه يا ويلا ثنتين بثنتين

اه يا ويلا على العين بملين

اه يا ويلا ثنتين عربيات

اه يا ويلا يا الغالي لاقيهن

اه يا ويلا واذخ وعشيهن

اه يا ويلا وحرير وكسيهن

اه يا ويلا الغالي نزل عا السوق

اه يا ويلا ونسيت انا اوصيه

اه يا ويلا عا بدلة الخمري

اه يا ويلا يا لابسة الخمري

اه يا ويلا حيرتيني بأمري .

***

طاب الكيف تعلمنا على طاب الكيف

ها الموجه يا الغالي عا جنبه سيف

واطلعنا عل العلالي يا دلالي

كار[14] ابوي واخواني بنحبي الظيف

واطلعنا عل العلالي بالدربكه

الله يجير ابو الغالي يومٍ يحكي

واطلعنا عل العلالي بنقر الكف

الله يجير أبو الغالي يا راس الصف

واطلعنا عل العلالي بها الملبوس

الله يجيرك يا الغالي عند العروس

الله يجيرك يا الغالي يا ابو بدلة اشكال الوان

كل المال فدا عمرك خذ البنت العال العال

الله يجيرك يا الغالي يا ابو بدلة شاريها

كل المال فدا عمرك خذ البنت اللي هاويها

2 – فقرة الدبكة :

تأخذ كل سيدة بيد الأخرى من الكوع، ويقفن بشكل حلقة، وعادة تقول الأغاني اثنتان، والبقية يرددن خلفهما بمصاحبة إيقاع الطبلة، وغالباً المجموعة تردد الشطر المكرر من الأغنية، والتمايل مع ضرب الأرجل على الأرض بخفة ورشاقة :

يا أبو شعور مسرحة فوق الهدوم

من يوم فرقة حبابي هجرت النوم

من يوم فرقة حبابي قلبي ذاب

ودمعي بلل ثيابي على الخد يعوم

بير الغربي بودي بدو وردة

بتطرز بالمخدة مشان النوم

وبير الغربي بنادي عا سعاد

بتطرز بالوسادة مشان النوم

بير الشعفور[15] نيالك ما اهدا بالك

حشت الورد من حالك وانا المحروم

جينك سربة صبايا أهلاً فيهن

ريت السعد يباريهن عا دايم دوم

***

ريظ يا أبو شوره[16] يا هويدلي

ريظ يا ابو شوره يا عيني اه

بحظين الغندوره يا الغالي نام

بحضين الغندوره يا هويدلي

ريظ يا أبو شبرية يا هويدلي

ريظ يا أبو شبرية يا عيني اه

بحضين الشلبية يا الغالي نام

بحضين الشلبية يا عيني اه

ريظ يا أبو بارودة يا هويدلي

ريظ يا أبو بارودة يا عيني اه

بحضين ام الخدود يا الغالي نام

بحضين ام الخدود يا عيني اه

اه يا ابن الهودلي يا عيني اه

مثل ما قالك قولي يا عيني اه

ومسيك بالخير يا اللي ما حدا مساك

اه يا ابن الهودلي يا عيني اه

بعدك على عهدنا واللي حدا قساك

اه يا ابن الهودلي يا عيني اه

عا الشام خذني معك ولا تخليني

لا اختك حنونة ولا امك تسليني

عا الشام خذني معك بوكل دقه

بصبر على الجور ما بصبر على الفرقة

***

هية وليه يا غزال الميه

على العين يا أبو طاسة مجلية

إسمي واسمك لا كتبه بدفتر

وان غاب عني لا كتبه بطلحية[17]

يا ميخذ الزينات وسع دارك

وافتح ليهن شباك للغربية

رجلي ورجلك للشرع طلقني

لا بارك الله في جيزة الغصبية

يا أبو الثلاث دقات قالوا عنك

يا أبو الثلاث دقات قالوا عنك

يا ابو الثلاث دقات قالوا الناس

وايش طوعك يا زين كنت عاص

لو انك من ديني وعليك حراسي

لناخذك بالسيف والغصبية

يا ابو الثلاث دقات باطل باطل

وايش طوعك يا زين تاخذ عاطل

لو انك من ديني وعليك نواطر

لناخذك بالسيف والغصبية

وفي آخر السهرة تخصص فقرة (رقصة الأباريق)، على إيقاع الطبلة ، لا يكاد بيت في تلك الأيام يخلو من أباريق الفخار، ومنها الأباريق الملونة المخصصة للأفراح، وبما يمليه الواجب على كل سيدة تجاه أم العريس، على ان تحضر إبريقاً مزيناً بالورد، وأغصان الشجر، مما يتوفر في بيتها، وفي وسط الورد تغرز شمعة، ويصطففن وراء بعضهن بعضاً، بشكل حلقة دائرية، ويشعلن الشمع، والأباريق تعلو رؤوسهن كأنهن أقمار تدور في هالة العبير الفواح من انصهار الشمع وطيب الورد وشذى الأغصان، ويرددن الأغاني، مثل:

مرحبا يا ابريق يا هلا يا ابريق

بنجح يا الغالي وعقبال كل صديق

مرحبا يا ابريق يا ابريق الخيرِ

نزل ابو الغالي يكسي للعيلة

مرحبا يا ابريق يا مشنشل ليرات

نزل ابو الغالي يكسي للباشات

مرحبا يا ابريق يا ابريق الحاييص[18]

نزل ابوالغالي يكسي للعرايس

مرحبا يا ابريق يا مشنشل شمع

نزل ابو الغالي يكسي للربع

3 – ليلة الحناء للعروس:

تقام عادة هذه الحفلة في بيت أهل العروس مع الترتيب مع أهل العريس، وتجهزام العريس الحناء على سدر دائري، ويزين بالورد والشموع، وسُرر حناء، والتحلايه،، وعندما تبدأ النساء بالغناء تتجلى العروس بنظرة هنية، وابتسامه بهية، تتلألأ بزينتها وحلتها، كقطعة من القمر، وتتراقص الزينة من حولها معلنة الحسن والجمال .

ومن أغاني هذه الليلة:

ها المصمودة بنت امير بنت امير

سيط أهلها من أرض الشام لجنين

ها المصمودة بنت اميرالعرب

سيط أهلها من ارض الشام لحلب

ها المصمودة بنت اميرالعربان

سيط أهلها من ارض الشام لعمان

وهنا تشاهد أجمل منافسة حماسية بين أهل العريس وأهل العروس، وما يقال من الأغاني والزغاريد، فتقف العروس بحياء جميل وجبهة وضاءة لتحية قريبات العريس، ويترك عادة أهل العروس المجال لأهل العريس بعد الترحاب بهن وجلوسهن في المقدمة، حتى يرددن أغانيهن الجميلة :

تهاهي أم العريس، أو إحدى قريباته فتقول:

آي - يا ريتك على الغالي مباركة

آي - يا سبع ثمن بركات

آي - كما تبارك محمد

آي - على جبل عرفات

***

آي - يا ما اخذت لك يا شاطر

آي - لا صفرا ولا معلولة

آي - إلا قميح مغربل

آي - خاص من بنات الحمولة

تهاهي ام العروس:

آي - واحنا الأصايل واحنا الأصول

آي - واحنا المراسي جوا البحور

آي - يا مين يناسبنا ويوخذ منا

آي - وتصبح الجواد عنا تقول

4 - أغاني أهل العريس :

صارت منا صارت من كناينا

صار السعد يدرج عا حمايلنا

بقت ليهم صارت لينا المزيونة

صار السعد يدرج على الحمولة

بقت ليهم صارت لينا الأصيلة

صار السعد يدرج على العيلة

بقت ليهم صارت لينا ام الجدايل

صار السعد يدرج على الحمايل

***

صحن المشمس لا تكبش

دور عا صحن التفاح

الغالي لا توخذ حيا الله

دور على الملاح

صحن المشمس لا تكبش

دور عا صحن الفقوس

الغالي لا توخذ حيا الله

دور عا ابو العروس

صحن المشمس لا تكبش

دور عا صحن الخيار

الغالي لا توخذ حياالله

دور على العم والخال

هذه أغاني تردد عند تلبيس العريس الشبكة، أو (التلبيسة) من الذهب للعروس:

يا عقيد اللولو يا غالية

يا عقيد اللولو يا هي

طولك عا طوله يا الغالي

طولك عا طوله يا هي

يا حطة بلابل يا غالية

يا حطة بلابل يا هي

غيرك ما هو قابل يا الغالي

غيرك ما هو قابل يا هي

يا ساعة بايدينا يا غالية

يا ساعة بايدينا يا هي

مبروكة علينا يا غالية

مبروكة علينا يا هي

طاحت تا تلبس ست العرايس

طاحت تا تلبس يا هي

ساعه والمحبس لبس يا الغالي

ساعة والمحبس يا هي

مفتاح السيارة يا عالية

مفتاح السيارة بسرعه يلا

ساعة واسوارة لبس يا الغالي

ساعه واسواره بسرعة يلا

وتـردد التراويـد في النصف الثاني من السـهرة، بعد أن توزع السـهرية والحنا على المدعوات، انهـا أغانٍ للعروس الـتي سـتترك بيـت الأهـل، فتجـد الجميع خاصـة أم العروس الـتي تتألم على فـراق ابنتها، وتنظـر إليها برقة وحنان فتبكـي المآقي، وتسـكب العبرات :

خيتي يا غالية ودعي من يمك

ودي سلامك مع اولاد عمك

خيتي يا غالية ودعي من حالك

ودي سلامك مع اولاد خالك

خيتي يا غالية ودعي رفقاتك

والله لأودعهن وأنا راكب

يا دمع عيني على الخدود ساكب

والليلة حناك يا غالية

والليلة حنا ك يا هي

ما نعود نراك يا غالية

ما نعود نراك يا هي

ومن سلاليلنا يا غالية

من سلاليلنا يا هي

سائلي عنا ان رحلتي

سائلي عنا يا هي

***

إبريق العرسان : ابريق ماء تحمله عادة أم العريس وتسقي منه العروسين ، ثم تضرب أو (تدق)رأسيهما ببعض دقة خفيفة ، إعلانا عن بدء الألفة والشراكة بينهما .

سبل عيونه ومد ايده يحنونه

سبل عيونه ومد ايده يحنونه

خصره رقيق وبالمنديل يلفونه

خصر رقيق وبالمنديل يلفونه

يا ريت من فرق ضعوني عن ضعونه

يبلى بكاس العمى وأهله يقودونه

يا الآلمي[19] يا الالمي هييلي مخداتي

واطلعي بره وناديلي عا رفقاتي

يا الالمي يا الالمي هييلي مناديلي

واطلعي بره وناديلي على جيلي

يا الالمي يا الالمي هييلي مشط راسي

والليلة عندك وبكره من الصبح ماشي

ولا تطلعي من بيويتي يا معدلاتي

يا مركنة ذيال بيوتي عا مصطبتي

تفاح بالسوق يا شاري تعال اشتري

وانا رماني الهوا واصبحت انا المبتلي

وانا رماني الهوا على مصاطبهم

ظليت ادور على الاجواد لناسبهم

وانا رماني الهوا على علاليهم

ظليت ادور على الاجواد لا القيهم

يمه محلى الحبايب محلى طلتهن

يمه روحي العزيزه ما تفارقهن

يا أهل الغريبة طلو عا غريبتكم

وان قصرت خيلكم شدو مروتكم

كنك غريبة وهيلي من الدمع هيله

من العيد للعيد تا يطلو عليك ليلة

ولا تطلعي عا السلالم والهوا غربي

لا تطلعي يا مليحة تشعبي قلبي

ولا تطلعي عا السلالم والهوا شرقه

ما يجرح القلب غير الجور والفرقه

5 – الزفة:

وهي زفة تقام للعريس، ويتخللها فقرات التجمع في بيت أهل العريس من وقت الضحى، وفقرة حمام العريس عند أصدقائه، ثم زفة العريس على الخيل، ثم فقرة وليمة الغداء، ثم الاستعداد للفاردة .

أكاد أجزم بأنه من أجمل أيام الزفاف مهرجان حافل تكافلي يضم الأهل والخلان، بمشاركه فعلية، ووقفة جميلة، ودندنة أهازيج أصيلة تراقص المكان من الشجر والحجر والحيطان والطرقات .

تتجمع النساء في بيت أهل العريس من وقت الضحى بالغناء وإيقاع الطبلة المصاحب، لإعداد الطعام للغداء، وتجد في فناء البيت من تعد سيفاً مشكلاً بأغصان الأشجار والورود، للرقص به أمام العريس وفي زاويه أخرى من تجهز الشمسية وتزينها، وتخيط ما يحلو لها من الشرائط المزركشة، وقلائد الذهب والورد للعريس الغالي، ليحملها عند ركوبه على الفرس المزينة بالمناديل الرقيقة الملونة على رقبتها، وهناك من تجهز الملح، وحبات التوفي، والملبس ، لينثر على العريس عند خروجه من الحمام إعتقاداً برد الحسد عنه ، وتفريح الصغار، وبهجتهم عند تلقفهم للحلوى.

وكلما دخلت امرأة مهنئة لأم العريس والبسمة لا تفارق الوجوه فإنها تهاهي لها قائلة :

آي – وأنا بغني واللي زمان ما غنيت

آي – وأنا بغني كرامة لأهل البيت

آي – وحياة مكة وزمزم والحرم والبيت

آي – لولا عز القرابة لا جيت لا غنيت

فيرددن في بداية الزفة :

يا شجار الريحان ويا شجارية

يا شجار الريحان عا مين مهدول[20]

مهدول على الغالي ونايم بضله

نايم ولا يدري بنقش العرايس

نقش العرايس عنه بعيدة

بلاد بعيدة عا الغالي قريبة

يا شجار الريحان مهدول على المية

يا الغالي اجوزيا فرحة الكلية

يا شجار الريحان مهدول على كمه

يا الغالي اجوزيا فرحتك يا امه

يا شجار الريحان مهدول على ساكوه[21]

يا الغالي اجوزيا فرحتك يا ابوه

يا شجار الريحان مهدول على تخته

يا الغالي اجوزيا فرحتك يا اخته

***

يا طالعة من عتبة البستانِ

خيم عليك الورد والريحان

قولوا لأبو العريس ما يكلف سفرته

يا سفرته ما عدتها حكام

قولوا لها لام العريس قولوا لها

ترى الغالي بالحمام عريان

قزيت له من البدلات عشرة

يلبس ويلبس جملة الشبان

قولوا لها لأم العريس قولوا لها

يا الغالي بالميدان جيعان

قزيت[22] له من الخرفان عشرة

يذبح ويطعم جملة الشبان

يا الغالي يا سرار قلوبنا

نغسل وننشر على ذيال كرومنا

وان كان الغالي يا سرار قلوبنا

وان كان غيره خرب البستان

يا ميمتي مين ها الصبي الحوراني

كفه محنا وخلقته رحماني

يا ها العريس ويش تقولوا عنه

شب كويس مليت عيني منه

شب كويس الله يخليه لامه

***

يا مويعمي يا مويعمي ريانى

والزيتون الاخضر جوز العرسانِ

قولوا للتاجر يفتح الدكانِ

ونقص نخيط لمحمد الغالي

تحته مهيره واسمها فرهودة[23]

ما احلى يمينه شكلته البارودة

تحته مهيره كلها نقش اخضر

ما احلى يمينه شكلته ها الخنجر

تحته مهيره واسمها الغيانة

ما احلى يمينه شكلته الردانة

7 – الحمام:

ينتظرن النساء في الخارج أمام بيت العزومة، خروج العريس من الحمام، والفرح يغمر الجميع، ويرددن :

عابر على الحمام يا ريته هنيه

قزينا من الجوخ للغالي هدية

عابر على الحمام يا ريته هنيا

قزينا من الجوخ للغالي هدايا

عابر على الحمام يا ريته يتهنا

قزينا من الجوخ للغالي من عنا

حمام العريس يا يمه بداري

واليوم الزفة يا ميمتو فرحانه

حمام العريس يا يمه ببيتي

واليوم الزفة عطروا الجوكيتى

حمام العريس يا يمه بفي العلية

واليوم الزفة شكلوا الشمسية

حمام العريس يا يمه بفي العلالي

واليوم الزفة لمحمد الغالي

***

عددوا المهره وشدو عليها

تا ييجي الغالي ويركب عليها

عددوا المهره وهاتوا رسنها

تمهلوا عا المهره تا ينشف عرقها

عددوا المهره وهاتوا اللجام

تمهلوا على العريس تا ييجو العمام

عددوا المهره وهاتوا البارودة

زفولي الغالي بفي العقود

بالهنا بام الهنا يا هنية

حس ابو الغالي لفى عا الكلية

وإرسلو لاخوته تا يلاقونه

بالبارود المصطفة انتخوا له

وعند خروج العريس من الحمام يركب الفرس، ويحمل الشمسية المزينة، وتردد الأغاني الجميلة والزغاريد، وينثر الملح والحلوى، وتجوب الزفة الطرقات بجولة فرح غنائية، تعبر كل بيت وينثر الحلو من كل بيت يمر الموكب من أمامه .

مهاهاة وزغاريد تقال في الزفة :

آي – يا ناس صلوا على محمد

آي – حتى تلين الحجارة

آي – هذا فرح مبارك

آي – ما فيه ولا خسارة

آي – يا شب الغالي مبارك ما عملنا لك

آي – يا جوخ مصري من التاجر قطعنا لك

آي – لولا الكرامة لعمامك واخوالك

آي – لأسل سيفي وأدوس الأرض قدامك

آي – يا الغالي ويا حلو الشمايل[24]

آي – يا يوم عرسك نعزم كل الحمايل

آي – حلف بيك ما يذبح الثنايا

آي – الا كل كبش وحايل

8 – أغاني للزفه :

ما أحلى طير الحمام ما أحلى زغاليله

يا الغالي بالزفة يا امه غنيله

ماأحلى اطير الحمام ما أحلى فريخاته

يا الغالي بالزفة يا فرحة خواته

يا الغالي بالزفة يا فرحة عماته

يا الغالي بالزفة يا فرحة خالاته

ما أحلى طير الحمام ما أحلى رفه الشرقي

يا الغالي بالزفة وانشرح له قلبي

ما أحلى طير الحمام ما أحلى رفه العالي

يا الغالي بالزفة يا عمته تعالي

وفي الزفة عادة يكون طابور الرجال مع (الحداية)، أو الزجال الشعبي في الأمام، يسبق طابور النساء في الطريق المؤدي إلى بيت العزومة للعريس والرجال للغداء، وكلما لمحت أم ابنها أو قريبها أو زوجها تهاهي له بكلام يخصه، مثل أخ مغترب، وحضر بزياره للأهل، تقول له أخته :

آي – يا اخوي بلاد الغربة ذلتنا

آي – وكلمة عويلة[25] قامتنا وحطتنا

آي – نذرٍ علي يا اخوي لن جيت ديرتنا

آي – لنذبح ذبايح ونقول اليوم فرحتنا

وهذه تناغي ابنها ببهجة جياشة وتقول :

آي – يا يزيد نخلتي وانا بربيها

آي – يا عزوتي من الدنيا وما فيها

آي – والبس رواسي وعلى الكتاف وارخيها

آي – يطول عميرك ما أشلبك فيها

آي – شفت الشب الغالي ماشي طريق العين

آي – يا بارودته من فضة وزنادها بألفين

آي – وكل الشباب بتندا هي يا كحيل العين

آي – الله يحفظك لأمك لا تصيبك عين

آي – يا شب الغالي يا قرنفل ملات ايدي

يا طَعَّام للزاد وخلفة الأجاويدي

آي – وان أجاك الحكم يا سيدي

لأغني الغناني والحقها تراويدي

وهذه تعز عمها، أو خالها، فتهاهي :

آي – يا بي الغالي ويا جودي وميجودي

آي – يا ذهب اليوسفي على الراس ممدودة

آي – ريت اللي يبغضك بالقبر ممدودي

آي – من الحول للحول لتوكله الدودة

وهذه تزعق للأخوان المتخاصمان فتقول :

آي – يا بي الغالي ويا رمانة الغضة

آي – يا اللي تمشي السيارة على زرد فضة

آي – وان ودا خيك كل المال لا ترضى

آي – والصلح بينكم لا عاشت البغضة

وهذه تهاهي لأبيها فتقول :

آي – يا بي لاقي للفرح لاقي

آي – يا بحر عكا ويا دزاز الوراقِ

شمسية مزينة يحملها العريس في الزفة ، وكانت قديما تزين بقلائد الذهب على اطراف الشمسية ، والورد وأغصان الشجر الطبيعي .

آي – سألت رب السما الواحد الباقي

آي – يطول عميرك ويظل الفرح متلاقِ

أو:

آي – يا بي الغالي يا برق الطريقين

آي – يا رقبة النمر ومحسوبة بألفين

آي – وان قدموني عينيكي للأول

آي – وان أخروني برجح بالثمانين

أو:

آي – يا بي الغالي ويا عز (اسم العائلة)

آي – يا قصر عالي وشباكين غربيات

آي – اجينك الخلع من مصر مطويات

آي – يا هدم الأمارة وملبوس الكباريات

وعند رقص الشباب يقال:

آي – ارقص يا رقاص يا دالية حلا

آي – يا رقصك مليح يا حلاوة بالُعلا

آي – وان كان ابو الغالي بيك نيالك

آي – يذبح ويسلخ بسنينات الغلا

والأم هنا تهنىء نفسها بجبر خاطرها، بعد معاناتها وصبرها، فتقول :

آي – صبر قلبي وما قصر

آي – وانفك حبل العيا من بعد ما تعسر

آي – وحياة نجوم الليل تتفسر

آي – وأنا حزينة على هذا اليوم بتفكر

واذا كان أب العريس متوفى يقال :

آي – يا بي الغالي ما مات

آي – وما خلف بنات

آي – ما خلف إلا سبوعه

آي – والعز لل – اسم (العائلة)

وهذه تبث الحماسة عند رؤيتها جموع أعمامها واخوالها فتقول:

آي – هذولا ال – – – – عمامي واخوالي

آي – بالله ازرعوا لي طريق الحوض ريحانه

آي – حياكم الله وحيتني شرافتكم

آي – والرجل منكم يسوى مية رجالِ

***

الماني يا يمه الماني

الماني يا يمه الماني

سناسل فضة وذهباني

سناسل فضة وذهباني

ما أحلى الزفة يا يمه والعمانية قدامي

محلى الزفة يا يمه والعمانية قدامي

ما أحلى الزفة يا يمه واولاد عمي قدامي

احمد يسحب الفرس ومحمود يرقص قدامي

يا يمه ماحلى الرفقة

والحمايل متفقة

لأعزم عا أهل الزرقا

اطناشرتكسي اطناشر باص

يا يمه ماأحلى اللمه

والحبايب ملتمه

لأعزم على اولاد عمي

اطناشرتكسي اطناشر باص

قول الماني طلع جديد

وموزن وزن الحديد

قولوا للغالي سعيد

يعلى ظهر الرهواني[26]

قول الماني طلع اليوم

وموزن وزن المليون

قولوا للغالي المزيون

يعلى ظهر الرهواني

بشر يا الغالي بشر

يا عرسك ما هو مخسر

من يومٍ نوينا لك واحنا نقطع ونفصل

غندور يا الغالي غندور

جايب تجرة من اسطنبول

من يومٍ نوينا لك واحنا بهنا وسرور

شالك يا الغالي شالك

وأعجبني جعي عقالك

من يومٍ نوينا لك واحنا نقطع ونفصل

***

ورانا عين الحسود ورانا

تعمى يا عين الحسود لا ترانا

لورى عين الحسود لورى

تعمى يا عين الحسود لا ترى

بالميدان عين الحسود بالميدان

تعمى يا عين الحسود عن العرسان

بالسريس[27] عين الحسود بالسريس

تعمى يا عين الحسود عن العريس

بالوادي عين الحسود بالوادي

تعمى يا عين الحسود عن الاولاد

بالخله عين الحسود بالخلة

تعمى يا عين الحسود ولا تضل

***

واجب عليكن يا بنات عمامه

تزفين الغالي وترقصين قدامه

اطلعنا نزفه والشباب تزفه

الغالي ما اخفه شمعة العرسانِ

واجب عليكن لي يا قرابات امه

تزفين الغالي والورد يشمه

اطلعنا نزفه والشباب تزفه

الغالي ما اخفه شمعة العرسانِ

واجب عليكن يا بنات العيلة

تزفين الغالي عا ظهر الكحيلة

اطلعنا نزفه والشباب تزفه

الغالي ما اخفه شمعة العرسانِ

***

طاحت الخيل ترقص بميدان العرسان

يا صلاتك يا محمد يا خزاة الشيطان

طاحت الخيل ترقص بميدان العريس

يا صلاتك يا محمد يا خزاتك يا ابليس

***

وفي آخر المطاف يسحب الرجال الفرس بزفة للرجال، حتى بيت العزومة للغداء، بأغنية كتوصية

لأب العريس بإبنه:

ها العريس بشورك يا بي الغالي

ها العريس بشورك

واصمده بدارك محمد الغالي

واصمده بدارك

ها العريس بيدك يا بي الغالي

ها العريس بيدك

واصمده بعقدك اياد الغالي

واصمده بعقدك

واصمده عندك اياد الغالي

واصمده عندك

شنشل الزردية يا بي الغالي

وشنشل الزردية

واعبر الشلبية لمحمد الغالي

واعبر الشلبية

لا تقول نسيتك يا شب الغالي

لا تقول نسيتك

عا الصدر حطيتك يا عقد جوهر

عا الصدر حطيتك

وبعد الزفة، تدخل النساء الى بيت العريس بالغناء والزغاريد، ويجتمعن حول مائدة الغداء التي أعدت منذ الصباح، فيقلن:

هيك نعرم[28] رزنا

كيد العدا ما هزنا

ابو الغالي يا عزنا نغني له بالعافية

وعافتين وعافية

يا ميه أهلاً وسهلاً بيكم يا ضيوف

يا ميه أهلا وسهلا بيكم يا ضيوف

والغدا علينا والعشا خاروف

والغدا علينا والعشا خارف

يا ميه أهلاً وسهلاً بيكم يا ضيفان

يا ميه أهلاً وسهلاً بيكم يا ضيفان

والغدا علينا والعشا خرفان

والغدا علينا والعشا خرفان

***

يا دارنا يا دارنا يا دارنا يا دارنا

دار السعادة دارنا دار السعادة دارنا

يا دارنا حولك رمان يا دارنا يا دارنا

صفو الكراسي للعرسان بدارنا يا دارنا

9 – الفاردة:

وهو ذهاب مجموعة من النساء الى بيت العروس، إما سيراً على الأقدام، أو بالحافلات إذا كانت العروس من بلدة ثانية.

مهاهاة للفاردة:

آي – سيروا على ما قدر الله

آي – يا عز خلق الله

آي – أولكم محمد

آي – ثانيكم رسول الله

أغاني للفاردة:

كلينا واحنا صابرين

تا راد رب العالمين

يا ربي توكلنا عليك

والصبر يا نعم الوكيل

سيرو عا مقدر الله

والكاتبو ربي بصير

سيرو على قطر الندى

خلي الصابوح[29] يصير غدا

يا ابو الغالي ريتك تدوم

انت القمر واحنا النجوم

كل الحكومة طاعت له

صينية حنة

ختمت له كل الرسوم

يا ابو الغالي يوم مرق

سيفه على جنبه برق

كل الحكومة طاعت له

ختمت له كل الورق

***

وجوري يا عروبية وجوري يا عروبية

ولا جرة بمذليه ولا جرة بمذلية

يا مانو لخضض الميه يا مانو لخضض الميه

ابو الغالي لخضض الميه ابو الغالي لخضض الميه

عدوه قرصته حية عدوه قرصته حية

يا مانو ها اللي لاقانا يا مانو ها اللي لاقانا

ابو الغالي ها اللي لاقانا ابو الغالي ها اللي لاقانا

مشانا عا بيته ولا فانا مشانا عا بيته ولا فانا

يا مانو عاالجبل العالي يا مانو عا الجبل العالي

ابو الغالي عاالجبل العالي ابو الغالي عاالجبل العالي

عدوه من البلد خالي عدوه من البلد خالي

يا مانوعاالجبل الازرق يا مانو عاالجبل الازرق

ابو الغالي عاالجبل الازرق ابو الغالي عاالجبل الازرق

عدوه بالبحر يغرق عدوه بالبحر يغرق

***

دقة يا صبايا دقة، مرينا عا المي زرقا

يسلمنا بي الغالي يمشي بينا طقة طقة

هية يا صبايا هية، مرينا عن نبع مية

يسلمنا بي الغالي يمشي فينا شوية شوية

رضا يا خيال رضا والدرب طويلة وعريضة

يسلمنا بي الغالي يمشي فينا رضا رضا

قطعنا البحر يا عمي

على اللي خصرها ضمة

يا غالية خصرها ضمة

قطعنا البحر يا خالي

على اللي فيدها غالي

يا غالية فيدها[30] غالي

طلعة العروس:

طلعة العروس من بيت أهلها، وهي تتألق بالفستان الأبيض وفرحة عمرها إلى بيت الزوجية.

تهاهي لها إحدى قريباتها مودعة لها ب :

آي – يا طير الحنين[31] عرفي جناحك يوم

آي – لازور حبابي وأروح لهم كل يوم

آي – يا نار الحطب تنطفي نار الحبايب دوم

آي – واحنا الحبايب واحنا اللي افترقنا اليوم

ومن الأغاني في هذه اللحظة:

قومي اركبي يا غالية

الخيل مربطة برمان الخيل مربطة برمان

والله ما بركب تا يجو عمامي من عمان

تا يجو عمامي من عمان

قومي اركبي يا غالية

الخيل مربطه بليمون الخيل مربطه بليمون

والله ما بركب تا يجي بي ها الحانون

طبق من القش والبلاستيك الملون بالوان العلم الفلسطيني والكوفية الفلسطينية

تا يجبي بي ها الحانون

والله ما ركب تا يجبي خي ها المزيون

تا يجي خي ها المزيون

قومي اركبي يا غالية

قومي تمامك عاد قومي تمامك عاد

شعرك ربايط سعد

رابي عشط الواد رابي عشط الواد

قومي اركبي يا غالية

والتكسي متعطل والتكسي متعطل

يا بيك ابو الغالي ما ظنش يبطل ما ظنش يبطل

***

اتحملونا يا الأهل ها الساعة

واخرى سويعة يا الأهل طلاعة

اتحملونا يا الأهل عصرية

واخرى سويعة و بخاطر الكلية

واتحملونا يا الأهل دقايق

واخرى سويعه وبخاطر الرفايق

واتحملونا يا الأهل دقيقة

واخرى سويعه وبخاطر الرفيقه

واتحملونا يا الأهل ها الليلة

واخرى سويعة على ظهور الخيل

واتحملونا يا الأهل بالهمة

واخرى سويعة بخاطرك يا أمي

***

سلملي عليهم بالله يا طير

سلملي عليهم مشان الله

صافحهم بايديهم بالله يا طير

صافحهم بايديهم مشان الله

سلملي عا امي بالله يا طير

سلملي عا امي مشان الله

لا تهمل الهمي بالله يا طير

لا تهمل الهمي مشان الله

ملاحظة: في هذه الأغنية تذكر أسماء كل رجال عيلة العروس اللذين يشاركون في (النقوط) :

واربع خواتم بايديها واربع خواتم بايديها

والخير منكم يجيبها والخير منكم يجيبها

والخيريا بي الغالي وانعم عليها واطلعها

واربع خواتم بالايد واربع خواتم بالايد

والخيريجي من بعيد والخيريجي من بعيد

والخيريا بي الغالي وانعم عليها واطلعها

واربع خواتم بالخنصر واربع خواتم بالخنصر

والخير منكم يتيسر والخير منكم يتيسر

والخيريا بي الغالي وانعم عليها واطلعها

ويهاهى لها :

آي – وارفعي راسك يا مرفوعة الراس

آي – لا بيك حوفة[32] ولا ما قالت الناس

آي – وارفعي راسك لبيك وقولي له

آي – وأربع تفافيح ذهب والرب يدعي له

أو:

آي- يا غالية الوجه دورة قمر والشعر مثل الليل

آي- والخصر من رقته هد القوى والحيل

آي- يا صايمين الضحى ومفطرين الليل

آي- رُدوا غزالي وأنا ما ضل لي حيل

أو:

آي - وقعدتك على المرتبه قعدة البنا

آي- والكحل في العين لو صفقت له غنى

آي - وحطيت القدم على القدم ما سمعت له رنه

آي- ريت البطن اللي حملك مسكنه الجنة

أو:

آي - يا غالية مليحة وبيت الجود رباها

آي- مهما طلبت من بيها الغالي كن اعطاها

آي - ميتين ليرة من الذهب اعطاها

آي- بريت الفراطة واللي ينقده الطير

أغاني أخرى تخص طلعة العروس:

مشوها وعشوها يا غالية مشوها وعشوها يالالا

غالية عا ابوها ها العروس غالية عا ابوها يالالا

مشوها عمهلها يا غالية مشوها عمهلها يالالا

غالية عا أهلها ها العروس غاليه عا أهلها يالالا

مشوها نتفه نتفه يا غالية مشوها نتفه نتفه يالالا

شمعة ولا تنطفي يا غالية شمعة ولا تنطفي يالالا

مشوها الواد الواد يا غالية مشوها الواد الواد يالالا

غالية وبنت جواد ها العروس غالية وبنت جواد يالالا

مشوها شوية شوية يا غالية مشوها شوية شوية يالالا

غاليه وعربية ها العروس غاليه وعربية يالالا

مـن أغاني أهـل العريـس، وتقـال أحيانـا في دبكة في بيـت أهل العـروس :

حولونا حولونا

نسايب لا تزعلونا

يا ابو العروس فز حيلك

حولونا حولونا

ضيوف الك ما احنا لغيرك

حولونا حولونا

احنا ضيوف الغانمين

حولونا حولونا

فرش الساحة حرير

حولونا حولونا

عادتنا نلبس مخامل

حولونا حولونا

حبيبنا مناسب أصايل

حولونا حولونا

عادتنا نلبس مخامر

حولونا حولونا

حبيبنا مناسب اكابر

حولونا حولونا

عادتنا نلبس مقاصب

حولونا حولونا

حبيبنا مناسب مناصب

حولونا حولونا

ابو الغالي حيا ضيوفه

حولونا حولونا

وآمر على ذبح خروفه

حولونا حولونا

واحنا ما ننسى معروفه

حولونا حولونا

وآمر على صب القهيوي

حولونا حولونا

تقولوا ناشلها من بير

حولونا حولونا

الشبابة

10 – الصمدة للعرسان :

عند وصول العروس تستقبلها ام العريس، وهي تحمل طبق الحناء وورقة شجر خضراء، مثل الليمون، تتناولها العروس وتلصقها على الباب، تيمناً بحياة سعيدة، ويُصمد العروسان على اللوج المزين في بيت أهل العريس، ومن أغانيهن في هذه الفقرة:

ضبي بدلتك يا غالية ضبي

ريت الخير عا وجهك يصبي

يا ريت الخير عا وجهك يصبي

ضبي بدلتك وارخي زنارك

ريت الخير كله لأبو عيالك

يا ريت الخير كله لأبو عيالك

ضبي بدلتك وارخي قميصك

ريت الخير كله لعريسك

يا ريت الخير كله لعريسك

ضبي بدلتك وارخي عباتك

ريت الخير كله لحماتك

يا ريت الخير كله لحماتك

ميلي عندنا يا غالية ميلي

ريت الخير على وجهك يصير

يا ريت الخير على وجهك يصير

ضبي بدلتك وارخي الجدايل

ريت الخير عا وجهك بشاير

يا ريت الخير عا وجهك بشاير

***

يا زارع الورد شمه

والورد مفتح عا إمه

يصلح للغالي يشمه

يا زارع الورد صونه

والورد مفتح عا غصونه

يصلح للغالي يصونه

والورد اجا من الجناين

غوزوا براس الكناين

والورد اجا من ترشيحا[33]

غوزوا براس المليحة

والورد اجا عن المية

غوزوا براس الشلبية

***

عَمر البيت عَمر بحياة الرجال

تلقى بالبيت غزيل تلقى بالبيت غزال

شرع البيت واعبريا بني الكرام

تلقى بالبيت يا غالية شعرها للزنار

يا لفت يا لفت يا غزال اللفت

واحنا بنات عمك يا الغالي ليش خفت

عدوك بالطابون مزبل بجفت

ومن المهاهاة في هذه الفقرة :

آي – يازارع الزيتون الاخضر

آي – وازرع وكثرمنه

آي – يا الغالي خطب واتجوز

آي – يا رب تكثرمنه

أو:

آي – حوطتكم بياسين

آي – يا زهر البساتين

آي – يا مصحف صغير

آي – على صدور السلاطين

يوم الصباحية: وهو اليوم الثاني بعد الزفاف، تتجمع نساء أهل بيت العريس، والمقربات من الجدات، والعمات، والخالات، وتتجلى العروس بفستانها الأبيض، إذ تمسك بكتفيها إحدى النساء الكبيرات بالسن، وتجليها :(تمشى العروس أمامها باستحياء ودلال، ترفع كفيها، أو تحمل الشمع بيديها، والأخرى ترقصها، وتغني لها):

تقدمو يا رعيه تا تنجلي ها الشلبية

الحق يحفظ عريسك من كل عين وردية

قنبازك يا حشوكمك وانتي عزيزة عا إمك

وقزا عريسك يقولك يا ستي قومي تعالي

والله بلاني بلاني بالبنت بنت الدلالِ

ومدللة من بيت ابوها يا الغالي زيدها دلالي

منديلك عليه ليموني وان حدثك قوليله

اصيلة بنت الحمولة

منديلك عليه زهريه وان حدثك قوليله

بنت الحمولة اصلية

الهوامش

1 – عرابة – جنين : بلدة فلسطينية تقع على بعد 12 كم جنوب غرب مدينة جنين، و تتبع محافظة جنين ، وعلى بعد (100) كيلومتر الى الشمال من القدس الشريف . وتقع بين مدينتي نابلس والناصرة . وتدعى باسمها عرابة البطوف وتقع بين مدينتي الناصرة وصفد.

2 – شجرة دائمة الخضرة ، تكثر زراعتها في المنطقة ،ولها عناقيد حمراء ولها رائحة طيبة مثل المسك، ويقطف من غصونها الهدلة لتزيين الشمسية التي يحملها العريس في الزفة وتزين بها السيوف والأباريق وتعطي منظرا جميلا ورائحة زكية.

3 – طاحوا: مفردها طاح ، أي ذهبوا أو نزلوا .

4 – نذوريتنا : مفردها النذر الذي يقطعه الشخص على نفسه.

6 – زريف القامة: القامة الطويلة المتناسقة .

7 – كيفاوي : صاحب الكيف والانشراح (مرح المزاج) ، الذي يدخل السرور للآخرين.

8 – الحيال : ومفردها حايل ، وتعنى الشاه السمينة .

9 – خضر الأخضر : من الأولياء والصالحين.

10 – النبي عرابيل: يوجد في البلدة مسجد النبي عرابيل ، وبداخل المسجد ضريحه.

11 – ابو زيد : يقصد به أبو زيد الهلالي.

12 – مسدر: في سدر البيت ،متسدر أي مترأس .

13 – قلط : بمعنى أوصل ، ووصل.

14 – كار: تعني عادة وجمعها عادات.

15 – بير الشعفور: عين ماء تنبع في هذا الجبل الشاهق المطل على البلدة ويتواجد فيه الشومر بكثرة والزعتر والورد البري .

16 – أبو شوره : الذي يلبس الكوفية ، الحطة .

17 – بطلحية : طلحية ورق مطوية أو اناء ، وعاء.

18 – الحاييص : مفردها بحَيص يعني الجميل .

19 – يا الآمي : يا ميمتي ، يا إمي .

20 – مهدول: هدول الستار ، أي ارسله الى اسفل وأرخاه، هدل الشعر

21 – ساكوه : الجوكيت الطويل .

22 – قزيت : بمعنى أرسلت ، بعثت ، قزوا : ابعثوا .

23 – فرهوده : تعني ولد الأسد .

24 – الشمايل : الصفات ، الطباع.

25 – كلمة عويلة: كلمة جائرة .

26 – رهوان : فرس لين الظهر في السير .

27 –السريس : شجر بري ، وتكثر زراعته ، وله عناقيد قرنية وفيها صمغ طيب الرائحة .

28 – نعرم : عرمة اليد ، أي ملء الكف .

29 – الصابوح : أي الفطور.

30 – فيدها : مهرها

31 – طير الحنين : طير الحمام الذي يحن على فراخه.

32 – حوفة : شيء سيء.

33 – ترشيحا : بلدة فلسطينية تقع على مسافة 27 كم الى الشمال الشرقي من مدينة عكا.

الصور

* الصور من الكاتب .

الراحل الشيخ عبد الرحمان امجيريد الملقب بـ"لبصير" و"الثْرِيَّن"،
رفقة عبد الرحمان المباركي (المزيلي) وبنهدي

الظاهرة القائدية في الشعر الشفوي بالمغرب؛ العيطة العبدية نموذجا

أ. أحمد اشتيوي – كاتب من المغرب

يزخر المغرب بتراث موسيقي وشعر شفوي هائل، يشكل دعامة أساسية من دعائم الثقافة الشعبية بهذه البلاد، فمن رقصة «القدرة» والشعر «الحساني» بالصحراء مرورا بإيقاعات «أحيدوس» بجبال الأطلس و«الركادة» بالشرق، و«الطقطوقة» الجبلية بالشمال، ووصولا إلى سهول المحيط الأطلسي حيث يحضر غناء «العيطة» الذي يتفرع بدوره إلى أنماط عديدة، تتلون بلون الرقعة الجغرافية التي تحتضنها؛ فنجد اللون «المرساوي» بالشاوية والدار البيضاء و«الحوزي»

بتخوم مدينة مراكش و«الحصباوي» أو «العبدي» بمدينة آسفي. ويعتبر اللون الأخير من أكثر الألوان الغنائية الشعبية «العيطية» إثارة لدهشة الباحثين والمتلقين عموما، وذلك لغنى مضامينه وأغراضه الشعرية، وتنوع إيقاعاته ونبضاته الموسيقية، ومن هنا جاء اهتمامنا به منذ فترة ليست بالقصيرة، وها نحن اليوم كذلك نجعل منه محور هذه الدراسة المركزة، التي نخصصها لجانب من المضامين الكثيرة التي يفوح بها هذا الغناء الحافظ لِكَمٍّ لا يستهان من الشعر الشفوي بمدينة آسفي وبالمغرب عموما. وسنركز في هذا الصدد على الحضور الوازن للظاهرة القائدية في شعر غناء العيطة العبدية، أو بصيغة أخرى سنقتفي الجانب السياسي من هذا الشعر، والذي لم يتمظهر من خلال شخصية «القائد» المهيمنة بمداشر عبدة وقراها فحسب، وإنما كذلك من خلال معاناة سكان هذه القبيلة وصراعاتهم مع السلطة المخزنية ورجالها.

ونظرا لما يلف شعر العيطة من غموض والتباس، لطبيعته الشفوية التي تجعل منه شعرا معرضا لجملة من الأعطاب والتآكلات بفعل النسيان واللحن الشعري وغيرهما من الإكراهات، فإن الدارس لهذا الشعر لا مناص له في كل خطوة يخطوها في هذا الباب من أن يبدأ بالتأصيل المفاهيمي الجيد للجانب الذي يود أن يتناوله من هذا الموضوع، ولعل تعدد زوايا النظر بهذا الشأن يقود بالضرورة من جهة إلى إختلاف المقاربات والرؤى، ومن جهة أخرى إلى نسبية كل النتائج التي يتوصل إليها الباحث بهذا الخصوص، مهما بلغت درجة دقتها وموضوعيتها. وعليه فحين نتصدى لموضوع الظاهرة القائدية في شعر العيطة العبدية فإن ذلك يفرض علينا بداية -وبالضرورة- تقديم تعريف لغناء العيطة، وتمييز نمط العيطة العبدية من بين باقي أنماط هذا الغناء بالمغرب، ثم إبراز المقصود بالظاهرة القائدية وعلاقتها بهذا الشعر الشفوي. على أن هذا التأسيس النظري لاجرم سيقودنا للوقوف أمام بعض الإشكالات والتساؤلات المحورية التي ستشكل إجابتنا عنها ثمرة هذه الدراسة.

