الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 58 – السنة الخامسة عشرة – صيف 2022

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 بطبعة ورقية. وعلى الموقع الإلكتروني بـ (العربية – الإنجليزية – الفرنسية – الإسبانية – الصينية – الروسية)

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر
هاتف: 17400088 973+
فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع و الإشتراكات:
هاتف: 33769880 973+
فاكس: 17406680 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

@folkculturebhr

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

أعضاء هيئة التحرير:

- نور الهدى باديس
- حسين محمد حسين
- حسن مدن
- خميس زايد البنكي

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
مدير الارتباط الدولي
المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

نيلة علي يعقوب
منسق أعمال الترجمة

حسن عيسى الدوي
سيد فيصل السبع
دعم النشر الإلكتروني

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 58 – صيف 2022

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.

شروط وأحكام النشر

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

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

مفتتح

منظمات التراث الثقافي العالمية وفن الممكن !!

في ظل تسارع المتغيرات الشاملة لكل جوانب حياتنا الحاضرة، وما يعانيه العالم أجمع من حروب وأمراض وإرهاب وويلات، وما يجتاح حاضرنا من اكتساح التقنيات المؤثرة في نمط السلوك المعيشي اليومي للإنسان، مما يستوجب الانتباه إلى المؤثرات السلبية التي تطرأ على فكر ووجدان وأخلاق البشر وأجيالهم المتعاقبة في كل بقعة من بقاع العالم، ولمّا كانت اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي التي اعتمدتها منظمة اليونسكو في العام 2003، وتم تطبيقها في 20 أبريل 2006 تهدف إلى حماية وتعزيز التراث الثقافي غير المادي إلى جانب إجراء البحوث والدراسات الخاصة بجمع وتوثيق جميع الصور والأشكال الثقافية التقليدية، كالموسيقى والغناء والمسرح والأساطير والرقصات التقليدية وغيرها من العادات والمعتقدات والتقاليد الخاصة بكل منطقة، إلى جانب التقنيات التقليدية المتصلة بمختلف الحرف والصناعات الشعبية. ففي ظل ذلك تنادت خمس منظمات عالمية كبرى لتحقيق عمل مشترك بالتزام عالمي لتكثيف وتأكيد ضرورة التعريف بالتراث الثقافي والحفاظ عليه وتنشيطه ونقله إلى الأجيال القادمة بهيئة تراث ثقافي غني بالمصادر المادية وغير المادية، باعتباره المكوّن الأساس لهوية كل شعب من الشعوب وإحدى أدوات التقارب والتفاهم والتواصل بين البشر.

وقد تولى الاتحاد الإيطالي للثقافة الشعبية (FITP) دعوة تلك المنظمات إلى عقد اجتماعات مكثفة بمدينة BARI بجنوب إيطاليا خلال الفترة 13 – 16 مايو 2022 حضرتها وفود المنظمات الأهلية العالمية الخمس الكبرى الناشطة في مجال التراث الشعبي والعاملة كمنظمات غير حكومية تحت مظلة اليونسكو، وهي:

- الاتحاد الإيطالي للثقافة الشعبية (FITP)
- اتحاد الفولكلور العالمي (IGF)
- المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)
- الرابطة العالمية للفنون المسرحية (WAPA)
- اتحاد مهرجانات الرقص الشعبي الدولية (FIDAF)

وتضم كل واحدة من هذه المؤسسات المئات من الأعضاء متنوعي المواهب الفنية والكفاءات البحثية إلى جانب العديد من الفرق الخاصة بتأدية مختلف الفنون الشعبية المتنوعة، والتي اشتهرت على مدى أعوام بتنظيم برامج ومهرجانات شهيرة وعقدت العديد من المؤتمرات والمنتديات واكتسبت صيتاً عالياً يشار إليه بالبنان على الساحة الدولية.

شاركت المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) بوفد من المكتب الرئاسي بمملكة البحرين جمعني بالمحامية الدكتورة هنادي عيسى الجودر والأستاذة أسرار حسن محمد، وعلى مدى ثلاثة أيام جرت مناقشات مستفيضة ركزت أولاً على ضرورة ابتداع وسائل وأدوات ناجزة لتوعية الأجيال القادمة بأهمية التعددية الثقافية اللازمة

لتشجيع الجميع على المساهمة والتبادل المعرفي وتعريف كل منا الآخر بتقاليده ومعارفه الخاصة، وبالذات في أعقاب الأزمة الاجتماعية والاقتصادية الخطيرة الناتجة عن جائحة كورنا، وهو ما يمكن أن يشكل بذرة صمود إنساني جماعي يؤكد أهمية تلك المعرفة.

وقد انشغل المجتمعون طويلاً بتداول العديد من الأفكار حول أهمية تأكيد الالتزام المشترك بتعريف التراث الثقافي والحفاظ عليه وتنشيطه ونقله إلى الأجيال القادمة بهيئة تراث ثقافي غني بالمصادر المادية وغير المادية ليكون إرثاً إنسانياً ملهماً لتعاقب الأجيال، وقد نوقشت العديد من الأفكار والمشاريع القابلة للتعاون المشترك لتحقيق هذا الالتزام وتفعيله بصفة مستمرة.

وكان مهماً أن يتباحث المجتمعون باستفاضة حول ضرورة تشجيع الحوار بين الثقافات والتقريب بين الشعوب من خلال تشجيع الفرق الوطنية الأهلية للمشاركة في المهرجانات الدولية لتعزيز التعارف والتفاهم وخلق حوارات وصداقات شخصية وتعاون جماعي مشترك، كما تداول المجتمعون النقاش حول ضرورة وكيفية إحياء بعض أشكال الفنون الأدائية الذاهبة ومدى ملاءمة استحضارها؟ كما أكدوا ضرورة إجراء الدراسات والبحوث حول بعض المسائل الخلافية المعتادة، ومنها إعادة تقييم بعض الجوانب التراثية، وما الذي يمكن رفده من تراث الأجيال الماضية بحركة المجتمعات المعاصرة؟ وما الذي يمكن أن يُضمّن في مناهج التربية الحديثة مما له علاقة توعية مبكرة بالثقافة الشعبية؟

كان التأكيد قوياً وملزماً بضرورة التعاون والترويج للحوار بين الثقافات وتبادل المعرفة لتقوية الصداقات والتفاهم عن طريق تبادل الزيارات وتنظيم المهرجانات والملتقيات الفنية ومؤتمرات المراجعات الفكرية وندوات التخصص بصفة دورية منتظمة، للتعرف على مسار الفنون الأدائية ووضعية الثقافة الشعبية ودعم وتعزيز جهود الدول الفقيرة في الحفاظ على تراثها الشعبي، وتنبيه بعض الدول إلى ما يمكن أن يضيع من بين يديها دون رجعة، نتيجة الغفلة أو عدم الاكتراث.

في ختام الاجتماع تم إعداد نص اتفاقية[1] بأهم ما خلص إليه المجتمعون، وتم توقيع رؤساء المنظمات الخمس عليها.

كان جو اللقاء صداقياً بالغ التقارب والتفاهم والحميمية، وكان الله في عون هذه المنظمات لأداء واجبها في عالم كل يوم يتغير.. ويتعقد .. وينسى.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

1. نص الاتفاقية بالإنجليزية منشور في هذا العدد.

الفهرس

مفتتح

منظمات التراث الثقافي العالمية وفن الممكن !!

علي عبدالله خليفة 4

تصدير

الحكاية الشعبية ما كان وما ننتظر أن يكون

محمد عبدالله النويري 8

آفاق

«مَحْلَنَة» الطرز الفرعية في القَصِّ الشعبي

قراءة في مدرسة الملاءمة الثقافية

فرج قدري الفخراني 14

أدب شعبي

من جماليات الشعر الشعبي الصوفي الحديث في منطقة الجلفة:
الشاعر سي احمد بن معطار، أنموذجا

أحمد قنشوبة 34

المختلف والمؤتلف: تعدّدت البحور السلامية والنغم واحد (الجزء الثاني)

أحمد الخصخوصي 48

الشعر الشعبي العربي أساليب وأغراض

عبدالله محمد عبدالله العمري 64

الجاثوم: المخاوف الكابوسية في الخيال الشعبي

عبدالقادر عقيل 80

عادات وتقاليد

سردية الزواج في بلدة بيت فوريك: المفهوم والدلالة

حسني مليطات 86

العنصرة في المغرب: عيد صيفي بانشغالات معيشية

أحمد الوارث 106

احتفال (بونغال) في ولاية تاملنادو الهندية

نشاد علي الوافي 120

موسيقى وأداء حركي

الخطاب الجسدي والتعبيرات الدلالية لدى مجموعات «القُوقُو» بالجنوب الشرقي التّونسي

منجي الصويعي 132

دلالات الرقص الصوفي المغربي

سفيان اجديرة 146

الأداء الحركي والعروض الفرجوية عند قناوة والعيساوية

عادل النفاتي 154

ثقافة مادية

العمارة القروية ببلاد زيان نسق ثقافي متجدد

جواد التباعي 172

الحلي التقليدية المغربية التقنية والبعد الدلالي

محمد بوعيطة 184

فضاء النشر

«الطريق إلى العاصمة القديمة» للباحث صلاح الجودر توثيق للمحات من أمكنة وشخوص المحرق

سيد أحمد معتوق 204

نافذة على التراث الشعبي البحريني

المرواس: آلة الإيقاع الأساسية في فن غناء (الصوت)

إبراهيم راشد الدوسري 212

أصداء

المنظمات الدولية غير الحكومية المعنية بالثقافة الشعبية تتفق على الترويج للحوار والتفاهم والصداقة والمعرفة

التحرير 216

تصدير

الحكاية الشعبية ما كان وما ننتظر أن يكون

« كان يا ما كان » كلمة سحرية تأخذ جمع المنصتين، إلى عوالم بعيدة وأزمنة غابرة وأحداث غريبة وشخوص عجيبة ؛ هي النسج الذي يؤلف الأكوان الآسرة للحكاية أو الخرافة أو الحزاة. أكوان تهفو إليها أرواح الأطفال ويزهو الآباء والأجداد – فيما كانوا – بالاستجابة إلى ما يتطلع إليه أطفالهم منها. فالحكاية هي أبدا عابرة أجيال. لا تستطيع أن تنسبها إلى فرد بعينه. وإنما هي إبداع الجماعة في حلها وترحالها وأحوالِ كدّها وراحتها وسلمها وحربها وصراعها في سبيل حياتها. وهي تحمل أخلاقها وتصوراتها وقيمها وأنحاء سلوكها وما ينبغي أن يكون عليه الفرد منها وما لا ينبغي أن يكون. وهي بحكم كونها أدبا شفاهيا، تتسم بخصال راويها، يضفي عليها من ذاته ويخرجها على النحو الذي يبرز مهارته ؛ ويشد الجمهور الذي يحيط به. فالحكاية نص حي يواكب المتغير في حياة الجماعة ويحمل بصمة الفرد وهو يرد إلى الجماعة المختزن من إرثها. ومن ثم كان المعطى السردي فيها ثابتا لا يكاد يتغير. أما الأداء فهو فردي لا يكاد يتكرر. يختلف باختلاف صاحبه، شخصيته موهبته ومهارته في الاستجابة إلى تطلعات المقام الذي يجد نفسه فيه. فهو في الساحات العامة غيره في بلاط الملوك وهو يحدث أحفاده غيره وهو يخاطب حلقة المستمعين في إحدى المقاهي. نبرات صوته، تعبيرات وجهه، حركات جسمه، سعيه إلى تجسيد الأحداث بنغمات صوته، ترسم جميعا مدى براعته وقدرته على أن يأخذ من حوله إلى العوالم التي يرسمها. والحكاية في نهاية أمرها، إبداع الإنسان الذي مهما كانت خصوصيته الثقافية يبقى إنسانا يعتريه ما يعتري الإنسان في كل مكان. وبسبب من هذا لاحظ الدارسون وجوه الشبه بين الحكايات في بيئات اجتماعية متباعدة جغرافيا. وأحسب أن ذلك كان دافعا للظهور المبكر لهاجس تصنيف الحكاية الشعبية. فقد اندرج ذلك ضمن رؤية مقارنية تسعى إلى التقاط المشترك الذي يجمع بينها في مختلف أصقاع المعمورة. في هذا السياق أصدر الفنلندي آنتي آرني (1867 – 1925) Antti Aarni عمله الذي اشتهر فيما بعد بـتصنيف آرني – طومسون للحكايات الشعبية سـ1910. وقد حظي باهتمام العلامة الأمريكي ستيث طومسون Stith Thompson فوسعه في أكثر من مناسبة، أهمها س 1927 و1961. ولقد مثل هذا التصنيف أداة منهجية اختصرت الطريق على الباحثين. فقد مكنتهم من الوصول إلى العناصر التي تمثل محور اهتمامهم في الحكاية الشعبية من أيسر طريق كالجزيئ Motif والطراز Type والجنس (النمط) الأدبي Genre والمادة التراثية Metter[1]. ولقد كان هذا التصنيف منطلقا لأعمال أخرى عديدة نحت منحى عالميا أحيانا أو محليا أحيانا أخرى. لكنه ظل إلى اليوم مرجعا أساسيا لمن كانت غايته الجمع والتصنيف وفق رؤية تراعي السمات المشتركة التي تؤلف بين الحكايات في مختلف أنحاء العالم. ولقد بذل الأستاذ حسن الشامي جهدا مشكورا في التعريف بهذا النوع من الأعمال. ونشرت له «الثقافة الشعبية» ترجمته لتصنيف آرني – طومسون الثقافة الشعبية العدد 10. كما عرفت بتصنيفه القيّم «المكونات الموتيفية للتقاليد الفولكلورية العربية الإسلامية » الثقافة الشعبية، العدد 37.

ولم يكن جمع الحكاية الشعبية منفصلا في أذهان كبار الدارسين عن مشاغلهم الفكرية ولم يكن في كل أحواله جمعا لمجرد الجمع. سبق أن وقفنا عند ما أنجزه الأخوان قريم (Brothers Grimm) من جمع للحكاية الشعبية الألمانية. فقد كان عملهما رائدا نبه الشعوب الأوروبية على وجه الخصوص إلى إيلاء جمع الحكاية في بلدانهم أهمية خاصة. ولقد غطى

جمعهما فترة زمنية طويلة، مكنت يعقوب قريم من الانتباه إلى طبيعة التغيرات الصوتية الطارئة على اللغة الجرمانية في لهجاتها المختلفة. ومكنه ذلك من الوصول إلى ما بات يعرف في علم الأصوات بقانون قريم. ولقد مكنت الحكاية الشعبية والتراث الشعبي بصفة عامة علماء الاجتماع والإناسة من مدونة بحث، أتاحت لهم الوصول إلى بناء تصورات نظرية لما كانت عليه حياة الإنسان في مختلف مراحلها. ولقد ذهب عالم الاجتماع الأستاذ عبد الوهاب بوحديبة رحمه الله في دراسته عن المخيال المغاربي إلى أن الدراسة العلمية للحكاية الشعبية، نشأت مع علم الانتروبولوجيا المعاصر. ولقد انطلق هو نفسه من حكايات محددة ليمضي في تحليلها بما مكّنه من ضبط أهم الخصائص التي تسم ما أطلق عليه «المخيال المغاربي» في إدراكه لطبيعة الحياة ورؤيته للآخر وتفاعله مع معطيات الوجود وسائر مؤسسات المجتمع[2].

لكن دراسة الحكاية الشعبية لم تقف عند اختصاص بعينه. ذلك أن الخصائص التي تسمها جعلت منها كونا آسرا يتجاوز لحظة الحكي. لذلك كانت مدار اهتمام مشاغل فكرية ومعرفية عديدة لسانية وعرفانية وسردية ودلالية وأدبية. وقد لا يرى الباحث من الحكاية إلا الجوانب التي تتصل باختصاصه ولا ضير من ذلك في رأيي. ولكن ينبغي ألا يكون ذلك مدخلا إلى الغض من المشاغل التي تشد اهتمام غيره من الباحثين ضمن هواجس معرفية أخرى. فمن حق كل اختصاص أن يهتم منها بما يستجيب إلى التساؤلات المهمة لديه. وتبقى الحكاية الشعبية من المجالات التي يمكن أن تلتقي في مباشرتها الاختصاصات المتعددة. ويحسن بنا أن نتذكر في هذا السياق – ولعل هذا أن يكون من أبرز وجوه الفتنة فيها – أن المدون منها ليس إلا وجها من وجوهها. فهي ليست مجرد نص. وإنما هي في الأساس شفاهية ومقام وسياق وسينوغرافيا وإخراج وأداء. هي جميع ذلك وأكثر. ولو تبسطنا في كل وجه من وجوهها فإنه يمكن أن يستقيم مجالا من البحث قائما بذاته. قد نتوسل في استقرائها بما يتجاوز المنهج الواحد ويبرز ثراء الحكاية وامتدادها إلى جوانب عديدة من حياة الإنسان وقابليتها إلى أن يباشرها الدارس ضمن سياق المشاغل الفكرية المتعددة.

إن أهميتها باعتبارها أداة في تربية الطفل لا يمكن تجاوزها يجعلها جديرة بكل عنايتنا. ويمكن أن نذكر في هذا السياق بالعمل الذي قام به برونو بتلهايم Bruno Bettelheim في مصنفه «التحليل النفسي للحكاية الشعبية»[3]. فقد أبرز الأهمية التربوية والنفسية للحكاية من حيث استجابتها إلى الحاجات البيسكولوجية للأطفال. تجيب عن أسئلتهم. تبدد من حيرتهم. وتهيئهم إلى مواجهة الحياة بكل ما تحتمله من خير وشر. تخاطب خيالهم وتدغدغ مشاعرهم وتسمح لهم بالتفاعل مع الشخوص والأحداث التي واجهوها من الحكاية بما يناسب سنهم وطبيعة اللوحة التي عرضت عليهم. الحكاية لحظة رائقة في يوم الطفل ينتقل معها من اليقظة والنشاط والحركة إلى الدعة والراحة والطمأنينة. وكلما كانت الحكاية شائقة، كان نومه هانئا سعيدا مما يؤكد أهميتها في تصالحه مع نفسه ومحيطه. وذاك ما يفسر راحته وخلوده إلى النوم عند سماعها. ولعل البعد الساحر فيها أنها لا تغصب الطفل على فهم محدد للأحداث التي ترويها. فهي تسمح له بمساحة من الحرية تتيح له الفهم بما يناسب سنه وخياله. فالحكاية بعبارة ج. قرفيتش G. Gurvitch «تكشف وهي تحجب وتحجب وهي تكشف» وتدع مخيال الصغير محلقا يدرك من فهمها ما يرى أنه يناسبه. وهي في الوقت نفسه تلتفت إلى الآباء تحلل جوانب من شخصياتهم وتنبههم إلى مواطن الخلل في تربيتهم حتى لا يسيئوا إلى أطفالهم من حيث يظنون نفعهم.

ولا يفوتنا أن نذكر في هذا السياق بالجهود التي بذلها رواد كبار من طراز عبد الحميد يونس ونبيلة إبراهيم وأحمد مرسي ومحمد الجوهري. فقد كان لها دور حاسم في انتباه الثقافة العربية إلى الأبعاد المعرفية التي تندرج هذه الجهود في سياقها. وضعوا الأسس المنهجية لجمع الحكاية ووجهوا دراستها الوجهة التي تستجيب إلى منهجية البحث العلمي المتعارف عليها أكاديميا.

في هذا السياق من الوعي بأهمية الحكاية الشعبية وما تطرحه في درسها من آفاق، اخترنا نص فرج الفخراني لباب آفاق، نموذجا لما ينبغي أن تكون عليه الدراسة من تأسيس منهجي متماسك. وهو وإن كان يندرج ضمن منهج في التناول بات قديما فإن الأسئلة التي يجيب عنها مازالت راهنة والقضايا التي يتناولها مازالت مطروحة.

أ.د. محمد النويري
رئيس الهيأة العلمية للمنظمة الدولية للفن الشعبي IOV

1. انظر في تعريف هذه المفاهيم : حسن الشامي، فهرست الجزيئيات للمأثورات الشعبية الشفاهية، الثقافة الشعبية ، العدد 10، 2010. وانظر الهامشين عدد 1 و2 من نص آفاق لهذا العدد .
2. BOUHDIBA A. : L' imaginaire maghrébin , Cérés Edition ,Tunis ,1994.
3. Bettelheim B. : Psychanalyse des contes de fées , Pocket, France , 2008.

الغلاف الأمامي

«مشمر» اللحظة غير العابرة

عدسة: مريم الموسوي

يشهد العالم الحديث، خاصة في البلدان الأكثر نمواً بالمقاييس الاقتصادية، علاقة عكسية بين ألفة أُناس المكان وترابطهم، وبين الوضع الاقتصادي، إذ تشكل المدن نوعاً جديداً -بمقاييس التاريخ التطوري- من العلاقات الإنسانية التي لا تحكمها القرابة والجيرة والألفة ضمن المجموعة البشرية التي لطالما عاشت وفقاً لها، فيما بقيت القرية محتفظة بهذا النمط من الترابط، والتواصل، والمشاركة، والتبادل، بشكل يندر وجوده في مجتمع المدينة الذي تحكمه روابط سوسيولوجيا أخرى.

وبين المدينة والقرية، يمكن للملاحظ أن يلتمس الفروقات الواضحة، دون أن يكون عالم اجتماع، أو أنثروبولوجي؛ تلك الفروقات المتمثلة في علاقة الناس بعضهم ببعض. فالعولمة بأشكالها المتعددة، باتت تتغلغل في كل زقاق، وأضحت الفروقات تذوب باطراد، لتتشكل ثقافة جديدة وأنماط ملبس، ومأكل، وتفضيلات، وأخلاقيات... أحادية، تتسق مع روح المدينة، حتى في القرى والأرياف، خاصة بين أبناء الجيل الجديد، ما يتهدد روح القرية، من منظور من يرى في هذه الأحادية تهديداً!

وفي ظل السيطرة الطاغية للعولمة وأشكال الاتصال اللامحدود، تبزغ صورة هذان العجوزان، في قريةٍ يبدو بأنها تحافظ على ما تبقى من ألفة القرية وحميميتها. ففي صورة الغلاف الأمامي لهذا العدد، نذهب إلى حيث لحظة من السكينة التي تشوبها الفرحة، لرجلٍ وامرأة يقفان على باب دارهما، متبادلان الابتسامة بعفوية نابعة من البساطة، وشعور من الألفة التي يعدان لها حول أبريق شاي، أو مشروب دافئ.

وترتدي المرأة رداءً يتخذ مسميات مختلفة باختلاف لغات الشعوب ولهجاتها، ففي البحرين، وبعض المناطق الشرقية من السعودية -حيث يُرتدى مثل هذا الرداء- يسمى بالدارجة «مشمر»، أو «بشار». أما في إيران، حيث الصورة، فيسمى «تشادر» أو «چادر»؛ وهو غطاء ترتديه المرأة، يمتاز بنقوشه المستلهمة من الأشكال النباتية والهندسية، وألوانه المتعددة. وفي المغرب العربي، رداءٌ مقارب له، يسمى «حايك» أو «سفساري»، لكنه يمتاز ببياضه دون زخارف وألوان. أما الرجل فيعتمر قبعة رأس قريبة من تلك التي ترتديها بعض الشعوب القاطنة في آسيا الوسطى، وشرق أوروبا.

وإذا تأملنا مسألة أغطية الرأس، للرجال والنساء، فإنها مسألة تستحق الدراسة والتفحص، لأنها تشكل مشتركاً إنسانيا، فلطالما حرصت الشعوب على أن ترتديها، ليس لغرضٍ ديني فقط، بل لأغراض متعددة. ولهذا نجدها، إذا ما عدنا للألبسة التقليدية للشعوب، شائعةً لدى كل الثقافات حتى البدائية منها، التي تعيش عاريةً، إلا من أغطيةٍ بسيطة، إذ تحرص على غطاء الرأس باختلاف تمثلاته، كما لدى قبائل «بابوا غينيا الجديدة»، وبعض قبائل «الأمازون»، و«الكاسا | Kasa» في اليابان، والقبعة المخروطية في شرق وجنوب شرق آسيا...

وقد اتخذ غطاء الرأس العديد من التمثلات، فنجد العديد من الديانات تتخذه رمزاً، كما الـ«كيباه» اليهودية، و«القلوسة» و«السكوفيه» و«القلنسوة» المسيحية، والعِمّة لدى الطوائف الإسلامية، أو الطاقية «القحفية» التي تتخذها العديد من الشعوب، الآسيوية بشكلٍ خاصة، رمزيةً على انتمائها الديني، بالإضافة لأغطية الرأس في البوذية والزرادشتية وغيرها... أو تلك الخاصة بالرمزيات السياسية والاجتماعية.

أ. سيد أحمد رضا

الغلاف الخلفي

القماش وتجارته في البحرين

عدسة : شيرين رفيع

تجارة الأقمشة في مملكة البحرين تعد من أقدم المهن التي توارثتها الأجيال، ويسمى خام القماش باللغة العامية (خلق) ويوجد منها الصيفي والشتوي، وتسمى قطعة القماش الكبيرة المستوردة من المصنع (طاقة) وتباع قطع الخام بقياس الذراع.

وهنالك قماش خاص بالرجال وقماش خاص للنساء الذي يتميز بألوانه الزاهية والنقوش المتنوعة وتمارس تلك المهنة قديما من قبل النساء الجائلات اللاتي يتنقلن من مكان إلى آخر ويزرن البيوت الشعبية لبيع البضاعة وهي عبارة عن قطع قماش وأزياء جاهزة بالإضافة إلى مواد وأدوات خاصة بمستلزمات النساء حيث توضع البضاعة إمّا في قطعة قماش كبيرة تربط بإحكام، وإمّا في سلة مصنوعة من سعف النخيل وتسمى (جفير) وتوضع فوق الرأس لسهولة حمل البضاعة والتنقل بها.

ومن أشهر القماش لدى المجتمع البحريني الكوداري والحرير والقطن والبلاستر والنايلون والكتان وغيرها من المواد الخام حيث يصنع البعض محلياً عن طريق النساجين، ومن أشهر المناطق التي تتواجد فيها مصانع النسيج بني جمرة والجسرة والمحرق وغيرها من مناطق تشتهر بتلك الحرفة، والبعض الآخر يجلب من خارج البحرين من البلدان المصدرة للقماش مثل الهند واليابان والصين وبلاد فارس وغيرها من بلدان تصدر البضائع.

وعند شراء قطعة القماش تذهب النسوة إلى الخياط لتفصيل القماش بالشكل المطلوب حيث تمارس مهنة الخياطة في المنزل والمحلات المختصة بتفصيل أزياء النسوة، البعض منهن يغيرن ألوان القماش بالمنزل باستخدام مواد طبيعية ومتوفرة لدى الجميع مثل الكركم والحناء وغيرها من مواد تستخدم في صباغة خام القماش.

عند الانتهاء من تفصيل القماش يتم تسمية الأزياء بأسماء شعبية كل على نوعه وشكله حيث تكون للزي الشعبي أسماء منها: العباءة غالبا ما تكون سوداء اللون، ثوب النشل يتميز بزينته، البخنق الذي يستر نصف الجسم، النفنوف الذي يتميز بخفته ويكون مريحا جدا، الجلابية تتميز بألوانها والنقش الذي يوضع على الرداء، ثوب النقدة والذي يتميز بزخرفته بخيوط ذهبية اللون وغيرها من مسميات الملابس.

وهنالك معتقد عند البعض بأنه لا يجوز لبس الملابس التي يوجد بها ثقب أو تكون ممزقة لأنها تجلب الشؤم والفقر، ويتشاءم البعض عند لبسها بالمقلوب.

صورة الغلاف تظهر دكانا لبائع القماش مع إحدى الزبونات وهي مرتدية الزي الشعبي بالإضافة إلى وجود البعض من القماش وآلة الخياطة (الكراخانه) المستخدمة قديما في صناعة الأزياء الشعبية.

أ. خميس البنكي

«مَحْلَنَة» الطرز الفرعية في القَصِّ الشعبي
قراءة في مدرسة الملاءمة الثقافية 14

أ.د. فرح قدري الفخراني – مصر

«مَحْلَنَة» الطرز الفرعية في القَصِّ الشعبي قراءة في مدرسة الملاءمة الثقافية

1

تركزت سهام نقد المدرسة المقارنة حول هدفها الأصيل – الموسوم بالسيزيفية أحيانًا – الرامي إلى الوصول للصيغة الأكثر قدمًا لقصة شعبية ما، إلا أن أحدًا لا يمكنه بخس دور هذه المدرسة في تقدم الدراسات الأدب شعبية، بل واستبناء المدارس الأخرى على مكوناتها وهياكلها، فضلًا عما جادت به من أدوات للدراسة لم يعد بمقدورنا الاستغناء عنها، كالأداتين العالميتين الطراز[1] Type والجُزِيء[2] Motif، بهما تسعى مدرسة المواءمة الثقافية[3] – محل الدراسة – إلى كشف كيفية تلاؤم قصة شعبية ما مع بيئات ثقافية مختلفة عبر مقارنة صيغها تأسيسًا على فهرست الطرز لآرني – طُمسُن وفهرست الجزيئات لطُمسُن، وهي نظم تصنيف أنتجتها المدرسة المقارنة، في المقابل أنتجت مدرسة الملاءمة الثقافية أحد الاتجاهات الرئيسة في دراسة القصص الشعبي وهو «مَحْلَنَة»

القص الشعبي (Oicotypification)[4] وهو اتجاه دراسي من شأنه وصف مسيرة ملاءمة قص شعبي ما لبيئة اجتماعية وثقافية جديدة، مع بيان التغييرات التي حَلَّتْ على هذا القص كي يتلاءم لآداء وظيفته وفق ظروفه الجديدة، ويقوِّم ياسيف Elli Yassef هذا الاتجاه على التناصية في الأساس[5]، فهو عنده يصف تلاقي مكونات قصصية تنتمي إلى مجتمع مختلف مع محددات ثقافية تنتمي لمجتمع آخر، كما يحلل تأثير هذا التلاقي على إنتاج نص جديد يتطلع إلى التَوَطُّنِ في الثقافة المحلية الهاضمة له[6].

والدراسة تحاول بيان الإجراءات المتبعة في الدراسات الأدب شعبية لترصد ملامح «مَحْلَنَة» هذه القصة المنزوعة من بيئتها ليتم «تَبْيِيتُها» في بيئة محلية أخرى،أما العنصر أو المظهر القصصي المتوائم مع البيئة الجديدة فيطلق عليه Oikotype / Oictype ويقصد به الشكل المحلي للطراز في النصوص الأدب شعبية، وكان فون سيدوف C. W. von Sydow هو من أدخل هذا المفهوم إلى الدراسات الفولكلورية مستعيرًا إياه من علم الأحياء[7] وعادة ما يتم تطبيقه في بعض الأنواع الأدب شعبية الطويلة نسبيًا كالحكايات والسير الشعبية، فالتَشَكُل المحلي الحامل للخصائص الرئيسة للطراز - يظهر حين تحدث بدائل مُطْرَدة أو منتظمة في مضمون أو أسلوب أو بنية الطراز الأدب شعبي بقدر ما يمكنه من التكيف مع القوالب المفضلة عند جماعة ما ذات خصوصية محلية أو ثقافية[8]، بمعنى آخر كي يكون بمقدور موروث شعبي ما - قص شعبي على وجه الخصوص - أن يكون أداة تعبير لفكرة الأنا لجماعة معينة (الأنا الجمعية) وأن يكون جزءًا من هويتها العرقية[9]، كي يحدث ذلك، يتوجب على القص أن يمر بمسيرة من التواؤم والتلاؤم مع الجماعة المحلية «مَحْلَنَة» المُتَبَنِيَّة للقص الجديد، وتعد هذه المسيرة هي الضامن لديمومة الموروث أو القص، سواء عند انتقاله الجغرافي من بلد إلى بلد أو من منطقة إلى أخرى أو عند الانتقال الثقافي من جماعة داخلية[10] إلى جماعة أخرى، وعندما يكمل قص ما مسيرة المواءمة والملاءمة، فيكون بمقدوره أن يصبح جزءًا من الأنا الجمعي، وهي مسيرة معقدة وبطيئة للغاية، ومن الصعب بمكان تحديدها، فلن يسهل على أحد أن يحدد أن قصة ما هي قصة عالمية أو أنها قصة عربية أو يهودية بشكل عام - المقصود تنتمي لجماعة يهودية كالحسيدية أو جماعة عربية كالدروز - فيجب على الدراسة قبلًا أن تجيب عن أسئلة عديدة مثل لماذا اختارت جماعة ما أن تلائم مجموعة قصص معينة لكي تَنْضَوي تحت مظلة قصص هذه الجماعة ولماذا أهملت تلك الجماعة مجموعة قصص أخرى؟ وكيف توائمها وتلائمها؟ وما هي العلاقات بين مسيرات المواءمة والملاءمة لأنواع مختلفة من الفولكلور؟ وهل يمكن أن نحدد ونميز خصائص ومظاهر أدبية ومضامينية وشكلية لموروث أدبشعبي خاص بجماعة عرقية معينة[11]؟

لقد صدق هونكو Lauri Honko في إدعائه القائل بأنه ليس بالإمكان تأطير وتحديد استقلالية تامة لموروث ما، سواء موروث خاص بمنطقة جغرافية أو بجماعة داخلية، اعتمادًا على فكرة وحدة المصدر والاستقلالية التامة الكامنة في هذا الموروث، لكونه موروثًا عامًا بطبعه، ففي الفولكلور نجد من النادر وجود موتيفات أو تيمات مستقلة تمامًا، وتخص جماعة بعينها، ومع ذلك فليست هناك ضرورة الإنكار التام لوجود هذه الخصوصية، فنحن نشعر بوجود بيئة (جو عام) خاصة بموروث محلي أو موروث خاص بجماعة داخلية من خلال أُطُر مختلفة وطرق متعددة، فالموتيفات والتيمات المعروفة في ثقافات أخرى يتم إعادة تنظيمها وترتيبها في الموروث المحلي بطريقة محددة ومتداخلة مع البيئة الطبيعية ومتمازجة مع طرق معيشة تلك الجماعة[12]، واتباع خطوات منهجية لكشف ذلك هو مقصد مدرسة المواءمة الثقافية، بشكل عام، ومرمى مصطلح «مَحْلَنَة» (Oicotypification) على وجه الخصوص، وهو المصطلح الذي صاغه أبراهامز Roger Abrahams في دراسة اشتغلت على الفولكلور

السـردي في منطقة حضرية يقيم فيهـا أمريكيون أفارقة، والتي سـعى فيها إلى اتبـاع نهج لتحديد وإيجـاد ما يمكن أن يكون سـمات وخصائـص ثقافية للمـادة الفولكلورية الـتي يقدمهـا أو يؤديها هـؤلاء الأشـخاص، فالعديد من نكاتهم،علـى سـبيل المثـال، كانت عبارة عـن صيغ لطرز حكائيـة عالمية، غـير أن أبراهامز كان يعتقـد أن مزيدًا من دراسـة فولكلور مثل هذه الجماعات من شأنه أن يكشف عـن تقنيات ووسـائل محددة للسـرد متى وجـد المؤدون والـرواة أنهـا ذات جاذبية خاصـة، هذه الدوائـر التقنية ربما تضمنت المحتـوى الذي كان من بـين اهتمامات فون سيدوف الرئيسـة، ولكنها قد تتضمن كذلك الخصائص البنائية وعناصـر الإلقاء والجوانـب الإطارية والجوانب الوصفيـة والرمـوز، فقد بَـيَّنَ أبراهامز أنه بمجـرد أن يتم عزل القالب الخاضـع للمَحْلَنَة وفـق منطقة أو مجموعة ذات خصوصيـة ما، يكون بمقدور فحص شـريحة واحدة من الفن الشـعبي الخاضع للدراسـة أن يُبَـيِّن كيف قَدِمَ هذا الفـن من تلـك الجماعة[13].

