الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 44 – السنة الثانية عشرة – شتاء 2019

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 44 – شتاء 2019

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

تأسيس فرقة بحرينية للفنون الشعبية ..

على مدى المشاركات العالمية التي أتيحت لي عبر سنوات عديدة لمشاهدة الفرق العالمية المكونة من مختلف الأعمار وهي تؤدي رقصاتها الوطنية بأعلام دولها وبأزيائها التقليدية وأدواتها الموسيقية الشعبية العجيبة، معبرة عن روح المرح التي تسري في عمق ثقافتها ناشرة البهجة والانسجام في أجواء احتفالية مرحة، كنت أحس في كل حين بالحسرة لغياب مملكة البحرين عن مثل هذه الاحتفالات والمهرجانات، وأتساءل لماذا يطول بنا الغياب عن مثل هذه المهرجانات والتجمعات الفنية العالمية في الوقت الذي ليس في مثل هذا الأمر معضلة، لا بشرية ولامالية أو إدارية ؟!

صحيح أن أغلب بلداننا العربية في ضيق مالي، إلا أنها تهدر الكثير من المال على ما لا ينفع، وأن كل الوطن من الماء إلى الماء في محنة الفرقة والتشتيت والتمزق، إلا أن بصيص النور لا بد له أن يلوح في أفق قريب. ولقد علمنا تاريخ الشعوب بأن الأمم العظيمة تعيد صهرها المحن، وأن الفن على مدى الزمن وسيلة الشعوب لمخاطبة الروح ومدها بالقوة والعزيمة.

عبر هذا الشجن، خطر لي مرة أن أعداد العاطلين عن العمل كثر، ومن بينهم لا شك مبدعون وإداريون واعدون، كما أنه في أغلب الأحوال يتقاعد العرب من أعمالهم ليبدؤوا في ممارسة أعمال حرة تكون عادة أحد مشاريع العمل القريبة من اختصاصاتهم أو إحدى مهاراتهم. وقد سألتني إحدى السيدات الناجحات بعد أن تقاعدت من عملها الإداري عما يمكن أن تبدأ به كمشروع لاستثمار مدخراتها، فاقترحت عليها تأسيس فرقة بحرينية للفنون الشعبية، فاستغربت واستهجنت المقترح قائلة: أتعني فرقة للرقص؟ قلت لها: نعم، فرقة للفنون الشعبية ومن بينها الرقص الشعبي الذي مارسه مجتمع البحرين والخليج العربي عبر الأزمان، وهو رقص إيمائي وتعبيري محتشم كما في فن الفجري وزفان الصوت ورقصتي العرضة والمراداة وفنون السامري والخماري وهي خلاف ما هو معروف عن الرقص الشرقي من عري وعرض للمفاتن الأنثوية.

وطفقت أشرح للسيدة الفاضلة فكرة المشروع بالتعاون مع مدرب عالمي متخصص في فنون الأداء الحركي والتعبير الإيمائي لتطوير وتطويع رقصاتنا الشعبية وابتداع رقصات بأبعاد ثقافية وحضارية تتناسب ومقتضيات العصر وروح ما لدى الجيل الجديد من طاقات كامنة، وتشجيع عدد من الفتيان والفتيات على التدرب لإتقان هذه الفنون لتمثيل البحرين في المهرجانات والاحتفالات الوطنية ومهرجانات الفنون الشعبية العالمية لإبراز ما لدى البحرين من إبداعات متنوعة. وبمقدار

ما ينجح هذا المشروع سيجد الدعم والمساندة الأهلية والرسمية. وضربت لها الأمثال حين أسسنا فرقة البحرين للموسيقى العربية وفرقة محمد بن فارس في العام 1997 بدعم ومساندة أحد البنوك المحلية، كما توجد في الهند على سبيل المثال أكاديمية عليا لفنون الرقص الشعبي عميدتها البروفيسورة بارول شاه مديرة المشاريع الخاصة بالمنظمة الدولية للفن الشعبي iov.

أشاحت السيدة بوجهها عني قائلة: وماذا عن التقاليد ونظرة المجتمع والتزمت وعن .. وعن، وماذا سيقال عني؟ قلت: عملك الفني والثقافي الراقي والمتقن سيثبت للكل قيمة هذا العمل الحضاري وأثره في الأجيال القادمة. لكنها لم تقتنع.

في جمهورية مصر العربية هناك تجربة رائدة في العام 1959 لفرقة محمود وعلي رضا والفنانة فريدة فهمي للفنون الشعبية، التي عملت على توثيق العديد من الرقصات الإيمائية والحركية المتصلة بتاريخ وحضارة مصر العظيمة، وهي تجربة رغم كل الظروف والمعوقات ما تزال حية.

وفي لبنان هناك تجربة فرقة عبدالحليم كركلا للفنون الشعبية في العام 1968 التي سافرت بالفنون اللبنانية والشامية عامة إلى كل أصقاع الدنيا.

وفي الكويت لعبت فرقة تليفزيون الكويت في العام 1978 دورا ما يزال ماثلا وحيا لتجربة توثيق الفنون الشعبية الكويتية رقصا وغناء جعل من هذا التراث الغني أقرب ما يكون لكل الأجيال القادمة، وكان دور المدربة رابحة مرزوق والمصممة عائشة مفرح بن طوق جاذبا ومؤثرا بفضل الإدارة الناجحة للفنانين أحمد القطامي وغنام الديكان.

ورغم ما أبدته السيدة الكريمة من تخوف، وما يمكن أن يبديه الآخرون من معوقات، ما نزال على يقين من أن تأسيس فرقة بحرينية للفنون الشعبية مشروع ممكن .. وقابل للتحقق .. وهو ضرورة سيفرضها واقعنا الثقافي الذي لا بد له وأن يتغير، فالحياة تسير إلى الأمام ولا تستقر على حال.

علي عبدالله خليفة

رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

4
تأسيس فرقة بحرينية للفنون الشعبية ..
علي عبدالله خليفة

تصدير

8
في السرديات الثقافيّة الشعبيّة العربيّة
ضياء عبدالله خميس الكعبيّ

آفـــاق

14
مكانة الرمزية والخيال في الدراسات الثقافية المعاصرة
أنثروبولوجيا جيلبير دوران نموذجا
الحسين أخدوش

أدب شعبي

28
الأزجال الأندلسية
محمد العمارتي

42
الشاعر محمّد المرزوقي وقصيدته الشعبية
أحمد الخصخوصي

54
جهود المؤسسات الثقافية الخليجية في صون التراث الثقافي غير المادي: (وزارة التراث والثقافة بسلطنة عمان) أنموذجاً
عماد بن جاسم البحراني

66
الموروث السردي العربي: التخييل وآليات اشتغاله
عزيز العرباوي

عادات وتقاليد

80
الفولكلور – وحدة النص وتعدد القراءة
(الواحات المصرية – الخارجة جبانة البجوات)
سوزان السعيد

92
عادات الزواج وتقاليده في الماضي
«دولة الإمارات العربية المتحدة»
الجزء الثاني: تجهيز العروسين وإعدادات حفل الزواج
بدرية الشامسي

Index

112
ألعاب الأطفال الشعبية في الموروث الأندلسي
محمود أحمد هدية

موسيقى وأداء حركي

124
فنون غنائية وافدة
الجوبي العراقي أنموذجا
محمد الخالدي

140
التأصيل لموسيقى
الآلة المغربية
خالد هلدلي

ثقافة مادية

158
حرفة الطوب الأحمر في منطقة الجريف شرق
أسعد عبد الرحمن عوض الله

178
الثقافات المحلية في آدرار موريتانيا:
قراءة في الجذور و الأعراق
أحمد محمد آمنير

188
الزخرفة في الزرابي التونسية على المستوى الشكلي
سرور شطورو ميلدد

جديد النشر

210
«ألوان من تراثنا الشعبي»
حسين محمد حسين

216
دراسة حول مؤرخ العصر
وموضوعات حول توثيق التراث الشعبي العربي
أحلام أبو زيد

أصداء

230
أصداء «الملتقى العربي للتّراث الشّعبي»
في دورته الأولى بتونس
الزازية برقوقي

في السرديات الثقافيّة الشعبيّة العربيّة

يعرف المشتغلون في مجال الدراسات الثقافيّة cultural studies انهيار الحواجز والحدود بين مصطلحي «الثقافات الشعبيّة» و«الثقافات النخبوية الرفيعة» عالميًا؛ فقد أورد الناقد الثقافيّ جون ستوري John Storey في كتابه المهم «النظرية الثقافيّة والثقافة الشعبيّة» Cultural Theory and Popular Culture An Introduction بعض الأمثلة الدالة على التمازج بين الثقافات على اختلاف أنواعها ومسارات تحولها من رفيعة إلى رائجة أو العكس. فعلى سبيل المثال، يُنظر إلى ويليام شكسبير الآن على أنَّه يمثل الثقافة النخبوية «في حين أنَّ أعماله المسرحيّة كانت حتى نهاية القرن التاسع عشر تُعد إلى حد كبير جزءًا من المسرح الشعبي، والأمر نفسه ينطبق على أعمال المسرحيّ الإنكليزيّ تشارلز ديكنز. في الثلاثين من يوليو عام 1991 قدّم التينور الأوبرالي لوتشيانو بافاروتي حفلاً موسيقيًا مجانيًا في هايد بارك لندن، وحضر الحفل مائة ألف شخص، وقد تصدّر خبر هذا الحدث الموسيقي الكبير الصحف البريطانية الشعبية «التابلويد» tabloid. وقد نقلت صحيفة الصن The Sun عن امرأة قولها: «لاأستطيع تحمل الذهاب إلى دور الأوبرا الفاخرة بأزياء أنيقة ودفع مائة جنيه للمقعد».

لاحظتُ من خلال ترددي على بعض العروض الأوبرالية والمسرحية في عدد من العواصم الأوروبية التي زرتها ذلك الحرص الكبير على إضفاء مسحة من الثقافات الشعبية حتى على العروض التي ظلَّت إلى أمد طويل تنتمي إلى النخبوي ثقافيًا، كما لاحظتُ أيضًا ذلك الحرص على إضفاء عنصر التنوع الثقافي في توليفة مدهشة لثقافات شعوب عدة من العالم. وعربيًا ينبغي علينا مواكبة كونية الثقافات الشعبية وتلك التحولات الكبرى التي جرت في وظائف الأجناس الأدبية ثقافيًا بين الشعبويّ والنخبويّ. لقدتنبّه المفكر العربيّ محمد عابد الجابريّ في كتابه «العقل السياسيّ العربيّ» إلى ضرورة العناية بالمتخيّل العربيّ الإسلاميّ ومنه الثقافة الشعبيّة العربيّة باعتبارها مكوِّنًا رئيسًا في شخصية الإنسان العربيّ وتكوينه بعد أن كان الجابريّ قد أقصى هذا المكوّن في كتابه الأول «تكوين العقل العربيّ» بوصفه مكوِّنًا لاعقلانيًا ولامنطقيًا.

موكب شخصيات من مسرحيات شكسبير لرسام غير معروف من القرن التاسع عشر

https://en.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare

من واقع اشتغالي الأكاديمي لاحظتُ قلة المقاربات الثقافية فيما يخص السرديات الشعبية العربية؛ إذ انشغلت معظم هذه المقاربات بالبنيوية المغلقة أو التطبيقات المنهجية الشكلانية المحدودة التي تجاوزها الدرس الثقافي، وقليل من هذه المقاربات هي التي استطاعت الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة الحاكمة للنوع السردي الشعبي العربي رغم أهمية المتخيّل العربي وخطورته. وهنا أدعو إلى ضرورة تأسيس وحدات بحثية في الجامعات العربية وفي المؤسسات الثقافية العربية الرسمية وغير الرسمية تُخصص بوصفها مختبرات للسرديات الشعبية الثقافية. وبإمكان هذه المختبرات السردية الثقافية الشعبية أن تصدر عن استراتيجية ثقافية للتعاون فيما بينها وللتعاون كذلك مع أقسام مماثلة في كبريات الجامعات الغربية والعالمية المهتمة بالدراسات الثقافية. إنَّ من شأن مثل هذا التعاون أن يخلق إضافة عربية حقيقية في مجال تطوير الدراسات الثقافية الشعبية عالميًا، وأن يعرِّف العالم كله منهجيًا بالمتخيّل العربي والثقافات الشعبية العربية بوصفها نتاجًا مهمًا يصدر عن هذا المتخيّل. وبالإمكان كذلك إنجاز موسوعة ثقافية عربية تفاعلية فيما يخص السرديات الشعبية العربية تمهيدًا لدرسها ثقافيًا؛ وبالإمكان أيضًا إنشاء متاحف سردية شعبية تفاعلية تكون نواة مساعدة للمختبرات السردية الثقافية الشعبية العربية. وختامًا العالم كله الآن في تحولات ثقافية كبرى والثقافات الشعبية ليس مستحاثات أثرية توضع في المتحف بغرض الفرجة والتسلية لقد كانت ولاتزال مؤثرة لذلك لابدَّ لنا من تأسيس جيل جديد من الباحثين العرب يشتغلون في مقاربات منهجية رصينة على السرديات الشعبية العربية من منظور ثقافي.

د. ضياء عبدالله خميس الكعبيّ

كاتبة من البحرين

عدسة: علي المحري /أرشيف الثقافة الشعبية

فن الزفان البحريني

قليلا ما تخلو الفنون الغنائية الشعبية الخليجية، الرجالية منها والنسائية أو تلك المختلطة رجالا ونساء من فن إيمائي رفيع المستوى، يُمارس على إيقاع الدفوف أو «المراويس» أو الطبول أثناء الغناء الفردي أو الجماعي، وله تقاليد وأصول فنية لا يتقنها أي كان، يطلق عليه «زفان» فردي أو ثنائي، وأصل الكلمة فصيح من «زَفَنَ» بمعنى رقَصَ يرقص، والراقص الذي يجيد فنون الزّفن يطلق عليه «زفّان» وجمعها «زَفّانه».

ورد في لسان العرب: «أَصل الزَّفْن اللعِب والدَّفْع ومنه حديث عائشة رضي الله عنها قَدِمَ وفدُ الحبَشة فجعلوا يَزْفِنون ويلعبون أَي يرقصون، ومنه حديث عبد الله بن عمرو «إن الله أَنزل الحق ليُذْهِب به الباطلَ ويُبْطِل به اللعبَ والزِّفْنَ والزَّمَّاراتِ والمَزاهِرَ والكِنَّارات». وتُستخدم «زفان» في البحرين لتسمية طريقة معينة لمداخلة ضم جريد النخل بخوصه إلى بعضها لتشييد المساكن البحرينية القديمة المصنوعة من جريد النخيل.

استخدمت الشعوب القديمة الرقصات للاحتفال بالمناسبات كالولادة، والزواج، والموت. كما كانت هناك رقصات أخرى، تؤدّى كطقس ديني لعلاج الأمراض أو لنيل الخيرات، كمحاصيل وفيرة، أو للاحتفال بالنصر في موقعة، كما في رقصة «المراداة» البحرينية التي وفدت من وسط الجزيرة العربية وتؤديها النساء احتفالا بانتصار القبيلة آنذاك. ومع مرور السنين، فقدت أكثر الرقصات الشعبية مدلولها الأصلي وأصبحت تؤدى في أفراح الزواج والمناسبات الوطنية وفي حفلات السمر الخاصة للتسلية.

ومن أشهر فنون الزفن في البحرين هو ما يؤدى على فن «الصوت» وفنون السمر البحرية وفنون «الخماري» و«اللعبونيات» وعلى بعض «البستات». يُؤدى في الأغلب الأعم فرديا أو أن يتلازم اثنان من الزفانه في أداء ذات الحركات جيئة وذهابا وسط الميدان مع هز الكتفين والإيماء باليد مع الانحناء وملامسة الأرض ومن ثم القفز عاليا إن كان الراقص رجلا. وقد يؤدى الرقص من قبل رجل أو امرأة أو رجلان أو امرأتان. وأقرب معنى للزفن البحريني حسبما نراه هو تجسيد لحركة السمكة جيئة وذهابا في بحرها وما هز الكتفين في شبه ارتعاشة من الراقص أثناء الزفن إلا تعبير عن حركة سمكة تم اصطيادها للتو فهي تتلوى وترتعش وما قفزة الراقص بين الحين والحين عند الأداء إلا صورة من صور سمكة تتقافز للعودة إلى البحر.

وللزفان عدة فنون وتقاليد متعارف عليها في الأداء الفردي أو الثنائي حيث يتحرك الراقص على إيقاع «المراويس» وهي طبول صغيرة ترافق العزف على العود في فن «الصوت» بمصاحبة تصفيق جماعي موقّع من قبل الحضور يشكل زخارف وحليات إيقاعية يطرب لها المغني والراقص معا.

أما في بقية الفنون الغنائية الشعبية الأخرى كـ «الخماري» و«السامري» وغيرهما من بقية الفنون فيلعب صفان متقابلان من الدفوف بمصاحبة الطبل الكبير لإثارة حماس الزفان لتقديم كل ما لديه من فن.

في الصورة على غلافنا الأول رجل يهم بالقفز عاليا وهو يؤدي الزفن في فرقة شعبية مشتركة من الرجال والنساء وهذا ما تميز به مجتمع البحرين من انفتاح في مجال الفنون الشعبية حيث الرجل شارك المرأة في تأسيس وإدارة فرق الفنون الشعبية النسائية.

علي يعقوب

10th Shanghai Baoshan International FolkArts Festival 2018

الرقص مسردُ الجسد

قبل أعوام قلائل، صدر كتاب للباحثة البريطانية (أنجيلا ساييني) تحت عنوان «أمة من العباقرة»، تصف فيه الأمة الهندية، التي أضحت علومها تفرض هيمنتها على العالم. وبالتصرف في هذا العنوان، يمكنُ أن نقول، بأن الهند «تاريخ من الثقافات العبقرية» ذلك لأنها واحدةٌ من أقدم الحضارات الإنسانية، إلى جانب كونها محور من محاور «العصر المحوري»، كما أطلق عليه الفيلسوف الألماني (كارل ياسبرس).

وبعيداً عن الحديث عن العصر المحوري، الذي نوردُ ذكرهُ للدلالة على جذرية وأهمية الثقافة الهندية، فإن الهند وعلى مر العصور، أثرت في العديد من ثقافات العالم بمختلف تفاصيل ثقافتها الروحية، والفكرية، والفنية، وحتى الذوقية، بيد أنّا بصدد الحديث عن جانب من جوانب هذه الثقافة العظيمة، وركن من أركانها الرئيسة، وهو الفن الموسيقي والأداء الحركي المتمثل في الرقص، موضوع الغلاف الخلفي لهذا العدد.

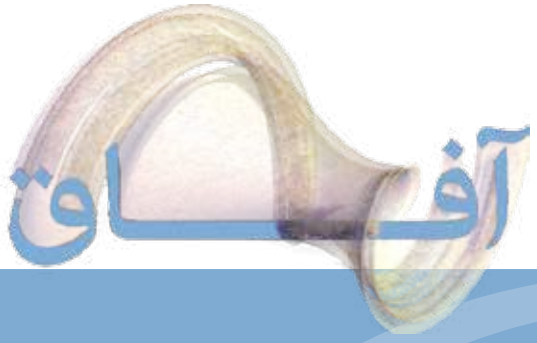
فككل الجزئيات النابعة من ثقافات الشعوب، لا تختلفُ الموسيقى وفنون الرقص، عن كونها ذات اتصالات دينية، أو شعائرية، ففي الحالة الهندية، يؤكدُ المؤرخ (آرثر بشام) صاحبُ «أعجوبة الهند»، أن الآثار الفنية في الهند القديمة «كلها تقريباً ذات طبيعة دينية، أو على الأقل أقيمت لغايات دينية»، وهذا ما أشار لهُ (ويل ديورانت) في موسوعته «قصة الحضارة»، باعتبار الموسيقى الهندية، مرتبطة بالترانيم (الفيدية)، التي نظمت لتُنشد، كما يقول، مبيناً «لم يكن في الطقوس القديمة فرق بين الشعر والغناء، والموسيقى والرقص»، بل أن الرقص خلال الشطر الأعظم من التاريخ الهندي، مثل «لوناً من ألوان العبادة»، فكان بمثابة محاكاة للكون، لا بل أن إلهاً كـ(شيفا)، وهو واحدٌ من أهم الآلهة الكبار في الديانة الهندوسية، ويعني اسمهُ (المُغني)، هو إلهُ رقص، ورقصتهُ «ترمزُ لحركة العالم نفسها»، كما يؤكد (ديورانت).

وبالعودة إلى التآويل الجذرية التي تحاول استفهام مصادر الأشياء لدى الشعوب، يتبينُ إن منبع الحاجة إلى الفنون المرتبطة بالذوق والحس الجمالي في الثقافة الهندية، إنساني كما نفهم من الأسطورة التي تشير إلى أن البشر توسلوا كبير الآلهة، الإله (براهما)، بعد أن فرغ من خلق العالم، ليوفر لهم شيئاً من التسلية، فأفضى الإله بكل أسرار الفنون إلى حكيمٍ يدعى (بهاراتا)، وبدوره نقلها هذا الحكيم إلى البشر، عبر كتابه (ناتيا شاسترا) المخصص لوصف فنون الأداء، وكان من بين هذه الفنون فن الرقص، إذ ما يزال الراقصون الهنود يرقصونها وفق قواعد هذا الحكيم، كما يؤكد (بشام).

ويتخذُ الرقص في الفكر الهندي فلسفتهُ الخاصة، فهو ليس حركة جسمانية منسقة وحسب، «كل حركة للإصبع الصغيرة أو الحاجب ذات دلالة، ويجب التحكم بها تحكماً كاملاً»، كما يبين (بشام)، مضيفاً «تصنف الوضعيات والإيماءات بالتفاصيل، (ذكر بهاراتا وحده) 13 وضعية للرأس، و36 وضعية للعيون، و9 للرقبة، و37 لليد، و10 للجسد»، هذا بالإضافة للنصوص اللاحقة التي اضافت على هذه الوضعيات والإيماءات التي تمثلُ «كل واحدةٍ منها عاطفة أو شيئاً محدداً»، كما يقول (بشام)، وبذلك فضمن هذه المنظومة المؤسسة على أسس «يمكن للراقص أن يحكي قصة كاملة سهلة الفهم على المشاهد الذي يعرف التقاليد»، من حركة الجسد وإيماءاته التي تمثلُ لغةً قائمة بذاتها.

إذاً فالرقص الهندي يقوم بذاته مقام اللغة الرمزية القادرة على أن تعبر عن خبايا الذات، وتستخرج ما في مكنوناتها من عواطف وأحاسيس، فالجسد بكل تفاصيله يتحول إلى مسرد ينطقُ بالترانيم والصلوات، ويحكي الأساطير والحكايات.

سيد أحمد رضا



مكانة الرمزية والخيال في الدراسات الثقافية المعاصرة

أنثروبولوجيا جيلبير دوران نموذجا

14

1

مكانة الرمزية والخيال في الدراسات الثقافية المعاصرة

أنثروبولوجيا جيلبير دوران نموذجا

أ. الحسين أخدوش – كاتب من المغرب

الثقافة، أنساق ثقافية، فهم الثقافة، الخيال، الأسطورة، الرمز، الرمزية، الأنثروبولوجيا، الوعي، البنية، الأنساق الرمزية، التأويل الثقافي، المنهج، منهج التقاطع... إلخ.

تكمن أهمية هذا الكتاب في كونه يعدّ واحدا من أهم المؤلفات العلمية في ميدان الدراسات الإنسانية والثقافية التي تتعرض بالدراسة والتحليل لمختلف الرموز والموضوعات الأدبية والثقافية والنفسية من خلال نظامين يؤسّس عليهما المؤلّف بحثه في الدراسات الأنثروبولوجية لما يسمّيه بالنظام النهاري والنظام الليلي للصورة الذهنية.

إنّ قارئ هذا الكتاب سرعان ما يكتشف قدرة هائلة لدى جيلبير دوران (صاحب الكتاب) على الانتقال والتجوال بين مفاهيم ونماذج وصور ورموز وأنساق ثقافية عديدة ومختلفة قديمة ومعاصرة؛ وذلك ما يجعل القارئ يكتشف غنى وتوسّع ميدان الأنثروبولوجيا المعاصرة وانفتاحها على آفاق جديدة كدراسة الخيال واللغة، الأساطير والبنيات الثقافية.

جعل دوران الثقافة مجالا غنيا بالدلالات والرموز التي تنتظم في بنى رمزية وتخيلية تمثّل أنساقا تستدعي التحليل والتأويل والتفسير على أساس النظر إلى الخيال باعتباره قدرة خاصة بالإنسان في التنسيق (تنسيق البنى الرمزية والنفسية) ضمن أنظمة رمزية ولغوية[1] تسمح بتقييم حالات الوعي وتصنيف الاستعدادات والقدرات السيكولوجية.

1 – استشكال الموضوع:

تستند الثقافات الإنسانية إلى العديد من المعطيات الرمزية والخيالية واللسانية والأسطورية، كلّ ذلك يحتم على الباحث في القضايا الأنثروبولوجية المختلفة (الظواهر الثقافية والاجتماعية والفكرية) التزود بالمنهجيات التأويلية المركّبة، خاصة منها تلك التي تستدمج في بنيتها المناهج المختلفة: اللسانية والنفسية والسوسيولوجية والتأولية.. إلخ.

فهل هذا الأمر ما ينطبق على أنثروبولوجيا جيلبير دوران؟ كيف حاول هذا الأخير تأسيس منهجية تأويلية بالثقافات من خلال المزاوجة بين علم النفس والفلسفة واللسانيات؟ وما هي معالم هذه المقاربة الأنثروبولوجية الجديدة التي يقترحها في كتابه الهام «الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها»؟ ثمّ على أيّة أسس نظرية وخلفيات منهجية يؤسّس مقاربته العلمية للظواهر الثقافية والرمزية والخيالية؟ كيف جعل هذا المفكّر الموضوع الخيالي والأسطوري مدخلا رئيسيا لتأويل الأنساق الثقافية والرمزية؟ وما قيمة هذا العمل الفكري؟

لبسط هذه القضايا كان ضروريا اعتماد طريقة في التحليل والمناقشة تلائم منظور هذا المفكّر الجديد لمسائل الثقافة والتخييل والترميز والتصوير والإدراك. لذا، فقد كان عليه مناقشة كلّ هذه القضايا دفعة واحدة في كتابه الموسوم «الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها»، بموازاة مع مجموعة مختلفة من الأطروحات النظرية والمنهجية السابقة حول الخيال والترميز.

لذلك، كان على هذا الأنثروبولوجي استدعاء مقاربة برغسون وسارتر، وكذلك طريقة علماء النفس الكلاسيكيين الذين يخلطون بين الصورة الذهنية وخلفيتها التذكّرية التي هي الإدراك، مفترضين أنّ هذه الأخيرة تملأ الفكر بمصغرّات عقلية، هي مجرّد نسخ عن أشياء موضوعية، ممّا أفضى بهم إلى اختزال الخيال في عتبة الإحساس واعتباره مجرد صور متبقية أو تعاقبية.

تفصيلا لهذا النقاش، بدأ دوران بمناقشة كيف بقيت الصور الذهنية لدى برغسون حبيسة دور التابع الذي أعطاه إياها علم النفس التقليدي، ممّا جعل الخيال عنده يتحوّل إلى مجرد ذاكرة، بالتالي تشيء الصورة الذهنية لدى الإنسان. ثمّ انتقل من ذلك، إلى إبراز كيف اعتمد سارتر منهج الفينومينولوجيا لمقاربة الخيال بعيدا عن تصوّر برغسون، اعتقادا منه بأنّ عملية التخيّل عبارة نوايا مجرّدة من كلّ أوهام الاحتواء[2].

استخلص دوران من المقارنة السابقة أنّ القيمة الأساسية لنظرية سارتر تلك[3]، تكمن في كونها اجتهدت في وصف الحركة النوعية للخيال، ومن ثمّ تفريقها الواضح بين الفعل الإدراكي والتذكري[4]. بيد أنّ خطأ هذا الفيلسوف، حسب دوران، يكمن في أنّه كلّما تقدّم في نظريته، إلاّ وقلّل من دور الصورة والخيال حتى وصل في النهاية إلى إفقادهما أي دور[5].

مرّ دوران، بعد ذلك، إلى الحديث عن المدارس النفسية التي تطرقت للخيال، كمدرسة «علم النفس الفكري» الألمانية، التي كانت تنادي بأهمية الفكرة بمعزل عن الصور؛ ثم مدرسة «وورتزبورغ» التي كانت تستند إلى تصورات هوسرل في القصدية ونزوع الوعي ومواقفه. وقد اعتبر، بالنهاية، أنّ كلّ هذه التصورات (الفلسفية

والنفسية) تستحق نقدا منهجيا، وذلك لأنّها جميعها تمسخ دور الخيال، سواء عن طريق تحريف غايته كما عند برغسون، حيث يتحوّل إلى رواسب تذكّرية، أو من خلال تبخيس دور الصورة واعتبارها مرادفا تافها للحس كما عند سارتر، ممّا هيأ الظروف للعدمية النفسية التي وسمت نظريته للخيال[6].

أمّا علم النفس العام، فيما يزعم دوران، فحتى لو كان ميالاً إلى الظواهرية، إنّه يحوّل خصوبة عملية التخيّل إلى مجرّد ملخص أرعن للإدراك. لذلك، هناك ضرورة لإعادة انجاز دراسة منهجية للتصور والخيال والرمزية، بشكل عام، وفق منظور جديد، وبصفة خاصة منظور غاستون باشلار الذي يؤسّس مفهومه العام للرمزية الخيالية على بديهيتين اثنتين[7]، وهما:

- إن الخيال عبارة عن دينامية منظّمة.
- إنّ هذه الدينامية المنظمة عامل تجانس في التصور الذهني.

يتبنى دوران هذا التصور للرمزية الخيالية، وينطلق منه لأنّه يتماشى وفكرته حول دور الخيال في إنتاج المعنى والثقافة والاستعارات. لكن، كيف يتصوّر دوران هذه الرمزية الخيالية في دراسة وفهم الثقافة والأسطورة وتأويلها أنثروبولوجيا؟

الخيال والرمزية وتجديد المنهج في الأنثروبولوجيا

يصعب على أيّ مبتدئ في ميدان الأنثروبولوجيا أن يستوعب أهمية الرمزية والخيال في تحليل الظواهر الثقافية والاجتماعية، لكن منهجية جيلبير دوران في هذا الكتاب وحسّه البيداغوجي الرفيع قد سهّلا علينا إدراك تلك العلاقات المعقدة القائمة بين ملكة الترميز القابعة في أعماق الإنسان ومختلف أشكال استثمارها في إنتاج المعنى وتأسيسه من خلال الأنساق الثقافية التي يعيش داخلها ويتفاعل معها بشكل دائم ومستمّر.

يعقّب دوران في معرض نقده للتصورات والتصنيفات التي تحاول التلاؤم مع العالم الموضوعي (سماويا، أو أرضيا، أو مناخيا) على مثل تلك المحاولات بكونها قد انحرفت نحو اعتبارات غير موضوعية، حيث يكتفي أغلب محلّلي المحركات الرمزية (الذين هم من مؤرخي الديانات) بتصنيف الرموز حسب قرابتها من إحدى الظواهر الكونية الكبرى[8].

على خلاف هؤلاء، ينظر دوران إلى الرمزية والاستعارات على أنّها نتاج الدلالة التي ينتجها الخيال، حيث تتولّد عنها كل الأفكار المعقلنة وتفرّعاتها اللغوية. فما هو تحديده للخيال والرمز تحديدا؟

1 – مفهوم الرمزية والخيال، ومحركاتها:

إذا كان علم النفس التقليدي يحاول أن يفصّل الخيال على مقاس التفكير أو أن يدرسه بمنظار التفكير المنطقي المنقح، فإنّ إسقاط دوران لمسألة اعتباطية الإشارة في عملية التخيّل هو ما حدا به لأن يرفض ضمنيا مبدأ تتابعية الدلالة التي تقول بها تلك التصورات المختزلة للخيال والرمزية. لذلك لم يعد الرمز ذا طبيعة ألسنية وذاك ما جعله ينفتح على عدة إمكانيات للتأويل والتفسير، ممّا يؤدي إلى القول بأنّ التعليل المنطقي التتابعي لم يعد كافيا في الاستنباط المنطقي أو في استبطان المحركات الرمزية. هكذا، يتخلّص دوران من عقم التعليل الترابطي لصالح ما يسمّيه باشلار التمثّل الذاتي في ترابط الرّموز ومحرّكاتها.

يأخذ صاحبنا بتصور باشلار، بهذا الخصوص، في تحليلاته معتبرا أنّ كل المحرّكات، اجتماعية كانت أو النفسية، التي تقترح لفهم البنى الرمزية وتكوينها، إنّما تنهج في الغالب نهجا غيبيا ضيّقا فيحاول البعض جعل دوافع الرموز مقتصرة على مجموعة عوامل خارجة عن الإدراك ومرتبطة بالغرائز، في حين يعتمد البعض الآخر على الغرائز أو على ما هو أسوأ من ذلك، أي الرقابة والكبت؛ غير أنّ كل هذه الطرق لا تجعلنا نفهم الرمزية الخيالية ودورها في إنتاج المعنى والثقافة[9].

في مقابل ذلك، يقترح دوران لدراسة الرمزية الخيالية ضرورة السير في خط الأنثروبولوجيا في شكلها المعاصر، أي في اعتبارها «مجموعة العلوم التي تدرس الجنس البشري دون الاعتماد على أفكار مسبقة ودون الاعتماد على أفكار

مسبقة ودون المراهنة على أونطولوجيا نفسية ليست في الواقع سوى روحانية مغلّفة أو على أونطولوجيا ثقافية ليست عموما سوى قناع لموقف يربط كل الظواهر بعلم الاجتماع، مادامت كل هذه المواقف في النهاية هي أشكال مختلفة لعقلانية أعراضية»[10].

من هذا المنطلق، يسعى دوران من خلال دراسته للمحرّكات الرمزية والخيالية إلى إعطاء تصنيف بنيوي للرموز، وذلك بعد الإلقاء جانبا بنظريات علماء النفس الظاهراتيين وبأنواع الكبت والمسببات الاجتماعية العزيزة على علماء الاجتماع وعلماء التحليل النفسي. لذلك يقترح هذا الأخير التحرّر نهائيا من الخلاف الذي ينشأ من حين لآخر بين أنصار الثقافة وعلماء النفس، لصالح اعتماد وجهة نظر أنثروبولوجية ترى أنّ «كل ما هو إنساني لا يمكن أن يكون غريبا»، بل هو نتاج التبادل الدائم الموجود بين مستوى التخيّل بين الغرائز الذاتية والتمثيلية وبين العوامل الموضوعية الصادرة عن المحيط الكوني والاجتماعي[11].

إنّ التخيّل وفق هذا التأويل عبارة عن المسار الذي يتشكّل فيه تصور شيء ما من خلال الحاجات الغريزية للشخص، والذي تفسّر فيه التصوّرات الشخصية «بالتكيّف المسبق للشخص في محيط موضوعي». تأسيسا على ذلك أصبح الرمز، بشكل دائم، نتاج المتطلبات العضوية والنفسية التي تقع ضمن محيط مادي واجتماعي معيّن؛ ويسمّي ج. دوران هذا المنحى «المسار الأنثروبولوجي» الذي ينطلق من الثقافة، أو من الطبيعة النفسية على حدّ سواء، حيث تقع أسس التصور والرمز بين كلا هذين الطرفين القابلين للتعاكس[14].

غير أنّ هذا التصور الجديد لا يسمح بإغفال أيّ شيء من المحرّكات الاجتماعية للرموز؛ إذ يوجّه البحث نحو التحليل النفسي[13] والمؤسّسات الطقوسية والرمزية الدينية وكذا الشعر والأساطير والأيقونات وعلم النفس المرضي، ممّا يفترض نهج منهج يأخذ بعين الاعتبار تقاطع كل هذه الجوانب والتقائها عند نقط معيّنة. فما هي مواصفات هذا المنهج الجديد؟

2 – دور منهج التقاطع والنفسانيات المنهجية

من أجل أن يحدّد ج. دوران المحاور الأساسية للمسارات الأنثربولوجية التي تشكّلها الرموز، عمد إلى استخدام منهج براغماتي نسبي للتحليل، بحيث رمى به معاينة وتحديد مجموعات واسعة من الصور التي هي تنتظم في شكل مجموعة من الكوكبات الثابتة تقريبا والمبنية على تماثل لرموز متقاطعة (Convergents)؛ بحيث يتجاوز بواسطته المنهج التمثيلي الذي ينطلق من مجرّد الاعتراف بالتشابه بين العلاقات ذات الخصائص المختلفة، في حين يعمل منهج التقاطع على إيجاد مجموعة من الصور المتشابهة في مختلف ميادين التفكير، فيكون متشاكلا أكثر منه مماثلة.

يساعد هذا المنهج التقاطعي على إجراء المقارنات بشكل فعّال والإحصاءات الدقيقة التي تتيح استخراج سلاسل ومجموعات من الصور، وكل ذلك يتمّ من خلال سماحه بالتركيز على مظهري طريقة المقارنة: الثابت والمتحوّل، بأن تتشكل المجموعات الصور الحركية، في آن واحد، حول نقاط تكاثف رمزي والأشياء التي تتبلور من خلالها الرموز.

يؤكّد ج. دوران حول نقطة البداية النفسية التي ينطلق منها هذا المنهج أنّه إذا كنّا قد اخترنا عن قصد نقطة انطلاق منهجية تعتمد على علم النفس، فذلك لا يعني على الإطلاق استسلاما لنفسانية أونطولوجية. لذلك، يبدو لنا بكل بساطة أنّه من الملائم الانطلاق من النفسي للوصول إلى ما هو ثقافي، لأنّ ذلك ملائم للمنهج، خاصة قاعدة «البساطة» التي كان ديكارت يطالب بها، حيث البساطة تعني بداية تبسيط قواعد اللغة؛ ويكون، وفقا لذلك، من السهل جدّا الانطلاق من الفاعل إلى المفعول به، ثم من هذا المفعول إلى باقي المفعولات الأخرى[14].

أيضا، ينطلق دوران من «الأسلوب الحركي» الذي يعيد النظر بالإطار التصنيفي للرموز، وقد سبق للكثير من علماء النفس أن وظّفوه (بودوان، برادين، بياجيه)، حيث اعتبروا تكرار النماذج الأصلية للرموز ليس تكرارا لنقطة في فضاء الخيال، ولكنها «تشكيل لاتجاهه»؛

2

لذلك يعتبرون «الحقائق الحركية» هي طبقات التفكير. والسؤال الذي يتمحور حوله منهج التقاطع في الأنثروبولوجيا، كما يؤسّس له دوران، هو: في أي ميدان من ميادين المحرّكات والدوافع سوف نجد هذه «الاستعارات الأساسية»، أي «الطبقات الحياتية الرئيسية للتصور»؟

جوابا عن هذا السؤال، استثمر دوران نتائج مجموعة من الدراسات والأبحاث السيكولوجية التي أجريت على الإنسان «الطفل»، والتي أبرزت كيف أنّ للعوامل والمتطلبات العضوية الرئيسية، مثل: الغذاء والجنس والحركة، تأثيرات نفسية على سلوك الإنسان؛ وكيف أنّ جسم الإنسان كلّه يشارك في تشكيل الصور والخيال عنده. وقد استدّل على ذلك من خلال ما توصّلت إليه أبحاث جان بياجيه، من أنّه يمكننا أن نتتبع بشكل دائم تحوّل التمثّل والتكيّف الحسّيين- الحركيّين... إلى التمثّل والتكيّف الذهنيين اللذين يميّزان بدايات التصوّر[15].

إنّ الصور الذهنية، وكذا الرموز التي ينتجها الإنسان في ثقافته، ما هي إلاّ تقليد مُسْتَبطن للمحيط. فإذا لم تظهر منذ البدايات الأولى عند الطفل، فلأنّها تتبلور فقط فيما بعد، ممّا يعزّز القول بوجود ترابط قوي بين حركات الجسم والمراكز العصبية والتصورات الرمزية[16]. يؤكد هذا الترابط قوة ارتباط الثقافة والطبيعة عند الإنسان، ممّا يفضي إلى القول بأنّ «الثقافة الحقيقية، أي تلك التي توجّه التفكير والتأملات البشرية، هي التي تحدّد بنوع من القصدية النزوع الطبيعي الذي تشكّله الانعكاسات الغالبة التي تلعب بالنسبة إليه دور الوصي الغريزي. ومن المؤكد أن الانعكاسات البشرية بفقدانها للوضوح والدقة اللذين نجدهما عند أغلب الثدييات، قابلة لتكيف ثقافي واسع ومتنوّع»[17].

إنّ التكيّف عند الإنسان عبارة عن تلاؤم بين الانعكاس المسيطر والمحيط، حيث يحدث التوافق بين الغرائز المنعكسة لشخص معيّن مع محيطه فيغرس لديه، بشكل إلزامية، الصور الكبرى للتخيّل والترميز ويمدّها بالطاقة الكافية لديمومتها. وبما أنّ الرمزي غالبا ما يخضع لتقلبات المعنى، فإنّ هذا التشابك في المعاني وهذا التعقيد الرمزي هو الذي سيبرّر منهج دوران الذي ينطلق من الحركات الانعكاسية الكبرى ليحلّ الشبكات والعقد الرمزية التي يشكّلها تسليط الأضواء على الأشياء المحسوسة في الطبيعة.

هكذا تصبح مبادئ المنهج التأويلي للثقافة تأخذ بعين الاعتبار هذا التلاقي بين الانعكاسية والجوانب التقنية وعلم الاجتماع. ويرتكزّ هذا المنهج على التفريق بين نظامين رمزيين: الأوّل «نهاري»، والثاني «ليلي»؛ وإضافة إلى التقسيم الثلاثي للانعكاسات، يعتمد دوران تصنيفا ثنائيا للرموز الأولى انطلاقا من اعتبارين اثنين هما[18]:

- إنّ هذا المنهج المزدوج، الذي هو في نفس الوقت ثنائي وثلاثي دون أن يكون في ذلك أي تناقض، يغطي بشكل رائع مختلف المحركات الأنثروبولوجية التي توصّل إليها باحثون متباعدون ومختلفون من أمثال: دوميزيل ولورا غوران وبيغنيول وميرتسيا الياد وكراب وآخرون من دارسي الانعكاسات وعلماء التحليل النفسي.
- إنّ التصنيف الثلاثي للانعكاسات الغالبة قد تردّ على أيدي التحليل النفسي التقليدي إلى تصنيف ثنائي، إذ إنّ «الغلمة» بارتباطاتها الوراثية تقدّم، بصورة تدريجية ولكن متواصلة، تقييما وربطا عاطفيين للنزاعات الجنسية والنزاعات الهضمية. وهذا ما يجعلنا نعترف، من الناحية المنهجية على الأقل، بوجود قرابة بين الحاجة الهضمية والحاجة الجنسية؛ إذ من الشائع في الغرب إعطاء «ملذات البطن» مدلولا ظلاميا أو على الأقل ليليا.

بناء على هذا التفسير، يعتمد دوران في أنموذجه التأويلي المقابلة بين ما يسمّيه «النظام الليلي» للرموز مع نظيره «النظام النهاري» المرتكز على الغالبة

الوضعية وملحقاتها اليدوية والبصرية وحتى «ملحقاتها الأدلرية» في بعض الأحيان.

3

يختصّ «النظام النهاري»، لديه، من الناحية النفسية، بحاجة الوضعية وسيادة الأسلحة من الناحية التقنية؛ أمّا من الناحية الاجتماعية فيتميّز بالسيّد، قاضيا ومحاربا، وبطقوس الارتفاع والتطهر. بينما يختص «النظام الليلي» بسيادة حاجتين: هضمية ودورية، الأولى تختص بتقنيات الاحتواء والسكن ورمزية الغذاء، والثانية بالروزنامة الزراعية وصناعة النسيج والرموز الطبيعية أو الاصطناعية للعودة والأساطير النجمية والعضوية[19].

ينصرف الكتاب الأول والثاني من هذا المؤلف (الأنثروبولوجيا) إلى تحليل هذين النظامين، وذلك حسب منهج التقاطع المعتمد في العمل ككل. وهكذا ينصرف الكتاب الأول من العمل إلى تفصيل الكلام في النظام النهاري للصورة عبر قسمين: الأول، وقد خصّصه لإبراز وجوه الزمن عبر ما يسمّيه بالرموز الحيوانية والظلامية. بينما خصّص الثاني لتوضيح ما يسمّيه برموز الارتقاء ورموز النورانية ورموز الفصل، ثم علاقة النظام النهاري ببنى التخيّل الفصامية.

ولإتمام نظريته في أهمّية الرمزية للتأويل الثقافي، جعل الكتاب الثاني لبسط الكلام في النظام الليلي للصورة عبر قسمين رئيسين: الأول، انصرف فيه إلى بحث رموز التعاكس، ورموز الحميمية والبنى الصوفية للتخيّل عبر ما يسمّيه بـ«الهبوط والكأس». وقسم ثاني؛ انصرف فيه إلى بحث الرموز الدورية من خلال بحث كيف يتم الانتقال من النسق الدوري إلى أسطورة التقدّم وبُنى التآلف الخيالية وأنماط التاريخ، ثم العودة إلى دلالات الأساطير من جديد. ويختتم كتابه، في النهاية، بخاتمة عامة يضمّنها خلاصات عامة حول فرضياته النظرية والمنهجية، يدعو فيها إلى تربية جمالية ذات نظرة إنسانية شاملة قادرة على تحرير الدراسات اللغوية والفكر من القوالب الجامدة والأحكام المسبقة.

دلالة الأساطير في انثروبولوجيا جيلبير دوران

للبحث عن دلالة الأسطورة، يحاول الكاتب الجواب عن السؤال التالي: ما هي علاقات الدلالات النموذجية والرمزية مع الرواية الأسطورية؟ لمقاربة هذا السؤال، يعود دوران إلى تأكيد دور «النظام الليلي» بالنسبة للمخيّلة من خلال عدم اكتفاء الصور الرمزية بذاتها وترابط بعضها مع البعض، بدينامية خارجية، على شكل رواية تتحكّم بها أنماط التاريخ والبنى الدرامية لتصبح أسطورة. فما معنى الأسطورة في استعمالات دوران التحليلية والتأويلية؟

1 – معنى الأسطورة:

يستعمل دوران الأسطورة بالمعنى الواسع للكلمة، حيث يدخل فيها كلّ ما يمت إلى سكونية الرموز وما يمتّ إلى التحقيقات الأثرية من جهة أخرى. هكذا فالأسطورة، بهذا المعنى، تشمل الأساطير بمعناها الدقيق، أي الروايات التي تبرّر هذا المعتقد الديني والسحري أو ذاك، وكذا الملحمة وخصوصياتها التفسيرية، والحكايات الشعبية والسرد الروائي. من ناحية أخرى، هناك علاقة بين الأساطير والنماذج من جهة علاقة الرواية الأسطورية وعناصر الدلالة التي تحملها؛ فقد تبيّن، مثلا، أنّ شكل الطقس أو رواية أسطورية ما لا يمكن أن يكون مستقلاً عن خلفية دلالية للرموز[20].

يستثمر دوران في تحديده للأسطورة بهذا المعنى أبحاث الأنثروبولوجي الفرنسي المعاصر كلود ليفي ستراوس الذي يعتقد بأن الأسطورة هي صيغة الخطاب الذي تفقد فيه كلمة «ترجم» و«حوّر» كلّ قيمتها، وذلك لكونها بالأساس خطابا يقوم على نوع من تسلسل الدّال، وهذا الدّال يستمرّ قائما كرمز وليس كعلامة لغوية اعتباطية[21]. غير أنّه، بالنسبة لدوران، فحتى إذا كانت الأسطورة لغة من الوجهة التسلسلية للرواية، فإنّ ذلك لا يمنعها من الابتعاد عن الأساس اللغوي الذي انطلقت منه[22].

يطرح السؤال هنا من جديد حول ما إذا كانت الحاجة إلى الاستعانة بالأصوات والكلمات، أي بكل الجهاز اللغوي، ضرورية لكي نستطيع التعرّف إلى

الأساطير التي توجد على مستوى أعلى؟

4

يجيب دوران على هذا السؤال بأنّ الأسطورة لا يمكن أن تصغر لتصبح لغة، ولا أيضا، كما يحاول ليفي ستراوس أن يصوّر ذلك مجازيا، إلى تناغم، حتى وإن كان موسيقيا؛ ذلك أنّ الأسطورة ليست تدوينا يترجم أو يحلّل، بل هي وجود دلالي مكوّن من مرموز يحتوي على معناه الخاص بشكل شامل[23].

من هذا المنطلق، يتعامل صاحبنا مع الأسطورة، على خلاف ستراوس، بكونها لا تعادل في بنيتها التخيّلية المسيرات الشكلية للمنطق والرياضيات. فما يميّز البنية، حسب دوران، أنّها تتشكل وتنطلق في المسار الأنثروبولوجي المحسوس الذي نشأت فيه؛ فهي ليست شكلا فارغا، بل مثقلة دائما بوزن دلالي غير قابل للتصرف[24].

تماشيا مع ما سبق، تصبح الأسطورة، في هذا الأنموذج الجديد، بنية تزامنية لكونها تكرارا مستمرّا لنشأة الكون، وبالتالي دواء ضد الزمن والموت من حيث تحتوي في ذاتها مبدأ دفاع وصياغة تنقله للشعائر والطقوس. أمّا هذه البنية التزامنية، فليست سوى ما أسماه دوران بالنظام الليلي للصورة، وتشهد على ذلك أساطير البداية الكبرى في المكسيك القديمة أو عند قبائل المايا حيث الأسطورة عبارة عن تكرار إيقاعي للخلق، مع تنويعات طفيفة. من هنا يصبح دور الأسطورة هو التكرار كما تفعل الموسيقى، أكثر ممّا يتمثّل في الرواية مثلما يفعل التاريخ[25].

ففي الأسطورة لا يرتبط التزامن بالمضاعفة فقط، بل أيضا بالتكرار الزمني وبالبنى التركيبية، حيث تضيف الأسطورة، في الإطار البسيط والمتلاحق للخطاب الكلامي، بعد الزمن العظيم من خلال قدرتها التزامنية على التكرار. يؤكّد دوران على أنّ تكرار المقاطع الأسطورية له محتوى دلاليا، ممّا يعني أنّ نوعية الرموز ضمن التزامن لها أهمية العلاقة المكرّرة بين شخصيات الدراما.

إذاً؛ فتزامن الأسطورة ليس فقط لازمة، ولكنّه موسيقى يضاف إليها معنى كلامي، فهو تعزيم وتعويذ يخرجه الإيقاع الموسيقي من المعنى الكلامي العادي ليعطيه القدرة على تغيير العالم. إنّ دقائق هذه الدلالات هي التي يحاول دوران إضاءتها مستعينا بالدراسة القيّمة التي قامت بها كومهير سيلفان (Comhaire-Sylvain) حول أسطورة (أمّ الماء)، والتي سبق له أن أشار إليها في بداية كتابه هذا[26].

لقد استخلص من ذلك أنّ الصورة التعاقبية والعلاقات التزامنية لمجموعة «أم الماء» الأسطورية هذه، إنّما تمثّل مظهرا لتقاطع نماذج وأنساق ورموز التعاكس والحميمية المشكّلة لبنية هذه الأسطورة؛ ممّا يجعلها تجسيدا للبنى الصوفية للمخيلة. وقد كانت إحدى الثوابت الأساسية لهذا التقاطع والتشاكل، أن تم إبراز الصفة المادية للبنى الرمزية وكذا للأشكال النحوية والدلالية المشكّلة لهذه الأسطورة. لكن هل يعني ذلك أن تأويل وقراءة الأسطورة مسألة سهلة؟

2 – التباس الأسطورة:

تأتي صعوبة تأويل الأسطورة من كونها كائنا خلاسيا ـ هجينا يصدر عن الكلام وعن الرمز في آن واحد، إذ الأساطير تُدخل تسلسل الرواية في عالم الدلالة المتعدّد الأبعاد وغير المتسلسل كما يصرّح بذلك الكاتب في نهاية كتابه هذا؛ لذلك تصبح الأسطورة على مسافة متساوية بين الملحمة، كخزان للأساطير التي تستخرجها الاهتمامات الوضعية للبحوث الأثرية، وبين اللغة التي تترابط فيها علاقات وضعية.

بهذا الخصوص يتفق دوران مع فكرة ليفي ستراوس في «أنّ المفردات أقلّ أهمية من البنية» التي يبرّر بها كون الأسطورة لا تخان إذا ما ترجمت (أي أنّها ليست بحاجة إلى الترجمة ممّا يقلّل من ارتباطها اللغوي)، غير أنّه لا يوافق على أن يكون للشكل الأسطوري أفضلية على محتوى الحكاية[27].

غالبا ما تبدو الأسطورة كمحاولات للتوفيق بين تسلسل الكلام وتزامنية الدمج الرمزي، لذلك تظل

البنية الأساسية لأي أسطورة مثل بنية تركيبية تسعى لتدمج لا زمنية الرموز في زمنية الخطاب. تجعل هذه الخاصية الأساطير تبدو كما لو أنها ميدان لا يخضع لعقلانية الخطاب؛ إنّها بهذا المعنى تتّصف بانعدام المعقولية، فلا تنكشف أسرارها إلاّ أثناء إنجاز التحديد المتضافر لحوافزها التفسيرية المتشابكة[28].

هكذا فالأسطورة هي تأليف وتجميع لأكبر قدر من المعاني الممكنة، ولذلك يصبح من العبث شرح وتأويل أسطورة وتحويلها إلى لغة سيميائية صرفة. إنّ كلّ ما يمكن القيام به بهذا الخصوص هو تصنيف البنى الرمزية المشكّلة للأسطورة إلى مجموعة من القوالب التي تنتج تعددية متحركة من الدلالات والمعاني والرموز. فالأساطير إذاً مشبعة بالدلالة والرمزية، وهي بهذا المعنى سرب دلالي تنظّمه البنى الدورية؛ لذلك، وكما يقول دوران: «ما من مكان كالأسطورة نستطيع أن نرى فيه كيف يتكسّر الجهد السيميائي والنحوي للخطاب على تنويعات الدلالة، حيث استقرار النماذج والرموز يقاوم الخطاب الشفوي»[29].

تعمل الأسطورة إذاً على تنسيق الرموز بما يسمح بتشخيص بنيتها؛ غير أنّه لتحديد كيفية ذلك، يتوجب علينا أن ندرس العوامل الجغرافية والتاريخية التي يمكن أن تحوّل الأنموذج إلى رمز. لذا أصبح لزاما علينا العودة إلى عدّة مستويات لكي نسترجع المعنى المتعدّد للأسطورة:

- المستوى السيميائي والنحوي، كما يريد ليفي ستراوس، حيث يمكن إيجاد «المعنى» التعاقبي للحكاية انطلاقا من درب اللغة التعليمية للخرافة أو التفسيرية للسيرة أو الحكاية في الأسطورة.
- أمّا المستوى التزامني الذي يدلنا على التكرارات التي تسود في الأسطورة.
- ثم المستوى التناظري الذي يعطينا تشخيصا لتوجه «أسراب» الصور؛ وأخيرا تكشف المعطيات الجغرافية والتاريخية نقاط انعطاف الأسطورة وابتعادها أو اقترابها من التمحور النموذجي[30].

إنّ القبض على المعنى في الأسطورة يعتبر محاولة لاستعادة الزمن المفقود، وهي بهذا المعنى، أي بصفتها المزدوجة: الاستطرادية والاسهابية، تنطوي على بنى تركيبية وجب تحليلها وتأويلها وفق منهجية تكاملية. بذلك تشكّل الأسطورة عند دوران نوعا من البحث عن المصالحة مع الزمن والموت المتحوّل إلى مغامرة فردوسية[31].

الانثروبولوجيا باعتبارها تقاطعا للإنسانيات

تتلمذ ج. دوران على يد مفكّر العلم المشهور، في الساحة الفكرية الفرنسية في القرن الماضي، غاستون بشلار، الذي فَتَحَ التأمل الفلسفي العلمي المعاصر على بحث الرمزية، وربطها بعلاقة وطيدة مع التفكير العلمي؛ وكان لذلك تأثيره البيّن على تصوّر دوارن للانثروبولوجيا بصفة خاصة. وإلى جانب ذلك، تأثّر دوران، أيضا، بكبار نظّار الدراسات الثقافية والنفسية المعاصرين، أمثال: يونغ، ميرسيا الياد، كلود ليفي ستراوس، وغيرهم علماء الإنسانيات المقتدرين في الغرب.

لكن، ورغم كلّ هذه التأثيرات الفكرية البيّنة على تصوّرات دوران للثقافيات، إلاّ أنّه استطاع أن يجترح لنفسه مسلكا دراسيا تحليليا خاصّا به، فتميّز به عمّا سواه من بقية نظار الأنثروبولوجيا المعاصرة. وقد دفعت هذه المميّزات الخاصة بهذا الانثروبولوجي بالمترجم العربي (مصباح الصمد)، أثناء تعداده للأسباب التي دفعته إلى ترجمة كتابه، لأن يعتبر كتاب (الأنثروبولوجيا: أساطير ورموز وأنساقها) عمل لا يشيخ نظرا لما يمثّله من ثورة منهجية على الصعيدين: العلمي والأدبي؛ حيث جعل البحث الثقافي والأنثروبولوجي ينفتح على كلّ الميادين: اللغوية والنفسية والرمزية والفنية[32].

وجّه ج. دوران نداءات كثيرة أطلقها في خاتمة الكتاب هذا (من أجل تربية جديدة للتخيل، من أجل تربية جمالية ذات نظرة إنسانية شاملة، من أجل تنظيم الكسل وانطلاق الكوامن وأوقات الفراغ، ومن أجل تحرير الدراسات اللغوية)، مُتوجّها بها إلى استنهاض همم المفكّرين والباحثين وتشجيعهم على التحرّر من القوالب الجاهزة للفكر والأحكام المسبقة،

وذلك لمواصلة الدرب الذي سار عليه دوران كواحد من الأنثروبولوجيين الكبار في اللحظة المعاصرة.

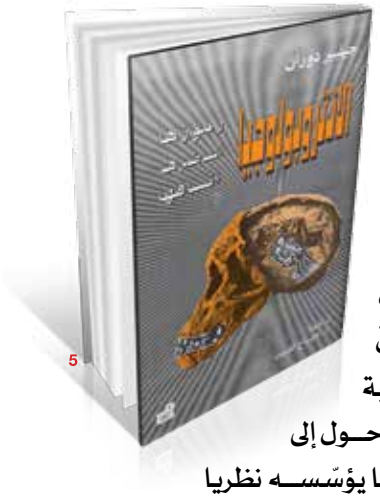
دافع ج. دوران عن الخيال والتخيّل عبرما سمّاه بالمهمة التخيلية التي تضيف إلى الموضوعية الميّتة أهمية المنفعة التمثلية، ثم إلى المنفعة لذة المتعة وإلى المتعة ترف الانطباع الجمالي. وقد توصّل في النهاية بفضل هذا التخيّل إلى موضعة مختلفة للفكر عبرما يسمّيه: «التلطيف الشامل» سواء في الاستكانة أو في التمرّد الفلسفيين[33].

إنّ الخيال موهبة الممكن وقوة مجيء المستقبل، لذلك ينفي عنه أن يكون مجرّد نزوة لا طائل منها، بل على خلاف ذلك هو ما يشكّل الفكر البشري.

هكذا برهن كتاب الأنثروبولوجيا بحس تحليلي تأويلي رفيع على أنّ ما يوجّه روافد مختلف مظاهر التخيّل ومناهج التعبير عن الصورة هو الاهتمام الوحيد بتحويل الزمن من ميدان القدر المحتوم إلى ميدان الانتصار الأنثروبولوجي. وقد بدا الخيال للمؤلّف على امتداد هذا الكتاب كإبداع وكتغيير تلطيفي للعالم، بحيث يحمل طابعا انطولوجيا وينزع نحو تنسيق رمزي للكائن ضمن أنظمة غنية ومشبعة بالدلالات.

أتاح هذا التأويل الجديد للثقافة تقييم حالات الوعي وتصنيف مواهب النفس. وقد أعاد ج. دوران من خلالها الاعتبار لدراسة البلاغة والرمزية والبيان بشكل عام، حيث حاول أن انتزاع الدراسات الأدبية والفنية من النظرة الأحادية للتاريخ ولعلم الآثار لكي يسمح ذلك بموضعة العمل الفني في مكانه الأنثروبولوجي المناسب في متحف الثقافات، حيث يصبح بإمكانها أن تكون دعامة لآمال البشر[34].

كشف هذا النموذج الأنثروبولوجي عن الكيفية التي قطع بها الفكر الموضوعي لحظات عطشنا الوسيطة بطريقة آلية كما وضّح ذلك جيلبير دوران؛ كما يبيّن الكيفية التي يبدو بها الزمن ملجأ أخيرا للوعي. نتيجة لذلك، دعا صاحبه إلى إنشاء تربية جمالية فنية إنسانية تستطيع تهذيب تخيّلاتنا وأوهامنا البشرية تربية قادرة على إنارة وتوجيه هذا الظمأ للصور والأحلام[35].



5

لقد حان الوقت حسب دوران للدفاع عن الخيال والأسطورة بعد الهجمة الشرسة التي جوبهت بها الرمزية الخيالية من قبل النزعة العقلانية الموضوعية الداعية إلى التخلّي عن الروحانيات والأسطورة والوهم[36]. بيد أنّ هنالك اليوم أكثر ممّا يبرّر المطالبة الملحّة بالخيال والتخيّل، فالتحول إلى نموذج الخيال، والبحث عمّا يؤسّسه نظريا ومنهجيا، قد غدا خلفية للعديد من الأبحاث في مجال الإنسانيات، وذلك ما يجسّده الإقبال على الفن، وباقي الأشكال اللاعقلانية الأخرى[37].

في خضم التزمّت العقلاني الذي وسم الحداثة حيث التحامل على الأسطورة قد بلغ أوجه، ارتدّت الطاقة التخيلية إلى الموضوعية المتزمّتة، فغدت الدعوى إلى إلغاء كل ما هو أسطوري نوعا من التسلّط الفكري الداعي إلى إلحاق آمال وارث البشرية كلّها بركب حضارة تقنية ناكرة لكلّ ما يتصل بالخيال. دفع هذا الوضع ج. دوران إلى أن يجتهد في البحث عن ظواهرية جديدة للتخيّل يمكن اعتمادها في مقاربة الأنثروبولوجيا للظواهر الثقافية[38].

ظهر لصاحبنا أنّ من أهم المهمّات البحثية التي يتوجّب القيام بها في ميدان الأنثروبولوجيا المعاصرة، هي ضرورة الكشف عن التلازم القائم بين الأسطورة والعلوم الروحية. غير أنّ مهمة كهذه تحتاج إلى جهد كبير ومضني من حيث هي مجهود فكري علمي وروحي لإعادة تأهيل الرمزية وتأسيسها تأسيسا فلسفيا وثقافيا وتربويا وفنيا لأجل تحويل الإنسان إلى كائن قادر على التخيّل المثمر[39].

يلعب الخيال الرمزي هنا بشكل عام دورا بارزا في تشكيل نوع من التوازن النفسي الاجتماعي والتربوي من خلال جدلية سكونية قادرة على خلق نوع من التوازن الحاضر للشعور. وقد كشف التاريخ الثقافي بهذا الخصوص، وخاصة تاريخ الموضوعات الأدبية والفنية وكذا تاريخ الأشكال والأساليب، أنّ الجدلية

الحركية لمجتمع ما إنّما تخضع لنفس الوظيفة الحيوية التي ينضبط بها نفس ذاك المجتمع[40].

وفقا لذلك يرى دوران أنّ التوازن الاجتماعي- التاريخي لمجتمع معيّن قد لا يكون شيئا آخر غير «إنجاز رمزي» مستمر؛ ومن ثم تصبح حياة ثقافة ما مصنوعة من الانبساطات والانقباضات، البطيئة أحيانا والسريعة أحيانا أخرى، التي تسمها عبر هذه الرمزية المثمرة وحسب المفهوم الذي يستخلصه المجتمع من تاريخه[41]. لذا تعمل كل الثقافات من حيث هي أنظمة رمزية على خلق التوازن الروحي والتربوي والفني للجنس البشري بأسره، وذلك ما يجعلنا نتحدث عن كونها تشكّل ما أطلق عليه نوثروب «المتحف الخيالي» القابل للتعميم على كل فروع الثقافات، على اعتبار أنّه ما يمثّل عاملا رئيسيا في إعادة التوازن للجنس البشري بأسره[42].

لذلك اقترح ج. دوران الحديث عن أنثروبولوجيا ليس هدفها مجرّد تأويل مجموعة من الصور والمجازات والمواضيع الشعرية؛ ولكن، أيضا، الالتزام إلى جانب ذلك بامتلاك طموح إقامة لوحة مركبّة من آمال ومخاوف النوع البشري، بهدف أن يعرف كلّ فرد منّا نفسه ويؤكّدها. لذلك فإنّ ما تسمح به أنثروبولوجيا الخيالي، وتنفرد به، هو أنّها تفتح المجال أمام الروح لتعرف نفسها ونوعها، عبر نتاج الفكر البدائي والمتحضر والطبيعي والمرضي على حدّ سواء[43].

يعتقد دوران أن ما يحرّك الفكر البشري في مراحله التاريخية هما: النظام النهاري والنظام الليلي، فحول هذين القطبين يتمحور الفكر الإنساني وتدور حولهما بالتناوب تلك الصور والأساطير والأحلام والقصائد وكل الرمزيات الأخرى. لذلك تتنوع مسكونية الخيالي، بالنسبة إليه، بثنائية متماسكة لا تسمح لنا بأن نقلّل من قيمة الأساطير بالمقارنة مع التقنيات الحديثة والمعاصرة، فكلاهما نتاج الفكر الخيالي البشري؛ وبالتالي علينا أن نوازن بين فكرنا النقدي وخيالنا، وقد أزيلت الأوهام عنه، وبين «الفكر البري» الذي لا يجوز التصرف فيه والذي يمد يد العون الأخوية لشعور المتحضر بتخلّي الرب عنه، يقول دوران[44].

على سبيل الختم

لقد حاول جيلبير دوران في كتابه الهام: «الأنثروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها» أن يظهر دور الخيال في تاريخ الفكر البشري الثقافي والنفسي والروحي، وذلك من حيث التشكّل والفهم والتفسير (تفسير وفهم الظواهر الثقافية). والواضح أنّه تبنى في هذا الكتاب الدعوى التي أطلقها الفكر العلمي الجديد في القرن العشرين، خصوصا مع غاستون باشلار، والتي تؤكّد على أن للخيال دورا هاما في تأويل الفكر، وفهم حياة الإنسان من خلال إدراك كيفية تأسيسه للرموز وباقي الموضوعات الفنية والأدبية والروحية، وكذا سائر العلوم الإنسانية.

البيّن ممّا سلفناه أنّ دوران قد تمكّن، فعلا، من خلال كتابه هذا من تحليل أبرز تلك الجوانب الثقافية التي يتمظهر من خلالها الخيال عبر النظامين الرمزيّين (النظام النهاري، والنظام الليلي للصورة الذهنية) حيث يبني عبرهما أطروحته في أهمية الرمزية والخيال في تأويل الثقافات. والحاصل من ذلك، أنّ الأنثروبولوجيا قد غدت بفضل هذا التصوّر رحلة استكشاف شيّقة للصور والنماذج الرمزية والأسطورية السائدة لدى مختلف حضارات شعوب العالم (القديمة والحديثة).

وتكمن قيمة وأهمية هذه المحاولة الأنثروبولوجية في كونها تسمح للباحث المهتم بتأويل الثقافات أن يسبر أغوار الرمزية والخيال، بمظاهره المختلفة، وفق أسس منهجية علمية ونظرية فلسفية عميقة. لذلك كان لجدّة هذا الكتاب ورصانة تحليله أن جعل الرمزية والخيال أفقا للتأويل والفهم الثقافي، وربما هذا هو الباعث على أن أقرّ «المجلس الوطني للأبحاث العلمية» في فرنسا قيمته النظرية وصلاحيته المنهجية في ميدان البحث الأنثروبولوجي بالمعاصر.

الهوامش

1 – يقول دوران بهذا الخصاص ما يلي: "من المهم أولا إعادة الاعتبار إلى دراسة علم البيان [البلاغة] الذي هو وسيط ضروري للولوج إلى ميادين الخيال. والمهم بعد ذلك محاولة انتزاع الدراسات الأدبية والفنية من النظرة الأحادية للتاريخ وعلم الآثار كي نستطيع وضع العمل الفني في مكانه الأنثروبولوجي المناسب في متحف الثقافات، ولكي يصبح هرمونا ودعامة لآمال البشر." أنظر كتاب:

* جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا رموزها، أساطيرها، أنساقها. ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط الثالثة، سنة 2006. ص 360.

2 – المرجع نفسه، ص 10.

3 – Sartre (J.P) : Situations philosophiques; éd Gallimard, 1990, p.283.

4 – كريستوف فولف: علم الأناسة، التاريخ والثقافة والفلسفة، نقله إلى العربية أبو يعرب المرزوقي، الدار المتوسطة للنشر، وكلمة، ط الأولى، 2009، ص 357.

5 – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا رموزها، أساطيرها، المرجع نفسه، ص 11.

6 – المرجع نفسه، ص 12.

7 – غاستون باشلار: الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة؛ ترجمة علي نجيب إبراهيم، نشرة المنظمة العربية للترجمة، ط الأولى، بيروت، سنة 2007. ص 13.

8 – يحيل هنا على الدراسات الأنثروبولوجية التي قام بانجازها بعض الأنثروبولوجيين مثل كراب في كتابه "تكوين الأساطير" حيث قسّم الأساطير والرموز إلى فئتين: الرموز السماوية والرموز الأرضية. وميرسيا إلياد الذي اتّبع في كتابه القيّم "عرض تاريخ الأديان" تقريبا نفس المنهجية، حتى وإن توصّل بتعمّق إلى دمج الأساطير والرموز الكوارثية والبركانية والمناخية ضمن فئات أكثر عمومية، الشيء الذي جعله يكتب فصولا طويلا عن الطقوس والرموز السماوية، وعن الشمس والقمر وروحانيته، وعن المياه ومسوخها وعن الأرض. أنظر مقدمة كتاب "الأنثروبولوجيا رموزها، أساطيرها" ج. دوران.

9 – المرجع نفسه، 16.

10 – بتلك الطريقة يعرّف جلبرت دوران الأنثربولوجيا، أنظر المرجع السابق، ص 20 .

11 – كريستوف فولف: علم الأناسة، التاريخ والثقافة والفلسفة، مرجع سابق، ص 359.

12 – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا رموزها، أساطيرها، المرجع نفسه ، ص 14.

13 – Freud (S) : Totem et tabou; traduit par Marielème Weber, éd Gallimard, Paris, 1993, p.185.

14 – أنظر الصفحة 24 من نفس المرجع.

15 – أنظر بهذا الخصوص:

* Piaget (J) : Psychologie et pédagogie ; éditions Denoel, 1969, p.205.

16 – Ibid, p. 201.

17 – نفس المرجع، ص 30.

18 – نفسه، ص 35.

19 – نفسه، ص 364 و365.

20 – أنظر الصفحات 337 و 338 .

21 – Gaetano (C) :" Le goût de la croyance"; L'Homme : revue française d'anthropologie, 166, Avril, Juin 2003, pp.171 – 184.

22 – كريستوف فولف: علم الأناسة، التاريخ والثقافة والفلسفة، مرجع سابق، ص 352.

23 – نفسه، ص 339.

24 – نفسه، ص 341.

25 – نفسه، ص 342.

26 – نفسه، ص 343.

27 – نفسه، ص 352.

28 – نفسه، ص 353.

29 – نفسه، ص 354.

30 – نفسه، ص 355.

31 – نفسه، نفس الصفحة.

32 – المرجع نفسه، أنظر تقديم المترجم.

33 – المرجع نفسه، ص 362.

34 – المرجع نفسه، ص 360.

34 – نفسه، نفس الصفحة.

36 – Philippe Descola : Par– delà nature et culture ; éd. Gallimard, 2005, pp.160–167.

37 – ج. دوران: مرجع سابق، ص 358.

38 – نفسه، ص 359.

39 – نفسه، نفس الصفحة.

40 – جيلبير دوران: الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط الأولى، سنة 1992، ص 118 .

41 – المرجع نفسه، ص 120.

42 – نفسه، ص 121.

43 – نفسه، ص 122.

44 – المرجع السابق، ص 123.

المراجع العربية

* جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا رموزها، اساطيرها، أنساقها. ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط، الثالثة، سنة 2006.
* جيلبير دوران: الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط، الأولى، سنة 1992.
* كريستوف فولف: علم الأناسة، التاريخ والثقافة والفلسفة، نقله إلى العربية أبو يعرب المرزوقي، الدار المتوسطة للنشر، وكلمة، ط الأولى، 2009.
* غاستون باشلار: الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة؛ ترجمة علي نجيب إبراهيم، نشرة المنظمة العربية للترجمة، ط الأولى، بيروت، سنة 2007.
* ليليا بن سالم، إرنست كيلنر، عبد الله حمودي، جان فافري، جاك بيرك، عبد الله العروي: الأنثروبولوجيا والتاريخ: حالة المغرب العربي؛ ترجمة عبد الله السبتي، وعبد اللطيف الفلق، دار توبقال للنشر، ط الأولى، الدار البيضاء، 1988.

المراجع الأجنبية

* Eliade (M): Aspects du mythe; éditions Gallimard, Paris, 1963.
* Freud (S): Totem et tabou; traduit par Marielème Weber, éd Gallimard, Paris, 1993,
* Kristiva (J): Le langage cet inconnu; éditions du Seuil, Paris 1981.
* Livé–Strauss, (C): Race et histoire; Unesco, réédition, Collection Folio essais, 1987.
* Descola (Ph) : Par– delà nature et culture ; éd. Gallimard, 2005.
* Piaget (J) : Psychologie et pédagogie ; éditions Denoel, 1969.
* Sartre (J.P) : Situations philosophiques; éd Gallimard, 1990.

الدراسات الأجنبية

* Poullion (J):"L'ouvre de Claude Levi–Strauss"; Temps Modernes, Num 126, Juillet 1956.
* Houdart (S):"Quand la culture prend forme"; L'Homme: revue française d'anthropologie, 166, Avril, Juin 2003. pp.107 – 144.
* Gaetano (C):"Le goût de la croyance"; L'Homme; revue française d'anthropologie, 166, Avril, Juin 2003. Pp 171 – 184.

الصور

1 – 3– www.s3–eu–west–1.amazonaws.com/nc1073/catalog/product/cache/1/image/400x/8a02aedcaf38ad3a98187ab0a1d–ede95/i/811/9782070324811_1_75.jpg

2 – www.abebooks.co.uk

4 – www.pictures.abebooks.com/LELIVRE/1683472668.jpg

5 – https://abjjadst.blob.core.windows.net/pub/5b76d66c–5023–460b–b6ad–76e86b63e352.png

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

الأزجال الأندلسية
28
الشاعر محمّد المرزوقي وقصيدته الشعبية
42
جهود المؤسسات الثقافية الخليجية في صون التراث الثقافي غير المادي: (وزارة التراث والثقافة بسلطنة عمان) أنموذجاً
54
الموروث السردي العربي: التخييل وآليات اشتغاله
66

1

الأزجال الأندلسية

د. محمد العمارتي: كاتب من المغرب

تطمح هذه الدراسة إلى إقامة معرفة بعالِمين كبيرين في مجال الدراسات الأندلسية، الأول ينتصر للمدرسة العربية في إطار اشتغالها بالتراث الأندلسي (الأندلسيات)، والثاني يستند إلى مرجعيات غربية تؤطرها رؤى وتصورات وزوايا نظر استعرابية إيبيرية .الأول هو العلامة المغربي الدكتور محمد بنشريفة عميد الدراسات الأندلسية، والثاني الدكتور إميليو غارثيا غوميث Emilio García Gómez عميد الدراسات الاستعرابية الإسبانية وشيخها في العصر الحديث.

وتجسيدا لما قاما به من أدوار علمية كبرى ورائدة في مجال خدمة التراث الأندلسي في تجلياته المتعددة وتمظهراته المتنوعة ستنصرف هذه الدراسة إلى إبراز حجم مساهماتهما العلمية الوازنة في مبحث علمي مخصوص ومحدد ألا وهو مبحث الأزجال الأندلسية.

إذ بين العلامة الدكتور محمد بنشريفة والمستعرب الإسباني غارثيا غوميث علامات تقاطع وتماه كبيرة وبارزة، ونقط التقاء عديدة متنوعة تقربهما أكثر مما تبعدهما، وتجمعهما أكبر مما تفرقهما، فكلاهما فارسٌ في ميدانه، ربان عميق الغور في لجة محيطه، بعيد المرامي والغايات، وكلاهما سافر إلى أرض الكنانة «مصر» قصد تعميق دراسته في الآداب العربية ولغتها وفنونها، ورسم خطوط مشروعه العلمي المستقبلي في مجال حضارة إسبانيا الإسلامية في العصر الوسيط، الأول اتصل بالمرحوم الدكتور عبد العزيز الأهواني والثاني اتصل بعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين وشيخ العرب أحمد زكي باشا.

كما تجمعهما أواصر العلم والانتماء المعرفي والعلمي لقلعة الأندلس المنيعة، وتربط بينهما علاقات ووشائج علمية وإنسانية متينة وعميقة تمتد في الزمان والمكان. يقول العلامة الأستاذ بنشريفة عن هذه العلاقة: «كان بين الأستاذ الكبير إميليو غرثية غومث وبيني صداقة دامت أربعين عاما، فقد عرفته في سنة 1962 عندما كان سفيرا في بيروت، وكنت حينئذ مبعوثا إلى مركز اليونسكو الإقليمي لتدريب كبار موظفي وزارات التعليم في العالم العربي الموجود مقره في بيروت حيث قضيت سنة كاملة، ولما رجع إلى مدريد كنت أراه عند ورودي عليها، ثم جمعتنا دورتي أكاديمية المملكة المغربية منذ إنشائها سنة 1980 فكنا نلتقي في المغرب خلال دورتي الأكاديمية كل سنة وفي مدريد كلما زرتها، وقد رشحني لعضوية الأكاديمية الملكية للتاريخ التي وافقت عليها في اجتماعها يوم 25 يونيو 1982، ولما توفي أهديت إلى روحه كتابي عن ابن لبال الشريشي الذي صدر بعد وفاته»[1].

وكلاهما أيضا اشتغل بالدراسات الأندلسية، فاهتما بمباحث أندلسية عديدة كالشعر الأندلسي الفصيح والأمثال الفصيحة منها والعامية والأدب والتاريخ والأعلام الأندلسية وفن الأزجال.

وكلاهما حقق عيون التراث الأندلسي وأخرجها إلى حيز الوجود ومنحها قوة التداول العلمي والثقافي من جديد في عصرنا الحديث، بعد أن كانت حبيسة رفوف المكتبات الخاصة والعامة داخل المغرب وبإسبانيا. وكلاهما يعد امتدادا لأستاذه، وفيا لآرائه وأفكاره يتعهدها بالعناية والاهتمام اللازمين ويطورها في بحوثه ودراساته، فالعلامة محمد بنشريفة كان وفيا للدكتور عبد العزيز الأهواني في العناية بمجال الأدب الشعبي مثل دراساته لأمثال العامة والأزجال، على غرار أستاذه في عنايته الشديدة بمباحث أمثال العامة و«الزجل في الأندلس»، بينما ظل غارثيا غوميث وفيا لأستاذه خوليان ريبيرا إي طاراغو Julián Ribera y Tarragó في اشتغاله بقضايا الأزجال الأندلسية كذلك، وما يتصل بها من إشكالات علمية ومعرفية شائكة وملتبسة، لاسيما أزجال ابن قزمان ولغتها ومفرداتها الرومانثية. فإلى المستعرب خوليان ريبيرا يرجع الفضل في إثارة هذا الموضوع الشائك المعقد، حيث اعتمد غوميث في انطلاقة مشروعه لترجمة أزجال ابن قزمان إلى الإسبانية على أفكار أستاذه» فعن ريبيرا الوجه غير العادي، والشخصية الكبيرة، البلنسي الجذاب أخذ غوميث الإحساس الإيقاعي الشعري الموسيقي، ومن هذا المنطلق كان معجبا بأستاذه الذي لا ينبغي أن ننسى مجادلته حول ديوان ابن قزمان *Cancionero de Aben Cuzmān*، وعرضه الجريء بالأكاديمية الملكية الإسبانية، حيث أضحى هذا العرض نقطة انطلاق لأعمال مهمة ودراسات عظيمة لتلميذه غوميث فيما بعد عن الموشح والزجل التي ضمنها كتابيه المشهورين «الخرجات الرومانثية في إطار موشحاتها العربية» «*Las Jarchas Romances de la serie árabe en su marco*»، و«كل ما يتعلق بابن قزمان»[2] «*Todo Ben Quzmān*». وكلاهما أيضا درس الأزجال الأندلسية، فالأول درسها في علاقتها بأمثال العامة، فألف في ذلك أطروحته لنيل درجة الدكتوراه حول أمثال العامة في الأندلس، بينما الثاني تناولها في ارتباطها بالموشحات والخرجة واللغة الرومانثية التي كتبت بها .وكلاهما اهتم بالأمثال الأندلسية الفصيحة منها والعامية، تجلى هذا الاهتمام عند محمد بنشريفة في دراسته وتحقيقه لكتاب «أمثال العوام في الأندلس» لأبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي، في حين بحث غوميث عنهما في أعمال ابن عاصم، وابن ليون الألميري، وابن عبد ربه في عقده الفريد...وهكذا.

إلا أن هنـاك علامـات فارقـة بينهمـا، ولكنهـا قليلة يسـيرة وغير مؤثـرة في توافقهما العلمي والمعـرفي والمنهجي فمثـلا يمثـل الدكتـور محمد بنشـريفة التصـور العربي النزيـه والمتبصر في مسـألة دراسـة هذه الفنـون الأدبية الشـعبية المسـتحدثة في الأندلـس وذلـك وفـق منظور علـمي موضوعـي يـرى في مسـألة نشـأتها وازدهارهـا بالأندلـس ثمـرة تفاعـل بـين العاميـات الأندلسـية ونتيجـة حتمية لمسـتوى الانصهار الكبير بـين الثقافتين والحضارتـين واللغتين المتجاورتين: العربيـة واللاتينية، بينمـا يجسـد غارثيـا غوميث تلـك التصـورات والرؤى الاسـتعرابية الـتي ترى بأن منشـأ هذه الفنـون، ظهورها وتطورهـا بالأندلـس إنما يعـود إلى أصـول وعوامل ذات خصوصيـات إسـبانية مسـيحية وإيبيرية.

نؤسـس في ضـوء ما سـبقت الإشـارة إليـه أنه ليس الغـرض من عقـد هـذه المقارنة بـين الرجلين هـو بيان نقـط الاختـلاف والائتـلاف بينهمـا، وإنمـا القصد من ورائهـا هـو الاقتراب أكـثر من عوالمهمـا الغنيـة المتنوعة في انفتاحهمـا علـى تجليات الـتراث الأندلـسي وتناولهما لمباحثه المتعددة .وسـنحاول الاقتراب أكـثر من أعمالهما الـتي تناولـت الأزجـال الأندلسـية فقط أفقـا للبحث والدراسـة والتأمل ومجالا للكشـف والتدبر، دون الإشارة إلى موضـوع الأزجال المغربيـة، لأن ذلك سـيكون خروجا عما رسـمناه سـلفا من حدود لموضوعنا الذي يتمثل فيما هو أندلـسي فقط.

محمد بنشريفة ودراسة الأزجال الأندلسية

يعـد الدكتور محمـد بنشـريفة أحد أعمـدة الثقافة الأندلسـية ومنارتهـا في العالمين العربي والإسـلامي، فهو عميدهـا، وأحـد المدافعين الكبار عـن فنونها الشـعبية المسـتحدثة بأرض الأندلس دون منازع، وَسِمَها بعلامات بـارزة في مختلـف إنجازاتـه وكتاباتـه ومؤلفاتـه الكثيرة والغنيـة والمتنوعة .

والحقيقـة أنـه يصعـب علـى الـدارس تصنيـف مشـروعه العلـمي ضمـن مجـال أو حقل معـرفي معين فهو يأبى علـى التصنيـف لتنوعه وتشـعب قضاياه التي تناولها بالـدرس والبحث والتحليـل، إذ يتوزع بين حقول ومباحث علمية عديدة ومتنوعة، بـين التحقيق والتوثيق وبـين الدراسـات المنوغرافيـة لأعـلام الثقافـة والأدب الأندلسـيين المغربيين، وبـين مباحث في الفنـون الأدبية الكلاسيكية منها، والمسـتحدثة كالأزجال وأمثال العامة، واللهجات الأندلسـية .

إن الجهـد العلمي الذي بذله العلامة محمد بنشـريفة في دراسته للأزجال الأندلسـية جهد كبير، إذ يمكن اعتباره محاولـة أولى مبكرة في إطار اشـتغاله بهـذا المبحث الأدبي الصعـب في الآداب الأندلسـية لبلورة تصـور علمي دقيق عن لون من ألـوان الثقافـة العامية بالأندلـس، (الأمثال والأزجال) كما تعكسـه مؤلفاتـه وأعماله، فهـي تنم عن اسـتقراء، وتمعـن في حفريات هـذا اللـون الأدبي الجديد الـذي ظهـر في الغـرب الإسـلامي (المغـرب والأندلس). ولعـل أوسـع وأهـم مؤلفاته الـتي تناولت هذيـن الفنين بالدراسـة والتحليـل الوازنين كتابه الضخـم الذي يتألف من خمسـة أجـزاء بعنوان: «تاريـخ الأمثـال والأزجال في الأندلس والمغرب» منشـورات وزارة الثقافة، سنة 2006.

فأهمية هذا الكتاب لا تكمن فقط في إفراده بالدراسـة والتحليل لهذين الفنين بشـكل مسـهب ومفصل، وإنما أيضا في جمـع كل ما يمت بصلة بالموضـوع، وبملاحظات الباحثين المهتمـين بهذين الفنين. بـل إن الكتاب لا يقف عنـد حدود تجميـع مادة موضوعـه فحسـب، وإنما يورد ترجمـات إسـبانية وفرنسـية لبعـض نصوصهمـا التي كانت مدار اشـتغال ودراسة مسـتعربين أو مستشرقين غربيـين. فقد مكنـه اهتمامه الواسـع ودرايتـه العميقة بقضايـا هذين الفنـين من رصد كل ما يتعلـق بهما، ليس فقط في الثقافة الأندلسـية وإنما أيضا في ثقافتنا المغربية الـتي أغفلهـا باحثـون تناولـوا نفـس المحـاور والمباحث المشـتركة، وذلك بحكم الطابـع الشـمولي والعميق الذي تميزبه هـذا الكتاب الأكاديمي المتميز والشـامل لموضوعه .وتمـيزبه صاحبه مـن غزارة الإنتـاج وتنوعـه ، ووضوح أفكاره ومقاصـده وغاياته .

ولا مـراء في أن البنـاء المنهـجي لهذا المؤلف قد اتسـم بصفة المعالجة الدقيقـة لموضوعه، مـع ملاءمة الأجوبة للإشـكالات المطروحة واسـتخلاص النتائج.

وانطلاقا من وعيه أيضا بمبدأ عدم نقاء الجنس الأدبي ، أو وجود جنس أدبي خالص، فإنه عند دراسته ومقاربته للأزجال والأمثال لم يتناولهما كمبحث علمي منفصل أو مستقل، وإنما كان يعي بمسألة التداخل بينهما، بحيث لا يمكن في تصوره المنهجي دراسة الأزجال بمعزل عن الأمثال. لذا فإن الجديد في منهجه ورؤيته هو المزج بين سائر أصناف الأدب التي أمكنه الوقف عليها وتطويرها، بغية الإلمام بتفاصيلها، وتقديم أوفى لصورها عبر استعراض أكبر قدر ممكن من المعلومات عنها.كما أنه لا يقارب موضوعه إلا انطلاقا من مجموعة من الخطوات المنهجية الدقيقة تنبئ عن خبرة المتمرس بمجالات البحث الأكاديمي الرصين، ولا يقدم تصورا واحد مبتسرا وقاصرا، بل يقابل بين كثير من التصورات فيما بينها تقابل العالم العارف بحدود مادته، والخبير بأفق اشتغالها.

ولاشك أن الدارس المدقق للمشروع العلمي للدكتور محمد بنشريفة في دراسته للأزجال بشكل عام سيلحظ أنه قدم مادة علمية غزيرة وناذرة عن الأزجال، لا تقف أهميتها عند تقديم المادة وتحقيقها فقط، وإنما سيجده قد ساهم أيضا في تحديد سماتها البنائية والمضمونية والجمالية والوثائقية، انطلاقا من إبرازه تفاعل هذه المادة مع محيطها السياسي والثقافي والاجتماعي المتنوع. وهو عمل رائد ومجهود كبير لا شك في ذلك.

إلا أن هناك ملاحظة جوهرية نريد الإدلاء بها في هذا السياق وهي أنه من خلال متابعتنا لمستوى عنايته بالأزجال الأندلسية سجلنا بأنها لا تشكل حيزا كبيرا من اهتماماته العلمية إذا ما قيست بأختها المغربية، إلا أن هذه القلة لا تقدح في أهمية التناول الرائد لنماذجها الموجودة والمتاحة في مؤلفاته أو في المستوى الرفيع والشامل الذي تم به دراستها، فمن خلال المادة العلمية الموجودة عن هذه الأزجال الأندلسية وضع محمد بنشريفة مساهمة علمية هامة في سبيل بلورة تصور ناضج وشامل للقضايا التاريخية والتوثيقية والجمالية المتعلقة بهذه الأزجال.

كما ينبني تناوله لقضايا الأزجال الأندلسية على تصور نظري ينطلق من اعتبار أن هناك علاقة جدلية تناغمية بينها وبين الأمثال الأندلسية، فدراسة الأمثال تستدعي بالضرورة العناية كذلك بالأزجال، ويستشهد بأمثلة من أزجال ابن قزمان ومدغليس وابن تاجيتا للورقي وغيرهم . يقول محمد بنشريفة في نفس السياق «وإذا كان الشعر الأندلسي الفصيح قد اشتمل -كما رأينا - على بعض أمثال العامة في الأندلس، فإن من الطبيعي أن تكون الأزجال أكثر منه اشتمالا عليها، وأن يكون صدى الأمثال فيها أقوى رجعا، وأوضح ترديدا، وذلك لأن الزجالين يصدرون في أزجالهم عن اللغة العامية، ومنها يستخدمون ألفاظهم، ويستمدون معانيهم، ويستوحون أخيلتهم وينتزعون تشبيهاتهم، كما أنهم كانوا أكثر احتكاكا بالعامة من شعراء الفصحى، وأقوى منهم انتباها إلى ما يدور على ألسنتهم، وقد وجدنا طائفة من الأمثال في أزجال ابن قزمان ومدغليس من زجالي القرن السادس وعند ابن تاجيتا للورقي وأبي زيد الحداد البكازور، والصوفي أبي الحسن الششتري من زجالي القرن السابع، ولولا مجموع أمثال الزجالي لما استبانت هذه الأمثال في أزجالهم»[3].

لذا فمقاربته لمباحث الأزجال الأندلسية تتخذ طابعا حركيا يمتد في الزمان والمكان، فهي لا تقتصر على حقبة زمنية أندلسية واحدة، أو زجال واحد بعينه ، وإنما تشمل لوحات فنية متنوعة لكل من إمام الزجالين بالأندلس ابن قزمان ومدغليس، والقيسي، أبي عبد الله اللوشي، ولسان الدين بن الخطيب، والفقيه عمر المالقي. وهكذا عني بابن قزمان والتعريف بأصوله ونسبه، مع الحديث عن المناخ الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي عاش فيه وساهم في بلورة معالم الإبداع لديه وهو عصر المرابطين، مع ذكره لبعض الظواهر التيمية التي اتسمت بها أزجاله، كالتركيز على مظاهر الحياة العامة والبسيطة التي يحياها عامة الشعب والناس. وقد ركز في معرض ذلك على زجل الزلاقة «فقد قاله ابن قزمان في ذكرى هذه المعركة التي وقعت قبل أن يولد، وجاء تذكره إياها في سياق مدح أمير المسلمين علي بن يوسف واستقباله. ويشتمل هذا الزجل الذي هو أطول أزجال ابن قزمان على مدح علي بن يوسف بن تاشفين ومدح والده وذكر معركة الزلاقة»[4].

اهتم أيضا بزجال أندلسي آخر هو مدغليس فقد أظهر العلامة عنايته بهذا الزجال الذي أتى تاريخيا بعد ابن قزمان، ويعتبر خليفة له. فوقف على دلالة أصله ولقبه وبعض أزجاله، ومدى معارضته لبعض أزجال ابن قزمان في الصياغة وفي الأغراض حيث « أن موضوعات مدغليس كموضوعات ابن قزمان تشتمل على مدائح وغزليات وخمريات »[5].

كما أظهر عنايته بأزجال القيسي لاسيما زجله الذي نظمه في حصار مدينة ألمرية[6]، مبرزا أهميته في رصد حيثيات هذا الحصار وظروفه، «فهو يسجل فشل حملة عسكرية وإخفاق حصار بري وبحري، وذلك أنه في سنة 709هـ/1309م اجتمع فرناند الرابع ملك قشتالة وخايمي الثاني ملك أراغون وقررا القيام بحملة مشتركة لمحاصرة الجزيرة الخضراء وطريف وجبل طارق وسبتة وألمرية، وكانت في الواقع حملة صليبية »[7].

ثم أورد زجلا للسان الدين بن الخطيب بعنوان: «افرحوا وطيبوا»، عرض فيه ملابسات نظمه التي كانت «بمناسبة رجوع السلطان محمد الخامس النصري الملقب بالغني بالله إلى ملكه بعد ثلاث سنوات قضاها لاجئا إلى البلاط المريني وعاشت غرناطة خلاله فترة مضطربة »[8].

بعد ذلك يختم هذا الجزء بالحديث عن أزجال الفقيه عمر المالقي، معتبرا إياه «أشهر زجال أندلسي في القرن التاسع الهجري...المالقي ميلادا ومنشئا الغرناطي سكنا عرف به معاصره أبويحيى ابن عاصم في الربض الأريض »[9].

إن قراءته للأزجال الأندلسية وما يحيط بها من إشكالات كبرى مرتبطة بخصوصيات هذا الفن تتأسس على قناعات علمية ومعرفية، تبين أسلوبه المتميز في سبر أغوار هذه النصوص، وتتأسس على منطق الإلمام والدراية بكل ما يقرب دلالات النص الزجلي من القارئ بمعرفة صاحبه وتاريخ نظمه، وهي تنسجم مع توجهه النظري العام الذي يجعل من مفردات التراث الأندلسي وحدة متماسكة لا يمكن الفصل بين عناصرها ، فالتخريج يقود إلى التحقيق، والتحقيق يقود إلى الدراسة، وهكذا، مع تقديم قراءات وازنة وموضوعية للأزجال، سعيا نحو كتابة تاريخ لهذه الفنون كتابة صحيحة.

محمد بنشريفة واحد من أهم أساتذة اللغة العربية الذين حققوا التراث الأندلسي، وساهموا في بناء حوار الثقافتين المغربية الإسبانية .

لقد اتسم عمله بخاصيتين غير منفصلتين في دراسة الأندلس وحضارته، الخاصية الأولى هي تحقيقه لأمثال العوام، وكانت البداية التي قادته إلى الانشغال بعدة مباحث علمية أخرى لاحقة، أهمها الأزجال. والخاصية الثانية هي انفتاحه على مختلف أشكال وأنواع الثقافة الأندلسية والمغربية، وهو إنجاز علمي كبير يتجاوز من خلاله الباحث مستويات الرؤى الضيقة ليقيم حوارا منفتحا وشاملا مع كافة تجليات التراث الأندلسي والمغربي.

غوميث والشعر الأندلسي المستحدث (الزجل نموذجا)

لا أظن أن هناك مستعربا سيتجدد عنه الحديث بشأن مسألة ترجمة الأزجال الأندلسية ومكوناتها في الثقافة العالمية كما هو الحال بالنسبة إلى إميليو غارثيا غوميث. وليس منبع هذا الحديث من كونه قد طرق هذا الموضوع بعمق ودقة وإسهاب فقط، وإنما مصدر هذه العناية يرجع بالأساس إلى كونه قد جسد بحق صورة الباحث المتمكن في مجاله العلمي، والمترجم الصبور الذي كرس أزيد من أربعين سنة من حياته، في سبيل الكشف عن الإشكالات الكبرى الملتبسة التي كان يطرحها موضوع هذا الفن الأندلسي ، وما يكتنفه من تعقيدات وغموض حول أصوله وامتداداته وحول أمور نشأته وروافده وتأثيره، وما يتصل به من مكونات إيقاعية ولغوية (رومانثية) وتيمية.

ومن الواضح أن خبرته الطويلة في ترجمة الشعر وتمرسه بأصول نقله إلى لغته الإسبانية قد مكناه من إعادة الاعتبار والاهتمام لكثير من الأزجال بعد عزوف الباحثين والدارسين عنها وقلة العناية بها، نظرا لما تمثله من صعوبة في الترجمة،

وبذلك ظلت مسألة ترجمة هذا الفن في حياة غوميث تشكل تحديا معرفيا مستمرا، ومسؤولية علمية كبرى في نقل هذه النصوص بهذا الحجم الكبير من الصعوبات، فكان غوميث يحاول معها أن يركب الصعب والمستحيل، ليكسب رهانات الموضوع بكل ما أوتي من كفاءة ومقدرة وموهبة فنية وعلمية نادرة، ومن إصرار على هزم الغموض والعراقيل التي يخلقها هذا الموضوع.

ويمكن اعتبار هذا الاقتراب من عالمها بمثابة بداية انطلاقة رسمية واعية نحو إنتاج المعرفة والإلمام اللازمين بهذه الفنون الإبداعية (الأزجال والموشحات) التي كانت تقع في المرتبة الثانية من سلم الثقافة الفنية الأندلسية الرسمية للدولة التي كانت تنتصر أولا لكل ما هو رسمي عربي فصيح وتشجع عليه. ولهذا اتجه نظره إلى الاعتماد على مرجعيات خارج الثقافة الرسمية السائدة، كديوان ابن قزمان مثلا .

ولعل اهتمام غوميث بهذه النماذج هو انتصار في حد ذاته للثقافة الشعبية التي تمثل في تصوره نموذجا للإنسان الإسباني المسيحي الذي كان يعيش في دوامة المجتمع الإسلامي الأندلسي بكل تجلياته وتناقضاته وصوره المختلفة، أي أنها تمثل صورة الحياة في مجتمع إسبانيا العصر الوسيط بمختلف طبقاته الاجتماعية البسيطة والمتواضعة، وصوت الشارع النابض بالحياة وحركاتها وما يعج به من واقعية عارية، و«هو أدب كان ينتج خارج المؤسسة الرسمية سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية. وهو بذلك يقع بعيدا عن الرعاية والاحتضان، بل ويجري العمل على نبذه واستبعاده من دائرة الضوء، وقد تسلط عليه الرقابة والمنع إذا ما بدا عليه أنه يتجاوز الخطوط الحمراء المنبه عليها، ولما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنيعة المؤسسة الرسمية فإنها تعتبر هذا الأدب كائنا منبوذا ومهمشا، لعدم انضباطه لتوجيهاتها واختراقه لبنياتها الموجهة من طرف التقرير الأدبي المتعارف عليه. ولعل الميزة الأساسية لهذا النوع من الإنتاج الأدبي هو كونه يخترق المألوف في التفكير والتعبير وينتهك الطابوات الأخلاقية والاجتماعية ويتجاوز الحدود مع المقدس والمحظور ويخترق الردهات المحرمة للمسكوت عنه»[10].

ثم إننا إذا ما وضعنا طبيعة اهتمامات غوميث بفن الزجل الأندلسي في سياقها التاريخي المبكر فسيتضح لنا أن بداية احتكاكه به كانت مع انطلاقة صدور مجلة الأندلس بدراسة نقدية له حول عمل الباحث التشيكي الأصل الأمريكي الجنسية نيكل Nykl عن ابن قزمان[11] سنة 1933. لكن وقتها كان احتكاكا أوليا استئناسا فقط، كأي باحث في مراحل مشروعه الأولي الذي يريد أن يكتشف حدود مجاله العلمي.

ولتأسيس هذه الرؤية عنده تجاه الثقافة الشعرية المستحدثة بالأندلس فقد اتجه إلى الاعتماد على مرجعية فنية مقصودة ومحددة ومضبوطة وهي الأزجال لاسيما منها أزجال ابن قزمان استنادا إلى معطيات جديدة مهمة، تدعمها ما اكْتُشِفَ أخيرا من مخطوطات نادرة مثل ديوان ابن قزمان.

ويمكن اعتبار هذه الإبداعات المستحدثة بالأندلس نصوصا مضادة، خصوصا في وجهها الزجلي، حيث تقع في الضفة الأخرى المقابلة فنيا للنصوص العريقة الكلاسيكية الرسمية. لكنها لا ترقى إلى مستواها، وهي نصوص فنية تتجلى فيها كثيرا من الانزياحات المتنوعة: الاجتماعية والتيمية والفنية والإيقاعية واللغوية. وكأنها تؤسس لنفسها مكانا تحت شمس إسبانيا الإسلامية آنذاك، وتريد أن تمثل بحق وبواقعية ثقافة ولغة الحياة اليومية، والحيوية التي تعيشها قطاعات اجتماعية واسعة من المجتمع الأندلسي وقتها، وتخلق لنفسها صوتا مستقلا مقابلا للثقافة الرسمية التي كانت تتربع عرش قلوب الحكام المسلمين وتستحوذ على عنايتهم وتشجيعهم، وهي بذلك تصنع لنفسها حضورها المشروع في خضم صراع الثقافتين: الرسمية والهامشية، واستقلالها الذاتي النابع في اعتقاد غوميث – ومن معه من المستعربين المحدثين – من إسبانية رؤاها وتصوراتها وأدوات إبداعها وطرائق تناولها للأشياء والموضوعات.

وغوميث نفسه باهتمامه بهذه الفنون المستحدثة في إسبانيا العصر الوسيط إنما كان ينادي أو يؤسس لرؤية علمية تستند إلى الدعوة للاهتمام بكل ما هو إسباني الموطن والمنشأ والمادة والموضوع.

إذن توضح المعطيات السابقة أننا لسنا أمام مترجم يترجم فقط نصوصا شعرية إرضاء لذوقه الفني والأدبي الخاص، وإنما نحن أمام مترجم عالِم بحدود ومجالات اشتغاله، يريد من وراء هذه الترجمات أن يعيد الاعتبار لنصوص شعرية كانت هامشية إلى حد ما، وغير معترف بها قديما في الدوائر الفنية الرسمية، ولهذا يتبين لنا كثيرا من علامات الجهد العلمي عنده في سبيل تحقيق ذلك.

ولذلك يمكن القول إنها ترجمات تتواصل أكثر مع نصوص شعرية نبتت في واقع اتسم بتحولات شديدة التجدد والتغيير عما ألفه العرب الخلص الذين عاشوا في شبه الجزيرة العربية وقدسوا نمط القصيدة التقليدية بعتاقتها وجزالتها وصرامة بنيتها الإيقاعية العروضية.

فإذا نحن قمنا بعملية إحصاء لمستويات اهتمام غوميث بالشعر الأندلسي عامة، فإننا سنجد بأن أغلبها يقع حول ترجمة هذا الفن، حيث يشكل في تصوره وجها من أوجه إبراز الشخصية الإسبانية القديمة في بعدها الإبداعي، وليس إبداعا بسيطا، بل هو إبداع مهم، هو إبداع للإيقاع الشعري الجديد. ووجه من أوجه فرض الذات الفنية الجديدة في دوامة الجدل الأدبي بين الثقافتين المضادتين، بين ثقافة رسمية قديمة، وثقافة أخرى تشق طريقها حديثا، وتتخذ صورا عديدة، وتبتكر لنفسها حضورا متميزا في الحياة اليومية، وتتواصل مع شريحة عريضة من الناس، وعلى نطاق واسع.

العناية بعالَم ابن قزمان طموح علمي واعد لدراسة الأزجال الأندلسية

يبدو لنا من الوهلة الأولى أن غوميث قد اضطلع بمهمة شاقة وصعبة عندما قرر أن يترجم أزجال ابن قزمان إلى الإسبانية، فهي ليست بمهمة سهلة يسيرة وهينة، نظرا لكونه قد اختار واحدا من أكبر شعراء إسبانيا الإسلامية صعوبة وتمنعا على المطاوعة والفهم والترجمة، وأكثرهم إثارة للجدل بشعره، وما يتصل به من إشكالات تتعلق بالأصول والامتدادات وباللغة التي نظم بها والعروض والإيقاع وطريقة الصياغة. وصعوبته تكمن أساسا في كونه شعرا شعبيا عاميا تمتزج فيه جميع اللهجات العامية الرومانثية Romance النابعة من الحياة والإنسان والمجتمع في إسبانيا العصر الوسيط، إذ «حاول كثير من المستشرقين في إسبانيا وسائر أوروبا منذئذ فهمه، ولكنهم لم يفهموه إلا فهما جزئيا، لأن لغة الشاعر تستلزم معرفة خاصة بالنحو ومفردات اللغة التي استعملها. إلى أن كان عام 1933 فأخرج العالم التشيكي أ.ر. نيكل نتائج أبحاثه عن ابن قزمان، ونشر شعره ونقله بحروف لاتينية مع ترجمة جزئية بالإسبانية. ولقد أضر هذا النشر بالشاعر أكثر مما نفعه، ذلك أن نشر نيكل تحتوي على أغلاط كبيرة كثيرة ترددت بطبيعة الحال في ترجمته. لكن المستشرق[12] الفرنسي كولان وهو المتخصص الوحيد في لغة ابن قزمان وفنه الشعري انتقد هذا النشر انتقادا صارما مقبولا، وهيأ للنشر منذ بضع سنين جميع أزجال مخطوط «لِينِنْغْرادْ» منقولة إلى حروف لاتينية وفق قاعدة ثابتة، وقد سار على ضرورة الانتباه إلى حروف المد والعلة الفاصلة كما ظهرت في اللهجات العربية الأندلسية، وسار على ضرورة التوفيق بينها وبين نظام الزجل الشعري»[13].

كما أن غوميث نفسه لم يتردد في الاعتراف بأن عملا مثل هذا عن عالَم ابن قزمان الإبداعي لا يخفى على العارف بحدوده وخباياه ما يقتضيه من جهود كبرى[14] في سبيل الوصول إلى تكوين وبلورة معرفة قريبة من مملكة ابن قزمان الشعرية، والحصول على ترجمة تنقل أكبر قدر ممكن من عناصر الجدة والطرافة والابتكار في شعره خاصة وفي شعر الأزجال الأندلسية عامة، خصوصا إذا علمنا بأن مصادر البحث في هذا المجال قليلة جدا، ثم إن هذا القليل لا يفي بالغرض والحاجة المطلوبين والضروريين.

فمعلوم أن ابن قزمان قد طرح الشعر العربي الكلاسيكي جانبا ونظم أشعاره بطريقة جديدة متطورة، واستخدم اللهجة الرومانثية استخداما جديدا وثوريا موفقا، تمكن من خلال ذلك أن ينقل كل ما كان يجيش به نبض الشارع من أصوات وتيارات مختلفة ومتناقضة، وما تلهج به الحياة اليومية لساكنة الأندلس لاسيما في طبقاتها العامة البسيطة.

2

ولهـذا كان غوميـث يترجـم نصوصـا غير يسـيرة أو سـهلة مطواعـة، بل كانـت نصوصا صعبـة خصوصا في شـقيها الإيقاعـي واللغوي.

فركـوب ابن قزمان فـن الزجل بهذه الكثافـة اللغوية الجديـدة والإيقاعات الصوتيـة الخفيفـة الغريبة على الذوق العربي الذي ألف واعتـاد الأوزان الخليلية المجلجلة والصارمـة، كان كل ذلـك يزيـد من عـبء غوميث ومن صعوبة مهمتـه العلمية الملقـاة على عاتقه.

وقـد لا نغـالي في قولنـا إذا قلنـا إن مشـكلة الأوزان واللهجـة العاميـة اللتين تنهـض عليهما معظـم أزجال ابن قزمـان يتطلبان دراسـات وافية لوحدهمـا، فهما من التعقيـد بحيـث يصعـب تناولهما بنـوع من البسـاطة وسـرعة الاسـتنتاج، وتكمـن صعوبـة هـذه الأزجال في أن الغالبيـة العظـمى من أوزانهـا ذات إيقاع نـبري بارز لا عهد للـتراث العروضي القديم به الذي يتأسـس بشـكل واضح علـى الإيقـاع المقطعي. كمـا أننا نجـد اللغة التي نظمت بها معقدة وشـائكة يصعب علـى المترجم المبتدئ اقتحام عوالمها بسـهولة ويسـر.

وبالتـالي فإن التعامل مع عالم ابـن قزمان الزجلي نقلا ودراسـة وترجمة وتحقيقـا يتطلب الاعتمـاد على ثقافة واسـعة وعلـى إدراك دقيق للبـنى الصوتيـة والإيقاعية، وعلـى معرفـة عميقـة بخصائـص اللهجـة الرومانثية وأبعادهـا الدلالية، فهو مطلب غير يسـير أو في متناول كل باحـث. وهذه الخاصية بالذات هـي التي أتاحت لغوميث المترجم والمحقق والدارس مسـاحة واسـعة مـن الحركة داخل هـذا الفضـاء حيث اسـتطاع مـن خلالهـا إظهار مقدرتـه علـى الإبـداع المجـدد في ترجمة هـذه الأزجال وتقريـب دلالاتها وأبعادها ونماذجهـا المتنوعة والمتعددة.

وقد لا نكـون مجازفـين إذا اعتبرنا أن بدايـة ارتباطه بعالـم ابـن قزمـان تعـود إلى الثلاثينـات مـن القـرن الماضي، فقـد تولد هـذا الارتباط مـع انطلاقة غوميث نحـو ترجمة الشـعر عامـة، لكنه لـم يتنـاول الموضوع[15] بنـوع مـن العمـق والاسـتمرارية والامتـداد، فلم يصغ أسـئلته عـن ابـن قزمان خـارج هـذا الإطـار، لكنه ظل مشـدودا إلى كل مـا يرتبـط بابـن قزمـان مـع التعبير في الوقت نفسـه عن عمق وعيه بالإشـكالات التي يطرحها الشعر العربي المسـتحدث بإسبانيا الإسـلامية في صوره وأبعـاده ومظاهره المتنوعة المعقـدة، حتى أضحى موضوع البحـث في أزجال ابـن قزمـان «واحدا مـن الموضوعات الأكـثر حبا وقربا إلى نفسـية غوميث منذ أن نشـر سـنة 1933 مقـالا رائعا عن ابـن قزمان في مجلـة زائد ناقص «Cruz y Raya» بعنـوان: «ابـن قزمـان صـوت في الشـارع» وتابـع غوميث طرق هـذا الموضـوع بمقالات

متفرقة إلى أن فاجأنا في سنة 1972 بكتابه الضخم القيم كل ما يتعلق بابن قزمان «*Todo Ben Quzmān*» في ثلاثة مجلدات كبيرة»[16].

والطريف العجيب في ترجمات غوميث التي تناولت عالم ابن قزمان الشعري أنها لم تكن تتناوله كأفق مستقل منعزل، بل تعاملت معه في سياق الأفكار التي تنتمي مرجعيا إلى المنظومة الإسبانية الغربية.

وكان المستعرب الإسباني المحدث خوليان ريبيرا إي طاراغو أول من لفت الانتباه إلى دراسة وترجمة هذا الفن، وأشار إلى إمكانية التوصل بواسطته إلى معرفة العناصر الأولى لنشأة وظهور الإيقاعات الإسبانية المبكرة وتطورها، ومن ثم معرفة أوجه التأثير التي خضعت لها الإيقاعات الأوروبية من جراء ذلك، أي عن طريق قانون التأثر والتأثير، حيث أذاع رأيه في ذلك «منذ سنة 1912، فقد لاحظ التوافق في أبنية المقاطع، وفي القافية المتكررة في أواخره، وقال إن التوافق الملحوظ بين الآثار المبتكرة من الشعر الشعبي العربي الأندلسي وبين أغاني التروبادور في أكيتانيا وبروفانس في العصر الوسيط لا يمكن أن يفسر على أنه محض صدفة. وانتقل ريبيرا من ذلك إلى دراسة المؤثرات المتبادلة بين شعر الملاحم الفرنسي، وشعر الملاحم القشتالي، وذهب إلى رأي جريء واضح: وهو أن النظام الشعري الغنائي الذي ابتدعه كفيف قبره والذي شهره بعد ابن قزمان بعبقريته هو المفتاح السري الذي يفسر مقومات الأشكال الشعرية في النظم الشعرية الغنائية التي عرفها العالم الوسيط المتحضر»[17].

ولهذا فقد تأثر غوميث كثيرا بآراء أستاذه ريبيرا في تناوله لمثل هذه المواضيع، وكذا في الميولات والاهتمامات العلمية المشتركة في المباحث الأدبية واللغوية والإيقاعية، إنه استمرار رائع ومتين لمدرسة متينة في البحث الاستعرابي الحديث لعلماء نذروا حياتهم ووهبوا جهودهم العلمية لخدمة ثقافة إسبانيا الإسلامية في تجلياتها المتنوعة والغنية. فكانت ترجمات غوميث ودراساته لهذين الفنين (الزجل والموشح) استمرارا وتتمة لدراسة أستاذه المهدة لذلك.

ولا شك إذن أن أبرز ما يميز أعمال غوميث في هذا المجال عن بقية الدارسين والمترجمين كنيكل وكولان وبروفنصال، هو أنه استفاد منهم وصحح بعض أفكارهم وآرائهم في الموضوع وأضاف إليها أخرى جديدة بحكم مواكبته الطويلة لمستجدات هذا المبحث ولإشكالاته التي يطرحها.

«كل ما يتعلق بابن قزمان» ثمرة طيبة لمجهود علمي في مقاربة فن الزجل بالأندلس

كانت هذه الإنجازات منذ سنة 1961 بمثابة مقدمة لسلسلة أو لمشروع طويل وواع من الدراسات وفيض هائل من الأعمال حول هذا الموضوع، وهكذا وابتداء من تلك السنة سيشرع غوميث في الاهتمام الرسمي والجاد بالزجل حيث سيتابع ترجماته في ضوء قناعته بعمق الإشكال الذي يطرحه الزجل الأندلسي عامة وأزجال ابن قزمان بشكل خاص. ويمكن اعتبار كتابه «كل ما يتعلق بابن قزمان» *Todo Ben Quzmān* بمثابة خلاصات لنتائج طيبة لأغلب إنجازاته وأعماله التي عالجت الموضوع من قريب أو من بعيد؛ فحاول بذلك إثبات كفاءته في ترجمة هذا النوع العسير من الشعر العامي، فكان هذا الكتاب أهم ما ختم به أبحاثه في مجال الحفريات حول الأزجال بصفة عامة حيث وصل إلى الحلقات الأخيرة من تفكيره وتأملاته وأفقه العلمي الذي غذاه بكل جديد طيلة مسيرته العلمية حول فن الزجل.