تعريف العيطة

كلمة «عيطة» في اللغة مأخوذة من فعل «عيّط». وهو فعل وإن تبادر إلى الذهن إنتسابه إلى اللغة العامية، فإن له أصل في اللغة العربية الفصحى كذلك، فـ«عيّط» تعني نادى، وفي لسان العرب لإبن منظور تفيد من جملة معانيها «الصراخ» و«طول العنق»[1]، وعليه يمكن أن يكون المعنى المستفاد من الكلمة هو النداء أو الصياح بأعلى الصوت لدرجة إطالة العنق حتى يسمع المخاطب. فهل من علاقة بين الدلالة اللغوية لهذا الفعل وبين العيطة كفن موسيقي؟ ببساطة العلاقة تكمن في أن العيطة هي فن المناداة والمناجاة، وإستنهاض همم القبيلة وذكر مناقب سكانها. ولعل المتفحص لمتون العيطة يمكنه أن يستجلي بأن المنادى غالبا ما يكون مخاطبا غائبا، تستحضره الذاكرة الجماعية للقبيلة بلسان الشيخ العازف والمتغني بمعاني الحنين والمدح والإشادة. فنصوص العيطة كلام مأثور متوارث يشعر بالحنين إلى الماضي، ويذكر بمناقب وأخبار الأسلاف، فهو «بكاء ورثاء لما خلفته الأحداث»[2] الفائتة، أو لنقل هو صوت يتوق إلى الماضي الدفين، ويصدح بأحلام، وآلام أجيال طواها التاريخ. أي أن سيرورته كانت نداءا يكشف عن «الحاجة المتواصلة لدى المجتمعات القبلية أو القروية أينما كانت (حتى في عمق المجتمعات الحضرية) إلى إمتلاك لسانها وإستعماله لتحقيق التوازن الروحي والنفسي والعاطفي، وإيجاد المعادل الفني والجمالي للعيش في الحاضر والانخراط في سيرورة المستقبل»[3] بما ينطوي عليه هذا المستقبل من متاعب وقساوة شديدة على كينونة ذلك البدوي البسيط، تدفعه للتسلح بزاد معنوي قوامه ماضي الأوائل وتجاربهم في الحياة «يغالب بها التعب والمعاناة، ويبث من خلالها لواعجه»[4]. ونجد ضمن الموروث الزجلي المغربي القديم فعل «عيّط» مستعملا بمعنى النداء لكن بإحساس الدعاء والمناجاة الربانية، يقول عبد الرحمان المجدوب (1506-1569) الذي اشتهر بـ«نظمه للرباعيات التي عكست موقفه في الكثير من القضايا»[5]:

عَيَّطْتْ عَيْطَة حْنِينَة فَيْقَتْ مَنْ كانْ نَايَمْ

فَاقُوا قْلُوبْ لَمْحَنَّة وْنَعْسُو قْلُوبْ لَبْهَايْمْ

الراحل الشيخ امحمد الدعباجي (1910-1994) رفقة مجموعته احتفالا بإحدى المناسبات الوطنية سنوات الثمانينيات. وهو من أبرز الشيوخ الذين نقلوا فن العيطة للجيل الحالي

فقد اقترن فعل «عَيَّطْ» بنظم الأشعار والتغني بها، أي أُستعمل كمرادف لقرض الحكم والأزجال والغناء، ونصوص العيطة ذاتها تشي بهذا الترابط في بعض مقاطعها وحباتها الشعرية، كتلك الواردة في عيطة الراضوني: «عَيَّطْ عَيَّطْ نَسْمَعْ عَيْطتَكْ..أَخُويَا لَمْزَهِيني لْيُومْ». ولعل ما يفصح عن هذا التكامل بين المفهوم اللغوي والإصطلاحي للعيطة، هو ما نصادفه من تجليات عديدة للنداء في نصوصها، ومن أهمها نداء الأشخاص والأولياء والأمكنة والمحبوب...إلخ. وفضلا عن ذلك، فكل حبة شعرية من العيطة تُستهل بنداء أو صراخ قوي حتى وإن لم يكن ذلك التركيب الشعري موجها لمنادى معين، ذلك أن الناظم لا ينفك يوظف أسلوب النداء في مختلف محطات النص وإن كان بصدد التعبير عن حكمة معينة (آآ الزْوَاقْ يْطِيرْ) أو إحساس شخصي معين (آآ دَاوِيتْ حْتَى اعْيِيتْ وْمَا كَرْ دْوَايَا) أو ماشابه.

إن المدلول اللغوي للعيطة إذن ممتزج بمفهومها الإصطلاحي وعاكس له، وهو مدلول تؤكده نصوص العيطة التي تكاد تكون في مجملها نداءات وصراخ، يحاول استحضار الماضي بما فيه من أحداث وأشخاص، أثرت في الواقع الذي عاشه الشيخ أو سمع به. مما جعل معنى العيطة يتماهى مع «ظاهرة الصياح الذي يكاد يبلغ أحيانا الندب والنحيب الذي نلمسه في مد الصوت وفي جرات الكمنجة»[6] اللذان يرومان توصيف الجروح الغائرة والذكريات المنفلتة، دونما اعتماد على الكلمة في أحيان كثيرة، ذلك «أن الصرخة الباكية، المتألمة، النادبة، النابعة من دواخل الشيخة كالنفس الحارق المرهي التي قد تنوب عن معنى الكلمات في تحريك المتلقي»[7] ولفت انتباهه، وهو ما تُعبر عنه تلك التأوهات والهمسات الصوتية التي قد تعوض سطرا شعريا ما في التركيب المتني لحبة من الحبات الشعرية، وينعتها أهل العيطة بـ«الفَرْطْ» أو «المْضِيغْ». إن ما يمكن أن تقود إليه هذه المعطيات، هو وجوب استحضار ثلاث مستويات عند أي محاولة لتعريف فن العيطة وملامسة خصائصه:

- المستوى الأول يهم الجانب النصي، الذي يحيل على تلك الأشعار الشفوية وسياق نظمها وطريقة تأليفها ومضامينها، والأصلي منها والمنحول، وما بقي منها وما ضاع.
- المستوى الثاني يتعلق بالإيقاعات اللحنية، أو القوالب الموسيقية التي أفرغت فيها تلك الأشعار، وهذا المستوى يسوق للحديث عن جدلية النصوص والايقاعات من حيث أسبقية أحدهما في الوجود على الآخر، ويستوجب استحضار تلك الميكانيزمات (مقدمات، حطات، عتبات، طمات..) التي ابتكرها الشيوخ للتغني بالنصوص. والوقوف على الآلات التي تؤدى بها أشعار العيطة وتطورها التاريخي.
- المستوى الثالث يخص فضاء العيطة، أو الإطار الفرجوي الذي يتمظهر فيه هذا الفن (افْرَاكْ للفرق الرحالة، خيمة مصاحبة لحركة سلطانية أو قايدية، عرس..)، وهذا الفضاء لا يحتضن بالضرورة العيطة فقط، بل يمكن أن يستوعب أنماطا من فنون أخرى.

إنطلاقا مما سبق، يمكننا تعريف فن العيطة على أنه فن من فنون البوادي التي استقرت بها القبائل العربية الوافدة إلى المغرب، وهو عبارة عن نصوص شعرية شفوية غنائية تاريخية مغلقة، تصف الحياة القروية ونمط عيش سكانها وطرق تعبيرهم، ألفت

بشكل جماعي وعبر مراحل زمنية من قبل أناس مجهولين في الغالب، مما أفرز عدة مقاطع شعرية جرى ربطها ببعضها عن طريق تقنية الحطات لتكون قابلة للغناء وفق إيقاع موسيقي مركب وتصاعدي، يعتمد فيه على آلات رعوية تقليدية من وحي البيئة القروية وعلى أسلوب النداء.

* نصوص مغلقة: بمعنى أنها ليست غناء متجددا من حيث الأشعار والإيقاعات بما يمكن أن يعتريها من إضافات وتحويرات إلا في حدود ضيقة، فهي تؤدى كما وصلت إلينا بلا تغيير في جوهرها العام.

* تاريخية: لأنها ليست وليدة اليوم، فالإطار الفرجوي للعيطة وجد منذ العصر الموحدي، والنصوص تحيل على أحداث تاريخية تعود الى سنوات ولت، وإن عكست بعض مضامينها وقائع معاصرة بلسان الشيخ الذي يتقن الإرتجال الشعري البليغ وليس أيا كان.

* مجهولة المصدر: إذ لا يمكن تحديد مؤلفها، فالنصوص نسيج من مقاطع شعرية مختلفة المصادر، ذلك أن في كل مرحلة زمنية وجد شعراء عبروا عن واقعهم بنظم حكم وأزجال، تم تركيبها في نصوص مختلفة من تأليف جماعي. وبالتالي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننسب نصا معينا إلى شخص بعينه، وإن جاز أن نسند حبات ومقاطع شعرية محدودة من هذه النصوص إلى شاعر ما. لكن النص في عمومه يبقى مجهول المصدر.

* يعتمد في الإيقاع على آلات رعوية بسيطة تعكس بساطة أهل هذا الفن من بدو المغرب، ويهيمن على الغناء أسلوب النداء الذي يعكس ويكثف المعنى الإصطلاحي لـ«العيطة».

العيطة العبدية:

تنعت عيطة مدينة آسفي ونواحيها بالعيطة العبدية، نسبة إلى قبيلة عبدة لأنها -أي العيطة العبدية- تمثل بحق خزانا لذاكرة هذه القبيلة، لما تزخر به من تراث شفوي تاريخي وافر، بتفرعاته الموسيقية والشعرية، ومضامينه العاكسة لرجع الأحداث والولادات الأولى، وهو ما جعل من هذا الموقع مسرحا «تتقاطع فيه الفنون الأساسية التي تكون دعامة الحياة الثقافية والفنية بالمغرب»[8]، من ملحون وأندلسي وشعبي...الخ، وبذلك شكلت عبدة وما تزال مرجعا لا غنى عنه بالنسبة للفنانين فيما يخص الإيقاعات والألحان والكلمات[9]، بل ويشيع بين الناس أن من أراد الإلمام بفنون العيطة فما عليه إلا أن يقصد شيوخ عبدة لمجالستهم والأخذ عنهم مباشرة، ذلك أن هذه المنطقة لا تعتبر خزانا لعيوط الحصبة فحسب، بل تربة تعيش بها أنماط أخرى من العيطة، بحيث لازالت «تحتفظ بمجموعة من العيوط التي لا تنتمي لها أصلا كالمرساوي والحوزي، في الوقت الذي إختفت فيه من مواطنها الأصلية كالشاوية والحوز والرحامنة وغيرها»[10]، ويمكن أن نمثل لذلك بنص «الحَدَّاوِيَّاتْ» الذي تحتضنه اليوم المدرسة العبدية في حين يقل تداوله بموطنه (الشاوية)، ونفس الأمر يقال عن عيطة «دامي» والكثير من المتون والإيقاعات الزعرية. وإذا كانت منطقة دار القايد عيسى بن عمر قد شكلت عاصمة عبدة في وقت من الأوقات لسطوة قيادها وعظمة شأنهم، فإن غناء العيطة قد بلغ لهذا السبب أوج إشعاعه وألقه تحديدا بهذه النقطة الجغرافية، بحيث نظمت متون عديدة وابتكرت إيقاعات مختلفة للتعبير عما كانت تموج به منطقة دار القايد من أحداث عظيمة، وبالتالي مثل هذا الموقع المركز الذي تجددت في أحضانه نصوص العيطة وتخرج من رحمه العديد من شيوخ العيطة الذين قاموا بتعميم هذا الفن ونشره من المركز نحو المحيط في تنقلاتهم المختلفة.

وتسمى العيطة العبدية كذلك بالعيطة «الحصباوية» نسبة إلى «الحصبة»، وهي منطقة بقبيلة عبدة ترعرع وتألق بها هذا الفن، بحيث شكلت ولا تزال مشتلا مهما لعيوط الحصبة، بل وحتى لباقي أصناف العيطة بالمغرب. تبعد هذه المنطقة الخصبة والشاسعة عن مدينة آسفي بحوالي ثلاثين كيلومتر بإتجاه دكالة، أي بالقرب من مقر القائد عيسى بن عمر

العبدي، ما جعلها مسرحا شاهدا على التطاحنات القبلية والمخزنية زمن التسلط القائدي وتراخي قبضة الدولة، وبذلك شكلت مصدرا للإلهام والإبداع بالنسبة لشيوخ القبيلة؛ إذ اتسمت بكونها واحة للترفيه عن النفس والتخلص من هموم الحياة من جهة، ومنبعا يمد بما يكفي من المواضيع الإجتماعية والسياسية والإقتصادية القابلة للتوظيف الغنائي في قالب العيطة من جهة أخرى. واذا كانت بعض الإجتهادات قد نسبت تسمية النمط الحصباوي إلى «لحْسَابْ»[11]، فإن ذلك القول مردود لسببين: الأول يتمثل في كون جميع العيوط لا تتضمن بالضرورة ما يعرف «بالحْسَابْ»، والثاني أن تواجد منطقة تألق بها فن العيطة العبدية تسمى «الحَصْبَة» يجعلنا ننسب إليها تلقائيا هذا النمط، لاسيما وأن نصوصها قد جاءت متخمة بالمتون التي تعكس تفاعلات الحياة البدوية بالمنطقة، كتصويرها لمشاهد دقيقة عن معاناة الساكنة مع تجاوزات القائد عيسى بن عمر، وإحتفائها بشخوص وأماكن من فضاء الحصبة الواسع. وزيادة على هذا، فإن هذا الركن الجغرافي من بلاد عبدة قد احتضن هذا النمط من غناء العيطة، الذي إرتبط إرتباطا وثيقا بشيوخ الحصبة، بحيث ظل لزمن طويل لا يُؤدى إلا على ربوعها، وبأصوات أهلها، ينشدونه كلما خلوا إلى أنفسهم متخلصين من مشاغل ومتاعب الحياة البدوية اليومية. وبالمقابل لم يخض فيه شيوخ المدارس الأخرى إلا نادرا لطول نصوصه وتعقدها.

الظاهرة القائدية

كان القائد هو ممثل السلطان بالقبيلة، ومنه كان يستمد سلطاته في إخضاع القبيلة لطاعة سلطان البلاد عن طريق إرغامها على تقديم المغارم والجبايات المفروضة عليها لصالح بيت المال، أو تأديبها بالقوة في الحالة التي تثور فيها وتخرج عن ولاء المخزن. وقد استحال هذا النمط من الإدارة -المرتبط بالمركز القوي للقائد- إلى ظاهرة حقيقية في القرن التاسع عشر وإلى حدود بداية التدخل الأجنبي بالمغرب وفرض الحماية عليه سنة 1912، بحيث تعاظمت في هذه الفترة سلطات القائد إلى الدرجة التي أصبح ينافس فيها مركز السلطان بالعاصمة، بل وأحيانا يفرض نفسه على هذا الأخير، خصوصا مع تراخي قبضة الدولة على باقي ربوع المملكة مع توالي نعرات القبائل وإنفلاتاتهم. وهكذا حدث تلازم قوي بين القائد ونمطي الإنتاج والحياة بالبادية بالمغربية، فتسللت شخصيته إلى النمط الموسيقي والغنائي لأهل البادية بشكل بارز؛ وصفا لنمط عيشه الأرستقراطي وتمجيدا لسلطانه وعظمته، وهو ما تُرجِم في نصوص العيطة، وخاصة العيطة العبدية التي عكست صولات قواد الجنوب الذين كانوا أكثر سطوة وهيبة بين قياد المغرب.

الإشكالية

يحيلنا هذا التأطير المفاهيمي على جملة من الإشكالات والتساؤلات العميقة: فإذا كانت العيطة في الأصل غناءا، وكان الغناء على العموم محكوما بطابع فرجوي راقص، فكيف تمكن شعر العيطة بعبدة من تجاوز هذا الطابع الترفيهي لينفتح على ماهو سياسي وعلى ما تموج به القبيلة من صراعات وتجاذبات؟ هل ذلك مرده إلى أن ظاهرة القياد الكبار قد فرضت نفسها على شاعر العيطة أم لأن القياد احتووا هذا الشعر ووجهوه لما يخدم مصالحهم ويديم مراكزهم؟ وبالتالي هل خضع شعر العيطة لهذه الكوابح السياسية أم إنفلت منها ليعبر عن ذات القبيلة وهمومها؟

شعر العيطة العبدية والظاهرة القائدية

إن الخوض في مضامين هذا الفن يستوجب الحديث بداية عن تلك الطريقة الجماعية التي ميزت تأليف نصوصه عبر مراحل متعاقبة، كما يحدث بالنسبة لـ«كل الإنتاجات الشعرية الشفوية في الثقافات الإنسانية التي تنموا تدريجيا مثل كرة الثلج كلما تدحرجت أكثر كبرت وتضخمت»[12]، مما أفرز حبات ومقاطع شعرية عديدة تم ضمها لبعضها عن طريق تقنية «الحطَّات». وهكذا تم نسج نصوص كاملة،

قصبة القائد عيسى بن عمر العبدي (1842-1924) يتقاذفها النسيان بعد أن كانت مركز قيادة ومشتلا أينع فيه فن العيطة بالمغرب

متميزة عن بعضها انطلاقا من هذه المقاطع بالاعتماد على التنويع في الإيقاعات الموسيقية، وبهذا تستحيل من جهة نسبة نص من النصوص إلى شخص معين بذاته شعرا وإيقاعا، ومن جهة أخرى يصعب تحديد التيمة الخاصة بكل عيطة، بحيث تظل هذه التيمات متنوعة ومشتتة في ثنايا النص، لأن كل عيطة نسجت انطلاقا من حبات شعرية خرجت للوجود في مراحل وأمكنة وسياقات متباعدة، ثم جرى جمعها في مقاطع غنائية دون مراعاة الروابط الدلالية التي يمكن أن تجمع بينها. غير أن حضور الظاهرة القائدية وشخصية القائد الطاغية يعتبر التيمة التي يكاد لا يخلو منها أي نص من نصوص العيطة العبدية.

ويمكن القول أنه بقدر ما استفحلت الأوضاع في مغرب القرن التاسع عشر، بقدر ما تضخمت من جهة مكانة القائد بالقبيلة وتعاظمت سلطته «التي يجسدها في نظر الجميع كممثل عن السلطان»[13]، رغم ما تضمره هذه التمثيلية / الغطاء من «جشع»[14] يقف خلف كل سياسات القائد. ومن جهة أخرى أصبح لشخصه تلازم قوي مع مختلف مناحي الحياة بالبادية المغربية. فالقائدية ليست طريقة في الإدارة فحسب، بل هي صورة أوسع، هي ظاهرة اجتماعية لما تحمله في طياتها من دلالات وحضور قوي في السلوك اليومي، الفردي أو الجماعي للقبيلة. تبدأ إرهاصاتها الأولى بشخص غني أو اغتنى للتو، يطمح لوضع قبيلة أو مجموعة من القبائل تحت عباءة حكمه إما بشراء القيادة أو فرض نفسه على السلطة المركزية، ثم لما يتحقق مراده يلجأ إلى سياسة العنف المفرط لإخضاع القبائل وما يستتبع ذلك من ضغائن وفتن ومواجهات تشكل موضوعا دسما في أحاديث واهتمامات الكبير والصغير، ولذلك تكاد تهيمن هذه الظاهرة على كل نصوص العيطة العبدية وكأنها الملهم الأساس لقريحة الشيوخ والشعراء، وفي ذلك دليل على مدى تأثير شخصية القائد في هذا الوسط الاجتماعي والسياسي، لدرجة جعلت البعض من الباحثين يصنفون المجتمع المغربي ونمط إنتاجه في «خانة خاصة» وهي «المجتمع القيادي» و«نمط الإنتاج القيادي»[15]. بمعنى أن هذه الظاهرة قد «إلتصقت في تكونها وفي سيرورة حياتها وفعاليتها بالتشكيلة الاجتماعية والثقافية للمغرب القروي»[16] فوجدت بذلك صدى لها حتى في المشهد الفني للناس البسطاء بالبادية، عاكسة هذا الزخم من الحراك القبلي والصراع مع السلطة، وهذه القوة المؤثرة لمؤسسة القائد القوية. وقد ساهم في ذلك أيضا احتضان بعض القياد[17] لهذا الفن باستقبال الشيوخ داخل أسوار قصباتهم. وهكذا «تخبرنا العديد من العيوط عن حياة بعض القياد وممارساتهم تجاه السكان، كالقائد عيسى بن عمر»[18] الذي لازالت نصوص العيطة تؤرخ لسياسته الحديدية في الحكم على غرار باقي نظرائه بربوع المغرب، والذين كانوا كلما ضعفت السلطة المركزية إلا وازدادوا قوة وجبروتا، فـ«لا يستطيع المخزن أمامهم أي شيء فأصبحوا سلاطين في مناطقهم مثل قياد الجنوب المشهورين»[19] بما عرفوا به من إتباع لتقاليد مخزنية في نمط عيشهم وأسلوب حكمهم. ورغم البطش والشدة التي تميز بها قياد عبدة كغيرهم من القياد بالمغرب، وهي «شدة كانت مطلوبة في ذلك العصر الذي كان يمثل فترة تاريخية استثنائية، ومفصلا دقيقا في تاريخ المغرب الحديث والمعاصر»[20]، فإن نصوص العيطة العبدية لا تعكس في بعض متونها ذلك الواقع، وهذا إشكال يمكن تفسيره كما يلي:

أولا: لا يمكن للشيخ أن يجازف بحياته لكي ينقل الواقع كما هو ويذم القائد ويكشف عيوبه ومساوءه. ولذلك

كان يلجأ للإيحاء للتعبير عن مواقفه السياسية، كقوله مثلا: «الخْزَانَة يْلا قَالُوا ارْشَاتْ..المَخْزَنْ يْجَدَّدْهَا»، فإنما يريد في الحقيقة القول «إذا كان عيسى بن عمر قد جار عليهم بحكمه واعتدى فإن هناك سلطة عليا مركزية بإمكانها وفي قدرتها أن تغير الوضع وأن تجدد»[21]. وهذا التشفير اللغوي، والتوسل بالألغاز إنما يجد تبريره في كون «الكثافة الاجتماعية للنص الشعري، للنص الشفوي الذي يصبح أغنية رائجة في القبائل والمناطق والجهات لم تكن لتغفل عنها سلطة القائد وإنما كان يتم السعي لاستيعابها وتدميرامكانياتها الحرة لكي تظل حاملا لإمكانية نظرة الحاكم»[22]. على أن الشيخة الوحيدة التي شكلت الاستثناء في هذا الإطار، والتي يشهد لها التاريخ بوقوفها فنيا وسياسيا في وجه القائد هي الشيخة «خربوشة»، وكانت تنتمي إلى قبيلة أولاد زيد التي نكل بها القائد عيسى بن عمر، فكلفها ذلك حياتها حين قالت رافضة «انَا عَبْدْ عَبْدَة وْالسِّي عِيسَى لاَّ»، واصفة إياه بآكل الجيفة وقاتل إخوانه: «السِّي عِيسَى أَقتَّالْ اخُّوتُه..السِّي عِيسَى أَوكَّالْ الجِّيفَة»، إذ تعتبر عيوط الشيخة خربوشة -في هذا السياق- بمثابة وثيقة تاريخية، تسجل أحداثا بتطوراتها وانكساراتها ومعاناتها[23] وتفضح تعسفات هذا القائد تجاه قبيلتها التي رفضت الخضوع لسلطانه:

رَاعِي الخَاوَة كُلْشِي يْفُوتْ وتَبْقَى العْدَاوَة

لاَ بَاسْ ولاَ بَاسْ رَا العْدُو مَادَارْ قْيَاسْ

هَزْ لويزَكْ صَرْفُو نْحَاسْ رَا فَعْلَكْ مَايَسْوَاشْ

ثانيا: أن القبيلة كانت على يقين بأن العنف المخزني نازل بها لا محالة، كيفما كانت شخصية القائد ومهما كان إنتماؤه القبلي، لأن القسوة في الحكم كانت من صميم السياسة المخزنية، في ظل شيوع تلك الأدبيات التي ترى في الرعية «رأس الفتنة بسبب ما جبلت عليه من نزوع إلى الشغب والفساد وإثارة الفتن متى استشعرت وهنا أو تراخيا في قوة سلطة الدولة وسطوتها»[24]. ولذلك لم يكن يجد الشيوخ بدا من مدح القياد إما تكسبا أو إتقاءا لشر انتقاماتهم.

ثالثا: إن نفسية أهل البادية عموما، لم تكن لتقبل بهجاء قائدها ونصرة قائد من خارج القبيلة، فرغم البطش فإن القبيلة كانت مستعدة لنصرته ومدحه والوقوف في صفه ضد أي مناوئ، خاصة وأن العصبية للقبيلة كانت ما تزال تسري في دماء السكان[25]. وهكذا جاءت نصوص العيطة الحصباوية متضمنة لإشكال النص والواقع، والذي لا يمكن تفسيره دون الرجوع إلى المرجعية الثقافية والسياسية المتحكمة في الفعل اليومي للبدوي المقهور والخاضع، أو «الكوايح» -على حد تعبير الأستاذ بوحميد[26]- التي أثرت في سيرورة التراكم الشعري. غير أن هذا الحضور الطاغي للقياد بمتون العيطة، وخاصة قياد عبدة، لا يجب أن يدفع بنا إلى التسليم تلقائيا بارتباطهم بالعيطة وشيوخها، كما ذهب إلى ذلك الباحث حسن نجمي[27] - مستدلا بـ«الحضور المكثف» لشخصية القائد عيسى بن عمر في نصوص عبدة، وببعض الروايات الشفوية التي تقول بأنه «اضطلع بدور الباعث لهذا الفن التقليدي»، وكذا برحلات صيده وفضاءات الفرجة في عهده، والتي لابد وأن تكون قد أثثتها العيطة. فالأمر يمكن أن يرجع فقط إلى توظيف العيطة لهؤلاء القياد كمواضيع لنصوصها، بالنظر إلى انبهار الشيوخ بشخصية القائد عموما ومكانته ونمط عيشه الأرستقراطي الذي شكّل مصدر إلهام بالنسبة لهم. بل يصعب تصور أن يكون لقائد ما دور في بعث فن سريع الانتشار، يمكن أن يشكل تهديدا لمركزه على اعتبار ما قد يتضمنه من نقد شرس لممارساته وتجاوزاته. وما يُؤكد ذلك الرواية التي أوردها المؤرخ محمد المختار السوسي على لسان الباشا إدريس منو حول علاقة السي عيسى بهذا الغناء، حيث يقول أنه قد: «حكى له -أي السي عيسى- أن أخا له كان قائدا قبله، وكان عيسى خليفته يستخلفه في القبيلة حين يجيش مع السلطان، فقال فخطرت امرأة مغنية بلدنا -الشيخة- فكنت وأنا شاب أذهب مع رفقاء لي بها إلى غار بعيد من العمارة تغني لي، وقد حرصنا على أن لا يعرف ذلك أحد، لأن ذلك مستغرب في ذلك العهد الذي لا يعرف الناس فيه إلا الجد ثم لما أراد القائد أخي أن يسافر مرة أخرى إلى السلطان، خرجت مع كل رجالات القبيلة حتى وصلنا محلا نعتاد

أن نودعه فيه، فحين ودع كل الناس ورجعت عنه قليلا أمال عنق فرسه فناداني فقال ها أنذا ذهبت فاشتغل أيضا في الغيران بفعلاتك، لم يعد ذلك، فتوجه لطيته، فبقيت أنا مبهوتا، ولو أمكن لي أن أسيخ في الأرض لفعلت ثم كان ذلك آخر عهدي بمثل ذلك »[28]. فهذه الرواية تؤكد اعتزال هذا القائد الاحتكاك بالعيطة منذ صغره، وقد حاول الأستاذ حسن نجمي نفي ذلك معتبرا أن هذه الرواية إنما تدخل في سياق ازدواجية خطاب القائد[29]، وهو أمر كان يمكن أن يكون صحيحا لولا شهادة الحاكي المذكور في حق القائد بقوله «وهو كذلك»، أي أن تلك القصة التي رواها له عيسى بن عمر عن نفسه كانت فعلا آخر عهده بالعيطة، وإدريس منو هذا ليس بالشخص العادي في ذلك الوقت، فقد كان على إطلاع بكل مايدور في البلاد من أخبار عن الرعية والقادة، بحكم قربه من السلطان مولاي عبد الحفيظ، فقد عاش معه منذ الصغر، وكان «صاحبه ونجيبه »[30] في الكبر كما يشهد بذلك القائد الناجم الأخصاصي. غير أن التابث في هذا السياق أن القائد السي احمد «ابن القائد عيسى بن عمر» هو من ارتبط بموسيقى العيطة ارتباطا وثيقا على خلاف أبيه، وربما لم يتغن شعراء العيطة بعيسى بن عمر إلا حبا في إبنه هذا، وتشير الكثير من الدلائل على تعلق السي احمد بغناء العيطة أهمها تلك النصوص التي نظمت في مدحه وكذا بعض الروايات الشفوية التي تجزم بأنه كان يرعى شيوخ العيطة وينظم الحفلات العيطة بقصره من حين لآخر، ما جعل غناء العيطة تتجدد دماؤه وتتدفق نصوصه بشكل لافت بمنطقة عبدة. فإذا أخذنا بعين الاعتبار أن غناء العيطة كان يشكل «جزءا من الحياة الاجتماعية والترفيهية لقيَّاد القرن التاسع عشر وقبله »[31]، فإن سر ذلك الدفق الغزير من العيوط بعبدة يكمن بالتأكيد في وجود هذا القائد المولوع بالعيطة والذي قضى عمرا وهو يعتني بشيوخها ويقربهم إليه، ويسهر على تنظيم جلسات وسهرات عيطية بأحضان قصره، حتى عُد في نظر الكثيرين من القياد الذين جددوا فن العيطة في العصر الحديث، ولعل هذا الاهتمام إنما يدلل على ولعه الشديد بغناء العيطة، وميله المفرط نحو الترفيه للتخلص من نمط العيش الصارم لأبيه القائد عيسى بن عمر. مما جعل إسمه يظهر في متون جل عيوط الحصبة، بل ونظمت نصوص كاملة في مدحه والتغني بشخصه كما قلنا، خاصة بعد نفي أبيه، ثم توليه قيادة «ثمرة» سنة 1925.

ويخبرنا شعر العيطة العبدية عن مجموعة من الأخبار والحقائق التاريخية الكاشفة لسيرة قياد منطقة عبدة، تماما كما تخبرنا بذلك بعض الكتابات التاريخية القليلة بهذا الخصوص، ومن ذلك أن منصب القيادة كان يُشترى من قبل الراغب فيه، ولا يُمنح بناءا على معيار الكفاءة والاستقامة في الخدمة، وهي حيلة كان يلجأ لها المخزن من جهة لسد النقص المادي الحاصل في خزينة الدولة، ومن جهة ثانية لتشتيت ثروة القائد المراد نزع القيادة منه وتسليمها لمن يدفع أكثر، يقول شاعر العيطة تعبيرا عن ذلك: «زِيدْ الزْيَادَة يْلا بْغِيتِي القْيَادَة»، أي إدفع أكثر من غيرك إذا كنت ترغب في حيازة منصب قائد. وقد استفحلت هذه الظاهرة -كما يذكر العلامة محمد المختار السوسي على لسان إدريس منو- في عهد الوزير أحمد بن موسى، بحيث «بلغ البيع والشراء للقيادة في أيامه نفاقا عجيبا »[32] وهي الحقيقة التي عكسها شعر العيطة الشفوي بوضوح.

وتصف لنا العيطة العبدية كذلك نمط العيش الباذخ لقياد عبدة، لاسيما القائد عيسى بن عمر الذي اشتهر بحبه لخرجات الصيد بكلاب السلوقية بحثا عن الطرائد، وقد ألقيت صنوف من الفواكه الجافة فوق الزرابي في كل مكان »[33]، في منظر فريد يجمع بين القوة والبذخ، «مما]كان[يدفع]بالقبائل[إلى الإعتقاد بأن قائدهم السي عيسى في قبيلته وداخل حدود قيادته، سيد فوق الجميع »[34] :

السِّي عِيسَى أَوَشَّامْ السْرُوتْ

زِينْ الصَّيْدَة زِينْ السَلاكْ عِيسَى يَا بَنْ عُمَرْ

ولم يكن السي عيسى معروفا بهذه الهواية في قبيلته فحسب، بل إمتد صيت ذلك ليصل باقي ربوع البلاد، لدرجة أن «بوحمارة» -الثائر على المخزن- لما قبض عليه الجيش السلطاني وأحضره بين يدي مولاي عبد الحفيظ، قدم أوصافا ساخرة للحاضرين آنذاك في

مجلس السلطان، لكنه حين وصل للقائد عيسى بن عمر، أشار إليه «فقال هذا صاحب الذئاب- يعني يألف صيدها»[35]. ونقف في نص «العَمَّالَة» على وصف دقيق للحظة مهيبة يكون بطلها القايد عيسى بن عمر (أو ابنه السي احمد من بعده) وقد هب لوجهة معينة في موكب من الخيل والعتاد. وهو الأمر الذي تتداوله الساكنة وفق توصيف العاملين بالإسطبل (تَاوْعْ الرْوَا)؛ حيث يتجه القائد متقدما موكبه ممتطيا جواده، فيقدم له «العَسْكرْ» التحية (السْلَامْ) فيما يجر «اسْويلَمْ» اللجام ويرفع «الفَرَاجِي» العلم. إنها وجهة إما لدك قبيلة متمردة أو للصيد ترفيها عن النفس، ويقدم هذا النص لوحة لهذا البروتوكول الذي ميز خرجات وحركات القائد عيسى بن عمر، بلسان سكان منطقة عبدة المبهورين بعظمة قائدهم وعلو مكانته:

تَاوْعْ الرْوَا كَالُوا شِي اكْلَامْ

السِّي عِيسَى امْشَى بِالسْرُوتْ

الفَرَجِي رَافَدْ لَعْلَامْ

اسْوِيلَمْ جَارْ اللْجَامْ..العَسْكرْ عَاطِي السْلَامْ

ولأن شعر العيطة عموما هو شعر بطولات في الكثير من جوانبه، فإنه يكاد لا يحتفي إلا بالقياد الذين كان لهم موقف معاد للتغلغل الاستعماري بالمغرب مطلع القرن العشرين، كقائد عبدة عيسى بن عمر الذي دوخ سلطات الحماية بأفعاله المتعارضة مع سياساتها فإضطرت لوضع حد لحكمه بالمنطقة ولم تتوقف عند حدود ذلك، بل نفته إلى مدينة سلا إتقاء لمكره. والقائد العيادي بالرحامنة الذي ورغم ارتباطاته مع بسلطات

الاحتلال حافظ على صلات وثيقة بسلاطين المغرب، موازيا بشكل ذكي ودبلوماسي بين ضرورة دعم المخزن وإكراه الحماية الفرنسية. أما القياد الذين ارتموا في حضن المحتل -حفاظا على مصالحهم ونفوذهم وإن كلفهم ذلك الإسهام في تيسير سيطرة الغزاة على التراب الوطني وتثبيت أوتادهم به- فقد تنكر لهم شعر العيطة وأحجم عن ترديد أسمائهم كما هو الحال بالنسبة للقائد المدني الكَلاوي الذي ينعدم ذكره في شعر العيطة.

وهكذا، نخلص للتاكيد على أن لنصوص العيطة العبدية قيمة دلالية واضحة، تستقي مواضيعها من الواقع الاجتماعي والسياسي لساكنة المنطقة، فهي ليست مجرد تقاطيع لفظية ثانوية في خدمة الإيقاع باعتباره المكون الأساس في الغناء، أي كلام ينظم كما أتفق لأجل تدعيم الجمل الموسيقية كما هو الحال في المدرسة المرساوية مثلا، فبقراءة متأنية لنصوص العيطة العبدية، أو باستماع متمعن لتسجيلاتها وأداءاتها المباشرة، ينجلي أمامنا مضمونا غنيا، مصدره شعر شفوي -من الثقافة الشعبية- لا تقل أهميته عن أي نص شعري فصيح ومكتوب، مندرج في خانة الثقافة العالمة، ذلك أن تيمات النمط الحصباوي «تتجاوز الحقل العاطفي لتشمل ما هو سياسي واجتماعي»[36]، وتلك لعمري مقومات مميزة لأي نص شعري أدبي متكامل.

الهوامش

1 - العيَط: طول العنق، رجل أعيط، وامرأة عيطاء: طويلة العنق. أنظر لسان العرب، لابن منظور، المجلد الثاني، ص 3191، دار المعارف، تنقيح عبد الله علي الكبير، محمد احمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي.

2 - سالم اكويندي، أصول التخييل المسرحي، مقاربة أنتروبولوجية في المسرح والثقافة الشعبية، الطبعة الأولى 2006، مطبعة دار النشر المغربية، ص 90.

3 - حسن نجمي، غناء العيطة الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، الجزء الأول، دار توبقال للنشر، 2007، ص 24.

4 -سالم اكويندي، أصول التخييل المسرحي، مرجع مذكور، ص 111.

5 - رقية بلمقدم، معلمة المغرب، مادة "المجذوب"، الجزء 20، ص 6985.

6 – محمد أبو حميد، عبد العزيز بن عبد الجليل وآخرون، مدخل إلى تاريخ وفنون الشاوية، أنجز هذا الكتاب على هامش الملتقى الأول لفنون الشاوية بسطات سنة 1989، منشورات وزارة الثقافة. (دار النشر وسنة الطبع غير متوفران بالمرجع). ص 78.

7 – حسن نجمي، غناء العيطة، الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، الجزء الثاني، دار توبقال للنشر، 2007، ص 81.

8 –Allal ragoug, Safi histoire et mémoire, Rabat net, 2013, P 95.

9 –يمكن إعتبار مجمل تجربة بعض الفنانين الشعبيين بالمغرب مجرد تكرار لأعمال فناني هذه المنطقة في قوالب لحنية جديدة ومصقولة، كالفنان المحفوظي محمد والفنان الشيخ البشير–أحد رموز نمط "اعبيدات الرمى"– الذي يعود أصله إلى منطقة عبدة. والأمثلة كثيرة في هذا الباب تؤكد غنى الموروث الفني الموسيقي للمنطقة

10 –علال ركوك، موسيقى آسفي نماذج وتجليات، مطبعة rabat net maroc، 2005، ص 99.

11 –رقص على "آلة الغسيل" "الجفنة" أو "القعدة" أو ما شابهها إنسجاما مع الإيقاع الموسيقي، ينتهي بـ"طمَّة" موحدة بين الآلات ودقات الأرجل.

12 –حسن نجمي، غناء العيطة، مرجع سابق، ج 1، ص139.

13 –جرمان عياش، دراسات في تاريخ المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1986، ص 206.

14 – Abdallah Laroui, Les origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1830–1912), Centre Culturel Arabe, 3ème édition– 2009, Casablanca. P 352.

15 –محمد حجاج الطويل، معلمة المغرب، مادة "القايد"، ج 19، ص 6590 و 6591.

16 –حسن نجمي، غناء العيطة، مرجع سابق، ج 2، ص 181.

17 –كالسي أحمد بن عيسى بن عمر، الذي كان يقرب إليه الشيوخ، ويقيم سهرات عيطية داخل منزله.

18 – Allal Ragoug, Safi Histoire et mémoire, Rabat net, 2013. P101.

19 –محمد حجاج الطويل، معلمة المغرب، مادة "القايد"، ج 19، ص 6590.

20 –كريدية إبراهيم، عيسى بن عمر وحقيقة القائد المتسلط الظالم والسفاح، مطبعة safigraphe، 2008. ص 35.

21 – علال ركوك ومحمد بالوز: الأستاذ محمد أبو حميد، رائد البحث في الموروث الثقافي دراسات ووثائق وشهادات، 2011، مطبعة rabat net maroc، ص77.

22 –حسن نجمي، غناء العيطة، مرجع سابق، ج1، ص 190.

23 – المصطفى فنيتير، حادة الزيدية (خربوشة) شيخة في مواجهة تسلط المخزن، مجلة زمان، العدد 29 / مارس 2016، ص 37.

24 –كريدية ابراهيم، القائد عيسى بن عمر وثورة أولاد زيد وواقعة الرفسة. مطبعة IMBH، بآسفي، 2003، ص29.

25 –فقد حرّم أولاد زيد على أنفسهم أكل الثمر فقط للتشابه في اللفظ بينه وبين "ثمرة"، القبيلة التي ينتمي لها القائد عيسى بن عمر. ولازالت الذاكرة الشعبية تحتفظ بمقولتهم الشهيرة "اللهم حر الجمرة ولا الثمرة".

26 –علال ركوك، محمد بالوز، مرجع سابق، ص 63.

27 –حسن نجمي، غناء العيطة، مرجع سابق، ج 1، ص 190.

28 –محمد المختار السوسي، على مائدة الغذاء، مطبعة الساحل، الرباط، ص 85.

29 –حسن نجمي، غناء العيطة، ج 1، ص 187.

30 –محمد المختار السوسي، المعسول، الجزء 20، مطبعة الجامعة، الدار البيضاء، 1961، ص 60.

31 –من مداخلة للأستاذ إبراهيم كريدية بندوة "آسفي تراث غني ومتنوع" التي نظمتها الخزانة الجهوية بمدينة آسفي بتاريخ 11 ماي 2015،

32 –محمد المختار السوسي، على مائدة الغذاء، مرجع سابق، ص 38.

33 –رواية شفوية عن المرحوم السيد اشتيوي عمر.

34 –ابراهيم كريدية، عيسى بن عمر العبدي وحقيقة القائد المتسلط الظالم والسفاح، مرجع سابق، ص34.

35 –محمد المختار السوسي، المعسول، مرجع سابق، ص 74.

36 –Allal Ragoug, op. cit., P 101.

الصور

* الصور من الكاتب.

ثقافة مادية

أثر ثقافتي البادية والمدينة على
حرفة ومنتجات السدو التقليدية في الكويت
164

مهارات ومعارف النجار التقليدي
في صناعة الأبواب العتيقة بمنطقة نفزاوة
176

أثر ثقافتي البادية والمدينة على
حرفة ومنتجات السدو التقليدية في الكويت

د. علي صالح النجاده - كاتب من الكويت

مما لا شـك فيه أن المنسـوجات بمكوناتها المادية، وتركيباتها النسيجية، وتنوعاتها الفنيـة والتصميميـة يمكـن أن تعبر عن علـوم، وخـبرات، ومهارات صانعيهـا. كذلك يمكن إعتبار المنسـوجات على إختلاف أنواعها وإسـتخداماتها دلائل واقعية لمستويات التطـور والتحضر في مختلف الحضـارات والمجتمعات.

مـن هنا يمكـن القول بأن المنسـوجات علـى اختلاف أنواعها، وأحجامها، وأشـكالها، ووظائفها تعتبر مؤشـرات عملية وبراهين حقيقية تدل على مسـتوى الإتقان الحرفي، والتقدم التقني، والإبداع الفني لمنتجيها. وبما أن «السـدو» يدخـل في طبيعته ضمن المنسـوجات اليدويـة التقليدية الـتي برعت في حياكتها نسـاء القبائل البدويـة في الكويت، لذلـك فإنه من المهم البحث بتعمـق في طبيعة العوامل التي أسسـت لوجوده، وسـاهمت في بقائه على مر السـنين.

يعتـبر كل مـن صوف الأغنـام، وشـعر الماعـز، ووبر الجمـال المـواد الأساسـية لحياكة مختلف منسـوجات السـدو. وإذا ما رجعنا إلى الاستشـهاد بما جـاء في القرآن الكريم في الآية رقم (80) من سـورة النحل حول الانتفاع العملـي بالأنعـام (الإبل، والأغنـام، والماعـز، والأبقار)، نجـد أن المولى جل وعلا قد أشـار إلى ذلـك بقوله في محكم التنزيـل: ﴿وَاللّهُ جَعَلَ لَكُـم مِّن بُيُوتِكُمْ سَـكَناً وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُـودِ الأَنْعَامِ بُيُوتـاً تَسْـتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُـمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ وَمِـنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْـعَارِهَا أَثَاثـاً وَمَتَاعاً إِلَى حِـين﴾. لذلـك يمكـن القول بـأن الإنسـان قد عرف المنسـوجات منـذ أمـد بعيد، واسـتخدم في منسـوجاته الصوف، والشـعر، والوبـر، ضمن المواد الأولية للنسـيج للوصـول إلى مبتغـاه، وسـد احتياجاتـه الضروريـة من ملبـس، ومسـكن (بيـت الشـعر)، ومختلـف عناصر تأثيث بيت الشـعر، وأنواع الأمتعة المستعملة في البادية.

ونظـرا لانتقال الإنسـان من حيـاة البـداوة والبادية إلى حيـاة التمـدن والمدينـة أو العكس بالعكـس، نجد أن ثقافـة منطقة سـكناه يمكـن أن تترك بصمـات واضحة ومحددة على حياته، وسـلوكياته، وممارسـاته، وعلومه، وخبراتـه الحياتيـة. مـن هنا نجـد أنه مـن المهـم أن يتم التوجـه لدراسـة آثار معيشـة سـكان باديـة الكويت في البادية أولا، ثـم انتقـال معظمهـم للعيـش في مختلف مـدن وضـواحي الكويـت على حرفـة ومنتجات السـدو التقليدية. إن حرفة السـدو مرت بمراحل مختلفة أفرزت خلالها منتجـات متنوعة ذات صفـات ومميزات متنوعة ومتباينـة. هذا بالطبع يدعـو لإثارة العديد من الأسـئلة والاستفسـارات حول طبيعة ومدى تأثر حرفة ومنتجات السـدو التقليدية بكل مـن ثقافتي البادية والمدينة.