لقـد أعمـل هونكـو فكـرة المَحْلَنَـة علـى القصص الشـعبي تحديـدًا، واعتبر أن الشـكل النـاتج عـن المَحْلَنَة Oikotype / Oictype هـو طـراز محلـي للطـراز القصـصي، من ذلك القصة التي تكون قد مرت بمسـيرات مواءمـة عميقة وجذريـة إلى حد أن تتحـول لتصبح قصة ذات ملامـح معروفـة في مجتمـع أو جماعـة مميـزة[14]، فالصيغة القصصيـة الناتجة مـن عمليـة المَحْلَنَة تعتبر نوعًـا خاصًا مـن الطـراز الفرعـي، هـذا الطـراز المرتبط صراحة ببيئـة ثقافية معينة، مـا يشـير إلى التكييفات أو مظاهـر مواءمة هذا الطـراز الفرعي مـع منطقة محلية ما أو ما يمكن أن نسـميه تجـاوزًا «مَحْلَنَة الطـراز الفرعي»، أمـا كلمينتـس William M. Clements فقـد صـاغ هـذا المفهـوم بمقولتـه المعروفـة Oikotypification resembles Localization «المَحْلَنَـة هـي موائمـة البيئـة المحليـة»[15] والوصـف السـابق - ينطبـق على محلنـة يهوديـة لقصـة سـندريلا المعروفـة ب «حكاية شِـلْجِيَا» «*מעשית שלגייה*» الـتي اتخـذت ملامح يهودية واضحـة، ويتـم الإشـارة للمَحْلَنَـة مـن خـلال نجمة في فهرسـت أرني -طُمسُـن، فترقيم الطراز العالمي لقصص سندريلا في الفهرسـت هو AT510 بينما الصيغ اليهودية لقصة «شِـلْجِيَا» «*שלגייה*» في أرشيف القصص الشعبي في إسـرائيل ترقيمهـا *AT510[16]، أمـا الصيـغ العربية لذات القصة «ست الحسـن والجمال» فيوردها الشامي Hasan M. el-shamy في فهرسـت الجزيئـات العربية تحت ترقيـم S31, Cruel stepmother. (قسـوة زوجة أب) مضيفًـا ترقيمات مُنَجَّمَـة تفيد مَحْلَنَـة عربية لطرز وجزيئـات لذات القصـة[17]، ناهيك عن الصيـغ العديدة الـتي أوردتهـا نويمـان شـلي *אסתר נוימן-שלי* في دراسـتها القيمـة التي نهجت فيهـا منهج مدرسـة الملاءمة الثقافية تطبيقًا علـى الطراز القصـصي AT:709 تحديـدًا صيغة «زيـن القمرة» الشـمال-إفريقية المتقاطعـة مع صيغة «سـت الحسـن والجمال» المصرية وصيغة «شلجية» اليهودية الشـمال أوربيـة[18].

إن الإضافـة الحقيقيـة لهونكـو في هـذا المجـال الـدراسي - تكمـن في إيجـاد آليـات الوصـول إلى العنصر المتوائـم محليًا، فقـد اهتم بفحص كيف يتـواءم موروث شـعبي ما مع بيئـات متنوعـة، وتحديدًا مواءمـة القصة الشـعبية لـتراث محلـي، وعنده تتخـذ هـذه المواءمات أربعة أشـكال أو صور، هـي المواءمة الجغرافيـة والمواءمة التراثية والمواءمـة الوظيفية، ثم تُتَـوَّج إحداها أو جميعها بالمَحْلَنَة، أي مـتى يمكننا القول أن قصة شـعبية ما هي قصة يهوديـة أو مغاربية أو مصرية وهكذا، وأنها ليسـت قصـة عالميـة ولكنها قصـة تنتـمي لثقافة بعينهـا؟[19]، بحيث تكون مسـيرة هـذه المواءمـات هي الشـرط الذي يسـمح بمواصلـة الروايـة حيويتهـا واسـتمرار بقائها، وفيمـا يلي نعـرض لصور وأشـكال هـذه الملاءمات:

الملاءمة الجغرافية:

يقصـد بها تغيـير في وصـف المحيط الخـارجي وذلك حينما تكـون القصة الأصلية غـير متوائمـة جغرافيًا مع المـكان الذي نقلـت إليه القصـة، فمثلًا لا نجـد مأثورات

تتناول الجبال والصحاري في هولندا، وبدلًا من ذلك نجد الغابة والبرية، أما من ناحية النوع الأدبي فنجد بعض الأنواع قابلة للتواؤم الجغرافي بشكل كبير وأنواع أخرى قليلة التواؤم، فالوصف المكاني هو أمر وثيق الصلة بالمأثرة Legend، التي عادة ما تهتم بالملمح المكاني، بينما يقل هذا الأمر في الحكاية الخرافية Fairy Tale[20] فالتغييرات غير ضرورية عند مَحْلَنَة هذه الأخيرة، باعتبارها نوعًا أدبيًا غير مقيد بزمان أو مكان (فوق زمكانية) فليس بالضرورة وصف البلدة التي وقع بها هروب ست الحسن والجمال من قسوة زوجة الأب - في بطن بقرة، في حين أن وصف البيئة الصحراوية مهم للغاية عندما نعرض لمأثرة Legend أصل مقام (ضريح مقصد زيارة) أبو الحسن الشاذلي، أو مأثرة إطعام شجرة وغراب للأنبا بولا كي يظل على قيد الحياة في مكان لا حياة فيه (دير مقصد زيارة)، وكلاهما في فيافي الصحراء الشرقية في مصر (مآثر مكانية)، فحين لا يمكن للقصة الأصلية التلاؤم الجغرافي للمكان الذي انتقلت إليه، حينها لن يستقيم سياق القصة، إلا إذا استبدلنا الصحراء بالغابة مثلًا، وذلك لتشكل علاقة ما في الحكي بالمكان، كذلك القصة التي تُحكى في اليمن عن رجل ثلجي يؤدي خدمات للمارة هي قصة ليست ذات أصل يمني، ولكنها أكثر ملاءمة للبيئة الأوربية، وفي هذا الشكل من التلاؤم يغير الراوي المكونات المرتبطة بالطبيعة (أسماء الأماكن- الحيوانات- النباتات- وغيرها) بحيث يجعلها موائمة للمحيط أو البيئة القريبة التي انتقلت إليها الرواية، وجميعها تكون مكونات معروفة لجماعة المستمعين، وعند هونكو من المهم أن يحافظ المجتمع على خصائص روي النوع الأدب شعبي أكثر من أهمية حفاظه على الأحداث التاريخية في النوع الأدب شعبي[21].

وقد عدد هونكو عناصر ارتباط القص الشعبي وتركزه حول عناصر جغرافية، أهمها - عندي- تخليق الأوصاف البيئية التي يجب أن تتحول وتتبدل لمظاهر البيئة المستوعبة للنوع familiarization، مثال ذلك المآثر التي تتناول أرواح المياه نجدها تنتشر في الأماكن التي يتواجد بها مياه ويكون هناك اتصال يومي بهذه المصادر المائية، مثل (بير العين - بير الشيخ سِمَاعين - قرية سفلاق - محافظة سوهاج - المآثر التفسيرية لأسماء الأماكن قرية سَاقُلْتَه (قصة سأقتله)، وتخليق علاقة بين عنصر محدد في البيئة الجغرافية المعروفة للجماعة المستوعبة localization كشجرة أو حجر أو مظهر من مظاهر الطبيعة له شكل فريد ومتفرد، وبارز جاذب لحكي المآثر والقصص حول تخلقه وتكونه وتشكله، أو الأحداث التي وقعت بجانبه وأثرت فيه، مثل (سبعة أحجار بنات الحور في أخميم المرتبطة بظاهرة كسوف القمر)[22].

الملاءمة التراثية

وتعني ملاءمة المكونات التراثية، أو الخصائص التي تتقاطع مع العادات والقيم والتقاليد، ومن الضروري الإشارة هنا إلى استفادة الرواة اليهود كثيرًا من هذه التقنية في إنتاج صيغ يهودية لكثير من المرويات العربية والإسلامية التي كانت شائعة في بلدان كان اليهود ينعمون بالعيش فيها، ففي إحدى صيغ سندريلا اليهودية، البائع المتجول (بائع أحذية) يتنقل من مكان إلى مكان، وعندما يحل يوم السبت - يوم تحريم العمل في اليهودية - يتوقف في غابة وينزل ضيفًا عند حارسها (أب لسبع بنات) البائع يقيس الأحذية للفتيات وبذا يجد محبوبته[23]، وهنا نجد في القصة موضوع السبت يشكل الملائمة التراثية، وقد يكون القرآن الكريم هو عنصر المواءمة في سردية أخرى، حيث يُحْكَى :

«(نادرة) كان لجحا خط جميل لكنه كان يتصرف في عبارات القرآن ويصححها على قدر عقله فقال له أحد الأمراء يا جحا أعطيك خمسمائة دينار لتكتب لي مصحفًا بشرط أنك لا تكتب شيئاً من عندك بل تنقل الذي في النسخة لي سواء كان غلطًا أم صحيحًا فرضي وأخذ في الكتابة بهذا الشرط فلما وصل إلى آية وخر موسى صعقًا فظن أنه خر موسى من غير تشديد

نادرة جحا كرواية إسلامية(قبل الملاءمة التراثية)	نادرة جحا كرواية يهودية (بعد الملاءمة التراثية)
كان لجحا خروف سمين أرادوا أن يعملون حيلة ويأكلونه فجاءوا إليه وقالوا ان غدًا تقوم القيامة واليوم آخر يوم من الدنيا تعال نذهب إلى بستان ونذبح الخروف ونأكله وغدًا كلنا نموت فصدقهم وذهب معهم فذبحوا الخروف واكلوه فلما اشتد عليهم الحر قلعوا ثيابهم ودخلوا في الماء كلهم سوى جحا فاخذ جميع ثيابهم وحرقهم لان غدا يوم القيامة ولا تلزم الثياب لاحد[26]	أخذ بعض السفهاء جَدْيًا كان لجحا وأكلوه، وأخذوا يتضاحكون عليه قائلين له: ماذا في ذلك، (ياجحا)؟ أليس المسيا في طريقه للمجيء!» وجلسوا يلعبون الورق، وخلعوا معاطفهم، وتركوها في عهدة جحا، فألقاها جحا في النار قائلًا: « وماذا في ذلك (يا صحاب)؟ أليس المسيا في طريقه للمجيء إلى هنا!» *בני אדם חצופים לוקחים בכוח גדי של ג'וחא ואוכלים אותו. הם לועגים לו: «מה בכך? הלא המשיח הוא בדרכו לבוא!» הם מתישבים לשחק קלפים, פושטים מעיליהם ומפקידים אותם בידי ג'וחא. ג'וחא משליך אותם לתוך האש בואמרו: «מה בכך? הלא המשיח הוא בדרכו לכאן!»*[27]

الراء ومن المعلوم أن خر في الفارسية بمعنى حمار فيبقى معنى الآية وحمار موسى فقال في نفسه أن موسى ما كان له حمار بل عيسى كان له حمار فكتب في المصحف وخر عيسى »[24].

وليس ببعيد مواءمة ذات النادرة في الموروث اليهودي بتغييرات عنصر ديني إسلامي (القرآن الكريم) بعنصر ديني يهودي (التناخ) عند جماعات يهودية كانت أو مازالت تعيش في بلدان إسلامية، وفي أرشيف القصص الشعبي في إسرائيل العديد من نوادر جحا «المُمَحْلَنَة» من امتداد ثقافي إسلامي واسع، ذات خلفية تركية[25]، من ذلك ملاءمة نص تراثي يخص البيئة المستوعبة للقص الشعبي، ففي الملائمة اليهودية لإحدى نوادر جحا -رواها يهودي بلقاني - يتم توظيف عبارة تخص الإيمان بمجيء المسيح اليهودي في آخر الزمان، وهي عبارة «المَسْيَا في طريقه إلى هنا» «*המשיח הוא בדרכו לכאן*» بديلًا لفكرة يوم القيامة في العقيدة الإسلامية: (الجدول السابق).

وتدرج صيغ هذه النادرة تحت ترقيم AT: D1538، وتوصيفه: طرق عديدة ومتنوعة خاصة بانتقام المصاب، وفي أرشيف القصص الشعبي في إسرائيل 70 صيغة تقريبًا لهذه النادرة، تعتبر محلنة لهذا الشكل المحلي وتتضمن حوالي ثمان نسخ يهودية سفاردية وست نسخ من كل أراضي فلسطين وهناك نسخ متفرقة من اليمن ومن تركيا[28] فالراوي اليهودي يمزج خيوط النادرة بعناصر يهودية، إلى حد جعل جاسون Heda Jason تنظر إلى النكات اليهودية كونها جزءًا من التراث الفكاهي العالمي[29] أما نوادر جحا تحديدًا فقد ذهب برجمان *יהודה ברגמן* إلى أنها منقحة ومُهَوَّدَة عن أصول تركية وعربية، وأصبحت من المرويات المحببة عند اليهود بشكل عام، وعند السفارديم على وجه الخصوص[30].

وربما ليس بعيدا عن ذلك واقعة تقريب إسحاق عند جبل موريا - وفق الرواية اليهودية باعتبارها ملاءمة تراثية لواقعة تقريب إسماعيل في مكة، وفق الرواية الإسلامية، وهو ما يجعلنا نطرح تساؤلا: رغم محاولة النص القديم خلق واقع قصصي جديد، إلى أي درجة تواصل المقومات والعناصر القديمة تأثيرها في النص الجديد، تلك العناصر التي تتضمّن بشكل عام شحنات ثقافية وتراثية مختلفة ومغايرة وربما متناقضة، وكيف تؤثر هذه المقومات والعناصر على دلالة القص ووظيفته الاجتماعية، بل والعقائدية أحيانًا؟ فالبطل في الروايتين يتعرض إلى اختبار، وهو أحد ملامح الحكاية الشعبية، إلا أن تحديد شخصية البطل (إسحاق - إسماعيل) يحيل الرواية من نوع أدبي إلى آخر، أي من حكاية شعبية إلى مأثرة، حيث يتم تعريض البطل مرات عديدة للاختبار، وهو أمر مرتبط - عندي - بالموروث الثقافي العربي القديم، وعليه يكون التعريض للاختبار دليلًا وشاهدًا على مشترك ثقافي عربي (يهودي / جاهلي)، يمثله الأول بتكرار التعرض إلى اختبار الموت مقابل تطبيق وصايا الشريعة (إسحاق) في حين يمثله الأخير بتكرار

2

التعرض إلى اختبار فقدان الابن أو الموت مقابل إكرام الضيف، والدفاع عن المستجير (إسماعيل).

التلاؤم الوظيفي:

وهو معني بالتغييرات في الدرجة الوظيفية للقص الشعبي في صيغه المختلفة، حين يتلاءم للإجابة عن التساؤلات حول القيم التي يتضمنها القص (تعليمية - دينية - تربوية ...)، وحول طبيعة الجمهور الموجه القص إليه (أطفال - نساء - رجال)، وطبقات هذا الجمهور وتوجهاته، وحول طبيعة الراوي / الراوية، فقد اتجه اهتمام فون سيدوف إلى الأسلوب أو الطريقة التي روى بها مقدمو الحكاية الشعبية الذين نقلوا قصصهم عبر الحدود الإقليمية والدولية بطرق تتوافق مع القصة التي تروي أعراف أوساطهم الثقافية الجديدة، فإن استحوذت القصة على خيال رواة القصص الأصليين في البيئة الجديدة فإنها ستغير تدريجيًا من شكلها الأصلي مع اقتراض خصائص مناسبة لوضعها المتوافق عليه[31]، فضلًا عن ذلك ملاءمة القص للظروف والملابسات التي تطرأ في نطاقات محددة من المجتمع، وذلك بهدف ملاءمة الوظيفة الزمانية التي يقوم بأدائها في ذلك الحين، ففي الدراسة القيمة التي قدمها فريرا פראנק אלוארז פרירה حول الوظيفة التعليمية للقصة الشعبية لدى أحد المجتمعات القروية في رومانيا أكد أن القصة الشعبية ليست قصة تعليمية تقدم فقط نماذج من المجتمع القروي (شخصيات - شرائح أو فئات مجتمعية - جماعات ذات مرجعيات دينية أو إثنية ...) ولكنها أيضًا يتم توظيفها كوسيلة تعليمية تحكم دورة حياة الإنسان، فالقصة الشعبية تهتم بالأحداث المؤثرة في حياة الإنسان (المولد - الزواج - الوفاة)، فهي تعرض خيارات الإنسان في الحياة وتقدم العِبَر والدروس المستفادة بشكل رمزي تمامًا، وهو ما يكمل الجانب التعليمي الذي يقدمه الآباء والأجداد والجيران والأصدقاء ورجال الدين والمعلمون، ومن هذا المنطلق تعكس القصة الشعبية أحزان المجتمع وآلامه ومصائره، كما تعكس الجزاء الحسن الذي ينتظر كل من يحترم التقاليد والقيم المتعارف عليها في مجتمع الحكي، حيث قدم فريرا رواية من رومانيا

لهـذا الطـراز تحكـي عـن أختـين لأب واحـد، ماتـت أم إحداهمـا/ الجميلـة لتعيـش مـع زوجـة الأب وابنتهـا في ذات المـنزل، وتقـوم زوجـة الأب بتكليفهـا بجميـع أعمـال المـنزل دون أن تكلـف ابنتهـا بـأي عمـل، وذات يـوم طلبـت زوجـة الأب مـن الجميلـة أن تذهـب لاحضـار وقـود، وعندمـا تصـل إلى «بيـت يـوم الجمعـة» المقـدس، تقـوم بتنظيفـه وترتيبـه بإخـلاص، وعندمـا أرادت العـودة إلى منزلهـا، طلـب منهـا «يـوم الجمعـة» اختيـار صنـدوق واحـد مـن بـين عـدد مـن الصناديـق مختلفـة الأحجـام، فاختـارت أصغرهـا، فـإذا بـه ملـيء بالذهـب والمجوهـرات، فغـارت أختهـا منهـا وقـررت أن تمـضي مثلهـا، وعندمـا وصلـت إلى «بيـت يـوم الجمعـة» عملـت بـه بـلا إخـلاص، ورغـم ذلـك عرضـوا عليهـا أن تختـار صندوقًـا، فاختـارت أكبرهـا، وإذا بصندوقهـا ملـيء بأنـواع مختلفـة مـن الثعابـين والضفـادع[32].

لقـد ذهـب فريـرا، وفـق هـذا المنهـج، إلى إمكانيـة دراسـة القـص الشـعبي تراتبيًـا في خمـس خطـوات على النحـو التـالي[33]:

- جمـع المصطلحـات الدالة علـى المـكان (التعبيرات المكانيـة) تلـك المرتبطـة بالتسـميات الأساسـية المتضمنـة في الأدب الشـفاهي، وفـق مفاهيـم أصحـاب المكان (يمكـن أن تكون أطر هـذه المفاهيم ومضامينهـا مختلفـة مـن قـص شـعبي إلى آخر).
- توجيه سـؤال للـرواة والمسـتمعين - باعتبـار أنهم جميعًا مستهلكون للقص الشـعبي، سواء استهلاك الـروي أو اسـتهلاك الاسـتماع - الراوي والمسـتمع يتـداولان مـادة واحـدة - والسـؤال مرتبـط بكون القص الشـعبي المتـداول بينهم يقوم بـآداء وظيفة تعليميـة، وماهية هـذه الوظيفة.
- دراسـة تفصيليـة ومتعمقـة حـول مـدى وكيفية انتشـار الأنـواع الأدب شـعبية في مجتمـع الدراسـة.
- فهرسة مضامين القص الشعبي.
- إحصـاء الاتجهـات السـيكولغوية (الاتجاهـات النفسـية التي يمكن اسـتخلاصها من مظاهر لغوية أساسـية) والتي مـن خلالها يتـم تمريـر المضامين القصصيـة للمسـتمعين، حتى ولو كان ذلك بشـكل رمـزي أو إيحائي.

لقـد طبـق فريـرا تلـك الخطـوات الدراسـية على القصـص الشـعبي في رومانيـا في الفـترة مـن 1971 - 1973م محـاولًا الإجابـة عن سـؤال هل يمكـن للقصة الشـعبية أن تـؤدي دورًا تعليميًـا؟ باعتبـار أن القصـة الشـعبية هـي في مجملها تقوم على أسـاس لغـوي أدبي إجتماعـي رمـزي، وأن دراسـته يجـب أن تتـم وفـق هذا التوجه، دون أن نتجاهل أن لهذه القصة الشـعبية عناصر أساسـية أخرى، بمقدورها تشكيل آلية شـمولية لدراسة القصص الشـعبي.

أمـا الوظيفـة التعليميـة للنـص الأدب شـعبي عند بيتلهايـم B. Bettelheim يمكـن تقديمهـا مـن خلال مشـاركة عدد مـن الباحثين علـى اختـلاف توجهاتهم، ففي مجال الدراسـات النفسـية قُدمت دراسات عديدة معنيـة بوظيفـة القصـص الشـعبي، مثلًا، في تشـكيل الشـخصيات، في مقابـل ذلك، نجـد مجالات أخـرى مثل الانثروبولوجيـا والفولكلـور لـم توجـه دراسـات كافيـة تكشـف الوظائـف المُتَضَمَنة داخل القصص الشـعبي، والتي تسـهم في تشـكيل الهويـة الاجتماعيـة والثقافية لشـخص ما أو لجماعة صغيرة في المجتمـع، وربما لمجتمع بأثـره[34]، ومـن ثـم نجد تغيـيرات صغـيرة وأكـثر قدرة علـى الحركة وأكـثر فاعليـة في التوظيف، خاصـة بالدور الاجتماعـي أو الوظيفة الاجتماعيـة والاتصالية الخاصة بالقص الشـعبي، وذلك بمـا يتواءم مع الـراوي والجمهور والهيئـات الاجتماعيـة والثقافيـة المحيطـة ومجـالات الاهتمام الخاصة بالمتلقـين، فالقصة تنقل تغييرات ناتجة عن السـياق أو المحيـط الميزذي الخصوصيـة من ناحية الزمـان والمكان والحدث، فـإن كنا نتحدث عـن مأثرة يتم دمجها وتشـبيكها في خطبـة وعظية في دور عبـادة حينها فسـوف تتخذ هذه المأثرة طابعًا ممـيزًا للغاية، يتغاير مع سـردية ذات المأثـرة عندما يحكيهـا أب لإبنه.

الملاءمة الأخيرة (المحلنة):

نقصد بها التمظهر الأخير الذي يتضمن بداخله، بعض أو كل الملاءمات السابقة، مثل تغيير أسماء الأماكن والأشخاص، كما تشير المحلنة إلى تغييرات من شأنها أن تؤثر في جوهر سردية الطراز، على سبيل المثال، فإن تكرارية قانون التثليث (العدد الطبولوجي ثلاثة) عند أولريك الذي تتميز به معظم السرديات التراثية التي تعود إلى موروثات هندوأوربية قد يتبدل إلى تكرارية تربيع (أربعيات) عندما تروى الحكاية بواسطة رواة ينتمون إلى ثقافات أمريكية أصلية مثل النافاجو Navajo الذين يعتبرون العدد أربعة هو العدد الطبولوجي عندهم[35]، وقد توسع مفهوم المحلنة عند لاموكس Alan Lomax حين وظف المصطلح في تطبيقات عند بعض الفولكلوريين المهتمين بطرق أداء النصوص وإلقائها، من ذلك طرق أداء الأغاني، وعليه قام تصنيف طرز الغناء المتمايزة جغرافيًا فيما بينها والتي حددها برنامج لوماكس والذي حدد محلنة طرز الأغنية وفق مقاربات أداء الأغاني[36]، كذلك فإن بعض صيغ الموال[37] الشعبي البريطاني Folk-ballad British التي جمعت بواسطة تشيلد Francis James Child والتي تم تلقيها من خلال مغنين مشربين بالتراث الأمريكي، كثيرًا ما عكست عمليات «محلنة»، على سبيل المثال، النصوص التي قد تكون أقصر من نظيراتها البريطانية، كثيرًا ما تختصر إلى ما يطلق عليه «العنصر المؤثر» «emotional core»، وربما أضيف العديد من الوعظ الأخلاقي إلى تلك السرديات الخاصة بالموال الشعبي الذي يصلح لهذه الأقوال الوعظية[38].

وعليه تكون المَحْلَنَة طريقة علمية لوصف المسيرة العميقة والمعقدة والخاصة باستيعاب وإحلال مادة فولكلورية في ثقافة ما، ويذهب هونكو إلى وجود مجال مخصص ومتفرد لكل ثقافة، هذا المجال أو المحيط يتكون وينشأ من أن الموتيفات والموضوعات المعروفة وغير المدنية (غير العصرية) يتم تنظيمها في كل ثقافة بالطريقة المناسبة لها، حيث نجد قصة ما يتم تأطيرها باعتبارها قصة محلية عندما تكون المحلنة هي مسيرة مواءمة للبيئة الطبيعية ومواءمة للبناء الاجتماعي الاقتصادي ومواءمة للموقف أو الوضع المجتمعي، ومواءمة للمهن والأعمال اليدوية، ومواءمة للأفكار والمعتقدات الخاصة بهذه البيئة أو الثقافة، فالمواءمة لا تتعلق فقط بالمضامين ولكن تتعلق كذلك ببنية وأسلوب العمل الأدب شعبي، كما تتعلق بمنظومة الاتصالات المرتبطة بالعمل الأدب شعبي[39]، وتعد المحلنة هي التغيير الأوسع والأكبر الذي يقع على القص الشعبي، فعندما يكون بمقدورنا أن نقول أن قصة ما قد اكتسبت خطًا متطابقًا مع ثقافة ما فيكون هذا هو المَحْلَنَة، والدراسات التي تتناول الطرز المحلية تنظر إلى الشكل الأدب شعبي الناتج عن المَحْلَنَة باعتباره توليفة من أشكال الملاءمة الثلاثة السابقة، والمقصود به مسيرة ملاءمة واعية (تحدث بقصد) لتهيئة طراز أو موتيف عالمي كي يكون محليًا، ويكون ذا علاقة بمضامين ثقافية محلية، وذلك من خلال التأكيد على ما هو مختلف، وتمييزما هو مشترك بين الصيغ، سواء من ناحية الأسلوب والتشكيل اللغوي أو من ناحية المضمون والسياق، وبذا يكون الشكل الناتج عن المحلنة هو نتاج مسيرة إجتماعية معقدة، من خلالها نجد أن للقص الشعبي وظيفة مرتبطة بجوانب مجتمعية واقتصادية وقيمية، فمثلًا قصة «ابنة سليمان في البرج» «*בת שלמה במגדל*» – وهي صيغة مدراشية / تفسيرية تتضمن نبوءة، ثم محاولة لمنع النبوءة – غير أن القدر لا مفر منه – وتستمر الأحداث في التنامي وفي النهاية تعود الأمور إلى طبيعتها – هذه الصيغة هي قصة ذات طراز محلي للطراز العالمي: المحظوظ «*בר המזל*»، AT930 وما تم وصفه سابقاً – هو محلنة يهودية لقصة سندريلا – حلت عليه سمات يهودية واضحة، وتكمن التشابهات بين الطراز العالمي والطراز المحلي اليهودي في أفكار النبوءة وتجنب الجمع بين الفتى والفتاة والنهاية السعيدة، أما الاختلافات بين الطرازين نجدها في الحبس بدلًا من القتل لمواءمة التقاليد التي

تحظر قتل الولد، ولعرقلة الزواج، نجد محاولة الحبس والهدف منه عرقلة الزواج، وهذا يعكس المواءمة مع التقاليد، أما إلقاء التحية اليهودية (ملائمة تراثية)، كما أن التحية اليهودية وهي ذات مغزى ديني تعليمي، يتضمن شيئا ما علويا وأيضًا التعبير اللغوي الخاص بالزواج وفق الشريعة اليهودية (يكتبون عقد زواج) (כותבים כתובה) (ملاءمة وظيفية)، كذلك تأثير شخصية سليمان الذي هو هنا أكثر من حكيم، فضلًا عن التركيز على خصال دينية مرغوبة لدى الفتى، أهمها خصلة التبحر في العلوم الدينية، وأخيرًا يتوج المحلنة كل ذلك ويبني عليها تغيير النوع الأدبي من حكاية شعبية إلى مأثرة.

ويبدو أن التحول من نوع أدبي إلى آخر هو الشكل الأوضح للمَحْلَنَة، ومثالًا يمكن النظر إلى تحولات النوع

طراز قطة وايتنجتون :AT1651 (Type (Whittington's Cat (40)	المحلنة اليهودية للطراز(صيغة كتابية)(مأثرة) Legend(מדרש ויקרא רבה ל"ג, ב)(41) (التفسير الكبير لسفر اللاويين)	المحلنة الإسلامية للطراز(صيغة كتابية) (مأثرة) Legend
في بلد لا تعرف القطط، يبيع شاب قطة ويحصل على ثروة كبيرة . In land where cats are unknown, he sells it for a fortune. 1 –الحصول على قطة. البطل يترك قطة لكونها إرثه الوحيد، أو يربح أو يجد أربعة عملات نقدية يختبر جودة هذه العملات بإلقائها في مجرى مائي، واحدة فقط من هذه العملات تطفو، (العملة التي تغطس مزيفة)، البطل يشتري بالعملة الطافية قطة. 1–He Gets the Cat: (a) The Hero is left a cat as his only inheritance, or (b) he earns or finds four coins which he tests by throwing.	أخوان أحدهما يقيم وصية تقديم الصدقات والآخر لا يقيم هذه الوصية، أما الأول الذي يحرص على أداء الصدقات فقد جمع ثروته بسبب هذه الوصية الدينية، وذات مرة في مناسبة اليوم السابع من عيد المظال (يوم هوشعنا رابا) أعطته زوجته عشرة «دراهم» وطلبت منه أن يشتري بها شيئًا ما لإبنهما من السوق، وعندما خرج قابله جامع التبرعات وطلب منه أن يساهم في شراء عباءة لإحدى اليتيمات، فأعطاه العشرة دراهم، وخجل أن يعود إلى بيته، فذهب إلى المعبد وهناك شاهد أترنج[42] تتلفه الفتيات في هذا اليوم، فأخذه منهم وعبأه في جوال ومضى كي يلقيه في البحر حتى وصل إلى قصر الملك، وعندما وصل هناك تصادف أنه وقت كان فيه الملك مريضًا في أمعائه، وأخبر في الحلم: أنه كي يشفى عليه أن يأكل من الأترنج	كان عبد الله ابن المبارك (فقيه ديني ومحدث) يحج عامًا ويغزو في سبيل الله عامًا، وفي العام الذي أراد فيه الحج من بلده «مَرْو» ... خرج يودع أصحابه قبل سفره، فوجد إمرأة في الظلام تنحني على كومة من القمامة تفتش فيها حتى وجدت دجاجة ميتة فأخذتها وانطلقت لتطهوها وتطعمها صغارها، فتعجب ابن المبارك ونادى عليها وقال لها: ماذا تفعلين يا أمة الله؟ وذكرها بآية تحريم الميتة (إنما حرم عليكم الميتة ولحم الخنزير وما أهل به لغير الله)، فقالت له: يا عبد الله اترك الخلق للخالق ... إنها حرام عليك حلال لي، فأنا أرملة فقيرة وأم لأربع بنات ولا يوجد من يكفلنا، فخرجت ألتمس عشاء لبناتي ...فرزقني الله هذه الميتة ... أفمجادلني أنت فيها؟ وهنا بكى عبد الله ابن المبارك، وقال لها: خذي هذه الأمانة، وأعطاها المال كله الذي كان ينوي به الحج، وعاد إلى بيته ولازمه طوال فترة الحج ...

them into a stream: only one floats, the rest are counterfeit 2 -بيع القطة البطل يأخذ قطته إلى بلد مليئة بالفئران، وهذه البلدة لا تعرف القطط بالمرة، ويبيعها ويحصل على ثروة كبيرة. 2-Sale of the Cat: He takes his cat to amouse-infested land where cats are unknown and sells it for a fortune.	فأكل الملك منها وشفي وعلى الفور ملأوا جواله بالدنانير، وكان طلبه من الملك أن ترجع له كل ثروته وأن يخرج كل الناس في بلدته لاستقباله، فصنعوا له كما أراد، وعندما وصل إلى بلدته خرج كل الناس لاستقباله ومعهم أخوه وأبناء أخيه، وعند عبور أخيه وأبنائه النهر أقبض عليهم موج البحر الشديد، وأغرقهم، وأصبح هو وريث ماله وبيته[43]، وذلك تفسيرًا للآية التي تقول: «لأنه يجازي الإنسان على فعله»(أيوب 34 / 11)	وبعدما عاد حجاج بلدته قالوا له رحمك الله يا ابن المبارك ما جلسنا مجلسًا إلا وأعطيتنا مما أعطاك الله من العلم، ولا رأينا خيرًا منك في تعبدك لربك في الحج هذا العام[44]

الأدبي للطراز العالمي (قطة وايتنجتون :AT1651 Whittington's Cat.) في البيئتين اليهودية والعربية هو تتويج للمحلنة اليهودية والعربية لهذا الطراز، وهذا ما يتضح من المقارنة التالية:

وبالنظر إلى المأثرتين نجد تكرار البنية (العمل الصالح – العوز – الجزاء الحسن) وعلى ذلك نجد العديد من الموتيفات المشتركة في المأثرتين، ورغم ذلك نلحظ بعض الاختلافات المهمة، وذلك على النحو التالي:

السياق الوعظي: وردت الصيغتان «(أ) تُكَنَّى اليهودية بالصيغة، (ب) وتُكَنَّى الإسلامية بالصيغة» في كتب التراث الديني اليهودي والإسلامي وحرصتا على الإستشهاد بنصوص مقدسة تناخية (أيوب 34 / 11) وقرآنية، وأوردتا عناصر دينية مساعدة (مناسبتا عيد المظال وموعد آداء فريضة الحج) (ملاءمة تراثية) – هدف الصيغتين بيان أهمية تقديم الصدقات والتشجيع على ذلك (ملاءمة وظيفية)، برزت في الصيغتين ملامح البيئة المكانية «(أ) بيئة ساحلية في الصيغة (ب) وبيئة زراعية في الصيغة» (ملاءمة جغرافية). واختلفت الصيغتان في:

- وجهة إنفاق المال قبل التَصَدُق، (أ) وجهة دنيوية في (ب) ووجهة دينية في.
- حرص الأفراد على التمسك بالوصايا الدينية «التنوع في (أ) (تفكير طبيعي)، والتطابق في (ب) (الجميع يؤدي فريضة الحج مرة كل عام) (تفكير يوتوبي).
- أغفلت (أ) ذكر اسم المدينة أو المكان الذي جرت الأحداث فيه، بينما حرصت (ب) على ذكر اسم البلدة التي جرت فيها الأحداث (بلدة مَرْو) (ملاءمة جغرافية).

الطيب والشرير: اهتمت (أ) فقط بإبراز مبدأ التناقض والذي خصه أولريك في قوانينه الملحمية بالشخصيات التي تقابل كل منهما الأخرى، وفي (أ) أيضًا يظهر التناقض بين نفس الشخصيتين (الأخوان) في أكثر من صورة (طيب وشرير/ غني وفقير/ كريم

وبخيل ...)، بينما تجاهلت (ب) إبراز هذا المبدأ.

المعتقد الديني: حرصت الصيغتان على توظيف معتقد رسمي في المأثرتين ففي (أ) شرعت اليهودية الاحتفال بهذا العيد (اللاويين 23 / 34) (عاموس 9 / 11) (التثنية 16 / 13)، وفي (ب) شرع الإسلام الحج كركن رئيس من أركانه الخمسة (البقرة 195 - 199) (التوبة 2) (الحج 26 - 33) (ملائمة تراثية)، وفي التفاصيل اختلفت الصيغتان حيث اهتمت (أ) بمظاهر دين شعبي (الحرص على الاحتفال باليوم السابع والأخير وهو يوم (هوشعنا رابا) (طرق احتفال متنوعة من طائفة إلى أخرى ولم يرد بها نص شرعي[45]، في حين لم يرد أي من مظاهر الدين الشعبي في (ب)، وعندي أن (أ) أكثر ميلا إلى الحركية والمرونة في قبول التغيرات، في حين (ب) تميل إلى الثبات ومقاومة التغيير.

العمل الصالح: اتفقت الصيغتان على اعتبار تقديم الصدقات من الأعمال الصالحة التي تحث عليها كل من اليهودية والإسلام (ملاءمة تراثية) واختلفتا في قدر الصدقة، في (أ) قدر محدود جدًا من المال (دراهم معدودة)، وفي (ب) قدر كبير من المال «كل المال المخصص لأداء فريضة الحج».