واللافت للانتباه أن من يقرأ بتأن وبعمق هذه الأشعار القزمانية سيجد فيها كثافة دلالية، ليس مصدرها لغته الشعرية الحية فقط، بل الرؤيا العامة أيضا للحياة ولواقع الإنسان الأندلسي البسيط بكل تفاصيلهما وصراعاتهما، حيث نقل كل ذلك بذكاء ليس من شرفات القصور وغرفها وإنما من ساحات المجتمع والشارع والحياة العامة. ولهذا أطلق غوميث على أول إنجاز علمي عن ابن قزمان عنوان: «ابن قزمان صوت من الشارع» «Aben Quzmān, una voz en la calle».

وخلافا للأدب الرسمي الذي كان يكتب بالعربية الفصحى كان الشعر الزجلي الشعبي في إسبانيا الإسلامية

خصوصا عند ابن قزمان يستخدم لغة التخاطب اليومي، ويتناقل بالرواية الشفوية، كما كان إنشاد النص الشعري في الحياة العامة يكسبه بنية فضائية تنافس بعده الدلالي.

ولهذا يرى كثير من المستعربين المحدثين[18] أن إبداع الشاعر والمغني الأوروبيين في العصر الوسيط كان امتدادا فنيا وشعريا وجماليا لما كان ينهض به ابن قزمان وغيره من الشعراء الزجالين الجوالين في إسبانيا الإسلامية آنذاك. فابن قزمان كان شاعرا منشدا ومتجولا، وغوميث نفسه يقول عن البنى الإيقاعية لأزجال ابن قزمان: «إن عَروض ابن قزمان موسيقاه وموسيقاه عروضه»[19]. فأزجاله تخاطب العقل والأذن معا فكان يرتاد الأسواق والساحات والأماكن العمومية . وإذا كان الشعر الكلاسيكي الأندلسي يحترم قواعد اللغة الفصحى ولا يتمرد عليها، وفي احترامه لها امتثال للسائد الرسمي في الدولة وفي المجتمع وفي الثقافة، فإن الشعر العامي الزجلي كان شعر الثورة الفنية على ما هو سائد ورسمي، حيث تتحول عنده هذه الثورة إلى نوع من العزوف والانصراف التدريجي عن هياكلها اللغوية والصوتية والإيقاعية والاشتقاقية الرسمية، وخرق لنظامها بتوليد أنظمة لغوية ونحوية وصوتية بديلة، غير متداولة ومعروفة في الثقافة الرسمية.

وانطلاقا من هذه المعطيات يتضح أن غوميث لم يستطع أن يتخلص من تراث ابن قزمان، الذي كرس حضورا بارزا في أعماله غوميث الكثيرة، وإليه في الحقيقة يعود الفضل في ترجمة الديوان كله وفي إقامة الدراسة عليه، كما يرجع الفضل أيضا إلى أستاذه ريبيرا، إذ منذ أن اهتم بديوان ابن قزمان في بداية القرن الماضي لم تنقطع العناية بفن الزجل والبحث في مكوناته ومعطياته داخل إسبانيا وخارجها.

والجميل في ترجمات غوميث أنها لا تتخذ صبغة ثابتة ونهائية بل هي رغم دقتها وعمقها في تحول وبحث مستمرين عن الجودة والكمال المنشودين، إذ كان يعيد في بعض الأحيان ترجمة بعض أشعار ابن قزمان كان قد نقلها إلى الإسبانية سابقا، فيعيد ترجمتها مرة ثانية ومن جديد «مِثْلَما حدث للزجل رقم 10 في ديوان ابن قزمان ص: 56-59 من المجلد الأول من طبعة غارثيا غوميث سنة 1972، وكان قد نشر ترجمة له من قبل في مجلة «المعتمد، شعر ونثر» المغربية»[20]، يقول غوميث عن ذلك: «ولنقدم نموذجا للزجل هو ما أسميه «زجل التصغيرات» وهو من أشهر ما نظمه ابن قزمان، وليس من الأزجال المفرطة الطول، وقد قمت بترجمته شعرا مع المحافظة على بنيته وإيقاعه الأصلي، وترجمته هنا تختلف عن ترجمة سابقة قمت بها من قبل[21]. غير أن ترجمتي الحالية تختلف عن ترجمتي السابقة فقد صححتها بفضل بعض المعلومات التي أفادني بها جورج كولان وليفي بروفنصال، وهناك ترجمة نثرية أوردتها في كتابي «خمسة شعراء مسلمين» في الفصل الخاص بابن قزمان»[22].

ولكن لماذا كان يسلك هذا المسلك؟

كان يسلكه لاعتبارات شتى أهمها :

- عثوره على بعض المعطيات التي تضيء الموضوع أو بفضل ظهور مستجدات تغني إنجازاته وتزيدها وضوحا ودقة وعمقا، وكذا توصله بمعلومات زوده بها بعض زملائه من العلماء المشتغلين في نفس الميدان.
- أنها كانت ترجمة نثرية غير شعرية وكانت في بداية حياته العلمية المبكرة، قبل أن يمتلك خبرة وتراكما وتمرسا واحترافية في هذا المجال.

ويستطيع المتتبع لإنجازاته في هذا المجال أن يلاحظ ويبسر السمة البارزة فيها وهي تلك النظرة التمجيدية للشعر القزماني، مما يدل على أن غوميث كان ميالا منذ البداية إلى هذا النوع الجديد من الشعر، مع إيلائه المزيد من الاهتمام والتتبع اللازمين ، فأضحت جل[23] عنايته بعد سنة 1961 مركزة على هذين الفنين الشعريين المستحدثين (الموشح/الزجل) بشكل دفعه إلى العزوف بعض الشيء عن ترجمة النصوص الشعرية الكلاسيكية، فظل حينها يفك مغالق فن الزجل ويحل مشاكله وقضاياه المستعصية التي علقت به وكانت سبب انصراف العلماء عن مدارسته وترجمة نصوصه وتحليلها.

ولهذا ففي كتابه الضخم «كل ما يتعلق بابن قزمان» سيوضح بشاعرية وبإحساس القارئ المتذوق لهذه الأزجال، وبقلم العالم الماهر الخبير الذي خابر الميدان منذ خمس عشرة سنة بسلسلة متنوعة من الدراسات والترجمات، سيوضح فيها كثيرا من الحقائق حول عالم ابن قزمان الشعري، وسيفك كثيرا من الألغاز المرتبطة بإيقاعاته وعروضه ولغته ومواضيعه.

«الكَالْكو ريتْمِكو» أو نحو تقنية بديلية في ترجمة الشعر الأندلسي المستحدث

وربما كان أبرز وأهم ما يميز تعامله مع هذا الفن (الزجل) على مستوى الترجمة هو توظيفه لطريقة أو لتقنية مغايرة عما ألفناه في أعماله السابقة أثناء ترجمته للشعر الأندلسي الكلاسيكي، وهذه التقنية فريدة من نوعها أطلق عليها إميليو غارثيا غوميث مصطلح «الكَالْكو ريتْمِكو» «Calco Rítmico».

فهل أراد غوميث باستخدامه لهذه التقنية الارتفاع أسلوبيا ومنهجيا وفنيا بمستوى ترجمة الشعر الزجلي كما فعل عندما انتقل أثناء ترجمته للشعر الكلاسيكي من أسلوب الترجمة النثرية إلى الترجمة الشعرية؟

هل قصد بذلك الارتقاء بهذه الترجمة إلى حد المطابقة التامة مع النص الأصلي، أم كانت هناك أهداف ونوايا أخرى مضمرة؟

وما هي القضايا الأساسية التي يمكن أن نستخلصها من أعماله وإنجازاته في ترجمة نصوصها؟

في الحقيقة هناك أولا مسألة في غاية الأهمية والتي تعتبر أكثر اتصالا بموضوعنا وهي أن اختياره لهذا الفن ونقل نصوصه إلى الإسبانية جاء لتدعيم نظريته حول إسبانية إيقاعه ولغته وطريقة تناوله للأغراض الشعرية، وأن هذا التراث الشعري المستحدث في إسبانيا الإسلامية – في تصوره – فيه من العناصر الكثيرة ما ينتمي إلى المنظومة الجمالية الإسبانية في مظاهرها الأولى المبكرة.

وبالتالي وأثناء اعتماده طريقة «Calco Rítmico» في ترجمة نصوص هذا الفن، فإنه لم يكن يفعل – في نظره – أكثر من أنه يعيد هذه النصوص إلى أصولها الحقيقية (أصول إسبانية)، لذلك نراه يورد أدلة وسياقات حضارية وأخرى تاريخية فنية مبررة لذلك.

فكان دائما يحاول أن يختار في هذا الفن نصوصا ذات ظلال ثقافية وفنية تنتمي مرجعيا إلى حياة المسيحيين وإبداعاتهم، أو لأن أصحابها في تصوره إسبان يصدرون عن واقع إسباني ويتناولون معطيات تنتمي فنيا وتصورا إلى حياة المسيحيين وأساليب تفكيرهم وتعبيرهم عن واقعهم بشكل عام.

ولتحقيق تصوره في إسبانية هذا الفن توسل بتقنية Calco Rítmico في الترجمة التي جاءت معتمدة على ما يلي:

- استخدام الكتابة اللاتينية عند النقل الخطي الكاليغرافي للنصوص الزجلية العربية، أي أنه أورد أزجال ابن قزمان مكتوبة بالرسم وبالحرف اللاتينيين وليس بخطها العربي الأصلي الذي وردت به في مظانها.
- التزامه بعدد أبيات الأزجال وترتيبها بعد كتابتها بالحروف اللاتينية، وتقيده بكل ما ورد في الأصل مع مقابل لها بالإسبانية في الصفحة المقابلة، ليوصل بالقارئ الإسباني إلى الإدراك في النهاية بأن التشابه في الإيقاع قائم بين النصين (نص الزجل العربي وترجمته بالإسبانية)، وأن ليس هناك اختلافات جوهرية بينهما، لكنها اختلافات بسيطة حدثت بفعل عوامل تطور هذا الأصل القديم إلى ما نجده الآن في الإيقاع الإسباني الحديث، مما يسهل مقارنة الترجمة الإسبانية بالأصل العربي.

وللخلوص إلى نتيجة أساسية حاسمة وهي أن هذا التوافق أو التشابه الحاصل بين إيقاع الزجل وإيقاع الشعر الإسباني عامة لا يمكن تفسيره إلا بحقيقة واحدة تبدو وجيهة ومنطقية عنده ومن منطلقاته وتصوراته، وهي أن الإيقاع الإسباني إنما هو امتداد واستمرار فني وصوتي متطور للإيقاع الأندلسي الذي هو بدوره تأثر بمعطيات أو روافد تنتمي إلى جذور إسبانية إيبيرية غير

عربية كانت موجودة قديما بإسبانيا، واستمرت جنبا إلى جنب مع الإيقاع العربي الخليلي، وإن لم تأخذ حظها من العناية والاهتمام الضروريين نظرا لسيادة الثقافة الرسمية آنذاك التي كانت ترعاها الدولة الإسلامية الرسمية بالأندلس، وترى في بقائها واستمرارها وازدهارها استمرارا وبقاء وازدهارا لسيادتها وسلطانها في تلك المرحلة.

إذن ففي هذه التقنية (Calco Rítmico) لا يستلهم غوميث الشكل الهندسي الخطي الذي كتب بهما النصان (النص العربي وترجمته) وكلاهما كتب بأحرف لاتينية لأغراض علمية خالصة، وإنما يعمد إلى ذلك لإعطاء صورة عن التماهي الموجود بينهما إيقاعيا وخطيا، وليؤكد بأن هذا شعرالزجل له إيقاع أو بنية صوتية عروضية نبرية كالإيقاع الإسباني وليست بنية مقطعية كعروض الخليل العربي الذي نظمت به كافة النصوص الشعرية الكلاسيكية، كما أن في نصوصهما «تدوير» وهي طريقة مخالفة للأسلوب الشعري العربي المتين الذي تنتهي فيه الفكرة أو المعنى مع نهاية كل بيت، عكس ما نجده مثلا في الزجل الذي تمتد معانيه إلى أبيات موالية لاحقة .

ومن هنا يتضح في تصوره الفرق بين الشعر العربي العمودي الفصيح وشعر الزجل الذي هو أقرب في كل هذا إلى الشعر الإسباني منه إلى الشعر العربي الكلاسيكي، إذ أن الشعر العربي يفضل وحدة البيت ويقرنها بوحدة معناه ويكره التدوير، ويمجه الذوق العربي الأصيل ويعتبره عجزا من الشاعر لعدم قدرته على احتواء معانيه في بيت واحد لا يتعداه، فغوميث في سعيه المستمر هذا ومن خلال اعتماده على هذه التقنية في الترجمة كان يحرص كل الحرص على إيجاد الصلات أو عناصر الائتلاف بين إيقاع الزجل والموشح وبين الإيقاع الإسباني، فقد حاول من خلال أعماله التي تناولت هذا الفن بالدراسة أو بالترجمة إثبات درجات التشابه ومستويات التماهي الحاصلة بين الإيقاعين معا.

ومن ثم فليس غريبا أن توجه جهوده الكبرى في الترجمة إلى نصوص من هذا الفن (الزجل) بعينه وأن يتابع إنجازاته العلمية في ضوء قناعته وتصوراته بأنه إسباني وليس عربيا.

وقد ساعده نفوذه العلمي وعلاقته وطاقته التي لا تعرف الكلل والملل في العثور على نصوص مؤيدة لتصوراته ورؤاه حول أصول وامتدادات هذا الفن في الأندلس، فكان يعمل على سبر أغوارها وتقليبها من جميع أوجهها لاقتناص منها كل ما يريد، وما يزكي منطلقاته المستبطنة سلفا عن الموضوع.

فظل في أغلب مراحل حياته العلمية يبحث عن كل جديد منها كما كان يغتنم كل فرصة أو مناسبة ليعلن عن صحة أفكاره ومصداقيتها، ووجاهة النتائج التي يتوصل إليها في هذا الباب. ومن ثم كان يضع فرضياته التي كانت محكومة بنتائج معروفة سلفا، وبطريقة مسبقة حتما عن الموضوع المطروح، فيبحث لها عن مستند أو دليل مرجعي علمي، أو فني، أو تاريخي، أو اجتماعي يؤيد ما بناه حول هذين الفنين من قناعات.

ولهذا فغوميث كان يمارس في بعض الأحيان الترجمة الإسقاطية، خصوصا عند ترجمته أو دراسته لهذا الفن، فهو ينطلق من مسلمات نضجت سابقا عنده فيبحث لها في هذا الفن عما يزكيها، وهذا ما كان ينعكس على أعماله في بعض مظاهرها، بحيث تصبح هذه التصورات هي التي تقود أعماله وإنجازاته وتسيرها نحو النتيجة التي هي مرسومة سلفا ومنذ البداية دون أن ينطلق في كل ذلك من هذا الفن وينتهي إليه.

ولهذا اهتم كثيرا بهذا المبحث (مبحث ترجمة الزجل) وأولاه معظم جهوده العلمية، ولم يسخر ولو ربع هذه الجهود مثلا لخدمة العروض العربي الكلاسيكي، إلا في مناسبات قليلة جدا، حينما تطرق إلى الإيقاع الكلاسيكي كما نَظَّرَ له التيفاشي، لا لشيء إلا لكي يؤكد نظريته في إسبانية إيقاعات الزجل.

وحتى طريقة Calco Rítmico التي اعتمدها في نقل نصوصه لم يلتجأ إليها إلا لأنها تحافظ بصورة أمينة على عروض وإيقاعات هذا الفن أثناء عملية الترجمة، وتتيح إمكانات أكبر لمعرفة مكوناته الجوهرية، حتى بعد أن يخضع لعملية الترجمة والنقل من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية، وذلك لأهداف كما قلنا كامنة في تصوراته مسبقا وهي تأكيده على التشابه الكبير

بين الإيقاع الإسباني وإيقاعهما، وهي طريقة دقيقة توسل بها غوميث من أجل البحث عن أصول وجذور وامتدادات العروض الإسباني الإيبيري عموما الذي نما - في اعتقاده - مع الموشحات والأزجال باعتبارهما نماذجه وتجلياته الأولى المبكرة.

ونحن لا نشك إذن في دقة ترجمات غوميث لهذين الفنين أو لفنون شعرية أندلسية أخرى، أو نطعن في جودتها أو كفاءتها وعمقها فهذه أمور وحقائق مسلم بها من قبل كبار العلماء والباحثين في العالم، وإنما نشك في أنه كان موضوعيا نزيها وأنه كان ينجزها بدون خلفيات أو منطلقات أو رؤى مخالفة لما هو سائد في التصورات والقناعات العربية، بل إن هذه الخلفيات تظل تسيره وتؤطر أعماله وتوجهها مثل كيف يختار؟ وماذا يختار؟ وما هي المباحث أو النصوص التي تشكل الأولوية وتستحوذ على اهتمامه قبل غيرها؟

تركيب

وبناء على ما سبق فإننا نقر هنا بضرورة عدم الانسياق الكلي والمطلق وراء الأفكار التي تنادي بأن غوميث كان يدرس التراث الشعري الأندلسي بتجرد وبرؤى موضوعية وبدون خلفيات أو قناعات مسبقة توجهه وتؤطر أعماله من وجهة نظرها، ومن منطلقاتها المحكومة مسبقا بنتائج معروفة.

فكل ذلك يؤكد لنا عدم براءة أهداف الترجمة عنده وعدم موضوعيتها إزاء هذا التراث رغم دقتها وعمقها وبلاغتها وكفاءتها، فغوميث لم يكن عمله خالصا لوجه هذا التراث وإنما كانت هناك بواعث وملابسات ترتبط بالذات الإسبانية في سعيها إلى البحث عن أجزائها الثقافية والحضارية والتاريخية الكامنة في هذا التراث العربي الأندلسي.

وهذا التصور فرض عليه اللجوء من وجهة نظر انتقائية اختيارية إلى ترجمة نصوص لم يكن له بد من اللجوء إليها لولا توفرها على مختلف المعلومات الهامة المحيطة بثقافة إسبانيا العصر الوسيط في شتى تمظهراتها وتلويناتها حتى تكون منسجمة مع ما كان يطرحه ويبتغيه فيها.

حقيقة أنه تعامل مع التراث الأندلسي في شموليته ومباحثه المختلفة، ولكنه كان يركز بشكل أساسي واستراتيجي على ما كان يتوفر فيه من معطيات تنتمي مرجعيا إلى المنظومة الحضارية والثقافية الإسبانية.

وبذلك كان غوميث يصدر عن رؤى غربية في كثير من آرائه حول تمجيد الذات الإسبانية في جوانبها المشرقة في مرحلة العصر الوسيط .

إن غوميث وغيره من المستعربين الإسبان المحدثين أمثال خوليان ريبيرا وآنخل غونثالث بالنثيا وميغيل آسين بلاثيوس وغيرهم ينطلقون في تعاملهم مع التراث الأندلسي من مسألة «المركزية الإسبانية» في مقابل «المركزية الأوروبية»، ومن مسألة تضخيم الذات الإسبانية بإرجاع كل شيء تأثرت به دول أوروبا إلى التراث الأندلسي، هذا التراث الذي هو - حسب تصورهم - في عمقه وأصوله وامتداداته ثقافة إسبانية في تجلياتها القديمة المبكرة، بناها إسبان مسلمون بتفكير وعقلية إسبانيين محليين لكن بلغة عربية.

وبالتالي فإن تأثر هذه البلدان الأوروبية بشتى أنواع المعرفة والآداب والفنون الأندلسية إنما هو في بعده وجوهره تأثر بالمعرفة والآداب والفنون الإسبانية القديمة للعصر الوسيط. هذا التصور نجده بحدة بالغة الخطورة عند آنخل غونثالث بالينثيا حينما يقول: «وفي كل الحالات عندما نتذكر التراث الذي أضافه الإسبان المسلمون إلى الحضارة الأوروبية، نشعر بالزهو لأن هؤلاء الذين خلفوا لنا هذه الروائع الفنية من الزجل والموشحات والنظريات الفلسفية التي تربى عليها المفكرون الغربيون وكتب العلم والطب التي أسهمت في أن تجعل من الحياة الإنسانية شيئا أجمل وأفضل، والذين بلغوا القمة بالحضارة على أيامهم، وجعلوا من إسبانيا أرقى دول أوروبا ثقافة. هؤلاء كانوا أجدادنا، من جنسنا وليس عدلا أن نجردهم من إسبانيتهم لمجرد أنهم كانوا مسلمين»[24].

ومن هنا تتجلى الأهداف الإستراتيجية والمركزية التي ينبني عليها الاستعراب الإسباني الحديث عامة في رد كل إبداع أو فن أو تيار علمي أو فكري ظهر بإسبانيا إلى جذور إسبانية لاتينية قديمة.

بينما اتصفت إنجازات العلامة محمد بنشريفة في تناولها للأزجال الأندلسية كأفق للدراسة والبحث والتحليل بالنزاهة والموضوعية، حيث سعى من خلالها إلى وضع أسس علمية قائمة على تصورات ورؤى لا تلغي الأثر الإسباني الإيبيري في هذه النشأة، كما لا تنتصر بشكل مطلق وأحادي الجانب للتصورات العربية، وإنما تحتكم إلى منطق التاريخ والتفاعل الثقافي والحضاري بين التراثين: التراث العربي /الإسلامي والمسيحي الإيبيري الذي أضحى من ثمراته نشوء هذه الفنون الشعرية المستحدثة بإسبانيا الإسلامية وتطورها.

الهوامش

1 – بنشريفة محمد ، «تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب» منشورات وزارة الثقافة سنة 2006 ، الجزء الأول ، ص:573 .

2 – Vallvé Bermejo, J. “Don Emilio García Gómez, conde de los Alixares” Cairo, 1998. P 335

3 – بنشريفة محمد، «تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب» منشورات وزارة الثقافة، الجزء الأول، ص:179

4 – نفسه، الجزء الخامس ، ص: 13– 14 .

5 – نفسه، الجزء الخامس ، ص: 30 .

6 – نفسه، الجزء الخامس، من ص: 43 إلى ص: 51 .

7 – نفسه، الجزء الخامس، ص: 45 .

8 – نفسه، ص: 158 .

9 – نفسه، الجزء الخامس، ص: 167 .

10 – بحراوي حسن، «أدب محمد شكري: من الهامشية إلى المركزية»، الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية، السبت 14 يونيو 2003، ص: 3.

11 – García Gómez, E."Ibn Quzmān editado por Nykl". Al–Andalus. Vol. I Fasc: II (1933) Págs.: 453–456.

12 – انظر بروفنصال، «أدب الأندلس وتاريخها»، ترجمة إلى العربية شعير محمد عبد الهادي وراجعه العبادي عبد الحميد، الطبعة الأميرية، القاهرة 1951، القسم الفرنسي من الكتاب، ص: 31.

13 – المرجع السابق، القسم العربي منه، ص: 27.

14 – García Gómez. E. Todo Ben Quzmān. Madrid, (Prólogo)

15 – García Gómez, E. "Aben Guzmān, una voz en la callé (siglo XII)", Cruz y Raya. (1933)

16 – Vallvé Bermejo, J. "Don Emilio García Gómez, conde de los Alixares" Cairo, 1998. p: 340.

17 – بروفنصال، «أدب الأندلس وتاريخها» ترجمة إلى العربية شعيرة محمد عبد الهادي، القاهرة 1951، ص: 45 – 46.

18 – أمثال ريبيرا، وبروفنصال ومنندث بيدال وغيرهم.

19 – Gibert Soledad. "Sobre el (Todo Ben Quzmān) de García Gómez" Al–Andalus. Vol. XXXVII. Fasc: I. (1972). p :234

20 – García Gómez, E. "El zéjel X de Ibn Quzmān" Al–Motamid, 12. Larache. 1948.

21 – انظر مكي محمود علي، «ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي»، ص: 77.

22 – نفسه، ص: 98 (الهامش).

23 – لم نقل هنا «كل عنايته بهذين الفنين» أو انصرافه المطلق إليهما، وإنما أوردنا كلمة «جل»، لأنه ترجم في أثناء ذلك نماذج من الشعر الأندلسي الكلاسيكي، فواكب العمليتين معا وفي نفس الوقت، وإن كان اهتمامه آنذاك بالزجل والموشح أكثر وأبرز.

24 – مكي الطاهر أحمد، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة دار المعارف، القاهرة الطبعة الثالثة 1987 .

الصور

https://i.ytimg.com/vi/3762QKS110k/maxresdefault.jpg

http://3.bp.blogspot.com/-ThPtp1cWZKA/VBqUV8iumrI/AAAAAAAAFSw/6KVPapMtJZk/s1600/La%2BVisita%2Bdel%2Bpntor%2Ba%2BDamas%2C%2BSiria..jpg

الشاعر محمّد المرزوقي
وقصيدته الشعبية

د. أحمد الخصخوصي – كاتب من تونس

موضوع هذا الدرس هو قصيدة من القصائد الشعبية المفردة التي أنشأها الشاعر التونسي محمّد المرزوقي ولعلّه من المفيد – قبل طرق القصيدة وتناول متنها بالتحليل والاستقراء والاستنتاج والتأويل – أن يتلبّث المرئ بعض التلبّث ليقف وقفة تعريفية موضوعها الشاعر وهو محمّد بن مصطفى بن عليّ، وقد ولد بالعوينة[1] التابعة لمدينة دوز[2] الصحراوية في 22 سبتمبر 1916 وتوفّي بتونس في 14 نوفمبر 1981. حفظ محمّد المرزوقي القرآن الكريم بمسقط رأسه ثمّ اتّجه إلى تونس العاصمة ليلتحق بالتعليم الزيتوني عام 1930 وتابع الدروس التي كانت تقدّم بالمدرسة الخلدونية[3] وأحرز منها عام 1935 ديبلومها كما أحرز الشهادتين الزيتونيتين الأهلية[4] ثمّ التحصيل[5] سنة 1944.

لمحمّد المرزوقي شخصية متعدّدة الأبعاد، ويظهر ذلك من خلال التكوين الذي اكتسبه وكذلك من خلال نشاطه الذي لم يقتصر على مجال واحد، ذلك أنّه انخرط في العمل الصحفي الذي كان يعدّ مذنبا من مذانب النضال التي تصبّ في جدول الحركة الوطنية المتنامية في ذلك الوقت وقت الاستعمار الفرنسي. والحاصل أنّ محمّدا المرزوقي أديب[6] وشاعر[7] ومؤرّخ[8] ومحقّق مخطوطات[9] وحافظ ذاكرة تاريخية[10] وأدبية[11] وشعبية[12] وقد ترك مكتبة ثريّة متنوّعة تربو على ثلاثين عنوانا ممّا يكسب آثاره بعدا موسوعيا إلى حدّ معتبر.

على أنّ الجانب الذي يعنينا أكثر من غيره هو الجانب المتّصل من قريب أو من بعيد بالتراث الشعبي سواء من حيث التنظير أو من جهة الإبداع. ويمكن للمرء أن يذكر في هذا الصدد خاصّة مؤلّف «مع البدو في حلّهم وترحالهم»[13] وكتاب «الأدب الشعبي في تونس»[14]. ويتبيّن من مجمل ما تقدّم أنّ هذا الأديب ظلّ بدويا حتّى النخاع كما يقال. ويظهر ذلك من خلال اهتماماته وأنشطته وتآليفه سواء منها ما اتّصل بالتمثّل النظري أو ما تعلّق بالممارسة الإبداعية.

ويمكن القول إنّ محمّدا المرزوقي بدوي الأصل والمنشإ والتربية والثقافة بما هي تمثّل وممارسة. ينتمي إلى قبيلة «المرازيق»[15] وهي منبع الشعر تاريخيا وواقعيا، فمنطقة «دوز» التي يقطنونها تعتبر من أهمّ مواطن الشعر الشعبي[16] ومخازنه في القطر التونسي شأنها في ذلك شأن منطقة «المزّونة»[17] أحد مواطن قبيلة «المهاذبة»[18] حيث مازال الشعراء متمرّسين وناشئين ينشدون الشعر ارتجالا في مختلف الموضوعات والمعاني والأغراض والقوالب[19].

ومجمل القول في القصيدة التي نقبل على تحليلها إنّ بيئتها العامّة الحاضنة لها بيئة بدوية صرف وذلك تبعا لثقافة منتجها.

قُدّم إلينا أحيانا من القصيدة أبيات تمهيدية ثلاثة هذا نصّها:

ركبت[20] ركوب[21] الفراسين

لحقت[22] خليل غزاته[23]

رمّاية[24] النبل[25] بالعين

حربات[26] على الصدر جاته[27]

فكّت[28] سلاحه مسيكين[29]

وبشعورها[30] كتّفاته[31]

وتنهض الأبيات بوظيفة مخصوصة تتمثّل في تهيئة المستمع لتقبّل القصيدة شكلا ومضمونا. والأبيات الثلاثة – في هذا المقام – عبارة عن شعار يُرفع وعنوان يُوضع لإعلان متّجه القصيدة والإفصاح عن طابعها. فيتهيّأ السامع تهيّؤا نفسيا ويتقبّل متنها في نوع من الانسجام من حيث يدري ولا يدري.

وفي ما يلي نورد القصيدة بعنوانها ونصّها متبوعا بشرح لعدد من عباراتها:

عيون سود مكحولين

عيون سود مكحولين[32] ع[33] المسميّة[34]

قرابيل[35] مليانين[36] كبّوا[37] فيّ

***

عيون سود ع المشكاية[38]

منهم عذابي ومحنتي وشقاي[39]

شبّوا[40] قداي[41] اللطف يا مولايَ[42]

ردفوا[43] رداي[44] ومزّقوا جواجيّ[45]

عامين ما لقيتش طبيب لدايَ[46]

واللّي فحصني زاد[47] على ما بيّ

***

ما لقيت من داواني

عامين في سحر العيون نعاني

كلّ من يراني يقول هذا فاني[48]

لو كان جاني تغتفر هالسيه[49]

لكن هجرني وما بغى[50] يهواني

مكر[51] مكر خلّى[52] كبدتي مشويه[53]

***

قرابيل يـفي يد مدلّل[54]

ولد رمح[55] قلبه ع العدّو متغلّل[56]

راكب[57] مخلخل[58] كيف بيه تزلزل[59]

حرّم وحلّل لا عطف ع الحيّه[60]

نوّض[61] قتل الأوّل الثاني كمّل

خلّى جنايزع الوطى[62] مرميّة[63]

***

هكاك[64] كيف كووني

عيون ولفتي[65] حربات يـفي مكنوني[66]

زادوا محوني[67] بسحرهم سحروني

خلّوا عيوني دموعهم مجرية[68]

يا هل ترى[69] بعد ما قهروني

يسخفش[70] صاحبهم ويرفق بيّ

جاءت قصيدة «عيون سود مكحولين» في قالب معيّن من الشعر الشعبي يسمّى الملزومة المثنّاة تتألّف من طالع يشتمل على غصنين اثنين تليهما الأدوار وعددها أربعة يتكوّن كلّ دور منها من ستّة أغصان، ويسمّى الغصن الأخير من الدور « المكبّ» ويتّفق مع الطالع في القافية.

ويمكن رسم هيكل القصيدة العامّ على الصورة التالية :

ـــــــــ ا ـــــــــ ا	الطالع
ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا	الدور 1
ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا	الدور 2
ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا	الدور 3
ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا	الدور 4

وقد جاء البيت الأوّل مصرّعا[71] والتصريع في الشعر عند صاحب (اللسان) هو تقفية المصراع الأوّل مأخوذ من مصراع الباب وهما مصراعان[72]. قال الأزهري: «والمصراعان من الشعر ما كان فيه قافيتان في بيت واحد»[73] أي أن يجعل الشاعر عروض الشعر كضربه. «وإنّما وقع التصريع في الشعر ليدلّ على أنّ صاحبه مبتدأ إمّا قصّة وإمّا قصيدة»[74].

ولعلّ هذه الدلالة المزدوجة تنطبق على قصيدتنا هذه إذ تروي قصّة من القصص التي تنطلق منذ البيت الأوّل بجملة اسمية إخبارية مبتدؤها وصف وخبرها حدث. لا شيء يظهر في المشهد سوى عينين سوداوين مكحولتين ولا شيء يحصل سوى طلق ناري مدوّ يصيب الجسم في الصميم إصابة مكينة.

ولعلّ أقرب صورة إلى الأمرين معا وآلفها معنى وأوفاها مغزى ما يعبّر عنه الفرنسيون بقولهم «ضربة الصاعقة»[75]. أمّا العرب فيعبّرون عنه «بالحبّ من نظرة واحدة»[76] كما يذهب إلى ذلك ابن حزم الأندلسي في مؤلّفه «طوق الحمامة في الألفة والألاّف». إنّها نظرة واحدة تصدر من العينين صدور طلقة الرصاص من البندقية. يذكر الشاعر صاحبهما في الافتتاح وهو «المسمّية» ثمّ يذكر في الاختتام هذا الصاحب بقوله «صاحبهم» ويعني بهذه العبارة صاحب العينين.

لا شيء يذكر عن الإطار المكاني اللهم ما يوحيه المقام الذي يُماشي الساحات الفسيحة والفضاءات المفتوحة ومن بينها الصحراء في اتّساع أرجائها وترامي أطرافها ووعث ما بها من مفازات وملمّات وأهوال لا يطيقها إلاّ أصحاب الشدّة وذوو البأس. ومن عجب أنّ صاحبة العينين بما هما مصدر للتعبير الوجداني ومعبر للتواصل

الإنسـاني لا تظهر بصفتها جسـما مجسّـما. وفي مثل هذا المنحى التصويري نـوع من الترفّع عن الأوصاف الحسّـية والأشـكال المادّيـة، فـلا بدن يلـوح ولا جسـد يظهر ولا أطـراف تُلحظ ولا أوصـال تبدو. صحيـح أنّ لها صفات لكنّهـا صفات في عمومها متعالية، فهي حسـب نسـختي القصيدة المتوفّرة «المسـميّه» باعتبار شـهرتها السائدة وصيتهـا الذائـع. وهي «المسـويّة» بالنظر إلى اسـتوائها واعتدالها وكمالهـا، وهي «المعفيّـة» بصفتها مصونة في حرز حريـز لا تمتدّ إليها يـد المقترب ولو أراد ذلك وسـعى إليه، وهـي «العربيّـة» نظرا إلى شـريف أصلهـا وكريم محتدها وصـافي بداوتها طهـارة وعفّة، وهي المشـكاية[77] الـتي يعـزّ نيلهـا ويصعـب إدراكها، فشـأنها أقـرب إلى السـراب الـذي يحسـبه الظمآن مـاء حـتّى إذا جـاءه لم يجده شـيئا لصفاتها المتّسـمة بالتغيّر المنعوتـة بالحؤولة الدائمـة والمحبّة من جانـب واحد.

ومجمـل الصفـات المذكـورة قلّما تجتمع في شـخص واحد، وهي مماهيـة للكمال مقاربة للمثاليـة. ولا يفوتنا في هـذا الباب أن نقيس البون الشاسـع الـذي يفصل بين هـذه الرؤيـا للمـرأة مـن جهة ومـا لحق بعض الأشـعار الشـعبية التونسـية مـن قبـلُ مـن إغـراق في الوصف الحـسّي وإسـراف في السـطحية ومبالغـة في الابتـذال الـذي يصل أحيانـا إلى أقصى درجات الإسـفاف المعبّرعن الانحـدار التـامّ وعن سـخافة العقـل وبهيميـة العاطفة وفسـاد الذوق وانحطاط النفس[78]. وهنا يـبرز الردّ العملي والتصـوّري علـى تلك الحقبة الـتي ازدُريـت فيها بعض القصائد الشـعبية وابتُـذل فيها الفنّ الوطـني وما ينجرّ عن ذلـك من نيـل لذاتيتنـا الألقـة وثقافتنـا الناصعة وحضارتنا الإنسـانية المتطوّرة. ولقد شـعر التونسـيون بـأنّ هويّتهم الثقافية مهـدّدة إلى حدّ كبـير، وذلك بالنظر إلى مسـاعي السلطات الاسـتعمارية الفرنسية إلى فرض إرادتهـا على المجتمـع التونسي. والمعروف أنّ الفرنسـيين – خلافـا لثقافة الانجلو – سكسـون ونهجهـم الذريعي – يعوّلـون كثـيرا على التسـرّب الثقافي وعلى تأثـير الثقافة لإقنـاع البلـدان المـولّى عليهـا بـأنّ منـوال الفرنسـيين الثقافي هـو الأنموذج الحضاري الأرقى الـذي يتعيّن اتّباعه وتبنّيه. وممّا زاد النخب الثقافية التونسـية خشـية على سـلامة الجسـم الثقـافي الوطـني ومناعته أنّ عـددا من المنتمين إلى الجاليات الأجنبيـة المتعاظمة من الإيطاليين وحتّى مـن المواطنين المحلّيـين من اليهود قـد انخرطوا في مثل ذلك المشروع الاسـتعماري سـواء كان ذلك بإرادتهم أو بغـيرإرادتهـم ودون وعـي منهـم. وقـد ضـاق مثقّفو تونس ووطنيوها ذرعـا بتلك الهوّة السـحيقة التي تردّت فيهـا جوانـب مـن الثقافة التونسـية خاصّـة من حيث مضامينهـا الهابطة وسـجلّها اللغـوي المسـفّ وقيمتها المتدنّيـة في جملتها.

وممّـا يسـترعي الانتبـاه مظاهـر الطبـاق اللفظـي ومتمّمهـا وهو المقابلـة المعنوية، هذه المقابلة التي تقسـم القصيـدة شـطرين عموديـين متلازمـين مـن مبتدئها

إلى مختتمها. يلمح اللامح طرفين متقابلين كارّ وفارّ لاحق وملحوق سالب ومسلوب كاتف ومكتوف غالب ومغلوب آسر وأسير صائد وطريد ظالم ومظلوم جاذب ومجذوب تابع ومتبوع مُعذِّب ومُعذَّب فاتن ومفتون مبادر بالأفعال ومُتلقّ لها قوّي وضعيف مُمزِّق ومُمزَّقٌ هاجر ومهجور شاو ومشويّ كاو ومكويّ قاتل ومقتول طاعن ومطعون قاهر ومقهور مبعث للأحداث من جهة ومستقرّ لها من جهة ثانية.

ويتأكّد هذا المنحى الثنائي عندما يقبل المرء على تحليل القصيدة تحليلا صوتيا للوقوف على بنيتها في أدنى مستوياتها اللغوية. وفي هذا الصدد يجد الباحث أنّ مجمل المقاطع الطويلة يظهر على المقاطع القصيرة فعدد الأولى 267 وعدد الثانية 69، وبذلك تكون نسبة الثانية من الأولى ما مقداره 26.5 % مقابل 63.5 %. ويعني ذلك -في ما يعني- أنّ القصيدة -في مجملها- غنائية الطابع على وجه العموم. غير أنّ الدارس إذا التفت إلى ما بداخل المقاطع الطويلة من تصنيف ألفى المقاطع الطويلة المنغلقة طاغية على المقاطع الطويلة المنفتحة، فعدد الأولى 150 وعدد الثانية 117 أي بنسبة 56 % مقابل 44 %. ولمثل هذا الطغيان - ولو كان نسبيا- دلالته التي تعكس نوعا من الثنائية التي فيها حظّ من الكفاف ونصيب من التعادلية، وبهذا يضحي للقصيدة عند تدبّر عدد من مظاهرها نوع من الثنائية التي يمكن أن نقول إنّها عبارة عن وجه وقفا إن جاز القول وصحّ التعبير، ذلك أنّ المقاطع الطويلة المنغلقة تفيد في مجرى العادة التماسك والصلابة والقوّة والعزم والجلاد والحزم ورباطة الجأش والحسم إضافة إلى خفّة الروح ومراح الفارس وأرن الجواد دون أن نقصي الخاصيّة الثانية التي تؤدّيها المقاطع الطويلة المنفتحة والتي تفيد بطء الحركة وتأوّدها وترنّحها وتثنّيها وميلانها وميسانها وتردّدها بما يناسب الطابع الغنائي وهو الطابع الثاني. وعند هذا الحدّ تبدأ معالم القصيدة في الظهور وتتّضح شيئا فشيئا ملامحها المخصوصة القائمة على الثنائية التالية: نشيد الملحمة من ناحية ومغنى المأساة من ناحية أخرى.

وعلى هذا النحو برزت خاصّية القصيدة هذه حتّى قبل تناول السجلّ المعجمي الزاخر في واديه الأوّل بأدوات الحرب ومعدّاتها وآلاتها ومتعلّقاتها وأسلحتها التقليدية منها والعصرية ومنها النبل والحربات والرمح والقرابيل أو العدّارات إلى جانب الأعمال الحربية كركوب الجواد سواء كان مضمرا[79] أو مصرّحا به[80] أو بتوجيه السهام وتسديد الضربات والتدبير الماكر لحيل المبارزة بما يصيب الأهداف إصابات مكينة نافذة قويّة عنيفة تخترق «الجواجيء» وتمزّق الأحشاء وتشوي الأكباد وتكوي الأبدان وتُجري الدموع.

واللافت للانتباه هو الطاقة التحويلية الهائلة التي تؤدّيها صيغ التعدية و الجعلية وأفعال التحويل[81] التي تنقل الطرف المقابل من حالة إلى أخرى، هذه الطاقة التي تجعل من الفاعل قوّة قاهرة مطلقة النفوذ الذي لا يلتزم بقانون إلاّ إذا كان من وضعه هو دون غيره تحريما وتحليلا.

ويجد المرء مقابل هذه المظاهر الملحمية عددا من المظاهر المأسوية فيها كثير من الآلام والمحن وأشكال الشقاء والعذاب المتواصل المتصاعد بما هو تحريق وكيّ وتمزيق وشيّ. نجد لكل ذلك صدى أليفا في خلجات العواطف وخفقات الوجدان، وذلك من خلال الأسلوب الإنشائي القائم بالوظيفة التأثيرية التي ينهض بها النداء[82] والدعاء[83] والتمنّي[84].

وعلى هذا النحو تتواصل الثنائية الهيكلية: ثنائية الملحمة والمأساة لتخترق القصيدة عموديا من مبتدئها إلى منتهاها، هذا المنتهى الذي يبقى مفتوحا على احتمالين أحدهما موجود هو اليأس وبرده وثانيهما منشود هو الأمل في أن يعطف صاحب القرار على المحبّ ويرفق به ويرقّ له وهذا هو المتمنّى.

ومثلما استهلّت القصيدة بفضاء مفتوح ومساحة حرّة وإطار رحب أوحاه المقام العامّ تُختتم القصيدة بانفتاح على مختلف الاحتمالات الملحمية أو المأسوية أو كليهما معا.

وكأنّ هذا الفضاء الرحب هو الذي يوائم وظيفة الشعر الجوهرية المتمثّلة خاصّة في عدم الالتزام بالقيود وقلّة الوقوف عند الحدود. ويظهر ذلك خاصّة في أن يحيط الشاعر بالأمر بنوع من الإيحاء فلا يتحدّث عن الذات بقدر ما يصف أثرها الصاعق ولا يدري المرء على وجه التحديد أهو أثر في صاحب المأساة أم هو أثر في المحيط الإنساني بأجمعه حتّى لكأنّنا عند سماع نداء الاستصراخ ودعاء الاستغاثة نرى رأي العين الأعناق مشرئبة والجوارح متحفّزة والأيدي ممدودة والأكفّ مفتوحة في ترقّب وانتظار وخشية آملة لإرادة صاحب الشأن، ذلك أنّ الشعر في جوهر وظيفته ليس أن يقول الشاعر كلّ شيء بل يوحي كلّ شيء ويحلم النفس[85] حسب ما يراه بعض النقّاد[86] المتمرّسين بقضايا الشعر.

وفي ما يتّصل بالقصيدة من حيث حبكتها الفنّية يمكن القول إنّها تعمّ المتن بأكمله على غرار بنيتها الهيكلية من جهة الجنس الأدبي، ويمكن القول كذلك إنّها قائمة أساسا على التكثيف، هذا التكثيف الذي يشمل المفردات[87] ويؤول بدوره إلى تكثيف معنوي. ولا يتوقّف الأمر عند ذينك الحدّين بل يتجاوزهما إلى التكثيف المجازي[88] ثمّ إلى التكثيف الإيقاعي القائم على القوافي الداخلية[89] أو ما يسمّى بالترصيع. وهذا التكثيف القائم على أكثر من مستوى[90] هو الذي يضفي على القصيدة نصيبا من التماسك وحظّا من الانسجام الداخلي الذي يجعل لحمتها مبرمة ونسيجها محكما كأحسن ما يكون الإحكام ويخرجها في أجمل الصور الفنّية.

وتروي الملزومة في مجرى العادة قصّة من القصص مثلما هو الحال في قصيدة الحال.

وإذا تسنّم الباحث شرفا من أشراف الأدب ليلقي نظرة إجمالية على سبيل مقارنة هذه القصيدة الشعبية بالقصائد الماثلة في الأدب سواء منها ما أُنشد أو ما غُنّي ألفى لها وشائج جامعة لا تكاد تميّز بين هذه والأخرى سواء من حيث الجنس الأدبي أو من حيث الأسلوب الفنّي.

أمّا من الناحية الأولى فلا فرق يذكر بين قصيدة الحال وأبيات أبي الهيجاء جوهر بن عبدالله العدني[91] إذ يقول [الطويل]:

إذا جيّش الأحباب جيشا من الجفا
بنينا من الصبر الجميل حصونا
وإن ركبوا خيل الصدود مغيرة
أقمنا عليها للوصال كمينا
وإن جرّدوا أسيافهم لقتالنا
لقيناهمُ بالذلّ مذعنينا
وإن لم يروا في ودّنا ووصالنا
صبرنا على أحكامهمُ ورضينا

والحقّ أنّ قصيدة محمّد المرزوقي تبدو أقلّ بحثا وصنعة وأقوى جزالة وأكثر حيويّة وحرارة وأشدّ توهّجا.

وأمّا من الناحية الثانية فمثلما يعرض الأعشى ميمون[92] عن المشبّه (وهو الممدوح) ويقبل على المشبّه به (وهو نهر الفرات) يستدبر شاعرنا الحبيبة ونخوتها ويستقبل الفارس المحارب ليختصّه بستّة غصون (وهو ما يقابل ستّة مصاريع أو ثلاثة أبيات) في نوع من التوسّع الغنائي والاستطراد الهادف إلى توفية الحبيبة نصيبها من الفتنة والفتك وحظّها في الحوك والتأثير الراجعين إلى حقل الفروسية ومقوّماتها مع الفرق الماثل في تمجيد المبارز الفرد في مواجهة الجيش المجيّش.

يقول محمّد المرزوقي في الدور الثالث من القصيدة:

قرابيل في يد مدلّل

ولد رمح قلبه ع العدّو متغلّل

راكب مخلخل كيف بيه تزلزل

حرّم وحلّل لا عطف ع الحيّه

نوّض قتل الأوّل الثاني كمّل

خلّى جنايزع الوطى مرميّة

وهذا النوع من المجاز ربّما كان نوعا من أنواع الاستعارة في معناها العامّ على الأقلّ، إنّها الاستعارة الترشيحية أو الاستعارة المرشّحة التي لا تقلّ شأنا عن تلك التي استقلّها الأعشى ميمون بن قيس شكلا تعبيريا طريفا وذلك في قوله وهو يمدح هوذة بن عليّ الحنفي [المتقارب]:

فأنت الجواد و أنت الّذي

إذا ما القلوب ملأن الصدورا

جدير بطعنة يوم اللقاء

يضرب منها النسا النحورا

و ما مزبد من خليج البحار

يعلو الإكام و يعلو الجسورا

بأجود منه بما عنده

فيعطي الألوف و يعطي البدورا[93]

أو في قوله في توسّع أوسع وهو يمدح قيس بن معد يكرب [المتقارب]:

أخو الحربِ لا ضرعٌ واهنٌ

ولمْ ينتعلْ بقبالٍ خذمْ

وما مزبدٌ منْ خليجِ الفرا

تِ جونٌ غواربهُ، تلتطمْ

يكبّ الخليّة ذاتَ القلا

عِ قد كادَ جؤجؤها ينحطمْ

تكأكأ ملاّحها وسطها

منَ الخوفِ كوثلها يلتزمْ

بِأجْوَدَ مِنْهُ بِمَا عِنْدَهُ

إذا ما سماؤهمْ لمْ تغمْ[94]

وبالعودة إلى استعارة محمّد المرزوقي الترشيحيّة تجدر الإشارة إلى أنّها ذات قيمة في ذاتها من ناحية سجلّها المجازي وفي وظيفتها من ناحية أخرى إذ لم تكن رياضة أسلوبية أو ترفا بلاغيا يغلب عليه طابع الاستعراض والتعالم بل كانت عبارة عن تعبير مخصوص يهدف إلى تجسيم قاعدة أساسية من القواعد المميّزة لجنس الملحمة. إنّها قاعدة تكبير البطل وتضخيم أعماله وتفخيم آثاره مدى وبقاء، فقد خصّ الشاعر بطل القصيدة الفذّ بستّة أغصان كاملة غير منقوصة ليضفي عليه ما شاء من صفات الكمال والجلال.

ومثل تلك المضامين والمعاني وما صاحبها من صيغ بلاغية ومن أشكال تعبيرية وأساليب فنّية تؤدّي نداء المستصرخ البائس ودعاء الداعي الملهوف وكأنّنا نرى المستصرخ الملهوف جسما مجسّما ترتجف أطرافه وتهتز جوارحه وترتعش فرائصه وترتعد أوصاله رافعا كفّيه تضرّعا وخضوعا وكأنّنا نستبطن دقائق نفسه الحرّى ومهجته المكلومة وقد مُزّق كلّ ممزّق وذهبت نفسه حسرات على حاله ومآله. أمّا إذا خضع المحبّ للأمر الواقع واستكان لإرادة القوّة المسيطرة فإنّ نفس المحبّ تستكين في لذّة أليمة إن شئنا أو ألم لذيذ إن أردنا إلى أقصى درجات القرار. ليرقّ الحبيب لحال المحبّ ويرأف به ويشفق عليه.

ويكاد المستمع في عديد المواطن يلمس في عبارات محمّد المرزوقي نغمات انتفاضة الاستفهام الإنكاري وصولة النفي القاطع وتبكيت الاستحالة الجازمة.

ومهما يكن من أمر اجتهاد الواصف لعمل الشاعر فإنّه يبقى قاصرا لا يفي بالحاجة ولو في حدودها الدنيا، ذلك لأنّ الوصف ليس من جنس الموصوف الذي هو من مجال السماع والإحساس اللذين يعجز عنهما الكلام ويقف دونهما. وعلى هذا النحو ينتقل المتقبّل وهو يتابع مراحل الملزومة «عيون سود مكحولين» من ملحمة الحبّ التي حملتها القصيدة إلى فضاء آخر أوسع أرجاء وأرحب أفقا، إنّه ملحمة الفنّ التي حملها الشاعر محمّد المرزوقي في استجابة أليفة حميمة لمشروع فنّي ورؤيا ثقافية نهضت بهما مدرسة الشعر الرائدة في ردّ نظري وإجرائي على ما تهدّد الشعر الشعبي من محاولات التغريب والتهجين وهكذا وفّق الشاعر محمّد المرزوقي في الدفاع عن ذاتية وطنه وثقافته وهويّته الحضارية كما أفلح في السموّ بشعره إلى مراتب الإبداع الفنّي الأصيل ذي القيمة الخالدة.

الهوامش

1 – العوينة هي أحد الأحياء الثلاثة لمدينة دوز والحيّان الآخران هما دوز الغربية ودوز الشرقية.

2 – دوز: إحدى مدن ولاية قبلي بالجنوب التونسي، وتبعد عن العاصمة التونسية باتّجاه الجنوب حوالي 550 كيلومترا. تتميّز مدينة دوز بمناخ صحراوي حارّ وجافّ، ولها واحة ممتدّة وتتبعها العديد من القرى. كانت دوز إلى وقت قريب تعرف باسم المرازيق لأنّ أغلب سكّانها ينحدرون من قبيلة المرازيق العربية، و تنقسم دوز إلى ثلاثة عروش كبرى وقد سكنها إلى جانبهم عروش أخرى أهمّها: الشتاوى والعجامنة والكمايلية التي عاشت في المنطقة قبل ومع وصول المرازيق.

3 – المدرسة الخلدونية: تقع في تونس العاصمة هي أوّل مدرسة ذات طابع تجديدي تمّ إنشاؤها في تونس سنة 1896 من قبل حركة الشباب التونسي بقيادة بشير صفر. كان الهدف منها إعطاء ثقافة علمية في وسط المجتمع الثقافي العلمي وخصوصا خرّيجي جامع الزيتونة ذلك أنّ تعليمهم ديني فقط. كانت تُدرّس فيها علوم الجغرافيا والرياضيات والحقوق إلى جانب اللغتين العربية والفرنسية. كانت تموّل من خلال هبات وتبرّعات يقدّمها أعضاء حركة الشباب التونسي. في 20 سبتمبر 1903 قام المجدّد والمفكّر محمّد عبده بزيارة المدرسة وقدّم بها محاضرة.

4 – شهادة الأهلية هي ما يعادل شهادة ختم الدروس الإعدادية.

5 – شهادة التحصيل هي ما يقابل شهادة الثانوية العامّة أو الباكالوريا كما يقال في منطقة البحث.

6 – لمحمّد المرزوقي مجموعات قصصية، وهذه عناوينها «عرقوب الخير» صدرت عام 1952 و»في سبيل الحرّية» صدرت سنة 1952، و» بين زوجين» صدرت سنة 1975 و»جزاء الخائنة» صدرت عام 1946.

7 – ولهذا الأديب مجموعات شعرية وهذه عناوينها «دموع وعواطف» وهو ديوان صدر عام 1946 ومجموعة «بقايا شباب» صدرت سنة 1966، و«مختارات من شعر المهرجانات» وهو من جمعه وتحقيقه، صدر عام 1969 و«بورقيبيات» صدرت سنة 1981.

8 – من مؤلّفاته في مجال التاريخ كتاب «معركة الزلاّج» وهو كتاب مشترك مع الجيلاني بن الحاج يحيى أرّخا فيه للمصادمات التي وقعت عام 1911 بين التونسيين والقوّات الاستعمارية حول مقبرة الزلاّج وصدر عام 1981 – «الدغباجي، حياته وأعماله»، وقد أرّخ فيه لأحد أشهر المقاومين التونسيين، وصدر عام 1969– «ثورة المرازيق»، بالاشتراك مع عليّ المرزوقي، طبعة 1979 – «دماء على الحدود»، وقد اهتمّ فيه بثورة عام 1915 بالجنوب التونسي وعلى الحدود التونسية الليبية– «صراع مع الحماية»، وموضوعه حركة المقاومة التونسية عند الاحتلال عام 1881، وقد صدر عام–1973 «عبد النبي بلخير: داهية السياسة وفارس الجهاد»، وقد اهتمّ فيه بأحد أعلام الجهاد الليبي ضدّ الإيطاليين، وصدر عام 1978 – «قابس جنّة الدنيا»، وقد أرّخ فيه لمدينة قابس، وصدر عام –1962 الطاهر الحدّاد حياته وآثاره، بالاشتراك كذلك مع ابن الحاج يحيى، وقد صدر هذا الكتاب عام 1963.

9) حقّق محمّد المرزوقي ديوان الفيتوري تليش: وهو عبارة عن شعر شعبي قدّمه وشرحه وحقّقه ، وقد صدر عام –1976 «مؤنس الأحبّة في أخبار جربة»، لمحمّد أبو راس، وقد صدر سنة –1960 «الرحلة الصحراوية عبر أراضي طرابلس وبلاد التوارق» لمحمّد بن عثمان الحشائشي، وقد علّق عليها وراجع ترجمتها إلى العربية محمّد المرزوقي وصدرت سنة –1988 «ديوان الحكيم أبي الصلت أميّة بن عبد العزيز الداني –460 529»، جمعه وحقّقه وقدّم له محمّد المرزوقي، وصدر عام –1974 «جريدة القصر وجريدة العصر» للأصفهاني بالاشتراك مع الجيلاني بن الحاج يحيى.

10 – من مؤلّفاته في هذا المجال كتاب «الشعر الشعبي والانتفاضات التحرّرية»، صدر سنة 1971.

11 – ممّا ألّف محمّد المرزوقي كتاب «عبد الصمد قال كلمات»، نشر سنة 1970 ومؤلّف «مختارات من محلاّت شاهد»، وقد صدر سنة 1969.

12 – ممّا يندرج في هذا الباب كتاب «الجازية الهلالية»، وهو عبارة عن قصّة من التراث الشعبي، وقد صدر هذا الكتاب سنة 1983 وكتاب «على هامش السيرة الهلالية: دراسة ونماذج»، وقد قدّمه رياض المرزوقي. صدر هذا الكتاب سنة 2002.

13 – هذا الكتاب عبارة عن عرض مستفيض لحياة البدو بالجنوب التونسي»، وقد جمع فيه عادات البادية التونسية، صدر هذا الكتاب سنة 1984.

14 – صدر هذا الكتاب سنة 1967، وفيه إلمام بالشعر الشعبي من كافّة جوانبه النظرية والإجرائية.

15 – المرازيق: ينتسب المرازيق إلى مطر بن راشد بن سليمان بن مساوي بن نشوان بن حدجه بن مرزوق بن عليّ «عجيم» بن هشام بن الغز بن مذكر «مذكو» بن يام ابن دافع بن مالك بن جشم بن حاشد بن جشم بن جنوان بن نوف بن همدان بن مالك بن زيد بن أوثلة بن ربيعة بن الخيار بن مالك بن زيد بن كهلان بن سبا بن يشجب بن يعرب بن قحطان.

* انتقل المرازيق من بادية نجد في أواخر القرن العاشر للهجرة إلى ساحل عُمان. وعن طريق رأس الخيمة التي كانت تسمّى آنذاك جلفار، وانتقلوا بصحبة القواسم في سنة 1169 للهجرة إلى برّ فارس المشهورة بشيبكوه بالسفن الشراعية، الوسيلة المتوفّرة آنذاك. وكان يرأس القبيلة في ذلك الانتقال الكبير راشد وسليمان ابنا مطر بن راشد المرزوقي. ونزلوا في مكان معروف اليوم بقرية دوان الغربية أو (كافرخون)، ومنها لينتقل أغلب أفراد قبيلة المرازيق برئاسة كبيرهم: راشد بن مطر المرزوقي إلى مكان آخر يسمّى اليوم قرية مغوه لاتّساع ضواحيها وصلاحية موقعها للسكن، وهي تقع على ساحل الخليج العربي، شرقي جبل يسمّى جبل اليارد، وتبعد عنه مسافة 7 كيلومترات تقريباً. ومع وفود القبائل العربية إلى المغرب العربي نجد اليوم حضورا قويّا للمرازيق بالجنوب التونسي خاصّة بمحافظة قبلّي كما انتشر المرازيق بمدن أخرى في تونس وقد سمّيت بعض الأماكن باسمهم.

16 – يُذكر منهم حسب الأسبقية في الترتيب الزمني سالم أبو خفّ وأحمد البرغوثي ومحمّد الطويل وعلي عبد العظيم والحبيب بن عبد اللطيف وعليّ الأسود المرزوقي وبلقاسم عبد اللطيف وبشير عبد العظيم ورمزي خليفة وأيّوب الأسود والناصر بن عون.

17 – إحدى معتمديات ولاية سيدي بوزيد تقع بها محميّة بوهدمة وهي من أهمّ المحميّات الطبيعية بالبلاد التونسية، أغلب سكّانها من بطون قبيلة المهاذبة يذكر منهم (أولاد سيدي مهذّب).

18 – تنتمي قبيلة المهاذبة إلى القبائل الرحّل المتواجدة بالبلاد التونسية منذ عدّة قرون وإنّ وجود هذه القبائل الرحّل ضمن مجموعة معيّنة لم يكن أبدا مرتبطا بأرض لها حدود واضحة فوجودها يعود أساسا إلى ارتباط رمزي ومعنوي متعلّق بالعائلة أو بالعشيرة أو بالمعتقدات أو سلالة الأجداد لذا فإنّ ما يسمّى بأرض المهاذبة أو أراضي أي قبيلة أخرى لا يمثّل في الواقع إلاّ الأماكن التي يتواجد فيها المهاذبة بكثرة في فصلي الخريف لحراثة الأراضي إذا أمطرت أو في فصل الصيف للحصاد.

ويستقرّ معظم المهاذبة في مجال جغرافي محدّد نسبيّا وهو جهة الصخيرة اليوم حتّى وادي العكاريت ومن جهة المزّونة حتّى البحر الأبيض المتوسط.

وهو ينحدرون من سلالة سيدي مهذّب أحد رجال الدين القادمين من المغرب الأقصى وبالتحديد من الساقية الحمراء خلال القرن السادس عشر. وقد عهد له الحفصيون (الأمير أبو زكرياء الحفصي) بتهذيب مكتبة جامع الزيتونة وقد كلّف من قبله بتسوية النزاعات التي تفاقمت بين القبائل المتواجدة بمنطقة الأعراض حيث تمرّ الطريق الشهيرة الرابطة بين المشرق والمغرب العربيين وقد نجح في تهدئة الأجواء, وهذه القبائل هي الهمامة و بني يزيد و المثاليث ثمّ أقام

مسجده الشهير الذي أصبح منارة للعلم والسلم.

19 – يُذكر منهم بوزيان بن زنون المهذّبي وابناه عليّ وعبد النبي وكذلك الحاج عبد السلام الكيدي والشاهد الأبيض وعمر النيفر وأحمد السايح والمولدي هضب والأزهر بن الوافي ومحمّد الغزال الكثيري.

20 – ركبت: امتطت صهوة الجواد.

21 – ركوب الفراسين: مفعول مطلق وظيفته بيان النوع أي نوع الركوب، وهو ركوب المقاتلين. والفراسين جمع مفرده فارس، وهذا النوع من الجمع يفيد في هذا المقام التمرّس والمهارة والتفنّن، ومن ذلك الفعل المضارع يتفرسن: بمعنى يبدي براعته وتفنّنه من خلال حركاته البهلوانية.

22 – لحقت خيل: التحقت به على سبيل الكرّ والهجوم.

23 – غزاته: غزته. وهذا النوع من التصريف دارج في عدد من المواطن بالقطر التونسي وبعدد من أقطار المغرب العربي. ويقتضي أن يبقى الفعل على حاله في صيغة الماضي ويضاف إليه الضمير. وكأنّ التفاعل لا يحصل بين العنصرين (الفعل والضمير)، وكأنّ هذه الآلية في التصريف معمول بها في القطر العراقي الشقيق لكن في صيغة الماضي عندما يقال مثلا: أكلَوْا فيبقى الفعل الماضي على حاله ويضاف إليه الضمير دون أن يقع التفاعل الصرفي بين العنصرين (الفعل والضمير).

24 – رمّاية: صيغة مبالغة على وزن فعّال، وتفيد الإكثار من الرمي.

25 – النبل: «السهام وقيل: السهام العربية وهي مؤنّث لا واحد له من لفظه، فلا يقال نبلة، إنّما يقال سهم ونشّابة» (لسان العرب، مادّة نبل).

26 – «والحربة: الآلة دون الرمح وجمعها حراب» (لسان العرب، مادّة حرب).

27 – جاته: بمعنى جاءته، وجاءت على صدره بمعنى أصابت صدره.

28 – فكّت: «وفككت الشيء: خلّصته، وكلّ مشتبكين فصلتهما فقد فككتهما» (لسان العرب، مادّة فكك). والمعنى هو افتكاك السلاح ونزعه من صاحبه.

29 – مسيكين: تصغير مسكين، ويفيد هذا التصغير أنّه في حالة يرثى لها خاصّة وقد سلب سلاحه والسلاح هو أثمن ما يمتلكه الفارس وأنفسه.

30 – شعور: جمع شعر، ويفيد الجمع هنا كثرة الشعر وكثافته.

31 – كتّفته: شدّت يديه»والكتف شدّ اليدين من خلف وكتف الرجل كتفا وكتّفه: شدّ يديه من خلفه بالكتاف، والكتاف: ما يشدّ به» (لسان العرب، مادّة كتف).

32 – مكحولين: اسم مفعول من كحل. « الكُحْل: ما يكتحل به. قال ابن سيده: الكُحْل ما وُضِع في العين يُشتَفى به، كَحَلَها يَكْحَلها ويَكْحُلها كَحْلاً، فهي مَكْحولة». (لسان العرب، مادّة كحل).

33 – ع: اختصار لحرف الجرّ على، ع المسميّة أصلها على المسميّة.

34 – المسميّة: اسم مفعول من سما: لها سمة ولها اسم بمعنى أنّها بارزة ذات شهرة وصيت.

35 – قرابيل: جمع مفردهُ قرَبيلة، وهي سلاح ناري شأنه شأن البندقية ويمتاز باتّساع الفوهة، وأصل تسميتها من اللاتينية سواء كانت عبارة ايطالية أو فرنسية Carabine ويقال غدّارة أو قربينة، وقد أبدلت النون لاما.

36 – مليانين: جمع مليان، وأصلها ملآن. غير أنّ العرب في مجرى عادتهم ينفرون عادة من نطق الهمزة وكثيرا ما يقبلون على تعويضها بحرف الياء أو الواو أو الهاء، فيقولون بنّاي عوض بنّاء أو توليف عوض تأليف ومسهول عوض مسؤول. مليانين: عامرتان بالبارود معبّأتان بالذخيرة.

37 – كبّوا فيّ: أُفرغت فيّ.

38 – المشكاية: صيغة مبالغة من فعل مشك والمشكاية هي التي تكثر من الوعود وتؤجّلها باستمرار ولا تفي بعهد من العهود. ويجوز أن يكون هذا الفعل إبدالا من بشك (ابن منظور، لسان العرب مادّة بشك) الذي يفيد عدم إتقان العمل ممّا يضفي عليه صفة الإهمال واللامبالاة. ويتمثّل الإبدال في تعويض حرف بأخر كتعويض الباء بالميم وهذا التغيير جار حتّى في الأسماء، من ذلك أن يقال لمدينة مكّة المكرّمة بكّه. وقد ورد ذلك في القرآن الكريم، سورة الفتح، الآية 24 وسورة آل عمران الآية 16.

39 – شقاي: شقائي.

40 – شبّوا: اتّجهوا.

41 – قداي: في اتجاهي، من فعل قدا (لسان العرب، مادّة قدا).

42 – اللطف يا مولاي: أسال الله اللطف. وكأنّ البليّة قد حلّت وحُمّ القضاء وكأنّ الخلفية هي مضمون الدعاء المأثور: اللهم لا نسألك ردّ قضائك ولكن نسألك اللطف

فيه.
43 – دقّوا: ثبّتوا أو أعلنوا.
44) بلايَ: بلائي بمعنى المصيبة التي أبتلي بها.
45 – جواجي: جواجئي: أحشائي وهو جمع مفرده جؤجؤ وجمعه جآجىء وقد أبدلت الهمزة واوا. والجؤجؤ هو الصدر، ومثل مجتمع رؤوس عظام الصدر. (لسان العرب، مادّة جأجأ).
46 – دايَ: دائي.
47 – زاد على ما بيّ: ضاعف ما حلّ بي من ضنى ومعاناة.
48 – فاني: فان من فني يفني فناء بمعنى بِليَ وتلاشى ونحف وضعف وهو يسير إلى الموت.
49 – السيّة: السيئة. الخطأ الذي قد يصل إلى حدّ الخطيئة.
50 – بغى يبغي: يعني في منطقة البحث أراد أو رغب واشتهى.
51 – مكر: أبى وامتنع.
52 – خلّى: ترك ووذر.
53 – مشويّة: اسم مفعول من شوى يشوي بمعنى اكتوى كيّا بالغا.
54 – مدلّل: اسم مفعول من دلّل بمعنى ممتاز أو من الطراز الأوّل في المهارة والإتقان لأساليب القتال وفنون الحرب.
55 – ولد رمح: ناشئ في هذا المجال، مجال الحرب، والرمح آلة من آلات القتال (لسان العرب، مادّة رمح).
56 – اسم مفعول من غلّل بمعنى في صدره غلّ، وهو مغتاظ أشدّ الغيظ وكأنّه موتور يطلب ثأرا.
57 – راكب: فارس ممتط صهوة الجواد.
58 – مخلخل: اسم فاعل من خلخل بمعنى فتيّ قويّ متين وكأنّه يحدث بحركته زلزالا أثناء السير.
59 – حرّم وحلّل: بيده الحكم وبيده التشريع منعا وإحلالا.
60 – الحيّة: الكائن الحيّ، النفس الحيّة.
61 – نوّض:أطلق النار، أصلها من الثلاثي المجرّد ناض ينوض نوضا كقولهم « ناض البرق ينوض نوضا إذا تلألأ» وناض بمعنى تحرّك، والنوض الحركة (لسان العرب مادّة نوض).
62 – الوطى: أصلها الوطاء بمعنى الأرض (ابن منظور لسان العرب مادّة وطأ).
63 – مرميّه: اسم مفعول من رمى بمعنى ملقاة (ابن منظور، لسان العرب مادّة رمى).
64 – هكّا أو هكّاك: بمعنى هكذا أو على هذا النحو أو بهذه الطريقة وعلى هذه الصورة وبهذه الكيفية.
65 – ولفتي: أليفتي أو أليفي بمعنى حبيبتي المؤالفة (ابن منظور، لسان العرب، مادّة ألف).
66 – مكنوني: اسم مفعول من كنّ: كياني الداخلي، أحشائي (ابن منظور،لسان العرب، مادّة كنن).
67 – محوني: بمعنى محني وهي جمع مفرده محنة أي الامتحان والبليّة والمعاناة والمكابدة (ابن منظور، لسان العرب مادّة محن).
68 – مجريّة: اسم مفعول من فعل جرى، والمعنى هو دموع مجراة أو دموع جارية (ابن منظور، لسان العرب مادّة جرى).
69 – يا هل ترى؟: بمعنى هل ترى؟
70 – يسخف: فعل مضارع من سخف بمعنى رقّ لي وأشفق عليّ. وأصل فعل سخف يفيد الضعف.
71 – ابن منظور، لسان العرب، مادّة صرع.
72 – ابن منظور، لسان العرب، مادّة صرع.
73 – ابن منظور، لسان العرب، مادّة صرع.
74 – ابن منظور، لسان العرب، مادّة صرع.
75 – وهي ما يعبّر عنه لدى الفرنسيين بعبارات Le coup de foudre
76 – ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، 13.
77 – ربّما كانت عبارة المشكاية في أصلها مصدرا ميميا من شكا يشكو شكوى وشكا وشكاة بمعنى أنّها مصدر لشكوى العشّاق.
78 – هذه تقريبا مجمل النعوت التي لحقت عددا من المقطّعات الشعرية (أحمد خالد، أضواء من البيئة التونسية على الطاهر الحدّاد، 75).
79 – يظهر ذلك في قول الشاعر: «ركبت» أي ركبت جوادا.
80 – وصف الجواد بعبارة «مخلخل» الدالة على القوّة المزلزلة كما أوحته العبارة اللاحقة «تزلزل».
81 – تدّل على ذلك أفعال «خلّى» و «خلّوا» و «خلّى».
82 – يا مولاي.
83 – اللطف.
84 – يا هل ترى من بعد ما قهروني يسخفش صاحبهم ويرفق بيّ.
85 – الإيحاء وإحلام النفس هما تقريبا جوهر الشعر ويعبّر بعض الفرنسيين عن ذلك بقوله» faire rêver».
86) شارل أوغستان سانت ـ بوف (Charles Augustin Sainte-Beuve) كاتب وناقد فرنسي وُلد في بولوني سور مير في 23 ديسمبر عام 1804. تميّز أسلوبه

بالدقة، وكان نقده يعرف بالنقد البنّاء وكان مبنّيا على التاريخ الطبيعي للفكر. وقد صنّف الباحث الفرنسي جان ـ بيير ريشار منهج سانت - بوف النقدي إلى ثلاثة مستويات وهي: الأنا المبدعة (الشخص)، والإبداع (العمل الأدبي)، والسيرة الذاتية (البعد التاريخي للأنا والعمل الأدبي) وأشار سانت ـ بوف إلى أنّ العمل الأدبي ما هو إلا نتاج أنا أخرى غير التي تظهر في عاداتنا ومجتمعنا وحياتنا. وتوفّي في باريس يوم 13 أكتوبر عام 1869.

87 - مثال ذلك قوله: عيون سود مكحولين.

88 - وجه الشبه بين القرابيل والعينين خاصّة في السواد والاتّساع والفتنة الفاتكة.

89 - مثال ذلك المشكاية- وشقاي.

* وقوله: قداي- مولاي-رداي-داي.

* وقوله كذلك: داواني- نعاني-يراني- فاني-جاني- يهواني.

* وقوله أيضا: مدلّل- متغلّل- مخلخل-تزلزل- وحلّل- الأوّل كمّل.

*ومن ذلك:كووني-مكنوني-محوني-سحروني-عيوني- قهروني.

90 - منها ما هو لفظي ومنها ماهو مجازي ومنها ما هو ايقاعي ومنها ما هو متعلّق بالاستعارة المرشّحة أو الترشيحية التي تتجلّى في الدور الثالث لتضفي عليه تكبيرا وتضخيما وتفخيما وتمجيدا بما يناسب الجنس الملحمي.

91 - أبو الهيجاء جوهر بن عبد الله العدني توفّي سنة 626 هـ م 1229/ سكن مدينة عدن، وأصله من مدينة (الجَنَد)، ضاحية مدينة تعزّ. عالم متصوّف. كان في بداية أمره يعمل حمّالاً في أحد أسواق مدينة عدن، أخذ في بعض العلوم حتّى انتهت إليه مشيخة الصوفية في مدينة عدن ونواحيها خلفًا للشيخ سعد الحدّاد.

92 - الأعشى570 م - 629م ميمون بن قيس بن جندل من بني قيس بن ثعلبة الوائلي، أبو بصير، المعروف بأعشى قيس، ويقال له أعشى بكر بن وائل والأعشى الكبير. من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية وأحد أصحاب المعلّقات.

* كان كثير الوفود على الملوك من العرب، والفرس، غزير الشعر، يسلك فيه كلَّ مسلك، وليس أحدٌ ممن عرف قبله أكثر شعراً منه. وكان يُغنّي بشعره فسمّي (صناجة العرب).

* قال البغدادي: كان يفد على الملوك ولا سيّما ملوك فارس فكثرت الألفاظ الفارسية في شعره. عاش عمراً طويلاً وأدرك الإسلام ولم يسلم، ولقب بالأعشى لضعف بصره، وعمي في أواخر عمره.مولده ووفاته في قرية (منفوحة) باليمامة قرب مدينة الرياض وفيها داره وبها قبره.

93 - الأعشى، الديوان، 89-88.

94 - الأعشى، الديوان، 199-198.

المصادر والمراجع:

* الأعشى، الديوان، دار صادر بيروت 1994.
* محمّد بوذينة، ، روّاد الشعر الغنائي في تونس، الطبعة 2 دار سيراس للنشر (المطابع الموحّدة)، تونس 1993.
*أحمد خالد، أضواء من البيئة التونسية على الطاهر الحدّاد.
* المختار المستيسر، ، نشأة الرشيدية من المعلن إلى المخفيّ، مطبعة بونو برانت، تونس 2014.
* ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة بين الألفة والألاّف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، طبعة 2012

المراجع باللغة الفرنسية:

* http://sidimhedheb.over-blog.com/article-19-63135349.html
* http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=200
* https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%B2%D9%8A%D9%82_

الصور

* الصور من الكاتب.

1 - https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%B2%D9%88%D9%82%D9%8A

جهود المؤسسات الثقافية الخليجية في صون التراث الثقافي غير المادي:

(وزارة التراث والثقافة بسلطنة عمان) أنموذجاً

أ. عماد بن جاسم البحراني - باحث من سلطنة عمان

تستعرض هذه الدراسة الجهود التي بذلتها وزارة التراث والثقافة بسلطنة عمان في الحفاظ على التراث الثقافي غير المادي من خلال ثلاثة محاور رئيسية وهي:

1. توثيق عناصر التراث الثقافي غير المادي دولياً.
2. القائمة الوطنية العمانية لحصر التراث الثقافي غير المادي.
3. إصدارات التراث الثقافي غير المادي.

توثيق عناصر التراث الثقافي غير المادي دولياً

في إطار الجهود التي تبذلها السلطنة لتسجيل مفردات التراث الثقافي العماني غير المادي في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي بمنظمة اليونيسكو، نجحت وزارة التراث والثقافة لحد الآن في تسجيل سبعة من عناصر التراث الثقافي غير المادي العماني في هذه القائمة.

ويأتي إدراج هذه العناصر ليعكس الاهتمام الذي توليه السلطنة لموروثاتها الشعبية، كما أنه يمثل اعترافاً دولياً بأهمية هذه المفردات الثقافية كجزء من التراث العماني الذي حظي بالعديد من الإشادات الدولية، لعل أهمها إدراج العديد من المواقع العمانية في التراث العالمي كقلعة بهلا عام 1987م، وموقع بات والخطم والعين عام 1988م فضلاً عن طريق اللبان عام 2000م والأفلاج العمانية 2006م، وفي المقابل مثلت مرحلة إعداد ملفات التراث غير المادي تفعيلاً للاتفاقية الدولية، وهو مؤشر على نضوج التجربة العمانية في مجال جمع وحفظ التراث الثقافي غير المادي العماني، وقد بدء العمل في هذا المجال من خلال تقديم 12 ملفاً لعدد من مفردات التراث الثقافي غير المادي العماني تم قبول ستة ملفات منها في عام 2010م وهي (البرعة، تقطير ماء الورد، الخنجر، الرزحة، الرزفة، العيالة) في حين تم تحويل ستة ملفات أخرى للسنوات التي تليها، وفي عام2011م قدمت السلطنة ملفين جديدين هما (الميدان والعازي).

هذه الملفات تم إعدادها في البداية من قبل كوادر عمانية بوزارة التراث والثقافة بالتعاون مع خبراء دوليين وكذلك وزارة الإعلام واللجنة الوطنية العمانية للتربية والثقافة والعلوم بالإضافة الى مندوبية السلطنة في اليونسكو، وكانت البداية من خلال جمع معلومات عن كل مفردة وتوثيقها من قبل الممارسين والمعنيين في المجتمع بهذا الموروث، وذلك وفق قوائم وشروط التسجيل المنبثقة من اليونسكو، كما قامت الوزارة بالاستعانة بخبراء دوليين مختصين في مجال الإشراف على إعداد الملفات من أجل مراجعة تلك الملفات منهجياً وعلمياً، ومن بين تلك الملفات الستة تم اختيار ملف البرعة ليكون أول ملف عماني يدرج ضمن القائمة العالمية للتراث غير المادي، وذلك بعد أن أوفى الملف بكل المعايير المتعلقة بالتسجيل.

كما قدمت وزارة التراث والثقافة خلال العام 2014م ملفات جديدة للتسجيل في قائمة اليونيسكو، بالاشتراك مع بعض دول مجلس التعاون الخليجي (سلطنة عمان ودولة قطر والإمارات المتحدة والمملكة العربية السعودية)[1]. وهذه الملفات هي:

- المجالس.
- فن الحماسية (عمان والإمارات).
- القهوة العربية.

وفيما يلي الفنون العمانية المدرجة في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للانسانية:

1. فن البرعة[2]: هو أول عنصر عماني يتم تسجيله في القائمة العالمية في اجتماع الدورة الخامسة للجنة الدولية الحكومية لصون التراث غير المادي الذي عقد في نيروبي - كينيا في شهر نوفمبر عام 2010م، وكان الملف العربي الوحيد الذي تم تسجيله منفردًا.
2. فن العازي[3]: تم تسجيله في القائمة الدولية في اجتماع الدورة السابعة للجنة الدولية الحكومية لصون التراث غير المادي الذي عقد في مقر "اليونسكو" - باريس في شهر ديسمبر عام 2012م، والملف تم تسجيله منفردًا.
3. فن التغرود[4]: تم تسجيله في القائمة الدولية في اجتماع الدورة السابعة للجنة الدولية الحكومية لصون التراث غير المادي الذي عقد في مقر "اليونسكو" - باريس في شهر ديسمبر عام 2012م، وهو ملف مشترك مع دولة الإمارات العربية المتحدة الشقيقة.
4. فن العيالة[5]: تم تسجيله في القائمة الدولية في اجتماع الدورة التاسعة للجنة الدولية الحكومية لصون التراث غير المادي الذي عقد في مقر اليونسكو باريس في شهر نوفمبر عام 2014م،

وهو ملف مشترك مع دولة الإمارات العربية المتحدة الشقيقة.

القائمة الوطنية العمانية لحصر التراث الثقافي غير المادي

إن قوائم حصر التراث الثقافي غير المادي جزء لا يتجزأ من عملية صون التراث الثقافي غير المادي، إذ من شأنها أن تزيد الوعي بالتراث الثقافي غير المادي وأهميته بالنسبة إلى الهوية الفردية والجماعية. وإن عملية إعداد قوائم لحصر التراث الثقافي غير المادي، وإتاحة تلك القوائم للجمهور من شأنها أيضا أن تشجع القدرة الإبداعية، والاعتداد بالذات بين الجماعات والأفراد التي تتولد في كنفها أشكال التعبير والممارسات المرتبطة بالتراث الثقافي غير المادي. ومن شأن القوائم أيضا أن توفر الأساس لصياغة خطط عملية لصون التراث الثقافي غير المادي المعني[6].

وفقاً للمادة (11) من الاتفاقية، فإن على كل دولة طرف أن تتخذ التدابير اللازمة لضمان صون التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها، وأن تشرك الجماعات والمجموعات والمنظمات غير الحكومية ذات الصلة في تحديد وتعريف عناصر هذا التراث.

إن التحديد هو عملية وصف عنصر نوعي واحد أو أكثر من عناصر التراث الثقافي غير المادي في سياقه الخاص وتمييزه عن العناصر الأخرى. وعملية التحديد والتعريف هذه هي المقصودة في الاتفاقية بمصطلح «الحصر» وتشدد الاتفاقية على أن يتم ذلك «بقصد صونه»، أي أن إجراء الحصر ليس مجرد عملية نظرية وإنما هي عملية هادفة ذات مضمون عملي. ومن ثم إذا تم فعلا تحديد عدد من عناصر التراث الثقافي غير المادي يجوز للدول أن تقرر البدء في تنفيذ مشروعات رائدة لصون تلك العناصر.

وإذ تقر الاتفاقية بأن الدول ستتخذ نماذج مختلفة في وضع القوائم، فإنها تنص على أن كل دولة طرف عليها أن تقوم بوضع قائمة أو أكثر لحصر التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها، وتستوفي هذه القوائم بانتظام (المادة 12).

ولئن كانت المادتان 11 و12 أكثر إلزاما من سائر مواد الاتفاقية فإنهما مع ذلك يوفران للدولة الطرف قدراً كافياً من المرونة كي تقرر كيفية إعداد قوائمها. إن الدول لها حرية وضع قوائمها بطريقتها. غير أنه يجب تحديد عناصر التراث الثقافي غير المادي تحديدا جيدا في القوائم للمساعدة على تطبيق تدابير الصون.

ولا يفترض أن تكون الدولة الطرف قد وضعت قائمة حصر أو أكثر قبل أن تصدق على الاتفاقية، رغم أن الكثير من الدول الأطراف تفعل ذلك منذ عشرات السنين. بل بالعكس إن تطوير واستيفاء قوائم الحصر عملية مستمرة لا نهاية لها. فليس من الضروري إنجاز قائمة من أجل البدء في تلقي المعونة أو طلب الترشيح لقائمتي الاتفاقية. غير أن المبادئ التوجيهية لتنفيذ الاتفاقية تقضي بأن الدولة الطرف التي تتقدم بملف ترشيح لقائمة التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى صون عاجل يجب أن تثبت أن العنصر المقترح إدراجه سبق إدراجه في قائمة حصر التراث الثقافي غير المادي الواقع في أراضيها[7].

ومن مجالات اهتمام وزارة التراث والثقافة العمانية بالتراث غير المادي: البدء في إنشاء قوائم الحصر الوطنية

في عام 2010م وذلك بمشاركة مختلف المؤسسات الحكومية ذات العلاقة بهذا المجال كوزارة التراث والثقافة والهيئة العامة للصناعات الحرفية ووزارة التنمية الاجتماعية ووزارة الشؤون الرياضية وجامعة السلطان قابوس بالإضافة الى إشراك مؤسسات المجتمع المدني كجمعية المرأة العمانية والنادي الثقافي والممارسين، وقد ضمت القائمة عدة أبواب: الفنون الشعبية والحرف التقليدية والعادات والتقاليد والأكلات الشعبية والألعاب الشعبية والآلات الموسيقية وغيرها من مفردات التراث الثقافي العماني غير المادي، وقد تم جمع هذه القائمة ميدانياً من المجتمع العماني.

وقد نظمت الوزارة بالتعاون مع اللجنة الوطنية العمانية للتربية والثقافة والعلوم واليونسكو ورشة عمل لإعداد قوائم جرد التراث غير المادي. وفي عام 2011م تم طباعة كتابين من قوائم الجرد الوطنية هما من مفردات التراث الثقافي غير المادي المتعلقة بالآلات الموسيقية والكتاب الآخر بالأنماط الموسيقية، وذلك بالتعاون مع مركز عمان للموسيقى التقليدية.

أهداف القائمة الوطنية العمانية:

1. حصر وتصنيف جميع مفردات التراث الثقافي غير المادي العمانية بهدف صون هذا التراث ووضع آليات الحماية المناسبة لكل مفردة.
2. توثيق كل البيانات والمعلومات المتعلقة بمفردات التراث الثقافي غير المادي.
3. مراجعة كل ما تم نشره أو كتابته عن عناصر التراث الثقافي غير المادي.
4. وضع قاعدة بيانات إلكترونية تضم كل ما تم جمعه حول عناصر التراث الثقافي غير المادي.

وكان للمجتمع المحلي دور في تنفيذ قوائم الحصر العمانية من خلال الآتي:

1. الاشتراك في إعداد الاستمارات الخاصة بتسجيل العناصر.
2. قيام مجموعة من الباحثين والمهتمين والممارسين من مختلف الجهات الحكومية والخاصة بجمع المعلومات والبيانات المتعلقة بقوائم الحصر الوطنية.
3. إجراء لقاءات مع الممارسين لعناصر التراث الثقافي غير المادي وذلك لتقديم البيانات حول العنصر.
4. مراجعة البيانات التي تم جمعها من خلال مجموعة من الباحثين والمهتمين والممارسين قبل إدخال البيانات في السجل النهائي.

وقد تم إعداد استمارة حصر مفردات التراث الثقافي غير المادي من خلال المنهجية المتبعة لدى اليونسكو في إعداد قوائم الحصر الوطنية وفق المادتين (11 و12) من الاتفاقية الدولية لصون التراث الثقافي غير المادي، حيث تضمنت الاستمارة على معلومات عن العنصر، ونطاقه الجغرافي، وحملة العنصر وحالته من حيث بقائه واستمراريته بالإضافة الى أسماء حملة العنصر وجامع البيانات وصور للعنصر، كما خضع الباحثون والمشاركون في عملية إعداد قوائم الحصر الوطنية لبرامج تدريبية في عملية جمع البيانات والمعلومات المتعلقة بالاستمارة وطريقة إجراء المقابلات وتعبئة البيانات.

لقد اعتمدت قوائم الحصر الوطنية على المصادر الإخبارية الشفهية في جمع موادها، فتم توثيق البيانات

الخاصة بأبواب القائمة من حملة العنصر بشكل مباشر بعد أن تم تقديم تعريف شامل لهم حول قوائم الحصر وحقوقهم في هذا الشأن. ومرت عملية جمع مادة القوائم بمرحلتين، هما:

1. عرض ما تم جمعه من الكتب والأبحاث على الممارسين عن كل عنصر، من أجل مراجعة بياناته والتدقيق على ما ورد فيه وذلك من خلال المعلومات التي يدلي بها أفراد المجتمع الممارسين لمختلف عناصر التراث غير المادي.
2. توثيق العناصر بصورة مباشرة من خلال الإخباريين من أبناء المجتمع الذين يحملون عناصر التراث الثقافي غير المادي.

اصدارات التراث الثقافي غير المادي[8]

أصدرت الوزارة ضمن سلسلة من مفردات التراث الثقافي غير المادي، ومشروع جمع التاريخ المروي عدة كتب هامة ساهمت في توثيق هذه المفردات وهذا التاريخ العريق، والتعريف به محلياً وخارجياً.

في هذا المشروع تم اختيار مجموعة من مفردات التراث غير المادي العماني كالفنون الشعبية والحرف التقليدية والمناسبات الاجتماعية وغيرها وبعد ذلك يتم تكليف باحثين للقيام بعملية الجمع والبحث الميداني حول تلك المفردة من خلال الناس العارفين بها. وما يميز هذا المشروع هو المقاربة بين الروايات التي يتم استعانتها من حملة العنصر وغيرها من البيانات التي تناولتها مصادر علمية أو يمكن استنتاجها من خلال القطع والشخوص الدالة على العنصر.

وفيما يلي نبذة عن هذه الاصدارات:

- كتاب عادات وتقاليد الزواج في ولاية قريات: ويحتوي على نتائج بحث ميداني للعادات والأفكار والمعتقدات المتعلقة بالزواج في ولاية قريات، ويعتبر هذا الإصدار بداية المشاريع الهادفة إلى جمع الموروث الشعبي الشفهي من مناطق ومحافظات السلطنة، وصدر الكتاب ضمن برنامج مسقط عاصمة للثقافة العربية 2006م.
- كتاب الخنجر العماني: يتناول هذا الكتاب الخنجر كرمز من رموز الهوية العمانية، وإلى جانب المراجع والمصادر المدونة تم الرجوع إلى مراجع شفهية لممارسين وصُناع الخنجر العُماني، والكتاب صدر باللغتين العربية والانجليزية[9].

الخنجر إحدى المفردات التراثية العريقة التي يتمتع بها الشعب العماني، ويتمتع بمكانة مرموقة لدى الشخصية العمانية، فهو شعار الدولة، ولبسه من العادات المتوارثة من الآباء والأجداد، يتألق به الرجل في المناسبات الوطنية الرسمية والخاصة، وإن كان في القدم مثل الخنجر سلاحا للدفاع عن النفس، فإنه في الوقت الحاضر أصبح شعارا للوجاهة، ولا يخلو منه أي بيت عماني.

- كتاب التاريخ المروي لعادات الموت في ولاية قريات: الإصدار عبارة عن جمع ميداني لعادات ومعتقدات المجتمع المتعلقة بالوفاة، كما احتوى هذا الكتاب على بعض القصص والحكايات المتعلقة بمعتقدات الناس.

* كتاب العادات والتقاليد لمرحلة الميلاد ولاية سمائل: تناول الإصدار العادات المتعلقة بالميلاد في مجتمع محافظة الداخلية، ومن خلال الجمع الميداني تم توثيق العديد من أغاني الأطفال وألعابهم التي ورثوها عبر الاباء والأجداد.

* كتاب من قصصنا الشعبية: الهدف منه التعريف بهذه القصص والحكايات الشعبية، وتذكير الآباء والأمهات بما يمكن أن يقدموه للأطفال من حكايات تذكرهم بماضي المجتمع وتاريخه.

* كتاب عن التاريخ المروي البحري لولاية صور: تم من خلاله توثيق التاريخ البحري لولاية صور وفق منهج علمي متكامل بالتعاون مع المختصين في هذا المجال

* كتاب فن البرعة: صدر هذا الكتاب بمناسبة إدراج فن البرعة في القائمة التمثيلية للتراث غير المادي للإنسانية واحتوى على كل ما يتعلق بهذا الفن من حيث المدلول اللغوي للاسم وطريقة أداء البرعة وأشهر المناطق في السلطنة التي يمارس فيها هذا الفن، بالإضافة إلى الفرق الأهلية المشهورة بممارسة البرعة، وقد صدر الكتاب باللغتين العربية والإنجليزية واحتوى على صور لفن البرعة.

* كتاب الميدان فن وشعر: الكتاب تناول التعريف بهذا الفن وسبب التسمية وأدواره وأدواته وقوانينه والمناسبات التي يقام فيها والمحافظات التي تشتهر به. الكتاب صدر باللغتين العربية والإنجليزية واحتوى على قصائد من فن الميدان.

* كتاب الآلات الموسيقية التقليدية العمانية وكتاب الفنون الموسيقية التقليدية العمانية: يعتبران إحدى أهم إصدارات الوزارة في مجال التراث غير المادي، ويرصدان الفنون العمانية المغناة وأدوات آدائها، ويعدان بمثابة قائمة جرد ميدانية وفهرساً علمياً لذلك الكنز الثقافي الذي أنتجه فكر الإنسان العماني في مجال الفنون والفلكلور الشعبي.

الكتابان يمثلان باكورة إصدارات الوزارة المتعلقة بالقائمة الوطنية للتراث غير المادي العماني، تلك القائمة التي أشارت منظمة اليونسكو إلى ضرورة أن تقوم كل دولة بإعداد قائمة جرد وطنية لمفرداتها المحلية، وأن تستوفي تلك القائمة باستمرار.

* كتاب العازي فن الفخر والشعر: تطرق الكتاب إلى التعريف بهذا الفن وطريقة آدائه وشعر العازي ونماذج من قصائد هذا الفن، الكتاب صدر باللغتين العربية والإنجليزية.

* كتاب الرزفة: هذا الكتاب يجمع أوراق العمل التي قدمت في حلقة الفنون الشعبية العمانية عن فن الرزفة والتي عقدت بولاية صحار في مارس 2014م. ويتطرق الكتاب إلى التعريف بفن الرزفة والمناطق التي تمارس به وكل ما يتعلق بهذا الفن.

* كتاب فن الرواح: فن الرواح يعتبر من الفنون الجبلية الأكثر شهرة في محافظة مسندم، ويقدم الكتاب نبذة تعريفية عن هذا الفن العريق وطريقة آدائه ونحو ذلك.

* كتاب عصا الجرز: يهدف هذا الكتيب إلى التعريف بعصا الجرز، حيث إن عصا الجرز تعد جزءًا من هوية المجتمع في محافظة مسندم، ويحملها الرجال في مختلف المناسبات الوطنية والاجتماعية. وبعد التعريف بعصا الجرز، يتطرق الكتاب إلى مكونات الجرز ثم مراحل صناعة الجرز.

وبين الكتاب ارتباط عصا الجرز بثقافة المجتمع في محافظة مسندم، وأن العصا ارتبطت بالعماني في محافظة مسندم منذ القدم، فقد كانت سلاحه الذي يحميه من الحيوانات المفترسة، والمعين له على تسلق الجبال وقطع الأشجار، كما استخدمها في حمل زاده، واتكأ عليها في مشيه لتعينه على المسافات الطويلة.

لذا أصبحت عصا الجرز جزءا لا يتجزأ من هندامه وإحدى مفرداته الثقافية التي يحرص على حملها في مختلف المناسبات الاجتماعية والوطنية والدينية، فهي المكملة لشخصيته وهيبته أمام الغير[10].

* كتاب أناشيد الطفولة: من خلال هذا الكتاب تم التطرق إلى ذلك الإرث الجميل الذي تغرد به حناجر الأطفال في العديد من المناسبات المرتبطة بالمجتمع العماني، ومن أبرز هذه الأناشيد:

* نشيد التيمينة: وهو النشيد الذي يقال عند ختم القرآن الكريم.

* نشيد المعلم: وهو نشيد يردده الأطفال عند الخروج من اليوم المدرسي في مدارس تحفيظ القران.

* نشيد التهلولة: وهي نشيد يردده الأطفال في ليالي عشر ذي الحجة.

نموذج من الإصدارات «كتاب التعليم في نزوى»

صدر الكتاب بالتزامن مع الاحتفال بنزوى عاصمة للثقافة الإسلامية (2015م). ويتضمن خمسة فصول، حمل أولها عنوان «نزوى ثقافياً وحضارياً»، وناقش العوامل التي جعلت نزوى تكتسب مكانتها الثقافية والعلمية، حيث تعدّ المدينة مركزاً ومنارة للعلم والتعليم.

ووفقاً للرواة الذين ينقل عنهم الكتاب، غدت نزوى لفترة طويلة من الزمن مركزاً للعلماء والمثقفين يفدون إليها من جميع الجهات، ولذلك أصبحت المدينة مصدر إشعاع حضاريا وعلميا في جميع الفنون وخاصة علوم اللغة العربية، والعلوم الدينية من تفسير وحديث وفقه وعقيدة، إلى جانب تخريجها مجموعةً من العلماء في عُمان.

ويكشف هذا الفصل من خلال شهادات الرواة، أن نزوى حظيت بمكانة حضارية كبرى يومَ كانت ملتقى للعلماء وطالبي العلم، وأنها استمدت هذه المكانة نظراً لدورها العلمي الكبير. كما يتم استعراض ذاكرةَ الحضارة الاقتصادية والمكانة العلمية للمدينة، فقد كان للحياة الاقتصادية دور كبير في انتعاش الحياة العلمية، حيث استقرت المدينة سياسياً وإدارياً، وانتعش الاقتصاد بشكل تلقائي، وهذا بدوره انعكس على الجانب التعليمي، فاستقدمَ الإمامُ في تلك المرحلة (وكانت المدينة مركزاً للحكم) الطلابَ ليتلقوا التعليم في نزوى وكان يُغدق عليهم مادياً. وكتب الإمام سلطان بن سيف اليعربي سبعة عشر أثراً من فلج دارس لمتعلمي الفقه، وثلاثة عشر أثراً لمتعلمي القرآن الكريم[11].

Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage

The Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage has inscribed

Al'azi, elegy, processional march and poetry

on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity upon the proposal of Oman

Inscription on this List contributes to ensuring better visibility of the intangible cultural heritage and awareness of its significance, and to encouraging dialogue which respects cultural diversity

Date of inscription
5 December 2012

Director-General of UNESCO

شهادة تسجيل فن العيالة بإسم السلطنة ودولة الإمارات العربية المتحدة، 27 نوفمبر 2014م

في الفصل الثاني من الكتاب الذي يحمل عنوان «دور العلم.. ذاكرة تعليمية خالدة»، يركز البحث في محوره الأول على انتشار التعليم في مدينة نزوى، حيث عُرفت المدينة منذ القدم بأهميتها ومكانتها في تخريج العلماء والفقهاء. ويؤكد الرواة من خلال هذا الفصل، أنه رغم انتشار التعليم في ذلك الوقت، إلا أن هناك عدداً من التحديات التي واجهت المجتمع آنذاك، ومنها سيادة تعليم القرآن الكريم على حساب العلوم الأخرى، والفقر وقلة المال، وقلّة عدد البنات المتعلمات.

ويذكر أحد الرواة أن الطلبة كانوا يدرسون تحت شجرة ليمون، بحيث يجلس الأولاد في جانب، وتجلس البنات في الجانب الآخر.

ويستعرض الكتاب في هذا الفصل المساجد التي كانت تقام فيها حلقات التعليم على مدار اليوم تقريباً، وهي 18 مسجداً، منها جامع سمد، وجامع نزوى، ومسجد الشواذنة، ومسجد الفرض، ومسجد الشيخ، ومسجد الشجرة، وجامع سعال.

كما يرصد الكتاب المدارس المشهورة في ذلك الوقت التي شكلت مع المساجد مركزاً للإشعاع ومكاناً للكثير من التيارات الفكرية والفقهية. ويصف الكتاب عبر الرواة أشكال هذه المدارس، فهي في الغالب من الطين والصاروج وسقوفها من الخشب. ونظراً لكثرة انتشار المدارس في مرحلة الإمام غسان بن عبدالله والإمام الوارث لم يكن مستغرباً، بحسب أحد الرواة، أن يكون بائع البصل مفتياً وقاضياً، لكن الأمر تراجع قليلاً في آخر عهد اليعاربة كما يقول راوٍ آخر[12].

أما الفصل الثالث الذي حمل عنوان «أساتذة دور العلم وطلابها»، فقد تناولَ صفات المعلم وخصاله في ذلك الوقت وفق ما يذكره الرواة، هذا إلى جانب الشروط التي يَفرضها المعلم حتى يقبل العمل بهذه المهنة.

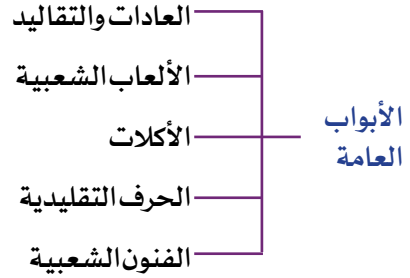
ويوضح الكتاب أن المعلم يتولى هذه المهمة، إما بالتكليف، أو عن طريق وزارة الأوقاف، أو عن طريق القاضي، أو بإجماع الأهالي، أو بترشيح من المعلم الذي سبقه.

ويتحدث الكتاب عن المكانة الاجتماعية للمعلم، حيث يلتقي به ضيوف الولاية، وله صدر المجلس، وهو من يعقد القران والطلاق، ويُعهد إليه حل الخلافات التي قد تقع في محيط مدرسته أو في مدينته بشكل عام. ويذكر الرواة «الهيبة» الكبيرة للمعلم، ليس في المدرسة فقط، وإنما في الحياة العامة أيضاً[13].

ويسـرد الفصل الرابـع تفاصيـل إدارة التعليم في دور العلـم، ومـدد الدراسـة الـتي ترتبـط في العـادة بنباهة الطالب. أما المصـادر المعتمدة في التعليم بحسـب الرواة، فمنها: القـرآن الكريم وملحة الإعـراب، وكتاب الايضاح في الفقه، وكتاب تلقين الصبيـان، والأجرومية، والألفية، وكتـاب الجامع الصحيح، وجوهر النظـام، وكتاب مدارج الكمـال، وكتاب النـور في التوحيد[14].

وخُصـص الفصـل الخامـس لتقـصّي طرائـق التدريـس ووسـائله في تلـك المرحلـة مـن مراحـل التعليـم في مدينـة نـزوى[15].

وتكمـن أهميـة هـذا الكتـاب أنـه يوثـق الذاكـرة الشـفهية لتاريخ نـزوى التعليمي قبل النهضـة العمانية الحديثـة (1970م) مـن خـلال الـرواة الذيـن عاصروا الحيـاة العلميـة والثقافية من علمـاء ومعلمين وطلاب، وهو بالتالي نتاج جهد مشـترك بـين الحكومة والمجتمع[16].



عناصر العادات والتقاليد

رقم العنصر	اسم العنصر
1	الزواج في شليم وجزر الحلانيات
2	يوم النهضة 23 يوليو
3	الاتراح في محافظة ظفار
4	أفراح استقبال المسافر
5	الانتقال إلى المنزل الجديد
6	عيد الأضحى في مرباط
7	عيد الفطر في مرباط
8	الشعبانية
9	الحضرة
10	العيد الوطني
11	العزاء في ثمريت
12	النذر او المسلومة في ولاية ثمريت
13	السداد رجوع المرأة المطلقة إلى زوجها
14	العزا في شليم وجزر الحلانيات
15	العقيقة
16	المسلوت
17	مولد الرسول
18	عادات وتقاليد في العيدين (الفطر، الاضحى)
19	الارجوحة
20	العادات والتقاليد في الزي
21	العادات والتقاليد في المأكل
22	العادات والتقاليد في الصناعات
23	زفة الكيذا
24	حمل الاسلحة عند الرجال
25	العادات والتقاليد في المناسبات الوطنية
26	العادات والتقاليد في شهر رمضان
27	الحول حول
28	قرنقشوه
29	الحناء
30	رضاعة الطفل
31	رعاية الطفل والعناية به
32	تسمية المولود
33	الاجهاض
34	الحمل الكاذب
35	مرحلة الميلاد، بشمال الشرقية
36	مرحلة قبل الميلاد في ظفار
37	العادات والتقاليد في الاعراس
38	مرحلة ما قبل الميلاد، بشمال الشرقية

39	يوم العرس
40	الفطام
41	يوم عقد القران
42	امراض الاطفال في محافظة ظفار
43	التأمينة
44	التغفين في ولاية قريات
45	العادات والتقاليد في نمط الحياة
46	الوضع والمكان المناسب للولادة
47	قطع الحبل السري وكيفية التخلص منه ومن المشيمة
48	التحويل
49	عادات تقديم القهوة
50	العزاء
51	كيفية التخلص من الحبل السري
52	الطفل في الايام الاولى بعد الولادة
53	تحنيك المولود
54	ثقب اذن او انف المولود
55	التغفين
56	العادات والتقاليد في اللهجة
57	الاعراض التي تصاب بها الام بعد الولادة
58	عملية الولادة في محافظة ظفار
59	الخطبة
60	الرغبة في انجاب الذكور
61	من يفضله الزوج لمساعدة زوجته في عملية الولادة
62	اسباب تأخر الحمل
63	الادوية التي تعطى للام في النفاس
64	المخرج
65	فترة النفاس
66	الاستعدادت قبل الولادة
67	البشارة للمولود

68	المواد المستخدمة في طهارات الام بعد النفاس
69	الوصفات الشعبية لتسهيل الولادة
70	معرفة نوع الجنين في محافظة ظفار
71	اخفاء اسم وجنس الطفل
72	الاذان للمولود
73	العقيقة للمولود
74	العلامات الدالة على اقتراب موعد الولادة
75	العناية بالطفل في محافظة ظفار
76	بداية مرحلة الحمل في محافظة ظفار
77	وسادة الطفل
78	الاحتفال بالمناسبات الدينية
79	الختان
80	العناية بالام الولود
81	الفرق بين الولادة الاولى والولادات التالية
82	الكوك
83	الوصفات الشعبية لتعسر الولادة
84	حمل التوائم
85	ذبيحة الخالة
86	رعاية الطفل المبتسر
87	الرضاعة
88	تأثيروفاة احد التوأمين على الآخر
89	تسمية المولود في ظفار
90	ليالي القمرية
91	الختانة في الماضي
92	الختانة في الوقت الحالي
93	آداب المجالس
94	الثبوت

استمارة قوائم الحصرالوطنية

تحديد عنصر التراث الثقافي غير المادي

اسم العنصر كما هو مستخدم :

عنوان قصير لعنصر التراث الثقافي غير المادي (محتويا على إشارة للمجال أو مجالات التراث الثقافي غير المادي الذي ينتمي إليه / إليها) :

الممارسون والجماعات المعينه :

الموقع الجغرافي للعنصر وانتشاره :

وصف مختصر للعنصر :

خصائص العنصر

الممارسون / المؤدون المعنيون بشكل مباشر بآداء عنصر التراث الثقافي غير المادي وممارسته (بما في ذلك الاسم والجنس والفئة المهنية ... إلخ):

مشاركون آخرون مرتبطة أعمالهم بالعنصر:

اللغة / اللغات المستخدمة (في العنصر) :

العناصر المادية المرتبطة بممارسة العنصر وانتقاله (نحو الأدوات / المعدات / الأزياء / الفضاءات / والأدوات الطقوسية (إن وجدت):

عناصر غير مادية أخرى (إن وجدت) مرتبطة بممارسة العنصر المعني وانتقاله:

الممارسات العرفية التي تحكم عملية الوصول إلى العنصر أو أي مظهر من مظاهره:

طرائق النقل إلى الأعضاء الآخرين في الجماعه:

المنظمات المعنية (المنظمات / الجمعيات / ومنظمات المجتمع المدني وغيرها) (إن وجدت):

حالة العنصر: قابليته على البقاء والاستدامه

التهديدات التي تحدق بممارسة العنصر في سياق الجماعة / الجماعات المعنية ذات الصلة :

البيانات : القيود عليها، والأذون الخاصة (بجمعها والنفاذ إليها)

موافقة الجماعة / الجماعات وانخراطهم في جمع البيانات :

القيود المفروضة على مسألة النفاذ إلى البيانات واستعمالها :

الأشخاص الخبيرون (الرواة / المزودون بالمعلومات) (أسماؤهم ، ومكانتهم ، وانتماؤهم) :

تواريخ جمع البيانات وأمكنتها :

مراجع حول عنصر التراث غير المادي (إن وجدت)

الأدبيات : كتب ، مقالات ... وغيرها :

المواد السمعية والبصرية ، تسجيلات إلخ في الأرشيفات والمتاحف والمجموعات الخاصة (إن وجدت) :

مـواد وثائقيـة ، وأدوات في دور الأرشـيفات والمتاحـف والمجموعـات الخاصـة (إن وجـدت) :

بيانات حول عملية الحصر

الشـخص الذي / الأشـخاص الذين قاموا بتصنيف وجمـع وإدخال الحصر :

دليل علـى موافقـة الجماعـة والمجموعـات المعنية من أجـل (أ) حصـر العنصـر (ب) موافقتهـم علـى توفير المعلومـات الـتي سـتقدم للحصر :

تاريخ إدخال المعلومات إلى قائمة الحصر :

الصور :

المراجع :

تاريخ الإنشاء :

تاريخ التعديل :

اسم المستخدم :

الهوامش

1. البوسعيدي لـ"الشرق": "المجالس" من أبرز الملفات المشتركة بين قطر وعمان، جريدة الشرق القطرية، الأربعاء 2015/3/4م.
2. نمط من الموسيقى التقليدية يمارس في مدن محافظة ظفار جنوب السلطنة. أنظر: من مفردات التراث الثقافي غير المادي (الفنون الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة التراث والثقافة، مسقط، 2011م، ص10.
3. نمط موسيقي عبارة عن مزيج من الإلقاء والغناء يؤديه شاعر أو حافظ لقصائد العازي ويمتلك صوتاً جيداً وقدرة على أداء مؤثر. أنظر: من مفردات التراث الثقافي غير المادي (الفنون الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة التراث والثقافة، مسقط، 2011م، ص49.
4. نمط موسيقي تقليدي يمارسه الرجال بصفة خاصة في الساحات العامة وأمام القلاع والحصون. أنظر: من مفردات التراث الثقافي غير المادي (الفنون الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة التراث والثقافة، مسقط، 2011م، ص50.
5. نمط موسيقي تقليدي يمارسه الرجال بصفة خاصة في الساحات العامة وأمام القلاع والحصون. أنظر: من مفردات التراث الثقافي غير المادي (الفنون الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة التراث والثقافة، مسقط، 2011م، ص50.
6. الموقع الالكتروني لمنظمة اليونسكو: www.unesco.org/new/ar/unesco
7. الموقع الالكتروني لمنظمة اليونسكو: www.unesco.org/new/ar/unesco
8. للاطلاع على هذه الاصدارات يرجى زيارة رابط مكتبة التراث العماني غير المادي: http://oman-heritage.blogspot.com
9. التراث والثقافة تصدر كتابا عن الخنجر العماني، جريدة الوطن العمانية، 1/26/ 2011م.
10. البحراني، عماد بن جاسم. عصا الجرز جزء من هوية المجتمع، مجلة تراث، الإمارات، العدد:187، مايو 2015م، ص117.
11. الدرمكي، عائشة، مشروع جمع التاريخ المروي " التعليم في نزوى"، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان ، 2014م، ص -17 27.
12. الدرمكي، عائشة، مرجع سابق، ص 60-29.
13. المرجع نفسه، ص-63 142.
14. الدرمكي، عائشة، مرجع سابق،ص-145 178.
15. المرجع نفسه،ص180 213-.
16. الرحبي، فهد. قراءة في كتاب تاريخ نزوى التعليمي قبل النهضة، أشرعة،جريدة الوطن، 28 ديسمبر,2014م.

الصور

* الصور من الكاتب.

1

الموروث السردي العربي:
التخييل وآليات اشتغاله

أ. عزيز العرباوي: كاتب وباحث مغربي

تعتبر قصة حي بن يقظان التي كتبها الأديب والطبيب والفيلسوف الأندلسي أبو بكر محمد بن طفيل، من أبرز النصوص الأدبية القديمة المؤثرة في المدونة الأدبية العربية، حيث تمتاز بعمق الفكرة وقوتها الرمزية، ومدى قوة الابتكار في البناء السردي في القصة وجمالياتها الفنية في الحكي والسرد السلس، كما تمتاز بالبراعة في الكتابة والإبداعية التي يتصف بها الكاتب في العديد من إنتاجاته المتعددة، وبالفعالية في الترميز والإيحاء. إن ما يميز القصة هو كونها تكتب سيرة معرفية وإنسانية، تقدم رؤية معمقة للقضايا البشرية وتنتقد بالرمز والإيحاء العديد من المواقف والسلوكات البشرية المختلفة. وفي هذا الإطار يمكننا القول إن ابن طفيل قد نجح إلى أبعد الحدود في إبداع قصة من طراز مختلف لما كان رائجاً آنذاك في عصره.

من الشفوي إلى الكتابي

يمثل السرد العربي أشكالاً شفوية متحولة إلى نصوص مكتوبة في حقول معرفية متعددة وسط كتب الأدب المختلفة، ومؤلفات السير والتراجم والطبقات والمقامات والأخبار، بل وكل التقييدات المحسوبة على التاريخ والجغرافيا والرحلة، وفي مؤلفات الفقه وعلم الحديث وعلم الكلام بفروعه المختلفة. حيث إن عملية التحول من الشفوي إلى المكتوب سجلت، حسب شعيب حليفي، «بصمات أساسية في رسم تحوّل استراتيجي لبناءات مشتتة تحت معطف الشعر الدافئ وأشكال صغرى لتأريخ الزمن، وبعض أحداثه ضمن نسق المكتوب»[1]. فدراسة تشكّل الآداب، حسب ما يؤكد عليه جان بسيير John Bessier، تنتمي إلى التاريخ، فتطرح مسألة التجانس والاستمرارية والطبيعة المشتركة، بمعنى الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، ومن المقدس إلى الدنيوي[2].

ويؤكد شعيب حليفي في الإطار نفسه على أن السرد العربي في تشكلاته الطويلة والمركبة، والطابع المحايث لبراغماتية النثر ووظيفته المتناهية، قد حقق ما يسمى بالانتقال التدريجي، حيث تحققت معه «مسارات أخرى من التحول في مستويات شتى أبرزها تحويل التجربة الذهنية أو المعيشة من أفعال وتخيلات إلى لغة شفوية ومكتوبة ضمن نسق تجنيسي معين»[3]. فالسرد الحكائي مثلاً، ومن خلال تدثّره بغايات دينية يهدف إلى الوعظ والتثبيت بالدرجة الأولى مستخدماً متعة الحكي الجميل طريقاً للخروج من الشفوي[4]، بل التحول الذي يحقق «عملية دينامية تؤدي إلى آثار بالغة الأهمية في تكوين النص الشعبي شكلاً ومضموناً؛ ذلك أن التناقل الشفوي يحرر النص الشعبي من الأطر الثابتة والمنتهى منها نتيجة التقييد بالكتابة»[5]. هنا كان الحضور القوي للمؤلف وإمكانية التقاطه للتفاصيل الدقيقة التي تسعفه في ترك الأثر في مقوله على المستوى الثقافي والديني والسياسي.

لقد تطور السرد العربي القديم وهو يؤسس لتنوعه في البناء وطريقة عرض الأحداث والوقائع، فسواء من خلال الأشكال الكبرى أم الصغرى، الخالصة منها أم الهجينة، بل ترعرع ضمن حدود ثقافية ومحددات دينية سياسية مؤطرة تأطيراً خالصاً، «ومتنوعاً يتلاقح ويتخصب بعناصره المتحركة، فضلاً عن كون السرود القديمة التي صيغت في أشكال تخيلية مختلفة، [تفسر رؤية أو تدعم شعيرة دينية (أحمد كمال زكي: الأساطير: دراسة حضارية مقارنة)]، الأمر الذي يقود إلى التقاط خلاصات أولية بالنسبة للسرد العربي في جانبه الحكائي»[6]. فالسرد يتموقع بين التاريخ والتقييد، بل بين التجربة الفعلية والروحية، مما يمهد لنوع من الإدراك والوعي الخاص بالواقع الذي يساهم في آلية كتابية تسعى إلى تخييل الحقائق وتحقيق الخيالات[7].