1 - أسئلة البحث:

مـن خـلال التفكـير في موضوع هـذه الدراسـة، تبرز أسـئلة عديـدة وهامـة ذات إرتبـاط بمـاضي، وحاضر، ومسـتقبل حرفة ومنتجات السـدو في الكويـت، من أهم هذه الأسـئلة مـا يأتي:

- ما هي أسـباب ظهور واستمرار ممارسـة حرفة السدو عند سـكان البادية مـن أهل الكويت؟
- مـا علاقـة ثقافـة البادية بحرفـة ومنتجات السـدو في الكويت؟
- هل أثـرت ثقافة المدينة على حرفة ومنتجات السـدو؟ وكيف ذلك؟
- أي ثقافـة يتوقع أن يكـون لها التأثير الأكـبر على حرفة ومنتجات السـدو في السـنوات القادمة؟ ولماذا؟
- هـل يمكن التوفيـق بي ثقافـتي البادية والمدينة لدعم وتطويـر حرفة ومنتجات السـدو؟

أهداف البحث

سـوف يتم من خـلال هذا الدراسـة محاولـة تحقيق الأهـداف التالية:

- تعريف الثقافة والعوامل التي تؤثر فيها.
- مقارنة ثقافة البادية بثقافة المدينة.
- دراسـة آثـار ثقافـتي البادية والمدينـة علـى حرفـة ومنتجـات السـدو في دولـة الكويـت.

منهجية البحث

تعتمـد هـذه الدراسـة في تحقيقهـا علـى المنهـج الاسـتقرائي القائـم علـى إسـتقاء الكثيرمـن المعلومات مـن ناسـجات السـدو البدويـات المتمرسـات الـلاتي تـم مقابلتهـن، وتدويـن إجاباتهـن المتعلقـة بتحقيـق أهـداف هـذه الدراسـة. كذلك، تـم مراجعـة الأدبيات المتوفـرة، وذات العلاقة بموضوع الدراسـة، بالإضافة إلى الملاحظات الشـخصية للباحـث الذي عمل كمستشـار للنسـيج في الجمعيـة التعاونيـة الحرفية للسـدو خلال الفـترة ما بـين عـام 1998م وحـتى أواخر عـام 2015م.

مصطلحات البحث: معانيها اللغوية وتعاريفها

كتوطئة للدخول في موضوع البحث، من المهم جدا أن نتناول بالشرح والتوضيح للمعاني اللغوية العربية لمصطلحات هذا البحث وتعريف كل منها، بهدف فهم معانيها اللغوية، وأبعادها المعنوية.

1 – الثقافة:

كلمة «الثقافة» في اللغة العربية تعني الحذاقة والفهم، فإذا قيل: زيد رجل «ثَقِفْ»، فهذا يعني أن زيد رجل حاذق وفطن، وإذا قيل: عمرو رجل «مُثَقَّفْ»، فهذا يعني أن عمرو رجل معتدل في عقله وفهمه (ابن منظور، الطبعة 3، 1993؛ الجوهري، الطبعة 4، 1987م؛ القزويني الرازي، 1979م؛ الفيروزآبادي، الطبعة 8، 2005م).

أما «الثقافة» (Culture) فقد عرفت لأول مرة من قبل عالم الإنثروبولوجي البريطاني إدوارد تيلور (1832م – 1917م) حيث قال: «الثقافة أو الحضارة بمعناها الإناسي (الإنساني) الأوسع، هي ذلك الكل المركب المعقد الذي يشمل المعرفة، والعقيدة، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، وكل ما يمكن أن يكتسبه الإنسان كعضو في المجتمع» (Tylor, 1871). أما بالنسبة لعلاقة الثقافة بالإنسان والمجتمعات الإنسانية، فإن يشوتي (2005) بعد قيامه بدراسة مقارنة بين الثقافة والحضارة والأيديولوجيا يرى أن الثقافة بمعناها الشامل: «تبدو كعالم أو ككون ذهني، أخلاقي، معنوي، رمزي، مشترك بين أناس متعددين يستطيعون التواصل عبره، وبفضله يعترفون بعلاقاتهم، وبمصالحهم المشتركة، بإختلافاتهم وتعارضاتهم، ويحسون منفردين أو مجتمعين أنهم أعضاء في كيان واحد يتجاوزهم جميعا، هذا الكيان يسمى بـ (الفئة أو الجماعة أو المجتمع)». كذلك فإن ما يميز الثقافة أنها «تتصل بالواقع الآني للقوم، وإن كان هذا الواقع يستند إلى عمق تاريخي، ذلك أن تاريخية الثقافة هي من تاريخية الجماعة المتصلة بها. إن الثقافة بهذا المعنى تعبير عن الجماعة، حتى أن البعض ذهب إلى القول بأنها نمط معيشة الجماعة لا أقل ولا أكثر» (يشوتي، 2005). هذا يعني أن للثقافة وظيفة اجتماعية تهتم بالتقريب والتآلف، في إطار جماعة واحدة أو خاصة، بين العديد من الناس.

وبما أن الثقافة إنسانية المنشأ، فإنه يمكن القول بأنها شاركت بشكل أو آخر في التأثير على إنسانية الإنسان. ونظرا لجنوح الإنسان في أغلب الأحيان للاستعانة بالرموز المختلفة للدلالة على بعض مفاهيمه، ومعارفه، وسلوكياته تجاه الذات والآخرين، نجد أن العلاقة الرمزية قد توطدت مع الثقافة وأصبحت الرموز أحد أدوات التعبير عن نوعية ومستوى الثقافة الفعالة. هذا ما سيتم تناوله لاحقا في هذه الدراسة حول علاقة كل من ثقافة البادية وثقافة المدينة بحرفة ومنتجات السدو التقليدية في الكويت.

2 – الحضارة:

«الحِضَارة» في اللغة العربية تعني الإقامة في «الحَضَر»، والرجل «الحَضِر» هو الذي الرجل الذي يسكن في الحَضَر (ابن منظور، الطبعة 3، 1993؛ الجوهري، الطبعة 4، 1987م؛ القزويني الرازي، 1979م؛ الفيروزآبادي، الطبعة 8، 2005م)، وقد قالها الأصمعي بفتح الحاء «الحَضَارة» (القزويني الرازي، 1979م).

أما تعريف الحضارة (Civilization) فقد جاء عند عالم الإنثربولوجيا البريطاني إدوارد تيلور (1832م–1917م) متماثلا مع تعريف الثقافة. ولكن بعد فك التماثل بينهما، يمكن القول: أن «الحضارة تتولد من ثقافة معينة، ولكنها تتعدى هذه الثقافة، وتتجاوزها زمانيا ومكانيا، ولا ترتبط بمجتمع معين بل يمكن أن تتعداه لتشمل منطقة جغرافية بكاملها (قارة مثلا). والحضارة ذات طابع تاريخي، وتراكمي، بمعنى أنها قد لا تلازم المجتمع. وهي تستمر عبر التراكمات الثقافية والآثار على أنواعها بينما يكون المجتمع قد إندثر» (يشوتي، 2005).

3 – البادية والبدو والبداوة:

كلمة «البادية» جاءت من البادي وهو الشيء الظاهر، وهي أيضا «اسم للأرض التي لا حَضَرَ فيها» (ابن منظور، الطبعة 3، 1993؛ الجوهري، الطبعة 4، 1987م؛ القزويني الرازي، 1979م؛ الفيروزآبادي، الطبعة 8، 2005م)، وفي مثل هذا يقال للأرض الصحراوية المنبسطة بـ «البَادِيَة» لأنها أرض مكشوفة. من هنا جاء كلمة «البَدْو»

وهم سكان البادية، ومنها اشتقت كلمة «البَداوَةُ»، وجميعها مشتقات في مجملها خلاف «الحَضَرْ». وإذا قيل: «تَبَادى» الرجل، فذلك يعني أنه تشبه بأهل البادية (الجوهري، الطبعة 4، 1987م). وفي «البدو» يقول ابن خلدون، مؤسس علم الاجتماع الأول: «العرب أبعد الناس عن الصنائع. إنهم أعرق في البدو وأبعد عن العمران الحضري» (ابن خلدون، 2004).

أما بالنسبة لتحديد طبيعة البادية وتعريف مفهومها عند الفوال (1983)، فقد جاء ذلك على الوجه التالي: «إعلم أن العرب منهم الأمة الناجعة، أهل الخيام لسكناهم، والخيل لركوبهم، والأنعام لكسبهم، يقومون عليها، ويقتاتون من ألبانها، ويتخذون الدفء والأثاث من أوبارها وأشعارها، ويحملون أثقالهم على ظهورها، يتنازلون حللا متفرقة، ويبتغون الرزق في أغلب أحوالهم من القنص، وتخطف الناس من السبل، ويتقلبون دائما في المجالات، فرارا من حرارة القيظ تارة، وصبارة البرد تارة أخرى، وانتجاعا لمراعي غنمهم، وارتيادا لمصالح إبلهم الكفيلة بمعاشهم وحمل أثقالهم ودفئهم ومنافعهم».

4 – المدينة والمدنية:

كلمة «الْمَدِينَة» في اللغة العربية تعني «الْحِصْن» وكل أرض يبنى فيها حصن فهي مدينة، وجمعها «مُدُنْ». ويقال أن فلان «مَدَنَ» أي إنتقل وسكن المدينة، وينسب الشيء إلى المدينة فيقال عنه «مَدَنِي» (ابن منظور، الطبعة 3، 1993). كذلك يقال: « الْمَدِينَة هي الْمِصْر» (الفيروزآبادي، الطبعة 8، 2005م). بذلك فإن المدنية تعني التحضر والاستقرار، وهي بهذا المعنى تكون النقيض من البداوة وكثرة التنقل والترحال.

مقارنة ثقافة البادية مع ثقافة المدينة

من هنا يمكن القول بأن ثقافة البادية مختلفة إلى حد كبير عن ثقافة المدينة، فثقافة البادية متأثرة إلى حد كبيرة بالمعيشة في الأراضي الصحراوية القاحلة القائمة على التنقل وكثرة الترحال، وهذا لا يتيح للمجتمع البدوي نفس فرص النمو الثقافي المتاحة في بيئة المدينة المبنية على أساس التحضر والاستقرار. لذلك فإن العديد من عناصر الثقافة البدوية تنتقل من جيل لأخر بالمشافهة كالشعر، والقصة، والأمثال الشعبية، وتاريخ القبيلة والعرب، ومعرفة الأنساب، وعلوم القبيلة والعرب، ومختلف أنواع الخبرات والمعارف الأخرى ذات العلاقة بحياة البادية. في المقابل، تحفظ وتنتقل مثيلاتها في ثقافة المجتمع المدني من خلال التدوين الكتابي، والتسجيل الصوتي، والتصوير المرئي، وما إلى ذلك من تقنيات. كذلك فإن العديد من منتجات الثقافة البدوية مبنية على «الوقتية» في الاستعمال كبيت الشعر وعناصر تأثيثه ومختلف منتجات السدو الأخرى، على سبيل المثال لا الحصر، بينما تكون منتجات المدينة في أغلبها مبنية على «الاستدامة» مثل المنازل الطينية أو الخرسانية ومختلف عناصر تأثيثهما، وما إلى ذلك من منتجات مادية وأدبية.

علاقة بادية الكويت بحرفة ومنتجات السدو

نظرا للظروف البيئية والمعيشية والمادية الصعبة التى عاشها أهل بادية الكويت، فقد كانت حياتهم مفعمة بالتحديات والصعوبات المضنية. فقساوة الصحراء المعهودة على أرضها القاحلة، وجوها الجاف الملتهب، ومائها الشحيح، وخضرتها الموسمية المتناثرة قد أرغمت سكان البادية على حياة التنقل والتجوال المستمر طلبا للماء، والكلأ اللذين هما من أساسيات الحياة فى الصحراء (Dickson , 1959). هذا النمط من الحياة الذي يعتمد على كثرة التنقل والترحال، أجبر سكان البادية على الاقتصاد في المأكل، والمشرب لمحدوية توفر هذين العنصرين الهامين فى بيئة الصحراء. كذلك ذهب سكان البادية إلى الاختصار والاقتصاد فى الملبس، والمسكن، والمتاع لقلة الخامات الأولية اللازمة لتوفير تلك المطالب، ومراعاة لضروريات سرعة وتكرار التنقل من مكان لآخر حسبما تفرضه عليهم الحاجة، وتقلبات الأحوال في الصحراء.

الشكل (1): نقوش متنوعة تستخدم في تزيين منسوجات السدو المختلفة.

من هنا جاءت حرفة السدو، وتطورت كحرفة نسائية بدائية لتوفير منسوجات السدو اللازمة لبناء بيت الشعر كمسكن للعائلة، وتجهيزه بمختلف عناصر التأثيث البسيطة في التصميم، والعملية في الاستعمال وإعادة الاستعمال. إن بيت الشعر البدوي بمختلف مواد بنائه، وأسلوب صناعته، وتنوع عناصر تأثيثه، إعتمد على البساطة، والاقتصاد، وتأثر إلى حد بعيد بما كان متوفرا من مواد، وخامات أولية، وظروف حياتية. فالخامة الأساسية المكونة لبيت البدوي هى شعر الماعز الأسود. يقوم رجال البادية بقص (جز) شعر الماعز في فصل الربيع ثم تغزله نساؤهم، وبعدها تنسجه على نول أرضي منصوب بشكل أفقي متواضع لتحيك منها شرائط سوداء اللون بسيطة التراكيب تسمى فلجان ومفردها فلجة. تتراوح عروض الفلجان بين 60 سم إلى 100سم، كما تمتد أطوال هذا النوع من منسوجات السدو من خمسة أمتار وهو الطول المعتاد لبيوت الشعر الشائعة لغالبية ذوى الأحوال الاقتصادية المتدنية من أهل البادية، ولكن ذلك الطول قد يصل إلى خمسة وعشرين مترا، وهو الطول المرغوب به لصناعة بيت الشعر للأثرياء من الأسر البدوية أو لشيوخ العشائر والقبائل. أما عرض بيت الشعر فيكون بين ستة إلى ثمانية فلجان ولا يزيد في أغلب الأحيان عرض القطعة الواحدة من الفلجان عن مائة سنتيمترا، وهو عرض منسوجة السدو التى يمكن أن تسيطرعليها ناسجة واحدة.

أثر الثقافة البدوية على حرفة ومنتجات السدو

إن الثقافة البدوية كانت محصورة بحدود ضروريات المعيشة في الصحراء، إذ لم تكن هناك مدارس نظامية، ولا مناهج تعليمية، ولا مكتبات كما هو الحال عند أهل المدينة لتبادل العلوم والخبرات. إلا إن ذلك لم يمنع معارف وخبرات الأجداد، والآباء من الإنتقال للأبناء، والأحفاد. تركزت الثقافة البدوية حول أنشطة الحياة اليومية، ومقومات البقاء، والتسلية في الصحراء. هذا، وقد إستعاض أهل البادية عن اللغة المكتوبة إلى حد كبير باللغة المنطوقة، فبرعوا في قرض الشعر وحفظه، وأتقنوا قول القصة وسرد الحكايات، وتفننوا في إستخدام بعض أدوات الموسيقى البسيطة كالربابة والناي. بالإضافة إلى ذلك فإن معظم نساء البادية احترفن حياكة منسوجات السدو المختلفة، وتم من خلال نقوشها المتنوعة الرمز للعديد من عناصر البيئة البدوية. كذلك فقد كانت رموز تلك المنسوجات أحد الوسائل الهامة للتعبير العملي عن مهارات، وخبرات، وثقافة سكان البادية، وعلى وجه الخصوص النساء منهم. كانت تلك المهارات المختلفة في مجملها هى أحد أدوات نشر وتناقل الثقافة البدوية، والمعبر عما كان يشعر به ويعايشه أو يتطلع إليه أهل البادية. ولقطع الرتابة والملل، ولتخفيف المشقة التي كثيرا ما تصيب ناسجات السدو إثناء عملية الحياكة فإن بعضهن كن ينشدن الشعر ويتغنين به. من أمثلة الشعر الذي كان يتغنى به عند ممارسة غزل الصوف، قول بعض الناسجات:

يا مغيزلي يا فرفارة

تسبق بنات الحارة

لعل أول مُؤَلّف يكتب في الكويت ويذكر فيه عن ثقافة البادية وعن حرفة ومنسوجات السدو هو كتاب «عرب الصحراء» أو (The Arab of the Desert) لمؤلفه ديكسون (H.R.P. Dickson) الذي نشره في عام 1959م. ثم جاء بعده كتاب «السدو: الأساليب الفنية للحياكة البدوية» لرونا كرايتن (1989) بالتعاون من جمعية السدو (الجمعية التعاونية الحرفية للسدو لاحقا) حيث شرحت فيه من جديد حول نول ونقوش السدو، مع وصف كامل ودقيق لخطوات حياكة السدو. أما بالنسبة لزخارف، ونقوش السدو فقد كانت مستوحاة من بيئة الصحراء وما يوجد فيها من أحياء حيوانية ونباتية، وجمادات.

من أبسط زخارف السدو هى نقشة «الحباب» أو «الحبوب» (الشكل 1) حيث تعبر هذه النقشة عن الحبوب الجافة الممثلة بالأرز، أو الشعير، أو الحنطة التي يستعملها أهل البادية في طعامهم. هذه النقشة غالبا ما تظهر على جانب أو جانبي قطعة السدو على شكل خطوط أفقية قصيرة (بطول 4 خيوط سداة متراصة جنبا إلى جنب) على جانب، أو جانبي قطعة السدو، وبشكل متبادل يتكرر فيه لونين هما فى الغالب الأبيض، والأسود وقد يكون بألوان أخرى أقل شيوعا مثل الأحمر، والأسود أو البرتقالي والأسود ونحوها. أيضا، نقشة «الضِّليعَة» أو «الضِّلع» (الشكل 1) فهي شبيهة بنقشة الحبوب، إلا أنها أكثر إستطاله وتنسج تبادليا وسط نسيج من لون مغاير للونين المستخدمين في هذه النقشة، ومسماها مأخوذ من شكل أضلاع الصدر. أما نقشة «ضروس الخيل» (الشكل 1) فهى من مسماها مأخوذة من ضروس أو أسنان الخيل وهى نقشة أكبر من الحبوب ويستخدم فيها لونان أيضا كما فى نقشة الحبوب. من النقوش السائدة، أيضا، فى منسوجات السدو نقشة صغيرة تسمى «العين» أو «العيون» (الشكل 1) وهى عبارة ظهور خيوط سداة بيضاء على شكل نقاط ضمن منسوجة سداة سوداء أو العكس بالعكس، وقد سميت هذه النقشة بالعيون لأنها تشبه العيون الناظرة أو المحدقة من خلال النسيج الأسود.

أما نقشة «العويرجان» (الشكل 1) فقد اشتق إسمها من تعرجات كثبان رمال الصحراء، والبعض يرجعها لفكرة «التسبيح» وذكر الله جل وعلا، وهذه النقشة تبدو للعيان على شكل سلسلة هرمية طولية تكونها مثلثات ذات لونين أساسين هما فى الغالب اللون الأبيض والأحمر المنسوجان على خلفية سوداء (العازمي، 2015). وتأتى بعد ذلك نقشة «المذخرة» (الشكل 1) أو النبات المزهر، وهى نقشة

متطورة من العويرجان. نقشة المذخر غالبا ما تكون خيوطها ضعف نقشة العويرجان ومن أشهر أشكال نقوشها الشكل المعين الذى يبدو لأول وهلة كمثلثي العويرجان وقد التصقا تارة من من ناحية ضلع القاعدة وتارة أخرى بالتبادل من ناحية رؤوس المثلثات.

وتعتبر نقشة «الشجرة» (الشكل 2) من أجمل نقوش السدو، وأكثرها تعقيدا وتنوعا. تقع نقشة الشجرة في قلب منسوجة السدو، وقد سميت هذه النقشة بالشجرة لتنوع وحدات التصميم فيها. فهي كأنها جذع شجرة تتفرع منه أغصان وأوراق، أو نقوش متعددة، ومتنوعة. تختلف نقشة الشجرة عن المذخر والعويرجان فى أنها تتكون خيوط سداتها في الغالب من لونين هما الأبيض والأسود. أما نقشة العويرجان والمذخر فيدخل معهما اللون الأحمر. كذلك فإن نقشة العويرجان تكرر فيها نفس الوحدة الهندسية وهي المثلث، والمذخر يتكرر فيه الشكل المعين أو بعض تفريعاته، إلا أن نقشة الشجرة يدخل فيها كل ما تحب الناسجة أن تضيفه إلى منسوجتها من نقوش أو رموز إنسانية، أو حيوانية، أو نباتية، أو جمادية، وغير ذلك. فمن الأشكال التى وجدت تزين نقشة الشجرة المشط، والعقرب، والحية، واليامعة أو الحرز، والمرأة، والهودج، والجمل، والتراجى أو حلق الأذن، والبراثن أو الوسم وهى إشارات لتحديد الهوية القبلية أو الملكية الشخصية للأفراد أو الهوية القبلية للناسجة، ثم أضيفت الطائرة، والصاروخ، وطلقات الرصاص، والقنابل بشكل متكرر بعد غزو العراق للكويت في 2/8/1990م.

الشكل (2): نقشتا الشجرة تتوسطان طوليا قطعتا نسيج سدو خيطتا مع بعض لعمل بساط.

نقشة «الرقم» (الشكل 3) هى أيضا من النقوش المشهورة فى السدو إلا أن أسلوب تنفيذها مختلف عن النقوش سالفة الذكر، حيث تلف خيوط اللحمة حول السداة، و تغطيها على شكل مثلثات أو مربعات متعددة الألوان متصلة من ناحية زواياها أو أضلاعها. ولعل كلمة «الرقم» مأخوذة من الستر أي أن خيوط اللحمة ترقم أو تستر خيوط السداة. تستخدم هذه النقشة بكثرة في البسط، والمساند أو الوسائد، وقواطع بيت الشعر. من أنواع هذه النقشة «الرقم» وهي عبارة عن 8-10 مثلثات متعددة الألوان تمتد على العرض الواحد للمنسوجة و لكن بدون نظام محدد. أما نقشة «الجنح الحنبلية» فهى شبيه بنقشة الرقم إلا أنه إذا استخدمت عدة ألوان فى تصميم مثلثاتها، فإن تلك الألوان تستخدم وتكرر بنظام ثابت ومحدد (الشكل 3). يأتى بعد ذلك نقشة «الشنف الحنبلية» (الشكل 3) وهى 4-5 مثلثات تحاك فى وسط منسوجة السدو، وقد تقطع نقشة الشجرة أو العويرجان أوالمذخر. توجد أيضا نقشة «الحنبلية» (الشكل 3) وهي على شكل معين كبير كعنصر زخرفة يتوسط منسوجة السدو، ويتكون من خمسة ألوان مختلفة على الأقل يحيط بعضها بعضا، أى على شكل معين فى قلب المعين الآخر. نظرا للوقت الطويل الذي تأخذه هذه النقشة في تنفيذها فإنها غير دارجة كثيرا. كذلك اشتق من هذه النقشة نقشة أخرى يطلق عليها «نصف حنبلية» (الشكل 3) وهى نصف نقشة الحنبلية. أما نقشة «رقم حنبلية» (الشكل 3) فإنها تتكون بلف خيط اللحمة حول مجموعة من خيوط السداة.

بعد نسج السدو، والمضي في تشكيله لعمل العدول، أو الخروج، أو المزاود فإن الحاجة تبرز لخياطة أطراف تلك الحقائب المختلفة الأحجام، والأغراض، ومن هنا ظهرت الحاجة «للدرز الزخرفي». من تلك النقوش المستخدمة فى الدرز «ضراس» وهى شبيه بالأضراس أو الأسنان الطاحنة، و«إخشاب» المحكمة الصلبة كالخشب فى حياكتها، و«الحبة» المشتقة من الحبوب المستعملة فى البادية. أما الأهداب، أوالجدايل، أوالكراكيش فتزين بها أطراف الحقائب المعمولة من السدو كما تستخدم السفايف، والمراقيص لتزيين الإبل، والهوادج.

نظرا لإعتقاد أهل البادية بالعين، والسحر، والحسد فإن نساءهم جنحن لإستعمال الودع، أو الأصداف البحرية التي حصلن عليها من أهل المدينة القريبين من البحر، كما إستخدمن أيضا أنواعا من الخرز الأزرق أو الفيروزي لإبعاد العين، أو الحسد عنهن، وعن أبنائهن، وأفراد عائلاتهن.

الشكل (3): نقوش الرقم المختلفة منسوجة بالعرض وتظهر من بينها نقوش طولية للسدو من أهمها نقوش الشجرة. الصورة لمقدمة قاطع بيت شعر من المجموعة الدائمة للجمعية التعاونية الحرفية للسدو.

مما تقدم نرى أن ثقافة أهل البادية، وعلومهم البسيطة التي نتجت عن التجربة والمشاهدة الشخصية المباشرة، أو العلم المتوراث أبا عن جد، أو أما عن جدة قد أثرت في حرفة السدو وبالذات في النقوش التي تزين منتجاتها المختلفة التي عبرت بشكل واضح، وصادق عن تلك الثقافة التلقائية في نوعيتها، العميقة في جذورها، والغنية في تعبيراتها، ويكفينا في هذا المقام ما نشر ضمن مجموعة مصورات «السدو» التي نشرت للمرة الثانية في عام 1982م من قول الشاعرة البدوية التي عبرت عن سعادتها، وأحاسيسها، وعلاقتها المباشرة بسدوها فقالت:

يوم أن اقضيت شغلي قبل تقضني

مزاودي خلصت واليوم أخشمها

النقش بالمزودة من شغلي وفني

فيها يدي عالمه ما حد يعلمها

الرقم والشنف شغله ما يعوقني

والمفرشة عقب باكر نبي نولها

باكر لشد القطين وزملهم دني

كل على نضوها شالت ولا يمها

أثر ثقافة المدينة على حرفة ومنتجات السدو

لقد كان اندماج بعض القبائل التي سكنت بادية الكويت متفاوتا مع سكان الحواضر أو المدن الكويتية منذ البدايات الأولى لنشأة دولة الكويت في بداية القرن السابع عشر (الهاجري، 2006). فأفراد قبيلة العتوب، على سبيل المثال، هم أول من تأقلموا مع حياة المدينة، وإندمجوا مع مكوناتها السكانية بسرعة، ثم اشتغل معظمهم في المهن البحرية المختلفة من غوص على اللؤلؤ، والتجارة، وصيد الأسماك. إلا أن معظم القبائل الأخرى قد ارتبطت بالمدينة بما يسد إحتياجاتها، فكان أفرادها يقدمون للمدينة لبيع بعض منتجاتهم الحيوانية كالصوف، والسمن الحيواني، والإقط وغيرها من المواد، ولشراء ما يحتاجون إليه من أرز، وحنطة، سكر، وملح، وللعلاج في بعض الأحيان. وبقيت قبائل أخرى أبعد عن المدينة من الفريقين السابقين، تسكن البادية وتعيش على رعي الإبل والأغنام والماعز.

مما لا شك فيه أن طبيعة المدينة والحياة فيها يختلفان إلى حد كبيرعن مثيلاتها في البادية. فطبيعة المدينة قائمة على الثبات والاستقرار، أما البادية فطبيعتها مبنية على التنقل والترحال. كذلك فإن حرف، ومهن، ومنتجات، وخدمات المدينة مرتبطة

بالثبات، والإستقرار اللذين هما من أهم سمات العيش في هذه البيئة الحضرية. في المقابل فإن حرف، ومهن، ومنتجات، وخدمات البادية مرتبطة ببيئة البادية ومتأثرة بحياة التنقل والترحال. من هنا نجد أن حرفة السدو التي كانت تمارس من خلال الناسجات المنتميات للقبائل التي انتقلت من العيش في البادية إلى السكن والإستقرار في المدينة قد تأثرت بشكل ملحوظ في كيفية وآلية ممارسة حرفة السدو، كما تأثرت طبيعة ونوعية منتجات السدو التقليدية لتظهر منتجات جديدة تتناسب في احتياجات التمدن والإستقرار في البيئة الجديدة.

أثر ثقافة المدينة على ممارسة حرفة حياكة السدو

نظرا لانتقال معظم أبناء وبنات القبائل البدوية من العيش في البادية إلى العيش في المدينة، فقد تدنت مع مرور الوقت الحاجة إلى ممارسة الناسجات المتمرسات لحرفة السدو بهدف إنتاج بيوت الشعر ومختلف منتجات السدو الأخرى التي كانت تستعمل إما لتأثيث بيت الشعر، أو لحفظ ونقل الأغذية والأمتعة الشخصية والعائلية المختلفة، أو لتزيين بيت الشعر، أو لتجهيز الهوادج لتنقلات النساء والأطفال، أو لتجهيز وتزيين الجمال والأحصنة. كذلك فإن هذه الحالة تعاظمت بعد توجه أغلبية بنات القبائل لتحصيل العلم والعمل في مختلف الوظائف المدنية، مما أدى وساهم مع مرور السنين إلى تنامي عزوف بنات القبائل اليافعات في السن والشابات على السواء عن تعلم أصول ومهارات ممارسة حرفة السدو، فإنحسرت بذلك أعداد الناسجات الممارسات لهذه الحرفة اليدوية التقليدية.

أثر ثقافة المدينة على تصميم نول (آلة حياكة) السدو

عند إستقصاء آثار عيش البدو في مدن وضواحي الكويت المختلفة عوضا عن العيش في البادية، نجد أن معظم الناسجات من نساء القبائل التي هاجرت للمدن والضواحي قد واجهن عددا من الصعوبات في نصب أنوالهن لممارسة حرفة السدو داخل منازلهن الحديثة ذات الأرضيات المبلطة بالكاشي الموزاييك أو السيراميك أو الرخام، بدلا من الأراضي الرملية السابقة التي عملن عليها في البادية. هذا التغيير في أرضية العمل وممارسة حرفة السدو، فرض عليهن واقعا جديدا كان السبب في تطوير تصميم نول السدو التقليدي إلى نول آخر يعمل بنفس الطريقة ولكنه في وضعية رأسية (قائمة). حافظ نول السدو الجديد على نفس أجزاء وطريقة عمل النول التقليدي الأصلي ولكن إختلفت مواد بنائه فأصبح له هيكل خشبي ومزود بكرسي لزيادة راحة الناسجة عند العمل عليه. كذلك فقد تم بعد الإنتقال من البادية إلى المدينة في معظم الأنوال الأرضية التقليدية تقنين الحد الأقصى لطول النول بما يتناسب من طول الفراغ المنزلي المتاح لنصب هذا النول. أما الجيل التالي من نول السدو فقد تم تصميمه ليتم النسج عليه في وضع رأسي. في التصميم الرأسي لنول السدو تم مراعاة الجوانب الأرجونومية (قياسات جسم الإنسان) وأصول الجلسة الصحية للناسجات، بهدف تشجيع البنات اليافعات والشابات على ممارسة حرفة السدو بأعلى مستوى من الراحة البدنية، والمهنية الحرفية، والجودة الإنتاجية.

أثر ثقافة المدينة على إختيار مواد إنتاج السدو

أما بالنسبة للتغير الذي طرأ على المواد الأولية لنسج مختلف منتجات السدو، فأولها تمثل في دخول خيوط القطن البيضاء لخط الإنتاج اليدوي للسدو جنبا إلى جنب مع الصوف الأبيض أو عوضا عنه في أغلب الأحيان. تم إستخدام خيوط القطن لعدة أسباب من أهمها:

* نصوع بياض خيوط القطن مقارنة بخيوط الصوف المائلة للإصفرار.
* جاهزية خيوط القطن للنسج في مقابل الحاجة لبذل الكثير من الجهد في تنظيف وغزل الصوف الأبيض وتجهيزه لعملية النسج.

* تـدني تكلفة خيـوط القطـن مقارنـة بتكلفـة خيوط الصوف .

* توفـير الوقـت والجهـد بإسـتخدام خيـوط القطـن الجاهزة للنسـج في مقابل خيوط الصـوف التي تحتاج للتجهـيز (تنظيـف وغزل وتلويـن) لتلـك العملية.

وفي العقديـن الماضيـين تـم إسـتخدام خيـوط الأكريلـك (أو مـا يطلـق عليـه محليـا عنـد البعـض بالصـوف الصناعـي) الملونـة بـدلا من خيـوط الصوف الطبيعـي التي تحتـاج للتلويـن والصباغـة اليدوية. هذا الإسـتخدام قلل من قيمة وجـودة منتجات السـدو التي كانـت تعتمد على إسـتعمال المـواد الطبيعيـة الصرفة. كذلـك فـإن الناسـجات قمـن بإسـتخدام الصبغـات والألـوان الكيميائيـة الـتي تبـاع في الأسـواق المحليـة والمسـتوردة من بعـض الـدول المجـارة أو الصديقة بدلا عـن الصبغـات الطبيعيـة التي كانـت تؤخذ مـن البيئة المحليـة مثـل الفـوه، والعرجـون، والحنـة، والعصفـر، بالإضافـة للشـب والخل لتثبيـت الصبغـات الطبيعية بغـرض تلويـن خيـوط الصـوف المائلـة للبياض.

أثر ثقافة المدينة على رموز ونقوش السدو

أثـرت ثقافـة المدينـة علـى نقـوش وزخـارف السـدو بشـكل ملحـوظ، فقـد ظهـر ذلـك واضحـا علـى مرحلتـين. بـدأت المرحلـة الأولي بظهـور رمـوز مختلفـة للإنسـان علـى هيئـة رجـال الجيـش أو الحـرس الوطـني، أزواج أو أبنـاء أو أقـارب الناسـجات، مـن خـلال حياكـة أشـكالهم الرمزيـة بالـزي العكسـري، وظهـور أحـد الرتـب العسـكرية كالرقيـب المتمثلـة في ثلاثـة خطـوط محاكـة علـى شـكل ثلاثـة زوايـا متراصـة خلـف بعضهـا البعـض. كذلـك ظهـرت رمـوز لباصـات المـدارس، والسـيارات، وبعـض الكتابـات البسـيطة الـتي كانـت تحـاك إمـا علـى شـكل أحـرف أبجديـة متقطعـة أو علـى شـكل كلمـات مثـل كلمـة «الكويـت». ومـع تعمـق الثقافـة الدينيـة عنـد الناسـجات نتيجـة ذهـاب بعضهـن للصـلاة في المسـاجد، أو سـماع دروس وخطـب رجـال الديـن في التلفزيـون أو الإذاعـة، أو التعلـم في المـدارس، فقـد إختفـت رمـوز ذوات الأرواح مثـل الإنسـان ومختلـف أنـواع الحيوانـات والطيـور مـن نقـوش السـدو الـتي كانـت تظهـر في نقشـة الشـجرة، الـتي تنسـج علـى طـول منسـوجة السـدو، بسـبب شـيوع بعـض الأحاديـث النبويـة الشـريفة حـول تحريـم تصويـر ورسـم ذوات الأرواح. وبعـد السـكن في بيـوت حديثـة، ودخـول بعـض الأجهـزة الإلكترونيـة للمدينـة كالراديـو والمسـجلة، وبعـد مشـاهدة الطائـرات المختلفـة تطـير في سـماء الكويـت، دخلـت رمـوز هـذه العناصـر الجديـدة لتضـاف إلى قائمـة نقـوش ورمـوز السـدو الـتي تنسـج في نقشـة الشـجرة. ثـم بعـد غـزو الكويـت مـن قبـل جارتهـا العـراق وبعـد تحريـر الكويـت مـن الغـزو، ظهـرت نقـوش الطائـرات الحربيـة بتصاميـم مختلفـة، كمـا ظهـرت بعـض الأسـلحة كالصواريـخ والقنابـل ضمـن نقـوش السـدو. مـن هنـا يمكـن القـول، أن معايشـة ثقافـة المدينـة بمفهومهـا وتعريفهـا الشـاملين، قـد فتـح أبـواب المشـاهدة والخيـال عنـد ناسـجات السـدو المتمرسـات والحديثـات، فإنتجـن قطـع سـدو جميلـة كانـت تعكـس مـن خـلال نقوشـها وعناصـر الرمـز المختلفـة فيهـا عمـق ومـدي تلـك التغيـرات.

أثر ثقافة المدينة على منتجات السدو

عندما كانت نسـاء وبنات القبائل يعشـن في البادية، فقد سـاد بشـكل عام على مختلف منتجاتهن من أعمال السـدو الجانبين الوظيفي والجمـالي. فالجانب الوظيفي قـد فرض نفسـه علـى جميـع تلـك المنتجـات المتمثلة بشـكل رئيسـي في بناء بيـت الشـعر وتجهـيزه بمختلف عناصـر التأثيـث الضرورية من بسـط، وزل، ومسـاند، وفرش، ومـزاود، وعدول، وخـروج. أمـا الجانب الجمالي فقـط بـرز بشـكل ملفـت للنظـر والإنتبـاه مـن خلال إختيارهـن وإسـتخدامهن الألـوان الجذابـة كالأحمـر، والأزرق، والأخضـر، والبرتقـالي، والعنـابي، بالإضافـة إلى الألـوان الطبيعيـة لمـا كن يتحصلـن عليه مـن صوف الأغنـام عنـد نسـج قطـع السـدو المختلفـة ليضفين على مسـاكنهن في بيئة الصحـراء الجرداء لمسـات فنية ملونـة غاية في الروعـة والجمال. كذلك برعت ناسـجات السـدو في تصميـم مختلـف أنـواع النقـوش الـتي تـم

ذكرهـا في مـتن هذه الدراسـة، كمـا أظهرن ذلـك ببراعة تامة مـن خلال تصميـم وإنتـاج السـفايف والمراقيص لتزيـين الجمال، والخيـل، وهـوادج النسـاء، ومقدمات بيوت الشـعر، والأهـداب أو الكراكيش الـتي كانت تزين المـزاود، والعـدول، والخـروج. إلا أنه بعد إنتقـال معظم سـكان البادية إلي المـدن والضـواحي المختلفـة والإنبهار بطبيعـة وتنـوع وإزدهـار البيئـة الحضريـة الجديـدة، فقـد مالت بعـض قطع السـدو للبسـاطة في تكويناتها ونقوشـها، مع الإحتفـاظ إلى حد بعيد بهويتهـا البدوية. كذلك قل ظهور نقشـة الشـجرة التي طالمـا تباهت بها الناسـجات المتميزات «الضفرات» مـن بعض منتجات السـدو الحديثة لقلة عـدد من يجـدن إنتاجهـا، و لكون قطع السـدو التي تحتوي على نقشـة الشـجرة تأخذ وقتا طويلا وجهـدا كبيرا مـن الناسـجات الحديثـات اللاتي يملن لإنتـاج أغز وكسـب مادي أسـرع.

بالإضافـة إلى ذلك، فقـد ظهر نوع جديـد من بيوت الشـعر الـتي تتناسـب مـع حيـاة المدينـة مـن خلال إسـتخدام نسـيج السـدو التقليدي لعمل بيوت الشعر الـتي تنصـب على أعمـدة وجمالونـات حديديـة لتبنى منهـا أماكـن تجمـع خاصـة بالرجال خـارج المسـاكن الحديثـة تعـرف بالديوانيـات، بـدلا مـن بنـاء بيوت الشـعر التقليدية للسـكن العائلـي في البادية. وتدنت الحاجـة لإنتاج المـزاد والخـروج والعدول بسـبب توفر البدائـل الحديثـة لهـا، وبسـبب زيـادة إسـتقرار تلك القبائـل البدويـة في المـدن والضـواحي، ونـدرة الحاجة للتنقـل والترحـال في البادية.

بالإضافـة إلي ماسـبق ذكـره، فقـد قامـت الجمعية التعاونيـة الحرفية للسـدو من خلال بعـض المصممين والمصممـات المتعاونـين معهـا بتصميـم العديـد مـن قطع الإكسسـوارات المختلفـة والحقائـب، والفايلات، والمخـاد أو الكوشـيات, وبعض قطع الأثـاث كالكراسي، والطـاولات التي طعمت بمنسـوجات السـدو، فجمعت بذلك بين إبـداع التصميـم وأصالة الهويـة. كذلك فقد إسـتعملت بعض نقوش السـدو الشـائعة كالعويرجان والمذخـر والضليعـة وضـروس الخيـل في تزيـين بعض أباريـق وأكواب الشـاي، وعلب المحـارم الورقية، وبعض أنسجة الملبوسات النسـائية، والأواني الزجاجية والمعدنية على السـواء. من هنـا نجد أن ثقافـة المدينة تركـت آثارا إيجابيـة ملحوظة على حرفة ومنتجات السـدو. وفي نفس الوقـت فقـد كان لهـذه الثقافة آثـارا سـلبية على هذه الحرفـة ومنتجاتها تمثلت في تدني الإقبـال على منتجات السـدو التقليدية المختلفة بسـبب الإنتقال مـن البادية إلى المدينـة للعيش، والعمل، والتعليـم، مما أدي لتقلص الحاجات الأساسـية التي سـاهمت في إنتشـار وشـيوع إسـتعمال السـدو في بيئة البادية.

مستقبل حرفة ومنتجات السدو في ظل تنامي ثقافة المدينة وتراجع ثقافة البادية

خلصـت نتائج هـذه الدراسـة في الإجابة على أسـئلة البحث، إلى أن الثقافة البدوية السـائدة كان لها في الأصل دور كبـير، ومؤثـر في صياغـة كل مـن حرفـة، ومنتجات السـدو، إلا أن تلـك الآثـار أخذت في الإنحسـار بسـبب التغيـيرات الـتي أصابـت الحيـاة الاجتماعيـة والثقافة البدوية بعد الإحتكاك بمثيلاتهـا في المجتمع المدني نتيجة العيـش في مدن وضـواحي الكويـت المختلفة.

وفي ظـل دخـول حياكـة منسـوجات السـدو مجال التصنيـع الآلي، وإنخفـاض أسـعار تلـك المنتجـات من بيـوت شـعر ومختلف عناصـر تأثيثها والإكسسـوارات المسـتخدمة في سـد الإحتياجات الفردية والأسـرية التي سـبق تناولهـا في متن هذه الدراسـة، ولمواجهة الإنحسـار المتنـامي في ممارسـة حرفـة السـدو، فقـد بـات مـن الضـروري إعادة دراسـة وتقييـم الجهود المبذولـة حاليا من قبل كافـة الأفراد والجهـات المعنيـة بالمحافظة على حرفة السـدو وتطوير منتجاتها لتتناسـب مع التغييرات والتطـورات التي طـرأت على «المجتمع البدوي» بشـكل خاص خـاص، ولكي تتناسـب مع التوجهـات المعاصرة في الإنفتـاح على مسـتهلكين «غير تقليديـين» من جهة أخـرى. كذلك بـات من الضـروري إيجاد قنـوات وأدوات للتقـارب بشـكل عملـي أفضـل بـين ثقافـتي البادية والمدينـة بهدف المـزج بين أثريهما بشـكل إيجـابي للتأثير على ممارسـة حرفة السـدو، وتنويع الإنتاج من خلالها.

الخاتمة والتوصيات

مما سبق تناوله، يمكن القول بأن استشراف مستقبل حرفة ومنتجات السدو في ظل تناقص تأثير ثقافة البادية، وتنامي تأثيرات ثقافة المدينة ينذر بالخطورة التامة على استمرارية ممارسة هذه الحرفة التراثية الأصيلة، والمحافظة على أصالة ووجودة منتجاتها المختلفة ما لم يتم عمل ما يلي:

* إعادة النظر في مقومات استمرارية ممارسة حرفة السدو، والأسباب التي يمكن أن تشجع من جديد على زيادة ممارسة هذه الحرفة اليدوية التقليدية التراثية.
* فتح قنوات التقريب بين ثقافتي البادية والمدينة ثم إدماجهما مع بعض من خلال برامج التعليم والتدريب المختلفة لكيلا تكون إحداهما غريبة على الأخرى بشكل كبير.
* دراسة فكرة إعادة توظيف منتجات السدو التقليدية بشكل عصري يتناسب مع احتياجات المستهلكين الجدد.
* تحديد شرائح جديدة من المستهلكين التقليديين وغير التقليديين التي يمكن أن تكون سوقا استهلاكية جيدة لمنتجات السدو التقليدية أو الحديثة.
* تكثيف برامج وورش التدريب على ممارسة حرفة السدو بشكلها ومحتواها ومنتجاتها المطورة.
* الإرتقاء بمستوى جودة منتجات السدو مع مراعاته عدم رفع أسعار تلك المنتجات إلى مستويات غير منافسة لمثيلاتها من المنتجات المستوردة.
* فتح أسواق جديدة محليا وإقليميا وعالميا لمنتجات السدو التقليدية والحديثة.