العوز والوفرة: اتفقت الصيغتان على استهلال الحكي باعتبار التصدق يسبب العوز «ظاهريًا»«في (أ) لا يحضر حاجة طفله، وفي (ب) لا يؤدي فريضة الحج، ومع تقدم السرد يتبين أن التصدق يسبب الغني والوفرة «باطنيًا»(ملائمة تراثية) واختلفت الصيغتان في طبيعة الوفرة، ففي (ب) وفرة المال (وفرة مادية)، وفي (ب) وفرة محبة الله، إلى حد يمكنه من الحج وهو في بيته (وفرة معنوية)».

المكافأة ورد الإعتبار: اتفقت الصيغتان في مكافأة فعل الخير، بطريقة إعجازية، في (أ) أترنج تليت عليه صلوات يهودية يشفي من مرض المعدة، وهو موتيف يدرج في فهرست الجزيئات تحت Motif: D1505.1، وفي (ب) عجيبة وجود شخص في مكانين في ذات الوقت يشاهد في الحج بينما لم يخرج من بيته، وهو موتيف يدرج في فهرست الجزيئات تحت Motif: D2120 (ملاءمة تراثية) واختلفت الصيغتان في ماهية المكافأة، في (أ) مكافأة مادية، وفي (ب) مكافأة معنوية، وانفردت (أ) برد اعتبار الأخ الصالح، معنويًا (تكريمه أمام جميع أفراد بلدته)، وماديًا غرق أخيه وأبناء أخيه وحصوله على أموالهم كوريث شرعي.

تحول النوع الأدبي: النوع الأصلي للقص في النسخة العالمية هو الحكاية الشعبية Folk-Tale، وهي قصة شعبية وقعت في اللامكان واللازمان (أي أنها فوق مكانية وفوق زمانية)، فالحكاية الشعبية لا تتقيد بأي قيد جغرافي ولا زماني (كان يامكان في ذي العصر والزمان في بلد من البلدان)، كذلك تتخذ فواتحها وخواتمها طابعًا شعريًا في الغالب، بينما وردت الصيغتان في قالب المأثرة Legend، وخاصة المأثرة السحرية، المرقمة في فهرست الأنواع الإثنوجمالية تحت 2.1.4.1 مآثر سحرية وهي مآثر تخبرنا بأفعال أناس يمتلكون قدرات سحرية، وتخبرنا بالصراعات التي تدور بين من يمتلكون قدرات السحر الأبيض ومن يمتلكون قدرات السحر الأسود، (السحر العلوي والسحر السفلي) وتتموضع مآثر السحر في زمن تاريخي، غالبًا ما يكون زمن الحاضر، كما تتموضع في مكان ينتمي للعالم الذي نعيش فيه، ومن أمثلتها طراز749** AaTh - 746* AaTh (R-Sp-AS-Hansen) ويعد تحول القص من نوع أدبي إلى نوع أدبي آخر دليلًا قاطعًا على إتمام عملية محلنة القص في البيئة الجديدة وتأقلمه التام فيها، إلى حد يكون بالمقدور إنتاج صيغ جديدة لذات القص منسجمة مع بيئتها الجديدة.

إن المحلنة تساعدنا على النظر إلى مواد الفولكلور - بشكل عام - باعتبارها وشائج عميقة في مسيرة الحلول البيئي، وفي مسيرة التشرب من منابع الجماعة البشرية المستوعبة للمادة التراثية، والتي تعيش في مكان أو «محل»، وعندي فإن الأجندة التي يجب على الدارس اتباعها عند دراسة محلنة مواد فولكلورية هي أجندة

القصة في المصدرالعربي(ملخص)	القصة في المصدر العبري (نص القصة)
(ملخص الحكاية من كتاب الحيوان للدميري) الملك يترك حيوانه المستأنس (الكلب) مقيدًا بجوار جارية خرساء - الطباخ يضع طعامًا مكشوفًا - الحيوان السام (الحية) يضع سمه في الطعام - الجارية تشير للملك فلا يفهمها ويهم بالأكل - الحيوان المستأنس يعوي ويحاول فك قيده فيطلقه الملك فيضرب اللقمة من يده فيهم بقتله - الحيوان المستأنس يأكل الطعام ويموت وتشرح الجارية القصة للملك الذي يعاقب الطباخ ويكرم جثة الحيوان المستأنس[46].	كان حامل أختام الملك يقيم في بيت، وابنه طفل صغير يرقد في فراشه، ولا أحد في البيت، فترك ذاك الطفل مع كلب جميل للغاية، حيث كان الكلب يضجع بجوار الطفل (الصغير)، فجاء ثعبان وأراد أن يعض الطفل، فأسرع الكلب إليه وقتله، وخرج الكلب ليستقبل صاحبه وفمه مليء بالدم، فرآه فارتعد (غضبًا)، فاستل الرجل سيفه وقتل الكلب، ودخل البيت فإذا بابنه مضطجع والثعبان ميت بجانبه ميت، فعرف أنه قتل الكلب سُدى[47] *נשא כליו של המלך היה יושב בביתו ובנו ילד קטן, שוכב במיטתו ואין בבית אדם...[48] ובנו ילד קטן, שוכב במיטתו ואין בבית אדם, ויעזוב את הנער ההוא עם כלב... ויבוא נחש אחד ורצה לנשוך הילד, וירץ הכלב אליו ויהרגהו. ויצא לקראת אדוניו ופיו מלא דם... וישלוף חרבו ויהרגהו, ויבוא בבית, והנה בנו שוכב והנחש מת בצדו, וידע כי חינם הרג הכלב*[49].

معنية بالبُنى والمضامين والأساليب التي يمكن ملاحظة محلنتها من خلال احتوائها على المفاهيم التالية:

1. رشح وتأثير في أكثر من مجال فولكلوري.
2. قياس التواتر والثبات.
3. الابتكارية والتعددية.
4. القدرة على التلاؤم مع البيئة.
5. القدرة على الانعتاق من القوالب الأدبية (الأنواع الأدب شعبية)
6. القدرة على تخليق بيئة متوائمة جديدة فريدة بطبعها .

وأخيرًا فإن التغييرات التي هي أدنى من إدراجها ضمن أي من الملاءمات الأربع السابقة - لا يمكن إخضاعها إلى مدرسة الملاءمة الثقافية، بل هي صيغة جديدة للطراز أو الجزيء القصصي، حتى مع اختلاف أصل الراوي ولغته ووطنه، فطراز وفاء كلب لصاحبه ورد باختلاف بسيط في مصدرين أحدهما عربي «حياة الحيوان للدميري» والآخر عبري «حكايات سندبار» مجهول المؤلف:

إلا أن هذا الاختلاف أدنى من إدراجه ضمن عناصر الملاءمة، وعليه فإن الروايتين هما صيغتان لذات الطراز القصصي.

وتخلص الدراسة إلى مجموعة من النتائج على النحو التالي:

تحول إهتمام الباحثين من الدراسات المقارنة للنصوص الأدب شعبية بحثًا عن أصول القصص الشعبي إلى دراسة الملاءمة الثقافية للنصوص بهدف دراسة مواءمة القصص الشعبي للبيئة الثقافية التي يتم نقله إليها، ويحكى فيها.

تتعدد مستويات الملاءمة، بداية من تدخلات الرواي وفق أسلوبه وقدراته الشخصية على الملاءمة، وصولًا إلى المستوى الأكثر تعقيدًا وهو المحلنة التي يقصد بها القدرة على تنسيب قص شعبي لجماعة عرقية أو دينية وذلك من خلال إكساب القص خصائص مضامينية ولغوية وقيمية - قابلة للتغير عند انتقال القص الشعبي من ثقافة إلى أخرى، تلك الخصائص هي التي تمكن القص من الإئتلاف والتأقلم مع الثقافة الجديدة وتمكنه من تقديم قيم هذه الثقافة[50].

حددت مدرسة الملاءمة الثقافية أربعة مستويات للملاءمة، هي الملاءمة الجغرافية والتراثية والوظيفية وأخيرًا المحلنة، التي هي تتويج لجميع هذه الملاءمات أو تتويج لإحداها على الأقل.

إبعاد التغييرات المحدودة التي لا تدرج ضمن أي من الملاءمات الأربع - عن الدراسة وفق مدرسة الملاءمة الثقافية، واعتبارها صيغا جديدة لذات الطراز العالمي.

الهوامش

1. الطـــراز: الوحـــدة القصصيـــة المكونة من جـــزيء أو أكثـــر، ويعرفه طُمسُـــن على أنه حكاية تقليدية ذات وجود مســـتقل، وقد تأكد – من خلال فهرســـت الطـــرز Types لأنتي آرني وســـتث طُمسُن – التشـــابه الكبير بين طرز القصص الشـــعبي على مســـتوى العالم، كما تأكـــد مرونتهـــا في التَوَظُّـــف في صيغ قصصيـــة متنوعـــة. راجع: نبيلـــة إبراهيم، الدراســـات الشـــعبية بين النظرية والتطبيق، المكتبـــةالأكاديمية،القاهـــرة،1994،ص155.

2. الجزيء: أصغـــر جزء حامل لمعنـــى أو قيمة ثقافيـــة، وقابل للتكرار والإســـتمرار في القص الشعبي، ويدخل في تكوين شـــكل أو محتوى النوع الأدبشـــعبي، فيمكن أن يكـــون حيوانًا خرافيًـــا، أو حادثة مثل الهروب الســـحري المـــلىء بالعوائق، حيـــث يلقـــي الهاربون خلفهم أشـــياء تتحول عن طريق الســـحر إلى عوائق أمام مـــن يتعقبهم.راجـــع: أحمد على مرسي، مقدمـــة في الفولكلـــور، ط ثانية، عين للدراســـات والبحوث الإنســـانية والاجتماعية، القاهـــرة، 1995م، ص 179. ونظرًا لأن الجزيء لديه حرية التحـــرك ومرونـــة الانتقال فهو ليس مرتبط بـــأي نوع أدبـــي معين، حيث بمقـــدوره الدخول إلى العديد مـــن الهيئات أو الكيانات الأدبية.انظر:

– Max Liithi , Style and Genre in oral literatu Folklore Form 14, 1981, 18 – 32.

3. تتناول هذه المدرســـة أشـــكال تلاؤم الموروث مع البيئـــة الثقافية، ويعد هونكـــو من أهم أتباع هذه المدرســـة، حيث تنطلق دراســـات القص الشـــعبي – عـــلى اختـــلاف أنواعه، وباعتبارها جـــزءًا من الثقافـــة التي تفرزه – من توجهـــات كالدراســـة اللغوية للنص، والتحليل الشـــكلي للقص الشـــعبي، ودراسة الدلالـــة الرمزية للمضمـــون، وبحث الوظائف الإجتماعيـــة التي يحتوي عليها قص شـــعبي ما، مـــع دراســـة الخلفيـــة التاريخية لهذا القـــص، وهي دراســـات في الغالـــب تعتني بالأســـلوب، والتحليل الشـــكلي فعلى خلاف الطراز والجـــزيء في المدرســـة المقارنة، اهتم هونكـــو – الباحث الفيلندي– بدراســـة كيفية تلاؤم مـــوروث شـــعبي للبيئـــات الثقافية المختلفـــة، ودرس أربع حالات حـــول كيفية ترحال قصة شـــعبية تعـــود إلى أصل محدد وانتقالهـــا إلى ثقافـــة أخـــرى، وهو مقصد دراســـتنا هذه. للمزيد راجع:

– *פראנק אלווארז-פרירה, סיפור-העם כאמצע חינוכי, תרגם מאנגלית: ראובן אשל, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי,המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל, תשמ"ה, עמ' 58*

4. حول تطور هـــذا المصطلح منـــذ أن صكته جوليا كريســـتيفا انظر تفصيلًا:

– *ז' בן-פורת, "אינטר- טקסטואליות", הספרות, 34 (1985), עמי 170-178*

– D. Boyarin, interiexiuality and the Reading of Midrash, Bloomington–lndianapolis 1990, pp. 22ff.

كذلك انظر التنـــاول الإنثربولوجي للمصطلح في:

– C. W. von Sydow, Selected Papers on Folklore, Copenhagen 1948, "Geography [287]This content downloaded from 193.227.49.2 on Mon, 05 Dec 2016 12:24:21 UTCAll use subject to http://about.jstor.org/terms

5. see: D. Boyarin, op. cit. , pp. 22ff

6. *עלי יסיף, בין-טקסטואליות בספרות העממית: לשאלת הופעתם של נושאים פאגאניים בסיפורי-עם יהודיים של ראשית העת החדשה, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל, כ' תשנ"ז - תשנ"ח, עמ' 288*

7. فمصطلـــح ecotype في علـــم الأحياء يعني مجموعة البدائـــل التي تمتلكهـــا أو تحتفظ بها الخصائـــص الوراثية التـــي تمكنها من النمو والازدهـــار في بيئة مســـتقلة، وكذا في علم النبـــات المصطلح ذو علاقـــة بالعناصر الجديدة المتشـــكلة في نبات مـــا ينمو في مكان أو محـــل تربية (بيئة) غريب عنه، واســـتفادة مـــن الاشـــتقاق الصغير – والـــذي هو (أخذ كلمـــة مـــن كلمة، بـــشرط أن يكـــون بين الكلمتين تناســـب في اللفـــظ والمعنى وترتيب الحـــروف، مع تغايـــر في الصيغـــة) راجع

في ذلك: مصطفى محمد سليم الغلابيني، جامع الدروس العربية(المجلد الأول)، المكتبة العصرية، بيروت، 1993م، ص 208. - اشتققنا المقابل العربي للمصطلح ecotype "محلنة" من مفهوم محلية القص، أما هذه الصيغة الإشتقاقية فقد سبقنا إليها أحمد مستجير (عمل عضوًا لمجمع اللغة العربية في مصر) في ترجماته فقد اشتق كلمة "خَرْطَنَة" من خريطة في خرطنة وراثية Genetic map-ping وهي تحديد المواقع النسبية للجينات على جزيء الدنا (الكروموزوم أو البلازميد) وتحديد البعد بينهما في وحدات ارتباط أو وحدات فيزيقية، وذهب إلى أبعد من ذلك حين اشتق "كَوْلَنَة" من المصطلح الإنجليزي cloning وهي عملية تنتج بها خلية واحدة وبطريقة غير جنسية مجموعة من الخلايا (كلونات) كلها متطابقة وراثيًا.راجع في ذلك تفصيلًا: أحمد مستجير (مترجم) في: دايبل كيفلس ولـيروي هود، الشفرة الوراثية للإنسان (القضايا العلمية والإجتماعية لمشروع الجينوم البشري)، عالم المعرفة ، 217، 1997م، ص ص 403 – 407.

8. William M. Clements, Oikotype / Oictype , term in: Mary Ellen Brown and Bruce A. Rosenberg , Folklore (An Encyclopedia of Beliefs' , Customs , Tales , Music and Art, Library of Congress Cataloging Publication Data) 2 volumes , by Mary Ellen Brown and Bruce A. Rosenberg, Manufactured in the U.S.A.,1997, p. 604.

9. *תמר אלכסנדר, מגמות חדשות בחקר הסיפור העממי היהודי-ספרדי, פעמיים: רבעון לחקר קהילות ישראל במזרח, יד-יצחק בן צבי, 34, תשמ"ח, עמ' 110 - 133, עמ' 110.*

10. المقصود الجماعة التي يشارك الفرد فيها، وتكون رمزًا مستقلًا للحياة، والمصالح والسلوك البشري، وتتميز بالتمركز حول السلالة، وكذا الأمن الداخلي، والقانون، والنظام، والجهد التعاوني ، هذا على عكس الجماعة الخارجية التي لا ينتمي إليها الفرد، ولا يشاركها مثلها العليا. راجع: ايكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999م، ص 172.

11. *לאורי הונקו, ארבע צורות הסתגלות למסורת, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, ג (תשמ"ב), עמ' 139 - 156, עמ' 150.*

12. *לאורי הונקו, ארבע צורות הסתגלות למסורת, שם, עמ' 150.*

13. D. Roger Abrahams, Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia. First revised edition. Chicago: Aldine.p. 16

14. Lauri Honko and Anneli Honko, Multiforms in Epic Composition, in: The Epic – Oral and Written, Central Institute of Indian Languges, Mysore, India, 1998, pp. 31– 79, p.36.

15. Clements, M. William: p.605

16. يحفظ الأرشيف خمس صيغ سفاردية تحمل الأرقام الأرشيفية التالية: IFA 7152 – IFA 11401 – IFA 15205 – IFA 18259 – IFA 19503. IFA بالطبع بخلاف صيغ الطوائف العرقية الأخرى.

17. See: –Hasan M. el–shamy, A Motif Index of The Thousand and one Nights, Indiana Uni. Press ,(Bloomington and Indianapolis)' 2006

– Hasan M. el–shamy , Folk tradition of the arab world : A Guide to Motif Classification , V.1 ,Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis , p.xiii., 1995

18. راجع تفصيلًا: *אסתר נוימן-שלי, זין אל-גמרא שלגייה צפון אפריקאית: לשאלת הסתגלותן של מעשיות-קסם, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל, כרך תשמ"ט - תש"ן, עמ' 76 - 101.*

19. *פראנק אלווארז-פרירה, סיפור-העם כאמצע חינוכי, תרגם מאנגלית: ראובן אשל, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי,המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל, תשמ"ה, עמ' 58.*

20. Lauri Honko and Anneli Honko,op. cit. ,p.

38.

21. Lauri Honko and Anneli Honko, Multi-forms in Epic Composition, op. cit., p. 45.

22. في بلدتنا أخميم هي سبعة أحجار اسطوانية في مكان مهجور ملقاه على الأرض ارتفاع الواحد منها نصف متر تقريبًا، ويمكن الربط بين هذه الأوصاف للملائكة الحجرية ذات العلاقة بالأجرام السماوية، وظاهرة كسوف القمر والتي ما إن كانت تحدث حتى نسمع صرخات الأطفال وطبول الكبار في قرى مصر وبعض مدنها ينادون علي – سبعة بنات حور أن تترك القمر ولا تمسك برقبته، (يا بنات الحور .. سَيِّبوا القمر / دا القمر مخنوق ..مَدَّنَاش خبر) (الباحث) وهو ما لا يختلف عما ردده أبيشور יצחק אבישור بشأن خمبابا – الكائن الغولي الذي صارعه جلجامش وقضى عليه – حيث قال أنه تربي في بغداد لأنه ما زال معروفًا هناك حتى الآن بصورته الغولية، باعتباره غولًا في قصص الأطفال، ما يشي ببقايا فكر اسطوري ينتمي إلى الشرق القديم منتشر بين جماعات معاصرة. *אביגדור ויקטור הורוויץ, הקיעת הר-הקדש - זכריה יד, ד וגלגמיש, בית מקרא, כרך מו, חברת ד, מוסד ביאליק, ירושלים, תמוז- אלול תשס"א. עמ' 309*

ويبدو أن الهيئة الحجرية هذه تتشابه مع سبعة الأحجار المصيرية الموجودة في يد إينانا/ عشتار، وهم محددون في نصوص ما بين النهرين كأرواح، وجدير بالذكر أنه على عكس بقية الأجرام السماوية التي تتبدى وتظهر في المعتقدات الآشورية الجديدة فإن النجوم السبعة لا يتم تقديمها على الإطلاق باعتبارها ذوات صور تجسيدية، فهناك من يعتقدون أنها تحدر (تناسخ) لأبناء إِنْمَشَرَا *אנמשרה* وهي ذات خصائص متشابهة، فهي تفتقد للتحديد الجنسي، وهي ليست لها أسماء، وهي فاقدة الصورة والخصال والصفات الإنسانية، ومن هنا فإن وصفها المبسط يكون أنها أرواح، ويبدو أن هذا التصور يشبه ما ظهر أمام النبي زكريا (زكريا: 6/ 1 – 8) مما دعى أريئل *שמרי אריאל* إلى القول بأن هذه الآلهة السبعة يقابلها سبعة رسل من الملائكة للإله في المقرا (*אריאל, שמרי, 2016: 158*). راجع تفصيلًا: *שמרי אריאל, על זהותם של הסוסים, הרוחות והעונים בנבאות זכריה, בית מקרא, כרך 2, חוברת 61, מוסד ביאליק, ירושלים, תשע"ו, עמ' 153 - 177.*

23. S.S.Soruodi. (2002). Folktales of Jews from the Iranian Language Area (Tale-Types and Genres). Jerusalem: Hebrew Uni.Part2. Types: 510 – 510*C – 510*D, Pp. 18 – 19.

24. هذه نوادر الخوجه نصر الدين أفندي جحا الرومي (م)، مجهول المؤلف، مطبعة الخواجا موسى كاستلي، اسطانبول، 1278 هجرية، ص 52.

25. قدم باجكيز وبوراتاف دراسة قيمة حول نوادر جحا في المجتمع التركي اعتمدا فيها على روايات جحوية تنتمي إلى عرقيات وديانات مختلفة منها الجحويات اليهودية. راجع ف ذلك تفصيلًا: Ilhan Basgoz and Pertev N. Boratav, I, Hoca Nasereddin, Never shall I Die, A Thematic Analysis of Hoca Stories, Indiana University Turkish Studies series 18, Bloomington, Indiana, 1998.

26. هذه نوادر الخوجه نصر الدين أفندي جحا الرومي (م)، مجهول المؤلف، مصدر سابق، ص 17

27. *מאיר גרונואלד, סיפורי-עם, רומאנסות ואורחות-חיים של יהודי ספרד (טקסטים ומחקרים) בעריכת דב נוי, מחקרי המרכז לחקר הפולקלור. ו, ירושלים, תשמ"ב, עמ' 85.*

28. قارن *נוי- אלכסנדר ס"ז (טורקיה)*, وحول عموم الموتيفات المتعلقة بالمخادع المخدوع قارن *שוורצבום-מחקרים, עמ' 512*

29. Heda Jason, The Jewish Joke, The problem of Definition, southern Folklore Quarterly 1967, Pp. 48 – 54.

30. *יהודה ברגמן, הפולקלור היהודי (ידיעת עם ישראל, אמנויו, תכונותיו ומנהגיו העממיים), מהדורה שניה, הוצאת ראובן מס' 21, ישראל, תשכ"א, עמ' 167.*

31. Clements, Oikotype / Oictype,op. cit, p. 605

32. פרירה, פ. א., עמ' 71.
33. פרירה, פ. א. עמ' 72 - 77 .
34. פרירה , פראנק אלווארז, עמ' 59.
35. William M. Clements, Oikotype / Oictype , term in: Mary Ellen Brown and Bruce A. Rosenberg , Folklore, ibid, Pp 604 – 605
36. Lomax, Alan, 1979, p. 26.
37. والموال الشعبي: هو نوع غير محدد، فهو عبارة عن قصائد متعددة الاتجاهات تأتي في صورة سردية وشبه سردية، والموال يشغل وضعًا وسطًا بين الغنائيات والملاحم. (Jason, Heda, 2000: 145
38. Coffin, Tristram P. 1977: 118)
39. L. Honko, id(Introduction) On the Analytical Value of the Concept of Tradition. In: Sudia Fennica 27 (1983).p. 16.
40. Antti Aarne," The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography", Second Revision, Helsinki.1981,p470.
41. قارن: מ' גאסטר, ספר המעשיות, ליפסיא לונדון , 1924, סימן שס"ח. - בן גריון (ברדיצ'בסקי) מ"י, ממקור ישראל, תל-אביב, תשד"ו, סימן של"ד.
42. جنس ليمون ذو رائحة طيبة يزرع على شواطىء المتوسط تسميه العامة الكبَّاد وله أسماء أخرى مثل المَتك، وهو واحد من أربعة أنواع نبات ترمز إلى معنى عيد المظال اليهودي باعتباره عيد حصاد هذه الأنواع هي (سعف النخيل – الريحان – الصفصاف – الأترنج) ويتم ترتيب وتنسيق هذه الأنواع الأربعة بحرص شديد وفق ضوابط حددها التلمود، ويتم تلاوة البركات والصلوات عليها، وتحمل في كل يوم من أيام العيد (السعف والريحان والصفصاف في اليد اليمنى والأترنج في اليد اليسرى) وتتلى عليها بركة (مبارك أنت إلهنا ملك العالمين الذي قدسنا بوصاياه ووصانا بحمل السعف). راجع في ذلك تفصيلًا: שלמה זלמן אריאל, אנציקלופדיה מאיר נתיב, מסדה בע"מ, תל-אביב, תש"ך, עמ' 249 – 250. وبالطبع بعد انتهاء أيام عيد المظال لا يكون لهذه النباتات فائدة وفي القصة تلهو الفتيات بالأترنج الذي تُلِيَتْ عليه البركات والصلوات وتتلفه وتلقيه على قارعة الطريق، هنا يأتي بطل قصتنا ليجمع هذا الشيء التالف فاقد القيمة سوى القيمة الدينية كونه تليت عليه بركات، ويضعه في جوال ويسير به ويصبح سبب ثرائه (الباحث)
43. ترجمة لمختصر المأثرة كما أوردتها شنهار) انظر: עליזה שנהר, הנוסחים היהודיים של הטיפוס הסיפורי הבינלאומי"החתול של וויטינגטון" (אארנה-תומפסון 1651), האיגוד העולמי למדעי היהודות (דברי הקונגרס העולמי חמדעי היהודות), הלשון העברית ולשונות היהודים, פולקלור, תשמ"א, עמ' 145 - 151, עמ' 145 – 146.
44. الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير، البداية والنهاية، الجزء الرابع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1990م، ص ص 32 – 33 (بتصرف).
45. راجع في ذلك تفصيلًا: יהודה ברגמן, שם, עמ' 79 - 82.
46. كمال الدين محمد الدميري، حياة الحيوان الكبرى، جزءان، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة ، 1965 – 1966، نقلًا عن: صلاح الراوي، الفولكلور في كتاب حياة الحيوان للدميري – تصنيف ودراسة، جزءان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003، ج 2، ص 491 – 492.
47. א.מ.הברמן , " אברהם בן חסדאי , בן המלך והנזיר ", מחברות לספרות בסיוע מוסד הרב קוק , תל-אביב , תשי"א , עמ" 23.
48. הכלב והנחש ,שם, עמ'23
49. הכלב והנחש, שם, עמ' 23.
50. حول مزيد من تطبيقات المحلنة على نصوص تنتمي لثقافات متعددة راجع تفصيلًا: אסתר נוימן-שלי, זין אל-גמרא שלגייה צפון אפריקאית: לשאלת הסתגלותן של מעשיות-קסם, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל, כרך תשמ"ט - תש"ן, עמ' 76 - 101.

المراجع باللغة العربية

1. أحمد على مرسي، مقدمة في الفولكلور، ط ثانية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية

والاجتماعية، القاهـــرة، 1995م.

2. أحمد مســـتجير (مترجـــم) في: داييل كيفلس ولـــيروي هود، الشـــفرة الوراثية للإنســـان (القضايـــا العلميـــة والإجتماعيـــة لمشروع الجينوم البـــشري)، عالم المعرفـــة ، 217، 1997م.

3. ايكـــه هولتكرانـــس، قامـــوس مصطلحات الأثنولوجيـــا والفولكلـــور، ترجمـــة: محمد الجوهري وحســـن الشـــامي، الهيئة العامة لقصور الثقافـــة، 1999م.

4. الحافظ عمـــاد الدين أبي الفداء إســـماعيل بن كثـــير، البداية والنهايـــة، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1990م.

5. صلاح الـــراوي، الفولكلور في كتـــاب حياة الحيـــوان للدمـــيري – تصنيف ودراســـة، جـــزءان، الهيئـــة العامة لقصـــور الثقافة، القاهـــرة، 2003، ج 2، ص 491 – 492.

6. كمال الديـــن محمد الدميري، حيـــاة الحيوان الكبرى، جزءان، دار التحريـــر للطبع والنشر، القاهرة ، 1965 – 1966،

7. مصطفى محمد ســـليم الغلابينـــي، جامع الـــدروس العربية(المجلـــد الأول)، المكتبـــة العصرية، بـــيروت، 1993م.

8. نبيلـــة إبراهيم، الدراســـات الشـــعبية بين النظريـــة والتطبيـــق، المكتبـــة الأكاديمية، القاهـــرة، 1994م.

9. هذه نـــوادر الخوجـــه نصر الديـــن أفندي جحـــا الرومي (م)، مجهـــول المؤلف، مطبعة الخواجا موسى كاستلي، اســـطانبول، 1278 هجر ية .

المراجع العبرية

1. *אביגדור ויקטור הורוויץ, הקיעת הר-הקדש - זכריה יד, ד וגלגמיש, בית מקרא, כרך מו, חברת ד, מוסד ביאליק, ירושלים, תמוז- אלול תשס"א.*

2. *אסתר נוימן-שלי, זין אל-גמרא שלגייה צפון אפריקאית: לשאלת הסתגלותן של מעשיות-קסם, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל, כרך תשמ"ט - תש"ן, עמ' 76 - 101.*

3. *א.מ.הברמן , " אברהם בן חסדאי , בן המלך והנזיר ", מחברות לספרות בסיוע מוסד הרב קוק , תל-אביב , תשי"א , עמ" 23.*

4. *ז' בן־פורת, "אינטר־ טקסטואליות", הספרות, 34 (1985), עמי 170-178*

5. *יהודה ברגמן, הפולקלור היהודי (ידיעת עם ישראל, אמנוציו, תכונותיו ומנהגיו העממיים), מהדורה שניה, הוצאת ראובן מס' 21, ישראל, תשכ"א.*

6. *ל' הונקו, ארבע צורות הסתגלות למסורת, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, ג (תשמ"ב), עמ' 139 - 156.*

7. *עלי יסיף, בין-טקסטואליות בספרות העממית: לשאלת הופעתם של נושאים פאגאניים בסיפורי-עם יהודיים של ראשית העת החדשה, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל, כ' תשנ"ז - תשנ"ח.*

8. *עליזה שנהר, הנוסחים היהודיים של הטיפוס הסיפורי הבינלאומי "החתול של ויטינגטון" (אארנה-תומפסון 1651), האיגוד העולמי למדעי היהודות (דברי הקונגרס העולמי חמדעי היהודות), הלשון העברית ולשונות היהודים, פולקלור, תשמ"א, עמ' 145 - 151, עמ' 145 - 146.*

9. *מ' גאסטר, ספר המעשיות, ליפסיא לונדון , סימן שס"ח. - בן גריון (ברדיצ'בסקי) מ"י, ממקור ישראל, תל-אביב, תשד"ו, סימן של"ד.*

10. *מאיר גרונוואלד, סיפורי-עם, רומאנסות ואורחות-חיים של יהודי ספרד (טקסטים ומחקרים) בעריכת דב נוי, מחקרי המרכז לחקר הפולקלור. ו, ירושלים, תשמ"ב.*

11. *פראנק אלווארז-פרירה, סיפור-העם כאמצע חינוכי, תרגם מאנגלית: ראובן אשל, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי,המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל, תשמ»ה.*

12. *שמרי אריאל, על זהותם של הסוסים, הרוחות והעונים בנבאות זכריה, בית מקרא, כרך 2, חוברת 61, מוסד ביאליק, ירושלים, תשע"ו, עמ' 153 - 177.*

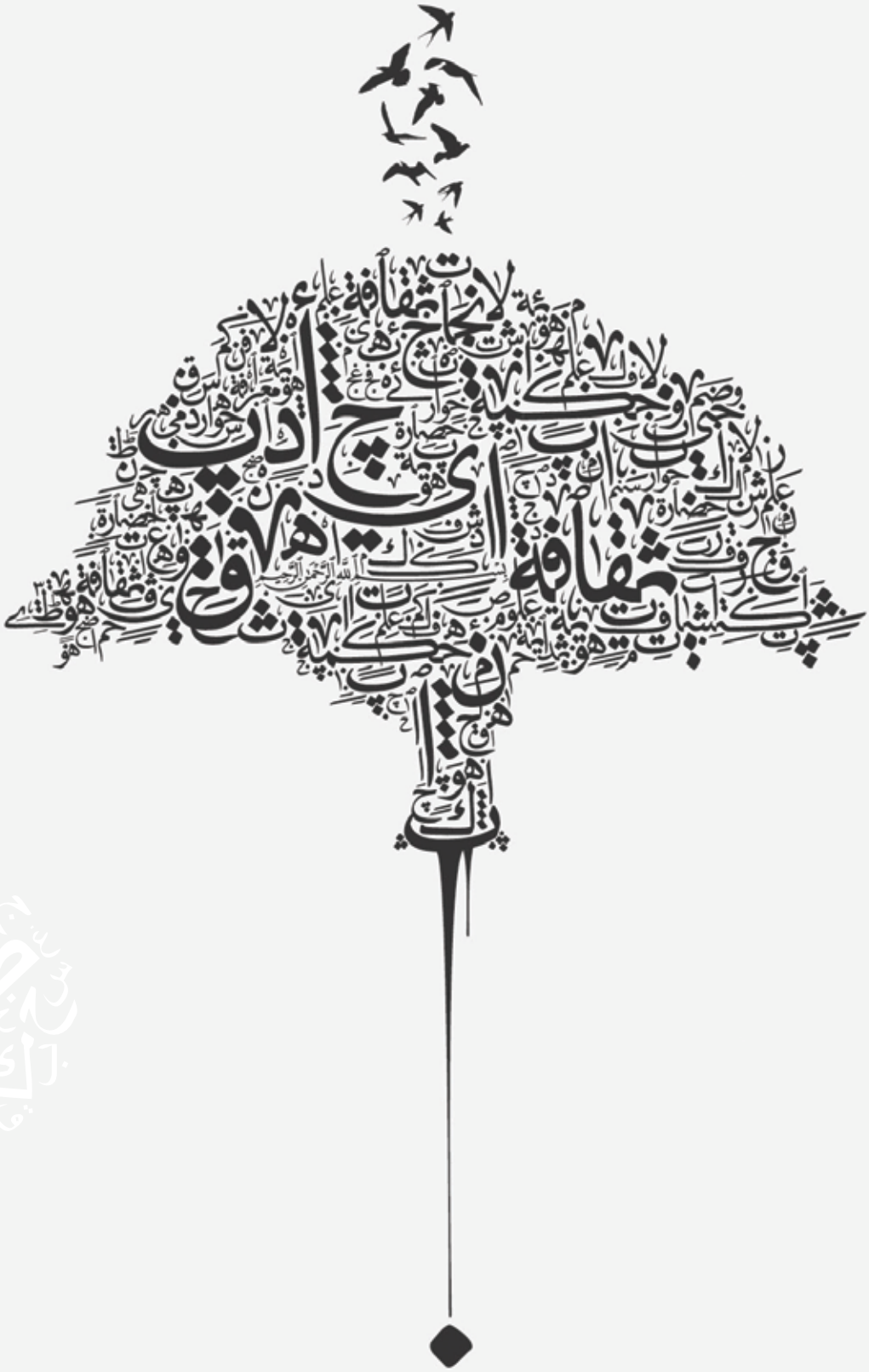
13. *תמר אלכסנדר, מגמות חדשות בחקר הסיפור העממי היודי-ספרדי, פעמים: רבעון לחקר קהילות ישראל במזרח, יד-יצחק בן צבי, 34, תשמ"ח, עמ' 110 - 133.*

المراجع باللغة الأجنبية .

1. Antti Aarne," The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography", Second Revision, Helsinki.1981,p470.
2. C. W. von Sydow, Selected Papers on Folklore, Copenhagen 1948, "Geography [287]This content downloaded from 193.227.49.2 on Mon, 05 Dec 2016 12:24:21 UTCAll use subject to http://about.jstor.org/terms
3. Ilhan Basgoz and Pertev N. Boratav, I, Hoca Nasereddin, Never shall I Die, A Thematic Analysis of Hoca Stories, Indiana University Turkish Studies series 18, Bloomington, Indiana, 1998.
4. D. Roger Abrahams, Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia. First revised edition. Chicago: Aldine.
5. D. Boyarin, interiexiuality and the Reading of Midrash, Bloomington–Indianapolis 1990, pp. 22ff
6. Hasan M. el–shamy, A Motif Index of The Thousand and one Nights, Indiana Uni. Press ,(Bloomington and Indianapolis)' 2006
7. Hasan M. el–shamy , Folk tradition of the arab world : A Guide to Motif Classification , V.1 ,Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis , p.xiii., 1995
8. Heda Jason, The Jewish Joke, The problem of Definition, southern Folklore Quartery 1967.
9. Lauri Honko and Anneli Honko, Multiforms in Epic Composition, in: The Epic – Oral and Written, Central Institute of Indian Languges, Mysore, India, 1998, pp. 31– 79.
10. L. Honko, id(Introduction) On the Analytical Value of the Concept of Tradition. In: Sudia Fennica 27 (1983).
11. Max Liithi , Style and Genre in oral literatu Folklore Form 14, 1981, 18 – 32.
12. S.S.Soruodi, Folktales of Jews from the Iranian Language Area (Tale–Types and Genres). Jerusalem: Hebrew Uni.Part2, 2002.
13. William M. Clements, Oikotype / Oictype , term in: Mary Ellen Brown and Bruce A. Rosenberg , Folklore (An Encyclopedia of Beliefs' , Customs , Tales , Music and Art, Library of Congress Cataloging Publication Data) 2 volumes , by Mary Ellen Brown and Bruce A. Rosenberg, Manufactured in the U.S.A.,1997.