إن بنية السرد العربي القديم تتفاعل فيها عناصر التخييل القصصي والحكائي وهو يشكل تجربة مندمجة باللحظة الوجودية للمؤلف السارد سواء في بيئته الخاصة أم في محيطه الاجتماعي بحيث لا يهدف إلى تسجيل الأحداث والوقائع كما هي بل يعتبرها كردود أفعال إبداعية متداخلة مع اللحظات الحياتية هدفها غير واضح أو لا محدود، وهي مولّدة للخيال المبحوث عنه من طرف السارد والذي لا يمكنه أن يوافق خيالنا الذي نولّده اليوم نقدياً أو إبداعياً.

إن الربط بين الموروث الثقافي والهوية بحكم توحدهما في الظاهر، يفرض علينا استحضار شكلين مختلفين ومتضادين من أشكال الترابط والتعالق بينهما معاً وهما: الحديث عن الموروث بفلسفة ترتبط بالنقد البربري لهوية ترفض كل جديد أو مختلف، أو على أكثر تحديد تنكره وترفضه خارج الذات. وفي هذا الصدد، تُطرح مسألة الموروث الثقافي والأدبي داخل منطق الوحدة والتعالق من خلال ارتباط طرحها بالبحث عن التأثير والوعي والاستمرار والثبات سواء من خلال اللغة التي نمارس بها التواصل، أم من خلال المعرفة التي نتبنى صدقيتها وواقعيتها.

إن الرجوع إلى عصر التدوين ليس مجرد عودة إلى بداية كرونولوجية محضة، بل إنها عودة إلى فترة مثّلت فرعاً وأصلاً معاً. إن هذا الرجوع يمثل «الفترة التي رسمت فيها في الوعي العربي صورة العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي الأول، وهي نفسها الفترة التي نقلت خلالها إلى اللغة العربية، وبالتالي إلى الوعي العربي ذاته، صور الثقافات الأجنبية تحت ضغط هذه الحاجة أو تلك»[8]. فالعودة إذن إلى الأصل بالخصوص، وذلك بدراسة الموروث تعني مواصلة العمل على ترسيخ الطريقة التي تمّ بها ترسيم «طرقٍ في العمل والإنتاج وأساليب في الإقناع ومقاييس للقبول والرفض»[9].

يرى الناقد المغربي شعيب حليفي أنه إذا كانت مؤلفات التاريخ والنصوص ذات البناءات المتنوعة قد تشربت بطريقة أو بأخرى النصوص الدينية ذات الإعجاز البلاغي وعلوم الفقه والتفسير ومحكيات المغازي وما تشعب عن كل هذا فإذا جمعت شتاتا حكائياً ثرياً يتأرجح بين تاريخ الوقائع والأخبار من جهة، والتخيلات الناعمة والقاسية من جهة ثانية. محكيان ينتسبان إلى دائرة واحدة تتخصب وتتولد في أشكال أخرى وبتلاوين مختلفة شأن مؤلفات التراجم والسير وغيرهما ومع نضج الوعي بالسرد باعتباره كتابة وسط تشكل الدولة، وفي إطار المثاقفة، أصبحت الحاجة ضرورية إلى توسيع إضافي في دائرة السرد حتى يساير في، التحولات، ويلتقط الطارئ، بحثا عن تفسيرات له وأيضا تدوين ما لم يكتبه الكلام الموزون المقفى وعجنه في نسيج تخييلي، يربط الواقع بما فوق الطبيعي الطاعن في الغيب والعجيب. ويضيف في ذلك أنه «وتدقيقاً، فابتداء من القرن الرابع الهجري ظهرت أشكال سردية تخيط الشتات وشذر التحول من القبيلة - بعصبيتها - إلى الدولة في شكلها المستعار حيناً أو الناقص حيناً آخر بحثٌ عن كمال مزعوم يضاهي الروم حضارة، والإغريق ثقافة، والعهد الراشدي عقيدة»[10]. ومن هذه الأشكال نجد نوعين هما: الأشكال الخالصة في السرد مثل المقامة والسيرة والحكاية الشعبية، والأشكال الهجينة مثل الخبر والمحكيات الصغرى المتفرقة وأدب المقامة والتراجم والطبقات وأخبار الأدباء والشعراء...

ويستحيل أن تنفصل هذه الأشكال الخالصة عن الهجينة إذ هما معاً يتفاعلان باستمرار مع المصنفات المدرجة ضمن ما أخضعه الفكر العربي للتصنيف، فصنفت أنماط الناس وكتب عن كل صنف حيث ظهرت كتب في أخبار الظرفاء والأذكياء، وفي أخبار المجانين والمغفلين والحمقى والطفيليين، وعلى هذا النمط ظهرت الكتب في الحيوانات وعجائب المخلوقات وكتب في خصائص البلدان، إلى غير ذلك من الكتب التي تختص بظواهر الحياة كافة. حيث تطورت وارتبطت بتقاليد المجتمع وعاداته وذاكرته فالتقطت المقامة مادتها الخام من أخبار الشطّار والمكدين في علاقتهم بذواتهم وبالمجتمع وبالآخرين كما سعت السير والحكايات الشعبية والرحلات إلى رصد تفاصيل الحياة الاجتماعية المتخيلة والمتعلقة بأفكار ووعي المجتمع وأفراده[11].

مظاهر التخييل السردي

تعتبر الفلسفة نشاطاً عقلياً تأملياً يهدف إلى دراسة ظاهرة ما وتحليلها قصد إدراكها والعلم بها والتعرف عليها من كل جوانبها واكتشافها بداية، ثم إثبات منطقها لما فيها من أسباب ومسببات منطقية وفكرية، ثم، اكتشاف علاقاتها بغيرها من الظواهر الأخرى المجاورة لها وكيفية تفاعلها معها، وهي «تأمل الوجود»، وفي كل وسيلة يمكن أن يفهم بها هذا الوجود، ذلك أن الهاجس المعرفي والقلق الوجودي هما اللذان يدفعان الفرد إلى تأمل ما حوله ومراقبته، ومن ثم البحث والتقصي والجري وراء الحقيقة لإضاءة نقاط الشك والقضاء على مبعث الخوف والحيرة، وصولاً في النهاية إلى نتائج تبعث على الاستقرار النفسي والاطمئنان الاجتماعي أيضاً[12].

وتتجلى علاقة الفلسفة بالسرد في كونها تلك القصص والتواريخ التي تساعد في فهم الوجود

والكينونة البشرية، بما تضعه أمام القارئ والمحلّل من حوادث وأفعال حقيقية أو متخيلة (ونشدد هنا على التخييل باعتباره الأداة الطيعة في الإبداع والتأليف) تؤدي إلى العلم بالشيء ثم تساعد بقراءاتها المختلفة وتأويلاتها المتعددة على إنتاج تمثيلات الحقيقة، فالفلسفة أخذت من السرد مادة واستوحت منه أفكاراً ومعارف مختلفة واستقت منه قضايا كما استعملته أداة شرح وتفسير لظواهر أو وقائع. والسرد الفلسفي الرؤيوي عند ابن سينا وابن طفيل، يعرض سببية فلسفية عندما توظف رموزاً ومفاهيم تكون أساسها ومدارها، إضافة إلى الطاقة الخيالية التي تتولد عنها التصورات والأفكار عبر التمثل، تساعد السببية الفلسفية والتمثل كلاهما بطريقة أو بأخرى على النظر إلى العالم وتدبره مما أشار إليه التوحيدي ويتصل بمسألة تأمل الوجود والتفكير فيه بطريقة أو بأخرى، وهذا التدبر يمثل حقيقة التفكير الفلسفي بوساطة الإبداع الأدبي والسردي عامة.

إن التخييل في النص الأدبي عموماً، وفي النص السردي خصوصاً، لا يمكن وصفه بكونه خطاباً زائفاً أو كاذباً أو محرفاً، بل إنه خطاب يلجأ إلى الواقع لكنه لا يقدمه كما هو بصوره وحقائقه، ولكنه يحاول إفراغه من دلالاته المرجعية الحقيقية وملئه بدلالات أخرى مختلفة توافق السياق الخطابي التخييلي. وتكون هذه الدلالة الجديدة متجاوزة بالضرورة للأحداث الواقعية فتستدعي أحداثا متخيلة تتخلل الأولى تدعيماً لها، أو توضيحاً أو حتى تفسيراً لبعض منها، ولا يمكن استحضار هذه الأحداث المتخيلة إلا لغاية التأثير في المتلقي وتوجيه فكره وتأويله وفهمه نحو فهم آخر مقصود، ونحو اتجاهات معرفية أخرى.

اختلفت تعريفات «التخييل» حسب المدارس الفكرية والأدبية، وما يهمنا في هذا البحث هو تحديد هذا المفهوم من منظور التداولية ومحاولة تطبيقه على نص سردي قديم يتأسس في أغلب عوالمه وعناصره السردية على التخييل. فالفعل التواصلي بين مرسل ومرسل إليه يتم عن طريق ما يسميه سبيربر Sperber إنتاج مؤشرات ينبغي حلها والوصول إلى تفكيكها لغوياً، حيث إنها تعكس القدرة الميتا-تمثلية للكائنات البشرية، وهذه الشفرات قد تكون لغوية أو غير لغوية، غير أن ما يميز اللغة هو أنها مؤشر غني يسمح لمستعملها بوضع إمكانات متعددة في التواصل، وهذا ما يمنح اللغة إمكانات الاستعمالات العادية أو المجازية. ومن هنا فالتخييل لا يقوم على اللغة وإنما على السياق التواصلي، ويرتبط بالعوالم والكيانات التي يخلقها المبدع.

ارتبط مفهوم التخييل الأدبي، حسب الدكتور سعيد جبار، بما أتت به التداولية التي لم تغفل جانب التخييل، حيث يعتبر «تجلياً من تجليات التواصل الإنساني، وحاول التداوليون أن يجدوا لخطاب التخييل أرضية تداولية لمقاربته، وتعرف حقائقه وأهدافه، والنتائج التي يحققها على مستوى التطور المعرفي لفعل التواصل»[13]. فالتداولية، حسب الباحث دائماً، تهتم بالجانب الاستدلالي في التخييل، لأنه يعتبر المبدأ الأساسي الذي يميز الخطاب الجاد الصادق عن الخطاب التخييلي، وتؤكد من خلاله على لا كينونة الكيانات التخييلية، فوجودها يرتبط بالضرورة بتمثيلاتها التي تتجلى عبر الملفوظات. فهذه الخصائص لا تجعل خطاب التخييل يفقد خاصيته المعرفية التواصلية، باعتبارها خاصية تتمظهر من خلال المقومات السياقية والاستلزامات الخطابية التي يعيد المتلقي بناءها من أجل الوصول إلى الدلالة التي يهدف تحقيقها المرسل أو المتكلم[14].

إن مهمتنا كمتلقين للنص السردي القديم أو حتى الحديث والمعاصر لا تقف عند مسألة قبول العمل الأدبي أو رفضه، وإنما مهمته تتجلى في البحث والاجتهاد وإعمال عقله واكتشاف أدوات الفكر لديه. ورغم أن ليس كل متلقٍ قادر على اكتشاف الدلالات التي تحتويها النصوص التي يقرأها ويتفاعل معها، لكن الضرورة تتطلب منه على الأقل الحصول على قدرة أو معرفة تمنحه إمكانية إدراك العلاقات بين الصور المستخدمة داخل النص، وفهم مغزاها. فمعرفته وخبرته الخاصة في مجال القراءة المسبقة

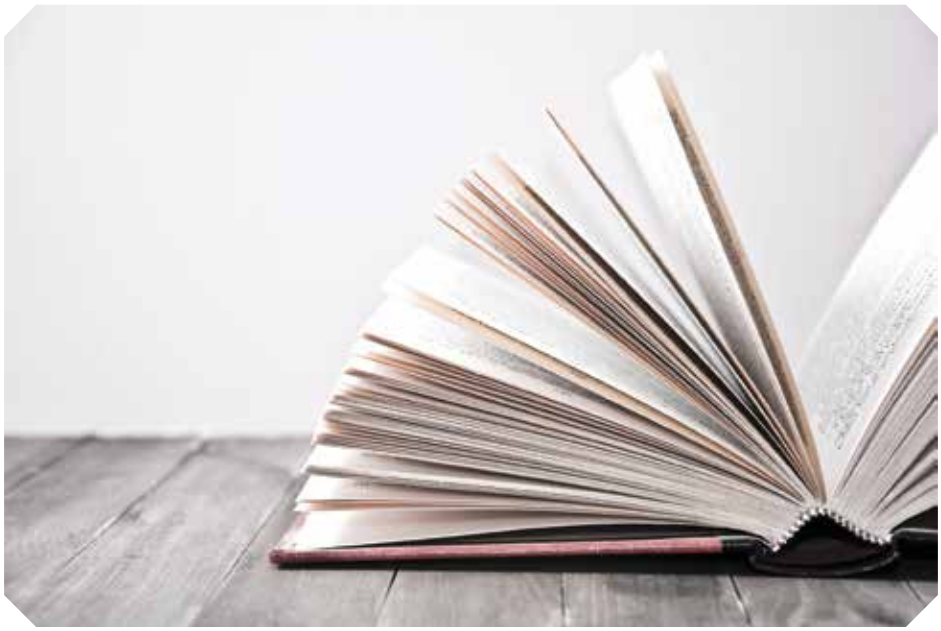
تقوم في الأصل على المعرفة الذاتية وعلى الذوق الجمالي الخاص به، وإلا يصعب عليه في النهاية الوصول إلى اكتشاف حقيقة المكونات والعناصر الجمالية في النص الأدبي. ومن هذا المنطلق يمكننا القول إن عملية التلقي وأفق انتظارها هي في الأصل عملية مشتركة بين المؤلف والقارئ، فالأول من خلال تجربته وأدواته الكتابية والإبداعية واللغوية التي تحتمل التحول والانفتاح الدلالي، والثاني من خلال خبرته الفنية وذوقه وتأويله الجمالي للنص. فأي قراءة نقدية أو تحليلية تستدعي منا الوقوف على أهم العناصر المكونة للنص السردي وعوالمه المتعددة من خلال رؤية المؤلف للعالم وللذات معاً.

اشتغال التخييل في قصة حي ابن يقظان

1 – البناء السردي في القصة

كتب الفيلسوف العربي ابن طفيل[15] (506هـ. 581هـ/ 1110م. 1185م) رسالة عبارة عن قصة بعنوان «حي بن يقظان»[16]، في أسلوب حكائي ورمزي استطاع أن يترك أثراً واضحاً في قراء العربية في عهده وحتى يومنا هذا، فهي ذات طابع صوفي، يدعو فيها إلى فلسفة الإشراق الروحي، عن طريق التأمل. وقصة «حي ابن يقظان» هي التي سنحاول تحليلها في هذه الدراسة، نظراً لتميزها الأسلوبي والإبداعي ولصبغتها الأدبية القصصية. وموضوعها يتلخص في أن طفلاً اسمه «حي بن يقظان» الاسم جاء ذكره في القصة رمزياً ومعناه مطابق لما مر عند ابن سينا، حيث نشأ في جزيرة من جزر الهند دون خط الاستواء، ومن غير أب ولا أم، لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض، ولإشراق النور عليها، فتخمرت الطينة فيها طويلاً حتى صلحت لتولد الحياة، ويحكي ابن طفيل أن ذلك الطفل – على حسب رأي آخر– لم يتولد من الطينة مباشرة، بل كان ابن أخت ملك تلك الجزيرة المجاورة، حملت به سراً من زواج مشروع برغم أخيها الملك فلما ولدته وضعته في تابوت أحكمت زمّه، وأسلمته لأمواج البحر، فحملته الأمواج إلى تلك الجزيرة المجاورة، وأياً ما كان مولده فقد ربته ظبية حنت عليه لأنها حسبته رضيعها المفقود، وكبر الطفل، وكان ذا موهبة فذة فلحظ وفكر فاهتدى إلى أفكار كثيرة طبيعية، أو تمت بصلة إلى ما وراء الطبيعة ثم اهتدى كذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة الإشراقيون، من الفناء في الله عن طريق الوجد والهيام في معناها الصوفي. وحاول بهذا الوجد أن يرحل من هذا العالم، في حين أتى إلى نفس الجزيرة متصوف آخر يقال له «أبسال» كان في جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السماوي وأراد أن يعتزل الناس في الجزيرة التي فيها حي بن يقظان، وأن يعبد الله فيها على طريقته الصوفية، معتقدا أن الجزيرة خالية من السكان. وسرعان ما التقى بحي بن يقظان، فتعارفا وعلمه «أبسال» اللغة، ولم يكن من قبل يعرف عنها شيئاً، ثم الشرائع السماوية، ثم قاده إلى الجزيرة المجاورة التي كان قد أتى منها، وهناك حاولا أن يهديا أهلها إلى الحقائق الكبرى التي تتجاوز حدود الشريعة دون أن تضارها وأن يبينا لهم أن الجزاءات المادية في الكتب السماوية ليست سوى رموز، وأن الحب يقود إلى القربى من الله والفناء فيه، ولم يفلحا في دعوتها فاقتنعا أن هذه الحقائق التي اهتديا إليها بالفطرة والعاطفة لا سبيل لها إلى قلوب العامة، وأدركا حكمة الشريعة في مسايرتها عقول العامة على قدر ما تيسر لهم فهمه، وحينئذ نصحا إلى هؤلاء العامة بالثبوت على دين الآباء. ثم رجعا إلى جزيرة حي بن يقظان، ليتعبدا، على طريقتهما، حتى الرحيل من دار الشر والبؤس[17].

إن بناء السرد لدى ابن طفيل في القصة يدخل ضمن منظور التفرد في اعتماد الفكرة، والابتكار في البناء الفني، والبراعة في المعالجة، والفعالية في الإيحاء. لقد عرض ابن طفيل في هذه القصة سيرة المعرفة الإنسانية، عبر سيرة «حي بن يقظان»، وكيف استطاع بقدرته الإبداعية وإمكانياته الأدبية وبفطرته الفائقة من الارتقاء بالمعرفة من الحواس والتجربة إلى المعرفة العقلية القائمة على نتائج ومعطيات ما جربه وخبره في عالم الكون والفساد حتى خلص إلى الحكمة الشرقية. هذا البناء



2

المعتمد على تقديم المعرفة الأساسية للمتلقي وجعله يشاركه إياها ويدافع عنها بطرقه الخاصة، استطاع من خلاله ابن طفيل أن يقدم لنا قصة من طراز مختلف ساهمت في الرقي بالأدب العربي القديم وبجعلنا نفتخر بأن هذا الأدب ينتمي إلينا وننتمي إليه.

إن «ابن طفيل» لم يتوقف عند تقديم الأخبار والمعلومات والأحداث لمتلقيه بصورة موضوعية وجافة، بل حاول سردها بأسلوب شيق معتمداً على تنظيمها في إطار من التخييلية والإبداعية، حيث أسس معرفة محددة المعالم ومضبوطة المعلومات تعتمد على قضايا وأحداث وأفكار مرتبطة بالضرورة بالمقارنة والاستدلال والتأويل والتفسير والتحديد. من خلال كل هذه المسائل حاول المؤلف أن يصل إلى توجيه القارئ إدراكياً وتأويلياً، والوقوف على أهم الحالات التي يمكنها أن يضبط من خلالها معرفته ويعيد توجيهها نحو وجهة يريدها، بل هدف، من خلال التمثيل الذي يحدد العوالم التخييلية في القصة ويفصّل الوقائع التي تبنى داخل ممكنات التخييل المفتوح، إلى تحقيق المقصدية التواصلية من النص.

2 - التخييل وآليات اشتغاله

إن ابن طفيل، وهو المتكلم المعروف والمشهور في زمانه، يريد أن يبلغ رسالة مفادها أن المسؤولية الدينية تقتضي اكتشاف الذات والعالم عبر التأمل والتفكير المتأني في الأشياء، وطرح الأسئلة الفلسفية الكبرى التي تتعلق بالمعقولات والموجودات وبأصل الوجود، وصولاً إلى اكتشاف العلاقة بين العلة والمعلول والفاعل والمفعول، بين الوجود وواجب الوجود، وأن الكون واحد في الحقيقة وأن هذه الوحدة ناجمة عن وحدانية الخالق ووحدة التكوين. إن «حي» هذا الإنسان البدائي الذي تربى في جزيرة معزولة بعيداً عن البشر وتدرج في مراحله العمرية المختلفة وبنمو عقله التدريجي، يبدأ إدراك اختلافه تماماً عن كل ما يحيط به، ويبدأ في اكتشاف نقاط ضعفه وقوته واختلافه عن باقي الكائنات. فهو عار بلا ملابس ولا شيء يستره على خلاف الحيوانات حوله والتي يغطي جسدها الجلود والشعر والريش، ما يدفعه لاتخاذ ملبس يواري سوءته، ثم يدرك مدى ضعفه البدني وأنه أقل سرعة من غيره، ثم يدرك أنه يتعلم فعل الأشياء خلاف غيره من الكائنات التي تولد وتدرك ما تفعل، ثم يدرك أنه

يفكر وبهذا فهو يمتاز عن غيره... فعند موت الغزالة التي اعتنت به وربته وساهمت في حفاظه على بقائه يبحث عن السبب لينتهي به المطاف إلى أنه لا بد من وجود شيء خفي داخلها وهو «الروح» وبخروج روحها فارقت الحياة. وبمراقبته لكل ما حوله واستخدامه لعقله في تفسير كل شيء كان دائماً ما يجد عائقاً سلبياً تنتهي إليه الأشياء فأدرك وجود مسبب لكل هذا وهو الذي يدير الكون كله... فيلجأ إلى عبادة الروح والتصوف حتى يصل إلى درجات التنوير عند الصوفية. إن المذهب الذي توصل إليه ابن طفيل في كتابه «حي بن يقظان» هو المذهب العقلي، لأنه اعتقد أن في وسع الإنسان أن يرتقي بنفسه من المحسوس إلى المعقول، ويصل بقواه الطبيعية إلى معرفة الله. وهو في ذلك كله لا يعرف الكلام. فهناك فكر مستقل عن اللغة، واستعداد فطري يميز الناس بعضهم عن بعض، لأنه ليس في وسع كل رجل أن ينتهي إلى معرفة الخالق وحقيقة الكون عن طريق الفطرة والاكتساب الشخصي من غير حاجة إلى معلم. ويؤكد الكاتب منير إبراهيم تايه أن ابن طفيل أبرز في هذه الرواية المراتب التي يتدرج بها العقل في سلم المعرفة من المحسوسات إلى الجزئيات ثم إلى الأفكار الكلية. وأن العقل الإنساني قادر من غير تعليم ولا إرشاد على إدراك وجود الله بآثاره في الأرض وفي مخلوقاته وإقامة الأدلة على ذلك. بل وأن هذا العقل قد يعتريه العجز في مسالك الأدلة والعدم المطلق واللانهاية والزمان والقدم وهي المسائل التي حيرت الفلاسفة ووجدوا أنفسهم عاجزين أمامها. فنحن نلمس بوضوح شيئاً من الغرض الذي أراده ابن طفيل عندما شرع في التأليف حين يقول: «ما ظهر في زماننا من آراء مفسدة نبغت بها متفلسفة العصر، وصرحت بها حتى انتشرت في البلدان وعم ضررها، وخشينا على الضعفاء الذين اطرحوا تقليد الأنبياء صلوات الله عليهم وأرادوا تقليد السفهاء والأغبياء أن يظنوا أن تلك الآراء هي المظنون بها على غير أهلها، فيزيد حبهم فيها وولعهم بها. فرأينا أن نلمح إليهم بطرف من سر الأسرار لنجتذبهم إلى جانب التحقيق، ثم نصدعهم عن ذلك الطريق». هؤلاء هم من سعى ابن طفيل إلى المجاهدة في تقويمهم وإصلاح أمرهم، حينما اختار «حي بن يقظان» مغادرة الجزيرة وحياة العزلة ليعود مع رفيقة «أبسال» إلى الأرض المعمورة ومجتمع الناس، وهو ينظر إلى ما آلت إليه أحوالهم من الضلال، وقد ظهر إشفاقه عليهم ورغبته في الرفق بهم طمعاً في هدايتهم إلى طريق الحق علهم يظفرون بالنجاة على يديه. فتصفح طبقاتهم، وتبين له أن كل حزب بما لديهم فرحون. وقد اتخذوا إلههم هواهم ومعبودهم شهواتهم وتهالكوا في جمع حطام الدنيا. ألهاهم التكاثر حتى زاروا المقابر. لا تنجح فيهم الموعظة ولا تعمل فيهم الكلمة الحسنة، ولا يزدادون بالجدل إلا إصراراً. وأما الحكمة فلا سبيل لهم إليها ولا حظَّ لهم منها. وقد غمرتهم الجهالة وران على قلوبهم ما كانوا يكسبون[18].

يتجلى التخييل في النص من خلال وقوف المؤلف على العديد من المظاهر الثقافية والدينية التي لمسها في مجتمعه، وخاصة لدى أفراده الذين لا سبيل لإخراجهم من جهالتهم وسقوطهم الأخلاقي

والقيمي. فمنذ البداية يبدأ المؤلف في حكي قصة حي بن يقظان الذي يجهل أصله ولا يعرف له أب أو أم في جزيرة من جزر الهند. إن ابن طفيل وهو يحكي لنا هذه القصة العجيبة يدرك مدى أهمية التخييل في إيصال الفكرة إلى متلقيه ومحاولة توجيه رأيه نحو معرفة معينة يقصدها، ألا وهي نقد سلوك أفراد المجتمع وفضح عوراته المتعددة. يقول في ذلك: «تلك الجزيرة جزيرة عظيمة متسعة الأكناف كثيرة الفوائد عامرة بالناس يملكها رجل منهم شديد الأنفة والغيرة وكانت له أخت ذات جمال وحسن باهر فعضلها ومنعها الأزواج إن لم يجد له كفؤاً وكان له قريب يسمى يقظاناً فتزوجها سراً على وجه جائز في مذهبهم المشهور في زمنهم. ثم إنها حملت ووضعت طفلاً فلما خافت أن يفتضح أمرها وينكشف سرها وضعته في تابوت أحكمت زمه بعد أن روته من الرضاع وخرجت به في أول الليل في حملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر وقلبها يحترق صبابة وخوفاً عليه، ثم إنها ودعته وقالت: اللهم إنك قد خلقت هذا الطفل ولم يكن شيئاً مذكوراً ورزقته في ظلمات الحشا وتكفلت به حتى تمَّ واستوى وأنا قد أسلمته إلى لطفك ورجوت له فضلك خوفاً من هذا الملك الغشوم الجبار العنيد، وكان المد ينتهي إلى أقصاه في البر لا يصل إلى ذلك المكان إلا بعد سنة فأدخله الماء بقوته إلى أجمة ملتفة الشجر عذبة التربة مستورة عن الرياح والمطر محجوبة عن الشمس»[19].

إن خطاب التخييل في النص، يلجأ من خلاله المؤلف إلى الواقع أو على الأقل إلى كتب التاريخ والقصص الشعبي الذي سمعه من الناس وفهم مغزاه، حيث حاول أن يكيفه مع وعيه الثقافي المتقدم، وإمكانية استثماره في معرفة أدبية وفكرية تستمد قدرتها على التغيير في الوعي الإنساني من خلال ما تحمله من معانٍ وأفكار ومعلومات تاريخية متخيلة أو واقعية لا فرق. هذا الخطاب التخييلي المستمد من الواقع والتاريخ لا يقدمه المؤلف كما هو بصوره وحقائقه، ولكنه يحاول إفراغه من دلالاته المرجعية الحقيقية وملئه بدلالات أخرى مختلفة توافق السياق الخطابي التخييلي، ولعل ما يحاول المؤلف استدعاءه من خلال قصة الزواج السري وإنجاب الطفل ورميه في البحر والدعاء إلى الله لحمايته ورعايته، يجعلنا كمتلقين ندرك مدى حضور المرجعية الدينية والثقافية لدى ابن طفيل من خلال قصة النبي موسى مثلاً. إن هذه الدلالة الجديدة متجاوزة بالضرورة للأحداث الواقعية والتاريخية حيث تستدعي أحداثاً متخيلة تتخلل الأولى تدعيماً لها وتأطيراً لما يعتمل داخلها من أفكار ومعارف محددة المعالم، أو توضيحاً أو حتى تفسيراً لبعض منها، كأن يكون هذا التفسير متخيلاً أو واقعياً لا فرق مادام المؤلف يستثمر قصته المتخيلة للوصول إلى غاية معرفية وفكرية معينة، ولا يمكن استحضار هذه الأحداث المتخيلة إلا لغاية التأثير في المتلقي وتوجيه فكره وتأويله وفهمه نحو فهم آخر مقصود، ونحو اتجاهات معرفية أخرى تكون أساساً لجعله يعي أهمية الحكي في تكوين شخصية ثقافية وفكرية ونقدية.

طبعاً، إن خطاب التخييل في «حي بن يقظان» ينطلق من مرجعية تاريخية وواقعية نسبياً، ليصل في النهاية إلى خلق نوع من الصدمة الفكرية لدى المتلقي الخاص. حيث لا نجد للحقيقة وجودا في النص، اللهم بعض الأفكار التي تعبر عن المحسوسات والمدركات والحوادث الطبيعية والإنسانية، بينما نجد التخييل الأسطوري يلعب دوره في العديد من المواقف كتخيل إنسان بجناحي طائر أو ذنب ثور، ومن هنا تتجلى قوة الخطاب التخييلي الذي يصنع أبعاداً فكرية لا يمكن للحواس أن تفهمها ببساطة إلا في إطار نوع من الجهد الفكري.

تلعب الأسطورة دوراً كبيراً في إنتاج النص الأدبي التخييلي القديم، باعتبارها مادة حيوية وأساسية لأي مؤلف أدبي يرغب في إيصال فكرته عن طريق الرمز والإيحاء، مخافة رد فعل السلطة أو المجتمع المحافظ. وها هو ابن طفيل بدوره لا يخرج عن هذا الإطار، حيث يستحضر الأسطورة ويستثمرها استثماراً جيداً في حكايته الجميلة. لأنه يدرك إدراكاً

4

تامـاً أن الأسـطورة أو الخرافـة هـي مـادة غذائيـة للأدب بصفـة عامـة. يقـول في النـص وهـو يسـتحضر ادعـاء البعـض حـول حقيقـة «حي» باعتبـاره سـليل الأرض لا أب لـه ولا أم: «وأمـا الذيـن زعمـوا أنـه تولـد مـن الأرض فإنهـم قالـوا إن بطنـاً مـن أرض تلـك الجزيـرة تخمـرت فيـه طينـة علـى مـر السـنين والأعـوام حـتى امـتزج فيهـا الحـر بالبـارد والرطـب باليابـس امـتزاج تكافـؤ وتعـادل في القـوى، وكانـت هـذه الطينـة المتخمـرة كبـيرة جـداً وكان بعضهـا يفضـل بعضـاً في اعتـدال المـزاج والتهيـؤ لتكـون الأمشـاج وكان الوسـط منهـا أعـدل مـا فيهـا وأتمـه، مشـابهة بمـزاج الإنسـان فتمخضـت تلـك الطينـة وحـدث فيهـا شـبه نفاخـات الغليـان لشـدة لزوجتهـا وحـدث في الوسـط منهـا لزوجـة بنفاخـة صغـيرة جـداً منقسـمة بقسـمين بينهمـا حجـاب رقيـق ممتلئـة بجسـم لطيـف هـوائي في غايـة مـن الاعتـدال اللائـق بـه فتعلـق بـه عنـد ذلـك الـروح الـذي هـو مـن أمـر الله تعـالى وتشـبثت بـه تشـبثاً يعسـر انفصالـه عنـه عنـد الحـس وعنـد العقـل إذ تبـين أن هـذا الـروح دائـم الفيضـان عنـد الله عـز وجـل وأنـه بمنزلـة نـور الشـمس الـذي هـو دائـم الفيضـان علـى العالـم»[20].

يلعـب التخييـل في النـص السـردي القديـم وظيفـة تأطـير المعرفـة وتحديدهـا إبداعيـاً، باعتبـاره وسـيلة خطابيـة مهيمنـة في أي نـص، حيـث كان الخطـاب التخييلـي بمثابـة الدافـع الأسـاسي لتحويـل المـادة التاريخيـة أو العلميـة أو الدينيـة إلى مـادة أدبيـة محـض. ولا يتـأتى هـذا الأمـر للمؤلـف إلا إذا أدرك قيمـة هـذا الخطـاب وقدرتـه علـى التأثـير في المتلقـي. إن ابـن طفيـل وهـو يكتـب نصـه الجميـل «حي بـن يقظـان» كان يـدرك أهميـة التخييـل حيـث عمـل علـى اسـتثمار الأسـطورة والخرافـة والمـادة العلميـة والدينيـة لأنهـا مـادة تؤسـس لخطـاب أدبي مؤثـر وأسـاسي في المدونـة الأدبيـة عمومـاً. فالنـص مفعـم بالتنـوع والانفتـاح؛ فقـد بـات مـن الجديـر الانهمـاك في ملامسـة جوانبـه المتعـددة؛ باعتبـاره نصـاً تراثيـاً يحتـوي علـى العديـد مـن المظاهـر والوقائـع والأفـكار الـتي تسـتدعي التأويـل والدراسـة والتحليـل.

يسـتثمر ابـن طفيـل الأسـطورة لإيهـام القـارئ، في كثـير مـن الأحيـان، وإن كان يحـاول أن يضفـي علـى مـكان أحداثـه مسـحة غرائبيـة وعجائبيـة، تـارة بواقعيـة الجزيـرة عـبر الوصـف مـن جهـة؛ وتـارة بتأثيـث الفضـاء بمكونـات طبيعيـة، وعـبر الاسـتعانة ببعـض مـن

عاصره أو سبقه من المؤرخين لتأكيد أصلها الجغرافي والاجتماعي. فالأسطورة تضفي على النص مسحة تخييلية قوية تسهم في تقوية الخطاب السردي ووسم الحكاية بالعديد من المواقف التخييلية والغرائبية التي تحبب إلى القارئ تلقي النص وحسن قراءته. إنها من صنع الإنسان ومن إنتاج فكره، حيث كان الفكر الإنساني لا يستطيع تمثُّل الظواهر الطبيعية والبشرية بواسطة أسسه المعرفية البسيطة. فلولا الأسطورة لما تركت لنا المدونة الأدبية الإنسانية هذا التنوع والتعدد في النصوص الأدبية السردية والشعرية بكل تشكيلاتها. ولذلك كان يصعب على أي مؤلف آنذاك أن يسلم من الأسطورة في نصوصه لأنها تمثل جزءاً أصيلاً من فكره وثقافته.

فانطلاقاً من الأحداث والمواقف والفضاءات السردية في النص، نجد الحضور القوي للأسطورة حيث نشعر بأن ابن طفيل يحكي وهو مؤمن بها إيماناً قوياً لأنها تسعفه في الوصول إلى غايته التي تتجلى في توجيه رأي متلقيه ودفعه إلى اعتناق تصوراته النظرية والفكرية والأدبية حول موضوع الحكاية، حكاية «حي» باعتباره شخصية مختلفة عن شخصيات الحكايات الأخرى. ولا أدل على ذلك إلا هذا المعجم التخييلي الموجود بالنص حيث يحدده محمد العمري[21] فيما يلي: البث، الأسرار، الغرابة، المشاهدة، البهجة، السرور، اللذة، الحبور، الطرب، النشاط، المرح، الانبساط، البوح، الإرادة، الرياضة، البروق، النور... وهو معجم صوفي شعري مفعم بالإبداعية على مستوى التوظيف والتحديد.

هذا المعجم الذي يتعدد في النص هو معجم غني يحيلنا مباشرة على القول إن ابن طفيل كتب نصه وهو يدرك أهمية التخييل والمعجم التخييلي في التأثير على متلقيه، نظراً لكونه معجماً حاملاً لرموز وإيحاءات لارتباطه بالشخصية الأساسية في النص أو لارتباطه الوثيق بأحداثه. كما أن هذا المعجم يتأسس على أفق تخييلي باعتباره موجهاً مهماً للمتلقي لإحداث نوع من المفاجأة على مستوى التأويل والقراءة.

تحتوي قصة «حي بن يقظان» العديد من الأفكار المضمرة الرمزية، وهي تعد نموذجاً للتمثيل الكنائي؛ بما تنطوي عليه من الابتعاد من المباشرة والوضوح باعتباره يصطدم بعوائق السلطة السياسية والدينية في المجتمع. إن ولادة «حي» كان في جزيرة الواقواق الأسطورية، حيث كان الفضاء الخاص بالولادة، ينفتح على المطلق واللانهائي، كأنه الخلق الأول الذي ارتد إليه آدم بعد خطيئته الكبرى الذي أخرجته من الجنة، وإن كان يبدو سطحياً في القصة أنه «ليس هناك ذكر قارة أو أرض لا يلفها البحر، وإنما جزر متجاورة ومنفصلة في آن، جزر ترمز إلى ما هو مغلق، إلى ما يكتفي بنفسه، إلى القطيعة المطلقة. ليست جزيرة صالحة لسلامان، ولا جزيرة سلامان صالحة لحي»[22]، فإذا كانت تبدو كذلك أو ما يشبهه أفقياً، فإنها منفتحة عمودياً على اللانهائي؛ بحيث تفضي إلى أقاصي المطلق. إن هذا الفضاء/ الرمز يتعالى على الأفضية الواقعية المترعة بالقيود والفساد، المدنسة بالقيم المادية الفاسدة، ليرسم لنفسه شكل الإطلاق والصفاء، بما يجعل مخلوقاً إنسانياً مثل «حي» ينشأ تلك النشأة الخلقية والخَلقية المتفردة التي جعلت منه نموذجاً للأصفياء. فوحدته في المكان الغريب والعجيب هو ما جعل منه قطب نفسه، وهو «ما أفضى به إلى التعرف على الحق والفناء عن ذاته، بحيث غدا له كونه المستقل عن كوننا، وغدت له مقاماته الكريمة الخاصة به»[23]. فالعزلة وظيفة أساسية للفضاء «جزيرة الواقواق» وهي المعنى الذي يهيئه المكان من أجل العبور إلى الحقيقة التي يتعين على البطل الوصول إليها. لقد كانت رحلته مع العزلة في هذا الفضاء المتخيل، طريقاً إلى المعرفة، التي بدأ يطلبها بالمفاجأة والتأمل، والتجربة، والملاحظة[24].

الهوامش

1 – شعيب حليفي، «السرد العربي : الشكل والامتداد»، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 61/ 62، الرباط، 1999، ص. 67-68.

2 – المرجع السابق، الصفحة نفسها. ويمكن الاطلاع أيضاً على:

* Louis Ngandu Nkashama, Ecriture et discours littéraires (Etude sur le Roman Africain), Ed. L'Harmathan, Paris, 1989, P. 28.

3 – شعيب حليفي، المرجع السابق، ص. 68.

4 – نفسه، ص. 96.

5 – عبد الحميد حواس، الأدب الشعبي وقضية الإزاحة والإحلال في الثقافة الشعبية، ضمن كتاب جماعي: الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتحدة، بيروت، ط. 1، 1987، ص. 408.

6 – حليفي، المرجع السابق، ص. 67.

7 – المرجع السابق نفسه، ص. 77.

8 – محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت، ط. 1، 1981، ص. 70.

9 – المرجع السابق، ص. 16.

10 – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي: التجنيس وآليات الكتابة، خطاب المتخيل، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1، 6200. ص. 29.

11 – المرجع السابق، ص. 29-30.

12 – إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع: الوظائف، البنيات، دار الاختلاف، ط. 1، الجزائر، 2008.

13 – سعيد جبار، من السردية إلى التخيلية: بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، بيروت، الرباط، الجزائر، ط. 1، 2013، ص. 57.

14 – المرجع نفسه، ص. 60.

15 – هو أبو بكر محمد بن عبد الله بن محمد بن محمد بن طفيل القيسي. ولد قبل سنة 506هـ وتوفي سنة 580هـ أصله من وادي آش. ويذهب بعض المؤرخين إلى أنه كان تلميذاً لابن باجة، ولكنه هو نفسه يتذكر أنه لم يتصل به اتصالاً شخصياً. كان طبيباً بغرناطة، وعمل كاتباً لعامل هذا البلد، ولأحد أبناء عبد المومن، وعلا أمره حتى أصبح طبيباً لأبي يعقوب يوسف المنصور خليفة الموحدين. وكانت له حظوة عظيمة عنده، وهو الذي قدم إليه ابن رشد في ظروف معروفة، ونصح هذا الفيلسوف القرطبي بأن يدون شروحه لكتب أرسطو. ثم تخلى ابن طفيل عن عمله كطبيب للمنصور، وتركه لابن رشد، وتوفي في مراكش سنة 580ه.

16 – ابن طفيل، حي بن يقظان، تقديم: صلاح فضل، تعليق: عبد العزيز نبوي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط. 1، 2013.

17 – يمكن العودة في ذلك إلى: أحمد أمين، حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهر وردي، دار المعارف، القاهرة، ط. 1، 1952، ص.135.

18 – منير إبراهيم تايه، «حي بن يقظان» لابن طفيل.. الفلسفة في رداء الأدب، موقع: هوف بوست عربي، بتاريخ: 21/ 01/ 6201، رابط الموقع:

* http://www.huffpostarabi.com/moneer-taya/-_3654_b_9003316.html.

19 – ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق فاروق سعد، الدار العربية للكتاب، الطبعة الرابعة، 1983، ص. 32-33.

20 – ابن طفيل، المصدر السابق، ص. 37-3.

21 – محمد العمري، "الفضاء الاستعاري في الخطاب النثري: حي بن يقظان بين التخييل والحجاج"، أعمال ندوة الصورة والخطاب: قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، كلي الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، 2009، ص. 241.

22 – عبد الفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007م، ص: 73.

23 – محمد علي الغريب الشناوي، القص في النثر الأندلسي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م، ص: 345.

24 – إبراهيم الحجري، «حي بن يقظان: شعرية الفضاء»، دراسة منشورة على الإنترنيت، نسخة إلكترونية، رابط الدراسة:

* http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/15183/05_Hagari.pdf?sequence=1، ص. 132.

المصادر

* ابن طفيل، حي بن يقظان، تقديم: صلاح فضل، تعليق: عبد العزيز نبوي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط. 1، 2013.
* ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق: فاروق سعد، الدار العربية للكتاب، الطبعة الرابعة، 1983.

المراجع بالعربية

* إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع: الوظائف، البنيات، دار الاختلاف، ط. 1، الجزائر، 2008.
* أحمد أمين، حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي، دار المعارف، القاهرة، ط. 1، 1952.
* حمد العمري، «الفضاء الاستعاري في الخطاب النثري: حي بن يقظان بين التخييل والحجاج»، أعمال ندوة الصورة والخطاب: قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، كلي الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، 2009.
* سعيد جبار، من السردية إلى التخيلية: بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، بيروت، الرباط، الجزائر، ط. 1، 2013.
* شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي: التجنيس وآليات الكتابة، خطاب المتخيل، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1، 6200.
* عبد الحميد حواس، الأدب الشعبي وقضية الإزاحة والإحلال في الثقافة الشعبية، ضمن كتاب جماعي: الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتحدة، بيروت، ط. 1، 1987.
* عبد الفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007م.
* علي الغريب الشناوي، القص في النثر الأندلسي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م.
* محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت، ط. 1، 1981.

المراجع باللغة الأجنبية

* Louis Ngandu Nkashama, Ecriture et discours littéraires (Etude sur le Roman Africain), Ed. L'Harmathan, Paris, 1989.

المجلات والدوريات

* مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 61 / 62، الرباط، 1999.

المواقع

* إبراهيم الحجري، «حي بن يقظان: شعرية الفضاء»، دراسة منشورة على الإنترنيت، نسخة إلكترونية، رابط الدراسة:
http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/15183/05_Hagari.pdf?sequence=1.
* موقع: هوف بوست عربي، بتاريخ: 21 / 01 / 6201، رابط الموقع:
http://www.huffpostarabi.com/moneer-taya/-_3654_b_9003316.html.

الصور

1 - http://inkitab.me/sites/default/files/styles/landing_page_image_style/public/field/image/%D8%AD%D9%89-%D8%A8%D9%86-%D9%8A%D9%82%D8%B8%D8%A7%D9%86_0.jpg?itok=3zdvuPw3

2- 3 ,4 -https://www.freepik.com/

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

الفولكلور - وحدة النص وتعدد القراءة
(الواحات المصرية - الخارجة جبانة البجوات)
80

عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»
الجزء الثاني: تجهيز العروسين وإعدادات حفل الزواج
92

ألعاب الأطفال الشعبية في الموروث الأندلسي
112

1

مقابر البجوات - بمدينة الخارجة

الفولكلور – وحدة النص وتعدد القراءة

(الواحات المصرية - الخارجة جبانة البجوات)

أ.د. سوزان السعيد – كاتبة من مصر

تتميز النصوص الفولكلورية بأنها نصوص مرنة ،قابلة لاعادة القراءة، واعادة ترجمة الرموز التى تشير اليها. وهذة المرونة تجعلها تعبر الحدود التاريخية، والجغرافية، والعقائدية. ففي مصر استخدمت المقابر الفرعونية في الواحات الخارجة كملاجئ للمسيحيين الأوائل الذين فروا من الاضطهاد الرومانى في فلسطين فاستقروا في المقابر بعيدا عن السكان الذين كانوا يعتنقون الديانة المصرية القديمة. وظلت المسيحية في بداية نشأتها حتى القرن الخامس الميلادى تعتمد على نصوص العهد القديم مع إعادة تفسير هذه النصوص من وجهة النظر المسيحية وظهر ذلك في مزار الخروج الذى استوحت كل رسوماتة من العهد القديم. وفي القرن الخامس الميلادى اتجه الفن المسيحى الى الرمز واعتمد على الرموز النباتية والحيوانية، والهندسية وظهر ذلك في مزار السلام ،ومزار العنب، وفي الكنيسة البازيليكية.

تقع جبانة البجوات[1] في الواحات الخارجة فوق هضبة جبل الطيرفي عهد تحتمس الثالث تم تنظيم الواحات وتقسيمها إلى مجموعتين المجموعة الجنوبية، والمجموعة الشمالية. والمجموعة الجنوبية تضم الخارجة والداخلة. ومن المرجح أن عاصمة الواحات الخارجة كانت على مقربة من معبد هيبس، وأن جبانتها القديمة كانت بالتلال التي توجد بها جبانة البجوات، وظلت هذه الجبانة تستخدم كمقابر بعد انتشار المسيحية في الواحات الخارجة[2].

وتضم الجبانة عددا من المزارات من أهمها مزار الخروج، ومزار السلام،والكنيسة البازيليكية، ومزار العنب، وبعض المزارات التي تحتوي على مخربشات ترجع إلى العصر القبطي أو الإسلامي. ويعتبر مزار الخروج من أقدم هذه المزارات، وترجع أهميته إلى أنه يحتوي على تصاوير مسيحية مبكرة، يمكن نسبتها إلى النصف الأول من القرن الرابع الميلادي.

هذه الدراسة تحاول أن تجيب

عن التساؤلات التالية:

- ما هي الأسباب التي جعلت الفنان يختار معظم مشاهده في مزار الخروج من العهد القديم ولم يعتمد على العهد الجديد؟
- كيف استطاع الفنان أن يربط بين هذه القصص ويكون منها موضوعاً عاماً عن الخلاص؟ ومن أين جاء بهذا التصور عن الخلاص أو الخروج.
- كيف صور مفهوم السلام في مزار السلام؟
- ماهي الرموز القبطية في المزار 25، ومزار العنب، وبعض المزارات الأخرى؟
- ماهى ملامح العمارة في الكنيسة القبطية القديمة؟
- ماهي العلاقة بين الفن القبطي والفنون الشعبية المصرية؟

ستحاول الدراسة الإجابة على هذه التساؤلات عن طريق التحليل التاريخي للاساطير والرموز، فمن الضروري التركيز على الطابع التاريخي، والطابع الأسطوري للرموز المستخدمة في المزارات .

وتفترض الدراسة أن مفهوم الخلاص، والسلام، والخلود، والكثرة،في رسومات جبانة البجوات القبطية، قد اتخذ شكلاً جديداً، يختلف عما جاء في قصص العهد القديم والجديد ولكنه ارتبط بالفكر المصري القديم وحضارات الشرق الأدنى القديم والثقافة الشعبية المصرية.

الآثار القبطية

إن عمليات التنقيب عن الآثار القبطية لم تنل الدفع اللازم الا انطلاقا من النصف الثانى للقرن التاسع عشر، عن طريق التنظيم الرسمي لهذه العمليات في مصر، تحت إشراف أغسطس ماريت (1821-1881) الذي أسس متحف بولاق في القاهرة في عام 1861، ومن خلال عمليات التنقيب التي قامت بها متاحف النمسا في سقارة، والصندوق المصري للحفريات في الفيوم، وجامعة ستراسبورج الالمانية في أخميم، وأصدر (ويدا الفيدج بيلر) مجلدين لوصف الكنائس القبطية عام 1884. وتميزت الفترة بين نهاية القرن التاسع عشر وفجر القرن العشرين، بعمليات التنقيب عن الآثار الرومانية والقبطية بصورة منظمة، وتبع ذلك نشر مطبوعات مكرسة للمواقع المسيحية. وتأسست جمعية أصدقاء الفن القبطي على يد (ميريت بطرس غالى) في عام 1935 ثُم تسمت باسم (جمعية الآثار القبطية) عام 1938. وتم الكشف الأثري في الواحات الخارجة في البجوات من خلال متحف المتروبوليتان عام 1931[3].

مصطلح قبطي

زاد استخدام اللغة القبطية في مصر في القرن الثاني الميلادى. وحافظ الأقباط حتى يومنا هذا على استخدام اللغة القبطية في طقوس كنائسهم وإن كانوا يتكلمون العربية. واللغة القبطية هي آخر الصيغ للغة المصرية القديمة التي اتخذت كتابتها أشكالا مختلفة، بدأ من الهيراطيقية وانتهاء بالديموطيقية، وكان كهنة ايزيس آخر من استخدم الخط الديموطيقى

في نقوشهم، في جزيرة فيلة سنة 452م. كانت الهيروغليفية تستخدم في الكتابة المقدسة على جدران المعابد، وفي المقابر، وعلى أوراق البردى، مشتملة على علامات مشتقة من كتاب الموتى. وكانت الهيراطيقية الصيغة الأقل رسمية والاكثر تبسيطا، وكان الكهنة يستخدمونها في الوثائق الملكية الرسمية، وإن كانت في أواخر مراحلها اقتصرت تقريبا على الطقوس الدينية. ومع مرور الوقت أصبحت هاتان اللغتان من الصعوبة بمكان بالنسبة للبسطاءالذين وجدوا أنفسهم عاجزين عن الربط بين صوتياتهما ومخارج الالفاظ، ومن هنا ولدت المرحلة الثالثة الديموطيقية التى كانت أبسط في تصاويرها الكتابية عن سابقيها، وان ظلت عسيرة بالنسبة لتسجيل متطلبات الحياة اليومية. ومع مجيء اليونان ثم دخول المسيحية مصر في عهد الرومان ، لجأ الكتبة المصريون الى استخدام أسلوب جديد لكتابة النصوص المصرية بحروف يونانية ، ولكنهم اكتشفوا أن الأبجدية اليونانية لا تحتوى على بعض اللأصوات المصرية القديمة (حروف الحلق)، فأضافوا اليها سبعة حروف من الخط الديموطيقى[4].

وعلى هذا يمكن تعريف اللغة القبطية بأنها آخر مراحل اللغة المصرية القديمة مكتوبة بحروف يونانية مضاف اليها سبعة حروف من الديموطيقية.

أصول المسيحية المصرية

دخلت المسيحية مصر عن طريق القديس مرقص، وكان قد بشر في قارة افريقيا في المدائن الخمس، حيث كان أكثر المستوطنين من الأفارقة واليهود، ثم قصد مدينة الاسكندرية متخذا طريقا دائريا يمر بالواحات ومدينة بابليون (مصر القديمة).

والرواية تقول: إن القديس مرقص عند دخوله الى الاسكندرية من البوابة الشرقية انقطعت أوصال حذائه، فلجأ الى خراز يهودي لإصلاحه، وعندما أمسك الخراز أداة الخرز لإصلاح الحذاء، اذا بالمخرز يجرح يده فيصيح باليونانية (هيس – هو – نيوس) (واحد هو الله)، ولقد تهلل مرقص عند سماعه هذا الاعتراف، وبصق على جرح الإسكافي فشفى الجرح، ويصبح هذا الخراز أول من يعتنق المسيحية هو وأهل بيته وجيرانه، ويدعى (أنبا نوس) ويصبح ثاني بطريك لمدينة الاسكندرية.

ويعد إنجيل مرقص أقدم الأناجيل الذي اعتمد عليه كل من القديسيين: متى، ولوقا، ويوحنا. والقديس مرقص هو الأول في قائمة القديسين والشهداء واعتنق المسيحية على يد ابن عمه القديس برنابا، وارتبط بشخص السيد المسيح واختاره واحدا من السبعين المقربين، وكان مثقفا مستنيرا، ونقل أخبارا شفاهية عن السيد المسيح، ويحتوى إنجيله على أحداث شاهدها بعينه، ومن المحتمل أن القديس مرقص قد سجل إنجيله باليونانية واللاتينية وأيضا باللغة المصرية لخدمة من لايعرفون اليونانية. وتمت كتابة انجيل مرقص في مصر سنة 45م[5].

مزار الخروج (رقم 30)

ويشمل مزار الخروج على المشاهد التالية :حواء وآدم– دنيال في جب الأسود–العبريين الثلاثة في النار– تعذيب أشعيا – قصة يونان والحوت –زواج رفقة من اسحق– أيوب –سوسنة – الراعى– تعذيب القديسة تكلا – العذراوات السبع أمام معبد الرب– حديقة– اضافات متأخرة. وقد كون الفنان من هذه المشاهد مفهوما جديدا عن الخروج يختلف عن معنى خروج العبريين من مصر.

1 – الخلاص كما صوره فنان مزار الخروج:

اختار الفنان الذي رسم التصاوير في مزار الخروج عدة مشاهد من العهد القديم، تصور الخلاص. وجعل موضوعه الرئيسي قصة الخروج، وأضاف مشاهد من أسفار الأوبكريفا[6] (الاسفر غير المعترف بها بأنها أسفار مقدسة)، ومن القصص الشعبي المسيحي، وصبغ مشاهده بالطابع المصري، وصاغ مفهوماً عاماً عن الخلاص، يختلف عن المفهوم المذكور في العهد القديم ويبدو كالآتي:

المشهد الأول أسطورة الخروج:

جعل مشاهده الأساسية من قصة الخروج، فقد احتلت قصة الخروج مكانة هامة في الفكر المسيحي حيث أنها ترتبط بخروج السيد المسيح من مصر. فقد جاء في إنجيل متى:

«حينئذ دعا هيرودس المجوس سراً، وتحقق منهم زمان النجم الذي ظهر ثم أرسلهم إلى بيت لحم، وقال اذهبوا وافحصوا بالتدقيق عن الصبي. وبعد ما انصرفوا إذا ملاك الرب قد ظهر ليوسف في الحلم قائلاً: قم وخذ الصبي وأمه وأهرب إلى مصر. وكن هناك حتى أقول لك، لأن هيرودس مزمع أن يطلب الصبي ليهلكه، فقام وأخذ الصبي وأمه ليلاً وانصرف إلى مصر، وكان هناك إلى وفاة هيرودس، لكي يتم ما قيل من الرب بالنبي القائل من مصر دعوت ابني»[7].

ويفسر سفر الخروج من وجهة النظر

المسيحية كالآتي:

موضوع السفر الرئيسي هو الفداء، ولا يظهر هذا الموضوع في أي سفر من أسفار العهد القديم بوضوح كما يظهر في سفر الخروج، فالرموز العديدة والمتنوعة في هذا السفر تدور حول موضوع الفداء من الدينونة والعالم وقوة الشيطان، والعلاقة مع الله المؤسسة على هذا الفداء.

فخلاص الشعب بواسطة ذبح خروف الفصح[8]، يرمز إلى السيد المسيح الذي قدم فداء للبشرية. وإنشقاق البحر بعصا موسى، رمز للمسيح الذي ضرب لأجل البشر لإنقاذهم من عبودية الشيطان والعالم، وترنيمة موسى بعد عبور البحر الأحمر، صورة لنصرة المؤمنين بالمسيح ،الذين امتحنوا في إيمانهم عن طريق مياه مارة المرة، التي صارت عذبة، وبمياه ايليم الحية، فهي تعطي مثلاً لاختبار النفس، ثم فرحها في عبور الاختبار، وإعطائهم الخير من السماء، رمزاً للنعمة السماوية في المسيح ،الذي هو خبز الحياة، وضرب موسى الصخرة، وخروج الماء رمز لحضور روح القدس، نتيجة لضرب المسيح لأجل البشرية، والحرب مع عماليق، رمز للشيطان الذي يحاول التسلط على جسد المؤمن الضعيف»[9].

وهذا التفسير الرمزي، يختلف تماماً عن قصة خروج موسى بالعبريين من مصر. فالفكر المسيحي لا يهتم بالأحداث الحرفية للقصة، ولكنه يضفي عليها مفهوماً لاهوتياً، يتفق مع العقيدة المسيحية.

2 – المشهد الثاني أسطورة الراعي:

صور العهد القديم موسى، باعتباره الراعي الأمين للقبائل العبرية، لأنه كان أميناً على غنم يثرون (حما موسى). كما أن الأدب الشعبي المسيحي، صور النبي إليا في الصحراء، مقابل أجون في الحديقة، وقد وصف السيد المسيح بأنه حمل الله، الذي يرفع خطيئة العالم[10].

كما صور السيد المسيح بأنه الراعي، الذي يقود القطيع ويحمل الخروف الضائع فوق كتفيه[11].

فالصحراء هي المكان الذي يتم فيه الخلاص الروحي للأنبياء، وهي المكان الذي يعبره المؤمن ليتم له الخلاص الروحي.

3 – المشهد الثالث: أسطورة الخلق والطوفان:

قصة الخلق كانت جزءًا من قصة الطوفان البابلية، وهي الملحمة الرئيسية في الإنتاج الأدبي لشعوب بلاد ما بين النهرين، وقد ظهرت في شكلها الكلاسيكي في عصر حمورابي[12]، عندما كتبت باللغة الآكدية، وهي أقرب إلى الأدب الكهنوتي والفلسفة الدينية. وقد حققت شعراً في ملحمة جلجامش، التي تعد أقدم ملحمة بطولية في العالم، ولكنها في المفهوم المسيحي ترتبط بخطيئة الإنسان الأول، وطرده من الجنة[13].

4 – المشهد الرابع: خلاص دنيال ونوح وأيوب:

تروي القصة أن الملك داريوس الفارسي، أراد أن ينصب دانيال حاكماً على المملكة كلها بسبب حكمته، ولكن الوزراء أوقعوا بين الملك ودنيال لأنه كان يعبد إله العبريين. فاضطر الملك لإصدار مرسوماً ملكياً، ينص على أن كل من يطلب طلباً من إله غير آلهة الدولة، يمهل ثلاثين يوماً، ثم يُلقى في جُب الأسود.

ولكن دنيال كان يركع على ركبتيه ثلاث مرات في اليوم، ويصلي ويحمد الله كما كان يفعل من قبل، وعندما أعلم الملك بأمر دنيال، أمر بإلقائه في جب

الأسـود. فرغم محبة الملك لدنيال، إلا أن شـريعة ماداي وفارس تقضي بـأن كل أمر أو حكم يصـدره الملك لا يتغير.

فجيء بدنيـال وألقي بـه في جُب الأسـود، وقال الملك لدنيـال: إلهـك الـذي أنـت مواظـب علـى عبادته هو ينقـذك، وجيء بحجـر فوضـع على فـم الجُـب، وختمه الملـك بخاتمه، وخاتـم عظمائه لئـلا يتغير الرأي في شـأن دنيال، ثم مضى الملـك إلى قصره وبات ليلتـه صائماً، ولم تدخـل عليه جواريـه، ونفر عنـه النوم.

وفي الفجـر باكراً قام الملك وأسـرع إلى جُب الأسـود، ولمـا اقترب مـن الجُب نـادى دنيـال بصـوت ضعيف وقـال له: يـا دنيـال عبـد الله الـحي، لعل إلهـك الذي أنـت مواظب على عبادتـه قدر أن ينقذك من الأسـود. فأجابه دنيـال: أيها الملك عشـت إلى الأبد، إلهي أرسـل ملاكـه فسـد أفـواه الأسـود، فمـا أسـاءت إليَّ لأنـني وجـدت بريئـاً أمامهـم، وأنا أمامـك أيضاً أيهـا الملك ما فعلت سـوءاً، فطابت نفـس الملك جداً، وأمـر بإخراجه مـن الجُب، فخرج سـالماً من كل سـوء لأنه آمـن بإلهه، وأمر الملك فجـيء بأولئك الرجـال الذين وشـوا بدنيال، وألقـوا في جُـب الأسـود هم ونسـاؤهم، فمـا أن وصلوا إلى أرض الجُب، حتى بطشـت بهم الأسـود، وسـحقت جميـع عظامهم[14].

والفنـان الـذي رسـم المـزار ربـط بين خـلاص نوح ودنيـال وأيـوب، فقـد جـاء في سـفر حزقيال:

«يا ابـن آدم، إن أخطـأت إلى الأرض وخانت، فمددت يـدي عليها، وكسـرت لهـا قوام الخـير، وأرسـلت عليها الجـوع وقطعـت منهـا الإنسـان والحيـوان. وكان فيها هـؤلاء الرجـال الثلاثة نـوح ودنيـال وأيـوب، فإنهم إنما يخلصـون أنفسـهم ببرهم يقول السـيد الـرب»[15].

فسـفر حزقيـال الـذي يربـط بـين هـذه الأسـماء الثلاثـة، لـه خلفيـة بابليـة، فهـو يقـول: أن الشـخص التقي قـد يتعرض للمعاناة، ولكـن من المؤكـد أنـه ينجو في النهاية، فالهـدف الرئيسي هـو تعلم القوانين الخاصة بالخـلاص، وكان بطـل الطوفـان في الأدب البابلـي مثـالاً للخـلاص، فنـوح هـو أيـوب في الأدب العـبري، ودنيـال في الأدب البابلـي.

5 – المشهد الخامس خلاص العبريين الثلاثة من النار:

وضع الملـك نبخـذ نصـر تمثـالاً من ذهـب، طوله سـتون ذراعـاً وعرضـه سـت أذرع، وأقامـه في بقعـة «دورا» بإقليم بابـل، وأرسـل الملـك يجمع الولاة،والحكام ،والعظماء، والقضـاة، وأمنـاء الخزينـة، وعلمـاء الشـريعة والفقهـاء، وسـواهم مـن كبـار موظفي الأقاليـم، لتدشـين التمثـال الـذي أقامـه، فلمـا اجتمعـوا، ووقفـوا أمـام التمثـال، هتـف منـاد بصـوت شـديد: «أمرتكـم أيهـا الشـعب مـن كل أمـة ولسـان بأنكم عندما تسـمعون صوت البوق والناي والقيثار والربـاب والـدف والمزمـار وسـائر أنـواع المعـازف تقعـون سـاجدين لتمثـال الذهـب الـذي أقامـه نبخـذ نصـر الملـك، ومـن لا يقع سـاجداً ففي الحال يلقى في وسـط أتـون النار».

وتقدم بعض البابليين ووشـوا باليهـود فقالوا: هناك مـن اليهود رجـال وليتهم علـى أعمال إقليم بابـل، وهم: شـدرخ، وميشـخ، وعبـد نغو، لـم يعبـدوا آلهتـك، ولا سـجدوا لتمثال الذهب الـذي أقمته.

وتسـتمر القصة تروي عـن رفض العبريـين الثلاثة السـجود لتمثال الملك، فيأمر الملك بإلقائهـم في أتون النار بعد أن تقيـد أيديهم وأرجلهم، ولكن مـلاك الرب يأتي إلى أتون النـار وينقذهم[16].

6 – المشهد السادس خلاص يونان (يونس)[17]

من بطن الحوت:

كانـت كلمـة الـرب إلى يونـان بـن امتـاي: قـم اذهـب إلى نينـوى المدينـة العظيمـة، ونـادي بـأن أخبـار شـرورها قـد صعـدت إليَّ، فقـام يونـان ولـم يصعـد إلى نينـوى، بـل إلى مدينـة ترشـيش هرباً مـن وجـه الـرب. فـنزل إلى يافـا، فوجـد سـفينة سـائرة إلى ترشـيش، فدفـع أجرهـا، ونـزل فيهـا ليذهـب مـع ملاحيهـا إلى هنـاك بعيـداً عـن وجـه الـرب.

فحـرك الـرب ريحـاً شـديدة علـى البحـر، فثـارت زوبعـة عظيمـة كادت تحطـم السـفينة. فقـال البحـارة بعضهـم لبعـض تعالـوا نلقي القرعـة لنعلـم بسـبب مـن أصابنـا هـذا الشـر، فألقـوا القرعـة فوقعـت علـى يونـان، وعندمـا عـرف الرجـال منـه أنـه هـارب مـن وجـه الـرب خافـوا خوفـاً عظيمـاً، وقالـوا لـه مـا هـذا الـذي فعلـت؟

2

رسم لتصاوير مزار الخروج (مقبرة) رقم 30 ، بجبانة البجوات

ثم قالوا ماذا نفعل بك حتى يسكن البحر عنا؟ وكان البحر يزداد هياجاً.

فقال لهم أحملوني وألقوا بي إلى البحر فيسكن البحر عنكم، فأنا أعرف أن هذه الزوبعة العظيمة حلت بكم بسببي، ثم حملوا يونان وألقوه إلى البحر، فوقف البحر عن هياجه.

أما الرب فأعد حوتاً عظيماً لابتلاع يونان، فكان يونان في جوف الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال، فصلى يونان إلى الرب إلهه من جوف الحوت قائلاً:

(إليك يا رب صرخت فاستجبت لي في ضيقي، من جوف الموت استغيث، فسمعت يا رب صوتي)[18].

فأمر الرب الحوت فقذف يونان إلى البر.

7 – المشهد السابع الخلاص والموت على الصليب:

الفنان اختار مشاهد تمثل فكرة الخلاص أو الموت على الصليب، في مشهد تعذيب أشعيا، وفي مشهد تقديم إبراهيم ابنه إسحق ذبيحة للرب. فالتفسير المسيحي للقصة أن الرب أراد أن يجرب إبراهيم لمحبته حيث جاء في الإنجيل: (من أحب ابنا أو ابنة أكثر مني فلا يستحقني)[19].

واتخذ إسحق رمزاً للسيد المسيح الذي أطاع حتى الموت على الصليب.

خلاص المرأة

الفنان قدم لنا نماذج مختلفة لخلاص المرأة في الحياة الدنيا وفي الحياة الأبدية، مثل: خلاص رفقة، خلاص سوسنه، خلاص سارة، خلاص تكلا.

1 – خلاص رفقة:

رفقة هي نموذج للزوجة المثالية، فهي نموذج للحشمة والاحترام لأنها أخذت البرقع وغطت وجهها عند لقائها الأول بإسحق، كما نزلت عن دابتها عند لقاء عبد إبراهيم[20].

والفنان يصور لنا عبد إبراهيم بجوار بئر الماء، ومشهد لرفقة وهي تملأ الجرار، فبئر الماء من المشاهد المحببة في الأدب الشعبي. والقصة صورت هذا الزواج بين رفقة وإسحق باعتباره عملاً إلهياً لخلاص القبائل العبرية من الإندماج في الأمم الأخرى. والقصة تروي عن خروج رفقة من أور الكلدانية لكي تتزوج من إسحق في أرض كنعان، ثم تخبرنا عن عقم رفقة وخلاصها من العقم، حيث تلد التوأم عسو ويعقوب أي العبريين والكنعانيين، ويتغلب الأصغر على الأكبر عسو أي يتغلب العبري على الكنعاني.

وهذه القصة التي تروى عن الزواج المقدر، يمكن أن نجد لها مثيلاً تحت الموتيف العالمي (AT 930) والقصص التي تروى عن اللقاءات عند بئر الماء يمكن أن نجدها تحت الموتيف العالمي (AT 930F).

2 – خلاص سارة:

ولا ندري هل أراد الفنان سارة أم إسحق التي تصلي من أجل خلاص ابنها، أم سارة التي جاء ذكرها في سفر طوبيا، وهي المرأة التي تزوجت سبع مرات وفي كل مرة كان العريس يموت ليلة العرس، لأن شيطاناً كان يحبها ولكن خلاصها تم على يد طوبيا الذي شق بطن الحوت وأخذ قلبه وكبده، وأحرق أجزاء منها ليلة العرس ففر الشيطان بعيداً وتم زواج طوبيا من سارة[21].

3 – خلاص سوسنة:

كان في بابل رجل اسمه بوياقيم، تزوج من امرأة اسمها سوسنة ابنة حلفيا وكانت جميلة جداً، وتعيش في مخافة الرب، وكان أبواها بارين، فربيا ابنتهما بحسب شريعة موسى، وكان بوياقيم غنياً جداً، وكانت له حديقة جميلة في داره، يجتمع فيها اليهود إليه لأنه كان أوجههم جميعاً. فنصب في تلك السنة شيخين ليقضيا بين الشعب، وهما اللذان قال الرب فيهما (جاء الشر من بابل من شيوخ وقضاة يحسبون مدبري الشعب وهم لا يرونه) وكانا يترددان إلى دار بوياقيم كل صباح لينظرا في الدعاوي، وكانت سوسنة تدخل عند الظهر وتتمشى في الحديقة بعد أن ينصرف الشعب، فكان الشيخان يريانها كل يوم تتمشى ففتنا بها، فأفسدت الشهوة عقليهما وصرفا أعينهما عن السماء، لئلا ينظرا ويتذكرا أحكام الله العادلة.

والقصة تقص عن محاولة الشيخين إغواء سوسنة، ولكنها ترفض غوايتهما، فيدبران لها خطة ويتهمانها بالزنا، ويشهدان عليها بالزور، فحكم على سوسنة بالموت، وفي اللحظة الأخيرة يظهر الشاب دنيال، فيصرخ في الجماعة (إني بريئ من دم هذه المرأة) فتعاد المحاكمة ويستجوب كلاً من الشهود على حدة، فيظهر كذبهما ويتم خلاص سوسنة[22].

4 – خلاص القديسة تكلا:

القديسة تكلا هي نموذج العذراء مريم، وكانت تلميذة القديس بولس الرسول، ومثالاً للبتولة وللطهارة، ونموذج الجهاد واحتمال الشدائد. كانت مخطوبة لأحد أشراف تلك المدينة، وعندما وصل إليها القديس بولس في أواخر الأربعينيات من القرن الأول الميلادي، سحرها جمال تعاليمه فلزمته ووهبت بتولها للرب، وكان ذلك سبباً في تركها لخطيبها وتركها للزينة، وتمضي القصة تشرح كيف أن تكلا تعرضت لأنواع من العذاب، فأدخلها حاكم المدينة النار، ولكن المطر انهمر غزيراً فانطفأت النار، ويفرح عنها وتهجر مدينتها مصاحبة القديس إلى انطاكيا، وهناك يعجب بجمالها أحد الشباب من وجهاء المدينة، وعندما تعرض عنه يشي بها إلى الحاكم الذي يأمر بطرحها للوحوش، ثلاثة مرات في ثلاث أيام متوالية، ولكن الوحوش لم تقترب منها، وألقيت في جب مليء بالأفاعي السامة فلم تؤذها، فأمر الحاكم بإطلاق سراحها، فتعود إلى أيقونية، وهناك يؤمن على يديها عدد كبير من أهلها.

وتنتهي القصة بأن تصور تكلا عاكفة على حياة التأمل والنسك، وقد وهبها الله موهبة الشفاء، وكان الكثيرون يذهبون إليها طالبين البرء من أمراضهم[23].

5 – خلاص العذراوات السبع:

صور الفنان مشهداً لعذراوات سبع يحملن الشموع أمام كنيسة، وقد صور الكنيسة في شكل هرمي وهو رمز الإله رع إله الشمس، كما رسم عليها ثلاث علامات عنخ، وهي العلامة المصرية القديمة التي تدل على الحياة الأبدية، وكررها ثلاث مرات لتدل على الثالوث المقدس (الأب، الابن، الروح القدس) ورسم السبع عذراوات، لأن هذا الرقم يرتبط بالمعتقدات الشعبية المصرية عن قداسة الرقم سبعة[24] الذي يرمز إلى السماوات، فهو يمثل إيقاع الحياة، فالأيام مقسمة إلى سبع بعدد دورات الأرض حول القمر. بينما القصة التي جاءت في العهد القديم تذكر خمس عذراوات، والرقم خمسة يرتبط بالمعتقدات المغربية عن قداسة الرقم خمسة ،فهو يمثل عدد أصابع اليد، ويرتبط بالممارسات القديمة عن القسم حيث كان الشاهد يرفع يده عند القسم، لتأكيد الشهادة وقد تحول في المعتقد الشعبي إلى تعويذة تمنع الحسد.

تطور فكرة الخروج:

حاولت كل حضارة أن تحل مشكلتين أساسيتين: المشكلة الأولى هي علاقة الإنسان بالطبيعة، والمشكلة الثانية هي علاقة الإنسان بالمجتمع.

ولتفسير علاقة الإنسان بالطبيعة، اختلفت الحلول من مجتمع إلى آخر. أما المشكلة الثانية التي تدور حول علاقة الفرد بالمجتمع، فكان حلها دائماً أن جماعتي على حق، والآخرين على خطأ.

الخلاص في مصر القديمة

دارت العقيدة المصرية حول إيجاد حل لمشكلة الموت وكيفية الحصول على الحياة الأبدية، وكانت العقيدة الشمسية في فترة ما قبل الأسرات ترتبط بالشمس وظاهرة الشروق والغروب، فالملك بعد الموت يتحد مع والده الإله رع، أما العقيدة الأوزيرية ارتبطت بتغير الفصول ونماء النباتات في فصل الربيع، وكانت العقيدة الاوزيرية هي العقيدة الشعبية حيث ترى أن الملك يتحد مع الإله أزوريس أما عامة الناس فيذهبون إلى العالم السفلي[25].

وفي مرحلة متقدمة من الحضارة اتحدت العقيدة الشمسية بالعقيدة الأوزيرية، وأصبح الملك المتوفي ينتقل من عالم الجبانة إلى عالم السماء، ويقوم برحلته عن طريق مراكب الشمس تحت رعاية الإله أوزير، وقبل أن يصل إلى عالم الخلود والخلاص الأبدي، تتم محاكمته عن طريق وزن قلبه الذي يوضح أعماله الطيبة وأعماله السيئة، فإذا رجحت كفة الخير حصل على الخلود، وأصبح هذا المصير متاحاً لكل البشر إذا تشبهوا بالملك الإله[26].

فقد أدت ظاهرة الشروق والغروب، وفيضان نهر النيل، ونمو النباتات في موسم الحصاد إلى تطور فكرة الخلود لدى المصري القديم.

الخلاص في العقيدة اليهودية:

ربطت أسفار العهد القديم بين الخروج من مصر والوعد بالأرض، وقد تأكد العهد بين الرب والآباء من خلال سلسلة من الوعود، تبدأ بالعهد بين الرب ونوح، ثم العهد بين الرب وإبراهيم، ثم العهد بين الرب وموسى[27].

أما في أسفار الأنبياء فقد ارتبطت فكرة الخلاص بفكرة الخطيئة والحكم، وفي أسفار أشعيا وأرميا بدأت بعض الاتجاهات الأخلاقية نحو العدالة، وارتبط الخلاص بفكرة المسيح المخلص وظهوره وتجديد العهد[28].

ولكن بعض الفرق اليهودية عارضت هذه الاتجاهات الأخلاقية، وجعلت الخلاص خاصا باليهود دون سائر البشر مثل فرقة الفريسيين[29].

وتناولت أسفار العهد القديم كل قصة من القصص في صورة مسلسل تاريخي كامل الأجزاء مترامي الأحداث كما تفعل كتب التاريخ، ففكرة التاريخ في العهد القديم لا تتضمن فقط معالجة الأحداث والشخصيات على حدة، بل تشمل نظرة شاملة إلى كل تاريخ الأمة ومكانتها في التاريخ العام[30]، وتصور النجاة من مصر باعتبارها العمل الإلهي الحاسم الذي تكونت به الأمة، وهو عمل أساسي يميز العهد القديم ككل ويقدم لنا صورة مختصرة عن هذا التاريخ في العبارة التالية.

«كان أبي أراميا متجولاً وقد توجه إلى مصر وأقام هناك وهناك أصبح أمة عظيمة وقوية وكثيرة العدد. فأخرجنا «يهوه» من مصر بيد قوية جبارة» (التثنية 26:10).

الخلاص في العقيدة المسيحية:

1 – في فلسطين:

ظهرت الديانة المسيحية كحركة إصلاح للديانة اليهودية، وقدم العهد الجديد باعتباره امتدادا للعهد القديم، ولكن القديس بولس أوضح أن الصلب قد أظهر رسالة جديدة هي أن اليهود بقتلهم للسيد المسيح قد فصلوا عن العهد الجديد[31].

2 – في مصر:

اندمجت المسيحية في مصر بالمعتقدات المصرية عن البعث والخلود في الآخرة، وتحولت إيزيس وابنها حورس إلى رمز للرحمة واندمجت في التصورات عن السيدة العذراء وابنها السيد المسيح.

وتحول مفتاح الحياة (علامة عنخ) المصرية، إلى الصليب الذي تحول إلى رمز للخلاص الذي قدمه السيد المسيح للبشرية عندما صلب حسب العقيدة المسيحية.

كما اندمجت المعتقدات المسيحية بالأفكار الفلسفية، التي نشأت في مدرسة الإسكندرية وخاصة الاتجاهات النسكية التي ترى أن المادة شر وضرورة التخلص من أدناس الجسد، فالارثوذكسية المبكرة ترى أن المسيح هو الصلة بين الإنسان والله، ورأى الرهبان أن الخلاص يتم بالابتعاد عن مباهج الحياة والاعتزال في الصحراء[32].

وكانت الواحات الخارجة مفراً للمسيحيين الذين هربوا من الاضطهاد الروماني، وقد حولوا بعض المزارات إلى كنائس، ورسموا على جدرانها قصصا تساعد في شرح تعاليم الديانة المسيحية.

3 – تقاليد الفن القبطي:

تأثر الفن القبطي بمؤثرات عديدة، فقد نقل كل تقاليد الفن المصري القديم، وتأثر بالفن الإغريقي، وانتقلت تقاليد الرسم بالفرسكو من الإسكندرية إلى سائر أنحاء العالم المسيحي.

4 – موضوعات الرسم:

في بداية انتشار المسيحية في مصر، اعتمدت موضوعات الرسم القبطي على موضوعات مستمدة من قصص العهد القديمة مثل:

- قصة آدم وحواء والخطيئة الأولى للبشر.
- قتل هابيل كرمز للخطيئة.
- أيوب وعذابه الذي أصبح رمزاً للمسيح.
- نوح وسفينته التي تحولت إلى رمز للكنيسة التي تنجي المؤمنين.
- شمشون الذي يهزم الأسد.
- موت ابشالوم.
- صراع يعقوب مع الملاك الذي يرمز إلى صراع الإنسان ضد الشيطان.

- فداء إسحق الذي أصبح يرمز إلى تجرد إبراهيم في حب الله وإسحق الذي يرمز إلى السيد المسيح الذي قدم نفسه على الصليب فداء للبشرية.
- تجول اليا في الصحراء مقابل أجون في الحديقة.
- دنيال والعبريين الثلاثة في النار.
- رفقة بجوار بئر الماء.
- حزقيال في المركبة أو مركبتان يرمزان للعهد القديم والعهد الجديد.
- استير التي أصبحت رمزاً للعذراء مريم.
- قصة جدعون.
- قصة شلوميت مع عبارات من نشيد الإنشاد.

وفي القرن الثاني الميلادي أضيفت مناظر من كتاب (ابن سيرا) الذي يشرح سفر التكوين، ودخلت بعض الموضوعات من المشنا، وبدأت تظهر بعض التأثيرات من الفن الهيليني.

أسباب شعبية قصة الخروج

تتميز قصة الخروج بطابع أسطوري، ويمكن مقارنة القصة بالقصص المصري القديم الذي جاء في بردية وستكار، وهي ترجع إلى عصر الهكسوس، وقصة الملاح الغريق التي ترجع إلى زمن الدولة الوسطى، كما يمكن مقارنة القصة بالأدب البابلي وأسطورة سرجون الاكاري التي ترجع إلى 250 ق. م[33]، وبعد عودة اليهود من السبي البابلي (444 ق.م) بدأ شرح نصوص العهد القديم باللغة الآرمية، وكانت نتيجة هذه الشروح أن ظهرت

«المشنا» و«التلمود»، وقد اعتمدت هذه الشروح على الأساطير والقصص الشعبي، وظلت هذه الروايات تتداول لسنوات طويلة شفاهياً، قبل تدوينها على يد «يهوذا هنسي»، واختلفت الروايات عن القصص المدونة في العهد القديم، وانتشرت انتشاراً واسعاً خاصة أنها كانت تستخدم في الوعظ بين الطبقات غير المتعلمة.

وقد انتقلت هذه الروايات الشعبية إلى العالم المسيحي واستخدمت في التبشير واندمجت في روايات أخرى من آداب الشعوب، وخاصة الأدب الإغريقي وطبعت بطابع مسيحي يتفق مع الديانة الجديدة[34].

مزار السلام (رقم 80) (المقبرة البيزنطية):

ترجع المقبرة الى القرن الخامس الميلادى وهي تشتمل على نفس مشاهد مزار الخروج مع بعض الإضافات التي تؤكد مفهوم السلام فقد اشتملت على المشاهد التالية:

أدم وحواء-قصة تضحية ابراهيم بوحيدة - دنيال في جب الاسود - رمز العدالة - رمزالصلاة- يعقوب - سفينة نوح - شكل البشارة-القديسة تكلا مع القديس بولا وهي من اهم الموضوعات المصرية- بالإضافةالى شكل الدوائر، افرع الكروم ،عناقيد العنب،الزهرات رباعية البتلات، كتبت أسماء الشخصيات باللغة القبطية.

العديد من المخربشات القبطية والإسلامية تركها الزوار بالقبطية والعربية.

والفنان الذى قام بالرسم يتميز بقدر عال من المهارة على خلاف الرسام في مزار الخروج،وقد استخدم الألوان بمهارة فائقة والطراز بيزنطي وكذلك الملابس. واستخدم الألوان: الأحمر - الأخضر - الرمادى - الأبيض.

رمز السلام: لقد استخدم الفنان المشاهد لكي يكون مفهوما عاما عن السلام فقد استخدم عدة رموز من العهدين القديم والجديد والثقافة المصرية القديمة واليونانية كالتالي:

* رمزالسلام (ارينا): على شكل إنسان يرتدى الزي المصري القديم وفي يده اليمنى مفتاح الحياة، وفي يده اليسرى سهم، وحوله مجموعة من الزهور ذات البتلات الأربعة.
* رمز العدالة: على هيئة امرأة ترتدي ثوبا أرجوانيا بدون أكمام يصل الى كعبيها، وترتدي عباءة رمادية، والمرأة شعرها أشقر مجعد، وفوق رأسها خمار أبيض، وتمسك بميزان في يدها اليمنى، وثمار وزهور في اليد اليسرى، ويظهر النبي دنيال وشجرة محملة بالثمار.
* رمز الصلاة: عبارة عن امرأة ملتفة بالثياب وترفع كلتا يديها مصلية وترتدي زيا أبيض.
* يعقوب صور بجوار رمز العدالة وسفينة نوح، وهو يرتدي زيا رماديا فوقه عباءة بيضاء.
* رمز البشارة: على شكل السيدة العذراء واقفة تصلي، بينما تقبل الحمامة طائرة لتعلمها بالبشارة. وهي ترتدي ثوبا قصيرا أرجوانيا به زخرفة باللون الأخضر،وشعرها أشقر ممووج.

1 - القديسة تكلا والقديس بولا:

يجلسان متقابلين على كرسيين ليس لهما مساند ظهر وذات أرجل متقاطعة. يرتدى القديس بولا ثوبا لونه أبيض ويضع شالا على رأسه ويمسك بيده اليمنى قلما وفي يده اليسرى محبرة، ويحاول الكتابة في كتاب تمسك به القديسة تكلا، وهي ترتدي ثوبا أخضر اللون، وشعرها أشقر مجعد.

مزارات أخرى (رقم 25، 210)

1 - المزار رقم 25:

يشتمل المزار تحت القبة زخارف ملونة على شكل قشور السمك في شكل مثلث باللون الأحمر والسمك يرمز للكثرة .وفي الزوايا الأربعة رسم مثلث بداخل كل مثلث طائر العنقاء المصري الذي يرمز للخلود والأبدية. فالرقم أربعة رمز مسيحي يرمز للصليب ،وفي مصر القديمة يرمز لجهات العالم الأربعة.

2 - المزار 210:

يسمى مزار العنب :وهو مزين بعناقيد العنب وأوراقه وثماره ،ملونة باللون الأحمر .وهي رمز لاستشهاد السيد المسيح.

3 – الكنيسة البازيليكية (رقم 180)

تقع في وسط الجبانة، مكونة من ثلاثة أروقة وبعض جدرانها ترتفع أكثر من ستة أمتار، المدخل في الركن الجنوبي الغربي، يؤدي الى ممر صغير به شرفة تواجه المدخل وفي وسطها حنية، وفي الجانب الأيمن صالة الكنيسة، والأقسام الثلاثة للكنيسة يفصلها صفوف من الأعمدة يتكون كل صف من خمسة أعمدة، وهناك بقايا سقف في الأجزاء الشرقية على شكل قباب وأنصاف قباب، الأجزاء الأخرى سقف مسطح. لا توجد شرفات في الجدار الشرقي، ربما كانت هناك حواجز من الخشب، في الجدار الشرقي للرواق الأوسط ثلاث حنيات ذات شكل بيضاوي في أعلاها، وثلاث حنيات صغيرة ربما كانت تستخدم في حفظ الأواني المقدسة، وأشياء أخرى تستخدم في الخدمة. وقد كسي البناء من الداخل والخارج بالملاط الأبيض.

الخلاصة

لعبت الموتيفات المستوحاة من العهد القديم دورا كبيرا في الفن المسيحي حتى القرن الرابع الميلادي. وقد لقيت أساطير العهد القديم شعبية واسعة بين البسطاء بسبب ارتباط هذه الأساطير بالثقافة الشرقية، فقد شاعت الأساطير البابلية والكنعانية والمصرية في كل من مصر وبابل وفلسطين بسبب الصلات السياسية والتجارية بين بلاد الشرق الأدنى القديم.

الفنان الذي قام بالتصوير في مزار الخروج كان أقرب الى الفنان الشعبي البسيط فكان يفتقد الى المهارة والحرفية، إلا أنة قدم مفهوما عاما عن الخروج اعتمد فيه على مخزونه الشعبي من الثقافة المصرية وثقافات الشرق القديم التي عرفها من الروايات الشفهية .

في القرن الخامس الميلادي تأثر الفن المسيحي بالثقافة اليونانية التي امتزجت بالمفاهيم المصرية، وأصبح الفنان أميل الى تصوير الرموز المجردة من: النبات، والطيور، كما استخدم ألوانا محددة لكي تعبر عن الأفكار المسيحية التي أصبحت مفاهيم متعارف عليها، وأصبح الفنان أكثر مهارة وأتقن فنون الزخرفة والتصوير، ولكنة احتفظ بأساليب الفن الشعبي فحافظ على الموضوعات الأساسية ،وعلى عادة كتابة أسماء الشخصيات باللغة القبطية، وأصبح مفهوم السلام والعدالة رموزا واضحة أضيفت الى المفاهيم القديمة عن الخلاص والخلود.

تعد عمارة البجوات نموذجا للعمارة التقليدية في مصر.

الهوامش

1 – البجوات : تعني القبوات لأن القاف قلبت ياء في النطق المحلي، والقبوات نسبة إلى القباب التي يبنى بها السقف.

2 – أحمد فخري: الصحراء المصرية. جبانة البجوات في الواحات الخارجة. ترجمة عبد الرحمن عبد التواب. وزارة الثقافة، هيئة الآثار، القاهرة 1989. ص 18.

3 – الكتاب التذكاري لمعرض أقيم في معهد العالم العربي في باريس: الفن القبطي في مصر في 2000 عام من المسيحية .الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008. صص22-19.

4 – عزيز سوريال عطية: تاريخ المسيحية الشرقية، ترجمة اسحاق عبيد، المجلس الاعلى للثقافة، 2005 ص21 .

5 – المرجع السابق ص34-33

6 – الابوكرفا؛ هي الأسفار التى ضمت الى الترجمة اليونانية للعهد القديم ولم يعترف بها اليهود وتشمل الأسفار الآتية :طوبيا ،يهوديت ،أستير يونانى،الحكمة،يشوع بن سيراخ،بارك،رسالة أرميا،(دنيال يونانى)الذى يحتوى نشيد الفتيات الثلاثة،سوسنة،بال والتنين،،سفر المكابيين الأول والثانى.راجع الكتاب المقدس،دار الكتاب المقدس،الكتاب اليونانى من الترجمة السبعينية،لبنان 1998.

7 – متى 2 : 7 – 15

8 – القربان: يقدم في الكنيسة يوم الأحد وفي القدسات وهو نوع من الخبز عليه علامة الصليب، والخروم التي ترمز إلى المسامير التي وضعت في جسد السيد المسيح عندما صلب. وهذا الخبز يرمز إلى جسد السيد المسيح.

9 – منى بهنام: مفتاح كنز الأسفار الإلهية. مكتبة الأخوة بالقاهرة. طبعة ثانية منقحة. 1967، المجلد الأول ص 43.

10 – يوحنا: 1 : 29

11 – لوقا 15 : 4 – 7

12 – حمورابي : كان الملك السادس لأسرة (سامو –

آبي) حوالي القرن 23 ق.م. ومن المحتمل أنه اعتلى العرش حوالي عام 2285 ق.م. وحرر بابل من عبودية عيلام ووحد شمال وجنوب العراق. وتنسب إليه أقدم مجموعة من القوانين في القرن 26 ق.م. وذكر في التوراة باسم امرافيل. وبعض الآراء ترجح أنه من أصول عربية في كنعان.

13 – مجموعة من العلماء: خلق الإنسان والعالم في نصوص من الشرق الأدنى القديم، نقله إلى العربية الأب سليم دكانس اليسوعي. دار المشرق. بيروت 1999، الطبعة الأولى ص 45 – 48.

14 – يؤكد بعض الدارسين أن الأجزاء العبرية في سفر دنيال نسخت من الآرامية وكان سفر دنيال وسفر عزرا في البداية سفر واحد.

* راجع كتاب : زالمان شازار: تاريخ نقد العهد القديم من أقدم العصور حتى العصر الحديث. ترجمة أحمد محمد هويدي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 100.

15 – دانيال 6 : 2 – 25.

16 – حزقيال 14 : 14.

17 – دنيال 2 ، 3.

18 – (يونس) ذكر في القرآن الكريم باسم (ذو النون) صاحب الحوت، سورة الأنبياء الآية 87.

19 – يونان : 1 ، 2

20 – متى: 10 : 37.

21 – نيافة الانبا يوآنس: يافات عطرة من سير الأبرار والقديسين (بدون بيانات نشر)، ص 40.

22 – طوبيا 3 – 8 .

23 – دنيال يوناني. 13.

24 – نيافة الانبا يوآنس: ص 89.

25 – في مصر تنتشر العديد من المعتقدات عن مواقع مقدسة تخص سبع بنات ففي المنيا في البهنسا يوجد مكان مقدس تدور حوله قصص عن استشهاد (سبع فتيات) عند الفتح الإسلامي. وفي محافظة المنوفية في قرية الشيخ صالح مركز الشهداء يوجد مكان مقدس وسط الأرض الزراعية تدور حوله قصص عن استشهاد سبع فتيات. وفي القاهرة يوجد جامع في منطقة العطارين يسمى جامع السبع بنات.

26 – سليم حسن: موسوعة مصر القديمة. الهيئة العامة، للكتاب القاهرة، 2000، الجزء السابع، ص 106.

27 – جيمس هنري برستد: فجر الصمير. ترجمة سليم حسن. الهيئة العامة للكتاب القاهرة، 1999، ص 376.

28 – روبرت سميث: محاضرات في ديانة الساميين، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997. ص 42 ـ 43.

29 – اشعيا 53 : 4 – 28 زكريا 9 : 9 11– ، ارميا 31 : 31 – 34 .

30 – فرقة الفريسيين : ظهرت في القرنين السابقين لميلاد السيد المسيح ونشأت الخلافات بينها في العقيدة. ففرقة الفريسيين يعتقدون بالعهد القديم والتلمود بخلاف فرقة الصدوقيين، راجع علي عبد الواحد وافي، اليهود واليهودية.

31 – Ronald . H. Bain ton. The idea of the history in the Ancient Near East. Oxford u. Press 1955 . p 45.

32 – إيرس حبيب المصري: قصة الكنيسة القبطية وهي تاريخ الكنيسة الأرثوذكسية المصرية التي أسسها مارمرقس البشير. مكتبة المحبة القاهرة، الجزء الأول، ص 30، راجع: صبري أبو الخير سليم: تاريخ مصر في العصر البيزنطي، دار عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، القاهرة، 1997، ص 62.

33 – Gabriel Siren, Salon. M Paul. The Bible and Civilization . kilter Publishing. 1973. p. 339.

34 – مقال فؤاد جميل: الطوفان في المصادر السومرية والبابلية والعبرية والأشورية. مجلة سومر مجلة تبحث في آثار العراق وتاريخه. إصدار مديرية الآثار وزارة الإعلام بالعراق. بأعداد 1972. الجزء الأول والثاني المجلد الثامن والعشرون.

الصور

* الصور من الكاتبة .

1 – https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%AA

2 – https://i2.wp.com/www.bawabetelmadar.com/wp-content/uploads/2017/09/1011073_611697318885008_7968119_n.jpg?zoom=2&resize=780%2C4053 – http://www.alkhaleej.ae/file/GetImageCustom/e5a3ab3e-3ee5-4833-86c8-7d7be2d-ba07d/460/355

1

عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»

الجزء الثاني: تجهيز العروسين وإعدادات حفل الزواج

د. بدرية الشامسي - كاتبة من الإمارات

عقد القران (الملجة) في الماضي

استخدم مجتمع الإمارات في الماضي عددا من التراكيب والكلمات التي تدل على عقد القران، مثل: ملجة، ملكة، ملكوه، قص الحق، حيث يختلف لفظ الكلمة حسب اختلاف البيئة، ففي البيئة الساحلية تلفظ (ملجة) وفي بعض المناطق الجبلية تلفظ (ملكوه) وفي البيئات البدوية تلفظ (قص الحق، أو الحية) لكن الكلمة الدالة على عقد القران في الماضي والأكثر شيوعا هي كلمة (ملجة) وملجة: كلمة خاصة تستخدم للعقد الديني، وتعني حرفيا «الملكية» وهي عقد القران[1] ويُعبر عن عقد القران بالعبارات التالية: (ملجة فلان على بنت فلانة) (قوم فلان الليلة ملجتهم) (البارحة كانت ملجة بنت فلان على ولد فلان) (أمس املجوا على فلانة، بياخذها

ولد فلان) (ملكو أمس على فلانة). وكان يفضل أن يُعقد دوما مساءً ولم يكن هناك الكثير من التكاليف في الملجة فالحياة كانت بسيطة حتى في أمور الزواج، ويكون عقد القران في بيت والد العروس، أو يُعقد بعد صلاة العشاء في المسجد وعادة ما يكون المأذون هو إمام المسجد، حيث يذهب إليه ولي أمر العروس والعريس وشاهدان ويُعقد القران عادة بعد صلاة العشاء، أو ياتي الشيخ إلى بيت أبي العروس مساءً لعقد القران. والبعض كان يذهب للمدينة لعقد القران كما ذكر الكثير من رواة البيئة البدوية والبيئة الجبلية بأن يذهب أبو العروس والعريس وعدد من الرجال ليعقدوا القران في المدينة حيث يوجد الشيوخ لعقد القران ثم يعودون لمناطقهم. ويطلق على عاقد القران اسم مطوع وهو مفهوم ارتبط في أذهان الناس بالتقوى والصلاح والعلم وتولي وظيفة دينية، فكان مسمى «مطوع» يشمل شريحة واسعة من الناس، تضم جميع القائمين بالوظائف الدينية (القاضي-الإمام- الخطيب- المأذون- معلم القرآن الكريم - وعلوم الدين- قارئ الرقية الشرعية - مغسل الأموات). وأحيانا يجمع بعضُ المطاوعة بين ثلاث أو أربع من هذه الوظائف[2] وكانت هناك أيام مفضلة لعقد القران كما ذكر الإخباريون. يوم الأحد، ليلة الاثنين، ويوم الخميس ليلة الجمعة. لأنها كما ذكروا (أيام فضيلة) أي أيام ذات فضل. وأجمع الإخباريون على أن هناك أيام وشهور في الماضي لا يُستحب أن يُعقد القران فيها، مثل: يومي السبت والأربعاء وبين العيدين، ولا يُعقد القران عادة في شهر رمضان. رغم تأكيد أغلب عينة الدراسة أن كل الأشهر مستحبة. ولم يكن هناك احتفال بيوم عقد القران إنما هي وليمة عشاء مكونة من:(العيش واللحم والهريس) يقيمها أهل العريس للمدعوين يوزع فيها(الحلوى) على الجيران. والوليمة تكون حسب مقدرة العريس وإمكاناته، كما يُعبر عن الاحتفال بالملجة بإطلاق الأعيرة النارية في الهواء تعبيراً وإعلانا عن عقد القران. لم يكن عقد القران مرتبطا بالمحاكم ولا بأشخاص معينين من قبل المحاكم كما هو اليوم، وإنما كان إجراء عقد القران عملا تطوعيا بحتا، يقوم به إمام المسجد أو أي عالم دين موجود في البلد، أو أي قاض في أي إمارة، وربما قام بإجراء العقد عالم قدم ضيفا على أهل البلد، فيتباركون بعلمه أو بصلاحه، وإذا قام ذلك العالم بإجراء العقد، فإن ذلك يكون مشافهة وبشهادة شاهدين، لكن من غير أوراق ولا توثيق حتى إلى وقت متأخر[3] إلا أن إحدى الإخباريات ذكرت إن البعض كان يكتب ورقة بين الطرفين يذكر فيها مقدار المهر(التوامين) (انظر الملاحق، معجم الكتاب) المقدم والمؤخر. وقد ذكرت عينة الدراسة عددا من هم أشهر المأذونين (المطاوعة) في الماضي الذين كانوا يعقدون القران (الملجة) قبل ظهور المحاكم من منتصف خمسينات القرن الماضي حتى قيام الإتحاد.

جدول(1) أشهر المأذونين (المطاوعة) في الماضي:

م	الاسم	الإمارة
1	مجرن الكندي	أبو ظبي
2	محمدبن أحمد الخزرجي	أبوظبي/العين
3	محمد عبد السلام	دبي
4	عبد الرحمن بن حافظ	دبي
5	السيد الشنقيطي	دبي
6	علي الجناحي	دبي
7	مطر عبيد الماجد	دبي
8	حسن الخزرجي	دبي
9	محمد سعيد بن غباش	رأس الخيمة
10	أحمد بن حجر	رأس الخيمة
11	عبد الله أحمد المطوع	رأس الخيمة
12	عبد العزيز الرجباني	رأس الخيمة
13	يوسف الموسى	رأس الخيمة
14	عبد الله بن جانس	الشارقة
15	محمد بن عبد الله البديع	الشارقة / كلباء
16	عبدالله سلمان سرحان	الشارقة / كلباء
17	عبد الله الشيبة	عجمان

م	الاسم	الإمارة
18	حمد بن غانم الشامسي	عجمان
19	حميد بن فلاو	عجمان
20	محمد بن سيف حميدان	رأس الخيمة
21	إبراهيم بن عيسى المطوع	رأس الخيمة
22	عيسى بن علي الشرهان	رأس الخيمة
23	حسن بن يعقوب	رأس الخيمة
24	محمد بن يعقوب	رأس الخيمة
25	عبد الرحيم المطوع	رأس الخيمة
26	حسن بن صالح	رأس الخيمة
27	عبد الله بن سلمان	رأس الخيمة
28	أحمد بن هاشل	رأس الخيمة
29	أحمد خلف	رأس الخيمة
30	سعيد بن مساعد السويدي	الشارقة
31	سيف بن مجلاد	الشارقة
32	جمعة المطوع	الشارقة
33	أحمد المشغوني	الشارقة
34	عبد الكريم أبوبكر	عجمان
35	حميد بن صالح المطوع	عجمان
36	خلفان بن حميد	عجمان
37	بن بهيو	عجمان

ولم يكن في الماضي وجود للعروس في مجلس العقد، إذ كان يحضر (المطوع) والعريس ووالد العروس باعتباره وليها، ولا نكاح إلا بولي وشاهدي عدل، ويحضر شاهدان ومن تم دعوتهم في ذلك المجلس مثل الأعمام والأخوال والأهل المقربين من أهل العروسين. أما في حالة عدم وجود أقارب للخطيبة، (خاصة إذا كانت يتيمة)، فمن يقوم بالإنابة عنها هو أحد الآتي ذكرهم: شخص مشهود له بالحكمة والرأي، أو الشيخ الذي سيعقد القران (المطوع) أو شيخ أو أمير المنطقة. وكانت تسأل من قبل الشهود الذين يتم اختيارهم كما ذكرت عينة الدراسة من قبل الطرفين (أهل العريس وأهل العروس) هل وكلت والدك؟ فتقول (هيه) أي نعم وذكرت إحدى الإخباريات كانت العروس تُسأل ثلاث مرات ولا ترد وفي المرة الرابعة ترد عليهم ولو سكتت بعد أن تُسأل أربع مرات، يُفهم أن سكوتها رضى أي موافقة. وهناك أعراف وتقاليد، متبعة لحماية العروسين في أثناء إجراء عقد النكاح. فقد ذكر أحد الاخباريين: «في لحظة عقد القران يجتمع المطوع وأبو العروس والعريس والشاهدان، في مكان يبعد قليلاً عن المكان الذي يجلس فيه المدعوون، ويعقد القران». وذكر آخر: «أن (المطوع) قبل أن يبدأ بعقد القران يأمر الحاضرين بالجلوس جلسة التشهد للصلاة، وأن يضعوا أيديهم على أفخاذهم، ثم يبدأ في عقد القران، ثم يخرجون للمدعوين معلنين إتمام عقد القران، معبرين عن ذلك باطلاق لأعيرة النارية». وذلك خوفا أن يكون بين الجالسين من يضمر شرا لأحد العروسين فيتحين لحظة عقد القران ويقوم بربط حبل أو عقد عُقدة، أو تحريك خاتم في يده، أو حتى حك رأسه بهدف إفساد الزواج، بربط العريس عن عروسه. كما أظهرت المقابلات عددا من العبارات والأدعية التي تُقال عند إتمام عقد القران مثل: الله يبارك لهم- عساها قدوم السعد- الله يسعدهم، (بجرك) بكرك ولد إن شاء الله، مبروك مادبرت- الله يكبر بختهم - مبروك عليك البنت مبروك عليك الولد - منك المال ومنها لعيال - مبروك ملجة فلان على بنت فلان - بالبركة عليهم. ومن الأمور التي اتفق عليها كل الإخبارين أن الفتاة عند عقد القران لابد أن تكون طاهرة أي (خالية من الدورة الشهرية) اعتقادا منهم أن العقد لا يصح إذا كانت غير طاهرة. كما أن الفتاة بعد عقد القران لا تُترك وحدها كما ذكرت إحدى الإخباريات (مايخلونها بروحها مب زين) (الملجة ثقيلة نخاف على البنت ونخاف على الولد) وترجع ذلك إلى خوفهم عليها من مس الجن أو ضربة شيطان. لذلك لم يكن يستحب أن تطول الفترة بين عقد القران وبين يوم الزواج، بل إن البعض كان يعقد قبل الزواج بأسبوع أو يوم أو يومين. والبعض يعقد ليلة الزفاف. ولم يكن

يحـق للعريس أن يرى عروســه بعد عقد القــران أو يجلس معهــا، فهو لا يراهــا إلا عندما تــزف إليه.

المهر في الماضي

أن الأب هــو الــذي يحــدد المهر وهــو الذي يتســلمه، والبعــض ذكر أن الأم هي التي تتســلم المهر عندما يرســل جهاز العروس (الحاضر أو الزهبــة) وكان أعلى مهر يمكن أن يُقــدم للفتاة في تلك الفــترة مــن 100 إلى 600 روبية. حســب مقدرة العريس والبعض ذكــر 500 روبية 250 مقدم (حاضــر) و250 مؤخر (غايب)، ثم بــدأ في الزيادة في حقبــة الســتينات ليصــل إلى 2000 روبيــة والبعض قــال قد يدفــع بعضهم ريــالا واحــداً، أما أقل مهــر مادي حســب ما جاء في إجابات عينة الدراســة فهو 10 روبيات، وقــد يكون المهــر شيء عيــني كقطعــة أرض (ضاحية) أو بقرة حلــوب، أو غنمين، أو(قلة تمــر) أي جراب من التمر. والأمــر في النهاية يرجع لمقــدرة العريس فهــو الذي يقوم بدفــع المهــر، وبعض الأســر المقتــدرة يدفع أبــو العريس المهر عــن ابنــه إذا كان مقتــدرا والابن لا يعمل، والأســرة تريــد تزويــج ابنهــا. وكان البعــض يقــدم المهــر لأهــل العــروس كاملا بعــد الاتفاق بين الطرفــين، والبعض كان يقدمــه على دفعات كمــا ذكرت إحــدى الإخباريات وهي تتحدث عــن مهرهــا (أنا مهريــة 2200 روبيــة، خلص زوجي مهــري وهــو في الكويــت، كان يطــرش بالمئتين، لين خلــص) وتقصد أن زوجها كان يعمــل في الكويت وذلك في حقبة الســتينات من القرن الماضي قبل قيــام اتحاد دولة الإمــارات العربية المتحدة، وكان يرســل المهــر لأهلها على دفعات حــتى اكتمل المهر. كمــا تعارف النــاس على مؤخر صداق يقدر بحــوالي: 100 تومان[4]. ويُرســل المهر في أغلب الاحيان عندما يُرســل جهــاز العروس. وعــادة ما يتصرف أهل العروس بالمهر بشــراء الحاجيات الأساسية للعروس والتي لــم يحضرها أهــل العريــس في جهاز العــروس، بأن يعطي الأب المهر للأم لتشــتري لابنتهــا الملابس والعطور الأشــياء الناقصة. كما تُعطى منه المــرأة التي تقوم بتحنية العروس كذلك تعطى منه (المعقصة) أي الماشــطة التي تمشــط شــعر العروس وتعتني به يوم العرس. كما يُدفع منــه في مناطق مثل دبا (للشــداية) وهي المــرأة التي تعتني

2

وتهتم بالعــروس منذ أن تكــون صغيرة حتى يــوم زفافها، كما يُدفــع منه للوليمة التي تقام للنســاء الــلاتي يأتين إلى بيت أهــل العــروس لخياطة ملابــس العــروس. وأجمع جميــع أفراد العينة أن المهر يُســترد إذ لم يتــم الاتفاق بين الطرفين وتم إلغــاء الزواج.

كيفية تحديد المهر:

يذكر أحد الإخباريين أن الرجــال إذا ماجتمعوا في بيت أبي العــروس للاتفــاق على المهــر تحدث كبــير الحاضرين وأكثرهــم حكمة، ثــم طلب مــن أبي العروس تحديــد المهر، فإذا حدد مهرا عاليا والعريس لا يســتطيع دفعه أو ظروفه لا تســمح له بدفعه تدخل الحاضــرون للتخفيف من المهر. وعــادة مايتفق الجميع علــى تحديد المهــر، لأن المجتمع كان بينه تكافــل اجتماعــي كبير كما أن الأســر كانت تشــتري رجــلا لبناتهــا. وكان يُعــبر عن مقــدار المهر بــأن يقال 50 تومــان أو 100 تومــان. وهــي العملــة الإيرانيــة التي كان يتعامل بهــا فترة مــن الزمن قبــل الروبية الهنديــة. يذكر أحــد الأخباريــين: (كان المهر يــتراوح مابــين 100 – 600 روبية، وكانت مــن الفضة عليها صــورة (بانيان) «يقصد هنــا العملة الهنديــة» ولم تكــن عملة ورقيــة). ولم يكن الأب يشــترط مهــرا معينــا لابنته فمــا يريده هو الســترة لابنتــه وليــس المــال، وكان أغلــب الآباء يقولــون عندما يطلــب منهم تحديد المهر: (حالها مثل حــال بنات الفريج) أي كمــا هو حــال بنات الــحي، أي المهــر المتعــارف عليه في

المنطقة. وذكر بعض إخباريي عينة الدراسة أحيانا يؤخذ رأي المطوع الذي يعقد القران بأن يُحدد المهر كما هو دارج ومعروف بين الناس. وبعد الاتفاق على (الحاضر) المقدم و(الغائب) المؤخر يتم الاتفاق على يوم عقد القران. وكان يقدم المهر بعد الاتفاق مع جهاز العروس. وإذا كان العريس لايستطيع أن يقدم المهر كاملا فلا مانع أن يقدم نصف المهر والنصف الآخر يصبر عليه إلى أن يتمكن من جمع المهر، وعادة ما يكتب البعض ورقة بين الطرفين يدون فيها مابقى عليه من المهر، بأن يكتب العريس: بقي من المهر بمقدار كذا، أعطيه لكم في موعد كذا، أو يعطيهم أي شيء مادي بدلا منه كأن يعطيهم قطعة أرض أو شجرة مثمرة أو (ضاحية) أي بستان صغير من الأشجار المثمرة، كل حسب مقدرته. فقد ذكرت إحدى الإخباريات أنهم لا يسمحوا بأن تطول الخطبة دون أن يكون هناك مقدم للمهر. فتقديم العريس للمهر دليل على جديته في الزواج فهم لا يسمحون أن تُعلق ابنتهم بالكلام (الكلام ماينصبر عليه لكن المهر ينصبر عليه) والبعض ذكر أن المهر كان (قطوعة)[5] يقصد به أن الطرفين يتفقان على كل شيء في يوم (القصص) أي الاتفاق في يوم الخطوبة فيفضلان كل شيء ويوزعان بأن يقولا مثلا: المهر بمقدار كذا والمقدم بمقدار كذا، والمؤخر بمقدار كذا، والذهب بقيمة كذا، و(المير) الطعام الذي سيقدم مثلا: 20 ذبيحة، 5 (يواني) أكياس (عيش) أي رز، كما يُتفق على جهاز العروس بأن يكون على طرف من الطرفين أما أن يكون على أهل العريس أو أهل العروس.

نستنتج مما سبق أن أعلى مهر في الماضي حسب ماذكرت أفراد عينة الدراسة المشمولة بالمقابلات: من (100 إلى 600 روبية) وأقل مهر: (قطعة أرض – قلة تمر – 4 ريالات، 5 روبيات – 60 روبية) وبدأ يزيد المهر في حقبة الستينات بعد ظهور النفط.

حُلي العروس (الصوغ) في الماضي

في الماضي كان يطلق على الذهب، كلمة (صوغ) وكان الذهب يقدم للعروس حسب مقدرة العريس وبشكل بسيط، نظرا للظروف الاقتصادية الصعبة. وقد

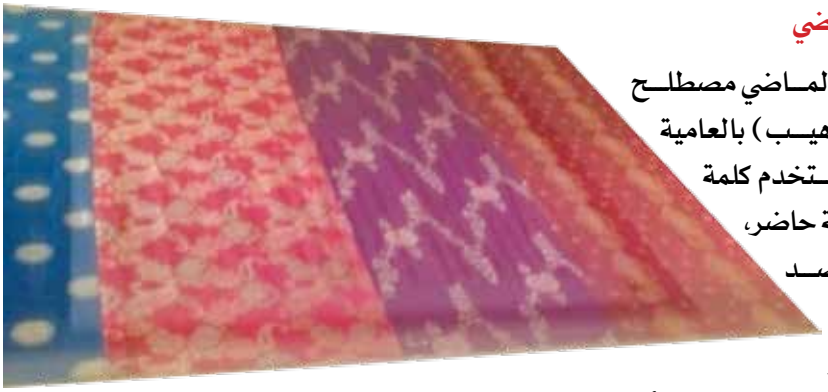
3

يقدم خاتم فضة فقط، وفي بعض الأحيان لايُقدم ذهب إطلاقا، إلا اذا اشترط أبو العروس أن يُقدم لابنته ذهبا كأن يقول المهر كذا والذهب (مرية) أو خاتم، ومن أنواع الذهب ومسمياته: المرية، الشغاب، الخزامة، ملتفت، نكلس، الكواشي، لفتور، المرامي، الختوم، لفتخ، لشناف، حيل بوالشوج، المراصغ، الحيول، ستمي، مرتعشة، (انظر صورة رقم 2، 3) (انظر الملاحق، معجم الكتاب)

ودائما أهل العريس وبالأحرى أم العريس هي التي تختار الذهب. ويقدم الذهب عادة مع جهاز العروس كما ذكرنا. ولا يتفق على الذهب في تلك الفترة نظرا لغلائه، فليست كل الأسر قادرة على شراء الذهب، وكانت أغلب الأسر المتوسطة الحال تستلف لبناتها يوم زفافهن الذهب من الأسر الغنية تلبسه العروس يوم العرس ويعاد لأصحابه بعد العرس، وكان هذا الأمر شيئا متعارفا عليه وليس في ذلك حياء بل هو نوع من التكافل الاجتماعي. أما الأسر المقتدرة والميسورة كانت تشتري لبناتها الذهب، وعائلة العريس أيضا تأتي لها بالذهب. لكن بعد ظهور النفط في بعض الدول الخليجية المجاورة وذهاب الكثير من الرجال للعمل هناك تحسنت الحالة الاقتصادية والمعيشية وأصبح بمقدور جميع الأسر المتوسطة أن تُقدم الذهب للعروس عندما تزوج أبناءها.