المراجع العربية

* ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد (2004م). مقدمة ابن خلدون. تحقيق عبدالله محمد الدرويش، دار يعرب. دمشق: سوريا.
* إبن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. (الطبعة 3، 1993م). دار صادر، بيروت: لبنان.
* الجوهري، إسماعيل بن حماد. الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية. (الطبعة 4، 1987م)، دار العلم للملايين، جمهورية مصر العربية.
* الفيروزآبادي، محمد بن عمر الشيرازي. القاموس المحيط. (الطبعة 8، 2005م). مؤسسة الرسالة للطباعة وانشر والتوزيع. دمشق: الجمهورية السورية.
* القزويني الرازي، أحمد بن فارس بن زكريا. معجم مقاييس اللغة. (1979م)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق: الجمهورية السورية.
* الهاجري، د.عبد الله والعنزي، محمد نايف مدخل إلى تاريخ الكويت الحديث والمعاصر,(الطبعة الأولي، 2006) مركز القرين للدراسات التاريخية، الكويت.
* يشوتي، محمد. الثقافة والحضارة والأيديولوجيا. علامات. (2005، العدد 24، ص58-51). مكناس: المغرب.
* العازمي، حمد (2016). مقابلة شخصية حول مسمات نقوش السدو. الكويت.
* الفوال، صلاح مصطفى (1983). البناء الاجتماعي للمجتمعات البدوية. دار الفكر العربي. القاهرة: جهمورية مصر العربية.
* الجمعية التعاونية الحرفية للسدو (الطبعة الثانية، 1982).مجموعة مصورات«السدو».دولة الكويت.
* كرايتن، رونا (1989). السدو: الأساليب الفنية وللحياكة البدوية. ترجمة عزة محمد كرارة. بيت السدو : الكويت.

المراجع الأجنبية

* Dickson, H.R.P. (1959). The Arab of the desert. George Allen amd Unwin: London.
* Tylor, Edward B. (1971). Primitive Culture: Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Customs. Vol. 1. Bradbury, Evans, and CO., Printers. London: UK.

الصور

* الصور من الكاتب.

باب خشبي من الخارج و الداخل

مهارات ومعارف النجار التقليدي
في صناعة الأبواب العتيقة بمنطقة نفزاوة

أ. محمد الجزيراوي – كاتب من تونس

تقع منطقة نفزاوة في الجنوب الغربي التونسي، وهي ما يعرف اليوم بولاية قبلي على المستوى الإداري، تنقسم جغرافيا إلى جزئين: الأول شمالي انتشرت به واحات النخيل تبعا لوفرة المياه الطبيعية التي تنبع في شكل عيون عديدة مما أدى إلى استقرار الإنسان منذ القديم وليس وجود أقدم أثر بالبلاد التونسية حول عين بريمبة بالمنطقة إلا دليلا على ذلك[1]. والثاني جنوبي تمتد فيه الكثبان الرملية إلى حدود غدامس جنوبا وواد سوف غربا[2]، كانت تتنقل داخل هذا المجال مجموعة من القبائل ذات الأصل العربي وأخرى بربرية معتمدة على تربية الماشية في نشاطها الاقتصادي.

لقد انعكس هذا التباين في نمط العيش على طبيعة الحرف في كل جهة، فبينما ساد في الأولى حرف البناء وصناعة الخوص مثلا، انتشر في الثانية النسيج والأواني الجلدية... وقد ساهمت هذه العزلة الجغرافية للمنطقة في الحفاظ على التقنيات الحرفية، وهو ما نلاحظه أيضا في البلدان المغربية في المناطق الجبلية والصحراوية، وحتى في أكثر البلدان تقدما توجد الحرف التقليدية أكثر في الأرياف مما هو موجود بالمدن والقرى.

تتعلق هذه الدراسة بالأبواب العتيقة بمنطقة نفزاوة الشمالية خلال الفترة الممتدة من أواخر القرن التاسع عشر إلى أوائل القرن العشرين وهي ثمرة عمل ميداني ضمن موضوع عام يعنى بالمسكن التقليدي بقرى الواحات الصحراوية بالجنوب التونسي والتي امتدت من صائفة سنة 2006 إلى أوائل سنة2011.

ستتناول هذه الورقة العلمية هذا الموضوع من خلال عنصرين يهتم أولهما بالوصف الاتنوغرافي للأبواب التقليدية للمنطقة موضوع الدرس بأصنافها المختلفة وأجزائها المتعددة، دون أن ننسى أن نلقي نظرة عن الصنعة والصانع، في حين سيعمل الجزء الثاني على إبراز مواهبه ومعارفه و تطور تقنياته بما تكون لديه من خبرة وتجربة ومهارة... على اعتبار أن «اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي» لسنة 2003، ركزت بالأساس على «المهارات والمعارف المتصلة بالفنون الحرفية أكثر من المنتجات في حد ذاتها، إذ يقصد بالتراث الثقافي غير المادي تلك الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية التي تعتبرها الجماعات والمجموعات وأحيانا الأفراد: جزء من تراثهم الثقافي»[3].

النِّجَارةُ و«النَّجَّارْ»

1 – لمحة تاريخية عن النّجارة:

ورد في لسان العرب بأن « النَّجَرُ: القطع، ومنه نجر النّجار، وقد نَجَر العود نجرا، التهذيب، والنجر نحت الخشبة، نجرها ينجرها نجرا: نحتها، ونُجارة العود ما انتحت منه عند النجرّ. والنجّار: صاحب النّجر وحرفته النّجارة»[4]. ويضيف ابن خلدون في «فصل في صناعة النجارة بأن «هذه الصناعة من (ضرورات) العمران، ومادتها الخشب»[5].

أما عن تاريخ هذه المهنة يحدثنا ابن خلدون أن أقدم ذكر للنجارة ورد عند الحديث عن سفينة نوح[6]، كما أكد على أن عدّة فلاسفة حكماء من اليونان القديم كانوا يشتغلون هذه المهنة[7]. أما في العصر الوسيط فتحدثنا المصادر عن استخدم المسلمين لنجارة الخشب في صنع المنابر و «المقاصير» ببعض الجوامع[8]. ثم وفي العهد التركي عمت البلاد منتجات خشبية جديدة أهمها الصناديق والمحامل[9]، ومع مطلع القرن العشرين غزت البلاد التونسية منتجات القارة الأوروبية من الخشب، خاصة الايطالية والفرنسية في إطار التغلغل الاقتصادي الاستعماري وإغراق الأسواق بالبضائع المنافسة للمنتجات الخشبية المحلية.

كانت الحرف في المدن الكبرى تنقسم الى طوائف مهنية تتمركز بحسب توزيع تفاضلي على كامل مساحة المدينة[10]، حيث تكون صناعة الذهب مثلا بالقرب من المسجد ومقرّات الحكم، ثم تأتي فيما بعد البقية بتدرج يرتكز على إبعاد الصناعات الملوثة للبيئة الى «الأرباض» وحتى خارج الأسوار. كانت النجارة من بين الحرف التي تقع في أطراف المدينة مثلها مثل صناعة النحاس والبرادع والغرابيل[11].

يشرع الطفل في التعلم والتكوين المهني في النجارة منذ الصغر، عادة ما يكون في البداية اختياريا وعفويا، ثم يصبح إلزاميا، وتتطلب هذه الحرفة مهارة وممارسة طويلة لوصول مرحلة الخبرة لتوفير منتج ذي جودة عالية. كان التعليم يقتصر على الابن أو الطفل المتبنى، وقد كانت ظاهرة توارث المهن ظاهرة راسخة في المجتمعات التقليدية الريفية و الحضرية على حد السواء ويعود ذلك بالأساس إلى سعي بعض العائلات إلى تنمية رأس مالها الاجتماعي وتدعيم المكانة المادية الأمر الذي لا يتيسر إلا عبر الحفاظ على الإرث المهني.

2 – حرفة النَّجَارَة في نفزاوة:

تعود أصول «النَّجـارة» بنفـزاوة إلى منطقة تطاوين من الجنـوب الغربي التونـسي وبالتحديد مـن قصر أولاد دباب، وإذا ما عرفنا أنهم سـود البشـرة، فـان ذلك يحيلنا على أنـه ربما تكـون أصولهـم الأولى مـن افريقيا جنوب الصحـراء، مما يدفعنـا إلى التأكيد، مـن الآن، على التنوع الاثني للمرجعيـات المتدخلة في هذه الحرفـة. فبالإضافة للبربر السـكان الأصليين والعـرب الوافديـن منذ القرن السـابع ميـلادي، ثـم في القرن الحادي عشـر مـع قدوم بـني هلال وبـني سـليم، تتجمـع بالمنطقة عـدّة عائلات ذات أصـول افريقيـة تمتهـن خدمـة الأرض في إطار ما عرف بنظام «الخماسـة» في الواحـات (أي الحصول على نصيـب الخمس من المحصـول)، وخاصة مهـن النجارة والحـدادة، ويعرف هؤلاء محليا باسـم « الشواشـين».

هـذه الأصـول المختلفـة لمكونـات المجتمـع المحلي بنفـزاوة كان له تأثـير كبـير في تراثها الحرفي، لذلـك نراها مشـابهة لتلك التي توجـد في أصقاع مختلفـة من العالم سـواء في مادة الصنـع ومراحله أو في الشـكل والتقنيات، توارثتهـا الأجيـال في المـكان والزمـان وتطـورت تبعـا لحاجياتهـم الـتي تلائـم بيئتهـم، ممـا يمنحهـا بعدين اثنـين في الانتمـاء للخـاص، المحلـي وفي نفـس الوقت العـام، الكوني.

اسـتقر نجارو الخشـب في بداية الأمر بقرية بوعبدالله علـى السـفح الجنـوبي لجبـل حلّوص ثـم انتقـل عدد كبير منهـم إلى القرى المجاورة ولاسـيما الكـبرى والبعيدة منها مثـل قبلي القديمـة والمنصـورة ودوز في بداية القرن العشـرين، بل هناك مـن هاجر نحو مدن أخـرى أبعد مثل مدينـة قفصة حيث شـجعهم إقبال فلاحي هـذه الجهة على المحاريث الـتي يصنعها على الاسـتقرار هناك. لكن أغلبيتهـم ظل في القريـة الأولى والتصقت بهـم المهنة إلى أن غـدت لقبـا عائليا رسـميا لمعظمهم، ولم تشـهد هذه المهنـة التقليدية تغيرا في مسـارها نحو عائـلات أخرى بل ظلت في نطاق نفـس المجموعة القرويـة والعائلية.

كانـت الطلبـات علـى منتجاتهـم قليلة لذلـك كان الواحـد منهم يعمـل في توفير مختلـف المصنوعات، لكن مـع تطـور الطلـب أصبح يوجـد فيمـا بينهم ما يشـبه الاختصاص حيـث حذق بعضهـم نجارة «الزبـوسي» أو «نجارة العـود» أو ما يسـمى أيضا «نجـارة الحطب»، أو النجارة العـربي (مقابل النجارة المكننـة المعاصرة). يوفر المختـص في هذا المجال كل ما ينتج من خشـب الأشـجار المثمـرة مثل الرمـان والمشـماش وخاصة شـجر الزيتون من المهاريـس والقصـاع وأيـادي الأدوات الفلاحية.

أمـا الزبـوسي أو الزبوزي أو كمـا حرّفـت بالمنطقة الى «نجـارة الدبـوس»، مشـتقة مـن لفظـة «الزبوسـة» L'oléastre وهـي شـجرة الزيتـون البرّيـة الـتي تتميز بالصلابـة والقـدرة علـى مقاومة التسـوس[12].

في حين اكتسـب البعـض الآخر مهارة فائقـة في نجارة خشـب النخيـل وبالتحديـد في صنـع الأبـواب وألـواح السـقوف التي تسـمى «رِبْعِي»، تسـمى نجارة الخشـب في الحواضر «نجـارة البيوضي» وتختـص في توفير الأثاث المنزلي مثـل الأسـرة والخزائن والكـراسي والطـاولات... تتخـذ من الخشـب الأبيـض والأحمر مـادة لهـا والمتأتي مـن أشـجار الصنوبـر والفلـين وغيرهمـا مـن الغابات الجبليـة وحتى مـن خـارج البلاد.

كان النّجـار في ربـوع واحـات نفزاوة يمارس نشـاطه في مسـكنه، فتـارة يجلـس في ركـن مـن أركان صحـن «الحوش» أي المسـكن وتارة في السـقيفة، كما يمكن أن تشـاهده في بعض الأحيان أمام بيته أو في إحدى الساحات العامة وخاصة في الأسـواق الأسـبوعية منتصبا مثل غيره مـن الباعة، يباشـر مهنته و يبيـع منتوجه.

لـم يكـن نجار هـذه القـرى مثـل نظـيره في الحواضر الكـبرى، فقـد كان هـذا الأخير يوفر لنفسـه ورشـة قارة ربما تكون ضمن سـوق خاص مثلمـا كان في مدينة تونس العتيقة أو في الأزقة الفرعية، بـل كان، في كثير من الأحيان، يفضـل العمل مباشـرة عند الحريـف خاصـة إذا ما وفر هـذا الأخير المـادة الأوليـة. لذلك فهـو يتجـول في أزقة وأنهـج القرى ومخلاتـه التي تحتـوي أدواته علـى ظهره، كان يتنقل عند الطلـب لصنع الأبـواب الكبيرة على عين المكان نظـرا لثقل وزنها وعـدم توفر الطرقـات التي تربط بين القـرى ووسـائل النقل القـادرة على حملهـا، كما أن

أغلب النجارين لم يكن باستطاعتهم توفير المواد الأولية لقلة ذات اليد لشراء المادة الأولية، ثم إن أغلبهم لا يملك نخيلا في الواحة توفر له مادة الخشب الضرورية.

3 – أدوات النِّجارة في نفزاوة:

يعمل النجار بأدوات تقليدية بسيطة وحتى بدائية في كثير من الأحيان «وظلّت تقنياتها الحالية قريبة من تلك التي كانت سائدة في الأزمنة البعيدة»[13]، يصنعها بنفسه بعد أن يوفر له الحداد أجزائها الحديدية، ومن أهم ما يميز أدواته رغم قلة عددها وخفة وزنها أنها متعددة الوظائف، تساهم، كما سنرى، في تطوير التقنيات المعتمدة في نجارة الأبواب، أدوات محدودة العدد وصغيرة الحجم وخفيفة الوزن لكنها ذات قدرة إنتاجية كبيرة جدا، فلا توجد واحدة منها يقتصر استعمالها على مهمة واحدة. ومنها حسب تصنيف وظيفي :

ترسترة مستقيم الظهر

أ – أدوات القص والثقب:

* المنشار: بأنواعه المختلفة و منها منشار «بوزوز» الخاص بقص الألواح الخشبية، وسمي «بوزوز» لأن استعماله يتم عن طريق شخصين، ويستعمل في تجزئة جذع النخلة الى ألواح. أما المنشار الثاني فيعرف بـ «التِسترة» ويوجد منها صنفان: الأول محدب الظهر ويستعمل لقص العود والثاني مستقيم الظهر ويوظف في قص خشب النخيل.

* المشعب: أداة الثقب، وتتكون من جزأين، ينقسم الأول بدوره إلى مقبض خشبي وقضيب حديدي صغير حاد الرأس وهو المشعب، أما الجزء الثاني فيتركب من قطعتين من الخشب في شكل زاوية قائما وتسمي «عصاة السير»، وخيط عادة ما يكون من الجلد ويسمى «سير».

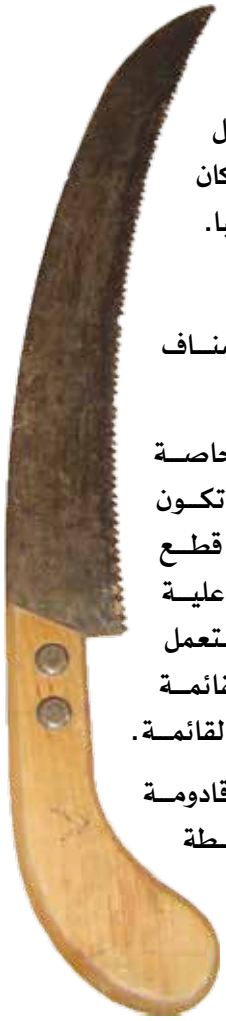
* المشفرة: تتكون من مقبض خشبي وقطعة حديد حادة الرأس، تستعمل بالطرق على الجزء الخشبي باليد إن كان الخشب هشا وبالمطرقة إن كان صلبا.

ب – أدوات التنظيف:

* القادومة: وتتكون من مجموعة أصناف بحسب المهمة والحجم:

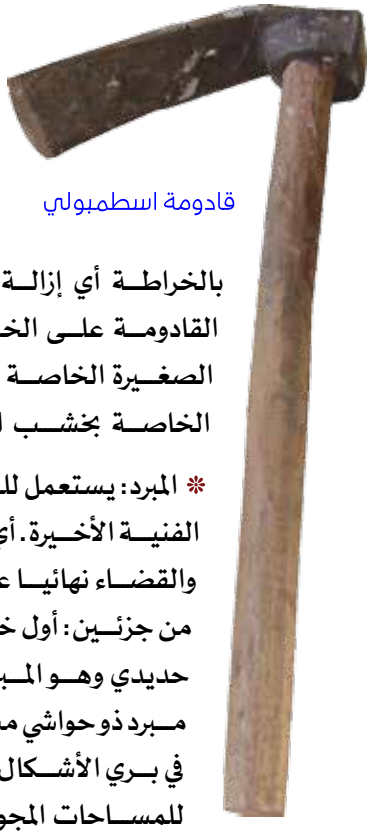
* « قادومة » الخشب: وهي الخاصة بنجارة خشب النخيل، عادة ما تكون كبيرة الحجم نظرا لما يتطلبه قطع الأخشاب الكبيرة من أداة ذات فاعلية وجدوى في المساحات المهمة. تستعمل هذه القادومة لعمل الزوايا القائمة أي «ترييع» الألواح أي الزاوية القائمة.

* «قادومة» العود: وتسمى «قادومة اسطمبولي»، تكون صغيرة أو متوسطة الحجم، إضافة لنجارة العود تقوم بدور المطرقة نظرا لكون قعرها بمثابة كتلة حديدية مسطحة وبدور الكلاّب عندما يتعلق الأمر بنزع المسامير العالقة في الخشب، نظرا لوجود ثقب في وسطها.


ترسترة محدبة الظهر

هذا النوع من الأدوات، انطلاقا من الاسم، يحيل على صناعة السفن في تركيا وفي عدّة دول أخرى، مما يدل على عالمية الأدوات والتقنيات وانعدام الحدود والمركزية، فربما توجد أداة معينة لدى شعب من شعوب ساحل البحر كما يمكن أن تؤدي نفس الدور في أعماق الصحراء. هذا الالتقاء في الثقافة المادية إنما يدل على أن تناقل الخبرات والمعارف يتم بكل يسر ويدعم التوجه نحو الاقتناع بالتثاقف والالتقاء الحضاري، ودور عامل الاحتكاك أو التواصل مع الآخر في اختراق مسار الصنائعي أينما كان[14].

* المخرطة: يدل اسمها عن مهمتها، حيث تقوم



قادومة اسطمبولي

بالخراطة أي إزالة الشوائب التي تتركها القادومة على الخشب، وهناك المخرطة الصغيرة الخاصة بالعود والمخرطة الكبيرة الخاصة بخشب النخيل.

* المبرد: يستعمل لـ «finition»، أي للمسات الفنية الأخيرة. أي وضع اللمسات الأخيرة والقضاء نهائيا على الشوائب، وهو أداة من جزئين: أول خشبي وهو المقبض، وثاني حديدي وهو المبرد، وهناك شكلين للمبرد: مبرد ذو حواشي مستقيمة والذي يستعمل في بري الأشكال المكعبة والمبرد المحدب للمساحات المجوفة والمحدبة والاسطوانية.

جـ- أدوات التقسيم والربط:

* « الصبنّار»: وهي مسامير غليظة من خشب الزيتون، تستعمل لشق الجذوع بعد إسقاط النخلة أرضا. لا يقل عددها عن ثلاثة: اثنان صغيران وواحد أكبر منهما بقليل ويسمى «كِلُوفِي» لأن استعماله يتم عندما يعجز الأولين عن شق الجذع فيضعه النجار بينهما، لذلك يسمى أيضا «داسُوسْ».

* الفأس: آلة حادة تستعمل لقطع النخيل.

* المسامير: تستعمل المسامير الخشبية والحديدية للربط.

* الحبل: يقوم بدور «serre et joint»، أي شد وربط أجزاء الباب بعضها ببعض، حيث يلف الحبل على الباب في مرحلته النهائية ويربط بقوة ليبقى لمدة قد تتجاوز يومين، مما يساهم في تثبيت أماكن الربط أكثر.

د - أدوات الطرق والقيس:

* المطرقة: تستعمل لتثبيت المسامير في أماكنها.

مخرطة يدوية

* الخيط: يستعمل خيط مصنوع من الصوف لرسم الخطوط، فبعد أن يغطّس في الماء، يغمس في الرماد لكي تبقى آثاره مرسومة على الخشب، مما يساهم في التحديد الدقيق للأبعاد والزوايا والمقاسات.

* اليد: تستعمل اليد لقيس الأطوال ومنها: الذراع وهي المسافة الفاصلة بين المرفق والإصبع الأوسط، ثم العظمة وهي المسافة الفاصلة بين المرفق وآخر نقطة من قبضة اليد، ثم الشبر وهو المسافة الفاصلة بين الإبهام والخنصر عندما تكون أصابع اليد مفتوحة على أقصى اتساعها، وأخيرا «فم كلب» وهي المسافة بين الإبهام والسبابة في انفتاح عادي.

كما تستعمل أصابع اليد في وضعية الضم فيقال: إصبع وإصبعان وثلاثة أو أربعة أو خمسة أصابع، وهنا نلاحظ القيمة المضافة ليد الحرفي التي تصبح أداة قيس إضافة لكونها الأداة الرئيسية في الحرف التقليدية، كما أن الأدوات في حد ذاتها لا تعدو أن تكون إلا امتدادا لليد[15]، التي تظل الأداة الأساسية في الإنتاج التقليدي[16]، وربما من خلال هذه المعطيات نرى أن أغلب التصنيفات لهذه المهن تفضل مصطلح الصناعات أو الحرف اليدوية أكثر من تداول مصطلحات كالفنون الشعبية أو الصناعات التقليدية.

نلاحظ هنا مدى ارتبط هذه الحرفة، مثل عدّة حرف أخرى، باليد، فلا يكتفي هذا الجزء من جسم الإنسان بالقص والحفر والشق، إنما يوظفه الحرفي للقيام بعملية قيس الأطوال، مما يضاعف في منح الحرفة طابعه اليدوي بامتياز. كما أن اليد ستتمتع بقيمة مضافة عندما يكون صاحبها ذو مهارة عالية

ومعرفة دقيقة لأنها لا تتحرك إراديا إنما تأتيها الأوامر من عند العقل المفكر، ولتصبح عندئذ اليد بدورها مجرد أداة، وبالتالي فان اليد ذات العضلات المفتولة غير ذي جدوى ما لم تصاحبها فطنة وذكاء. حذق الحداد أيضا توظيف الأدوات بحركات متنوعة، سريعة أو بطيئة بحسب ما تتطلبه مرحلة الصنع أولا وبحسب ما لدى الحرفي من مهارة ثانيا.

المعارف والمهارات وتطوير التقنيات

يتكون الباب من جزأين: «السلوم» وألواح خشب النخيل. يصنع النجار، أولا، «السلوم» من أعواد شجر الزيتون بقياسات مختلفة ثم يلصق عليه الألواح الخشبية، ليثبت فيما بعد الأقفال والصفائح الحديدية. ثم يقوم بتركيبه بنفسه في مكانه بمداخل المساكن والدور. تتعدد الأبواب بالمنطقة موضوع الدراسة، فهناك باب بمصراع واحد عادة ما يكون للدور في أحجام مختلفة، باب بمصراعين ويثبت في مداخل المساكن وفي أغلب الأحيان تبقى إحدى مصراعيه مفتوحة، وباب بمصراعين و»خوخة»، وهي باب صغير في إحدى الدفتين تفتح لدخول الإنسان لتلافي تكرار فتح المصارع نظرا لثقل حجمه.

يُعتبر الباب نتاج طبيعي للظروف البيئية والاجتماعية والاقتصادية للمجتمع والفترة التي ظهر فيها فمن خلاله يمكن لنا اكتشاف الطابع المحلي للمعمار ولاسيما الحرف المساهمة في مجال البناء. أما الأبواب العتيقة فتعني تلك الأبواب القديمة، ف» العتيق: القديم من كل شيء حتى قالوا رجل عتيق أي قديم... والبيت العتيق بمكة لقدمه لأنه أول بيت وضع للناس»[17].

هذا العنصر المعماري، المانع الكاشف كما يقال، تطور مع الزمن وغدا اليوم يصنع من مختلف المواد نظرا لتطور العلوم والتقنيات، وقد تمكننا هذه الدراسة ملاحظة التغيير والتبدل الذي طرأ فيه خلال فترة زمنية محددة، فلم يكن الجنوب التونسي بمعزل عن هذه التحولات التي تدعمت بتطور المستوى المعيشي للسكان ورغبتهم في «مواكبة العصر». كما كان دور النجار سببا من أسباب تدهور صناعة أبواب خشب النخيل بانسياقه خلف رغبات الحريف فترك ارث الأجداد وبدّل أدواته بآلات كهربائية أرهقته ماديا بسبب القروض ومعنويا بجهله لكيفية تشغيلها وجسديا ببتر أصابعه. كان عليه عدم إهدار رأسماله الحرفي المتكون من المهارات والمعارف والخبرات واستثمارها في النجارة العصرية.

لم يتراوح النجار التقليدي مكانه فيما يتعلق بالتقنيات بل حاول تطويرها بما اكتسبه من خبرة وما لديه من مهارة وما وفد عليه من خارج المنطقة أو بما طلبه المستهلك من إضافات رأى فيها ابتكارا تقنيا جديدا يمكن أن يساهم في مزيد من الجودة على منتوجه. استفاد النجار التقليدي في مستوى بعض الجزئيات التي لم تفقد الأبواب طابعها المحلي ووظيفتها الأصلية بل دعمت جودتها وضاعفت من أناقتها وفاعليتها وطول عمرها. كما مكنت هذه المعارف التجريبية من تجنب الأخطاء وعدم تكرارها في حقل حذق المهارة[18].

لسنا ندعي هنا بكون النجار النفزاوي قد خلق لوحده هذه التطورات التقنية، فالمعالم الأثرية المنتشرة في الجنوب التونسي وفي كل الصحراء تكثر بها الأبواب التي تحمل ملامح التحولات، كما تحدثنا المصادر عن توافد السوافة من الجزائر والغدامسية من ليبيا على المنطقة، لكننا سنتقدم نتائج لبحث ميداني تمّ مع نجارين من المنطقة وعلى أبواب لا تزال مثبتة في معمار المنطقة السكني والديني، فالتقنيات عندئذ طوعها النجار المحلي وأصبحت من مصادر مهنته وجزء من هويته. فالتراث الثقافي غير المادي يتميز بكونه تراث جامع ليس له حدود، تتناقله الشعوب وتتداوله الحضارات المتزامنة أو المتلاحقة فيما بينها بما يلاءم خصوصياتها ودون أن ينتزع منها صفة الانتماء.

استعمل النجار التقليدي في صناعة أبوابه مجموعة من التقنيات التي تطورت عبر الزمن، ويبدو ربط الخشب المكون للباب وحماية هذا الأخير كانت من أولويات الحرفي، كما لم يترك جانبا بعض العناصر المملة له مثل الأقفال والمطارق.

تقنية الربط الأنثى والذكر

تقنية الربط عن طريق الحز

1 – الربط:

أ– المسامير:

كان الأوائل من النجارين يستعملون جلود الحيوانات لربط أجزاء الباب بعضها ببعض مثل جيرانهم في بلاد الجريد[19]، ثم بمرور الزمن أصبحوا يعتمدون على المسامير الخشبية، فبعد ثقب الخشب بالمثقب يتم إدخال المسمار المصنوع من خشب الزيتون المقوى وطرقه بقوة، عندما يأخذ مكانه يتم قص الشوائب الزائدة بالمنشار.

شرع بعض النجارين فيما بعد في استعمال المسمار الحديدي اثر انتشار ورشات الحدادة التقليدية بالمنطقة ويسمى «مسمار حدّادي»، تصنع المسامير ذات الرؤوس المسطحة، ثم بدأ عدد منهم يجلب المسامير ذات الرؤوس المحدبة من حدادي مدينة صفاقس. كانت أحجام المسامير تختلف من حيث حجمها كلما تغير حجم الباب، كما أنها تختلف من موضع لآخر في الباب الواحد، فهي صغيرة عندما يتعلق الأمر بربط ألواح خشب النخيل بالسلوم العود مثلا، ويكبر حجمها ويتضاعف طولها عندما يتم ربط أنف الباب على ألواح النخيل والملطم وربما يكون بأعداد أكبر لمضاعفة متانة الربط.

تبدو المسامير من خارج الباب في شكل صفوف مستقيمة حينا ومقوسة حينا آخر تبعا لاستقامة أو اعوجاج العوارض الداخلية للباب. كما يمكن أن يضيف النجار بعض المسامير للزينة في أشكال مختلفة كالمثلث والدائرة نظرا لتوفر الفراغات والمساحات التي يمكن استغلالها.

ب– الأنثى والذكر:

وهي من أقدم وسائل الربط في النجارة، وتتمثل هذه التقنية في نحت تجويف في قطعة ويسمى «أنثى» وإفريز في الأخرى ويسمى «ذكر» ليتم وصلهما مع بعضهما، وقد ذكر ابن خلدون هذه التقنية عند نجاري عصره «ومثل تهيئة القطع من الخشب بصناعة الخرط يحكم بريها وتشكيلها، ثم تؤلف على نسب مقدرة وتلحم الدساتير فتبدو لمرأى العين ملتحمة»[20]. تستعمل هذه التقنية في الأبواب العتيقة بنفزاوة في ربط الألواح الخشبية بعضها ببعض.

جـ– الحز والنقر:

يستعمل النجار هذه التقنية في ربط أجزاء «السلوم»، فقد كان النجار يحدث حزا في رجل الباب عن طريق المنشار بحسب عرض وسمك العارضة، تطورت التقنية فيما بعد عندما أصبح ينقر أي يحفر الرجل باستعمال المشفرة ليحدث ثقبا يدخل فيه «اللسان» الذي نحته في طرف العارضة. مما أضفى على الجزء الداخلي من الباب مسحة من الجمال كانت غائبة عند توظيف التقنية الأولى.

2 – إجراءات حماية:

أ– من التآكل:

وظّف النجار بعض المواد الأخرى لحماية الباب الخشبي من المخاطر الطبيعية والصعوبات التقنية، ومن أهمها القصدير والحديد. ففي الأماكن من الباب التي تتعرض أكثر من غيرها للتآكل بفعل احتكاكها بالجدران يتم وضع قطع من الحديد، هذه المادة الصلبة.

يستغل النجار نفس هذا الامتياز لمادة الحديد لمقاومة الرطوبة التي قد تتصاعد من الأرض، فيتمي الباب من الأسفل بقطع من الحديد.

قفل حديدي

قفل الغراب

ب- من التلف:

لم يكن النجار يدهن أبوابه من أجل الزينة إنما لأجل حمايتها من التلف وخاصة لكي لا تبرز ألياف الخشب من مكانها فتؤذي من يلمسها. كان النجار يوظف لأجل هذه المهمة في بادئ الأمر الشمع الذي يتم جلبه من مناطق مختلفة من البلاد ومن خارجها من قبل تجار متجولون بين القرى يسمون «شَيَّادَةْ» ومفردها «شَيَّادْ».

بعد هذه المرحلة أصبح يستعمل الصابون الأخضر الذي يصنع على عين المكان من طرف نساء اختصصن في هذه الحرفة باستعمال بقايا زيت الزيتون، ثم منذ حلول المستعمر الفرنسي بالمنطقة بدأ النجار والأهالي استخدام الدهن الاصطناعي الذي قطع كليا مع اللون الطبيعي للأبواب فأصبحت ترى ألوانا مختلفة للمساكن، تميزت من بينها أبواب الزوايا والمساجد باللون الأخضر.

3 - الأقفال والمطارق:

هناك أقفال من الخشب وأخرى من الحديد، كما توجد أقفال تستعمل فيها مفاتيح وأخرى بدونها، وهذه الأخيرة أكثر عددا في الباب الواحد من الأولى وتتركز جميعها من الداخل.

أ - الأقفال:

تتعدد الأقفال في الباب الواحد من الأبواب العتيقة لدور ومساكن قرى واحات نفزاوة، ويعود ذلك أساسا لانعدام الأمن في المنطقة خلال فترات طويلة، بداية من حكم العثماني وصولا الى الاستعمار الفرنسي. لذلك عمل النجار على تنويعها والبحث عن الجديد القادم إليه من خارج المنطقة أو الذي عمل على تطويره بنفسه.

- القفل الخشبي: يتكون هذا القفل من: جزء مثبت بالباب يحتوي على مزلاج وثان بالجدار وجزء ثالث وهو المفتاح، ويحفر في المزلاج ثقوبا بقياس معلوم ثم يثبت في الباب من الداخل ويحمل المفتاح الخشبي أيضا مسامير ناتئة تقابل تلك الثقوب، يدخل المفتاح من خلال كوّة بالجدار ولا يمكن لمفتاح أن يفتح باب آخر مطلقا.
- القفل الحديدي: هناك نوعين من الأقفال الحديدية: «قفل أنثى» وعادة ما يستعمل للغرف داخل المسكن لأنه لا يمكن فتحه إلا من الخارج، و»قفل ذكر» يستعمل في الباب الرئيسي للمسكن لأنه يمكّن من فتح الباب من الداخل والخارج. يتغير حجم المفتاح بتغير حجم الباب. ويُقد للفتحة التي يلج منها المفتاح للقفل المثبت من الداخل قطعة من القصدير تسمى وردة لتمنع تآكل الخشب أثناء استعمال المفتاح.
- الغِراب: وهو قفل من الخشب يتم وضعه عموديا من داخل الباب، يشد عند الغلق بطرق مختلفة:

عن طريق قطعة خشب صغير تثبت بجانب «الغراب» وتمرر تحته عندما يرفع مما يمنعه من النزول.

عن طريق لوحة صغيرة تلصق بالغراب وتكون متحركة عن طريق تمفصل يمكنها من تثبيته مرفوعا.

عن طريق مفتاح خشبي يعمل بنفس طريقة المفتاح الخشبي المذكور أعلاه، وتكون الثقوب الثلاثة في اللوحة الخشبية المقابلة مباشرة للغراب من الداخل.

- المِهج: هو قفل من الخشب يتم وضعه أفقيا من داخل الباب، وفي أغلب الأحيان يكون هناك اثنتان واحدة في كل مصراع أو دفة بالتعبير المحلي، حيث يمرر عند الرغبة في إغلاقه نحو الدفة الأخرى عن طريق ثغرة أولى في الملطم الأول وثغرة ثانية في الملطم الثاني.

وردة باب غرفة

حلقة باب غرفة

* البِلـج: وهـو قضيـب حديـدي يثبـت عـادة في المصراع الثابـت من الباب عـن طريق حلقتين، وتكـون الحلقة الثالثة في الدفـة المقابلة، ويكفي تحريكه عن طريـق المقبض الحديـدي فيه حتى يتحـرك في اتجاههـا ليغلق الباب مـن الداخل.

* الغانجـو: وهـو مـن حديـد ويربط بـين الجدار ومصـراع البـاب، إذ يثبت في حلقـة حديدية في الجدار الجانـبي وعند الغلـق يؤخذ جـزأه الثاني وهـو عبارة عـن قضيب حديدي رأسـه معقوف ويوضـع في حلقة ثانيـة مثبتة بدفـة الباب.

ب- المطارق:

رغـم كـون المطرقـة مـن صنـع الحـداد الذي تفـنن في إتقانهـا إلا أن النجـار مـن يقـوم بتثبيتها، وتسـمى في هذه المنطقـة «دقاقـة» أو «طبطابة». وقـد تنوعت أشـكالها وتعددت أحجامهـا بين باب مدخل المسـكن الرئيسي وباب الغرف غـير أن دورها واحد، إذ هـي بمثابة الجـرس في أبـواب أيامنا هذه، وعادة ما يكـون للباب مطرقتين، لكننـا وجدنا أبوابا في منطقـة نفزاوة تحمـل ثلاثة مطـارق، وهي:

* مطـرقة علـى الـدفة اليسرى وهـي المسـماة «الشَـنْـدَلِـي» ويستعـملهـا حسـب الاتـفاق الـرجـال.

* مطرقـة علـى الدفـة اليمـنى للبـاب وتسـمى «الرَدَّاسَـة» وتسـتعملها النسـاء.

* مطرقـة أصـغر منهـما بقلـيل ومثبتـة أسـفل مطـرقة النسـاء وهـي تخصـص لـلأطفـال الصغـار.

حلقات باب مسكن

تختلف حلقـات هذه الأنواع الثـلاث من المطارق عند طرقهـا لأن كل منها يحدث رنينـا مختلفا ومميزا يعرّف بجنس الطارق وبسنّه سـواء كان امرأة أو رجل أو طفـلا. كما تختلف أحجامها وأشـكالها وأشـكال الزينـة التي تحتويها.

لقـد مـس هـذا التنـوع في تطـور التقنيـات مختلف مكونات الباب ومراحـل صنعه، إن دل على شيء فهو يدل علـى القيمة المهمـة للصانع الذي هو جـزء من المجتمع المحلـي، ولكونه فـرد منه فهو يعبر عن ثقافته من خـلال الأبواب العتيقـة التي تصبح إرثا للمجموعـة وليس فقـط للمجموعـة الحرفية المنتجة الـتي وضعت لفترات طويلـة في مراتب دنيا اجتماعيا ووقع تهميشـها معرفيا. قـد تنصفها مثل هـذه الدراسـات في مسـتوى التدليل علـى قدراتها الذهنيـة الـتي سـاهمت في التطـور التقـني ومدى تمثلها لعـادات وتقاليـد المجتمع من خـلال تنويع دلالات الرمـوز والأشـكال التي يحتويهـا الباب.

لـم تكـن الطبيعـة بخيلة مـع سـكان الصحراء والفيـافي فوفـرت لهـم مـواد اسـتفادوا منهـا قدر المسـتطاع لسـد حاجياتهـم الطبيعيـة، فلتوفـير المسـكن اللائـق الـذي يؤمن حرمـة البيـت عمل سـكان قرى واحـات نفـزاوة ونجاريهـا خاصة على اسـتغلال جـذوع النخيل المتوفـرة بكـثرة فصنعوا منهـا ألواحا ومـن الزياتين هيـاكل تشـدها لتكون معـا أبوابا.

كمـا لـم يكد النجـار «يشـرب صنعتـه» حتى سـعى إلى تطوير ما أمكـن تطويره مسـتفيدا بخبرة طويلـة ومهـارة عاليـة لأجـل مزيـد مـن الجودة وتماشـيا مع العصر، هـذا العصر الـذي أقفل أبوابه

الشندلي والرداسة وحلقة الصغار

أما هـذا المنتـوج التقليدي لمـا يزيد عن ثلاثين سـنة بداعـي العولمة، ليتـمّ فتحها عنـوة بفضل تضافر جهـود العاملين في قطـاع الصناعات التقليدية من سـلطة رسـمية بالتشـريعات القانونية والتشـجيعات الماديـة والباحثين بمزيد من التعمق في البحـث وخاصة بعزيمة بعض النجاريـن الأوفيـاء لـتراث أسـلافهم، مما مكـن من العودة لخشـب النخيـل في صنـع أبـواب عصريـة متجـذرة في أصولها مسـتفيدة من «ذاكرة تقنيـة» تقليدية[21].

الهوامش

1 – Gragueb (A.) et Mtimet (A.), La préhistoire en Tunisie et au Maghreb, Alif Edition, Tunis1989, p. 32.

2 – أنظر الخريطة المصاحبة.

3 – المـادة الثانية من اتفاقية بشـأن صـون التراث الثقافي غـير المـادي، منظمـة الأمـم المتحـدة للتربيـة والعلم والثقافة، باريـس، 2003.

4 – ابن منظور(جمال الدين)، لسـان العـرب، دار صادر، بيروت 2004، الطبعة03، المجلد 14، ص197.

5 – ابـن خلـدون عبـد الرحمـان)، المقدمـة، دار الفجـر للـتراث، الطبعـة الأولى، القاهـرة 2004، ص 493.

6 – نفس المصدر، ص 494.

7 – نفس المصدر، نفس الصفحة.

8 – Marcais (G.), L'art musulman, Quadrige/ Presses universitaires de France, 1991,p. 6.

9 – Bayram(A.), « L'artisanat du bois en Tunisie, Le mobilier traditionnel tunisien aux 19éme et 20éme siècles », Cahiers des Arts et Traditions populaires, N 10, 1990, p. 238.

10 – Djait (H.), « La conquête arabe et l'émirat », In : l'histoire de la Tunisie : Le moyen Age, Collectif, Ed. STD, 1975, p55.

11 – Revault (J.), Arts traditionnels en Tunisie, ONA, 1967, p. 09.

12 – صولـة (عماد)، «مهنـة النجارة: الهويـة والتغيّر»، أعمـال منتـدى نـور الديـن سريـب للتاريـخ الاجتماعي، الكتاب السـادس: المهن، إشراف الدكتور سـالم الأبيض، منشـورات اللجنـة الثقافيـة المحلية بجرجيس، الطبعـة الأولى 2009، ص 152.

13 – Ginestous (P.), «Introduction à l'étude de l'industrie du bois en Tunisie», 70éme Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences, Tunis, Mai1951, p. 12.

14 – أيـوب (عبد الرحمان)، «الحـرف التقليدية ومواترة حـذق المهـارات»، مجلـة الحيـاة الثقافيـة، تونـس، 2008، ع 182، ص25.

15 – البقلوطـي (الناصر)، « العمارة السـكنية والسـكن التقليـدي بالجنـوب التونـسي»، مجلـة المأثـورات الشـعبية، قطـر، جويليـة 1994، عـدد 35، ص23.

16 – أيوب، الحِرف، نفس المرجع، ص 24.

17 – ابـن منظور، لسـان العـرب، نفس الصـدر، المجلد 10، ص27.

18 – أيوب، الحِرف، نفس المرجع، ص 26.

19 – M'rabet (A.), L'art de bâtir au Jérid ; étude d'une architecture vernaculaire du sud tunisien, Contraste édition, Sousse, 2004, p. 50.

20 – ابن خلدون، المقدمة، نفس المصدر، ص 494.

21 – أيوب، الحِرف، نفس المرجع، ص 26.

الصور

* الصور من الكاتب.

http://alternatux.com/wp-content/uploads/2017/07/art-paint-ideaspainting-ideas-for-class--painting-easy.jpg

سلطنة عُمان وحفظ تراثها الموسيقي

"مركزُ عُمان للموسيقى التقليدية"
50 ألف وثيقة مؤرشفة لمختلف الفنون الموسيقية والأدائية العُمانية
ومشروع لرقمنة ملايين البيانات وإتاحتها للباحثين
188

1

سلطنة عُمان وحفظ تراثها الموسيقي
"مركزُ عُمان للموسيقى التقليدية"

50 ألف وثيقة مؤرشفة لمختلف الفنون الموسيقية والأدائية العُمانية ومشروع لرقمنة ملايين البيانات وإتاحتها للباحثين

أ. سيد أحمد رضا – كاتب من البحرين

سلطنةُ عُمان، عالم من الإنفرادات، فإلى جانب امتيازها بتضاريسها الجغرافية، وخصوصيتها الثقافية، تتموقعُ السلطة في موقعٍ هامٍ في شبه الجزيرة العربية، ومنطقة الخليج العربي، ما جعلها بلاداً تتعددُ جغرافيتها وطبيعتها، بين الصحراء القاحلة، والبحر الغني، والمناطق الخضراء، والوديان والعيون، كما جعل من أُناسها خليطاً عرقياً، ما وفر حوضاً جينياً متعدداً لانصهار الأجناس والأعراق، في بوتقة واحدة

تحت مسمى «الإنسان العُماني»، الذي وائم كل هذا التعددُ ليخلق منهُ وحدةً ثقافية، وهوية لها انفراداتها ومشتركاتها مع المحيط العربي والعالمي، ولهذه الإنفرادات والمشتركات، تمثلاتها العديدة، سواء على صعيد السوسيولوجيا المجتمعية، أو في البنى الحضارية والثقافية؛ ومن أبرز هذه التمثلات والتمظهرات التي تمحورت حولها كل هذه المشارب، الثقافة الشعبية العُمانية، وقسمها الهام: الموسيقى التقليدية، موضوع تقريرنا، الذي أتبعناهُ بحوارٍ عام، مع الباحث مسلم بن أحمد الكثيري، رئيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، الجهة المسؤولة عن حفظ ومتابعة تغيرات هذا الإرث العُماني.

عُمان.. موجزٌ بانورامي

إن عُمان، من حيثُ تاريخها الممتد حتى البدايات الأولى للحضارة الإنسانية، ضاربة في عمق التاريخ، نظراً لكونها كانت على اتصال وثيق بالحضارات القديمة: حضارات بلاد ما بين النهرين، والهند، والصين، وفارس، إلى جانب الحضارات التالية في الشرق الأفريقي، وقد أطلق عليها السومريون اسم «مجان»، وهذا يبين مدى عمق هذه الدولة القديمة، التي أضحت فيما بعد «قوة بحرية مؤثرة، امتدت علاقتها وصلاتها إلى الصين، والولايات المتحدة، وبريطانيا، وفرنسا، واستقبل سفراؤها في عواصم تلك الدول وغيرها قبل قرون من الزمن»[1].