الصور

1. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Hansel–and–gretel–rackham.jpg
2. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7e/Pieter_Brueghel_the_Elder_–_The_Dutch_Proverbs_–_Google_Art_Project.jpg/1200px–Pieter_Brueghel_the_Elder_–_The_Dutch_Proverbs_–_Google_Art_Project.jpg



أدب شعبي

من جماليات الشعر الشعبي الصوفي الحديث
في منطقة الجلفة الشاعر سي احمد بن معطار، أنموذجا 34

المختلف والمؤتلف:
تعدّدت البحور السلامية والنغم واحد (الجزء الثاني) 48

الشعر الشعبي العربي أساليب وأغراض 64

الجاثوم: المخاوف الكابوسية في الخيال الشعبي 80

أ. أحمد قنشوبة - الجزائر

من جماليات الشعر الشعبي الصوفي الحديث في منطقة الجلفة

الشاعر سي احمد بن معطار - أنموذجا -

1

مدخل:

أدى الشعر الديني والصوفي في أثناء الاستعمار الفرنسي للجزائر دورا كبيرا، وشكّل مادة ثقافية ثرية، بالنسبة إلى الجماهير الجزائرية، لا سيما في المناطق البدوية البعيدة عن الحواضر الكبرى والمدن، واكتسب طابعا معرفيا وثقافيا وقدسيا بالنسبة للمتلقين في ذلك السياق التاريخي الذي عرف شح المادة الثقافية والمعرفية، وتضييقا على الحرف العربي وعلى التعليم بكل أنواعه.

كما «ارتبطت نشأة الشعر الشعبي الجزائري الحديث بنزعة وثيقة العلاقة بالدين لأسباب عديدة، اتصل أهمها بنشأة الشعراء الشعبيين نشأة دينية في زوايا العلم التي انتشرت هنا وهناك في الجزائر. وكذا حركت محنة الاستعمار في الشعراء مكامن

العواطف الدينية التي لم يجدوا أفضل منها باعثا لأمجاد التاريخ الإسلامي كي يصبح وسيلة لتحريك الهمم ودفع الشعب إلى الثورة»[1]، إذن حاول الشعر الشعبي تحت نير الاستعمار أن يملأ بعض الفراغ الذي كان الأولى أن تملأه القصيدة الفصيحة.يقول صالح خرفي في هذا السياق: «غير أن هناك وجها آخر للظاهرة الأدبية يمكن أن يخفّف من وطأة هذا الفراغ، وهو الوجه الشعبي لها فإنّا نجد في القصيدة الشعبية لهذه الفترة بالذات تصاعدا بقدر ما نجد في الفصيحة من تدهور، هذه الفترة التي تشهد مأساة الاحتلال، وترسيخ قدم المحتلّ بما يستتبع من اضطهاد ومطاردة فلول الثورات المتعاقبة، والتسلّط على الشعب الأعزل وإبادته فكرا وجسما وعقيدة. كانت القصيدة الشعبية المعبّر الأمين عن أبعاد هذه المأساة، وحين نعتمد هذا اللون من الأدب الشعبي وريثا للشعر الفصيح، فإننا نجد فيه من الأصالة والعمق والصدق موضوعا، ومن الشفافية والتماسك والرونق أسلوبا ما لا نجده في الشعر بلغته الفصحى»[2].

ولد الشيخ احمد بن معطار في هذه الفترة التاريخية الحاسمة ببادية زاغز في الزعفران في منطقة الجلفة خلال السنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر، حفظ القرآن ودرس مبادئ العلوم الإسلامية بزاوية سيدي علي بن اعمر بطولقة بسكرة، ثم انتقل إلى زاوية الشيخ المختار بأولاد جلال بسكرة، ووسع من معارفه في العلوم الإسلامية، حيث أخذ عن الشيخ المختار الطريقة الرحمانية رفقة المشائخ: عبد الرحمن بن سليمان، ومحمد بن أبي القاسم مؤسس زاوية الهامل، والشريف بن الأحرش .

بعد تخرجه من الزاوية التحق بعشيرته اولاد سي أحمد ليعلم القرآن الكريم والعلوم الدينية، وكان يقوم أيضا بفض النزاعات بفضل شخصيته القوية وكلمته المسموعة، وبلغت شهرته حاكم مدينة الجلفة آنذاك، فاستدعاه وعينه مكرها قاضيا عل المدينة، لكنه بعد فترة أقنع بذكائه الحاكم على أن يعفيه من المهمة .

توفي سنة 1873 حسب بعض الروايات ... ودفن بالمكان المسمّى عين الزينة التي تقع على بعد 7 كلم شمال الجلفة . بلغت قصائده 114 قصيدة تيمنا بعدد سور القرآن الكريم[3].

موضوعات شعره:

موضوع الوصف:

كبقية فحول الشعر الملحون الذين عاشوا في هذه الفترة الذهبية للشعر، ولع ابن معطار بموضوعة الوصف حيث بدت باقتدار موهبته الشعرية ولا سيما في تصوير الفرس الذي يبدو فيه الشاعر مضاهيا لوصف الجاهليين للفرس..

ومن هذه القصائد تلك التي يبدأها بوصف منطقته، ثم يعرج على موضوع الشكوى من الحالة المزرية التي آل إليها، حين أبدلته الدنيا بزهوها شقاء:.....

هذا حدْ بْلادْنا فِيهْ نْعرَّفْ
ومْسَلَّمْ عنهُمْ نْواحي في الجِهَاتْ
قُولْ لْهُمْ مَنْ وَحشْكُمْ عُدتْ مْهَجَّفْ
كُل لَيْلَهْ نَا في مْنامي ثَمْ نْبَاتْ
باغِي ناس بْلادْنا عنّي تعطفْ
دين مع الدَّنيا شْهادَهْ في المَمَاتْ
أبْقَى يا مرسُولْ في الجلفهْ مَوْقَفْ
عنْ بشَاقَا رَيَّحْ ثَمَّ بَاتْ
تقُولُو فِي دُولْتَكْ رانِي نَسْخَفْ
غِيرنْكَا فِي فِي ضْيَا فِي باللَّقْطَاتْ
وازَّيْنَهْ في تَلْهَا عُدْتْ مْصَيَّفْ
غِيرنْلَقَّطْ في حَصايَدْ بَالمَعْزَاتْ
عاد عْيالِي في الْحَصَايَدْ، ويْتَفْتَفْ
بَعْدَمَّا كانُوا نْسايَا مَحْجُوبَاتْ

الدنيا منْ عادْها تُغْدَى تَـهْدَفْ

بَعْدَ مَّا تَزْهَى تْوَلِّي بَالـحَسْراتْ

التَّرَاسْ يْجِيبْ الاَخبارْ يْشَـظَّفْ

يَبْطَى خبرُو ما يْفُكْ مْنَ النَّهْتَـاتْ

ثـم ينطلـق الشـاعر في وصف الفـرس الـذي يتمنّى وجـوده، لكي يكـون مُبلِّغـاً عن حالـه هاته:

اللهْ لاشيْهـــانْ بالسّيرْ مْوَلَّـفْ

كُثْرالخَطْرَهْ والغَوازِي والحَرْكاتْ

اللِي ما يَعْبَى وعُمْرُو ما يَزْنَـفْ

يتْـقَطّعْ خَفّ الشَطَارَهْ يْـفي البَهْزاتْ

كَنـّيْـتُـو طَيـّارْ بجْنَاحْ يَرفْـرَفْ

وَالاَّ بَرْق اِذَا خْطَفْ بعْض الرَعْـــداتْ

بابُورْعْلى بْحورْ يْهَلْكُوه رْياح تْـزَفْ

ومْهَوّلْ فَصْل الشْتا والبَحْرِي صَاتْ

«مَشِينَهْ» دُخّانْ عْلَى العَاقَبْ تَـــشْلَفْ

قُرْد رْصَاصْ يَتَلْعُوهْ اَرْبَعْ لَحْمَـــاتْ

«سلْكْ قْرافْ» يْجِي مْن البُعْد مْكَلّفْ

غِيرسْويعَهْ يْـفي الهَوَا والكَلمه جاتْ

وإذا أردنـا أن نقـارن هـذه الصـور الجميلـة المعـبرة بمـا نجـده في شـعر الجاهليـين فسـنلفي قرابـة بينهـا وبـين صـور امـرئ القيـس. إذ ممـا يشـترك فيـه الشـاعران، أن كليهمـا يلجـأ إلى إطـلاق أجمـل الصّـفات وأكملهـا علـى الفـرس، في أثنـاء الحالـة المزريـة الـتي يعانيانهـا، فامـرؤ القيـس يعالـج همـوم الليـالي الطّـوال الـتي تنغّـص عليـه حياتـه، والـتي ترمـز إلى معانـاة الإنسـان الجاهلـي مـن قسـاوة الحيـاة ورتابتهـا وثباتهـا الممـل. لهـذا يقـول سـليمان العطـار في قراءتـه لهـذا الجـزء مـن المعلقـة: «ويضيـق الليـل علـى اتسـاعه وطولـه عندمـا تصبـح همومـه هموماً اجتماعيـة تتكاثـف علـى كاهـل الفـرد... ولابـد مـن همـة عاليـة قويـة للنفـاذ مـن هـذا الهـم وللخـروج مـن الليـل ومـن جـوف العـيروتتمثـل هـذه الهمـة في جـواد فـوق طبيعـي»[4].

أمـا سي احمـد بـن معطـار فيعالـج هـمّ التشـرد ومفارقـة الأهـل وقلـة ذات اليـد، ولهـذا تجـد الشـاعر يعـدد مظاهـر الفقـر والمعانـاة الـتي يعيشـها بطريقـة مباشـرة لا مـداورة فيهـا:

عاد عيالي يـفي الحصايد، ويتفتف

بعد ما كـانوا نسايا محجـوبات

الدنيا مـن عـادها تغدى تـهدف

بعد ماتـــزهى تولي بالـــحسرات

ومن ثم يصبـح الفرس وسـيلة للخلاص والتسـلى من الهـم والمعاناة[5]. وإذا كان كذلـك، فينبغي أن لا يكون فرسـاً عاديـا كبـاقي الخيل بـل إنـه يصبح أشـبه بفرس أسـطوري عند امرئ القيس وابن معطار على حد سـواء.

يقول امرؤ القيس مثلاً:

وقد اغتدى والطير في وكناتها

بمنجرد قيد الأوابـد هيكـل

مكر مفر مقبل مدبر معـًا

كجلمود صخـــرٍ حطه السيل من عل

ويقول أيضًا:

لـه ايطلا ضبي وساقا نعـــامة

وإرخاء سرحان وتقريب تتفـل

ويقول ابن معطار:

الله لا شيهان بالسير مولـــف

كثر الخطرة والغوازي والحركـات

اللي مايعبى وعمرو ما يزنـف

يتقطع خف الشطارة يـفي البهـــزات

كـنيتو طيّار بجناح يرفـرف

ولاّ برق إذا خطف بعض الرعـدات

وسط مدينة الجلفة في بدايات القرن 20 م

وكـذا يتوافـق الشـاعران في بعـض الاسـتعمالات اللغويـة الجميلـة – علـى اختـلاف المسـتوى اللغـوي بينهمـا–، التي تعكـس بالإضافة إلى جمـال اللغة مخيلة زاخـرة غنية. فقـد أعجـب النقّـاد القدامى مثـلاً بقول امـرئ القيـس: «قيـد الأوابـد» أعجبـوا بسـعة المعنى وتركـيزه وجمال الصورة مـع الاقتصاد في اللفـظ: «إذ أن سـرعة الجواد الخارقـة المتعـددة في آن (مكر مفـرٍ مقبلٍ مدبـرٍ معـاً) تجعله قيداً لـكل الوحوش لأنـه يدركها أينما كانت علـى وجه البسـيطة، والقيد سـكون وضيق يمثل حركةً واتسـاعاً»[6].

كما شدّ الدارسين قول امرئ القيس :

ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه

متى ما ترق العين فيه تسفّل

فهـو يقصد «أنّـه كامل الحسـن رائع الصـورة وتكاد العين تقصـر عن كنه حسـنه؛ ومهما نظـرت العيون إلى أعالي خلقه اشـتهت النظر إلى أسـافله»[7].

نجد ما يشبه هذا تفرداً وجمالاً في قول ابن معطار:

اللي مايعجى وعمرو ما يزنـف

يتقطع خف الشطارة في البهـزات

فهـذا الجـواد بفضـل سـرعته الكبـيرة الخارقـة، واسـتعداده الدائـم للانطلاق حـين يجري يحسـبه الرائي لأول وهلـة وكأن أجزاء جسـمه تتقسـم قطعـا تتلاحق تباعاً، فـإذا كانت العيـون تعجز عن إدراك حسـن فرس امـرئ القيس ؛ فـإن البصـر يزوغ عـن إدراك جـواد ابن معطار بوصفه جسـما واحدًا، فيراه أشـطارًا متلاحقة؟! وهنـا مكمن الجمـال والتفـرد في الصورتين الشـعريتين والتعبيرين اللغويـين كليهما، مع القـدرة على الاختصار وتطويـع اللغة![8].

شعر الغزوات:

وقـد اتخذ هذا الشـكل طريقة النثر والشـعر في وروده عند الـرواة الشـعبيين المحترفـين، الذين كانـوا يرددونه في فترة الاحتـلال الفرنسي بصـورة خاصّـة. وولع بنظمه الشـعراء الشـعبيون أيضـا، وهكـذا ارتبطـت روايتـه والاهتمـام بـه في الجزائـر بعصـر ضعفهـا، وسـطوة المسـتعمر الفرنـسي على الشـعب تقـول روزلـين ليلى قريـش في كتابهـا «القصـة الشـعبية الجزائريـة ذات الأصـل العـربي» مـا نصّه:

«أمّـا المـدّاح فلـه يرجـع الفضـل في انتشـار قصـة البطولـة ورواجها في الأوسـاط الشـعبية الجزائرية أثناء

فترة الاحتلال الفرنسي، حيث لعب دورا هاما وبعيد المدى في تدعيم الشعور الوطني، اشتهر في ذلك الوقت بعمله القصصي عند أبناء جلدته . وكان ينتهز أيّة فرصة من ليالي رمضان أو الوعدات والمبيتات والولادة والختان ليلهج بمآثر الأجداد الغابرين وبطولات الفرسان البواسل التي سجلت في المغازي خاصّة، وكان يمدح في الأسواق والمقاهي الشعبية أو خارج سوق المدينة وفي مفترق الطرق لئلاّ يكون محط أنظار الأجانب، ولم تنحصر شهرته في بيئته الاجتماعية الخاصة، بل استطاع أن يثير في نفوس بعض المحتلّين الدهشة والإعجاب، فقال أحدهم يصف تأثير المدّاحين على الجماهير الجزائرية في الربع الأول من القرن العشرين: «وقد أحيوا الشعور القومي بالأخوة الحقيقية التي تتعدى حدود القبيلة .. وقد حوّلوا الشعور القومي البسيط إلى روح القومية الناشئة التي ستزدهر تحت تأثير رجال الحركة الإصلاحية نحو الوحدة القومية والحرّية السياسية»[9].

ولهذا فليس من الغرابة أن المستعمرين الفرنسيين كانوا يتوجسون خيفة من هذا النوع من الأدب الذي كان من شأنه أن يحيي في الجماهير الأحاسيس القومية والدينية التي عملوا طويلا من أجل أن يقتلوها في أذهان الناس، خاصة إذا علمنا أن أهم الموضوعات التي ركزت عليها المغازي هي موضوعات البطولة وصراع المسلمين مع الكفار؛ وأنّها اتخذت من شخصيات النبي ﷺ وعلي كرم الله وجهه وجعفر بن أبي طالب رضي الله عنه، وغيرهم محاور تدور حولها حكايات هذه المغازي .

ولهذه الأسباب لم يطمئن المستعمرون لها وتنبّهوا إلى خطرها، في هذا السياق يذكر محمد الفاسي مثلا هذه الحقيقة في المغرب فيقول: «وقد كان رجال الاستعمار أيام الحماية يمنعون إنشاد هذه القصائد في الأسواق، وكان المراقبون إذا تقدم لهم أحد «المداحين» بطلب الإذن في السفر للتجول في المدن والقبائل قصد ترويج بضاعته أوّل ما يسألونه عنه: هل يحفظ الغزوات؟ فإذا أجاب بالنفي أعطي الإذن وإلاّ منع، لأنهم كانوا يخشون بعث العاطفة الوطنية والدينية في النواحي التي كانت ما تزال بعيدة عن أثر الدعوة الاستقلالية»[10].

أمّا المصادر التي كان يستقي منها الرواة والأدباء الشعبيون مادّتهم التاريخية فهي بعض الكتب التاريخية التي تنسب لبعض المؤرخين المعروفين، كالواقدي مثلا (207هـ) صاحب كتاب المغازي، والذي ينسب إليه أيضا كتاب « فتوح افريقية».

ومن الشعراء الذين كان لهم مساهمة في هذا الفن الشاعر أحمد بن معطار إذ إن له نصا شعريا رباعيا يسمّى غزوة بدر، يبدأه بمدح النبي – صلى الله عليه وسلم – فيذكر شمائله وصفاته، ثم يعرّج على مراحل دعوته حتي يصل إلى حادثة «غزوة بدر الكبرى» فيتوسع في ذكر أسبابها وملابساتها . يقول الشاعر واصفا غزوة بدر:

جا للمدينة حبيبي
وحماوه الانصار وقعد
واجتمعوا عن دين ربي
مهاجر وأنصار توكد
جاهم خبر نتاع غصب
من مكّة مولاه قاصد
بتجارة قريش يبني
«باسفيان» ومال مجهد
والعير بالاجمال تحبي
سايقها للشام هوّد
اشّرلا صْحابو النبي
نا منكم في الراي واحد
الأصحاب بغوا النهب
قالوا لو: بيها اسّجهد
ساروا ثلاثماية صاحب
عشرة والخمسة العدد

والخبر لمكة قريب

راح لهم نذّار عوّد

قام بريحو ناض ينبي

واجتمعت قريش.....

قال اباجهل: آحبابي

هذايا نالية نقصد

عشرماية خوذوا عقابي

نصفى «بدر» يكون موعد

للسحاريبان غلبي

ونجيبوه يطيع يسجد

والواضح هنا أن الشاعر يسعى من خلال نقله لأحداث غزوة بدر هذه القصيدة (الغزوة) إلى إرضاء الشعور الديني للمتلقين وتكريسه لديهم، وهو يتكئ على التاريخ الإسلامي، شأنه في ذلك شأن قصص المغازي التي تعتمد «على موضوعات مستمدة من التاريخ العربي الإسلامي، وبالذّات من الأعمال الحربية التي قام بها الرسول – صلى الله عليه وسلم – وصحابته، وكذلك بعض الشخصيات البطولية العربية الأخرى مثل عنترة، ويمثّل أدبا ملحميّا يتغنّى بالبطولات الحربيّة»[11]. ويتّفقان أيضا على التّركيز على الصراع بين المسلمين والكفّار، والتغنّي بانتصار جيش المسلمين الذّي يظهر هنا في قول الشاعر:

وتوفّت سبعين حربي

وابا جهل ابقى ممرمد

ومثلُها جابوه مسْبي

ردم الكفر الدين وصْعد

وطلع سور الدين جابي

سور الكفر اهواه وتْهد

كما أنّ القصيدة تشبه القصّة الغزوة في إصباغ النص بصبغة مسرحية تبدو في التركيز على الحوار الذّي يطبع النصّ بطابع أقرب إلى الواقعية التّي تجعل المتلقّي يتمثّل الحادثة وكأنّها تحدث أمام عينيه... فتتوالى في القصيدة المقاطع الحوارية التّي تؤدّيها جماعة أو شخصية معروفة بعينها، كما نلفي مثلا في قول الشاعر :

والأصحاب بغوا النهب

قالوا لو: بيها اسّجْهد

وقوله :

قال باجهل: يا احبابي

هاذايا نالية قاصد

عشر ماية خوذوا عقابي

نصفى «بدر» يكون موعد

وتستمد القصيدة جانبا من وظيفتها من واقعيتها التي ترتبط بالسياق التاريخي التداولي الذي أبدعت في إطاره، وهو نهايات القرن التاسع عشر الميلادي حيث توق الناس إلى معرفة تاريخهم الإسلامي المجيد، وحاجتهم إلى دفقة من الروح البطولية التّي تحيي فيهم روح الشهامة والوثوب إلى الجهاد والدفاع عن الوطن . لاسيما وأنّ هذه النّصوص تركّز على المواقع التّي تشهد انتصار المسلمين الأوائل وتبوُؤهم لمكان السيادة. ولهذا فإنّ هذه العناصر الواقعية في نصوص المغازي سواء كانت شعرية أو قصصية، «تتمثل في إسقاط الرواة مضامين روايتهم على الواقع المعاش لجمهورهم، فالمغازي تتحدث عن مواجهة تقع بين مسلمين وكفار. ومن المؤكّد أنّ جمهور المستمعين – وهو يستمع إلى هذه المغازي – يحدث عمليّة زحزحة للأحداث التاريخية، فتصبح كأنّها تصوّر هي بنفسها واقعه . وفي هذه الحالة يصبح هو امتداداً لجيش المسلمين الأول، ويصبح مستعمر بلاده صورة مكرّرة لجيش الكفّار »[12] .

وهكذا يصبح التناص مع التاريخ الإسلامي العربي في هذه القصائد الغزوات أو حتّى الحكايات الغزوات تناصاً هادفا، وذا وظيفة شعرية رمزية تأويليّة، فالشاعر

والقاص يؤوّل واقعه المعاش، ويرمز له لأنّه لا يستطيع أن يصرّح مباشرة بضرورة مصارعة الكفّار الفرنسيين، فيلجأ إلى التاريخ يستدعي أحداثه ليفلسفها، فيغيب النصّ التاريخي بإحداثياته في اللحظة نفسها التي يقال فيها لصالح نص ينتجه السياق الجديد الآني .. وتصبح عملية تعاطي المستمع المتلقّي للنصّ هي الفاعلة، وهي التي تعطي النص قيمته وأهميته .

موضوع التصوف:

من المضامين التي ترددت كثيرا في شعر ابن معطار ودلت على نزوعه الصوفي، وتأثره بالثقافة الصوفية، ميله إلى وصف النبي الكريم وفق ما كان يسميه الصوفية الحقيقة المحمدية «وهذا الغلو لا يفهم إلا إذا عرفنا أنه يرجع إلى أصل من أصول التصوف وهو القول بالحقيقة المحمدية، والحقيقة المحمدية هي العماد الذي قامت عليه (قبة الوجود) كما عبرابن عربي، هي صلة الوصل بين الله والناس، فهي القوة المدبرة التي يصدر عنها كل شيء»[13].

يظهر هذا المعنى في قول الشاعر مادحا النبي :

فضلو ربي فوق كل نبي ... ينالوا منو المدد
هو قبضة من نور ربي ... قال تكون كانت أحمد
آدم ما هو ليه آب ... سابق من قبلو مبعد
فسبحان الله ربي ... يفعل ما يشاء يريد
يتفكر من ليه قلبي ... في الدنيا قداه أمد
لولا هو يا احبابي ... مكانش ذا الكون يوجد[14]

ويقول في القصيدة نفسها:

فضْلُو فوق كلْ نَبِي ... ينال منو المَدَدِ
يتفكر من ليه قلب ... ما يخلق ربي الواحد
في السما قدره لربي ... مسموكه بغير عمد
والنجم اللي يبان ثقبي ... والشمس البيضا توقد
هذوكا من نورحبي ... طه بولنوار الامجد

....

للدنيا هو الآب ... وتوخر لن صارولد
كان الا نور مخبي ... ينتقل من حد لحد

أما المضامين الظاهرة بقوة في شعر الشاعر والتي تدل دلالة قوية على انتمائه الصوفي وتمكنه من مصطلحات الصوفية ورموزهم فهي واضحة في قصائد مدحه لشيوخه على غرار الشيخ المختار شيخ زاوية اولاد جلال أو مدحه للشيخ محمد بن أبي القاسم شيخ زاوية الهامل الذي كان في الوقت نفسه زميلا له في الدراسة في الزاوية.

الصورة الشعرية في شعر ابن معطار:

على الرغم من أن الشعراء الذين غلب عليهم موضوع الدين والتصوف يوصفون أحيانا بأنهم بعيدون عن التميز الفني ولاسيما حين يتعلق الأمر بالصورة الشعرية، إلا أن ما يثبت عكس ذلك هو ما نلفيه من تميز في هذا الجانب الفني في شعر ابن معطار الذي نحسّ في بعض صوره إضافة وحيويّة، فإنّنا نلفيه مثلا حين وظّف صورة معروفة في قصيدة له يمدح فيها شيخة زاوية الهامل (زينب) وهي تشبيه الحاجب بالنون، أضفى عليها جدّةً وتفرّدا من خلال أنّه جعل منها صورة أكثر تركيباً وتعقيداً ليحميها من النمطية الساكنة، وليحرّك بها مخيّلة المتلقّي ويصنع جوّاً من الدهشة بالصورة . وكأنّ الشاعر أدرك ضرورة أن يحافظ على الصورة نفسها حين يصف الحاجب، لأنّها ترسّخت في ذهن المتلقّي وأصبحت تقليداً واجب الحضور، لكنه أدرك أيضا أن الشعرية تقتضي تجديداً ومغايرة حتى ولو كانت بسيطة إذ إنّ «القصيدة لها معنى بعلاقتها مع التقاليد الأدبية الّتي تجعلها ممكنة»[15]، لكن هذا لا يعني عدم إمكانية الخلق المتجدد الذي يعطي الشعر حياته المستمرة، لأنّ اشتغال العمل الأدبي هو نوع من الحوار الذي يأخذ من السابق ويعطي الجديد في آن. ولهذا يقول الشاعر في وصف الحاجب :

زاوية الهامل حيث درس الشاعر في القرن 19

والفم نظيف ومفلّج والحاجب نون تتعوج
خط مخوّج جات في علوان من خارج
عرّقها سيّد مترمّج قلم ودرّجْ
مهوش مريض و مفولج مداد وزين ممتزج
علك وعفصة معاهم زج .....

وكأن هذا النوع من الصور بما «ركّب عليه من معنى، ووصل به من لطيفة... صار بما غيّر من طريقته، واستؤنف في صورته، واستجد له من المعرض، وكسي من دلّ التّعرّض، داخلاً في قبيل الخاص الذي يتملّك بالفكرة والتعمّل، ويتوصّل إليه بالتدبّر والتّأمّل»[16]. فقد ولد الشاعر من الصورة القديمة صورة جديدة بما أضاف عليها ووصل بها من صورة الخط الجميل الواضح المبني، الذي كتبه بتأنّق وتأنّ (عرّقها) كاتبٌ مجدٌ قد درج قلمه على التفنّن في الكتابة، كاتب ليس مريضا وليس به عجز وخلجة في يده تمنعه من إتقان رسم الحرف (حرف النّون)...

والحقّ أنّ صورة النون مستمدة من التراث الشعري العربي القديم الذي ربّما كان الهلاليون هم قناة توصيله إلى هؤلاء الشعراء جيلاً بعد جيل . والمعروف أن الهلاليين أبدعوا في النحو الفصيح والشعبي، وقد ورد ذكر النون وصفا للحاجب في قول شاعرهم عمره بن مروان في قصيدة تتخلل السيرة الهلالية المكتوبة[17]:

كشفت قصائد غمرة عما بدا
والدمع من فوق الخدود ترددا
مذ بانت الحسناء بات تعقّلي
من أين لي يا صاح أن أتجلدا
برحت فؤادي حينما خطرت علي
قلبي وقد أضحت لها روحي قدا
الشعر منها مثل ليل حالك
يحكي غراباً من البلاقع أسودا
وحواجب كالنون فوق عيونها
مرسومة سودا تضاهي الإثمدا

كما نجد تشبيه الحاجب بالنون في الشعر الجاهلي عند عنترة بن شداد وذلك في قوله[18]:

لـه حاجب كالنون فوق جفونه

وثغر كزهر الأقحوان المفلّج

ويسير الشاعر في المنوال نفسه مع صورة أخرى كانت معروفة عند شعراء الملحون وحتى الفصيح، وهي صورة الغزال المتوجس الخائف التي طالما أطلقت على المرأة، فهي عند ابن معطار ليست صورة صامتة ثابتة جامدة، بل هي بالعكس تنضح حيوية وحركة وحياة، كي تحمي الصور من التكرار، وكي تحقق هدفا آخر تواصليا، يدعم الوظيفة الاتصالية التي تعني متلقّي القصيدة، ويتنبّه الإمام عبد القاهر الجرجاني لهذا الملمح في اللغة المجازية، الذي هو التمثيل حين يقول :

«وإذا بحثنا في ذلك وجدنا له أسبابا وعللا، كلّ منها يقتضي أن يفخم المعنى بالتمثيل وينبل ويشرف ويكمل. فأوّل ذلك وأظهره أنّ أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد تعنّي، وأن تردّها من الشيء تعلمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم..»[19].

تبدو هذه الصورة في قصيدة الشاعر في مدح زينب بنت بلقاسم شيخ زاوية الهامل[20]:

زينب وصيلها يزيان

شريفة عاشقة الايمان

اعطاها الله تقى واحسان

وعقل ارزان

تكره طاعة الشيطان

احفظها عالي القدره

احفظها ربنا الرحمن

على الشيطان منصوره

يا بنت الوالي الشايع

نورو ساطع

كالبدر اللي جمل وطلع

ضيّو شعشع

مكان سحاب وترفّع

ليلة ربعه مع العشره

نور الإيمان ياسامع

يكون ضوا مع القمره

يا بنت الوالي الكامل

لون غزيّل

الريم اللي يعود جدّل

قرنو وخلّل[21]

حذري للناس ما يمهل

ولّى يساول

ما يامنش المتختّل

يفلى الاقناش في الصحرا[22]

ديما في ادوارها عازل

في الارض الخالية قفره[23]

يا بنت العالم السيد

زين مفرّد

الريم مع امّو شارد

شاف الصايد

يقانص فيه يتلبّد

منّو وبعّد[24]

عندو بارود من دمد

معمّر بالليد[25]

ثلث لحمات لا زايد

ورصاص كثير متعدد[26]

ما هوش واحد

جا في قرطاس يتلمّد[27]

يـفي سـوري فايقـة يـفي القد

ليـــــــــس تـــــــزوّد[28]

مـا يخـطيش منـين يقـــد

يضرب عن شوفة النـظره

هــذا الشـراد مـا ينـــشد

قـلب الصـيّاد بـالحـذره[29]

ولكن هنـا تصبح صورة الغـزال المتوجّس أكثر حيوية وتركيبـا، وتكتسـب بعـدا دراميا، خاصة حـين يتعرّض لمنظـر يـكاد يكـون حيا حـين يشـاهد الغـزال – وهو في أثنـاء رعيه مع أمّـه – الصيّادَ متحيّنـا الفرصة للفتك به، فيهـرب منـه . وهنا يصـف الشـاعر الصيّاد وقـد حضّر كلّ معدّاتـه، وربما اكتسـبت الصـورة دورا رمزيـا دلاليا إذ التركـيز على هـذه الصـورة، وذكرها مرتـين تصبح له دلالـة العفّة وصون الشـرف الذي هو تاج المرأة وأحسـن خلق يزينهـا، لا سـيما وأنّ زينب في نظر الشـاعر :

زيـنب صـيـلها يـزيـان

شريفة عاشـقه الايمان

اعطـاها الله تقى واحسان

وعـقـــــــــل ارزان

تكـره طاعة الشيطـان

احفظها عـالـي القـدره

احفظـها ربّنـا الـرحمـن

علـى الشيطان منصوره

كما يصبـح هذا الرمـز نضّاحـا بالدلالة حـين يصوّر الشـاعر الغزال وحيـدا منعـزلا في الصحراء :

ديما يـفي ادوارها عازل يـفي الأرض الخالية قفره

ففي هـذا السـياق بالضبـط تصبـح الصـورة دالّة علـى البعد الصـوفي الذي يعـني ميل هذه المـرأة (زينب) إلى العزلـة الصوفيـة، وهكـذا فـإنّ الشـعراء يمتحون في «اختياراتهـم للألفـاظ، والمجـازات، والصـور، والصيغ اللغوية، وأسـلوب التعبير مـن منبع واحد تقريبـا، لكنّ هـذه الأبيـات تعـرض أيضـا الأسـلوب الفـرديّ وذوق الشـاعر في طابعـه المتميّز وطاقاته الأدبيـة..»[30].

وإذن فـإنّ حركية الصـورة وإبداع الشـاعر في تركيبها وتعقيدهـا وإضفـاء عناصـر جديـدة عليهـا تحميها من النمطيـة والرتابـة، إذ إنّ الصـورة لا تسـتمدّ دورهـا في التركيـب الأدبي مـن خـلال جدتها في نفسـها، بقـدر ما تظهر قيمتها بحسـب سـياقاتها والتركيـب اللغوي الذي يعطيهـا أبعـادا جديدة. وهـذا ما لاحظـه الجرجاني حين تطـرّق إلى دور معـاني النحـو في خلق دلالـة الصورة.

التناص في شعر ابن معطار:

مـن أنواع التنـاص عند ابـن معطار التنـاص القرآني الذي يعتمد على اسـتدعاء شـخصيات الأنبياء – عليهم السـلام – قصيدتـه الشـعبية «توسـل الأنبيـاء» التي تتّكئ على القرآن الكريم في التوسـل بهـم، فيرتبط كل نبي كريم من الأنبياء – عليهم السـلام – بقصـة قرآنية واردة في الكتـاب العزيز، يقول الشـاعر[31]:

لا إلـه غـيرك مـعبـود

يـا ذا الفضل يـا ذا الجود

أي خـالق كـل موجـود

اللـي لا مثـــلك شبيه

بديت باسمك يا مولا يا

بشاو نظـم بعض عنـايـا

يـا العالـي كـون معايـا

تم مقصودي بـالتسهـيل

أنت المالك وأنا عبـدك

لا نرجـى فضـل غـيرك

أنت واحد ما لك شريك

اللي لا غـيرك فضيـــل

يـا إلـه الحـق الـحقيق
أي شفـيـق يـا رفـيق
أي مفـرج كـل ضـيق
أي شـافي كـل عليل
أي حنـين يـا لطـيـف
يا اللي عن خلقك عطيف
غيثـني عـبدك ضعـف
مسلّك كـل واحيل
فـرّج عنّـي يـا قـديـر
سلّك عنّـي ديْن كْثير
مسلك يوسف من بير
كل عسر عنـدك سهيل
بـدل الـعسـر بـاليسر
كـل خـير يجيـني يجـري
بـرد اللـي يـريـد مكري
مـبرّد نـارّ الـخـليل
يـا إلهـي ربّـي العـالـي
جـود عـنّي واصلح حالـي
أنت شفيت اللي مبتالـي
كي أيوب النبي الفضيل
أي واجـد هـذا الـوجـود
أي مـولاي عنّـي جـود
اللّـي تبـت علـى داوود
مـدّنـي بـرزق جمـيـل
أي رحـيـم يـا رحـمـان
يـا ذا الجـود والإحسـان
الـرادد ملـك سليـمان
جـود عـنّي عـبدك ذليل
أي مـولاي يـا دايـم
الـلـي بكلـش قـايـم
اللـي تـبـت علـى آدم
تـوب عـنّي قـبل الرحـيل

يحـاول الشـاعر في تعامله مع هـذه المعـاني القرآنية أن يتمثّـل حياة الأنبيـاء الكـرام، وأن يركّز علـى جانب معيّن مـن حياة كل نبيّ، محاولا في الآن نفسـه أن يربط ذلك بذاته التي تبـدو ظاهرة في القصيـدة، خاصّة وأنّنـا نحس صوت هـذه الـذات وإن كان خافتـا، ونحس جوانب مـن معاناتها الـتي يسـقطها الشـاعر علـى مصاعـب حيـاة الأنبياء ومعاناتهـم في سـبيل تبليغ دعوتهـم. لا سـيما وأنّ هناك علاقة ما بـين النبيّ والشـاعر: «فقد أحسّ الشـعراء من قديـم بـأنّ ثمّة روابـط وثيقة تربـط بين تجربتهـم وتجربة الأنبياء، فكلّ من النبيّ والشّـاعر الأصيل يحمل رسـالة إلى أُمّته، والفارق بينهما أنّ رسـالة النبيّ سـماوية، وكلّ منهما يتحمل العبء والعذاب في سـبيل رسـالة»[32].