جهاز العروس في الماضي

يُطلق على جهاز العروس في الماضي مصطلح زهبة، وهي مأخوذة من كلمة (تزهيب) بالعامية أي تجهيز وتحضير، كذلك كانت تستخدم كلمة (حاضر) والاسم مأخوذ من كلمة حاضر، أي التحضير للعرس والحاضر يقصد بها الموجود. أي المقدم الذي يقدمه العريس لعروسه من ملابس ومهر وغيره. وقد تكون الكلمة مأخوذة من التحضير أي تحضير الملابس وغيرها من أدوات العروس وملابسها. أما المؤخر فيطلق عليه اسم (غايب). وعادة ما يتفق على مقدار وتكاليف ونوع الجهاز بين الطرفين يوم (القصص) أي في الخطوبة، فإن كان جهاز العروس على أهل العريس، تقوم أم العريس بشرائه، ويشترى جهاز العروس قبل موعد العرس بشهر فقد ذكرت إحدى الإخباريات أن جهاز العروس إذا كان على أهل العريس لا يُشترى دفعة واحدة إنما على مراحل (يولفوا كل يوم شيء) كلما توفرت الأموال لديهم اشتروا الناقص من جهاز العروس ثم يُرسل إلى بيت أهل العروس قبل موعد العرس بوقت مناسب لخياطته. ومن أشهر الأماكن التي ذكرها الإخباريون والتي يشترى منها الناس الملابس في الماضي (من منتصف القرن الماضي حتى سبعيناته): بيت (عبدالله المصلي)، والذهب يشترى من دكان (أحمد المرباخي). ومحل بن جمل، ومحل عبدالكريم، ومحل (خردقوه). كذلك كان أهل المناطق الجبلية كما ذكر بعض من الإخباريين يذهبون للمدينة لشراء جهاز العروس، حيث ذكر إخباريو تلك المناطق أن الرجال هم الذين يذهبون للمدينة لشراء الملابس والعطور والذهب، وذكر البعض أنهم كانوا يذهبون لدبي لشراء الملابس، والبعض ذكر أنهم كانوا يوصون بعض التجار الذين يذهبون للتجارة في الهند بأن يشتروا لهم الأقمشة والملابس من هناك. كما ذكرت إحدى الراويات أن البعض كان يشتري بعض ملابس العروس من اليمن، فقد اشترى لها والدها أقمشة جهازها من مدينة (المكلا). ويرجع ذلك لقرب اليمن من المنطقة بالاضافة لنشاط حركة التجارة بين منطقة الخليج



4

العربي والمناطق المجاورة لها. ويتكون جهاز العروس عادة من أشياء بسيطة كما ذكرت إحدى الإخباريات « كندورة أو كندورتين، ثلاث سراويل، سروال بو بادلة، ثلاث وقايات، ثوبين، برقعين أو ثلاثه، ثوب ميزع، عباة، غرشة عطر، مضرب دهن عود، قرحاف، وذهب إن وجد » ومن أشهر الأقمشة التي كانت تُستخدم في تلك الفترة : بونسيعة، بوطيرة حلواة صاخنة، دمعة فريد، بودقة، كيمري، (انظر صورة رقم 4).

ويتم نقل جهاز العروس إلى بيت أهل العروس بشكل احتفالي تحمله نساء من جارات أم العريس وقريباته، أو يحمله العبيد، يزغردن ويغنين في طريقهن لبيت أهل العروس. وتُخصص أم العريس إمرأة تكون مسؤولة عن نقل جهاز العروس إلى بيت أهل العريس، كما يخصص أبو العريس رجلا مسؤولا أيضا عن نقل الأطعمة والمأكولات (المير) إلى بيت أهل العروس وعادة مايكون الشخص المسؤول عن الفرقة (أبو الفرقة) التي تغني احتفالا بهذه المناسبة هو المسؤول عن نقل جهاز العروس والمحافظة عليه حتى وصوله إلى بيت أهل العروس. تستقبلهن أم العروس وتقيم لهن وليمة (افالة). رجلا كان أو إمراة. من الجيران أو الأقارب فلابد أن يستقبل من قبل أهل البيت بهذا المظهر كقيمة من قيم الكرم والضيافة. وبعد ذهاب ناقلي الجهاز تقوم أم العروس بفرزه لترى الناقص منه وتُكمل شراءه من المهر وتضيفه لجهاز ابنتها، فتأخذ مجموعة من النساء معها لشراء الناقص من جهاز العروس كما تشتري: (سحال عود ومسك يوز عنبر) وغيره من معدات العطور والبخور لإعداد خلطات العطور الخاصة بالعروس. وفي اليوم الثاني تعزم أم العروس جاراتها لخياطة ملابس

5

العـروس، وقبل ذلك يُنصـب في بيت أهـل العروس كما سـبق ذكره (شـراع) في فناء البيت تجلس تحتـه جارات أم العـروس ويبدأن بخياطة ملابس العـروس. حيث تدخل إمـرأة وتأخـذ مقاسـات العـروس، فمـن غير المسـموح للعـروس أن تخـرج أمـام النسـاء أو تجلـس معهـن بعد خطبتهـا. ثم يبـدأن الخياطـة، ويُعتبر هذا العمـل نوعاً من التكافـل الاجتماعـي بين أفـراد المجتمـع في المجتمع التقليـدي الإماراتي، فهـو عمل تطوعي تقـوم به الجارات عـن طيب خاطـر وفرحـا بالعـروس، لا يتقاضـين عنه أجـراً، حيث يـوزع العمل بين النسـاء المجتمعـات فهذه تقص القمـاش، وثانية تفصلـه، وتلك تخيطـه، وأخرى تضـرب «التلي» أي تزينـه بنوع من أنـواع الخيوط التي يزيـن بهـا ملابـس العروس (انظر الملاحـق، معجـم الكتاب، ص:342-361)، وأخـرى تُركبـه، وأخرى تُركـب (العقم للكندورة) أي تُركـب أزرار الثياب، وأخـرى (تقرض) أي تُقـص البرقـع وثانيـة تخيطه وهكـذا حتى يتـم الانتهاء من خياطـة كل ملابـس العـروس وجهازها. كمـا يُخاط للعريـس «كندورة» خاصة يلبسـها صباح يـوم العرس تُسـمى (كندورة مورسـة) لانها تنقع مع (وقاية نيل) أي طرحة خاصـة بالعروس وثـوب، في قدر مملـوء بالعطور المنوعة مثل: الزعفران والورس والمسـك والياسمين، لمدة ليلة كاملة ثم تطبـق «كندورة المعـرس، ووقاية العروس وثوبها» وتوضـع مع ملابس العروس. يلبسـها العريس صباح يـوم العـرس. أمـا اذا كان الاتفاق بأن يكـون جهاز العـروس على أهـل العروس فتقـوم أم العروس بشـراء جهـاز ابنتها مصطحبة مجموعة مـن صديقاتها المقربات لاختيـاره، ثم يبـدأن في خياطتـه في منزل والـد العروس. والجدول رقـم (2) يوضح أشـهر الخياطـات اللاتي كن يخطن الملابـس في الماضي.

جدول (2) اشهر الخياطات في الماضي:

م	الاسم	الإمارة
1	موزه بنت درويش	رأس الخيمة
2	شيخه بنت احمد	رأس الخيمة
3	مريم بنت فرحان	رأس الخيمة
4	موزه بنت عثمان	رأس الخيمة
5	فاطمة بنت بن كلبان	رأس الخيمة
6	مريم بنت راشد بن مصبح	رأس الخيمة
7	كليثم بنت خميس فيروز	رأس الخيمة

م	الاسم	الإمارة
8	خديجة بنت صالح	رأس الخيمة
9	موزه بنت جمعة الجرمن	رأس الخيمة
10	لطيفة بنت مزينجا	رأس الخيمة
11	سارة بنت القطان	رأس الخيمة
12	هيا بنت سالم بن عبود	رأس الخيمة
13	فاطمة بنت سلمان	رأس الخيمة
14	شيخه بنت سباع	رأس الخيمة
15	شمسه بنت سلطان	رأس الخيمة
16	مهرة بنت علي	الشارقة/خورفكان
17	راية بنت علي	الشارقة/خورفكان
18	موزه بنت إبراهيم الهولة	عجمان
36	خلفان بن حميد	عجمان
37	بن بهيو	عجمان

وبعد الانتهاء من خياطة الملابس تُرتب وتُصف في سلة كبيرة مصنوعة من السعف، أو توضع في «سحارة» وهي على شكل شنطة لكنها مصنوعة من المعدن والبعض يطلق عليها «تنكة». أو توضع في (بقش) أو صندوق من الخشب. كماهو موضح (انظر صورة رقم 5، 6)

وتستغرق خياطة جهاز العروس ما يقارب عشرة أيام أو أكثر. يبدا العمل بخياطة الملابس من الصباح حتى موعد الغداء حيث تُقدم لهن أم العروس وجبة الإفطار المكونة من: «الهريس والخبيص والخبز الرقاق، تمر، قهوة». كما تقدم لهن وجبة الغداء المكونة من: «الأرز والسمك، أو الأرز واللحم» وتتعاون النساء أيضا في إعداد طعام الغداء، كما تعاون في الخياطة. كل إمرأة تقوم بعمل شيء، ويصاحب هذا العمل غناء ابتهاجا بالعرس. ويوزع أهل العروس الطعام على الجيران خاصة أن أغلب الجارات من نساء

6

الحي تاركات بيوتهن وأزواجهن ومشغولات بخياطة ملابس العروس، وبعض من النساء كن يأخذن قطع الملابس إلى بيوتهن لإكمال خياطتها ثم يأتين بها إلى بيت أهل العروس. وتتحدث عن ذلك الاحتفاء إحدى الإخباريات من البيئة الجبلية فتقول: «كان يدق الطبل ويبدأ الغناء قبل العرس بـ 14 يوما وتعزم أم العروس (ياراتها) أي جاراتها، يوم ايبون الحاضر يجتمعن حوالي 40 حرمة يخيطن ثياب العروس كن يخيطن بأيديهن وحدة تقص وحدة تفصل، وحدة تنشب الكندورة، وحدة تخيطها، وحدة تسوي التلي، وحدة تركبه على الكندورة، وحدة تسوي البادلة وحدة تخيطها وتركبها على الخلق، يخيطن صبح وعصر عشر أيام إلا الحاضر جاهز، ينحط في الشت وتشله الشدادية وياها كم حرمة، وتدوربه على البيوت»[6].

هدايا العروسين في الماضي

لا يُقدم للعروس هدايا من قبل الأهل والأصدقاء بل هي التي تُهدي شيئا من جهازها للصديقات المقربات، لكن ذكرت إحدى الاخباريات عندما يمر جهاز العروس

على بيوت الجيران لعرضه عليهم يضيف البعض عليه شيئا بسيطا مثل: قطعة قماش أو زجاجة عطر. خاصة اذا مروا به على بيت أحد الميسورين فيقدمون شيئا بسيطا كهدية. وذكرت إحدى الإخباريات إنه كان يقدم للعروس مع المهر 40 روبية بدل صندوق، وتقصد بدل هدية يأتي بها أهل العريس وهي عبارة عن صندوق من الخشب تضع فيه العروس ملابسها وأدواتها (انظر صورة رقم 5،6 ص:208)، فإذا لم ياتوا بالصندوق يرسلون قيمته ليشتريه أهل العروس بانفسهم[7]. ونلاحظ أن العريس هو الذي تُقدم له «العينية» أي الإعانات والهدايا من قبل أهله وجيرانه فهذا يقدم مقداراً من المال، وذاك يقدم ماعزا أو غنما (ذباح) لذبحها يوم العرس عند إعداد الطعام، وآخر يقدم مؤونة مثل: الطحين، الارز، القهوة، وغيره من احتياجات الاستعداد للعرس. وهذا الشيء ليس إلزاما أو إجبارا إنما هي عادة اجتماعية اعتاد عليها المجتمع التقليدي كنوع من التكافل الاجتماعي، وهذه الإعانات ملزمة الرد في مناسبات مماثلة يردها العريس وأهله لمن قدم له تلك «العينية». وجهاز العروس يعرض على النساء مرتين، خاصة إذا كان الاتفاق أن يكون جهاز العروس على أهل العريس فبعد أن تنتهي أم العريس من إعداد الجهاز تعرض جهاز العروس على جاراتها وصديقاتها في بيتها قبل نقله إلى بيت أهل العروس. ثم يُنقل بعد ذلك إلى بيت أهل العروس يقوم بنقله مجموعة من النساء تكلفهن أم العريس وهن مجموعة من العبيد وتُشرف عليهن «الحناية – الداية – الزفافة – الشدادية» أو امرأة معينة مختصة بهذا الامر، وذكر بعض الإخباريين أن بعض الأسر تخصص فرقة لنقل جهاز العروس تمر به على بيوت المنطقة حتى يصل إلى بيت أهل العروس. يصاحب ذلك غناء تردد النساء الأغاني والأهازيج احتفاء بالعروس، وبعد أن يصل الموكب الذي يحمل جهاز العروس إلى بيت أهلها تستقبلهم أم العروس وتُكرم ضيافتهم. وعادة ماتعرض أم العروس جهاز ابنتها بعد الانتهاء من إعداده وتجهيزه على النساء والمدعوات قبل موعد يوم الزفاف بيوم أو يومين، إما صباحا أو مساءً. ولكن بعض الأسر كانت تكتفي بعرض جهاز العروس على المدعوات يوم الاربعاء، قبل يوم العرس، فتدعو أم العروس جاراتها لمشاهدة جهاز ابنتها بعد أن تقدم لهن وليمة الغداء، يُعرض جهاز العروس على الجالسات من قبل إمراة تخصصها أم العروس تجلس أمام الحاضرات وأمامها جهاز العروس المرتب إما في «شت» أو «صندوق» أو «بقشة» كل حسب مقدرته، وتبدأ في عرض الملابس قطعة قطعة بشكل استعراضي حيث تحمل كل قطعة تعرضها أمام الحاضرات مرددة اسمها ونوعها فمثلا: ترفع القطعة أمام النساء قائلة «هذي كندورة أم التلي من أم المعرس»، تلوح بها أمام الحاضرات ثم تُعطيها لأقرب إمراة تجلس على يمينها لتتبادلها أيدي الجالسات أمام المرأة التي تعرض جهاز العروس على شكل دائري، وعندما تصل القطعة إلى يد المرأة الجالسة على يسار المسولة عن عرض جهاز العروس على النساء تأخذها وتضعها في مكانها، ثم تعرض قطعة أخرى مسمية إياها مبينة مصدرها فهذه من أم العروس وتلك من أم العريس وهذه من خالة العروس وهكذا حتى تنتهي من كل الملابس، وإذا كان هناك «صوغ» أي ذهب أو فضة ترفعه أمام الجميع مرددة هذي «حيول» من أم المعرس للعروس، أو هذي «شغاب» من المعرس للعروس ثم يتبادلها النساء لرؤيتها لتعود مرة أخرى للمرأة المسولة عن عرض جهاز العروس. والبعض كان يحمل جهاز العروس ويدور به على بيوت الجيران، وحاملات جهاز العروس المارات به على البيوت كن يحصلن على مكافآت مالية من قبل الجيران، وفي بعض الأحيان تُهدي العروس بعضا من جهازها لصديقاتها المقربات أو قريباتها إذاكانت الملابس كثيرة.

الاستعداد لحفل الزفاف في الماضي

كان الاحتفال بالعرس في الماضي، على النحو الآتي: عادة ما يبدأ الاحتفاء بالعرس قبل موعده بأيام، ويستمر حتى يوم العرس. يصف ذلك أحد الإخباريين فيقول: قبل 14 يوما من موعد العرس يوضع فوق بيت «المعاريس» (نشرة) أي علم إشهارا بأن هذا البيت سيقام فيه عرس، أو بيت فلان عندهم عرس، فبعد الاتفاق يبدأ أهل المعرس في تجهيز جهاز العروس (الحاضر، أوالزهبة) ولوازمه لإرساله إلى بيت العروس، كما يبدأون في تجهيز لوازم الطعام (العيش)

الـرز حيـث يبـدأون في تنظيـف الأرز وتجهـيز (الذباح) الذبـائح مـن الغنـم أو الماعـز لطبـخ اللحـم، إذ كان الطبخ مشـتركا، تذهـب في البداية النسـاء إلى بيت أهل العريـس (جـارات أم المعـرس) لتنقيـة «العيش» أي الـرز وتنظيفه من الشـوائب. حيث يـؤتى «باليواني» أي الاشـولة أو أكيـاس الرز، وتُفـرغ «اليواني» أكيـاس الرز على «حُصُـر» وهي جمع حصيرة، أي سـجاد مصنوع من سـعف النخيل أو البلاسـتك. تُمد في بيت أهل العريس تحت سـقف «شـراع» وتُفـرش السـجاجيد تحت ذاك الشـراع، ثم تُفرش (الحصر)، وتُفرغ عليهـا أكياس الرز، لتبدأ النسـاء في تنظيفـه وتنقيته من الشـوائب، حيث يبـدأن في «نسـف العيش» وهي طريقـة تتبع لتنظيف الرز مـن الغبار وذلك بوضعـه في صينيـة والقيام برفعه إلى أعلـى وخفضـه إلى اسـفل لإخـراج الغبـار منـه. ثم ينظفنـه من «الشـلب» وهـو الـرز الموجـود في أغلفته أي مـع قشـره، فتقـوم النسـاء بتنقيـة الـرز مـن تلك القشـور والأشـياء العالقـة فيه مـن حصى صغـيرة أو حبوب سـوداء غير صالحـة لـلأكل، وبعد تنظيـف الرز يقمـن بإرجاعـه في «اليواني» أي في أكياسـة مـرة أخرى، وبهذا يكون الـرز جاهزا للطبخ. وأثناء ذلك تقوم النسـاء بالغنـاء ودق الطبـول احتفالا بهذه المناسـبة. مقابل هذا تقدم لهـن أم العريس طعام الغـداء أو وجبة من الطعام الخفيف حلواً كان أو مالحاً «سـاقوا، مضروبة، هريس» وتسـتمر هذه العملية مايقارب أسـبوعا. ويكون قد بقي على موعد العرس أسـبوع. وفي البيئة السـاحلية وصف أحـد الإخباريين الاسـتعداد لحفل الزفـاف قائلا: تعزف الفرق الشـعبية «العيالـة، المالد، الرزيف» كل مسـاء أمام بيـت أهل العريـس. ويـوم الأربعاء ينتقـل الحفل إلى بيـت أهـل العـروس، حيث يُعـرض جهـاز العروس على النسـاء مـن الأهل والجـيران. وتكون العـروس قد جُهـزت، وأهمها حناء العـروس الذي يكون قـد أُعد قبل العـرس بيومين. أما يـوم الخميس فيكـون حفل الزفاف في بيـت أهـل العـروس فيـأتي أهـل العريـس وأقاربهم وأصدقاؤهـم مـن المدعوين. (تعـزف الفرق الشـعبية) ويقـدم «المالد» بعـد العشـاء. ويكون طبـخ الطعام أمـام بيـت أهـل العـروس أو قريبا منـه، يـوزع الطعام علـى الأهـل والجيران (الكل يشـارك في توزيـع الطعام) وفي المسـاء تعـزف الفـرق الشـعبية. أمـا إذا كان بيـت العريـس بعيداً عـن بيت العـروس فياتي أهـل العريس بأغراضهـم من طعـام «العيـش، اللحم» وقـدور وكل مايتعلـق بـأدوات الطبخ، كمـا يأتون بفرقهم الشـعبية وكل مايتعلـق بالاحتفـال. ويبـدؤون الطبـخ بمجـرد وصولهـم فـإذا وصلـوا وقـت الظهـر يبـدؤون في طبخ طعام العشـاء، ثم يطبـخ في اليوم الموالي طعـام الإفطار والغداء والعشـاء. وكان الكل يشـارك عـن طيب خاطر فهـذا يسـاعد في الطبـخ وآخـر في ذبح المـواشي، وآخرون يرتبـون المـكان وأخـرون يشـاركون في الغنـاء والفنـون الشـعبية، كما يقدم الجيران ماينقـص أهل العروس من حاجيـات مثـل: «زوالي، مفارش، أدوات طبـخ من قدور ومسـتلزمات طبخ الطعـام، ألحفة ومخدات ومسـاند، الذهـب للعـروس» كمـا تُشـارك النسـاء في الحنـاء وتجهـيز ملابس العـروس وحاجياتها. فهنـاك تكافل بين النـاس، الجميـع يشـارك في الحفل مـن أفـراد المنطقة من خلال التقسـيم لمجموعات مجموعة تسـاعد في ذبح الأغنـام ومجموعة تطبخ وأخرى تهتـم بالعروس وأخرى تقدم الطعـام للمدعوين. كذلـك الفرق الشـعبية. كان أفرادهـا من أهل (الفريـج) الحي وكانوا يشـاركون بدون مقابـل مـادي، والأمـر نفسـه بالنسـبة إلى الطباخين. وكثـيراً ما يقـدم المدعوون هدايـا «عينية» كمسـاعدة للعريـس فالبعض يقـدم أموالاً والبعـض يقدم مواشي والبعـض يقـدم أطعمـة متمثلـة في «الـرز، الطحـين، القهـوة، الشـاي، السـكر، الملـح». أمـا أهـل المناطـق الجبلية المتمثلين في الشـحوح (سـكان الجبـل القريبين مـن السـاحل). والبداه (سـكان الجبل) فيكـون التهيؤ ليـوم العـرس أو ليلـة الزفاف يتـم قبل أسـبوع، وتكون أيـام الاحتفال مـن الخميـس إلى الخميس. فيبـدأ أهل العروسـين في ارسـال (المطاريش) أي رجـال يخصصهم والد العريس لدعـوة القبائل البعيدة ليـوم العرس. كما يُحـنى العريـس في كفه وقدميـه على شكل (غمسـه) في احتفالية يقيمها لـه الأصدقاء، وتقـوم بتحنية العريس خالتـه أوعمتـه، ويجـري إعـداد صينية الحناء بشـكل خـاص يقـوم بإعدادهـا شـخص متخصـص في ذلك. ويتحـنى مـع العريـس أصدقـاؤه المحتفـون بـه، وينثر عليـه النقـود والحلوى. أما احتفالات الشـحوح سـكان

الجبـل «البداه» فيبـدأ الناس من الأهـل والأقارب من النسـاء والرجال بالتوافد إلى بيت العريـس يوم الأربعاء منذ الصبـاح يصعـدون إلى أحـد الجبال القريبـة وغير المرتفعـه يجتمعـون على شـكل مجموعات ويباشـرون بالنـداء «بالندبـة» وهـي فـن من الفنـون الشـعبية الخاصة بالبيئـة الجبلية ويطلقون النـيران من بنادقهم ابتهاجـا، ثـم ينزلـون من علـى الجبـل حيـث يتلقاهم أهـل العريس، وهكـذا تتوافد كل قبيلـة إلى منطقة أهل العريـس دون أن يتجـاوزوا المنطقة المحـددة لهم يؤدون «الندبة». فيسـتقبلهم أهـل العريـس باطـلاق الأعيرة الناريـة ابتهاجا بقدومهم يسـتقبلونهم فيسـيرون وهم يغنـون ويطلقـون الأعيرة الناريـة حتى يصلـوا إلى مكان الاحتفال يـؤدون الرقصات الشـعبية (الرزفـة) وهكذا حـتى يكتمـل وصـول كل القبائـل. وهنـاك يقـدم لهم وجبـة الإفطـار المكونة مـن الهريس، والخـبز، والجبن، التمـر والعسـل والحلـوى (انظر الملاحـق، معجـم الكتاب)، وبعـد الانتهاء مـن وجبة الافطـار، يباشـرون الرقصات الشـعبية فيعج المـكان بأصـوات قرع الطبول ويسـود المـرح والفرح وتطلـق الأعـيرة النارية في الهـواء ابتهاجا. وتؤدى الرقصات الشـعبية المتمثلـة في: الرزيف والرواح، والوهابيـة. ويسـتمر الاحتفـال حتى العصـر فيكون قد اكتمـل وصـول كل الوفـود، وبعد صـلاة العصـر يتوزع المدعـوون في مجموعـات كل مجموعـة تمثـل قبيلـة أو جماعـة انتظارا لتقديم وجبة العشـاء. المكـون من الأرز واللحـم، حيث يوضع علـى كل صينيـة مملـوءة بالأرز ذبيحـة أو نصـف ذبيحة، كمـا يقدم الخـبز المصنوع من الـبر والعسـل، بالاضافـة إلى الهريـس. ومـن عـادات الشـحوح سـكان الجبل «البداه» أن يكون رأس الذبيحة موجودا عنـد تقديمهـا للطعـام، فمن العيب الشـديد أن تُقـدم الذبيحـة بـدون رأس فلـكل جماعـة ذبيحة أو ذبيحتان بالـرأس. لذلك فعلى والد العريس أن يحسـب حساب الذبائح التي سـتقدم للمدعوين رجالا ونساءً، لان نقصان الـرأس على الوجبـة المقدمة معنـاه احتقار لهم وتنزيل لقدرهـم ومقامهم وسـيؤدي إلى غضب وقطيعة وعـداوة ويقلـب الفـرح إلى ترح ومشـاكل ومشـادات. وبعـد أن يتـم تنـاول طعـام العشـاء يعـود النشـاط للضيـوف اذ يباشـرون قـرع الطبـول والرقـص ورفـع عقيرتهـم «بالندبة» وإطلاق الأعـيرة النارية في الفضاء. وتسـتمر احتفالات العـرس عند «البداه» لمـدة يومين، يـوم في بيت والد العـروس، ويوم في بيـت والد العريس. فـإذا تقرر أن يكون العـرس يوم الخميس، فـإن إجراءات الحنـة والزهبـة تتـم خـلال أيـام الأسـبوع قبـل يوم الأربعـاء. لأن يوم الأربعـاء هو اليوم الذي يتـم الاحتفال بـه في بيـت والـد العـروس فالعريـس وأهلـه وأقاربه والمدعـوون يتجهـون منـذ صباح يـوم الأربعـاء إلى بيت والـد العـروس. وحالما يظهـرون على مشـارف الجبال الـتي تطل علـى البيـت يباشـرون «بالندبـة» وإطلاق العيـارات الناريـة في الفضـاء، ثم ينحـدرون نازلين وهم يهزجـون بأغانٍ، فيمـا يتلقاهـم والد العـروس وإطلاق طلقات نارية في الفضاء، وبعد الترحيب بهم، وجلوسـهم تقدم لهـم القهوة، كما يقـدم لهم طعام الإفطـار المكون مـن الخبز والعسـل والسـمن، و«الـكامي» وهـو اللبن الناشـف، كمـا يقـدم التمـر، والعصيـد والخنفروش. وبعـد الانتهاء من الطعام يباشـرون بقـرع الطبول وأداء الرقصات الشـعبية، مثل رقصة «صـودر» ثم يتوقفون لأداء صـلاة الظهـر وبعد الصـلاة تدار فناجـين القهوة، و«مداخـن» مباخـر البخـور «الدخـون» ويواصلـون الرقصـات مثل رقصـات «الـرواح» حـتى موعد صلاة العصر، وبعـد صلاة العصـر يقدم طعام العشـاء. ومن العادات أن يقـف أحدأفـراد العائلة ويقـول للمدعوين (يالربع كل قبيلة تـدور في مكانهـا) أي لتجلس كل قبيلة في مـكان خاص بها، وتجلـس كل قبيلة على شـكل دائرة. والهـدف من ذلـك التأكد مـن أن كل فرد مـن المدعوين موجـود. وبعـد ذلـك تقـدم أطبـاق الطعـام مـن الأرز وعلى كل طبق ذبيحـة أو نصف ذبيحة برأسـها، فالرأس كمـا ذكرنا علامـة علـى الاحـترام والتقديـر للضيوف. وبعد الطعـام. يعود المدعـوون للأهازيج والغنـاء وتبدأ «الندبات» مـرة اخرى. أما النسـاء فيبقـين داخل بيت العـروس، يقـدم لهـن الطعـام والضيافـة، وكلما هبط الظلام انسـحبن للمبيـت في بيوت الأهـل والأصحاب، من أقـارب أهـل العروس،الرجـال مع الرجال والنسـاء مع النسـاء[8]. ومن أشـهر الطباخين والطباخـات الذين كانوا يقومـون بطبخ طعام الأعراس بمشـاركة أهل الحي (الفريـج) في الماضي

جدول (3) اشهر الطباخين والطباخات في الماضي:

م	اسم الطباخ	الإمارة
1	عبيدان	رأس الخيمة
2	فطيم بنت فرحان	رأس الخيمة
3	علي الظهوري	رأس الخيمة
4	بنات كياي	رأس الخيمة
5	خماس النعيمي	عجمان
6	إمراة تسمى عنبرة	عجمان
7	زايد فيروز ويلقب بـ (زيود)	عجمان
8	خميس سرحان	الفجيرة

ويتمّ دعوة الناس ليوم العرس بأن يرسل للنساء نساء ينتقلن من بيت لبيت لدعوة الناس للعرس بأن يقلن للمدعوات (عقب خمس أيام عرس فلان بن فلان على بنت فلان، تفضلوا، يوم الخميس ليلة الجمعة) وكانت أم العروس تُرسل نساء أو إمرأة معينة تدعو نساء الفريج (الحي) لمشاهدة جهاز العروس وأم العريس ترسل نساء للدعوة ليوم العرس. وكانت كل جارة توصي جارتها وتذكرها بموعد العرس. وتصف إحدى الإخباريات طريقة الدعوة للعرس عند بعض من فئات المجتمع فتقول: (تختار أم العروس من 4 إلى 6 حريم ترأسهن أكبرهن سنا وأكثرهن معرفة بالأسر والبيوت وتتصف بالعقل والحكمة، تدعوا النساء باسم أم العروس أو أم العريس حسب الطرف الذي يرسلها، وكانت فئات من المجتمع التقليدي تتحرى الدقة في المجموعة التي ترسل لدعوة الناس، فهناك شروط يجب أن تتصف بها هذه المجموعة المُرسلة للدعوة اعتقادا بأن ذلك يجلب الفال الحسن للعروس كأن تكون المرأة المرسلة للدعوة متزوجة (وبجرها) أي بكرها ولد وعلاقتها جيدة بزوجها وأهله، أي سعيدة في حياتها الزوجية وأن لا يكون قد مات لها ولد (وهذه عادات ومعتقدات سائدة عند العجم) والعجم فئة ليسوا بالعرب لكنهم سكنوا المنطقة منذ زمن واندمجوا في البيئة الإماراتية وأصبحوا من نسيج المجتمع لكنهم بقوا محافظين على الكثير من عاداتهم خاصة العادات الخاصة بالزواج. أما الرجال فيدعوهم أبو العريس في المسجد بعد الصلاة، بأن يقول: (ياجماعة تفضلوا يوم الخميس عرس ولديه فلان على بنت فلان، حياكم الله كلكم معزومين، والحاضر يبلغ الغايب)، أما البيوت البعيدة فُيرسل لهم رجل على دابة لدعوتهم. وكانت الدعوة تقدم لكل الأهل والجيران والمعارف. أما المناطق البعيدة عن المدينة فكان التواصل يحدث عن طريق التجار والبائعين الذين يأتون إلى المدينة للبيع والشراء، ففي الصباح يأتي البدو من مناطقهم وأهل الجبل من مناطقهم للبيع والشراء في المدينة، هنا يلتقون بأهل المدينة ويوصلون الرسائل أو المعلومات ويأخذون الأخبار ويأتون بالأخبار بين بعضهم البعض، ثم يعودون لمناطقهم حاملين الأخبار وما اشتروه من المدينة من بضائع. ويذهبون لأمير المنطقة حيث كان في الماضي لكل منطقة أمير مسؤول عن شؤونها، ويسلم عليه، فيسأله أمير المنطقة (شو لعلوم) أي ماهي الأخبار؟ فيبدأ بسرد الأخبار التي سمعها في المدينة، فإن كان هناك عرس، يقول له إن فلانا سيزوج ابنه في الشهر الفلاني واليوم الفلاني وأنتم معزومون للزواج، فيستعد لحضور الزواج هو وبقية أفراد المنطقة. ولم يكن هناك عدد محدد للمدعوين فالكل مدعو. وعدد المدعوين يقل أو يكثر حسب الأسرة ومعارفها بالناس.

العناية بالعروسين في الماضي

كان المجتمع الإماراتي التقليدي يعتني بالعروس عناية خاصة، وتُهيأ ليوم العرس قبل ذلك بأسبوع أو عشرة أيام، حيث يُفرك جسمها «بالورس والنيل، والكركم، والضية» وهي مواد تساعد على تنظيف الجسد واضفاء لمعان وبياض عليه. والبعض كان يغلي (الرز) والكركم أو الورس والكركم، ويدهن به جسم العروس. وفي اليوم المخصص للحناء تُغسل رجلاها ويداها فقط، وتأتي (المحنية) هي أمراة متخصصة في الحناء وتحنيها. ويوم العرس يُغسل عنها االورس والنيل ثم تحمم من قبل إمراة متخصصة، أو أمها إذا كانت الفتاة صغيرة أو أختها

7

الكبرى المتزوجة، كما ذكرت إحدى الإخباريات، لكن في أغلب الأحوال الفتاة تتحمم بنفسها وقد تساعدها إحدى أخواتها المتزوجات. ولا يجري تحميم العروس بشكل احتفالي انما يكون بصمت وهدوء. ثم تقوم إمرأة متخصصة في الاعتناء بشعر العروس يُطلق عليها اسم (المعقصة) حيث تقوم بتسريح شعر العروس ودهنه (بالحل) وهو نوع من أنواع الزيوت، وتعطيره بالزعفران والياس: وهو ورق يدق ويطحن ويُعجن بالماء. والبضاعة: وهي أوراق ورد تُدق وتُطحن وتُخلط بالعطر. والزعفران الذي يُخلط بالمحلب والمخمرية[9]. ومن أشهر التسريحات التي تعمل للعروس يوم عرسها: «العجفة» أو تكون على شكل «شونقي» وتصف لنا إحدى الاخباريات[10] طريقة تسريح شعر العروس يوم عرسها فتقول: بعد تحميم العروس تأتي «المعقصة» لتسريح شعر العروس على شكل ضفائر وتُجمع تلك الضفائر للخلف بشكل دائري، وكل ضفيرة تُعطر بالزعفران والياس، فإذا كان شعر الفتاة طويلا تنزل لها الشعر على جوانب صدغيها ويسمى ذلك «زلوف»، كما تقص لها «قصة» غرة على جبهتها. والشعر الطويل والكثيف يشكل لها تسريحة جميلة كبيرة، توحي بكثافة وجمال شعر الفتاة. أما الفتاة التي لا تملك شعرا كثيفا وطويلاً فكانت «المعقصة» تضفر مع الشعر خرقا من القماش الأسود لتعطي كثافة للشعر. كما تضع الزعفران على جبهتها وخلف أذنيها (انظر الملاحق، معجم الكتاب) ومن أشهر التسريحات أيضا: صوت مشرح: وذلك بان يُسرح الشعر ويُضفر ويُجمع للخلف على شكل دائري. وصوت طلقي: وذلك بأن يُسرح الشعر على ضفائر تُجمع للخلف بشكل متوازٍ من اليمين إلى اليسار. وهناك أيضا تسريحة تُسمى دوارية تشبه العجفة لكنها أقل منها كثافة والتسريحة المخصصة للعروس هي «العجفة» (انظر صورة رقم 7) ومن أشهر النساء اللآتي كن «يعقصن» الفتيات والعرائس في الماضي.

جدول (4) أشهر المعقصات في الماضي:

م	اسم الطباخ	الإمارة
1	فاطمة بنت راشد	رأس الخيمة
2	آمنة بنت سالم	رأس الخيمة
3	مريم بنت متوت	رأس الخيمة
4	لطيفة بنت جوهر	رأس الخيمة
5	بنت حسان	رأس الخيمة
6	صويلحة بنت محبوب	رأس الخيمة
7	زليخة بوخلود	رأس الخيمة
8	موزة بنت حميد كاكوليه	رأس الخيمة
9	لطيفة بنت عنبر	رأس الخيمة
10	لطيفة بنت عبيد	رأس الخيمة
11	فاطمة بنت صقر النعيمي	عجمان

أما العريس في الماضي لم يكن له حمام خاص ولا يحتفى به إلا في المناطق الجبلية وبعض من المناطق الساحلية في إمارة الفجيرة وخورفكان حيث كان يُحتفى بالعريس بان يُحمم بشكل احتفالي، حيث يجلس العريس على كرسي ويأتي رجل ويقوم بتحليقه ويحمل بعد ذلك لمكان (عين ماء، أو بئر، أوحوض) يُحمم فيه بشكل احتفالي حيث يغني أصدقاؤه ويدقون الطبول احتفالا به. ويصف أحد الإخباريين طريقة تحميم العريس في منطقة خورفكان: توضع ملابس (المعرس) العريس المكونة من: كندورة جديدة، فانيلة، غترة، عقال، بشت، نعال) في صينية ويسير العريس يصحبه اثنان من كبار

8

9

(الفريـــج) الحي أو أكـــبر رجال العائلة، ويـــدق الطبل ويعلو صوت الغنـــاء، تحمـــل الصينية إمـــرأة من أهـــل العريس. ويســـير الرجـــال يحمل أحدهم (نشـــرة) أي علمـــا، تتبعهم النســـاء والكل يغـــني ابتهاجـــا بالعريس. ويُحمـــم العريس تحت ســـدرة، أي شـــجرة ســـدر، أو في مزرعة بهـــا حوض أو بركة مـــاء ثم يرتدي ملابســـه الجديدة، ويعـــود به الموكب من جديـــد إلى بيته، ويكـــون قد أُعـــدت وليمة للمبتهجين بالمعـــرس، حيـــث يكـــون الوقت قد قـــارب وقـــت العصر. بعـــد الوليمة يغادر الجميـــع ليعودوا بعد العشـــاء لمواصلة الاحتفـــال فتُعـــزف الفـــرق الشـــعبية مـــن رزيف، هبان، العيالـــة وغـــيره مـــن أنـــواع الفنـــون (انظـــر الملاحـــق، معجم الكتـــاب)، وقبـــل منتصف الليـــل يخرج الموكـــب مصطحبا العريـــس في موكب يحملون الإنارات المتمثلـــة في الفوانيس (الفـــنر) (التريكات) يســـيرون حتى بيت العـــروس يغنون أغـــاني مخصصة لزفـــة العريس. وأشـــهر المغنـــين في تلك الفترة في خورفكان: مســـعود الملا، عبدالرحمن عبدالله [11].

حنة العروس في الماضي

كان اســـتخدام الحنـــاء عـــادة أساســـية مـــن عـــادات احتفـــالات الـــزواج في المـــاضي وكان يُطلـــق علـــى الحناء مصطلـــح «حنـــا»، وهوالإســـم المســـتخدم في المـــاضي للتعبـــير عـــن الحنـــاء أو اليـــوم الـــذي تُحني فيـــه العروس فيقـــال: حناالعـــروس، (اليوم بيحنون العـــروس)، (بنت فـــلان ســـايرة تحني العـــروس). وتُحـــنى العـــروس عادة في بيت والدها تقـــوم بذلك إمرأة متخصصـــة، ولايقام حفل بمناســـبة يـــوم حناءالعـــروس بل تُحـــنى في غرفـــة خاصة لايكون معها إلابعـــض الأهل أو أخواتها. وهـــذا لايمنع أن تغني لهـــا الصديقات والأخـــوات ابتهاجا بهـــا وفرحا. وإذا كان بيت أبي العروس صغيراً لايســـتوعب عـــدداً كبيراً من المعزومـــين، خاصة أن العـــروس تُحنى ثلاث أيـــام متتالية (مـــن الثلاثـــاء، الأربعاء، الخميـــس)، تُنقـــل العروس إلى بيـــت الجـــيران، أي البيت الأقـــرب لبيت أهـــل العروس، وتُحنى هنـــاك، وكان يُغطـــى وجه العـــروس ولايظهر منها إلا قدماهـــا ويداها في بعض المناطق من البيئة الســـاحلية كما ذكـــر بعـــض الإخباريين.

ومـــن الأمور التي ذكرها الإخباريـــون: أن العروس تتمنع عندما يُطلب منهـــا أن تمد يدها لتقـــوم المحنية بتحنيتها، بل مـــن العيب أن تمـــد يدها مباشـــرة فهذا يـــدل على أنها راغبـــة في الـــزواج وليس فيها حيـــاء. ولا يحضر يـــوم الحناء العريـــس ولا أهلـــه إلا إذا كانوا من أقـــرب المقربين، فتحضر أخواتـــه أحيانـــا. فالعـــروس دائما تكـــون (مخبايـــة) كما ذكرت إحدى الإخباريـــات لا يراها أحـــد إلا المقربات. وعادة ماتُحنى العـــروس بالحنـــاء الطبيعي الذي يُخلـــط بالليمون ويكـــون قد أُعـــد قبل يوم الحنـــاء بليلة، وهـــو حناء طبيعي لاتضـــاف له أي أدويـــة أو مواد كيميائية ضـــارة إنما يُعجن بالمـــاء المغلي بالليمـــون (لـــومي) أي ليمون جـــاف، ويخمر عدة ساعات أو يوما كاملا، (انظر صورة رقم 8، 9).

10

وعادة ما يُعاد وضع الحناء في يد العروس عدة مرات (طرقين ثلاثة لين يحمر) وتُحنى مرتين من الصبح حتى الظهر، ثم بعد الظهر حتى العصر، حتى يأخذ الحناء لونه الطبيعي وهو العنابي المائل للأحمر. والبعض يفضل أن يكون عنابيا مائل للأسود، وتُحنى العروس بأشكال مختلفة من الحناء مثل: قصة وهي أن تُملأ اليدان بالحناء على شكل دائري، وروايب وهي أن يوضع الحناء حول الأظافر على شكل قمع، وبيطان وهي على شكل مثلثات متقابلة بشكل عكسي. ومن الأشكال أيضا: بيارج، وحبة العسو، وهلال ونجمة، ومشي الحمامة (صبيعات الحمامة) أو(ريول الحمامة) وتنقش يديها ورجليها بنقوش تظهر فيها الأشكال على شكل نقاط ومثلثات، وأشكال النخلة أو أوراق الشجر وغيره (انظر صورة رقم 10، 11) ويوم حناء العروس تجتمع حولها صديقاتها يتحنين معها ويغنين ويرقصن ، وهذا يختلف من أسرة لأخرى.

وذكر الإخباريون أن احتفال الحناء أو يوم الحناء له عادات مختلفة بين بيئات المجتمع المختلفة (الساحلية، الجبلية، البدوية) فهناك فئات من المجتمع (كالعجم) مثلا يقيمون احتفالا خاصا بيوم الحناء وللعروس ملابس خاصة عادة ماتكون خضراء، وتجلس في غرفة مغطاة بالستائر الخضراء، وتوضع الحناء في طبق حوله الشموع، ويُحتفى بالعروس، بأن ترقص لها صديقاتها وينثر عليها الأموال أو الحلويات بحسب المستوى الاجتماعي للأسرة، لكن أغلب فئات المجتمع يكون يوم الحناء يوما عاديا يحتفى بالعروس فقط بأن تجلس حولها صديقاتها المقربات وأخواتها يتحنين معها، دون أن تُزين أو تلبس ملابس معينة، تغسل يديها ورجليها من الورس وتُحنى، والبعض يغني والبعض لا يغني في يوم الحناء. أما العريس فقد تباينت الإجابات في تحنيته، فبعض الإخباريين المنتمين للبيئة الجبلية أكدوا على ضرورة تحنية العريس بل هي عادة أساسية من احتفالات الزواج في الماضي، حيث يحتفي به أصحابه ويخصص رجل لتحنيته والبعض ذكر أن أم العريس هي التي تقوم بتحنيته، والبعض ذكر أن التي تقوم بذلك امرأة كبيرة في السن من عائلته، أو رجل من أقاربه يقوم بتحنية أسفل القدم فقط، ولا يُترك الحناء في قدم العريس كثيراً بل ساعة ويزال عن قدمه. ويشارك أصحابه في حفل الحناء ويتحنون معه، وتقوم أمه وأهله وأقرباؤه بنثر الحلوى والنقود من حوله احتفاءً به. أما الإخباريون من البيئة البدوية فلم يذكروا أنهم يحنون العريس، أما إخباريو البيئة الساحلية أرجعوا الأمر لرغبة العريس وحسب العائلة، كذلك بعض من سكان المناطق الجبلية رغم وجودهم في بيئة ساحلية مطلة على البحر إلا أنهم يمارسون عادة تحنية العريس والاحتفاء بهذه الليلة كما يفعل سكان المناطق الجبلية (البداه سكان الجبل). وللمحنية أجر بسيط إما يكون ماديا أو عينيا تعطيها أم العروس من (2-5 روبيات) أو قطعة من القماش، حسب المقدرة المادية لأهل العروسين. وذكرت إحدى الإخباريات التي كانت تمتهن مهنة تحنية العرائس أن أجر المحنية بدأ في الارتفاع مع الأيام حتى وصل إلى 30 ريال، وذلك قبل قيام الإتحاد وظهور الدرهم الإماراتي[12]. وفي الماضي كان هناك نساء متخصصات في تحنية العرائس ذكر الإخباريون أشهرهن من جاء ذكرهن في جدول (5).

11

جدول (5) أشهر المحنيات في الماضي:

م	الاسم	الإمارة
1	مريم محمد سيف حميدان	رأس الخيمة
2	بنت بوعكلوة	رأس الخيمة
3	مريم بنت علي	رأس الخيمة
4	آمنة بنت سالم	رأس الخيمة
5	فاطمة بنت راشد	رأس الخيمة
6	شيخة بنت سلطان بوالعري	رأس الخيمة
7	شيخة بنت لبقيشي	رأس الخيمة
8	مريم بنت حبوش	رأس الخيمة
9	مريم بنت فرحان	رأس الخيمة
10	شيخة بن سلطان بن يوسف	رأس الخيمة
11	بنت الإستاد	رأس الخيمة
12	موزة بنت جمعة الجرمن	رأس الخيمة
13	لطيفة بنت مزينجا	رأس الخيمة
14	سليمة بنت غريب	رأس الخيمة
15	مريم بنت إسماعيل	رأس الخيمة
16	عائشة بنت كرم	رأس الخيمة
17	كليثم بنت خميس فيروز	رأس الخيمة
18	صالحة بنت مزينجا	رأس الخيمة
19	بنت خميس بن حميدان	الشارقة / خورفكان
20	شيخة زوجة سيف بن راشد	الشارقة /خور فكان
21	فاطمة الشحي	عجمان
22	فاطمة بنت محمود البناي	عجمان

وحول الحناء ذكرت الإخباريات أن الفتاة في الماضي لم يكن يُسمح لها أن تتحنى إلا يوم العيد، ولا تتحنى بالأشكال السابقة الذكر من نقوش وأشكال إلا يوم عرسها، والفتيات غير المتزوجات يُسمح لهن أن يحنين أيديهن (غمسة) وهي أن تُغمس يدها بالحناء بالكامل أي بدون نقوش، والقدمان لا تُحنى قصة أي لا يرسم الحناء في قدميها بشكل مُرتب، ومقصوص، يبين جمال القدمين، كما يحدث للعروس، بل تُغمس قدميها بالحناء أو يُسمح لها بان تحني قدميها (جوتي) أي أن الحناء يغطي قدميها كاملة كما يغطي الحذاء القدم، و(الجوتي) أسم يُطلق على الحذاء الذي يُغطي القدم بالكامل. فمن العيب أن تنقش الفتاة قدميها ورجليها قبل الزواج.

ملاحظات وإستنتاجات

نلاحظ أن عقد القران يُطلق عليه مصطلح «ملجة» أو «ملكا» كما تنُطق في بعض المناطق. وأكد الجميع على أن عقد القران يكون قبل العرس مباشرة إما ليلة العرس أو قبلها بيوم أو يومين،

وإن طالت كانت المدة أسبوعا بين العقد وبين يوم العرس. و«للملجة» أوقات وأيام مفضلة في الماضي رغم تأكيد أغلب الإخباريين أن كل الشهور مفضلة إلا إنهم لا يفضلون عقد القران بين عيدين أو في شهر رمضان ويرجع هذا أن الأوقات التي ذكرت هي في الأشهر الحرم (ذو القعدة، ذو الحجة، محرم، رجب) أما الأيام فكلها مستحبة لكن الجميع اتفق أن العقد غالبا ما يُعقد يوم الخميس ليلة الجمعة أو يوم الاثنين ليلة الثلاثاء. كما اتفق جميع الإخباريين على أن وقت عقد القران كان يُعقد مساءً بعد صلاة المغرب أو صلاة العشاء. والمكان إما أن يتم العقد في المسجد بعد صلاة العشاء ويقوم به (المطوع) وهو إمام المسجد أو يأتي (المطوع) إلى بيت أهل العروس بعد صلاة العشاء ويعقد القران في بيت والد العروس. وقد اشتهر في المجتمع التقليدي عدد كبير من الشيوخ (المطاوعة) الذين كانوا يقومون بعقد القران. كما جاءت أسماؤهم في جدول رقم (1) ولم يكن في الماضي عقود زواج موثقة ومكتوبة[13]. إلا أن بعض الإخباريين ذكر أن البعض كان يكتب ورقة يُسجل فيها الآتي: (تم زواج فلان من فلانة بمهر وقدره كذا تومان وغائب قدره كذا تومان). وأكد بعض الإخباريين انه بعد قيام الإتحاد وقيام المؤسسات الإتحادية قام الكثير من الناس بتوثيق العقود في محاكم الدولة. وإصدار وثيقة الزواج (انظر الملاحق، نماذج من عقود الزواج).

ونلاحظ من إجابات الإخباريين أن طعام وليمة يوم «الملجة» بسيط مكون من الحلوى «طشت حلوى» وبعض من الفواكة البسيطة حسب مقدرة أهل المعرس. وما يزيد من الحلوى تقوم أم العروس بتقطيعه وتوزيعه على الجيران.

واتفق جميع الإخباريين على أن الذهب كان يُطلق عليه في الماضي اسم «صوغ» ومصطلح صوغ مأخوذ من الصياغة ،أي المشغولات الذهبية. واتفقوا على أن الذهب كان قليلاً رغم تنوعه، فالمقتدر يقدم ذهبا لعروسه، «خاتم، حيول، مرية» كل حسب مقدرته، وقد لا يقدم ذهبا إن كانت ظروف العريس لا تساعده على شراء الذهب. لكن أكد أغلب الإخباريين انه في حقبة الستينات من القرن الماضي بدأت الأحوال الاقتصادية تتغير خاصة بعد ظهور النفط في دول الخليج القريبة وسفر الكثير للعمل هناك بدأ يكثر تقديم الذهب في مناسبات الزواج.

نلاحظ أن في البيئة الساحلية والبيئة الجبلية تستخدم مصطلح «حاضر» ومصطلح «زهبة» في البيئة البدوية للتعبير عن جهاز العروس، والجهاز في اللغة هو: كل ما تحتاج إليه العروس، وقبل الإسلام كان الأب يمتلك المهر ويشتري لابنته ما تحتاج إليه. وفي الإسلام كانت المرأة تشتري من مهرها الذي تملكه ماتحتاج إليه. وإذا كانت من الطبقة الموسرة اشترى لها الأب جهازها من ماله[14].

ويتكون جهاز العروس في الماضي من مجموعة من الملابس والحلي إن وجدت، والعطور والبخور «الدخون» وغيرها من مستلزمات العروس، كما نلاحظ أن جهاز العروس يتفق عليه في مرحلة الخطوبة، فإما أن يكون على أهل العريس أي يقوم بشرائه أهل العريس، ثم يُرسل لأهل العروس لخياطته، أو يقوم أهل العروس بشرائه ويحسب ذلك من المهر، لكن أغلب الإخباريين أكدوا أن جهاز العروس يكون عادة على أهل العريس تقوم أم العريس بشرائه وتجهيزه بعد أن تختار مجموعة من النساء المقربات منها وتذهب معهن لشرائه، ثم يجهز إما في بقش أو صناديق من الخشب، كل حسب إمكاناته، ويُرسل إلى بيت أهل العروس في موكب من النساء وقد تصاحبهم فرقة شعبية إلى أن يصلوا به بيت أهل العروس ويُسلم إلى أم العروس بواسطة إمراة تكون مسؤولة عنه قد كلفتها أم العريس بذلك. كما نلاحظ أن العروس لم يكن لها أي دور في اختيار جهازها، ولا نوعه، فالتصرف فيه يرجع للأهل. وعادة مايُرسل الجهاز لبيت أهل العروس قبل العرس بأسبوعين ليتسنى لهم خياطته وترتيبه، وكما ذكرنا أن نقل جهاز العروس كان يوكل إلى إمراة معينة تختارها أم العريس لتكون مسؤولة عن جهاز العروس وتنقل رأي أهل العروس فيما قُدم لابنتهم وتستمع لأي طلب من طلباتهم لتوصله إلى أهل

12

العريس وكان أهل العريس، يحرصون على إرضاء أهل العروس بسؤالهم عن أي شيء ناقص من الجهاز ليسارعوا في استكماله، ويعبر أهل العروس عن رضاهم عما قدمه أهل العريس، لابنتهم بعبارة الشكر والثناء «بيض الله ويهكم ماقصرتوا» أي وجهكم أبيض كناية عن الرضا وعدم التقصير. ونلاحظ ضرورة اكرام أم العروس للموكب أو الوفد الذي جاء بجهاز ابنتها المُرسل من قبل أم العريس وذلك بتقديم وليمة من الطعام أو «فوالة» مكونة من الأطعمة إما أن تكون مالحة مثل «الهريس، والثريد، أو المضروبة» أو حلوة مثل: «التمر، والساقو، والخبيص»، وينعكس الموقف هنا عندما يأتي الموكب المصاحب للعروس يوم نقلها لبيت زوجها (حوال العروس) تستقبلهم أيضا أم العريس، وتكرمهم بوليمة تعد خصيصا لهم مكونة من: (الرز (العيش) واللحم، أوالهريس، والخبيص، والثريد).

ونلاحظ عادة أخرى من عادات الزواج في الماضي وهي أن يُعرض جهاز العروس على المهنئين والأهل والأصدقاء بعد أن تكتمل خياطته ويتم ترتيبه إما في: بقش، أو شت، وهي سلة مصنوعة من سعف النخيل، أو صندوق من الخشب، قبل يوم العرس بيوم عادة مايكون يوم الأربعاء. وُيعرض جهاز العروس مرتين للنساء مرة في بيت أهل العريس، قبل خياطته تقوم أم العريس، بعرضه على جاراتها قبل إرساله لأهل العروس، ومرة في بيت أهل العروس بعد أن ينتهي من خياطته وترتيبه. قبل يوم العرس بيوم، وتُخصص لعرضه إمراة تُعين من قبل أم العروس.

ونلاحظ أن هناك عطوراً ترتبط بأيام العرس وعاداته وتقاليده فهناك عطور خاصة ومميزة تُستخدم للعروس في يوم عرسها، وهناك عطور خاصة بالعروس وملابسها. ومنها ماهو خاص بالمكان الذي يقام فيه العرس والغرفة التي تُزف فيها العروس (الجلة) كذلك هناك عطور لاستقبال الناس وإكرامهم، نلاحظ أيضا من اجابة الإخباريين أن الحناء شيء أساسي للعرس، وتُحنى العروس أكثر من مرة بالحناء للحصول على اللون المطلوب وبلاحظ أن الحناء في الماضي يتكون من مواد طبيعية، يخلط ويصنع في البيت معتمدين على معطيات البيئة، وتقوم بهذا العمل إمراة متخصصة في رسم الحناء، وعادة ما تكون من أهل (الفريج) أي الحي. كما نلاحظ أثر البيئة التي تظهر في نقوش الحناء فجميعها مستوحاة من البيئة مثل: رسم شكل النخلة، النجمة

13

والقمر، بكـرة وقعود (البكـرة أنثى الناقـة، والقعود ذكر الناقة) حـتى الأداة الـتي كانت تُسـتخدم لنقش الحناء مأخوذة مـن البيئة وهـي (خوصة) أي ورقـة من أوراق النخيـل وهـي سـعفة النخيـل، حيث كانـت تغمس في الحنـاء ثـم يوضـع بواسـطتها الحنـاء في يـد العروس تنقـش لهـا النقـوش وتُرسـم لها خطـوط دقيقـة، أو تسـتخدم أصابـع اليد لوضـع الحنـاء، ثم تطـور الأمر في اسـتخدام الأدوات وأصبح تُسـتخدم أعواد الكبريت كأداة لرسـم الحناء.

ونلاحـظ ايضـا أن الاحتفـاء بيـوم الحنـاء يـكاد يكـون معدومـا في أغلـب مناطـق البيئـة السـاحلية في المـاضي، وإن وجـد يكـون علـى نطـاق أفـراد العائلـة المقربـين مـن العـروس، لكـن يظهـر الاحتفـاء بيـوم الحنـاء للعريـس أكـثر في البيئـة السـاحلية في مناطـق سـاحلية مثـل الفجـيرة، وخورفـكان. كذلـك البيئـة الجبليـة في حنـاء العريـس، حيـث يقـام للعريـس حفـل يشـاركه فيـه الأهـل فهنـاك أنـاس متخصصـون يقومـون بحنـاء العريـس. كذلـك هنـاك فئـات جـاءت إلى المجتمـع الإماراتي واندمجـت فيـه وأصبحـت مـن نسـيج المجتمع سـبق ذكرهـم لاتـزال تحتفـظ بعـادات يـوم الحنـاء وذلـك بتخصيـص يـوم لحنـاء العـروس وإلباسـها ملابـس خاصـة تتميـز بلونهـا الأخضـر، والاحتفـاء بهـا بالرقـص والغنـاء ونـثر الحلويـات والمكسـرات.

نلاحـظ أيضـا أن هنـاك ملابـس خاصـة ومميـزة للعروسـين. فتتميـز العروس بلبـس الكنـدورة المخورة المزينـة بالتلـي «الكنـدورة أم التلـي» وسـروال مزين بالبادلـة بالإضافـة إلى الثـوب المـيزع المتميـز بألوانـه الزاهيـة المختلفـة المختلطـة بـين الأحمـر، والذهـبي، والأزرق، والأصفـر. والوقاية المنقـدة، والبرقع. بالإضافة إلى لبسـها للذهب بأنواعه وأشـكاله. كما تتميز بتسريحة الشـعر «العجفة».

ولا يقتصـر هـذا الأمـر علـى العـروس فقـط، فالعريـس أيضـا يتميـز بملابـس خاصـة يـوم عرسـه تمـيزه عـن بقيـة الحضـور، فهـو يلبـس الكنـدورة البيضـاء والغـترة البيضـاء والعقـال، مرتديـا البشـت الأسـود الـذي عـادة مايُلبـس في فصـل الصيـف، أو البـني الثقيـل في فصـل الشـتاء. كما يحمـل في يـده عصا،ويرتـدي نعـالا جديـدة ويضـع علـى خصـره الخنجـر كمـا هـو موضـح في الصـورة (انظـر صـورة:12، 13).

كمـا نلاحـظ أن هنـاك اعتنـاء خاصا بالعروسـين، فللعـروس أنـاس متخصصـون بالاعتنـاء بهـا قبـل

موعد العرس بفترة طويلة، متمثلون في «المعقصة، او الشدادية، الزفافة، المحنية» والمحنية تحني يديها ورجليها، والمعقصة تضفر شعرها.والشدادية تقوم بكل تلك المهام بالإضافة إلى اصطحاب العروس إلى بيت زوجها والبقاء معها عدة أيام تهتم بشؤونها حتى تعتاد حياتها الجديدة ثم تغادرها. كذلك العريس له احتفاء في يوم عرسه، فيذهب «للمحسن» أي الحلاق ليتولى تنظيف شعر الرأس والوجه، وتنسيقه، أما الاستحمام فإما أن يتحمم بنفسه، ثم تقوم أمه بتبخيره وتعطيره، أو يحمم باحتفال كما ذكر الإخباريون من مناطق مثل: خورفكان التابعة لإمارة الشارقة، وإمارة الفجيرة، أو الذهاب به إلى إحدى العيون المائية، وإركابه على خيل والاحتفاء به بالغناء والرقص كما تفعل بعض الفئات من البيئة الساحلية (البلوش). كذلك تقوم بعض الفئات بتحنية العريس، باحتفال وغناء كما ذُكر سابقا.

الهوامش

1 - يماني، (مي)، مرجع سابق ص: 117.
2 - المطر وشي (علي محمد)، تاريخ التعليم التقليدي في مدينة عجمان.منذ مطلع القرن العشرين حتى عقد السبعينات منه، المجلس الوطني للإعلام، دولة الإمارات العربية المتحدة،2013، ص: 209-208.
3 - د. عارف الشيخ مأذون شرعي. في محاكم دبي. تم اللقاء في 20/9/2012.
4 - الجروان، (محمد راشد) مرجع سابق ص: 57
5 - هي دراهم محدودة لجهاز العروس من ثياب وزينة. وتختلف حسب حالة الناس وظروفهم المادية. ماعدا الوليمة ومايتبعها من أفراح فهي على الزوج والغالب عند أهل المدن وليمة مكونة من هريس وفقاع، وحلوى، ثم الدخول في نفس الليلة، ويسبق ذلك احتفال لمدة ثلاثة أيام.
6 - الإخبارية: (خديجة عبد الله سعيد/ الشارقة / دبا الحص، تم اللقاء بها في 15/4/2011.
7 - الإخبارية: خديجة حميدان/ رأس الخيمة ، تم اللقاء بها في 10/6/2012.
8 - لقيوس (عبد الله راشد)، مرجع سابق، ص: 56.
9 - المعلومات قامت بجمعها :آمنه محمد صالح بوكفيل، بحث مقدم لمتحف عجمان، بدولة الإمارات العربية المتحدة.
10 - الإخبارية: موزة محمد علي بن سيف ين بخيت الفلاسي.
11 - الإخباري: خالد محمد حرية/ منطقة خورفكان/ الشارقة/ تم اللقاء في 10/6/20012
12 - الإخبارية: مريم محمد سيف/ رأس الخيمة. تم اللقاء في: 15/5/2011م
13 - في دبي 1960 بدأ ترسيخ النظام القضائي وإرساء الأسس للمحاكم وإقرار القوانين والتنظيمات القضائية وفي أبوظبي 1968 صدر قانون في أبوظبي بإنشاء محاكم أبوظبي وتنظيمها، وفي عام 1969 أنشأت إمارة الفجيرة محكمة رئيسية، وأسست كل من عجمان والشارقة ورأس الخيمة وأم القيوين محاكمها من خلال إقرار القوانين التنظيمية في عام 1971م. أنظر: ميزان العدالة،نصف قرن من محاكم دبي، غريم ويلسون: ص: 143 و ص:190
14 - آل ثاني (نورة ناصر)، مرجع سابق،ص: 31

الصور

* الصور من الكاتبة.
1 - https://cache.albayan.ae/polopoly_fs/1.1477532.1476104718!/image/image.png
2، 3، 4، 10، 11 - متحف الشارقة للتراث التابع لإدارة متاحف الشارقة. إبريل 2013م
5، 6 - الصور تم التقاطها من متحف عجمان ديسمبر 2012م
7 - تم التقاطها في أحد المعارض التراثية في مدرسة البيضاء للتعليم الأساسي، بإمارة رأس الخيمة،الإمارات العربية المتحدة.
8، 9 - تم التقاطهم في مركز الحرف الإماراتية التابع لإدارة التراث بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة.
12، 13 - الصور تم التقاطها من متحف الشارقة للتراث التابع لإدارة متاحف الشارقة، إبريل 2013م، ومركز الحرف الإماراتية التابع لإدارة التراث بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة.

لعبة الدوامات

ألعاب الأطفال الشعبية في الموروث الأندلسي

د. محمود أحمد هدية – كاتب من مصر

مقدمة

لم تغب عن الحضارة الإسلامية روح اللعب والترفيه باعتبارهما ظاهرة إنسانية وطبيعية وتلقائية تنبع من النشاط الإنساني لمكونات المجتمع من الأطفال والفتيان والشباب وكذلك الكبار، والتي ابتكروها وشكلوها من خلال تأثرهم بمجمل العناصر الاجتماعية لمجتمعهم وبيئاتهم المحيطة باعتبارها أنموذجًا حيًا ومرآةٌ صادقةٌ لمظاهر الحياة لأنها تُعلم وتُرسخ العادات والتقاليد الموروثة من القيادة والتعاون والعزيمة والإرادة والقوة والشجاعة والسرعة.

لذا تعتبر الألعاب بمختلف أشكالها وأنواعها من أقدم الصور التعبيرية التي رافقت الحضارة الإنسانية، والمتتبع لتاريخ الألعاب بصفة عامة يكتشف مدى تمكن الإنسان على وجه العموم للعديد من الطرق والأساليب التي من خلالها يستطيع أن يفتح لنفسه أبوابًا من الترويح عن روحه لحل المشكلات والصعوبات

الـتي يتعـرض لهـا، كمـا يشـكل اللعـب للفـرد باختـلاف وسـائله جانبًـا مهمًـا مـن جوانـب حياتـه، في الوقـت الـذي لا يمكـن أن نعتـبر كل ترفيـه مجونًـا أو مضيعـة للوقـت لما لـه مـن جوانـب وفوائـد إيجابيـة لحيـاة الأفـراد كونهـا - أي الألعـاب - متصلـة بالفنـون والرياضـات.

كمـا أنهـا تعكـس وتُسـلط الضـوء علـي أهـم وأبـرز الموروثـات الثقافيـة والتراثيـة لأي مجتمـع مـن المجتمعـات والـتي تتناقلهـا وتتوارثهـا، ومـن بينهـا شـكل المعيشـة وطـرق الحيـاة في تلـك المجتمعـات، لـذا فالألعـاب التراثيـة تُعـد إرثًـا خاصـاً لـه مكانتـه البـارزة في ذاكـرة الأفـراد والمجتمعـات.

وارتبطـت أيضـا -أي الألعـاب- بالطرائـف واللطائـف وحسـن التصـرف في مواقفهـا، وهـو مـا نجـده في المجتمـع الأندلـسي والـذي بـدأ في محـاكاة الطبيعـة وتشـكيل نمـاذج منهـا لتظهـر لنـا مـدى الزخـم الحضـاري لتلـك البقعـة متمثلـة في ألعابهـا وطـرق اللهـو لمجتمعهـا، والـتي في الأصـل هـي نتـاج لتراكـم ثقـافي واجتماعـي وديـني وسـياسي.

تعريف اللعب في اللغة

1 - اللعب في اللغة والاصطلاح:

اللعـب لغـة: يذكـر ابـن منظـور قولـه عـن اللعـب بأنـه «ضـدُّ الجِـدِّ، لَعِـبَ يَلْعَـبُ لَعِـباً ولَعْبـاً، ولَعَّـبَ، وتَلاعَـبَ، وتَلَعَّـبَ مَـرَّة بعـد أُخـرى، واللِّعْبـةُ، نـوع مـن اللَّعِـبِ. واللُّعْبـةُ: جِـرْم مـا يُلْعَـبُ بـه كالشِّـطْرَنْج ونحـوه. قيـل عـن اللُّعْبـةُ هـي التِّمْثـالُ»[1].

أمـا اللعـب اصطلاحًـا، فهـو تلـك الحـركات الـتي يقصـد بهـا المتعـة في تأديتهـا، والـتي تحتـوي علـي مجموعـة مـن النشـاطات الحيويـة الـتي تدخـل السـرور والبهجـة علـي صاحبهـا، باعتبـاره مـن الحاجـات الغريزيـة عنـد الفـرد وبصفـة خاصـة الأطفـال، والـتي تسـاعد علـى نمـو عقلـه وجسـمه علـي حـد سـواء[2].

ويتسـق مـع اللعـب أيضـا مصطلـح اللهـو والـذي يعـني كل فعـل يشـغل الإنسـان ويلهيـه عمـا ينفعـه دون أن تكـون لـه فائـدة، كمـا يشـكل اللهـو مـا فيـه ترويـح للنفـس وإبعـاد للسـأم والتعـب عنهـا، شـريطة أن لايكـون فيـه محـرم حيـث يقـول ربنـا ﴿وَمِـنَ النَّـاسِ مَـن يَشْـتَرِي لَهْـوَ الْحَدِيـثِ لِيُضِـلَّ عَـن سَـبِيلِ اللَّهِ بِغَـيْرِ عِلْـمٍ وَيَتَّخِذَهَـا هُـزُوًا أُولَئِـكَ لَهُـمْ عَـذَابٌ مُّهِـينٌ﴾[3]، ويقـول ﴿قُـلْ مَـا عِنـدَ اللَّهِ خَـيْرٌ مِّـنَ اللَّهْـوِ وَمِـنَ التِّجَـارَةِ وَاللَّهُ خَـيْرُ الرَّازِقِـينَ﴾[4].

وقـد اشـتهر العـرب في العصـور السـابقة للإسـلام بالكثـير مـن الألعـاب المختلفـة والـتي تعـود جذورهـا إلى أمـد بعيـد، حيـث عـرف العـرب في جاهليتهـم ألوانًـا مـن ضـروب اللهـو وأصنـاف اللعـب مـن الصيـد[5] والقنـص[6] وسـباق الخيـل وغيرهـا مـن فنـون اللعـب[7]، كمـا تفننـوا في الوسـائل والطـرق الـتي شـغلوا بهـا أوقاتهـم وأوقـات أطفالهـم مـن الفتيـان والفتيـات والـتي ابتدؤوهـا أو اكتسـبوها أو طوروهـا نتيجـة احتكاكهـم بالشـعوب والحضـارات بعـد الفتـح الإسـلامي[8].

كمـا مـارس المسـلمون العديـد مـن الألعـاب والرياضـات واتخذوهـا مـن وسـائل الترويـح عـن النفـس، ومـن أهمهـا المصارعـة والسـباحة والـرمي والسـباق والقفـز وحمـل الأثقـال وألعـاب الخيـل والفروسـية والصيـد، مارسـوا أيضًـا ألعـاب الكـرة وكان لهـم الفضـل في تطويرهـا ونقلهـا إلى الأمـم الأخـرى.

2 - نظرة الإسلام للعب:

حـث الإسـلام علـى جملـة مـن الأشـياء وشـجعها؛ ومـن بينهـا اللعـب وتأديـة بعـض الرياضـات لبنـاء الشـخصية القويـة والفتيـة للشـباب المسـلم، مـن خـلال بنائـه الجسـماني ومقوماتـه الإنسـانية، وأيضـا مـن مبـدأ الترويـح عـن النفـس باعتبـاره أمـرا أباحتـه الشـرائع كلهـا؛ ولكونـه مـن متطلبـات الفطـرة البشـرية؛ فقـد أخبرنـا الله سـبحانه وتعـالى عـن إخـوة يوسـف حينمـا احتالـوا لأخـذ أخيهـم يوسـف عليـه السـلام مخاطبـين أباهـم حيـث قـال: ﴿أَرْسِـلْهُ مَعَنَـا غَـداً يَرْتَـعْ وَيَلْعَـبْ وَإِنَّـا لَـهُ لَحَافِظُـونَ﴾[9].

لـذا نـرى رسـول الله ﷺ يشـجع حركـة الفرسـان وتدريباتهـم اليوميـة، ورياضـة سـباق الخيـل وأشـرف عليهـا بنفسـه؛ فعـن أنـس رضي الله عنـه قـال: كانـت

ناقة لرسول الله صلى الله عليه وسلم تسمى «العضباء» وكانت لا تُسبَق، فجاء أعرابي على قعود له فسبقها، فاشتد ذلك على المسلمين، فقال ﷺ: «إن حقًّا على الله أن لا يرتفع شيء من الدنيا إلا وضعه» (رواه البخاري).

وشجع أيضا ﷺ المصارعة والرمي وممارستها؛ فحين خرج على قوم من أسلم يتناضلون بالسوق فقال: «ارموا بني إسماعيل فإن أباكم كان راميًا» (رواه البخاري). كما شجع حمل الأثقال، قال ابن القيم: «مر النبي صلى الله عليه وسلم بقوم يرفعون حجرًا ليعرفوا الأشد منهم فلم ينكر عليهم»، وورد أنه ﷺ كان يرى أصحابه يتسابقون على الأقدام (الجري) ويقرّهم عليه. وعن عائشة رضي الله عنها أنها كانت مع رسول الله ﷺ في سفر قالت: فسابقته على رجلي، فلما حملت اللحم سابقته فسبقني، قال: «هذه بتلك السبقة» (رواه أبو داود).

ومن دلائل إباحة الترويح واللعب المباح، ما جاء في حديث عائشة رضي الله عنها في قصة لعب الحبشة في المسجد يوم العيد أن النبي ﷺ قال: «لِتَعْلَمَ يَهُودُ أَنَّ فِي دِينِنَا فُسْحَةً، إِنِّي أُرْسِلْتُ بِحَنِيفِيَّةٍ سَمْحَةٍ» (رواه أحمد).

كما نجد رسول الله ﷺ يُلاعِبُ أهله ويمازحهم ويروِّحُ عنهم، ولكن يفعل ذلك بكل خصوصية؛ فقد كان -عليه الصلاة والسلام- يسابق زوجه عائشة رضي الله عنها، بعد أن يأمر الجيش بالمُضيِّ والسَّبق؛ فعن عائشة رضي الله عنها قالت: (خَرَجْتُ مَعَ النَّبِيِّ ﷺ فِي بَعْضِ أَسْفَارِهِ وَأَنَا جَارِيَةٌ لَمْ أَحْمِلِ اللَّحْمَ وَلَمْ أَبْدُنْ، فَقَالَ لِلنَّاسِ: تَقَدَّمُوا، فَتَقَدَّمُوا، ثُمَّ قَالَ لِي: تَعَالَيْ حَتَّى أُسَابِقَكِ؛ فَسَابَقْتُهُ فَسَبَقْتُهُ، فَسَكَتَ عَنِّي، حَتَّى إِذَا حَمَلْتُ اللَّحْمَ وَبَدُنْتُ وَنَسِيتُ، خَرَجْتُ مَعَهُ فِي بَعْضِ أَسْفَارِهِ، فَقَالَ لِلنَّاسِ: تَقَدَّمُوا، فَتَقَدَّمُوا، ثُمَّ قَالَ: تَعَالَيْ حَتَّى أُسَابِقَكِ فَسَابَقْتُهُ، فَسَبَقَنِي، فَجَعَلَ يَضْحَكُ، وَهُوَ يَقُولُ: هَذِهِ بِتِلْكَ) (رواه أحمد).

وأكد الفقهاء على ضرورة ممارسة الألعاب خاصة عند الأطفال باعتباره من الحاجات الأساسية له لبناء جسمه وعقله وهو ما ذكره الإمام سحنون بقوله «ومما يدل على مسلك السلف في حسن التربية أنهم كانوا لا يعيبون على الصبيان اللّعب في أوقات الفراغ، لما يتحققون من أن تلك الرياضة ضرورية لنمو أبدانهم وسلامة أجسامهم»[10].

ولما للألعاب من دور في تقوية البدن وفوائدَ صحيةً عديدة كونها تُزيل عن الجسم المخلفات الضارة، وتعمل على تقوية العضلات وتنشيط الدَّورة الدموية نجد أن ابن القيم يشدد على هذا الأمر بقوله: «وتعوِّد البدن الخفة والنشاط، وتجعله قابلاً للغذاء، وتُصلِّبُ المفاصل، وتقوِّي الأوتارَ والرباطات، وتؤمن جميع الأمراض المادية وأكثرَ الأمراض المزاجية، إذا استُعمِل القدرُ المعتدل منها في وقته، وكان باقي التدبير صوابًا، وقال: كل عضو له رياضة خاصة يَقوى بها، وأما ركوب الخيل ورمي النشاب والصراع والمسابقة على الأقدام فرياضة للبدن كله، وهي قالعة لأمراض مزمنة»[11].

3 – موقف المجتمع الأندلسي من الألعاب:

إن الناظر للحضارة العربية الإسلامية في الأندلس يجد نفسه غارقًا في غياهب العلم والفن اللذين شكلا مضمون المتخيل الأندلسي، والذي نراه كثيرًا من الأحيان ممزوجًا بالأساطير والقصص والنوادر التي تضفي نوعًا من أنواع الدهشة والتعجب الذي يصاحبه تساؤلات تدفعنا للبحث والتنقيب عن تلك الموروثات، لكي نكتشف مدى القدر الذي وصلت إليه الأندلس من حضارة صبغت الغرب الأوروبي بالطابع الأندلسي وهو ما نجد مردوده في الحياة الأوروبية جمعاء حتى الآن والتي من بينها فنون اللعب واللهو.

حيث عرف المجتمع الأندلسي العديد من الألعاب التي ارتبطت بتراثه وعاداته وتقاليده، والتي بدت نوعًا من أنواع التسلية والترفيه مرة، ومرآة تعكس روح المجتمع بمختلف طبقاته وعناصره مرة أخرى، لهذا فقد طور وابتكر الأندلسيون عددًا من الألعاب التي مُورست في مجتمعهم بكافة طبقاته وشرائحه، منها ما اختص به فقراؤه قبل أغنيائه في أماكن تجمعهم خاصة في الشوارع والأزقة والحارات فضلا عن

الأسواق، فالتف حولها الكبار قبل الصغار، واستمتع بها أهل الريف مع سكان الحضر خاصة في المناسبات العامة في الساحات والطرق حيث «سئل مالك عن الرجل يمر علي الطريق فإذا باللاعبين علي الطريق أترى أن يمضي أم يرجع»[12]، فشاهدوا ألعاب مختلفة ما بين سحرية وبهلوانية مارسها لاعبون أجادوا تأدية حركاتها بإتقان وفن، ومنهم من مارسها لخداع الناس وسرقتهم كالحواة والسحرة.

وقد ساعد على انتشار مثل هذه الألعاب تلك التركيبة الثقافية والفنية لمن قطنوا الأندلس قبل وبعد الحكم الإسلامي على مدى العصور التاريخية المتلاحقة من رومان واسبان وبربر وقوط وعرب وغيرهم، فشكلوا موروثا فنيا طبع بطابع الأندلس[13].

وأهل الأندلس بطبيعتهم محبون للهو والترف والمجون والاحتفال بأعيادهم الكثيرة ومناسباتهم العديدة والمختلفة، منها ما هو إسلامي كعيد الأضحى وعيد الفطر والمناسبات الدينية كعاشوراء ونصف شعبان وليلة القدر، ومنها غير الإسلامي كعيد العنصرة وينير والعصير وغيرها، والتي كانت مدعاة للخروج للحدائق والجنان والمتنزهات[14]، حيث تميزت الأندلس بالعديد من المعطيات الطبيعية التي أهلتها لأن تكون ملجأ لهم للتنفيس وقضاء العطلات، حيث تميزت بجمالها، واعتدال هوائها، وخضرتها، وأنهارها المتدفقة، ومروجها اليانعة، وسحر طبيعتها. فكانت أغنى بلاد المسلمين منظراً وأوفرها جمالاً، فترتفع فيها الجبال الخضراء وتمتد في بطاحها السهول الواسعة وتجرى فيها الجداول والأنهار وتغرد على أفنان أشجارها العنادل والأطيار وتنساب الماشية والأنعام في مراعيها الجميلة ويعمل الفلاحون في حقولها الخضراء ويعطر النسيم جوها المعتدل وبساتينها المشرقة كمدينة المرية المعروفة بمتنزهاتها والعديدة والشهيرة كمنتزة الصمادجية، ومنى عبدوس، ومنى غسان، ومنتزة برجة[15]، والبطحاء والغدير والعين الكبيرة[16]، كما اشتهرت غرناطة بمتنزهاتها؛ كمنتزه كحور مؤمل، وحور الوداع، وعين الدمع، والسبيكة، يضاف لذلك أنهارها وجناتها الخلابة[17].

ومدينة اشبيلية والتي كانت من أكثر ميادين اللهو واللعب والمضحكات فكانت تسمى مدينة الأدب واللهو والطرب في الأندلس «قد تقدم في نهر اشبيلية ومتنزها من النوادر المضحكات ما فيه كفاية وهو ميدان لهوهم ومضحكاتهم وتنديرهم، أهل اشبيلية أكثر العالم طنزًا وتهكمًا، قد طبعوا علي ذلك»[18]، فكان أهلها «أخف الناس أرواحًا، واطبعهم نوادر، واحملهم لمزاح»[19]، ومدينة شرش التي تشبه في جمالها مدينة اشبيلية في متنزهاتها وملاهيها التي انتشرت في معظم أرجائها فتخرج إليها الأسر والأصحاب بقضاء العطلات والأوقات فكان «لا ترى بها إلا عاشقاً ومعشوقاً»[20]، ونفس الأمر بالنسبة لمدينة أبدة[21] المعروفة بأصناف الملاهي والمراقص فكانت ترقص بها راقصات مشهورات ومعروفات بحسنهن فكن يمارسن العديد من الألعاب والحركات أثناء رقصهن كاللعب بالسيوف كما يذكر المقري بقوله «فإنهن أحذق خلق الله تعالى باللعب بالسيوف والدَّك وإخراج القروي والمرابط والمتوجه»[22].

كما امتدح العديد من المؤرخين والرحالة روح المرح والتسلية واللهو التي تمتعت بها الأندلس بأن «لأهل الأندلس دعابة وحلاوة في محاوراتهم، وأجوبة بديهة مسكتة، والظرف فيهم والأدب كالغريزة، حتى في حياتهم وبهجتهم، فضلا عن علمائهم وأكبارهم»[23].

واختصت بعض المناطق في الأندلس ببعض الألعاب في حين غابت عن بعضها، كقرطبة فكانت مدينة الألعاب والفنون الهزلية والمضحكة والمبهجة كما أشار لذلك المقري بقوله «وهي مختصة بأصحاب فنون الهزل وما ينحو منحاه»[24]، كما أنها عجت بالمهرجين والمهذرين الذين ينطقون بتوافه الكلام، الأمر الذي أشار إليه المحتسبة بعدم جلوسهم -أي المهرجين والمهذرين- في الطرقات والشوارع العامة لما في ذلك من مضرة علي المارين وهو ما ذكره السقطي بقوله «ولا يترك المبهرجين والمهذرين يجعلون مجالسهم إلا في الشوارع السالكة أو حيث يجتمع الناس ويمنعون من أن يهذروا على النساء ولا جهال الرجال»[25].

صورة توضح كيفية لعب لعبة الخميسة

واعتبرت ألعاب الأطفال من أبرز وأهم الألعاب والتي يمكن أن تندرج تحت ذلك النوع الذي يهدف إلى الترفيه وتمضية الوقت في مقامها الأول للأطفال ومن الفتيات والفتيان، والتي مارسوها دونما تخطيط أو إعداد مسبق لها، وفي الغالب هي عبارة عن مجموعة من الألعاب التي تستلزم نوعًا من النشاط والحركة مما يتناسب مع طبيعة تكوين لاعبيها، ويذكر في هذا الشأن الإمام سحنون بقوله وما ذكر أيضا عن الإمام الغزالي بقوله «ينبغي أن يؤذن للصبي بعد الإنصراف من الكتّاب أن يلعب لعبًا جميلاً يستريح إليه من تعب المكتب بحيث لا يتعب في اللعب، فإن منع الصبي من اللعب وإرهاقه في التعليم دائمًا يميت قلبه ويبطل ذكائه»[26]. ومارس الأطفال من عوام الأندلس العديد من الألعاب التي ذكرتها كتب الفقه والحسبة والتي اتخذوها وسائل للهو واللعب، فاستأنسوا بها.

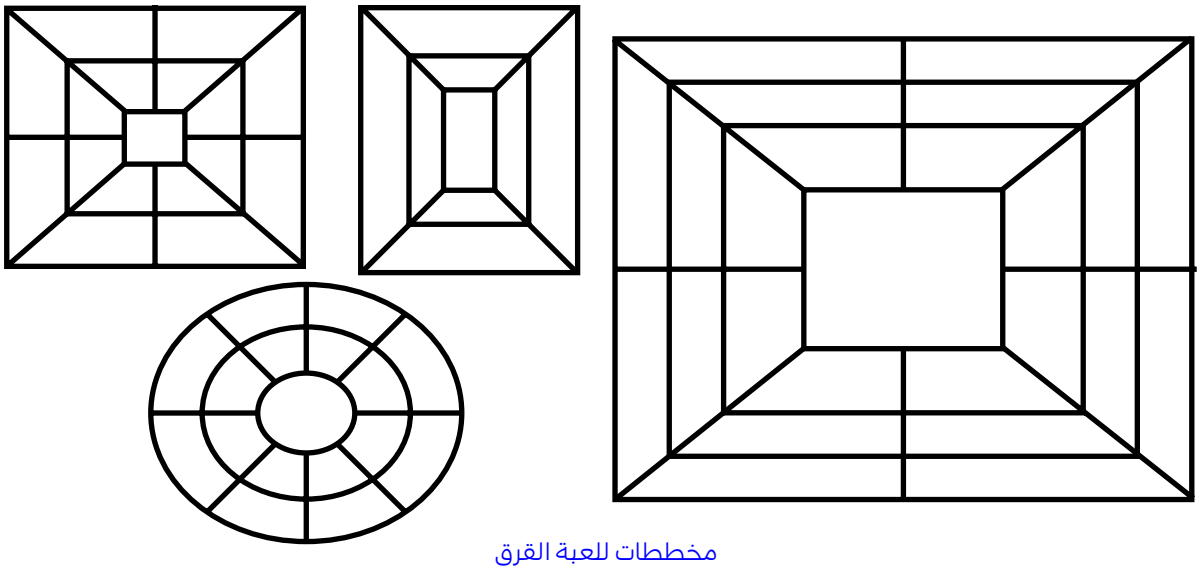
وتنوعت ألعاب الأطفال ما بين فردية وجماعية، فالألعاب الفردية هي تلك الحركات التي يؤديها شخص واحد أو أكثر يمتلك الموهبة والمهارة في تأدية حركاته وأقواله ومواقفه، باستخدام بعض الأدوات التي تساعده في إنجازها، وتعددت تلك الأدوات ما بين فصاحة اللسان وحسن القول والذكاء والفطنة وسرعة البديهة، فضلا عن الخفة والتي تتسم أغلبها بحرية الممارسة، والخضوع لبعض القوانين والقواعد الخاصة بها، وتختلف أيضا تلك الأدوات من حيث النوع والتي في بعض الأحيان تتخذ أبعادًا سلوكيةً ومعرفيةً ووجدانيةً، ومنها ما اتسم بخصوصيتها.

ومنها الألعاب الذهنية وهي تلك الألعاب المعتمدة علي التفكير وحساب العقل في تأديتها، وقد تستغرق بعض الوقت في القيام بها كلعبة الشطرنج، والخميسة والقرق، والتي تهدف لترقية الوظائف العليا لدى الأفرد كالإدراك والتفكير والتوقع والتنبؤ وغيرها من العمليات القائمة علي التفكير لأنها تساعد أيضا في إنماء القدرة على التشخيص والإبداع والفحص والملاحظة[27].

ومن أبرز الألعاب التي مارسها الأطفال في المجتمع الأندلسي

1 – لعبة الخميسة:

الخميسة لعبة اشتهر بها الأطفال وخاصة الفتيات من العوام في الأندلس[28]، وهي من الألعاب الشبيهة بالشطرنج من حيث اعتمادها على بعض القطع الحجرية الصغيرة، والتي تعتمد على التفكير والحساب والتركيز، فهي من الألعاب البديلة عنها عند العامة ولكنها سهلة بالنسبة لها، فهي على رأس الألعاب التي اعتاد النسوة والفتيات لعبها وذلك باستخدام خمس قطع صغيرة من الحجارة



مخططات للعبة القرق

والحصوات، وتستند إلى مهارة التركيز، حيث تعمل كل لاعبة على التقاط الحجارة التي يتم تقاذفها في الهواء، وذلك بشكل متناغم يحول دون إسقاطها، إذ يعتبر إسقاط إحدى قطع الحجارة بمثابة هزيمة أمام الفريق المنافس، لذا نجد ابن قزمان يتناولها في إحدى أزجاله حيث يصفها بأنها ليست كلعبة الشطرنج في تأديتها ولكنها أسهل بكثير بقوله[29]:

قال لي: أشنه نرك بو عبيسه

لسنه الشطرنج كلعب الخميسة

2 – لعبة القرق:

القرق والجمع قرق، وهي لعبة للصبيان يخطون بها أربعة عشر خطًا مربعًا، كل مربع منها داخل الآخر، ويصفون بين تلك المربعات حصيات صغيرة علي طريقة معينة[30]، وتعرف أيضا بعدة أسماء من السدر أو الطبن وتسمى أيضا الرحة[31].

والقِرقُ بكسر القاف لعبة للصبيان في الأندلس[32]، اشتهر بلعبها أهل الحجاز، وهي عبارة عن خط مربع في وسطه خطوط متوازية ومتقاطعة ثم يخط من كل زاوية من الخط الأول، إلى الخط الثالث وبين كل زاويتين خط، فيصير أربعة وعشرين خطا، وسميت الأربعة عشر، ومن كلامهم استوى القرق فقوموا بنا، أي استوينا في اللعب فلم يقمر واحد منا صاحبه[33].

وهي الآخرى تشبه الشطرنج والخميسة، ولكنها تشبه بدرجة كبيرة لعبة (السيجة) في مصر، وهي عبارة عن مجموعة من الخطوط التي ترسم على الأرض وعددها أربعة وعشرون خطًا، تصف بها بعض الحصيات بطريقة حسابية، وقد يمارسها لاعبان أو اكثر، وموروست تلك اللعبة في الشارع عن طريق الأطفال أو بعض الكبار[34].

3 – الدوامات:

الدوامة لعبة من لعب الصبيان عرفها العرب قديمًا قبل الإسلام وهي من اللعب المشهورة عندهم، وهي عبارة عن قطعة من الخشبه يرمونها بالخيط فتدور، وتسمى أيضا المرصاع، وسميت بالدوامة لدورنها[35].

وتتكون من قطعة من الخشب مهيأة على وضع خاص إذ تكون مخروطية الشكل، ويوجد بطرفها مسمار صغير لتدور عليه، ويقوم الأولاد بتجويفها بمسمار حاد، ومن ثم يفتحون بها أكثر من فتحة جانبية وفتحة كبيرة من أعلى[36].

ويلزم اللاعب خيطا من القماش من النوع القوي، يلف به حول الدوامة لفًا دائريًا، وبحركة فنية منه يبدأ بلف الدوامة باستخدام الخيط علي الأرض، ويبدؤون في استعراض مهاراتهم في استخدام الدوامة[37].

واشار المحتسبة يؤمرون بعدم اللعب بها كما ذكر ابن عبد الرؤوف بقوله «ويمنع كذلك شراء الدوامات وشبهها للصبيان»[38]، في حين أشار البعض كالبرزلي بإباحة اللعب بها بقوله «وقلت الآلات التي يلعب بها الصبيان كالدوامات ونحوها لا بأس بها»[39].

4 – الصور والدمى:

من ألعاب الفتيات، عرفتها العرب قديمًا، وهي عبارة عن تماثيل صغيرة تلعب بها الجواري، وكانت السيدة عائشة ممن لعبن بتلك اللعبة بقولها (كنت ألعب بالبنات عند النبي ﷺ وكان لي صواحب يلعبن معي فكان رسول الله ﷺ إذا دخل يتقمعن منه فيسربهن إلي فيلعبن معي)[40].

وهي عبارة عن أشكال آدمية حيث ذكر البرزلي عنها أنها تصنع من العظام وهي في هيئة آدمية تنحت وترسم وجوه وأعين تزين وتضاف لها بعض الألوان[41]، كما يذكر ابن رشد أيضا بقوله «مخروطة على صور الإنسان إلا أنه عمل فيها شبه الوجه بالتزويق»[42]، وهي قدر شبر تقريبًا، وكان الأطفال في المنازل يتخذونها بنات لهم ويلعب بها الأطفال والجواري في القصور وقد سئل يحيى بن عمر عن الدوامات والصور وبيعها للصبيان فقال «سئل مالك عن التجارة في العظام تتخذ قدر الشبر، فيجعل منها صور تلعب بها الجواري، فقال: لا خير في الصور»[43]، وقد سئل ابن رشد عن تلك الألعاب وخاصة في الأعياد ومنها عيد النيروز من الزرافات والكمادين وما يشبهها، فاجاب: «لا يحل عمل شيء من هذه الصور ولا يجوز بيعها ولا التجارة بها والواجب أن يمنعوا من ذلك»[44].

لم تقتصر تلك الألعاب على المختصين بها ولكن مارسها الأطفال من الصبية والصبايا في الشوارع والمتنزهات والحدائق أو في المنازل الخاصة بهم، كلعبة «المَزدا» بأن يقوم الأطفال بحفر بعض الحفر للعب فيها وأطلق على هذه الحفر اسم «المَزدا»[45]، كما لعبوا أيضا لعبة «الزدوة أو السدو» وهي لعبة قائمة على اللعب بالجوز[46].

5 – لعبة «الركل»:

من الألعاب التي تتطلب حركة وقفزا وجريا بشكل مستمر وهو ما يفهم من مسماها، مارسها العوام في الشارع الأندلسي لذا نرى في أمثالهم بعض العبارات التي تنهي عن ممارسة المرأة الحامل لتلك اللعبة لما لها من خطورة عليها وعلى جنينها حيث يذكر المثل «الحبلى ما تلعب الركل»[47].

6 – لعبة الغبار:

من ألعاب التي تعتمد على النظر القوي في تأديتها فلا يستطيع ممارستها الأعمى أو الأعور أو أصحاب النظر القصير أو الضعيف، ومارسها الأطفال ولعلها كانت تقوم علي نثر الغبار والجري فيه والإمساك ببعضهم البعض، كما يفهم من المثل الشعبي «صاحب فرد عين ما يلعب الغبار»[48]، أو قولهم أيضا «أعمش يلعب غبارا»[49]، وكذلك قالوا «نص غبار تكفي لأعمش»[50].

7 – اللعب بالكرة:

مارس الأطفال والصبية الأندلسيون لعبة الكرة في الشوارع والأزقة[51]، وهي عبارة عن كرة مصنوعة من الجلد تحشى ببعض القصاصات البالية من الأقمشة والثياب خاصة الخرق والزبل نظرا لرخصها وتوافرها في مجتمعهم، وهو ما أشارت إليه أمثال العوام في الأندلس كما جاء في المثل «حشو الكور، خرق وزبل»[52]، وتبدأ هذه اللعبة بتقاذف الكرة ومن ثم يجري ويهرول خلفها اللاعبون، وقد ينتج عنها بعض الإصابات جراء الحماسة في الحصول عليها ويتخلل هذا صياح اللاعبين والمشاهدين، وفي وصف لهذه اللعبة في مراكش ببلاد المغرب الإسلامي يذكر «إن الكرة التي يلعب بها يتبعها المائتان وأكثر من خلفها وينكسر الناس وينجرحون وقد يموتون ويكثر الصياح والهول، فإذا فتشت لم تجد إلا شراويط ملفوفة فيها أي خرقًا بالية»[53].

8 – لعبة الكرج:

مارس الأندلسيون أنواعًا من الألعاب تتطلب مهارات خاصة وحركات معينة وهيئات محددة في تأديتها، والتي كان لها جمهورها الذي يحرص على مشاهدتها، ومن بينها لعبة الكرج، والتي أوردها ابن خلدون يقول عنها «واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرج وهي تماثيل خيل مسرجة من الخشب ومن ناحية أخرى يتحدث في نفس العصر عن أفراس مصورة من الخشب، معدة لتلعب عليها خمسمائة جارية في ساحة قصر ابن جامع بمراكش الجديدة، وكان هذا من وزراء الموحدين، وقد جاء توضيح حقيقة هذه الصور الخشبية من طرف ابن خلدون لدى حديثه عن اللهو واللعب، بل اتخذوا للرقص آلات تسمي الكرج وهي تماثيل خيل مسرجه من الخشب معلقه فيها أقبية تلبسها النسوة ويحاكين بها امتطاء الخيل ويمثلن الكر والفر، وأقيمت في ذلك حفلات سمر في الولائم والأعراس والأعياد ومجالس المجون»[54]، وهكذا يتبين من وصف ابن خلدون حقيقة هذه الخيول الخشبية الموحدية وصفة لعب الجواري بها، كما نستفيد أن هذه اللعبة هي عبارة عن تقمص الجواري شخصيات كالخيل والغرض منها إمتاع الحاضرين وهي أشبه في يومنا بالفقرات الاستعراضية بالسيرك.

كما ورد ذكر اللعبة أيضا عند ابن بسام زمن المعتمد بن عباد بقوله «وفي منزل راحته غافلا عما نزل بساحته، ذكر أنه كان ساعتئذ يلعب بين يديه بالكرج»، فيما عرف الشقندي أن الكرج هي من أصناف أدوات الطرب خاصة في أشبيلية[55].

9 – القلياني:

من الألعاب الشعبية القائمة على الحركة والتي انتشرت في شوارع الأندلس، وتعتمد علي الرقص وبعض الحركات في تأديتها وتحتاج لعدد من الأفراد للقيام بها، ومن أهم ما يميزها أن على اللاعبين أن يرتدوا الثياب والملابس المميزة والغريبة والعجيبة[56]، وهو ما أتى به ابن قزمان أثناء وصفه بأنها:

لس علي قميص ذاب ... إلا قميصاً مرقع
وطويشر غفارة ... الطر كله مقطع
سل لو كان لعنقي ... أو كان علي رأسي قنزع
باب كنت أن نرقص ... في لعبة القلياني[57]

10 – المقرع واللعب بالعصى:

لعب الأطفال العوام تلك اللعبة باعتبارها من الألعاب الخشنة العنيفة والتي لعبها الأطفال والشبان على حد سواء، حيث كان يتجمع الشباب في أحد الشوارع مسلحين بالهراوات والعصي والمقارع ويأخذون في التضارب بها وتتوسط الصيحات والهياج فضلا عن التقاذف في بعض الأحيان بالحجارة وغيرها الأمر الذي كان يؤدي في بعض الأوقات إلى حدوث إصابات[58]، وهو ما نهى عنه المحتسب الشبان والصبيان عن ممارستها؛ «ويمنع مما يفعله السفلة والصبيان . واللعب بالمقارع والعصي في الشوارع»[59]، وهو الأمر الذي أشار إليه ابن عبدون أيضا لما ينتج عنها من نفاق وهرج بقوله «يجب أن يُنهى الشبان والصبيان عن لعب اللطمة والمقرع فإن ذلك ينذر بالنفاق والهرج»[60].

خاتمة

مما سبق يتبين لنا أن لكل مجتمع من المجتمعات مجموعة من الموروثات الثقافية المنقولة والتي تعكس طبيعة هذا المجتمع وأسلوب حياته والتي من بينها المجتمع الأندلسي باعتباره من أكثر المجتمعات الإسلامية احتكاكاً بالثقافات الغربية، إذا تعتبر ألعابه التراثية جزءا لا يتجزأ من الموروث الثقافي والشعبي، والتي قد ينظر إليها البعض على أنها مجرد وسيلة للهو والتسلية وقضاء وقت الفراغ لجأ اليها أفراد المجتمع من الشباب والأطفال في الماضي للتخفيف من قسوة الحياة وصعوباتها، إلا أن الحقيقة أن هذه الألعاب تحمل معاني وقيما عميقة وأهدافا سامية ، بل إنها تسهم في تنمية شخصية أفراد المجتمع في مختلف الجوانب الاجتماعية والانفعالية والتربوية والتعليمية والجسمية واللغوية.

الهوامش

1 – ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن أبى مكرم (ت711هـ/1311م): لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، مادة (لعب).

2 – عز الدين بوزيد: الألعاب الذهنية التراثية، مجلة كراسات الطفولة التونسية، المعهد العالي لإطارات الطفولة، تونس، عدد (19– 20)، 2009، ص109.

3 – سورة لقمان: آية (6).

4 – سورة الجمعة: آية (11).

5 – الصيد كان من عادات الملوك والأمراء للتنزه من طول المقام في المدينة والخروج للبر والصحر وتنسم الهواء. نبيل عبد العزيز: رياضة الصيد في عصر سلاطين المماليك، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999م، ص11.

6 – القنص من اقتناص الحيوان الوحشي وأخذه برميه من البر والبحر، وكان عند بعض الناس من سبل تحصيل الرزق وكسبه. نبيل عبد العزيز: المرجع السابق، ص11.

7 – خالد حسن الجبالي: الألعاب المسلية عند العرب قبل مجيء الإسلام، مجلة كلية الآداب، جامعة طنطا، عدد (23)، ج1، 2010م، ص 239 240–.

8 – لطفي أحمد نصار: وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص 8.

9 – سورة يوسف: آية (12).

10 – سحنون: كتاب آداب المعلمين، تحقيق: حسني عبد الوهاب، تونس، 1972، ص53.

11 – محمد سلامة الغنيمي: الرياضة .. رؤية إسلامية، موقع الألوكة.

12 – يحيى بن عمر(ت ق3هـ): أحكام السوق، تحقيق: محمود علي المكي، مجلة المعهد المصري، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، تونس، ص121.

13 – صلاح حيدار: الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد 9، ع(1)، 1994م، ص93.

14 – عصمت عبد اللطيف دندش: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين «عصر الطوائف الثاني 510– 546هـ /1116 – 1151م»، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1408هـ/1988م، ص325–324 .

15 – رغد جمال مناف: العمارة الأندلسية من القرن الثاني إلى القرن الخامس الهجري، رسالة دكتوراه، كلية ابن رشد للعلوم الإنسانية، جامعة بغداد، 2013م، ص255.

16 – رغد جمال مناف: المرجع السابق، ص261.

17 – رغد جمال مناف: المرجع السابق، ص 256: 261.

18 – ابن سعيد، أبو الحسن على بن موسى بن سعيد المغربي (ت 685هـ/1286م): المغرب في حلى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1964م، ج1، ص287.

19 – المقري، شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني (ت1041هـ/1631م): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1388هـ/1968م، ج3، ص212.

20 – المقري: المصدر السابق، ج1، ص184.

21 – أبدة: مدينة بالأندلس من كورة جيان، تعرف بأبدة العرب. بينها وبين بياسة سبعة أميال وعلى مقربة من النهر الكبير. الحميري، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الحِميرى (ت900هـ/1494م): صفة جزيرة الأندلس منتخبة من كتاب الروض المعطار، عنى بنشرها وتصحيحها وتعليق حواشيها: ليفي بروفنصال، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1408هـ/1988م، ص11.

22 – المقري: المصدر السابق ، ج3، ص217.

23 – المقري: المصدر السابق، ج3، ص381.

24 – المقري: المصدر السابق، ج1، ص457.

25 – السقطي، أبى عبد الله محمد بن محمد السقطي المالقي الأندلسي: في آداب الحسبة، تحقيق: ليفي بروفنسال، باريس، (د.ت)، ص67.

26 – سحنون: المصدر السابق، ص54

27 – عز الدين بوزيد: الألعاب الذهنية التراثية، ص122.

28 – الزجالي، أبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي(ت694هـ): أمثال العوام في الأندلس، تحقيق وشرح ومقارنة: محمد بن شريفة، منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، المغرب.، ج1، ص 256 .

29 – ابن قزمان، محمد بن عبد الملك بن عيسى ابن قزمان (555هـ/1160م): ديوان ابن قزمان إصابة الأغراض في ذكر العراض، تحقيق وتصدير: فيديريكو كورينتي، تقديم: محمود على مكى، المجلس الأعلى للثقافة، 1995م، ص 38 زجل 7 .

30 – خالد حسن الجبالي: المرجع السابق، ص 260.

31 – شاكر مجيد كاظم: ألعاب الأطفال عند العرب قبل الإسلام، مجلة كلية الآداب، جامعة البصرة، عدد (43)، 2007م، ص79.

32 – ابن هشام اللخمي (ت577هـ): المدخل إلى تقويم اللسان، تحقيق: حاتم صالح الضامن، دار البشائر الإسلامية، دبي، 2003م، ص250.

33 – ابن منظور، المصدر السابق، مادة (قرق).

34 – الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ج3، ص271؛ نادر فرج زياد: الترف في المجتمع الأندلسي (92 – 668هـ)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010م، ص175.

35 – شاكر مجيد كاظم: المرجع السابق، ص78.

36 – محمد عبد العزيز القويعي: من تاريخ ألعابنا الشعبية التراثية وأدواتها الشاعور (الدوامة)، مجلة التوباد، السعودية، عدد (22)، 2002م، ص152.

37 – محمد عبد العزيز القويعي: المرجع السابق ص152.

38 – ابن عبد الرؤوف: المصدر السابق، ص83.

39 – البرزلي: جامع مسَائِل الأحكام لما نزل من القضايا بالمفتين والحكام المعروف بفتاوي البرزلي تحقيق : محمد الحبيب الهيلة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت 2002م ج3، ص 194 195-.

40 – شاكر مجيد كاظم: المرجع السابق، ص80.

41 – البرزلي: المصدر السابق، ج3، ص 194.

42 – ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن أحمد بن رشد (ت520هـ/ 1126م): فتاوى ابن رشد، دار الغرب الإسلامي، 1407هـ/1987م ، ص940.

43 – يحيى بن عمر: المصدر السابق، ص

44 – ابن رشد: المصدر السابق، ص940.

45 – ابن هشام: المصدر السابق، ص250.

46 – ابن هشام: المصدر السابق، ص434.

47 – الزجالي: المصدر السابق، ج 2، ص 361.

48 – الزجالي: المصدر السابق، مثل رقم 1591.

49 – ابن عاصم، محمد بن محمد بن محمد، أبو بكر ابن عاصم القيسي الغرناطي (المتوفى: 829هـ): حدائق الأزاهر في مستحسن الأجوبة والمضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1992م، مثل رقم 229.

50 – ابن عاصم: المصدر السابق، مثل رقم 771.

51 – ابن هشام اللخمي: المصدر السابق ، ص203.

52 – الزجالي: المصدري السابق، ج 2، ص192 مثال رقم (842).

53 – الزجالي: المصدري السابق، ج 2، ص192 هامش 842.

54 – ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن محمد بن خلدون الحضرمي الإشبيلي المالكي (ت 808 هـ): المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 2007م، ج2، ص 228.

55 – صلاح حيدار: المرجع السابق، ص112.

56 – مجدي شمس الدين: ابن قزمان والزجل في الأندلس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م، ص250.

57 – ابن قزمان، المصدر السابق، ص 327.

58 – أحمد محمد الطوخي: مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1999م، ص124.

59 – الجرسيفي: المصدر السابق، ص124.

60 – ابن عبدون: المصدر السابق ص52.

الصور

* الصور من الكاتب.

https://dance.byu.edu/wp-content/uploads/2013/05/folkdance-1.jpg

موسيقى وأداء حركي

فنون غنائية وافدة

الجوبي العراقي أنموذجا

124

التأصيل لموسيقى

الآلة المغربية

140

1

فنون غنائية وافدة
الجوبي العراقي أنموذجا

أ. محمد الخالدي – كاتب من العراق

يعدُّ الرقص أحد الطقوس الدينية والأسطورية والسحرية القديمة التي مارسها الإنسان منذ أقدم العصور.وقد ارتبط الرقص مع الغناء بوشيجة قوية، إذ أنّ بعضهما يكمل بعضا. ولا تقل أهمية الرقص عن أهمية الغناء، إذ أن الغناء مازال يشغل حيزا كبيرا في تراث الأمم والشعوب.

وقد تنوع الرقص تبعا لثقافة الإنسان وطقوسه التي كان يمارسها في حياته اليومية. من هنا يمكن تقسيم الرقص على أربعة طقوس مهمة تتمثّل بـ:

* الرقص في الطقس الجنائزي.
* الرقص في الطقس الديني (الوثني).

* الرقص في الطقس الأسطوري والسحري.
* الرقص في الطقس الجنسي.

كما يمكن تقسيم الرقص تبعا لعدد الراقصين:

* الرقص الانفرادي أو فردي .
* الرقص الزوجي .
* الرقص الجماعي .

ويمكن أن نضيف تقسيماً آخر تبعا لجنس الراقصين :

* الرقص الخاص بالرجال.
* الرقص الخاص بالنساء.
* الرقص المختلط أو المشترك بين الرجال والنساء.

ويحتل الرقص مكانة مرموقة في الأساطير الشعبية لدى كثير من الشعوب والأقوام، وتعده بعضها كممارسة دينية، وسنضرب مثالين يتعلقان باعتقادات الحرب.

المثال الأول:

عند هنود ثومبسون في كولومبيا البريطانية، وبينما يذهب الرجال في طريقهم إلى الحرب كانت النسوة يؤدين رقصات على فترات متكررة. إذ يعتقدن أن هذه الرقصات تضمن النجاح في مهمتهم، لهذا يلوّحن بسكاكينهن ويرمين بالعصي المدببة الرأس، ويدفعن بعصي معقوفة الرأس إلى الإمام، ثم إلى الخلف مرارا وتكرار. كما كانت النساء تلون وجوههن باللون الأحمر وتغنين وترقصن وتصلن للسلاح كي يحمي أزواجهن ويساعدهن على قتل الأعداء وبعضهن يثبتن نسرا على رأس عصا وعندما تنتهي الرقصة تُخبأ هذه الأسلحة[1].

المثال الثاني:

في أثناء غياب الرجال في الحرب وحتى عودتهم لا تكف النساء عن الرقص ليلا نهارا ولا يستلقين في بيوتهن أو يدخلن الطعام إليه. ورغم رغبتهن الجنسية لا يمكن على الإطلاق - مهما بلغت المغريات - أن يمارسن الجنس مع شخص آخر في أثناء وجود أزواجهن في الحرب. تفعل النسوة ذلك بناءً على إيمانهن الراسخ بأنه لو فعلنها لوقع أزواجهن قتلى أو جرحى. كما يعتقدن أن الرقص يمنح أزواجهن القوة والشجاعة والحظ الجيد، ولا يمنحن أنفسهن أي قسط من الراحة، كما يعدّنّ هذه العادة ممارسة دينية[2].

تأثير الغناء الأفريقي على الغناء العربي

إنّ عملية التأثير والتأثر قائمة في كل عصر ومكان، ولم تقتصر على زمان أو مكان محدد. وطالما أن أفريقيا غنية بطقوس فن الموسيقى ومتميزة في إيقاعات طبولها ذات النكهة الخاصة، لذا فلا غرابة أن تفد بعض هذه الفنون إلى العراق وأقطار الخليج العربي، ولاسيما بعد أن عبرت المحيطات والبحار لتصل إلى أمريكا وبلدان أوربية أخرى. إذ ليس من المعقول أن تصل لتلك البلدان البعيدة، ولا تصل إلى البلدان العربية التي أشرنا إليها.

ومن المؤكد أنّ الموسيقى الأفريقية الوافدة لتلك البلدان قد «فرّعت أغان شعبية، ورقصا شعبيا يدور مع التعبير الموسيقي ضمن المقاييس والشروط التي سمحت»[3].

من هنا فلا عجب أن نرى تأثير تلك الموسيقى واضحا وجليا في بعض الإيقاعات العراقية، ولاسيما في إيقاع الخشابة البصرية، التي يرى بعض الدارسين أنّ تاريخ ظهورها مقترن بحركة الزنج التي ظهرت في نهاية الدولة العباسية، فبرزت هذه الإيقاعات وطغت في تلك الفترة بحكم تعلق الزنج بها ومهارتهم بالضرب عليها[4] ويعدُّ إيقاع الهيوة[5] من الإيقاعات المتميزة في غناء أهل البصرة.

كما يمكن ملاحظة التأثير الأفريقي والهندي في بعض أنواع الغناء الخليجي، ولاسيما في الكويت والبحرين وغيرهما. ففي الكويت - مثلا - نجد «استخدام السلالم والإيقاعات والمقامات العربية بالإضافة إلى وجود بعض الإيقاعات الأفريقية والهندية»[6]. وكذلك في البحرين، إذ وفدت إليها بعض الفنون الغنائية ذات الجذور غير العربية كفنّي «الطنبورة[7]، والليوة[8]» ففي الأولى نلمح الجذور الصوفية والوثنية الأفريقية، وفي الثانية نجد آثار فن الزنوج منذ العصر العباسي، وهاتان

الرقصتان ذابتا في مأثورات الخليج رغم أنهما تعتمدان على إيقاعات ذات تأثيرية أفريقية[9]، وهناك فنون أخرى وفدت للبحرين كفن الجربة[10] ذي الجذور الفارسية[11].

ويرى بعض الدارسين أنّ فنون (الليوة – السوما[12] – الكتمري[13]) وفدت من عُمان إلى البحرين « وربّما إلى الدول المجاورة لها عن طريق العُمانيين الذين قدموا إليها لكسب العيش، فقد كانت البحرين منذ وقت ليس ببعيد تضم عددا كبيرا من الأيدي العاملة العُمانية الذين أصبحت رقصات الليوه – السوما – الكتمري من وسائل الترفيه المحببة لهم»[14]، ثم يستشهد بدليل على صحة ذلك بقوله : «ومما يؤكد ذلك أن أحسن عازفي الصرناي[15] في البحرين عُمانيون ونذكر منهم على سبيل المثال شخصا يدعى (دارتشي) وآخر يدعى (شامبي) ويقال أن الأخير لا يزال على قيد الحياة في عُمان ويزاول العزف على الصرناي»[16].

ولاشك أنّ أغلب الدبكات العربية، قد استوحيت مضامينها وحركاتها بتأثر من التراث الوثني الأفريقي، فضلا عن التراث الفارسي. وهذان التراثان ما زالا يزخران بمثل هذه الرقصات المميزة التي تعد جزءا حيويا من ثقافتهما الدينية والقبلية. ثم طوّرت هذه الدبكات في البلدان العربية التي وفدت إليها، إذ أضفى عليها كل بلد عربي سمة من سماته الثقافية والتراثية بحيث غدت وكأنها من صميم وروح فولكلوره وثقافته الخاصة.

تأثير الفولكلور الفارسي على بعض الدول العربية

ترتبط بلاد فارس مع بعض الدول العربية بحدود طويلة، ولاسيما العراق وبعض دول الخليج العربي. وبحكم هذا الجوار، فضلا عن وجود بعض القبائل ذات الأصول العربية في إيران، ونتيجة لهجرة هؤلاء العرب من وإلى إيران وفدت معهم فنون غنائية ذات طقوس فارسية وجد فيها العرب طوابع شعبية قريبة من بيئاتهم الاجتماعية، ولهذا احتضنوها وأذابوها في روح تراثهم بحيث غدت وكأنها جزء لا يتجزأ منه. وتتمثّل هذه الفنون الوافدة في بعض الرقصات والأغاني التي تؤدى في العراق وبعض دول الخليج العربي، كالجوبي، وفن الجربة، ورقصة العصي «دار بازي»، ورقصة المناديل أو الشال، ورقصة كاسر وغيرها .

وسنأخذ مثالا واحدا من تلك الفنون الوافدة إلى مملكة البحرين والمسمى بفن (كاسر)، وسنسلط الضوء على نوع واحد منه، المعروف بـ(كاسر الجفتي).

تبدأ طريقة أدائه بحلقة واسعة يكونها الراقصون، إذ يتحركون فيها بطريقة الدوران يصاحبها هز الأكتاف والتصفيق والغناء، ويمكن استعراض تفاصيل هذه الرقصة من خلال ما وصفت به، إذ قيل عنها: إنها «من الرقصات المحتشمة التي انتقلت من بندر عباس والمناطق المجاورة وتتكوّن آلاتها الموسيقية من الزمارة التي تعني (المترادف)، وهما قصبتان يثقب كل منها بستة ثقوب وكلتاهما مربوطتان ببعض ولا يعملان إلا بوجود قصبتين صغيرتين كل قصبة منها مجهزة بلسين تزمير، وتولج القصبتان الصغيرتان في مأسوتي القصبتين الكبيرتين الملتصقتين، وبالنفخ يعزف العازف الذي يسمى بالفارسية (قلمي) بالإضافة إلى الطبول مع فارق أنّ الطبل الكبير ينقر بالعصاة من الجهة اليمنى بينما ينقر بأصابع أو كف اليد اليسرى من الجهة الأخرى»[17].

يبدو أنّ آلة النفخ المستخدمة مع هذا النوع من الغناء والرقص تتشابه إلى حد كبير مع المطبك المستخدم في غناء ورقص الجوبي العراقي.

غناء ورقص الجوبي العراقي

يعدُّ الجوبي أحد أنواع غناء الفولكلور العراقي الذي تصحبه رقصة خاصة تميزه عن غيره من فنون الغناء الشعبي، فضلا عن كونه أحد أنواع الرقص الجماعي. ينتشر هذا اللون الغنائي في بغداد، وبعض المدن والقرى العراقية، ولاسيما في المحافظات الوسطى والجنوبية من العراق، وكان يؤدى في اليوم الثاني من أيام عيد الفطر والأضحى.