ويلفتُ كتاب «سلطنة عُمان في 20 عاماً؛ الوعد والوفاء»، بأن الحفريات الأثرية أظهرت بأن «تاريخ الحضارة الإنسانية في عُمان موغل في القدم إلا انه، انطلاقاً من المعطيات التاريخية الراهنة، يصعب الذهاب في متابعة هذا التاريخ إلى أبعد من الألف الثاني عشر قبل الميلاد، ففي تلك الحقبة كانت عُمان قد خرجت لتوها من العصر الجليدي الأخير وكانت بالتالي أكثر رطوبة وخضرة وسكاناً من أيامنا الراهنة»[2].

ويعدُ تاريخُ، عُمان السياسي والاجتماعي والاقتصادي غنياً بالتفاصيل، بيد أنّا نكتفي بالإشارة إلى أن عُمان تعدُ «أقدم دولة عربية مستقلة ذات سيادة موجودة اليوم»، كما يقول المؤرخ ونـدل فيليبس[3]، الذي يوردُ بشأن تسمية (عُمان)، العديد من الأخبار، «أن أصل اسم عُمان غير واضح، إذ يعتقد البعض أنه يعني (السلام) ويقول العالم الجغرافي (ياقوت) الذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي في كتابه (المعجم الجغرافي) -يقصد معجم البلدان- إن كلمة عُمان مشتقة من كلمات مثل أمانا وتعني (البقاء في مكان ما) بيد أن هناك آراء أخرى، المؤرخ الكفيف الإمام نور الدين عبد الله بن حميد بن سلوم السالمي، يقول نقلاً عن ابن خلدون في كتابه (تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان) إن البلاد سميت باسم شخص يدعى عُمان بن قحطان، لأنه كان أول عربي يستقر هناك بعد السيل المدمر الذي حطم سد مأرب، غير أن هذا المؤلف يقول بعد ذلك في الكتاب ذاته: إن البلاد أطلق عليها اسم واد، يسمى عُمان»[4].

وانتقالاً للعصر الحاضر، تبلغُ مساحة سلطنة عُمان الإجمالية، حوالي (309) ألف كيلومتر مربع، وتقع «في الجنوب الشرقي لشبه الجزيرة العربية ويحدها البحر من جانبين، بحر عمان من الجانب الشمالي الشرقي والمحيط الهندي من الجانب الجنوبي الشرقي، بينما ترتبط السلطنة في حدودها البرية مع المملكة العربية السعودية من الغرب والجمهورية اليمنية من الجنوب وتحدها من الشمال دولة الإمارات العربية»[5]، فيما تسود معظم أراضيها «طبيعة صحراوية تشمل سهول حصوية ومناطق كثبان رملية تشكل أكبرها رمال آل وهيبة في الشرق ورمال الربع الخالي في الغرب، كما وتطل على ساحل يمتد أكثر من 3165 كليومتر تقريباً، يبدأ من أقصى الجنوب الشرقي حيثُ بحر العرب ومدخل المحيط الهندي، حتى ينتهي عند مسندم شمالاً ليطل على مضيق هرمز الاستراتيجي حيثُ مدخل الخليج العربي»[6].

هذه الجغرافيا والتاريخ، منحت عُمان أهمية خاصة امتازت بها عن جاراتها في شبه الجزيرة العربية، إذ «كانت عُمان، المحاطة ببحر العرب من جانب والمحيط الهندي من جانب آخر، تحتل الجانب الأكبر من شرقي الجزيرة

2

جانب يعكس البيئة والجغرافيا العُمانية في منطقة مسقط القديمة

العربيــة، الممتــد من حضرمــوت إلى قطــر. وقد اســتفاد العُمانيــون من موقــع بلادهــم الفريد بين بــلاد الرافدين وســواحل شــبه الجزيرة الهندية وشــرق أفريقيــا؛ فلعبوا دوراً رئيســاً في علم الملاحة منذُ أكثر من خمســة آلاف سنة، فركبــوا البحر حتى عرفوا به، وأمســوا مهرة في نقل البضائع الهندية إلى الغرب، فأبحروا بســفنهم بين الهنــد والفرات، بــل اســتأثروا بالتجــارة، وأحكمــوا ســيطرتهم عليها دون الشــعوب الأخرى على المحيــط الهندي»[7].

أمــا علــى الصعيــد الســياسي، والــذي أكــدهُ وندل فيليبــس في كــون عُمــان أقــدم الــدول العربيــة ذات الســيادة، فــإن المؤرخــين والباحثــين يبينــون بــأن ذلك يعــودُ إلى فجــر الإســلام، كمــا يرتبــطُ بجــزء عقائــدي، يتفــردُ بهِ أهــل عُمــان، «ففي القــرن الثالــث الميلادي، وبعــد وفاة ثالــث الخلفاء الراشــدين، عثمــان بن عفان، شــهدت عُمــان حدثــاً تاريخياً شــديد الأهميــة تمثل في قراءة جديدة للإســلام كانت تعرف بالإباضيــة، التي كان مصدرهــا البصــرة؛ فقد رفــض أتباع الإباضيــة فكرة أن الإمامــة يجب أن تقتصر علــى قريش دون ســواها، ورأوا بدل ذلك أنها إنمــا لأعلمهم بعلوم الديــن وفنون القتال، أياً كانت قبيلتــهُ وأياً كان عرقه»[8]، وهــذا ما جعلها بمنأى عن ســلطة الخلافــة في بغداد.

أبعاد ثقافية وموسيقية

لعبت كل هــذه العوامل، التي بيناها بشــكلٍ مقتضب، دورها في تشــكيل ثقافة الإنســان العُماني، وإعطاءه هويته على مــر التاريــخ. وكان للموقع الجغــرافي أهميتــهُ البارزة في تشــكيل هــذه الثقافة، كونــهُ عامل مهــم ينعكسُ على الإنســان، إلى جانب كون الجغرافيا الســاحلية، تســهمُ في تصدير واســتيراد مختلــف الثقافات والفنون، فكما أشــار الباحثــون، لعبت التجــارة دورها في التاريــخ العُماني، وهذا بالطبع انعكــس على التكوينــات الداخليــة، التي خلقت تنويعــاً ثقافيــاً، كمــا أثــرت من ناحيتهــا علــى الثقافات الأخــرى، «كان ســاحل عُمان فيمــا مضى من زمــان أرضاً تتصف بصفتــين قل أن تجتمعــا لأرض واحــدة تعبيراً عن حيوية متجــددة عرفت هــذه الأرض: فهــي أرض جاذبة، وهي أيضاً مُرســلة»[9]، إذ جذب ســاحلُ عُمــان العديد من الأعراق البشــرية من آســيا كالبلوش، والفرس، واللواتيا، وكان هــذا الســاحل مرســلاً، «حين نــزح عنهــا عُمانيون استوطنوا الساحل الشــرقي لأفريقيا والجزر الممتدة بطوله، وأقامــوا هنــاك امتــداداً للأرض الأم، ونشــروا الإســلام، وأسســوا في شــرق أفريقيا أمبراطوريــة عظيمة»[10].

ومــن هــؤلاء المســتوطنين في شــرق أفريقيــا وفدت العديد مــن التأثيرات الحضارية والفنــون، التي انصهرت

فيما بعد مع هذا المزيج، الذي سيجعلُ من الثقافة والفنون في عُمان مزيجاً من: فنون الأرض العُمانية، والفنون الإفرو - عُمانية، والآسيو-عُمانية. وهذا ينطبقُ على العنصر البشري القاطن لهذه الأرض، متعددة الأعراق، والتي صهرتهم حيوية أرض عُمان، «في بوتقة حضارية قوية صنعت منهم جميعاً شعباً واحداً دون تفرقة بين عرق أو جنس أو لون»[11].

ويهمنا من كل ذلك، ما يرتبطُ بموضوعنا حول الموسيقى العُمانية التقليدية، التي تشكلُ ركيزة أساسية من ركائز الثقافة الشعبية العُمانية، ومن هويتها، والتي اعتنت السلطنة بجمعها وتوثيقها، بأمر من حضرة السلطان قابوس بن سعيد آل بو سعيدي، عبر «مشروع جمع وتوثيق موسيقى عُمان التقليدية»، الذي نتج عنهُ «مركزُ عُمان للموسيقى التقليدية»، المؤسس عام (1983)، والذي انضم إلى عضوية «المجلس الدولي للموسيقى التقليدية» المنبثق عن «منظمة اليونسكو»، ليكون بذلك المركز الأول في المنطقة الخليجية والعربية، الذي يتمتع بالعضوية التضامنية لهذا المجلس الدولي.

وقبل الشروع في تفاصيل هذا المشروع الضخم، والذي استمر على مدى عقود، نودُ بادئ ذي بدء، أن نعرف الموسيقى الشعبية، مستعيرين تعريف الباحث سيمون جارجي، رئيس قسم الدراسات العربية والإسلامية، بجامعة جنيف، في سويسرا، والذي يرى بأن الموسيقى الشعبية هي «التعبير الخارجي بالأصوات والكلمات والحركات والإيقاعات، لكل ما ينبع من أعماق ضمير الشعب، ويخدمه في حياته اليومية»[12]، ويمتاز بجملة من الخصائص أهمها التركيب العروضي (الشعري)، والنغمي، والإيقاعي، والموضوعي أو الوظائفي، والحركات الرقصية، التي ترتكز عليها في مختلف أنواعها[13].

وهذا ما تؤكدهُ الخلاصة بعد دراسة الموسيقى التقليدية العُمانية، التي بينت بأن «فنون عُمان التقلدية سجل كامل لحياة أهل عُمان، ففي كل شلة من شلات غناء العُمانيين في كل مناسبة قصة حدث: سواء كان حدثاً يومياً، أو حدثاً قبلياً، أو حدثاً شخصياً»[14]. فالموسيقى التقليدية العُمانية «تمثل جزءاً من التراث التقليدي العُماني، فهذه الرقصات والإيقاعات والأشعار والأغاني الشجية لا تمارس هكذا بدون دوافع أو حافز بل ترتكز على الأصالة العُمانية العريقة، فكل شلة غنائية تمثل قصة الإنسان العُماني واعتزازه بأرضه مدفوعاً بعاداته وتقاليده العريقة، فهي توضح التفاعل المستمر بين الإنسان وبيئته، وتوضح ارتباطه الوثيق بتاريخه وعروبته، كما توضح صلته بالعالم الخارجي المحيط به وذلك من خلال امتزاج الفنون العُمانية بفنون الأرض الخليجية وبفنون البيئات الأفريقية والآسيوية، وكذلك من خلال التجارة عبر البحار منذُ آلاف السنين، بالإضافة إلى هجرات أبناء عُمان إلى سواحل أفريقيا منذُ عشرات السنين»[15].

"مركز عُمان للموسيقى التقليدية"

تأسس «مركزُ عُمان للموسيقى التقليدية»، في أغسطس (1983)، باعتباره «مؤسسة علمية إعلامية تعنى بجمع وتوثيق فنون عُمان التقليدية، والمحافظة عليها من آثار الزمن، ومتابعة هذه الفنون ميدانياً، وذلك للتعرف على التغييرات التي تحدث لها»[16]، وليكون مرتكزاً لـ «مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية». ومنذُ تأسيسة حتى يومنا هذا، امتلك المركز تجربة مهمة في اشتغاله على الجمع والتوثيق والدراسة لأنماط الموسيقى التقليدية، مؤسساً واحداً من أكبر الأرشيفات في منطقة الخليج العربي، والذي يضم أكثر من خمسين ألف وثيقة، بين سمعية، ومرئية، ومدونة، وصور فوتوغرافية، توثق لمعظم أنماط الغناء التقليدي، والفنون الأدائية العُمانية، وأعلامها وممارسيها، ومناسباتها، إلى جانب جمع وتوثيق جميع الآلات الموسيقية التقليدية، والأشعار والألحان ومختلف أنواع الإيقاعات، في معظم ولايات السلطنة، ومحافظاتها.

وجزاء هذا الاشتغال الدؤوب، حصل المركز على العديد من الجوائز، أهمها «جائزة المجلس الدولي للموسيقى»، من منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو)، عام (2002)، و«جائزة المجتمع

3

إحدى الحفلات الموسيقية التي ينظمها (مركز عُمان للموسيقى التقليدية)

العـربي للموسـيقى»، عـام (2005). كما أصـدر المركز العديد من الإصدارات التوثيقية والتحليلية للموسـيقى العُمانيـة والعربية، وأقام العشـرات مـن الفعاليات، إلى جانـب النـدوات والمحاضـرات، أهمها «النـدوة الدولية لموسـيقى عُمان التقليدية»، التي عقـدت عام (1985)، بمشـاركة عدد مـن المشـتغلين بالفنـون التقليدية من مختلف أنحـاء العالم.

وكما أسـلفنا، فإن «مشـروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليديـة العُمانية»، ارتكز أساسـاً علـى «مركز عُمان للموسـيقى التقليدية»، وقـد قام بتنفيذ هذا المشـروع فريـق برئاسـة الدكتـور يوسـف شـوقي مصطفـى، وحسـين مصطفـى شـوقي، بصفتـه موثقـاً عامـاً، وممـدوح السـيد محمـد الزيني، محـرراً فنيـاً، وصالح بن ثويـني العلـوي، المسـاعد الفـني المتفـرغ، وعيد بن حربان الشـيفري، المسـاعد الفني، بالإضافـة لجمعة بن خميس الشـيدي، وخلفان البرواني، المسـاعدان الفنيان المتدربيـان، اللذان انضما للتدريب علـى أصول وفنيات جمع وتوثيق الموسـيقى التقليدية، وقامـا بتنفيذ العمل الميـداني، توثيقـاً وتصويـراً وتدوينـاً لنصـوص الغناء التقليـدي العُمـاني في مرحلـة الجمـع النوعي الشـامل لهـذه الفنون[17].

وقـد حتمـت سـرعة البـدء في هـذا المشـروع العديـد مـن العوامـل التي أوردها «التقرير الختـامي» الذي أعدهُ الدكتور يوسـف شـوقي مصطفى، إلى جانـب العديـد مـن المصادر الـتي تتحدث عـن هـذا المشـروع، وهـذه العوامـل تتصـل في مجملهـا بطبيعة الفنون التقليديـة، التي لا يتـم تدوينها، ولا تحفـظ وتتـداول إلا بالطـرق الأوليـة كالتـداول مـن جيل لآخر مشـافهةً، وعليـه فـإن مـا حتـم ضـرورة حفـظ هـذه الفنـون التقليديـة العُمانية، رحيل العديد من رواة الأغاني التقليدية والعارفـين بهـا، وبقـاء قلـة مـن الـرواة الذيـن يمكـن الاعمـاد عليهـم في الحفـاظ على الغناء والرقص التقليـدي العُماني في صـورة تنتـمي انتمـاءً حقيقـاً إلى أصولـه التاريخيـة.

كما شـكل زحـف الفنـون الحديثـة من غنـاء دارج محليـاً واقليميـاً وعربيـاً وأجنبيـاً، ووصول هـذا الأغاني للمجتمـع العُمـاني المعاصـر، عـبر مختلـف الوسـائط، تهديـداً للأغنيـة التقليدية، وقـد زاد هـذا التهديد لهذا الإرث، اتسـاع مدى الإرسـال الإذاعي والبـث التلفزيوني العُمـاني، ليصل لمختلـف المناطق والمحافظـات «ما جعل من الممكـن أن يشـاعد العُمانيون في مسـندم مثلاً فنون المنطقـة الجنوبيـة أو يسـمعوها». كل تلـك العوامـل جعلت مـن الملـح الانطـلاق في مشـروع يوثـق ويجمع الفنـون التقليدية الخاصة بكل منطقـة وبيئة من بيئات السـلطة المتنوعة.

وانطلق المشروع بقيادة الدكتور يوسف شوقي مصطفى، وإشراف وزير الإعلام آنذاك، عبد العزيز بن محمد الرواس، على مرحلتين، الأولى: المرحلة الاستطلاعية، والثانية: مرحلة الجمع النوعي الشامل، إذ تهدف المرحلة الاستطلاعية للتعرف على مختلف نوعيات وأنماط الفنون التقليدية العُمانية، ومواقع تمركزها، وأهم رواتها والعارفين بها من المعاصرين والسالفين، إلى جانب جمع أكبر قدر من المعلومات والمعطيات الفنية والتاريخية والاجتماعية والبيئية والديموغرافية عن هذه الفنون، وذلك لتذليل الطريق للمرحلة التالية.

واستغرقت المرحلة الاستطلاعية، (95) يوماً من الفريق المشتغل، جرى العمل خلالها في (26) موقعاً مختاراً على رقعة السلطنة، شملت المحافظات والولايات والمناطق التالية: مسندم، صحار، البريمي، عبرى، الرستاق، صور، سيق، جعلان، بني بوحسن، جعلان بن بو علي، محضة، نزوى، هيما، ثمريت، مدينة الحق، طوى اعتير، قيرون حيرتي، غدو، رواية، سمحة، مسحيلة، صلالة، طاقة، مرباط، ضلكوت، رخيوت.

تلا ذلك الشروع في مرحلة الجمع والتوثيق الشامل للموسيقى والفنون التقليدية التقليدية، إذ حققت هذه المرحلة هدفها في تسجيل جميع انواع وأنماط الغناء والرقص التقليدي العُماني دون استثناء لأي منها، في كل موقع من مواقع التجمعات السكانية ذات الأهمية الفولكلورية حثيما كانت ومهما بعدت، أو كان الطريق إليها شاقاً وخطراً[18]، نظراً للجغرافيا العُمانية، وقد شمل ذلك كل ولاية، وكل محافظة، وكل منطقة على رقعة أرض السلطنة.

وحققت هذه الطلعات وجولات الجمع والتوثيق أهدافها من خلال مراجعة قوائم أنماط الموسيقى التقليدية التي سبق التعرف عليها في الجولة الاستطلاعية، ومراجعة حصر الآلات الموسيقية التقليدية، إلى جانب مراجعة قائمة المناسبات التي تؤدى فيها فنون عُمان التقليدية، واستكمال تصوير عروض جميع أنماط الموسيقى التي يصاحبها أداء حركي[19].

الموسيقى التقليدية في عُمان

إن الحديث عن موسيقى الشعوبُ يتطلبُ من الدراسين العارفين بها، إعداد الدراسات التي تفي مختلف جوانب هذه الموسيقى وأصولها حقها، غير أنّا نحاولُ في هذا التقرير، تسليط الضوء على الموسيقى التقليدية العُمانية، باستعراضها بانورامياً، وبشكلٍ ملخص، لمختلف جوانبها التي بدت واضحة، بفضل العناية في الجمع والتوثيق، وتخصيص «مركز عُمان للموسيقى التقليدية» للحفاظ عليها، وملاحظة التغييرات الطارئة، وهذا ما استوضحناهُ في حوارنا مع رئيس المركز، الباحث مسلم بن أحمد الكثيري، في حوارٍ تابعٍ لهذا التقرير، حول المركز، والموسيقى العُمانية التقليدية بصورة عامة.

يؤكدُ الباحثون والانثروبولوجيون بأن الإنسان العُماني، من خلال بيئته وتاريخه الطويل، يتلخصُ في أحد عشر عنصراً، مشتركاً أو منفرداً مع محيطهِ في شبه الجزيرة العربية، هذه العناصر الإحدى عشر هي: الدين الإسلامي، السيف، الجمل، السفر عبر البحر، الصيد والغوص، الزراعة، الأعمال الحرفية واليدوية، الرعي، والاحتفال بالمناسبات الاجتماعية، والسمر والترويح والترفيه، وألعاب الصغار وألعاب الكبار[20]. وبطبيعة الحال فإن هذه العناصر، عناصر مشتركة لدى مختلف المجتمعات الإنسانية، بيد أن ما يميزها جملة من العوامل التفصيلية التي تعطي لشعبٍ ما هويتهُ الخاصة المختلفة عن الآخر، «ولذلك فإن تصنيف الفنون التقليدية لأي شعب من الشعوب لابد وأن ينبثق من ملامح حياة هذا الشعب، وأن يتطابق معها في كل مرحلة من مراحل تلك الحياة، ليكوّن في النهاية صورة حية مركبة متكاملة للخصائص المميزة لهذا الشعب، يرى فيها نفسه مميزاً محدداً بين الشعوب»[21].

وبالعودة للعناصر الإحدى عشر للشعب العُماني، فإن الباحثين في الفنون التقليدية العُمانية يؤكدون بأن «هناك تداخلاً عضوياً حيوياً مستمراً فيما بينها»[22]، هذا التداخل يتبين في العديد من المناسبات وأنواع الفنون، التي قد تمارس بصفتها خاصة بالبادية، وتمارس من جهة أخرى لأسباب وظيفية مختلفة،

فمثلاً «هناك من فنون التسلية والترويح والترفيه ما قد يقام لغير هذا من أغراض، وعلى الأخص في فنون الطنبورة والمكوارة والشرح (في صور) عندما تقام لتخليص مريض من روح جان تسلطت عليه فأمرضته»[23].

ويخلصُ الباحثون إلى أن التصنيف لأنماط الغناء والرقص التقليدي الأقرب إلى واقع أهل عُمان، هو التصنيف إلى الفصائل التالية: الفنون الدينية، فنون السيف، فنون البادية، فنون البحر، فنون الصيد، فنون الزراعة، فنون الرعي، فنون الحرف والصناعات البيئية، فنون المناسبات الاجتماعية، فنون السمر والترويح، والألعاب. وسندرجُ تفصيلاً بالأنماط الموسيقية التقليدية العُمانية التي يضمها كل فصيل من هذه الفصائل، بالاستناد لما جاءت في "التقرير النهائي لمشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية"، وفي كتاب «من فنون عُمان التقليدية»، وفي الدليل المصور «أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية وآلاتها ومناسبات أدائها»، وهي كالتالي:

1 – الموسيقى الدينية، وتضم:

- المولد (المولود): ويقرأ في الاحتفال بمولد الرسول ﷺ، بالإضافة لليالي الأثنين والخميس من كل أسبوع في بعض ولايات السلطنة، ويقام أيضاً في الاحتفال بعيد الفطر، وعيد الأضحى، وفي حفلات الزواج، وعند الانتقال إلى دار جديدة.
- المالد: يقام في المناسبات التي تقرأ فيها السيرة النبوية.
- الحضرة: تقتصرُ إقامتها على مساجد «صلالة»، ومساجد «مرباط».
- التيمينة: تقام في مناسبة إتمام الطفل حفظ القرآن الكريم كاملاً.
- التهلولة: موكب يسير في الأيام التسعة الأولى من شهر «ذي الحجة».
- قرنقشوه (قرنقحوة، أو طوق طوق، أو العقبة): تقام في ليلة النصف من شهر رمضان.
- الشعبانية: تقام احتفالاً بليلة النصف من شهر شعبان.
- أحمد الكبير: موكب يسير في اليوم الثاني من أيام عيد الأضحى.

2 – فنون السيف، وتضم:

القصافية، ولالا العود، والهمبل (الهبوت)، بالإضافة لـ:

- الرزحة (الرزفة): تقام في الماضي استعداداً لغزوة تقوم بها القبيلة، أو احتفالاً بنصر تحقق، أو عندما تتوسط قبيلة بين قبيلتين متنازعتين، أو استعداداً لسفر البحر، والعودة من هذا السفر، وبعد إطفاء الحرائق، وعند بناء دار جديدة، وبعد حصاد الحنطة، وبعد جني التمر وعمل البسر، واحتفالاً بالأعراس والختان وللتسلية والترويح. أما في الوقت الحاضر، فتقام للسمر والترفيه، واحتفالاً بالأعياد الوطنية، والأعياد الدينية، والأعراس، وللترحيب بالضيوف الرسميون.
- العازي: يؤدى هذا الفن متمماً لفن الرزحة وتالياً لها في معظم الأحيان.
- العيالة والوهابية: تؤدى في ذات المناسبات التي تقام فيها الرزحة قديماً وحديثاً.

3 – فنون البادية، وتضم:

همبل البوش، والوهابية البدوية، والحداء، بالإضافة لـ:

- الرزحة البدوية (الرزفة) والعازي البدوي: تؤدى في الأعراس والختان والأعياد قديماً، بالإضافة لتأديتها عند ذهاب الرجال إلى الحرب على ظهور الهجن، وعودتهم منتصرين.
- التغرود: تؤدى من قبل مجموعة من راكبي الجمال وهم متجهون إلى غزوة أو عائدين منها منتصرين، أو عند السفر في رحلة تجارية، كما تؤدى للسمر والترويح.
- الطارق: تؤدى من قبل اثنين من راكبي الجمال.
- الونة: تؤدى في وقت راحلة البدو ليلاً حيثُ يغني برد لنفسه أو لمجموعة من أقرانه.

4

فن (العازي) يؤدى في الأعراس والاحتفالات الوطنية أو في المهرجانات الثقافية والسياحية

* الـروح (الهوى): ينقسـم هـذا الفن إلى أربعة أقسـام، حسـب أقسـام النهار، وتؤدى للتسـلية والترويح.

4 – فنون البحر:

تـؤدى على سـطح السـفن التجاريـة، مواكبـة لما يقـوم بـه البحـارة مـن أعمـال يوميـة، وتضـم: شـلة المسـبوك، وجرة الماشـوه، وصبة الدقل (الدجل) وحرزة الدقـل، بالإضافة لـ:

* الشـوبانية: تـؤدى علـى ظهـر السـفينة للتسـلية والترويح، أمـا أثناء العمل أو أثنـاء الراحلة، كما تؤدى علـى أرض السـاحل، حيـثُ يقيمها البحارة للسـمر والتسـلية، وقـد تشـترك صغـار بنـات البحـارة في الشـوبانية، وخاصـة في مناطـق الجنوب.

* المديمـة: تؤدى علـى ظهر السـفينة أو على السـاحل للتسـلية والترويح عن النفس، سـواء أثنـاء العمل أو الراحة.

* شلة الباورة: الغناء أثناء رفع الباورة (المرساة).

* شلة الفتيني: الغناء عند رفع شراع السفينة الصغير.

* رزحـة البحر (شـلة الغلـمى): الغناء عند رفع الشـراع الخلفي للسفينة.

* شـلة الوسـطى والعـود: الغنـاء عنـد رفـع الشـراع الأوسـط للسـفينة.

* شـلة البراعي: الغناء بعد رفع الشـراع الكبـير (العود) والرياح هادئة.

* شـلة الحمـول: يغنيها البحـارة أثناء رفـع البضائع إلى السـفينة أو إنزالها.

* شـلة العمـار: الغناء اثنـاء العمـل على إصـلاح حبال السـفينة، أو عنـد أول نوبة عمل مسـائية.

* شـلة المخطف: الغنـاء عند إنـزال سـفينة جديدة إلى البحر.

* غنـاء المسـوبل (المهوبـل): الغناء أثناء تنظيف جسـد السـفينة مـن العوالـق والقواقـع والأصـداف، بعد إخراجها مـن الماء.

5 – فنون الصيد:

وتـؤدى عنـد خـروج الصيادين، أو عنـد عودتهـم بالـرزق، وتضم: النهمة، طيحة البحر (دقة البحر)، شـلة السـنبوك، الشـوبانية، هيريابو، وشـلة العمار، التي تعدُ الوحيـدة التي تـؤدى أثناء إصـلاح الصيادين لشـباكهم الـتي تلفت أثنـاء الصيد.

6 – فنون الزراعة، وتضم:

غناء الحـرث بالبوش (بالجمـل)، وغناء الحـرث بالثور، والنسـاوة (الجازرة)، بالإضافة لـ:

* التصييف: الغنـاء أثناء جمع سـيقان القمح وبرطها في حزم.

* الدواسة: الغناء أثناء فصل حبات القمح من السنابل في آخر موسم الحصاد.

* السناوة: الغناء أثناء رفع المياه من الأفلاج والآبار.

* البسر: الغناء أثناء طبخ نوع معين من التمر، ليتحول إلى حلوى.

7 – فنون الرعي وتضم:

رزحة الجبل، نداء سقاء الإبل، نداء سقاء الغنم، نداء رعي الغنم، نداء رعي البقر، نداء حلب البقر، بوبه (لرضاعة الإبل)، باي باي، التوبنان (لتسلية رعاة الإبل وإبلهم)، نانا، نداء ولادة الناقة.

8 – فنون الحرف والصناعات البيئية، وتضم:

غناء الطحان، غناء التحطيب، غناء الصباغة، بالإضافة لـ:

* الدبريرت: غناء يؤديه صانع الفخار أثناء عمله.

* غناء سيكولوكو: غناء يؤدى أثناء حصاد اللبان في المناطق الجبيلة، ويتم باللغة الجبالية.

9 – فنون المناسبات الاجتماعية:

تنقسم إلى ثلاث مجموعات:

* فنون النساء، التي تؤدى في مناسبات كالأعراس، والخطبة، ومواليد الأطفال، والختان، وتضم: تشح تشح، أم بوم، بن عبادي، مغايض، بساير (الحمبورة)، الزفة، المناني، سالوم يا روية، يا غزيلة، باركوا له، المنجاح، طبل النساء (دان دان)، قيل قول.

* الفنون الأفرو-عُمانية، وتؤدى في الأعياد الوطنية، والأعياد الدينية، والأعراس، وولادة الأطفال، والختان، والوفاء بالنذور، وللتسلية والترفيه، وتضم: الليوا، السباتا، البوم، الكتميري، الميدان، الربوبة، فن الزنوج، المدار، الطنبورة، المكوارة.

* الفنون الآسيو-عُمانية، وتؤدى في ذات المناسبات، وتضم: السروان، الكوزاك الواقف، الكوزاك الجالس، لي لا رو، الزمر، النيروز، بستكي، السكاري، زفة البلوش.

5

10 – فنون السمر والترويح، وتضم:

الكواسة (الويلية)، والميزيفينة (التقليبة)، والسومة، وهذه الأنواع تؤدى بولايات الشمال، أما البرعة، والقصبة، والشرح، فتؤدى في مناطق الجنوب للسمر والتسلية، وتؤدي البرعة، والقصبة، الشرح، فرق محترفة. كما تضم فنون السمر والترويح، غناء (سامعين سامعين)، الذي يؤدى في بعض مواقع المنطقة الجنوبية، وخاصة البدوية، للترويح عن النفس. أما (الربوبة)، و(طبل النساء)، فهي من فنون التسلية التي تؤديها النساء بمشاركة الرجال في المناطق الجنوبية. ويقتصر أداء (المكبور)، و(نانا)، و(النعيش)، على أهل بادية المنطقة الجنوبية، للتسلية.

11 – الألعاب تنقسم إلى قسمين:

* الألعاب الجماعية للرجال، وتضم: ركض البوش (سباق الجمال)، ركض الخيل، سباق القوارب، الزمط (الجازرة والمنجور)، زمبط الطبول، الألعاب الخاصة (الرماية)، مناطحة الثران، صراع الديوك، القفز بالخيل.

* ألعاب الشباب والصغار، وتضم: السومة، اللكد، التقاء، التوفة (التبّة)، الصولة، المقبة، الرم، السرى، أم حبيل، الشخط، الطويلة.

يعدُ الطبل (الرحماني) واحداً من أهم الآلات الإيقاعية العُمانية

الآلات الموسيقى التقليدية العُمانية

تتعددُ آلات الموسيقى التقليدية العُمانية، بتعدد أصنافها وفصائلها، والرقصات الأدائية المصاحبة لها، إلا أن هذه الفنون «تعتمدُ بصفة أساسية على أداء الصوت البشري للألحان التي توارثها العُمانيون جيلاً بعد جيل»[24]، فيما القسط الأكبر من الغناء التقليدي العُماني «لا يصحبه سوى قرع الطبول»[25]. إلا أن الإرث العُماني، يضم العديد من الآلات الموسيقية التقليدية، التي اعتُمد في تصنيفها على تقسيمها إلى قسمين: الآلات اللحنية، والآلات الإيقاعية، بيد أن هذا التقسيم توسع في وقت لاحق ليكون على الشكل التالي: الوتريات، الهوائيات، الآلات الإيقاعية[26].

وتتميز الموسيقى التقليدية العُمانية «بتنوع آلاتها الإيقاعية، ذات المنابت المتعددة: العربية، والأفريقية، والآسيوية»[27]، وبتنوع المواد الأولية التي تصنعُ منها، والتي يحصرها الباحث العُماني مسلم الكثيري في الأخشاب المستخرجة من النباتات المحلية، مثل: أشجار السدر، والشريش، والغاف، والنارجيل (جوز الهند)، إلى جانب جلود الحيوانات، التي تستخدم ككساء للطبول بأنواعها المختلفة، بالإضافة لتصنيع بعض الآلات من المواد المعدنية، والأصداف البحرية[28]. ولبعض هذه الآلات جذور طقوسية، مرتبطة بالسحر، إذ «ترتبط بعض الآلات الإيقاعية بممارسات سحرية تضفي عليها نوعا من الطقوسية، ويحرص أصحابها على إبعادها عن أنظار العامة، كما يعتقد أن لبعض الأصوات الإيقاعية تأثير على شخصيات غيبية وسحرية، ومثل هذه المعتقدت شائعة في الممارسات الموسيقية ذات المنشأ الأفريقي»[29].

وسنستندُ في استعراض أهم الآلات الموسيقية العُمانية، على ما جاء في الدليل المصور لـ«أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية وآلاتها ومناسباتها»، للباحث مسلم الكثيري، فيما يمكن للقارئ التوسع، بمراجعة «معجم موسيقى عُمان التقليدية» للدكتور شوقي مصطفى:

1 - الوتريات:

وهي «الآلات التي بها أوتار مشدودة، ترن عندما تنقر (بالأصابع أو المضارب) أو تجر أو تطرق أو تحرك عن طريق الهواء»[30]، وتضم:

- العود: تعدُ هذه الآلة الوترية من الآلات الرئيسة في الموسيقى العُمانية التقليدية، وقد استخدمها العُمانيون تزامناً مع اتصالهم الحضاري بمختلف المحيط، ولهذا يصعب التحقق من تاريخ بدء استعمالها، إلا أن الباحث الكثيري يؤكد أن أقدم رواية لاستخدام هذه الآلة تعودُ للقرن التاسع عشر الميلادي.
- القبوس: لهذه الآلة عدة أسماء، كالمزهر، والبربط، وعود الجزيرة العربية، وتعدُ أقدم الآلات الوترية التي استعملها العُمانيون، وتعود جذورها التاريخية إلى جنوب الجزيرة العربية.
- الربابة: يعود تاريخ استخدام الربابة إلى جذور شرقية قديمة، بيد أن البيانات المتوافرة لا تفيد بميعاد وصولها إلى عُمان، وتاريخ استخدامها في الموسيقى التقليدية العُمانية، إلا أن الكثيري

يشير إلى ملاحظة استعمالها منذُ اواخر القرن العشرين «عند بعض المغنين المختصين بغناء البدو متأثرين بإخوانهم في وسط وشمال الجزيرة العربية والشام والعراق»[31].

* الكمان: آلة وترية أخذها العربُ عن الأوروبيين، ولا يوجد تاريخ محدد لبدء استخدامها في عُمان، بيد أنها ظهرت منذُ منتصف القرن العشرين، في الموسيقى العُمانية.
* الطنبرة: هي آلة وترية تعرفُ بـ (الكنار)، ويعتقد بأن جذورها التاريخية تعودُ إلى الحضارات القديمة في بلاد ما بين النهرين ومصر.

2 - الهوائيات:

وهي الآلات التي تعتمدُ بشكلٍ أساسي على نفخ الهواء فيها، وتضم:

* القصبة: تصنع هذه الآلة من أنبوب معدني، يحتوي على سبع فتحات مستديرة ومتساوية، وفتحة ثامنة في الطرف الخلفي من الآلة.
* المزمار (بو مقرون): آلة نفخ تصنع من قصبتين مزدوجتين ومتساويتين في الطول والعرض، تحملُ كلٌ منهما بين خمس إلى سبع فتحات مستديرة.
* الهبان: هي آلة مصنوعة من جلد الغنم أو الماعز، في طرفها أنبوبين من القصب ينظمان خروج الهواء والصوت.
* النغار (صرناي): تصنع هذه الآلة من الخشب أو المعدن، وبها ست فتحات مستديرة بالتساوي.
* البرغوم: تصنع هذه الآلة من قرون الغزال العربي (المها)، وهي من الآلات الأصيلة في التراث الموسيقي العُماني.
* الجم (اليم): صدفة بحرية تفتح من جانبها أو عند نهايتها العليا، وينفخُ فيها.

3 - الآلات الإيقاعية:

وهي أكثر الآلات تنوعاً في الموسيقى التقليدية العُمانية، والتي تصدر أصواتاً من خلال طرقها أو ضربها، أو من خلال الاحتكاك أو النفخ، وتضم:

* الدف: آلة إيقاعية صغيرة ذات رقمة جلدية واحدة مشدودة على إطار خشبي مستدير.
* سماع (طار): آلة ذات غشاء جلدي كبير مصنوع من جلد الغنم أو الماعز أو الغزلان، ويشدُ هذا الغشاء على إطار خشبي مستدير.
* مسندو وقافي: طبل كبير الحجم، يرتكزُ على ثلاثة أرجل، ويصنعُ من جذوع الأشجار، ويكسى بجلد البقر أو الجمل.
* مسندو الليوا: طبل على شكل برميل يقف على ثلاثة أرجل، أو على قاعدة، ويصنعُ من جذوع الأشجار، ويكسى بجلد الثور.
* مسندو صوت الزنوج: طبل بذات حجم طبل (مسندو الليوا)، يضربُ عليه بالكف.
* ميقعه: هي أصغر أنواع طبول عائلة المسندو ذات الأشكال المخروطية، ولهُ أحجام مختلفة.
* مسندو أبو سحة: طبل مخروطي طويل، يكسى برقمة من جلد البقر.
* الرأس (كاسر مفلطح): طبل صغير، يكسى من الجهتين بالجلد.
* رحماني: يشكل هذا الطبل مع طبل (الكاسر) ثنائي الطبول العُمانية الأساسية، ويكسى بالجلد من الجهتين.
* كاسر: طبل بشكل الساعة الرملية أو البرميل، يكسى برقمتين من جلد الغنم أو الماعز.
* رنة: طبل يشبهُ (الرحماني) و(الكاسر)، ولهُ صوت رنان.
* مرواس: طبل صغير الحجم، وحاد الصوت، يكسى بالجلد من الجهتين.
* مهجر: يصنع هذا الطبل من خشب أشجار جوز الهند، ويكسى برقمتين من جلد الغنم أو الماعز.
* طاسات (الصنوج): آلة مصنوعة من النحاس، تطرق ببعضها فتصدر صوت معدني رنان.

7

يُقام فن (المالد) في المناسبات التي تقرأُ فيها السيرة النبوية

* كوشا (قرحاف): آلة تصنع من الخشب على شكل (القبقاب)، وتطرق ببعضها لإصدار صوت خشبي.
* رعبوب: أصداف بحرية، يستعملها الأطفال في مواكب الاحتفال، من خلال طرقها ببعضها.
* باتو (تنك): صفيحة معدنية فارغة، يضربُ عليها با لخشب .
* ميقعة (قيام): هاون خشبي، يستخدم كآلة إيقاعية.
* ماسيوا (خرخاش أو منجور الطنبرة): قماشة مثبت عليها مجموعة من الأشياء الجافة، كحوافر الأنعام، أو بذرة المنجا، أو ورق شجرة الغضف، وتلف هذه القماشة حول خصر الإنسان أو ساقيه، لإصدار صوت إيقاعي.
* هونجو (قرع): آلة تتكون من ثلاثة أجزاء: وتد، وقوس من الخشب، بالإضافة للصندوق المصنوع من نبتة القرع، وقد استبدلت نبتة القرع باللدائن المدعمة بالألياف الزجاجية (الفيبرجلاس)، وتصدر هذه الآلة الصوت من خلال كشطها بأداة خشبية.
* شبوره أو مجبورا: أنبوب من الخيزران، يحز بالحفر، ويكشط بأداة خشبية صلبة لإصدار الأصوات.
* منجورة الجازرة: عجلة خشبية لرفع الماء من الآبار، تصدرُ صوتاً منغماً عندما تدار بواسطة الحبل.
* خشخاش: آلة معدنية شبه مكورة، بداخلها حصى صغيرة تصدرُ صوتاً بتحريكها.
* عضد: حلية فضية دائرية تلبسها النساء حول معاصمها، تصدرُ صوتاً من خلال الحصي الصغيرة بداخلها المجوف.

حوار مع رئيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»

في حوارنا مع الباحث الموسيقي، ورئيس مركز عُمان للموسيقى التقليدية، مسلم بن أحمد الكثيري، نستوضحُ العديد من النقاط المتعلقة بالمركز، وبالموسيقى العُمانية التقليدية، كما نبحثُ في أسباب اهتمام سلطنة عُمان بثقافتها الشعبية، وإرثها الموسيقي بشكلٍ خاص، ونطوي الزمن عائدين لبدايات انطلاق مشروعها الرائد «مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية»، ودور الدكتور يوسف شوقي في هذا المشروع، وما حققهُ هذا المشروع من إنجاز، تمثل في آلاف الوثائق الأرشيفية التي يحفظها ويصونها المركز.

كما نعبرُ في حوارنا إلى بحور الموسيقى العُمانية التقليدية، وما آلت إليه بعد اشتباكها بثقافات الشعوب، وبالفنون الحديثة، ثم نتساءل عن دور «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، في إحياء بعض الفنون الموسيقية، وما هي برامجهُ العملية في حفظ هذا الإرث اللامادي،

رئيس مركز "عُمان للموسيقى التقليدية" الباحث مسلم بن أحمد الكثيري

لنختم بإعلان المشروع الرقمي الضخم الذي يعملُ عليه المركز، عبرإتاحة خمسين ألف وثقة، وملايين البيانات حول الموسيقى العُمانية، لتكون في متناول يد الباحثين العُمانيين والعرب. وهذا نص الحوار:

*** منذُ تأسيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، وسلطنة عُمان رائدةٌ في جمع وتوثيق تراثها الثقافي الشعبي، خاصة الموسيقي منه.. فما هي أبعاد هذا الحرص على توثيق التراث الموسيقي التقليدي، وما الذي حتم ضرورة هذا الأمر، حتى أنهُ جاء بتوجيه من أعلى المستويات؟**

«مركزُ عُمان للموسيقى التقليدية»، تأسس بناءً على «مشروع جمع وتوثيق موسيقى عُمان التقليدية»، الذي أمر به صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد، حفظهُ الله، إذ أننا، ومنذُ خمسة عقود، نحيا في ظل تحقيق توجهات وتوجيهات صاحب الجلالة، التي انعكست على الحراك الموسيقي الكبير في السلطنة، والذي شمل مختلف أنواع الموسيقى، الحديثة منها والتقليدية. هذا الحراك أفضى إلى ضرورة العناية بجمع الموسيقى التقليدية العُمانية، نظراً لكون هذه الموسيقى، هي المكون الأساسي للهوية الفنية والثقافية، وعليه انطلق المشروع، ليبين أن كل الموسيقى في سلطنة عُمان، هي موسيقى تتصفُ بالتقليدية، من حيثُ الألحان، والقوالب الفنية، ولغة النصوص الشعرية، والطابع العام.. حتى وإن وظفت الآلات الموسيقية الحديثة، فإن ذلك لا يغير طابع الموسيقى العُمانية التقليدي.

إن توجهات الدولة، وتوجيهات أعلى سلطة فيها، بالعناية الكاملة بالموروث والتراث والهوية الثقافية الموسيقية، حتمت علينا، منذُ (1983) بالبدء في مشروع الجمع، وقامت بهِ آنذاك، «وزارة الإعلام»، بإشراف معالي المستشار عبد العزيز بن محمد الرواس، الذي تولى بنفسه عملية الإشراف الكامل على جمع وتوثيق التراث الموسيقي العُماني، وأوكل بشكل مباشر للدكتور يوسف شوقي مصطفى، والذي يعد واحداً من أهم علماء الموسيقى العربية في القرن العشرين، بتأسيس المركز، وجمع الموسيقى في كل نواحي عُمان.

وقد حصد المركز، منذُ ذلك الحين، إلى الوقت الحاضر، أكثر من (50) ألف وثيقة، وما نزال نقصدُ في كل عام المناطق المختلفة لمراقبة التغيرات الناتجة عن تأثير التعليم، والإنشغال بالعمل، وتغير الحياة الاجتماعية والاقتصادية للناس، وانعكاسات كل ذلك على ممارسة الفنون الأدائية والموسيقية التقليدية، إذ أن هناك العديد من التغيرات التي أحدثتها حركة المجتمع المحلي والعالمي نحو الحداثة، فالإنسان الذي يسافر على ظهر السفينة سابقاً، ويؤدي «فن الشوباني»، أثناء العمل على ظهرها، أضحى اليوم يسافر بـ «الطائرة»، ويستمتعُ بالأفلام الترفيهية أو الوثائقية،

وكذلك البدوي الذي كان يسافر لأشهر في الصحاري، صار يسافر اليوم بسيارته الـ (Jeep)، ويستمع لموسيقاه المفضلة، دون حاجة لغناء «التغرود»، أو غيرها من الأغاني التي كانت تمارس.