ويسـتمد النـص بعضـا مـن شـعريته ومبرراتـه اشـتغاله - بالإضافـة إلى القدسـية الـتي يضفيهـا عليـه الاعتمـاد علـى النـص القـرآني - مـن السـياق التـداولي الـذي يتـداول داخلـه، وهـو سـياق يرتبـط بوضـع تاريـخيّ معـيّن (نهايـات القـرن التاسـع عشـر)، حيـث سـيادة الأميـة وشـحّ المـادة الثقافيـة الدينيـة الـتّي تشـكّل أهمّيـة كـبرى في المجتمـع المرتبـط بعقيدتـه، الحـانّ إلى كل مـا يمكـن أن يربطـه بهـا في دفاعـه عـن هويتـه وثقافتـه ودينـه، وفي غيـاب شـبه كلّـي للمؤسسـات الثقافيـة والعلميـة والدينيـة الـتّي يمكـن أن تـؤدي هـذا الـدور، عـدا عـن بعـض الزوايـا الـتي اقتصـرت علـى مناطـق دون أخـرى ودور المسـاجد القليلـة. وهنـا يصبـح النـص الـذي يسـتحضر هـذه المعـاني والشـخصيات المسـتمدّة مـن النـص القـرآني مبهـرا يشـدّ المتلقـين، لا سـيما حـين يحاول صاحبه أن يقيم مزاوجة بين الموضوع (استدعاء شـخصيات الأنبيـاء وقصصهـم) و بـين الـذّات (الدّعـاء باتّسـاع الـرزق وقضـاء الديـن وتسـهيل الحـوائج)، مـع

التركيز على إقامة نوع من التناسب بين حالات الذات والقصص المناسبة لها من النصّ القرآني، كما يظهر مثلا في قول الشاعر :

فرج عنّي يا قدير

سلّك عنّي دين كْثير

مسلّك يوسف من بير

كل عسر عندك سهيل

فتصبح القصيدة في سياقها التاريخي الاجتماعي أشبه بالمنظومة العلمية الدينية الحاملة لقدر من المعرفة الدينية التاريخية، وفي الوقت نفسه تحاول أن تحمي النص من غلبة التقريرية عليه بالاتكاء على حضور الذات التي تتماهى من خلال تجاربها في الإشارات القصصية القرآنية الواردة في القصيدة، ولكنّ الواضح على هذه التجربة أنّ الظاهر فيها أكثر هو أنّ «الاستلهام مجرّد تسرّب أو تمثّل للآية القرآنية كأحد روافد ثقافة الشاعر»[33] أكثر منه شيئا آخر، ويبدو أنّ قوّة هذا الرافد القرآني الذي يتّكئ عليه الشاعر وقيمته ومكانته الدينية في نفوس المتلقين هي التّي تعطي للقصيدة قبولها ومشروعية تداولها . ولم يكتف الشاعر بالاستمداد من القرآن الكريم بوصفه رافدا دينيا أساسيا، بل تعدّى ذلك إلى رافد ديني آخر يتبوأ مرتبة ثانية في هذا السياق هو الحديث الشريف حيث تتجلّى من خلال هذا التناص بعض ملامح ثقافة الشاعرومعارفه الدّينية، حيث يستمدّ من هذا المعين ويستلهم منه بعض المضامين التي لا توظّف بشكل مباشر صارخ، بل إنّها تحتاج إلى نوع من التأمّل وتشغيل الثقافة الدينية والذاكرة، لا سيما وأنّ «استشفاف النّصوص الخارجية في نصّ ما عملية صعبة في كثير من الأحيان، وبخاصّة إذا كان النصّ محبوكا وفيه حذق صنعة، ولكنّها مهما تستّرت واختفت فإنّ القارئ المطّلع لا يلبث أن يمسك بتلابيبها، ويرجعها إلى المصادر التي أتت منها، ولكنّ التّواصل نسبيّ يختلف من شخص لآخر»[34].

من أمثلة هذا التناص مع الحديث النبوي الشريف الذي لا يتبدّى صارخا إلاّ بعد بحث وتقص من القارئ، ما نجده عند أحمد بن معطار الذى وظّف في قصيدته :

الله لا تراس يغدى متكلف

مولى دعوة خير يغدى ببريات

قوله -صلّى الله عليه وسلّم: « إذا أبردتم إليّ بريداً فاجعلوه حسن الاسم، حسن الوجه »[35] . وقد كان النبيّ -صلى الله عليه وسلم- يكتبه إلى أمرائه، ويذكر الزمخشري في الفائق (75/8) في شرح الحديث: أي إذا أرسلتم إلي رسولا... (والبريد في الأصل: البغل، وهي كلمة فارسية، أصلها بريده دم، أي محذوف الذنب؛ لأن بغال البريد كانت محذوفة الأذناب، فعربت الكلمة وخفّفت، ثمّ سمّي الرسول الذّي يركبه بريد)[36]، ربّما من باب إطلاق الحالّ على المحلّ كما في المجاز المرسل .

والشاعر ابن معطار يستلهم معنى الحديث، ويفيد منه في قصيدته التي يعبّر فيها عن الاشتياق إلى الأهل والخلاّن والوطن فتبدأ القصيدة، وكأنّها أشبه برسالة، يقول الشاعر في مقدمتها وهي بيت القصيد :

الله لاتراسْ يُغدى متكلّفْ

مولى دعوة خير يغدى ببريات

زاكي عقلو مايسب ولا يقذف

مبروك و مدروك ضارى بالخطرات

سمح الوجه سْمَايْمُو زين مرهّف

كاسح قلبو عند ناسو بالخصلات

ما هو شين مقبْحُو فُمْ مْخَالَفْ

حتى النور على حديثو في الكلمات

مركب جَعْبَهْ على جَعْبَهْ تُوقَف

وجوّف من كرشو، مخروطة و خلات

راشَقْ قدمو والمشَطْ منّو قاصف

ماشققش من اقدامو في العفسات

قاصف فخضو والصّدر واسع وكتف

قـاوي جهدو ما سقم، سالم صحّـات

اذا يمـشي خطـــوتـو فيـــها يسـرف

سـيرة يـوم يديـــرها في اربع ساعات

ذا مرسولـي يـا بـــني فـيه نـــوصـــف

حاذق سيس لـبق سيـــــد بن سادات

يُغْـدالـي بـبريـتي خـــط مشـــرّفْ

فـيـها بسمـلـه وحمـدلـه وصـــلاة

ولا شـكّ في أنّ الشـاعر قـد قـرأ الحديـث النبـويّ السـابق الذكر أو سـمعه، فأفـاد منه بوعـي أو دون وعي، إذ إنّ عملية التنـاص معقّدة في أكثر الأحيان، والشـاعر لا يتعامل مـع محفوظه أو مصادر ثقافته بطريقة بسـيطة آليـة تعـني الأخـذ المباشـر الواعـي بالضـرورة، بل هي تكتـنز في الذاكرة، وتُسـتدعى عند الحاجـة.. وقد امتصّ الشـاعر هـذا المعنى مـن الحديـث، ووظّفـه لا باعتباره إشـارة بسـيطة أو إلماحـا، بقـدر مـا أفـاد منـه في بقية قصيدتـه وهيكلها، حيث أصبـح هذا المعنى وهـو اختيار السـاعي حسـن الوجه مقطعا أو وحدة موضوعية قائمة بذاتهـا؛ تُتّخذ مقدمـة للقصيدة وجزءا مـن بنيتها العامّة لاسـيما وأنّ القصيدة من الطوال. فحين نقـرأ هذا الجزء من القصيـدة، ونلاحظ هـذا الإمعان في وصف الرسـول من حيث حسـنُه وجمالُ وجهِـه وسـماتِه واكتمالِه قوةً وشـجاعةً ورجولةً، لا نجد تفسيرا مقنعا لكلّ هذا التركيز إلاّ أنْ تكـون ظلال هـذا الحديث حاضرة حين أبدع الشـاعر هـذا الجزء مـن القصيدة. وقـد وفق الشـاعر في أن يجعل من توظيـف الحديث عنصـرا فاعلا في بنيـة القصيدة، إذ لـم يكن القصد إحالتنـا إلى هذا المعنى، بـل كان القصد هو رفد تجربة الشـاعر بهـذه الدلالة التي تصلـح أن تكون مقدمـة للقصيـدة؛ تحقق وظيفة الاسـتهلال الحسـن المبهـر مـن جهـة، المتماهـي مـع الوحـدات الموضوعية التاليـة لمقدمة القصيـدة حيث يصبح المرسـول المذكور فيها، والـذّي وصفـه الشـاعر باقتـدار دالاّ علـى المكانة الكبـيرة الـتّي يتبوّؤها قوم الشـاعر في نفسـه، وكذا على مدى شـوقه الكبير إليهم الـذي دفعه إلى أن يرسـل إليهم هـذا الرجل المتميّز بكلّ هـذه الصفات.

الهوامش

1. أحمد قنشوبة، الشعر الشعبي في منطقة الجلفة (1940 /1990) دراسة فنية تحليلية، ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، إشراف: الدكتورة ليلى قريش، 1998/1997، ص 163.
2. صالح خرفي، المدخل إلى دراسة الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 104.
3. علي النعاس وعبد القادر زياني، تنبيه الحفاد بمناقب الجداد بمنطقة الجلفة وضواحيها، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2004، ص 29-28.
4. سليمان العطار، شرح المعلقات السبع/تبسيط للشروح القديمة مع تحليل ودراسة، دار الثقافة، القاهرة، 1988، ص ص 46 - 47.
5. عبد الله الفيفي، مفاتيح القصيدة الجاهلية، النادي الأدبي، جدة، 2000، ص 53.
6. سليمان العطار، مرجع سابق، ص 48.
7. الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، 1994/1414، ص 53.
8. أحمد قنشوبة، الشعر الغض/ اقترابت من عالم الشعر الشعبي الجزائري، رابطة الأدب الشعبي (اتحاد الكتاب الجزائريين)، الجزائر،2006 ص...
9. روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربيّ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980، ص 106 .
10. عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري / دراسات حول خطاب المرويات الشفوية (الأداء - الشكل – الدلالة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص64.
11. عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي...، ص 63 .
12. عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي...، ص 64.
13. زكي مبارك، التصوف في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ص230.
14. الراوية سي احمد الكربوب،....
15. جوناثان كاللر، ما الأدب، وهل للأدب أهميّة ؟، ص 211 .
16. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 315 .

17. دون مؤلف، سيرة بني هلال الكبرى الشامية الأصلية، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني، ط 2، 1963، ص ص 606 – 607 . نقلا عن : أحمد الأمين، قصة حيزية، مرجع سابق، ص 169 .
18. نقلاً عن المرجع نفسه، ص 170 .
19. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 108.
20. روى لنا القصيدة المرحوم / أحمد الكربوب، في 25 ديسمبر 1998، في بيته بحي السعادة (الجلفة) .
21. المقصود الغزال الصغير الذي بدأ يشبّ.
22. لا يأمن المتربّص به .
23. دائما يفضل البقاء وحيدا، في الأرض القفر.
24. يتحيّن الفرص ليقضي عليه، فإذا هو يبتعد عنه .
25. دمّد : منطقة في مدينة مسعد (الجلفة)، اشتهرت بصنع البارود.
26. يقصد ربما أصابع الصياد الثلاثة التي تضغط على الزناد .
27. بمعنى أن الرصاص من أنواع كثيرة، أنّه موضوع في قرطاس .
28. سوري: بندقية من نوع فرنسي- فاقة في القد: متفوقة في قدرتها على التسديد الى الهدف- ليس تزوّد: لا تبتعد عن هدفها .
29. أي أن كل ما ينشده قلب الصياد هو أن يصطاد هذا الغزال، لذا فهو حذر لألاّ يتنبّه الغزال لذلك.
30. P. Marcel Kurpershoek , Oral poetry and narrative from Central Arabia, Brill (Leiden. Boston. Koln), 2002 , p163.
31. الراوي أحمد الكربوب .
32. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417 / 1997، ص 77.
33. رجاء عيد، لغة الشعر / قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص 355 .
34. محمّد مفتاح، دينامية النص، ص 104 .
35. الحديث مذكور في كتاب : أبو حيان التوحيدي وابن مسكويه، الهوامل والشوامل، تح : أحمد أمين
36. السيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1970 / 1951، ص 203 .
37. نقلا : عن المصدر نفسه .

أهم المصادر والمراجع :

- علي النعاس وعبد القادر زياني، تنبيه الحفاد بمناقب الجداد بمنطقة الجلفة وضواحيها، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2004
- أحمد قنشوبة، الشعر الشعبي في منطقة الجلفة (1940/1990) دراسة فنية تحليلية، ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، إشراف: الدكتورة ليلى قريش، 1997/1998
- أحمد قنشوبة، الشعر الغض / اقترابت من عالم الشعر الشعبي الجزائري، رابطة الأدب الشعبي (اتحاد الكتاب الجزائريين)، الجزائر، 2006
- صالح خرفي، المدخل إلى دراسة الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983
- سعيد جاب الخير' ابحاث في التصوف و الطرق الصوفية الزوايا والمرجعية الدينية في الجزائر' وزارة الثقافة الجزائر 2013
- عبد القادر فيطس ' الشعر الديني الملحون الجزائري قضاياه الموضوعية وظواهره الفنية ج 1 ' وزارة الثقافة الجزائر 201
- أخذنا قصائد أحمد بن معطار عن الراوية المرحوم أحمد الكربوب، في بيته بحي السعادة بالجلفة في 25 -26- / 12 / 998
- مصطفى علي الجوزو، من الأساطير العربية والخرافات، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1397 / 1977
- صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر / تاريخها ونشاطها، دار البراق، بيروت، 2002
- دون مؤلف، سيرة بني هلال الكبرى الشامية الأصلية، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني، ط 2، 1963، ص ص 606 – 607 . نقلا عن: أحمد الأمين، قصة حيزية
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد عبده ومحمد الشنقيطي، المكتبة التوفيقية، القاهرة، د.ت
- عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية التريخ والقضايا والتجليات، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب، دار أسامة للنشر، الجزائر، 2006
- أحمد بن معطار، ديوانه، تحقيق: الشيخ علي النعاس بن عبد الله، مطبعة رويغي، الأغواط، ط2، 2016
- P. Marcel Kurpershoek , Oral poetry and narrative from Central Arabia , Brill (Leiden . Boston . Koln) , 2002

الصور

- من الكاتب.
1. https://i.pinimg.com/564x/57/b4/52/57b452317e83be336e79d-0e4a799ce0c.jpg

أ.د. أحمد الخصخوصي - تونس

المختلف والمؤتلف: تعدّدت البحور السلامية والنغم واحد.

الجزء الثاني

الشيخ عبد المجيد بن سعد وهو يحتضن ابنه البكر صلاح الدين

لعلّه من المفيد أن نورد مفردة نغمية واحدة متجسّمة في ثلاثة نماذج مختلفة ومن الصالح أن نتناول بالتحليل معانيها ومغانيها.

يتمثّل الأنموذج الأوّل في مدحة مشتركة بين منشدي السلامية وعنوانها «صلاة الله على ابن مريم».

أمّا الأنموذج الثاني فيتجّسم في ما يسمّى «بحرا» من بحور السلامية وهو بدوره شائع بين المنشدين، وأمّا الأنموذج الثالث فتجسّده مدحة:

يا سيّد يا صاحب الجاه يا صاحب رسول الله

والجدير بالملاحظة في هذا الشأن أنّ كلماتها من شعر الشيخ عبد المجيد بن سعد، وأنّ ألحانها وأوزانها من صنعته وصياغته كذلك.

وهـذه المفـردات الثـلاث -كمـا يبـدو- هـي في الآن نفسـه مختلفـة مؤتلفـة، مختلفـة في مناسـباتها وموضوعاتهـا وأغراضهـا وأجناسـها وألحانهـا وبعـض أوزانهـا، ففـي حـين تنسـب كلمـات الأولى إلى شـيخ[1] مـن شـيوخ التدريـس بجامـع الزيتونـة[2] يعـزى تلحينهـا إلى أحـد أعـلام السـلامية وهـو الشـيخ العـروسي بـن خميـس[3] تعتـبر قصيـدة «يـا بـن مـراد» قسـما مـن أقسـام[4] بعـض البحـور السـلامية[5] بينمـا تعـود القصيـدة التاليـة «مجيديـة»[6] صرفـا مـن حيـث الإنشـاء والتلحـين والأداء وسـائر مراحلهـا، فهـي مـن صنعتـه دون غـيره ومطلعهـا كالآتي:

يا سيّد يا صاحب الجاه يا صاحب رسول الله

وهي مـن أكـثر القصائد تـردّدا علـى ألسـنة الناس إذ يتغـنّى بهـا جميعهـم في المناسـبات الدينيـة وخاصّة بمناسـبة المولـد النبوي الشـريف، هذا الموعد السـنوي الـذي يُحتفـى بـه رسـميا وشـعبيا في مدينـة القـيروان باعتبارهـا عاصمـة مـن العواصم الإسـلامية.

ولعلّه يحسـن لمزيـد التعريـف والتوضيـح اسـتعراض العيّنـات الثـلاث بنصوصهـا، ونبـدأ بالقصيـدة الـتي مطلعهـا:

سـلام الله علـى ابـن مـريـم[7]
عيـسى روح الله بـه عـلـم

وهذه بقيّة متنها:

سبحـان اللّـي صـوّره وانشـاه[8]
في بَطـن امّـه بنـت بكر فـداه
لا حـدّ يعلـم أيـن هـو بَـاباه
كـان الله الـواحـدِ الـدايـم
يـا الإخـوان حين ظـهـر واشـتد
وتحـرّك في بطنـها ورشـد
قالـت يـا مـولاي منـك الجُـهد
يا خالقي فوّضت إليك الحكم
حـين بـرز السـيد[9] المـولـود
ونـزل بـإذن الـدايـم المعـبود
سبحـان العـاطي محـلّ الجـود
نطـق لامّـه بـالحـقّ وتكلّـم
قـال لـهـا لا تحـزنـي[10] بـأحـزان
يحـقّ الحـقّ ويبـطـل البهـتان
هـزّي النخلة واطلبي الرحمان
يسقـط لِيـك منـها رُطـب نعَـم[11]
هـزّت ذاك الجـذع بهـزّات
بحـول الله سقطـوا لـهـا رطـبات
اكـلاتهـم وتحمّـدت ومشـات
وهـي بـالمـولـود تـتـنـعّم
طلّـت عمّتـها مـع النسـوان
حلّـفتهـا بجملـة الأيمـان
يـا مـريم مـا أنت مـن عمـران[12]
ولا أنـت يـا مـريـم مـن آدم
يـا مريـم بـالله آش نبـاك
عيـد لـنا القصّة على مرضـاك[13]
دنسّـتِ عرضـك مع بـابـاك
وخوك وجميع قبـيلتك والأمّ
قالـت اسـألـوه[14] يعيد أخبار
قـالـوا لـه مـن بـوك ذا النـهار
قـال أنـا مـن روح الجـبّار
نـا عيـسى للّـي بقـى يعلم
قـالـوا هـا المولـود مـن هـو بـوه
قـالت لهـم دونكـم واسـألـوه
قـالـوا لها كيفاش نخـاطـبوه[15]
قـال أنـا صغـير ونتكـلّم

قـالـوالـه يـا طفل تـسحـرنـا
بكـلامـك ذا الـوقـت تفـتنّـا
ومـا تمـشي حـتّى تجـادلـنا
وتشـرّكـنا في ديننـا بـالـوهـم
قـال لهـم أنـا مـا عليّ في حـدّ
ولا نيـشي جـبـارّ[16] ولا مفـسد
نـا عيسى مـن روح اللّـي مـا نجحِـد
رازقـني ربّـي الكـريـم الـفهـم
رحلـت بيه أمّـه لـبلاد أخـرى
على عيسى خـافـت من الكَفره
حطّـتـه عـند الـفقيـه يَقـرا
صـار يعلِّـم في الفقـيه العِـلم
قـال لـهـا مـن علّـمـه وقَـرّاه
قالـت لـه ربّـي الكريـم أعطـاه
فهّمـه في العـلـم ونجّـاه
وفـوّض عنه مـن بحـور العلـم
حطّـتـه أمّـه عـند الصـبّاغ
يصبغ في النيلـه[17] وكـلّ دبـاغ
أخضـر وأحمـر وكـل مـا يصـبغ
وجـمعهـم في خـابيـة وبـاللّـم
قـالوالـه آش الـذي تـفعـل
يـا ولـدي فـسّـدت لـينـا الـشغـل
مـن سحـرك مـا عـادشـي نـقبـل
روّح لامّـك مـا بـقيتـش تخـدم
قـال لـه هـا يـا جـاهـل بـلا حـمد
لا عـنـدي كـذب ولا أسـد[18]
صـبغ اليـوم خـيرمـن صـبع أمـين
وإذا نمـشي عليـك عـم تنـدم

عنـد هذا الحدّ ينتهـي متن القصيدة، وهـي على وزن «بورجيلـة» وحينئـذ يضيف إليها منشـدها ما يسـمّى بالتهليلـة، وهـي في هذا المقـام عبـارة عن ثلاثـة أبيات مقتضبة، وهـذا نصّها:

الله الله الله — لا إلـه إلاّ الله
قاصد فضل الستّار — ليس عندي غَيره
حنين وكريم وغفّار — يطعمنا من خَيره

وليسـت هذه التهليلة سوى القسـم الأخير من البنية الثلاثيـة التي تنـدرج فيها هـذه القصيدة الـتي يفتتحها الشـيخ عبد المجيد بن سـعد بمقطّعة شـعرية منظومة باللغة الفصحى، وهـذا نصّها:

يـا نـبيّ الـهـدى تحـيّة قـلـب
مستهـام إلـى لقـائـك صـادي
أيّ خـيرورحـمـة ورشـاد
ولـدت معـك ليلة المـيلاد
حفّـك الله بالكمـال وصـافـا
كـبخـير الآبـاء والأجـداد
وبطـون بـرئـن مـن لـوثـة الـعـا
روعيـب الهـوى عـلـى الآمـاد
حـلّ فيـك العفـاف والشـرف
المحض محـلّ الأرواح في الأجساد

وليـس إيـراد الأبيـات السـابقة بالسـمة الوحيـدة الـتي تميّزمثـل هـذه البنيـة الثلاثيـة الـتي لا تخلو من إحكام، فقـد تضمّنت هـذه المقطّعـة الشـعرية ظاهرة معيّنـة تسـمّى «الرابـط»، و«الرابط» عبـارة عن صلة معنويـة تربط المقدّمة بالمتن وتشـير من طـرْف خفيّ إلى مـا يتضمّنه البيتـان الرابـع والخامس من عفـاف مريم العـذراء ونقـاوة عرضها وشـرف محتدها.

وبالعـودة إلى مـتن القصيـدة يتبـيّن الـدارس أنّ موضوعهـا عبارة عن قصّة شـيّقة الأسـلوب مبسّـطة

المنحى لمعجزة السيّد المسيح عليه السلام وأمّه مريم البتول. وقد صيغت تفاصيل القصّة بظروفها وشخوصها وأبطالها ومراحلها وسائر أحوالها (بما فيها العقدة وحلّ العقدة) بلهجة سهلة يتداولها النّاس ويستوعبون مضامينها وأحداثها من غير عنت ولا مشقّة. ويزيد من تحبيبها إلى عامّة النّاس وزنها[19] الشعبي الأليف وهو «مدوّر حوزي» الذي تسيغه الذائقة الشعبية وتستحسنه لتوازنه واعتداله وقابلية إيقاعه المتردّد لاستعداد الراقصين للرقص على نقرات «البنديـر»[20]، نقرات تناسب تأوّد الجسوم وتمايل الأبدان على الأيمان والشمائل أو إلى الأمام وإلى الخلف زيادة على الصوت الأخير الذي ينتهي به الغصن الأخير (المسمّى بالمكبّ). والصوت الأخير هو صوت «الميم» ذو المقطع الطويل المنغلق الذي يجمع في الآن نفسه بين طابع الشدّة ذات الرجّة والضجّة من ناحية وطابع اللين والنغم الذي يشتمل عليه صوت الميم باعتباره -حسب علماء الصوتيات- من «الوقفيات نصف الرنّانة»[21] ذات التنغيم المعلوم والوضع الخاصّ باعتبار أنّ القافية[22] هي آخر ما يقرع الأسماع.

أمّا الأنموذج الثاني الذي نرى من الصالح إثبات نصّه بهذا المبحث فهو بعنوان «يا بن مراد» إذ يخاطب فيه الشاعر طرفا من الأطراف مخاطبه المفرد. غير أنّ بعض الروايات تعتبر أنّ صاحب القصيدة يخاطب «بني مراد»، وهم -حسب المتداول عند الناس- أخوال الوليّ الصالح المعروف باسم «سيدي عبد السلام الأسمر».

ويبدو أنّ مبعث القصيدة مردود إلى خلاف نجم بينه وبين أخواله من «بني مراد» الذين يعتبر أنّهم نقضوا العهد وخالفوا متطلّبات الخؤولة وخانوا ابن أختهم الذي حاول أن يعيدهم إلى جادّة الطريق عسى أن يتوبوا رجوعا إلى الله. لكنّهم تجاهلوا مساعيه وأنكروا محاولاته وعاندوا مكابرة وجهلا وغيّا. عند ذلك لم يكن من الشيخ عبد السلام بن سليم إلّا أن غضب وعزم على أن يتوجّه إلى الله بهذه القصيدة العامرة بالتهديد الزاخرة بالوعيد. يقول منشئ القصيدة في مستهلّها:

إن قدّر الله يا بن مراد نركب جواد[23]
نجيك منين اشتهيت العناد
إن قدّر الله نركب عتيد[24] ونلبس جديد
ونجيك سكران راسي يميد
نفزّع[25] لسي عبد الحميد[26] وتربة زياد[27]
على الله ما عادش تستفاد
إن قدّر الله نركب رباع[28] متين الذراع
نجيك منين اشتهيت النزاع
نرميك في بيرلا لوش قاع تغدي رماد
عظم مكسّر ما له من ضماد
بابا وغوثي نعم الحبيب
نراكم نفرح ويطفى لهيبي
بيك شفاي وأنت طبيبي
والقلب [يغلي] بناري قويّة
إن قدّر الله نركب حصان نجي بالبيان
ننقل سيفي كما عود زان[29]
نحن نهار البلا[30] [يا فلان] نحلّوا العقاد
نجلو الكرب على هذي البلاد
إن قدّر الله نركب أغرّ[31] ونجي مشتهر[32]
ننزل كما الرعد إذا رزم[33]
تندم وما لك عندي ندم وما لك تلاد
دفعوك بدفوع ما له رداد
كيف آش المغيبه والهجر واعر
حاجه صعيبة والشيخ ينغر
يحمي قريبه ويشيل ولده
نهار النوايب يا بو السراير[34]
إن قدّر الله نركب نجيم[35] مثل النسيم
حبّي موتّر ورمحي ظليم

ما لك منجى من بن سليم[36] والخبر شاد[37]

دفعوك بدفوع ما له رداد

إن قدّر الله نركب نحيف ونلبس نظيف

ونجي كالواد عامل زفيف[38]

ننقل في يدي حربة وسيف نحصد حصاد

للمتعرّض باغي الفساد

ناديت عليك ماني وليدك

منسوب إليك ماك المدلّل[39]

ربّي عاطيك بين الفحولة

والدّمع بديد[40] يا بو السراير

إن قدّر الله نركب أغرّ وعندي مشتهر[41]

حبّي موتّر ورمحي مضرّ

ننقل سيفي رقيق الشفر يحصد حصاد

للمتعرّض وباغي الفساد

عندما يستعرض الدارس مقوّمات القصيدة، (وهي على وزن المسدّس) ومجمل مراحلها وسائر أحوالها يتبيّن بيسر أنّ الكون الذي تتنزّل فيه عبارة عن كون مانوي، طرفاه إرادة الخير المستندة إلى مشيئة الله من ناحية وإرادة المتعرّضين الذين يعيثون في الأرض فسادا من ناحية أخرى كما يتبيّن أنّ الإطار العامّ إطار خلافي فيه سجال وجلاد بين الشيخ وأخواله، وهو إطار يحتدم فيه العناد والنزاع ويلتحم فيه الخصام والصراع. إنّها الحرب وقد اشتدّ أوارها واشتعل سعيرها وأرسلت حرّها توهّجا وتلهّبا وصليّا.

أمّا الأسلحة فمتعدّدة، منها الحربة المنقولة والقوس «الموتّر» والرمح «الظليم» حينا «المضرّ» حينا آخر إلى جانب السيف «المشتهر» «رقيق الشفر» الذي لا يضاهيه في الاستقامة والانتصاب والطول إلّا عود «الزان».

ومن الطبيعي في هذا المجال أن يحتلّ الجواد مكانة مركزية بصفته عماد الكرّات وقوام الهجومات. يبرز الجواد بذاته الواحدة باعتباره «حصانا» كما يظهر بصفاته المتعدّدة التي تحيط بها أوصافه من حيث العمر والبنية والشكل واللون المميّز، فهو الرباع (ذو السنوات الثلاث والأسنان الأربع) وقد اكتملت بنيته واكتهل هيكله صحّة بدن وصلابة قوائم إذ هو قويّ الذراعين. وهو النحيف الخفيف ذو الأداء القتالي الناجز، وهو الجواد الكريم الأصل الوافر العطاء، وهو الجميل صاحب الغرّة الناصعة بياضا وألقا وإشراقا وبهجة تجعل الفرسان يهشّون لها ويتفاءلون بها باعتبار أنّ الخيل في المتمثّل العامّ «معقود بناصيتها الخير»[42].

أمّا صاحب الجواد فهو الفارس المُعْلِم الذي يسم «نفسه بسيما الحرب»[43] ويعلم مكانه بها[44] ويجعل «لنفسه علامة الشجعان»[45] على وجه التحدّي وطلب المبارزة، ينادي خصمه ويدعوه – كيفما شاء – إلى «العناد» كما يدعو قِرنه – كيفما أراد – إلى «النزاع».

على أنّ صاحب الحصان لا يظهر وكأنّه مجرّد فارس من الفرسان بل يلتحم بأقوى عناصر الطبيعة، «فهو الوادي «الحامل»[46] المتحدّر المصوّت كالريح شدّة وسرعة هبوب، وهو النازل من السماء نزول الرعد المزمزم إذا «رزم» صادق الهجمة شديد الصولة، فإذا بالطرف المقابل مكسور العظم لا يرجو جبورا فلا ينفعه مرهم ولا يفيده «ضماد»، ذلك أنّ العظم قد دقّ دقا وأنّ الجسم قد سحق سحقا فتحوّل إلى رماد تذروه الرياح أو ألقي به في بئر سحيقة لا قاع لها ولا قرار. وربّما عنّ للفارس «المعلوم» أن يدفع عدوّه دفعا ويدحره دحرا جزاء وفاقا لما اجترح من آثام واقترف من ذنوب.

ومن العجيب أنّ فارسنا – إذ يقدم على مختلف المعارك الجارية وما تشتمل عليه من مصاعب ومفاجآت وأهوال – يقبل على كلّ ذلك غير نادم

ذكرى المولد النبوي الشريف بمدينة القيروان سنة 1965

بل هائج البال مرتاح الضمير يعمره يقين الإيمان وتغمره نشوة المعتقد من أعلى رأسه إلى أسفل قدميه، وذلك لتأكّده أنّه إنّما يتصدّى لأهل الفساد ويجلو الكرب عن هذه البلاد بعدما حلّ بها من جاثوم الغمّ وجثا عليها من كابوس الهمّ، فهو المردّد في مفتتح كلّ فرع لازمة «إن قدّر الله» في مطلع كلّ غصن. لذلك تراه لا يلبس إلّا نظيفا ولا يرتدي إلّا جديدا وكأنّه - في احتفائه بالحرب - مقبل على نزهة رائقة أو حفل بهيج. ولا غرابة فهو يحصد بسيفه الأعداء حصدا لا يبقي ولا يذر بعد أن يملأ قلوبهم رعبا ويخلع أفئدتهم رهَبا.

وعلى هذا النحو يكون العالم المانوي قد اكتمل والإطار السجالي قد ارتسمت معالمه بأفعال مثيرة وأعمال هائلة سمتها الكبرى التكبير والتضخيم والتفخيم والتعظيم بما يضفي على القصيدة طابعا ملحميا مشهودا. ويكفي للتدليل على هذا التعظيم وذلك التضخيم أن نشير إلى ما شبّه به السيف وهو عود الزان الذي قد يصل طوله إلى ثلاثين مترا وما من شكّ في أنّ هذا السيف الموغل في الطول لا يقدر على حمله إلّا عملاق من العمالقة.

ولم يفت واضع الألحان أن يرسم الإطار الإيقاعي المناسب لروح القصيدة الملحمية، فقد انتقى لها من الأوزان وزن «السعداوي» الشعبي الذي يؤدّي - كأحسن ما يكون الأداء - مختلف الحركات القتالية ورقصات المناورات الحربية والألعاب البهلوانية نزولا وصعودا بين أرض وسماء.

وقد تفطّن أستاذ الموسيقى ومتفقّد مادّتها المدرّسة في المعاهد الثانوية الفنّان حاتم دربال صاحب فرقة «نوى» تفطّن لهذا اللون الحربي والمتّجه القتالي الذي يوحي جوّ الملحمة فركّز في عرضه الموسيقي الموسوم بـ «أسمعان» على الإيقاع (خاصّة على الدُمْ) ليكثّف الطابع الملحمي ويبرزه كأحسن ما يكون الإبراز حتّى إنّه أحرز الجائزة الأولى في مهرجان مدينة «تستور»[47] وانتقلت الفرقة من وزن «السعداوي» إلى وزن «البوحلّة» (وهو أكثر سرعة ليفيد احتدام القتال ومروره إلى سرعته القصوى).

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ فرقة «نوى» بقيادة أستاذ الموسيقى حاتم دربال قد تناولت مختارات من المالوف التونسي ومن بحور الطريقة السلامية في إطار رؤية جديدة تضمّنت خصوصية في النغمات والإيقاعات على السواء، وهو ما يتجلّى في بحر «يا بن مراد»، هذا البحر الذي يكرّس مقام «العرضاوي القيراوني» وإيقاعي «السعدواي»[48] و«البوحلّة»[49] ذي الطابع المحلّي. ويندرج عمل الفرقة المذكورة في إطار التعريف بخصوصية الشيخ ابن سعد في الأداء بصفة عامّة وفي أداء الطابع المحلّي بصفة خاصّة.

وعندما يستعرض المرء أداء عدد من مشايخ السلامية لبحر «إن قدّر الله يا بن مراد» على غرار الشيخ عمر يدعس[50] ومن لحق به من المنشدين وكذلك الشيخ عمر بن محمود[51] وغيرهما من اللاحقين يجد أنّ الوحيد الذي خصّ بحر «إن قدّر الله» بما يصطلح عليه أهل التخصّص بـ«التطريز» إنّما هو- حسب ما وصل إلينا أو ما توصّلنا إليه- الشيخ عبد المجيد بن سعد. ويظهر هذا النوع من التزيين في ثلاثة فروع [52]، يبدأ أوّلها بالقول:

بابا وغوثي نعم الحبيب

ويستهلّ الثاني بالقول:

آش المغيبة والهجر واعر

ويفتتح الفرع الثالث بقول الشاعر:

ناديت عليك ماني وليدك

يبرز هذا اللون من الزخرف في ثلاثة مواطن موزّعة على المتن توزيعا متوازنا يأتي بعد كلّ فرعين اثنين حتّى يُجنّب السامع أيّ إمكانية للملال والسآمة.