ويعد السيد عبد الجبّار فارس أول كاتب عراقي يشير إلى هذا الغناء، فقد وصفه بالقول: «وفريق من المشاة يجتمعون ويشكلون حلقة ويكونون لعبة خاصة،

وهي نوع من الرقص بأنغام خاصة يسمّونها (الجوبي) ويقف في وسط الحلقة مزمّر وبيده (المطبك) يزمّر به وقد يرأس حلقة الجوبي غلام جميل طويل الشعر وعلى رأسه قلنسوة ملونة[18] ويكون رئيسا للعبة»[19]. ويكمل قائلا: «ولعبة الجوبي، لعبة خاصة، فيميل كل راقص إلى الذي بجانبه أثناء القفز طوراً لليمين وآخر لليسار وإيعاز الحركة يكون بيد رئيس الحلقة، وهذه اللعبة منتشرة في الفرات كثيرا ولا تخلو من بهجة ومسرة»[20].

والواقع أننا لا نعرف معنى كلمة (الجوبي) على وجه الدقة، ولم نجد من الباحثين العراقيين من توصل إلى معرفة سبب تسميتها الحقيقي. أما ما قيل ويقال عن سبب تسميتها فهو مجرد اجتهادات شخصية يتبناها بعضهم، لا نكاد نجد فيها ما يمكن الوثوق والأخذ به.

وعلى كل حال فإنّ الذي متأكدون منه هو أنّ الجوبي أحد الفنون الغنائية الوافدة من بلاد فارس إلى العراق، وذلك في مطلع القرن التاسع عشر الميلادي، وكان للقبائل العربية الجنوبية الدور الكبير في انتشاره في بعض المدن العراقية، ولاسيما الوسطى والجنوبية. أما طريقة غنائه فإنه يؤدى بشكل جماعي من قبل مجموعة من الراقصين في مناسبة الأعياد. وهؤلاء الراقصون قد يقل أو يزداد عددهم.

أما بالنسبة لتعريفه، فهناك مَنْ يعرفه بأنه: «الرقصة الإعرابية التي يصاحبها غناء خاص تشيع في ثناياه معاني الحب ولوعة المحبين، فضلا عن معاني يقصد منه النكتة والتهكم لإثارة الضحك»[21]. ويعرفه آخر بأنه «رقصة من الرقصات الشعبية العربية (الدبكة)»[22].

ويعرفه ثالث بأنه: «غناء يشبه البستة[23] من قريب أو بعيد، ولكنه له شعره الخاص وبحره السريع مع اختلاف بطريقة نظمه وقافيته ويُلقى منغوما مع خفة الوزن»[24].

ويعرفه رابع بالقول: «هو ضرب الأرض بالقدم اليمنى أولا، ثم القفز إلى الأعلى وضرب الأرض بالقدم اليسرى، ثم القفز إلى الأعلى ومسك منديل بإحدى اليدين أو خيزرانة[25]، ويتميز بمرافقة المطبج معه»[26].

وقد اختلف المهتمون بالموسيقى والتراث في أصل نشأته فنسبه بعضهم للفولكلور الكردي، ونسبه آخرون للفولكلور الفارسي ويمكن تلخيص ما قيل عنه بالآتي:

- إنّ كلمة الجوبي بالجيم الفارسية تنسب إلى عشيرة جوبي أو شوبي الكردية، ومنها أخذ هذا الاسم[27].
- الجوبي رقصة كردية وأصل اللفظ من (الجوب) أي الخشب، ولعلّه يتبين لدارسي هذه اللعبة أنها كانت تلعب بالعصي..ولفظة الجوب فارسية[28].
- رقصة إعرابية ويقال لها جوبية يرقصها جماعة على هيئة حلقة مستديرة .. ومن ألفاظ الأطفال وأهازيجهم:

جوبي جوبي ملاّحي وكل الذهب بسلاحي[29]

- الجوبي، هو الجوبة، فجوة أو خلوة بين البيوت. سميت كذلك لانجياب الشجر عنها[30].
- لفظة الجوبي اشتقت من لفظة (جش) – الجيم الفارسية – وهي كلمة تنطلق تلقائيا من أفواه الراقصين عندما يقفزون لتنظيم الإيقاع[31].

وبعد أنّ استعرضنا هذه الآراء لابد من القول أن ما يمكن الإقرار به – وهذا ما يتطابق مع الواقع – هو أن الجوبي رقص أو لعب يصاحبه نوع من الغناء الشعبي الخاص، وهو من الفنون الوافدة إلينا من بلاد فارس، وإن الذي يؤكد ذلك أننا نجد جذور كلمة (الجوبي) جذورا فارسية؛ كونها تكتب بثلاث نقاط من تحت، وهذا شائع في الكلمات العامية العراقية ذات الأصل الفارسي.

الباحثون العراقيون وغناء الجوبي

من الغريب أنّ هذا النوع من الغناء لم يرد أي ذكر له في كتب تناولت الأدب الشعبي والغناء العراقي ككتاب الأغاني الشعبية للمؤرخ الراحل عبد الرزاق الحسني، وكتاب (الطرب عند العرب) للكاتب والشاعر الراحل عبد الكريم العلاّف، وموسوعة (فنون

الأدب الشعبي) للشيخ الراحل علي الخاقاني، وكتاب الأغنية الفولكلورية للأستاذ الراحل عبد الأمير جعفر، وكتاب (الشعر الشعبي والغناء في العراق والجزيرة العربية) للدكتور محمد عبد الرضا الذهبي وكتاب (غناء ريف العراق) للأستاذ ثامر العامري، غيرهم .أما من ذكره من الباحثين العراقيين فإنّ دراستهم كانت فقيرة وغير ناضجة، كما أن بعضهم لا يفرق بين غناء ورقص الدبكات وبين غناء ورقص الجوبي الذي يتسم بطابعه الريفي الخالص.

1 – طريقة أدائه وغنائه:

يؤدى هذا النوع من الغناء من قبل مجموعة من الراقصين بمصاحبة عازف المزمار (المطبك)[32]، ويصف بعضهم طريقة غنائه، بالقول: «وتؤدى الرقصة بعد اصطفاف الراقصين جنبا إلى جنب متماسكي الأيدي. أما تحركهم فيكون عادة حسب نغمات الماصول[33]، ويتم برفع الأرجل إلى الأمام وإرجاعها إلى الخلف مع هز للوسط، ويكون المطرب في هذه الأثناء يُسمع الآخرين أغانيه التي وضعت لهذه الرقصة»[34].

ويصف آخر هذه الرقصة، قائلا: «يشكّل الراقصون حلقة مفتوحة من الشباب يسمى (حزام الجوبي) وتنعقد الحلقة هذه بتشابك الذراعين. أما طرفا الدائرة فتسمى (الرأس) وفي رأس الدائرة شخصان آخران، هما: (الرادود) أي منشد الأغاني، و(الداكوك) – وهو العازف على الآلة الموسيقية التي غالبا ما تكون (المطبك)، ويشترط أن يكون الراقص مجيدا للإشتراك بالجوبي»[35].

ويعبّر عنه آخر بالقول: «أما الجوبية فيشترك فيها أكثر من اثنين، وقد يصلون إلى عشرين أو أكثر، وتكون على شكل دائري دون التقاء المحيط، وعلى طرف الدائرة يرقص رئيس اللعبة ويبيده منديل ويغني النوع المناسب للرقصة وعلى صوته أو نغم المزمار[36] أو الصرناجة والطبل تتم الرقصة .وهي على أشكال منها الدبكة العربية والكردية وهما شائعتان في بغداد»[37].

ويصف هذا الرقص غيره، قائلا: «وأعضاء هذا الرقص يشكلون تشكيلات نصف دائرية، وفي مركز الدائرة يقف ضارب على الطبل وعازف في المزمار أو المطبج، وحالما يبدأ العزف بآلة المزمار مع الإيقاع ينطلق أعضاء الرقص برقصة الجوبي على إيقاع الطبل[38] ونغمات المزمار ويرافقهم في ذلك الرقص مطرب لينشد الأغاني الشعبية الخاصة بهذا اللون من الرقص العربي، ويقف هذا المغنّي في أول الراقصين ويبيده منديله الذي يحركه إلى الأعلى والأسفل مع حركات العزف والغناء»[39].

إنّ هذين الوصفين الأخيرين لا ينطبقان إلاّ على رقص وغناء مدينة بغداد وضواحيها، إذ أن مدن وقرى المناطق الوسطى والجنوبية لا يصاحب هذا النوع من الغناء فيها الطبل، وإنما يكتفي الراقصون بعازف (المطبك).

2 – المراحل التي يمر بها غناؤه:

يذهب بعض الباحثين العراقيين إلى تقسم هذا النوع من الغناء الشعبي على ثلاثة مراحل:

المرحلة الأولى:

تبدأ هذه المرحلة بوقفة الراقصين «وعند الحركة يدقون الأرض بأرجلهم اليسرى، يرفعونها بحدود نصف قدم ويضعونها اعتمادا على عزف الآلة الموسيقية المصاحبة للرقصة»[40].

المرحلة الثانية:

وتوصف بالأعنف حيث «تتم برفع الرجل اليمنى حوالي نصف قدم، فيما ترفع اليسرى بمستوى ركبة الرجل اليمنى ثم يدكون الأرض معا»[41].

المرحلة الثالثة:

«وتسمى (التثليثية)، وذلك بقفز اللاعبين بحيث تكون أرجلهم بنفس المستوى لثلاث مرّات بسرعة، وهم ينظمون الإيقاع»[42].

والحق إنّ غناء ورقص الجوبي قد بدأ بالانحسار، ولاسيما في مدن الفرات الأوسط ومنها النجف الأشرف وتوابعها، ولم يعد هناك من يمارسها إلا القلة القليلة، وربما في أماكن محدودة .وبوصفي أحد أبناء هذه المدينة

2

فإنني لم أشهد تجمعا مورس فيه هذا النوع من الغناء منذ مطلع ثمانينيات القرن المنصرم، وإلى هذا اليوم.

وهنا لابد من الإشارة إلى أن غناء الجوبي في مدننا لم يؤدَ إلا من قبل الرجال، ومع هذا لا نستبعد أن تمارسه النساء في مدن أخرى، وفي ظروف وأماكن خاصة.

نموذج من الدبكات العربية

الدبكة الفلسطينية

يزخر الفولكلور الفلسطيني كبقية بلدان بلاد الشام بكثير من الفنون الغنائية التي يصاحبها الرقص، ومنها الدبكة الشعبية المعروفة التي يؤديها الرجال والتي تعد الأكثر شيوعا في أغلب مدن وقرى فلسطين. أما كيفية أداء هذه الدبكة من قبل الشبان الفلسطينيين فتصفها لنا يسرى جوهرية غريطة بالقول: «يرقص الشبان في حلقة مفتوحة على أنغام المجوز أو الشبانة وباشتراك المغني أو (القويل). ثم تبدأ بسرد تفاصيل هذه الدبكة قائلة : «يمسك من يحتل طرف الحلقة محرمة (أي منديلا) معقودة الأطراف ويلوّح بها أثناء الدبكة، لذا يعرف باللوّيح، وتسمح التقاليد للوّيح أن ينفصل عن الحلقة وأن يقوم بدبك منفرد يظهر فيه مهارته وتفننه، ومثله في ذلك مثل المغني الذي يشذ عن اللحن ويرتجل لحنا قريبا منه ولكنه أكثر زخرفة وأعقد تحاليا. وأما الشخص الذي يتخذ الطرف الآخر من الحلقة فيقال له :(على الجحشة)»[43].

وهنا لابد من القول أن هذا اللون من الدبكات قد ينفرد به الرجال دون النساء «ما عدا في بعض قرى الشمال حيث يسمح للمرأة بالاشتراك بالدبك جنبا إلى جنب الرجل»[44].

ويشير السيد حسن الباش إلى أنواع هذه الدبكة قائلا: «ومن هذه الدبكات: الشعراوية – الشمالية– الكرادية – البداوية. وتختلف الأغنيات التي تغنى أثناء كل دبكة. وقد يفضل كل شخص لونا على لون رغم تفوق دبكة الشعراوية على غيرها»[45]. ثم يعلق على سبب ذلك بالقول: «ويكمن سبب ذلك في تنوع حركاتها واشتراك الأيدي فيها، فتلعب الأرجل وتصفق الأيدي أو تمتد على طولها لتوضع على الأكتاف، فتكبر الحلقة وتخلق جمالا فنيا رائعا. وأسهل هذه الدبكات تلك التي تسمى بداوية فليس فيها من التعقيد شيء وتغنى أثناءها أغنيات خفيفة تناسب حركة الدبكة وشكلها»[46].

مقارنة بين الجوبي والدبكة

لا يفرق بعض دارسي الفولكلور العراقي بين غناء الجوبي، وغناء الدبكات العربية الذي يعدّ أحد أنواع الفولكلور الغنائي في بلاد الشام، إذ ينتشر في سوريا ولبنان وفلسطين، وكذلك ينتشر في الأردن، فضلا عن بعض المحافظات العراقية، ولاسيما في المنطقة الغربية وبعض ضواحي بغداد، وديالى ومناطق متعددة في محافظة نينوى.

نعم، قد تتشابه بعض الدبكات الشعبية مع رقص الجوبي العراقي، كما هو الحال في بعض الدبكات الشعبية التي تؤدى في القطر الأردني، وهذا ما يؤكده أحد الباحثين الأردنيين، بالقول: «تعرف في الأردن ألوان أخرى من الرقص مثل (الدبكة الرمثاوية، والمعانية، والدرزية)، وهي على نظير دبكة الجوبي في القطر العراقي»[47].

إنّ هذا التشابه الذي تحدثنا عنه يكاد يكون قليلا بالقياس إلى الاختلاف الجوهري الحاصل بين الدبكة بشكلها المتعارف عليه مع طبيعة رقص الجوبي العراقي. وسوف نجري مقارنة بسيطة بين الاثنين لتبيان هذا الاختلاف، الذي يمكن تلخيصه بالنقاط الآتية:

1 – الأزياء الشعبية:

الأزياء الشعبية التي يرتديها المشاركون في غناء ورقص الجوبي في المناطق الوسطى والجنوبي من العراق تتمثّل بارتداء الراقصين (الدشاديش)، واعتمار اليشماغ (الكوفية)، والعقال، وربما يكون بعضهم مكشوف الرأس، ويتميز قائد المجموعة (الرويسي) باعتمار القلسنوة الملونة.

ومثل هذا الزي يرتديه الراقصون للدبكات الشعبية التي تمارس في محافظات عراقية كالأنبار وديالى وبعض ضواحي الموصل وبغداد، بإستثناء القلسنوة.

أما في بلاد الشام فالأمر مختلف تماما عما ذكرنا، إذ يرتدي الراقصون هناك السراويل والقمصان أو البنطال والقميص، وقد يعتمر بعضهم الطاقية على رأسه، أو يضع اليشماغ على أحد كتفيه أو حوله رقبته.

2 – الآلات الموسيقية المستعملة:

في مدن الفرات الأوسط وجنوبي العراق يكتفي الراقص بآلة المطبك، بينما في الدبكات الشعبية يستخدم المزمار (الزرنة) والطبل الكبير، وقد يستخدم أكثر من طبل واحد في الدبكة الواحدة، وأحيانا يستعاض عن المزمار بآلة البيانو. وفي بعض الأحيان تكون الموسيقى والمطرب خارج المسرح الذي يؤدي عليه الراقصون رقصتهم وهذا النوع هو الشائع بكثرة في رقص الفرق الشعبية على المسارح.

3 – حركة الرقص:

يتميّز رقص الجوبي بحركات منتظمة يؤديها الراقصون، تتخللها بعض القفزات بين الحين والآخر. ودائما ما تكون أيدي الراقصين متشابكة. أما رقص الدبكة فبعض أنواعه، ولاسيما رقص الفرق الشعبية فإنه يبدأ بشبك أيادي الراقصين، وفي أثناء الدوران بالرقص يرفع الراقص يده اليمنى إلى الأعلى، ويضع يده اليسرى على خصره لبعض الوقت، ثم يعاد تشابك الأيدي من جديد وهكذا.

4 – المناسبة التي يمارس بها الرقص:

تنحصر ممارسة رقصة الجوبي في المناطق الوسطى والجنوبية من العراق في مناسبة عيد الفطر والأضحى، إذ يؤدى هذا اللون من الرقص والغناء في صباح اليوم الثاني من كل عيد. أما الدبكة فتمارس في مناسبات عديدة كالأفراح والأعراس والأعياد وغيرها.

5 – الراقصون:

في لعبة الجوبي الريفي يقتصر الرقص على الرجال فقط. أما رقص الدبكة فيمكن أن تمارس على ثلاثة وجوه:

- رقص خاص بالرجال.
- رقص خاص بالنساء.
- رقص مشترك بين الرجال والنساء.

6 – عدد الراقصين:

تضم حلقة الجوبي عشرة راقصين، وربما يزيد العدد قليلا، بينما يتشكل رقص الدبكة من عدد

قد يزيد أو ينقص من الرجال أو النساء أو الرجال والنساء معا.

7 – مكان الرقص:

تؤدى رقصة الجوبي في الساحة القريبة من المكان والمخصصة للاحتفال بالعيد ويحضرها جمهور كبير من الناس بوصفها ممارسة شعبية عفوية. أما مكان الدبكة فيختلف عن ذلك فقد تكون على مسرح قاعة كبيرة أو في باحة دار واسعة أو في ساحة قريبة من موقع المناسبة، ويكون الحضور خاصا ومنتخبا.

8 – قائد الحلقة (الرويسي):

في رقص الجوبي الريفي تكتفي الحلقة بقائد واحد – ضمن تشكيل الحلقة – تكون مهمته توجيه الراقصين وقيادتهم . وقد تتشابه بعض الدبكات مع ما ذكرنا، وقد لاحظنا في بعض الدبكات أن حلقة الرقص توجه من قبل راقص واحد يكون موقعه في وسط الحلقة، لا كما هو متعارف عليه، وفي بعض الأحيان توجه الحلقة من قبل راقصين اثنين.

9 – المادة المستخدمة بيد رئيس الحلقة:

في رقص الجوبي يمسك رئيس الحلقة قطعة قماش (المنديل) بيده، ويقوم بتحريكها أثناء الرقص والقفز، وتتشابه بعض الدبكات في هذه الممارسة، وقد يستعاض عن قطعة القماش بالمسبحة.

وهنا لابد من القول أن هناك نوعا من الدبكات الشعبية في فولكلور كرد العراق وغيرهم يتشابه في بعض تفاصيله مع الدبكات العربية التي أشرنا إليها.

10 – الانتماءات الاجتماعية للراقصين:

ينتمي راقصو الجوبي في المدن الوسطى والجنوبية من العراق إلى ثلاثة جذور:

- الجذور الريفية: القرى والأرياف.
- الجذور البدوية: يشترك معهم بعض البدو القاطنين على مقربة من المناطق الريفية.
- الجذور الحضرية: يشترك في هذا الرقص بعض الأفراد من سكنة المدن.

أما في الفرق الشعبية في بغداد وغيرها، فتكون الجذور الاجتماعية للراقصين من المدن. بقي أن نقول أنّ راقصي الدبكات الشعبية في مدينة بغداد وديالى والأنبار هم في الأغلب الأعم من أبناء المدن وقد يشترك معهم بعض الأفراد من أبناء القرى والأرياف.

الفنون والسمات الإنسانية

–التشابه والتطابق–

الفنون الغنائية كغيرها من الفنون الأخرى تتسم بطوابعها الإنسانية، والتي لا تقف أمامها الحدود الجغرافية والطبيعية، وإنما تنتقل من مكان إلى آخر نتيجة الهجرة والتجارة والسياحة.

وقد يشترك أكثر من بلد عربي بنوع أو أكثر من الأغاني أو الرقصات، وذلك ناتج عن تشابه البيئات الاجتماعية والظروف الحياتية والمسوغات العاطفية فـ«لا عجب أن نرى أغنية شعبية نشأت في العراق وانتشرت في أقطار الخليج العربي أو شمال أفريقيا وبالعكس»[48]، إذ أن المشهور والمتعارف عليه أن بعض ملامح الفن الغنائي والموسيقي العربي قد انتقلت من بلاد الأندلس إلى أوربا فأثرت هناك، وهذا ما يؤكده سيمون جارجي، بقوله: «إنّ التأثير العربي في أوربا العصر الوسيط كان أكثر عمقا وأهمية مما يمكن أن يعتقده أي إنسان: إنّ أمثولة وفن النظريين والموسيقيين العرب في أسبانيا المسلمة، يتجدد بداية ميلاد الموسيقى الأوربية البدائية، وهذا ما يبدو لنا واضحا في الأغاني اللاتينية القديمة في أسبانيا، وجنوب فرنسا، فضلا عن التأثير العربي في الأغاني الدينية والتراتيل الكنسية»[49]. ومما لاشك فيه أن هذا التأثير مازال قائما إلى الآن في بعض فنون الغناء والموسيقى الأوربية.

والفنون الشعبية العالمية تتشابه في سماتها وعناصرها الإنسانية لدى أغلب الشعوب والأمم، فقد نجد فنّا غنائيا أو نمطا شعريا يتشابه إلى حد ما مع فن أو نمط في بلد آخر، وقد تتداخل بعض الأنماط والفنون الغنائية والشعرية بين البلدان العربية نفسها، فنرى في العراق – مثلا – فنا أو أكثر

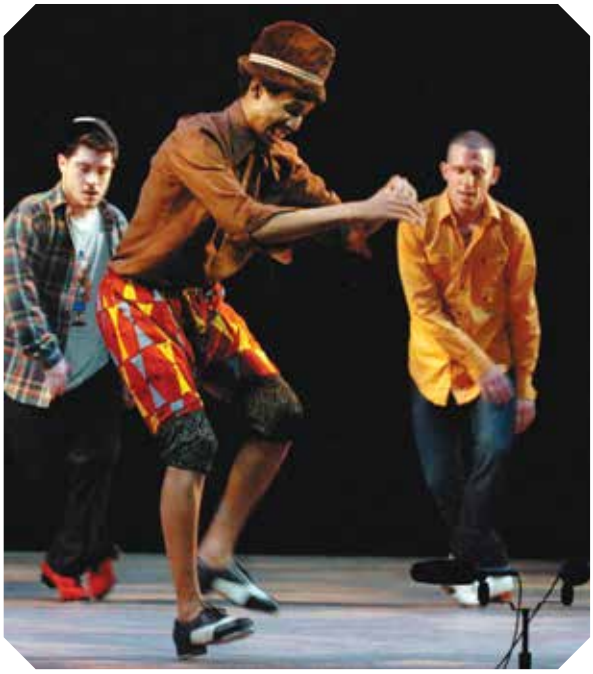
يتشابه مع فنون في بلد عربي آخر[50]، وربما يشترك معه بنفس الطوابع والصفات والتراكيب.

وينطبق ذات الشيء على فنون عالمية، ولنأخذ مثالا على ذلك فن الرقص الشائع في أسبانيا والمسمى (فلامنكو). فهذا الرقص الشعبي يتشابه في بعض حركاته مع الجوبي العراقي، وهذا ما يؤكده بعض الدارسين للحضارات الأوربية عند ذكرهم لهذا النوع من الرقص، إذ يقول أحدهم: «والرقصة التي يرقصها كل أفراد الشعب الأسباني هي الفلامنكو[51] التي تستعمل الصاجات الخشبية، وتعتمد الرقصة على عضلات الساقين والحركات التعبيرية ويتعلمها الأطفال من الآباء والأمهات وتشبه رقصة (الجوبي) في الريف العراقي»[52]. ثم يسترسل حديثه لبيان تفاصيل ذلك الفن، قائلا: «ورقص الفلامنكو بالنسبة للأسبان أمر حيوي يؤدى في كل مكان، وقد ترقص راقصة وحدها أو يقوم بالرقص راقص أو راقصة أو راقصتان معا. كل واحدة في ثوب مختلف اللون وقد صففت شعرها بطريقة مختلفة عن غيرها فقد ترشق واحدة الوردة الحمراء التقليدية في خصلات شعرها، وتلف وتنثني وتعتدل وتضرب الأرض بحذائها بينما ترشق زميلتها في شعرها مشطا أبيض اللون وتزين أذنيها بقرط من طراز المشط عينه ومن لونه ثم تشرع الفتاتان بالغناء وهو عبارة عن أنشودة تعبر عن حبّ كل منهما لبلدتها، مسقط رأسها وتصف فيها سهولها وأغوارها وتتغزل في شجاعة رجالها كل ذلك وهي ترقص على أطراف قدميها وتهتز اهتزازا شديدا»[53].

ومن خلال متابعتي لبعض أنماط الفولكلور العالمي وجدت أن هناك نوعا من الرقص والغناء في أمريكا يتشابه في بعض سماته مع غناء ورقصة الجوبي المعروفة لدينا في العراق. وسوف أسلط الضوء على هذا الفن، ومن ثم أجري مقارنة بينه وبين غناء الجوبي العراقي.

غناء ورقص الجوبا

تعدّ رقصة الجوبا (Juba) الأمريكية مثالا حيّا على التعبير الوثني، وقد أشير إلى هذا النوع من الرقص



3

«بأنه نوع من الرقص يشارك فيه عدد من الراقصين، لكن لا يظهر في وسط الحلقة إلا راقص أو اثنان في وقت واحد. ويتداول الراقصون تواثبهم في داخل حلقة كبيرة. ولا يثبّتون الإيقاع بخطوات موحدة فقط، بل يمارسون رقصا لطيفا بشكل منسق يخبطون فيه بأرجلهم على التتابع فوق الأرض فيستجيب الخبط لكل كلمة ولكل مقطع أحيانا من الأغنية التي يرددها الموجودون في مركز الدائرة، والأغنية التي تصاحب الرقصة الشعبية الجوبا (Juba) هي - بدون شك - ذات إيقاع مقفى بصورة مدهشة . ولا ينقطع المجتمعون عن الصفق بأيديهم خلال ذلك، أو الخبط بأرجلهم مع الغناء وقد يرقصون فرادى أو أزواجا»[54].

أما النماذج الشعرية التي تغنى مع هذا النوع من الرقص فسنستشهد بنصوص مترجمة إلى اللغة العربية بهدف التوضيح.

1 - النموذج الأصلي بلغة الزنوج[55]:

Juba dis، an juba dat،

Juba skin dat yalle cat، Juba ! Juba!

Juba jump an Juba sing

Juba cut dat pigean s wing- Juba! Juba!

- (النموذج المترجم)

جوبا هنا ..جوبا هناك

جوبا أسلخ لي جلد القطة

جوبا، جوبا

جوبا أقفز..جوبا غنْ

جوبا قصّ جناح الطير

جوبا، جوبا

2 - النموذج الأصلي بلغة الزنوج[56]:

Git fus upot yo heel

An den upon yo toes ;

An ebry time you tu n round،

You Jump gim crow .

Now fall upon yo knees

Jump up an bow low ;

An ebry time you tun round

You Jump Jim Crow

Put yo hans upon yo hips،

Bow low to yo beau ;

An ebry time vou tu n roud

You jump Jim Crow .

- (النموذج المترجم)

أقفز على كعبيك

أقفز على أصابع رجليك

وكلما درت دورة

أقفز يا جيم وصرّخ

والآن أركع على ركبتيك

أقفز عاليا ثم انحنِ

وكلما درت دورة

أقفز يا جيم وصرّخ

ضع يديك على خصريك

ثم انحنِ أمام الخيبة

وكلما درت دورة

أقفز يا جيم وصرّخ

المقارنة بين الجوبي والجوبا

1 - غناء الجوبا الأمريكي:

يمكن توصيف أهم مميزاته بالآتي:

* هذا النوع من الرقص والغناء مستوحى من التعبير الوثني.
* يظهر في وسط حلقة غناء الجوبا، راقص أو راقصان في وقت واحد.
* يتداول الراقصون تواثبهم في داخل حلقة الغناء التي تكون في العادة كبيرة.
* يثبت الراقصون الإيقاع بخطوات موحدة ويمارسون رقصا لطيفا بشكل منسق.
* يخبط الراقصون الأرض بأرجلهم على تتابع مع الكلام المنشد والمقاطع الغنائية التي يرددونها في داخل حلقة الغناء.
* تختلف طريقة نظم الشعر السائدة لديهم في غناء الجوبا، عما هو شائع ومعروف في فولكلورنا العراقي.

2 - غناء الجوبي العراقي:

ويمكن توصيف أهم مميزاته بالآتي:

* هذا النوع من الرقص والغناء مستوحى من طبيعة البيئة الريفية العراقية، ويسمى في بعض المناطق بـ(لعبة الجوبي).
* يكون عازف المطبك خارج تشكيلة الراقصين، ويكون موقعه بالقرب من قائد الحلقة وفي بعض الأحيان يتوسط حلقة الغناء.
* توضع يدا كل راقص من الراقصين على كتفي الراقص المجاور له، وقد تستبدل هذه الطريقة بمسك أو شبك زند كل راقص مع زند الراقص القريب منه.

* تتواصل ضربات أرجل الراقصين بشكل منتظم على الأرض مع عزف المطبك وغناء قائد الجوقة أو الحلقة.

* تتخلل غناء الجوبي ثلاث قفزات سريعة إلى الأعلى، وتكون منتظمة مع صوت قائد الجوقة.

* ينشد مع غناء الجوبي شعر خاص يكون - في أغلب الأحيان - شعرا غزليا ينضح عذوبة ورقة وعاطفة.

نماذج من نصوص الجوبي:

1 - نص من التراث الميساني[57]

شفته ايجول بالتمن

سوده أعله أمتونه ألتمن

هي عونه الحضنهن وآمن

إبهيمه ودرب خلواتي

***

كاعد لك عالماي أكعود

يا سمر يا بو اعيون السود

كون العشك بالفرهود

جافرهدت عانيه

***

شفته ايعبي بالتبنه وزوج التراجي بأذنه

لطفر وصير أبحضنه وأنعل أبو الينهاني

***

شفته يمشي بالنصه عنكود كليبي كصّه

حول وخذلك مصه من هالخد الرماني

***

شفته يمشي بذاك الصوب

طابك زخمه فوك الثوب

أركض وراه أشجندوب

تكطع عصب رجليه

2 - نص من تراث محافظة صلاح الدين وضواحيها[58]:

كل الهلا بحبيبي الجان أزعيلان

طايج ورده وخزامه وبالوسط أعران

***

كل الهلا بحبيبي يا حبيبي

يا بو حجي اليشبه كرط الزبيبي

تمنيتك يلغالي أنته طبيبي

تجلبني أعلى أطرافي تكلي تلفان

***

كل الهلا بحبيبي النـاثر زلفو

يشبه عنزالجزيره أمضيع ولفو

والله لنطيك أوصافه انجان اتعرفو

أبو أعيون الوسيعه وخد الريان

***

كل الهلا بالحدث[59] لوجن كلهن

ريحة مسج واخضيره ابفي أكذلهن

ما كلتلج يا يمه أخذيلي منهن

بلجي رج يغفرلج صومة رمضان

3 - نص مختلط بين تراث بغداد وصلاح الدين[60]:

يايمه أنطيني الدربيل لنظر حبي وأشوفو

لابس عباه شغل الدير تبرج ما بين أجتوفو

***

هب الهوى يا طيبو من بيت أهله لحبيبو

بشرع المحبه كالو كلمن ياخذ نصيبو

***

داير طرز عالموده وفوك الكذله ايطرزنه

والعين عين الغـزلان والطـول ناكه جنه

***

على اليمه وعلى اليم على الرحه عونيني

مدري الرحه تجيله مدري العشك عاميني

***

والله لعلّي كصري وفوك الكصر طياره

بلوه ابتلينه بحضري وأحنه عرب سياره

رابعا: نص من تراث الفرات الأوسط[61]:

عالجوبي الجوبي الجوبي

معذبني بركصه الجوبي

لأسهر وأنطر محبوبي

وعيني أرسمها أعله أهلاله

***

يوليفي الروح تريدك وماخذها ورايح بيدك

يمته ايهل عيدي وعيدك ويتغير حبنه وحاله

***

أتمنه اتشوفك عيني وتكرب يمي تحاجيني

أفديلك كل اسنيني يا بو أعيون الجتاله

***

يا بـالمنديل الأحمر نظرات اعيون تسحر

جموب أصبر وأتحسر من تمربي الخيالة

الخلاصة

في نهاية هذا البحث يمكن تلخيص ما توصلت إليه بالنقاط الآتية:

* أثبتت الدراسة أنّ رقص وغناء الجوبي من الفنون الفارسية الوافدة إلى العراق انتقلت عن طريق المدن الجنوبية، ولاسيما مدينتي البصرة والعمارة، ثم اكتسب طابعه الريفي الجنوبي بمرور الوقت، بحيث صار جزءا حيويا من الفولكلور الشعبي العراقي.
* أكدت الدراسة على أنّ هذا اللون من الغناء والرقص كان يؤدى في صباح اليوم الثاني من عيد الفطر أو الأضحى، أي أنه فن مقتصر على هذه المناسبة.
* توصلت الدراسة إلى أن طقوس الجوبي تختلف عن الطقوس التي تؤدى في الدبكة الشعبية.
* أثبتت الدراسة أن فن الجوبي قد وفد إلى العراق في مطلع القرن التاسع عشر الميلادي. أما عن انتشاره فالمرجح أنه انتشر في بداية ذات القرن.
* أكدت الدراسة على أن السيد عبد الجبار فارس يعد أول من كتب عن هذا الفن في العراق.
* أثبتت الدراسة أن هناك رقصات شعبية في مدن عراقية كثيرة تمارس تحت مسمى (الجوبي)، وهي لاعلاقة لها بهذا الفن الشعبي الريفي.
* أثبتت الدراسة أنحسار رقص وغناء الجوبي في مدن العراق (الوسطى والجنوبي) منذ بداية ثمانينات القرن المنصرم بسبب ظروف الحرب العراقية الإيرانية،

فضلا عن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي طرأت على حياة الإنسان العراقي في تلك المناطق التي أشرنا إليها.

* أكدت الدراسة أن مناطق العراق الوسطى والجنوبية تعد منطلقا رئيسا لهذا الفن، فضلا عن كونها حاضنته وبيئته الأولى.

الهوامش

1 – فرايز،جيمس جورج،الغصن الذهبي– دراسة في السحر والدين– ترجمة: نايف الخوص،دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع ،ط1،(دمشق،2014م)،ص48.

2 – المصدر نفسه،ص47.

3 – بُوتشر، ما رغريت جُوست، السود في أمريكا، تعريب: د. ممدوح حقي،نشر دار الكتاب–الدار البيضاء،ط1،(بيروت،1964م)،ص148.

4 – ثامر العامري، (مقالة بعنوان : البصرة ومجالس الطرب) ،مجلة التراث الشعبي، العدد الفصلي الثالث– صيف 1989م،ص155.

5 – الهيوة : نوع من الموسيقى الوافدة ذات إيقاع متميز عُرفت بها بعض الأغاني العراقية الشعبية.

6 – جعفر، عبد الأمير، الفن الغنائي في الخليج العربي، ص55.

7 – يعرفها الدكتور صبحي أنور رشيد بأنها «الآلة الوترية الوحيد التي يعزف عليها خلال القيام بأداء طقوس وشعائر النوبان المقدسة التي تجري في(المكائد) التي هي أشبه ما تكون بما يعرف بالتكايا» .أما عن تاريخ هذه الآلة فيقول: «يجمع علماء الآلات الموسيقية على أنذ الطنبورة المستعملة في الوقت الحاضر في دول الخليج العربي وشبه جزيرة العرب وبعض الأقطار الأفريقية ترجع من حيث التصنيف العلمي للآلات الحديثة باسم ليرا، ليرا، لا ير .إن التسمية العربية كنارة ترجع في أصلها اللغوي إلى الاسم البابلي (كناروم) التي تعرف في اللغات الأوربية (بكسر الكاف وتشديد النون)،حيث ورد هذا الاسم في الكتابات المسمارية من العصر البابلي القديم (1530–1950ق.م) وانتقلت هذه الكلمة البابلية القديمة فيما بعد إلى اللغات الأخرى حيث اقتبستها اللغة المصرية القديمة بصيغة (كنر) واللغة العبرية بصيغة (كنو)، واللغة الآرامية بصيغة (كنورا) واللغة الفينيقية بصيغة (كنيرا) ».مجلة التراث الشعبي،العدد الفصلي الثالث– صيف 1989م،ص61وص63.

8 – الليوة: يقال أنها سواحلية ممباسية. تعدُّ إحدى أنواع رقصات الأعراس التي تنتشر في بعض دول الخليج العربي، ولاسيما دولة الإمارات العربية المتحدة. ويصفها بعضهم بأنها: ((رقصة جماعية يصاحبها آلات إيقاعية وآلة نفخ رئيسة يطلق عليها في البحرين اسم (الصرناي).والليوة من الفنون الوافدة إلى البحرين بجانب فن الجربة وفن الطنبورة)). وحيد أحمد الخان،المأثورات الشعبية، العددالسابع ،السنة الثانية،يوليو1987م،ص54.

9–جعفر،عبدالأمير،الفن الغنائي في الخليج العربي،ص59.

10–الجربة:إحدى الفنون الوافدةإلى منطقة الخليج العربي ولها عدّة مسميات. ففي البحرين تسمى(الجربة) وفي الإمارات العربية المتحدة والكويت تسمى (الهبان)،وهو فن من الفنون الوافدة أتت مع هجرة القبائل العربية التي كانت تقطن الساحل الشرقي للخليج العربي،ويطلق على هذا الموقع عند العامة (بر فارس). الثقافة الشعبية –العدد 15 ، خريف 2011 ، ص133

11 – على الرغم من وضوح فارسية هذا الفن، إلا أننا نجد من يفند فارسيته، ولاسيما السيد عبد الله بخش الذي يقول : ((إنّ آلة القربة هي آلة عربية عرفها العرب في الصحراء حين كانوا يسلخون جلد الماعز ويجعلونها إناء يحمل اللبن أو الحليب أو الماء،وبذلك يؤكد الراوي أن أصل هذه الآلة عربي جاء مع القبائل العربية التي نزحت من شبه الجزيرة العربية واستوطنت الساحل الإيراني،ثم عادت ويطلق على هذه القبائل (العرب الحولة أو الهولة))) المصدر نفسه،ص134

12 – السوما: يعد هذا الفن أحد فنون الرقص النسائية في أفريقيا،وعند انتقاله لسلطنة عُمان صار يؤدى من قبل الرجال، ولاسيما في مدينة الباطنة، إذ يزاول بسرية وبشكل مستتر، ومع تقادم الزمان قل مؤدوه وربّما ينقرض في المستقبل.

13 – الكتميري: فن راقص ذو حركات متميزة يتشكّل فيه صف الراقصين على شكل دائرة ،حيث تبدأ الرقصة بخطوات قصيرة إلى الأمام مع تمايل جسم الراقص بحركة مطلقة حرة وقد يدور اللاعب حول نفسه في دورة رشيقة ثم يعود بعدها إلى وضعه الطبيعي. (بتصرف) . من مقال منشور بعنوان : (الفنون العُمانية التقليدية المغناة) للسيد سالم الظفري– صحيفة الحدث العُمانية الالكترونية المستقلة في يوم 14 يناير 2015م.

)المأثورات الشعبية،العدد السابع،السنة الثانية،يوليو 1987م،ص55 ،(بحث بعنوان : فن الليوة في البحرين –دراسة تحليلية لنماذج من أغاني رقصة الليوة) للسيد

وحيد أحمد الخان).

14 – الصرناي:آلة نفخ ذات ريشة مزدوجة يستخدم في رقص وغناء فن الليوة في البحرين وغيرها.

15 – المصدر نفسه،ص55.

16 – الثقافة الشعبية، العدد 15،خريف 2011، ص139(مقالة للسيد خالد عبد الله خليفة بعنوان (فن الجربة).

17 – القلنسوة:لباس مستدير مقور بشكل نصف كرة ومبطن في الغالب من الداخل يوضع على الرأس ويصنع على الغالب من القماش .وتختلف القلانس باشكالها؛ لذلك قيل في بعض انواعها بأنها قلنسوة طاقية (والتي نسميها عندنا اليوم بالعركجين)، وجمعها طواقي وتعرف بلهجة الموصل باسم طاكية، وقلنسوة ورقية. وجاء اسمها قديما باسم قلنسوة دنية أيضا إلى تشبيهها بالدن.الجادر،د.وليد محمود،الأزياء الشعبية في العراق، دار الحرية للطباعة والنشر، (بغداد، 1979م)، ص93.

18 – عامان في الفرات الأوسط، مطبعة الراعي، ط1، (النجف، 1353هـ)، ص127

19 – المصدر نفسه،ص127

20 – الكعبي، كريم علكم، التراث الشعبي في ميسان، مطبعة عشتار، ط1، (بغداد، 1987م)، ص56.

21 – الوردي، حمودي، الغناء العراقي، مطبعة أسعد، ط1، (بغداد، 1964م)، هامش ص114.

22 – البستة: كلمة فارسية معناها (رابط). ومصطلح عليها في الموسيقى التركية بمعنى (الموشح).العلاّف، عبد الكريم، الطرب عند العرب، مطبعة أسعد، ط2، (بغداد،1963م)، ص 169. أما الحاج هاشم محمد الرجب فيعرفها بأنها: «وهي من الأغاني الخفيفة المرحلة وتعتبر ملحقة بالمقام العراقي؛لأنها تخرج من نفس أنغامه». المقام العراقي،مطبعة الإرشاد، ط2، (بغداد، 1983م)، ص205.

23 – د. عبد العظيم عباس الجوذري ، وشاكر هادي غضب، التأريخ الاجتماعي في الفرات الأوسط (دراسة انثروبولوجية)، دار الفرات للثقافة والإعلام،ج2، (حلة ،2015م)، ص577.

24 – ربّما تستخدم الخيزرانة في رقص الجوبي في مدينة العمارة أو المدن المجاورة لها.أما في مدن الفرات الأوسط، فلم نر استخداما لها.

25 – مجلة التراث الشعبي،العدد الثاني عشر/ السنة العاشرة1979م،ص120، (والقول للسيد جبار عبد الله الجويبراوي).

26 – المصدر نفسه، ص99، (والقول للدكتور مصطفى جواد).

27 – مجلة التراث الشعبي،العدد الثاني عشر/ السنة العاشرة،ص99،(والقول للشيخ جلال الحنفي).

28 – الشيخ جلال الحنفي، معجم اللغة العامية البغدادية، دار الحرية للطباعة، ج2، (بغداد، 1982م)، ص310.

29 – مجلة التراث الشعبي، العدد الثاني عشر، السنة العاشرة، ص99، (القول للأستاذ عبد المجيد الشاوي).

30 – المصدر نفسه، ص99، (القول للأستاذ عبد الجبار محمودالسامرائي).

31 – المطبك (المطبج): هو الآلة النفخية الأكثر شيوعا وما هو إلا مزمار مثنى غير أن فتحته مستديرة وليست مخروطية كالمزمار. ويصنع من القصب حيث يؤخذ قضيبان اسطوانيان من نبات القصب خاليا من العقد بطول واحد ويثقبان بستة ثقوب لكل قصبة،على أن تكون الثقوب متقابلة في كل منهما وبعد ذلك يلصقان الواحدة بالأخرى بواسطة القير من طرفيهما. ويجب أن توضع في فتحتيهما زمارتان) صغيرتان من القصب الرفيع، ولهاتين الزمارتين الفضل في الصفير المزدوج. أما توزيع الألحان فيتم عبر تحريك الأصابع الستة من كل يد ثلاثة، السبابة والوسطى والبنصر، التي توضع على الثقوب عند بداية العزف. د.عبد العظيم عباس الجوذري وشاكر هادي غضب،التأريخ الاجتماعي في الفرات الأوسط، ج2، ص613.

* تعليق: لاحظت بعض أنواع (المطبك) تنتهي بزمارة واحدة بدلا من الزمارتين ويسمى هذا النوع بالمفرد أي ذو القصبة الواحدة.

32 – الماصول: هو آلة الناي ولا أظنه يستخدم مع غناء ورقص الجوبي.

33 – الكعبي،التراث الشعبي في ميسان،ص 56.

34 – مجلة التراث الشعبي العدد الثاني عشر/السنة العاشرة 1979م، ص99. (مقال للسيد عبد الجبار محمود السامرائي بعنوان: رقصة الجوبي في العراق).

35 – المزمار: هو شكل القصبة منحوت الجانبين من الخشب أجوف من غير تدوير لأجل ائتلافه من قطعتين بأبخاش أي ثقوب معدودة ينفخ فيه بقصبة صغيرة

توصل به فينفذ النفخ بواسطتها إليه ويصوت بنغمة حادة تجري فيه تقاطيع الأصوات من تلك الثقوب بالأصابع مثلما يجري بالناي والشبانة. العلاف، عبد الكريم، الطرب عند العرب، ص126.

36 – المحامي،محمود العبطة،الفولكلور في بغداد،مطبعة الأسواق التجارية،(بغداد،1963م)،ص111.

37 – الطبل: يعدّ الطبل إحدى الآلات الإيقاعية المعروفة. يكون شكله العام على هيأة أسطوانة خشبية تصنع من الخشب المحلي أو من الخشب المستور من أفريقيا أو الهند، ولاسيما خشب أشجار السدر أو الجوز. أما الجلود المستخدمة في صناعته فهي جلود البقر أو الإبل أو الأغنام. وتتمثل عملية صناعته بتثبيت الجلد على فوهتي الأسطوانة، ثم يثبت هذا الجلد بجبال أو خيوط مصنوعة من شعر الحيوانات. وقد يصنع الطبل من إطار خشبي بدلا من الأسطوانة. ويكون لكل طبل حلقات تعلق بسيور من الجلد لحملها على الكتف أو يعلق على الرقبة. وتختلف الطبول بأحجامها وأنواعها. ويسمى الطبل بـ(الدمام) لدى العامة في بعض البلدان العربية كالعراق.

38 – الوردي،حمودي،الغناء العراقي،ص114.

39 – مجلة التراث الشعبي،العدد الثاني عشر/السنة العاشرة،ص100 – السامرائي.

40 – المصدر نفسه، ص100.

41 – المصدر نفسه، ص100

42 – الفنون الشعبية في فلسطين، من منشورات مركز الأبحاث لمنظمة التحرير الفلسطنية لعام 1968م، ص65.

43 – المصدر نفسه،ص65.

44 – الأغنية الشعبية الفلسطينية (تراث وتاريخ وفن) ط1، دمشق، 1979م، ص73.

45 – المصدر نفسه،ص73.

46 – مجلة التراث الشعبي،العدد الثاني عشر/ السنة العاشرة، (من مقال للسيد نايف النوايسة بعنوان: رقصات شعبية من منطقة الكرك في الأردن)،ص118.

47 – جعفر، عبد الأمير، الفن الغنائي في الخليج العربي، منشورات مجلة الفنون(2)، (بغداد،1980م)، ص22.

48 – مجلة التراث الشعبي، العدد الفصلي الرابع، خريف 1986، ص134 – (مقالة بعنوان: الموسيقى العربية والموسيقى الغربية، ترجمها عن الفرنسية: جمال الخياط).

49 – من أمثلة ذلك نظم الزهيري الذي يتشابه في نظمه العراقي مع النظم الخليجي، فضلا عن سوريا ولبنان وفلسطين.وكذلك نظم الأبوذية الذي يشتهر العراقيون بنظمه حيث نجده ينظم في بعض مناطق المملكة العربية السعودية وكذلك في الأحواز العربية في إيران.

50 – رقص وغناء أسباني يصاحبه عزف على الجيتار، فضلا عن التصفيق الجماعي أو الفردي. يرجع بعض الباحثين أصوله إلى بلاد الأندلس، ويعدونه من الفنون العربية التي تأثر بها الشعب الأسباني، وهناك من يرد أصوله إلى الغجر الذين جاؤوا واستوطنوا أسبانيا بعد خروج العرب من بلاد الأندلس.

51 – العامري، د.محمد بشير،دراسات حضارية في التاريخ الأندلسي. دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012م، ص61.

52 – المصدر نفسه، ص61

53 – بُوتشر،مارغريت جُوست، السود في أمريكا، ص76و78

54 – بُوتشر، السود في أمريكا، هامش ص76.

55 – المصدر نفسه،مش ص77.

56 – التراث الشعبي في ميسان،ص58–57–56

57 – هذا النص مُغنى بصوت المطرب العراقي سعدون جابر.

58 – الحدث أو الحديثات: الفتيات (الشابات)اللواتي بلغنّ سن الزواج.

59 – هذا النص مُغنى بصوت المطربة العراقية الراحلة لميعة توفيق.

60 – من نظم الباحث.

مراجع الكتب:

* فرايز، جيمس جورج
– الغصن الذهبي – دراسة في السحر والدين – ترجمة: نايف الخوص، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، (دمشق، 2014م).

* بُوتشر، ما رغريت جُوست
-السود في أمريكا، تعريب: د. ممدوح حقي، نشر دار الكتاب-الدار البيضاء، ط1، (بيروت، 1964م).
* الفارس، عبد الجبّار.
-عامان في الفرات الأوسط، مطبعة الراعي، ط1، (النجف، 1353هـ).
* الكعبي، كريم علكم.
-التراث الشعبي في ميسان، مطبعة عشتار، ط1، (بغداد، 1987م).
* الوردي، حمودي.
- الغناء العراقي، مطبعة أسعد، ط1، (بغداد، 1964م).
* العلاّف، عبد الكريم.
-الطرب عند العرب، مطبعة أسعد، ط2، (بغداد، 1963م).
* الرجب، الحاج هاشم محمد.
-المقام العراقي، مطبعة الإرشاد، ط2، (بغداد، 1983م).
* د. عبد العظيم عباس الجوذري وشاكر هادي غضب.
- التأريخ الاجتماعي في الفرات الأوسط (دراسة انثروبولوجية)، دار الفرات للثقافة والإعلام، ج2، (حلة، 2015م).
* الحنفي، الشيخ جلال.
-معجم اللغة العامية البغدادية، دار الحرية للطباعة، ج2، (بغداد، 1982م).
* المحامي، محمود العبطة.
-الفولكلور في بغداد، مطبعة الأسواق التجارية، (بغداد، 1963م).
* غريطة، يسرى جوهرية.
- الفنون الشعبية في فلسطين، من منشورات مركز الأبحاث لمنظمة التحرير الفلسطينية لعام 1968م.
* الباش، حسن.
- الأغنية الشعبية الفلسطينية (تراث وتاريخ وفن) ط1، دمشق، 1979م.
* جعفر، عبد الأمير.
- الفن الغنائي في الخليج العربي، منشورات مجلة الفنون(2)، (بغداد، 1980م).
* العامري، د.محمد بشير.
- دراسات حضارية في التاريخ الأندلسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012م.
- الجادر، د.وليد محمود، الأزياء الشعبية في العراق، دار الحرية للطباعة والنشر، (بغداد، 1979م)

الصحف والمجلات:

* الثقافة الشعبية –العدد 15، خريف 2011م.
* المأثورات الشعبية، العدد السابع، السنة الثانية، يوليو 1987م.
* مجلة التراث الشعبي، العدد الفصلي الرابع، خريف 1986م.
* مجلة التراث الشعبي، العدد الثاني عشر / السنة العاشرة 1979م.
* مجلة التراث الشعبي.العدد الفصلي الثالث –صيف 1989م.
* صحيفة الحدث العُمانية الالكترونية المستقلة الصادرة في يوم 14يناير 2015م.

الصور

1 - https://www.alarabiya.net/ar/culture-and-art/ 2013/10/23/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%88%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D9%82%D 9%8A-%D8%AA%D8%B9%D8%AF%D8%AF%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B3%D9%85%D8%A7%D8%A1-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%82%D8%B5-%D9%88%D8%A7%D8%AD%D8%AF.html
2 - https://stepcdn.com/assets/2017-03/03/12/teifa/image_12420-700x.jpg
3 - https://static01.nyt.com/images/2012/12/11/arts/sub2juba1/sub2juba1-superJumbo.jpg

1

زرياب

التأصيل لموسيقى الآلة المغربية

أ.خالد هلالي - كاتب من المغرب

لقد كانت الثمانية قرون التي استوطن فيها المسلمون شبه الجزيرة الإيبيرية (82 هـ/771م - 897 هـ /1492م)، كافيّة لنضج القوالب الموسيقية والغنائية في تلك البلاد؛ والتي أنتجت طريقة في الغناء اتخذت مع مرور الوقت صبغة محلية، سرعان ما انتشرت في البلدان المجاورة؛ ومنها موسيقى الآلة التي انتقلت إلى المغرب، وهذا ما أكّدته المصادر التي عنت بهذا النمط الموسيقي.

فجلّ النصوص أومأت إلى أنّ هذه الموسيقى «عربية أندلسية مغربية صميمة ولدت على ضفاف دجلة والفرات، ونمت هناك تحت تأثيرات مختلفة فارسية ورومية، مكّنتها من الأسس العلمية التي تتركز عليها، ونقلها إلى الأندلس زرياب الموسيقي البغدادي الشهير، وهناك تأثرت من جديد بمؤثرات مغربية، بما كان من

الاتصال الوثيق بين العدوتين»[1]. فقد حمل الوافدون العرب إلى الأندلس ذخيرة موسيقية، شكّلت خلاصة ما أنتجه وأبدعه الفكر العربي المشرقي.

وتشكّل هذه الموسيقى «واحدة من الامتدادات والروافد التي تفرّعت عن الموسيقى العربية بمفهومها العام ومن ثمّ فمن الطبيعي أن ترتبط هذه الموسيقى بالأصول نفسها التي تلتقي عندها أصناف الموسيقى العربية عموما»[2]. فهي خلاصة «امتزاج وتلاقح المعطيات الفنية النابعة من طبيعة موسيقى العناصر البشرية المتساكنة بالأندلس، وهي العرب والبربر والقوط والصقالبة»[3]. ممّا ساهم في بلورة مفهوم موسيقي جديد.

فقد ارتبط ظهور موسيقى الآلة بالأنماط الموسيقية التي كانت موجودة في شبه الجزيرة الإيبيرية، وعلى إثر التبادل الثقافي بين المشرق والمغرب، تأثّرت الموسيقى المحلية بالأشكال الموسيقية والغنائية التي حملها العرب من المشرق[4].

زرياب في الأندلس

مع انتقال زرياب (857-784هـ/173-243هـ) من بغداد إلى الأندلس «عرف التواصل بين الضفتين ذروته رغم الاختلافات الإثنية والعقدية التي كانت سائدة آنذاك، حيث أدخل العديد من التقاليد الموسيقية والغنائية»[5] وجعل للغناء «مراسيمه الخاصّة عدا ما ابتكره من مراسيم الزيّ والمظهر»[6].

ابن خلدون أشاد بالدور الذي لعبه زرياب[7](أبو الحسن علي بن نافع)، في تقعيد الموسيقى في تلك المنطقة مشيرا إلى أنّه «أورث بالأندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه إلى أزمان الطوائف»[8].

بمعنى، أنّ ما خلّفه زرياب من صناعة الغناء، امتدّ إلى فترة الصراع حول الإمارة؛ والتي تعرف تاريخيا بزمن الطوائف (400-484 هـ). فصنيع زرياب امتد زهاء قرنين من الزمن؛ أي من القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي إلى أواخر القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي. إذ بقي الغناء في بلاد الأندلس يمتح من معين الطريقة الزريابية. ذلك أنّ المدرسة التي أنشأها؛ عمد فيها إلى تعليم الناشئة قواعد الموسيقى والغناء وفق معايير مضبوطة؛ سواء تعلّق الأمر بأبنائه، أو من خلال تهيئ الجواري اللاّئي ورّثن بدورهنّ تلك الطريقة للأجيال اللاحقة.

فالنصوص أعلاه، تضعنا أمام معطيات واضحة تتمثّل في كون زرياب هو الوسيط الموضوعي في نقل موسيقى المشرق إلى بلاد الأندلس، وعمله كان علميا مبنيا على قواعد رياضية يخضع لها الأداء. وبعد انهيار الحكم العربي بالأندلس، تفرّق الإرث الموسيقي على البلدان المجاورة، ومنها بلاد المغرب الأقصى.

فالنصّ الغنائي الأندلسي كان يؤدّى وفق تقاليد بسيطة، قبل أن يأتي زرياب ويقعّد لمراسيمه التي اتسمت بالضبط المبني على التدرّج بين مراحل تبدأ من ثِقالِ النّغمات، وتتدرّج إلى خفيفها والتي بها يختتم العزف والغناء.

وعلى الرغم من أنّ مجموعة من الموسيقيين قد سبقوا زرياب إلى بلاد الأندلس؛ أمثال علّون وزرقون أيام الحكم بن هشام[9] والمعتمد العبادي (1040-1090هـ) الذي جمع إلى جانب الشعر حسن الغناء والعزف على آلة العود[10]. إلا أنّ علوّ كعبه الموسيقي جعله يتبوّأ المكانة الأولى، ويشكّل فيصلا بين مرحلتين موسيقيتين الأولى عادية، والثانية معقلنة ومقنّنة وفق قواعد ومعطيات جديدة، وحيث تشكّل النوبة أهمّ مستجدات ذلك الأداء.

الموشّح: قنطرة التجديد في موسيقى الآلة

اعتبر ظهور الموشّح في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي بداية مرحلة جديدة في تاريخ موسيقى الآلة؛ إذ سيغيّر الموازين الموسيقية التقليدية التي كانت سائدة؛ حيث استجاب لحاجات غنائية وموسيقية، نتيجة انصهار وامتزاج العرب بالإسبان[11].

فظهور الموشّح بهذا الشكل الجذّاب إن شكلا أو مضمونا، يشي أنّ ظاهرة موسيقية كانت سائدة، ساهمت في تعديل المزاج الجمعي للأندلسيين، ودفعتهم إلى استنساخ تلك الأشكال الموسيقية المتداولة شعرا وفق قواعد جديدة. وهي ظاهرة خلّفت في معظمها ردود أفعال تباينت بين الاتجاه المحافظ الذي اعتبر المولود الجديد تمرّدا عن العروض الخليلي، في حين اعتبره الاتجاه المؤيّد ضرورة شعرية في واقع يتحرّك داخل أبعاد حضارية متعايشة في بلاد الأندلس[12].

فقد انتشرت ثقافة شعرية جديدة، تغذّت من الأشكال الموسيقية السائدة، والتي تطوّرت مع توالي الأيام لتشكّل نواة طقوس غنائية أرخت بظلالها على واقع الموسيقى في تلك الربوع، والتي ستعرف تغييرات مسّت عمقها ونوّعت من طرائقها اللحنية والإيقاعية. كما أنّ هذا اللون التوشيحي، سيشكّل في فترة متقدّمة ركيزة من ركائز المتن الأدبي لموسيقى الآلة.

لكن ما يهمّنا هنا؛ هو أنّ التّوشيح رسّخ لثقافة غنائية تعتمد التنوّع اللحني داخل المقطوعة الواحدة، الذي كان يسم الأغاني الشعبية السائدة في تلك الحقبة. والتي اعتمدت الأرغن كوسيلة في عملية التلحين إلى درجة اعتبر ابن سناء الملك « الغناءُ بها على غير الأرغن مستعار وعلى سواه مجاز»[13]. مضيفا أنّ «مالها عروضٌ إلا التلحينُ ولا ضربٌ إلا الضرب، ولا أوتادٌ إلا الملاوي ولا أسبابٌ إلا الأوتار»[14]. والأرغن هي «آلة موسيقية ترافق غناء الموشّحات آنذاك، وهي طريقة جديدة الأكيد أنّها ترسّخت مع الزمن، وأصبح لها مريدوها ومتذوّقوها. بل إنّ نظام الموشحات اعتمد التعدّد في الألحان الذي يتماشى والتغيير الجديد في شكل الموشّحة بين الأقفال والأغصان. بل تمّت الاستعانة بحروف لملء فراغ الجملة اللحنية، وهذا ما أشار إليه صفي الدّين الحلي عندما أورد قول ابن بقي» .

مَنْ طالِبٌ

ثارَ قتلي ظبيَاتُ الحدوجِ

فتّاناتُ الحجيجِ

فإنّ التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول «لا لا » بين الجزءين الجيمين من هذا القفل[15]، وهذا ما استعانت به موسيقى الآلة كذلك في عملية الغناء، والتي تعرف موسيقيّا بالنّنات.

وعليه، فالمرحلة التي تلت زرياب اتسمت بالانفتاح على أذواق موسيقية متنوّعة، تعكس وحدة المصير الفني المشترك ؛ ذلك أنّ الموسيقى وحّدت الأطياف المتساكنة في شبه الجزيرة الإيبرية، واستجابت لتعدّد الأذواق وتنوّعها.

ابن باجة والمستوى التوفيقي في موسيقى الآلة

التنوّع والثراء الموسيقي الذي تلا ظهور الموشّح، استجاب له الفيلسوف أبو بكر محمد بن الحسين بن باجة (487 / 533هـ)(1094 / 1139م) الذي عمد إلى جمع ما تفرّق من هذه الموسيقى، بعد فترة فراغ مرّت بها؛ حيث وضع ألحانها بطريقة مغايرة اعتمدت التهذيب والتنقيح.

فلم يكن عمل ابن باجة هاويا أو متطفّلا على الموسيقى، بل كانت صنعته مُتقنة، جمعت بين أكثر الأشكال الموسيقية انتشارا في بلاد الأندلس، ممّا أنتج رؤية موسيقية جديدة تبنّاها سكّان تلك الجغرافيا، وتركوا ما سواها.

لكن أين يتجلّى جديد ابن باجة؟ وما هي أهم الإضافات التي أدخلها على عملية العزف والغناء؟

الإجابة نعثر عليها في نصّ التيفاشي[16]؛ إذ أخبر أنّه «هذّب الاستهلال والعمل ومزج غناء النصارى بغناء المشرق، واخترع طريقة لا توجد إلا بالأندلس؛ مال إليها طبع أهلها فرفضوا ما سواها»[17].

فابن باجة أو ابن باجي محمد بن يحيى الصائغ (ت 1138هـ)، الذي «اعتكف مدّة سنين مع جوار محسّنات»[18]. ونعلم مدى الدور أو بالأحرى الأدوار التي قامت بها الجواري والقيّان، في الحفاظ على طرق الغناء، نظرا لقدرتهنّ الباهرة على تخزين الأشعار المغنّاة في ذاكرتهنّ، وهي صفة قد ترفع درجة إحداهنّ عن الأخرى، إضافة إلى حسن الصوت وجمال الشكل.

2

ابن باجة

فابن باجة إذن نقّح النشيد؛ أي الاستهلال والعمل[19] ممّا لحقه من شوائب؛ وهذا يشي أنّ طريقة الغناء التقليدي أصابتها متغيّرات، وزاغت عمّا رسمه زرياب للنشيد. وهو شيء طبيعي مادامت المدّة الفاصلة بين تقعيد زرياب، وتجديد ابن باجة وصلت حوالي قرنين من الزّمن. وهي فترة عرفت مستجدات غنائية وموسيقية ترّسخت في بلاد الأندلس. فبالإضافة إلى غناء العرب، نجد غناء النّصارى والقصد هنا «الأناشيد الكنسية الكَريكَورية التي نشرتها تعاليم الكنيسة على عهد البابا كَريكَوريوس الأول»[20]. وحيث شكّلت الموشّحات النموذج الغنائي الجديد الذي ساهم ابن باجة في تلحينه بشكل لافت. وهي الفترة «التي تمّ له فيه الاتصال بالأمير المرابطي ابن تيفلويت، الذي كان أميرا على غرناطة جنوب الأندلس منذ سنة 500 هـ»[21].

فابن باجة انتقى من غناء العرب والنصارى في القرن السادس الهجري ما ارتضاه كقالب غنائي وموسيقي جديد» مال إليها طبع أهلها فرفضوا ما سواها»[22]. كذلك عمل على تسوية العود، واستخراج الطبقات الصوتية الأربع، التي عليها الاعتماد في الألحان، حسب ما أورده ابن دويرده[23].

فالأكيد أنّ المزج بين طريقتين مختلفتين في الغناء، تطلّب من ابن باجة مجهودا جبّارا من أجل تخريج موسيقي جديد، ستشتغل فيه النوبة وفق مقاييس جديدة، استجابت للأذواق المتعايشة في بلاد الأندلس كمرحلة أولى، قبل أن تعبر المتوسط، لتصل بلاد المغرب العربي عامّة والمغرب الأقصى على وجه التدقيق. وهو تجديد شمل القوالب التي كانت تؤدّى بها النوبة، من حيث المراحل المشكّلة لعملية أدائها؛ من خلال الاعتماد أوّلا على الطريقة الزريابية في أداء النوّبة، وتوظيف منحى لحني جديد استعان بالأشكال الموسيقية الجديدة التي ترسّخت في بلاد الأندلس والتي اعتبر الموشّح النموذج الشعري الذي تولّد عنها.

نفس الطموح استمرّ لدى ابن باجة، عندما استقرّ في مدينة فاس حوالي سنة (1118م / 511 هـ) لمدّة ناهزت عشرين سنة (حيث اشتغل كوزير ليحيى بن يوسف بن تاشفين)[24]. وللإشارة فقد اعتبرت فترة المرابطين (447-541 هـ / 1055-1146م) وخصوصا في نهايتها، بداية التطبيع الموسيقي بين العدوتين؛ «حيث أخذت هذه الموسيقى تتدفّق على المغرب بعد توحيده مع الأندلس»[25].

فساهم ابن باجة في ترسيخ نهج موسيقي جديد، هو امتداد لما أحدثه في بلاد الأندلس، فكان طبيعيا أن يتبنّى نفس المسلك، رغم انشغالاته في تدبير شؤون الدولة. لقد كان ابن باجة «بحق أوّل من أدخل التلاحين الأندلسية إلى المغرب، وقد مكّنه طول استقراره به من نشرها وتعليمها في ظل الدولة الحاكمة ورؤسائها»[26]. وهناك إشارة لطيفة من التيفاشي إلى أنّ ابن باجة آخر من كان يلحّن بالمغرب «ولا يلحن عندهم شعر محدث غير ما كان يفعله ابن باجة، فإنه كان يصنع الشعر ويلحّنه»[27]. لكن يشير في نفس الآن إلى معطى آخر يدعو إلى الاستغراب عندما اعتبر بأنّ «أصواته مطرحة عندهم قلّما يغنون فيها، وإنما يغنّون في هذه الأشعار المذكورة أوما أشبهها من الأشعار القديمة الملحّنة التلحين القديم»[28]. وهذا يعني أنّ ألحانه لم تلق الإقبال المطلوب، في واقع موسيقي لم يتخلّص من الطريقة القديمة في العزف والأداء.

لكن الصعوبة التي تعترض الباحث في تاريخ موسيقى الآلة - وخصوصا في فترة ما بعد زرياب وابن باجة - هو قلّة الأبحاث التي تطرّقت لهذه الموسيقى، فصعوبة الاهتداء إلى تطوّر هذه الموسيقى، ستجعل الباحث، غير قادر على معرفة الطرائق التي ميّزتها في فترات بعينها.

نقطة أخرى بصمت تلك المظان القديمة؛ هو اكتفاؤها بالإشارات الطفيفة للموسيقى التي كانت تعرض في الاحتفالات الدينية أو الاستعراضات العسكرية. ممّا يبقي نفس الضبابية في التعاطي مع ذلك الموروث. وحتى الأبحاث المعاصرة وقعت في شرك تلك المؤلفات القديمة، من خلال توظيف بعض نصوصها اعتباطا، للحكم على ازدهار أو تراجع الموسيقى في فترة معيّنة.

فلا نملك إلاّ إشارات لأسماء موسيقيين أخذوا المشعل كـ « ابن جودي وابن الحمارة وغيرهما، فزادوا ألحانه [أقصد ابن باجة] تهذيبا، واخترعوا ما قدروا عليه من الألحان المطربة. وكان خاتمة هذه الصناعة أبو الحسين إبن الحاسب المرسي[29] »[30].

انتقال موسيقى الآلة إلى بلاد المغرب الأقصى

ونحن نتحدّث عن صنيع ابن باجة سواء في العدوتين المغرب والأندلس، نشير إلى أنّ الموسيقى في العصر المرابطي قد تأثّرت أيضا ببعض المؤثرات؛ من ذلك «تيار التصوّف الذي لم يلبث مع ظهور الطوائف وإقامة الزوايا أن ارتبط بحلقات الذكر والإنشاد الديني»[31]. وفي هذه الفترة «ظهر العالم الصوفي الشيخ محمد بن عيسى، وأنشأ طريقته المعروفة بالعيساوية، وعمل على نشرها [وحافظت هذه الطريقة] على الغناء التقليدي»[32].

لكن في العصر الموحّدي (541-668هـ/ 1147-1269م) لم تحافظ فيه الموسيقى عموما، والموسيقى المقنّنة على وجه التخصيص على بريقها الذي اكتسبته في السابق بل خفت وهجها، نظرا لأن الإيديولوجية التي حكمت الموحّدين في بدايتهم، لم تُطق انتشار ثقافة القيان التي ازدهرت أكثر من اللازم.

فقد واجه الحكّام آنذاك في بداية دولتهم وبحزم مراكز بيع الآلات الموسيقية؛ وذلك من أجل الحدّ من سطوة الغناء التي انتشرت في العهود السابقة. لكن هذا الحزم سرعان ما تراجعت حدّته « وعادت تجارة القيان للظهور بالمغرب، حيث تعرض جوار بارعات في الألحان الأندلسية بعدما يتعلمنها في إشبيلية»[33]. وهذا ما صرّح به التيفاشي في قوله «ويُشترين من إشبيلية لسائر ملوك المغرب وإفريقية، تباع الجارية بألف دينار مغربية وأكثر من ذلك وأقل على غنائها ووجهها، ولا تباع إلا ومعها دفترا فيه جميع محفوظها»[34].

فالنص أعلاه يشي بعودة الدفء بين غناء الجواري وملوك المغرب في العصر الموحّدي، بعد طول جفاء، والأكيد أنّهن - أي القيان - قد ساهمن في نهضة موسيقية في المغرب، من خلال ترسيخ طبوع الموسيقى الوافدة من الأندلس إلى المغرب، وخصوصا الغناء المُلقّن القائم على الحفظ.

وفي آواخر العصر الموحدي؛ سقطت مجموعة من الإمارات العربية بالأندلس في أيدي الإسبان كقرطبة

وبلنسية وإشبيلية، ممّا عجّل من نزوح سكانها من العرب والمسلمين إلى بلدان شمال إفريقيا وخصوصا المغرب الأقصى. والظاهر أنّهم نقلوا من بين ما نقلوا؛ الأنماط الموسيقية التي كانوا يتغنّون بها، والتي سيطعّمون بها الموسيقى التي تبنّتها الجماعة المتساكنة في بلاد المغرب الأقصى.

نجد نصّا آخر للتيفاشي، يقدّم فيه صورة لطرق الغناء في عصره ؛ أقصد القرن السابع الهجري/القرن الثالث عشر الميلادي، حيث أشار إلى أنّ أهل الأندلس تبنّوا « الطريق القديم وأشعارهم التي يغنّون فيها هي أشعار العرب القديمة المذكورة في كتاب الأغاني»[35]. وأنّ طريقة الأندلسيين في التلحين » أثقل وأكثر نغما»[36].

أمّا أهل إفريقية فـ « طريقتهم في الغناء مولّدة بين طريقتي أهل المغرب والمشرق؛ فهي أخفّ من طريق أهل الأندلس وأكثر نغما من طريق أهل المشرق، وكذلك أيضا أشعارهم التي يغنّون فيها هي أشعار المولّدين »[37].

فرغم أنّه لم يشر إلى مسلك المغاربة في الغناء، لكن بالعودة إلى ما جاد به النصّ، نستشفّ أن المغاربة اتّخذوا طريقة في الغناء تختلف عن محيطها الأندلسي والإفريقي؛ إذ تعتمد على نغم متوسّطة لا هي بالخفيفة ولا هي بالثقيلة. مادام غناء أهل الأندلس اتّسم بالثقل، وغناء أهل إفريقية كان أقلّ نغما من غناء أهل المشرق. وعليه فالنهج الموسيقي الذي استساغه المغاربة في تلك الفترة التي أرّخ لها التيفاشي، يختلف نسبيا عن محيطه سواء بلاد إفريقية أو أهل الأندلس.

وقد حاول التيفاشي أن يؤرّخ لهذه الفترة، عندما أخبرنا أنّه رغم انقراض بحور التلحين والأصوات في الغناء العربي القديم في القرن السابع الهجري، إلاّ أنّ المغاربة حافظوا على ما تبقّى منها، رغم أنّه غير قائم على أصول علمية دقيقة، وإنّما هي أشعار ملقّنة بتلحين ملقّن[38]. وهذه إشارة تنمّ على أنّ الغناء المحدث لم يلق طريقه بعد إلى سوق الموسيقى في المغرب؛ بل تم الاكتفاء بالطرق التقليدية في الغناء والتلحين، وهو اللون الغنائي الذي كان منتشرا في القرن السابع الهجري؛ أي فترة حكم الموحدين.

وعليه ستكون الأشعار القديمة هي المعتمدة في الغناء لدى أرباب الموسيقى في تلك الفترة.

ملاحظة أخرى؛ فعلى الرغم ممّا أدخله ابن باجة من تعديل على الموسيقى والغناء في القرن الخامس الهجري، نجد النص يطلعنا أنّ غناء الأندلس، مازال في معظمه محافظا على طرق الغناء القديم التي يمتح من الأشعار القديمة التي جمعها صاحب كتاب الأغاني، ممّا يدل على أنّ التجديد الموسيقي لم يترسّخ آنذاك كمسلك موسيقي جديد، وإنّما « يغنّون في هذه الأشعار المذكورة أو ما أشبهها من الأشعار القديمة الملحّنة التلحين القديم»[39].

دور الموسيقى الدينية في الحفاظ على موسيقى الآلة

في مقابل خفوت الموسيقى الدنيوية في المغرب- وانحصار معظمها بين أسوار القصور ولدى الفئة النّافذة في المجتمع- ازدهر فنّ الأمداح النبوية والأذكار والأوراد ساعده على ذلك؛ النمو المتزايد للتصوّف «في سائر أرجاء العالم الإسلامي خلال القرنين السادس والسابع للهجرة (الثاني والثالث عشر للميلاد) وقد استخدم الغناء الصوفي الشعر العربي الفصيح كما استخدم الموشّح وحتّى الزجل»[40].

وفي هذه الفترة أيضا، انفتحت الطرق الصوفية المغربية « على الغناء بشتّى أشكاله لتدخله إلى طقوس السماع الصوفي، وتخضعه لسياقها الرّوحي الخاص»[41]. ممّا شكّل قفزة نوعية في تاريخ السماع[42] الصوفي الذي وظّف فيما بعد «المعازف والآلات، كما هو الشأن مع آلتي الناي والعود»[43]. وهو سماع اتخذ مع مرور الوقت « طابعا أندلسيا على صعيد الطبوع والإيقاعات والأسلوب »[44].

ابن الدراج السبتي (ت 693 هـ - 1294 م)، أشار إلى أنّ ماكان يتغنّى به في المغرب في القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري « ليس على طرائق أهل الموسيقى وصنعة أرباب الغناء، بل هو أقرب إلى المجمع

على إباحته عند العلماء، (من قبيل) مدح المصطفى سيد ولد آدم وخاتم الأنبياء، وإمّا مشوّقات إلى البيت وإمّا زهديات في الدنيا ومتاعها وإما وعظيات تذكر العبد بذنبه» [45]. وهذا يدلّ على ازدهار الغناء الديني بأنماطه المتنوّعة، كما يشي أنّ التطبيع بين الغناء الديني في أشكاله المتعدّدة، وبين الموسيقى الوافدة من الأندلس لم تتم إلا في مراحل متقدّمة؛ والمتمثّلة في ترسيم الاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف؛ حيث كان يتبارى أجود المنشدين للتغنّي بأشعار المديح. فقد ورد في « المسند الصحيح الحسن»، إشارة إلى احتفالات المغاربة بليلة المولد النبوي الشريف في عهد المرينيين (668 / 875 هـ-1269 م / 1471 م)[46]. إذ يشير ابن مرزوق «فإذا استوت المجالس وساد الصمت، قام قارئ العشر فرتّل حصّة من القرآن الكريم، ويتلوه عميد المنشدين فيؤدّي بعض نوبته، ثم يأتي دور قصائد المديح والتهاني بليلة المولد الكريم» [47]. وهو تحوّل مهم في الموسيقى الدينية الصوفية بالمغرب، التي انخرطت في أساليب الغناء المقنّن، وخصوصا مادّة الإنشاد الديني.

وإلى جانب هذا المستوى من الغناء الذي حفل به العصر المريني، اشتهر بعض المغنّيين؛ من قبيل إبراهيم ابن الطراحة، ومحمد بن يعقوب، وابن أبي ضربة، والمريني [48]. والواضح أنّ غناءهم خضع لتأثيرات متعدّدة، الأكيد أنّ المدرسة الإشبيلية، ساهمت في ترسيخ تشكيل جديد للنوبة، وإن كان تأثيرها منحصرا في مستويات دنيا. وهذا ما يفهم من قول ابن خلدون «وطما منها بإشبيليا بحر زاخر، وتناقل منها بعد ذهاب غُضارتها إلى بلاد العدوة بإفريقية والمغرب، وانقسم على أمصارها، وبها الآن منها صبابة على تراجع عمرانها وتناقص دولها» [49].

وعليه فقد أفاد ابن خلدون(ولد سنة 732 هـ-1332 م) بـ«استمرار هذه الموسيقى الاشبيلية بالمغرب حتى زمن كتابة المقدمة أواخر المائة الثامنة للهجرة، ثم زوحمت مدرسة اشبيلية – فيما بعد – بالمدرسة الغرناطية» [50].

ولادة موسيقية جديدة

وهي ولادة ابتدأت مع التأثير الغرناطي منذ العصر الوطّاسي (875 / 961 هـ-1471 / 1554 م)، حيث دخلت موسيقى جديدة « مع الهجرات الأندلسية الأخيرة في الفترتين: الوطّاسية والسعدية، واستطاعت مدرسة غرناطة أن تطغى على مدرسة أشبيلية، وبهذا أصبحت هي الموسيقى الأندلسية التي بقيت للمغاربة من مخلّفات الحمراء»[51].

ويبقى هذا العصر كذلك – أقصد العصر الوطّاسي – شاهدا على بداية التأليف النظري في موسيقى الآلة؛ من خلال نضج ما اصطلح عليه في الأدبيات الموسيقية بنظرية الطبوع والطبائع. فأحمد الونشريسي (ت 955هـ-1549م) أبدع في استخراج الطبوع الموسيقية في ذلك العهد-وما تفرّع عن أصولها، وعلاقتها بالطبائع الإنسانية. حيث جمع كلّ ذلك في أرجوزة؛ وهي عملية تجسّد كيفية اشتغال النص الموسيقي في ذلك العصر وقبله. والمرجّح أنّ تخريجه هو جماع لفترة من الغناء قد تعود بنا القهقرى إلى ما قبل الوطاسيين.

وعندما استقبل المغرب مهاجري غرناطة بعد سقوطها سنة 1492م، «امتزج أسلوب المدرسة الغرناطية بجذور الموسيقى البلنسية وتولّد عن هذا الامتزاج أسلوب جديد»[52]. حيث هاجر ما يربو على «نصف مليون إلى بلاد شمالي إفريقيا وأقاموا بها وحملوا معهم جميع ما ألّفوه وكتبوه في الموسيقى ونظرياتها ونقلوا ما كانو يملكونه في الأندلس من آلات وألحان ونغمات»[53]. والمرجّح أنّ هذه الفترة قد غيّرت الكثير من خصوصيات هذه الموسيقى، إن شعريا أو لحنيّا أو مقاميا.

في عهد السعديين (961/1069هـ- 1554/1659م) سيظهر هذا التجديد جليّا، فالفشتالي سيقدّم صورة واضحة عن مميّزات الاحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف، خصوصا في عهد أحمد المنصور الذهبي (الذي بويع سنة 986 هـ / 1578م)، حيث أخبرنا فـ«يتقدّم أهل الذكر والإنشاد يتقدّمهم مشايخهم، واندفع القوم لترجيع الأصوات بمنظومات على أساليب مخصوصة

في مدائح النبي الكريم ﷺ، يخصّها اصطلاح العرف باسم المولديات نسبة إلى المولد النبوي الكريم. فإذا أخذت النفوس حظّها من الاستمتاع بألحان المولديات الكريمات تقدّم أهل الذكر المزحزحون بالرقيق من كلام الشيخ أبي الحسن الششتُري رضي الله عنه، وكلام القوم من المتصوفة أهل الرقائق. كل ذلك تتخلّله نوبات المنشدين للبيت من نفيس الشعر، يتحيّنون به المناسبة بينه وبين ما يُتلى من الكلام عند الإنشاد من نسيب أو غزل» [54].

يعتبر هذا النص أوّل الوثائق التاريخية التي تكشف لنا معطى جديدا؛ ذلكم المتمثّل في الغناء الجماعي لدى أهل الذكر والمزحزحون، والقائم على ترجيع الأصوات. ممّا يؤكد أن الغناء لدى هذه الفئة اتّخذ مجرى آخر، باعتماد أسلوب جماعي في الغناء بدل الأسلوب الفردي.

وهذا يدفعنا إلى التساؤل: متى بدأ الغناء الجماعي لدى أصحاب هذا النمط الغنائي؟ وموازاة مع ذلك نتساءل عن بداية الغناء الجماعي في موسيقى الآلة؟ ومن أثّر في الآخر أهل السماع أم جماعة الآلة؟

يصعب الاهتداء إلى جواب مقنع، في غياب وثيقة تاريخية تنتصر لرأي معيّن، لكن في تقديري أنّ هذا اللّون الجماعي في الغناء، انتشر قبل تلك المرحلة بكثير، وأظنّ أن الفترة التي أرّخ لها الفشتالي قد عرفت نضج القوالب الموسيقية التي اعتمدها أهل السماع. حيث أصبح الغناء الجماعي وسيلة للتحاور بين جميع المنشدين في طقوس روحية، ينصهر فيها الفرد في خدمة النّص المغنّى.

خصوصا إذا علمنا أن موسيقى الآلة قد تراجع بريقها أمام القلاقل السياسية التي عاشها المغرب، نتيجة الصراع حول الحكم بين الدول المتعاقبة: الموحّدون، المرينيون، الوطاسيون، السعديون. حيث تسلّمت الزوايا مشعل التغيير ولمّ شتات الأمّة على مستويات متعدّدة؛ شكّل الغناء الروحي أحدها. وبذلك حافظت «على التراث الموسيقي الأندلسي الذي سيجد في كنفها الحماية والرعاية اللتين ستنقذانه من الضياع خلال الظروف السياسية الحالكة التي ستعرفها البلاد. كما أنّها ستسهم مع توالي الأجيال في إثراء نصوصه الشعرية قصائد وأزجال مغربية ذات أغراض دينية وصوفية، وإغناء رصيده اللحني بإنتاج موسيقي مغربي يستخدم طبوعه (مقاماته) وموازينه (إيقاعاته) ويزيد عليها» [55].

ولا يمكن للزوايا أن تتأثّر بموسيقى الآلة إلاّ إذا كان هناك ازدهار لهذه الموسيقى عند المغاربة ورواج لها. وهو تأثير مسّ بنيتها اللّحنية كما المقامية وكذا طريق أداء أشعارها. بل يمكن القول أنّ توطين ثقافة الغناء الجماعي ظهرت أوّلا في بلاد الأندلس؛ فبداية الموسيقى العربية في تلك الربوع كانت تُغنّى بشكل فردي قبل أن «يُعاد ترتيب بنيتها لكي يصبح ممكنا أداؤه بصورة جماعية (كورس) يعتمد على اللازمة؛ أي الجزء الذي يغنّيه الكورس. وهو تنظيم غيّر من شكل الأغاني بطريقة ما، على الأقل لكي تصاحبها الموسيقى للتبادل بين المغنّي المفرد والكورس» [56].

بل إنّ العصر السعدي عرف ظاهرة الأجواق، وهذا ما حدّثنا به عبد الهادي التازي في تحريره لموسوعته عن التاريخ الديبلوماسي للمغرب، أنّه «عندما زار المغرب السفير البريطاني على العهد السعدي: جيل بين Giles penn، وجدناه يتحدّث عن جوقة كانت تعزف الآلة، التي كانت تنبعث من خلال مشرفيات ساترة لأهل الغناء، الأمر الذي كان يزيد في بهاء الاستقبالات الملكية» [57]. ونعلم أنّ الأجواق تعزف وتغنّى بشكل جماعي.

ونفس الشيء أشار إليه عبّاس الجراري، عندما حدّد الخطوط العريضة للاتجاه الغرناطي الذي أتى به الموريسكيون [58]، والذي اقتصر في أدائه «على مدخل يعزف بآلة وترية قد تكون العود أو ما إليها مثل المندولين. وبعدها يقوم المنشد بأداء موال يرافقه عزف بالآلة نفسها، ثم تنشد القصيدة في إطار موسيقى يستعان فيه بعدد من الآلات ويظهر صوت المنشد، تعقب أداؤه في كل مرّة ترديدات المجموعة الصوتية المصاحبة له» [59]. ونعلم أنّ الموريسكيين قد توطّنوا غرناطة، وشكّلوا الجيل الثاني الذي غادر تلك الإمارة التي سبقتهم هجرات العرب الأولى بعد انهيار الحكم العربي بها مباشرة.

كما أنّ ظاهرة الغناء الجماعي في هذه الموسيقى، لم تقتصر على موسيقى الآلة المغربية، بل نجدها في موسيقى الغرناطي بالمغرب والجزائر وموسيقى المالوف بتونس وليبيا؛ ممّا يؤكد جدلية أسبقية الغناء الجماعي في بلاد الأندلس ومنه انتقل إلى شمال إفريقيا من خلال الهجرات المتتالية بعد سقوط الإمارات العربية في تلك الربوع، بل يمكن القول أن الغناء الجماعي لهذه الموسيقى ترسّخ في هذه الموسيقى قبل نقلها خارج الأندلس. وثمّة إشارة مُغرِية أفادنا بها ابن حزم؛ مفادها أنّ بلاط المهدي -في عصر الطوائف (424هـ / 484 هـ) كان يحتضن فرقا موسيقية تتكون من مائة عود ومائة ناي[60]. وهذا يشي أنّ ظاهرة الأجواق انتشرت منذ القرن الخامس الهجري، والمرجّح أنّها جمعت إلى جانب العزف الغناء الجماعي.

ويبقى العصر السّعدي لحظة مهمة في تاريخ الموسيقى المقنّنة «الآلة»، فعلاّل البطلة أبدع في إخراج تشكيل نغمي جديد، سُمّي بنوبة الاستهلال، وهي عمليّة الأكيد أنّها لم تكن الأولى أو الأخيرة. إنّ عملا مهمّا كصنيع البطلة، أو ما قام به مجموعة من الموسيقيين الذين قاموا بتلحين مجموعة من الصنعات الشعرية؛ وهي عادة أظنّ أنّها ابتدأت قبل ذلك بكثير؛ فابن باجة بما أضافه من تقنيات جديدة في العزف والغناء، ومن سار على نهجه، كابن جودي وابن الحمارة وابن الحاسب وغيرهم؛ وهو اجتهاد موسيقي حافظ على الأصول، وعزّز من بنية النوبة في موسيقى الآلة.

فقد «تفنّن أهل الأندلس بعد زرياب في الأغاني خصوصا أهل إشبيلية وغرناطة، فذهبوا فيها إلى طريقة العجم من التأصيل والتفريع، وتخصيص كلّ صنف منها بطبيعة من الطبائع الأربع، وتوزيع اللّحون على ساعات الليل والنّهار إلى غيرذلك، وهذه الطريقة هي التي انتقلت من غرناطة حين استيلاء العدو عليها إلى فاس والمغرب ولا زالت بقية منها بأيدي الناس اليوم»[60].

والمرجّح من خلال ما وصلنا من معلومات -ولو أنّها شحّيحة وغيرمفصّلة ودقيقة- عن طريقة غناء النوبة في الفترة الممتدة ما بين العصر المرابطي إلى العصر السعدي، فالمرجّح أنّ هذه الموسيقى خضعت لمراحل من التطور، حتى نضجت صورتها، وهو تحوّل ارتسم في مستويات متعدّدة منها ما هو شعري ومنها ما يرتبط باللحن والطبوع المستعملة.

فما يمكن أن نستشفّه من خلال ما وصلنا من نصوص تاريخية، هو أنّ العرب والمسلمون الذين استقرّوا بالمغرب، قد نقلوا تجربة موسيقية، تعتبر خلاصة ما أنتجه الفكر الأندلسي عزفا وغناء. وهي تجربة أكسبت النص الموسيقي المغربي في مستواه العالِم أبعادا جديدة، مازال البعض منها متداولا لحدّ الآن.

لكن تبقى الوثيقة – السّبق التي قدّمت لنا صورة واضحة عن خصوصيات النوبة في موسيقى الآلة المغربية، هو ما جاء به كتاب «إيقاد الشموع للذّة المسموع بنغمات الطّبوع» لـمحمد البوعصامي[62]. حيث جمع في مؤلّفه ديوان الأشعار الملحنّة مرتّبة بحسب الطبوع، كما عمل على ترتيب طبوع موسيقى الآلة وفق ترتيب جديد عدّل فيه وأعاد تقسيمه مخالفا في ذلك من سبقه، ومتحدّثا عن علاقتها بالطبائع الإنسانيّة[63].

وهذا العمل يطلعنا عن طبيعة الأشعار الملحّنة، والتي لم تخرج عن ثلاثة أصناف: الأزجال، التوشيحات، والأشعار التقليدية. كما أشار إلى الميازين الأربعة المستعملة في عصره: البسيط، القائم ونصف، البطايحي، القدام. دون أن يشير إلى ميزان الدّرج[64]. وهذا التفريع الجديد للنوبة هو الذي سيضعنا أمام التغيير الحقيقي الذي مسّ موسيقى الآلة.

وقد ساعده على ذلك – أقصد البوعصامي – ثقافته الموسيقية التي أهّلته ليساهم في تقديم إضافات كثيرة لموسيقى الآلة إن لحنا أو على مستوى ترتيب الطبوع، أو من خلال إدماج الصنعات الضائعة في نوبات أقرب إليها مقاميا. دون أن نغفل دور الدفاتر الشعرية التي كانت بحوزة القيّان، والتي وثّقت لطريقة الغناء في مراحل زمنيّة مهمّة من عمر هذه الموسيقى. ولا شكّ «أنّ الدفاتر هي الأساس لما انتهى إليه الأمر في العصور

3

جوق الموسيقى الأندلسية

المتأخرة سواء في شكل الحايك بالمغرب، أو في شكل السفينة بتونس»[65]، حيث شكّلت مادّة خامة للتفريع والتصنيف الذي ميّز نوبة عن أخرى. ونحن نتحدّث عن عمل البوعصامي، نسجّل نقطة أخرى تتعلّق بـ«انفتاح الفنون الموسيقية المغربية التراثية على المعارف الوافدة من الشرق العربي [حيث تم تبنّي] المصطلحات الشرقية بألفاظها، ولكنّه لم يسعه أن يتبنّى مدلولاتها»[66].

وهذا التصنيف الذي قام به البوعصامي، يشكّل أول مصدر يجعلنا نكتشف الخصوصيات الجديدة لموسيقى الآلة. وهي خصوصيات مُزجت بنفس موسيقي محلي استفاد من تنوّع الروافد الموسيقية المغربية من عرب وأمازيغ وأفارقة؛ فطريقة جمع الأشعار وترتيبها وكذا الحديث عن استخراج النغمات من العود، والإشارة اللطيفة لعلاقة الطبوع بالطبائع، وهي علاقة استشفّها من منظومة الونشريسي، وهي الوثيقة التي أغرت البوعصامي لإعادة تعديل تصنيف الطبوع. ممّا يرجّح فرضية؛ مفادها أنّ هناك محاولات سبقت «إيقاد الشموع» بنى عليه مؤلّفه منهجيته في التأليف. وهذا ما ألمح إليه بنشريفة عندما أفاد أنّ «عدّة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس» لأبي الحسن علي بن بشرى، وهو مجموع كان مستعملا في العصر الغرناطي؛ وكان يضم عددا كبيرا من الموشّحات الأندلسية التي كانت تغنّى. ويرجح بنشريفة أنّ عمل ابن بشرى، هو الذي اعتمد عليه أصحاب المجاميع، التي ألّفت في العصرين السعدي والعلوي؛ كعمل البوعصامي والحايك وأحضري....وغيرهم ممّن لم تصلنا مخطوطاتهم[67]، وهي أعمال جنحت إلى تجميع ما تواتر من ألحان وطبوع موسيقى الآلة؛ ومن أبرز المحاولات التي عنت بذلك، نجد «في أصول الغناء» وهو مخطوط لمؤلف مجهول، يرجع تأليفه للقرن السادس عشر الهجري بحسب رواية عبد السلام الشامي الذي يتوفّر على نسخة منه[68]، وهو عبارة عن ديوان شعري تتقدّمه مقدمة من ثمانين صفحة يتحدّث فيها عن علم الموسيقى والأنغام والطبوع وموقف العلماء منها، حيث يقول «اعلم رحمك الله أنّ الطبوع المستعملة في الموسيقى الأندلسية أربعة وستون طبعا، أربعة أصلية وستون فرعية، إلاّ أنّ أهل زماننا هذا لم يعودوا يعرفون إلا ست وثلاثين»[69]. وهذا المخطوط سيشكّل بعد تحقيقه إضافة نوعيّة ستكشف عن حلقة مهمّة مفقودة من تاريخ موسيقى الآلة المغربية، لعدّة اعتبارات:

* سيكون أوّل مجموع سيعرّف بطريقة غناء موسيقى الآلة؛ حيث أشار إلى أنّ عدد الطبوع المتداولة في زمن المؤلّف ست وثلاثون طبعا، ونعلم أنّ منظومة الونشريسي (ت 955هـ) لم تتجاوز سقف أربعة وعشرين طبعا، وهذا يدلّ على أن فترة تأليف هذا المخطوط المجهول المؤلّف سبقت تأليف الونشريسي لمنظومته. فلا يعقل أنّ هذا الأخير لم يطّلع عن باقي الطبوع المتداولة الذي جاء بها المخطوط؛ والمتمثّلة في اثني عشر طبعا. وهو الذي عُرف عنه أنّه كان مولعا بالموسيقى ومتتبّعا لمجرياتها، وإلا فإنّه لن يجرؤ على الخوض في هذا الميدان.

* سيعطينا صورة واضحة عن واقع موسيقى الآلة في فترة ما قبل منتصف القرن العاشر الهجري، وسيقدّم أيضا صورة أخرى عن المجهودات التي بذلها المغاربة من أجل مَوطَنة موسيقى الآلة.

محمد بن الحسين الحايك التطواني[70] سيأتي بدوره ليحاول جمع ما تفرّق من غناء النوبة في صدور الحفظة، وما خطّ في ثنايا المخطوطات التي عثر عليها. وقد شكّل عمله هذا مع مرور الأيّام مرجعا مهمّا للموسيقيين الآليين وكذا للباحثين والمهتمّين بالشأن الموسيقي الكلاسيكي. نظرا لأنّ صنيعه اتّسم بقدرة هائلة على توثيق الأشعار المغنّاة وفق مقاربة جديدة، اعتمدت على التّدقيق والتمحيص، وإغناء الصنعة المغنّاة بالإشارة إلى عدد أدوارها الإيقاعية. ممّا أبعد التشويش الذي طال الصنعة الموسيقية لفترات سابقة وأفرغها من محتواها الموسيقي. وبالمقابل أعاد الحيوية والدفء لديوان الآلة، وضخّم من الكمّ الشعري للنوبات الإحدى عشر التي كانت متداولة.

وفي عام 1302 هـ / 1885 م، ستظهر مستجدّات أخرى مع «كناش محمد بن العربي بن المختار الجامعي»؛ حيث أصبح الميزان يؤدّى وفق ثلاثة مراحل إيقاعية «الموسع، القنطرة، الانصراف». وبذلك نضجت التغييرات التي مسّت العمق الأدائي للنوبة. حيث ظهرت اللّمسة المغربية على أداء النوبة، وفق مسار ابتدأ منذ دخول هذه الموسيقى إلى المغرب؛ وهو مسار تميّز بإضافات عميقة مسّت النوبة إن عزفا أو غناء أوشعرا. حيث الطابع الذي ميّز هذه الموسيقى هو تطعيم النّوبة الموسيقية بألحان وإيقاعات وطبوع جديدة. وهو عُرف ما زال مستمرا إلى اليوم، ممّا يدلّ على مرونة هذه الموسيقى وقابليتها لضم أصوات لحنية جديدة تخدم عمقها وتُغني تشكيلها الموسيقي.

وهذا التجديد والتعديل، لم يكن وليد اليوم، بل يعود لفترات سابقة؛ فقد أخبرنا التيفاشي أنّ الأشعار المطربة التي كان يتغنّى بها في عصره « زاد فيها الجواري وأشياخ صناعة اليد، بحسب ما رأوه من النّغم يطرب سامعه»[71].

كلمة أخيرة

كانت هذه محاولة لجمع ما تناثر من نصوص في بطون بعض المجاميع القديمة، التي ألمعت إلى واقع موسيقى الآلة التي ظهرت في بلاد الأندلس، وانتقلت إلى المغرب الأقصى، كما استقرّت في بعض دول شمال إفريقيا، والتي عرفت مراحل من المدّ والجزر، انتهت بها إلى الطريقة الموسيقية التي نسمعها اليوم؛حيث اكتملت قوالبها الموسيقية.

وإذا ما حاولنا أن نحدّد أهم العناوين الكبرى التي أثّرت في مسار موسيقى الآلة، فيمكن حصرها في المراحل التالية:

* مرحلة تحديد الخصوصية والمتمثّلة في تقعيد زرياب لأداء النوبة.

* مرحلة التهذيب والتنقيح والتجديد، والتي تظهر فيما أدخله ابن باجة على طريقة أداء النوبة؛ حيث حاول التوفيق بين غناء العرب

وغناء النصارى في نوبة واحدة، وحيث شكّل الموشّح إضافة جديدة إن شعريا أو موسيقيا.

* مرحلة الانفتاح على الدّول المجاورة، حيث شكّلت الهجرات المتتالية للأندلسيين - التي ابتدأت منذ العصر المرابطي عندما ساهم ابن باجة في توطين تلك الثقافة الموسيقية الجديدة أثناء استقراره بفاس مرورا بالموحدين والمرنيين - بعدا تواصليا موسيقيا جديدا، أغنى الموروث المحلي الموسيقي في بلدان شمال إفريقيا ومنه المغرب. وعزّز من أداء النوبة وأغناها تدريجيا بمكونات لحنية وموسيقية أخرى. وهذا لا يعني أنّ المغاربة لم تكن لديهم موسيقى يتغنّون بها؛ بل المرجّح أنّهم كانوا يتوفّرون على تقاليد موسيقية. وما الإضافات النوعيّة التي أدخلوها على موسيقى الآلة إلا دليل على علوّ كعبهم في ذلك.

* مرحلة احتضان الزوايا لموسيقى الآلة؛ والواضح أن الزوايا لعبت دورا أساسيا في الحفاظ على النوبة، وحالت دون ضياع قوالبها اللحنية والمقامية، وخصوصا في فترة الصراعات والقلاقل السياسية التي عرفها المغرب. حيث شكّل السّماع ثقافة موسيقية مغايرة استمدّت خطّها الموسيقي ممّا كان يتغنّى من موسيقى الآلة ابتداء من القرن السادس الهجري. وقد شكلّت المناسبات الدينية، وخصوصا الاحتفال بذكرى عيد المولد النبوي الشريف، فرصة سانحة لاكتشاف هذا التفاعل بين موسيقى السماع وموسيقى الآلة، حيث وقفنا على إنشاد البيتين، خاصّة في العصر المريني. وقد تطوّر هذا المجهود الذي بذله أهل السّماع من خلال ترجيع الأصوات الجماعية لأهل الذكر، والمزحزحون في العصر السّعدي.

* مرحلة ما بعد سقوط غرناطة سنة 1492م، والتي أجمعت معظم الدراسات والأبحاث على أنّها أهم مرحلة عزّزت ذلك الانفتاح، من خلال ماحمله العرب والمسلمون من إرث موسيقي، قدّم بديلا جديدا للغناء في تلك الأمصار التي استقرّوا بها. وقد تمّت هذه العمليّة عبر مرحلتين : الأولى ابتدأت مباشرة بعد انهيار الحكم العربي في غرناطة، والثانية تمت بعد حوالي قرن وعشرين سنة، حيث شكّل قدوم الموريسكيين، نقطة تحوّل مهمّة وأساسية في تاريخ النوبة في موسيقى الآلة.

* مرحلة جمع وضبط ما يغنّى من أشعار وتواشيح وأزجال؛ وهذا ما قام به البوعصامي في «إيقاد الشموع»، وتبعه في مرحلة متأخرة الحايك في كنّاشه...الخ.

والواضح أن المعالم الأولى لموسيقى الآلة، ابتدأت مع المرينيين واتضحت معالمها أكثر في العصر السعدي، وأصبحت في العصر العلوي أكثر نضجا وتنظيما. ساعد على ذلك الاستقرار السياسي الذي عرفته تلك الدوّل، التي كان ملوكها يشجّعون الموسيقى وأهلها. وهو تشجيع قد حفّز الموسيقيين على العطاء والاجتهاد وتطوير قدراتهم الأدائية.

نقطة أخرى أودّ ذكرها؛ هي أنّ النوبة التي وصلتنا بكمّها وكيفها، قد وصل عددها في فترة زمنيّة معيّنة إلى أربعة وعشرين نوبة بعدد ساعات اليوم؛ بمعنى أنّ كل نوبة كانت تؤدّى في ساعة معيّنة. وبالنّظر إلى المدّة الزمنية الطويلة التي يشغلها أداء النوبة حاليا، والتي قد تصل إلى ساعات، فالأرجح أنّ النّوبة في السابق لم تكن تضمّ كل هذا الكم من الأشعار، بل استوت على هذا المنوال؛ بعدما تم دمج طبوع النوبات الضائعة في النوبات المتبقية، لتأخذ كلّ هذا الحجم والمراحل من الأداء. وإلاّ فلن يتحقّق توزيع النوبات بحسب ساعات اليوم.

الهوامش

1 – محمد الفاسي: الموسيقى المغربية المسماة أندلسية. ص:109.

2 – الموسيقى الأندلسية المغربية– (فنون الأداء). ص: 13.

3 – نفسه. ص: 13

4 – عباس الجراري :مكونات البنائية للموسيقى الأندلسية، بتصرف. ص:56.

5 – Ahmed Aiydoun: Musiques du Maroc .p :26.

6 – سليم الحلو :الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها، ص :6.

7 – زرياب ليس اسمه الحقيقي، وإنما لقّب بذلك تشبيها له بطائر أسود؛ حيث جمع بين جمال الصوت وسواد اللون. وهناك رواية أخرى تشير إلى أن زرياب بالفارسية معناه ماء الذهب. أنظر: محمود أحمد الحفني: زرياب موسيقار الاندلس، ص:10.

8 – عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، ج 5. ص: 179.

9 – أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، بتصرف.ص: 130/3.

10 – سليم الحلو: الموشّحات الأندلسية، نشأتها وتطوّرها، ص: 34.

11 –أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص:143.

12 ـ ستتم الإشارة لاحقا إلى هذا التباين بين الباحثين، بخصوص قبول أو رفض الموشّح.

13 –دار الطراز في عمل الموشحات. ص :35.

14 –ابن سناء الملك :دار الطراز في عمل الموشحات.ص :35.

15 – ابن سناء الملك :دار الطراز في عمل الموشحات. ص :38.

16 – التيفاشي تحدّث في كتابه عن الموسيقى أوائل القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي.

17 – محمد ابن تاويت الطنجي: الطرائق والألحان الموسيقية في إفريقيا والأندلس. ص: 123. ضمن كتاب: أحمد التيفاشي القفصي: العالم الموسوعي في الطب والمعادن والموسيقى والفلك والأدب والاجتماع، لـ: أبي القاسم أحمد كرو.

18 – محمد ابن تاويت الطنجي: الطرائق والألحان الموسيقية في إفريقيا والأندلس. ص: 123.

19 – نفسه. ص: 100.

20 – عبد العزيز بن عبد الجليل :إشكالية الثابت والمتحول في المستوى الفني للموسيقى الأندلسية.

21 – كناش الحايك، ص: 50.

22 – محمد ابن تاويت الطنجي: الطرائق والألحان الموسيقية في إفريقيا والأندلس.ص: 123.

23 – نفسه، ص: 124.

24 – محمد المنوني: تاريخ الموسيقى الأندلسية بالمغرب، بتصرف.ص: 150.

25 –نفسه، ص: 150.

26 ـ فاطمة عيسى: الموسيقى الأندلسية: امتداد للحضارة الأندلسية بالمغرب. ص:356.

27 – محمد ابن تاويت الطنجي: الطرائق والألحان الموسيقية في إفريقيا والأندلس.ص: 98.

28 –نفسه. ص: 98.

29 ـ إمام التلاحين في العصر الموحدي بالعدوتين، أنظر: كناش الحايك: ص: 28.

30 – محمد ابن تاويت الطنجي: الطرائق والألحان الموسيقية في إفريقيا والأندلس.ص: 123.

31 – عبّاس الجراري في تقديمه لـ :كناش الحايك. ص: و.

32 ـ صالح المهدي: الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، ص: 149.

33 – محمد المنوني: تاريخ الموسيقى الأندلسية بالمغرب، بتصرف. ص: 151.

34 – نفسه.ص: 99.

35 – نفسه.ص: 89.

36 – نفسه. ص: 99.

37 – نفسه. ص: 90.
38 – محمد ابن تاويت الطنجي: الطرائق والألحان الموسيقية في إفريقيا والأندلس. ص: 86.
39 – نفسه . ص: 98.
40 – يونس الشامي: النوبات الأندلسية المدونة بالكتابة الموسيقية: نوبة الرصد، تدوين وفق رواية وأداء المرحوم مولاي أحمد الوكيلي.ص:33.
41 – محمد بن العربي الدلائي: فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار. ص:132.
42 ـ السماع هو «ترتيل الأشعار الصوفية [...] في إطار شكل موسيقي روحي مخصوص يتوسل بالشعر والنغم لبلوغ غايات روحية تتفق مع مرامي ومراقي طرق القوم ومسلكهم الصوفي»، محمد التهامي الحراق:موسيقى المواجيد، مقاربات في فن السماع الصوفي المغربي، ص: 27ـ28
43 – محمد بن العربي الدلائي: فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار. ص:132.
44 –نفسه. ص:135.
45 – ابن الدراج السبتي: الامتاع والانتفاع بمسألة سماع السماع، دراسة وإعداد محمد بن شقرون، ص:70.
46 – ولعل بداية الاحتفال بذكرى عيد المولد النبوي الشريف، تعود إلى سنة (648هـ/1250م)، عندما أقرّ أبو القاسم العزفي بتلك المناسبة الغالية. أنظر: ابن عذارى المراكشي، «البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق عبد اللّه محمد علي، المجلد الرابع. ص:472.
47 ـ محمد المنوني: ورقات عن حضارة المرينيين. ص: 523.
48 – محمد بن شريفة في تصدير: إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع، لـ: محمد البوعصامي، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الجليل، ص: ل وما بعدها.
49 عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، تحقيق، عبد السلام الشدادي، ج 5، ص: 179.
50 – محمد المنوني: تاريخ الموسيقى الأندلسية بالمغرب،بتصرف.ص: 152-151.
51 – نفسه.ص: 152.
52 – عبد العزيز بن عبد الجليل: مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية. ص: 168.
53 ـ سليم الحلو: الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها، ص: 35.
54 ـ عبد العزيز الفشتالي: مناهل الصفا في مآثر موالينا الشرفا، تحقيق: عبد الكريم كريم. ص: 237.
55 ـ يونس الشامي: النوبات الأندلسية المدونة الكتابة الموسيقية: نوبة الرصد. ص:41.
56 ـ جوليان ريبيرا: تاريخ الموسيقى في شبه الجزيرة العربية والأندلس، ترجمة الحسين الحسن. ص: 115 وما بعدها.
57 – عبد الهادي التازي: أشعار الموسيقى الأندلسية: موضوعاتها، لغتها. ص:311.
58 – تم طرد المسلمين من غرناطة سنة 1017 ه1609-م «بعد أن ساكنوهم بغرناطة وأعمالها نحوا من مائة وعشرين سنة [...] ولّما أجلاهم العدو عن جزيرة الأندلس خرجت ألوف منهم بفاس [...] وكذلك بتطاوين وسلا». أنظر: الناصري: الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، ج 4، ص:106.
59 – عباس الجراري: التأثير الموريسكي في المغرب العربي، ص: 208.
60 – رجاء صبري عوض الله: الموسيقى والغناء في الأندلس. ص: 17
61 – محمد بن شريفة في تصدير: إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع، لـ: محمد البوعصامي، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الجليل، ص: د.
62 ـ عاصر المولى لسماعيل (1082 ـ 1139 ه).كان حيّا ما بين 1149 و 1151 هـ، حسب ما ذكره عبد العزيز بن عبد الجليل في تحقيقه :إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع، لـ: محمد البوعصامي،ص: 11.
63 – محمد البوعصامي: إيقاد الشموع للذة المسموع

بنغمات الطبوع، ص: 18 وما بعدها.

64 - نفسه، ص: 41.

65 - محمد بن شريفة في تصدير: إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع، ص: ج.

66 - محمد البوعصامي: إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع، ص: 18.

67 - محمد بن شريفة في تصدير: إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع، ص: س.

68 ـ وهو في طور التحقيق.

69 ـ عبد السلام الشامي في دروس الماستر كلاس، على هامش فعاليات مهرجان الموسيقى الأندلسية المنظم بفاس 2013 م.

70 ـ تم الانتهاء من إنجاز هذا العمل في غرّة رمضان 1202هـ / فاتح يونيو 1788، أنظر :كناش الحايك، ص: 12.

71 - محمد ابن تاويت الطنجي: الطرائق والألحان الموسيقية في إفريقيا والأندلس. ص: 124.

المصادر والمراجع العربية

* ابن الدراج السبتي: اتجاهات أدبية وحضارية في عصر بني مرين، أو كتاب الانتفاع في مسألة السماع، دراسة وإعداد محمد بن شقرون، مطبعة الأندلس، القنيطرة. دط.د ت.ابن سناء الملك :دار الطراز في عمل الموشحات.
* ابن سناء، الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، المطبعة الكاثوليكية، دمشق، 1368هـ ـ 1949م.
* ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق عبد اللّه محمد علي، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت.ط 1، 2009م.
* أحمد الناصري: الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى،ج 4، تحقيق: جعفر الناصري، محمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء. د ط، 1954 م.
* أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص:143.
* البوعصامي، محمد :إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع .تحقيق عبد العزيزبن عبد الجليل، دار الهلال، الرباط. د ط. 1995م.
* التأثير الموريسكي في المغرب العربي، ضمن عدد الموريسكيون في المغرب، الندوة الثانية: شفشاون: 22-24 جمادى الثانية 1421 ه - 21-23 شتنبر 1000م، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة الندوات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2001م.
* التطواني، أبو عبد الله محمد بن الحسين الأندلسي:كناش الحايك.تحقيق مالك بنونة، مطبعة المعارف الجديدة.الرباط، د ط، 1999م.
* التلمساني، أحمد بن محمد المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق :إحسان عباس، دار صادر، بيروت. ط 1، 1968م.
* الحراق، محمد التهامي: موسيقى المواجيد، مقاربات في فن السماع الصوفي المغربي، كتاب الجيب عدد 54، منشورات الزمن، 2010 م.
* الحفني، محمود أحمد: زرياب موسيقار الأندلس، سلسلة أعلام العرب، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة. رقم 54.
* رجاء صبري عوض الله: الموسيقى والغناء في الأندلس، العدد 26، بغداد، السنة التاسعة، 1431 ه/ 2010 م.
* ريبيرا، جوليان: تاريخ الموسيقى في شبه الجزيرة العربية والأندلس، ترجمة الحسين الحسن، أبو ظبي للثقافة والتراث، ط 1، 1429 هـ ـ 2008 م
* سليم الحلو: الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، ط1، 1995م.
* سليم الحلو: الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، ط1، 1995م.
* صالح المهدي: الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر، د ط، 1986م .
* عباس الجراري: المكونات البنائية للموسيقى الأندلسية، ضمن ندوة تقاليد الموسيقى الأندلسية

في دول البحر الأبيض المتوسط منشورات جمعية رباط الفتح. 1995م.
* عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، تحقيق عبد السلام الشدادي، بيت الفنون والعلوم والآداب، الدارالبيضاء، ط1، 2005م
* عبد السلام الشامي: في دروس الماستر كلاس،على هامش فعاليات مهرجان الموسيقى الأندلسية المنظم بفاس 2013.
* عبد العزيز الفشتالي: مناهل الصفا في مآثر موالينا الشرفا، تحقيق: عد الكريم كريم. منشورات جمعية المؤرخين المغاربة، الرباط. ط 2، 1426ه/2005م.
* عبد العزيز بن عبد الجليل :إشكالية الثابت والمتحول في المستوى الفني للموسيقى الأندلسية:
http://arabmusicmagazine.com/index.php
* عبد العزيز بن عبد الجليل :الموسيقى الأندلسية المغربية (فنون الأداء)، مجلة علامات، الكويت، عدد 129، 1409 ه/ 1988م.
* عبد العزيز بن عبد الجليل: مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، المجلد الرابع، العدد 65، ماي 1983م.
* عبد الهادي التازي: أشعار الموسيقى الأندلسية: موضوعاتها، لغتها، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء السادس، عدد 76، 1415 ه- 1995م.
* فاطمة عيسى: الموسيقى الأندلسية امتداد للحضارة الأندلسية بالمغرب. مجلة التراث المغربي الأصيل، العدد 58. خريف :1432 ه 2011- م.
* محمد ابن تاويت الطنجي: الطرائق والألحان الموسيقية في إفريقيا والأندلس. ضمن كتاب: أحمد التيفاشي القفصي : العالم الموسوعي في الطب والمعادن والموسيقى والفلك والأدب والاجتماع، لـ: أبي القاسم أحمد كرو، سلسلة رواد منسيون: 4، دار المغرب العربي، د ط، 2004م.
* محمد البوعصامي: إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع .تحقيق عبد العزيزبن عبد الجليل، دار الهلال، الرباط. د ط. 1995م.
* محمد الفاسي: الموسيقى الأندلسية المسماة أندلسية، مجلة التراث الشعبي، العراق. عدد 2. السنة 8. 1977م.
* محمد المنوني: تاريخ الموسيقى الأندلسية بالمغرب. مجلة البحث العلمي، عدد 14 ـ 15، السنة السادسة، 1388 ـ 1389 / 1969 م.
* محمد المنوني: ورقات عن حضارة المرينيين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم 20. مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط 3. 1420ه/200م.
* محمد بن العربي الدلائي: فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار. تحقيق محمد التهامي الحراق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، د ط، 1432 ه /2011 م.
* المعجم الوسيط: من إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 1435 ه ـ 2004 م.
* يونس الشامي: النوبات الأندلسية المدونة بالكتابة الموسيقية: نوبة الرصد، تدوين وفق رواية وأداء المرحوم مولاي أحمد الوكيلي. مطبعة بني ازناسن، سلا، ط 1، 1430 هـ - 2009م.

المصادر والمراجع الفرنسية:

* Ahmed Aydoun :Musiques du Maroc Deuxième .Edition ; janvier 2001.