كل هذه التغيرات، لابد من ملاحظتها ورصدها ودراستها، خاصة على صعيد الفنون التقليدية المرتبطة بأداء المهن والحرف المختلفة، والتي لا يمكن ضمان استمراريتها نظراً لتطور الحياة، واندثار الكثير من هذه المهن، أو لكون بعضها مهددٌ بالإندثار، لهذا استنبطنا مصطلح «الاستبدال الوظيفي»، والذي يمثل حالة ثقافية أنقذت العديد من أنماط الموسيقى التقليدية، من خلال الحفاظ عليها عبر ممارستها في المناسبات غير التقليدية، كالمهرجانات السياحية والثقافية، إلى جانب إعادة أدائها في الاستعراضات الموسيقية الحديثة.

كل ذلك الاهتمام بالموسيقى العُمانية التقليدية، يتجلى في «مركز عُمان»، الذي يعملُ على العديد من المسارات؛ الجمع والتوثيق، البحث والدراسة، عقد المؤتمرات والندوات العلمية، وإنشاء فرقة موسيقية تقليدية، ونحنُ بصدد تكوين مجموعة من الفرق الموسيقية الإضافية، واستقطاب أفضل الكفاءات، إلى جانب إنتاج الأفلام الوثائقية، وإقامة الفعاليات، وورش العمل والتدريب، فالمعارف التي يرتكزُ عليها المركز، من خلال المادة الوثائقية المجموعة ميدانية، مادة غنية يمكنُ توظيفها في العديد من الاتجاهات، وقد أنجزنا بالفعل العديد من الدراسات النقدية والتحليلية، بالإضافة لضمان استمرارية هذه الفنون المجموعة، من خلال الفرق الموسيقية التي تمارس مختلف الفنون، برؤى فنية تمزجُ بين الأصالة والمعاصرة.

وهذا يبين مدى أهمية المشروع الذي انطلق لجمع الموسيقى التقليدية، ونقول «التقليدية»، نظراً للإشكالية التي أُثير، فهناك العديد من الأنواع الموسيقية، كالغناء الشعبي، وهو غناء مجهول المؤلف ومشاع، ولا يقيد بحقوق الملكية الفكرية، وعلى الجانب الآخر هنالك الفن الجماهيري، الذي عادةً ما يُعرف مؤلفه وملحنه، وبالتالي تبين لنا بأن مصطلح «الموسيقى الشعبية»، مصطلح غير واضح، ولهذا اعتمدنا «التقليدية»، كونها أكثر ارتباطاً بمختلف الفنون، وبالتقاليد الاجتماعية، وتشمل ما تم تعريفهُ قانونياً باللحن الشعبي، وغير الشعبي.

*** من هي الجهة الراعية لـ «مركز عُمان للموسيقى التقليدية» ليتابع اشتغالهُ بكل هذه الكفاءة؟**

نحنُ نتبع «مركز السلطان قابوس العالمي للثقافة والعلوم»، وهذا المركز مؤسسة من مؤسسات الديوان السلطاني، وقبل ذلك كنا تابعين لـ «وزارة الإعلام»، وهي من أسست المركز، بإشراف عبد العزيز الرواس، وأول من ترأس المركز هو الدكتور يوسف شوقي مصطفى، من عام (1984 إلى 1987)، ثم تلاهُ الأستاذ خلفان البروانى، الذي تولى الرئاسة من عام (1987 إلى 2006)، ثم تبعتهُ من (2006 حتى الآن).

*** الدكتور يوسف شوقي، من الجيولوجيا والعلوم، إلى الموسيقى.. حيثُ لحن وأرخ ودرس الموسيقى العربية، ليختم مسيرة حياته بهذا المشروع الضخم الذي حققهُ في سلطنة عُمان. فما الدور الذي لعبهُ في النهوض بـ «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»؟**

الدكتور يوسف شوقي، أشرف على مشروع الجمع والتوثيق للموسيقى التقليدية العُمانية، من عام (1983 إلى 1987)، كما أشرف، تحت رعاية وزارة الإعلام، على «الندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية»، وهي أول ندوة عن الموسيقى في تاريخ عُمان، عقدت عام (1985)، كما ألف وأشرف على أداء أول استعراض سيمفوني، بتوظيف من الموسيقى العُمانية عام (1985)، وقد ترك لنا الدكتور شوقي أول مؤلف وأهم مؤلف مختص بالموسيقى العمانية هو «معجم موسيقى عُمان التقليدية»، وترك لنا التقرير النهائي عن مشروع الجمع والتوثيق، وهو التقرير الذي قدم لصاحب الجلالة...

كل هذه الإنجازات المهمة، أنجزها الدكتور شوقي، بيد أن أهم ما أنجز، ولهُ ارتباطٌ وثيق بالمركز، هو نواة الأرشيف، الذي يضم الآن (50) ألف وثيقة، والكثير من الوثائق السمعية والمرئية، ونحنُ نواصل هذا

التوثيق، والإضافة لهذا الأرشيف، من خلال الزيارات الميدانية السنوية.

❋ خمسون ألف وثيقة بين مكتوبة ومسموعة ومرئية ومصورة، كيف جمعت هذه المادة الضخمة؟ وما المنهجية التي استخدمت في الجمع؟

عندما كان المركز تابعا لـ «وزارة الإعلام»، كنا نخرج بصحبة فريق تلفزيوني وآخر إذاعي، بالإضافة للمصورين الفوتوغرافيين، وكنا نعتمد في توثيقنا على التسجيلات الصوتية، وتصوير الفيديو، والفوتوغراف، إلى جانب التدوينات الكتابية التقليدية، فكل ذلك شكل الأدوات التي نوثقُ بها الحدث الموسيقي في بيئته الاجتماعية والثقافية الحقيقية، والتي كنا نقصدها في الوديان، والمناطق الجبيلة، وغيرها من مناطق السلطنة التي يتم فيها تأدية هذه الفنون، سواء بإيعاز منا، أو من خلال المناسبات التي يصادف وجودها أثناء الزيارة الميدانية.

وإلى جانب توثيق الممارسات الغنائية وما يصاحبها من أداء حركي، نوثقُ الحوارات المتعلقة بكيفية أداء هذ هالفنون، وأسماء مشاهيرها، وأسماء متوارثيها، بالإضافة لتوثيق النصوص الشعرية، والعادات والمناسبات التي تؤدى فيها، وأسماء الممارسين باختلاف وظائفهم، وأسماء الفرق، والآلات الموسيقية، وصناعها، وعمر الآلات... والكثير من البيانات التي يتم تسجيلها وتوثيقها، لهذا فالأرشيف الذي يضم (50) ألف وثيقة، يشتملُ على ملايين البيانات الموثقة، التي هي بحاجة إلى بحث موسيقي عميق.

❋ في حديثك عن الموسيقى التقليدية، قلت بأن الموسيقى العُمانية لم تتغير، عدا تلك المرتبطة بحدث محدد، والتي تغيرت بتغير الحدث نفسه، كوسائل المواصلات البديلة، واندثار بعض الحرف والصناعات... وهذا في الحقيقة أحدث تغيرا ولابد على أشكال كثيرة من الموسيقى العُمانية، فما شكل هذا التغيير؟

الموسيقى العُمانية تغيرت ولابد... غير أن ما أعنيه؛ هو أن أصالتها ورؤاها ما تزال منغمسة في التقاليد الموسيقية المتوارثة، فقد تأثرت الموسيقى المحلية بالموسيقى في المحيط الخليجي، كما تأثرت بالغناء المصري، والعراقي، بالإضافة لمختلف أنماط الغناء الأجنبي، إلا أن هذا التأثر، لم يتبلور في رؤى فنية غير تقليدية.

فمنذُ سبعينيات القرن الماضي، أصبح لدينا توجه نحو الموسيقى العربية، وشاركنا العديد من الموسيقيين العرب، وخاصة المصريين منهم، في الأعمال الموسيقية، إلا أن هؤلاء، وطنوا أساليب توزيع الأغنية، برغبة من الموسيقيين العُمانيين، الذين كان أكثرهم تقليديين، يعزفون دون اهتمام بالمقدمات، والفواصل الموسيقية، التي جاءت مع الموسيقى العربية إلى عُمان. كذلك.. كان بناء الألحان إيقاعياً، ولكن عندما جاءت التأثيرات العربية، صرنا نتحدث عن البناء المقامي للحن، وأوجدنا أجناسا مقامية لم نكن معتادين عليها في الألحان الاعتيادية بالسلطنة.

كل هذه التغيرات الحديثة، لم تغير جوهر القالب الفني واللحني والإيقاعي العُماني، فـ «صوت البرعة»، على سبيل المثال، بقي كما هو، ولكن أدخلت عليه تحديثات في أساليب الأداء، ولو أخذنا تجربة واحد من أبرز فناني الأغنية العُمانية، وهو سفيرها الفنان سالم بن علي سعيد، لرأينا بأنهُ اشتغل على إعادة تشكيل القوالب الفنية، خاصة قالب «التسبيح»، بتأثير من الغناء المصري، وعمل لهُ (قفلة موسيقية).. هذا التطوير إبداعٌ حقيقي، بيد أنهُ يرتكزُ في جوهره على الصيغة الإيقاعية واللحنية للفنون التقليدية، وكذلك كل أنواع الغناء العُماني التي بقيت محتفظة بجوهرها، عدا أنها تطورت من حيثُ اساليب الأداء.

❋ بحكم انفتاح العصر الراهن، لابد وأن العديد من الآلات الموسيقية الحديثة وصلت إلى السلطنة، فهل همش وصولها دور الآلات التقليدية العُمانية؟

ما تزال الآلات الموسيقية التقليدية مستخدمة، وتعدُ أساسية في مختلف أشكال الموسيقى العُمانية، بل أنهُ حتى بعض الآلات الحديثة كالكمنجة (الكمان)، استخدمت منذُ مطلع أربعينيات القرن الماضي، وهناك العديد من التسجيلات الموسيقية للفنان

سالم الصوري، تبين استخدامهُ لهذه الآلة. كما توجد العديد من اللقاءات المسجلة مع هذا الفنان، يتحدثُ فيها عن استخدام الكمنجة، وأسماء العازفين.. أما الآلات التقليدية الأخرى فإن وجودها متجذرُ في التراث الموسيقي العُماني، وكذلك استخداماتها المعاصرة، فآلة العود مثلاً، آلة تقليدية، ولها بصمة في صناعة الألحان والأنماط الغنائية، حتى الوقت الراهن، كما أن هناك العديد من الآلات التقليدية، كالوتريات، والهوائيات، والآلات الإيقاعية، التي ما تزال تستخدم.

*** بالعودة إلى الماضي.. فإن لسلطنة عُمان خصوصيتها التي تمايزها عن المحيط، سواء على الصعيد الجغرافي، أو الثقافي، أو الاجتماعي، فبماذا تأثرت الموسيقى العُمانية، وهل تم بحث جذور تأثرها وأبعاد هذا التأثير عليها؟**

مؤكد... فعُمان ركن أساسي من أركان الجزيرة العربية، والموسيقى في هذه المنطقة الجغرافية، ترتكن على أركان أساسية، هي: الموسيقى العُمانية، واليمنية، والحجازية، لهذا فإن مفهوم «الأغنية الخليجية»، مفهومٌ حديث، وهو مفهوم سياسي أكثر منهُ فني أو ثقافي، نظراً لكون هذا المفهوم يرتكنُ على الغناء في الجزيرة العربية، والمناطق المستوطنة فيها منذُ القدم، وبالتالي فإن تاريخ الموسيقى في هذه المنطقة، يعودُ في جذوره لهذه الأمكنة أو الأركان.

كما أن عُمان، تطلُ على «المحيط الهندي»، نظراً لكونها في جنوب الجزيرة العربية، ويطلقُ على سكانها الأوائل «عرب الجنوب»، وقد أثرنا تأثيراً بليغاً في منطقة المحيط الهندي، بجانبيه الأفريقي، والآسيوي، وصولاً إلى إندونيسيا... إذ أن هذه الأمم دخلت الإسلام بفضل جماعات الحضارم واليمنيين والعُمانيين، الذين حملوا راية الإسلام سلماً وفناً، وكان للموسيقى دور هام وأساسي في نشر الإسلام هناك!

ويمكنُ أن نلتمس التأثير الموسيقي والحضاري لعرب الجنوب حتى اليوم لدى عدد من تلك الشعوب، ففي إندونيسيا، يبثُ عبر مكبرات الصوت، غناء باسم «قبوس سونغ»، والتي تعني «أغاني القبوس»، وهي أغاني عربية حضرمية، تعتبر لديهم أغاني عربية ذات طابع إسلامي. بهذه الصورة وبهذه الفنون نشر الجنوبيون الإسلام، نشروهُ بالموسيقى، والفنون وبأجمل ما تحمل الحضارة العربية، في كل بقاع المحيط الهندي، بيد أن ذلك لم يسلط عليه الضوء حتى الآن.

لهذا تجد الآلات الموسيقية المستخدمة في الجزيرة العربية، موجودة في مدغشقر، وشرق أفريقيا، وماليزيا، والهند... إذ أننا نتحدثُ عن دور ثقافي واجتماعي وسياسي، متبادل، فلم يكن دورنا التأثر فقط، بل والتأثير. فأينما رحل الإنسان العُماني، وأينما حل، حلت معهُ ثقافته، وفنونه الموسيقية، وآلاتهُ الطربية. إلى جانب ذلك تأثر الإنسان العُماني بالعديد من الحضارات المحيطة. لهذا لابد من النظر إلى تراثنا، فمنذُ عشرة آلاف عام، ونحنُ نشتغل في منطقة المحيط الهندي، وتأثيرنا على غيرنا من الشعوب، يزيد في بعض الجوانب من أثرهم علينا.

*** عودةً لـ «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، كيف استفاد هذا المركز من «مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي»، الذي انطلق بهدف جمع التراث الشعبي في دول الخليج العربي، وحمايتهُ والبحث في منابعه وأصوله؟**

في الحقيقة، لم يكن لدينا اتصال وطيد مع «مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي»، بيد أن للمركز، صلاتهُ مع «وزارة التراث والثقافة»، وكان اشتغالهُ على كافة أشكال صون التراث الشعبي، وقد أسفتُ كثيراً لإلغاء هذا المركز، إذ أن قرار الإلغاء، قرار خاطئ، فقد كان هذا المركز جامعاً للتراث، وقد أنجز جمع الكثير منه، إلا أن السؤال: ما مصير هذا الجمع؟ وأين ذهبت كل تلك المادة المجموعة؟

وأنوه هنا إلا أن هناك اسمان أسهما إسهاماً كبيراً في مشروع «جمع وتوثيق الموسيقى العُمانية التقليدية»، وهما الأستاذ جمعة بن خميس الشيدي، والأستاذ خلفان بن أحمد البروانى، الذان عملا مع الدكتور يوسف شوقي، وكان لهما إسهامهما في تأسيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية».

وبوصفي مختصاً بالموسيقى التقليدية، أتمنى من الأشقاء في دول الخليج العربي، أن يوجهوا عنايتهم للموسيقى التقليدية في بلدانهم، كما آمل أن تؤسس دور للموسيقى المحلية، وتولى اهتماماً، بذات الاهتمام الذي يولى لتأسيس دور الأوبرا. وباستطاعتهم الاقتداء بالتجربة العُمانية في هذا المجال، التي وازنت بين الأصيل والمعاصر، من خلال إنشاء «دار الأوبرا السلطانية»، وتأسيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، إلى جانب «الجمعية العُمانية لهواة العود».

*** ما الدور الذي يلعبه «مركز عُمان للموسيقى التقليدية» اليوم؟ وهل يمارسُ أنشطة تُسهمُ في حفظ الموسيقى العُمانية، ودراستها؟**

مر «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، بمرحلتين أساسيتين، المرحلة الأولى، مرحلة التأسيس، أما الثانية، فمرحلة إعادة التأسيس، إذ تبدأ الأولى من (1983) وتمتد حتى (2013)، وفيها كان الهم الأساسي هو الجمع والتوثيق، وعقد الندوات والمحاضرات، وعمل البحوث والدراسات. وكان عددُ المشتغلين في المركز وقتها، قليل جداً. ولكن في العام (2013) صدر المرسوم السلطاني، بنقل المركز من وزارة الإعلام، إلى ديوان البلاط السلطاني، فأصبح للمركز موازنة خاصة به، وأصبحت لديه أدواتهُ، وخُصص لهُ مبنى مستقل، لهذا بدأنا بإعادة تأسيس المركز هيكلياً، والتوسع في الاختصاصات، بحيثُ أصبحنا نندمج في البيئة الموسيقية أكثر من خلال نشاطنا مع كل الموسيقيين العُمانيين، والانغماس أكثر في البيئة الموسيقية، والتأثير فيها وتوجيهها، وذلك من خلال مجموعة من البرامج، مثل رعاية الأنشطة الشبابية الموسيقية، وبرامج بناء القدرات، والمسابقات، والأفلام الوثائقية، وجلسات بيت الموسيقى العُمانية، الذي ينتسب لهُ مجموعة من الأعضاء الموسيقيين، إلى جانب تأسيس فرقة تضم أكثر من (40) فناناً، يمارسون كل ألوان الغناء العُماني.

لهذا بدأنا ننشط على مستوى فعلي، كما أطلقنا مجموعة من الورش والبرامج الموسيقية، التي تستهدفُ مختلف الفئات المجتمعية، بدءاً من طلبة المدارس، وذلك من خلال برنامج «رعاية المواهب الموسيقية الصغيرة»، بالتعاون مع «وزارة التربية والتعليم».

كما نعملُ على بناء القدرات الموسيقية لدى الشباب، بالإضافة لورش العمل حول الآلات الموسيقية المختلفة، وتلك التي تسلط الضوء على مختلف ألوان الموسيقى العُمانية، والخليجية، إلى جانب برنامج الفعاليات الموسيقية والحفلات.

بهذا التوجه الفعال، نحافظ على الموسيقى العُمانية، عبر استراتيجيات متكاملة، فالحفاظ لا يقتصر على الجمع والتوثيق والدراسة، إنما باستمرار عملية الإبداع، إذ أنها تمثل أفضل وسيلة لحماية التراث الموسيقي والهوية الثقافية الموسيقية، وهذه هي الإستراتيجية التي نطبقها في مرحلة ما بعد (2013).

كما قمنا بإعداد العديد من الأفلام الوثائقية حول الموسيقى التقليدية، ولدينا هذا العام (2018)، خمس مشاريع قيد التصوير، كما نقوم بين الحين والآخر بإنتاج اسطوانات لأنواع موسيقية ذات السمة الموسيقية الثقافية الخاصة.

*** إذاً أنتم تمارسون اشتغالاً مكثفاً لاستمرار العملية الإبداعية، والتطبيقية للموسيقى التقليدية العُمانية، بعد أن أنجزتم المرحلة الأولى المتمثلة بجمع مختلف أنواع الموسيقى.. لكن ماذا عن المادة الخام التي جمعتموها، والتي كونت لديكم أرشيفاً يضم 50 ألف وثقية، هل تمت دراستها؟ كما أن حجم هذه المادة ضخم جداً، بحيثُ يحتاج لوصول العديد من المشتغلين والدارسين، فهل يتيحُ المركز حرية وصول الباحثين العُمانيين والخليجيين والعرب، للاستفادة من هذه المادة ودراستها؟**

بادر المركز لإصدار العديد من الكتب، إذ وصل مجموع إصدارتهُ حتى الآن (13) إصداراً بين دراسة وتوثيق، إلا أنهُ، ونظراً لحجم الوثائق المجموعة، فإن كل فن من الفنون، بحاجة لدراسة معمقة، وهذه وظيفة الباحثين. أما بشأن إمكانية وصولهم للمادة، فنحنُ نعملُ على رقمنة هذا الأرشيف الضخم، وقد تم الشروع في تصميم نظام لإدارة هذه البيانات، وسيكون هناك موقع أرشيفي على الشبكة العنكبوتية، يتيح لمختلف الباحثين والدارسين وطلبة الجامعات، الوصول لكافة المواد الأرشيفية، والتنقل بين مختلف موادهُ بسهولة ويسر.

الهوامش

1 – موقع وزارة الخارجية العمانية:
www.mofa.gov.om/?page_id=9296
2 – سلطنة عُمان في 20 عاماً؛ الوعد والوفاء، وزارة الإعلام، سلطنة عُمان، صفحة (53)
3 – تاريخ عُمان، وندل فيليبس – صفحة (3)
4 – تاريخ عُمان، وندل فيليبس – صفحة (8)
5 – موقع وزارة الخارجية: https://www.mofa.gov.om/?page_id=9296
6 – موقع وزارة الخارجية: https://www.mofa.gov.om/?page_id=9296
7 – عُمان في عيون الرحالة البريطانيين؛ قراءة جديدة للاستشراق، للدكتور هلال الحجري، ترجمة خالد البلوشي – صفحة (17)
8 – عُمان في عيون الرحالة البريطانيين؛ قراءة جديدة للاستشراق، للدكتور هلال الحجري، ترجمة خالد البلوشي – صفحة (19)
9 – التقرير النهائي، مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية، صفحة (41 – 42)
10 – التقرير النهائي، مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية، صفحة (42)
11 – التقرير النهائي، مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية، صفحة (42)
12 – كتاب «جمع ودراسة الثقافة المادية والموسيقى الشعبية»، مجموعة مؤلفين. صفحة (85)
13 – كتاب «جمع ودراسة الثقافة المادية والموسيقى الشعبية»، مجموعة مؤلفين. صفحة (88)
14 – التقرير النهائي، مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية، صفحة (4)
15 – كتاب «من فنون عُمان التقلدية» صحفة (7 – 8)
16 – كتاب «من فنون عُمان التقلدية» صحفة (15)
17 – التقرير النهائي، مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية، صفحة (3)
18 – كتاب «من فنون عُمان التقلدية» صحفة (20)
19 – كتاب «من فنون عُمان التقلدية» صحفة (20 – 21)
20 – التقرير النهائي، مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية، صفحة (39)
21 – التقرير النهائي، مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية، صفحة (39)
22 – التقرير النهائي، مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية، صفحة (40)
23 – التقرير النهائي، مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية، صفحة (40)
24 – التقرير النهائي، مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية، صفحة (60)
25 – التقرير النهائي، مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية، صفحة (60)
26 – راجع كتاب «الدليل المصور؛ أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية وآلاتها ومناسبات أدائها» لمسلم بن أحمد بن عبد الله الكثيري
27 – الدليل المصور؛ أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية وآلاتها ومناسبات أدائها، لمسلم بن أحمد بن عبد الله الكثيري، صفحة (134)
28 – الدليل المصور؛ أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية وآلاتها ومناسبات أدائها، لمسلم بن أحمد بن عبد الله الكثيري، صفحة (129، 130)
29 – ا الدليل المصور؛ أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية وآلاتها ومناسبات أدائها، لمسلم بن أحمد بن عبد الله الكثيري، صفحة (134)
30 – الدليل المصور؛ أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية وآلاتها ومناسبات أدائها، لمسلم بن أحمد بن عبد الله الكثيري، صفحة (137)
31 – الدليل المصور؛ أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية وآلاتها ومناسبات أدائها، لمسلم بن أحمد بن عبد الله الكثيري، صفحة (140)

الصور

* الصور من الكاتب.
* أرشيف مركز عُمان للموسيقى التقليدية
4 – 5 – 6 – 7 من موقع "صوت عُمان":
http://www.omvo.org/o/s.php?s=119

http://scerbos.com/open-book-wallpaper-high-resolution/open-book-wallpaper-high-resolution-for-desktop-wallpaper-hd/

جديد النشر

ستة كتب جديدة في الثقافة الشعبية

208

ستة كتب جديدة في الثقافة الشعبية

أ. أشرف سعد نخلة – كاتب من مصر

صدر حديثا خلال شهري يونيو ويوليو 2013م ستة كتب جديدة في الدراسات الشعبية وذلك بسلسلتي الدراسات الشعبية وأطلس المأثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية وقد تنوعت رؤى موضوعات تلك الكتب بين فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل ودراسات في الأدب الشعبى وقاموس مصطلحات الموسيقا الشعبية والحرف الشعبية في مثلث حلايب بالإضافة إلى احتفالات الزواج بالفيوم وآخر تلك الكتب كان عن العلاج بالحجامة والكي.

فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل

تأليف / أماني الجندي

الناشر / سلسلة الدراسات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / شهر يوليو 2013م

عرض / أشرف سعد - مصر

الفرجة هي مشاهدة كل ما هو غريب ومثير للفرجة[1] يجذب المتلقى ويشغله عما عداه وقدمت الأستاذة أماني الجندي كتابها (فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل)[2] مائتين صفحة من القطع المتوسط مكوناً من ثلاثة فصول اشتمل الفصل الأول منها على خصائص ثقافة الأطفال والفصل الثاني على الوسائط الثقافية للطفل والفصل الثالث والأخير خصته للدراسة الميدانية ونتائجها مصحوباً بملحق للصور الخاصة بعرض لعرائس الأراجوز.

وثقافة الطفل هي جزء من ثقافة المجتمع تختص بالقيم والأعراف والتقاليد التي تساعد على تنشئة الأطفال في إطار من الرؤى الثقافية، وهناك وسائط رسمية تقوم بتثقيف الطفل مثل أجهزة الإعلام من إذاعة وتليفون ودور النشر التابعة للدولة وإنتاجها الثقافي، أما الوسائط غير الرسمية فيقصد بها ذلك الإنتاج الثقافي البعيد عن سلطة الدولة ويتمثل في الأسرة والمسجد والنادي والروضة والمكتبة وجماعة الأقران وهذه الوسائط سواء رسمية أو غير رسمية تتخذ مجموعة من الوسائل لتثقيف الطفل منها:

أدب الأطفال بشقيه الشفاهي والمدون الذي يتضمن:

- الحكايات الشعبية.
- أغاني الأطفال.
- قصص الأطفال.
- رواية القصة الشفهية.

وذلك من مصادرها (كتاب الطفل - جريدة الطفل - مجلة الطفل - سينما الطفل - الإذاعة - التليفزيون - المسرح - الحاسب الآلي)

وفنون الفرجة الشعبية هي فنون شاملة تتضافر في أدائها أشكال مختلفة من فنون الأداء من موسيقى ورقص وغناء وإنشاد أو سرد أو حكي لتجذب إليها عدداً كبيراً وتشبع حاجاتهم المختلفة كما تفرج عن همومهم ومتاعبهم[3].

ومن فنون الفرجة الشعبية:

1 - خيال الظل:

وهو من أقدم مظاهر الفرجة الشعبية التى عرفتها مصر ويعتمد على التقليد والتحاور بين عدد من

الشـخوص بالحركـة والإيمـاءة للتعبـير عـن معـنى ما يقصـد إيصالـه للمتلقي[4].

وأول مـن انتبـه لهـذا الفـن (احمـد تيمـور باشـا) ونصوص خيال الظل تسـمى (بابات) وتشمل شخصيات ثابتة مثل شـخصية المقدم والراوي وأنتشـر خيال الظل في معظم الأقطـار العربية في القرون الوسـطى .

2 - الأراجوز

فن من الفنـون الشـعبية المصرية الترفيهية انتشـر هـذا الفـن في الريـف والمناطق الشـعبية وكلمـة أراجوز تعـود إلى اللغـة الفرعونيـة القديمـة الـتى تطـورت وأصبحـت اللغـة القبطيـة فيما بعـد وكلمـة إروجوس Erougos كلمـة قبطيـة تعـنى حرفيا من يصنـع كلاماً معينـاً ومنها اشـتقت كلمة أراجـوز العاميـة المصرية[5].

وهنـاك رأي آخـر يقـول إن أصـل الكلمـة تركـي Karagoz – Hacivat (القـره قـوز أو الأرا أوز) ولكـن هذا الفن موجـود قبل الغزو العثماني لمصـر (عام 1517) حيث ازدهر في أواخر العصر المملوكـي (1250-1517) .

ويبـدأ عـرض الأراجـوز بالغنـاء لجـذب الجمهـور يليـه حـوار فكاهـى بـين الأراجـوز والملاغـي وبـاقي شـخصيات العـرض وعـروض الأراجـوز مـادة جاذبـة للأطفـال عـن طريقهـا يمكـن تقديـم القيـم والحكايـات والفكاهـات في آن واحـد.

3 - صندوق الدنيا:

لا أحـد يعـرف تاريخ نشـأته ولكـن الثابـت تاريخيا أن صنـدوق الدنيـا ظهـر قبـل خيـال الظـل في الموالـد الشـعبية ويعتمد صنـدوق الدنيا على الصـور المتحركة الـتي نراهـا خلـف العدسـات المتعـددة ويقـوم الراوي صاحب الصندوق بالشـرح والتعليق على الصور ويتكون صنـدوق الدنيا من صنـدوق مفرغ من الخشـب به عدد خمس عدسـات وبكـرة تلف عليهـا الصور وتـدار باليد فتتحـرك الصور خلال العدسـات من عدسـة إلى أخرى، والعدسـة مكـبرة وموضحـة للصـورة وعـادة مـا تكون الصور لشـخصيات شـعبية من أبطال السـير الشعبية مثـل أبطال السـيرة الهلالية وسـيف بـن ذى يزن .

دراسات فى الأدب الشعبى

تأليف د / إبراهيم عبد الحافظ

الناشر / سلسلة الدراسات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / يونيو 2013م

الأدب الشـعبي هـو ذلـك الإبـداع الـذى يحتـوي مضامـين فكرية تنطلق مما تكتـنزه الجماعة من مفاهيم ورؤى وتصورات وقـدم لنا الدكتور إبراهيـم عبد الحافظ كتابه (دراسـات فى الأدب الشـعبى)[6] فى (554 صفحة) من القطع المتوسـط مقسـماً كتابه إلى قسمين رئيسين:

* أولهمـا الدراسـات النظريـة التى أثيرت حـول الأدب الشـعبي وحـدود ميدانـه متنـاولاً مفهـوم الأدب الشـعبي والشعر الشـفاهي ودراسـات حول السيرة الهلالية في مصر فى القرن العشـرين ومناهج دراسـة الحكايـة الشـعبية والأمثـال الشـعبية المرتبطـة بالمهـن والحـرف التقليديـة والتشـبه بالطـير في الأمثال الشـعبية.

* وثانيهما: الصياغة الشـعبية للقصـص الديني المنظوم وقصـص السـيرة الهلاليـة بـين الروايـة التقليدية والمسـتحدثة في دلتا مصر وأغاني السامر السيناوي في عصر العولمة ودراسة للحكاية الشـعبية بواحة سيوة وختم دراسـاته الممتعة في القسـم الثاني بدراسته عن إعادة إنتـاج المأثورات الأدبية الشـعبية .

الأمثـال الشـعبية مـن أبـرز أنـواع الأدب الشـعبى الـتي تعـبرعـن طبائـع النـاس وعاداتهـم ومعتقداتهم وذلـك لتغلغلهـا في معظـم جوانـب حياتهـم[7]. وهناك عدد كبيرمن الأمثال الشـعبية الخاصـة ببعض الحرف والمهـن التقليدية .

والمثـل هو القـول الـذي لكـثرة جريانه على ألسـنة الناس اكتسـب قيمة تعبيرية خاصـة ولا يجدون أبلغ منه ولا أوجز منه لوصف ما بأنفسـهم والتعبـيرعن مرادهم .

ومـن الأمثـال الشـعبية مـا تفـرزه حكايـة أو نكته شـعبية وهو عصـارة تجارب وممارسـات عديـدة لجأت إليهـا بعض فئـات الشـعب، مثل:

1 – الخياط:

* الشاطرة تغزل برجل حمار والخايبة تغلب النجار.
* أجرة الخياط تحت إيده .
* اللى ما يعرفش يقيس ما يعرفش يفصل.
* قالوا للدبه طرزى قالت خفة أيادى.
* اللى تعطيه وش يطلب بطانه .

2 – الطباخ:

* لا كل من نفخ طبخ ولا كل من طبخ نفخ .
* الطهايه تكفى الفرح بوزه 8.
* اللى تطبخه العمشى لجوزها يتعشى .
* أطبخى يا جارية كلف يا سيد .
* مفيش حلاوة من غير نار.

3 – الخباز:

* إدى العيش لخبازه ولو يأكل نصه .
* فاتت عجينها فى الماجور وراحت تضرب فى الطنبور
* الخبار شريك المحتسب[9].

4 – النجار:

* باب النجار مخلع .
* خرطة الخراط واد قلج مات
* لولا النقر والنشارة كانت النسوان أتعلمت النجارة[10].

5 – أمثال مرتبطة بالطير:

هناك مجموعة كبيرة جداً من الأمثال الشعبية تدور حول الطير مثل :

* أتبع البوم يوديك الخراب .
* الغراب ما يخلفش صقر.
* إذا كان فيه خير ماكانش رماه الطير.
* الفرخ العريان يقابل السكين .
* أركب الديك وأنظر فين يوديك .
* ألف كركى فى الجو ما تعوض عصفور فى الكف .
* اللى ما يعرف الصقر يشويه .
* اللى يحاسب الطير ما يقنيهش .
* الكتكوت الفصيح من البيضة يصيح .
* اللى يزرع ما يخافش من العصفور.
* ابن الوز عوام .
* تموت الحداى وعينها فى الصيد .
* الحداية ما ترميش كتاكيت .
* زى ولاد الحدايه لا يتاكلوا ولا يتلعب بيهم .
* عصفور فى الأيد ولا عشر على الشجرة .

قاموس مصطلحات الموسيقا الشعبية المصرية

تأليف دكتور / محمد عمران

الناشر / سلسلة الدراسات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / يوليو 2013م

الموسيقى الشعبية المصرية بوصفها صنفاً من صنوف الإبداع الشعبي المصري تعبربدقة عن طبيعة الفكر وقدم لنا الدكتور محمد عمران (قاموسه) في مصطلحات الموسيقى الشعبية[11] شارحاً كل مصطلح على حدة ليكشف لنا من خلاله عن فهمه للأشياء ورؤيته لها من خلال تأمل الفعل الموسيقي من زواياه المختلفة وهذا القاموس أكد من خلال مادته – أن الإبداع الموسيقي فعل تكاملي تفاعلي متنوع الألوان والصور حيث أن المعزوفات الموسيقية الشعبية عبارة عن خليط متضافر بين الآلات وأساليب الغناء الموجودة بحيث أنصهر في بوتقة واحدة في ظرف أحتفالي (مولد طفل جديد – زفة عروس – عودة حاج من الحج – مولد شعبي) وهذا الظرف الأحتفالى له ملامحه وقواعده السلوكية المميزة له.

وقدم لنا الدكتور محمد عمران كتابه هذا فى (333صفحة) من القطع المتوسط.

وقد احتوى القاموس على عدد (697) مصطلح من المصطلحات والتعابير الخاصة بالنشاط الموسيقي الشعبي وهي ليست فقط التي تجري على ألسنة المبدعين المحترفين في تسييرأمور حرفتهم أو التي تصور خصوصية حياتهم المتصلة بعالم الموسيقى وأدواتها وإنما شمل مصطلحات متصلة بالآلات والأدوات وقواعد السلوك.

تمثل المصطلحات والتعابير الواردة في القاموس ثلاث مراحل فى تاريخ الاستخدام والتداول أولهما مرحلة المصطلحات القديمة التي ندر استخدامها في الحياة الموسيقية المعاصرة وثانيهما المصطلحات التى ما تزال ماثلة في الوجود والاستخدام وثالثهما المصطلحات المستحدثة من ظروف النشاط الموسيقي المعاصر وذلك ساهم فى فهم التغير في التقاليد والأعراف المتصلة بالنشاط الموسيقي فيما يصوره المصطلح .

لوحظ أن الترتيب الأبجدي للمصطلحات لم يرد به حرف (الثاء) و(الظاء) لعدم وجود مصطلحات تبدأ بهذين الحرفين سوى ثلاثة مصطلحات بدأت بحرف الثاء وتم إدراجها تحت حرف الثاء وذلك لنطق العامة حرف الثاء مثل التاء .

1 – الألف :

* أبا: آلة موسيقية من فصيلة آلات النفخ الموسيقية المعروفة باسم المزمار البلدي أو الصعيدي وهي اكبر آلات هذه الفصيلة وتتميزبصوت أقل حدة قياساً إلى حدة صوت باقى الآت المزمار الأصغر حجما .

* ابن كار: تعبير دارج يعنى ابن مهنة ويستخدمه الموسيقيون المحترفون للإشارة إلى المحترفين من زملائهم سواء كانوا مغنين أو عازفين وجمعها (أبناء كار).

* أبو عاجة: تسمية منتشرة فى منطقة أسوان جنوب مصر تطلق على صنف من الغناء موضوعاته المدح والحب والغزل وألحان (أبو عاجة) تأتي في تكوينات بسيطة تتحرك في نطاق أجناس الجزع لمقام البياتى والرست ويكون الغناء فيه فردياً يعقبه ترديد جماعى للمقاطع اللحنية الرئيسية .

* آجوج: تسمية يطلقها عازفو آلة الطنبورة القدامى في منطقة أسوان على الوتر الأول المشدود على آلة الطنبورة، وهو أحد الأوتار صوتا .

* أرغول: آلة نفخ موسيقية مجهزة من قصب الغاب تتكون من قصبتين متساويتين في الأتساع، ملتصقتين ومتوازيتين إحداهما أطول من الأخرى وتسمى زنان ويمكن تزويدها بوصلات إضافية أما القصبة القصيرة فقد فتح على صدرها ستة ثقوب فى خط مستقيم وتعرف باسم البدال وفي مقدمة كل من القصبتين (الزنان والبدال) من أعلى ركبت ريشه مفردة من الغاب تحدثان الصوت إذا وضعهما العازف في فمه ونفخ .

* أرغولجى: عازف الأرغول وخاصة العازف الماهر وتستخدم كلمة أرغولجى بهذا المعنى فى دلتا مصر ولدى الموسيقيين الذين يعزفون على آلات النفخ الموسيقية المجهزة من قصب الغاب.

2 – الباء:

* بحر: مصطلح شائع الاستخدام لدى عازفي الربابة في صعيد مصر ويعنى طول مطلق الوتر في آلة الربابة ويحدد البحر بدءاً من موضع إرتكاز الوتر على القنطرة إلى موضع الربطة أعلى محيط عامود الربابة.

* بحه: خاصية توجد في بعض الأصوات البشرية وتأتي كحد بين عيب الصوت وجماله والبحة ليست معياراً لجمال الصوت البشري ولكنها خاصية توجد فى بعض الأصوات الجميلة فتزيدها جمالاً.

* برمة: اسم شائع فى واحة سيوة على رقصة محلية يؤديها الشباب فى الأعراس والسمر وأهم ما يميزها أنها تقوم على تكوين دائرة (حلقة) من مجموعة من الراقصين تتحرك اتجاه عقارب الساعة أثناء الدوران ينحنى كل راقص بجزعه إلى الأمام ويعيده إلى وضعه الطبيعي في حركات منتظمة مع تحريك اليدين إلى الأمام وإلى الخلف وتجرى رقصة البرمة على إيقاع سريع وشيق تصاحبه إحدى الأغنيات المحلية.

* بوق (1): هو الجزء الأسطواني المتسع الذى ينتهى عليه أنبوب المزمار .

* بوق (2): هو القمع المعدنى المثبت فى الطرف السفلى لآلة الطورماى (التورماى) وتسمى آلة المقرونة أحياناً وهذا البوق ينفخ فيه العازف .

3 – التاء:

* تانى: مصطلح دائع لدى المنشدين الدينيين ومغني الموال في دلتا مصر ويستخدمه المغني لتنبيه العازفين برغبته في إعادة (اللزمة) الموسيقية أو إعادة المقطع الغنائى بأكمله.

* تبريزة: هى الزفة التى تقام للحجاج فى الليلة التى تسبق يوم السفر إلى الحج وفيها يستقبل الحاج مودعيه وينشد المنشدون الأغانى المرتبطة بمناسبة الحج ولا تزال التبريزة تعرف بهذا المعنى فى صعيد مصر.

* ترتيل: تلاوة النصوص الدينية بقليل من التنغيم مع الميل بالأداء إلى إكساب التلاوة بعض صفات الوزن الإيقاعي ولا يستخدم مع الترتيل أية أدوات أو آلات موسيقية وخاصة فى ترتيل القرآن الكريم .

* ترومبيتا: هو الطبل المعروف فى دلتا مصر باسم (النقرزان) ويوجد بإطار من النحاس أو الصاج بقطر 35 سم تقريباً وفيد يُشد الرقان الجلديان بواسطة سدادات معدنية ويُضرب على رق الترومبيتا بزوج من العصي المبروم المجهزين من الزان وينتشر استخدام الترومبيتا فى فرق الموسيقا النحاسية (فرقة حسب الله) المشهورة وجوقة القراقوز وأرجع البعض أسمها إلى الأصل ترمبوتو Terremboto.

الحرف الشعبية فى مثلث حلايب

تأليف / مجموعة من الباحثين

الناشر / أطلس المأثورات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

تاريخ النشر / شهر يونيو 2013م

حلايب جزء عزيز على جمهورية مصر العربية يقوم أغلب سكانه برعي الحيوانات وقدم لنا الباحثون رصدا لحرفة الرعي فى هذا المكان المتميز عن طريق التعريف بطبيعتها والعاملين بها وتقاليدهم والحيوانات التى يتم رعيها والنباتات والأعشاب التى يهتم الراعي بأن تكون ضمن كلأ ماشيته.

ورصد الكتاب مهارتين من أكثر المهارات الموجودة بهذه المنطقة ويرتبطان أرتباطاً وثيقا بها وهما الوسم وقص الأثر بما يحملان من خبرة حياتية ثرية ونادرة الوجود فى أماكن أخرى وقدم لكتاب «الحرف الشعبية فى مثلث حلايب»[12] الأستاذ / هشام عبد العزيز المدير العام لسلسلة أطلس المأثورات الشعبية .

الفصل الأول تناول السمات الجغرافية لمنطقة حلايب حيث يسمى الثلاث مناطق (حلايب وشلاتين وأبو رماد) المثلث وتقدر مساحة المثلث بحوالي (18000كم2) بكثافة سكانية أقل من فرد / 2كم، والمساحة المنزرعة فيه 82 فدان ويوجد عدة أخوار فى مثلث حلايب منها خور القلاوه ، وخور حلايب، وخور الصومعة، وخور شاب الشلاتين، وخور أبو مدفع، وخور أبو حطب، وخور الجرفات.

الفصل الثاني خصه الباحثون عن سكان مثلث حلايب وشملت قبائل البجاه التى تشمل العبابده والبشارية.

أما الفصل الثالث عن حرفة الرعي وتكثر النباتات فى المنطقة لتساقط الأمطار الغزيرة ابتداء من أواخر شهر أكتوبر حتى شهر فبراير وتخضر الأشجار وتنبت الأرض الكلأ.

1 – وأهم النباتات التي تظهر بعد موسم الأمطار:

البسلاء، العمايبين، الحماض، العتر، الفجاعايه، وتكثر أشجار الأراك الذى يستخرج منه السواك وأشجار الهيجليج.

2 – أنواع الأبل:

هناك سلالات كثيرة من الأبل تختلف وتتباين بإختلاف مواطنها الأصلية من جهة اللون فمنها الأبيض ويطلق عليها الجمال الحرة أو مولده ومنها الأحمر ويطلق عليها الجمال البدوية وأهم أنواع الأبل:

* الآتمن: جمل بشارى طيب يتواجد فى وادى أرادو ويتحمل الجوع والعطش.

* هيبت: جمل هيبت يعرف من وقفته وهو متوسط الحجم وهادئ.

* عريرى: جمل لا يتحمل الجوع ولا العطش.

* أبل الرشايده: تأتي من دارفور بالسودان ومنها البناقير والعناق والكلايواب وهو جمل سريع جداً حتى أنهم يطلقون عليه الأكسبريس تشبيها بسرعة القطار.

3 – مهارات مرتبطة بالرعي

* الوسم: تجري العادة لدى القبائل البدوية بأن تتخذ كل قبيلة علامة معينة تسم بها حيواناتها وبخاصة الأبل والهدف من ذلك هو سهولة التعرف على الأبل المملوكة للقبيلة فى حالة اختلاطها بعضها مع بعض فى المراعي.

* أهمية الوسم: وسيلة متعارف عليها لتمييز ما تملكه كل قبيلة عن غيرها .

* تقوم بوظيفة اجتماعية حيث يتخذ شعاراً للقبيلة ودليلاً على وحدة النسب والقرابة فأفراد القبيلة أو العشيرة الواحدة يمكنهم التعرف على بعضهم فى دروب الصحراء من خلال هذه الوسوم دون معرفة سابقة .

* تقوم عملية الوسم بوظيفة قانونية حيث جرت أعرافهم على اعتباره وسيلة من وسائل إثبات الملكية فهو يعرفهم على السارقين والمهربين .

* ويتم الوسم فى أحد الفخدين أو على الرقبة ويفضل أفخاذ الأبل لأنه موقع صلب قليل الألم.