ويمكن تقريب التطريز[53] من التطريس[54] والترميل[55] والوضن[56] و«التصدير»[57] ويجمع مثل هذه الأصول الثلاثية إجمالا معنى ما تزيّن به الصحف أو ما يدخل على البرانيس والجباب والقمصان والقشبان من زخرف يضاف إلى مختلف الأقمشة والأنسجة بما يضفي على المادّة الأوّلية قيمة إضافية قوامها شكل فنّي جيّد يزين البزّ والهيئة فيزيدها نفاسة وقيمة، وتعود بعض هذه الأنشطة إلى أعمال الطرّازين والصدّارين والوشّائين ومن إليهم من مطرّزي الأقمشة من الدرّ والجوهر ونحوهما.

والمحصّلة الحاصلة هي أنّ التطريز الذي اعتمده شيخنا السلامي في هذا المقام هو عبارة عن مؤالفة عجيبة بين درر الكَلِمِ وغُرَرِ النغم، فعلى صعيد الإنشائية الشعرية يعود الشيخ عبد السلام الأسمر إلى شيخه أحمد بن عروس عودة الصغير إلى حضن والده والتلميذ إلى مجلس معلّمه وأستاذه والمريد إلى حلقة شيخه وملهمه. فكأنّما يقلع عن الحاضر ويقبل على ماضيه حين كان يتدرّج في سلّم التقوى والفضل، وقد حملته «ذاكرته الانفعالية» على طريقة الأديب الفرنسي (مارسال بروست) Marcel Proust معتدّا بعلاقته بشيخ الجماعة وصداقته له في نوع من الافتخار والجذل والنشوة.

يستدعي التلميذ حضور أستاذه في لون من الإكبار ونوع من التبجيل وضرب من التحنّن ورجاء الوقوف إلى جانبه معنويا بـ«نغرة» من نغراته المشهودة حميّة ونجدة وإنصافا.

وعلى هذا النحو يعود المريد إلى شيخه عودة تذكّر برجوع الفلاّح إلى أرضه والملاّح إلى بحره في سكينة واطمئنان وهناء.

أمّا على مستوى النغم فيرجع «طبع العرضاوي» إلى مقام «راست الذيل» رجوع الفرع المتفرّع إلى أصله الأصيل والغصن إلى شجرته مثلما يعود النحل إلى نَورِه والفراش إلى زهره والطائر إلى وكره.

وعند هذا الحدّ يخيّل إلى المستمع المنصت أنّ القول الشعري والإبداع الموسيقي يسيران سويّا في نوع من التوازي والتساوق والتكامل ليستوي كلّ ذلك لوحة فنّية متكاملة العناصر متآلفة المكوّنات تخاطب الحواس وتحرّك المشاعر فتلذّها الأسماع وتهشّ لها الأذواق.

وأمّا القصيدة الثالثة فمطلعها هو الآتي:

يا سيّد[58] يا صاحب الجاه[59]
يـــا صـــاحـــب رســـول الله
يـــا ســـيّـــد[60]
تجـيـــــك الـــزيّـــار[61]
بطـول المسـافـة وبعـد الدار
للبركة ونيل الأنـوار
يـا مجـاهد[62] في سبيل الله
رفـيـقـي السـيّد[63]
ســاكــن القــيروان
واللّـــي يـــزورك في أمـــان
بالقدرة يـروّح مطمـان
ويـبلـــغ مـــا يتـــمنّـــاه
تجـيـــك الـولـيّة[64]
بـمـحبّـة وعـقـدان الـنيـة
جابت لك في يديها هدية
زربيّة[65] نقيشها مـا أبهـاه
قصـــدت ثـــواب
زربـيّـــه وفـيـهـــا محـــراب
وصلت ودقّـت الباب
ونادت عليك يا صاحب الجاه
عيـــني همـــلاجـــه[66]
ودمـوعي تجري عجعاجه[67]
جيتك يا قضّاي[68] الحاجه
نتـوسّـل بيـك إلـى الله
جـيـتـك في زيـاره
بحـالـي في أمـري مـحـتـاره
على مقامك نعطي البشاره
انـغـــر[69] واحمـــني بـالله
نـبـكـي بـالـدمـعـه
جيت لمقامك ليلة جمعه
نـاديتـك يـا أبـا زمـعـه
بـك نتـوسّـل لله
بـــالعـــبرات
دموعي تجري على الشفرات
ناديتك يا صاحب الشعرات[70]
شعـــرات رســـول الله
انّـــادي الـــحطّـــابـــة[71]
صاحب الجاه[72] مع بولبابة[73]
وأهـل الحضـرة[74] المهابـة
وكـــلّ المـــنســـوبـــين لله
يـــا ســـاكـــن صـــبره[75]
داونـي مـن العلّه نـبرى
هذا مقامك شايد[76] خبره
عليه حلّه من نور الله
آســـاكـــن صـــبره
داوي قلبي من العلايل[77] يبرا
أنا دخيل عليك بعالي القدره
على ولد صبره[78] أُبَيْ نغرة يا بابا لله
وجـهـــك مـــتروف[79]
ومقامك باهي[80] موصوف
بإجابة الـدعـوة معـروف
والعـاقـبة خـير من الله
هـــذي بـــلادك
والسّكان الكلّ أولادك
والبلاد أشهـرهـا جهادك

وموتك[81] في سبيل الله
رانـــــا أولادك
جملة جينا في ميعادك
بجاه الصالحين أجدادك
ونـــبراسهم رسـول الله
بجـــاه الصـــدّيـــق[82]
وأهل البركة والتحقيق
اسقنا كاس من رحيق[83]
رحيـــق محـبّـــة الله
بـجـــاه عـمـــر[84]
خليفة النبي الأغـرّ[85]
من بـالعـدل مشتهر
انـغـرواحمـني بـــالله
بجـــاه عـثـمـــان[86]
خليفة النبيّ عظيم الشان
اللي رتّب سور القرآن
مشهـور بطاعة الله
بجـــاه السبطـــين[87]
ووالـــد الحسنـــين
الإمام عليّ[88] قرّة العين
المسمّى سيف الله
جيتك لمقامك
نبغي البركة وسلامك
وتغطّيت بالباهي أعلامك
فيه ريحة العنبر ما أذكاه
مقامك مزيان
هو للصالحين ديوان[89]
فيه آيات من القرآن
فيها من أسماء الله
آيات ألوان
فيها تذكير للجنان
فيها ترهيب من النيران
والجنّة لمن خاف الله
بلادك مسميّه
وجيرانك أهل الحطبية[90]
وسحنون[91] مع المنوبيه[92]
والدهماني[93] وليّ الله
جارك الدهماني
الحايز للسرّ الرباني
مع الأسمر سعد شوشان[94]
انغرواحمني لله
المولى القدير
يختم لي ختام الخير
بجاه النبيّ البشير
محمّد رسول الله

يستهلّ صاحب القصيدة كلامه بأسلوب إنشائي قوامه النداء المتكرّر في حيّز نصّي محدود جدّا[95] وكأنّه يحدّد منذ الانطلاق متّجه القصيدة التعبيري الذي يحمل نبضا من الأحاسيس ملحوظا ودفقا من الوجدان مشهودا ترجمة للخلجات المعتملة بالوجدان.

وليس النداء المظهر الوحيد للأسلوب الإنشائي، فهو مدعوم بالطلب[96] المكثّف الموجّه إلى صاحب «المقام» عن طريق أفعال في صيغة الأمر. وما من شكّ في أنّ النداءات المتكرّرة والطلبات المتردّدة تدلّ على الاستصراخ وطلب النجدة باعتبارهما نداء ملهوف ودعاء محتاج.

يضاف إلى ذلك أنّ الأسلوب التقريري لا يرد ليقرّر أشياء أو ليثبّت أحداثا بقدر ما يحطب في حبل الأسلوب الإنشائي ليسنده ويدعمه ويؤكّده. وعلى هذا النحو

يبدو الأسلوب الخبري - حسب السياق - غير مستقلّ ولا منصرف إلى وظيفته الأصلية بل تابعا للأسلوب الإنشائي مكمّلا لوظيفته التأثيرية مكثفا لها.

ومن أساليب التأثير الأخرى أن اختار الشاعر عددا من اللوحات الدقيقة والمشاهد المؤثّرة التي تتدفّق حيويّة لتحيط بمظاهر بعض الأبطال وتصوّر ما يعتلج في نفوسهم من أحاسيس مضطرمة ومشاعر متلجلجة. فبعد أن تحدّث الشيخ عبد المجيد عن الزوّار وهم يقطعون طويل المسافات ويتجشّمون متاعب السفر يخصّص عددا من «الفروع» لوصف حالة «الوليّة» الزائرة، هذه المرأة المهمومة الحيرى وقد أخلصت النيّة وجاءت بهديّة من أنفس ما صنعت يداها ونقشت وزيّنت ببديع الصور ولطيف الأشكال المناسبة للمقام، هذا المقام الذي تطرق بابه على سبيل الاستئذان وتنادي صاحبه في ترفّق وتحدّب وتودّد وتوسّل والدموع تنثال من عينيها مندفعة متدفّقة مسرعة مصوّتة وهي تنشر الحديث وتفصّل القول في مآثر الصحابي الجليل العظيمة ومناقبه الخالدة فضلا عن المكانة الخاصّة التي يحتلّها في قلوب القيروانيين خاصّة والتونسيين عامّة وفي ضمائرهم وذاكرتهم الجماعية ولا سيّما أنّه أعلى من شأن البلاد وأذاع صيتها بجسيم تضحياته.

وممّا يلاحظ أنّ الشاعر يزداد من الوليّ الشهيد قربا وزلفى بخطاب حميمي قوامه «تاء المخاطبة وكاف المواجهة» اللتين تحلّانه محلّ المخاطَب المباشر الحاضر حضورا مشهودا.

وما هي إلاّ أن ينتقل صاحب القصيدة في نوع من التلطّف من حديث عن حالة المرأة المذكورة إلى حاله هو ويتحوّل من رجائها إلى رجائه الذاتي، فهو بدوره مصاب معنّى قد أرهقه المرض وأصاب قلبه الحسّاس، فبعد أن نادت المرأة في المقطع الأوّل «ساكن صبره» مستعملة أداة النداء «يا» نادى الشيخ ابن سعد «ساكن صبرة» بقوله «آ» الدالة على النداء والتألّم راجيا الشفاء من علله التي كدّته وأرهقته، ويفرد هذا المقطع بـ«عروبي»[97] مؤثّر تأثّره الذاتي وينعت نفسه بـ«ولد صبره» على سبيل التقرّب نسبة إلى ذلك المكان الذي يرقد فيه «صاحب رسول الله»، وكأنّه يتوسّل لوالده العطوف. ولا يظهر ذلك في عبارات السجّل اللغوي المكثّف المستعمل فحسب، بل يبرز في الانتقال إلى «طبع» من الطبوع المعلومة التي تؤدّي أكثر من غيرها تحنّن «العبد»[98] المملوك لمولاه المالك على سبيل التكثيف والتأثير، وذلك بقوله «أُبَيّ» وهي تصغير للأب «تربيجي» تضاف إلى عبارتي «يا سيدي» و«يا بابا».

وهنا يتآلف السجل اللغوي و«الطبع» المقامي وهو «الراست عبيدي» (القادم من جنوب الصحراء حيث العبيد المماليك بأنغامهم الخاصّة التي تستجلب العطف وتستدرّ الشفقة) ليؤدّيا أخلص أداء ذلك الشعور الصادق الصادر من أعماق النفس الإنسانية المكلومة المشدودة إلى أبسط بارق من بوارق الآمال.

ومن بين وسائل التأثير التي توخّاها الشاعر ذلك النوع من التبئير الذي تركّز على مقام الصحابي الجليل «ساكن القيروان» التي أضحت بلاده وأهلها الذين أصبحوا أولاده، هذا المقام الذي صار بمثابة همزة الوصل التي تربط في الآن نفسه بين العالم الدنيوي بأحداثه وتآريخه وسائر شخوصه وأبطاله والعالم الأخروي بغيوبه وأسراره. وقد اجتهد مقصّد القصيدة في حشد الشخصيات وفضائلها والأبطال ومآثرهم واستثارة وقائع التاريخ من سديم مكامنها وبعث الموارد الثقافية والحضارية والرمزية لحمل المتلقّي على الإقبال بمهجته ووجدانه ومجمل كيانه على الانتشاء بما يشبه الخمرة الصوفية التي تجعله يلتحم بمختلف الأعلام كالصحابة والخلفاء الراشدين والتابعين والصالحين وعلى رأس الجميع نبراسهم المنير رسول الله صلى الله عليه وسلّم إلى درجة أنّ القصيدة تستحيل «موسوعة صغيرة» لعظماء الأمّة وديوانا جامعا بالمعنى العامّ وبالمعنى الاصطلاحي حسب أدبيات الصوفية.

ولا يفوت المرء أن ينبّه على أنّ عبارة «الله» هي أوّل كلمة ترد في قافية المطلع، وهي إلى ذلك آخر كلمة تأتي في قافية البيت الأخير من القصيدة. وهي آخر عبارة تتعلّق

بها القصيدة وآخر ما يقرع السمع ويبقى في الذهن. ولا غرو فهي هنا ممّا يسمّى «بالكلمات الخواتم»، زيادة على أنّ لفظة «الله» غالبا ما ترد في تركيب إضافي، فكلّ ما يرد قبلها مضاف، وهي في سائر السياقات «مضاف إليه»، فالرسول رسوله والسبيل سبيله والنور نوره والخير خيره والمحبّة محبّته والطاعة طاعته والآيات آياته والأسماء أسماؤه والأولياء أولياؤه والسرّ سرّه[99]. ومن شأن ذلك التكرار وذلك الموقع المميّز لعبارة «الله» أن يضفيا على القصيدة بمضامينها وطرق إنشادها جوّا من السكينة والاطمئنان والخشوع.

والحاصل إجمالا بعد عرض مختلف المعطيات المتّصلة بالشيخ عبد المجيد بن سعد واستعراض جملة العناصر المتوفّرة التي حدّدت شخصيته سواء من حيث الاستعدادات الأوّلية أو من جهة التكوين والمتّجه والنشاط، وبعد استقراء العيّنات الثلاث التي أشرنا إليها في عباراتها الشعرية وفي ألحانها الموسيقية في مجملها ومفصّلها وقد جمع بينها «طبع» «العرضاوي العزيبي» الذي يؤالف مؤالفة في غاية الدقّة والتوازن والانسجام بين قوّة الطبيعة وعنفوانها ولين الحضارة ورقّتها، يمكن للمرء أن يقول إنّ للشيخ عبد المجيد بن سعد شخصية متعدّدة الأبعاد تستجيب لخصائص مشرقنا ولمميّزات مغربنا التي تغني ثقافتنا الشعبية المشتركة وتضفي عليها جوانب من التنوّع والثراء لا تخطئهما عين الملاحظ.

تلك بعض الجوانب التي أمكن استقراؤها بالاستناد إلى مدوّنة في غاية القصر والاقتضاب، ذلك أنّ الأبحر المتناولة بالتحليل مقصورة على ثلاثة وأنّ «الطبع» محصور في واحد لا يتعدّاه، إنّه «طبع العرضاوي» القيرواني المصطلح عليه بـ« العرضاوي العزيبي»، وهو طبع محلّي خاصّ بعاصمة الأغالبة وجهة «جلاص»[100] والذي كان محلّ إعجاب من عميد الموسيقيين التونسيين وأستاذ الأستاذين الفنّان محمّد التريكي. فقد كان كلّما سنحت فرص للإرشاد نصح المتدرّبين وحتّى المحترفين بالرجوع إلى «سي عبد المجيد» كلّما أشكل عليهم مقام من المقامات الشرقية أو التبس عليهم طبع من الطبوع التونسية، فقد كان يوجّههم باستمرار قائلا:«عليكم بسي عبد المجيد».

أمّا شيخ المالوف الأستاذ الطاهر غرسة[101] فقد كان يقدّر الرجل كبير تقدير وكان عندما يحضر تسجيل حصص المدائح والأذكار بالإذاعة التونسية عوضا عن الفنّان عبد الحميد بنعلجية[102] يباشر ذلك بغاية التواضع واللياقة بالنظر إلى قدرات ابن سعد الفنّية عامّة وإلمامه بعلم القراءات خاصّة ويوحي إلى شيخ السلامية القيرواني أنّه إنّما يحضر حصص التسجيل لمزيد الاستفادة. ولا غرابة في ذلك لأنّ الشيخ الطاهر غرسة هو نفسه من المنتسبين إلى بعض فرق السلامية[103].

وكان شيخنا علاوة على ذلك يحظى باحترام أهل الفنّ عموما ومن بينهم الدكتور صالح المهدي[104] الذي أسّس بقرية «تركي»[105] فرقة سلامية نسوية عهد بتدريبها إلى الشيخ عبد المجيد، فكان يأتي من القيروان مرّة في الأسبوع ليسهر على تدريب الفتيات وتلقينهنّ أصول السلامية وفنّياتها[106].

وممّا يذكر أيضا أنّ نشاط الشيخ ابن سعد كان متعدّد الأوجه، ذلك أنّه ما اجتاز مسابقة أو شارك في مناظرة إلّا كان أوّل الفائزين لسنوات على التوالي، الأمر الذي أهّله لأن يكون عضوا قارّا من الأعضاء الذين تتألّف منهم لجنة التحكيم إلى جانب الدكتور صالح المهدي وحميدة عجاج والشيخ محمّد القابوسي[107] قبل أن يلتحق بهم الشيخ محمود بن محمود.

والجدير بالملاحظة كذلك أنّ الشيخ عبد المجيد بن سعد قد ساهم مساهمة فعّالة في إغناء مكتبة الإنشاد الصوفي المحفوظ بالإذاعة التونسية في مدّة وجيزة[108] من الوقت بما يقارب 250 ساعة من التسجيلات المسموعة والمرئية، هذه التسجيلات التي تؤلّف مدوّنة معتبرة في غاية التنوّع والثراء تستحقّ أن يستثمرها المستثمرون إيجابيا في الدراسات الفنّية ويستغلّها المستغلّون الاستغلال الحلال في مجال البحوث الثقافية.

الهوامش

1. هو محمد النجّار القيرواني حسب رواية المربّي الفاضل السيّد صلاح الدين بن سعد (ابن الشيخ عبد المجيد بن سعد).
2. جامع الزيتونة أو جامع الزيتونة المعمور أو الجامع الأعظم هو المسجد الجامع الرئيسي في مدينة تونس العتيقة (بتونس العاصمة) وأكبرها وأقدمها، ويرجع للسنّة على المذهب المالكي، تأسّس سنة 698 (للميلاد) بأمر من حسّان بن النعمان وأتمّه عبيد الله بن الحبحاب سنة 732 للميلاد. ويعتبر ثاني أقدم مسجد في تونس بعد جامع عقبة بن نافع. ويعدّ جامع الزيتونة أوّل جامعة إسلامية كان لها دور علمي وحضاري. وقد قامت بدور طليعي في نشر الثقافة العربية الإسلامية في بلاد المغرب. من أبرز رموزها علي بن زياد وأسد بن الفرات والإمام سحنون صاحب "المدوّنة" وابن خلدون مؤسّس علم الاجتماع.
3. الشيخ العروسي بن خميس التركي، من أبرز شيوخ السلامية في تونس. لحّن العديد من القطع الشهيرة مثل "صلاة الله على ابن مريم" حسب بعض الروايات، وهذا العلم موضوع رسالة أستاذية أعدّها الطالب وليد الزواغي تحت إشراف الأستاذ الأسعد قويعة. والرسالة موجودة بمكتبة المعهد العالي للموسيقى بتونس. على أنّ الشيخ محمّد شقرون رئيس الفرقة السلامية برأس الجبل ينفي أن يكون ملحّنها الشيخ العروسي بن خميس ويقول إنّها من التراث لا يعرف صاحبها.
4. يمكن أن نذكر من بين الأقسام قسما خاليا من الإنشاد ومن الموسيقى، ويبدأ بتلاوة سورة الفاتحة من القرآن الكريم تليها قراءة لأحد أحزاب مؤسّس الطريقة السلامية في تونس الشيخ عبد السلام الأسمر وخاصة منها حزب "الفلاح" الأكثر تداولا إلى جانب قسم يؤدي إنشادا مرفقا أو غير مرفق بآلات الإيقاع مثل "البندير".
5. البحور" جمع مفردة بحر، وهو مصطلح خاص بالطريقة السلامية يطلق على أشعار باللهجة [المتداولة] يتضمن معاني الوعظ وتحقير ملذات الدنيا كما يتضمّن مدح الرسول محمّد صلى الله عليه وسلّم وشيوخ الطريقة وغيرها من المعاني الصوفية. ويشتمل تراث السلامية على عدد وافر من البحور جُمع أغلبها في "سفائن" (مفردها سفينة)، وهي مخطوطات يحتفظ بها عادة شيوخ الطريقة، ويتولّى شيخ الحضرة أداء البحور بارتجال ألحان لها يعيدها المنشدون على إيقاعات بطيئة تضرب على آلة "البندير" "كالسعداوي" و"المدوّر حوزي" و"المربّع تونسي". أمّا الألحان فترتجل في الطبوع التقليدية التونسية المستعملة في "المالوف" كراست الذيل والحسين والأصبعين أو المستعملة في الموسيقى الشعبية الحضرية ومنها "العرضاوي" و"المحيّر عراق" و"المحيّر سيكة" (ويكيبيديا، الإنشاد في الطريقة السلامية).
6. المقصود "بمجيدية" أنّها تنسب إلى الشيخ عبد المجيد بن سعد.
7. المقصود هو عيسى بن مريم عليه السلام.
8. ونشاه (تنطق مخفّفة من الهمزتين) وأصلها: أنشأُه.
9. المقصود بالسيّد هو السيّد المسيح عليه السلام.
10. في قول الشاعر "لا بأحزان" إشارة إلى الآية الكريمة "لا تخافي ولا تحزني وقرّي عينا" سورة مريم، الآية 24 .
11. في هذين الغصنين إشارة إلى قوله تعالى :"وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيّا"، سورة مريم، الآية 25.
12. مرضاك: ابتداء من هذين الغصنين يتغيّر الوزن فيصبح "برولا" ويشار إليه موسيقيا بـــ:2 4
13. تلك إشارة إلى قوله تعالى: "يا أخت هارون ما كان أبوك امرأ سوء وما كانت أمّك بغيّا". سورة مريم، الآية 28.
14. في هذا الغصن إيماءة إلى قوله عزّ وجلّ:"فأشارت إليه". سورة مريم، الآية 29.
15. هذا الغصن فيه إلماع إلى الآية الكريمة: "قالوا كيف نكلّم من كان في المهد صبيّا" سورة مريم، الآية 29.
16. هذه العبارة وردت بنصّها في الآية: " ولم يجعلن جبّارا". سورة مريم، الآية 32.
17. النيلة: واسمها العلمي Indigofera هي جنس من النبات يتبع فصيلة البقولية من رتبة الفوليات، والمقصود بالنيلة في هذا المقام هو تلك الأقراص الزرقاء المصنّعة انطلاقا من هذه النبتة. يغطس القرص (أو الأقراص حسب الحاجة) في ماء الغسيل ويذاب ويغمس فيه الثوب الأبيض ليصبح بياضه ناصعا أكثر، ومن الصفات المحمودة للملابس البيضاء أن تمرّ بهذه المرحلة من الصباغة حتى يخرج الثوب "مُنَيَّلا" أي ذا لون أبيض مائل إلى زرقه خفيفة جدا تعتبر من مقوّمات الأناقة.
18. أُسُد بمعنى مفسد. "وقيل أسد عليه سفه" وآسد بين القوم: أفسد" (ابن منظور، لسان العرب، مادة أسد).
19. هذا الوزن هو "المدوّر حوزي" ورمزه الموسيقي 6 8
20. البندير: آلة موسيقية إيقاعية تستعمل في المغرب العربي خاصّة في الإنشاد الصوفي والأمداح، وتصنع في غالب الأحيان من الخشب وجلد الماعز، ويتركّب البندير من إطار خشبي مستدير يكسوه جلد ماعز يمتد تحته وتران وأحيانا ثلاثة أوتار من معيّ أو مصران الحيوان بشكل متقابل على طول القطر بغرض إحداث اهتزازات صوتية عند النقر، وعلى حاشيته يولج فيه الناقر إبهام يده اليسرى. ويختلف حجم

البندير باختلاف المناطق، ففي القبائل مثلا يساوي قطره أربعين سنتمترا وفي الجنوب من ستين إلى خمسة وستين ويزيّن الجلد في كثير من الأحيان بزخارف ورموز من خضاب الحنّاء.

21. سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، 204 .

22. القافية في الشعر الشعبي هي بصفة عامّة الكلمة الأخيرة من البيت بالتركيز كلّه على الرويّ أو الحرف الصامت الأخير من القافية.

23. جواد: صفة للحصان السريع الجيّد (ابن منظور، لسان العرب، مادّة جود).

24. عتيد: قويّ متين، صفة للحصان صارت تقوم مقام الاسم. ومن الأدلّة على ذلك قول الشاعر في بعض "أغاني المحفل" الشعبية:

جـوف العتـــيد ❊❊❊ قروي على جنبه ضوى
مركوب الجاويد ❊❊❊ لاحق مرحولها قسى

(نعيمة الغانمي وأحمد الخصخوصي، أغاني النساء في برّ الهمامّة"، الدار الأطلسية للنشر، أريانة، 2007.

25. نفزّع : أفزّع فلانا بمعنى استصرخه واستنجد به على سبيل الإغاثة والنصرة.

26. سيدي عبد الحميد الصائغ: أبو محمّد عبد الحميد بن محمّد القيرواني، ولد سنة 1015 للميلاد في مدينة القيروان، وتوفّي سنة 1093 للميلاد بمدينة سوسة.

درس سيدي عبد الحميد الصائغ على يدي أبي فحص العطّار وابن محرز وأبي اسحاق التونسي والشيخ السيوري وغيرهم. من تلاميذه أبو بكر بن عطيّة وأبو عليّ حسّان البربري والإمام المازري. وعبد الحميد الصائغ هو أحد أكبر علماء المالكية بإفريقية، جمع بين التدريس والتأليف والفتوى.

وتقع زاوية سيدي عبد الحميد الصائغ على بعد حوالي أربعة كيلومترات من مدينة سوسة حذو البحر وتبعد حوالي مائة متر جنوب "قصر الطوب" الموجود بمنطقة سيدي عبد الحميد. هذه المنطقة المسمّاة باسم هذا الوليّ الصالح.

27. تربة زياد: يبدو أنّ المقصود هو أبو الحسن عليّ بن زياد التونسي العبسي: سمع من مالك وسفيان الثوري والليث وسعد وأبي لهيعة وغيرهم. ولد بطرابلس ولم تحدّد سنة ميلاده. أمّا وفاته فكانت في سنة 183 للهجرة، وهي السنة التي توفّي فيها تلميذه وقريبه البهلول بن راشد. يوجد قبر عليّ بن زياد بتونس قرب "سوق الترك" (القصبة).

28. رباع: فرس فتيّ عمره ثلاث سنوات.

29. الزان، واسمه العلمي Fagus، جنس من الأشجار يتبع الفصيلة الزانيّة التي تشتمل أيضا على أنواع البلّوط المختلفة، يستعمل خشبه القاسي لصناعة الأثاث الفاخر وكذلك في رياضة القفز بالزانة (Saut à la perche).

30. البلا: أصلها البلاء بمعنى الاختبار والامتحان، ويوم البلاء هو يوم الحرب حيث تعرف مقامات المقاتلين ومدى صبرهم على الصمود وثباتهم في المواجهة.

31. أغرّ: صفة الفرس الذي في جبينه غرّة وهي البياض في جبهته.

32. مشتهر: مُعْلِمٌ بمعنى جاعل إشارة تدلّ على شخص الفارس وتعلن مكانته في الحرب.

33. رزم : وأرزم الرعد: اشتدّ صوته (ابن منظور، لسان العرب، مادّة رزم).

34. بو السراير: أصلها أبو السراير وهي كنية سيدي أحمد بن عروس، والسرائر تعني الخفايا أو الأسرار. وقيل كذلك في كنيته "أبو الصرائر" كنّي بذلك لحمله صررا من التراب على كتفيه يمينا وشمالا على سبيل الاختبار لطاقة التحمّل والمكابدة.

35. نجيم: عبارة نجيم المقصود بها نجيب وتدلّ على الحصان النجيب "ابن سيدة : النجيب من الرجال الكريم الحسيب، وكذلك البعير والفرس إذا كانا كريمين عتيقين" (ابن منظور، لسان العرب، مادة نجب). والعرب تبدل الباء ميما، وهذه العملية تسمّى في اللغة الإبدال، ومثال ذلك قولهم مكّة وبكّة، انظر سورة آل عمران، الآية 96 وسورة الفتح، الآية 24.

36. ابن سليم أو بن سليم المقصود به الشيخ عبد السلام الأسمر بن سليم الفيتوري الإدريسي الحسني. ولد بزليتن (ليبيا) سنة 1455 للميلاد وتوفّي سنة 1575 للميلاد بمقبرة بقيع الفرقد بالمدينة المنوّرة.

37. شاد الخبر : شاع وانتشر وذاع واشتهر (ابن منظور، لسان العرب، مادّة شيد).

38. زفيف: تصويت الريح وإرنانها (ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، مادّة زفف).

39. المدلّل: اسم مفعول من فعل دلّل وهو في الأصل ذو الحظوة والعيش في النعمة. والمقصود هنا الشهم ذو السخاء والمروءة والفضل.

40. بديد: صفة مشبّهة باسم المفعول (على وزن فعيل) وتدلّ على المتفرّق الكثير المبذّر.

41. مشتهر: المقصود به السيف المُشهَر بعد أن يُخرج من غمده.

42. هذا نصّ حديث رواه البخاري (2852) ومسلم (1873) عن عروة بن الجعد رضي الله عنه عن النبيّ صلى الله عليه وسلّم قال : " الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة : الأجر والغنم".

43. ابن منظور، لسان العرب، مادّة علم.

44. ابن منظور، لسان العرب، مادّة علم.

45. ابن منظور، لسان العرب، مادّة علم.

46. الحامل عبارة مستعملة في اللغة المتداولة وتفيد أنّ الوادي مملوء ماء وكأنّه في حالة هجوم.

47. تستور: تقع على بعد 80 كيلومترا غرب تونس

العاصمة في اتّجاه تبرسق والكريب والكاف وساقية سيدي يوسف على الحدود التونسية الجزائرية وهي مدينة أنشأها الأندلسيون عندهم هجرتهم من الأندلس ويلتئم بها سنويا مهرجان دولي للموسيقى التقليدية (وفي مقدّمتها المالوف المعروف بليبيا وتونس والجزائر والمغرب) ومن أشهر المطربات اللاتي كنّ يقمن في مدينة تستور الفنّانة حبيبة مسيكة (ولدت سنة 1903 وتوفّيت في 21 فيفري 1930 من أبرز مغنّيات النصف الأوّل من القرن العشرين وممثّلاته واسمها الأصلي مرغريت).

48. السعداوي: يرمز إليه في الترقيم الموسيقي بـ:6
49. البوحلّة: يرمز إليه في الترقيم الموسيقي بـ:12
50. عمر يدعس: الشيخ عمر يدعس من أعلام السلامية بالبلاد التونسية ولد سنة 1895 وتوفّي سنة 1977. يذكر أنّ ابنه الأستاذ رشيد يدعس من الخبيرين في دراسة السلامية.
51. عمر بن محمود من أبرز العناصر لفرقة الشيخ محمود عزيز للسلامية.
52. الفروع: جمع مفرده فرع والمقصود به ما يتفرّع عن الشجرة ويحتوي على أربعة أغصان ويقابله في الشعر الشعبي العُرفُ وجمعه أعراف.
53. التطريز: ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مادّة طرز.
54. التطريس: ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مادّة طرس.
55. الترميل: ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مادّة رمل.
56. الوضن: ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مادّة وضن.
57. التصدير: ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مادّة صدر.
58. عبارة سيّد تُجمع على أسياد وسادات وتعني في اللغة المتداولة الصحابة عموما.
59. صاحب الجاه هو الوجيه، والجاه هو علوّ المكانة (ابن منظور، لسان العرب، مادّة وجه) والمقصود "بصاحب الجاه" عند أهل القيروان خاصّة هو أبو زمعة البلوي، ويقال له كذلك "سيدي الصحبي".
60. هاتان العبارتان اقتضاهما اللحن منذ البدء، ذلك أن المنشد يبدأ إنشاده بقوله: "يا صاحب الجاه"، ويأتي بعد ذلك مباشرة قوله: "يا سيّد". وهذه الطريقة في الأداء تعود في منتهى كلّ فرع وتسمّى بـــ "الرابط الموسيقي" وسنجد هذه الظاهرة تتردّد بعد نهاية كلّ فرع استعدادا للانتقال إلى الفرع الموالي، وذلك حين يرفع المنشد صوته بالقول "رفيقي السيّد" أو "يا بابا السيّد" أو "يا خليلي السيّد". وعندما تتصاعد وتيرة الوزن الموسيقي وتنتقل من "المدوّر حوزي" إلى "البرول" (المرموز إليه موسيقيا بـــ 2 4 وهو أسرع نسقا) يتغيّر مقطع الرابط ويصبح مقتصرا (على قول صاحبه) "يا سيّد".
61. الزيّار: الزوّار مثلما يقال سيّاح وسوّاح.
62. شهد أبو زمعة البلوي فتح مصر مع عمرو بن العاص ودخل إفريقية في جيش بن حديج زمن خلافة عثمان ابن عفّان ومعه جماعة من أعيان الصحابة منهم عبد الله بن عمر بن الخطاب وعبد الله بن الزبير.
63. هاتان العبارتان "رفيقي السيّد" غير مثبتتين في متن القصيدة، ولكن اقتضتهما ضرورة "الرابط الموسيقي". وستتردّد هاتان العبارتان أو ما يعادلهما (يا بابا السيّد مثلا أو يا خليلي السيّد) أثناء الأداء المنغّم بعد نهاية كلّ فرع.
64. الوليّة: هي المرأة المسكينة التي لا سند لها والتي تكون في مجرى العادة مهمومة متحيّرة.
65. تعتبر مدينة القيروان من حيث الصناعات التقليدية عاصمة الزربية، وهي من أنفس ما يقدّم ويستعمل بساطا من أفخر ما يفرش.
66. هملاجة: سريعة، والدموع الهملاجة هي التي تكون سريعة التدفّق (ابن منظور، لسان العرب، مادّة هملج).
67. عجعاجة: مصوّتة هتّانة كتهتان المطر (ابن منظور، لسان العرب، مادّة عجج).
68. قضّاي: صيغة مبالغة (على وزن فعّال) من فعل قضى يقضي قضاء، وأصلها قضّاء، غير أنّ الهمزة أُبدلت ياء لخفّتها ولينها. وكثيرا ما يستبدل العرب الهمزة هاء أو واوا أو ياء، وذلك عامّة وفي اللغة المتداولة خاصّة.
69. انغر: فعل أمر من نغِر (بالكسر) عليه نغرا: غلى جوفه من الغيظ وغضب. والمعنى هو اغضب لفائدتي على سبيل الإغاثة والنصرة (ابن منظور، لسان العرب، مادّة نغر).
70. صاحب الشعرات هو أبو زمعة البلوي. يُروى أنّه كان محتفظا بثلاث شعرات من لحية رسول الله صلى الله عليه وسلّم. وأبو زمعة يسمّيه أهل القيروان بالسيّد (ومعناه الصحابي) أو "سيدي الصحبي".
71. الحطّابة: جمع مفرده حطّاب، وهم الجماعة المدفونون بالحطبية وهي مقبرة تقع غرب مقام أبي زمعة البلوي.
72. "صاحب الجاه" هو أبو زمعة البلوي.
73. بولبابة: هو أبو لبابة الأنصاري، بشير بن عبد المنذر بن رفاعة بن زبير بن أميّة، من بني عمرو بن مالك بن الأوس بن الخزرج الأكبر بن حارثة بن ثعلبة. توفّي في خلافة عليّ بن أبي طالب سنة 40 للهجرة / 661-660 للميلاد. قدم إلى إفريقية (تونس) في خلافة عثمان بن عفّان، وقد وافته المنية في مكان يسمّى وادي الغيران قرب مارث (محافظة قابس) ونقل جثمانه

إلى ربوة أبي لبابة في مدينة قابس حيث يوجد مقامه الحالي.