الصور:

* الصور من الكاتب .
1 - http://arabmusicmagazine.com/index.php
2 - http://www.thewhatnews.net/post-page.php?post_alias=
3 - https://www.google.com/search?q

ثقافة مادية

حرفة الطوب الأحمر في منطقة الجريف شرق
158

الثقافات المحلية في آدرار موريتانيا: قراءة في الجذور و الأعراق
178

الزخرفة في الزرابي التونسية على المستوى الشكلي
188

حرفة الطوب الأحمر
في منطقة الجريف شرق

د. أسعد عبد الرحمن عوض الله – كاتب من السودان

اعتمد الكاتب في مادة هذا المقال على حصيلة الجمع الميداني الذي قام به في منطقة ممارسة الحرفة في صيف 2009م، واستقى معلوماته من أفواه الحرفيين، بتسجيل كل البيانات على أشرطة الكاسيت، كما اعتمد على منهج الملاحظة لتتبع خطوات الحرفة، وتتبع توثيق مراحل هذه الحرفة بالتصوير، ومادة التسجيلات محفوظة بأرشيف قسم الفولكلور بمعهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم، ويتناول المقال شرح وتفصيل مراحل حرفة الطوب الأحمر بمنطقة الجريف شرق، مصحوبة بالصور التوضيحية، والتي تبدأ بتجهيز الأدوات التي تستخدم في هذه الحرفة، وذلك في بداية كل موسم عقب فترة الفيضان والأمطار، ومن ثم توضيح المراحل التي تمر بها حرفة الطوب الأحمر من المادة الخام وحتى المحصلة النهائية، كما يتطرق للزمن الذي يتم فيه الإنتاج وتقسيمه (الرُّوْتِيْن اليَوْمِي) الذي يتبعه العمال لإنتاج الطوب الأحمر، بالإضافة لحجم الإنتاج نفسه والطرق المتبعة لتسويقه، وتبدأ مراحل الحرفة بإعداد الأدوات أولاً التي يتم

1

تسوية الفرش

2

بناء الطربيزة بالطوب الأحمر والأخضر

تجهيزها قبل بداية الإنتاج، ومن أهم هذه الأدوات الطَّرَبِيْزَة؛ لذلك لابد من بيان مراحل بنائها فهي التي يقوم عليها الإنتاج، ومن ثم يستعرض مراحل الحرفة وزمن الإنتاج وحجمه وتسويقه وقبل ذلك يقدم نبذة مقتضبة تبيِّن التعريف بمنطقة الجريف شرق.

منطقة الجريف شرق:

تقع منطقة الجريف شرق على الضفة اليمنى للنيل الأزرق، على بعد أربعة أميال جنوب شرق الخرطوم بحري، على خط عرض 15/35 درجة وخط طول 32/26 درجة، وتمتد في هيئة شريط طولي على النيل الأزرق وتنحدر المنطقة على الضفة اليمنى للنيل الأزرق بصفة عامة، وتقع في داخل حدود منطقة وحدة شرق النيل الإدارية (قطاع الجريفات الشرقية وأم دوم)، التي تتبع من الناحية الإدارية لمحلية شرق النيل. تحدها من الناحية الشمالية منطقة القادسية ومن الناحية الشرقية منطقة دار السلام المغاربة وبركات وغرباً النيل الأزرق ومن الناحية الجنوبية تحدها منطقة أم دوم، وتبلغ مساحتها حوالي 32 كيلومتراً مربعاً.

الطَّرَبِيْزَة أهم أدوات إنتاج الطوب الأحمر:

الطَّرَبِيْزَة هي أداة العمل الرئيسية في حرفة الطوب الأحمر، فبواسطتها يتم الإنتاج بحيث يقوم الأسطى باستخدامها لتشكيل الطوب اللبن (الطُّوْب الأَخْضَرْ) والعمل داخل الكَمِيْنَة يقوم على الطربيزة، وبها يحدد عدد العمال ومن المتعارف دائماً داخل الكمينة أن العمل يكون رباعا أو خماسا؛ بمعنى أربعة عمال أو خمسة عمال للطربيزة الواحدة وأقل كمينة يوجد بها طربيزتان ويمكن أن يزيد العدد عن ذلك، أما عدد العمال فيتوقف على إمكانيات صاحب الكمينة المادية بحيث يمكنه أن يقوم بتشغيل أربعة عمال أو خمسة عمال في الطربيزة الواحدة، وذلك يعتمد على رأس ماله الذي يبدأ به العمل في بداية الموسم، كما يمكنه زيادة عدد الطرابيز.

هؤلاء العمال هم الذين يقومون ببناء الطربيزة تحت إشراف الأسطى وقبل عملية البناء لا بد من تنظيف مساحة الكمينة والتي تسمى (الفَرِشْ) أو (البَرَاحَة) وذلك لتسويتها بالطواري واستخدام ما يعرف بـ(الطَلْفَشَة) وهي عبارة عن خشبة مستطيلة الشكل توضع تحت القالب وتساعد على حمله وتزيد عليه بقليل في مساحة القالب، فبواسطتها يتم تسوية تربة الفرش وأحياناً يستخدم الواسوق في حالة وجود كمية كبيرة من التراب، إذ لا بد من أن يكون الفرش مسطحا تماماً وخالياً من التراب، ثم بعد ذلك يقوم العمال برشه بالماء لتثبيته وأحياناً يقومون بإحضار كمية من الرمل لطرحها على الفرش ثم رشها بالماء «انظر الصورة رقم(1)».

بعد هذه العملية يقوم العمال بتقسيم الفرش إلى قسمين بالتساوي ففي النصف الأقرب إلى حفرة الطين يقوم العمال ببناء طربيزتين، الأولى قرب الطين والثانية في وسط الفرش.

3

ردم الفراغ في وسط الطربيزة بالتراب

4

ملء الفراغات بين الطوب بالطين والزبالة (الكَفْيَة)

خطوات بناء الطَّرَبِيْزَة وأجزائها:

تبنى بالطُّوب الأَخْضَر أو الأحمر أو الاثنين معاً في شكل مستطيل وإحدى زواياه تبنى في شكل شبه مثلث بزاوية قائمة وهو المكان الذي يقف فيه الأسطى، وهذا الانحراف شبه المثلث له ضلعان متساويان حوالي (50×50 سم) والشكل العام للطَّرَبِيْزَة المستطيل يكون (2×1.5 متر) وهذه المساحة تقدر بعد تحديد المكان الذي يقف عليه الأسطى والمكان الذي يوضع عليه القالب الذي يصب عليه الأسطى الطين لتشكيل الطوب وتحديد المساحة التي يوضع عليها الطين للاستخدام ومكان وضع القالب وهو فارغ وبعد تقدير هذه المساحات يكون تخطيط الطربيزة (2×1.5 متر).

تبنى الطَّرَبِيْزَة بالطوب بطريقة البناء العادية وبدون استخدام الطين بحيث يقوم العمال برصف الطوب بسمك الحائط وذلك بوضع طوبة بالطول ونصف الطوبة «انظر الصورة رقم (2)»،

ويكون ارتفاع الحائط حوالي 60 سم، وبعد عملية البناء يقوم العمال بردم المساحة الفارغة في الوسط بالتراب حتى تتساوى مع ارتفاع الحائط «انظر الصورة رقم (3)»،

وبعد ذلك يقوم العمال بعمل ما يسمى بـ(الكَفْيَة) وهي عبارة عن ضفيرة بالطوب بحيث يتم رصف الطوب لقفل كل المساحة به من أعلى ثم بعد ذلك يتم ملء الفراغات بين الطوب المرصوف بالطين والزبالة «انظر الصورة رقم (4)».

يقول الراوي زكريا إبراهيم:

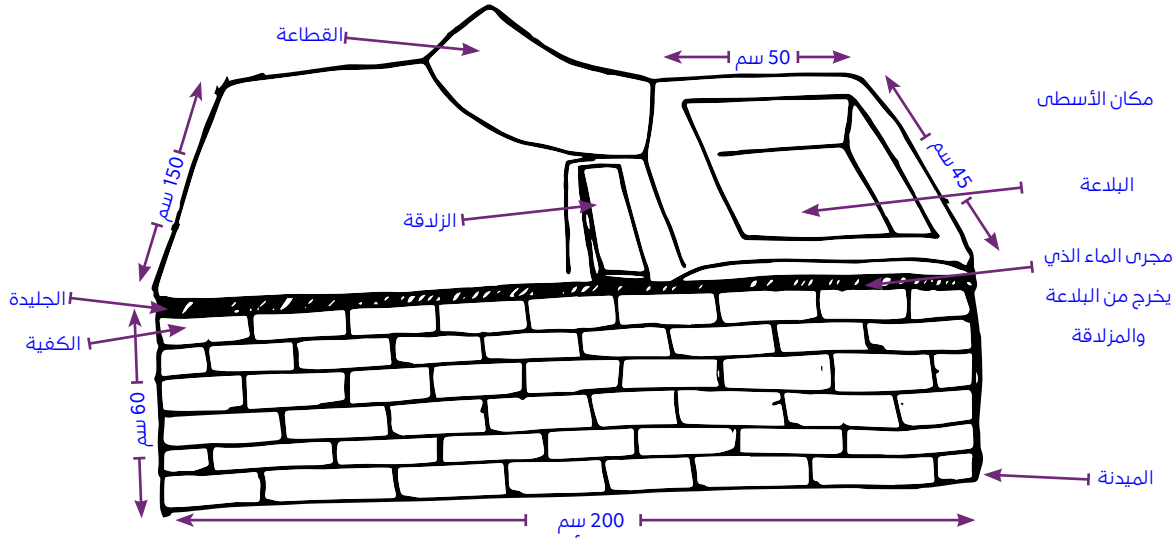
«الكفية دِي لمّن أوّل حَاجَة نَبْنِي الطَّرَبِيزَة دَا زَي البُنَا العَادِي زَيْ الأُوْضَة كِدا صغيِّر نكْبُوهَا تُراب غَلُوها فِي بطْنُو زاتُو تَانِي نَكْفِيهَا طُوب كَفْيَة دَا كِدَا بَسْ شُفْتَا دَا كَان قِبِيلْ بَنِيتُو بُنَا ومَلَحْتُو فِي بَطْنُو دَا تُرَاب كِدَا دَا كِدا نَجِي نَرُصْ فُوقُو كِدَا نْقفِلاَ زَي العَرِشْ»[1].

بعد ذلك يتم مسح هذه (الكَفْيَة) من أعلى على السطح بالطين المخلوط بالزبالة وتسمى هذه الطبقة (الجَلِيدَة) ومن فوق الجليدة يتم مسح زبالة جافة وناعمة «انظر الصورة رقم (5)».

بعد تجليد السطح بمادة الطين والزبالة تبدأ عملية بناء أجزاء الطربيزة الأخرى من أعلى على السطح وتبدأ بـ (البَلاَّعَة) وهي عبارة عن شكل مربع يبنى بالطوب الأحمر بحيث تسع مساحتها لوضع قالبين وطفشتين وتكون بعرض الطوبة، طولها طوبتين ونصف وارتفاعها طوبتين بارتفاع الطوبة (45×45 سم) وبعد بنائها يتم تجليدها - أيضاً - بالطين المخلوط بالزبالة، والبلاعة يتم ملأها بالماء لاستخدامها في غسل قالب الطين. ومن ثم يتم بناء ما يعرف بـ(القَطَّاعَة) وتأخذ شكل منحنى يبنى بالطوب بطول الطوبة بحيث يتم رصف الطوب بشكل مائل من زاوية البلاعة لتلتف حول المكان الذي يقف عليه الأسطى ثم تمسح بالطين والزبالة، وهنا تكون مرتفعة بالطين على الطوب الذي تبنى به وتنحدر ناحية سطح الطربيزة، ومهمة القطاعة هي حينما يقف الأسطى تجعله يتمكن من سحب الطين

5 شكل الجليدة.

6 الطربيزة في أعلاها البلاعة وتظهر الميدنة في أسفلها



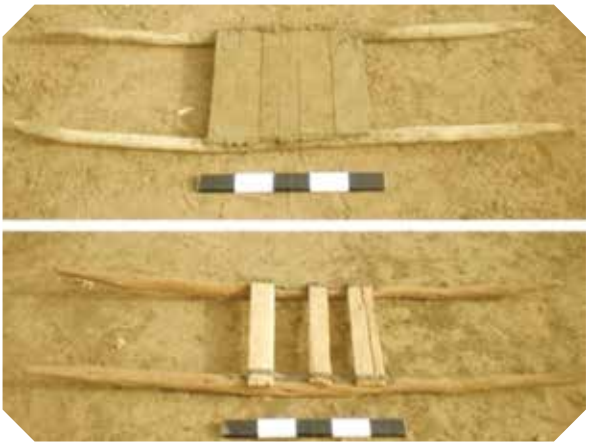
الشكل 1 : أجزاء الطربيزة

بكلتا يديه من سطح الطربيزة ويسحبه نحو القطاعة التي تساعده على قطع الطين بالمقدار الذي يمكن صبه في القالب الذي يوضع على ما يعرف بـ(الزَّلاَّقَة)، وهي تبنى من طوبتين وتكون موازية للبلاعة بشكل مائل أيضاً بحيث تكون مرتفعة ناحية القطاعة وتثبت عليها الطفشة التي ذكرناها مقدماً بالطين على طوبتين وسميت كذلك لتساعد على انزلاق الماء من القالب بعد إخراجه من البلاعة بواسطة الأسطى مع الطفشة التي يوضع عليها، وذلك بناءً على إفادة الراوي عثمان يعقوب دهب الذي يقول فيها:

«الزَّلاَّقَة دِي بتكُونْ مَلَصّقَة بِي طِين ثَابتَة وهِي نَفس الطَفشَة بتتلَصَّق فِي الطَربِيزَة وبتكُون مِميِّله عَشَان شِنُو المويَه البتَجِي مَعَ القَالِب مَارقَه مِن البَلاَّعَة المَيلاَن بِتَاعَا بتَجِي مَدَرْدَقَه عَشَان تدَّرْدَق»[2].

تساعد - أيضاً- العامل الذي يحمل القَالِب من الطَّرَبِيْزَة على سحبه من على الزَّلاَّقَة وحمله بالطَفْشَة لوضع الطُوْبَة على الفَرِش، ومن أسفل الزَّلاَّقَة يخرج مجرى صغير ليلتقي بمجرى آخر يخرج من البَلاَّعَة وذلك لإخراج الماء الذي ينزل من الزَّلاَّقَة والبَلاَّعَة لينزل أسفل الطَّرَبِيْزَة في حفرة عميقة مع زاوية الطَّرَبِيْزَة الأمامية أسفل البَلاَّعَة وهذه الحفرة يستفاد منها - أيضاً - في إخراج ماء البَلاَّعَة لتغييرها بعد أن تتعكَّر بطين القَالِب والطَفْشَة «انظر الصورة رقم (6)».

تسمى الحفرة أسفل الطربيزة بـ (المِيْدَنَة).. (انظر الشكل 1). بعد بناء الطربيزة وتنظيف مساحة الكمينة (الفَرِش) يتم تجهيز كل الأدوات الأخرى التي تستخدم في حرفة الطوب وهي بالإضافة إلى الطفشة والقالب



7

الطَبْلِيَّة والعَرَبِيَّة على التوالي

8

القالب

سالفة الذكر يتم تجهيزما يعرف بـ (الطَّبْلِيَّة) و(العَرَبِيَّة)، والطَّبْلِيَّة هي عبارة عن شَيَّالَة تستخدم لحمل الطين وأحياناً أخرى قُفَفْ الزِّبَالَة التي تستخدم لتخمير مادة الطين والتي سنتعرض لها لاحقاً، وهي تصنع من عودين بطول مترين يوضعان ليكونا متوازيين والمسافة بينهما (50 سم) ويتم تثبيت أربعة ألواح من الخشب بنفس الطول على هذين العودين بالمسامير لتكون مساحة الألواح بعد جمعها (50×50سم). أما العربية فهي - أيضاً - تصنع من عودين وتشبه الطبلية في الشكل إلا أن الفرق بينها وبين الطبلية في أن العربية بها دائماً ثلاثة خشبات في الوسط وتثبت بشكل متفرق عن بعضها «انظر الصورة رقم (7)».

أما القَّالِب فيكون في شكل متوازي مستطيلات وزواياه قائمة ومفتوح من الجانبين ومصمم لكي يُصَبْ عليه طُوْبَتَان وبه فاصل في الوسط وله أيادي من الجانبين لتساعد على حمله ومقاسه (22×11×6سم)، الطول × العرض × الارتفاع، «انظر الصورة رقم (8)» والطفشة عبارة عن خشبة مستطيلة الشكل تزيد بمقدار سنتمترين من كل جوانب القالب، حينما يوضع عليها إذا كان في عملية الصب في الطريزة أو حينما يحمله العامل الذي يأخذه من الطريزة لوضعه في الفَرِش ويسمى هذا العامل (الدَّبَّاشِي)، وتُعْمَل لها خشبتان صغيرتان من أسفل حتى يتمكن الدَّبَّاشِي من حملها مع القالب «انظر الصورة رقم (9)»،

كما يتم تجهيز الطواري جمع طورية وهي الأداة التقليدية التي تستخدم في الزراعة، وهنا تستخدم دائماً في كسر الطين وهذه - أيضاً - من خطوات تجهيز الطين، ثم بعد ذلك تجهز المواد التي تستخدم في الحرفة مثل الزِّبَالَة (رَوَثْ الحيوانات)، ودائماً ما تستخدم زبالة الأبقار لتخمير الطين ولأغراض أخرى مرتبطة بمراحل حرفة الطوب:

«أَنَا بَجِيْب المَوَاد السَمْحَه ذَي الزِّبَالَة بِتَاعَت البَقَر بِتجِيْب الطُوب سَمِح وُبَكُب الرَّمْلَه بالمَقَاسَات المَطْلُوبَة عَشَان الطُوبَه زَاتَا لاتَجِي هَشَّه لاتَجِي نَاشْفَه تِتْكَسَّر بَرَاهَا»[3].

هذا ما سيوضح في السطور القادمة، كما يجهز الرمل الذي يتم خلطه مع الطين، وتتم صيانة طلمبة الماء وتجهيز البَرَامِيل والبَاقَات التي تستخدم لحمل الماء وتجهيز حطب الوقود.

بعد تجهيز كل هذه الأدوات واكتمال عدد العمال للطريزة تبدأ عملية الإنتاج والتي سنستعرضها بالشرح والتفصيل.

المراحل التي تمر بها حرفة الطوب الأحمر:

تمر حرفة الطوب الأحمر بمراحل عدة وكل مرحلة تعتمد على عدة خطوات ويمكن تلخيص هذه المراحل في الآتي:

- مرحلة ترسيب المادة الخام.
- مرحلة تجهيز الطين (التَّخْمِيْر).
- مرحلة تشكيل الطوب الأَخْضَر.

9

الطفشة

10

طين البَلَبَطّي، الزّافُوْت والقُرِيْر، على التوالي

* مرحلة التَّجْفِيْف.
* مرحلة بناء الكَمِيْنَة والحَرْق.
* المرحلة النهائية.

1 – مرحلة ترسيب المادة الخام (الطَّمِي):

تبدأ هذه المرحلة قبل الفيضان وموسم الأمطار بوقت كافٍ بحيث يقوم العمال بتنظيف الحفرة وتجهيزها؛ وذلك بإزالة كل مخلفات الإنتاج في الموسم السابق من بقايا الطين والطوب والأعشاب، ويتم جمع كل هذه المخلفات التي يستفاد منها في عمل ما يسمى بـ (السِّقَالَة)، وهي عبارة عن ردمية كبيرة يتم ردمها على شاطئ النيل إلى الشمال من الحفرة مباشرة، فعند مجئ الفيضان تمتلئ الحفرة مباشرة بالماء وعندما يبدأ النيل في الانحسار تدريجياً تكون هذه الحفرة قد امتلأت بالطمي المشبع بالماء، هذا ما ذكره الزبير الجيلاني بابكرباعو:

«السِّقَالَات دِي بِنْجِيْب حَدِيْد بِنْجِيْب خَشَبْ بِنْجِيْب عِرُوْق الشَّدَر بِنْجِيْب وَسَخ الكَمَاين ذَاتُو بِنَعْمَلُو لَمَّن البَحَر بِجِي بِعَمْلُو يَعْنِي حَاجِز بِحَجِز الطَّمِي لَمّن إِحَجِز الطَّمِي السَنَه الجَايَّه بِكُوْن عِنْدَك طَمِي مُتْوَفِّر»[4].

بعد ذلك يقوم العمال بتغطية الحفرة بطبقة من الرمل وفقاً لإفادة السراج عمر موسى الذي يقول:

«أَوَّل البَحَر مَا نَزَل بِنْغَطِّي الطِّيْن بالرَّمْلَه عَشَان مَا يشُق إِنْ شَقَّ بِبُوظ والرَّمْلَه بِتَحْفَظ الرُّطُوبَه بِتَاعَة الطِّيْن إِكُوْن لَيِّنْ»[5].

2 – مرحلة تجهيز الطين (التَّخْمِيْر):

يقول الرَّاوي عبدالله عباس عبدالله: «أَنَا طَبْعَاً طَبْلَنْجِي غَايْتُو نَقُوْم أَنِحْنَا نَفَرِيْن طَبْعَاً طَبْلَنْجِيَّة نَفَرِيْن بالأُسْطَى نَكُوْنُو تَلاتَة التُّرَاب المَلْمُوم نَقُوْم زَي دَا نَكْسِرُو نَطْرَحُو بَعَدُو نَجِيْب الزِّبَالَة بالقُفَف نَجِيْب نَزَبِّل، أَهَا بَعَد دَاكْ نَقُوْم نَمْشِي نَدَوِّر البَابُور نَرُشُّو بالخَرْطُوشْ بَعَد مَا يِسْتَوِي خَلاَص نَقُوْم نَجُر بالطَّوَارِي المَرَّة الأُوْلَى ثُمَّ تَانِي مَرَّة كِدَا خَلاَص بِنَاخُد لِيْنَا زَيْ تَلاتَة أَرْبَعَة سَاعَات كِدَة وُنَقُوْم»[6].

من هذه الجزئية من كلام الراوي يمكن أن نستنتج أن مرحلة تجهيز الطين للحرفة تمر بعدة خطوات وهي: الكَسْرْ ثم طَرْح التُّرَابْ ثم التَّرْبِيْل ثم السِّقَايَة. بمعنى أن الإنتاج يبدأ بـ (الكَسِر) وذلك بحفر الطين بالطواري وجره، ودائماً هذه العملية تتم بواسطة ثلاثة عمال، كما قال الراوي سابقاً إثنين طبلنجية وهذه هي مهمتهما، حيث يقومان بتجهيز الطين بعد تخميره وحمله إلى طربيزة الأسطى الذي يشارك معهم في هذه العملية، وبعد كسر الطين يتم طرحه حتى يتفتت ومن ثم يحضر الطبلنجية قُفف الزبالة بواسطة الطبلية ويقومون بنثرها على سطح التراب بحيث تتوقف كمية الزبالة على حجم الحوض، ونوع الطين، وأحياناً تضاف كمية من الرمل. والطين ثلاثة أنواع كما يقول الراوي أحمد خليل البشير:

«طين (بَلَبَطّي) وطين (زَافُوتْ) وطين (قُرِيرْ)»[7]، (انظر الصورة رقم 10).

7

المَكْوَة

الطين البلبطي هو الطمي اللزج ويحتاج إلى كمية من الرمل للحد من نسبة اللزوجة كما يضاف إليه كمية من الزبالة، أما الطين الزافوت فهو عبارة عن طين مخلوط بالرمل بطبيعته إذ يحتاج إلى الزبالة فقط، وكذلك القرير يحتاج إلى زبالة وقليل من الرمل. حجم الحوض يتوقف على عدد العمال في الطريزة فإذا كان العمل رباعيا دائماً يقدر حجم الحوض بحيث ينتج سبعة ألف طوبة أو ثمانية ألف طوبة في اليوم، وإذا كان الطين بلبطي تكون نسبة الرمل كبيرة والزبالة أقل، أما إذا كان الطين زافوت فتكون نسبة الزبالة هنا أكثر قليلاً من البلبطي و القرير الذي تضاف له - أيضاً- كمية من الزبالة ونسبة قليلة من الرمل، بمعنى أنه إذا كان الحوض بلبطي وقدر لينتج ثمانية ألف طوبة يضاف له مقدار خمس وأربعين قُفَّة من الزِّبَالَة (رَوَثْ الأَبْقَارْ) أو خمسين قُفَّة والرمل ليس له مقدار محدد إنما ينثر عليه فقط بحيث يكون أكثر قليلاً من نسبة الطين، أما إذا كان الطين زافوت فتضاف إليه خمس وثلاثون قُفَّة و إذا كان الطين قرير فيأخذ مقدار أربعين قُفَّة من الزبالة وهذا بناءً على حديث الراوي حماد أحمد عبد الرحمن، إذ يقول:

«الطِّيْن دَا أَوَّل حَاجَة نِحْنا بنقُوم بِنَكسِرو تُرَاب زَي دَا زَي الحُوضْ دَا مَثلاً بِنَدِّي أربعِين قُفَّة زِبَالة وبِنْخَمِّرُو دَا بالنِّسْبَة للقُرِيْر أَمَّا بالنِّسْبَة للزَّافُوْتْ تَدّي خَمْسَة وُتَلاَتِين أَمَّا بالنِّسْبَة لِلْبَلَبَطِّي بِيَاخُد خَمْسَة وَاَرْبَعِيْن

12

الطست المخروم في الوسط لحمل لنقل الطين، نثرت عليه الزبالة (روث الحيوانات)

أَوْ خَمْسِيْن طَبْعَاً الطِّيْن دَا هُو قَبَايِلْ» [8].

بعد عملية إضافة هذه المواد من الرمل والزبالة أو الزبالة فقط يتم تدوير طلمبة الماء لرش الحوض بالخَرْطُوْش حتى تتم سقايته تماماً بالماء، مثل ما ذكر الراوي عبدالله عباس عبدالله في البداية عن التخمير، ثم بعد ذلك يتم جر الطين بالطواري مرتين حتى يتم التأكد من خلط الطين بالمواد التي أضيفت إليه تماماً وبعد ذلك يترك الحوض لمدة تتراوح ما بين ساعتين إلى خمس ساعات للتخمير حيث تتحلل المواد المختلفة وتتمازج فيما بينها، وذلك بفعل الزبالة ثم بعد ذلك يتم تقسيم الحوض إلى قسمين وكل قسم يسمى بـ (فَرْدَة) حيث تُقْلَب إحدى هاتين الفردتين لتسمى الجرة الأولى وتُقْلَب مرة أخرى ويضاف إليها بعض الماء إذا احتاجت لذلك، ثم يتم تَمْلِيسها برأس الطورية وتسمى هذه العملية بـ (المَكْوَة)، (انظر الصورة رقم 11)؛ وذلك للتأكد من درجة لزوجة الطين حتى

تكتمل عملية ترحيله، كما تحافظ هذه العملية على حفظ نسبة الماء في الجرة وهذه العملية نفسها تتم في الفَرْدَة الثانية وتنثر عليها الزبالة من أعلى للغرض نفسه، وبعد ذلك يتم نقلها بواسطة الطبلية التي يحملها الطَّبْلَنْجِيَّة لترحيل الطين إلى الطريزة للأُسْطَى لبداية تشكيل الطوب الأخضر، ويتم قطعه بواسطة الأيدي ووضعه على إناء عبارة طَسْت مخروم في قاعدته بحيث يوضع هذا الإناء على سطح

13

التَسْرِيحَة

الطَّبْلِيَّة ويتم نثر بعض من الزِّبَالَة على سطحه (انظر الصورة رقم 12)،

ثم تبدأ عملية قطع الطين بواسطة الأيدي ووضعه على الإناء حتى يمتلئ إلى أعلى وبعد امتلائه يقوم الطبلنجية بتشكيل الطين في شكل مخروطي وتسمى هذه العملية بـ (التَّسْرِيْحَة)، (انظر الصورة رقم 13) والإناء يطلق عليه (الدَّفَّارْ)، والتسريحة يشرحها لنا الراوي عثمان يعقوب دهب ويقول:

«التَّسْرِيْحَة عَشَانْ الطِّيْن مَا إِدَّفَّقْ نَقْعُدْ نَسَرِّح كِدَا بَعَد مَا نَخُتْ الطِّيْن عَشَانْ اِكُوْنْ قَايِمْ كِدَا مَخْرُوْطِي وُيِشِيْل كَتِيْر»[9].

3 – مرحلة تشكيل الطوب الأخضر:

يتحول العمل في هذه المرحلة بعد ذلك إلى الطَرَبِيْزَة التي يقف عليها الأُسْطَى بحيث يضع القالب على الطَّفْشَة في مكان الزَّلاَّقَة، والبَلاَّعَة مليئة بالماء وبها قالب آخر وطفشة أخرى استعداداً لانتاج الطوب، ويقوم الأسطى بتقليب خليط الطين على سطح الطربيزة وهذا الخليط يقوم بقطعه في البداية في الحوض قبل ترحيله إلى الطربيزة وتسمى هذه العملية (التَّسْمِيَة)، وتنتج حوالي خمسمائة طوبة في بداية العمل حيث يواصل بعد ذلك الأسطى بصب الطين على القالب بقوة مناسبة لملئ فراغ القالب ومسحه بكلتا يديه لتسوية سطح القالب ليعطي بطن الطوبة (انظر الصورة رقم 14)

14

الأُسطى يصب الطين على القالب

15

عملية رصف الطوب على الفرش

وبجانبه الدَّبَّاشِي الذي مهمته حمل هذا القالب بالطفشة ووضعه على الفرش لتفريغه وذلك بتمرير الطفشة على القالب وسحبها وتسمى هذه العملية بـ (المَكْوَة)، و يضيف عثمان يعقوب دهب موضحاً هذه العملية بقوله:

«الدَّبَّاشِي إِشِيْل القَالِبْ مَعَ الطَّفْشَه يِيْ تِحِتْ يَعْنِي بِتْكُوْن حَاجِزَه الطِّيْن يِيْ تِحِتْ مَا بِنْزِل وُبَعَد دَاكْ لَمَّن اِشِيْلُو كِدَا مَعَ القَالِبْ سَوَا وَكِتْ اِوَدِّيْهُو طَبْعَاً بِكْفِي القَالِب كِدَا اِجُر الطَّفْشَه مِنْ القَالِبْ وَالجَّرَّه دِيْ اِسِمَا المَكْوَه»[10].

يسحب القالب بعدها إلى أعلى وبذلك تكون الطوبة قد أخذت شكلها الهندسي وكما ذكرنا سابقاً أن الدباشي يكون قد أعد الفرش بتسويته تماماً ونظافته وهذا يساعد على استواء الطوب بعد وضعه

16

إخراج القالب من البلدعة لنظافة القالب

17

قلب الطوب لتجفيفه

وهنا تظهر فنيات الدباشي وقدراته في رصف الطوب على الفرش بطريقة هندسية لملئه بالطوب بعد صبه ووضعه عليه وذلك لجفافه. (انظر الصورة رقم 15)، وتكون الطوبة قد اتخذت شكلها بحيث تكون مستوية السطح بواسطة الطفشة ومستوية الجوانب بفعل القالب ومستوية الباطن - أيضاً- بفعل الفرش؛ أي الأرض. وبعد ذلك يعود الدباشي يحمل القالب فارغاً والطفشة إلى الطربيزة لوضعهما في البلاعة التي تكون مليئة بالماء التي يتم تغييرها بواسطة الأسطى بتفريغها في الميدنة لتجديدها لغسل القالب والطفشة من بقايا الطين حتى لا تؤثر على شكل الطوبة (انظر الصورة رقم 16)، وفي هذه الأثناء يكون الأسطى قد أعد قالباً آخراً ليحمله الدباشي لوضعه على الفرش وتستمر هذه العملية حتى يكتمل تشكيل كل الخليط على سطح الطربيزة، وفي هذه الأثناء - أيضاً - ينقل الطبلنجية بقية عجينة الطين بالفردة المعدة للتشكيل بالحوض إلى الطربيزة ويستمر العمل دون توقف إلى أن يكتمل إنتاج كل الخليط.

أحياناً يكون عدد العمال خمسة وفي هذه الحالة يكون مع الأسطى دباشين يعملان مع بعضهما وفي هذه الحالة يكون الإنتاج أسرع وأكبر وهذا يتوقف على إمكانيات التاجر المادية.

عملية رصف الطوب بواسطة الدباشي تكون بصورة هندسية، ولتكون كذلك يستخدم الدباشي الخيط مثل عملية البناء الذي يشده على وتدين ليكون موازياً لأحد جوانب الفرش الذي يسمى بالبَرَاحَة - أيضاً- وهنا يذكر الراوي عبد العظيم علي الظريفي موضحاً ذلك:

«بِعَمْلُو خيْط بِيْ وَتَدَيْن فِي جَنْبَة الفَرِشْ زَيْ خيْط البُنْيَانْ بَعَدْ دَاكْ بِرُصْ الدَّبَّاشِي عَلِيْو الطُّوبْ عَشَان الوَزْنَه»[11]

يستخدم الدباشي الخيط ليعطي وزنة صفوف الطوب في خط مستقيم، التي يواصل في رصفها ويحافظ على المسافات بينها حتى يمتلئ الفرش أو البراحة وللبراحة جناحان بجانبي الطَّرَبِيْزَة، يُمْلأ الجناح شمال الأسطى على الطربيزة في اليوم الأول ويمكن أن يسع ستة ألاف طوبة أو خمسة ألف وفي اليوم الثاني يتم رصف الطوب في الجناح الآخر، واليوم الثالث يكون راحة للعمال و للتجفيف.

4 - مرحلة التجفيف:

يترك الطوب على جناحي الفَرِشْ أو البَرَاحَة لمدة يوم كامل في أشعة الشمس وذلك حتى يتم جفافه، ثم بعد ذلك يتم قلبه على إحدى جوانبه بواسطة الدَّبَّاشِي لتعريض جوانبه الأخرى للهواء وأشعة الشمس - أيضاً- وليكون جفافه أسرع (انظر الصورة رقم 17)،

بعد ذلك يقوم التاجر أو الوكيل بحساب عدد الطوب في الفرش وتدوين العدد في كراسة خاصة بالعمال يسجل بها إنتاجهم وسلفياتهم، وذلك

18

عملية حساب عدد الطوب

حتى تتم محاسبتهم بأخذ أجورهم مقابل إنتاجهم، وللحساب طريقة محددة يستخدم فيها الوكيل عصا لتساعده على الحساب ويتحرك على سطح الطوب ويبدأ في الحساب بحيث يشمل الرقم زوجين من الطوب فيحسب خمسين وبعدها يضع طوبتين أو ثلاثة طوبات لأعلى وتسمى (شَاهِدَاً) ويوضع بعد كل مائتي طوبة، وبعد عملية حساب الفرش ووضع الشواهد كل مجموعة بها شاهدان تسمى بـ (الرُّوْقْ)، وفي هذا الخصوص يوضح لنا الراوي عبد العظيم علي الظريفي هذه الطريقة قائلاً:

«الحِسَابْ دَا يَا حَسَبُو صَاحِب الكَمِيْنَه يَا حَسَبُو الأُسْطَى البِضْرُب وَاحْدِيْن بِكُوْن عِنْدَهُم وَكِيْل بِحَسْب الطُّوْب الشَّاهِد بِكُوْن فِي الفَرِشْ حَاجَه اِسِمَا الرُّوْقْ الشَّاهِدْ دَا طُوْبْتِيْن تَلاتَه بِرْفَعُوْهِن فَوْقْ الرُّوْقْ وَالرُّوْقْ دَا بِكُوْن فِيْو شَاهْدِيْن بِيْ أُرْبُعِمِيَّة طُوْبَه وُكُلُّ شَاهِد بِيْ مِتِّيْن طُوْبَه»[12].

يقوم الوكيل أو التاجر بحساب عدد الشواهد ويضربها في مائتي طوبة وهذا يعطيه المجموع الكلي للطوب بالفرش، ثم بعد ذلك يقوم بتدوينه في الكراسة (انظر الصورة رقم 18). بعد حساب عدد الطوب أحياناً يتم تجميع الطوب لرصفه بطريقة تسمى بـ (التَّكْرِيس)؛ وذلك لزيادة درجة تجفيف الطوب أو الإسراع بجفافه كسباً للزمن أو لضيق الفروش، وهذه الطريقة تكون بوضع طوبتين متوازيتين على جانبيهما، ثم تُوضع عليهما طوبتان

19

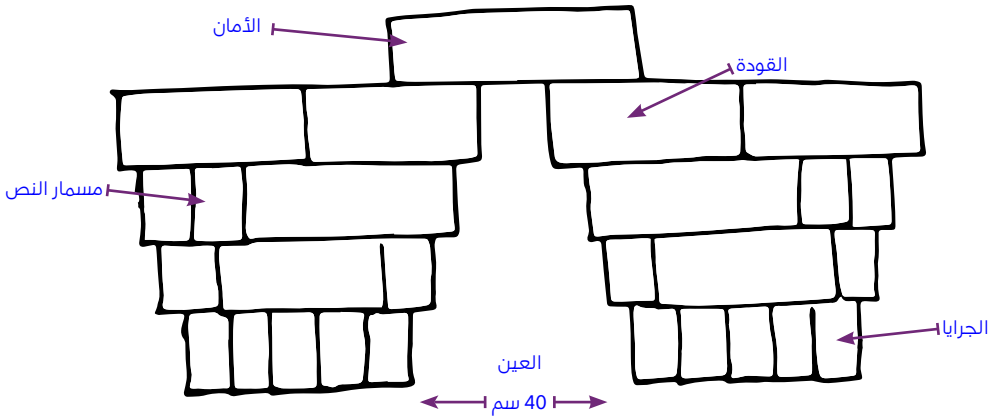
التكريس لزيادة درجة جفاف الطوب

20

العَنْبَر

أخريان من فوقهما بشكل معكوس وهكذا، حتى تصل إلى خمسة أو ستة أزواج من الطوب (انظر الصورة رقم 19). وفي هذه الأثناء يكون الدَّبَّاشِي قد قام بشد خيط على جانبي جناحي الفرش أو البراحة ويقوم برصف صف من الطوب مع هذا الخيط لوزن هذا الصف، ويرصف بعرض الطوبة ويسمى هذا الصف بـ (الجَرَّايَة)، تمهيداً لبناء ما يعرف بـ (العَنْبَر) وهذا العنبر ينقل إليه كل الطوب الموجود بالفرش بعد جفافه ويكون بالكمينة عنبران بجانبي الفرش عن اليمين وعن الشمال وهنا يضيف الراوي عبد العظيم قائلاً:

«كُلُّ طَرَبِيْزَه عِنْدَهَا عَنْبَرُوبِرْفَعُوا إِنْتَاجَا فِيْو العَنْبَر بِكُوْن زَيْ الحِيْطَه عَشَانْ كِدَه الكَمِينَه الفِيْهَا طَرَبِيْزْتِيْن بِكُوْن فِيْهَا عَنْبَرِيْن كُلُّ طَرَبِيْزَه بِرُصُّو طُوْبَا فِي عَنْبَرِيَا يَمِيْن أَوْ شَمَال»[13].



الشكل 2 : العين وأجزاؤها بالكمينة

هنا يوضع طوب الإنتاج بعد جفافه لمدة أسبوعين وفي العنبريكون الطوب قد جف تماماً (انظر الصورة رقم 20)، وبعد ذلك يتم نقله إلى الكمينة توطئة لحرقه.

5 – مرحلة بناء الكَمِيْنَة (الكُوْشَة) والحَرْق:

بناء الكمينة يحتاج إلى عامل متخصص يقوم ببنائها وعملية حرقها ويسمى بـ (الحَرَّاق) وعملية حريق الطوب تسمى (الحُرْق) والكمينة نفسها تسمى (الكُوشَة) فقبل الحريق يقوم هذا العامل ببناء الكمينة (الكُوشَة) والتي تبدأ ببناء ما يعرف بـ (العَقِد) وذلك اعتماداً لما قاله الراوي أحمد عبدالرحمن الحاج:

«الكَمِيْنَه بِتِنْبَنِي بالمُدْمَاك وَأَوَّل حَاجَه بِخُتُّو العَقِدْ وبِبْنُو عَلِيْو وبِسَمُّوْهَا الكُوْشَه وبِبْنِيْهَا الحَرَّاقْ وبَعَد دَاكْ بِقُوْم بالحُرْق بِتَاعَا»[14].

تختلف أحجام الكمائن بحسب عقد الكمينة وهناك ما يعرف بعَقِد سِتَّة وعَقِد سَبْعَة وعَقِد ثَمَانِيَة وهكذا... وغالباً ما يستخدم عقد ستة لبناء الكَمِيْنَة (الكُوْشَة) وهو المستخدم دائماً في منطقة الجريف وفي هذه السطور سنتناول كيفية بناء هذا النوع من العقد.

يقول الراوي الزبير الجيلاني بابكر عن بناء العقد: «تَخُتْ وِتِدْ هِنِي ووِتِد هِنِي ووِتِد هِنِي، تَحَسِبْ بِالشَّبْحَة إِطْنَاشَر شَبْحَة الكَمِيْنَة دِي فِيْهَا إِطْنَاشَر عِيْن يَا جَمَاعَة دَايرِيْنْ فِيهَا مِيَّة وعِشرِين أَلْفْ طُوبَة، بِسِمِ اللهِ بَدُو مِن هِنِي فِي حَاجَة إِسِمَا الجرَّايَة اللَّوَّلانِيَّة دِي بِيخُتُّوْهَا حَاجَة إِسِمَا الجَرَّايَة خَتِّيْتْ الجَرَّايَة حَاجَة بِتَاعَتْ خَمْسَه طُوبَاتْ بِالجَنْبَه الحِدَاهَا دِي بَرْضُو خَمْسَه طُوْبَاتْ تَانِي تَخُتْ طُوْبَة بِي هِنِي وُطُوْبَة بِي هِنِي مَقَرَّبَاتْ عَلى بَعَضْ يَعْنِي مَثَلاً دِي هِنِي خَمْسِينْ سَنْتِمِترمُوْشْ كَدِي تَخُتْ تَانِي طُوْبَه بِي هِنِي وُطُوبَه بِي هِنِي بِقَتْ الفَرَقَة تَلاتِين سَنْتِمِترتَانِي لَمَن يكُونَنَ كَدِي بِقَنْ خَمْسَه طُوبَاتْ تَانِي تَخُت إِتنِين تَكُوْن الفَرَقَه قَرِيبَه تَانِي تَقْفِلاَ بِي طُوبَه وَاحْدَه تكُون دِي العِيْن إِنْقَفَلَتْ بِي جُوَّه لِيْهَا بِتْكُونْ خَتِّيْتْ حَطَبْ مَا بِتْكُونْ خَتِّيْتْ لِيْهَا القَرْقَفْ دَا وُمَاشِي وُمَاشِي لَغَايَت مَا تَتِمَّهِنْ إِطْنَاشَر عِينْ تَمِيتْ الإِطْنَاشَر عِين دِي دَا إِسْمُو العَقِد إِنْتَهَى عَلِيْ حَاجَة بِتَاعَتْ سِتَّه مَدَامِيْكْ وبَعَدْ دَاكْ بِتْكُونْ فِي مَجَارِي وَاضْحَه قُصَادْ كُلُو عِينْ يْكُونْ مَخْتُوتْ فِيهَا الحَطَب وبِيخُتُّو فِيْو القَرْقَفْ»[15].

هنا يشرح لنا الراوي طريقة بناء الكمينة وخطواتها ابتداءً من تخطيطها باستخدام الأوتاد لتحديد مساحتها بعد معرفة عدد الطوب الذي يجب أن تسعه الكمينة، كما وضح لنا كيفية بناء عيون الكمينة ووضع الحطب عليها للحرق وببناء العيون يكون عقد الكمينة قد اكتمل، ويمكن أن نطلق عليه قاعدة الكمينة ومن هذه الجزئية نستنتج أن بناء الكوشة يبدأ بالعقد وهو أهم جزء فيها ويحتوي على (العِيُوْن)، وهي عبارة عن مجاري يوضع فيها حطب

21 حمل الطوب بعد جفافه بواسطة العربية

22 رصف الطوب أعلى العيون (شَايْقِي وبَلَدِي)

الوقود ومعه أحياناً (القَرْقَف)، وهو عبارة عن كتل من زبالة الأبقار المتحجرة تساعد على الحرق ويتم تخطيط العقد (عَقِد سِتّه) الذي تستخدم فيه الأوتاد لتحديد المساحة وذلك بتحديد مستطيل مساحته (10×7متر) الطول × العرض، بما يعرف بـ (الشَّبْحَة) وذلك لتكون سعة هذه الكمينة مائة وعشرين ألف طوبة، وعلى الطول يبدأ البناء بما يسمى بـ (الجَرَّايَة) وهي عبارة عن خمسة طوبات بطول الطوبة وعلى بعد 40 سم توضع الجراية الثانية وهكذا إلى الآخر يتم رصف الجرايات وتكون ممتدة بعرض الكمينة، وهنا يتم رصف الطوب بعرضه ويسمى بـ (السِّلبُويَة) لتعطي شكل مجاري العيون، ثم بعد ذلك يوضع الحطب والقرقف؛ فبالتالي يتم بناء كل عين بمفردها وبعد اكتمال بنائها يتم رصف الطوب في الفراغات، ويسمى بـ (الدَكَّة) حتى يكتمل بناء العقد، حيث يتم بناء العين بوضع الطوب بتقريب المسافات بين الجرايات في شكل شبه مثلث، وذلك كما ذكر الراوي مقدماً، والطوب الذي يتم رصفه ليقرب المسافة بين الجراية والأخرى يسمى بـ (القُودَة) بمعنى وضع قُودَة من هنا وقُودَة من هناك، استناداً على قول الراوي حسن سايق إبراهيم أحمد:

«بِتْخُتْ قُودَه مِنْ هِنَا وقُودَه مِنْ هِنَاكْ قُودْتَيْن قُودَه وَرَا و قُودَه قِدَّامْ اَهَا القُودْتَيْن ديْل بِتَرْبُطِن بي طُوبَه بِقُوْلُوْلاَ الأَمَانْ»[16].

كما وضح الراوي تُوضع طوبة للربط وتسمى بـ (الأَمَانْ)، (انظر الشكل رقم 2).

بعد اكتمال بناء العيون وملء الفراغات بالطوب بين العيون يكتمل بناء ما يعرف بالعقد، وبداخل العيون يكون حطب الحرق قد تم رصفه بطول العين ويرصف بحيث يسند بعضه البعض، ويستند في البداية على عود يسمى (التَّكَّالْ) وهو عود له انحناءة في نهايته إلى أعلى بحيث يسند العود الذي يليه وهكذا، وهنا يضيف الراوي حسن سايق قائلاً:

«الحَطَبْ بِتْرُصُّو مِن البِدَايَه بي حَاجَه اِسِمَا التَّكَّالْ عُوْد أَعَوَجْ عَشَانْ اِكُوْن مِهَوِّي مِن الوَاطَا وبَعَدِيْن العُوْدْ البِتْكِلُو فِي قَفَاهُو اِكُوْن مِثَبِّتُو مَا بِنُوْم عَشَان اِنْ نَام فِي الوَاطَا النَّار مَا بِتْقُوْم فَوْقُو لاَزِم اِكُوْن العُوْد الاَوَّلاَنِي دَا أَعَوَجْ»[17].

دائماً ما يستخدم حطب السُّنُط للحرق ويعد نوعاً جيداً لأنه يمتاز بدرجة حرارة عالية واستخدامه يرتبط بنوع الطين الذي ينتج منه الطوب، فإذا كان الطين بلبطي لا بد من الحرق بحطب السنط، وهنالك أنواع أخرى من الحطب مثل الطَّلِح والكِتِر والهِجْلِيْج والهَشَاب، وهذه يمكن أن تستخدم لحرق الطوب المنتج من الأنواع الأخرى من الطين، وتحرق الألف طوبة بما يعادل قنطار من الحطب وهنا يقول الراوي عبدالعظيم علي الظريفي:

«أَحْسَن نَوْع لِلْحَرِيْق السُّنُط لأَنُّو بِدِّي نَار كَتِيْرَه بَعَدُو الطَّلِح بَعَد الطَّلِح تَانِي بِجِي الكِتِروتَانِي الهَشَاب

23

تشكيل المدرج برصف الطوب

24

تقفيل المدرَّج

وَاِلِـف الطُّـوب بِنَحْرِقُـو بِي قُنْطَـار»[18].

تُملأ الفراغات بشرائح تسمى (التَحْشِيَة)؛ لتساعد على اشتعال النار ومعها (القَرْقَف) الذي يساعد على الحرق، بعد ذلك يتم بناء جدار خارجي من الجهات الأربعة للعقد بمقدار طوبة وتترك فتحات العيون كما هي، ويسمى هذا الجدار (الرَّحَط) استناداً على إفادة الراوي حسن عبد الصادق الطيب المبارك الذي يقول:

«العَقِد دَا أَوَّل مَرْحَلَه لَمَّن تَجِي تَدَخِّل الطُّوْب فِي الكَمِيْنَة بَعَد مَا بِنْشَف بِنْسَمِّيْهُو العَقِد والعَقِد دَا يَعْنِي المَنْطِقَه البِنْخُتَّها فِيو بِنْسَمِّيْهَا الرَّحَط بِتَعَقِد لِي حَد الرَّحَط وَامَّن تَبْنِي العَقِد دَا مِنْ بَرَّه بِي طُوْبَه وَاحْدَه الجِّدَار دَا بِنْسَمِّيْو الرَّحَط»[19].

بعد اكتمال العقد والرحط تأتي مهمة ما يعرف بـ (العَرَجِيّة) أو النَّقَّالَة وهم عمال مهمتهم نقل الطوب الأخضر من العنبر إلى الكمينة، ويكون عددهم أثنين، أما الأداة التي يستخدمونها لنقل الطوب فتسمى (العَرَبِيَّة)، (انظر الصورة رقم 21)، وكلما زاد عدد العربات زاد عدد العمال وذلك يتوقف على إمكانيات صاحب الكمينة المادية ويتم دائماً حمل خمسين طوبة[20].

عند بداية نقل الطوب من العنبر إلى الكمينة يأتي العرجية بـ (السِّقَالَة) وهي عبارة عن خشبة طولها 4 أمتار وعرضها 20 سم وتوضع في إحدى زوايا عقد الكمينة؛ لتساعد عمال النقل على الصعود إلى أعلى العقد لرصف الطوب وبجانب مؤخرة السقالة على الأرض يبني ما يعرف بـ (العَدَّاد)، وهو مجموعة من الطوب يتم تكريسه، وعلى سطحه توضع مجموعة من الحجارة، ومن ثم تبدأ عملية الرصف، و بعد نزول العرجية بعد رصف طوب العربية أعلى الكمينة مباشرة يقومون برمي حجر من العداد على الأرض، وتستمر هذه العملية وذلك لحساب عدد الطوب في النهاية بعدد الحجارة، وكل حجر بخمسين طوبة، بحيث يتم ضرب عدد الحجارة في خمسين طوبة، وأول مدماك يوضع يكون بطول الطوبة ناحية العيون ويسمى (بَلَدِي)، ثم يوضع المدماك الثاني عكس المدماك الأول ويسمى (شَايْقِي)، (انظر الصورة رقم 22)، وتستمر هذه العملية بحيث يتم تشكيل مدرج الطوب في اتجاه السِّقَالَة ليساعد على الصعود (انظر الصورة رقم 23)، حتى يتم عدد المَدَامِيْك ثمانية عشر مُدْمَاكاً وهو الحد الأقصى لرصفها. وبعد ذلك يتم قفل المدرج وذلك بوضع كمية من الطوب على سطح الكمينة، ومن ثم تبدأ عملية التقفيل من أعلى إلى أسفل، (انظر الصورة رقم 24) فبالتالي تكون عملية بناء الكُوْشَة (الكَمِيْنَة) قد اكتملت بالعدد المراد حرقه من الطوب وغالباً ما يكون عدد الطوب المراد حرقه مائة وعشرين ألف طوبة، وبعد اكتمال الكُوْشَة (الكَمِيْنَة) يتم ردمها بالزبالة من أعلى وتسمى (الكَفْيَة)، ثم يتم تغليفها بما يعرف بـ (الدَّوَرَانْ)، وهو جدار من كُسار الطوب الأحمر بحيث

25

الدَوَرَان

يتم بناءه من أسفل إلى أعلى حول جدار الكمينة، (انظر الصورة رقم 25)، ومن ثم يتم مسح هذا الدوران بطين معين يسمى (الرِّقِينَا)، وهو عبارة عن رملة حمراء اللون لزجة بعض الشيء، وتخلط معها نسبة من الرمل الأبيض، حيث يتم مسح الدوران من أسفل إلى أعلى الكوشة (الكَمِينَة)، حتى تتم تغطية كل الفتحات تماماً، (انظر الصورة رقم 26)[21].

بعد اكتمال بناء الكمينة بصورتها النهائية ومسح الدوران يأتي (الحَرَّاق) للاستعداد لمرحلة الحرق (الحُرْق)، ويقوم بوضع ما يعرف بـ(الوَلْعَة)، وهي عبارة عن مجموعة من (شَوَّالاَت الخيْش)، جوالات بالية وشقائق الحطب و(القَرْقَف)، كل هذه الأشياء يقوم بتوزيعها على (العِيُون)، ثم يحضر باقة من الوقود ويقوم بصبها على (الوَلْعَة) بعيون الكُوْشَة (الكَمِيْنَة)؛ لتساعد على الاحتراق ثم يبدأ بالعين الأولى ويقوم بإشعال النار فيها باستخدام الكبريت، ويحمل في يده عوداً ولحظة إشعال النار في العين الأولى يأخذ قطعة من الجوالات، ويقوم بلفها في العود الذي يحمله، ويبلله بالوقود ويشعل فيه النار ويستخدمه لإشعال النار في بقية العيون بالكَمِيْنَة (الكُوْشَة)، ودائماً ما يكون إشعال النار بالعيون في اتجاه حركة الهواء، كما أن تصميم الكُوْشَة (الكَمِيْنَة) يكون في هذا الاتجاه وهو شمال جنوب وذلك حتى يتم تحريك النار بواسطة الهواء لتصل إلى فتحات العيون بالجانب الآخر من الكُوْشَة (الكَمِيْنَة)، (انظر الصورة رقم 27)،

26

مسح الدوران بطينة الرقينا

27

الحريق والوَقْدَة

وبجانب الكُوْشَة (الكَمِيْنَة) يتم إحضار عشرين قنطاراً أو ثلاثين قنطاراً من الحطب وتوضع لتستخدم في المساعدة على الحرق، وذلك بإضافتها داخل العيون كلما قلت النار بداخلها، وتسمى (الوَقْدَة)؛ وذلك للتأكد من أن النار انتقلت إلى الطوب ويقول الراوي عبد العظيم علي الظريفي هنا:

«الكَمِيْنَة العَقِدْ اللِّيْلاَ بِشِيْل أَرْبَعِيْن خَمْسِيْن سِتِّيْن عَلِيْ حَسَبْ الحَجِم بِتَاعَا بَعَد دَاكْ بِتْجِيْب لِيْهَا عِشْرِيْن تَلاَتِيْن قُنْطَار دِي اِسِمَا الوَقْدَه البِوْقِدُو بِيْهَا بِتْحَرِّك بِيْهَا النَّارْ عَشَان تَوْقِدَا بِيْهَا»[22].

بعد اشتعال الحطب داخل العيون ويتحول إلى جمر مع القرقف وشقائق الحطب تكون النار قد انتقلت إلى المدماك الأول أعلى العيون، وفي هذه اللحظة يظهر الطوب في شكل جمر - أيضاً - أحمر

28

كَهْرَبَت الكَمِيْنَة

اللون وهذه نتيجة طبيعية لاحتوائه على الزبالة وهنا يقال: إن الكَمِيْنَة أو الكُوْشَة (كَهْرَبَت)، (انظر الصورة رقم 28) وهنا يوضح الراوي حسن عبد الصادق معنى كَهْرَبَت قائلاً:

«كَهْرَبَت الكَمِيْنَة لَمَّن نَارَا تَبْقَا حَمْرَا وُتَمْسِك فِي الطُّوْب وُبِتَعَرِف بِيْهَا إِذَا دَايْرا حَطَبْ وَلاَّ مَا دَايْرَا لَوْ لِقِيْت الطُّوب جُوَّا بِقَا نَارْ بِتْوَقِّف هِنَا نَارَك بِتْفُوْل الكَمِيْنَة دِيْ بِتْفُوْر»[23].

تستغرق هذه العملية حوالي ست ساعات أو يوماً كاملاً، وهذا يتوقف على حركة الهواء، وفي هذه اللحظة يقوم الحراق بقفل عيون الكمينة من الجانبين الشمالي والجنوبي بالطوب ومسحه بطين الرِّقِيْنَا هذا لكي؛ ترتفع النار إلى أعلى الكَمِيْنَة، حيث إن المُدْمَاك أعلى العيون يحرق المُدْمَاك الذي يليه، ويستمر الحرق هكذا داخل الكَمِيْنَة أو الكُوْشَة حتى يصل إلى آخر مُدْمَاك ومنه إلى الكَفْيَة وتستغرق هذه العملية مدة ثلاثة أو أربعة أيام، وهنا يتغير لون زبالة الكَفْيَة أعلى الكَمِيْنَة أو الكُوْشَة إلى اللون الأبيض، وحينما يظهر هذا اللون يقال: إن الكمينة (شَابَتْ)، وهذا المعنى ذكره الراوي الزبير الجيلاني بابكر باعو قائلاً:

«لَغَايَة مَا تَنْجَضْ الكَمِيْنَة فِي آخِر حَاجَه فَوْق بِقُوْلَّك شَابَتْ يَعْنِي طَلَّعْتْلَهَا شِيْب أَبْيَض كَدِي وُمَعَنَاهَا خَلاَصْ دَا بِكُوْن النَّارْ وَصَلَتْ آخِر حَاجَه فَوْق وُبِتَعْمَل بَيَاضْ»[24].

29

استخدام العربية لإخراج الطوب الأحمر

هذا يعني أن الطوب الذي بداخلها قد تم حرقه تماماً، وهنا تترك الكَمِيْنَة لمدة يوم آخر حتى ينقطع الدخان المتصاعد منها، وبعد انقطاعه يتم التأكد من أن الكَمِيْنَة قد انخفضت درجة حرارتها بحيث يمكن فكها وهنا يقول الراوي أحمد عبد الرحمن الحاج:

«لَمَّنْ إِطْلَعْ الدُّخَانْ دَا بِيْ فَوْق لْلْكَفْيَه وُتَشُوْفُو خَلاَصْ مَعَنَاهَا اَكَلَتْ النَّار الزِّبَالَه البِيْ فَوْق تَانِي بِتَاخُد يَوْم وَالتَّانِي بِتَبْرُدْ حَتَّى بَعَد دَاكْ اِجُو اِقَشِّرُوْهَا»[25]. وتستغرق هذه العملية حوالي أربعة أو خمسة أيام.

6 - المرحلة النهائية:

في هذه المرحلة يتم فك دوران الكوشة أو الكمينة عن آخره بكل جوانبها بواسطة العَرْبَجِيَّة أو النَّقَّالَة الذين يكونون في غاية الاستعداد لإخراج الطوب بعد حرقه وذلك بإحضار العَرَبِيَّة لحمل الطوب والعَتَلَة والشَّاكُوْش ليساعدا على فك الطوب الذي يكون ملتصقاً بعض الشيء بفعل الحرق، وبعد فك الدوران تترك لبعض الوقت للتأكد من إنخفاض درجة حرارة الطوب تماماً، وفي هذه الأثناء يقوم العَرَبَجِيَّة بنظافة وتسوية ما يعرف بـ (الأَبْرَاجْ)، وهي المكان الذي يتم فيه رصف الطوب المحروق لعرضه وحفظه بعد تصنيفه، عبارة عن مساحة من الأرض جوار الكَمِيْنَة أو الكُوشَة مُخصصة لإخراج الطوب، ويطلق على هذه العملية (تَبْرِيْجْ الطُّوْبْ)، وقام بشرحها الراوي الزبير الجيلاني بابكر باعو قائلاً:

30 الطوب الأحمر

31 الطوب الأصفر

«بَعَدْ مَا فَكُّو الكَمِيْنَه بِطَلِّعُو الطُّوْبْ بَرَّه وُبِرُصُّو فِي أَبْرَاجْ بَعَد مَا فَتَحُو الكَمِيْنَه بِبْدُو بِيْ أَلِف أَلْفِيْن تَلاتَه لَغَايَة عَشَرَه تَالاَف بِقُوْلُو إِبَرِّجُو إِخُتُّو بُرُجْ يَعْنِي إِعَلُّو إِطْلَع خَمْسِيْن سِتِّيْن سَبْعِيْن اَلِف إِكُوْنَنْ بَرَّه الكَمِيْنَه»[26].

يبدأ العَرْبَجِيَّة بفك الطُّوْب من الكُوْشَة أو الكَمِيْنَة بواسطة الأيدي ويتم ترحيله مباشرة بواسطة العَرَبِيَّة التي تكون إلى جوارهم، بحيث يوضع عليها مقدار (80 طُوْبَة)، (انظر الصورة رقم 29).

وبعد اكتمال عدد الطُّوْب في العَرَبِيَّة يتم حمله إلى البُرج ورصفه هناك، بحيث يتم تشكيل رصفة تحتوي على أربعة ألف طوبة، وتسمى (الدُّوْر)، وهذا العدد هو حمولة اللوري الذي يرحلها للتسويق، وتقسم الرصفة إلى ثمانية ريقان مفردها (رُوْق)، وكل روق به خمسمائة طوبة، يقول الراوي: حاج موسى محمد يعقوب:

«بِتَرْمِي القِشْرَة بِتَاعَتَا القِشْرَة دِي طَبْعاً لَمَّنْ تَرْمِيْهَا تَانِي بِتَبْدَا فِيْهَا شِنُو شُغُلْ تَنْزِيْل تَنَزِّلاَ تَانِي طُوبْ أَحْمَرْ تَنَزِّلاَ طَبْعَاً تَانِي شِنُو بِتَرْمِيْهَا بِالدّوْر طَبْعاً الدّوْر دَا فِيْو خَمْسَه رِيْقَان كَبِيرَة الرّوْق فِيْو تُمْنُمِيَّة»[27].

هذه الأبراج التي يتم رصفها تصنف على حسب نوع الطوب المنتج في الكوشة أو الكمينة؛ وذلك لأن الطوب بعد الحرق ربما يكون نوعين أو ثلاثة أو أربعة ويتوقف هذا على عملية الحرق الذي تلعب فيه حركة الرياح الدور الأكبر ومقدار الحطب ونوعه، هذه الأنواع هي: الطوب الأحمر الذي يعرف بـ (نِمْرَة 1)، والأصفر (نِمْرَة 2)، والبَلَجِي (نِمْرَة 3)، وأحياناً يكون هنالك نوع رابع وهو ما يعرف بالطُّوْب (الفُوْرْ)، (نِمْرَة 4)، وهذا يحدث إذا تعرض الطوب لدرجة حرارة عالية أكثر مما يجب بفعل الحرق وأحياناً أخرى إذا كانت نسبة الزبالة في الطين كبيرة وهنا تزيب الطوب ويكون المنتج طوب فور.

نجد الطوب الأحمر دائماً وسط الكُوْشَة؛ وذلك لأن النار دائماً تتصاعد إلى أعلى ولذا يتم حرق الطوب وسط الكُوْشَة بشكل جيد، أما الأطراف فربما لا تصلها النار بالمستوى المطلوب؛ لذلك يكون لون الطوب أصفر، وأحياناً بَلَجِي وذلك في حالة تعرضها للهواء كما يوجد الطوب البلجي - أيضاً - في العَقِدْ أسفل الكَمِيْنَة؛ لأن النار دائماً تتجه إلى أعلى وغالباً ما تكون الثلاثة مَدَامِيك أسفل الكُوْشَة من الطُّوْب البَلَجِي.

يقول الراوي الزبير الجيلاني في هذا الخصوص: «الطُّوْب البَلَجِي بِيِجِي نَتِيْجَة لِي أَوَّلْ حَاجَة الجِدَارَات ديل إِذَا الهَوَا ضَرَبُن بِطَلِّعَن الطُّوْب بَلَجِي نِمْرَة إِتْنِيْن العَقِد دَا التِّحِت دَا زَاتُو مَحَل النَّار التِّحِت دَا مَرَّات النَّارْ بِتَمِش يَا فُوْقْ مِنُّو الكَمِيْنَة مَا بِتَاكُل نَار بِتخَلِّي التَلاتَة مَدَامِيْكْ ديل بِتْكُون بَلَجِيَّات آيْ دَا البَلَجِي»[28].

يتم تصنيف هذه الأنواع من الطوب في الأبْرَاج، الأحمر والأصفر والبَلَجِي والفُوْر إن وجد وذلك للتسويق

32

الطوب البلحي

33

الطوب الفور

وكل نوع له سعر يختلف عن الآخر، (انظر الصورة رقم 30، 31، 32، 33).

هنالك نوع آخر وهو الطوب (الكُسَّار) والذي يتعرض للكسر داخل الكُوْشَة وهذا يحدث إذا تم فك الدوران قبل أن تنخفض درجة حرارة الكُوْشَة، وهذه نتيجة طبيعية؛ لأنها تتعرض للهواء قبل أن تقل حرارتها تدريجياً؛ لذلك يحدث التكسير في طوب الأطراف، كما يحدث - أحياناً- أثناء الفك أو الترحيل من الكُوْشَة إلى الأَبْرَاجْ وهذا النوع من الطوب يتم تصنيفه - أيضاً - ويوضع في أكوام ويقوم بعض من العمال بمهمة تكسيره بالشَّاكُوْش لأجزاء صغيرة ويباع لاستخدامه في ما يعرف بـ(الخَافْجَة) التي تستخدم في ردم الأسقف بعد خلطها مع الإسمنت بدلاً عن الخرسانة، كما تستخدم في الردميات أو ما يعرف بالمَصَّاصَات لامتصاص مياه الصرف الصحي، و تستخدم - أيضاً - في البناء إذا كان عبارة عن طوب تم كسره إلى نصفين بالتساوي وهذا النوع يتم بيعه بسعر أقل.(انظر الصورة رقم 34).

تقسيم زمن العمل في اليوم (الرُّوتِيْن اليَومي) والإنتاج

يبدأ الموسم أواخر شهر أكتوبر وبداية شهر نوفمبر ويستمر حتى نهاية شهر يونيو وخلال هذه الفترة تكون فترة الموسم سبعة أشهر، وخلالها يستمر العمل دون توقف إلا أيام الراحة.

يبدأ العمل دائماً بداية اليوم الساعة الثانية صباحاً لإنتاج حوض الطين الذي يتم تجهيزه عصر اليوم السابق، ويقسم هذا الحوض إلى جزءين وكل جزء يقسم إلى نصفين، وكل نصف يسمى (الجَرَّة) حيث يتم تجهيزها ونقلها إلى الأسطى في الطربيزة حيث يبدأ العمل فيها حتى الساعة الثامنة صباحاً، ويستمر العمل في (الجَرَّة) الثانية حتى زمن الإفطار حيث يتوقف العمال عن العمل لمدة ساعة لتناول وجبة الإفطار، ويسمى إنتاج هذا الجزء من الحوض (فَرْدَة صَبَّاحِي) التي تنتج حوالي ألفين ونصف طوبة[29]، وبعد تناول وجبة الإفطار يقوم العمال بمواصلة العمل في الجزء الثاني من الحوض الذي يسمى (فَرْدَة الضُهْرِي)، والذي يقسم أيضاً إلى نصفين حيث يبدأ العمل في الجرة الأولى من الفردة الثانية حتى صلاة الظهر وبعد الظهر يأخذ العمال قسطاً من الراحة وأثناءها يتناولون وجبة الغداء في فترة ساعة، ثم يتواصل العمل في الجرة الثانية حتى صلاة العصر، حيث يتم إنتاج ألفين ونصف طوبة أخرى وبذلك يكون إنتاج الحوض الكلي خمسة آلاف طوبة في اليوم، وبعد صلاة العصر يقوم الأسطى والطبلنجية بكسر حوض جديد وطرحه وخلطه مع الزِّبَالَة (رَوَثْ الحيوانات) وسقايته بالماء؛ وذلك لإعداده وتخميره للعمل فيه في اليوم التالي حيث يتم الفراغ من تجهيز هذا الحوض

تكسير مخلفات الطوب (الخَافْجَة)

حتى صلاة المغرب، وهنا يتوقف هذا العمل في الفترة المسائية والتي تعتبر فترة راحة العمال الأساسية وذلك حتى يستطيعوا مزاولة العمل في اليوم التالي[30]: لإنتاج حوض آخر، وبعد إنتاج الحوض الثاني في اليوم التالي يتوقف العمل لمدة يوم وذلك لأن الفروش تكون قد امتلأت بالطوب وحتى يتم جفافه ورفعه إلى العنابر لتهيئة الفروش لإنتاج جديد، ويستمر العمل هكذا: يومين إنتاج واليوم الثالث راحة حتى يتم إنتاج عشرة حيضان في مدة أقصاها أسبوعين، ثم يتوقف العمل بعد محاسبة العمال بأخذ أجورهم مقابل إنتاجهم في فترة الأسبوعين من العشرة حيضان والذي يكون مدوناً في كراسة خاصة بذلك، وهنا يقول العمال اليوم (قَطْع الحِسَاب)[31]، وبعد ذلك يأخذ العمال إجازة عن العمل لمدة ثلاثة أيام، وبعدها يتواصل العمل ثانيةً لمدة خمسة عشر يوماً أخرى لإكمال الشهر، وهذا يعني أن الإنتاج يكون بمقدار أربعة حيضان في الأسبوع والتي تنتج عشرين ألف طوبة للطربيزة الواحدة، فخلال الشهر يكون الإنتاج لمدة ثلاثة أسابيع ويقدر باثني عشر حوضاً وهذه تنتج ستين ألف طوبة للطربيزة الواحدة وفي حالة وجود طربيزتين كحد أدنى في الكمينة يكون الإنتاج حوالي مائة وعشرين ألف طوبة وهنا يمكن للتاجر أن يقوم ببناء كمينة بمائة وعشرين ألف طوبة وعمل حرقة واحدة في الشهر[32].

34

يمكن أن نقدر حجم الإنتاج للطربيزة الواحدة كالآتي:

الزمن	الإنتاج
في اليوم	5000 طوبة
في الأسبوع	20000 طوبة
في الشهر	60000 طوبة
في الموسم	420000 طوبة

بالتالي يمكن القول إن حجم الإنتاج للطربيزتين في الموسم إذا كان التاجر يمتلك طربيزتين على الأقل هو: 840000 طوبة.

عليه يمكننا أن نقدر حجم الإنتاج بمنطقة الجريف شرق في الموسم وذلك بعدد التجار والذي يقدر بـ (272 تاجر) كما ذكر رئيس اتحاد أصحاب الكمائن قسم السيد عمر[33]. حيث نجد أن أقل تاجر في المنطقة يمتلك طربيزتين كحد أدنى وعليه يمكن أن نحدد عدد الطرابيز بـ (544 طربيزة).

عليه يمكن أن نقدر حجم الإنتاج بمنطقة الجريف شرق بعدد الطرابيز كالآتي:

الزمن	الإنتاج
في اليوم	2720000 طوبة
في الأسبوع	10880000 طوبة
في الشهر	32640000 طوبة
في الموسم	228480000 طوبة

هنالك عوامل تؤثر في حجم هذا الإنتاج يمكن أن تلخص من خلال ما ذكره الراويان عبد العظيم علي الظِّريفي[34]، وحسن عبد الصادق[35]، كالآتي:

* عدد العمال: لا بد أن يكون العدد مكتملاً في كل طربيزة، فإذا نقص العدد ينعكس ذلك على الأداء.
* ارتفاع تكاليف المواد المضافة في الإنتاج (الحطب، الزبالة).

* ارتفاع تكاليف العمال.
* توقف الإنتاج في فصل الخريف حيث يغادر العمال إلى مناطقهم بالولايات للعمل بالزراعة. ويمكثون هناك حتى فترة الحصاد للاستفادة من إنتاجهم الزراعي، هذا ما يجعلهم يتأخرون في بداية الموسم الجديد.
* زيادة الطلب للطوب نتيجة للتوسع العمراني.
* أحياناً أثناء الحرق بالكمينة إذا زادت حركة تيار الهواء يؤثر ذلك على المنتج من الطوب بحيث يجعل النار في اتجاه واحد من الكمينة، وفي هذه الحالة يكون المنتج غير جيد.

التسويق

هنالك أسواق في كل من الخرطوم وأم درمان وبحري يتم فيها بيع الطوب المنتج للمستهلكين وهي كالآتي:

الخرطوم: في الصَّحَافة والكَلاَكْلَة.

أم درمان: في كَرَرِي والفِتِيْحَاب وسوق ليبيا.

بحري: الحَاجْ يُوسف والسوق المركزي بشَمْبَات.

هنالك طرق محددة يتبعها أصحاب الكمائن لبيع إنتاجهم من الطوب يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

* هنالك شركات تطرح عطاءات تطلب فيها كميات محددة من قبلها للتجار أو أصحاب الكمائن؛ وذلك لمن يرسو عليه العطاء، وفي هذه الحالة يتم التعاقد معه لإنتاج كميات محددة في فترة زمنية محددة لتسليمها لتلك الشركات بواسطة مهندسين يقومون بمتابعة عملية الإنتاج.
* هنالك مقاولون يشرفون على بناء مواقع يقومون بشراء الطوب من الكمائن.
* هنالك تجار يقومون بشراء الطوب من الكمائن لبيعه بسعر أعلى في الأسواق.
* أحياناً يذهب أصحاب الكمائن إلى الأسواق للبحث عن وجود طلبيات وبموجبها يقومون بدورهم بتوريد الطوب المطلوب بالموقع المحدد.
* بعض أصحاب الكمائن لديهم ترحيل (لَـوَارِيْ) ويقومون بعرض إنتاجهم للبيع في الأسواق سابقة الذكر.
* يتم البيع - أيضاً - بالكَمَائن حيث نجد أن هنالك مشترين مستهلكين يأتون إلى مناطق الإنتاج.
* هناك عرض - أيضاً - للطوب داخل الكمائن حيث توجد مساحات يتم فيها تخزين الطوب المنتج وفي الوقت نفسه يعرض للبيع سواءً للمستهلكين أو التجار أو أصحاب الشركات أو غيرهم.

الخاتمة

تعتبر منطقة الجريف شرق من أكبر المناطق لإنتاج الطوب الأحمر بالعاصمة القومية الخرطوم وفي السودان بشكل عام، وأدى ذلك إلى النمو الاقتصادي بالمنطقة والمناطق الأخرى، كما أدى إلى تحسين أوضاع المواطنين الاقتصادية نتيجة لزيادة الأرباح والعائد المادي السنوي، وهذا نتيجة للتطور العمراني الذي انتظم مدينة الخرطوم والمدن الأخرى وتعتبر حرفة الطوب الأحمر بمنطقة الجريف شرق إرثاً تاريخياً قديماً، وتمثل العمود الفقري للتعمير والبناء في السودان بصفةٍ عامة، وفي العاصمة القومية لا يوجد منزل من الطوب الأحمر إلاَّ وبني من طوب منطقة الجريف، ولا توجد مدرسة ولا جامعة ولا ثكنات جيش ولا وزارة إلاَّ وبنيت من طوب الجريف.

حرفة الطوب الأحمر أحدثت كثيراً من التغييرات في المنطقة، وتعتبر إيجابية لتنمية المجتمع بالمنطقة، وتتمثل في مستوى التعليم والعمران والثقافة بشكل عام حيث ساعدت الحرفة على الاهتمام ببناء المدارس، والأندية ودور العبادة، والمعاهد الحرفية، والمدارس الصناعية، كما أن الرسوم اليومية والسنوية المتحصل عليها من الإنتاج تذهب لصالح المنطقة في شكل رواتب للمعلمين، وخدمات عامة للمنطقة وتبرعات لصالح التعليم، والصحة وبقية الخدمات الأخرى.

الهوامش

1 – الـراوي زكريا إبراهيـم، شريط رقـم: م د أأ/ 4336، الجريـف شرق، 29/5/2009م.

2 – الـراوي يعقـوب دهب، شريـط رقـم: م د أأ/ 4364، الجريـف شرق، 21/5/2009م.

3 – الـراوي السراج عمـر موسى العوض، شريـط رقم: م د أأ/ 4344، الجريف شرق، 26/6/2009م.

4 – الزبـير الجيلانـي بابكـر باعـو، شريط رقـم: م د أأ/ 4335، الجريـف شرق، 26/5/2009م.

5 – الـراوي الـسراج عمـر مـوسى، شريـط رقـم: م د أأ/ 4344، الجريـف شرق، 26/6/2009م.

6 – الـراوي عبدالله عبـاس عبدالله، شريط رقـم: م د أأ/ 4362، الجريـف شرق، 26/6/2009م.

7 – الـراوي أحمـد خليـل البشـير، شريـط رقـم: م د أأ/ 4360، الجريـف شرق، 9/5/2009م.

8 – الـراوي حمـاد أحمد عبـد الرحمن، شريط رقـم: م د أأ/ 4364، الجريـف شرق، 21/5/2009م.

9 – الـراوي عثمـان يعقـوب دهـب، شريط رقـم: م د أأ/ 4364، الجريـف شرق، 21/5/2009م.

10 – الراوي عثمان يعقوب دهب، نفسه.

11 – الـراوي عبـد العظيم علي الظريفي، شريـط رقم: م د أأ/ 4361، كـرري العجيجة، 15/5/2009م.

12 – الراوي عبد العظيم علي الظريفي، نفسه.

13 – الـراوي عبـد العظيم علي الظريفي، شريـط رقم: م د أأ/ 4361، كـرري العجيجة، 15/5/2009م.

14 – الـراوي أحمـد عبد الرحمن الحـاج، شريط رقم: م د أأ/ 4347، الجريف شرق، 8/5/2009م.

15 – الـراوي الزبـير الجيلاني بابكر باعـو، شريط رقم: م د أأ/ 4335، الجريـف شرق، 26/5/2009م.

16 – الراوي حسـن سـايق إبراهيم أحمـد، شريط رقم: م د أأ/ 4343، الجريف شرق، 26/6/2009م.

17 – الراوي حسـن سـايق إبراهيم أحمـد، شريط رقم: م د أأ/ 4343، الجريف شرق، 26/6/2009م.

18 – الـراوي عبـد العظيم علي الظريفي، شريـط رقم: م د أأ/ 4361، كـرري العجيجة، 15/5/2009م.

19 – الـراوي حسـن عبد الصادق الطيـب المبارك، شريط رقـم: م د أأ/ 4337، الجريف شرق، 30/5/2009م.

20 – الـراوي عبـد العظيم عـلي الظريفي، شريـط رقم: م د أأ/ 4361، كـرري العجيجـة، 15/5/2009م.

21 – الـراوي الزبير الجيلاني بابكر باعـو، شريط رقم: م د أأ/ 4335، الجريف شرق، 26/5/2009م.

22 – الـراوي عبـد العظيم علي الظريفـي، شريط رقم: م د أأ/ 4361، كـرري العجيجة، 15/5/2009م.

23 – الراوي حسـن عبد الصادق الطيـب المبارك، شريط رقـم: م د أأ/ 4337، الجريف شرق، 30/5/2009م.

24 – الـراوي الزبـير الجيلاني بابكر باعـو، شريط رقم: م د أأ/ 4335، الجريـف شرق، 26/5/2009م.

25 – الـراوي أحمد عبد الرحمن الحـاج، شريط رقم: م د أأ/ 4347، الجريف شرق، 8/5/2009م.

26 – الـراوي الزبـير الجيلاني بابكر باعـو، شريط رقم: م د أأ/ 4335، الجريـف شرق، 26/5/2009م.

27 – الـراوي حـاج موسى محمد يعقـوب، شريط رقم: م د أأ/ 4365، الجريف شرق، 22/5/2009م.

28 – الـراوي الزبـير الجيلاني بابكر باعـو، شريط رقم: م د أأ/ 4335، الجريـف شرق، 26/5/2009م.

29 – الـراوي الطيـب محمـد علي، شريـط رقـم: م د أأ/ 4362، الجريـف شرق، 15/5/2009م.

30 – الـراوي عبـد العظيم علي الظريفـي، شريط رقم: م د أأ/ 4361، كـرري العجيجة، 15/5/2009م.

31 – الـراوي الطيـب محمـد علي، شريـط رقـم: م د أأ/ 4362، الجريـف شرق، 15/5/2009م.

32 – الـراوي عبـد العظيم علي الظريفـي، شريط رقم: م د أأ/ 4361، كـرري العجيجة، 15/5/2009م.

33 – الـراوي قسـم السـيد عمـر، شريـط رقـم: م د أأ/ 4338، الجريـف شرق، 30/5/2009م.

34 – الـراوي عبـد العظيم علي الظريفـي، شريط رقم: م د أأ/ 4361، كـرري العجيجة، 15/5/2009م.

35 – الراوي حسـن عبد الصادق الطيـب المبارك، شريط رقـم: م د أأ/ 4337، الجريف شرق، 30/5/2009م.

الصور

* تصوير الكاتب، مايو2009م، الجريف شرق.

1

الثقافات المحلية في آدرار موريتانيا:
قراءة في الجذور و الأعراق

أ. أحمد محمد آمنير – كاتب من موريتانيا

تعتبر موريتانيا بلدا متعدد الثقافات، فالمجتمع الموريتاني هو نتاج التعاقب والتلاقح بين السود والبافور والبربر والعرب[1]. ويلاحظ الدارس أن المجتمع الآدراري ليس إلا مجرد نتاج للتفاعل المستمر عبر الزمن بين مختلف تلك الأجناس، التي استوطنت آدرار خلال فترات زمنية متلاحقة.

نشير هنا إلى أن ترتيبنا لتلك الأجناس الآنفة الذكر قد لا يكون بالضرورة حسب أقدمية تواجدها في الحيز الجغرافي المعروف بموريتانيا حاليا ولا في آدرار الذي هو موضوع دراستنا، أو إثباتا لتواجدها في ذلك الحيز بالأساس، فبعضها على الأقل لا يوجد عنه إلا ما ندر من الذكر- وعلى قلة المصادر التي تناولته فإنها تثير من التساؤل و الجدل أكثر من ما تقدمه لنا كحقائق علمية – والحال هنا ينطبق على البافور![2] كما أن العصور الحجرية لم تجر حولها بحوث أثرية جادة – بإستثناء

كومبي صالح وتكداوست ودراسة لم تكتمل في آزوكي- تلك البحوث التي يعول عليها كثيرا في فك طلاسيم الديموغرافيا الموريتانية بشكل عام وفهم أصول وجذور الثقافات الشعبية المحلية، أما الفترة الوسيطة فقد وردت فيها بعض الإشارات من طرف الرحالة العرب حول السكان في الحيز الجغرافي المعروف بموريتانيا حاليا.

ننوه إلى بعض الملاحظات التي قدمها باحثون غربيون (برتغاليون) حول المجتمع خاصة في آدرار وذلك أثناء فترة تبادلاتهم التجارية مع المنطقة.

عرفت آدرار تعاقب مجموعات بشرية خلال فترات زمنية غابرة، حيث شهدت المنطقة تواجد بشري منذ ما قبل التاريخ (حوالي مليون سنة)، وتشير النقوش الصخرية المنتشرة في مواقع أثرية متعددة (البيظ، الغلاوية...) إلى وجود بشري في تلك الربوع منذ آلاف السنين، هذا من جهة ومن جهة أخرى تبرز الحفريات والأعمال الأثرية المنجزة - رغم قلتها- تواجدا بشريا في مناطق مختلفة من آدرار في فترات متقدمة من الزمن، فمثلا تم اكتشاف قبور ترجع إلى آلاف السنين لأشخاص دفنوا في وضعية الجلوس في منطقة الغلاوية في ولاية آدرار، وتشير الدراسات إلى أن تلك القبور تعود لفترة السابقة على دخول الإسلام للمنطقة، وهو ما يؤكد فرضية وجود ثقافات آدرارية موغلة في القدم.

رغم قلة الكتابات التي تناولت الثقافات المحلية وتاريخها في آدرار إلا أنها تعطينا بعض الإشارات الهامة على وجود مجموعة من الثقافات التي تلاحقت وأنتجت لنا المجتمع الآدراري في صورته الحالية.

عرفت آدرار عدة ثقافات بدءا بثقافات العصور الحجرية مرورا بالبافور والبربر فصنهاجة[3]، ثم الهجرات العربية وما جلبته من نمط ثقافي لا تزال شواهده جلية في المجتمع الآدراري حتى يوم الناس هذا![4].

ويمكن إجمال أهم مميزات و خصائص تلك الثقافات من خلال:

ثقافات العصور الحجرية

تظهر الرسوم و النقوش الصخرية المنتشرة في مواقع كثيرة في ولاية آدرار آثار ثقافات متنوعة شهدتها المنطقة في العصور الحجرية المختلفة، فمن خلال تلك الرسوم والنقوش في مواقع مثل البيظ والغلاوية. يمكن أن نستنتج أنماط الثقافات السائدة آنذاك.

إن الدارس لثقافات العصور الحجرية في موريتانيا يجد الكثير من الصعوبات حيث لم تنجز دراسات معمقة حولها إلا أن هنالك بعض الدراسات لمواقع في آدرار أما مناطق البلد الأخرى فلم تحظ إلا بالنزر القليل من البحث «فالدراسة لم تشمل بعد إلا بعض المواقع وبصفة سطحية منها مواقع في شمال آدرار، وإن كانت الأخيرة حظيت باهتمام أكبر أما الآثار في باقي البلد فلا يوجد عنها في الغالب إلا بعض الإشارات ولم تحظ مناطق كثيرة في الشمال والشرق بأكثر من مرور الكرام»[5].

إلا أن هنالك مساهمات لمؤلفين مثل: روبير فيرني، تيودور مونو، ريمون موني، ب.بيبرسي، ج.ف.باستي وبوبه ولد محمد نافع ومحمد ولد ختار حول الحجري القديم غير أن هذه الأبحاث تبقى نتائجها محدودة وذلك لسببين[6]:

- كون جل القطع الأثرية وجدت صدفة والنشر حولها نادر
- فقدان الطبقة القابلة لتوظيف وهو ما يحول دون إمكانية التأريخ

ضف إلى ذلك أن معظم هذه الدراسات تقتصر على تصنيف الأدوات وقد توصل بعض الباحثين إلى أن الإنسان القديم كان يسكن في أغلب الأحيان بجوار المناطق المائية (البحيرات والأنهار) وليس ببعيد من مصادر صناعته الحجرية (مقالع الكوارتزيت الصلبة الكامبرو - أردوفيسية CAMBRO-ORDOVICIENNE) التي أنجزت منها أدواته.

مواقع تحتوي اليوم الكثير من المنقولات الأثرية التي صنعت في فترات مختلفة، فالإنسان قد استوطن تلك الصحراء منذ فترات متقدمة، وتشير الآثار التي وجدت إلى ثقافات متعددة كالآشولية [7] والمستيرية والعطرية[8].

2

الأجراس الصخرية (لمعارظ)

3

فؤوس حجرية (أكويديم الذيب)

وقد استعمل الإنسان القديم الحجارة في صناعة جل أدواته فآثار الحجري القديم منتشرة في كل مناطق البلد من الأزرق قرب أزويرات حتى هضاب آفلة وإن كانت تتركز أساسا في منطقة «أتراب الحجرة» وفي مناطق منها أساسا كمنطقة الباطن في آدرار[9].

فالإنسان القديم قد استخدم الحجارة من أجل صناعة معظم أدواته، فصنع منها أدوات الطحن «الرحي» و «الصفية» وأدوات القطع كالفأس الحجري «أكويديم الذيب»[10] وأدوات القنص «كبوشريك». كما استخدم الخزف في فترات لاحقة حوالي 5000 ق.م.[11]، وهو ما سمح له بتخزين الماء والحبوب وطبخ الأطعمة، وبذلك حد من تأثير الطبيعة عليه.

إن هذه الأدوات وغيرها منتشرة في مواقع مختلفة في جميع مناطق الوطن ففي آدرار موقع البيَّظ - الذي وصفه تيودور مونو بأنه يحتوي على ما يحمل أربع عربات قطار من الآثار[12] - والغلاوية، وليست هذه المواقع إلا نماذج بسيطة على ما تحتويه الصحراء من كنوز أثرية تحتاج الكثير من البحث والسبر والحفر والتنقيب.

1 - ثقافة العصر الحجري القديم (LE PALÉOLITHIQUE):

يعد العصر الحجري القديم من أقدم العصور البشرية إن لم يكن أقدمها على الإطلاق فكما تشير الدراسات قد بدأ قبل 1.000.000 سنة من الآن[13]،

وقد عرف عدة ثقافات مثل الآشولية والمستيرية والعطرية و ثقافات أواخر الحجري القديم، فآثار هذه الحقبة منتشرة في العديد من مناطق موريتانيا و من أهمها منطقة الباطن في آدرار، حيث توجد مقالع الحجارة (كوارتز، كوارتزيت، سيلكس) التي كان الإنسان القديم يسكن بالقرب منها نظرا لعدم قدرته علي الانتقال بعيدا، كما أنه كان يسكن في جوار المناطق الرطبة (بحيرات، أنهار) ويرجح بعض الدارسين على أنه استعمل أدوات خشبية إلا أنه لا توجد آثار تساند ذلك الادعاء، ولعل أهم ما ميز الفترة الآشولية[14]:

- الفؤوس ذات الوجهين (BUFACE).
- الفؤوس الكبيرة البدائية (LES GRAND HACHEREAUX).

ثم تلت تلك الفترة ما يعرف بالفترة العطرية التي تمتد من حوالي (90.000 حتى 20.000 ق.م) وقد كان الإنسان فيها يحترف الصيد والجني في آدرار، وكانت أدواته الحجرية أشد صقلا من سابقتها لينتهي العصر الحجري القديم بجفاف طويل من حوالي (20.000 حتى 10.000 سنة قبل الآن).

1 - آثار الحقبة الآشولية وثقافتها:

تعد الحقبة الآشولية من أقدم حقب العصر الحجري والأدوات المصنوعة خلال هذه الحقبة منتشرة في الكثير مناطق موريتانيا، فحيثما وجدت بيئة مناسبة

لذلك (حجارة لكوارتزيت، كوارتز، سيلكس، والماء) توجد آثار الحقبة الآشولية وخاصة مناطق الشمال ومن ضمنها آدرار الذي يمتاز بوجود الصخور والجروف والهضاب والتلال (أظهر آدرار، تكل، أنترازي، أريشات) وفي الغالب لا توجد مناطق تدل على استقرار طويل للمجموعات البشرية إلا أنه هنالك مواقع ضخمة يمكن أن تكون عرفت استقرارا بشريا معتبرا كمنطقة البيّظ التي كانت يوجد فيها آلاف القطع الأثرية[15]. «إن المواقع مع تباينها تظهر في الغالب آثار تجمعات سكنية محدودة نظرا إلى نمط حياة القناصة الرحل، ولكن توجد أيضا مواقع ضخمة من المحتمل أن تكون الإقامة قد طالت بها ومن هذه المواقع الأزرق جنوب أزويرات ومنطقة البيّظ و آدرار عموما، وحمدون جنوب أطار»[16].

2 – آثار الحقبة العطرية وثقافتها:

تغطي آثار الفترة العطرية شمال البلاد من الأزرق مرورا بآدرار حتى الجزء الشمالي الشرقي من المجابات[17].

وقد درس جل الباحثين القطع المكتشفة التي تعود إلى تلك الفترة دون دراسة المواقع الأثرية المنتشرة بصفة شاملة وهو ما حد من نتائج تلك الدراسات، ويعد خط العرض 20 [18] شمالا الحد الجنوبي لآثار هذه الحقبة، ولعل ميزة الصناعة الحجرية في الفترة العطرية أنها تعبير إفريقي عن الفترة المستيرية كما أنها امتداد للفترة الآشولية وأدوات هذه الحقبة من صنع الأمو سابينس (HOMO SAPINES) ومن أدواتها[19]:

- الأدوات ذات الساق (محكات، خراطات، مثاقب، حراب).
- الفؤوس (صنف الفؤوس الصغيرة).

ويري البعض أن الفترة العطرية بدأت في حدود 90.000 سنة وانتهت في حدود 20.000 سنة قبل الآن.

2 – العصر الحجري الحديث (LE NÉOLITHIQUE):

لقد مرت الصحراء بفترات تحول مناخي عديدة، حيث عرفت فترات رطبة تتبعها فترات جفاف وكان من أطول تلك الفترات فترة الجفاف التي صاحبت أواخر الحجري القديم من (20.000 حتى 12.000) غير أن الحياة بدأت تعود للصحراء في حدود 10.000 سنة قبل الآن وهو ما عرف بالعصر الحجري الجديد الذي استطاع الإنسان فيه أن يكون أكثر تحررا من عوامل الطبيعة واستقر في مناطق كان يستحيل عليه الاستقرار بها «كوران» في آدرار مثلا.

وقد بدأ الاستيطان أولا من المنطقة الوسطى الجبلية ليشمل باقي الصحراء في فترات لاحقة، وقد خلف الإنسان القديم الكثير من الآثار في المناطق التي استقر بها وخاصة تلك التي عرفت فترات استقرار طويل أو أعيد استغلالها من طرف مجموعات متلاحقة لتوفرها علي مقومات الاستقرار سواء كانت من مقالع الحجارة والماء أو المعادن التي تم استغلالها في فترات متأخرة كموقع «البيّظ».

يعد العصر الحجري الجديد في آدرار عموما من أغنى العصور من حيث صناعة المنقولات الأثرية، وقد استطاع الإنسان خلال هذا العصر أن يكون أكثر حرية في تنقله حيث لم يعد مرتبطا بمقالع الحجارة على خلاف ما كان عليه الحال في العصر السابق[20]، كما كان قناصا ثم صياد أسماك ومحار ثم مارس الجني كما عرف تربية الحيوان[21] (في حدود 5.000 ق م)، ثم اخترع الخزف ذلك الاختراع الذي مثل فتحا كبيرا للإنسان يقول روبير فرني «إن الخزف بلا شك هو الذي يمثل التغيير الأكثر جذرية، علاوة على طبخ الأطعمة فإنه يسمح بتخزين الماء والأطعمة وحاجيات أخري غيرها» (وجد أثره مؤخرا حوالي 4.000 ق.م قرب أنواذيبو) ثم عرف الزراعة في تلك الفترة (3500 ق م)[22].

ومن أبرز الأدوات التي تمت صناعتها خلال هذه الفترة[23]:

- أدوات الطحن (الرحى، الصفية...)
- بيض النعام المنقوش.
- الحراب على شكل برج إيفل تقريبا.
- الأدوات الحجرية الدقيقة.
- الأواني الخزفية.

4

كما أن النقوش والرسوم الصخرية في منطقة آدرار تبين نماذج من الأدوات التي كان الإنسان يستخدمها من أجل صيد الحيوانات الكبيرة (الفيلة، وحيد القرن، الزرافة...).

ثقافة البافور

لاتوجد الكثير من الكتابات التي تناولت هذا الشعب وثقافته، فجل الدراسات لا تقدم لنا نتائج موثوقة بقدر ماتحيلنا إلى فرضيات عن أصول البافور وتاريخ استيطانهم آدرار، وهي على أهميتها تبقى مجرد فرضيات قابلة للنقاش والتصويب حتى يتم القيام بدراسات أثرية ربما تقدم لنا إجابات أكثر دقة على تلك الفرضيات حسب ما يرى الباحث الفرنسي الراحل بيربونت[24].

لا يعرف الكثير عن البافور هل هم سود أم بيض؟! ومهما يكن فمن المؤكد أنهم ليسوا مسلمين فعلى الأرجح إما مسيحيين أو يهود بل يذهب البعض إلى القول بأنهم ربما يكونوا وثنيين[25].

فمن خلال المراجع الأوروبية نجد البرتغالي دييغو كوميز (DIGO GOMS) الذي تحدث سنة 1482 عن «جبل آبفور» كما نجد الإسباني فالانتيم فيرناندیز (VALENTIM FENANDS) في وصفه للشاطئ الأطلسي بين سبتة والسينغال (1507-1506) يتحدث عن «جبل بافور» وفي كلتا الحالتين ينطبق الأمر على آدرار.

فثقافة البافور حسب إحدى الفرضيات و التي تدعمها بعض الشواهد المادية يوجد تناسق كبير بينها وبربر الشمال خاصة من حيث طبيعة السكن.

فالبافور يشيدون مساكنهم في الغالب من الحجارة وتكون مدافنهم مجاورة لأماكن مناسبة للزراعة (لكراير)[26] وهو مايستنتج منه أنهم كانوا يزاولون الزراعة وتربية المواشي بإستثناء الإبل، هذا بالإضافة إلى غراسة النخيل في أماكن حصينة[27].

من خلال الفرضية الأولى والتي تنبني على شواهد مادية، يمكن ملاحظة بعض مميزات «عمارة البافور» من خلال مساكن من الحجارة شيدت في مواقع حصينة منفتحة على مناطق صالحة لممارسة الزراعة والانتجاع، ربما يكون تركيزهم على التحصين في البناء من أجل حمايتهم في وجه خطر خارجي؟!

الفرضية الثانية تقول بأن البافور ليسوا مسلمين بل أهل كتاب ويرجح أنهم مسيحيون ترجع أصولهم إلى الإسبان أو البرتغاليين[28]، ومن المسوغات القوية لأصحاب هذا الطرح ارتباط البافور بالكلاب حيث كانت عندهم مدينة إسمها «مدينة الكلاب» - من المرجح أن تكون «مدينة آزوكي» - تلك الكلاب التي كانت مدربة جيدا من أجل المساهمة في صد الأخطار الخارجية.

ويذهب البعض الآخر إلى أنهم قد يكون من فرقة الإباضية[29] (طائفة من الخوارج) قدموا إلى شمال

5

إفريقيا في فترات انتشار التيار الخارجي وخاصة في أواخره حيث من المرجح أن يكونوا قد تحصنوا في الصحراء وجبال آدرار فرارا بدينهم ومحاولة منهم لكسب أتباع جدد!؟

مهما يكن من أمر البافور وأوصولهم فإنهم من المؤكد أنهم أهل حضر، حيث تشير الثقافة المادية المتبقية حتى يوم الناس هذا إلى أنهم عرفوا التحضر فضخامة مقابرهم التي من أشهرها النصب التذكاري الكبير «المغليثي» القريب من «تنلبه» الذي ينسب إلى بافور نفسه، ونمط سكنهم الذي في الغالب يكون في جوار حقولهم الزراعية (لكراير)[30].

الثقافة البربرية والثقافة الصنهاجية

مع التحولات المناخية الكبرى التي عرفتها الصحراء بدأ السكان بالانحصار نحو مناطق البحيرات و البرك المائية، وقد استطاع الوافدون الجدد (البربر) أن يتكيفوا أكثر مع تلك العوامل الجديدة، وذلك من خلال تطويع معادن (النحاس، الحديد...)

ففي حدود 2800 إلى 2000 سنة قبل الآن أصبح البربر حاضرن بقوة في الصحراء، ويمكن الاستدلال على ذلك الحضور من خلال النقوش والرسوم الصخرية التي خلفتها تلك الحقبة[31]، و ما مثلته من نمط ثقافي جديد[32].

سنتعرف على جوانب هامة من الثقافة البربرية من خلال الرسوم و النقوش الصخرية في موقع الغلاوية، موقع أبدعت فيه أنامل الانسان أشكالا من التعبير الفني أمد الباحث في يومنا بصور ثقافية نقشت على الصخر منذ آلاف السنين.

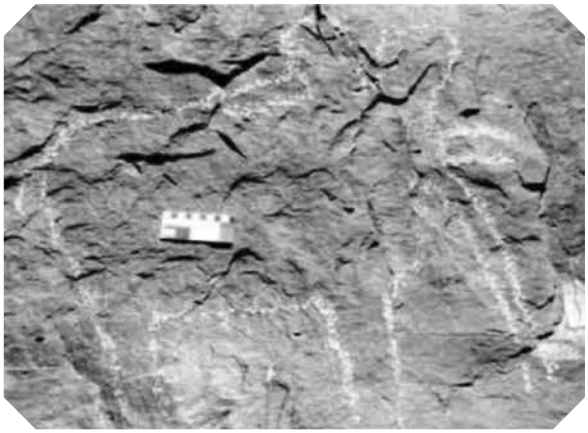
1 – موقع الغلاوية:

يقع موقع الغلاوية على بعد 150 كلم شمال شرق مدينة وادان[33]، ويعتبر من أهم مواقع الفن الصخري في ولاية آدرار، وقد تم اكتشاف هذا الموقع سنة 1935م من طرف TRANCART وتم دراسته من طرف الباحث تيدور مونوا MONOD سنة 1936-1938م[34].

يعتبر من أجود مواقع الفن الصخري في موريتانيا وذلك بسبب كثرة الرسوم والنقوش الصخرية فيه، كما تتميز رسومه ونقوشه بالدقة و الوضوح، حيث تعتبر من النوعية الجيدة مقارنة مع باقي مواقع الفن الصخري الموريتاني.

يستنتج من خلال الرسوم و النقوش الصخرية المنتشرة في موقع الغلاوية أن المنطقة كانت تعج بحيوانات لم تعد البيئة مناسبة لها، بسبب الظروف المناخية القاسية كالفيلة و وحيد القرن و الأبقار...

يمكننا أيضا أن نستخلص أن المنطقة شهدت تواجدا بشريا معتبرا خلال الفترة البوفيدية تجسده



6

النقوش و الرسوم الصخرية الكثيرة التي تعبر عن تلك الحقبة، كما أن المنطقة قد عرفت ثقافة صيد الحيوانات بطرق و وسائل خاصة تستخدم فيها النبال والأقواس، وتعتبر البرك و نقاط المياه المكان الملائم للقيام بتلك المهمة ويتضح ذلك من خلال الكمائن المبينة في النقوش والرسوم الصخرية [35].

و يمكن ملاحظة الثقافة البربرية من خلال وجود رسوم لعربات تجرها الخيول، ينسبها البعض لشعب «الجرمينت»، ويعتقد أن «اللوبيين البربر» هم أجداد صنهاجة![36] نشير هنا إلى أن بعض الدارسين، يرى أن صنهاجة ينتسب بعضهم على الأقل لعرب الأمصار![37] ومع مطلع القرن الأول الهجري بدأ الإسلام يدخل ربوع الصحراء[38]، حيث كان المد الإسلامي قد أخذ طريقه في شمال إفريقيا مع عقبة ابن نافع، إلا أنه لم يصل بصورة فعلية إلى في فترة حفيده عبد الرحمن بن حبيب الفهري، حيث حفر الآبار في عموم الصحراء وأصبحت الطريق سالكة أمام التجار و المهاجرين العرب، ولم يكتمل القرن الثالث الهجري حتى انتظمت القبائل الصنهاجية في الإسلام.

قرنا بعد ذلك تأسست حركة المرابطين التي أرست دعائم الاسلام شمالا و جنوبا، على يد عبد الله ابن ياسين الجزولي، وقد امتد تأثير المرابطين حتى اسبانيا حاليا وحظي شقهم الشمالي بنصيب وافر في المراجع على حساب الشق الجنوبي الذي لا يوجد عنه إلا النزر القليل من الإشارات وذلك منذ منتصف القرن 5هـ حتى القرن 10هـ [39].

ومن المؤكد أنه بعد عودة أبي بكر بن عمر من رحلة إلى مراكش جلب معه قضاة و معلمين من بينهم القاضي الحضرمي الذي يقول ابن حزم انه كان قاضيا في مدينة آزوكي[40]، وقد ساهم أولئك القضاة و المعلمين في ترسيخ الثقافة العربية الإسلامية.

الثقافة العربية (الحسانية)

لم يقتصر الوجود البشري في آدرار على فترة البافور وصنهاجة أو البربر، بل شهدت تعاقب مجموعات بشرية مختلفة، خلال فترات لاحقة حيث بدأت الهجرات العربية تدخل بلاد شنقيط منذ القرن 7هـ[41]، ولم يكن هم أولئك العرب كما يرى البعض نشر تعاليم الإسلام في الصحراء بل كانوا في أغلبهم ينحدرون من بني سليم وبني هلال الذين كانوا يمارسون السطو على الحجيج حتى تم نفيهم من شبه الجزيرة العربية[42]. وقد بلغت تلك الهجرات أوجها في القرنين 14و15م[43].

شهدت منطقة آدرار استيطان العرب فيها بالإضافة إلى صنهاجة - تقول بعض الروايات إنهم من أصول بربرية)-[44] ليشكلوا إضافة جديدة، تثري الفسيفساء الثقافية و الاجتماعية الآدرارية.

عرفت المنطقة بمكانتها العلمية الرائدة، يقول اباه بن محمد الأمين اللمتوني[45] (1330هـ) مبرزا المكانة العلمية الكبيرة لبلدة آدرارية صغيرة «إن أكثر بقاع الدنيا علما آن ذاك تينيكي ومصر»[46].

فقد كانت «أكصور آدرار» منابر علم امتد إشعاعها حتى وصل المشرق، وعرفت تلك الحواضر نهضة ثقافية كبيرة خاصة مع قدوم المرابطين»...يمكن أن يؤرخ لبداية تعاطي تداول العلم مع بدء دولة المرابطين، إذ استجلبوا المعلمين وأقاموا الدين بالقوة والموعظة، فترعرع العلم في أحضان المدن التي استولوا عليها كأودغست وغيرها، أو التي تأسست بعيد عهدهم كوادان وتيشيت وشنقيط، فقد كانت هذه المدن تعج بالعلماء والمساجد، عامرة مزدهرة بالثقافة والعلم والنشاط الاقتصادي الحيوي»[47].

قسم المجتمع حسب بعض الدارسين أيام المرابطين إلى طبقات تقسيما وظيفيا لا سلاليا وتلك الطبقات هي:

* العرب (بنو حسان).
* الزوايا (المجموعة التي تهتم بالعلم والقضاء).
* اللحمة (المجموعات التي لم تحتمى لا بالقلم ولا با لسيف).

يرى البعض أن هذا التقسيم الوظيفي من أيام أبي بكر أبن عمر، إلا أنه تعزز بشكل كبير بسبب الحروب والنزاعات التي طرأت (حرب شربب)، وقد أضحى المجتمع «لا مكان فيه إلا لمن لا يحمل مهندا طريرا أو كتابا مطررا»[48]، و من ما يستدل به في الموروث الشعبي المثل الشائع «العيش ألا تحت الركاب والل تحت أكتاب»، ويعني ذلك أن الحياة الكريمة لا تكون إلى بسلاحي القلم أو السيف.

وقد أتم بنو حسان ما أسس له منذ القرن الأول الهجري من تعريب وأسلمة للمجتمع ووجدوا سندا من الصنهاجيين وانطلق تياران: تيار التعلم وله في الزوايا قوة ومدد، وتيار التعريب وله في بني حسان عدة وعدد[49]. حتى أمست الثقافة العربية الإسلامية هي السائدة في المجتمع واندثرت لغات مثل «لغة آزير» ولغة صنهاجة (أكلام أزناكة)[50] لصالح تيار التعريب.

ومع سقوط حكم المرابطين وتلاشي دولتهم تشتتت المدن وتفرقت المجموعات السكانية في الصحراء بحثا عن الأمن والمرعى، لكن ذلك لم ينقص من حبهم للعلم وتمسكهم به بل ظهرت المحاظر[51] أو مايسميه البعض بظاهرة «البادية العالمة» مشعل علم يضيء عتمة الصحراء.

نخلص إلى أن المجتمع الآدراري نتاج لثقافات متعددة، تعاقبت على الاستيطان في منطقة آدرار، تلك المنطقة التي شكلت مستقرا للإنسان منذ العصور الحجرية، ففي الباطن استقر الإنسان منذ فترات سحيقة وقد تكون إقامته قد طالت أثناء العصر الحجري في مناطق كالغلاوية والبيظ.

تلك المناطق التي تتوفر على مقالع الحجارة بكثرة، حجارة كانت عصب الحياة و أداتها الفاعلة، قبل أن يكتشف الخزف وتطوع معادن النحاس والحديد في فترات لاحقة.

يعرف آدرار بوجود «لكراير» مناطق وجد فيها «الإنسان البافوري» مبتغاه ومارس الزراعة وغراسة النخيل، بل ربما يكون أسس مدنا!

وقد شكل القرن الأول الهجري تاريخا فاصلا حيث بدأ الإسلام يدخل المنطقة، لكن دعائمه لم ترس على أسس صلبة إلا مع المرابطين في القرن 5 هـ، ووجدت فيه القبائل الصنهاجية ضالتها الروحية، ومع مطلع القرن 7هـ بدأت القبائل العربية تستوطن المنطقة، وتنشر ثقافتها متحالفة مع الصنهاجيين الذين كان لهم السبق في ترسيخ دعائم الإسلام في الصحراء، فكان من النتائج المباشرة لذلك اندثار بعض اللغات (اللغة الأزيرية، لغة أزناكه...) وحلت اللغة العربية واللهجة العامية الحسانية محلها.

نخلص إلى أن آدرار موريتانيا شهدت منذ آلاف السنين تعاقب وتلاقح ثقافات مختلفة، خلفت إرثا ماديا عريقا كالمدن العتيقة (شنقيط، وادان) التي صنفت تراثا عالميا من طرف اليونسكو سنة 1996م، والمواقع التاريخية العامرة بالمنقولات الأثرية والرسوم والنقوش الصخرية التي تعبر بأسلوب فني عن ثقافات بائدة، كما خلفت تراثا لا ماديا غنيا تجسده الحكايات والأساطير والمرويات الشفوية. التي تداخلت فيها الأسطورة بالحقيقية لتعطينا موروثا ثقافيا فريدا، تناغمت فيه ثقافات السود (غانا، أودغست) والبيض (بلاد المغرب). كما مدته روافد ثقافات شعوب وأمم تعاقبت على المكان عبر الزمن فأثرته وأكسبته تمازجا وتنوعا قل أن تجد له نظير، فثقافات العصور الحجرية لا تزال شواهدها ماثلة للعيان و ما تلاها من ثقافات بافورية وبربرية وصنهاجية و عربية، أكسبت آدرار فسيفساء ثقافية ثرية يمكن ملاحظتها من خلال الثقافة الشعبية الآدرارية.

الهوامش

1 – بـير بونـت، إمـارة آدرار، ص.11–12، ترجمة : بوبة ولد محمـد نافع، الطبعـة الأولى، 2002.
2 – م. س. ص.11.12.
3 – م. س. ص.11.12.
4 – قسـم المرابطـون المجتمـع إلى عـدة طبقات حسـب الأدوار المنوطـة بهـا (محاربـون ، معلمـون ، صناع تقليديـون...) ولا تـزال تلك التقسـيمات ملاحظة في المجتمـع الموريتانـي بشـكل عـام حتى يومنـا هذا.
5 – فيرنـي ، روبـير، وآخـرون، الأركيولوجيـا في إفريقيا الغربيـة الصحـراء والسـاحل ، نواكشـوط 2002 ، ترجمـة، ولـد محمـد نافـع ، بوبـه، ص. 23 و.24
6 – م. س. ص..123 و124.
7 – الآشـولية تنتمي إلى الطـور الأول من الحجري القديم وتتميـز بـأدوات ذات حديـن وسـميت هـذه الفـترة بالآشولية نسـبة إلي بلدة سان أشـول الفرنسية حيث اكتشـفت الأول مرة آثـار من الفـترة المذكورة.
8 – نسـبة إلي بلـدة بئر العطر الجزائرية حيث اكتشـفت آثار هـذه الفـترة المتميزة بـأدوات حجريـة مذيلة أو ذات ساق.
9 – ولـد محمد نافع، بوبه و فيرنـي، روبي، الأركيولوجيا الموريتانيـة في متحف انواكشـوط، ترجمة ولد محمد نافـع، بوبـه، ص.4، منشـورات جامعة انواكشـوط، 2000.
10 – أداة حجريـة اسـتخدمها الإنسـان مـن أجل القطع أثنـاء العصور الحجرية و تسـمى محليـا «بأكويديم الذيب».
11 – ولـد محمد الهادي، إسـلم، موريتانيا عبر العصور، ص.102 و 103، الطبعـة الأولى، مطبعـة الأطلـس، بدون تاريـخ النشر.
12 – Monod, (T.), Méharées explorations au vrai Sahara, p.108–120, France, 1998.
13 – م. س. ص.123.
14 – م. س. ص. 4 و5.
15 – Op.cit. p.118.
16 – م. س. ص.125 و126.
17 – م. س. ص.5.
18 – م . س. ص.129.
19 – م. س. ص.129.
20 – م. س. ص.132.
21 – م. س. ص.5.
22 – كلوتشـوف، جـان كلود، موريتانيا اليـوم، ص.60، ترجمة، مليكـي، الياس، باريـس، 1990.
23 – م. س. ص.132 .
24 – م. س. ص.–12 14.
25 – م. س. ص.12.
26 – الكاف معقودة.
27 – بيربونـت، روايـات أصـول المجتمعـات البيظانية مساهمة في دراسـة ماضي غرب الصحراء، ص.–114 123، الطبعـة الثانية، الدار النشر جسـور.
28 – م. س. ص.13.
29 – م. س. ص.13.
30 – بكاف معقودة.
31 – م. س. ص.19.
32 – نشـير إلى أن الرسوم الصخرية بعضها يرجع لفترة ماقبـل التاريـخ، و البعـض الآخـر تمـت إضافته في فـترات لاحقة عـلى ذلك.
33 – Vernet, (R.), "le site rupestre d'el rhal–laouiya" (Adrar Mauritanie), p.109.
34 –Lluch, (P.) et Philip, (P.), "six stations à gra–vures du n.e. de l'Adrar (dhar Chinguetti, Mauritanie)", p.87, cahiers de l'aars – n°8 – aout 2003.
35 – Op ,cite,p.95
36 – م. س. ص.20.
37 – م. س. ص، 14.
38 – ولـد ابـاه، محمـد المختـار، الشـعر و الشـعراء في موريتانيـا، ص.11، الطبعـة الثانيـة، دار الأمـان الربـاط،2003.
39 – م. س . ص.12.
40 – م. س. ص.13.
41 – النحوي، الخليل، المنـارة و الرباط، ص.32، المنظمة العربية التربيـة و الثقافة و العلوم،1987.
42 – م. س. ص.32.
43 – م. س. ص.–123 128.
44 – م. س. ص، 14 و 15.
45 – هـو: محمـد سـيخنا بـن لمرابـط إبراهيـم يلقب: «ابـاه» اللمتوني المتوفى 1380هـ 1960م بن محمد الامين اللمتوني، ولد شـيخنا 1350هـ 1932م عاش

75 عاما (ت 3 ربيع النبوي 1426هـ 18 ابريل 2005 م)، عرف رحمه الله بتبحر في شتى أصناف المعارف من فقه و أدب و بلاغة. يوصف بأنه محظرة(جامعة) متنقلة. ألف في شتى المعارف ومن أشهر مؤلفاته نذكر: تمرين الرسام (نظم قواعد رسم الطالب عبد الله)؛ نظم في إعراب الجمل حقق بمعهد ابن عباس؛ شرح للدرر اللوامع في أصل مقرإ الامام نافع؛ شرح رسم الطالب عبد الله وضبطه؛ نظم في مبادئ الصرف والإعراب.

46 – م. س. ص.74.

47 – المختار انجينان بن محمد الشنقيطي، أس الإسلام الذي توقفت عليه سعادة الأنام، تحقيق: محمد عبد الرحمن بن محمد مفيد، ص21، دار الوسام للطباعة و النشر.

48 – م. س. ص.38.

49 – م. س. ص.40.

50 – لا تزال توجد مجموعات قليلة تتحدث أكلام أزناكة لكن اللهجة المنتشرة في موريتانيا هي اللهجة الحسانية.

51 – المحظرة هي: «جامعة شعبية بدوية متنقلة تلقينيه فردية التعليم طوعية الممارسة».