4 – قص الأثر :

هو التعرف على صفات البشر أو الحيوانات من الأثر الذى تركته على الرمال وقد برع البدو براعة تامة فى هذا الفن لدرجة أذهلت كل من اتصل بهم عن قرب استطاع أن يتعرف على مدى مهارتهم فى هذا المجال ، وقد ذُكر فى ذلك المجال ما يُعد من المستحيلات مثل قدرتهم على تمييز قدم الرجل عن قدم المرأة والبكر، عن الثيب، والشيخ والشاب، والأعمى والبصير، وتفرد العرب بشكل عام والبدو بشكل خاص بهذا العلم دون غيرهم من الأمم ، وقد حظيت مهارة قص الأثر[13] باهتمام المؤرخين مثل ما أورده المسعودي فى كتابه «مروج الذهب» حيث يقول «والقيافة لبنى مدلج وأحياء مربن نزارين معد ، كما كان من فعل بني نزار الأربعة فى مسيرهم نحو الأفعى الجرهمى ووصفهم للجمل الشارد حين قال أحدهم أنه أعور وقال آخر أنه أزور وهكذا وصفوه دون أن يروه وهكذا كان أهل القيافة»[14].

قصاص الأثر

تتوفر في القائم بمزاولة قص الأثر بعض المهارات والإمكانات الشخصية التي تؤهله للقيام بمهمته فهو يعتمد على الفطنة ودقة الملاحظة والذكاء الفطري والموهبة المكتسبة والخبرة والمتابعة المستمرة التي تبدأ منذ الصغر وحدس لا يخطئ، وقصاصو الأثر يحتلون مكانة عالية في البادية لما يقدمونه من دور كبير فى استقرار المجتمع البدوى من خلال الكشف عن أي عمل تخريبى قد يلطخ فاعلة سمعه العشيرة .

وختم الباحثون مؤلفهم القيم بالفصل الرابع والأخير وأعقبوه بملحق من الصور لبعض النباتات والحيوانات الموجودة بالمنطقة .

المظاهر الثقافية لاحتفالية الزواج بالفيوم

تأليف / أحمد فاروق السيد عثمان

الناشر / سلسلة أطلس المأثورات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / يوليو 2013

ينطوي موضوع الزواج على العديد من المظاهر المرتبطة بالعادات والتقاليد والمعتقدات وما يمارس به من طقوس تعرف بالملامح الثقافية للمجتمع الموجودة فيه، والوقوف على المادة الفولكلورية الخاصة بعادات الزواج في الفيوم كان هدف بحث الأستاذ أحمد فاروق السيد، مقدما لنا أطروحته التى نال عنها درجة الماجستير بعنوان (المظاهر الثقافية لاحتفالية الزواج بالفيوم)[15] وذلك فى (152 صفحة) من القطع المتوسط وذلك فى ثلاثة فصول الأول شمل مجتمع الدراسة والفصل الثانى خصصه للعادات والتقاليد الخاصة

بالـزواج فى الفيـوم فهنـاك أشـكال متعـددة للـزواج فى مجتمع الدراسـة منها.

- زواج أبناء العمومة .
- الـزواج التبـادلي فعندمـا يـتزوج رجـل مـن عائلة غير عائلتـه يـزوج أخته لأحـد أقـارب زوجته.
- زواج أبنـاء الخئولـه ففي حالة عـدم وجود ابنـة العم المناسـبة يمكن للشـاب أن يرتبط بابنـة خاله .

الـزواج مـن غير الأقـارب حيث شـهدت السـنوات الأخـيرة زواج أبنـاء القبيلة مـن قبائل أخرى والسـبب في ذلك :

- انتشار التعليم
- الاستقلال المالى للشباب
- الهجرة والسفر للخارج
- انتشـار وسـائل الاتصـال الجماهـيرى - إذاعـة - تليفزيـون - فضائيـات.

وهنـاك نصـوص إبداعيـة كثـيرة تعتبر مـن الفنون القوليـة المرتبطة بعـادات الـزواج فى الفيـوم منها :

قالو حبيبك عبى[16]

قلت هاتوه عندى

يا مقعدو ريش نعام

يا مسندو قلبى

لمو حمام البلد

والسمن من عندى

علشان يقولو

دخل عيان طلع جندى[17].

وأغنية أخرى من أغانى الزواج :

قولوا معانا مبروك

قولوا معانا مبروك

هنو عريس الليلة

إحنا جينا نحيوك

خيال وحاذق كحيلة

قولوا معانا مبروك

هنو العريس الليلة

أحنا جينا نحيوك

وأغنية أخرى تقول :

يا قمر

يا قمر يادى العروسة

هيا هلال يا أهل العريس

يا قمر يا أهل العروسة

يا هلال يا أهل العريس

شوفوا العروسة لابسالها بدله

والعريس لابس له جبه

أشهدوا يا أهل المحبة

على العروسة ويا العريس

وبعد الفصل الثانى الخاص بعادات الزواج وتقاليده بمحافظة الفيوم قدم الأستاذ أحمد فاروق ملاحق الدراسة وهى عبارة عن الأغاني الشعبية الخاصة بالحنة ومراسم الزواج وكذلك ملحق عن الأمثال الشعبية التي تقال حول الزواج والخطوبة وختم كتابه بذلك.

العلاج بالحجامة والكى

دراسة ميدانية فى بعض مجتمعات

محافظة الإسماعيلية

تأليف / سامح محمد شوقى صالح

الناشر / أطلس المأثورات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / شهر يونيه 2013

تحفل الممارسات العلاجية الشعبية على العديد من الممارسات التي تمثل جزءاً عزيزاً من ثقافة المصريين وتعتبر الحجامة والكي إحدى طرق العلاج التي يلجأ إليها الأفراد لمداواة مرضاهم وهاتيان الطريقتيان من طرق العلاج هما جزء من المعارف الشعبية. ومازال كثير من أفراد المجتمع المصرى يتعاملون مع هذا النوع من العلاج حتى الآن لمواجهة مشاكلهم الصحية وقدم لنا الأستاذ (سامح محمد شوقى صالح) كتابه (العلاج بالحجامة والكي)[18] فى (254 صفحة) من القطع المتوسط متناولاً عبر فصوله الأربعة، تعريف الحجامة وتاريخها وعلاقتها بالمعتقدات الشعبية في الفصل الأول، ثم العلاج بالحجامة فى الفصل الثاني، والفصل الثالث العلاج بالكى، ثم ختم كتابه القيم بالفصل الرابع والأخير عن العوامل المؤثرة فى العلاج تلاه بقائمة المراجع العربية والأجنبية التى استعان بها فى دراسته.

1 – الحجامة:

يشير التراث النظري حول الحجامة من مصادرها التاريخية أن القدماء المصريين هم أول من استعملوا العلاج الطبي بالحجامة وتؤكد ذلك بردية أيبرس Eberes الشهيرة وتوجد رسوم للعلاج بالحجامة في معبد كوم أمبو بأسوان جنوب القاهرة .

أهم القواعد التى يجب أن يلتزم بها الحجامون:

- لا يحجم المريض وهو واقف أو على كرسي ليس له جوانب لكى يحمى المريض من السقوط على الأرض لأنه قد يغمى عليه وقت الحجامة.
- لا يحجم الجلد الذى يحتوى على دمامل وأمراض جلدية معدية أو إلتهاب جلدي.
- لا يحجم الموضع الذى لا يكون فيه عضلات مرنة .
- لا يحجم الموضع الذى تكثر فيه الأوردة والشرايين البارزة مثل ظهر اليدين والقدمين مع الأشخاص ضعيفى البنية.
- لا تحجم المرأة الحامل فى أسفل البطن وعلى الثديين ومنطقة الصدر خصوصاً فى الأشهر الثلاثة الأولى ويمكن استخدامها للحائض بجرعة صغيرة .
- ينبغى أن تكون الحجامة دائما مزدوجة قدر الإمكان كلا القدمين وكلا اليدين وعلى جانبي العمود الفقري حسب الحالة من الأمام والخلف فى بعض الحالات .
- تجنب الحجامة في الأيام الشديدة البرودة .
- تجنب الحجامة للإنسان المصاب بالرشح أو البرد ودرجة حرارته عالية .
- تجنب الحجامة على أربطة المفاصل الممزقة .
- تجنب الحجامة على الركبة المصابة بالماء ولتكن الحجامة بجوارها وكذلك الدوالى .

* تجنب الحجامة بعد الأكل مباشرة ولكن على الأقل ساعتين .
* تجنب الحجامة بأكثر من كأس واحد ولمن يعاني من إنخفاض ضغط الدم وعدم الحجامة على الفقرات القطنية لأنها تتسبب في انخفاض ضغط الدم بسرعة.
* تجنب الحجامة لمن بدأ في الغسيل الكلوي وتجنب الحجامة لمريض السكر بشتى أنواع ولا تستخدم مع الشخص المصاب بأنيميا حادة .
* تجنب الحجامة للمريض بأورام خبيثة في المراحل الأخيرة منها .
* تجنب الحجامة لمن تبرع بالدم إلا بعد يومين أو ثلاثة .
* تجنب الحجامة لكبار السن والأطفال دون سن البلوغ إلا أن يكون الشفط قليلاً.
* لا تستخدم طرق الحجامة للمريض المصاب بالحروق والجروح كذلك المصاب بالزائدة الدودية .
* لا تستخدم طرق الحجامة للمريض بمشاكل عضوية في القلب مثل أمراض الصمامات وذلك لتغيير الحجامة لدرجة تدفق الدم .
* لا تستخدم الحجامة لمريض الأوعية الدموية مثل التخثرات .
* عدم إجراء الحجامة فوق العظام مباشرة أو عروق الدم الكبيرة .

2 - الكي:

أما الكي فهو إحراق الجلد بحديدة والكية هي موضع الكي وقد عرف الكي كممارسة علاجية من قديم الزمان وقد استخدمه الإغريق على نطاق واسع طبياً لتطبيق نظريتهم في الأخلاط والأمزجة وجاء العرب فطوروا أدواته، والكي من الأساليب العلاجية التي لا غنى عنها في الطب الحديث في كافة التخصصات الجراحية وإن كانت تستخدم الآن معقدة لتحقيق ذلك[19] واستخدم الكي عند البدو لعلاج أوجاع المفاصل المزمن وبعد البتر كانوا يستخدمون الكي لأن النار تقاوم عوامل الفساد.

أدوات الكي الشعبي وكيفية أجزائه؟

أدوات العلاج بالكي يصنعها المعالج بنفسه وهي عبارة عن:

* مسمار من الحديد بمقاسات مختلفة ويوضع عازل في نهايته ليعزله عن الحرارة بتركيب قطعة من الخشب في نهاية المسمار ويكون المسمار بطول 50سم تقريباً.
* يوضع على النار حتى يحمر لونه .

* يوضع المسمار الساخن للاحمرار على الجلد مع ضغطة خفيفة على الجلد لمدة ثانية واحدة .

* يمكن وضع مرهم حروق على موضع الكي أو زيت خروع .

والممارسات العلاجية الشعبية تحفل بالعديد من الممارسات وهى جزء لا يتجزأ من الثقافة الشعبية التي لن تنتهي أبداً .

الهوامش

1 - د / احمد أبو زيد – فنون الفرجة الشعبية – مجلة غير دورية صادرة عن المركز القومى للمسرح والموسيقى – العدد الأول – صـ8 – القاهرة 2002 م .

2 - امانى الجندى – فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل – سلسلة الدراسات الشعبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية – القاهرة يوليو 2013م .

3 - على الراعى – فنون الفرجة الشعبية – مجلة الهلال – إصدار دار الهلال – صـ82 – عدد (248) – القاهرة 1971م .

4 - إبراهيم حماده – خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال – المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – الطبعة الولى – صـ8 – ب . ت .

5 - امانى الجندى – فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل–سلسلةالدراساتالشعبية–مرجعسابق.

6 - د / إبراهيم عبد الحافظ – دراسات فى الأدب الشعبى – سلسلة الدراسات الشعبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية – عدد (156) – القاهرة يوليو 2013م

7 - د / إبراهيم عبد الحافظ – دراسات فى الأدب الشعبى – صـ153 – مرجع سابق .

8 - المقصود بمثل (الطهاية تكفى الفرح بوزة) : أن السيدة المتمرسة فى الطهى تستطيع بمهارتها آن تقوم بتوفير الطعام اللازم للأشخاص الموجودون بالفرح من وزه واحدة لديها.

9 - المقصود بمثل (الخباز شريك المحتسب) : المحتسب هنا هو شخص كان يقوم بجمع الجباية من الناس (الضرائب) لذلك وصف الخبار لأهمية مهنته بأنه شريك المحتسب نفسه .

10 - إبراهيم أحمد شعلان – موسوعة الأمثال الشعبية المصرية – دار الأفاق العربية – الطبعة الأولى – صـ15 – الجزء الرابع – القاهرة 1999م

11 - د / محمد عمران – قاموس مصطلحات الموسيقى الشعبية المصرية – سلسلة الدراسات الشعبية – إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية – عدد (155) – القاهرة يوليو 2013م .

12 - مجموعة باحثين – الحرف الشعبية فى مثلث حلايب – إصدار أطلس المأثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية – القاهرة يوليو 2013م .

13 - جاء فى لسان العرب لابن منظور : الأثر بقية الشئ والجمع آثار وأثور وخرجت فى أثره ، والأثر سمة فى باطن خف البعير يقتفى بها أثره .

14 - على بن حسين المسعودى – مروج الذهب ومعادن الجوهر – تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد – المكتبة العصرية – بيروت – لبنان 1997م

15 - أحمد فاروق السيد عثمان – المظاهر الثقافية لاحتفالية الزواج بالفيوم – إصدار أطلس المأثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية – القاهرة يوليو 2013م .

16 - عيى : كلمة عامية مصرية بمعنى حبيبى أصابه المرض .

17 - تم الجمع من قرية المحمودية – مركز أطسا بمحافظة الفيوم تاريخ الجمع 17/10/2009 بواسطة الأخيارى على الشيمى – الجامع أحمد فاروق

18 - سامح محمد شوقى صالح – العلاج بالحجامة والكى – دراسة ميدانية فى بعض مجتمعات محافظة الإسماعيلية – إصدار أطلس المأثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية – القاهرة يونيه 2013م .

19 - أبو القاسم خلف بن عباس الزهاوى – التصريف عن من عجز عن التأليف – جزء أول – طبعة مصورة ن مطبعة بولاق – ب . ت .

الصور

* الصور من الكاتب .

COMPETENCES ET SAVOIRS DU MENUISIER TRADITIONNEL DANS LA FABRICATION DES ANCIENNES PORTES DANS LA REGION DE NEFZAOUA

La région de Nefzaoua se trouve dans le sud-ouest de la Tunisie. Elle est connue aujourd'hui, sur le plan administratif, sous le nom de Gouvernorat de Kébili. Elle se divise en deux parties : le nord où sont disséminées les palmeraies qui ont pu se développer grâce aux sources nombreuses et abondantes qui ont amené les hommes à s'établir dans cette région depuis les temps les plus reculés, comme l'atteste la présence, autour de la source d'Ain Bremba, du plus ancien vestige du pays. Quant à la partie sud des Nefzaoua, elle est couverte de dunes de sable qui s'étendent, vers le sud, jusqu'aux confins de Ghadamès, et, vers l'ouest, jusqu'à Oued Souf, un vaste espace où se déplaçaient des tribus d'origine arabe et d'autres d'origine berbère qui vivaient de l'élevage des moutons.

Les modes de vie qui différent d'une partie à l'autre de cette région ont influé sur la nature des activités artisanales qui prédominent dans chacune. Si les métiers du bâtiment jouent, par exemple, un rôle central au nord, le sud a vu se développer le tissage et la fabrication des ustensiles en cuir. L'isolement géographique de la région a contribué à la pérennité des techniques artisanales, chose que l'on peut également noter dans les zones montagneuses ou désertiques des autres régions du Maghreb, voire dans des pays bien plus développés où l'artisanat a mieux résisté dans les zones rurales que dans les villes et les villages.

La présente étude porte sur les portes anciennes du nord des Nefzaoua qui remontent à la période allant des dernières années du XIXe siècle au début du XXe. Elle est en fait l'aboutissement d'un travail sur le terrain qui s'est poursuivi de l'été 2006 au commencement de l'année 2011. Deux éléments ont servi de fils conducteurs à cette recherche. Le premier consiste en la description ethnographique des portes traditionnelles de la région : éléments constitutifs, différentes catégories de portes, etc., sans oublier les techniques de fabrication et le rôle de l'artisan. La deuxième partie est axée sur les compétences, les savoirs et l'évolution des techniques en fonction de l'expérience et de l'adresse du menuisier.

La Convention sur la préservation du patrimoine immatériel (2003) a mis l'accent sur le savoir-faire et les connaissances liées aux arts et techniques artisanales plus que sur les produits en tant que tels. La notion de « patrimoine culturel immatériel » désigne en effet les pratiques, les visions, les formes d'expression, les savoirs, les compétences ainsi que les instruments, les artefacts et les lieux culturels que les groupes, les communautés et, parfois, les individus considèrent comme partie de leur patrimoine culturel.

Mohamed Jaziraoui
Tunisie

5) Est-il possible de concilier culture citadine et culture du désert pour soutenir et faire avancer ce type d'artisanat ?

Cette étude a pour but de :

1) Faire connaître une forme de culture et de mettre en évidence les facteurs qui influent sur son développement.

2) Comparer la culture du désert avec celle de la ville ;

3) Etudier l'impact de ces deux cultures sur les métiers et les productions du sadw.

L'auteur s'est fondé sur la méthode interprétative dans la collecte des informations. Il a, en outre, vécu de près l'évolution du tissage artisanal, en tant que consultant pour l'association coopérative des artisans du sadw, au cours de la période allant de 1998 à la fin de l'année 2015. Il aboutit, au terme de son enquête, à la conclusion que les deux cultures, celle de la ville et celle du désert, ont grandement influé sur le graphisme et le dessin des produits du sadw, mais aussi sur le développement du métier à tisser lui-même, ainsi que sur le matériau et les matières premières utilisées par les artisans pour mener à bien leurs projets.

L'exode des habitants du désert vers la ville de Koweït et ses différentes banlieues s'est traduite par un net recul de la pratique du sadw et une forte baisse, en quantité comme en qualité, des différents types de tissage. Il est plus que jamais nécessaire d'intensifier les efforts, tant officiels que privés, pour assurer la sauvegarde de cet artisanat traditionnel qui est menacé de disparition, comme ce fut le cas pour d'autres métiers manuels au Koweït.

Ali Salah Al Najjada
KOWEIT

L'INFLUENCE DES CULTURES DU DESERT ET DE LA VILLE SUR LE TISSAGE AU MOYEN DU SADW AU KOWEIT

Les produits tissés, avec leurs diverses composantes matérielles et techniques et leurs modulations artistiques et géométriques, témoignent, sans aucun doute, des multiples savoirs, expertises et compétences dont disposent leurs fabricants. Ces produits constituent également, par-delà leur typologie et les usages qui en sont faits, autant d'indications concrètes sur le niveau de développement et de raffinement culturel de telle ou telle société ou civilisation. On peut donc considérer les tissages, quels qu'en soient la forme, le dessin ou la fonction, comme des indices matériels fiables quant aux avancées réalisées par leurs fabricants, tant au plan artisanal que technique ou artistique. Le sadw (métier à tisser traditionnel : le mot désigne aussi par métonymie le tissage artisanal) relevant naturellement des métiers traditionnels de tissage manuel où excellent les femmes des tribus bédouines, en particulier celles du Koweït, et plus généralement celles des autres tribus et nations, il importe d'examiner de façon approfondie les facteurs qui ont été à l'origine de l'essor de ce type d'artisanat et qui ont contribué à la pérennité qu'il a connue des siècles durant.

Des questions importantes étroitement liées au métier et aux produits du sadw se posent, ici :

1) Quels sont les facteurs qui ont contribué à l'apparition et à la pérennisation du métier du sadw chez les populations du désert koweïtien ?

2) Quel est le rapport de la culture du désert avec le métier et les productions du sadw, au Koweït ?

3) La culture citadine a-t-elle eu impact sur cet artisanat et ces produits ? Si oui, quel type d'impact ?

4) Quelle culture devrait avoir à l'avenir la plus grande influence sur cet artisanat au cours des prochaines années ? Pour quelle(s) raison(s) ?

et des luttes que ces populations ont menées, à l'époque, contre le pouvoir du makhzen et ses hommes.

Par souci de rigueur méthodologique, l'auteur définit, au seuil de cette étude, la ʻîta, en tant qu'elle est chant, poésie orale et musique traditionnelle. Il explique que la ʻîta fait partie des arts du désert, celui-là même où s'étaient fixées les tribus arabes à leur arrivée au Maroc, et qu'elle renvoie à des textes poétiques oraux, à caractère historique et de forme close. Ces textes qui décrivent l'existence et le mode de vie et de communication des villageois ont été produits de façon collective et sur diverses périodes, par des créateurs restés le plus souvent anonymes. Il en est résulté des séquences poétiques disparates qui ont été reliées les unes aux autres au moyen des hatta (au pluriel, hattat, mot qui signifie : pause, station) afin que le chant soit structuré selon un rythme musical construit et ascendant, par le moyen d'instruments de musique primitifs et traditionnels, inspirés par le milieu villageois sur le mode du nidâ (l'appel, l'exhortation).

L'étude définit en outre la ʻîta comme partie d'un patrimoine répandu sur l'ensemble du territoire marocain et portant dans chaque cas l'empreinte de la zone géographique où il s'est implanté. On trouve ainsi le genre dit al mersaoui à Chaouia et à Casablanca, le housi dans les environs de la ville de Marrakech, le hasbaoui et l'abdi dans la ville d'Asfi.

En quoi consistent, à présent, les aspects relatifs au culte du chef, de cette figure qui a incarné un mode de gestion du territoire sur la base du rapport entre la capitale où réside le sultan et les extrêmes de l'Etat où dominent la tribu et le clan (ʻachira) ? Même s'il s'agit d'un certain mode de gouvernement, le pouvoir autoritaire qu'exerçaient ceux qui étaient en charge des affaires – chefs, gouvernants, gouverneurs –, le faste dont ils jouissaient et le despotisme dont ils faisaient preuve n'en étaient pas moins devenus une véritable réalité sociale qui a influé sur l'économie et l'évolution sociale de la tribu et pesé de tout leur poids jusque sur le type de chant et de musique développé par la population. C'est ce que révèlent les textes de la ʻîta, et en particulier de la ʻîta abdienne qui a consigné la geste des gouverneurs du sud qui étaient les plus respectés et les plus craints de tout le Maroc.

La dernière partie de l'étude est consacrée à la place de choix qu'accorde la ʻîta abdienne aux chefs ainsi qu'à la façon dont cette poésie décrit leur exercice du pouvoir , leur style de vie, leur tyrannie et les souffrances qu'ils ont infligées aux villageois. A travers l'exemple de ce type de ʻîta, l'auteur réaffirme, au terme de sa réflexion, le rôle de la culture populaire – tel qu'il apparaît dans la poésie de la ʻîta abdienne – quant à l'expression de l'identité et la relation des faits historiques, au moyen de tableaux d'une grande beauté artistique et de prestations musicales à grand spectacle.

Ahmed Achtioui
Maroc

LE CULTE DU CHEF DANS LA POESIE ORALE MAROCAINE
LA ʻÎTA ABDIENNE COMME EXEMPLE

La ʻîta abdienne de la ville d'Asfi est l'une des composantes importantes du patrimoine culturel du Royaume du Maroc. Elle fait partie d'un riche héritage culturel et représente un vrai terrain d'étude pour le chercheur en histoire, en littérature, en sciences politiques ou sociales, en raison des informations importantes qu'elle apporte sur l'histoire, la culture, les traditions, les formes et les genres musicaux et artistiques au sein de la société marocaine.

Même si la ʻîta est d'abord chant, musique et danse, son socle n'en reste pas moins cet ensemble de poésies orales populaires que la mémoire a véhiculées depuis les temps les plus reculés et qui représentent la source de la poésie marocaine de langue arabe, venue avec les tribus arabes d'orient qui s'étaient fixées au Maroc. Cette première poésie s'est mélangée avec les modes et rythmes musicaux berbères qui étaient cultivés par les populations autochtones, avant de prendre, telle la peau du caméléon, diverses colorations, au gré des périodes historiques par lesquelles le Maroc est passé, reflétant ainsi les évolutions sociales et culturelles et les us et coutumes du pays.

L'auteur essaie, à travers l'examen approfondi des thématiques de la poésie orale de la ʻîta, et en particulier de ce type de ʻîta appelé abdia qui caractérise la ville d'Asfi et la région d'Abda, de mettre en valeur la contribution de la culture populaire à l'expression, à côté de la culture savante écrite, de l'essence de la société et des multiples courants qui l'agitent, mais aussi à la formation d'une

image de la nature, des modes d'existence et de pensée de cette société. Mieux encore, les œuvres d'envergure et les précieuses réussites de cette poésie sont à elles seules capables de répondre à des questions historiques et culturelles qui ont longtemps représenté des énigmes pour les chercheurs et dont les effets sont encore perceptibles, aujourd'hui.

L'auteur a étudié une partie des nombreuses thématiques contenues dans ces chants qui ont gardé la mémoire d'une quantité non négligeable de poésies orales de la ville d'Asfi et, plus généralement, du Royaume du Maroc. Il a notamment mis l'accent sur la place centrale donnée par la poésie chantée de la ʻîta abdienne à la figure du chef, ou, en d'autres termes, sur les aspects politiques de cette poésie qui ne se sont du reste pas seulement manifestés à travers cette image du leader qui prédomine dans les villages et bourgades d'Abda, mais aussi à travers l'évocation des épreuves subies par les populations de cette communauté tribale

transmettent de génération en génération des secrets de famille qu'ils conservent jalousement et qui leur confèrent un statut privilégié au sein de la société. Cette caste a su perpétuer l'art d'accompagner les traitements de psalmodies, d'oraisons, de récitations, de musique, de chants religieux.

La médecine populaire au Soudan est l'une des plus riches du monde. Elle est partie des innombrables cultures du pays qui plongent leurs racines dans la nuit des temps, nous faisant remonter aux civilisations qui ont rayonné dans la vallée du Nil, des siècles avant Jésus-Christ. Comme dans les autres pays du continent africain, la médecine moderne est entrée au Soudan avec les débuts de l'ère coloniale, qui a duré de 1898 à 1956. Mais la carte démographique des services de santé montre clairement qu'à ce jour des millions d'hommes et de femmes continuent à recourir à la médecine traditionnelle pour soigner leurs problèmes physiques, psychiques et mentaux. Cette situation s'explique par l'incapacité à accéder aux services modernes de santé. C'est, fondamentalement, pour cette raison que la foi s'est perpétuée dans les guérisseurs populaires qui sont restés attachés à leurs rituels sacrés et à leurs croyances religieuses.

Le zâr soudanais est un rite de guérison lié à des croyances spirituelles qui se sont transmises au long des siècles, et qui continuent d'être vivaces. A ces croyances sont venues se mêler les multiples formes de dialogue et d'interaction culturelle que la région a connues à travers l'histoire. Car aucune frontière, géographique ou autre, n'a jamais dressé de barrière entre les populations du pays et leurs voisins arabes, africains ou européens.

L'auteur termine sur la conclusion que le zâr contribue grandement au traitement des troubles psychiques, dans la mesure où il fonctionne comme un psychodrame social intégral.

Umama Mohammed Alkheir Ukacha
Soudan

LE ZÂR AU SOUDAN
UN TRAITEMENT PSYCHIQUE POPULAIRE

Cette étude porte sur le rôle de la médecine populaire au Soudan et sur les nombreux domaines qu'elle couvre : médication au moyen des plantes, chirurgie orthopédique, traitement par incision et saignement, récitation de versets du Coran, etc. Le messîd où l'on enseigne la mémorisation du Livre Saint sous l'égide des cheikhs du soufisme constitue en soi une institution hospitalière polyvalente consacrée au traitement des maladies sociales et psychiques. Les cheikhs du zâr – auquel est consacrée cette enquête qui est en fait une étude de cas – jouent un rôle important dans le traitement des troubles psychiques.

L'homme, faut-il le rappeler ?, est confronté à la maladie depuis son apparition sur terre, et n'a eu, jusqu'au développement de la médecine moderne, d'autre recours que la médecine populaire. La littérature consacrée à cette pratique montre à cet égard qu'il s'agit d'un patrimoine humain ancestral, fondé sur l'observation naturelle, l'expérimentation et les enseignements tirés des erreurs commises, toutes approches destinées à cerner et à analyser les manifestations du mal. Cette littérature est également riche en valeurs et concepts puisés dans la croyance en des formes de traitement par la spiritualité et la psychologie, à côté des potions à base d'herbes et d'autres produits naturels. L'expérience a permis de fixer les règles de cette pratique et donné à cette médecine ses titres de noblesse. Dans ce domaine, la guérison est tributaire de l'écoute du patient, de la confiance de ce dernier dans les traitements prescrits et de sa profonde adhésion aux protocoles médicaux.

L'homme primitif a toujours attribué ses maux à des forces surnaturelles obscures que nul ne peut appréhender ni vaincre sans l'intervention des prêtres, des sages et des hommes de religion qui se

avancées sur tout ce qui a trait aux règles et lois coutumières. Elles ont notamment révélé l'existence de ressemblances et de répétitions entre des coutumes anciennes, voire archaïques, et d'autres qui continuent, aujourd'hui encore, à avoir une fonctionnalité dans la plupart des sociétés modernes.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la présente recherche qui a essentiellement pour but de comprendre les coutumes et les traditions du mariage dans la société émiratie avant l'ère du pétrole, c'est-à-dire au cours de la période qui va du milieu du siècle dernier jusqu'à 1971, date de la naissance de l'Etat des Emirats arabes unis. Avec le temps, les populations émiraties ont vu disparaître ces coutumes et traditions du mariage de l'ensemble des « zones montagneuses, côtières et désertiques » qui constituent leur pays, comme ont disparu les différences qui existaient par le passé, au niveau de telles coutumes, entre ces différentes régions du territoire national. L'auteur compare les anciennes traditions avec celles qui prévalent aujourd'hui afin de préserver la mémoire d'un patrimoine national qui concerne l'un des cycles les plus importants de la vie humaine : le mariage. Elle a collecté à cet effet le récit de cent témoins, hommes et femmes, dont certains ont connu et pratiqué ces us et coutumes, au cours de la première moitié du siècle dernier, et d'autres assisté, avec la naissance des l'Etat des Emirats arabes unis, à l'émergence et au développement de nouveaux usages imposés par le progrès et l'ouverture sur d'autres cultures. L'enquête a permis de documenter des coutumes et des traditions qui ont disparu, et d'autres qui ont gardé leur identité malgré les changements et les évolutions que le pays a connus.

En marge des résultats auxquels l'étude – qui a clairement défini ses objectifs – est parvenue, l'ouvrage qui en est l'aboutissement répertorie et relate l'histoire des pères et des mères qui jouèrent un rôle actif au sein de cette petite société, celle des artisans et des professionnels qui furent lors de ces cérémonies les cuisiniers, les couturières, les préposées au henné, les marieuses, les ma'dhun (pluriel ma'dhunin : les notaires qui président à la signature de l'acte de mariage) qui sont des hommes de religion dont la fonction était centrale au sein de la société traditionnelle étudiée dans l'ouvrage. Ils nous ont quittés, mais notre devoir envers ces hommes et ces femmes est de conserver la mémoire de leurs nobles actions afin que leur nom soit connu parmi les nouvelles générations de ce pays. L'auteur est convaincue que cette étude a apporté, en consignant les divers métiers liés à ces coutumes ancestrales et en mettant en lumière le rôle de ces personnes qui ont servi la société au cours de cette période, quelque chose de nouveau au patrimoine émirati. Elle espère que son travail incitera d'autres chercheurs à mener des recherches plus étendues et approfondies sur ces métiers.

Badria Al Shamsy
émirat

LES ANCIENNES COUTUMES ET TRADITIONS DU MARIAGE DANS LES ÉMIRATS ARABES UNIS

Les coutumes et les traditions populaires nous donnent une image exhaustive de la vie d'une société donnée. Elles confèrent à cette vie un éclat et en même temps une légitimité, car c'est l'existence humaine qui vient se proclamer en tant que telle, à travers ces coutumes et traditions qui mettent entre les mains des hommes les armes par lesquelles ceux-ci pourront affronter les secrets de l'existence et les problèmes de la vie.

Coutumes et traditions populaires constituent également l'outil par lequel l'homme consolide ses rapports avec la société à laquelle il appartient. Elles forment, en outre, le creuset dans lequel se fondent les autres éléments du patrimoine populaire, car elles représentent l'acte social que chaque membre d'une communauté se doit de respecter, affirmant de la sorte son attachement à s'intégrer au groupe et à marquer la satisfaction et l'engagement que lui inspire le sentiment d'appartenance à la communauté.

Fait pour répondre en toute circonstance aux exigences du groupe, l'acte social passe d'un membre de la communauté à l'autre de manière à définir le comportement approprié et les règles qui commandent les décisions individuelles. De telles lignes de conduite génèrent fort souvent des formes d'expression langagières, littéraires, musicales ou gestuelles novatrices.

Les coutumes ont un lien direct avec les croyances des gens. Elles y puisent leur inspiration et leur forme d'organisation. Il n'est de famille, de clan, ni de nation qui n'ait le respect de ses coutumes et traditions. Celles-ci accompagnent au plus près la vie de l'individu et celle du groupe autant qu'elles s'adaptent aux évolutions. C'est ce qui fait que certaines ont fini, avec le temps, par disparaître et d'autres par se transformer. Mais un examen approfondi des comportements individuels ne tarde pas à faire apparaître la continuité des coutumes et traditions, quand bien même celles-ci auraient pris en apparence de nouveaux habits ou une gestuelle d'emprunt.

Les progrès fulgurants des études en sciences humaines ont permis de grandes

יָא רבבי תזְמָאעָנָא פי אָרלָנָא/ פי אַקריב מָקלָאשנָא/ ונרזְעו לחור'יָתנָא

חנָא/ וזְמיע ישׂרָאל כוָאנָנָא/ אַה סידָנָא/ וזְמיע ישׂרָאל כוָאנָנָא

יָא רבבי תזְמָאעָנָא פי אָרלָנָא/ פי אַקריב מָקלָאשנָא/ ונרזְעו לחור'יָתנָא

חנָא/ וזְמיע ישׂרָאל כוָאנָנָא/ אַה סידָנָא/ וזְמיע ישׂרָאל כוָאנָנָא

inséparable d'un credo dépassant la perception rationnelle.

Le rêve et les espérances du juif marocain qui le portent vers un monde – la terre mère – où régneraient la quiétude et la liberté, où les valeurs du bien trouveraient leur patrie, où se dissiperaient les voiles de l'injustice et disparaîtraient toutes les formes d'iniquité et d'exploitation constituent autant d'aspirations légitimes que le juif partage avec les autres humains. Mais seule, semble-t-il, l'imagination répond à cet élan – individuel ou collectif – de l'être, dès lors que ce dernier se heurte à la dure réalité ou à une situation historique difficile contre lesquelles, incapables de résister aux coups du sort et aux aléas de l'histoire, viennent se fracasser les rêves et les espoirs.

Le conteur juif marocain vit dans un état psychique marqué par le déséquilibre, un peu comme si l'un de ses organes se fût perdu à une époque de sa vie où la conscience n'aurait pas encore mûri, où l'âme se serait livrée à un combat contre elle-même pour se contraindre à dépasser cette étape de manque pour atteindre à cet équilibre où elle retrouverait l'« organe manquant », lequel n'est autre dans l'âme du créateur que le temple sacré. « Lorsque l'être sent que quelque chose lui a été enlevé, sa pensée se tourne (…) vers telle ou telle représentation d'un mal insidieux qui court dans les replis de l'univers. Tapie dans les profondeurs de l'être, cette inquiétude se traduit souvent par un sentiment de séparation et de perte. Quelque chose semble alors manquer à notre vie, notre existence serait devenue une sorte d'étendue déchirée, éparpillée, inachevée, et il se serait formé au fond de nous-mêmes les prémisses du sentiment que l'existence ne devrait pas être telle, et que nous avons perdu ce qui est essentiel à notre bonheur.

L'imaginaire juif dans le conte populaire de Joseph signale quelque chose (un rêve) qui s'est construit historiquement et religieusement dans l'inconscient culturel de la nation juive et qui a imposé son autorité aux individus non pas seulement dans le domaine des représentations, mais aussi dans celui de la création – pour ne pas dire qu'il est le sujet même de la création. L'étude de cet imaginaire a permis à l'auteur d'élaborer une image vivante de la subjectivité du conteur juif en train de construire ses rêves et de passer en revue les malheurs et les blessures qui en ont découlé.

Abdelkarim Al Souf
Maroc

L'IMAGINAIRE DANS LE CONTE POPULAIRE JUIF MAROCAIN

Le conte du Prophète Joseph comme exemple

Le conte populaire met en jeu un ensemble d'éléments spécifiques – péripéties passionnantes, hautes valeurs, grands objectifs, etc. – qui concourent à captiver le lecteur. C'est l'une des raisons pour lesquelles il est considéré comme l'un des arts littéraires les plus anciens que les documents écrits ou la mémoire des hommes ont conservé. Parmi les rôles importants que le conte populaire a joués et les facteurs qui ont contribué à son émergence, l'auteur souligne le fait que ce type de récit a servi à transmettre des événements, à suppléer à certaines réalités, à critiquer la société, mais aussi à enseigner et à dénoncer les diverses formes d'injustice et d'oppression auxquelles les peuples ont été confrontés au long des siècles.

Le conte juif marocain ne sort pas de ce cadre. Son auteur a, lui aussi, réussi à se doter d'une marge de liberté qui lui permet d'exprimer son point de vue, ses aspirations et ses espoirs les plus illimités. Ceux-ci consistent, en premier lieu, à s'arrêter sur les étapes de l'histoire générale du judaïsme qui ont immortalisé certaines figures du passé, telle celle de Joseph (le Prophète Youssouf, que la Paix soit sur lui), qui ont une profonde résonance sur l'âme juive. En deuxième lieu, le conte jette une lumière crue sur le présent de la communauté israélite. Il permet, en troisième lieu, d'exprimer des rêves, des objectifs, des espérances, ou d'imaginer un autre monde auquel aucun sens ne permet d'accéder, mais qui se trouve lié au plus profond de la pensée créatrice à une aspiration spirituelle

la vue de façon créative, expressive et efficace.

Pour développer notre culture populaire, lui donner plus d'impact et en tirer les meilleurs enseignements, il nous incombe d'étudier les modalités de la perception visuelle ainsi que le sens et la symbolique de l'image afin d'en déchiffrer les codes et d'en percer les secrets. Un ensemble d'éléments ont été définis qui servent à renforcer le rôle de la culture visuelle dans l'épanouissement de ce type de culture.

L'auteur les résume dans les points suivants:

1) La culture visuelle et sa contribution à l'enrichissement intellectuel du récepteur.
2) Le processus d'intellection technique de l'image et d'apprentissage des compétences qui y sont liées.
3) La notion de culture populaire et son rapport au développement.
4) Le développement et le renforcement des arts populaires à travers l'utilisation de l'image.

Nos connaissances en matière de culture visuelle peuvent constituer un moyen pour mettre en lumière les éléments constitutifs de la culture populaire. Ceux-ci représentent en effet autant de réponses logiques et nécessaires à la réalité actuelle en même temps que l'aboutissement sous de multiples formes et modalités de l'interaction entre l'homme et le milieu réel. La culture visuelle est également partie intégrante de la langue car elle est constituée d'un ensemble de symboles aux nombreuses significations et orientations. Elle devient une langue qui s'offre à la lecture mentale avant de se manifester concrètement, réduisant d'autant la

distance avec le récepteur. La culture visuelle est considérée comme un reflet de la culture en général ou comme un "état" culturel qui contribue à la production et à la reproduction de la culture par différents moyens et à travers divers concepts écolo-techniques. L'image joue de multiples rôles dans la formulation et la conservation des arts. C'est elle qui fait que l'art a un si fort impact sur nous. Elle contribue au même degré, si ce n'est plus, à la conservation de la culture sur une large échelle. D'un autre côté, notre perception de la signification, de la symbolique et de la fonction des images ainsi que de leur impact sur la sensibilité est de nature à nous aider à sauvegarder, à conserver et à développer les arts populaires sous toutes leurs formes et représentations, à travers les siècles. L'examen attentif des arts des peuples primitifs montre à l'évidence que la sensibilité esthétique est un instinct que la plupart des hommes ont reçu en partage, par-delà leur niveau mental, et que les arts populaires sont un miroir de la société dont elles expriment le legs qu'elle a reçu en héritage tout autant que sa culture présente et les perspectives qui s'offrent à elle sur la voie du développement intellectuel et artistique et de la créativité authentique, mais aussi de l'adhésion aux œuvres du génie populaire, de l'étude et de la préservation de ce précieux patrimoine en tant qu'il est l'expression de l'identité de la nation.

Wala Mahmud Mohammed
Egypte

LE RÔLE DE LA CULTURE VISUELLE DANS L'OBSERVATION DES ELEMENTS CONSTITUTIFS DE LA CULTURE POPULAIRE

La culture visuelle constitue un apport essentiel à la culture universelle. La compréhension que nous avons de l'image et des significations dont elle est porteuse nous offre une précieuse occasion pour réenregistrer cette culture de façon nouvelle et féconde au moyen de notre acquis visuel. L'image est un langage moderne, elle représente l'une des principales composantes de la culture contemporaine. Elle est culture, pensée et production économique et technologique, et non pas simple plaisir ou imitation technique ne reposant sur aucun savoir précis.

L'homme vit au sein de la société à laquelle il appartient à travers une perpétuelle interaction, elle-même productrice de socialité et reposant sur une spécificité primordiale et fondamentale qui est sa capacité à s'adapter à la diversité féconde et à la multiplicité productrice de réponses toujours renouvelées et non pas de stéréotypes sans véritable cohérence. A cet égard, tout être humain œuvre à se créer à l'intérieur de la société un monde à lui, fondé sur l'échange et le partage. Il édifie de la sorte une culture qui est la sienne, dans l'espace et le temps, et acquiert un statut dans le cadre écologique qui est le sien et à l'intérieur de la sphère mentale dont il s'est doté et de l'approche dialogique qu'il a définie dans son rapport aux autres. C'est à ce niveau que l'on perçoit la nécessité de faire le lien entre culture visuelle et culture populaire, les deux entretenant des rapports aussi étroits que spécifiques qui génèrent une haute valeur culturelle et artistique.

L'image a été au principe d'un nombre considérable de grandes réalisations qui ont bénéficié, au cours des âges, à l'ensemble de l'humanité, selon de nombreuses voies, modalités et finalités qui, toutes, ont concouru à servir cet objectif. L'image a, en outre, des significations, des éléments constitutifs et des valeurs propres, dans la mesure où elle permet une grande économie de temps et d'efforts. La culture visuelle contribue à représenter les savoirs à travers une image observable, faisant des connaissances abstraites des entités visibles qui illustrent et rendent plus compréhensibles des idées qui n'apparaissaient pas avec toute la clarté nécessaire – si ce n'est dans des contextes spécifiques qui sont ceux de la haute spécialisation. L'image envoie à cet égard des signaux directs et indirects qui visualisent l'image mentale en la transformant en une image qui s'offre à

POUR REDONNER SES LETTRES DE NOBLESSE A LA POESIE POPULAIRE ALGERIENNE : EVOLUTION ET GRANDS MAITRES DE CET ART

Parler de littérature populaire c'est répondre à une urgence imposée par la problématique de la recherche sur les valeurs culturelles, sociales et intellectuelles authentiques qui sont constitutives la personnalité nationale. La littérature populaire est l'un des fondements de la culture d'un pays. Les recherches qu'elle appelle ont toujours un lien étroit avec l'identité culturelle d'une nation donnée, car une communauté dépourvue de patrimoine ne peut avoir ni présent, ni futur, pas plus qu'elle ne peut prétendre à la durée.

Une telle urgence est, sans aucun doute, dictée par le devoir et la responsabilité qui incombe à chaque nation d'affirmer son être, de définir son identité et de se doter des moyens de garantir sa pérennité et ses capacités de résistance, dans un contexte général de surenchère intellectuelle, politique, culturelle, idéologique et technologique.

A l'instar des autres littératures nationales, la littérature populaire algérienne se caractérise par la pluralité et la variété de ses formes d'expression (arabe littéral, langues étrangères, dialectes locaux, mais aussi proverbes, charades, récits légendaires, poésies en dialectal…). Ces formes et ces genres sont organiquement liés aux préoccupations et aux espérances des hommes et à la dynamique sociale, politique, psychologique qui anime ces hommes dans le cadre de la nation. On ne s'étonnera pas dès lors que, de la même façon que la langue officielle a vu émerger une littérature propre, le dialecte national ait donné naissance à une littérature populaire qui est l'expression des sentiments et des aspirations des classes déshéritées. On s'étonnera, par contre, que cette littérature soit tenue à l'écart des programmes d'études et de recherches et ne soit que rarement reconnue par les institutions scientifiques, quand elle n'est pas ignorée ou rabaissée par certains universitaires investis, comme on dit, d'un statut officiel. Ceux-ci estiment souvent que cette littérature populaire est de nature à mettre en cause la place de l'arabe littéral, d'encourager l'émergence de troubles au sein de la nation et de revivifier les langues vernaculaires des minorités, alors qu'il n'en est rien dans la réalité.