74. الحضرة: مصطلح إسلامي صوفي يطلق على مجالس الذكر الجماعية والتي يؤمّها المسلمون المنتمون إلى الطرق الصوفية السنّية بشكل خاصّ، ويكون على رأسها شيخ عارف بالطريقة ينبّه على ما من شأنه أن يشوّش إمكان الوصول إلى لحظة الصفاء.

75. المنصورية وصبرة المنصورية (وقع التعريف بها في موضع سابق).

76. شايد: أصلها شائد، ومعناها ذائع الصيت مشهور (ابن منظور، لسان العرب، مادّة شيد).

77. العلايل أو العلائل : جمع مفرده علّة وهي الداء أو المرض.

78. ولد صبرة أي ابن صبرة، ويقصد الشاعر نفسه إذ كان يرجو الشفاء من مرض القلب الذي ألمّ به.

79. متروف بمعنى مترف أي وجهك مترّ قد بدت عليه آثار النعمة (ابن منظور، لسان العرب، مادّة ترف).

80. باه: صفة مشبّهة باسم الفاعل من البهاء، وهو "المنظر الحسن الرائع المالئ للعين" (ابن منظور، لسان العرب، مادّة بها).

81. دخل أبو زمعة البلوي أفريقية فاتحا وقد فقد عينه ببلاد السودان. استشهد بعين جلولاء (أو عين جلولة كما تنطق) غرب القيروان على بعد 30 كيلومترا.

82. الصدّيق: هو أبو بكر أوّل الخلفاء الراشدين.

83. الخمرة في الشعر الصوفي هي الخمرة التي لا يتذوّق ويستمتع لملذّاتها إلّا من توحّد مع الإله.

84. هو عمر بن الخطاب: ثاني الخلفاء الراشدين.

85. عند هذين الغصنين الأوّل والثاني يتغيّر الوزن ليتّخذ نسقا أسرع فينتقل من "المدوّر حوزي" إلى وزن "البرول"

86. هو عثمان بن عفان: ثالث الخلفاء الراشدين.

87. السبطان مثنّى سبط "والسبط" واحد الأسباط، "وهو ولد الولد، ابن سيده : السبط ولد الابن والابنة، وفي الحديث: الحسن والحسين سبطا رسول الله صلى الله عليه وسلّم ورضي عنهما" (ابن منظور، لسان العرب، مادّة سبط)، فالسبطان حينئذ هما الحسن والحسين ابنا عليّ بن أبي طالب.

88. الإمام عليّ بن أبي طالب، رابع الخلفاء الراشدين.

89. لعلّ المقصود هو الديوان الباطني الصوفي.

90. الحطبية : هي المقبرة المجاورة لمقام أبي زمعة البلوي من جهة الغرب.

91. الإمام سحنون هو أبو سعيد عبد السلام سحنون بن سعيد بن حبيب التنوخي، من أشهر فقهاء المالكية بالمغرب العربي. ولد بمدينة القيروان سنة 160 للهجرة وتتلمذ لأكبر علمائها. تولّى القضاء سنة 234 للهجرة /848 للميلاد حتّى وفاته في رجب سنة 240 للهجرة ودفن بالقيروان. من أشهر مؤلفاته "المدوّنة"، وهي مجموعة من الأسئلة والأجوبة عن مسائل الفقه وردت للإمام ورواها عبد السلام بن سعيد التنوخي الملقّب بسحنون الذي جمعها وصنّفها، وتعتبر المدوّنة الكبرى ثاني أهمّ المصادر في الفقه المالكي بعد كتاب الموطّأ.

92. عائشة المنّوبية، واشتهرت بالسيّدة المنّوبية (1190-1266 للهجرة)، واحدة من أشهر نساء تونس، تميّزت بتصوّفها وأعمالها الخيرية، تتلمذت لأبي سعيد الباجي وأبي الحسن الشاذلي وتلقّت دعما من والدها لمواصلة تعلّمها، قام أهالي منطقتها منّوبة (وهي ضاحية من ضواحي تونس العاصمة) ببناء زاوية تكريما لها حملت اسم "زاوية السيّدة المنّوبية"، ونالت هذه الزاوية مكانة هامّة في التراث والتاريخ التونسيين.

93. هو أبو يوسف يعقوب الدهماني، أحد رموز صوفية القرنين السادس عشر والسابع عشر للهجرة. ولد بقرية "المسروقين" بمركز سيدي الهاني بالقيروان سنة 541 للهجرة / 1154 للميلاد. ارتحل إلى بجاية حيث أقام أستاذه أبو شعيب مدين، وذلك سنة 570 للهجرة /1174 للميلاد. توفّي بالقيروان سنة621 للهجرة ودفن بها قرب نزل القارّي (الكونتينانتال).

94. سعد شوشان أو سيدي سعد الشوشاني. يبدو أنّ أصله الأصيل من بورنو الواقعة شمال شرق نيجيريا، جاء من اسطنبول بعد أن اشتراه أحد من حاشية الباي التونسي. وعبارة "الشوشان" تفيد العبد المملوك وعلى وجه التحديد من كان والده "حرّا" كما يقال وأمّه زنجيةإفريقية.

وقد اشتهرت طريقة سعد شوشان في القرن التاسع عشر وشهدت رواجا واسعا في تونس، واقترنت هذه الطريقة على نحو من الأنحاء بموسيقى السطنبالي المعروفة بطقوسها المخصوصة وآلاتها المميّزة.

من المتابعين من يرجع نسبة عبارة "السطنبولي" إلى مدينة "اسطنبول" التركية، وعلى خلاف ذلك يرجعها بعضهم إلى ما يسمّيه الفرنسيون Cymbale وهي الصنج ويعني تلك الصفيحة المدوّرة من نحاس أصفر يضرب بها على أخرى، وعادة ما تصاحب الصنجين آلة القمبري، وهي الكمبري أو الهجهوج أو السنتير، وهي آلة موسيقية وترية تقليدية تصنع أساسا من الحطب يغطّى من جهة العزف بجلد الإبل.

وتتميّز موسيقى السطنبالي بإيقاعاتها وآلاتها ومنها الشقاشق (القراقب) وهي صفائح معدنية ذات جرس نحاسي. وإلى ذلك توجد آلة البنقة. وهي آلة وترية يتكوّن جسمها من طبلة صغيرة مصنوعة من جلد حيواني رقيق مشدود حول إطار دائري أشبه بالدفّ، وغالبا ما يكون معدنيا متّصلا برقبة أو زند على شكل ضلع طويل تمرّ فوقها أوتار موصلة بمفاتيح شدّ داخل علبة الملاوي.

تستعمل هذه الآلات في نُوَب (مفردها نوبة). ولكلّ نوبة طابعها الخاصّ بها، وهي لا تصنّف حسب مقام موسيقي معيّن مثل المالوف بل تنسب النوبة إلى الوليّ الصالح كنوبة "سعد الشوشان".

95. هذا الحيز المحدود جدا عبارة عن جزء من غصن مع العلم أنّ الغصن يناسب شطر بيت وهو في هذه الحالة عجز البيت.

96. طلب "النغرة" أي الانتصار له في حميّة واندفاع.

97. عروبي: هو صوت أو غناء في الأصل خال من الوزن ويقابله في المشرق "الموّال".

98. يتعلّق الأمر هنا بـــ"الراست عبيدي" هذا "الطبع" الأليف لدى الزنوج القادمين من جنوب الصحراء.

99. لعلّ في ذلك إشارة إلى معنى من المعاني الصوفية على غرار ما جاء في بيت من أبيات الشاعر عبد الغني النابلسي إذ يقول:

يا خالق الخلق بالسرّ العظيم ويا

من أمره الحقّ بين الكاف والنون

100. الجلاص أو "الزّلاص" وتنطق بمصر (إجلاص) من أهمّ القبائل التونسية التي تتّخذ من ولاية القيروان مركزا لها وتتفرّع إلى فروع كما تشتهر بواديها بالفروسية وحضرها بالصناعات التقليدية.

101. الطاهر غرسة: هو موسيقار وملحّن ومطرب تونسي ولد بالعاصمة في 16 مارس 1933 وتوفّي بها في 10 جويلية 2003. قام خلال مسيرته المهنية والفنّية بالتدريس في مدرسة ترشيح المعلّمين بتونس (الكائنة ببطحاء الخيل قبالة ثكنة القرجاني) خلفا للأستاذ محمّد التريكي ثمّ تولّى الأستاذ الطاهر غرسة التدريس بالمدرسة الرشيدية التي رأس إدارتها خلال تسعينات القرن العشرين.

102. عبد الحميد بنعلجية: ملحّن وأستاذ موسيقى تونسي، ولد بتونس العاصمة في 8 سبتمبر 1931 وتوفّي بها في سبتمبر 2006. زاول تعلّمه الثانوي بالمعهد الصادقي وورث الموسيقى عن عائلة عريقة في هذا الفنّ، فجدّه الطيّب بنعلجية ووالده محمّد كانا من المتّصلين ببعض أوساط الطرق الصوفية وبعدد من شيوخ المالوف في العاصمة وفي مقدّمتهم شيخ المالوف البارز أحمد الوافي (ولد في 1850 في تونس العاصمة وتوفّي سنة 1921 وهو شخصية موسيقية وأدبية معروفة يعود أصله إلى أسرة أندلسية عريقة وهو مطرب ومغنّ ومؤلّف للمالوف التونسي تلقّى أصول الموسيقى عن والده الشيخ حميدة الوافي).

103. في حين حافظ الشيخ عبد المجيد بن سعد على ما يسمّى "مالوف الجدّ" المتعلّق بالمدائح والأذكار تخصّص الفنّان الطاهر غرسة في ما يسمّى بـــ"مالوف الهزل" المعروف اختصارا بالمالوف ويعني التراث الغنائي التقليدي الدنيوي.

104. صالح المهدي: هو صالح بن عبد الرحمان بن محمّد المهدي الشريف الملقّب بزرياب. ولد بالعاصمة في 09 فيفري سنة 1925 وتوفّي بها في 12 سبتمبر 2014. نشأ في عائلة فنّية إذ كان لوالده مجلس من بين من كان يرتاده الفنّان خميّس الترنان.

تولّى عدّة مسؤوليات إدارية وفنّية في مجال الثقافة فقد شغل لمدّة طويلة رئاسة مصلحة الموسيقى بوزارة الثقافة. درّس المالوف لفرقة الرشيدية وفي إذاعة تونس وهو مؤسّس فرقة الفنون الشعبية إلى جانب الغرفة الفنّية العالمية التونسية، ويذكر كذلك أنّه كان أحد الثلاثة من الذين لحّنوا للمطربة الفذّة صليحة إلى جانب خميّس الترنان ومحمّد التريكي.

105. تركي: تجمّع حضري يبعد أربعة كيلومترات عن مدينة قرمبالية في اتّجاه الجنوب على الطريق الوطنية رقم واحد (وكلاهما تابع لولاية نابل).

106. من الأساسيات الضرورية لأداء المدائح والأذكار أن يكون صاحبها ملّما بعلم القراءات متقنا له على أحسن وجه ويفترض ذلك معرفة مقوّمات الغنّة والتنوين والإخفاء والإطهار والإضمام والإشمام والإقلاب والقلقة والمدود وغير ذلك ممّا يشترط لأداء القصائد باللغة العربية الفصحى.

107. محمّد القابوسي: غاية ما ظفرنا به بخصوص ترجمة حياته هو ما أوردته بعض الصحف من صوره إلى جانب الدكتور صالح المهدي والشيخ عبد المجيد بن سعد والصحافي خالد التلاتلي والشيخ حميدة عجاج والشيخ محمّد بن محمود.

108. دخل الشيخ عبد المجيد بن سعد الإذاعة التونسية سنة 1958 وتوفّي سنة 1972 تعتبر هذه المدّة قصيرة للغاية (حوالي أربعة عشر عامّا) خاصّة إذا قارناه ببعض زملائه الذين امتدّ نشاطهم حوالي 67 عاما مثلما هو حال الشيخ محمّد شقرون رئيس فرقة السلامية بـــ"رأس الجبل" ومع ذلك ترك بن سعد تراثا فنّيا هائلا من حيث الكمّ ومن جهة الكيف.

الصور

– من الكاتب.

أ. عبدالله محمد عبدالله العمري - المملكة العربية السعودية

الشعر الشعبي العربي
أساليب وأغراض

1

المقدمة:

عند الحديث عن الشعر الشعبي، فيكون الموضوع متعلقا بأحد أنواع الأدب الشعبي، لذلك سنبدأ من الأصل، ونعطي فكرة سريعة عن الأدب الشعبي، وبعض ما يتعلق به من مصطلحات وبدايات وغيرها من النقاط التي تمهد للانتقال إلى الحديث عن الشعر الشعبي بعد توضيح مرجعيته وأهم ما يمكن طرحه من معلومات سريعة تثري الموضوع وترسم حدوده.

الأدب الشعبي:

يرادف مصطلح الأدب الشعبي في الثقافة العالمية مصطلح (الفلكلور- folklore)، فقد التقطت الثقافة العربية هذا

المصطلح وأصبح شائع الاستخدام في المجتمعات العربية[1].

إلا أن هناك من يرى أن مصطلح (الفلكلور- folklore)، ليس مرادفاً للأدب الشعبي، فالفلكلور أشمل من الأدب الشعبي، وبذلك يكون الأدب الشعبي، جزءا من الفلكلور، الذي يشمل كذلك الأزياء التقليدية والفنون الأدائية مثل العرضات والأهازيج والأساطير والخرافات وغيرها من الأشياء المرتبطة بماضي مجتمع معين ولها علاقة بتاريخه المادي أو المعنوي[2]

مصطلح (الفلكلور- folklore) تاريخ ومعنى:

هناك ما يمكن أن نعتبره إجماعا على أن الأنجليزي (وليام جون تومز) هو من صاغ هذا المصطلح المكون من كلمتين «Folk» وتعني «الناس»، و«Lore» وتعني «حكمة»، حيث ورد هذا المصطلح في الرسالة التي وجهها (تومز) إلى رئيس تحرير مجلة «ذي أثينيوم»[3].

مصطلح (الأدب الشعبي) تاريخ ومعنى:

مصطلح الأدب الشعبي من مبتكرات عرب العصر الحديث، وإن حدث ورودها على لسان أو قلم عربي قديم في أي عصر من عصور الجاهلية أو صدر الإسلام أو العهد الأموي والعباسي أو غيرها من العصور السابقة، فهي لا تدل على ما نفهمه الآن ونعنيه بها[4].

ومن خلال تتبع الآراء والتعريفات التي تناولت أو عرفت الأدب الشعبي، نستطيع أن نؤكد على الصورة الذهنية التي تبرز في الذهن عند ورود هذا المصطلح، وهو أن الأدب الشعبي يشير إلى كل قول إبداعي مكتوب أو منطوق يستخدم اللغة الدارجة «اللهجة»، ويشمل الشعر والنثر بكافة أنواعهما.

وبالطبع فإن لكل جماعة من الناس آدابها الخاصة التي قد لا توجد إلا عندها، وإن وجدت عند غيرها فتكون في الغالب بشكل مختلف إلى حدٍ ما.

وهذه الأنواع تدخل ضمن التعريف العام للأدب الشعبي الذي أوردناه بالأعلى من وجهة نظرنا.

فعلى سبيل المثال يوجد عند بعض قبائل رجال الحجر «باللسمر، باللحمر، بني شهر، بني عمرو» جنوب المملكة العربية السعودية، ما يسمى بـ«السيرة»، وليس المقصود بها سيرة ذاتية لشخص معين، وإن كانت تلامس شيئا من هذا المعنى لكنها محددة بزمان ومكان وسبب، فعند سفر شخص من مكان إلى آخر، يخبر الجماعة التي يصل إليها عن أخبار المنطقة التي قدم منها، ويسرد ما يشبه التقرير الاقتصادي السياسي الإنساني الإخباري عن أحوال المنطقة وأوضاع أهلها وما استجد في طبيعة حياتهم، وعند عودته يسرد تقريرا مشابها عن المنطقة والجماعة التي زارها وعاد منها، وهناك لها عدة أشكال وأسباب غير ما ذكر أعلاه.

وهناك ما يسمى بالروية عند قبائل أخرى من قبائل جنوب المملكة العربية السعودية، وهي مشابهة للسيرة على حد علمي، والأمر يحتاج لبحث حول هذا الموضوع، لأنه يحمل قيمة تراثية أدبية جديرة بالاهتمام.

الشعر الشعبي:

حتى لا نتشعب ويطول الحديث في موضوع الأدب الشعبي، وهو موضوع جدير بالاهتمام والتوسع، لكن لأننا حددنا موضوع الشعر كأحد أنواع الأدب الشعبي، فسنعتبر ما ذكر أعلاه كافياً، لإيصال التعريف المقصود بالشعر الشعبي، وهو أنه الشعر المكتوب أو المنطوق باللهجات الدارجة للبلد العربي، ويقابله الشعر الفصيح الجامع للهوية العربية الواحدة من حيث اللغة التي تتخذ من العربية بقواعدها اللغوية المعتبرة خطا له، ومرجعها اللغوي الأول الكتاب المبين من قبل رب العالمين.

فهذه المادة مرتبطة بنوع من نوعي الشعر العربي، وهو الشعر الشعبي بمختلف مسمياته من شعر شعبي أو عامي أو نبطي أو ملحون أو قومي أو أي مسمى يشير إلى

هذا النوع من الشعر. كما يشمل كل ما يسمى شعراً في العرف الشعبي وإن اختلفت قوالبه وأشكاله وطريقة بنائه عن القصيدة الفصحى.

ونود أن نشير إلى أننا تحررنا من قيود البحث العلمي، ولجأنا إلى رحابة المقال، من حيث الاقتباس وضوابطه ونسبته، والهدف من هذه المادة أن تكون تأسيسا لبحث علمي تسخر له الأسباب من كافة الجوانب للخروج ببحث واسع عن الشعر الشعبي يشمل جميع الدول العربية بما في ذلك تفاصيل شعرها الشعبي بكافة قوالبه وأغراضه، فالمجهود الذي بُذل في هذا العمل، وهو مستوحى من فكرة عامة ومعطيات جزئية لرسالة علمية أكاديمية، جعلنا نخرج بتصور واضح عن مدى الجهد والوقت والكلفة المادية، والعمل المقارن المضني المرهق للخروج بمادة ثرية تخدم هذا الجانب.

الدول العربية:

يبلغ عدد الدول العربية (22) دولة تتوزع بين قارتي أسيا وأفريقيا، وسوف نقسمها إلى أقاليم ودول ونرتب ورودها وفق التسلسل الأبجدي.

- دول الأطراف (جيبوتي- الصومال- القَمر «جمهورية القمر المتحدة»- موريتانيا).
- دول الخليج العربي (الإمارات- البحرين- السعودية- عمان- قطر- الكويت)
- السودان.
- دول الشام (الأردن- سوريا- فلسطين- لبنان).
- العراق.
- مصر.
- دول المغرب العربي (تونس- الجزائر- ليبيا- المغرب).
- اليمن.

الشعر الشعبي في دول الأطراف (جيبوتي- الصومال - القُمر «جمهورية القمر المتحدة» - موريتانيا).

بالتأكيد أن جميع الدول العربية غنية بإرثها الشعري، لكن في بعض الأحيان يصعب على الباحث الوصول إلى ما يخدم بحثه، وسوف نورد هنا بعض ما استشهدت به من كتابات في رسالتي للماجستير[5] عن صعوبة الحصول على أمثلة للشعر الشعبي بشكل ثري وأمين من هذه المناطق العزيزة والمهمة في الكيان العربي:

ذكر شلش في معرض حديثه عن صعوبة حصر الحصول على مادة شعرية من بعض مناطق أفريقيا رغم وفرتها على مستوى الحقيقة الثقافية:

وإذا كانت ملاحظة تيبل هذه تنطبق على الشعر الشعبي غير المدون فهي تنطبق أيضا على الشعر المدون الذي يبدعه الشاعر بلغة معروفة، ويسجله باسمه. وإذا كانت اللغات في هذه المناطق تقدر بأكثر من 700 لغة فلنا أن نتخيل عدد الشعراء في كل لغة ومجموعهم النهائي في هذه اللغات[6].

ويقول الناقد محمد دكروب «والسؤال المطروح حول مدى معرفتنا بثقافة الأطراف صار يخص دولاً مثل: الصومال وجزر القمر وجيبوتي وموريتانيا... رغم أن الأخيرة وضعها أفضل بكثير من الثلاث الأخريات. من وجهة نظري، أعتقد أن الصورة مختلفة قليلاً عما كان سائداً في السابق، فهذه الدول (باستثناء موريتانيا إلى حد ما) كانت علاقاتها، ولا تزال، رجراجة بالوطن العربي. نحن نعرف أن الصومال بلد عربي وكذلك جيبوتي وجزر القمر، ولكننا عملياً نكاد لا نعرف شيئاً عنها، ليس عن ثقافاتها المحلية فحسب، بل حتى عن أنماط الحياة الاجتماعية السائدة فيها»[7].

وعن أسباب ابتعادنا عن ثقافات دول الأطراف تقول الكاتبة السورية كلاديس مطر: إما بسبب عجزها الاقتصادي والحضاري وانشغالها في حروب تحريرية أو دينية، أو بسبب تعدد لهجاتها ولغاتها واقتراب تراثها المعرفي من بيئات لا تلتقي كثيرا مع مواصفات المجتمع

العربي بأبعاده الحالية. كل هذا ربما جعل من الاهتمام بالواقع الثقافي في هذه الدول ترفا لا تقدر عليه، ولكن مطر ترى هذا البعد سببا جوهريا في ازدهار الأدب في تلك الدول فتقول: بسبب هذه التحديات التي ذكرتها برعت أجناس أدبية بعينها في كل دولة من تلك الدول (جيبوتي، الصومال، اريتريا، موريتانيا، جزر القمر) بينما خبت أجناس أخرى. فمثلا، يعتبر الشعر طاغيا أكثر في الصومال، إذ يذكر النائب والباحث الصومالي محمد الأمين محمد الهادي في تعريف له عن الشعر الصومالي، أن القافية على سبيل المثال في الشعر الصومالي تختلف اختلافا كاملا عن الشعر العربي، فالقافية تكون في بداية الكلمات، فإذا بدأت بحرف فينبغي أن تبدأ معظم الكلمات بنفس ذلك الحرف. ولكن في الشعر الساحلي البراوي أو الباجوني تسير القافية على نظام القافية العربية وإن كانت على شكل رباعيات أو خماسيات، وهو يلحق بالأدب السواحلي وليس الصومالي.

ويقول الباحث فاضل الربيعي « إن جهلنا بما يدور هناك، ليس ناجماً عن رغبتنا، ولا عن هيمنة ثقافية قوية على ثقافات ضعيفة؛ بل عن خلل في التعرّف. وقد يتطلب الأمر عقوداً كاملة من البحث والتواصل، قبل أن نكتشف مثل الأمريكيين القيمة الحقيقية للخزان الثقافي في الساحل »[8].

الشعر الشعبي في دول الخليج العربي (الإمارات- البحرين- السعودية- عمان- قطر- الكويت)

يعتبر سكان دول الخليج العربي ذووا أصول واحدة في الغالب إلا من بعض الاستثناءات، ومن واقع هذه الحقيقة فإن التشابه كبير بل نستطيع أن نقول أنه متطابق من حيث قواعد الشعر الشعبي مع وجود فنون شعرية خاصة لكل دولة من دول الخليج بل وداخل الدولة الواحدة يوجد العديد من الفنون الشعرية بقوالب خاصة إلا أننا اخترنا أكثر هذه الفنون شهرة واوردناه وفق وزنه الشعري مع إعطاء أمثله مرتبطة بالوزن وليس بدولة لأن المثال الواحد يعبر عن الحالة الإبداعية وقواعدها في الدول الخليجية.

والشعر الشعبي يسمى كذلك النبطي وفي حالات قليلة بالشعر العامي، وهو موجود بالإضافة إلى دول الخليج العربي في بوادي وبعض مناطق الشام والعراق وربما في غيرها من الدول العربية.

أوزان الشعر النبطي:

الميزان النبطي هو الغناء «الهيجنة» التي توزن بها الاشعار النبطية بإرجاع القصيدة إلى بحرها بالغناء عليه حتى تستطيع الحكم... وللشعر النبطي بحوره التي عرف بها ونظم شعراء النبط أشعارهم عليها منذ نشأة هذا الشعر حتى الآن وقد تعارف الشعراء على النظم عليها وأصبحت عرفا متبعا تتوارثه الأجيال دون أن تكتب هذه البحور نظرا للبساطة والعفوية التي عرف بها الشعر النبطي[9].

1) الهلالي :

جاءت تسميته على اسم بني هلال القبيلة المعروفة في التراث العربي من خلال سيرة بني هلال، ولا تصاحب الطرق الهلالية فنون حركية مع إمكانية أدائه على الربابة.

سمى ابن خلدون في مقدمته وتاريخه هذا الشعر بالبدوي أو الحوراني[10].

وهو من أقرب البحور النبطية للفصيح، ويراه شعراء النبط صعباً لايركبه إلا الفحول ، وأكثر المأثور القديم من الشعر النبطي هو من هذا (الطرق) ، ومن أمثلة ابن خلدون له من الطويل ولك أن تقرأها فصيحة [ترك لك حرية التشكيل]:

محبرة كالدر في يد صانه

إذا كان في سلك الحرير نظام

وللكليف من أهل القرن الحادي عشر الهجري:

صليب على الدنيا صبور إلى قست

ليالي سنينٍ قد عوى اليوم ذيبها[11]

ويذكر شعراء النبط أن بني هلال هم أول من قال الشعر النبطي، وأن النمط الذي كان بنو هلال يستخدمونه في أشعارهم هو النمط الذي يسمونه بالهلالي ، ومنه نوعان؛ احدهما قافيته ممدودة والآخر قافيته اقصر من الأولى، وكلاهما لايجوز فيه التزام الناعشة، ومن النوع الأول قول الشاعر حميدان الشويعر (ت 1139هـ) :

الاموال ترفع من ذراريه خانسه

والقل يهفي مارفع من مغارسه

الا يا وِلدي صفر الدنانير عندنا

ترفع رجال بالموازين باخسه[12]

2) المسحوب:

أكثر البحور رواجا لدى شعراء النبط[13]، وهو لحن مشابه للهلالي، غير أنه ملتزم الناعشة إضافة إلى القارعة، كما أن نغمه أطول من الهلالي[14].

وقد سمي بالمسحوب نظراً للمد والتطويل في آخر شطريه الأول والثاني، وهو ناجم عن وجود حرف مد قبل الروي أو بعده في الناعشة والقارعة. وهذا السبب هو نفسه الذي جعل المسحوب يتناسب مع الربابة وجراتها وغنائها وجعل له نصيباً واسعاً من الانتشار في ساحات الشعر النبطي. وأول ماظهر من وزن المسحوب كان في أشعار الشريف بركات الشريف في القرن الحادي عشر الهجري[15].

وهو على وزن (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن) الموافق لبحر المديد الفصيح بإسقاط سبب خفيف في أول الشطر، ومن أمثلته قصيدة للأمير محمد الأحمد السديري (1915-1979م):

يقول من عدى على راس عالي

رجم طويل يدهله كل قرناس

في راس مرجومٍ عسير المنالي

تلعب به الأرياح مع كلّ نسناس[16]

3) الصخري:

وهو لحن منتشر بين البدو والحضر في كل بيئات الشعر النبطي. كما أنه من الألحان التي بنيت عليها تغريبة بني هلال.

ومنه قول الشاعر ابن لعبون:

علامه ما ينابيني علامه

ويخفي مابقلبه من غرامه

ويخلف سنة العشاق عنها

ومثله مايغابي في كلامه[17]

4) الهجيني:

وهو من أشهر الألحان النبطية والبدوية[18]، وهو مشتق من (الهجن: الإبل) لأنه يغنى على ظهور الإبل أثناء سيرها[19]، ويلاحظ من قصائد الهجيني أنها مقطوعات قصيرة في الغالب وهذا اللحن واسع الانتشار في البيئات البدوية، فمن بادية الشام هذه الهجينية للشاعر نمر عبدالقادر النصيرات:

يامحلا حبة السني

لى صارت النفس مشتاقة[20]

ووزن الهجيني هو من مجزوء البسيط طوّعه الذوق الشعبي في البيئة البدوية[21].

5) الحداء:

أما أصل الحداء، فان المسعودي يقول فيه: «وكان الحداء في العرب قبل الغناء، وقد كان مضر ابن نزار بن معد سقط عن بعير في بعض أسفاره فانكسرت يده، فجعل يقول: يايدله يايدله يايداه، وكان من أحسن الناس صوتاً فاستوسقت الابل وطاب لها السير، فاتخذه العرب حداءً ... فكان الحداء أول السماع والترجيع في العرب ، ثم اشتق الغناء من الحداء ..»[22].

وقد وجد هذا اللحن وهو الحداء في بيئات بدوية أخرى، كما في الأردن، ومنه:

عشيرتي زعلت علي ومبارحة رضيتها

تحرم علي عيشتي ان كان ما حبيتها[23]

6) السامري:

السامري من حيث نغماته التي يؤدى بها أنواعا مختلفة من منطقة إلى اخرى تبعاً للمؤثرات التي يخضع، فيما يظهر، لتطويراتها باستمرار، «والسامري يلتزم - إلا النادر الأقل - بحر الرمل»[24].

أما عبد الله الدويش فيقول «أن أول من نظم في السامري هو الشاعر المبدع عبد المحسن عثمان الهزاني أمير الحريق في المملكة العربية السعودية وشاع وانتشر في قرى منطقة نجد ومدنها وانتقل من هناك إلى الكويت وبقية مناطق الخليج العربي»[25].

ومن أمثلته :

الله أكبر ياعيون ناظرني

قاتراتٍ فاتناتٍ ناعسات[26]

7) الفن:

أول من نظم به وغناه ولحنه الشاعر محمد حمد اللعبون.. وقد ابدع فيه وحلق[27]، وقد اشتقه من السامري حيث يؤدى بنفس الطريقة[28]، وعنه اخذ الذين نشروه وتناقلوه ورددوه في الأعراس والحفلات الشعبية «وادخل عليه الكثيرون إضافات في اللحن والوزن فصار منه الخماري والنجدي والزبيري والحساوي والبحري...الخ»[29].

8) العرضة:

مأخوذة فيما يبدو من الاستعراض الحربي، استعدادا لملاقاة العدو، بإظهار القوة، وتشجيع القلوب، فهي (رقصة الحرب)، والمرجح أنها أنواع مختلفة فمنها البرية والبحرية، والبرية تختلف إيقاعات طبولها بين منطقة وأخرى، وهذا معناه اختلاف أوزانها[30].

9) الزهيري:

وهو فن الموال، وانتشاره واسع على ساحة الخليج والعراق ومصر وبلاد الشام، ولكنه يختلف من بيئة إلى بيئة، حين أن الموال أو الزهيري في الخليج العربي مكون من سبعة أشطر، فانه في العراق ومصر وبلاد الشام مكون من خمسة أشطر[31].

أما الدكتور رضا القريشي في كتابه «المواليا» من سلسلة الفنون الشعرية غير المعربة فانه يلقي ضوءا عاما على فن الموال في البلاد العربية فيذكر أن فن الموال السباعي «الزهيري» يطلق عليه في مصر وسوريا «النعماني» وهوبنفس الشكل الذي يكتب به الموال الزهيري[32].

وقد ذكر السيد عبدالله عبدالعزيز الدويش ان سبب تسمة الموال الخليجي بالزهيري إنما يعود إلى ان «أول من قاله المرحوم علي باشا يحيى الزهير المتوفى 1236م والمرحوم عبدالرزاق الزهير المتوفى عام 1252م»[33].

ومن الزهيري، قول الشاعر القطري محمد عبدالوهاب الفيحاني:

يامن فؤاده من الليعات خالي سال

عما جرالي من احداث الليالي سال

جسم سقيم وجفن بالدمع سال

وتشوف من ليعة الخلان ماهالك

وعقب الموده ترى حتى وصل مالك

وتزور نيران خازن بابها مالك

من هجر خل دهر سيف القطيعة سال[34]

10) بحر الشيباني:

يعتبر هذا البحر او الوزن من أطول أوزان الشعر الشعبي المعروفة ويقال إنه يقابله من بحور الشعر العربي الفصيح بحر الهزج ..

وقد كان في بداياته ينسب الى شاعر المحاورة الشهير عبدالله بن لويحان حتى أطلق عليه البعض اسم (لويحاني) نسبة الى الشاعر.. وهو كما قلت من أطول البحور المعروفة، غير أن هناك بحوراً مشتقة منه تزيد عليه ومن اطلع على ديواني الشاعرين سليمان بن شريم و عبدالله بن دويرج سيجد أمثلة لذلك. ومن أمثلة بحر الشيباني قول الأمير عبدالله الفيصل:

2

الا واشيب عيني يوم قالوا لي فمان الله

وحققت انهم من بعد جمعاهم مقفيني [35]

والحديث عن أوزان الشعر الشعبي، ليس بالأمر المتفق عليه ، فهناك وجهات نظر متباينة حول عددها وطريقة وزنها وتصنيفها، ويكفي أن نشير إلى ماكتبه الكاتب الكبير سعد الصويان في كتابه (الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص) عندما قال «فيما يلي سوف أقدم للقارىء قائمة بما استطعت حصره من قوالب عروضية بلغت ستة وسبعين قالبا حصلت عليها بعدما قمت بمسح عشرات الدواوين وآلاف القصائد النبطية. ولاأدعي أنني بذلك حصرت كل مايمكن حصره من بحور الشعر النبطي وأوزانه ، لكنني أعتقد أنني أتيت على معظمها»[36].

والبحور الشعرية فيما يبدو ليست محدودة بما ابتكره الأوائل، فقد قرأت أثناء القراءة المكثفة في كافة أوعية المعرفة التي احتوت وتناولت هذا النوع من الشعر أثناء جمع مادة هذا البحث في (موقع منتدى العروض رقمياً،على الشبكة العنكبوتية، والمشاركة للكاتبة ،نادية حسين)[37] أن الشاعر السعودي ناصر الفراعنة قد كتب على (بحر الرميحي) وأنه بحر جديد ومبتكر ابتكره الشاعر الفراعنة، وأوردت القصيدة التي نورد هنا بعض أبياتها:

حسبك حمامٍ تدنّ الهاشمية على نايف التّل

وش مكسبك يوم تحجي جمر الاحرار بقلوب الأسرى.

الشعر الشعبي السوداني :

أشهر أشكال الشعر الشعبي في السودان المديح النبوي هو ذلك الشعر الذي ينصب على مدح النبي صلى الله عليه وسلم بتعداد صفاته الخَلقية والخُلقية وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة قبره والأماكن المقدسة التي ترتبط بحياة الرسول ﷺ، مع ذكر منجزاته المادية والمعنوية ونظم سيرته شعراً والإشادة بغزواته وصفاته المثلى والصلاة عليه تقديراً وتعظيماً[38].

هذا فيما يخص الغرض الشعري ، أما من حيث الشكل فهناك عدة أنواع للشعر الشعبي السوداني نذكر منها :

1) الدوبيت:

أشكال الدوبيت :

هناك ثلاثة أشكال للدوبيت:

الشكل الأول :

هو البدوي المغرق في البداوة والذي لا يستطيع سكان المدن فهم معانيه مباشرة إلا بعد الشرح .

والأنموذج لهذا النوع:

قال الشاعر الطيب ود مصطفى المسلمي:

الليلة القلب شعن جروحُو جُدادْ

وهفّت لي البجازنْ عركسن بولادْ

كمِّيع البراطمة تحبَّكن بي سوادْ

يا مُحافظ حواك من لحْظك الحُسّادْ

(عركسن : حركة الخيول ، كميع البراطمة :تقبيل الخدود، بواد:الفولاذ)

الشكل الثاني :

وهو الذي تأثر قائله بروح الحضارة فأصبحت معانيه سهلة نوعا ما وهو قول الحاردلو يصف شعر محبوبته وكتفها وعنقها :

قال الحاردلو:

شعرا ريش نعام والوجه سمح مصقول

وعنقن صبّ قزاز صانعنو في اسطنبول

اكتافا هُدُل والليد تقول مجدول

قامتْ في القياس بين القُصُر والطول

الشكل الثالث :

وهو الدوبيت المدني حيث تتلاشى كل آثار البداوة من الناحيتين اللفظية والمعنوية واحتفظ بالإطار الشكلي الصرف.