المراجع باللغة العربية

* النحوي، الخليل، شنقيط المنارة والرباط ، المنظمة العربية التربية و الثقافة و العلوم، 1987.
* المختار انجينان بن محمد الشنقيطي، أس الإسلام الذي توقفت عليه سعادة الأنام، تحقيق: محمد عبد الرحمن بن محمد مفيد، ص21، دار الوسام للطباعة و النشر.
* بن محمد الهادي، إسلم، موريتانيا عبر العصور، مطبعة الأطلس.
* بير بونت، إمارة آدرار، ترجمة : بوبة ولد محمد نافع، الطبعة الأولى، 2002.
* بيربونت، روايات أصول المجتمعات البيظانية مساهمة في دراسة ماضي غرب الصحراء، دار النشر جسور، الطبعة الثانية.
* ولد أيده أحمد مولود، الصحراء مدن وقصور و مدن موريتانيا العتيقة قصور ولاتة ووادان و تيشيت وشنقيط، الطبعة الأولى2014، دار أبي رقراق للطباعة والنشر-الرباط.
* ولد محمد نافع ، بوبه ، فيرني ،روبير، لأركيولوجيا الموريتانية في متحف أنواكشوط ، منشورات جامعة انواكشوط، 2000.
* ولد ختار، محمد، وآخرون، موريتانيا القديمة: مختصر لإسهام الأبحاث الأركيولوجية، جامعة انواكشوط،2000.
* ولد اباه، محمد المختار، الشعر والشعراء في موريتانيا، الطبعة الثانية، دار الأمان الرباط، 2003.
* ولد السالم، حماه الله، تاريخ بلاد شنكيطي (موريتانيا)، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية – بيروت.
* كلوتشوف، جان كلود، موريتانيا اليوم، 1990، ترجمة، مليكي، الياس، باريس.

المراجع باللغة الفرنسية

* Monod, Théodore, méharées explorations au vrai Sahara, pp.108–180, France, 1998.
* Roger Vernet, (Adrar Mauritanie), "le site rupestre d'el ghallaouiya", pp.5–18.
* Pascal, lluch et Sylvain, Philip, cahiers de l'aars – n°8 – aout 2003,"six stations à gravures du n.e. de l'Adrar (dhar Chinguetti, Mauritanie)". pp.80–100.

الصور

* الصور من الكاتب.

1 – Op, cite, p.92.

2، 3 – تصوير الكاتب.

4، 5 –Op, cite, p.93.

6 – Op, cite, p.92.

الزخرفة في الزرابي التونسية
على المستوى الشكلي

د.سرور شطورو ميلاد – كاتبة من تونس

تُعتبر صناعة الزربية ذات النسيج المحفوف أو الزربية ذات الوبْر القائم من أهمّ الفنون التطبيقية فهي عمل يدوي ناتج عن خيوط متشابكة تفرز بالتقائها زخرفا وألوانا مجسّدة لأغلب العناصر المادية واللامادّية المحيطة بالإنسان. ويتجسد هذا الزخرف حسب مفردات تشكيلية تتكرر وتتماثل وهي ذات تنوع وانسجام بين الألوان فتتوازن مع مفردات أخرى مطابقة لها أو مناقضة لتؤسس وحدة كاملة تزين شريطا أو تؤثث ركنية أو إطارا. وتعتبر الزخرفة من أهمّ الفنون التشكيلية التي تكتسب من خلالها وعبرها معظم المنتجات الحرفية قيماً جمالية ونفعية، و«الوحدة الزخرفية هي الأساس المكون للتصميم ويمكن تعريفها بالفراغ المحصور بين خط متلاق أو أكثر، تبعاً لنوعها وكل الأشكال التي يصلح استخدامها في الزخرفة ويمكن تقسيمها إلى نوعين: وحدات زخرفية هندسية ووحدات زخرفية طبيعية»[1]. لا يمكن الجزم بعدد أنواع الزخارف أو المدارس المنتمية إليها ولكن

سوف نحاول التطرق لتاريخ الزخرفة والتأثيرات الحضارية والثقافية والإيديولوجية التي مرّت بها في البلاد التونسية ومدى تفاعلها مع محيطها المحلّي والمتوسّطي والعالمي.

لقد حاولنا الاطلاع على أكثرما يمكن من الكتب والمراجع التي تطرّقت لمواضيع الزخرفة وما يتعلق بها من الناحية التاريخية، ولأسس بنائها وتطوّرها، وسوف نذكر أهمّها: كتاب «قواعد الزخرف» لوين جونز، كتاب «الزخرفة المتعددة الألوان» لراسينيه، كتاب «الزخرفة عبر التاريخ» لـو.ج أودزلي، وكتاب «المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور» لمحي الدين طالو.

و بما أنّ البلاد التونسية قد شهدت مرور العديد من الحضارات الكبرى والعريقة منذ القدم بدءا من القبصيّين والقرطاجيين ثم الرومان والوندال والبيزنطيين ووصولا إلى الحضارة الإسلامية التي نشأت بتونس (إفريقيّة) خاصة مع الدولة الأغلبية وتواصلت إلى الحكم العثماني بل هي تتواصل إلى اليوم. حينئذ، وضعت كلّ هذه الأمم بصماتها من فن وشعر وعمارة الخ. ولو أنّه كان من الصعب الحكم القطعي على أحداث العصر القديم وتأريخه، فإنّ الحفريّات وظهور علم الآثار قد بدأ يساعد في فكّ رموز الإنسان القديم واستخراج كلّ ما يتعلق به من التوقعات والنظريات إلى الجزم ليس بصفة قاطعة ولا رجوع فيها ولكن بعض قطع. الحياة القديمة بدأت في التلاحم والتشكل لتعطي مشهدا وإن لم يكن مكتملا لكنّه يساعد في فهم التراكمات الحضارية وتفسير تداخلها وتلاقيها مع حضارات إنسانية أخرى في أصقاع العالم البعيد.

وقد كانت الزخرفة شاهدا على الحضارات وركيزة من ركائز الفن لتنوع المحامل التي تتجول فيها باختلاف الأرضيّة التي تتشكل فوقها سواء كانت بناءا أو نسيجا أو خزفا أو معدنا أي سواء كانت محملا صلبا أو ليّنا أو رخوا فقد كانت تخضع لمبادئ فنية وأسس بنائية تشكلت وانصهرت منذ القدم لتظهر داخل تيارات ومدارس فنية حديثا. فالرسم والبناء التشكيلي ظهرا على الكهوف مع الإنسان الأول. أمّا في البلاد التونسية فقد ذكر الدكتور محمد حسين فنطر في كتابه الحرف والصورة في عالم قرطاج أنّ الإنسان التونسي قد اكتسب المهارات الفنية منذ القديم حيث «بيّنت الأبحاث أنّ للرسم وجودا في مختلف بقاع العالم البوني. فكان البونيّون يولون الصورة واللون عناية واعتبارا. فعلى سبيل المثال، تمّت معاينة رسوم في أوشاز كانت تُهيّأ قبورا عند اللوبيين وتُعرف تلك القبور المنقورة في الجرف وفي أضلع بعض الهضاب»[2].

يعرّف ابن منظور الزخرف كما يلي: «الزينة. ابن سيده: الزخرف الذهب هذا الأصل، ثم سميت كل زينة زخرفا. وبيت مزخرف وزخرف البيت زخرفة: زيّنه وأكمله وكلّ ما زوّق وزيّن فقد زخرف. والزخرف في اللغة الزينة وكمال حسن الشيء. والمزخرف: المزيّن والتزخرف التزيّن. والزخارف ما زيّن من السفن والزخرف: زينة النبات»[3]. أمّا المعجم الوسيط فيعرّف الزخرفة لغويّاً بقوله: «الزُخْرُف: الذهب. والزينة وكمال حُسن الشيء. وزُخرف الأرض: ألوان نباتها. وزخرف البيت: متاعه. وزُخرف القول: حُسْنُه بتزيين الكذب. الزخرفة: فنّ تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم وغير ذلك»[4].

وتعتبر الطبيعة وما فيها من مرئيات أساساً لكل زخرفة صحيحة، فهي وحي الفنان ومصدر إلهامه وخياله، ومنها يستمد أسسها ونظمها وعناصر تكويناته.

ويعرّفه عاصم محمد رزق في معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية كما يلي: «زخرف الشيء زيّنه ونمّقه، وزخرف القول: حسّنه بالكذب، والزخرف -جمع زخارف- الذهب، وتمام الحسن، وكل مموّه مزوّر، و الزخرف من الأرض: ألوان نباتها، ومن الكلام: المرقش بالكذب، ومن الحشرات: جنس من نصفيات الأجنحة تعلو فوق الماء، ومن البيت: متاعه... والزخرفة: فن تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم ونحو ذلك. أمّا الزخارف في المصطلح الأثري الفنّي فهي النقوش التي يجمل بها البناء سواء كان في جص أو حجر أو رخام أو غيره، وقد حظيت هذه الزخارف في العمارة والفنون الإسلامية بعناية خاصة ومستمرة حتى بلغت شأوا كبيرا من الجودة والاتقان والتنوع»[5].

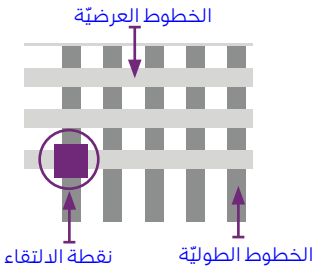
وأخيرا، يعرّف سليمان محمود حسن الزخرفة بقوله: « من خلال المفردة الزخرفية وهي التي يعبّر عنها «بالموتيف» وهي كلمة شائعة الاستخدام في الفنون التشكيلية. وقد أطلق عليها البعض كلمة تعبير أو عنصر أو صيغة. ولعلّ أنسب التعريفات لهذه الدراسة هو الحركة الزخرفية التي يكون قوامها مفردة زخرفية محددة وهذه المفردة الزخرفية هي الخلية الأولى التي يتألف منها الكيان الزخرفي، وهذا الكيان الزخرفي يتأثر بطبيعة البنية أو التركيب الذي تتألف منه المنظومة الزخرفية. وهذا التركيب يخضع لنظام تكراري له ملامح محددة وله دلالة رمزية خاصة وقد يحافظ النظام التكراري على الدلالة أثناء عمليات الصياغة والزخرفة أو تختفي هذه الدلالة بفعل عمليات الاختزال والتقسيم والمجاورة»[6].

لقد اعتمدنا في بحثنا عن تاريخ الزخرفة على عدة مراجع من أهمها «المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور» لمحي الدين طالو، «الزخرفة في الفنون الاسلامية» لخالد حسين، «تاريخ الفن وأشهر الصور» لسلامة موسى، «الزخرفة عبر التاريخ» لو.ج أودزلي، «تراث الاسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة» لزكي محمد حسن.

يقول محي الدين طالو: «عندما ألحّت على الإنسان الأوّل حاجته إلى التجميل والزخرفة والتزيين، كان البديهي أن تكون الطبيعة مصدر وحيه وإلهامه، فاستوحى من بعض ما يحيط به من مشاهدها عناصره الزخرفية وزين بها كهفه ووشم جسمه، ولم يخطئ الفن طريقه حتى إلى الشعوب البدائية التي قطن أهلها المغاور والكهوف في كل قارة من قارات العالم، هذه الشعوب التي خلعت على سلعها وأدواتها وملابسها ومختلف حاجياتها شتّى ضروب الزخرفة والتزيين وقد قصدوا بها التجميل والتزويق. وتعاقبت على مرّ العصور حضارات مختلفة في معظم أرجاء العالم، واتخذت لها مظاهر متميزة ومتعددة، وتنوعت فنونها الزخرفية تبعا لبيئتها ومقوّماتها. فمنها ما نشأ هذا الفن عندها وليدا ابتكرته أذهانها وخلقته بيئتها، ومنها ما نشأ عندها ربيبا اقتبسته من جارات لها واحتضنته ورعته ليتماشى مع ذوقها وشعورها. واليوم فإن أظهر ما يميّز الأمم بعضها عن بعض فنونها الزخرفية التي دفعتها إليها حاجتها الاجتماعية ومستلزمات كيانها، فهي الوسيلة التي تنطق بحياة الأفراد وحياة المجتمع، لأنها تشمل كل دواعي الحياة، وتضفي معالمها على كل شيء. ففي كل بيت لها أثر، وفي كل غرض عليه منها مسحة، وحياة الإنسان كثيرة المطالب متشعبة الأهداف، والفنون الزخرفية تتغلغل في كل مطلب وتسري مع كل هدف مما يضفي على حياتنا الشعور بالراحة والبهجة والسرور، وتبعث في نفوسنا النشوة والغبطة والرغبة في تذوق الجمال»[7]. أما سلامة موسى فيعتقد بأنّ الفن الإسلامي قد سار في ثلاثة اتجاهات: الأول، الزخارف الهندسية المتقابلة من أقواس وخطوط تتقابل فترتاح العين إلى شكلها الهندسي. والثاني، الزخارف التي تعود في الأصل إلى «باعث» من رسم حيوان أو نبات يعمد الرسام إليه فيطيل في بعض أعضائه. ثم يجعله يتقابل مع شكل آخر لا يختلف معه فيحصل على شكل هندسي يمتاز عن الزخارف الهندسية المحضة. أما النوع الثالث، لمّا رأى المسلمون ضيق الميدان الذي يمكنهم أن يستخدموا فيه مواهبهم الفنية اضطرّوا إلى أن يجعلوا من الخط العربي فنّا، فزيّنوه وزخرفوه حتى صار له جمال خاص[8].

مكونات الزخرفة

«إنّ جدار البناء ونسيج النسّاج، وهما من أقدم الصناعات التي عرفتها الإنسانية، يخضعان دائما إلى مفهوم المفردة بما توحي للصانع بمبدأ عمله والمنطلق الذي يطبقه في فسيفسائه وإبداعاته الفنية بأشكالها وألوانها. فالنسيج ليس الخيط بل هو الخيط مكرّرا بطريقة «مفرديّة» التركيب، وحتى التغيّر طارئ في مستوى أجزائه محدّد بالتغاير في تطوّر مختلف أقسامه»[9]. إذن تعتمد الزخرفة في المنسوجات عامة في تركيبها وتشكّلها على «الشبكيّة» وذلك بالتقاء الخطوط الطوليّة مع الخطوط العرضيّة. إذا تُوّج هذا الالتقاء بعقدة (في الزربية ذات الوبر القائم) فيمكن تأويله إلى نقطة أو «مفردة» وإذا تُوّج بخيط صوفي



رسم بياني رقم1: نقطة الالتقاء بين الخطوط الطوليّة والعرضيّة يعطينا نقطة انطلاق تكوين المفردة الزخرفيّة.

عيّنة من الخطوط المنكسرة في الزرابي التونسية

عيّنة من الخطوط المنحنية في الزرابي التونسية

على طـول المنسـج (في الزربية ذات النسـيج المحفوف) فيمكـن تأويلـه إلى خط.

1 – الشكل الزخرفي البسيط:

النقطة:

تشـكل النقطـة أبسـط اختـزال للوحـدة الزخرفية، ويمكن تمثيلها في المنسـوج بالعقدة. كما يمكن تطويعها وتشـكيلها هندسـيّا لتفرز تعبيرا كدوائـر أو مربعات.

الخط:

يُعتـبر تنوّع الخطوط من أبرز الخصائص التشـكيليّة للمنسـوج التونسي بصفة عامـة، فتجده بشـتّى أنواعه وتغيّراتـه يسـتقيم ويميـل مع خيـوط السـداة وينحني ويتمايـل مـع خيـوط اللحمـة ليتواشـج مـع الخيوط المتجـاورة لـه ويتنافـر في تعاملـه مـع الألـوان. وهكذا، تبـدأ حكايته مـع منسـوجة لينتهـي بنهايتـه. ويمكن اعتبـار منطلـق الزخرفـة عامـة متمثّـلا في أشـكال هندسـية مختلفة «وتتكـوّن الزخارف الهندسـية عامة من الخطـوط بأنواعهـا المسـتقيمة والمائلـة والمجدولة والمتكسـرة والمتموجة والحلزونية والمتعرجـة، ومن المربع والمسـتطيل والمعـيّن والمثلّـث والدائـرة، ومن الأشـكال السداسـية والثمانيـة والمتعـددة الأضـلاع والأطبـاق النجميّـة وغيرها»[10].

الخط المستقيم:

الخـط المسـتقيم نوعان خـط مسـتقيم أفقي وخط مسـتقيم عمودي، ونجده خاصة في الزربية ذات النسـيج المحفوف ويكون مستقيما بشـكل أفقي أو عمودي ونجده سـميكا ورفيعـا فيكون في شـكل شـريط، كمـا يمكن أن يكون هو الحاضر الوحيد في المنسـوج. أمّـا في الزربيّة ذات الوبـر القائم فيمكن أن يشـكّلا بالتقائهمـا معا إطارا.

الخط المنكسر:

نجده في تكوين «الشكل الزخرف» في جميع أنواع الزرابي عامة و هو خط معوج يغير مسار تنّقله من نقطة إلى أخرى بشكل منتظم و مكرّر بشكل أفقي أو عمودي.

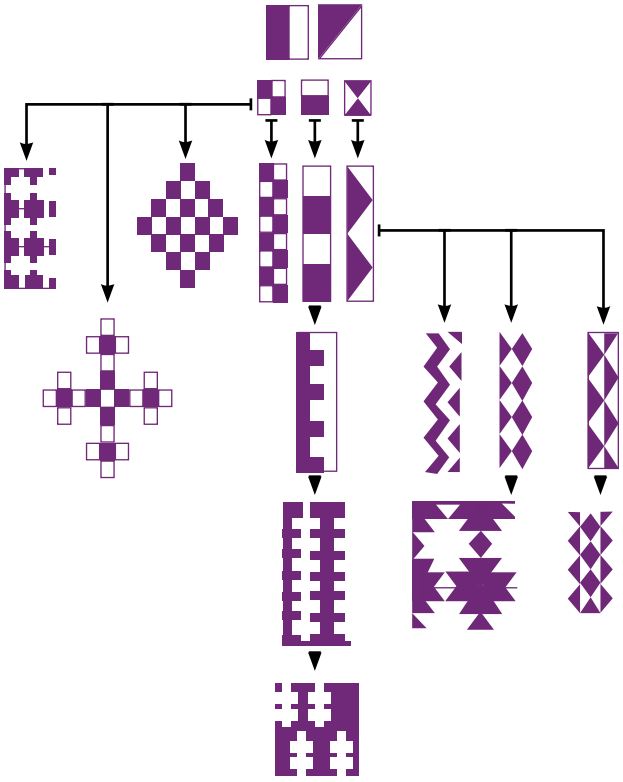
الخَطّ المُنْحَني:

نجد هذا النوع من الخطوط في الزرابي ذات الوبر القائم ويتجّلى بصفة واضحة في زخرف «إيدو في إيد خوه».

2 – الشكل الزخرفي المركّب:

هـو عمليّـة تركيب لأكـثر من شـكل زخرفي بسـيط ليتحوّل إلى شـكل زخرفي مركّـب ومعقّد، وهـو مجموعة وحدات زخرفيّـة. وتُعدّ عمليّة حصرها مسـتحيلة. إذا ما اعتمدنـا نقطة الالتقاء بين الخطـوط الطوليّة والعرضيّة كنقطـة انطـلاق تكويـن المفـردة الزخرفيّـة البسـيطة (مربـع) مثلا وعملية تقسـيمه في كل الاتجاهات يمكن أن يكون إطلاقـا الى عملية بنـاء «الزخرف المركّـب» (أُنظر الرسـم البياني رقم (2).

فالمثلّـث، مثـلا كمفـردة أوّليـة بسـيطة، يصبـح معيّنات ومسّدسـا متـوازي الأضلاع، أمـا إذا قمنا بتكرار عمليـة بنائه تشـكيليا بالتدرج العددي مـع تغيير اتجاهه يصبح «مفـردة تشـكيلية مركبة».



رسم بياني رقم 2: مثال لتطور المفردة الزخرفية إلى وحدات زخرفية مركبة "

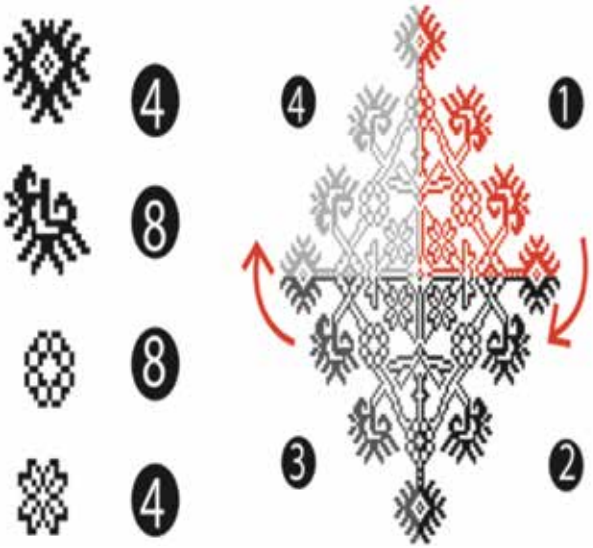
رسم بياني رقم 3: شكل زخرفي بسيط "مثلث" في عمليّة تكرار مع تغيير الاتجاه تجعله يساهم في بناء شكل زخرفي مركب

و«المفردة التشكيلية شكل بسيط يُنتج تكراره شبكةً من المفردات ويكون هذا التكرار حسب اتجاه أو اتجاهين أو عدة اتجاهات»[11]. وقد تتولّد وتتنوع التركيبات لتتشكّل في وحدة زخرفية مركّبة (انظر الرسم عدد7). ولكن، يبدو أنّه مع تطوّر الفن عند الإنسان وتأطيره داخل معاهد وجامعات وظهور مدارس وتيارات فنية مختلفة، أثّر ذلك في الشكل العام للزخرف الذي أصبح مركّبا ومعقّدا أكثر، فقد يتجاوز عدد الأشكال المكوّنة للزخرف الواحد ال 30 عنصرا (انظر الرسم عدد4).

ونجد في المعجم الزخرفي للزربية التونسية عددا كبيرا من نماذج الزخرف المرّكب والمعقّد وذلك في جميع أنواع الزرابي، ولكن يبقى شكل «الحضرة» وهو زخرف رئيسي لوسط الحقل «الجامة» في الزربية الكلاسيكية القيروانية هو الأكثر تركيبا و تعقيدا.

3 ـ مبادئ الزخرفة:

لعلّ الناظر لأيّ قطعة منسوج عامّة يستنتج عدّة خصائص في عملية بنائها مثل مبادئ «التكرار» و«التناظر» و «التطابق» و «التضاد» لرسم الشكل الزخرفي الواحد أو للوحدة بأكملها، وأخيرا لجزء يمثل ربع المنسوج أو نصفه. وتشغل النسّاجة منسوجها بثنائيّات الكتلة والفراغ من خلال سيطرة الخط والتشابكات الزخرفية التي تتوالى وتتكرّر ضمن إيقاع متناسق ومتناغم في مساحة معيّنة. وبالمقابل، نجد سيطرة فراغية صامتة في مجال آخر، مثال: شريط كليم مصمّت وشريط آخر مزخرف. فعبر التواشج بين خيوط النسيج، تنبجس المفردات بتنوّعها ضمن امتلاك التوازن والتركيب. وتحيلنا هذه الحالة الإيقاعية المتناسقة والمتتابعة إلى ما لا نهاية له في تواصل للوحدات الزخرفيّة إلى استخلاص دلالات الوجود السرمدي الإلهي في الحضارات الإنسانية بعمومها، ذلك «أنّ المفردة على صفتها المفردة لا تتفق مع ما يمكن أن تولّده من توافقات وتفاعلات بالفعل الممارس عليها واللون المصبغ على تنسيقاتها: تكرار منتظم، تكرار غير منتظم، توافق، تماثل شكلي وتناقض لوني، تغيّر، تتابع، تواتر، إيقاع وإمكانات تحوّل شكليّ ولونيّ لا



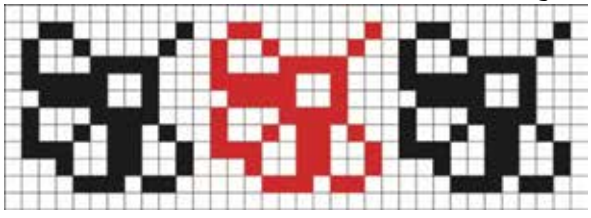
رسم بياني رقم 4: شكل زخرفي مركب يمثل " الحضرة"

متناه. حقائق انكشفت لنا لندرك بالذوق متعتها وتنفذ المفردة إلى الإبداع وتسجل حضورها المتجدد بعد أن سجلته عبر الحضارات المتعاقبة وكانت حقلا خصبا نهل منه العالم والفنان نهلا»[12].

أ - التكرار:

تعتمد عملية بناء الفضاء المنسوج في مجملها على التكرار حيث يُكرَّر نسج الشكل عدة مرات لتكوين شريط أفقي أو عمودي أو لتأثيث ركن. ويعتبر الأستاذ محي الدين طالو التكرار «من أهم قواعد الزخرفة ويوجد بكثرة في الطبيعة. انظر مثلا إلى غصن شجرة ترى فيه الأوراق مصطفّة على جانبيه بنظام بديع تارة متبادلة وتارة متعاكسة»[13]. و تتعدد أنواع التكرار تبعا للتشكيل النسقي للوحدات الزخرفية في تجاورها وتعاقبها، ويقسّمها طالو إلى ثلاثة أنواع:

التكرار العادي: وفيه تتجاور الوحدات الزخرفية في وضع ثابت واحد متناوب.



رسم بياني رقم 5: عمليّة تكرار عادي للشكل الزخرفي "مشموم"

وفيما يلي مثالين لهذا التكرار العادي أخذا من الزربية القيروانية:

* تفصيل لزخرف الوردة.

* تفصيل لزخرف المقروض.

التكرار المتعاكس: وفيه تتجاور الوحدات الزخرفية في أوضاع متعاكسة تارة إلى الأعلى وتارة إلى الأسفل وإلى اليمين وإلى الشمال في تقابل متعاكس.

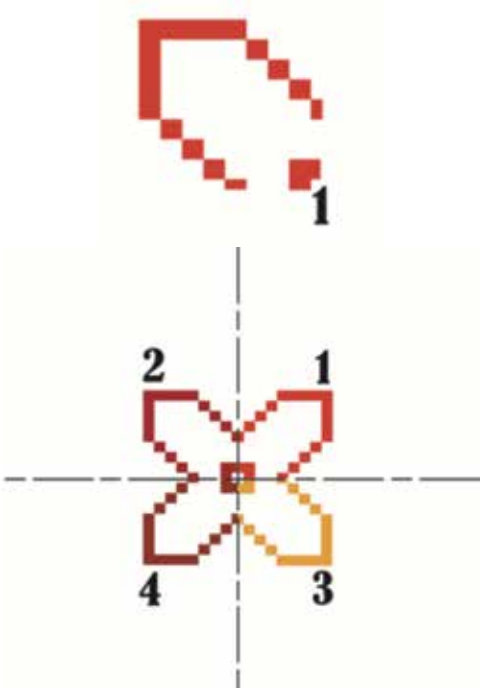
رسم بياني رقم 6: عمليّة تكرار متعاكس للشكل الزخرفي "إيدو في إيد خوه"

التكرار المتبادل: وهو استخدام وحدتين زخرفيّتين مختلفتين واشتراكهما مع تجاورهما وتعاقبهما، الواحدة تلو الأخرى، ويسمّى هذا النوع من التكرار أيضا التعاقب أو التناوب: alternance.

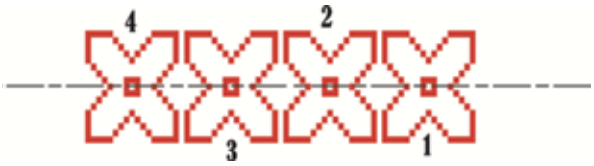
رسم بياني رقم 7: عمليّة تكرار متبادل للشكل الزخرفي "منقالة"

وفيمـا يلي بعـض الأمثلة لهـذا التكرار المتبـادل من المدونة :

كما نلاحـظ مبدأ التكـرار أيضا في البنـاء المورفولوجي للشـكل الزخرفي بعينه وذلك بتغيـير الاتجاه.



رسم بياني رقم8: عملية التكرار مع تغيير الاتجاه "الدنعكاس".



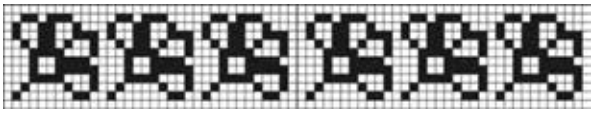
رسم بياني رقم 9: عملية التكرار في نفس الاتجاه.

ب-التناظر أو التماثل:

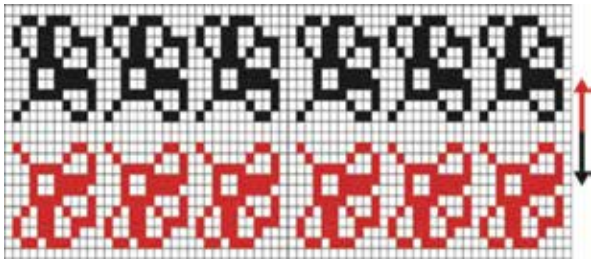
لقد اعتمدنا علـى نظرية عالمة الرياضيـات الأمريكية «مارسيا أشـير» (Marcia Ascher) حول مبدأ التناظر (symétrie) والـتي قامـت بترجمتهـا إلى الفرنسـية «فيرونيـك بـاردو» (Véronique Pardo) وتطبيقهـا مسـتعملة حرف «P» باللغة الفرنسـية. سـوف يتجلى عملنا في مرحلـة أولى في ترجمة المصطلحـات للغة العربية ثـم في محاولـة تطبيقهـا باسـتعمال الشـكل الزخـرفي «خُطّيفـة» في مرحلـة ثانيـة (انظر جـدول رقم1).

الشكل الزخرفي "خُطّيفة"

كمـا طبقنا نفـس النظرية مـع زخرف «المشـموم» وذلـك لتوضيـح الجانـب التطبيقـي لمبـدأ التناظـر والتأثـيرات الـتي تطـرأ علـى الشـكل الزخرفي عامـة إذا ما تغـير الاتجـاه في عمليـة تكـراره وعلـى عمليـة البناء التشـكيلي العـام للوحـدة الزخرفيـة خاصة

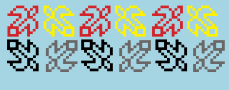


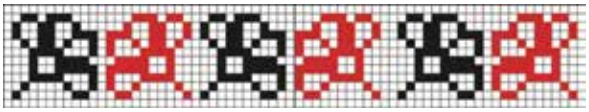
رسم بياني رقم 10: النقل(Translation):.



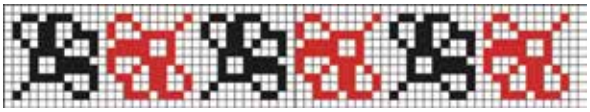
رسم بياني رقم 11: انعكاس أفقي: (réflexion horizontale)

جدول رقم1: أنواع التناظر حسب عالمة الرياضيات «مارسيا أشير» وقد قامت بترجمتها عالمة الأنثروبولوجيا الفرنسية «فيرونيك باردو»[14].

مثال	المصطلحات باللغة العربية	Termes traduits Par Véronique Pardo	Termes proposés Par ASHERMarcia
	نقل	Translation	Translation PPPPPP
	انعكاس أفقي	Horizontale Réflexion	Réflexion Horizontale PPPPPP bbbbbb
	إنعكاس عمودي	Verticale Réflexion	Réflexion Verticale PqPqPq
	إنعكاس مع دوران	Glide Reflect	Réflexion avec retournement Pd Pd Pd
	إنعكاس ثنائي عمودي أفقي	Horizontale-verticale Réflexion	Double réflexion horizontale-verticale PqPqPq bdbdbd
	دوران 180° درجة	Rotation 180°	Rotation 180° Pd Pd Pd
	انعكاس أفقي مع دوران	Rotation-Verticale Réflexion	Rotation-verticale avec réflexion Pd Pd Pd

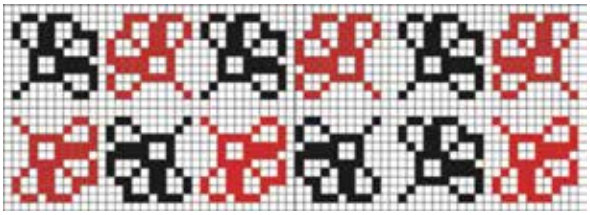


رسم بياني رقم 12: إنعكاس عمودي: (réflexion verticale)

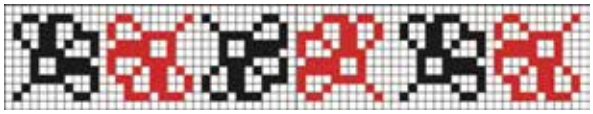


رسم بياني رقم 13: إنعكاس +دوران: (Réflexion avec retournement)

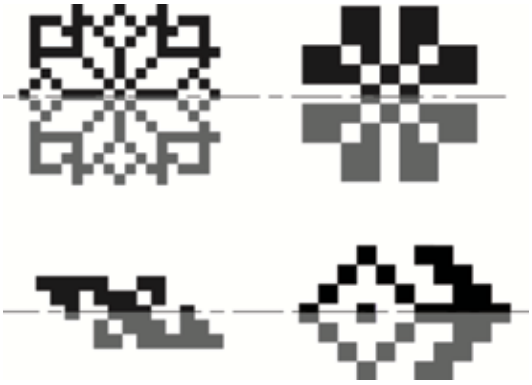
رسم بياني رقم 14: دوران 180° درجة: (Rotation 180°)



رسم بياني رقم 15: إنعكاس ثنائي عمودي أفقي: (Double réflexion horizontale-verticale



رسم بياني رقم 16: انعكاس أفقي مع دوران: (rotation-verticale avec réflexion



رسم بياني رقم 17: أربعة أشكال زخرفية تظهر مبدأ التضاد في بنائها المرفولوجي.

رسم بياني رقم 18: بعض الأمثلة لمبدأ المراوحة بين أشكال سلبية وأشكال موجبة في زربية مدينة قفصة

أمّا مـحي الدين طالو فيعتبر التناظر من أهمّ الأسـس التي تقوم عليهـا التكوينـات الزخرفية الـتي ينطبق أحد نصفيها على النصف الثاني بواسـطة «محـور التناظر». وهـو يقسّـم التناظـر إلى نوعـين: «التناظـر النصفي: ويضـمّ العناصر التي تكمّـل أحد نصفيهـا النصف الآخر في اتجـاه مقابل، وأبـرز الأمثلـة عليه الطبيعـة. والتناظر الكلّي: وفيـه يكتمـل التكوين من عنصرين متشـابهين تماما في اتجـاه متقابل أو متعاكس، ويسـتخدم هذا النوع في زخرفة المسـاحات والحشوات»[15].

جـ-التضادّ:

نجـد بكـثرة الزخـرف المبني علـى التضاد في المنسـوج التونـسي بصفـة عامـة، حيث يكون الشـكل مقسـوما إلى نصفـين متضادّيـن: اليمـين يقابل اليسـار، والأعلى يقابـل الأسـفل، وفي أغلـب الأحيـان يكـون التطابـق للأجـزاء الأربعـة. «ويُعـدُّ مبـدأ التضادّ مـن خصائص الفنّ الإسـلامي»[16]. لذلك، فهـو لا يقتصر علـى الزربية التونسـية فقـط وإنّمـا يمتـدّ إلى السـجّاد في كلّ أنحـاء العالم الإسـلامي. مثال ذلك زرابي قبيلة الشـاهصفان[17] الإيرانية ومنسـوجاتها التي قام بدراستها الباحث «بارفيز تانفولي».

د-السالب والموجب:

عند عمليـة نسـج الزربيـة تُقـرَّر مسـاحتُها نتيجةَ بُعديهـا أي العـرض والارتفـاع ثـم تتـوالى الخيـوط في حركتها برسـم الأشـكال داخلها. وتُعرَف هذه الأشـكال المرسـومة أي التكوينـات التشـكيلية نتيجـة الخـط أو اللـون بالتكوينات الإيجابيّة، في حين يُعـرف ما يتبقّى من المسـاحة غير المزخرفة بالمسـاحة السـلبية. ففـي العمل المنسـوج يوجد شـكلان يملآن فراغ الأشـكال المرسومة يسـمّيان الشـكلين الموجبين. أمّا المسـاحة الفارغة فهي تسـمّى بالمسـاحة السـالبة. ونجد هذه النظريـة بصفة كبـيرة في الأكلمة الطرابلسـية وزربيـة قفصة.

أنواع الوحدات الزخرفية

تُعتـبر التصاميـم الزخرفيـة في الـزرابي التونسـية تواصلا للمـوروث الثقـافي والبعد الحضاري لفلسـفات الحضـارات المتعاقبة على البلاد عامة منذ آلاف السـنين وجمالياتهـا. فقـد تمازجـت الإبداعـات وانصهـرت مع بعضهـا البعض وتفـرد ت لتفرز كمّا هائلا من الأشـكال والرموز سـوف نحاول تبويبها في أربعة سـجلات: نباتية، حيوانية، هندسـية وأخـيرا منمنمة.

1 -الوحدات الزخرفية الهندسيّة:

لقد تفنّن المسلمون في هذا النوع من الزخرفة وابتكروا فيه الكثير من الضروب. نجد على سبيل المثال في الكتاب الصادر عن مؤسسة «متحف بلا حدود» التوصيف التالي: « لا شك في أنّ البلاد المختلفة، التي حلّ فيها الإسلام منذ القرن الأول الهجري/السابع الميلادي، قد استخدمت

العقرب

الخطيفة

الحوت

الغزال

في زخارفها رسوما هندسية، كتلك التي تثير إعجابنا في بعض قطع الفسيفساء الرومانية في سورية، وتلك التي نجدها في الفنون البربر(ية) المعمارية في أفريقية، وفي فنون المفروشات القبطية في مصر. لكن ما من أسلوب فني استخدم هذا النمط من الزخارف بالوفرة التي نجدها في الفن الإسلامي، ممّا أدّى لأن تصير الزخارف الهندسية في نهاية الأمر، علامة فارقة تدلّ على الخصوصية ورابطة جمالية تجمع المجالات الفنية بأكملها، وعلى المستويات كافة. ومع ذلك، فإنّ هذا التوجه للزخارف الهندسية لم ينتشر في هذه البلاد في بداية تحولها إلى الإسلام فقط، فالزخارف الهندسية ظهرت بشكل خجول في العصور الأموية في الإطارات الحجرية للنوافذ في فترات معينة. بعد ذلك بدأنا نجدها في أطر اللوحات التي تحتوي على تزيينات زهرية في سامراء»[18].

2 - الوحدات الزخرفية الحيوانية:

هي أشكال زخرفية تجريدية للكائنات الحية، تطوّعها النسّاجة حسب تقنية الحياكة المستعملة وتبرز خاصة في الغرز المنسوجة وتكون إمّا لكامل الهيئة أو لجزئيّات تفصيليّة فيها. كما نجدها خاصة في زرابي الجنوب التونسي، مثلا، نجد الجمل والأسد والغزال في منسوجات مدينتي قفصه وقابس[19]، وهي شهادة حيّة ونقل للواقع، ذلك أنّ هذه الحيوانات كانت موجودة في البيئة المحيطة بالحرفيّات والحرفيّين. حينئذ، «يستوحي الصانع المزخرف نماذجه وأفكاره من محيطه المباشر، فتراه يتوجه خاصة إلى الطبيعة يقتبس منها بعض العناصر مثل الجمل والنخلة إذا كان أصيل المناطق الريفية أو أزهار القرنفل الفاخرة إذا كان رييب الحواضر. لكنّ التماثل بين الكائن أو الشيء الحقيقي والصورة المتمثّلة له ليس دوما بيّنا أو بديهيّا، لأنّنا إذا

الأسد

الجمل

قبلنا بأنّ الاختلافات الكمّية بين الصورة وما تمثّله من الأمور الممكنة بل والتي لا سبيل إلى تجانسها وبأنّ إدراك التماثل يختلف من ثقافة إلى أخرى»[20].

ويقول عفيف بهنسي في نفس السياق: «أما الأشكال التي كانت موضوع السجّاد، فهي إمّا حيوانيّة وهي نادرة جدا أو نباتية وبعضها أشكال هندسيّة محضة لتأطير الموضوعات أو لزخرفة الحواشي والأطراف. ومن المواضيع الحيوانيّة العقرب والعرتلة وهي أشبه بالعنكبوت الغليظ، وهي من المواضيع التي ترسم للسيطرة عليها نظرا لمضارّها، أما الحيوانات الأخرى المكرّمة عند العربي كالغزال والجمل والكلب والديك واليمام والطاووس، فإنّها تحتلّ المكان الأرحب في صناعة السجّاد العربي ثم الفارسي والتركي. ولقد أخذت هذه الحيوانات أشكالا هندسية محوّرة لكي تتماشى مع طريقة صناعة السجاد وتسهل مهمة الصانع»[21].

3 - الوحدات الزخرفيّة النباتيّة:

إذا أردنا تحديد السمات العامة التي ميّزت الفنون الإسلامية عن غيرها من الفنون فسوف نجد أنّ الموضوعات العامة والمشتركة للفن الإسلامي كانت «أشكال النبات وصوره، ثم أنواع الخطوط، وتجسدات الزخرفة. ومن الملاحظ أنّ كلّ أشكال الفنون الاسلامية تحتوي الزخرفة وتتزيّن بها، سواء في العمارة، أو في

تنقيلة مأخوذة من نموذج لقطيف منسوج أواخر القرن التاسع عشر "المكان: دار الزربية بمدينة القيروان"

النقوش على الزجاج والأواني، أو على السجاد والنسيج والأثاث والخشب، أو على سطح المعادن بشكل عام»[22]. ولقد كان للزخارف النباتية دور هام في تزيين الآثار الإسلامية الثابتة والمنقولة حيث يعتقد أنّ الفنّان المسلم اعتمد كثيرا على هذا النوع الزخرفي أكثر من سواه نظرا إلى تحريم الإسلام رسم الأشكال الآدمية والحيوانية وغيرها من الكائنات الحية وتجسيمها، فأدّى ذلك إلى «شيوع الزخارف النباتية ذات العناصر المتداخلة والمتشابكة من أوراق العنب والأكنثس وسعف النخيل ونحوها ممّا كان التعبير عنه مجرّدا»[23].

وتتمثل الوحدة الزخرفية النباتية أساسا في زخرف تجريدي تحويري مستوحى من أشكال النباتات المنتشرة في الطبيعة من ورود وأزهار وأشجار أوراق، وهي التي أطلق عليها عبد الرحمن أيوب السجلّ الزهوري «وهو مجموع الزخارف التي تعتمد الزهور والورود. حيث تلجأ يد الناسجة إلى تخليص الزهرة على أشكال جدّ مجرّدة»، لكنّها أحيانا كثيرة تبدو قريبة من الواقع (خاصة في زرابي إيران). ونجد هذا النوع من الزخرف خاصة في الزرابي ذات الوبر القائم كزربية القيروان وبنزرت وكذلك المرقوم الوذرفي حيث تزيّن بأشكال مستوحاة من الزهور لكنّها ذهبت شوطا في التجريد حتى كاد الزخرف أن يتحوّل إلى أشكال هندسية مبهمة. ولكنّنا نجدها بشكل أكثر دقّة وحرفيّة في الزرابي الحريريّة ذات الوبر القائم لما توفّره عُقدها المتراصّة من فنّيات عالية. وتصنع هذه الزرابي في منطقة القلعة الصغرى بالساحل.

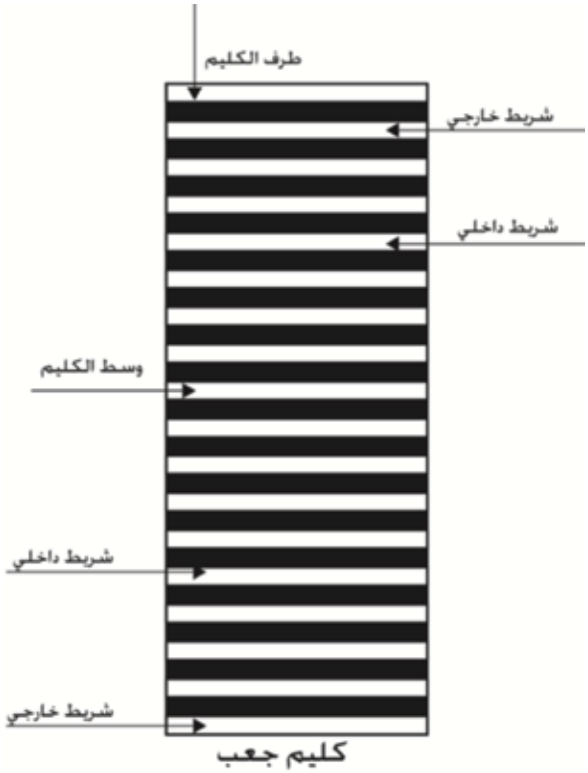
وفي هذا، يقول بشر فارس: «إن أردنا أن نحدّد السمات العامة التي تميّزت بها الفنون الإسلامية عن غيرها فسنذكر أنّ الموضوعات العامة والمشتركة للفن الإسلامي كانت: أشكال النبات وصوره، ثم أنواع الخطوط، وتجسيديات الزخرفة. ومن الملاحظ أن كل اشكال الفنون الاسلامية تحتوي الزخرفة وتتزين بها، سواء في العمارة، أو في النقوش على الزجاج والأواني، أو على السجاد والنسيج والأثاث والخشب، أو على سطح المعادن بشكل عام»[24].

كما يذكر عفيف بهنسي في هذا السياق: «أمّا المواضيع النباتية فمن أهمها شجرة الحياة وهي على أشكال منوّعة. فإمّا أن تكون بشكل عنقودي أو بفروع هرميّة أو بتفريعات زهريّة وشجرة الحياة هي رمز الأبديّة والخلود ورمز الآلهة العليا، وكانت معروفة منذ عهد الرافدين وانتشرت مع الأديان السماوية في الإسلام. ومن النباتات شجرة السرو التي ترمز إلى الكشف عن المجهول والرمّان المزهر الذي يمثل الخصب والثروة وسعف النخل الذي تطور عند الفرس لكي يأخذ شكل الكشمير والذي يفيد في طرد الحسد. على أنّ الأشكال الغالبة في السجّاد العربي والمصري والسوري والمغربي والأندلسي هي الأشكال الهندسية، وفيها بعض الإشارات والرموز وبعض الصيغ النباتية المحورة جدا. وثمّة مواضيع رمزية كالمشط ذي الأسنان الخمسة والذي يطلق عليه اسم «يد فاطمة» أو «مشط حمزة» ويفيد في طرد الحسد كما هو معروف»[25].

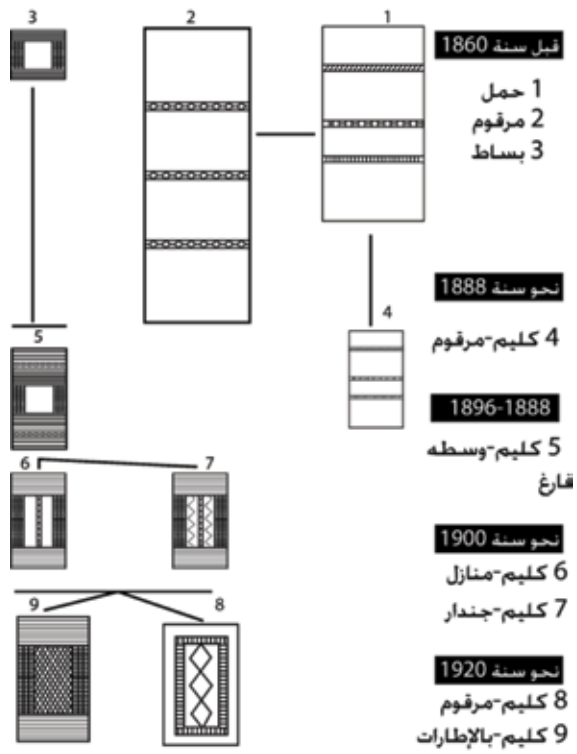
تقسيم فضاء الزربية

1 – النموذج (التنقيلة):

تستعمل «التنقيلة» في حياكة الزربية فتكون مصدر إلهام النسّاجة التي تتبع التصميم المدوّن عليها. أما الكليم والمرقوم فينسجان من مخيّلتها. ويبدع الرقّ ام زخرف القطيف دون التعويل على نموذج وإنما



رسم بياني رقم 19:ا لتقسيم الكلاسيكي للكليم "جعب"



رسم بياني رقم 20: تطور تقسيم فضاء الكليم وتأثّره بالمنسوجات الأخرى

خيالُـه الخصـب وخبرتُه كفيـلان بإتمام المهمّـة. وتدوَّن «التنقيلـة» عـادة فـوق ورق مكوّن مـن مربّعات صغيرة متسـاوية لهـا أهمّية كبـيرة في تكوين الزخرفـة حيث أنّ كلّ مربع منها يمثّـل عقدة في الزربية، لذلك فهي تسـاعد على ضبـط أبعادها ومعرفة شـكلها قبل التنفيذ، سـواء مـن حيث الرسـم أو الألـوان. وعند حياكتها علـى النول اليـدوي تبدأ النسّـاجة بنقـل أول صفّ من نمـوذج ورق المربعـات بنفـس الألـوان، ثـم تنقـل الصفّ الثـاني ثم الثالـث حـتى تنتهي مـن نقل جميـع صفـوف النموذج، وتنفّـذ النسّـاجة التصميم مـن اليمين إلى الوسـط ومن اليسـار إلى الوسـط. لكـن مـع تدويـن نماذج المنسـوج التونـسي في النصف الأوّل من القرن العشـرين، شـملت التنقيلـة القطيف أيضا نظرا إلى ثراء زخرفه، واسـتعملت هذه النمـاذج كذلك لتصميم الـزرابي والأكلمـة والمراقم.

2 -تقسيم فضاء الزربية ذات النسيج المحفوف:

تخضع زخارف جميـع أنواع الزرابي منسـوجة كانت أم معقـودة، ما عـدا القطيف، وهندسـية كانـت أم نباتية، إلى توزيـع تناظري حسـب محوريـن أو أربعة محـاور أو أكثر. ويتميّز الكليم عن سـائر الزرابي بانقسـامه إلى عدّة أشـرطة عرضيّـة متوازيـة متعـددة الألـوان ولا زخرف فيهـا فالتقسـيم الكلاسـيكي للكليـم «جعب» (مثلا: طـرفي الكليم / وسـط الكليم / شـريط خارجي / شـريط داخلـي). لكن، شـيئا فشـيئا بدأ فضـاء هذا المنسـوج يتأثر بالمنسـوجات الأخـرى وبدأ الزخرف يغزو أشـرطته ودخلت الخانـات إلى تقسـيم فضائه.

شـيئا فشـيئا بـدأ فضـاء هـذا المنسـوج يتأثـر بالمنسـوجات الأخرى وبدأ الزخرف يغزو أشرطته ودخلت الخانـات إلى تقسـيم فضائه. غـير أنه منذ سـنة 1860 بدأ تقسـيم فضـاء الزربيـة يؤثّـر في بقيّة أنواع النسـيج بصفة عامـة والمرقوم بصفـة خاصة. واختصّـت الزرابي ذات الغرز المنسـوجة والمرقومة كالكليـم التقليدي «كليم جعـب» والمرقوم بتقسـيمها إلى أشـرطة متتالية بصفة أفقية أو عمودية تتفاوت مقاسـاتها من منسـوج إلى آخر ومـن منطقة إلى أخرى. ويرى ناصـر البقلوطي «أنّ جميع

رسم بياني رقم 21: نماذج من تنوع تقسيم فضاء الكليم الطرابلسي

المنسوجات الملطاء تتميّز بثوابت هي الشرائط الأفقيّة أو العموديّة ذات الزخارف الهندسيّة»[26].

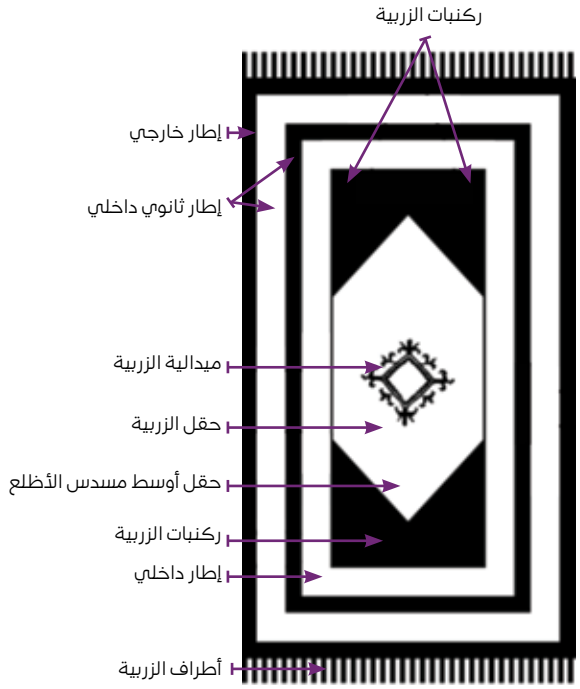
ولقد تطور تقسيم فضاء الكليم بصفة عامة من خلال تأثّره بالزربية ذات الوبر القائم والقطيف، ذلك ما فسح المجال الى النساجات باستعارة بعض الخصائص التشكيلية كالخانة والحقل والركنيات وتطويعها في فضائها الجديد في الأكلمة ويبدو هذا جليا بصفة خاصة في الكليم الطرابلسي.

3 -تقسيم فضاء الزربية ذات الوبر القائم:

يشبه تقسيم فضاء الزربية القيروانية التقسيم الكلاسيكي سواء للزرابي الأناطولية أو الإيرانية فتتميز بإطار رئيسي / إطار ثانوي خارجي / إطار ثانوي داخلي / حقل يتوسطه شكل محراب مع أربع ركنيّات). أما فضاء الزربيّة[27] ذات الغرز المعقودة فيقسّم إلى حاشية تتكوّن من أشرطة متوازية يختلف عددها من تصميم إلى آخر تنشر فيها زخارف. وتتوسّط هذه الحاشية مساحة مستطيلة ذات ركنيّات بداخلها حقل مسدّس معيّن الشكل يطلق عليه «محراب».

كما نجد تقسيمات أخرى لفضاء الزربية ذات الوبر القائم سوف نذكر أهمها:

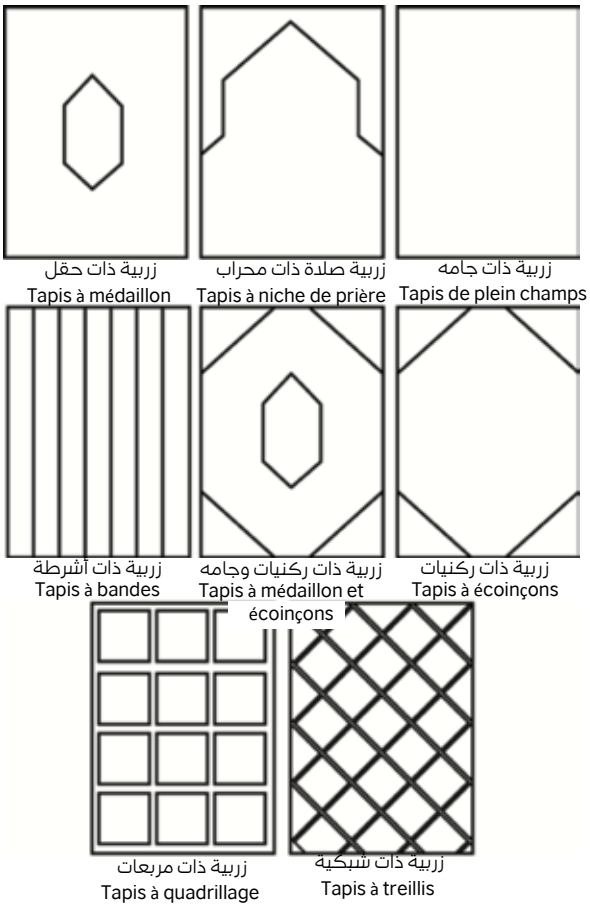
- زربية ذات جامه: Tapis de plein champs
- زربية صلاة ذات محراب: Tapis à niche de prière
- زربية ذات حقل: Tapis à médaillon



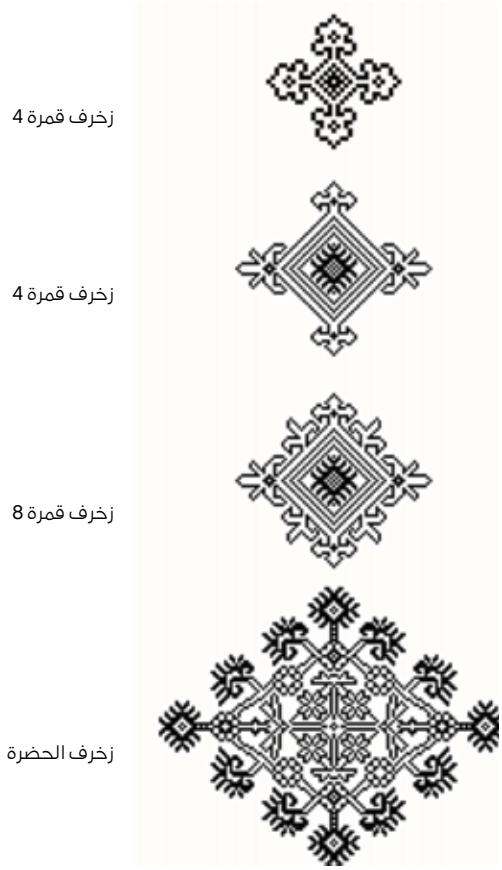
رسم بياني رقم 22: التقسيم الكلاسيكي للزربية القيروانية

(مثلا: إطار رئيسي/ إطار ثانوي خارجي/ إطار ثانوي داخلي/ حقل يتوسطه شكل محراب مع أربع ركنيّات).

- زربية ذات ركنيات: Tapis à écoinçons
- زربية ذات ركنيات وجامه: Tapis à médaillon et écoinçons
- زربية ذات أشرطة: Tapis à bandes
- زربية ذات شبكية: Tapis à treillis
- زربية ذات مربعات: Tapis à quadrillage



رسم بياني رقم (23): بعض نماذج لتقسم فضاء الزربية عموما.



رسم بياني رقم (24): بعض الزخارف الرئيسية لحقل الزربية الحضرية ذات الوبر القائم

لقد قمنا باستخراج أهم نماذج تقسيم الزرابي الكلاسيكية القيروانية الموجودة بمخازن قصر السعيد و التي تعود ملكيتها للمتاحف التونسية وأعدنا رسم أهم خصائصها التشكيلية عبر برمجية مخصوصة على الحاسوب. (Illustrator CS) ذلك ما خولنا للتعرف على اهم مكوناتها (الحقل / المحراب / الركنيات / الإطارات) و الزخرف الذي يشغلها. وسوف نقوم باستعراض أهمها في العنصر الموالي.

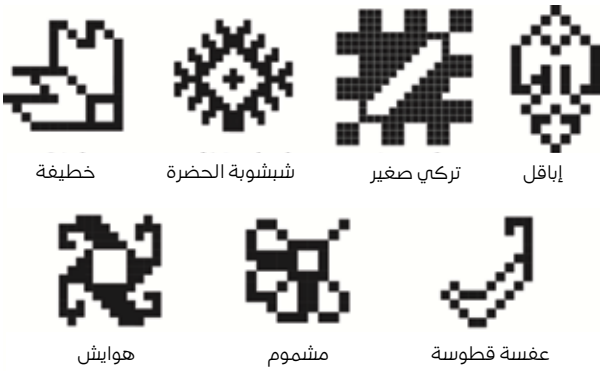
أ-زخرف الحقل:

يشغل في معظم الأحيان زخرف «الحضرة» وسط الحقل ويطلق عليه اسم «الجامة» Médaillon وهو شكل معقّد ومركّب يتراوح عدد الأشكال التي تكوّنه من 12 شكلا وقد يصل إلى 27 شكلا أو أكثر في بعض الأحيان. ويقع استخدامه في المنسوج الواحد من مرّة واحدة إلى ثلاث مرّات في أقصى الحالات نظرا إلى كبره من جهة وإلى صعوبة وطول مدة نسجه.

كما نجد زخرف القماري بأنواعها في المرتبة الثانية، والقمرة زخرف مركّب ولكنّه يُعدّ أقلّ تعقيدا في بنيته الشكلية من الشكل السابق. ونجده يتكرّر بصفة كبيرة تصل إلى عشرين مرّة فأكثر نظرا إلى صغر حجمه من جهة وإلى إمكانيّة تركيبه مع بعضه البعض أو مع أشكال أخرى.

وتجدر الإشارة إلى وجود بعض الزخارف الصغيرة مبعثرة حول الشكل الرئيسيّ سواء كان زخرف «الحضرة» أو «القمرة»، وتكون زخارف ذات دلالة وقائيّة «كالحوت» و «المشط» أو «الكفّ». كما نجد «الإبريق» و«المحالل».

رسم بياني رقم 25: بعض الزخارف الثانوية لحقل الزربية الحضرية ذات الوبر القائم

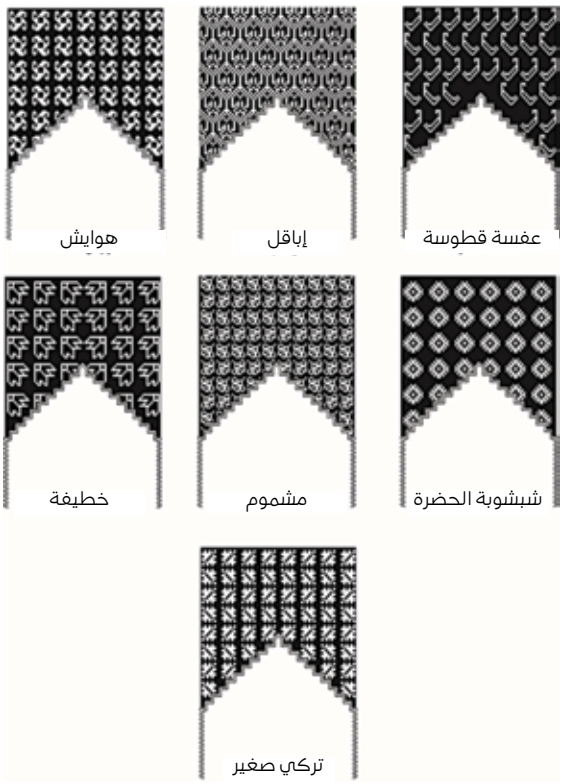


رسم بياني رقم (26): أهم زخارف الركنيات

ب-زخرف الركنيّات:

نجد «زخرف الركنيات» في الزرابي القيروانية ذات التقسيم الكلاسيكي التي يتوسطها المحراب السداسي الشكل فتكون ذات أربعة ركنيات إثنين منها في الأسفل والإثنين في الأعلى، فيما تقتصر زرابي الصلاة على ركنيتين أعلى المحراب. كما لا تفوتنا الإشارة هنا الى وجود قطعتين من القطيف نجد فيهما زخرف الركنيات ويعد ذلك نادرا وربما يرجع لتأثر تقسيم فضاء القطيف بالزربية.

وحسب المعطيات التي توفرت لدينا وبالرجوع سواء إلى مجموعة الزرابي الموجودة بالمخازن الوطنية بقصر السعيد أو مجموعة الديوان الوطني للصناعات التقليدية المعروضة بدار الطابع، أو في نشرياته المطبوعة. فإن زخرف الركنيات في الزرابي الحضرية ذات الوبر القائم وتحديدا بمدينة القيروان، اقتصر على ثمانية زخارف وهي زخرف «الإباقل»، زخرف «التركي الصغير»، زخرف «شبشوبة الخضرة»، زخرف «الخطيفة»، زخرف «عفسة القطوسة»، زخرف «المشموم» وأخيرا زخرف «الهوايش». ويقع نسجها في الركنية التي تكون



رسم بياني رقم (27): بعض نماذج من زخرف الركنيّات.

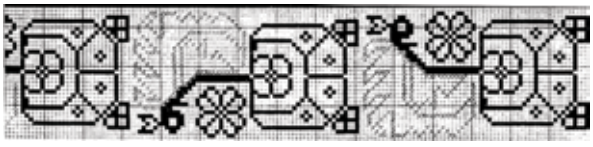
على شكل مستطيل مقسوم بمثلث من الأسفل، بصفة متكررة من ثمان مرات وتصل أحيانا الى عشرين مرة و ذلك يرجع الى أبعاد الزربية من جهة و إلى حجم الزخرف المنسوج من جهة أخرى.

ج-زخرف الإطارات:

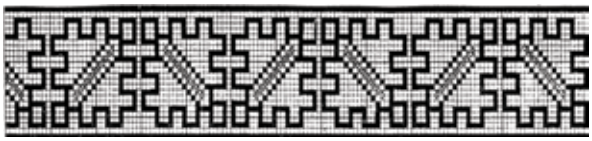
الإطارات نوعان:

* الإطارات الرئيسيّة وتكون عريضة وتأتي على الأغلب محاذية للحقل الذي يمكن أن يتوسط الإطارات الموجودة في الزربية عامة. ويمكن أن نجد إطارين رئيسيّين أو أكثر في الزربية الواحدة

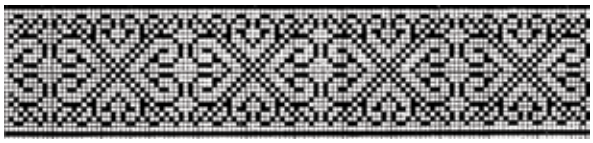
بعض الزخارف التي نجدها بكثرة في الإطارات الرئيسية:



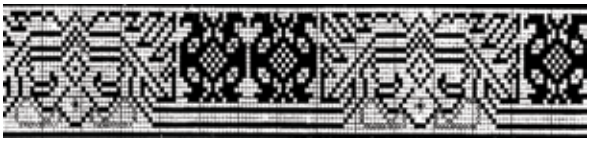
تاج



تركي صغير



جليز السيد

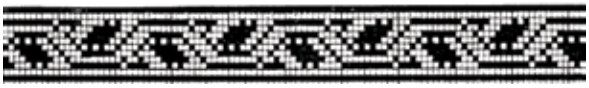


حنش وجرانة

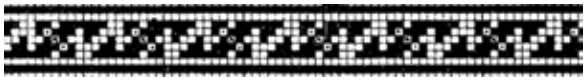
❋ الإطارات الثانوية: تكون رفيعة وأقلّ عرضا من الإطارات الرئيسية ويتراوح عددها من 4 إلى 11 في الزريبة الواحدة.

ايدو في ايد خوه

عروج

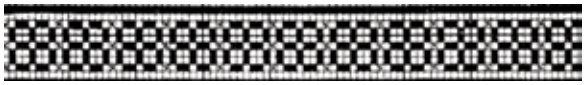


لوز

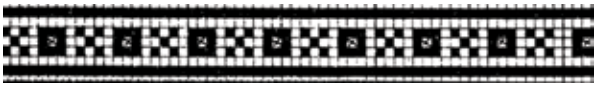


مقروض

منقاله



نواصر

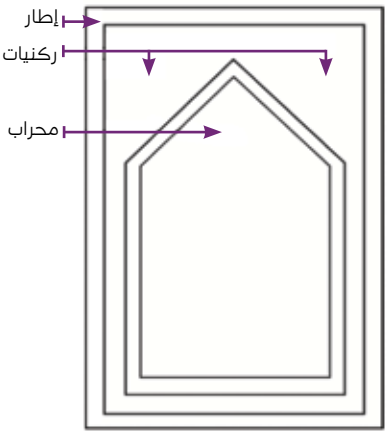


ورد

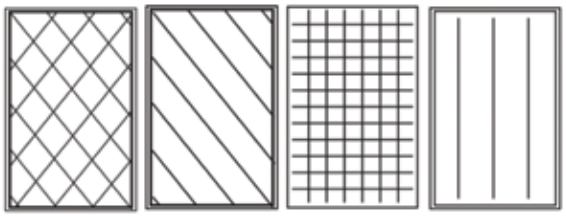
4 -تقسيم فضاء زربية الصلاة:

لقد اعترضتنا منسوجات عديدة ترجع إلى مناطق مختلفة من بلدان شمال إفريقيا لكن تبقى الحصّة الأهمّ للزرابي والأكلمة التركيّة. ولم تشذّ زرابي الصلاة عن هذه القاعدة وهو ما قد يفسر وجود العديد من الزخارف التركية في زرابي مدينة القيروان على وجه الخصوص. يتميز فضاء زربية الصلاة عن تقسيم فضاء الزربية الكلاسيكية بانفراده بركنيتين فقط عوض عن أربعة ركنيات ويلتقيان في: الإطارات والمحراب الذي وقعت استعارته من معجم العمارة وهو فجوة في جدار قبلة المسجد يقف فيها الإمام في الصلاة. وتتوسّط هذه الحاشية مساحة مستطيلة ذات ركنيّات بداخلها حقل مسدّس معيّن الشكل يطلق عليه «محراب». و» لعلّ هذا التوزيع العام هو الذي يوحي بانتماء سجّاد القيروان إلى أسلوب زرابي الشرق، ويحمل هذا المسدّس ذو الأضلع المدرّجة أحيانا زخرفا نباتيّا محوّرا أو ربما تذكّرنا زاويتاه الحادّتان بشكل محاريب المساجد وتكشف عن علاقة وطيدة بين العمارة الدينية الإسلامية وفنّ النسيج التقليدي. وليس من الغريب أن يقترن السجّاد بالسجود»[28].

وتتميز زرابي الصلاة بزخارف ذات سجل زهوري بحت فنجد «المشموم» أو «القرنفل» يزين تدرجات المحراب وتتوسط «شجرة الحياة» حقل المحراب خاصة في الزرابي التركية، التي دأبت النساجة التونسية على اعتبارها مصدر إلهامها الأول.



رسم بياني رقم (28): تقسيم فضاء زربية الصلاة



رسم بياني رقم (29): بعض نماذج تقسيم فضاء الزربيّة في منطقة بنزرت حقل مستطيل الشكل/إطار رئيسي /إطار ثانوي

5 -تقسيم فضاء زربية بنزرت والساحل:

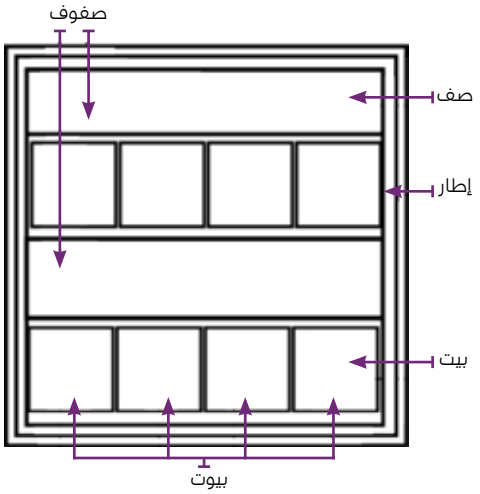
ولكـنّ خيـال النسّـاجة التونسـيّة لم يقـف عند حدّ التقليد وإنّما اسـتوعب هذا التقسيم الكلاسيكي المأخوذ عـن الـزرابي التركيـة فشـكّلته كلّ حائكة حسـب تصوّر خـاصّ بهـا، متأثّرة بطبقـات المخـزون الفـني الكبير التي توالـت على البلاد. وقـد اختصت زربية بنزرت والسـاحل وكذلك مدينـة قابس، جنـوب البلاد، بتقسـيم مخالف تماما يعتمد علـى تتالي إطارين أو أكثر تتوسـطهما أرضيّة خاليـة من المحـراب لتترك المـكان إلى زخـرف مرصوف في شـكل أسـطر متتالية كالزهرة أو القمرة.

6 - تقسيم فضاء زربيّة مدينة قفصة:

أمّا في مدينة قفصة، فإنّ تشـكيل فضاء منسـوجاتها عامـة - ولا نقصـد الـزرابي وحدهـا- فقـد اختـصّ بالشبكيّة المربّعة أو المسـتطيلة، إذ انفرد بتقسيم هندسيّ يتمحور حول تتالي شـكل مربّعات إن كان المنسـوج مربّعا أو مسـتطيلات إذا كان المنسوج بشكل مسـتطيل، وبعد تقسـيمها إلى معـيّن أوسـط كمـا هـو الحـال في زربية البطاقة رقم (106) اسـتثنائيا. كما تقسّم بعض الزرابي إلى أشـرطة يطلـق عليها «صفـوف» يحيط بهـا إطار أو أكثر قـد يصل عددهـا إلى أربعـة إطارات.

وتتميـز زربية قفصـة حتى في تسـمية أجـزاء الزربية فيطلـق علـى المربّعات أو المسـتطيلات «بيـوت» وعلى الشـريط «صـفّ» ويبقى الإطـار إطارا.

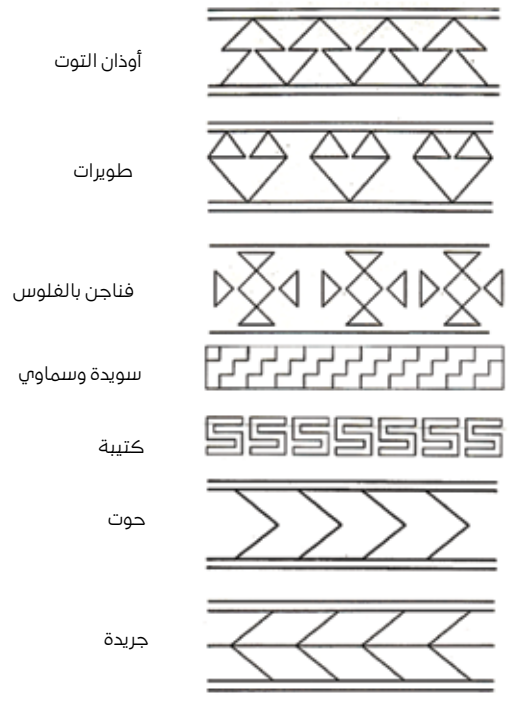
لقد حاولنا جمع عيّنة عن تقسـيم فضـاء زرابي مدينة قفصة وذلك بالاعتماد عمـا وجدنا في المجموعات المتحفية بمخـازن قصـر السـعيد وبالرجـوع الى بعـض البحـوث التي تعرضـت لزربية هذه المنطقـة ومن أهّمهـا الذي قام به الباحـث الفرنـسي «جاك روفـو». ولقد اسـتخلصنا



رسم بياني رقم (30): تقسيم فضاء زربية مدينة قفصة. صف/إطار/بيت

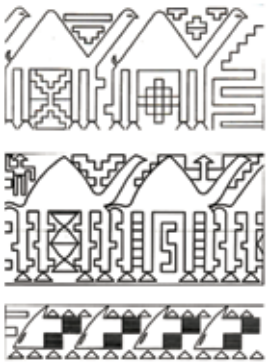
ان انفـراد زربيـة مدينـة قفصـة عـن مثيلاتهـا بالبلاد التونسية بتقسـيم فضائها، فرض تسـميات مغايرة لهذه التقسـيمات سـوف نتعرض لأهـم نماذجهـا، لصفوف والبيـوت. ولكن سـوف نبـدأ عملنـا بزخرف الإطـارات:

أ-زخرف الإطارات:



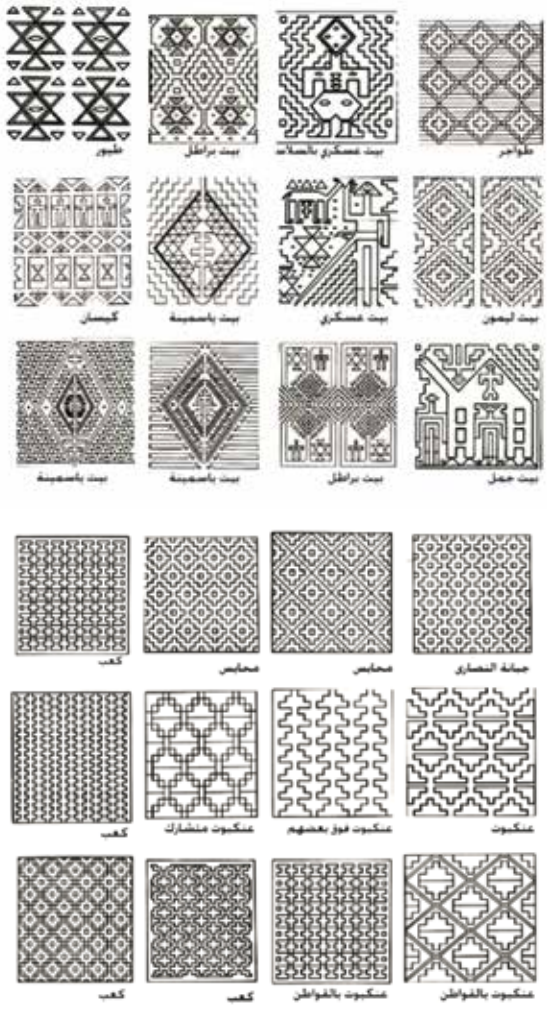
رسم بياني رقم (31): بعض نماذج زخرف الإطارات في منطقة قفصة

ب-زخرف الصفوف:



رسم بياني رقم (32): بعض نماذج زخرف الصفوف في منطقة قفصة

ج-زخرف البيوت:

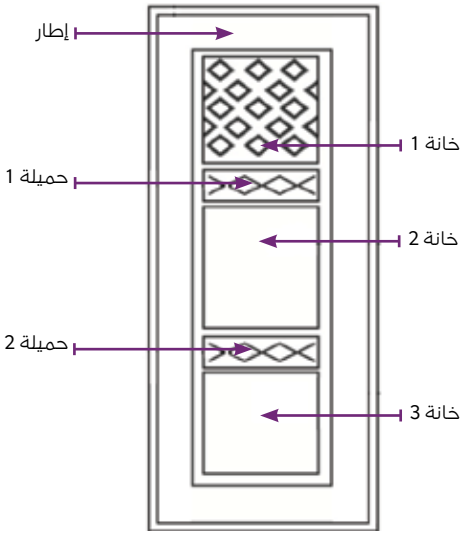


رسم بياني رقم (33): بعض نماذج زخرف البيوت في منطقة قفصة

7 - تقسيم فضاء القطيف:

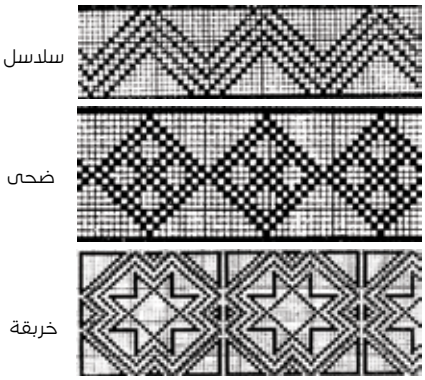
يتميز القطيف بتقسيم فضائه بصورة خاصّة به، مكّن ثراء المعجم الزخرفي للقطيف وتميزه من تشكيل تركيبات مختلفة فيتنوّع من قبيلة إلى أخرى لكن في النهاية يعتمد نفس المبدأ وهو كالآتي[29]:

أرضيّة مستطيلة تنقسم إلى خانات أو بيوت عددها يتراوح من ثلاثة إلى خمسة، تفصل فيما بينها أسطر أو حملات. وإطار يحيط بالمستطيل ويربط بين كلّ أجزائه. ويتكوّن هذا الإطار من جزء رئيسيّ أي «الحميلات الرانية»، وتُرفق بجزء ثان أو ثالث، كما تُحاط أطراف القطيف من الخارج على امتداد طوله «بالدورة» التي تكون مشدودة بشعر العنز وتسمى حاشية، وتنتهي أطراف العرض بذؤابات من الصوف.

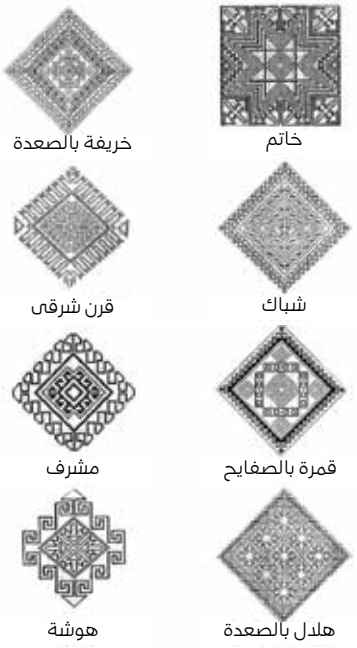


رسم بياني رقم (34): تقسيم فضاء القطيف الكلاسيكي

أ-زخرف إطارات القطيف:



ب-زخرف الخانات:



رسم بياني رقم (35): زخارف الخانات بالقطيف

تجدر الإشارة إذن، أنه رغم التنوعات والاختلافات التي شهدها تقسيم فضاء الزربية التقليدية سواء كانت ذات وبر قائم أو ذات نسيج محفوف، فإنّ هذا الفضاء قد ظلّ مقتصرا على شكلين كلاسيكيّين: هما المستطيل خاصة والمربع بصورة أقلّ.

ولكن بظهور تقنيات ومواد جديدة في هذه الحرفة، شهد الشكل العام لهذا المنسوج تطورا كبيرا، فأصبحت الإمكانيّات مفتوحة لتحديد الشكل العام للزربية حسب ما يتطلّبه الفضاء المتاح والتزويق الداخلي لهذا الفضاء وهو ما أخذ اهتماما أكثر حتى من الزخرف. وهذا ما أثار قلقنا من تلاشي هذا الموروث الثقافي المهم والثري من المعجم الزخرفي ومحاولتنا البسيطة في توثيق ولو القليل منه

الهوامش

1 -حمودة (حسن علي)، فن الزخرفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 23.

2 -فنطر (محمد حسين): الحرف والصورة في عالم قرطاج، م.م.، ص248.

3 - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص 356.

4 – المعجم الوسيط، القاهرة، مجمع اللغة العربية، 2004 (ط 4)، ص 391.

5 - رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000، مادة "زخارف"، ص 131-130.

6 - حسن (سليمان محمود)،"الزخارف الجصية على البيوت التقليدية بالمخلاف السليماني"، مجلة الموروثات الشعبية، العدد 63، الدوحة (قطر)، 2001، ص 22.

7 - طالو (محي الدين)، المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور، دار دمشق، دمشق، 2000، ص11.

8 - موسى (سلامة)، تاريخ الفنون وأشهر الصور، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص24.

9 - بيدة (الحبيب)، الفخفاخ (رشيد)، الهاني (نورالدين)، المفردة في الفنون التشكيلية، وزارة الشؤون الثقافية،تونس،1988، ص13 و14.

10 - رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، م.م.، مادة "زخارف هندسية"، ص 133.

11 - بيدة (الحبيب)، الفخفاخ (رشيد)، الهاني (نورالدين)، المفردة في الفنون التشكيلية، ص13.

12 - ن.م.، ن.ص.

13 - طالو (محي الدين): المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور، م.م.، ص 17.

14 - أخذنا الجدول من أطروحة الدكتوراه للفرنسية فيرونيك باردو:

* Pardo (Véronique), « Tisser les relations sociales dans les rites et la matière. Représentation de l'ordre social, des valeurs et de l'appartenance à Douiret, village berbérophone du sud-est tunisien », p. 292.

15 - طالو (محي الدين)، المشهور في فنون الزخرفة

عبر العصور، ص 16.

16 – Tanavoli (Parviz), SHAHSAVAN. Tapis et tissus des nomades persans, Office du Livre, Fribourg, Editions Vilo, Paris, 1985, p. 62 : "Les motifs opposés, très courants dans le tissage, sont typiques de l'art islamique. Les deux moitiés sont identiques mais inversées, la droite correspondant à la gauche, le haut au bas, et parfois les quatre cotés sont identiques, ce qui est considéré comme le summum de la symétrie".

17 – قبيلة معروفة بمنسوجاتها في شمال غرب إيران.

18 – اكتشـف الفن الإسـلامي في حوض المتوسـط، كتاب صـادر عـن متحـف بـلا حـدود، المؤسسـة العربية للدراسـات والنـشر، بروكسـال، 2007، ص 142.

19 – Bairam (Alya): "Signes et symboles dans l'art populaire tunisien, thèmes animaux", in : Gargouri– Sethoum (Samira); et alii : Signes et symboles dans l'art populaire tunisien, Tunis, C.I.L.– S.T .D, 1976, p. 27: "Le chameau représente essentiellement dans le sud tunisien, sur les célèbres couvertures de Gafsa et de Gabés, par excellence le motif qui illustre les réalités environnantes et exprime la nature du milieu qui l'a créé. De toutes les régions du pays, le sud semble avoir été le plus sensible au charme décoratif de cet animal".

20 –روائع الفن التونسي، م.م.، ص7.

21 – بهنـسي (عفيـف): جماليـة الفن العربي، سلسـلة عالم المعرفة (14)، المجلـس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويـت 1979، ص 168–167.

22 – فارس (بشر)، دراسات شرقية، م.م.، ص 7.

23 – عاصـم محمد (رزق)، معجـم مصطلحات العمارة الفنون الإسـلامية، م.م.، ص 131.

24 – فـارس (بشر)، «سرّ الزخرفة العربية»، في دراسـات شرقية، ص7.

25 – بهنـسي (عفيـف): جماليّة الفن العربـي، م.م.، ص 167.

26 – روائع الفن التونسي، م.م.

27 – Gargouri–Sethom (S.) : Les Arts Populaires en Tunisie, op.cit., p. 29 : « Le décor des tapis à points noués de Kairouan (zarbiya) s'inspirait fortement de celui des tapis orientaux. On y retrouve les bandes d'encadrement général, le champ rectangulaire, souvent par un hexagone à médaillon central ou à semis de motifs floraux, les écoinçons dont la couleur de fond s'oppose à celle du centre ».

28 – قرقوري سـتهم (سـميرة) وآخرون: تقاليد وحرف فنية من تونـس، م.م.، ص 100.

29 – Poinssot (L.) ; Revault (J.) : Tapis tunisiens, –II : "Tapis bédouins à haute laine", op.cit., p. 19 : Les tapis qu'il nous a été donné d'examiner chez les Hamâma, les Mhadba et les Zlass comportent le plus souvent :

- Un champ rectangulaire divisé en trois, quatre ou cinq registres (biût) séparés entre eux par des listels unis (hamilat)
- Un encadrement qui entoure et relie entre elles les diverses parties du champ. Plus rarement ils offriront soit comme les klim une succession de bandes transversales ou comme les mergûm une composition longitudinale, soit la simple répartition en losanges communs à tant de tapis de l'Afrique du Nord.
- L'encadrement présente toujours une bande principale (farš ou hamîla barranîya); celle–ci est flanquée ou non d'une ou deux bandes secondaires séparées par des listels. Une bordure extérieure (dûra), doublée de lisières en poil de chèvre (hašiya, amrass) le long du gtîf et de chefs en laine à chaque extrémité, limite l'ensemble de la composition .

الصور

* الصور من الكاتبة.

http://scerbos.com/open-book-wallpaper-high-resolution/open-book-wallpaper-high-resolution-for-desktop-wallpaper-hd/

جديد النشر

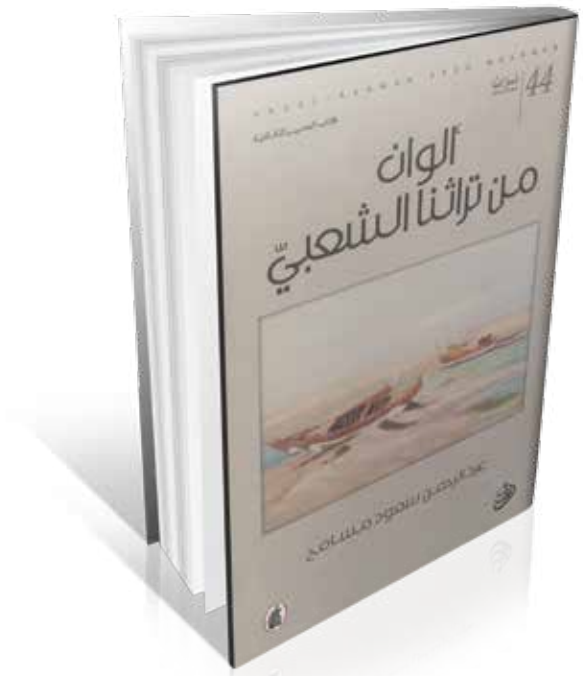
«ألوان من تراثنا الشعبي»

210

دراسة حول مؤرخ العصر

وموضوعات حول توثيق التراث الشعبي العربي

216



«ألوان من تراثنا الشعبي»

أ. حسين محمد حسين – كاتب من البحرين

صدر حديثاً عن هيئة البحرين للثقافة والآثار، وضمن سلسلة كتاب البحرين الثقافية، الطبعة الثانية من كتاب «ألوان من تراثنا الشعبي» للباحث البحريني المتخصص في التراث الشعبي والتاريخ «عبدالرحمن سعود مسامح». يقع الكتاب في 345 صفحة من القطع المتوسط، ويضم بين دفتيه مقدمة وثمانية فصول. يذكر أن الطبعة الأولى من الكتاب صدرت في العام 2001م. هذا، وقد سرد المؤلف في مقدمة الطبعة الأولى (لم تنشر في الطبعة الثانية)، سيرته والمناصب التي تبوأها وجعلته مهتما بالبحث في التراث الشعبي، موضحاً أن هذا الكتاب جاء نتاجاً لتجارب ومحاولات وقراءات استمرت سنيناً لتأخذ هذا الشكل على الورق (مقدمة الطبعة الأولى ص 11 – 12).

أما في مقدمة الطبعة الثانية فقد اكتفى المؤلف بذكر مدى أهمية الكتاب عندما صدر في طبعته الأولى في العام 2001م، والصدى الكبير الذي أحدثه، في حينها، حيث فاز بالجائزة الأولى كأفضل كتاب في مجال الدراسات الإنسانية بمملكة البحرين وذلك

في العام 2002م، كما أوضح المؤلف في هذه المقدمة مصدر الصور القديمة التي بالكتاب وهو أرشيف متحف البحرين الوطني (مقدمة الكتاب ص 7).

فصول ومواضيع الكتاب

أما الثمانية فصول التي تضمنها الكتاب، والتي جاءت مطابقة لما هي عليه في الطبعة الأولى، فقد تناول فيها المؤلف واحدا وأربعين موضوعاً تتعلق غالبيتها بالتراث الشعبي، غير أن هذه المواضيع لم تصنف في الفصول بحسب أقسام أو مجالات التراث الشعبي لتعكس تلك «الألوان» المختلفة لمجالات التراث الشعبي. ففصول هذا الكتاب، في الغالب، لا تعتبر فواصل ينتقل من خلالها المؤلف من مجال في التراث الشعبي إلى آخر، فمواضيع الكتاب متباينة، وأخرى متكاملة ومنها ما هو متداخل، فهي، في الغالب، لم ترتب في الفصول بحسب وحدة الموضوع او بحسب مجال التراث الشعبي التي تنتمي له. وعليه سوف نستعرض تلك المواضيع، ليس بحسب الفصول، وإنما بحسب تقسيم مجالات التراث الشعبي، وفي أخرى سوف نراعي وحدة الموضوع، كما هو الحال في المواضيع التي تكون مجتمعة الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر.

فهذه المواضيع الواحد والأربعين منها ثلاثة وثلاثين موضوعاً شاملة لكل مجالات التراث الشعبي الخمسة، وهي: العادات والتقاليد الشعبية، والمعتقدات والمعارف الشعبية، والأدب الشعبي، والفنون الشعبية، والثقافة المادية (للمزيد حول طرق تقسيم مجالات التراث الشعبي ينظر: البكر 2009، ص 127 - 128). ومن هذه الثلاثة والثلاثين موضوعاً، يوجد منها عشرة مواضيع تتعلق بالبحر وتكون في مجموعها «الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر».

أما المواضيع الثمانية المتبقية فمنها ثلاثة مواضيع تعتبر مقدمة حول التراث الشعبي وواقعه في مملكة البحرين، ومنها خمسة مواضيع تخص تاريخ أماكن ومباني محددة في مملكة البحرين، وفيما يلي عرض مختصر لهذه المواضيع بحسب مجالاتها المختلفة:

1 - واقع التراث الشعبي:

تناول المؤلف ثلاثة مواضيع تعتبر كمدخل للتراث الشعبي وواقعه في مملكة البحرين، وهي: «التراث الشعبي: قول وفعل» (ص 24 - 29)، و«ألوان من تراثنا الشعبي (ص 304 - 308)، و«واقع التراث الشعبي» (ص 11 - 23). وقد ناقش المؤلف في الموضوع الأول تعريف التراث الشعبي وتقسيمه إلى مادي وغير مادي، كما تطرق في الموضوع الثاني للمجالات الأخرى المختلفة من التراث الشعبي معطياً مثالاً واحداً، من التراث الشعبي في مملكة البحرين، لكل مجالٍ أو عنصرا يذكره من مجالات وعناصر التراث الشعبي.

أما الموضوع الثالث فقد تناول فيه المؤلف البدايات الأولى للاهتمام بالتراث الشعبي في مملكة البحرين، بدءاً بتأسيس جمعية الآثار والتاريخ في العام 1953م، والذي كان التراث الشعبي أحد الإهتمامات الرئيسية لها، وحتى تأسيس مركز التراث الشعبي في ديسمبر من العام 1984م. هذا، وقد ناقش المؤلف أهم المشاكل التي تواجه الدارسين للتراث الشعبي والتي تشمل: مسألة تحديد مواضيع التراث الشعبي، وتحديد مصادره، وطرق جمعه، ودور المؤسسات والوزارات الحكومية في الاهتمام وحفظ التراث الشعبي. كما تطرق فيه المؤلف لعددٍ من مجالات التراث الشعبي.

2 - الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر:

خصص المؤلف عشرة مواضيع مفصلة ترتبط بالبحر، والتي تكون في مجموعها الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر، كالغوص وحرفة القلافة وغيرها، ويمكن تبويب تلك المواضيع كالتالي:

أ - الغوص واللؤلؤ:

عرض المؤلف حرفة الغوص في أكثر من فصل، ففي الفصل الثاني من الكتاب (ص 59 - 77)، ناقش المؤلف تاريخ حرفة الغوص في البحرين منذ حقبة دلمون؛ حيث تطرق لأسطورة البطل السومري الأسطوري جلجامش الذي مارس الغوص في مياه دلمون ليفوز بزهرة الخلود. وتابع المؤلف سرد الروايات التاريخية حول الغوص واللؤلؤ في البحرين منذ الحقب القديمة مروراً بفترة

تايلـوس والفترة الإسـلامية المتوسـطة وإنتهـاء بتاريخ الغـوص واللؤلؤ في بداية القرن العشـرين.

وفي الفصل الأول من الكتـاب (ص 50 - 55) تناول المؤلـف «حيـاة الغـوص»، فوصـف الحياة فـوق ظهر سـفينة الغـوص، كمـا تنـاول الأمثـال الشـعبية التي ارتبطـت بالغوص.

ب - القلافة، حرفة صناعة السفن:

الموضـوع الثـاني الـذي تناولـه المؤلـف والـذي يرتبـط بالبحـر هـو حرفـة القلافـة، أي صناعـة السـفن، وقـد أسـهب المؤلـف في وصـف هـذه الحرفـة، فتنـاول وصفها بصـورة مفصلـة وذلـك في الفصـل الثـاني (ص 78 - 88)؛ حيـث ذكـر العديـد مـن أدوات هـذه الحرفـة ومسـميات أجـزاء السـفينة، كمـا تنـاول خطـوات صناعـة السـفينة الجديـدة، أي الوشـار، والـتي تبـدأ بالإتفـاق مـع القـلاف، وبعـد ذلـك تبـدأ عمليـة بنـاء السـفينة مـن بنـاء جسـد السـفينة وحـتى دهانها بالصـل، وانتهـاء بعمليـة إنزالهـا في البحـر، وهـي عمليـة لا تمـر دون طقـوس معينـة.

وفي الفصـل الرابع من الكتـاب (ص 147 - 151) عاد المؤلـف ليناقـش العـادات والتقاليد الشـعبية المتصلة بحرفـة القلافة، مكررا بعـض ما ذكره في الفصل السـابق ومركـزاً على العادات الـتي ترافق خطوات بناء السـفينة وإنتهـاء بوصف حفل إنزال السـفينة في البحـر وما يرافق ذلك مـن وليمة وفنـون بحرية.

أمـا في الفصـل السـابع مـن الكتـاب (ص 271 - 278) فقد تنـاول المؤلف أنـواع «السـفن التقليدية في البحريـن» ومسـمياتها ووصفها.

ج - من البحر

خصص المؤلف الفصل السـابع من الكتـاب ليتناول فيه مزيداً مـن المواضيع التي تتعلق بالبحر فعنونه باسـم «مـن البحر»، وقـد تطـرق فيه المؤلـف لأهميـة البحر كمصدر للدواء والغـذاء، كما تطرق فيـه للطيور البحرية ومسـمياتها المحلية. وختم المؤلف هـذا الفصل بالحديث عن الروبيان (الأربيان) وعشـق أهـل البحرين له.

3 - العادات والتقاليد الشعبية

يضـم الكتـاب عشـرة مواضيـع تصنـف ضمـن مجـال «العـادات والتقاليـد الشـعبية». هـذا وقـد أفـرد المؤلـف فصـلاً خاصـاً للعـادات والتقاليـد والمعتقـدات الشـعبية (الفصـل الرابـع)، غـيرأن «العـادات والتقاليـد الشـعبية» تعتـبرمجـالاً منفـرداً في الـتراث الشـعبي، وهنـاك مجـال آخـر يعـنى بالمعتقـدات والمعـارف الشـعبية (البكـر 2009 ص 127 - 128). ففـي الفصـل الرابـع طـرح المؤلـف خمسـة مواضيـع، أربعـة منهـا مرتبـط بالعـادات والتقاليـد الشـعبية، مـن تلـك المواضيـع «عـادات وتقاليـد ارتبطـت بحرفـة القلافـة»، وقـد سـبق أن تناولنـاه سـابقاً، وموضـوع «تبـادل التحيـة»، وقـد وصـف فيـه المؤلـف الطـرق المختلفـة لإلقـاء التحيـة في البحريـن، كمـا تنـاول أنـواع التحيـة في المناسـبات الخاصـة، كمناسـبة العـزاء (الخلـف)، وفي حالـة الـزواج وعنـد الرجـوع مـن الحـج. ومـن المواضيـع الـتي تناولهـا في هـذا الفصـل أيضـا، الكشـتة، وهـي النزهـة أو الرحلـة القصـيرة، والـتي عـادة مـا تكـون للمـزارع والعيـون الطبيعيـة الـتي كانـت تشـتهر بهـا البحريـن قديمـاً كعـين عـذاري وعـين قصـاري. وختـم الفصـل بموضـوع «القايلـة والقيلولـة» متنـاولاً فيـه مزايـا نـوم القيلولـة والعـادات المرتبطـة بهـا.

وفي الفصـل الخامـس، المعنـون «عسـاكم مـن عـواده»، تنـاول المؤلـف خمسـة مواضيـع جميعهـا ترتبـط بالعـادات والتقاليـد الشـعبية الـتي ترتبـط بمناسـبات دينيـة، وهـي الحـج وشـهر رمضـان. ومـن ضمـن التقاليـد المعروفـة في مملكـة البحريـن ومناطـق أخـرى في الخليـج العـربي والـتي تناولهـا المؤلـف في هـذا الفصـل، تقليـد «الحيـة بيـة» الـذي يمـارس في عيـد الأضـحى، وكذلـك، احتفـال «القرقاعـون» في ليلـة النصـف مـن شـهر رمضـان.

كمـا يضـاف لتلـك المواضيـع موضـوع «حكايـة الآبـاء مـع الأسـماء» الـذي تناولـه المؤلـف في الفصـل الأول (ص 42 - 49)، والـذي تطـرق فيـه لأسـماء النـاس في البحريـن، ذكـورا وإناثـا، معـدداً أشـهر الأسـماء والظواهـر الـتي ترتبـط بهـا كالتصغـيروالتدليـل في الأسـماء.

4 – المعتقدات والمعارف الشعبية:

لم يخصص المؤلف فصلاً خاصاً بمجال «المعتقدات والمعارف الشعبية»، على الرغم أنه تناول ثمانية مواضيع تصنف ضمن هذا المجال، غير تلك المواضيع التي تصنف ضمن هذا المجال وترتبط بالبحر والتي سبق عرضها. هذا وقد تناول المؤلف في الفصل الخامس، المعنون «مواضيع من التراث» خمسة مواضيع، جميعها تصنف من ضمن مجال «المعتقدات والمعارف الشعبية»، وهذه المواضيع هي: «العطاس» والعادات المرتبطة به، وموضوع «الرؤى والأحلام»، و«قصة أيام الأسبوع» و«شجرة السدرة» و«الحمار في التراث والتاريخ».

ويضاف لما سبق، ثلاثة مواضيع أخرى تصنف ضمن مجال «المعتقدات والمعارف الشعبية» تناولها المؤلف في فصول أخرى؛ ففي الفصل الرابع تناول موضوع «حبة الخال في المعتقدات الشعبية»، وفي الفصل الثامن تناول موضوعين هما، «الفقع: غذاء ودواء»، و«المرايا: مناظر في تراثنا الشعبي».

5 – الأدب الشعبي:

تناول الباحث في الفصل الأول من الكتاب موضوعين تصنف ضمن مجال «الأدب الشعبي»، الأول «بلاغة الأدب الشعبي»، والذي تناول فيه باختصار تنوع اللهجات العامية في البحرين، وبعض أشكال الأدب الشعبي بصورة مختصرة. أما الموضوع الثاني فهو «الموال»، وهو أحد أنواع الشعر الشعبي، وقد أسهب المؤلف في الشرح حول الموال مستعرضاً تاريخه وأوزانه وأشكاله، كالرباعي والخماسي والسداسي والسباعي، معطياً أمثلة توضح ذلك. كما تناول المؤلف بعض صور أو أغراض الموال كالنقائض والدرسعيات معطياً أمثلة عليها.

6 – الفنون الشعبية

في الفصل الثامن من الكتاب، أفرد المؤلف موضوعين تصنف ضمن مجال «الفنون الشعبية» وهي، الألعاب الشعبية، والفنون الشعبية الموسيقية. هذا وقد صنف المؤلف من ضمن الفنون الشعبية عناصر أخرى تصنف، في الغالب، ضمن الثقافة المادية، وهي «الحرف والمهن

الشعبية» والبناء أو العمارة الشعبية، يذكر أن هناك تداخلا بين هذه العناصر والفنون الشعبية (للمزيد من النقاش حول تصنيف عناصر الفنون الشعبية وعناصر الثقافة المادية ينظر: البكر 2009، ص 153 - 162). والغريب أن الباحث نفسه، وضمن موضوع واقع التراث الشعبي، صنف الثقافة المادية كمجال مستقل وضمنه الحرف والمهن الشعبية (ص 18 - 19)، غير أنه عاد لينوه لوجود التداخل بين الحرف الشعبية والفنون الشعبية وذلك عندما صنف الحرف ضمن موضوع الفنون الشعبية (ص 331). وسوف نعرض هنا الألعاب الشعبية والفنون الشعبية الموسيقية، أما البقية فسنتعرض لذكرها في الثقافة المادية.

أ - الألعاب الشعبية:

تناول المؤلف بعضا من الألعاب الشعبية وذلك ضمن موضوع «ألعابنا الشعبية وما فيها من تربية وتعليم» (ص 321 - 330)، وقد تطرق فيه المؤلف لبعض الألعاب الشعبية وأهميتها للإنسان في مراحل حياته المختلفة، ومقتصراً الموضوع على توضيح الجوانب التعليمية والتربوية للألعاب الشعبية وذلك من خلال عرض أربع ألعاب شعبية. أولى تلك الألعاب هي «المِدُود» وهي لعبة محاكاة بناء البيوت الصغيرة وذلك عن طريق مد أو بسط أشياء بسيطة على مساحة من الأرض وتقسيمها بصورة معينة لتحاكي أقسام البيت، وربما يعمل فيها أثاث وتمثيل شخوص معينة.

أما اللعبة الثانية فهي «الخشيشة» (أي الإختباء)، وهي تعتمد على أختيار شخص ما بالقرعة ليبحث عن بقية أفراد المجموعة التي تقوم بالاختباء. وأما اللعبة الثالثة فهي «الصعگير» وهي شبيهة باللعبة السابقة من حيث مبدإ الاختباء، غير أن في هذه اللعبة يتم تقسيم المجموعة إلى فريقين، يقوم الفريق الأول بالاختباء والفريق الآخر يبحث عنهم.

أما اللعبة الأخيرة التي اختارها المؤلف فهي لعبة «حمامة نودي نودي»، وفي واقع الأمر فإن هذه اللعبة مجرد أهزوجة كغيرها من الأهازيج التي تمارس أثناء عملية التأرجح على «الأرجوحة» أو «الدورفة». كما يمكن أن تغنى هذه الأهزوجة بصورة مفردة كنوع من الألعاب الغنائية. هذا وقد أوضح المؤلف أهمية هذه الألعاب في اكتساب مهارات وقيم معينة.

ب - الفنون الشعبية الموسيقية

تطرق المؤلف لبعض أنواع الفنون الشعبية الموسيقية بصورة مختصرة وذلك في موضوع «الفنون الشعبية ودورها في السياحة الثقافية» (ص 331 - 342)، والذي ضمنه المؤلف عناصر تصنف ضمن مجالات أخرى. ومن الفنون الشعبية الموسيقية التي تطرق لها، فن الفجري الذي يمارس في البنادر، كما تطرق للفنون البحرية التي تصاحب العمل على ظهر السفينة كالخطفة والدواري والهولو والياماال.

ومن الفنون الموسيقية الأخرى التي تناولها فنون الريف والبادية والحضر، كأغاني المناسبات كالأعراس ودق الحب في المناحيز وغيرها. كما تطرق لبعض الفنون التي تحضرت كالعرضة والسامري واللعبوني. هذا، وقد خص المؤلف مجموعة من الفنون باسم «الفنون التي تبحرنت» وهي تلك الفنون التي تأقلمت وأصبحت جزءاً من تراث البحرين الموسيقي.

هذا، وقد قدم المؤلف في نهاية الموضوع مقترحات لكيفية الاستفادة من هذه الفنون الشعبية الموسيقية في السياحة، وتبدأ تلك المقترحات بحصر الفرق أو الدور التي تمارس تلك الفنون، وإقامة حفلات موسمية، وتخصيص ساحات خاصة في الحدائق العامة تمارس فيها هذه الفنون، أو إقامة مسارح متخصصة لها، وبالتزامن، يتم الإعلان عن هذه الحفلات في النشرات السياحية.

7 - الثقافة المادية:

من المواضيع التي تندرج ضمن «الثقافة المادية» والتي تناولها المؤلف هي «الحرف والمهن الشعبية» و«العمارة الشعبية». وعلى الرغم أن المؤلف أفرد فصلاً مستقلاً للحرف والمهن الشعبية (الفصل الثاني)، إلا أنه عاد ليذكر عدداً آخر من الحرف والمهن وكذلك العمارة الشعبية ضمن موضوع «الفنون الشعبية» وقد سبق أن اشرنا لذلك سابقاً.

أ – الحرف والمهن القديمة

حمل الفصل الثاني من الكتاب عنوان «حرف سادت ثم بادت»، وقد عرض فيه المؤلف عدداً من الحرف والمهن القديمة التي كانت تمارس في البحرين قديماً، كالغوص والقلافة التي سبق الحديث عنهما، بالإضافة لعدد آخر من الحرف والمهن وهي: المحسن (الحلاق)، ومهنة السقاية وهي مهنة بيع المياه العذبة، ومهنة العبارة وهي مهنة نقل الناس بالقوارب قبل بناء الجسور، وخصوصاً ما بين المنامة والمحرق.

كما تناول المؤلف عدداً آخر من الحرف القديمة، والتي لازالت تمارس على نطاق ضيق، وذلك في الفصل الثامن من الكتاب وضمن موضوع «الفنون الشعبية ودورها في السياحة الثقافية» (ص 332 – 334)، وهذه الحرف هي: صناعة الفخار، وصناعة النسيج، وصناعة السلال، وصناعة المديد، وصناعة الدلال، وصناعة الحلي. وقد اكتفى المؤلف بإعطاء نبذة مختصرة عن كل حرفة.

ب – العمارة الشعبية

تطرق المؤلف للعمارة الشعبية في البحرين وذلك ضمن موضوع الفنون الشعبية سالفة الذكر (ص 334 – 337). يذكر، أن عنصر العمارة الشعبية تأرجح تصنيفه بين مجالي «الفنون الشعبية» و«الثقافة المادية» (البكر 2009، ص 155). هذا، وقد تطرق المؤلف في هذا الموضوع لمواد البناء القديمة كأنواع الحصى والأخشاب والطين التي كانت تستخدم في البناء، كما تطرق المؤلف للتكوين العام للبيوت القديمة مع إعطاء لمحة حول تقسيمها.

8 – مبان لها تاريخ:

خصص المؤلف الفصل الثالث ليسرد فيه تاريخ بعض الأماكن والمباني المهمة في مملكة البحرين؛ حيث عرض المؤلف في هذا الفصل خمسة مواضيع تاريخية، أربعة منها تخص المحرق، الموضوع الأول «المحرق في التاريخ» وقد سرد فيه المؤلف تاريخا مختصرا للمحرق بدءاً من حقبة دلمون ومروراً بحقبة ما قبل الإسلام والفترة الإسلامية المتأخرة ووصولاً للقرن العشرين. وقد استعرض المؤلف أسماء المحرق القديمة وبعض المعالم الأثرية والتاريخية. أما في الموضوع الثاني «المحرق في عيون الآخرين» فقد استعرض المؤلف فيه ما كتبه أربعة كتاب حول المحرق، وهم: جي. جاي لوريمر (1905م)، والشيخ محمد بن خليفة النبهاني (1914م)، وأمين الريحاني (1922م)، وجيمس بلكريف (1955م).

أما في الموضوع الثالث «معالم المحرق التاريخية» فقد استعرض فيه المؤلف عدداً من معالم المحرق التاريخية كقلعة عراد، و«برج بو ماهر»، وبيت الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، ومدرسة الهداية الخليفية، وسوق القيصرية. أما الموضوع الرابع فقد خصصه المؤلف «لجسر الشيخ حمد» الذي يربط ما بين المنامة والمحرق، وقد استعرض فيه المؤلف تاريخ بناء الجسر ومراحل تطوره.

أما الموضوع الخامس المعنون «في البحرين مبان لها تاريخ» فقد تناول فيه المؤلف تاريخ لعدد من المباني المهمة في مملكة البحرين كمبنى محاكم البحرين، ومستشفى الحكومة في النعيم، وباب البحرين.

المراجع

1 – البكر، محمود مفلح. مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي: عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات، آفاق. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2009.

2 – مسامح، عبدالرحمن سعود. ألوان من تراثنا الشعبي. الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2001.

الصور

1 – صورة الكاتب.

2 – صورة بطاقة بريدية من أرشيف الثقافة الشعبية.

دراسة حول مؤرخ العصر
وموضوعات حول توثيق التراث الشعبي العربي

أ. أحلام أبو زيد - كاتبة من مصر

نعرض في هذا العدد لبعض الدراسات العربية المتنوعة والتي صدرت بكل من الإمارات والسعودية والكويت ومصر والجزائر، تناولت موضوعات تشترك عامة في توثيق التاريخ والتراث الشعبي، جيث تطالعنا موسوعة كبرى حول الكائنات الخرافية، فضلاً عن مجموعة من الحكايات الشعبية التي يغلب عليها طابع الخرافة، ثم دراسة متعمقة لمفهوم الموتيف في الأدب الشعبي والفردي، وقاموس عابر للهجة والمفردات الشعبية، لينتهي بنا المطاف إلى بحث موسيقي خالص حول أغنية البحر. غير أن محطتنا الأولى في هذا الملف ستبدأ بالوقوف عند دراسة متعمقة حول مؤرخ العصر صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم إمارة الشارقة.

مؤرخ العصر

صدر عام 2016 كتاب «مؤرخ العصر: مقاربة في مرتكزات الكتابة التاريخية عند صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي» لمؤلفه الباحث الأكاديمي الموريتاني مِنّي بونعامة، والكتاب يقع في 264 صفحة من الحجم المتوسط، وصدر عن معهد الشارقة للتراث، ويكشف الكتاب بوضوح عن مكانة الحاكم العالم والمفكر والمبدع في آن، إذ أن مفهوم الحاكم في التاريخ قد ارتبط بالنواحي السياسية عامة، غير أن الشيخ القاسمي قد اتخذ مكانة مغايرة لهذا التصور، إذ ارتبطت شخصيته بالحاكم المثقف الذي يدعم حركة الثقافة العربية في جميع المجالات، ومن هنا فإننا أمام نموذج استثنائي يحتاج للعديد من الدراسات التي تكشف عن عبقريته، ومن ثم تفسر لنا بوضوح سر نجاح هذا الرجل على جميع المستويات وفي مقدمتها حب الملايين لشخصيته ذات الحضور المتألق. ويكشف الكتاب الذي بين أيدينا عدة حقائق من بينها توثيق أعمال الشيخ القاسمي وتصنيفها من ناحية، وكشف اهتمامه بتسجيل ذاكرة الأمة من ناحية ثانية، وتقديم دراسة تحليلية لمنهجه في البحث من ناحية ثالثة. وقد سجل الكتاب مؤلفاته التاريخية المعروفة والتي تعكس منهجه العلمي وهي: سيرة مدينة – 2015 اقتصاد إمارات الساحل العربي في القرن التاسع عشر – 2015 تحت راية الاحتلال – 2014 حديث الذاكرة 3ج (2011–2013) – زنوبيا ملكة تدمر – 2013 مراسلات سلاطين زنجبار – 2012 القواسم والعدوان البريطاني – 2012 حصاد السنين – 2011 سرد الذات – 2009 وصف قلعة مسقط وقلاع أخرى على ساحل خليج عجمان – 2009 محطة الشارقة الجوية بين الشرق والغرب – 2009 التذكرة بالأرحام – 2008 نشأة الحركة الكشفية في الشارقة – 2008 الحقد الدفين – 2004 بيان الكويت: سيرة حياة الشيخ مبارك الصباح – 2004 بيان للمؤرخين الأماجد في براءة ابن ماجد – صراعات القوة والتجارة في الخليج – 1999 الخليج في الخرائط التاريخية 2ج – 1999 رسالة زعماء الصومال إلى الشيخ سلطان بن صقر القاسمي – 1996

جون مالكوم والقاعدة التجارية البريطانية في الخليج – 1994 يوميات ديفيد سيتون في الخليج – 1994 الوثائق العربية العُمانية في مراكز الأرشيف الفرنسية – 1993 العلاقات العُمانية الفرنسية – 1993 الاحتلال البريطاني لعدن – 1991 تقسيم الامبراطورية العُمانية – 1989 أسطورة القرصنة العربية في الخليج 1986.