La littérature populaire authentique est en fait le vrai moteur de l'unification du peuple, dans la mesure où elle contribue en toute circonstance à transformer les revers et les coups du sort en autant de victoires. Cette littérature n'engage pas le combat, sabre au clair, mais elle relate les victoires de façon fidèle et les défaites en mettant l'accent sur les douleurs et les regrets.

Cette étude vise à mettre en lumière la littérature populaire algérienne, à en souligner l'importance, à relever les thèmes, les valeurs, ainsi que les structures artistiques et esthétiques qui font sa force, et à faire connaître les maîtres de la poésie populaire de ce pays et, plus particulièrement, le texte poétique qui a besoin d'être étudié, analysé et défendu contre l'oubli et la marginalisation.

Jalloul Douagi Abdelkader
Algérie

Le conte populaire est une des composantes essentielles de la culture universelle. Il naît avec la prise de conscience par l'enfant de son être au monde et constitue un des domaines féconds des études sociales, culturelles et anthropologiques, ainsi que de la critique littéraire. Les études qui lui sont consacrées dans le monde arabe demeurent marginales, comparées à celles qui portent sur la littérature classique qui est en arabe littéral. Il s'agit pourtant d'un domaine important car le conte relève de la littérature orale qui est, plus que toute autre, capable d'exprimer les thèmes et les véritables composantes de la culture de la grande majorité des peuples. Le conte est aussi, d'un autre côté, une composante essentielle de la littérature non populaire.

La sîra (geste) hilalienne se subdivise en trois parties :

Première partie : Elle relate l'histoire des Banu Hilal qui commence dans la presqu'île arabique, au Yémen, et se poursuit à Nadjd. Elle cite, parmi leurs cheikhs et leurs valeureux chevaliers, Jabeur et Jubayr, l'un et l'autre fils de Mondher al Hilali. Jubayr est monté à Nadjd dont il devint, par la suite, le sultan. On compte parmi les descendants de Jabeur l'émir Hazem et l'émir Rezk qui furent les gouverneurs de l'une des régions du Yémen. L'émir Rezk épousa la fille du Cherif de la Mecque dont il eut un fils à la peau foncée qui reçut d'abord le nom de Baraket avant d'être appelé Abu Zayd.

Deuxième partie : Elle relate la migration des Banu Hilal vers le Nedjd, à la suite de la famine qui a frappé leur terre natale, au Yémen. La Sîra hilalienne évoque des guerres qui ont duré des années entre diverses branches de la tribu de Banu Hilal.

Troisième partie : Ici, les péripéties tournent autour de l'expédition des Banu Hilal au Maghreb. Accompagné de ses partisans, Abu Zayd se met en route vers Tunis, à la recherche d'une terre fertile, à l'époque où la famine a frappé le Nadjd. La geste raconte comment il entra en contact avec les Berbères, puis les conflits entre les Hilaliens et Al Zennati Khalifa et Dhiab ibn Ghanem qui s'achevèrent par la mort violente d'Al Zennati Khalifa. Les Hilaliens s'opposèrent alors sur le partage des biens d'Al Zennati, puis une guerre éclata entre Abu Zayd et Dhiab au terme de laquelle le second donna la mort au premier.

Mahmud Romdhan Al Jabour
Jordanie

LA GESTE HILALIENNE ENTRE ORALITE ET TRANSMISSION ECRITE

Beaucoup de chercheurs insistent sur la nécessité de faire la différence entre légende et conte. Trois notions doivent cependant être distinguées au niveau des procédures d'analyse, même s'il s'y rencontre des points d'intersection ou de convergence. La légende est liée à la mythologie, elle a un caractère religieux et représente, pour reprendre les mots de Firas Al Sawah, « la première aventure de l'esprit ». Le même critique estime que le conte populaire se distingue du récit merveilleux et du récit héroïque par les préoccupations sociales qui s'y expriment, et par ses thèmes qui tournent presque exclusivement autour de questions en rapport avec les relations sociales, et plus particulièrement familiales. Le conte populaire relève de l'effort des hommes qui tentent d'expliquer ce qui est et ce qui survient. Le conte, dont il n'est pas exclu qu'il soit né dans certains cas de ces tentatives, et qu'il ait pris par la suite une coloration populaire au gré du milieu et des mutations culturelles de la société, est « la relation d'un événement ancien, transmise par voie orale, d'une génération à l'autre, à moins qu'il ne s'agisse d'une libre création narrative que l'imagination populaire a tissée autour d'événements importants ou de figures et lieux historiques. » Quant au récit merveilleux, il est lié à des narrations et à des relations qui nous transportent hors du réel. L'oralité semble être l'une des premières caractéristiques du conte alors que la légende se rattache à l'écrit. Le mot arabe ustura (mythe et/ou légende) vient d'ailleurs de sattara qui signifie écrire (littéralement : tracer des lettres).

Proche du conte est ce type de narration que l'on appelle en Egypte hoddotha (littéralement : bref propos), qui est une sorte de diminutif propre au dialecte égyptien, construit sur le verbe haddatha (prendre la parole pour raconter), et fréquemment utilisé par les populations rurales.

MEMOIRE ET PATRIMOINE CULTUREL IMMATERIEL

Le débat que nous allons engager sur la base de la réflexion que je vous propose porte, comme l'indique le titre, d'un côté, sur un mécanisme ou un processus – la mémoire – qui constitue l'une des marques distinctives de l'animal, en général, et de l'homme, en particulier. Il porte, d'un autre côté, sur le patrimoine, mais pas n'importe lequel, le patrimoine culturel immatériel, soit ce vaste fonds de savoir qui n'a pas de limites, qui est tout à la fois ancien et nouveau, et sans lequel la réalité matérielle ne peut survenir, exister et se perpétuer.

Le rapport entre mémoire et patrimoine immatériel peut, à première vue, paraître une question facile à cerner, elle est en fait complexe et pluridimensionnelle. Sa complexité tient, en premier lieu, au fait que le patrimoine culturel immatériel est, par sa nature même, cognitif, ce qui signifie qu'il ne peut prendre forme que dans la matière, les idées ou la subjectivité. Il n'a de lieu qu'en la mémoire, ce dont il découle cette première équation : mémoire = patrimoine, et vice-versa. En d'autres termes, le patrimoine est une composante essentielle de la mémoire, peut-être même en est-il la composante la plus étendue. Cela explique que certaines de nos études s'accordent à considérer le patrimoine immatériel comme étant « la mémoire collective cognitive et pratique en tant qu'elle est à la fois actuelle et ancienne. » De ce fait, ce patrimoine représente, à côté de la composante biologique et nerveuse, la deuxième composante essentielle de l'être humain. Mais, pour ne pas faillir au devoir d'exactitude, nous devons mettre l'accent sur une troisième composante, qui est étroitement liée aux deux autres, celle que l'on appelle : « la coutume ».

Pour bien comprendre de façon pour ainsi dire exclusive l'action de la mémoire collective dans son rapport au patrimoine culturel immatériel – et je parle d'exclusivité pour ne pas trop m'étendre sur le sujet–, nous avons laissé de côté les aspects du fonctionnement mnémonique liées à la société, à l'économie et, de façon plus particulière, à la pensée, la mémoire spécifique appelant des lectures appropriées à chacun de ces domaines.

Il reste une question à laquelle nous avons, par moments, fait allusion dans cette réflexion et qui mérite d'être davantage étudiée et discutée, c'est celle de « l'avenir du patrimoine culturel immatériel à l'époque de la mondialisation ». Et si nous avons voulu conclure notre propos en mettant précisément l'accent sur cette question, c'est que nous sommes conscient que les vagues de la mondialisation qui ont, depuis quelques décennies, submergé nos peuples arabes et produit de véritables bouleversements ont eu un impact encore plus grave sur notre patrimoine tant matériel qu'immatériel, et frappé l'entité culturelle arabo-islamique de façon violente et destructrice. Le décalage est en effet énorme entre les ravages ainsi causés et les efforts consentis par nos institutions nationales pour tenter, en l'absence d'une stratégie cohérente et prospective, de préserver ce patrimoine, car ces efforts n'ont abouti jusqu'ici qu'à sauver quelques échantillons patrimoniaux que l'on regarde comme autant de pièces de musée exposées aux visiteurs ou de précieuses reliques rangées sur les rayons des bibliothèques.

Abederrahmane Ayoub
Tunisie

sans laisser de trace sur le long terme. Il serait tout aussi important qu'ils voient que l'impact fondamental de l'action culturelle et éducative est, par contre, fait pour durer, et que, plus que tout autre, il porte la marque de l'efficacité et de la pérennité. C'est pour cette raison que l'institution koweïtienne de l'information a opté pour une démarche conjuguant le travail d'information qu'appelait le devenir de ce jeune Etat et une action culturelle et artistique de fond, démarche dont nous n'avons cessé de cueillir les fruits.

Aujourd'hui, c'est avec toute l'audace des pionniers, et avec la vision et la volonté politiques qu'impose le défi que l'Emirat de Sharjah – qui fait partie de l'Etat des Emirats Arabes Unis – a pris l'initiative de créer l'Institut du patrimoine de Sharjah, consacré à l'enseignement des sciences du folklore et des sciences annexes. Une telle réalisation s'inscrit dans le cadre d'une action officielle dévolue à l'héritage culturel local et mondial dont le but de donner à ce legs la place qui lui revient. Une telle institution est appelée à rayonner au-delà des frontières de cet Emirat et à toucher l'ensemble de la région.

De telles initiatives ne peuvent, il va de soi, réussir et durer sans être soutenues par une volonté politique, une planification scientifique et administrative rigoureuse et un appui financier propre à les pérenniser et à les mettre à l'abri des aléas. Il suffit à cet égard de suivre les efforts consentis par Son Altesse le Docteur Cheikh Sultan ibn Mohammed Al Qassimi, membre du Conseil Supérieur des Emirats Unis, Gouverneur de Sharjah, au service de la scène culturelle de l'Etat des Emirats et ailleurs, pour mesurer la place essentielle qu'occupe le patrimoine en tant que valeur centrale autour de laquelle gravitent de près ou de loin les autres activités. Il suffit également d'observer l'évolution des festivités organisées annuellement dans le cadre des Journées du patrimoine de Sharjah, de penser à l'établissement sur un vaste espace d'un Village du patrimoine doté des services et des facilités les plus variées, de songer aussi à l'accueil du projet du Fonds du folklore arabe, à l'institution du Prix international de Sharjah du patrimoine culturel, à côté de bien d'autres festivals des arts populaires locaux et internationaux, et à l'ouverture à Sharjah de représentations d'Organisations non gouvernementales en charge de la culture populaire, telles que l'IOV, la CIOFF, l'ECOSOC, et d'autres, pour comprendre le rôle axial donné par Sharjah à l'héritage culturel.

La désignation d'une élite d'experts et spécialistes arabes avec pour mission d'œuvrer à élaborer des visions et des programmes et à définir un cursus d'enseignement et de formation propre à répondre aux ambitions de cet Institut du patrimoine qui vise à s'élever aux plus hautes marches de l'excellence académique, la désignation d'une telle élite placée sous la direction du Dr Abdulaziz Abdurrahman Al Muslim, Président dudit Institut, et sous le regard vigilant de Son Altesse le Gouverneur de Sharjah, ne peut qu'inscrire cette institution dans le sillage des plus anciens établissements qui ont éclaboussé de leur éclat l'ensemble de leur environnement.

Voilà comment on sert la cause de la culture… et voilà comment on édifie l'homme.

Ali Abdallah Khalifa
Chef de la rédaction

UN INSTITUT DU PATRIMOINE AU GOLFE ARABE SERVIR LA CULTURE… EDIFIER L'HOMME

Innombrables sont les hautes œuvres bâties par l'Etat du Koweït, mais on ne peut ne pas s'arrêter devant ces deux grandes réalisations : ''L'Institut supérieur des arts musicaux'' et ''L'Institut supérieur des arts de la scène'', qui ont marqué de leur empreinte le mouvement artistique dans l'ensemble de la région, en ouvrant leurs portes et en offrant de multiples facilités aux étudiants des pays du Golfe et du reste du monde arabe.

Le Ministère koweïtien de l'information a recruté les meilleures compétences arabes spécialisées dans les deux domaines du théâtre et de la musique pour enseigner ces matières et administrer ces Instituts. Cet effort a conféré une nouvelle dynamique au mouvement théâtral et artistique dans cette partie du monde ; il a ouvert de nouveaux horizons au Koweït et aux Etats du Golfe arabe, ce qui a contribué à changer le regard de la société sur ces arts et à faire évoluer la perception, les idées, les ambitions et les aspirations des jeunes générations du Golfe.

Le Ministère bahreïni a, de son côté, dépêché ses élites parmi les diplômés de l'enseignement secondaire et les jeunes talents du pays pour faire des études dans ces institutions. Une nouvelle génération s'est ainsi formée dans les différents domaines des arts de la scène, ce qui a grandement contribué à l'essor du mouvement théâtral bahreïni. Certains se sont illustrés par des œuvres produites pour la scène,

معهد الشارقة للتراث
SHARJAH INSTITUTE FOR HERITAGE
نصون التراث ... نحفظ الهوية

d'autres par des travaux de haute qualité pour la télévision ou le cinéma, d'autres encore par des compositions ou des performances musicales ou chantées. Beaucoup de ces étudiants ont, en outre, poursuivi leur cursus dans des établissements réputés, hors du Koweït, afin d'aspirer aux plus hauts niveaux de spécialisation.

Qui observe les productions et le développement du mouvement théâtral au Koweït, et regarde la liste de ses célébrités et des nombreuses troupes de théâtre ou de musique qui y ont fleuri ne peut qu'admirer le rôle essentiel joué par ces deux Instituts, tout au long de leur histoire, et de noter que ce rôle se poursuit, aujourd'hui encore, avec compétence et efficacité.

Il serait du meilleur augure que les responsables de l'information dans nos pays prennent conscience du fait que le travail dans le domaine qui est le leur est, nécessairement, tourné vers l'instantané, qu'il poursuit des objectifs appelés à devenir rapidement caducs, et qu'il constitue, de ce fait même, une machine qui broie tout sur son passage,

Index

23
UN INSTITUT DU PATRIMOINE AU GOLFE ARABE
SERVIR LA CULTURE… EDIFIER L'HOMME

25
MEMOIRE ET PATRIMOINE
CULTUREL IMMATERIEL

26
LA GESTE HILALIENNE
ENTRE ORALITE ET TRANSMISSION
ECRITE

28
POUR REDONNER SES LETTRES DE
NOBLESSE A LA POESIE POPULAIRE
ALGERIENNE :
EVOLUTION ET GRANDS MAITRES DE CET
ART

29
LE RÔLE DE LA CULTURE VISUELLE
DANS L'OBSERVATION DES ELEMENTS
CONSTITUTIFS
DE LA CULTURE POPULAIRE

31
L'IMAGINAIRE DANS LE CONTE POPULAIRE
JUIF MAROCAIN
Le conte du Prophète Joseph comme exemple

33
LES ANCIENNES COUTUMES ET TRADITIONS
DU MARIAGE
DANS LES ÉMIRATS ARABES UNIS

35
LE ZÂR AU SOUDAN
UN TRAITEMENT PSYCHIQUE POPULAIRE

37
LE CULTE DU CHEF DANS LA POESIE ORALE
MAROCAINE
LA 'ÎTA ABDIENNE COMME EXEMPLE

39
L'INFLUENCE DES CULTURES DU DESERT ET
DE LA VILLE
SUR LE TISSAGE AU MOYEN DU SADW
AU KOWEIT

41
COMPETENCES ET SAVOIRS DU MENUISIER
TRADITIONNEL
DANS LA FABRICATION DES ANCIENNES
PORTES
DANS LA REGION DE NEFZAOUA

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de 4000 à 6000 mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A4 qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.
- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkulturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:
www.folkculturebh.org

Comité de rédaction

Ali Abdulla Khalifa
- PDG
- Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
- Président du comité scientifique
- Directeur de rédaction

Abdulqader Aqeel
- Directeur général adjoint des affaires techniques et administratives

Nour El-Houda Badis
- Directrice de la recherche

Membres de la rédaction

- **Husain Mohammed Husain**
- **Hassan Madan**

Sayed Ahmed Redha
- Secrétariat de Rédaction
- Relations internationales

Firas AL-Shaer
- Traduction de la section anglaise

Bachir Garbouj
- Traduction de la section française

- Translation website www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Amr Mahmoud El-krede
- Réalisation Technique

Shereen A. Rafea
- Coordinatrice de Liaison I.O.V.

Hassan Isa Aldoy
Maryam Yateem
- Website Design And Management

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle

Volume 11 - fascicule 43 - Automne 2018

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Autres	$70

Make cheques or money orders Payable to:

Culture Populaire

Compte Bancaire Numéro:

IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 -
SWIFT: NBOB BHBM -
Banque National De Bahrein.

Imprimeur

Awal press - Bahrain

Traditional Carpentry and Ancient Doors in the Nafzawa District

A district in southeast Tunisia, Nafzawa is in Qibli province, which is divided into northern and southern regions.

A vast area of the northern region is covered with oases of palm trees due to the abundance of natural spring water. People settled in this region long ago, as evidenced by ruins near Brembah Spring in Tunisia. The sand dunes of the southern region extend to Ghadames in the south and Souf Wadi in the west. Arab and Berber tribes used to travel around this region raising cattle.

The different lifestyles are reflected in the crafts of each region. While construction and crafts made with fronds prevail in the north, weaving and leather items are widespread in the south. Due to the region's isolation, the traditional techniques used to make crafts have endured; this is also apparent in Morocco's mountainous and desert areas. Even in the most developed countries, traditional crafts are more prevalent in rural areas than in cities and villages.

This study focuses on ancient doors in the northern part of Nafzawa from the late 19th century to the beginning of the 20th century. It is a result of fieldwork conducted between 2006 and the beginning of 2011 as part of a general study of traditional houses in the villages in desert oases in southern Tunisia.

This study will provide an ethnographic description of the different types and parts of traditional doors by highlighting the craftsmen's talents, knowledge, experience and skills, and the evolution of his tools. The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage focuses on the practices, representations, forms of expression, knowledge, skills, instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated with communities, groups and, in some cases, individuals

Mohammed Al Jazirawi
Tunisia

The Impact of Desert and City Cultures on the Traditional Sadu Craft and Products in Kuwait

Textiles and their raw materials and artistic elements and designs can offer us insights into the textile-makers' knowledge, expertise, and skills.

Textiles of various types and purposes can also be considered indicators of the level of development and urbanisation in different societies and civilisations; they may even serve as evidence of a society's levels of artistic and technical development.

'Sadu' is a type of traditional hand-woven textile produced by nomadic Bedouin women in Kuwait and in other tribes and countries. It is important to study the factors that led to the emergence and survival of this craft, which has been around for centuries.

This study poses several important questions about the craft and products of Sadu:

1) *Why did Bedouin tribes in Kuwait develop Sadu, and why is it still used?*
2) *How is Bedouin culture related to the craft and products of Sadu in Kuwait?*
3) *Did the culture of the city affect the craft and its products? If so, how?*
4) *In the coming years, which culture is expected to have the greatest impact on the craft and products of Sadu? And why?*
5) *Can we create a harmony between Bedouin culture and city culture in order to support and develop the craft and products of Sadu?*

This study aims to:

1) *Define culture and the factors that influence it*
2) *Compare the culture of the desert to that of the city*
3) *Study the effects of both Bedouin and city culture in Kuwait on the craft and its products*

In this study, we used the inductive method to collect the required information. The researcher served as a consultant to the Al Sadu Weaving Cooperative Society in Kuwait from 1998 until the end of 2015; his experience helped him inform people about the role and current status of Sadu.

The results indicate that both Bedouin culture and the culture of the city had obvious effects on the craft and its products. These effects were evident in the patterns, designs and raw materials used, and in the development of the loom. The Bedouins' migration to various cities and suburbs in Kuwait has led to an obvious decline in the craft of Sadu, and in the quantity and quality of Sadu products.

Like many other traditional handicrafts in Kuwait, Sadu will die out unless officials and the community intensify their efforts to protect and preserve this traditional handicraft.

Ali Salih Al Najadah
Kuwait

a great deal about the tribal community and its oral traditions in Asifi and Morocco. It also focuses on the portrayal of leadership in the sung poetry of Abdiyah Ayta; this poetry makes reference to politics by alluding to some of the characteristics of the leader of Abda and its suburbs (characteristics that are not usually obvious).

To address the topic more broadly, the process started with a conceptual study which tackled the definition of Ayta as oral and sung poetry and traditional music. It was shown that Ayta is a Bedouin art form that Arab tribes brought to Morocco. This art form consists of sung poetry that describes village life and villagers' ways of expressing themselves. These mostly anonymous texts were collectively composed at different times. The result is poetic texts that were combined using the 'Hattat' technique and sung to a rhythm provided by traditional instruments; the performance is inspired by the rural environment.

We identified Abdiyah Ayta as an example of heritage that can be found throughout Morocco. Influenced by the place in which it appears, it is known as 'Al Mirsawi' in Al Shawyah and Casablanca, 'Al Huzi' near Marrakesh, and 'Al Hasbawi' or 'Al Abdi' in Asifi.

Leadership connected the capital of Morocco – where the sultan lived – and the city's outskirts, where the tribes lived. The method of governance, the leaders' power, and their luxurious lifestyles had impacts on the tribe's economy, social life, music, and singing styles. This is evident in Ayta's texts; Abdiyah Ayta in particular reflects the authority and power of the southern leaders, who were more dominant than other Moroccan leaders.

The last part of the study addressed leadership in the poetry of Abdiyah Ayta; this genre of poetry describes the leaders' ways of governing and their lifestyles while depicting their tyranny and the suffering of the tribes.

In conclusion, the study recognised folk culture's role in the poetry of Abdiyah Ayta and its expressive techniques, its role in disseminating information, and the ways in which it enhances aesthetic values and musical performance.

Ahmad Ishtaiwi
Morocco

Leadership in Moroccan Oral Poetry: The Example of Abdiyah Ayta

In the Asifi region, 'Abdiyah Ayta' is an important element of folk culture in the Kingdom of Morocco. Researchers who study history, politics, literature, and sociology benefit from its rich cultural legacy, which includes information about the historical, cultural, traditional, artistic, and musical facets of Moroccan society.

Although it includes singing, performing and dancing, Ayta's main pillar is historical oral poetry, a type of ancient folk poetry that can be considered the first Arab Moroccan poetry. It was brought to Morocco by Arab tribes who came from the East; these tribes added their contributions to the melting pot of authentic Berber musical rhythms.

Just as a chameleon changes colour in response to its surroundings, these forms of oral poetry were coloured by different periods of history in Morocco, so they reflect Moroccan society, culture and tradition.

Today, exploring the oral poetry of Ayta, especially the distinguished Abdiyah style of Asifi city and the Abda region, is an attempt to highlight the role that folk culture and elite written culture play in reflecting the nature of a community. Moreover, it is also to explore the ways in which culture offers insights into a community's lifestyle and ways of thinking. Moreover, this heritage poetry contains gems that make it possible to answer historical and cultural questions that are still relevant today.

This study deals with a considerable portion of the Abdiyah Ayta art form and discovered that this kind of singing reveals

Zar in Sudan: Folk Psychotherapy

This study describes the role of practitioners of traditional medicine in Sudan, including herbalists, people who treat fractures (Al Basir), cupping specialists, and faith healers.

In mosques where Sufi sheikhs teach the Quran, there are clinics for the treatment of social problems and mental illnesses. The sheikhs of the Zar also play a significant role in the treatment of mental illnesses. This study will focus on Zar, which is used as a treatment for mental illnesses.

Illness is as old as human existence. Before modern medicine, traditional medicine was used to treat illnesses. Traditional medicine involves observing symptoms and administering the treatment in several stages. Written material about traditional medicine reflects values and concepts derived from a belief in spiritual and mental treatments, herbal medicine, and the natural elements. The treatment's success is based on the patient's faith in the medicine and their response to the healer.

Primitive man attributed illnesses to supernatural powers and mysterious forces to which only a limited number of people had access. Illnesses were treated by priests, elders, and men of religion whose families had passed down the secrets of healing; they kept this knowledge secret in order to protect their privileged roles in the community. Treatments include faith healing, amulets, talismans, songs, and music.

In Sudan, traditional medicine is one of the most widely used types of medicine in the world. It is a deep-rooted part of Sudanese culture, which dates back to civilisations – such as the Kushite, Kerma, Meroe, Maqarra, and Alwa ¬– which flourished on the banks of the Nile centuries before the birth of Christ. In Sudan, as in other African countries, modern medicine arrived with colonisation between 1898 and 1956.

According to a map of health services, millions of people with physical and mental illnesses resort to traditional medicine. This is due to their strong belief in traditional healers who are religious, and their lack of access to modern medical services.

Sudan's Zar is a therapeutic ritual based on spiritual beliefs that are centuries old. Throughout history, there has been a cultural overlap in this region, with interactions among Arab, African and European neighbours. We found that Zar, a type of psychodrama, is very helpful in the treatment of mental illnesses.

Umamah Mohammed Al Khair Ukasha
Sudan

before the discovery of oil in the period that extends from the middle of the last century until the founding of the United Arab Emirates in 1971.

A light will also be shed on the marriage customs and traditions that have disappeared in the mountainous, coastal and desert communities of the UAE in the past.

The study also focuses on the differences between marriage customs and traditions in the aforementioned regions, with the aim of preserving the UAE's heritage traditions, including marriage customs and traditions, based on the oral narration of one hundred people. These people include those who experienced and practiced these customs in the middle of the last century, and those who lived through the formation of the Union and the various phases that accompanied the emergence of new customs inspired by development and by the increasing openness to other cultures.

This study also identifies customs that have died out, and those that have endured despite significant social changes.

This study monitors and records the names and roles of the men and women who played a significant role as craftsmen and professionals. Cooks, seamstresses, henna artists, and ma'zouns (the men who oversee the signing of marriage contracts) played significant roles in the communities that are the subject of this study.

Our ancestors are no longer with us, but it is our duty to remember their names and deeds, and to pass this information on to future generations. We believe that they made important contributions to the UAE's heritage, and that it is important to study these professions.

We hope that this study will shed light on the individuals who served their communities during this period, and that other researchers might be inspired to study these professions.

Badriyah Al Shamsi
UAE

Marriage Customs and Traditions of the Past in the UAE

Folk customs and traditions give a more holistic view of a community's life by adding elegance and authenticity. The human essence reveals itself through customs and traditions, which are the weapon that societies use to confront challenges and problems; they are the tool man uses to preserve his relationship with his community.

Folk customs and traditions and folklore are mixed in one melting pot. They represent the conventions that individuals in a community follow in order to prove that they are part of the community. These customs and traditions determine what constitutes good conduct and the rules governing the individual's behaviour, which often includes creative, literary or musical forms.

Customs and traditions are directly connected to people's beliefs, and they may affect beliefs and ideologies. Families, clans and nations have great respect for their customs and rituals. Therefore, customs and traditions are in harmony with the life of the individual and the community. It can be observed that some customs die out over time, while others evolve. Nevertheless, our study of human behaviour has revealed that customs and rituals endure, even if they appear in new or borrowed forms.

The remarkable progress made in human studies has yielded valuable results in terms of customs, systems and laws, with a noteworthy similarity between ancient customs and the customs that still prevail in today's most civilised societies.

This is the purpose behind this study. The main objective is to identify marriage customs and traditions in the UAE

The Imaginary in the Moroccan Jewish folktale: The Story of Yusuf (May peace be upon him)

The folktale highlights aspects that play an important role in making events, values, and noble goals interesting to readers. It is one of the oldest genres of literary work preserved in written documents or in people's memories. The folktale plays important roles by transmitting information about events, and by compensating for a lack of similar events in real life. It offers a critique of society and education, and sheds light on the different forms of social injustice and oppression that have plagued peoples throughout the ages.

The Moroccan Jewish folktale has these aspects; it gives its author the freedom to express his views, goals and hopes. Firstly, it covers the various stages of Jewish history by discussing the lives of people such as Yusuf (may peace be upon him), who left a significant impression on the Jewish psyche. Secondly, it describes and critiques the current reality of Moroccan Jews. Thirdly, the folktale expresses goals, hopes and dreams, and describes another world, one that is invented by creative people inspired by noble values.

The Moroccan Jew's hopes and dreams exist in a realm where safety, freedom and good values prevail, a world without tyranny or exploitation. This is a legitimate dream for every human, but such a dream may exist only in the imagination as a result of the clash with reality and stressful events; hopes and dreams collapse in the face of destiny.

The Moroccan Jewish narrator lives in a state of psychological imbalance, as he had lost one of his organs at some point. He lives in the conflict that the soul wages upon the self in order to force it to overcome challenges.

The imaginary Jewish elements in the folktale about Yusuf refer to the religious dream of a Jewish nation that has taken shape through history in the Jewish subconscious. Over time, it exercised its authority over individuals, not just as an imaginary tale, but also in reality. This became the primary theme of Jewish folktales. The study of the imaginary elements gave us the opportunity to gain insights into the Moroccan Jewish narrator's awareness, feelings, pains, and dreams.

Abdul Karim Al Sawwaf
Morocco

In this respect, a number of ways in which one can serve visual culture are recognized:

1) Visual culture can help to educate viewers and improve their awareness

2) The process of observation is important when viewing cultural images

3) Folk culture plays an important role in developing appreciation for visual culture

4) Folk arts should make the most of images

Visual culture can improve the understanding of folk culture. It is a response to real-life situations. Visual culture is part of the language; it includes symbols with different meanings and indications, so it represents a language that is decoded by the mind. Visual culture is a reflection of real-life cultural situations.

The image plays different roles in preserving art and expressing ideas. In a broader sense, images play the same role in preserving culture. By understanding the meanings, concepts and functions of images, we are better able to preserve, maintain, and develop folk arts in various forms.

By studying the arts produced by primitive peoples, we can determine that the aesthetic sense is innate to most people regardless of their level of understanding. Folk arts serve as a mirror for a society; they represent the past, present and future. By studying folk creations, we can preserve national identity.

Wala' Mohammed Mahmud

Egypt

Visual Culture and Its Influence on Elements of Folk Culture

Visual culture plays an important role in enriching culture. By decoding images, their meanings and their indications, we were given a tremendous opportunity to re-form our human culture in a new and functional way. The image is a modern language that is one of the most important components of culture today. It represents our knowledge and thoughts, and technological innovation has developed into an industry with a large economic impact; images are not only a source of entertainment.

People live in communities and societies. A society is based on interaction and production. One of society's primary characteristics is diversity. Every human being helps to create his society through effective and interactive giving and taking, this leads to the production of a specific culture. An individual comes to have a particular way of being within his ecological framework based on his mentality and his approach to communicating and interacting with others. It is important to note that there is a unique and close connection between visual culture and folk culture.

Throughout the ages, the image has served humanity in a variety of ways by illustrating subjects. It has specific indications, and may be used to present valuable data in a way that saves time and effort. Visual culture involves presenting information visually, so it can be used to simplify and present unclear information.

In the service of folk culture, the way in which images are perceived, and the meanings of the images and their symbols must be studied. By understanding these things, images' content can be deciphered.

Algerian Folk Poetry: A Study of the Concept and Its Evolution, and Renowned Poets

Folk literature is very important to studies of national identity and cultural, social and intellectual values. Folk literature is one of the most important pillars of national culture, and studies of folk literature are an important source of information about the cultural identity of any nation; a nation with no heritage has no present or future.

In the midst of intellectual, political, cultural, ideological and technological upheaval, there is an urgent need to authenticate folk literature.

Like the literature of other nations, Algerian literature is characterised by diversity and multiplicity in its forms of expression (it can include Classical Arabic, foreign languages, local dialects, puzzles, proverbs and poetry). This poetry reflects the spontaneous nature of the Algerians and their society. It is not surprising that colloquial language includes literature that reflects the needs and feelings of the disadvantaged classes, but it is surprising that this literature is rarely studied or recognised by scientific institutes. Some academics turn a blind eye to it and underestimate its value; they believe such literature diminishes the importance of Arabs and encourages the revival of minority dialects, but this is incorrect.

The authentic traditional writer is the impetus for different groups of people who manage to transform their suffering into victory, fighting with their swords and achieving victory with their honesty by describing defeat as pain and sorrow.

The focus of this paper is Algerian folk literature and its significance, value, aesthetics, and literary aspects. It also sheds light on Algerian folk poets, on some of their poems, and on Algerian folk literature – especially the poetic text – which merits further study and analysis.

Jalul Dawaji Abdul Qadir
Algeria

The Biography of the Bani Hilal in Oral and Written Traditions

Many researchers insist on distinguishing between myths and tales. However, one should differentiate between three concepts, although they are sometimes interchangeable: the tale (narrative); the myth; and the legend.

Related to mythology, legends are of a religious nature. Firas Al Sawwah described legends as the first adventures of the mind, saying that the folktale is characterised by its social content and its subjects, which are limited to issues related to social and family relationships; it is a person's attempt to interpret events. However, the tale, which may have emerged from a legend, is influenced by environmental, social and cultural changes; a description of an event in the past, it is transmitted orally from generation to generation. It is a deliberate creation of the collective imagination that people weave around incidents, persons, or historical places.

The myth is associated with supernatural stories and strange events, and it is usually transmitted through oral narration. The legend is associated with written narrative; it is derived from the Arabic word 'sattara' (wrote).

The tale is related to what is known as hadduta (a short story) in Egypt; hadduta is derived from the verb 'hadatha' (narrated). In Bedouin societies, it is known as 'salfah'.

The folktale is a major component of culture. It is part of children's early awareness. It is fertile ground for social, cultural and anthropological studies, and literary criticism, but studies of Arabic folktales are marginalised in favour of studies of other genres. This is because folktales are oral literature, which is better able to express the culture of the masses. Folktales are a major component of folk and non-folk literature.

There are three parts to 'Al-Sira al-Hilaliya' (the Biography of the Bani Hilal).

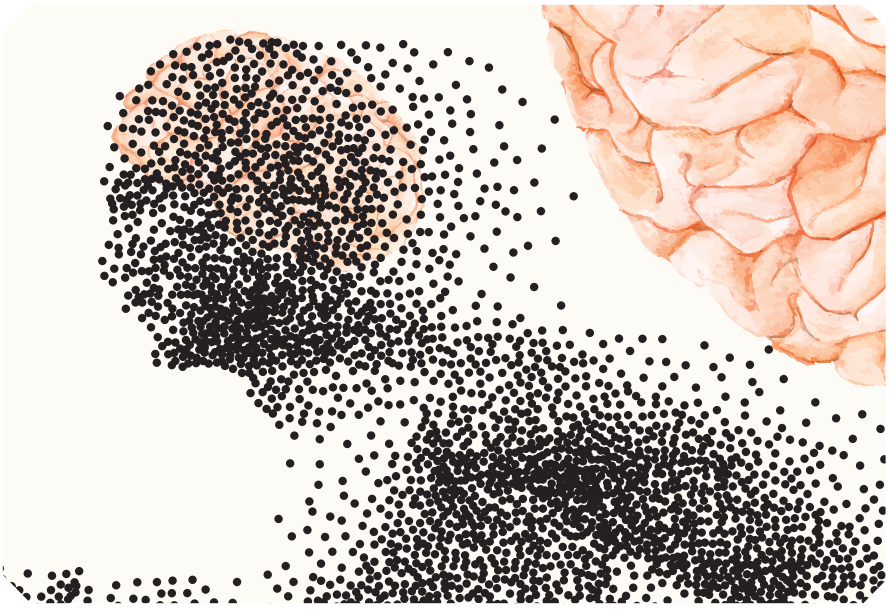
The first part describes the history of the Bani Hilal in the Arabian Peninsula, Yemen, and Najd. It also includes the names of their chieftains and heroes. Jaber and Jubair were sons of Mundhir Al Hilali. Jubair and his mother travelled to Najd, where he eventually became the Sultan. Jaber's descendants Prince Hazim and Prince Rizk governed parts of Yemen. Prince Rizk married Sharif Makka's daughter, who gave birth to a black child whom Prince Rizk named Barakat, (later known as Abu Zaid).

The second part describes the Bani Hilal's journey to Najd following a famine in Yemen. The biography includes information about wars between the branches of the Bani Hilal; these wars lasted for years.

The third part describes the Bani Hilal's journey to the west, when Abu Zaid and his followers went to Tunisia in search of a fertile land after a famine struck Najd. It also describes their connection to the Berbers, and their conflicts with Zinati Khalifa and Thiab bin Ghanem, which ended in Zinati Khalifa being killed. The Bani Hilal were divided over Zinati Khalifa's property; a war broke out between Abu Zaid and Thiab, and ended with Thiab killing Abu Zaid.

Mahmud Ramadan Al Jabur
Jordan

Memory and Intangible Cultural Heritage



As the title suggests, this study is about memory, a human characteristic. The paper will also address heritage, particularly intangible cultural heritage, which reflects human knowledge through the ages.

The study of memory is complex. The first level of complexity arises because intangible cultural heritage forms naturally in our conscience. This means that heritage is key and perhaps even the most comprehensive component of our memory. In some of our studies of intangible cultural heritage, we called it the 'collective memory', which still prevails today although it includes old thoughts and images. It is the second essential element of a human being; the biological element is the first. A third element – custom – is connected to the first two.

We can recognise and understand collective memory within the framework of intangible cultural heritage.

In the age of globalisation, what does the future have in store for intangible cultural heritage? We have alluded to this issue at times, and we think it merits further study and discussion. For several decades, our Arab peoples have been affected by the waves of globalisation, and these waves have had a significant impact. Currently, globalisation has a dangerous impact on our heritage and its tangible and intangible elements; it has drowned out Arab and Islamic culture. Unless we adopt a forward-thinking strategy to preserve our heritage, our institutions will not be able to repair the severe damages caused by globalisation.

Abdul Rahman Ayub
Tunisia

Sharjah Institute for Heritage

term impact. Well-organised culture and education are the most influential fields. The Kuwaiti media combined the media requirements of an emerging country with the establishment of cultural and artistic movements; we are still enjoying the fruits of their success.

Today, with the encouragement of pioneers in the field of heritage, and with great vision and political support, the Emirate of Sharjah in the United Arab Emirates is taking the initiative by establishing the Sharjah Institute for Heritage, which will specialise in teaching folklore and related studies. This initiative is an official move to ensure that local and world cultural heritage receive the respect that they deserve. This will impact the emirate and the entire region.

Such institutes cannot succeed and survive without political and financial support and excellent planning. His Highness Sheikh Dr. Sultan bin Mohammed Al Qasimi, Supreme Council Member and Ruler of Sharjah, has provided tireless support for cultural activities within and beyond the emirate. For him, heritage is the hub around which other activities revolve.

This is evidenced by the annual Sharjah Heritage Days; the establishment of Sharjah Heritage Village, which occupies a vast area and offers a variety of services; the Arab folklore corpus; the establishment of the Sharjah International Cultural Heritage Award; several local and international folklore festivals; and the establishment of representative offices for international non-governmental organisations related to folk culture – including the IOV, CIOFF, and ECOSOC – in Sharjah.

Distinguished Arab experts were chosen to develop the institute's vision and curricula and to support education and training so that the institute receives the highest academic ranking.

Headed by Dr. Abdulaziz Abdulrahman Al Musallam, Chairman of the Sharjah Institute for Heritage, and with the continued follow-up of His Highness the Ruler of Sharjah, the Sharjah Institute for Heritage will compete with other influential institutes in this field.

This is one way to honour our culture and serve our people.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

An Institute for Heritage in the Arabian Gulf: One Way to Honour Our Culture and Serve Our People

Kuwait has made significant contributions to the arts and music; it is at the forefront of the artistic movement in the Gulf and the Arabian Peninsula. Students in the Gulf and the Arab world are drawn to Kuwait by the Higher Institute of Musical Arts, the Higher Institute of Dramatic Arts, and by all the facilities that the country has to offer.

Kuwait's Ministry of Information appointed the most highly qualified Arab experts in theatre and music to manage and teach at these two institutes. They intend to promote the theatre and arts movements, to create new horizons for Kuwait and the Gulf states, to change society's view of the arts, and to encourage young Arabs in the Gulf to develop their visions, ideas, and aspirations for the future.

Bahrain's Ministry of Information has contributed by awarding scholarships to these institutes to the best high school graduates and other talented students. Over the years, a new generation of theatre students has graduated and helped to promote theatre in Bahrain with high-quality productions for television and the cinema. Other performing arts students have excelled in the musical arts such as singing and composing. Some of these distinguished students have chosen to pursue higher studies abroad.

Anyone who considers the outcome and progress of the theatrical and musical movements in Kuwait – with its famous artists, numerous theatres, and diverse groups of performers – will realise the influence of these two institutes, which still play very important roles.

People in the media should realise that in our countries their work is nothing more than a quick response that achieves temporary goals with no long-

Index

5
An Institute for Heritage in the Arabian Gulf: One Way to Honour Our Culture and Serve Our People

7
Memory and Intangible Cultural Heritage

7
The Biography of the Bani Hilal in Oral and Written Traditions

8
Algerian Folk Poetry: A Study of the Concept and Its Evolution, and Renowned Poets

10
Visual Culture and Its Influence on Elements of Folk Culture

12
The Imaginary in the Moroccan Jewish folktale: The Story of Yusuf (May peace be upon him)

13
Marriage Customs and Traditions of the Past in the UAE

15
Zar in Sudan: Folk Psychotherapy

16
Leadership in Moroccan Oral Poetry: The Example of Abdiyah Ayta

18
Visual Culture and Its Influence on Elements of Folk Culture

19
Traditional Carpentry and Ancient Doors in the Nafzawa District

Publishing Terms and Conditions:

Folk Culture journal welcomes scholarly and academic contributions from around the world and publishes scholarly studies and articles related to folk culture in the fields of folklore, sociology, anthropology, psychology, semantics, semiotics, linguistics, stylistics, and music; all of which are subject to the following terms and conditions:

The papers and articles published in Folk Culture express the writer's views and not necessarily the views of the Journal.

- Folk Culture welcomes all comments or corrections concerning the published content; such comments will be published based on the date they are received, the space available, and the design and editing of the Journal.
- All written material must be typed and between 4,000 - 6,000 words. The paper, study or article must be submitted with a brief academic biography and an abstract of two A4 pages that will be translated into English and French.
- The Journal gives preference to papers and studies that include images, illustrations and charts relevant to the content.
- The Journal apologizes for not accepting handwritten papers and studies.
- The material to be published is organized on the basis of technical considerations and not according to the writer's rank or academic qualifications.
- The Journal does not publish previously published material or material that is being considered for publication elsewhere. If any such material is published by mistake, Folk Culture will not accept papers or articles by the same writer in the future.
- Whether they are published or not, the original papers, articles and studies will not be returned to the writer.
- The Journal will acknowledge receipt of the material, and will inform the writer whether the committee has decided to publish the material.
- The Journal provides cash compensation to writers according to Folk Culture's payment scale. Additional compensation is given for papers submitted with images and illustrations.
- Writers must provide Folk Culture with their bank account details, mobile telephone numbers and e-mail addresses.
- All papers, studies and articles should be sent to: editor@folkculturebh.org or to P.O. Box 5050, Manama, Kingdom of Bahrain.

Make cheques or money orders Payable to:

Folk Culture

For Studies, Research And Publishing.

Account number:

IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 - SWIFT: NBOB BHBM -

National Bank of Bahrain-Kingdom of Bahrain.

Ali Abdulla Khalifa
- Director General
- Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
- Head Of Scientific Committee
- Editorial Manager

Abdulqader Aqeel
- Deputy Director General Affairs Technical and administrative

Nour El-Houda Badis
- Director of Field Researchs

Editorial Members
- **Husain Mohammed Husain**
- **Hasan Madan**

Sayed Ahmed Redha
- Editorial Secretary
- International Relations

Firas AL-Shaer
- Editor of English Section

Bachir Garbouj
- Editor of French Section

- Translation on the website www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Amr Mahmoud El-krede
- Design Management

Shereen A. Rafea
- International Liaison coordinator I.O.V.

Hassan Isa Aldoy
Maryam Yateem
- Website Design

And Management

FOLK CULTURE
A quarterly specialized journal
Volume 11 - Issue No. 43 - Automne 2018

Subscription Fees

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Other	$70

Printer

Awal press - Bahrain

Folk heritage:

Bahrain's message to the world

FOLK CULTURE

For Studies, Research And Publishing

www.folkculturebh.org

With Cooperation Of

International Organization Of Folk Art (IOV)
www.iov.world

Magazine published in Arabic, English and French. And published on

the website (Arabic - English - French - Spanish - Chinese - Russian)

For Studies, Research And Publishing

Tel: +973 17400088
Fax: +973 17400094

Distribution:

Tel: +973 35128215
Fax: +973 17406680

Subscription:

Tel: +973 33769880

International Relation:

Tel: +97339946680

Editorial Secretary:

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O. BoX: 5050 Manama -
Kingdom of Bahrain

Registration No.:

MFCR 781
ISSN 1985 - 8299

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 11 - Issue No. 43 - Autumn 2018

www.folkculturebh.org