وقد تناول المؤلف في المقدّمة الحدود الزمانية والمكانية للدراسة، وما تطرحه من قضايا محورية في سياقها المحلي والخليجي والعربي، ويشير بونعامة إلى أن مؤرخنا قد كرس حياته وجهده ونشاطه خدمة لمشروعه التاريخي، الهادف إلى كتابة تاريخ منطقة الخليج بشكل عام، وإمارات الساحل العربي (دولة الإمارات العربية المتحدة حالياً) بشكل خاص، وتنقيته من الشوائب، وتنقيحه ممّا علق به من دسائس.. وقد اتبع المنهج التاريخي من أجل بيان أهمية مساهمات صاحب السمو في كتابة تاريخ المنطقة كونها علامة فارقة في سياقها المحلي والخليجي والعربي، ويشمل الإطار الجغرافي للدراسة أو «المدونة التاريخية» كما يصف الباحث أعمال مؤرخنا فقد اتسعت لتشمل الإمارات العربية التي شكلت في نظامها الداخلي ما يشبه مدن الدولة. ويحيل مؤرخنا في مدونته التاريخية إلى ذلك الفضاء ببعض تسمياته مثل: ساحل عُمان–

إمـارات السـاحل العـربي وتُعـد التسـمية الأخـيرة هي الأكـثر انتشـارًا. أمـا الإطـار التاريـخي فيبدأ مـع بواكير الحضـور الأوروبي علـى الشـواطئ الخليجيـة مع مطلع القـرن الخامس عشـر الميـلادي حـتى المرحلـة الراهنة. كما يعـرض المؤلف في مدخل الدراسـة لبعـض المفاهيم العلميـة في البحـث التاريخي عامة والكتابـة التاريخية في إمارة السـاحل العربي خاصة، مشـيرًا إلى مفهـوم الكتابة التاريخيـة، وإشـكالية التدويـن، ومرحلة التأسـيس في تاريـخ الثقافـة العربيـة، والمسـاهمات الأولى في الكتابة التاريخيـة في الإمـارات، ثم قدم إطلالة مـن الخارج على الكتابات الاسـتعمارية.

وتنـاول المؤلـف في الفصـل الأوّل الذي حمـل عنوان «الكتابة التاريخية عند سـلطان القاسـمي: بـوادر الوعي وبواكـير الإنتـاج»، مقدمًـا رصـدًا بيوجرافيًـا لصاحب السـمو، ومسـتعرضًا محتويات مدوّنتـه التاريخية وما تضمّنتـه مـن معلومـات قيّمة عـن الإنسـان والمكان في الخليج العربي والإمـارات، مركّزاً على مضمـون الكتابات التاريخية، حيث قام بتقسـيمها انطلاقـاً من محتوياتها، إلى ثلاثة محـاور: التاريخ الوطني، تاريـخ منطقة الخليج العـربي، التاريخ العربي. ويشـير بونعامة إلى أننـا إذا ألقينا نظـرة فاحصة على محتويـات تلك الكتابـات التاريخية، وتمعنـا في الموضوعـات المطروقـة فيها، فإننا سـنلاحظ من الوهلـة الأولى حضور الهوية بمعناهـا العام والخاص، إذ تحيـل تلـك الموضوعـات إلى هـمّ تاريـخي لازم مؤرخنا وشـغله حينًا مـن الدهر، ومـا حديثه في «سـرد الذات» عـن بعـض القضايـا» الخارجـة عـن السـياق المحلي ظاهريًـا كالعـدوان الثـلاثي على مصـر، وحـزب البعث إلا أكـبر دليـل علـى التعبير الشـمولي لنظرة «سـلطان» لمفهـوم الهويـة والانتمـاء إلى الفضـاء العـربي العـام والتفاعـل بما يـدور في فلكه مـن قضايا. وتطـرق المؤلف في الفصـل الثاني من كتابـه للقضايا التي تطرحهـا المدوّنة التاريخية للشـيخ القاسـمي، وعلاقتها بالسـياق المحلي، وذلك بالتركـيز على مرحلـة الاسـتعمار الأوروبي: البداية والنهاية، ومسـيرة المؤلف، وميلاد دولـة الإمارات العربية المتحدة، وسيرة مدينة الشـارقة، والأوضاع الاقتصادية في إمارات السـاحل العربي في القرن التاسـع عشـر الميلادي، وملامح المشـهد الثقافي في الشـارقة. كما تطرق للجوانب الحضارية والتراثية في كتابات سـمو الحاكـم انطلاقًا من وصفه مدينة الشـارقة القديمة ومعالمها التاريخية، مثل: حصـن الشـارقة، بيوتها، شـجرة الرولة، سـوق العرصة

ولعـل أبـرز مـا يسـجله منهـج «القاسـمي» هـو اعتمـاده في تسـجيل التاريـخ علـى الروايات الشـفهية كمصـدر أصيل في توثيقـه للأحداث من ناحيـة، والحياة الشـعبية والاجتماعية للشـارقة من ناحيـة أخرى. وهو المنهج نفسـه المعروف في علـم الفولكلور. يقـول في كتابه «تحـت رايـة الاحتـلال»: يروي هـذا الكتـاب مجموعة مـن روايـات تاريخ الشـارقة، الـتي أخـذت في تصنيفها ونشـرها بين أهل هذا الزمان، لأبسـط فيهـا أهم حوادث تاريـخ الشـارقة الموثقـة، وأصـف الهيئـة الاجتماعية وآدابهـا، وعـادات النـاس وأخلاقهم، كمـا قمت بوصف مدينة الشـارقة، وأحيائها، وبيوتها، وسـكانها، وتجارتها، في صورة روايـات تاريخية. ومن ثم فإننـا نلمح في كتابات الشـيخ القاسـمي وصفًـا فولكلوريًا مـن الطـراز الأول للعـادات والتقاليـد الشـعبية بالشـارقة. فيكتب حول «شـجرة الرولة» وارتباطها في الذاكرة الشـعبية بالأعياد والاحتفالات فيقول: في مسـاء ذلك اليوم (العيد) يتوافد إلى شـجرة الرولة، وارفة الظل، الرجـال والفتية والفتيات والأطفـال، وتعلـق الحبـال علـى الأغصـان الكبيرة من شـجرة الرولة، وتجلـس الفتيات في صفـين على الحبال، وتُشـبك فتاة أصابع رجليهـا بالحبال الـتي تجلس عليها الفتـاة الـتي تقابلهـا، فتتكـون «المرجيحـة» مـن ثماني فتيـات، أمـا الفتيـان فيقومـون بـ «شـط المرجيحة» أي إبعادهـا إلى أعلـى بـكل عفـة. وتبـاع تحت الشـجرة الحلويـات والمكسـرات. أمـا شـيخ الشـارقة، فيجلس علـى الكرسي الكبير، وحولـه أقرباؤه وأعيـان البلد، لتلقي التهـاني بالعيـد، وإلى جانبهم تُقـام رقصـة العيالة. ومن المفـردات التراثية المرتبطـة بالتراث الشـعبي في مختلف المناسـبات يرصـد مؤرخنـا «الفوالـة» و»العيديـة»، و»الفوالـة» هي ما يقـدم للضيف من حلـوى ومنقوش وبشـمك ويُصنع من الطحينة التي تُسـتخرج من هرس السمسـم، يُقال لها «هـردة». أما العيدية فهـي النقود التي يتلقاهـا الأولاد في يـوم العيد..إلخ.

أما سوق العرصة فيصفه الشيخ القاسمي وصفًا دقيقًا كعنصر محوري من عناصر التراث الشعبي بالشارقة، فهو: مجموعة من الدكاكين، تحيط بساحة مسقوفة، ولها أبواب تغلق ليلاً، وكذلك السوق المسقوف. وفي تلك المنطقة يسكن التجار من الهندوس، ومن التجار المسلمين الذين وردوا من الهند منطقة «حيدر آباد» وهم شيعة، ليس لهم شأن بتلك الدعوة السلفية. كما أن بتلك المنطقة جماعة الصاغة «الصواغ»، وهم مجموعة من عرب «البريمي» شيعيو المذهب، وقد هربوا من تسلط «السديري» عليهم ومضايقتهم، فلجأوا مع شيخهم «حميد الصايغ» إلى الشيخ «محمد بن صقر» في الشارقة، وأدخلوا حرفة الصياغة في الشارقة، والتي كانت تُزين بها الأسلحة والخناجر وخاصة بالذهب والفضة.

كما تشير الدراسة إلى أنه في الأعوام الثلاثين التي رصد مؤرخنا أحداثها وبرامجها، تطورت الأنشطة الثقافية في الشارقة، من ثلاثة أنشطة إلى ألف وستمائة نشاط في العام. وتناول بونعامة في الفصل الثالث منهج الكتابة التاريخية وخصائصها عند صاحب السمو، من خلال رؤيته في كتابة التاريخ، والمنهج التاريخي الذي اعتمده في الكتابة، وارتكازه على الوثائق، وطرائق نقله، والتزامه التسلسل الزمني والموضوعي للأحداث، ثمّ المصادر التي اتكأ عليها بما ضمّته من أنواع، تمثّل الوثائق الأجنبية السواد الأعظم منها، وبخاصّة الموجودة في الأرشيفات الفرنسية والبريطانية والبرتغالية والهندية والتركية، وكذلك العربية، كما عرّج على نقد المؤلف للمصادر الأجنبية، وكيفية النقد والانتقال من نقد الوثيقة والمعلومة التاريخية الخطأ، إلى نقدها ونفيها ودحضها بالحجة والبرهان.

كما تتبع خصائص الكتابة التاريخية وسماتها عند القاسمي، ومن أبرزها: الموسوعية – التنوع والشمول – الموضوعية والحياد – الدقة والتمحيص – التسلسل الزمني والموضوعي. وقد سجل المؤلف في نتائج دراسته المهمة أن الرؤية الثقافية الواعية لمؤرخنا، بما تحمله من دلالات وإبداع في صوغ التاريخ الحضاري، المنبثقة من حسه التاريخي العميق وفهمه للفلسفة والفكر الإنساني، دليل على إدراكه أن الأمة العربية بحاجة إلى استشراف الحاضر من الماضي، بالعودة إلى التاريخ المحلي والإقليمي، ونفض الغبار عن مصادره ووثائقه، وتقديمها للقارئ العربي، بل للعالم أجمع، لبيان الظلم والحيف اللذين مورسا على سكان هذه المنطقة بخاصة والعرب المسلمين بعامة.

ونرى أن هذا الكتاب قد يفتح المجال لمزيد من الدراسات التحليلية والنقدية حول الإنتاج الفكري للشيخ القاسمي، خاصة ما يرتبط بالموضوعية في رصد التاريخ، والتي لا تعتمد فقط على المصادر المدونة، بل وضعت المصادر الشفاهية في مكانتها اللائقة من الكتابة التاريخية. كما يفتح الكتاب أيضًا المجال نحو أهمية بحث الأعمال الإبداعية في الأدب والمسرح لسمو الشيخ القاسمي والتي تُرجمت للعديد من اللغات، وتكشف أيضًا عن اهتمامه بتوظيف الموروث في كشف الواقع المعاش للمنطقة العربية.

موسوعة الكائنات الخرافية

صدرت عام 2017 الطبعة الأولى لموسوعة الكائنات الخرافية في التراث الإماراتي: دراسة في المخيلة الشعبية لعبد العزيز المُسَلّم عن معهد الشارقة للتراث في 560 صفحة من الحجم المتوسط. والموسوعة مترجمة في المجلد نفسه إلى اللغة الإنجليزية. ويُعد هذا الموضوع من المشاريع العلمية التي استحوذت على اهتمام المُسَلّم منذ سنوات، حيث عكف على جمع وتوثيق الروايات الشفهية والمدونة حول هذه الكائنات الخرافية، وقام بتسجيلها وتحليلها في دراسة سابقة له عام 2007، ثم انتهى به المطاف لعمل هذه الموسوعة الأولى من نوعها في حدود علمنا. كتب المقدمة العلمية للموسوعة مصطفى جاد، كما ذُيلت بمجموعة دراسات عن الموسوعة بدأت بدراسة باسم عبود الياسري بعنوان «الخرافة فعل إنساني لمواجهة الخير»، ثم دراسة دلال جويد بعنوان «الخرايف خيال يبني قيم الواقع»، وأخيرًا دراسة رسول محمد رسول بعنوان «قراءة في بنية الموروث الحكائي الشعبي في الإمارات».

ويسجل المؤلف حكايته مع الكائنات الخرافية مشيرًا لارتباطه بمنطقة خورفكان التي تتألف من مجموعة من القرى المتقاربة تحتضنها سلسلة من الجبال، ومن ثم حفلت بالعديد من المعتقدات الشعبية المرتبطة بالكائنات الخرافية، والتي كان يُعتقد أنها تزور منزل العائلة مما دعا الأم للبحث عن الوصفات الشعبية لإبعادهم كالملح والعتم وتركة صالح وغيرها من الوصفات التي كان يجب وجودها في البيت لإبعاد زوار الغفلة. كما يسجل المُسَلّم اهتمامه بتسجيل المأثورات الشفاهية عن والدته وهو في مرحلة الإعدادية، ثم انضمامة للدورات التدريبية بمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، ثم تجربة دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ثم قصة ترميم المدينة القديمة بالشارقة التي واكبها العديد من الروايات والمحاضرات حول الكائنات الخرافية لدى الإماراتيين، وينتهي المُسَلّم بقوله: أكاد أجزم أن كتاب «المستطرف في كل فن مستظرف» للأبشيهي، وكتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن إياس، كانت محفزة لي على أن أتابع في هذا الباب.

تضم الموسوعة التي بين أيدينا جميع ما عكف على جمعه المؤلف من روايات حول 33 كائنًا خرافيًا، صُنفت حسب الترتيب الهجائي. وقد استطاع عبد العزيز المُسَلّم أن يقدم مادته الميدانية بمنهج رصين من خلال لقائه بمجموعة من الرواة الثقاة الذين جلس يسمع منهم ويدون أحاديثهم حول الموضوع، وقد اتبع سياقا موحدا في جمع مادته واستخلاص المعلومات، فقدم في بداية كل مادة أصل تسمية الكائن الخرافي، ثم التفسير اللغوي للإسم لنتعرف على ملامحه، ثم أماكن انتشاره في الإمارات، ثم شرع يبحر في كتب التراث العربي للوقوف على تأصيل عربي للكائنات الخرافية التي جمعها. وينتهي بالرواية الشفهية التي جمعها.

وقد التزم المؤلف أيضاً بالبعد الجغرافي والمناطق الثقافية بدولة الإمارات، فنجد مواد ممثلة للبيئات الساحلية والصحراوية والجبلية. كما عرض لكائنات يمكن أن تندرج تحت ما يُعرف بالبشر وأنصاف البشر، مثل: أم الدّويس (ذات المنجل) - أم الهيلان (العجوز الشمطاء) - غريب (النحيل الجبار) - روعان (مزدوج الشخصية). كما عرض لكائنات خرافية اتخذت هيئة النباتات والحيوانات والطيور مثل: أم الصبيان (دجاجة و فراخها) - أم كربه وليفه (النخلة) - بعير بلا راس (الجمل المنحور) - بعيربو خريطه (الجمل ذو الكيس) - بو سولع (المفترس) - سدرة الصنم (سدرة وادي الحلو) - أم رخيش (طائر الرخم) - حمارة و كلاب القايلة. كما تضمن الموسوعة كائنات خرافية من الجمادات والجن والشياطين مثل: بو راس (يد أسد ورجل حمار) - خطّاف رفّاي (بو شريع) - شنق بن عنق - كهف الدّابه - جني المريجه - حصه وعيالها - فتّوح (عفريت القرم) - جني الرقّاص - عثيون (الياثوم) - سويدا خصف (سلة التمر)

أدخلنا عبد العزيز المُسَلّم بموسوعته إلى عالم ساحر بحق.. كائنات خرافية تتعارك مع البشر، أو تبادلهم الغناء الجميل..أو تفترسهم، وكائنات تظهر في البر والبحر، وتظهر في اليقظة أناء الليل ووضح النهار. وقد تظهر في الأحلام مثل عثيون الذي يعبث بمنامات الناس. وقد تتخصص في خطف الأطفال كأم الصبيان وبعيربو خريطة والهامّة وبو سولع. نقرأ في الموسوعة عن كائنات تظهر في البحر مثل شنق بن عنق، أو تعترض السفن مثل خطاف رفاي الذي يظهر في

شكل شراع. وقد تتشكل في صورة امرأة جميلة تغوي الرجال كأم الدويس. وقد تتطفل على البيوت وتحسد الناس كأم الهيلان العجوز الحاسدة قبيحة الخلقة. وقد نشاهد كائنات تخصصت في اللعب بالناس واللهو بمشاعرهم كجني المريجة. أو تؤذي البشر مثل روعان الذى كان بحاراً ماهراً ثم أخذ يعترض الناس دون إرادة منه.. كائنات قد تظهر عندما يكون القمر بدراً مثل «بو راس» المستذئب الذى يصارع من يقابله في خفة لا تتناسب مع حجمه. ومنها ما يظهر في جميع الأوقات وفي الأماكن الآهلة بالسكان. كائنات قد تظهر مبتورة اليدين مثل بابا درياه الذي يخيف البحارة.. وقد تتشكل الكائنات في صورة حيوان كالبعير الذي ذبح ولم تخرج روحه مع رأسه المقطوعة فظل هكذا. وقد تكون نخلة «كأم كربة وليفة» النخلة القبيحة التي تلبسها الجن لتؤذي بها الناس وتعذبهم. وقد يكون طائرا كأم رخيش الطائر الضخم الذي ينذر وجوده بالخراب والدمار. وهناك كائنات خرافية لطيفة تصاحب الناس مثل «جني الرقاص» الذي لا يعمل إلا إذا أقيمت له الاحتفالات والأغاني. و«سويدا خصف» التي تظهر في شكل تمرة سوداء محفوظة في خصف. وقد ترتبط الكائنات الخرافية ارتباطًا وثيقًا بالبشر «كحصة وعيالها» الجنية التي يعرف سرها عبد الله الرجل الغريب الغامض صاحب العلم الباطني. يقدم المؤلف بلغته المميزة هذه الكائنات الخرافية، وكأنه يوجه دعوة مباشرة للمبدعين في الأدب والفن والسينما لأن يستلهموا منها ما يشاءون من موضوعات. وقدمت الموسوعة تصورًا تشكيليًا للكائنات الخرافية من خلال تنفيذ الكتاب على الرسم، إذ استعان المؤلف بأربعة رسامين اعتمدوا على قراءة المأثورات حول هذه الكائنات وأطلقوا العنان في رسمها بالألوان، وهو جهد يُضاف للموسوعة. كما قدم المؤلف ببليوجرافيا عربية مختارة حول الكائنات الخرافية. غير أن هناك العديد من الكائنات الخرافية التي كتب عنها المؤلف لم تُدرج بالموسوعة مثل: النعّايه (نادبة الموت) - العبد المزنجل (بو السلاسل) - الهامّه - سلامه و بناتها (غبة سلامه) - النغّاقه (البوم) - الضبّاحه (النمس).. إلخ. ولعل المؤلف مطالب بجهد مضاعف لجمع كل ما

كتبه حول هذه الكائنات الخرافية لتشملها الموسوعة في الطبعة الثانية.

نماذج من الحكايات الشعبية الجزائرية

صدر عن دار موفم للنشر عام 2015 كتاب عبد الحميد بورايو المعنون «امحمد بن السلطان وقصص أخرى: نماذج من الحكايات الشعبية الجزائرية» في 154 صفحة في الحجم المتوسط، ويشير المؤلف إلى أنه حاول أن يقدم صورة أمينة لما يتداول بالمجتمع الجزائري التقليدي من روايات قصصية كانت تمثل زادًا يوميًا يتلقاه الصغار والكبار ويؤدونه بشغف، فما تزال الذاكرة الشعبية تحتفظ بذكرى الجلسات المسائية في الأحواش أيام الصيف، وحول كوانين النار في ليالي الشتاء الباردة، يوم أن كانت رواية الحكايات والأحاجي تمثل مؤسسة ثقافية، تقوم بوظيفة تلبية الاحتياجات النفسية لأفراد المجتمع، وتزودهم بالمعارف والقيم الخلقية والاجتماعية، وبفلسفة الحياة، وتحكم سدى التماسك الجمعي، وتهبهم المتعة وحرية الانطلاق في عوالم الخيال. وقد تمت صياغة جزء من هذه المجموعة بالعربية المبسطة، مع الاحتفاظ ببعض المفردات والعبارات والصيغ

النمطيـة، التي تمثـل ملمحًا ثابتًـا في رواياتهـا الأصلية بالعربيـة الدارجـة، كما تمـت ترجمة نصـوص رويت باللغـة الأمازيغيـة، في اللهجـة القبليـة، نظـرًا لسـعة اسـتخدام هـذه اللهجـة في مناطـق الوسـط الجزائري الشـمالي ذات الكثافـة السـكانية العالية.

ويشـكو بورايـو مـن عـدم وجـود أرشـيف وطـني للماثـورات الشـعبية الجزائريـة حـتى يتمكـن مـن الاسـتعانة بمجموعـة من الحكايـات تكون أكـثر تمثيلاً لمختلف الأوسـاط واللهجـات، مما اضطـره إلى الاكتفاء بمـا جمعـه ميدانيًا، فضلاً عمـا تحصل عليه مـن طلبته في جامعـة تـيزي وزو الذيـن أهدى لهـم كتابـه. ومن ثم فإن مجموعـة الحكايـات بالكتاب هي نصـوص أصلية لم يسـبق نشـرها، وقـد غلب عليهـا النوع الخـرافي، لما يتمتـع بـه هـذا اللون مـن القصـص من سـعة الخيال وإحـكام البنـاء والتقاليـد الفنيـة الراسـخة، سـواء في طقوس الأداء أو في أسـاليب الإنشـاء والصيغ. ويسـمي المجتمع الجزائـري الحكاية الشـعبية الـتي يغلب عليها الطابـع الخـرافي: «حُجايـة» و«مْحجايـة» و«خُرافة» و«خريفية» و«حكايـة» وبالأمازيغية «أما شَـهُوس»، يحرم تداولهـا نهارًا، ويُعتقـد أن من يفعـل ذلك يتعرض للأذى في نفسـه أو في أولاده أو في أحفـاده. يصحب أداءها صيـغ افتتـاح واختتـام معينـة، ومواقـف حوارية بين الراوي والمسـتمعين وتنغيمات لبعـض مقاطعها، وتحمل طابعـا طقوسـيًا، ويحظى حملتهـا بالاحـترام والتبجيل.

وتمثـل غالبيـة القصـص المقدمـة شـكل الحكاية الخرافية ذات البناء التقليدي القائم على مسـار سـردي خطي شـبه ثابـت، فيكشـف في البداية عن ضـرر ما أو إسـاءة لحقت بأحـد أفـراد الأسـرة أو بالأسـرة جمعاء، أو عـن رغبـة في الحصـول علـى شيء مـا. يخـرج البطل من نفسـه أو مُكلفًا مـن طـرف الأب، وتبـدأ المغامرة إذ يلتقـي بالمـاخ الذي يختـبره ويقـدم له الأداة السـحرية والمعلومـات اللازمـة لمتابعـة الطريـق واجتيـاز الموانع. تسـمح لـه هـذه المسـاعدة بولـوج العوالـم المجهولـة والحصول على الـشيء المرغوب، والقضـاء على المعتدي والتربص بـه. تاتي بعد ذلـك مرحلة العـودة، حيث يظهر الصـراع الثنـائي بـين البطل ومـن يتابعه مـن الخصوم والحسـاد، الذين يضعون في طريق عودته شـتى العقبات ويتمكن مـن اجتيازها. ويؤدي جميـع المهمات المعروضة عليه، وينجح في الاختبـارات ويعود متنكـرًا أو في هيئة لا تسـمح لأهله بالتعـرف عليـه، وتنتهي الحكايـة بواقعة التعـرف علـى البطـل مـن خـلال اختبـاره والتأكد من قدراته البطوليـة، ويتجلى في أبهى صوره وينـال المكافأة والزوجة الحسـناء وتـاج الملك.

ويؤكـد بورايو على أنه قد يتضاعف المسـار نفسـه في حكايـة واحدة، وقد يتـم اختزال بعض المراحـل والاكتفاء بإشـارة خفيفة إليها بدون تفصيل، ويميز في هذا الشـكل مـن الحكايـات نوعـين مـن البطولـة، الأول: البطـل الفاعل المتسـم بالإيجابيـة والذي يخـوض المغامرة ويعبر إلى المجهول مـن أجل اكتسـاب المعرفة والخـبرة، ويتميز هذا البطل بـروح المبـادرة والتحلي بالقـوة المعنوية، وقد وصفهـا المؤلـف بعبـارة «انبجاسـات: انبثـاق البطولة الخارقـة»، ونجد مثل هـذا البطـل في حكايـات: امحمد بـن السـلطان- الملقى بدينـار- الأخـوان علـي وعلي- امحند ادخوخـني- محذوق وحروش مـع الغولة- الطفل العجيـب و«واغزن».

أمـا النـوع الثـاني مـن البطولـة فيمثلهـا «البطـل الضحيـة» وهو عـادة امـرأة تتعـرض في بدايـة القصة للطـرد أو للتشـويه السـحري، وتحكي القصـة معاناتها، وتنتهي باكتشـاف حقيقتهـا بعد أن تتدخل قوة بشـرية أو خارقة لإنقاذهـا، وتتميز البطلة في مثـل هذه الحكايات بالحسـن وبالصفات المعنويـة الخارقة للعـادة والباعثة علـى الدهشـة، وكذلـك بالقـدرة علـى الصـبر وتحمل الآلام وبالامتـلاء الأخلاقي. ويضعهـا المؤلف تحت عنوان: «تحولات: تجليـات الأنوثة المغتصبة»، ونعـثر على أمثلة هـذا النوع مـن البطـولات في حكايـات: بقـرة اليتامى- دلالـة- لونجـة بنـت أمي- عشـية خضّـار- الطفلـة المسـحورة- طرنجه- حب سـليمان- حبحب رمان وأمه عيشـة- الفتاة فائقـة الجمال.

وتعتمـد حكايـات أخـرى مثـل: سـلاك الحرير من السـدراية- سـكري يـا سـكرة وافتـحي يـا سـكرة- بو كريشـة- الفليـق والزيتـوني- محب السـلطان قباض الغـزلان في الصحـاري- آعمر الآتـان- مفسـرة الألغاز-

وحش الجبال وحور العين بلالة. على عرض سلسلة من المغامرات الفردية التي يقوم بها البطل في مواجهة قوة شريرة ذات طبيعة بشرية أو حيوانية أو من العالم الخرافي، يتمتع هنا البطل بذكاء خاص ومرونة كبيرة في مواجهة المواقف الصعبة، ويعتمد أساسًا على قدراته الذاتية، العقلية أو الجسمية ذات الطبيعة الحيوانية. وهذه الحكايات تبدو أكثر واقعية رغم اعتمادها على العناصر الخرافية، كما تبدو أكثر احتفالاً بالقدرات الإنسانية والفردية، وترمي إلى تمجيد الإنسان، وقد عنونها المؤلف في فصل مستقل باسم: «إنجازات: انتصارات البطولة البشرية». وقد ضمن المؤلف كتابه نماذج مفردة للقصص التفسيري والقصص الوعظي، أطلق عليها عنوان «مصائر: قدر الإنسان» وشملت حكايتين فقط الأولى بعنوان «سلف العجائز أو برد العجوزة» والتي تمت بصلة وثيقة للأسطورة التفسيرية، يتداولها سكان المناطق الجبلية للأطلس التلي الأوسط، يفسرون من خلالها تفسيرًا ميثولوجيًا ظاهرة عودة البرد القارص في بداية شهر مارس، بعد أن تكون برودة الشتاء قد بدأت تخف في نهاية شهر فبراير، وبدأ المناخ يعتدل تمهيدًا لدخول فصل الربيع. أما الحكاية الثانية فحملت عنوان «راشدة» وهي ذات غرض ديني وعظي تقوم على تصوير فكرة قوانين خفية تحكم الكون، وتتجاوز إدراك الإنسان، ولا يستطيع فهمها إلا عن طريق الاعتراف بمحدودية إدراكه، وردها إلى إعجاز القدرة الماورائية. وعلى هذا النحو استطاع بورايو تقديم مجموعة من الحكايات الخرافية بالمجتمع الجزائري بلغت خمس وعشرين حكاية، قام بتوثيقها زمنيًا ومكانيًا مع تسجيل بيانات راوي الحكاية والجامع وكذا مترجم النص من الأمازيغية للعربية، فضلاً عن شرحه للمفردات المستغلقة على القارئ، وهو عمل يعد خطوة مهمة في بحث الحكاية الشعبية العربية.

الموتيف في الأدب الشعبي والفردي

في إطار إصدارات الأدب الشعبي يطالعنا كتاب مهم بعنوان «الموتيف في الأدب الشعبي والفردي» لمؤلفه سليمان العطار، الذي صدر عن الهيئة المصرية

العامة للكتاب عام 2012 في 264 صفحة في الحجم المتوسط. وتعود أهمية هذا الكتاب كونه لا يقتصر على النواحي النظرية في شرح مفهوم «الموتيف» بل إنه قدم لنا المفهوم في إطار تطبيقاته العملية في الفنون عامة والأدب العربي والشعبي بصفة خاصة. إذ يقدم العطار في القسم الأول من كتابه توثيقًا نظريًا حول الموتيف وتعريفه وتجلياته في عدد من الأجناس الأدبية. أما الدرس التطبيقي فإنه يتسم بالتنوع، بمعنى أنه يسعى إلى إمكانية توسيع دائرة استخدام هذا المنهج المقترح، لكي يشمل إلى جانب تطبيقه في مجال الأدب الشعبي - ذلك المجال الأساس الذي ارتبط به الموتيف - إمكانية تطبيقه في عدد من الأجناس الأدبية وغير الأدبية الأخرى.

والموتيف Motif مصطلح له أهمية في مجال دراسة الأدب الشعبي وكان أول من استخدمه عالم الفولكلور الأمريكي ستيف طومسون في بدايات القرن العشرين في معجم الموتيفات في الأدب الشعبي «1932» ثم في كتابه الحكاية الشعبية «1946» وكان طومسون يستهدف من خلال الموتيف - إيجاد محاولة - لتصنيف الحكايات الشعبية العالمية وهي محاولة تعد بمثابة استكمال أو تطوير لما انتهى إليه عالم الفولكلور الفنلندي آنتي آرني في تصنيفه المشهور الذي ارتبط باسمه والذي

مثّله الكتاب الـذي يحمل عنوانـه The Type Index of Folktales 1910 الـذي يقوم علـي تصنيف الحكايات علـي أسـاس النمـط .Type أمـا طومسـون فانـه أقام كل تصنيفـه علـى أسـاس الموتيـف وتتبـع تكراراته في الحكايات الشـعبية.

ويشـير العطـار إلى أن مصطلـح الموتيـف موقـف نمطـي مكثـف في بنيـة السـطحية يترجـم في العمـل إلي عـدد كبـير مـن العناصـر السـردية تتعالـق رأسـياً وأفقيـاً لتشـكيل بنيـة عميقـة، فهـي تتحـول خطيـاً، وهـذا الموقـف النمطـي لـه ملامـح خارجيـة وداخليـة محـدودة تتميـز بقـدر كبـير مـن الثبـات ولفهمهـا جيـداً يمكـن اعتبـار الموتيـف دالاً وبينـه لتحقيـق مدلـول. ومـن ثـم فقـد انتقـل «الموتيـف» إلى التصويـر والموسـيقى والمعمـار والزخرفـة، إذ إنـه في التصويـر، يقصـد بكلمـة «موتيفـة» اللـون أو الرسـم المفـرد أو المتكـرر، ويقصـد بهـا القطـع المتكـررة في المعمـار والزخرفـة، كمـا تسـتخدم في المناظـر الطبيعيـة، ويقصـد بهـا القطـاع مـن المنظـر الـذي تدركـه العـين في لقطـة مـن عمليـة الإبصـار. كمـا تمثـل الموتيفـة في الموسـيقى، الموضـوع الرئيسـي للعمـل الموسـيقي أو مـا يمكـن أن نحـدّده بأنـه تتابـع مميـز للأصـوات. ويـرى المؤلـف مصطلـح «الحرّيـك» لمقابلـة «موتيـف» في العربيـة؛ لأن الحريـك كلمـة ترمـز إلى إمكانيـة التشـكل والحركـة، وهـو مـا يحـدث للموتيفـة إذا انصرفـت عـن تجردهـا بانتمائهـا إلى عمـل تتشـكل فيـه وتتحـرك. وتشـير الدراسـات المتقدمـة في الأسـاطير والحكايـات عنـد الشـعوب المختلفـة، أن التشـابهات بـين هـذه المنتجـات الأدبيـة الشـعبية، لا تقـف عنـد حـد الملامـح المحـدودة المشـتركة، وإنمـا تتجـاوز ذلـك إلى تشـابه في المواقـف والشـخوص والأطـر العامـة. وكذلـك في الأدب الحديـث، يمكـن البحـث عـن الموتيفـة الـتي تـبرز عنـد الكاتـب المعـين أو الكتـاب المعينـين، وذلـك لمعرفـة جذورهـا وتجلياتهـا المختلفـة في تطـورات تصـب في الحاضـر. أمـا «الشـعر» فـإن الموتيفـة قـد لا تكـون واضحـة شـأن الأجنـاس الأدبيـة الأخـرى، ويعـود ذلـك - كمـا يشـير العطـار إلى تقاعـص الدارسـين عـن تقـصي التجليـات الشـعرية.

وفي الجانـب التطبيقـي للكتـاب يقـدم المؤلـف نمـاذج تطبيقيـة بحثًـا عـن الموتيفـة في مجموعـة مـن الأعمـال الأدبيـة وهـي: أوبريـت «العشـرة الطيبـة» المصـر علـى يـد محمـد تيمـور، حيـث يـرى أن الموتيفـة المركزيـة في هـذا العمـل هـي الـزواج مـن ابنـة الأمـير. إذ يصبـح أسـلوب تنفيـذ موتيفـة الـزواج مـن ابنـة الأمـير هـو أسـلوب الحكايـة الشـعبية في تمصـير عمـل فرنـسي، وهـذا هـو الواقـع الفـني الـذي ينبثـق عـن الواقـع الثقـافي أمـام تيمـور في «العشـرة الطيبـة». ثـم يبحـث العطـار عـن الموتيفـة في مسـرحية «إجـازة» لفيليـب بـاري الـتي قـام بترجمتهـا عبـد السـلام شـحاتة ضمـن سلسـلة المسـرح العلـمي عـام 1966، حيـث تـبرز أمـام الكاتـب أيضًـا موتيفـة الـزواج مـن ابنـة الأمـير، والأمـير في المجتمـع الأمريكـي هـو الرأسـمالي الشاسـع الـثراء والاسـتغلال، والشـاب الصغـير الـذي يمـلأ قلـب الفتـاة الشـابة حبًـا هـو محـام يقـع علـى المحيـط البعيـد للطبقـة البرجوازيـة. وفي سـيرة الزيـر سـالم يشـير العطـار إلى أن الملحمـة تشـترك مـع الحكايـة الشـعبية في ضـرورة وجـود الـراوي وجمهـور المتلقـين ولكنهـا تختلـف في طبيعـة الأداء والتلقـي، ان الـراوي في الملحمـة لا يعتمـد علـي امكانيـات النـص بقـدر مـا يعتمـد علـي قدراتـه التمثيليـة أثنـاء الأداء وهـي قـدرات مكملـة للنـص ويعـد النـص بدونهـا ناقصـاً الحـدث الرئيسـي الـذي يبـدأ متأخـراً في الملحمـة ثـم لا يلبـث أن يدخـل في حلقـة مفرغـة ينتهـي دورانهـا بمـوت البطـل - علـى الأقـل في السـير الشـعبية العربيـة وفي معظـم الملاحـم دون أن تنتهـي الملحمـة إلا بجيـل يمثـل صـورة باهتـة للحلقـة المفرغـة السـابقة ومـن ثـم تحتـاج الملحمـة إلى اسـتقلال لمراحلهـا ثـم إلي اسـتقلال المشـاهد كل مرحلـة حـتى يصبـح عمـل المـؤدي ممكنـاً في تقديـم الملحمـة في حلقـات كل حلقـة تمثـل كيانـاً يمكـن أن يقـدم بنفسـه في الوقـت الـذي تعـددت فيـه دور الوصلـة تبـين حلقـة سـابقة وأخـري لاحقـة، وبذلـك تـؤدي كل حلقـة بهـذا الشـكل وظيفـة الموتيفـة داخـل الحكايـة الشـعبية، كمـا أنهـا في حـد ذاتهـا حـدث أو أحدوثـة صغـيرة تحتـاج لـشيء مـن التمثيـل في أدائهـا وهـو تمثيـل لايقـرب الملحمـة مـن المسـرح ولكـن يحـل محـل الوصـف في الروايـة. وفي

رواية مائة عام من الوحدة، تكشف رحلة البحث عن الموتيف تجليات مختلفة لإطار موتيفي واحد يشير إلي دورة الحياة البيولوجية وما دام الإنسان كائناً بيولوجياً متميزاً فان هذه الدورة تتغير اجتماعيًا وتاريخيًا. ويختم العطار كتابه بالإشارة إلى أن جماع هذه الدراسة حول «الموتيفة» يقدم بدايات محاولة جادة نحو منهج نقدي جديد يحاول أن يحل إشكالاً ويستثمر تقدم النقد.

لهجتنا حاضر وماضي

وقع بين أيدينا كتاب يحمل عنوان «لهجتنا حاضر وماضي» إصدار 2004 في طبعته الأولى بالرياض للكاتبة مشاعل عبد الله العيسى. والكتاب 173 صفحة من القطع المتوسط، مرتب هجائيًا، دون مقدمة تشرح المنهج أو الإطار الموضوعي له، غير أن هناك فقرة في البداية سجلتها المؤلفة تشير إلى أن الكتاب اشتمل على شرح وتفسير لمعاني بعض الكلمات الشائعة في لهجة المملكة العربية السعودية، من أجل توضيح معانيها المستغلقة على الجمهور العام، وتُضيف مشاعل بأن اللهجة كنز لا يجب أن نفرط فيه ولا نتركه لعوامل الزمن تخفي بعضه أو تغير الآخر. والكتاب على هذا النحو يحتوي ما يقرب من 1200 مفردة، تم عرضها بكلمات قليلة وشديدة البساطة، بدأ بمفردة «إحفالة» وهي تسمية لما يُقدم من الهدايا للعروس. وانتهى بمادة «يبزى» أي يحتفظ بالشيء. وما بين المفردتين مئات المفردات التي عُرضت بنفس الطريقة: فكلمة «أطخم» تُطلق على الشخص الجميل والمرأة الجميلة يُقال لها أطخما، و«بردحة» تُطلق على طريقة تثبيت مادة الزري على المشالح الرجالية، و«تنور» حفرة صغيرة في المنزل لصنع الخبز، و«جنبية» هي الخنجر الذي يستعمله بعض سكان جنوب الجزيرة واليمن وعمان، و«حنده» أي رقص وتمايل في رقصه وتشتهر الكلمة في نجد، و«الحصير» يُصنع يدويًا من سعف النخيل ويُستخدم مثل السجاد حاليًا، و«روشن» غرفة صغيرة في سطح المنزل، و«سحارة» صندوق

من الخشب تُعبأ فيها الخضروات والفاكهة، و«ضعن» تسمية تُطلق على الإبل التي تُستخدم في السفر والترحال، و«قنازع» تُسمى عميبة أو جديلة وهي ظفائر شعر المرأة، و«مسيله» أكلة قديمة تُصنع من الدقيق وتشتهر بها أهل الجنوب.. وهكذا تم عرض جميع مفردات الكتاب بكلمات شديدة البساطة. ويبدو أن المؤلفة كان لديها الرغبة في تسجيل بعض الأمثال الشعبية وشرحها، غير أنها قدمت بعض الأمثلة (12 مثلاً فقط) وشرحها تحت عنوان «أمثلة متنوعة» بدأت بالمثل الشعبي «من باعنا بعناه لوكان غالي.. ومن باعنا بالرخص بعناه ببلاش»، ويُقال عندما يتكبر شخص على آخر، أو يبتعد عنه بدون سبب، ويتنازل عنه بسهولة. ومثل آخر: «الزين زين لو قام من النوم.. والشين شين لو كحل عيون»، وتشرح مشاعل المثل مشيرة إلى أنه يُقال للمقارنة بين الجمال الطبيعي والجمال المصطنع، فالجميل أو الجميلة لا يتغير حتى لو كان مستيقظًا من النوم، والقبيح حتى لو وضع جميع أنواع الزينة فإنه لا يتغير.. والكتاب بهذه المعلومات من نوع الإصدارات المقدمة للجمهور العام، دون تفاصيل البحث الأكاديمي المعتاد، وهو أمر مهم في تقديم تراثنا الشعبي بأسلوب مبسط للجمهور.

الخصائص الفنية لأغنية البحر

في إطار بحثنا عن دراسات حول الموسيقى الشعبية، وهي قليلة جدًا مقارنة بمجالات التراث الشعبي الأخرى، نعرض هنا لكتاب «الخصائص الفنية لأغنية البحر في الكويت» لمؤلفه خالد علي القلاف، وقد صدر الكتاب بالكويت في 261 صفحة عام 2009 دون بيانات للناشر. ويشير المؤلف إلى أن سبب اختياره لهذا الموضوع هو إلقاء الضوء على الفنون البحرية في التراث الكويتي الممتزج بالحضارات المجاورة المطلة على الخليج العربي والمتصل بحضارة أفريقية والهند، لما يمثل موقع الكويت الجغرافي من أهمية تجارية واقتصادية بين تلك الحضارات والدول. فالتراث الغنائي بالكويت ممتزج بهذه الحضارات التي ارتادها الكويتيون في رحلات السفر الشراعي إلى الهند وأفريقيا. وهذا يتطلب توثيق عناصر هذا التراث الفني، والمحافظة على الأغاني المتصلة به لتصبح هذه الفنون من خلال تحقيقها ودراستها في متناول الكويتيين عامة والموسيقيين منهم خاصة. كما أن ندرة الدراسات حول أغاني البحر وأهمية توثيقها يأتي أيضًا في مقدمة اهتمام المؤلف الذي يرى أن الأبحاث السابقة تناولت أغاني البحر في إطارها الوصفي والتاريخي، ولم تتناول الجانب الموسيقي الفني الغنائي والإيقاعي بالدراسة والتحليل، على أن التناول نفسه لا يكاد يعدو صفحات في مجلات، أو فصولاً قصيرة في بعض الدراسات الأكاديمية، حيث يُعد هذا النوع من الدراسات – مع قيمته العلمية التي أفاد منها الباحث – غير مستوف جوانب الموضوع. ومن ثم فقد كان من أهداف البحث جمع أغاني البحر وتوثيقها، وتصنيف عناصرها الموسيقية وتقديمها تقديمًا علميًا للبحث المعاصر.

وارتبط منهج المؤلف باستخدام أساليب الجمع الميداني للتراث الشعبي من مقابلات للإخباريين سواء «النهامين» أي المغنين على السفينة، أو العازفين أو الدارسين، وقد واجه المؤلف العديد من الصعوبات في هذا الإطار. أما التحديد الزمني للدراسة فقد بدأ من النصف الأول للقرن التاسع عشر حتى نهاية القرن العشرين، أما التحديد المكاني فهو دولة الكويت. ويقوم البحث هنا على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك من

خلال الاعتماد على مسجلات صوتية لأغاني الفنون البحرية المستخدمة في البحث، ثم القيام بتحليلها ودراستها من المنظور الأكاديمي للموسيقى والأغاني، كما لم يغفل المؤلف إبداء الرأي تجاه ما تتناوله من قضايا ومعالجات.

تناول القلاف في البداية موضوع «القوالب الغنائية الشعبية» وخصائصها وسيطرة اللهجة العامية التي يعدها المؤلف من خصائص الغناء الشعبي حيث هيمنة اللهجة المحلية التي تعكس الطابع البيئي الذي نبعت منه الأغنية، ثم يستعرض شفاهية انتقال الغناء الشعبي من جيل إلى جيل، ومجهولية المؤلف والتاريخ. كما أشار إلى تعبير الغناء الشعبي عن فلسفة الناس وطباعهم، وعملية الإبداع في قوالب الغناء الشعبي، واهتمام دولة الكويت بالتراث الشعبي من خلال فرقة التليفزيون التي أصبحت رمزًا للأداء التراثي، وكذا إنشاء المعاهد الفنية الموسيقية لتأهيل جيل أكاديمي يتفهم تراثه الشعبي ويحافظ عليه ويطوره بأسلوب علمي متقن. ثم يخصص المؤلف مبحثًا من كتابه لدراسة الخاصية الأدبية في نصوص الأغاني الشعبية التي قام بجمعها، حيث قام بتسجيل النص الغنائي كاملاً مستعرضًا لمعاني المفردات غير المفهومة، ثم تناول كل بيت أو مجموعة أبيات على حدة، مع وقوفه على ما

تحمله الأبيات من تصوير وأفكار والموسيقى الشعرية متمثلة في الوزن والقافية، مع التعليل قدر الإمكان لسبب اختيار كل منهما. وقد وقع اختيار المؤلف على ستة عشر أغنية معروفة في البيئات الشعبية منها:

- دع بالسلام.
- دن البلم.
- غزال الروم.
- راعي الزميل.
- مقوى على الفرقة.
- يا الله.
- مدوا السواعد.
- أنا الآتي
- حلمك على حملك.
- امسكت مغلقة المحار.
- يا زين روض الوفا.
- أول ما نبدي.
- نظر الوجه الحسين.
- عيني على اللي.
- يادينك دنيا.
- صلوا على النبي.

ومن الأغاني هذا النص «غزال الروم» الذي يقول:

ألا يا غزال الروم

ألا روفوا بحالي

ألا والغريب مالوم

يا مسافر بلادي

ألا بيتها يا خال

ألا من ورا الشخال

جد حملوا الأبغال

ألا وابعدو عني

ثم ينتقل القلاف لبحث الخاصية الإيقاعية لأغنية البحر الكويتية، مؤكدًا على بروز اهتمام علماء الحضارة الإسلامية بالخاصية الإيقاعية، في تدوين التراث الموسيقي العربي وتبيان أصوله وتدوينه، في إطار منهجية اعتمدت على رموز التقطيع اللفظي وقياس أطوال الألفاظ النغمية وأبعادها، كما فعل الفارابي وغيره من العلماء. فيعرض للخاصية الإيقاعية المرتبطة باللسان عند ابن سينا، والخاصية الإيقاعية عند الأرموي، ثم ينتقل بنا إلى مفاهيم الغناء الشعبي في دولة الكويت من حيث الكلمة والإيقاع واللحن والأداء. وكذا خصائص أوزان الشعر الشعبي الكويتي والغناء العاطفي، من خلال التحليل الموسيقي باستخدام النوتة الموسيقية. ثم يعرج المؤلف لبحث الآلات والأشكال الإيقاعية والضروب للفنون الكويتية، والتي قسمها إلى آلات إيقاعية ذات غشاء مصوت، ومنها: آلات الطرق المنغمة وآلات الطرق الموقعة، والآلات الإيقاعية. ثم الآلات الإيقاعية المستخدمة في أغاني البحر كالطبل البحري الكبير وأنواعه، وآلات: المرواس – الجحلة – الهاون – الطار – الطويسات. وقد وثقها الباحث بالكلمة والصورة والشكل الإيقاعي. ثم ينتقل بنا إلى الأشكال الإيقاعية المصاحبة لفنون البحر الكويتية، ومنها: إيقاع الحدادي – إيقاع الياملي – إيقاع الدواري – إيقاع العدساني – إيقاع الحدادي الحساوي – إيقاع الحدادي المخالف – إيقاع الشبيشي.

ثم يصل المؤلف لمحطته قبل الأخيرة ليبحث في الألوان المختلفة لأغاني البحر الكويتية وقوالبها كأغاني العمل وأغاني الترفيه والسمر، لينتهي بتقديم نماذج تحليلية للأغاني البحرية الكويتية، من خلال كتابة بطاقة تعريفية لكل أغنية، والنص الشعري مصحوبًا بشروحات، ثم التدوين الموسيقي لكل نص مع تقطيع الكلمات على النوتة الموسيقية، وأخيرًا تحليل الأغنية تحليلاً موسيقيًا كاملاً. وهو جهد توثيقي يحسب للقلاف في هذا العمل المهم.

http://alternatux.com/wp-content/uploads/2017/07/art-paint-ideaspainting-ideas-for-class--painting-easy.jpg

أصداء

أصداء «الملتقى العربي للتّراث الشّعبي» في دورته الأولى بتونس

230

أصداء «الملتقى العربي للتّراث الشّعبي»

في دورته الأولى بتونس

أيام: 28. 29. 30 ديسمبر 2017.

د. الزازية برقوقي. كاتبة من تونس

تمثّل «الثّقافة الشّعبيّة» الإبداع الجمعي المتجذّر في ذاكرة جميع الشّعوب، و قد صاغه الأسلاف بمنجزاتهم وخبراتهم وتجاربهم وتراكماتهم، فعكس واقع الحضارات الإنسانية المتعاقبة وتلوّن بألوان مكانها وزمانها. وللبحث في هذا المخزون الثّقافي الشّعبي الثرّي والاعتراف بأهمّيته في الكشف عن الماضي وبناء الحاضر واستشراف المستقبل، لابد من تضافر الجهود لتحقيق الإفادة. ومن منطلق الاهتمام العالمي بصون التّراث الثّقافي عامة والشّعبي خاصّة، والذي أكدته اتفاقيّات المنظّمات الدوليّة مثل اليونسكو سنة 2003 وفي مناسبات لاحقة، واعتمدته بعض المؤسّسات الثّقافية المهمّة مثل «مجلة الثّقافة الشّعبيّة» التي اتخذته منهجا سلكته منذ سنوات فتحت من خلاله الأفق أمام البحث العلمي في هذا الحقل الثّقافي، بما تقيمه من تظاهرات وما تنشره من دراسات وأعمال قيّمة للباحثين والأكاديميين في مجال الثّقافة الشّعبيّة. كانت فكرتنا في تشكيل «الجمعيّة التّونسيّة للثّقافة الشّعبيّة»، لمعاضدة المجهودات السّابقة في هذا المجال الثّقافي.

وفي هذا الإطار، نظمت «الجمعيّة التّونسيّة للثّقافة الشّعبيّة»، «الملتقى العربي للتّراث الشّعبي» في دورته الأولى بتونس من 27 إلى 30 ديسمبر 2017،

وقد شارك فيه أكثر من 70 ضيفا من تونس و11 دولة عربية من محاضرين و باحثين و شعراء وإعلاميين وفنّانين شعبيين. وقد تضمّن الملتقى مجموعة من المداخلات العلميّة والعكاظيّات الشّعريّة والمعارض الثقافيّة والفنيّة والفقرات الموسيقيّة فضلا عن الرحلات السياحيّة الاستطلاعيّة.

وتواصلت فعاليات الملتقى على مدى 4 أيام توزّع برنامجها على النحو التالي:

تم استقبال الوفود العربية من قبل «الجمعيّة التونسية للثقافة الشعبيّة» بتونس العاصمة، ثم اتجهت يوم الأربعاء 27 ديسمبر 2017 إلى مدينة قفصة، مرورا بمدينة القيروان حيث استقبلهم بيت الشّعر القيرواني هناك، وقاموا بزيارة استطلاعيّة إلى بعض المعالم التّاريخيّة بالمدينة، ومنها جامع عقبة ابن نافع. ومساء تم استقبال الضيوف بمقر الإقامة «جوغرطة» بقفصة.

وفي يوم الخميس 28 ديسمبر 2017 جولة صباحيّة بالمدينة العتيقة بقفصة بالتّعاون مع المعهد الوطني للتّراث وجمعيّة صيانة مدينة قفصة، حيث حظي الضيوف بزيارة استطلاعيّة إلى بعض المعالم الأثريّة والمواقع التاريخيّة بالمدينة منها «المتحف» و«دار لونقو» و«واد البي» وغيرها، وقد رافقهم في ذلك مجموعة من المتخصّصين في التراث، قاموا بتقديم بعض المداخلات على عين المكان.

وبعد الظهر تم افتتاح عدد من المعارض منها معرض الكتاب العربي للثّقافة الشّعبيّة ومعرض صور فوتوغرافية للمواقع الأثريّة والسياحيّة التّونسيّة ومعرض وثائقي عن التّراث الشّعبي الوطني من تنظيم المكتب الجهوي للإعلام والتّوثيق بقفصة.

وقد استضاف المركز الثّقافي علي جيدة فعاليّات هذا الملتقى، أين تم الافتتاح الرّسمي مساء الخميس 28 ديسمبر بعرض شريط وثائقي حول أبرز المواقع الأثريّة والسياحيّة في البلاد التّونسيّة، عقبته كلمات القائمين على الملتقى وتكريم عدد من الضيوف العرب والشعراء التّونسيين. و قد تخلّلت التّكريمات وصلات موسيقيّة وقراءات شعريّة، اختتمت بسهرة فنيّة «صوت النجع» أحيتها الفنانة التونسيّة زهرة الأجنف.

وخصّصت الجمعيّة التّونسيّة للثّقافة الشّعبيّة، يوم الجمعة 29 ديسمبر 2017، للندوة الفكريّة المتعلّقة بالثّقافة الشّعبيّة والتّراث اللاّمادي، حيث قدمت فيها مجموعة من المداخلات العلميّة القيّمة لثلّة من الباحثين والأكاديميين:

الجلسة الأولى حاضر فيها كل من:

- الدكتورة الزازية برقوقي من تونس وهي من مؤسسي الجمعيّة التّونسيّة للثقافة الشعبيّة، قدمت مداخلة تحت عنوان «التّراث اللاّمادي ودوره في تأريخ الواقع الثوري للفترة الاستعماريّة بالبلاد التونسيّة من خلال نصوص الأغنية البدوية».
- الدكتور صالح الفالحي من تونس، قدم مداخلة تحت عنوان»المشترك في التراث الثقافي العربي غير المادي».
- الدكتور محمد رمصيص من المغرب، قدم مداخلة تحت عنوان «الموروث الشعبي بين التداول والتوثيق».

ثم تلا الجلسة نقاش.

الجلسة الثانية حاضر فيها كل من:

- الأستاذة صفية عزوز من تونس قدمت مداخلة تحت عنوان «التراث الشعبي الشفوي وتكنولوجيات الاتصال».
- الدكتور أحمد بقار من الجزائر، قدم مداخلة تحت عنوان» جماليات الشّعر الشّعبي المغاربي ووجوه الاتفاق».

تلا الجلسة نقاش:

وكان الموعد مساء الجمعة مع عكاظية شعرية عقبتها سهرة فنية بدوية « النّجمة» أثثتها مجموعة من الأصوات الفنيّة البدويّة النسائيّة والرجاليّة.

وخصص القائمون على الملتقى اليوم الختامي السبت 30 ديسمبر 2017، لتنظيم رحلات سياحيّة استطلاعيّة وترفيهيّة للضيوف نحو مدينة توزر بجولة في متحف دار شريط و شاق واق – الواحة – ربوة الشابي، حيث أقيمت عكاظية شعريّة بروضة أبو القاسم الشابي.

واختتمت فعاليات الدورة الأولى من الملتقى بتوزيع شهادات التّقدير، كلمات ضيوف الشرف ، كلمة الختام، والإعلان عن تأسيس الرابطة العربيّة للثّقافة الشعبيّة برئاسة تونس لسنة 2018 .

l'historique, les fouilles archéologiques ont contribué à résoudre bien des mystères liés à l'existence des anciennes populations et à extrapoler les attentes et les représentations qui prévalaient alors, ne serait-ce que de façon approximative et toujours sujette à révision. Il reste que certains aspects de la vie des anciens commencent aujourd'hui à prendre forme et consistance pour nous donner une vision certes incomplète mais qui aide à comprendre les apports successifs des différentes civilisations et à en expliquer les rencontres et les interactions avec d'autres civilisations appartenant à des régions éloignées de la planète.

L'ornementation témoigne du passage des civilisations. Elle constitue l'un des fondements de l'art, en raison de la variété des supports où elle s'est exprimée et de la diversité des espaces où elle s'est développée, qu'il s'agisse de bâtiments, de tissages, de poterie ou de productions métalliques. Peu importe, au fond, que le support soit souple ou rigide, l'ornementation a depuis les temps anciens obéi à des principes artistiques et structurels qui se sont constitués et fécondés depuis les âges les plus reculés pour apparaître à l'époque récente sous le couvert de courants et d'écoles artistiques. Le dessin et les formes plastiques sont nés sur les parois des cavernes avec l'homme préhistorique. En Tunisie, le Dr Mohamed Hassine Fantar affirme, dans son ouvrage La Lettre et l'image dans le monde carthaginois, que l'homme tunisien a acquis depuis les temps anciens les compétences techniques: "Les recherches ont montré, écrit-il, que le dessin est présent dans les différentes régions du monde punique. Les Puniques cultivaient aves soin et considération l'image et la couleur. A titre d'exemple, des dessins ont été découverts à Ochaz qui constituaient la base ornementale de tombeaux libyques".

Sourour Chtourou Milad
Tunisie

ASPECTS FORMELS DE L'ORNEMENTATION

DU TAPIS TUNISIEN

La fabrication du tapis (le mot tunisien est zarbiya, en arabe littéral on dit plutôt sajjad), que la laine en soit arasée ou formée de poils dressés verticalement, est considérée comme une des plus importantes pratiques artistiques. Le travail est effectué à la main sur la base d'un canevas de fils entretissés selon des croisements qui produisent des couleurs et des motifs représentant la plupart des éléments matériels et immatériels qui entourent l'être humain. Les motifs consistent en segments formels qui se répètent et se répondent en une grande variété de couleurs harmonieuses, s'équilibrant ensuite avec d'autres segments, identiques ou antagoniques, de façon à construire une unité complète qui embellit une bande ou garnit un coin ou un cadre. Ce type d'ornementation représente l'un des arts plastiques les plus importants à travers et au moyen desquels la plupart des productions artisanales acquièrent une valeur esthétique et fonctionnelle. "L'unité du motif est la base constitutive du dessin. On peut la définir comme un vide délimité par une ou plusieurs lignes entrecoupant d'autres, selon le genre d'ornement. Toutes les formes peuvent être utilisées dans le travail d'ornementation. On peut les diviser en deux types : unités ornementales géométriques et unités naturelles". Affirmant qu'on ne saurait dénombrer de façon catégorique les types d'ornementation ou les écoles dont relèvent les unes et les autres, l'auteur s'attelle à faire l'historique des différents motifs et les influences, en termes de civilisation de culture ou d'idéologie, qu'ils ont subis en Tunisie. Il tente, en même temps, de saisir les interactions entre l'ornementation, d'une part, et l'environnement local, méditerranéen et mondial.

La Tunisie a connu depuis l'antiquité nombre de grandes civilisations, à commencer par les Phéniciens et les Carthaginois auxquels succédèrent les Romains, les Vandales, les Byzantins puis la civilisation islamique qui s'épanouit dans ce pays – qui s'appelait alors l'Ifriqiya – sous les Aghlabides et continua à se développer jusqu'à nos jours, après avoir notamment connu l'occupation ottomane. Chacune de ces civilisations a naturellement laissé son empreinte sur l'art, la poésie ou l'architecture locales. Même s'il n'est pas aisé de déterminer avec exactitude les événements survenus à des époques éloignées et d'en dresser

égard la tarabayza qui est la plateforme sur laquelle s'organise le processus de production. L'auteur détaille les étapes de sa construction, il passe ensuite en revue les différentes phases de la fabrication en s'arrêtant sur la durée, le volume et les modes de commercialisation de la production.

Ce « récit » est précédé d'une brève présentation de l'est du Jerif. Il s'agit de l'une des principales zones de production de la brique rouge de la capitale, Khartoum, et du Soudan, en général. Cette activité industrielle a grandement contribué au développement de cette région ainsi que d'autres régions du pays, à l'amélioration du niveau général de leur population et à l'expansion démographique de Khartoum et de bien d'autres villes.

La fabrication de la brique rouge dans la région est du Jerif est considérée comme un héritage ancestral. La brique est en effet l'épine dorsale du bâtiment au Soudan, en général, et dans la capitale, en particulier, où il ne se trouve pas une seule maison en brique, une seule institution scolaire ou universitaire, une seule caserne ou ministère dont la brique ne provient d'Al Jerif.

Ce métier a également été à l'origine de nombreuses mutations dans la région. Il jour un rôle positif dans le développement social de cette partie du Soudan, qu'il s'agisse à cet égard d'éducation, de population ou de culture, en général. La production de la brique rouge a contribué en effet à l'édification des écoles, des clubs et lieux de culte, des instituts professionnels ou des centres de formation industrielle. Les taxes prélevées au quotidien sur cette industrie ainsi que les impôts annuels sur la production sont reversés à la région et servent, notamment, à payer les salaires des enseignants, et à financer les services généraux de la région ainsi que les institutions scolaires, médicales et autres.

Assaad Abdul Rahman Awadhallah
Soudan

LA FABRICATION DE LA BRIQUE ROUGE

DANS LA REGION EST D'AL JERIF (SOUDAN)

L'étude se fonde sur la matière collectée par l'auteur sur le terrain, à l'été 2009, dans la région où s'exerce ce métier. Le chercheur a recueilli ses informations de la bouche des professionnels, il a enregistré toutes les données sur des cassettes. Il s'est d'autre part fondé sur l'observation, suivant pas à pas les fabricants, tout en documentant par la photo les étapes successives de la fabrication. La matière enregistrée est aujourd'hui conservée au département des sciences du folklore de l'Institut des études africaines et asiatiques de l'Université de Khartoum. L'étude explique en détail, photos à l'appui, les étapes de la fabrication de la brique rouge, dans la région est d'Al Jerif. La production commence avec la préparation des outils, au début de la saison succédant à celle des pluies et des inondations ; suivent les étapes par lesquelles passe la brique rouge depuis la matière première jusqu'à la

fin de la cuisson. L'auteur s'arrête sur la durée du processus de fabrication et les étapes de la journée du travailleur, lesquelles obéissent à une routine immuable, ainsi que sur le volume et les méthodes de commercialisation de la production.

On commence par mettre en place les outils avant d'entamer la phase de production proprement dite. L'un des outils les plus importants est à cet

de Grenade, et la seconde après cent vingt ans environ, avec l'arrivée des morisques qui a constitué un tournant décisif dans l'histoire de la nouba en rapport avec la musique instrumentale.

6) L'étape de la collecte et de l'établissement des poésies chantées, des muwashah et des zajal, par Al Bou'asami dans son ouvrage Iqad ashoumou'a (Pour allumer les bougies) : cette étape a été tardivement suivie par la collecte menée par Al Hayek dans ses Kunnash (Carnets), etc.

Il est clair que les premières manifestations de la musique instrumentale remontent à l'époque mérinide, mais que cette musique a davantage développé ses potentialités sous les saadistes pour atteindre à la pleine maturité formelle à l'époque des Alaouites. La stabilité que les pays ont connue au cours de cette période y a grandement contribué. De leur côté, les souverains n'ont pas ménagé leurs encouragements aux musiciens qui ont ainsi pu développer leur créativité et leurs techniques d'exécution.

Le dernier point abordé par l'auteur concerne les aspects qualitatifs et quantitatifs les noubas qui nous sont parvenues. Leur nombre a atteint, à une certaine époque, vingt-quatre noubas couvrant les 24 heures de la journée, chacune devant être exécutée à une heure déterminée. Mais, compte-tenu du long intervalle exigé aujourd'hui par l'exécution de la nouba, intervalle qui peut s'étendre sur plusieurs heures, le plus probable est que la nouba ne comptait pas, dans le passé, un aussi grand nombre de textes poétiques, et qu'elle s'est fixée dans sa forme actuelle après que les mélodies des noubas dont le texte s'était perdu furent intégrées à celles qui avaient été conservées, et avaient fini par prendre une grande ampleur et se déployer sur toutes ces étapes d'exécution sans lesquelles la distribution sur la totalité des heures de la journée ne pouvait se réaliser.

Khalid Hilali
Maroc

la tradition andalouse a enrichi l'héritage local des pays du nord de l'Afrique, notamment le Maroc. Les performances de la nouba ont été renforcées et graduellement enrichies par d'autres composantes mélodiques et musicales. Cela ne signifie pas que les Marocains ne disposaient pas d'un patrimoine musical propre, il est même probable qu'ils avaient alors des traditions musicales vivaces ainsi qu'en témoignent de façon éclatante leurs apports qualitatifs à la musique instrumentale.

4) L'étape de l'adoption par les zaouïas de la musique instrumentale : il est clair que les zaouïas ont joué un rôle central dans la conservation de la nouba en empêchant la perte de ses formes mélodiques et métriques, surtout au cours des périodes de conflits et d'agitation politique par lesquelles le Maroc est passé. Le sama'a (littéralement l'art de l'écoute) a constitué à cet égard une autre culture musicale qui a emprunté, depuis le VIe siècle de l'Hégire, sa ligne mélodique aux compositions les plus connues dans le domaine de la musique instrumentale. Les manifestations religieuses, en particulier celles liées à la célébration du mouled (anniversaire de la naissance du Prophète) furent une occasion propice à la découverte de l'interaction entre la musique du sama'a et la musique instrumentale. L'auteur s'arrête, ici, sur l'évolution de la tradition de la chanson à deux vers, à l'époque mérinide. Le travail effectué par les spécialistes du sama'a a pu se développer grâce aux refrains repris en chœur par les exécutants du dhikr (les invocations) et les chœurs de muzahzihun (ceux qui tentent de faire bouger les traditions) , à l'époque saadiste.

5) Les spécialistes s'accordent à considérer l'étape qui a suivi la chute de Grenade (1492) comme celle de la consolidation de l'ouverture liée aux Arabes et aux musulmans, venus avec leur patrimoine musical qui a constitué une nouvelle alternative aux chansons qui avaient cours dans les pays d'accueil. Ce processus s'est effectué en deux étapes, la première débutant immédiatement après la chute du royaume arabe

AUX ORIGINES DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

MAROCAINE

L'auteur tente dans cette étude de rassembler des textes dispersés au fond de quelques encyclopédies arabes qui font allusion aux évolutions de la musique instrumentale andalouse qui apparut dans la presqu'île ibérique avant de passer au Maroc et de s'imposer dans certains pays du nord de l'Afrique. Cette musique a connu des périodes fastes et des périodes de repli qui ont abouti, après qu'elle eut parachevé la réalisation de ses formes d'expression, à l'art musical que nous connaissons aujourd'hui.

On peut résumer comme suit les jalons qui ont le plus profondément marqué l'histoire de la musique instrumentale :

1) L'étape au cours de laquelle cette musique a défini ses caractères spécifiques avec les règles établies par Zeryeb pour la nouba.

2) L'étape de l'affinement, des réformes et des innovations qui se sont épanouies grâce aux apports d'Avempace (Ibn Bâjja) à l'exécution de la nouba, et notamment les efforts qu'il a entrepris pour harmoniser le chant arabe avec le chant chrétien en une seule nouba. Le muwashah (chant lyrique andalou) a constitué à cet égard une importante avancée, tant sur le plan poétique que musical.

3) L'étape de l'ouverture sur les pays voisins, avec les vagues de migration successives des Andalous qui ont commencé avec les Almoravides, dont le règne vit Avempace œuvrer à enraciner cette nouvelle culture musicale au cours de son séjour à Fez, et qui se sont poursuivies sous les Almohades et les Mérinides. Ce renouveau par le contact avec

ARTS DU CHANT VENUS DE L'ETRANGER

L'EXEMPLE D'AL JUBÎ IRAKIEN

L'étude porte sur les points suivants :

1) L'étude établit que le chant et la danse d'al Jubî font partie des arts de la Perse qui sont passés en Irak à travers les villes du sud, en particulier Bassora et Al Amara, avant de prendre avec le temps une coloration rurale méridionale et de devenir une des composantes essentielles du folklore populaire irakien.

2) L'étude part du constat que les chants et les danses de ce type sont exécutés au matin du second jour de l'Aïd al fitr (la fête de la rupture du jeûne) ou du Grand Aïd (la fête du mouton), et sont exclusivement réservés à ces deux fêtes religieuses.

3) Elle montre que les rites du Jubî diffèrent du ceux de la debka populaire.

4) L'auteur a pu établir que l'art d'al Jubî est arrivé en Irak au début du XIXe siècle, et qu'il se serait, selon toute probabilité, répandu dans la région, à la même époque.

5) Il établit également que c'est bien Sayed Abdul Jabbar Faris qui a été le premier en Irak à écrire sur cet art.

6) Il affirme par ailleurs qu'il existe dans de nombreuses villes de l'Irak des danses populaires exercées sous le nom de Jubî qui n'ont pas de rapport avec cet art populaire rural.

7) L'étude montre en outre la régression du chant et de la danse d'al Jubî dans les villes du sud et du centre de l'Irak, à partir du début des années 80 du siècle dernier, en raison des développements de la guerre entre l'Irak et l'Iran mais aussi des mutations sociales et économiques qui ont affecté la vie des populations irakiennes dans les régions sus-indiquées.

8) L'étude souligne enfin que les régions centrale et méridionale de l'Irak furent la terre d'accueil et le berceau de cet art et que c'est à partir de là qu'il s'est répandu dans le reste du pays.

Mohammed Al Khaldi
Irak

LES JEUX POPULAIRES DES ENFANTS

DANS L'HERITAGE ANDALOU

L'esprit ludique et les divertissements n'ont jamais été absents des différentes époques de la civilisation islamique. Le jeu est en effet une manifestation naturelle et spontanée émanant de l'activité des hommes, tous âges et toutes catégories sociales confondus, qu'il s'agisse d'enfants, d'adolescents ou de grandes personnes. Les jeux ont été inventés et élaborés par les êtres humains, sous l'influence de l'ensemble des réalités constitutives de la société et de l'environnement auxquels ils appartiennent et dont ils donnent une image vivante et un miroir sincère. Les jeux ont également une fonction éducative et contribuent à enraciner les traditions et les coutumes héritées de père en fils, que celles-ci concernent le leadership, la coopération, la volonté, la détermination, la force, le courage ou la célérité.

C'est pourquoi les jeux, sous toutes leurs formes et manifestations, constituent l'une des images les plus expressives qui ont accompagné le développement de la civilisation universelle. Qui a réfléchi à l'histoire des jeux, en général, n'aura pas manqué de noter à quel point l'être humain a su maîtriser, dans la plupart des situations, les méthodes et les approches par lesquelles il pouvait s'ouvrir sur des univers de divertissement afin de résoudre des problèmes ou de faire face aux difficultés auxquelles il se trouvait confronté. En outre, les jeux avec tous les moyens qu'ils mettent à la disposition des individus représentent une part importante de leur existence. On ne peut à tous égards considérer le divertissement, quelle qu'en soit la nature, comme une forme de déviance ou une pure perte de temps, ne serait-ce qu'en raison de tous les apports positifs qu'il représente pour chacun, d'autant que les jeux qui en sont le fondement ont de multiples rapports avec les arts ou les mathématiques.

Qui plus est, les jeux reflètent autant qu'ils mettent en valeur la part la plus passionnante de l'héritage culturel et patrimonial que les membres de toute société se sont transmis à travers les époques, notamment en ce qui concerne le mode de vie et le comportement du groupe. C'est pour cette raison que les jeux reçus en héritage doivent être considérés comme un legs particulier qui occupe une place à part dans la mémoire des individus et des communautés.

Les jeux ont également un lien avec les maximes, les anecdotes, les récits exemplaires propres à chaque société. Telle est notamment l'image que nous en ont laissé les Andalous qui ne cessèrent d'imiter la nature et d'en recopier les formes, construisant ainsi une civilisation foisonnante où les jeux et les autres formes sociales de divertissement représentent la quintessence de cet immense acquis que leur civilisation a accompli, tant sur le plan culturel que social, religieux ou politique.

Mahmoud Ahmed Hedya
Egypte

UNITE DU TEXTE ET MULTIPLICITE DES LECTURES

(Les oasis égyptiennes extra-urbaines : la nécropole des Bajawat)

Les textes du folklore se caractérisent par leur plasticité, ce sont des textes ouverts sur la relecture et la retraduction des symboles dont ils sont porteurs. C'est cette plasticité qui a permis de traverser les frontières aussi bien historiques, géographiques que religieuses. En Egypte les nécropoles pharaoniques dans les oasis extra-urbaines ont servi de refuges aux chrétiens qui fuyaient les persécutions des Romains, en Palestine, et qui s'y étaient installés, loin des habitants qui étaient restés fidèles à l'ancienne religion égyptienne. Le christianisme s'était fondé depuis son apparition et jusqu'au Ve siècle sur l'Ancien Testament, réinterprété d'un point de vue chrétien, comme en témoigne le Sanctuaire d'Al Khourouj (littéralement : la sortie – la délivrance) dont toutes les peintures sont inspirées de ce Livre Saint. Au Ve siècle, l'art chrétien s'est orienté vers le symbolisme, donnant une place centrale aux symboles liés à la flore, à la faune et à la géométrie, comme on peut le voir au Sanctuaire de la Paix, au Sanctuaire de la Vigne et dans l'église Basilique.

Cette étude tente de répondre aux questions suivantes :

1) Pour quelles raisons l'artiste a-t-il puisé la plupart des scènes du Sanctuaire d'Al Khourouj dans l'Ancien Testament, laissant de côté le Nouveau Testament ?

2) Comment l'artiste a-t-il réussi à relier ces récits et à les rassembler dans la thématique générale de la délivrance ? D'où a-t-il tiré cette représentation de la délivrance (ou "sortie") ?

3) Quels sont les symboles coptes dans le Sanctuaire 25, le Sanctuaire de la Vigne et quelques autres Sanctuaires ?

4) Quels sont les caractères architecturaux de l'ancienne église copte ?

5) Quels sont les rapports entre l'art copte et les arts populaires égyptiens ?

L'étude tente de répondre à ces questions à partir d'une analyse historique des légendes et des symboles. Il est nécessaire à cet égard de mettre l'accent sur l'historicité et la teneur légendaire ou mythique des symboles utilisés dans les Sanctuaires.

L'étude part de l'hypothèse que les notions de délivrance, de paix, d'éternité, de profusion dans les peintures de la nécropole copte d'Al Bajawat ont pris une nouvelle signification différant de celle que l'on trouve dans les récits de l'Ancien et du Nouveau Testaments, mais qui reste liée à la pensée de l'Egypte ancienne, aux vieilles civilisations du Proche-Orient et à la culture populaire égyptienne.

Souad Al Saïd
Egypte

que, par-delà les conditions dans lesquelles il fut conçu, l'enfant avait été recueilli et élevé par une gazelle qui le prit en affection, croyant qu'il s'agissait du faon qu'elle avait perdu. L'enfant grandit, la vie l'avait comblé de tous les dons, il observait, il réfléchissait, il arriva à concevoir de nombreuses idées sur la nature autant que sur le monde surnaturel avant d'accéder aux plus hautes conceptions des illuministes concernant l'anéantissement en Dieu par la voie de la passion et de l'amour éperdu, au sens soufi du terme. Hay ibn Yakdhân essaya grâce à cette passion qui était en lui de s'envoler hors de ce monde. Or, voici qu'un autre soufi, appelé Absal, venait de débarquer, un homme venu d'une autre île où il adorait Dieu selon les rites de la religion révélée de ses habitants. L'homme voulait trouver un refuge dans l'île de Hay qu'il croyait inhabitée afin d'y mener une vie d'ermite. Il ne tarda pas à rencontrer Hay ibn Yakdhân, les deux personnages firent connaissance et Absal entreprit d'apprendre à Hay le langage dont celui-ci n'avait pas la moindre idée. Il lui enseigna ensuite les lois divines avant de le conduire à l'île voisine dont il était venu. Les deux hommes essayèrent alors de guider les insulaires vers les grandes vérités qui dépassent les législations divines (charia) sans pour autant les récuser. Ils voulurent également leur montrer que les récompenses matérielles dans les Livres canoniques ne sont que des symboles et que c'est l'amour seul qui permet de se rapprocher de Dieu et de s'anéantir en lui. Leur entreprise n'eut guère de succès et leur prosélytisme ne trouva nul écho. Ils en tirèrent la conclusion que les vérités auxquelles ils avaient accédé de façon innée, par le sentiment, n'étaient pas à la portée des gens ordinaires, et assumèrent cette sagesse qui fut à la base de la charia, laquelle s'était placée à la hauteur de l'intelligence du commun des mortels et leur avait facilité la compréhension de ses préceptes. Leur conseil aux insulaires fut que ceux-ci restent fidèles à la religion de leurs pères. Ils s'en retournèrent vers l'île de Hay ibn Yakdhân afin de se consacrer à la prière jusqu'à leur départ de cette terre du mal et de la misère.

La construction de la narration chez Ibn Tufayl se fonde sur une singulière élaboration de l'idée, sur cette inventivité qui fonde sa conception artistique du texte, sur la hardiesse des analyses et l'efficacité des suggestions. Ibn Tufayl a exposé dans ce récit l'histoire du savoir humain, à travers l'itinéraire de Hay ibn Yakdhân, en montrant comment celui-ci a réussi grâce à ses capacités créatrices, à son potentiel littéraire et à une intuition exceptionnellement développée à s'élever de la connaissance par les sens et l'expérience à la connaissance rationnelle fondée sur les acquis et les certitudes qui lui sont venus de ce qu'il a perçu et expérimenté dans le monde de l'être et de la corruption, et qui lui ont permis d'accéder à la sagesse orientale. Une telle construction, fondée sur la communication des connaissances essentielles au destinataire, lequel est associé à la démarche de sorte à en devenir le défenseur selon une approche qui lui est personnelle, a permis à Ibn Tufayl de nous donner un conte d'une forme originale qui a contribué à élever au plus haut l'ancienne littérature arabe et à nous donner la fierté de nous en réclamer.

Aziz El Arbaoui
Maroc

L'HERITAGE NARRATIF ARABE :

sur les mécanismes de la fiction dans Hay ibn Yakdhân d'Ibn Tufayl

Le récit intitulé Hay ibn Yakdhân du philosophe et homme de lettres andalou Abu Bakr Mohammed ibn Tufayl est considéré comme l'un des textes majeurs de l'ancienne littérature arabe. Cette œuvre qui a gardé toute son influence se distingue par sa profondeur et sa force de suggestion tout autant que par l'inventivité et la vigueur de sa structure narrative, l'art et la fluidité du récit, la beauté et la créativité de son style – style que l'on retrouve également dans les nombreuses œuvres de cet auteur – et par la force de ses symboles et de ses allusions. L'une des spécificités de ce récit est qu'il nous relate un parcours dans les champs du savoir et de l'expérience humaine à travers lequel se développent une vision profonde des réalités humaines et une critique par le moyen du symbole et de la suggestion des comportements et attitudes des hommes, dans les différentes situations. Nous pouvons à cet égard affirmer qu'Ibn Tufayl a réussi à imaginer une histoire qui rompt totalement avec celles qui avaient cours à son époque.

Le philosophe arabe Ibn Tufayl (506 H – 581 H/1110-1185) a écrit une épître qui est en fait un conte qu'il a intitulé Hay Ibn Yakdhân, et dont l'écriture narrative et le symbolisme ont frappé les lecteurs arabophones de son époque et continuent aujourd'hui encore à passionner les lecteurs. Cette écriture porte la marque du soufisme, le penseur y prône une philosophie de l'illumination spirituelle par la méditation.

L'étude porte, néanmoins, de façon plus spécifique sur le récit dans Hay ibn Yakdhân, et notamment sur l'inventivité de l'écriture et la réussite littéraire du texte narratif. Il s'agit de l'histoire d'un enfant appelé Hay ibn Yakdhân dont le nom (littéralement : « Vivant fils de Vigilant ») est une allusion à la philosophie d'Avicenne. L'enfant voit le jour dans une île des Indes, située sous l'équateur, il n'a ni père ni mère car cette île est le lieu où règne la plus grande justice sur terre, la lumière y est si éclatante que la terre y a longtemps fermenté, finissant par générer la vie. Ibn Tufayl note toutefois que, selon une autre opinion, Hay ibn Yakdhân ne serait pas né directement de la glaise mais qu'il aurait été mis au monde par la sœur du roi d'une île voisine. Celle-ci l'aurait eu d'un mariage légitime mais contracté en secret, contre la volonté de son frère le roi. La mère aurait alors mis le nouveau-né dans un sarcophage qu'elle aurait hermétiquement fermé avant de le confier aux vagues de la mer qui le portèrent jusqu'à l'île voisine. Le plus important est

Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage

The Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage has inscribed

Al'azi, elegy, processional march and poetry

on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity upon the proposal of Oman

Inscription on this List contributes to ensuring better visibility of the intangible cultural heritage and awareness of its significance, and to encouraging dialogue which respects cultural diversity

Date of inscription
5 December 2012

Director-General of UNESCO
Irina Bokova

1) Collationner et classer la totalité des éléments du patrimoine immatériel omanais afin de préserver ce patrimoine et d'élaborer les mécanismes nécessaires à la protection appropriée de chacun de ces éléments.

2) Documenter l'ensemble des données et informations relatives à ces éléments du patrimoine culturel.

3) Réviser tout ce qui a été écrit ou publié sur ces éléments du patrimoine immatériel.

4) Créer une base électronique de données regroupant tout ce qui a été collecté sur les éléments de ce patrimoine immatériel.

Publications sur le patrimoine culturel immatériel :

Le Ministère a publié, dans le cadre d'une série consacrée aux éléments du patrimoine culturel immatériel omanais et de la collecte de l'histoire orale, un grand nombre d'ouvrages importants qui ont contribué à documenter cet héritage et à faire connaître sur le plan local et international ces éléments du patrimoine et cette histoire pluriséculaire.

Le même projet comprend un choix d'éléments relevant du patrimoine immatériel omanais, tels que les arts populaires, les métiers traditionnels, les manifestations sociales, etc. Des chercheurs seront ensuite chargés de la collecte et des enquêtes sur le terrain, auprès des connaisseurs dans chaque domaine. L'une des spécificités de ce projet est qu'il se fonde sur la comparaison entre les récits recueillis de la bouche de ces connaisseurs et les autres informations figurant dans les sources savantes ou susceptibles d'être déduites des œuvres ou de l'action de personnalités en rapport avec tel ou tel élément de cet héritage.

Imad bin Jassim Al Bahrani
Oman

LES EFFORTS MENES PAR LES INSTITUTIONS CULTURELLES DU GOLFE POUR PROTEGER LE PATRIMOINE IMMATERIEL DE LA REGION

(L'exemple du Ministère du patrimoine et de la culture du Sultanat d'Oman)

L'étude passe en revue les efforts entrepris par le Ministère du patrimoine et de la culture du Sultanat d'Oman pour préserver le patrimoine culturel immatériel. Ces efforts se sont déployés autour de trois axes :

Documenter sur le plan international les éléments du patrimoine immatériel :

Dans le cadre des efforts menés par le Sultanat d'Oman pour enregistrer les éléments constitutifs du patrimoine culturel immatériel du pays dans la liste dressée par l'UNESCO des biens culturels immatériels, le Ministère du patrimoine et de la culture a réussi jusqu'ici à enregistrer sept éléments du patrimoine immatériel omanais. Cette action témoigne en soi de l'importance que le Sultanat accorde à son héritage populaire. L'inscription de ces éléments constitue, d'un autre côté, la reconnaissance, sur le plan international, de la place que ce legs occupe, en tant qu'il est partie de ce patrimoine qui a été salué, à maintes reprises, par les instances internationales à travers, notamment, l'inscription au patrimoine mondial de nombreux sites omanais, tels que le fort de Bahla (1987) ; les sites de Bet, d'Al Khatum et d'Al Ayn (1988) ; la route d'al Labban (2000) et le système d'irrigation omanais d'Al Aflaj (2006). Quant à la préparation des dossiers du patrimoine immatériel, ell s'inscrit dans le cadre de ma mise en œuvre de la Convention internationale conclue dans ce domaine, témoignant clairement de la maturité atteinte par l'expérience omanaise en matière de collecte et de conservation du patrimoine culturel immatériel du pays. Ce travail a commencé avec la présentation de 12 dossiers relatifs à ce patrimoine dont six furent acceptés en 2010 (al borâa ; la distillation de l'eau de rose ; le poignard omanais ; al raz'ha ; al ayala), les six autres ayant été reportés aux années suivantes. En 2011, le Sultanat présenta deux nouveaux dossiers : al maydan et al 'azi.

La liste nationale omanaise sur l'état du patrimoine culturel immatériel du pays :

Objectifs de la liste nationale omanaise :

LA PLACE DU SYMBOLE ET DE L'IMAGINAIRE DANS LA CULTURE CONTEMPORAINE

L'anthropologie de Gilbert Durand comme exemple

Cette étude tente de mettre en lumière les caractéristiques de l'anthropologie de l'imaginaire, des symboles et des mythes dans les études culturelles de notre temps, et plus précisément dans l'étude du mythe chez l'anthropologue français contemporain, Gilbert Durand. La lecture culturelle proposée ici se fonde sur l'analyse proposée par un texte anthropologique ouvert sur le mythe, ainsi que sur l'étude des symboles culturels et du travail de l'imaginaire dans ce texte de Durand, intitulé : L'Anthropologie, ses symboles, ses mythes, ses structures.

Il apparaît, notamment, à la lecture de cette étude que l'analyse des différentes manifestations culturelles tend à privilégier l'interprétation symbolique ouverte sur l'interpénétration des savoirs : sciences humaines, analyses philosophiques, linguistiques, biologiques, etc. Gilbert Durand met en évidence les dimensions liées à la formation des signes culturels qui sous-tendent les pensées, représentations, coutumes et comportements des êtres humains qu'il soumet aux critères spécifiques de la recherche anthropologique ouverte sur le symbole et l'imaginaire. Il défend le rôle de l'imagination et du mythe dans la compréhension d'un grand nombre de phénomènes culturels et de représentations populaires en rapport avec le réel et la vie.

Ce livre est l'un des ouvrages savants les plus importants dans le domaine des études humaines et culturelles portant sur les symboles et les thématiques littéraires, culturelles et psychologiques, et fondées sur les deux régimes autour desquels l'auteur a construit ses études anthropologiques : le régime diurne et le régime nocturne de l'image mentale.

Le lecteur de cet ouvrage ne peut manquer d'admirer l'étonnante capacité de l'anthropologue Gilbert Durand à brasser une si grande variété de concepts, de données, d'images, de symboles et de structures culturelles relevant des temps anciens aussi bien que modernes. Il découvrira par la même occasion la richesse et l'immensité des domaines couverts par l'anthropologie contemporaine et l'ouverture de ce champ du savoir sur de nouveaux horizons comme l'imaginaire ou le langage, les mythes ou les structures culturelles.

El Hussein Akhdouch
Maroc

et au perfectionnement de nos danses populaires ainsi qu'à la création de danses ayant une dimension culturelle qui réponde aux exigences de notre époque et aux attentes de nouvelles générations n'aspirant qu'à développer leurs grandes potentialités. Un tel projet est également de nature à encourager des jeunes des deux sexes à se former pour exceller dans ces arts et représenter leur pays dans les festivals, les fêtes nationales et les grands rendez-vous internationaux des arts populaires où ils assureront la promotion du patrimoine artistique de Bahreïn dans sa grande diversité. Plus un tel projet avancera sur la voie du succès plus il trouvera appui et soutien auprès des instances officielles et de la société civile. Je citai à cette dame des exemples tels que la création par nos soins de la troupe bahreïnie de musique arabe ou le lancement, en 1997, de la troupe de Mohammed bin Fares avec l'appui d'une banque locale, ou encore, en Inde, la réussite de l'Académie supérieure des arts de la danse populaire, sous la direction de sa doyenne, le Pr. Parul Shah.

La dame m'interpella sans ménagement: "Et comment je vais faire avec les traditions et le regard de la société, sans parler des milieux les plus conservateurs? Oui, comment… ? Et moi-même, que diront-ils de moi ? " Je répondis: " La qualité et l'élévation de vos réalisations artistiques et culturelles seront aux yeux de tous la meilleure preuve de la valeur de cette entreprise et de l'impact qu'elle est appelée à avoir sur les générations futures". La dame ne se laissa pas convaincre.

La République arabe d'Egypte connut, en 1959, une expérience d'avant-garde, celle de la troupe d'arts populaires de Mahmoud et Ali Ridha et de Farida Fahmy qui œuvra à documenter de nombreuses danses mimétiques et corporelles, inspirées de l'histoire et de la civilisation millénaires de l'Egypte. En dépit des écueils et des circonstances contraires, cette expérience est aujourd'hui encore vivace.

Nous pouvons également citer l'exemple de la troupe libanaise des arts populaire d'Abdel Halim Caracalla, qui a réussi depuis 1968 à faire voyager dans toutes les régions du monde les arts populaires du Liban, et plus généralement de la Grande Syrie.

Au Koweït, la troupe de la télévision a, de son côté, joué dès 1978 un rôle qui continue à être cité en exemple, en menant à bien la documentation des arts populaires de la danse et du chant koweïtiens dont cette troupe a fait l'expression vivante d'un patrimoine aussi proche qu'on peut l'imaginer des aspirations des nouvelles générations. L'action menée à cet égard par la formatrice Rabeha Marzouq et la modéliste Aïcha Mfarreh bin Touq fut remarquable et eut un grand impact, grâce à la remarquable direction artistique des deux maîtres Ahmad al Qetamy et Ghanem al Dikan.

Au-delà des craintes formulées par l'honorable dame et des entraves que d'autres pourraient nous opposer, nous restons convaincu que la création d'une troupe bahreïnie des arts populaires est un projet tout à fait réalisable, et que c'est, en même temps, une exigence que notre réalité culturelle – qui ne peut qu'évoluer – finira par imposer. Car la vie continue, la vie ne peut s'accommoder de l'immobilité.

Ali Abdallah Khalifa
Chef de la rédaction

POUR LA CREATION D'UNE TROUPE BAHREÏNIE
DES ARTS POPULAIRES

Lorsque je repense aux nombreuses participations où il me fut donné d'admirer, au cours de tant et tant d'années, des troupes internationales formées d'artistes de tous les âges qui exécutaient sur scène leurs danses nationales, vêtus de leurs habits traditionnels, brandissant les drapeaux de leurs pays, jouant des instruments de musique populaire les plus étonnants, manifestant cette joie de vivre qui émane du plus profond de leur culture et répandant autour d'elles la liesse et l'harmonie, dans une ambiance festive et conviviale, je ne puis ne pas me souvenir des regrets que m'inspirait, à chaque fois, notre absence de ces festivités et de ces belles célébrations. Je ne puis, non plus, m'empêcher de m'interroger, à l'évocation de chacune de ces manifestations, sur les raisons qui ont fait que nous avons tant tardé à nous joindre à ces kermesses mondiales de l'art, alors qu'il n'existe aucun obstacle humain, financier ou administratif pour s'y opposer.

Il est vrai que la plupart de nos pays arabes souffrent de grandes difficultés financières, mais il est tout aussi vrai que ces pays dilapident des sommes considérables dans des entreprises sans grande utilité, tandis que la nation arabe tout entière se débat, d'est en ouest, dans les affres de la division, de la dispersion et des déchirements. Cela dit, on ne peut concevoir qu'un rayon d'espoir ne vienne, dans un proche avenir, à poindre à l'horizon. L'histoire des peuples ne nous apprend-elle pas que c'est dans les épreuves que les grandes nations ont forgé leur renouveau, et dans l'art que les peuples ont trouvé, au long des siècles, le moyen de s'adresser à l'âme et de lui insuffler la force et la détermination ?

Ces méditations m'ont conduit, un jour, à penser que nombreux sont les chercheurs d'emploi, qu'il se rencontre, nul doute, parmi eux des créateurs et des administrateurs pleins de promesses, qu'il existe, d'un autre côté, de nombreux citoyens arabes qui partent à la retraite avec la plupart du temps le désir d'exercer des professions libérales, relevant en général de domaines proches de telle ou telle de leurs spécialités ou aires de compétence. Une dame dont la carrière fut une réussite m'a, demandé, un jour, alors qu'elle venait de quitter ses fonctions administratives, dans quel projet elle pourrait investir ses économies, et je lui proposai de créer une troupe bahreïnie d'arts populaires. Je vis l'étonnement, voire une sorte de frayeur, se peindre sur son visage, puis elle m'a demandé: " Vous parlez d'une troupe de danse, n'est-ce pas ? " Je répondis : " En effet, une troupe d'arts populaires pour faire revivre, entre autres, ces danses populaires que la société bahreïnie et les autres sociétés du Golfe arabe ont pratiquées à travers les époques, et qui sont des formes d'expression et de représentation gestuelle empreintes de pudeur, comme c'est le cas avec l'art du fjâri, de zeffan as-sawt, des deux danses d'al 'ardha et d'al murada, des arts du samry et du khmary, qui sont aux antipodes de la nudité et de l'exhibition des charmes féminins que l'on associe généralement à la danse orientale".

J'entrepris d'expliquer longuement à cette grande dame l'idée d'un projet qui serait mené en collaboration avec un formateur de réputation mondiale, spécialisé dans les arts de la gestuelle et de l'expression corporelle qui contribuerait à l'adaptation

Index

21
POUR LA CREATION D'UNE TROUPE BAHREÏNIE DES ARTS POPULAIRES

23
LA PLACE DU SYMBOLE ET DE L'IMAGINAIRE DANS LA CULTURE CONTEMPORAINE
L'anthropologie de Gilbert Durand comme exemple

24
LES EFFORTS MENES PAR LES INSTITUTIONS CULTURELLES DU GOLFE POUR PROTEGER LE PATRIMOINE IMMATERIEL DE LA REGION
(L'exemple du Ministère du patrimoine et de la culture du Sultanat d'Oman)

26
L'HERITAGE NARRATIF ARABE :
sur les mécanismes de la fiction dans Hay ibn Yakdhân
d'Ibn Tufayl

28
UNITE DU TEXTE ET MULTIPLICITE DES LECTURES
(Les oasis égyptiennes extra-urbaines : la nécropole des Bajawat)

29
LES JEUX POPULAIRES DES ENFANTS DANS L'HERITAGE ANDALOU

30
ARTS DU CHANT VENUS DE L'ETRANGER
L'EXEMPLE D'AL JUBÎ IRAKIEN

31
AUX ORIGINES DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE MAROCAINE

34
LA FABRICATION DE LA BRIQUE ROUGE DANS LA REGION EST D'AL JERIF (SOUDAN)

36
ASPECTS FORMELS DE L'ORNEMENTATION DU TAPIS TUNISIEN

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 12 - fascicule 44 - hiver 2019

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

Ornamentation
on Tunisian Carpets

The Tunisian carpet, which is made of woven fabric or thick wool, is one of the most important applied arts in Tunisia. The carpets are handmade with yarn, with ornamentation and colours that reflect the tangible and intangible elements of people's lives.

This ornamentation depends on repetitive, symmetrical elements. It is characterised by the diversity and harmony of the colours and other corresponding or contrasting elements that form one unit, which decorates the frame of the carpet.

Ornamentation adds aesthetic and functional value to handicrafts. The decorative unit is the basis of the design and it is organised in one or more lines, depending on the type of ornamentation. There are two types of decorative unit used for ornamentation: geometric units and natural units. It is difficult to determine the number of types or schools of ornamentation, but we will attempt to describe the history of ornamentation and the cultural and ideological influences on Tunisia, and their interaction with the local, Mediterranean and other surroundings.

Since ancient times, Tunisia has experienced the influence of many important civilisations from the Capsians, the Carthaginians, the Romans, the Vandals and the Byzantines to the Islamic civilisation that emerged in Tunisia (Africa), especially the empires of the Aghlabids and the Ottoman. These nations left their mark on art, poetry and architecture.

Although it is difficult to judge the events and history of ancient times, excavations and archaeology offer insights into the lives of primitive people and lead to the development of expectations and theories. Antiques

and ruins help to form a picture, which – though incomplete – helps us understand the cultural accumulation and explains the overlaps and convergences in civilisations around the world.

Ornamentation serves as evidence of these civilisations. It is an essential component of art due to the diverse media used whether it is applied to a building, fabric, pottery or metal. It has been subject to technical principles and foundations from ancient times to its appearance in schools of modern art.

Painting and other art forms by primitive man appeared in the caves. In his book 'The Crafts and the Image of Carthage', Dr. Mohammed Hussain Fantar wrote that the Tunisian acquired artistic skills a long time ago, and research has revealed paintings in different parts of the Poenis' world.

Suroor Ishturu Milad
Tunisia

Red Bricks in Al Jraif East
in the Sudan

This paper is based on the results of field collection in the summer of 2009; in which the researcher recorded interviews with artisans. The researcher used the observation approach and documented the craft with photographs and transcripts of the recordings, which are in the archives of the Department of Folklore at the University of Khartoum's Institute of African and Asian Studies.

The paper, which includes illustrations, describes the stages involved in making red bricks in Al Jraif East. At the beginning of each season following the floods and rains, the process begins with the preparation of tools, the most important of which is the tarbizah. The paper also focuses on the time that production and distribution take, the workers' daily routine, the output, and the techniques used to sell the bricks.

Al Jraif East has the largest red brick-producing industry in Sudan and in its capital Khartoum. This industry has led to economic growth in this and other regions. The citizens' economic conditions have improved due to the construction in Khartoum and other cities. In Al Jraif East, making red bricks is an ancient craft and the backbone of reconstruction and construction. All the capital's houses, schools, universities, army barracks and ministries are built with red bricks from Al Jraif East.

This craft has resulted in many changes in the region, contributing to the community's development in terms of education, construction and culture. The craft has helped to build schools, clubs, mosques, vocational institutes and technical schools. Moreover, the daily and annual revenues are used for teachers' salaries and public services in the region and are donated to education, healthcare and other services.

,Asaad Abdel Rahman Awad-Allah
Sudan

that Sufis used at the beginning of the 6th Century AH. Religious events, especially the celebration of the Prophet's birthday, served as opportunities to hear the interaction between the music of the Sama and that of the instruments. Sama (listening) and Dhikr (remembrance) led to the development of the Nuba in the Saadi era.

5) *The stage after the fall of Granada in 1492: Most studies agree unanimously that this was the most important stage, because it enhanced openness to the other. The Arab and Muslim legacy introduced a new alternative to singing to the places in which they settled. This process of enrichment took place in two phases: The first began directly after the collapse of Arab rule in Granada, while the second took place approximately 120 years later with the arrival of the Moriscos, a key turning point in the Nuba's musical history.*

6) *The stage of collecting different forms of poetry including Muwashah and Zajal, which began with Al Bu Issami's book 'Lighting the Candles' and then Al Haik in his book 'El Kunash'*

It is clear that the first music using instruments emerged with al Marīniyūn and grew more evident in the Saadi era, but it developed and became more organised during the Al Alawi era. This happened when countries became politically stable and the rulers encouraged musicians to develop their skills.

It is also notable that at one stage, there were 24 different types of Nuba, the same as the number of hours in a day, which means that each Nuba was performed at a certain time. Today it can take hours to perform the Nuba. This suggests that in the past, the Nuba may not have included as much poetry although it definitely followed the same pattern.

Khaled Hilali
Morocco

Authentication
of Moroccan Music

This paper is an attempt to collect ancient texts with references to the music of an instrument that emerged in Andalusia before finding its way to Morocco and then to countries in North Africa. The music made with this instrument has evolved into the music that we listen to today.

The most important stages that influenced the evolution of this music can be identified as follows:

1) *The standardisation stage, when Ziryab created a standard for the performance of the Andalusian Nuba*
2) *The refinement and renewal stage, when Ibn Bajjah (Avempace) added to the performance of the Nuba by trying to match Christians' singing to the singing of the Arabs and creating Muwashah, a form of poetry and a musical genre*
3) *The stage that involved openness to neighbouring countries: The migrations of the Andalusians began with al-Murabitun. While living in Fez, Ibn Bajjah contributed to the creation of a new musical culture. During the era of al-Muwaḥ ḥidūn and al Marīniyūn, he developed a new type of music that enriched the musical heritage of countries in North Africa. It enhanced the performance of the Nuba and gradually enriched it with other melodic and musical components. Of course, this does not mean that the Moroccans had no music of their own; they had an abundance of musical traditions, and their contributions to music prove how musically advanced they were.*
4) *The stage when Sufi circles (Zawayah) embraced the music: Obviously, Zawayah played a key role in preserving Nuba and preventing the loss of its melodies and maqāms (melodic modes) in a period of political conflict and unrest in Morocco. At that time, Sama (a Sufi practice that involves listening to music in order to alter one's state of consciousness) led to the creation of a different musical culture that derived its music from the instruments*

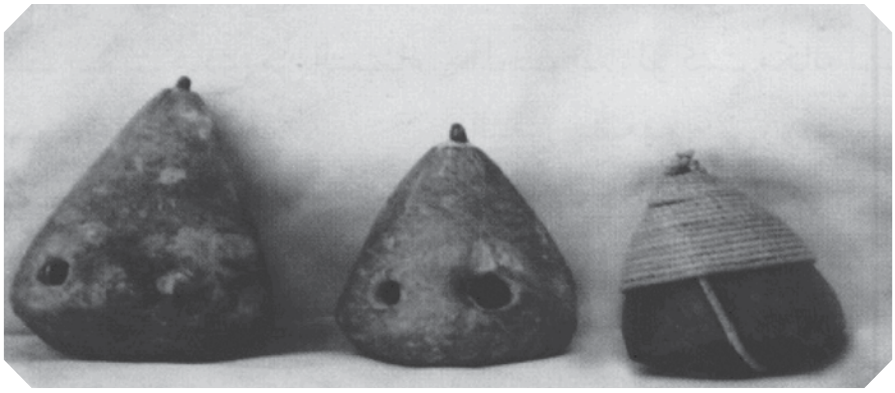
Imported singing and dancing:
The example of Iraq's Jubi

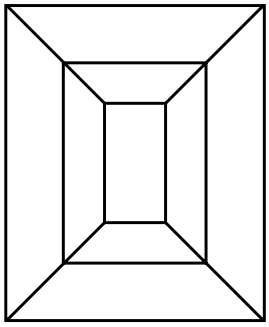
This study includes the following points:

1) *The study proves that the dancing and singing of Jubi is a Persian art form that made its way to Iraq through the southern cities, especially Basra and Amara. It gained southern rural qualities over time, and Jubi became a vital part of Iraqi folklore.*
2) *The study confirms that this type of singing and dancing was performed only on the morning of the second day of Eid Al Fitr or Eid Al Adha.*
3) *The study concludes that the Jubi rituals differ from the rituals performed in the folklore dance Dabka.*
4) *The study proves that the art of Jubi arrived in Iraq in the early 19th Century AD, and spread at the beginning of the same Century.*
5) *The study confirms that Abdul Jabbar Faris is the first person to write about this art form in Iraq.*
6) *The study proves that in many Iraqi cities, there are folk dances that are practiced under the name Al Jubi although they are unrelated to this folk art.*
7) *The study proves that there has been a decline in performances of the Jubi in Iraq's central and southern cities since the beginning of the 1980s due to the Iran-Iraq war and the social and economic changes at that time.*
8) *The study confirms that Iraq's central and southern regions were the starting points for this art form.*

Mohammed Khalidi
Iraq

Children's Games
in Andalusian Heritage





Games for children and adults have always been part of Islamic civilisation; they arise naturally from a society's different activities. These games were influenced by cultural and environmental factors, which makes them a true mirror for society; they teach and instil traditions and values including leadership, cooperation, determination, will, vigour, courage and speed.

Games of various forms and types are considered to be one of humanity's oldest forms of expression. Those who study the history of games would find that people have always created ways to entertain themselves and to resolve problems and difficulties. Games are an important part of life. one cannot view all forms of entertainment as a waste of time for it holds positive qualities and benefits - as it relates to arts or sports

Games that have been passed down through the generations reflect and

highlight a society's culture and heritage. Traditional games are a unique form of heritage with a prominent place in the memories of individuals and communities.

Games are also associated with anecdotes and moral standards. This is evident in the Andalusian society which simulated nature and formed models of it; showcasing the region's civilization through its people's games and ways of entertainment. All of which originally shaped by cultural, social, religious and political influences.

Mahmud Ahmad Hadiya
Egypt

Multi-Readings of Folkloric Texts:

Egyptian Oases, Kharga Oasis and Al Bagawat Cemetery

Folklore texts are characterised by the flexibility with which they can be re-interpreted based on the symbols they reference. Due to this flexibility, these texts transcend historic, geographic and ideological boundaries. In Egypt, early Christians fleeing Roman persecution in Palestine used the Pharaohs' tombs in Kharga Oasis as shelters, living separately from the inhabitants who followed an ancient Egyptian religion.

Until the 5th Century AD, Christianity was dependent on texts from the Old Testament that were reinterpreted from a Christian perspective. This is evident in Mazar Al Kharga's paintings, which were inspired by the Old Testament. In the 5th Century AD, Christian art used symbolism, which included symbols of plants, animals and geometric symbols as seen in the work at Mazar Al Salam, Mazar Al Enab and at the basilica church.

This study attempts to answer the following questions:

- *Why did the artist choose to depict scenes from the Old Testament rather than the New Testament in Mazar Al Kharga?*
- *How did the artist relate these stories and create a general theme about salvation? And where did he find this perspective on salvation?*

1) *How did he depict the concept of peace at Mazar Al Salam?*
2) *What are the Coptic symbols in Al Mazar 25, Mazar Al Enab and other mazars?*
3) *What are the architectural features of the old Coptic Church?*
4) *What is the relationship between Coptic Art and Egyptian folk arts?*

The study will attempt to answer these questions through a historical analysis of myths and symbols, with a focus on the historic and mythical nature of the symbols used in the Mazars.

The study assumes that the concepts of salvation, peace, immortality and abundance in the paintings of the Coptic Al Bagawat cemetery take a new form that differs from the stories of the Old and New Testaments and is associated with ancient Egyptian ideologies, ancient Near Eastern civilisations and Egyptian folk culture.

Suzan Al Said
Egypt

the ocean, and the waves carried him to a nearby island. He was raised by an antelope that fed him with her milk, thinking that he was her lost calf.

When he grew up, he had many natural and supernatural gifts. He was able to access the divine truth and to experience what the Sufis call ishraq (illumination) through meditation. Through this state of spirituality, he attempted detaching himself from the physical world.

A Sufi man named Absal arrived from a nearby island to devote himself to worship, thinking that the island had no inhabitants. After meeting Hayy ibn Yaqdhan, he taught him language and religion. Absal guided Hayy to the neighbouring island where he was born. There, they tried to teach people the great universal facts by explaining that love unites beings and their creator and that the idea of reward and punishment is symbolic, but people did not listen. They found that the knowledge they came to know through passion was not understood by the public, so the two men returned to Ibn Yaqdhan's island to worship in their own way until they left this earthly world of evil and misery.

The narrative structure of the story, the uniqueness of the concept, and the story's power to inspire make this a great work of literature. In this story, through Hayy ibn Yaqdhan, Ibn Tufail presented a journey to knowledge. Ibn Tufail showed readers how Hayy's gifts and his drive to understand the deep knowledge of the universe helped him discover the path to God.

This structure of presenting basic knowledge to the recipient to have and defend in his own way is how Ibn Tufail provided a unique story which contributed to the advancement of Arabic literature.

Aziz Al Arbawi
Morocco

Arab Narrative Heritage:

Mimesis

The story of 'Hayy ibn Yaqdhan', written by the Andalusian writer, physician and philosopher Abu Bakr Muhammad Ibn Tufail, is one of the most influential ancient literary texts in Arabic literature. Characterised by profound ideas and symbolic power, the philosophical story has a creative narrative structure and artistic values.

'Hayy ibn Yaqdhan' is the biography of a man's epistemological journey; it provides an in-depth perspective on human concerns and criticises different attitudes and behaviours. We could say that Ibn Tufail surpassed expectations by writing a story that transcended the tales that were popular in his era.

Ibn Tufail {506 AH (1110 AD) - 581 AH (1185 AD)} wrote a story in a narrative and symbolic style that had a great impact on the Arabic readers since his era to this day. It has Sufi characteristics, advocating for the philosophy of achieving spiritual enlightenment through meditation. In this paper, we attempt to study the story of 'Hayy ibn Yaqdhan'.

A boy named Hayy ibn Yaqdhan, which is a symbolic name (according to Ibn Sina, this means alive and observant or careful), grew up on an Indian island near the equator. In one version, he was created directly from clay and had no father or mother; in another version, Ibn Tufail said that the boy was the nephew of a king on a neighbouring island. The king's sister gave birth to the boy secretly; she was married without the king's consent. After he was born, she placed him in a coffin and put him in

Cultural Institutes in the Gulf and Their Efforts to Safeguard Intangible Cultural Heritage:

The Example of the Sultanate of Oman's Ministry of Heritage and Culture

This study reviews the Ministry of Heritage and Culture's efforts to preserve intangible cultural heritage in the Sultanate of Oman through focusing on three main aspects.

Documentation of intangible cultural heritage internationally:

As part of the Sultanate's efforts to document Oman's intangible cultural heritage, the Ministry of Heritage and Culture has had seven examples of Oman's intangible cultural heritage added to the UNESCO Intangible Cultural Heritage Lists.

The inclusion of these elements reflects both the Sultanate's interest in its folk heritage and global recognition of Omani heritage. The most important is the many Omani sites that have been recognised as world heritage sites, including Bahla Fort in 1987, the archaeological sites of Bat, Al-Khutm and Al-Ayn in 1988, the road of al-Luban, and the Aflaj irrigation systems in 2006.

Twelve documents were presented as examples of intangible cultural heritage in Oman, and six were accepted in 2010, (Al-Barah, an ancient system for distilling rosewater, Al Khanjar, Raaha, Al-Razfa and Al Ayala); the remaining documents will be re-submitted. In 2011, the Sultanate presented two new documents about Al-Midan and Al-Azi.

Oman's National List of Intangible Cultural Heritage The objectives of Oman's National List include:

1) *Cataloguing and categorising Oman's intangible cultural heritage in order to preserve and protect this heritage.*
2) *Documenting all data and information related to intangible cultural heritage*
3) *Reviewing all published and written material about intangible cultural heritage*
4) *Developing a database for all the activities related to intangible cultural heritage*

Publications related to intangible cultural heritage:

The Ministry of Heritage and Culture has published a number of publications, contributing to the documentation of Omani heritage and introducing it locally and internationally as part of a series on Oman's intangible cultural heritage and an oral history project.

This project included folk arts, traditional crafts and social events. Researchers were assigned to conduct field research including interviews with the people who are most familiar with these topics.

This project is distinguished by its approach, which combines data from scientific sources and information that can be deduced from the items themselves.

Emad bin Jassim Al Bahrani
Oman

Imagination and Symbolism in Contemporary Cultural Studies:

Gilbert Duran's Anthropology as an example

This critical analysis seeks to shed light on the characteristics of imaginary and symbolic anthropology and legends through contemporary cultural studies. In particular, it focuses on the study of imaginary and symbolic anthropology by the contemporary French anthropologist Gilbert Duran. In an attempt to highlight this aspect of anthropology, we read critically the anthropological text related to myths, based on Gilbert Duran's book, 'Les structures anthropologiques de l'imaginaire'.

Reading this anthropological text, we found that the analysis of the various human cultural phenomena was interpreted symbolically, taking into consideration different disciplines including the humanities, philosophy, linguistics and biology. Duran attempted to highlight the various dimensions of the norms shaping cultural features of people's ideas, perceptions and behaviours through imaginary and symbolic anthropology. He defended the role of the imaginary and the myth in understanding many cultural phenomena, folk representations of people around the world, and life.

His book, one of the most important scientific publications in the field of the humanities and cultural studies, tackles symbols and literary topics, cultural and psychological subjects through two methods upon which the author relies in his research in anthropological studies: le régime diurne and le régime nocturne.

The reader of this book quickly discovers Duran's ability to move between different concepts, models, images, symbols and various ancient and contemporary cultural patterns. This leads the reader to the richness and possibilities of contemporary anthropology and new horizons, such as the study of the imaginary and of language, myths and cultural constructs.

Hussain Akhdush
Morocco

I said yes and explained that I was talking about a group that would perform the folklore dances of Bahrain and the Arabian Gulf, including the highly respected 'Fajri', 'Zafan Al Sawt', 'Ardha', 'Al Mradah', 'Samiri' and 'Khammari'. Folk dances are in no way related to arts such as belly dancing.

I explained that my idea involved working with an international expert in the performing arts and physical theatre to develop and adapt our folk dances. The plan is to come up with dances with cultural dimensions that meet the needs of the new generation, and to encourage boys and girls to learn these dances. Once trained, they could represent Bahrain at festivals, national celebrations and international folklore events.

As the project became a success, it would receive increasing official and community support. I told her about different initiatives, and about how we founded the Bahrain band for Arab music and the Mohammed Bin Faris Band in 1997 with the support of a local bank. I also spoke of the Indian academy for folk dance, which is headed by Professor Parul Shah.

The woman turned away from me, saying, "What about our society's traditions and attitudes, and the conservative people in our community? There are also many other considerations; what will people say about me?"

I said, "Your work and its prestigious artistic and cultural profile will convince people of the value of this project and its impact on future generations."

Despite my best efforts, she remained unconvinced.

In the Arab Republic of Egypt, there was a pioneering project in 1959; Mahmoud Reda, Ali Reda, and an actress named Farida Fahmy formed a folk-dance group. It helped people recognise the importance of many dances associated with Egypt's great history and civilisation. Despite challenges and obstacles, the Reda group has managed to survive.

Founded in Lebanon in 1968, Abdel-Halim Caracalla's folklore group has elevated Lebanese and Levant arts throughout the world.

Since 1978, the Kuwait Television Folklore group has played an important role by recording Kuwait folk dances and songs, making this rich heritage accessible to future generations. This was made possible by the successful management of Ahmed Al Qatami and Ghannam Al Dikan, and the work of choreographer Rabiha Marzouq and designer Aysha Mifreh bin Touk.

Despite the lady's misgivings and any obstacles that other people may raise, we still believe in the viability of founding a Bahraini folklore group. We need to adapt our attitudes towards culture; after all, everything in life is subject to change.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

Founding
a Bahraini folk group

When I attended folklore festivals and events several years ago, I had the opportunity to watch international folklore groups comprising performers of different ages. I enjoyed watching the groups perform their national dances with flags, traditional costumes and incredible musical instruments.

These thrilling performances evoked joy and harmony. I always regretted that we were not part of these international festivals. I wondered why Bahrain was not participating in international cultural festivals and gatherings, especially as we have the potential to do so successfully.

It is true that most Arab countries are experiencing financial crises, but they also waste a lot of money on things that are not useful. Although our Arab world is currently suffering because of divisiveness and dissent, there is always light at the end of the tunnel. From history, we have learned that great nations have survived adversities, and that art offers people a way to express and nurture their humanity.

I thought about the large number of unemployed people, and how some of them must be creative with promising talents.

In the Arab world, people often retire from their official careers and start their own businesses, which are usually related to their skills or areas of specialisation. After she retired, a successful woman once asked me to suggest a project in which she could invest her savings. I suggested that she found a Bahraini folklore group. Surprised, she asked, "You mean a dance group?"

Index

5
Founding a Bahraini folk group

7
Imagination and Symbolism in Contemporary Cultural Studies:
Gilbert Duran's Anthropology as an example

8
Cultural Institutes in the Gulf and Their Efforts to Safeguard Intangible Cultural Heritage:
The Example of the Sultanate of Oman's Ministry of Heritage and Culture

9
Arab Narrative Heritage:

11
Multi-Readings of Folkloric Texts:
Egyptian Oases, Kharga Oasis and Al Bagawat Cemetery

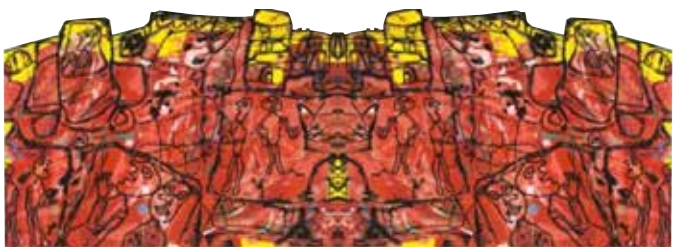
12
Children's Games
in Andalusian Heritage

13
Imported singing and dancing:
The example of Iraq's Jubi

14
Authentication
of Moroccan Music

16
Red Bricks in Al Jraif East
in the Sudan

17
Ornamentation
on Tunisian Carpets



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 12 - Issue No. 44 - winter 2019

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 12 - Issue No. 44 - winter 2019

www.folkculturebh.org