الشاعر حسن خلف الله يحي. علم البلاد :

الوطن العزيز علمو بيرفرف فوقو

والغاصب طلع يبكي ويحن لسوقو

يا مالك الحلو مر الحناظل ضوقو

سودانا العظيم فتح الطريق لسوقو

وهذه المستويات تتعاصر جميعها في السودان في وقتنا الحالي[39].

2) المسدار:

يعتبر المسدار تطور طبيعي لفن الدوبيت مثلما كانت المعلقات تطوراً طبيعيا للشعر الجاهلي،إذا المسدار دوبيت طويل يصل أحياناً إلى أربعين بيتاً.

الشعر الشعبي في دول الشام (الأردن – سوريا – فلسطين – لبنان):

تتمتع بلاد الشام بمخزونٍ شعري ثري وبديع ومن الصعب نسبة أحد الأنواع الشعرية لأحدها دون أن يكون لبقية بلدان الشام نصيب منه، لذلك سنورد بعض الأنواع الشعرية دون أن ننسبها لبلد دون آخر من بلدان الشام:

1) المطاول:

يعتبر المطاول أرفع أنواع الشعر الشعبي ، لايجيده إلا المتمكنون في فن القصيد ، ويقابل القصيدة التقليدية في شعر الفصحى، وسمي بالمطاول تفريقاً له عن الموال، فما زاد عن اثني عشر بيتاً فهو مطاول، كما أنه يتميز عنه باستيفائه لعدة أغراض شعرية[40].

يقول أحد الشعراء الشعبيين:

ناديت يادار وين أحبابكي والعم

صفق عليهم غراب البين بجناح

فصاحت الدار لا ياأديب افهم

إن كنت ذا فهم من قوم فصاح

كنا بخير وسخى وشملنا ملتم

والسعد مقبل وعنا سرور وأفراح

السعد عنا غدا جُنح الدجى مُظلم

ولي مشيل حمولو ضل مرتاح[41]

ومن الأنواع دراما الحزن والسلوان – أوف . يابا – الإرث الحزين في أغاني العتابا، وكذلك الميجنا.

الشعر الشعبي في العراق:

توجد في العراق عدة أنواع من الشعر الشعبي، مثل الموال والأبوذية والمربع والموشح والتجليبة والمذيل ،ونوع يسمى جلمة ونص، وسنتحدث عن نوعين من هذه الأنواع لإعطاء فكرة عامة مقتضبة عنها، وسنتحدث عن فني الموال والأبوذية:

1) الموال:

وقد اصطلح أهل بغداد ومدن شمالي العراق في تسمية الموال ب(الزهيري) نسبة إلى رجل اشتهر في بغداد بحسن نظمه وغنائه له يسمى (ملا جادر الزهيري). وقد تنوع الشعراء في استخدام المقاصد العامة في الموال[42].

و للشاعر الشهير عبدالغني جميل مخاطبا صديقه الحاج جواد حسس باشى قوله:

ابيك ياصاح روحك بالصبر علها

عل الليالي تعود او ترتشف علها

ان جان طير السعد رفرف ولي علها

وهناك نبني بيوت للمجد وعراف

ونجيد أهل الرده بمشذبات عراف

ياحسرتي كوطروا عني الولف وعراف

واليوم جم عام روحي مابرت علها[43]

2) الأبوذية:

وهذا الفن أكثر شيوعا من سائر فنون الأدب الشعبي ،ففيه تتجلى البراعة، وقوة الديباجة ،والارهاف الحسي الدقيق. وهو أقرب الفنون الى المشاعر والنفوس الرقيقة التي صهرها الحب المجهد، والعشق القاتل ،وقد استخدم هذا الفن في الغناء الريفي فهيمن على الاحساس وصفد العقل وأضاف عنصرا حيا الى عناصر الغناء، خاصة اذا كان المغني يجيد أحد أكواره وهي:

1 -اللامي. 2 -الصبى.

3 -اعيسي بالتصغير. 4 -مشموم.

5 -الهوسة. 6 -الحياوى.

ومن أمثلة الأبوذية:

في الغزل قول الشيخ عبدالأمير الفتلاوي:

حبيبي الما سمع لايم ولامه

أمر ما بالهوه وصعب ولامه

جريب اتمثله مبعد ولامه

رصد وشجم شرك منصوب ليه[44].

الشعر الشعبي المصري:

نستطيع ونحن نتحدث عن الشعر الشعبي المصري أن نشير إلى الشعر الغنائي الذي تناوله الكاتب اللبناني حسين احمد صبرا في دراسة بعنوان «دراسة في اللغة والموسيقى» حيث كتب:ولا بُدَّ لنا الآن من تناول الشِعر الغنائي باللهجة المصرية، حيث نجده كلَّه قائماً على أوزان أكثر بحور الشِعر العربية الستة عشر استعمالاً، كالبسيط والهزج والرجز والمديد والمتقارب والمتدارك والرمل والمنسرح والوافر (أما البحر السريع فقد قامت عليه رباعيات صلاح جاهين بأكملها، ولم نعثر على السريع في أي شعرٍ عامّيٍّ مصريٍّ آخر)، ومن ثم استعرض بعض النماذج على ماذكره نورد منها:

المتقارب (منصور الشادي):

غرامَكْ مزيَّف ضميرَكْ عَدَمْ

هَوِيْتَكْ عِشِقْتَكْ كِرِهْتَكْ نَعَمْ

كِرِهْتَكْ لأَنَّكْ مُجَرَّدْ قِنَاعْ

وِكَمْ مسرحِيَّة بَطَلْها الأَلَمْ..

المتدارك (بيرم التونسي):

غـنّي لي شْوَيِّ شْوَيْ غنّي لي وخُدْ عَيْنَيْ

والبسيط، وما نلاحظه أنَّ البحر البسيط كثيراً ما يُستعمل في الشعر العامّي المصري في الأزجال والمواويل الشعبية، ونذكر منها هذه الأبيات الزجلية الشهيرة لبيرم التونسي:

قالْ إيه مُرادِ ابنِ آدمْ قُلْتِ لُه شَقَّة

قالْ إيه يِكَفِّي لِقُوتُه قُلْتِ لُه وَقَّة

قـالْ إيـه يِعَجِّلْ بِمُـوتُه قُلْـتِ لُـه زَقَّـة
قـالْ حَـدِّ فـيها مُخَلَّـدْ قُلْـتِ لُـه لَأَّ..

ويقول أحمد شوقي:

والنيل نجاشي حليوة واسمر
عَجَبْ للونه دَهَبْ ومرمر

ومـن أغنيـات أم كلثـوم القصـيرة مـن بحـر الهـزج للشـاعر (أحمـد رامي):

يا ليلة العيد آنستينا وجَدِّدتي الأمل فينا

ومـن أغنيات نجـاة الصغيرة للشـاعر (عبـد الرحمن الأبنودي):

عيون القلب سهرانة ما بتنمشي
لا انا صاحية ولا نايمة ما باقدرشي

ومـن الأمثلة علـى الرجز من الشـعر الغنـائي العامي أنشـودة أم كلثوم الوطنية للشـاعر (صـلاح جاهين):

راجعين بقوة السلاح راجعين نحرَّر الحمى..

في الختـام لا بد أن نشـير إلى مـا قام به شـاعرٌ من وزن أحمد رامي مـن تنويعٍ في بحور الشـعر العربيـة في الأغاني الـتي كتبهـا لأم كلثـوم بالعاميَّـة، مسـتخدماً تشـكيلةً واسـعةً منها في الأغنية الواحـدة[45].

الشعر الشعبي في دول المغرب العربي (تونس - الجزائر - ليبيا - المغرب):

1) الشعر الشعبي التونسي:

جاء الشـعر الشـعبي التونسي بالاحتكاك مـع قبائل بني هـلال والاندماج في وسـطهم.

ومن ذلك الوقت حذا الشـعر الشـعبي التونسي حذو الشـعر الشـعبي الهلالي في شـكله وموضوعاته، وعندما احتلت فرنسـا تونس سـنة 1881م فقد نطقت ألسـنة الشـعراء وتدفـق الشـعر واصفـا كل ماوقع مـن كوارث سـببها الاستعمار.

- أوزان الشعر الشعبي:

إن الأوزان الـتي اتبعها الشـعراء في نظمهم لشـعرهم الشـعبي بعيدة كل البعد عن أوزان القصيدة العربية فيما عدا الشـكل فهو مماثـل للقصيدة العموديـة القديمة ثم بعد ذلك للموشـح الأندلسي. والأوزان في الشـعر الشعبي التونـسي لاتتعدى الأصـول الأربعة وهي:

- القسيم:

وله فروع عديدة ومثاله: « برق »

بـرق اللـعـج لاح سـيـار مـبروك بـشـار
كي اتشاوفت ليه الأنظار زدم وزادت رعوده

- الموقف:

وسـمي « موقـف » لأن الـذي يغنيـه يكـون واقفا، ومثا له:

موقف نجيبه بتحكار مرتوب مـاصـار
كي نخش للبيت والدار نترجم بنغمة ذكية

- الملزومة:

ويتفـرع عنها انـواع عـدة وهـي أكـثر الأوزان تداولا ومثا لها:

قامت مشت حلفوا عليها اتولي
ضوا خدّها قام الإمام يصلي

وهي تشـبه في شـكلها الموشـح. وتأخذ مـن توزيعه الـشيء الكثير.

وتبقـى موازين الشـعر الشـعبي التونـسي خاضعة للإيقـاع. فلا غريب أن نسـمع كل يـوم وزنا جديـدا[46].

- المسدس:

عبـارة عن منظومـة تتركب من طالع ثلاثي الأشـطار يتحـد في القافيـة ولـه أدوار تتركب من سـتة أغصان في الغالـب ألاربعـه الأولى متحـدة القافية والأخـيران لهما نفـس قافية الطالع مثال قصيد المرحـوم محمد البرغوثي:

الطالع او العنـوان او رأس البيت:

انا القلب حاير وداخ وهايم ** فيض مرايم

** سهران لانرقد النوم دايم

الدوراو المقطع:

انا القلب حاير وداخ وفـاني ** كثرت محاني

** ساهر منام الليالي جفاني

ياقلب اصبرعلى الضيم عاني **طيق الهزايم

**هاني مثيلك على القوت صايم[47].

2) الشعر الشعبي الجزائري:

إنّ جذور الشـعر في الجزائـر، كانت مرافقة للإنسـان الجزائـري عبر عصـور مختلفـة، لكنها لم تكـن واضحة المعالـم، إلاّ مع الحملة الهلالية على شـمال إفريقيا، ومع الجاليـات العربيـة الإسـلامية، النازحة عـن الأندلس، بعـد اجتياحها من قبل الإسـبان.

والحقيقة أن عدم تحديد فترة ظهور الشـعر الشعبي، لا تخـص الجزائـر وحدهـا، بـل يعـني ذلـك كلّ الأقطار العربية، يقـول الرافعي:

«إننـا لا نعـرف بالتحديد أصل الشـعر العـامي، ولا نشـأته، ولكننا نشـك أنه قديم، وأنَّ ظهوره كان في أواخر القـرن الأول للهجرة»[48].

أنواع الشعر الشعبي الجزائري على مستوى الشكل

- الرباعيات:

فهذا «بن قيطون» يقول في مطلع قصيدة

« حيزية »

عـزونـي يـا مـلاح ... في رايس لبنات

سكنت تحت لحود ... نـاري مقـديـا

يـا أخـي أنـا ضـرير ... بيـا مـا بيـا

قلـبي سـافـر مـع ... الضـامر حيزيـة

إلى أن يقول :

يـا حـفـار الـقبـور ... سايس ريم البور

مـا طيحش الصخـور ... علـى حـيزيـة

قسمتك بالكتاب ... وحروف الوهاب

لا تطـيح الـتراب ... علـى حـيزيـة

القصيدة رباعية الشـكل، ويسـمي الشـعراء والرواة هذا النـوع ب: المربوع أو الرباعية، ذلـك أن كل مقطع فيها يحتـوي علـى أربعة أشـطار قصيرة، يلـتزم فيها الشـاعر بقافية الشـطر الرابـع، وينوع من قوافي الأشـطار الثلاثة التي تتشـابه حد التوحيـد في الرباعيـة الواحدة[49].

القصائـد: تختلف القصيـدة تماما عـن الرباعيات أو المقطوعـات، ذلك أنها معروفة المؤلـف في غالب الأحيان، ويتمتـع فيها هـذا الأخير بمسـتوى ثقافي معـين، إضافة للموهبـة الـتي تفتح لـه آفـاق الكتابـة والإبـداع، وهذا مـا لا نجـده في الرباعيـات، التي يُجهـل صاحبهـا و تُجهل بيئته ومسـتواه الثقافي، وهـو الأمر الذي أكسـبها صفة الجماعيـة في الملكيـة والتداول.

يقول «عبد الحفيظ عبد الغفار» في إحدى قصائده.

دهشني شمل لعرب مابا يتلم

مهما دارو ما يفيدش تلمادو

مانفعتش الجامعة ما ينفع دم

اللغة والعادات فيهم مافادو[50].

3) الشعر الشعبي الليبي:

ومـن أشـكال الشـعر الشـعبي، أو الملحـون وجدنـا التسـميات التاليـة:

المجـرودة – القسـيم – بيـت الطـق أو الطبيلـة – البوطويل الشـتاوة – غنـاوة علم – الملزومـة – القصيدة – الرطـيز أو تحبيـس الجمل – ضمـة القشـة – مهاجاة الـرحى – التهيليـم – المهاجاة – التعديد والنـواح – الترييح – أغـاني العمـل: الحصاد والـدراس والرغاطـة[51].

غناوة العلم والشتاوة:

جمعنا هذين اللونين من الغناء للمقارنة بينهما من حيث البناء الفني، والمضامين والايجاز والغرض فهما دائماً وفي الغالب في العاطفة وصفاً وتشبباً وهجراناً، وإن قيلت كل من أغنية العلم والشتاوة في أغراض اجتماعية، وسياسية، واستخدمت في الرمز لإيصال معانيها بطريقة غير مباشرة ومن أمثلة أغنية العلم هذا النص:

الخاطر وحل يفي ناس نوا تركهم زادوا غلا

ومعنى النص أن قائل الأغنية : قلب الأمر على جميع وجوهه في أن يترك حبيبه لسبب من الأسباب، وعقد العزم على التخلي عنه، لكن وجد كل مشاعره تزداد به تعلقاً فتتوثق به ارتباطاً، فتزداد محبته والهيام به.

وفي نص آخر:

اللي غلاه بالترويم انساه يادليلي واتركه

ومعناه : أن من تسعى نحوه بالود والتذلل وهو ينفر منك ويزداد ابتعاداً، خير لك تركه ونسيانه إلى الأبد.

أما عن الشتاوة ، فهي تأخذ الشكل الفني الآتي:

نقول لها ياعين انسيه

تساهيني وتسيل عليه

و«قطاطيها ريم الجفال

غرنبة حامن فوق رمال»[52].

4) الشعر الشعبي في المغرب:

كتب محمد الفاسي «انكببت منذ أكثر من خمسين سنة على دراسة هذا التراث الأدبي جامعا الانتاجات المختلفة من قصائد وسرابات وعروبيات وبراول، وباحثا عن أخبار الشعراء الذين نبغوا في المغرب منذ القرن العاشر الهجري.

وكان من أهم ماتجهت إليه أبحاثي معرفة قواعد العروض التي يتبعها أهل الملحون في نظم قصائدهم. وقد

3

هالني مافيها من تنوع في النظم وفي عدد أشطار الأبيات وفي أشكال القوافي وفي كيفية تقسيم القصيدة، فحاولت أولا أن أرى هل هناك شبه بأساليب عروض الشعر الفصيح، وتبين لي أن لاعلاقة مطلقا للملحون ببحور الخليل بن أحمد التي تظهر بالمقارنة مع التنوع المشار إليه بسيطة لحد بعيد، لأنها لاتخرج عن بناء البيت العربي على شطرين بأوتاد وأسباب يتكون من مزجها وعددها تفعيلات خاصة لكل من البحور الستة عشر، وخاطبت رجال الملحون من (أشياخ القريحة) و(حفاظه) و(خزانة) و(ذكارة) فوجدتهم كشعراء الجاهلية ينظمون شعرهم سجية ولايعرفون لذلك قاعدة وإن كانوا يطلقون على بعض البحور أسماء خاصة كبحر المشرقي مثلا وهو أبسطها، ويستعملونه في مواطن الوعظ والحِكم والأدعية والتصليات . وهو عندهم كالرجز في الشعر الفصيح ولكنهم لايعلمون كيف يقطع، ولا للتقطيع عندهم معنى ، ولا لفظ للتعبير عنه.

ففكرت في استعمال أساليب الشعر الأوربي، خصوصا الفرنسي منه، أي الاعتماد على عدد التقاطيع

في كل بيت فتبين لي أن هذا صحيح بالنسبة لعدد كبير من القصائد ، ولكن هناك قصائد أخرى لها تركيب معقد، وحتى هذا الشكل لايتفق في كل القصائد التي ليست من النوع الأول الذي توصلت لتحديد بحوره.

وطالت هذه الأبحاث وتشعبت وأنا أذاكر رجال الملحون وأقصدهم في مدن المغرب، أولاً لكتابة مايحفظون أو اقتناء الكنانيش القديم وهم يضنون بها: فإن لم أستطع شراءها استنسخها أو أكلف من ينسخها، ثم لسؤالهم عن الفرق بين كل نوع من الأنواع التي توصلت لتحديد مميزاتها حتى تكونت عندي فكرة واضحة في الموضوع.

فوضعت أسس عروض الملحون. وهذه نتيجة ماتوصلت إليه في ذلك. وأول ماينبغي التنبيه إليه هو أن كل قصيدة تقسم إلى عدة أقسام وأن لكل قصيدة حربة أي لازمة تعاد بعد كل قسم، وتعرف القصائد غالبا بحرباتها.

وأساس النظم عندهم يرتكز على عدد التقاطيع، وهم يفعلون ذلك عفواً بدون أن يعلموا مطلقاً أن قياس القصيدة الفلانية من بحر المشرقي مثلا، وهو أبسطها كما قدمنا، تتركب أبياته من شطرين في كل واحد منهما عشرة تقاطيع وبالأحرى قياس الدربلة مثلا وأبياته تتركب من خمسة أشطار هكذا : 9 – 6 – 3 – 8 – 3.

ثم أن للملحون خمسة أنواع من حيث العروض، في حين أن القصيدة بالفصحى لاتخرج عن نوع واحد لايختلف فيه البحر عن غيره إلا بترتيب الأوتاد والأسباب في تفعيلات معينة، وهذه الأنواع الخمسة هي المبيت ومكسور الجناح والمشثب والسوسي المزلوك والذكر»[53].

وقد أوردنا كلام الفاسي نظراً لأهميته فيما يتعلق بالشعر الشعبي المغربي وكذلك لأهمية الدور الذي قام به وضخامة مُنجزه في هذا المجال.

أمثلة على بعض أنواع الشعر الشعبي المغربي:

1) المبيت:

يسمى عندهم المبيت لأنه يتركب من أبيات على غرار نظام القصيدة العربية ولكن داخل هذا الإطار نجد بحورا ذات شطرين وأخرى ذات ثلاثة أشطار وأربعة أشطار وخمسة، وحيث أن للشاعر الحرية المطلقة في اختراع مايشاء من البحور لأنه شاعر وموسيقار في نفس الوقت ، فإن عدد البحور في هذا النوع الأول وكذلك أيضا في الأنواع الأخرى غير محصور[54]. من ذلك قصيدة (تسبيح البخوش) للفقيه العميري ونظامها هكذا 7 – 7 – 4 – 7 – 4 وحربتها:

يا اللطيف لم تزل ** الطُف بنا في ما نزل **

رب تعالى * * انت اللطيف لم تزل [55].

2) مكسور الجناح:

وهو يختلف تمام عن القصيدة العربية الفصيحة وحتى عن المبيت لأنه لايتركب من أبيات وإنما كل قسم كأنه بيت بذاته.

ومن أمثلته:

حُب الرْيامْ ساكَن فَ قْلوبْ اهَل الَغْرام

وانَا فْ سايرْ اسْياري

قِيطان مالك افكاري

ياصاح صْغَ لاخْباري

عراضْ ريتْ باشْوايفْ

ما ريتْ زينها يفَ عْربْ ولاَ يفْ الاعجامْ

سُبحان ناشْيء بهاها

جمَع المحاسنْ اعطاها

تسبي جْميعْ من راها

بِها ازْداد تَشْغَايفْ

وَاجْمارْ حُبْها يفَ حْشاي تُضْرامْ

ماريتْ دْوا للصبْ دونْ المراحمة

زدت بزمامي * * لها وقلت ياأصيلة الشيام **
يمتى تعطف وتجي لمرسمي عازمة .

الحربة:

واصل ارسامي * * بقدومك السعيد نفوز بالمرام
** أمشموم الخوضات لالة فاطمة.

وهكذا ترى أنه ابتدأ بشطر ذي 10 تقاطيع هو المزراك ثم جاء بالمطيلعات ثم بالبيت الأخير الذي يوازي الحربة تماما، وهكذا يفعل في الأقسام كلها[56].

الشعر الشعبي اليمني:

(الحميني) وهو شعر الخاصة، بل وشعر الصفوة من الخاصة ، أي أولئك الأدباء الكبار، والعلماء الأعلام، وأصحاب الحظ الكبير من المعارف التراثية، والعلوم العربية الإسلامية،وثقافات عهودهم، واليوم من أصحاب الثقافات الحديثة الواسعة.

وكلمة (حُميني) غير معروفة المعنى على وجه اليقين.

أن الشعر الذي يلتزم العمود الخليلي وقواعد اللغة العربية، يسمى في اليمن الشعر (الحكمي) -بفتحتين خفيفتين على الحاء والكاف-نسبة إلى قبيلة (حكم)، وبمقابل ذلك يطلق على الشعر الملحون اسم (الحميني).

وكان الشعر (الملحون) بصفة عامة، يتعرض للغمط والأطراح عبر أجيال وأجيال، ولكن اليمن شهد انفتاحاً فكرياً، وتحرراً اجتماعياً، في عهد الدولة (الرسولية) -دولة بني رسول من أوائل القرن السابع الهجري إلى أواخر القرن التاسع - وفي ظل ما ساد هذا العهد من النهوض العلمي والثقافي سطعت نجوم شعراء (الحميني)، وأصبح قائلوه من أعلام الدب ورموز للحركة الثقافية والفكرية.

ومنذ ئذ ازدهر (الحميني) وجميع أنواع الشعر الملحون في اليمن، وحفلت ساحته بالعشرات بل المئات من الشعراء الأعلام البارزين.

ومن أمثلة الحميني للقاضي العلامة عبدالرحمن بن يحيي الآنسي (1167-1250هـ). في نمط (القصيدة على النسق الحميني المصرع - الملتزم بقافيتين في الصدر والعجز- وقد استهلها برأيه وفلسفته حول قضية جدلية من علم الكلام بدلاً عن الاستهلالات المعهودة في الشعر العربي:

ليت الحذر يدفع المقدور

هيهات ماقدر الله كان

وعبده المنهي المأمور

الخير والشر له قد بان[57].

وكتب الشاعر اليمني الكبير عبدالله البردوني «كما أن للشعر الفصيح عدة تشكيلات، وكما أن للشعر العامي المتطور عن الفصيح عدة تشكيلات، كذلك الشعر الشعبي بكل فنونه فإنه مختلف الأشكال والايقاع والتعريفات، واختلاف التشكيلات والتسميات تقع أحيانا على مسمى واحد: كالزامل مثلا، فمناطق شمال الشمال تسميه «مغرد» على مختلف نغمه ،ومناطق «تهامة» وما حولها تسميه «مهيد» أما المناطق الوسطى فتسميه «زامل» على مختلف أدائه، وتسميه «راجز» اذا كان حماسيا وكثير الاصوات، ومثل الزامل (المهجل) فقد يسمى (مغرد) في «مغرب عنس» ، ويسمى «تهييد» في مناطق البدو الرحل ، ويسمى «مجاوبة» في بعض المناطق[58].

ومن أمثلة المهجل:

وعندما تنطلق القافلة يرددون إيقاعهم من غبش الصبح والشعور ببداية يوم جديد:

يامحسن العيس تسرح والطيور واكره

والليل تأوي على أحمالها صابره

تجوع وتعطش ولا تبدي لها خابره

ولا تقل: آح من الشوك ولا حاسره[59].

الهوامش

1. حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ط2، منشورات اقرأ، بيروت- لبنان 1980، ص10.
2. عبدالنبي اصطيف، الأدب الشعبي، الموسوعة العربية، المجلد الأول، صفحة ويب رقم الصفحة 622، بتصرف وإضافة.
3. محمد عبدالسلام، أبحاث مؤتمر ديرب نجم الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 5 مارس 2007، ص-16 15.
4. حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ط2، منشورات إقرأ، بيروت- لبنان (1980)، ص11-10.
5. عبدالله محمد العمري، تعزيز الشعر الشعبي للقيم الاجتماعية في المجتمعات الخليجية، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، 2018م، المملكة العربية السعودية.
6. علي شلش، الأدب الأفريقي، سلسلة عالم المعرفة (112)، الكويت (1993)، ص36-35.
7. تقرير صحفي، بين المراكز والأطراف «ماذا تعرف عن ثقافة الصومال وجيبوتي وجزر القمر»، الملحق الثقافي، صحيفة الخليج الأماراتية، 2009-7-11م.
8. تقرير صحفي، بين المراكز والأطراف «ماذا تعرف عن ثقافة الصومال وجيبوتي وجزر القمر»، الملحق الثقافي، صحيفة الخليج الأماراتية، 2009-7-11م.
9. محمود عطية، الشعر النبطي تحول من حداء للأبل على ديوان كامل للبادية، الوثيقة مجلد 30 عدد60 يوليو- شعبان (2011)، مجلة محكمة، البحرين.
10. غسان الحسن، الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية «دراسة علمية»، ط2، وزارة الإعلام والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، ص498.
11. محمد المجيدل، أهم أوزان الشعر النبطي، الدارة، مجلد5 عدد3 يناير- جمادى الأخرة (1990)، مجلة محكمة، المملكة العربية السعودية، ص220.
12. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 498.
13. محمد المجيدل، 1990، مرجع سابق، ص 216.
14. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 499.
15. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص-500 501.
16. محمد العرفج، أشهر أربع قصائد قيلت في نصف القرن الأخير، صحيفة الرياض، عدد16456 الأحد 5 رمضان 1434هـ- 14 يوليو 2013م، المملكة العربية السعودية.
17. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 502.
18. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 502.
19. محمد المجيدل، 1990، مرجع سابق، ص 215.
20. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 504.
21. محمود البكر، في الغناء البدوي «الهجيني»، كتاب الرياض (87)، فبراير 2001م، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية.
22. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 521.
23. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 520.
24. محمد المجيدل، 1990، مرجع سابق، ص 216.
25. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 535.
26. محمد المجيدل، 1990، مرجع سابق، ص 216.
27. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 535.
28. محمود عطية، 2011، مرجع سابق، ص 136.
29. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 534-.
30. محمد المجيدل، 1990، مرجع سابق، ص 218.
31. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 524-.

32. حسن يوسف، ارتباط فن الموال الزهيري بحياة أهل الخليج العربي مع عرض بعض النصوص البحرينية، التراث الشعبي، مجلد12 عدد6،7 تموز1981، وزارة الثقافة ولإعلام، مجلة محكمة.
33. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 525.
34. غسان الحسن، 2003، مرجع سابق، ص 525.
35. قناة التراثية على الفيس بوك، 10 يونيو 2012م.
36. سعد الصويان، الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص «دراسة تاريخية لغوية مقارنة»، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1421هـ، ص158.
37. موقع منتدى العروض رقمياً، مشاركة للكاتبة: نادية حسين.
38. محمد فتح الرحمن أدريس، دور الشعر الشعبي في التوثيق لرجال الدين بمحلة مروى، الدراسات الإنسانية عدد16 يوليو2016، مجلة محكمة، السودان، ص 115.
39. تهاني محمد بورصلي، بين الشعر العربي الفصيح والشعر الشعبي السوداني، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، ص213
40. عبدالفتاح قلعه جي، دراسات ونصوص في الشعر الشعبي الغنائي، alkottob.com، ص4.
41. عبدالفتاح قلعه جي، مرجع سابق، ص8.
42. علي الخاقاني، فنون الأدب الشعبي «الحلقة الأولى»، ط3، مكتب دار المعاني، بغداد، 1989، ص16.
43. علي الخاقاني، م1989، مرجع سابق، ص47.
44. علي الخاقاني، م1989، مرجع سابق، ص55.
45. حسين أحمد صبر، دراسة في اللغة والموسيقى، موقع الكاتب على الشبكة، 2013م.
46. محيي الدين خريف، أغراض الشعر الشعبي التونسي، مجلة الثقافة الشعبية، السنة الثانية عدد6 صيف2009، المنامة-البحرين، ص72.
47. عبدالسلام عاشور، الشعر الشعبي التونسي وأوزانه وأنواعه، مرصد الذاكرة الشعبية على الويب 18 juillet2010م.
48. حياة بو خلط، صورة المرأة في الشعر الشعبي الجزائري، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المسلية، الجزائر، ص14.
49. حياة بوخلط، 2009، مرجع سابق، ص25.
50. حياة بوخلط، 2009، مرجع سابق، ص28.
51. أحمد النويري، الأدب الشعبي وفنونه، منتديات بدو ليبيا، منقول بواسطة الزنبقة السوداء 15 أبريل 2009، التراث الليبي.
52. أحمد النويري، 2009، مرجع سابق.
53. محمد الفاسي، معلمة الملحون، أكاديمية المملكة المغربية، السفر الرابع عشر، القسم الأول من الجزء الأول أبريل 1986م-1406هـ، مطبوعات الأكاديمية، ص138.
54. محمد الفاسي، 1986، مرجع سابق، ص140.
55. محمد الفاسي، 1986، مرجع سابق، ص142.
56. محمد الفاسي، 1986، مرجع سابق، ص144.
57. مطهر الإرياني، الحميني فن الشعر الملحون في اليمن، دراسات يمنية عدد 49 في 1993م، ص125.
58. عبدالله الردوني، فنون الأدب الشعبي في اليمن، ط2، دار الحداثة، بيروت- لبنان 1988، ص145.
59. عبدالله البردوني، 1988، مرجع سابق، ص 151.

الصور

1. https://i.pinimg.com/564x/dd/da/ab/dddaabe41294f26801755bff-67b63c94.jpg
2. https://i.pinimg.com/564x/d5/78/3a/d5783aa490bbf2bfc3e4a-bea2de51d20.jpg
3. https://pin.it/6DPfa9a

بقلم: تشارلوت روز ميلر*

ترجمة وإعداد: عبدالقادر عقيل

الجاثوم: المخاوف الكابوسية في الخيال الشعبي

1

في عام 1781 رسم الفنان (هنري فوسيلي)[1] لوحة اشتهرت باسم (الكابوس). تصوّر اللوحة امرأة على السرير مستلقية على ظهرها، عيناها مغلقتان، تبدو شبه نائمة، أو أنها مستغرقة في نشوة عميقة.

ترتدي المرأة رداءً ملتصقاً بجسدها، في حين ينسدل شعرها على طرف السرير. نرى في الصورة مخلوقاً بشعاً، أسود البشرة، يجثم على صدرها، ويحدّقُ، بشكل مقلق، فينا. ونرى فرساً مبتسماً يطلّ من وراء الستارة، ليعزز عندنا فكرة أن ما نراه ماهو إلا كابوس، ناجم عن شيطان، أو مخلوق ما، جاثم على صدر المرأة.

إن تصاوير وأوصاف «الجاثوم»[2] كانت موجودة قبل لوحة (فوسيلي) بوقت طويل، ولا يزال يتردد صداها حتى يومنا هذا. لكن ماهو «الكابوس» تحديداً؟.

عندما نصف «الكابوس» بهذه الشروط، تعطينا التجارب معنى مختلفاً تماماً عن كونه نتيجة لحلم مخيف، أو نوم مضطرب. في حين أن «الكابوس» يشير تحديداً إلى تجربة محددة واحدة وهي أن النائم يتعرض في نومه إلى شيء ما ثقيل يجثم ويضغط على صدره، ويمنع عنه قدرة التحرك أو النطق.

وأولئك الذين عانوا من «الكوابيس» واجهوا تجربة الشعور بثقل على الصدر، شعور أن يكون في كامل وعيه ويعي ما حوله، وإن كان نائماً في نظر الآخرين. لكنه لا يستطيع تحريك طرف واحد من أطرافه، ويصاب بالخوف والتوتر وبنوعٍ من الهلوسة البصرية أو السمعية والخوف من الموت.

ويحدث «الكابوس» في كثير من الأحيان عندما تكون الضحية مستلقية على ظهرها، وهذا ما أظهره (فوسيلي) في لوحته الشهيرة (الكابوس).

هذه التجارب وُصفتْ بأنها (الجانب المظلم) من الأحلام، الذي يجعلنا نغوص في أعماق ذواتنا الداخلية.

فيما مضى كان من المألوف جداً عزو حدوث «الكابوس» إلى الشيطان أو السحرة. وفي الواقع بدأ اهتمامي لأول مرة في هذه المحن الليلية أثناء بحثي في كتب السحر الإنجليزية في القرن السابع عشر.

بالنسبة للبعض كان «الكابوس» يمثل شيطاناً جنسياً مثل الحضون[3] أو السكوبوس[4]، وللبعض الآخر عززت الهلاوس الناجمة عن «الكابوس» الاعتقاد بأنهم كانوا يتعرضون للتعذيب من قبل ساحرة تعيش في الجوار.

لكن هذه المواجهات الكابوسية لم تقتصر على وقتنا المعاصر، بل إنه من المدهش أن المؤرخين وعلماء الأنثروبولوجيا وعلماء النفس وجدوا تشابهاً بين الكوابيس المعاصرة وتلك التي تمتد إلى 2000 عام من تاريخ البشرية. وقد دفعت هذه النتائج العديد من المؤرخين إلى وصف «الكابوس» بأنه شكل من أشكال «شلل النوم»، وهي حالة بيولوجية يبدو أن لها نفس الأعراض أو مشابهة للغاية مع تلك التي تصاحب أعراض «الكابوس» في وقتنا المعاصر.

وهذه النتائج أدت إلى وصف «الكابوس» بأنه ظاهرة «متصلة بكل البشر» وبإمكانها تجاوز الزمان والمكان، والكشف عن المخاوف الثقافية المتغيرة. وكان الخوف هو العنصر الأساسي في جميع التجارب الكابوسية المعاصرة والمبكرة.

في عام 1753 نشر الطبيب الإنجليزي المعروف جون بوند JOHN BOND مقالة عن (الحاضنة) أو (الجاثوم)، وذكر عن أحد الذين عانوا من هذه المخاوف في القرن الثامن عشر، الذي كان مذعوراً من هجمات الكوابيس التي لا تطاق، لدرجة أنه نام طوال الليل على كرسي، في وضع أفقي، حتى لا يسمح للجاثوم بمهاجمته.

ضحية أخرى شاهد الشيطان يقترب من سريره، ويضع كلتا يديه على رقبته ويبدأ في الضغط حتى كاد يختنق، وفي اليوم التالي لاحظ بقعاً سوداء على رقبته جراء ضغط أصابعه عليها، ونتيجة لهذه المخاوف طلب الرجل من خادمه أن يراقبه ليلاً أثناء نومه كي يوقظه في الوقت المناسب، وبالتالي ينقذه من «مخالب الشيطان».

يمكن ملاحظة تأثير الخوف في هاتين الحالتين، حيث تخيل المصابان «الكابوس» كوحش متجسد يمكن أن ينزل الأذى الجسدي بهما.

في هذه المواجهات المبكرة كان الخوف البيولوجي، الذي هو جزءٌ من «الكابوس»، يمثل القلق المتزايد الناجم عن الإيمان بالحضور الشيطاني. في حين أن الذين يعانون في وقتنا الحاضر من «الكابوس» أو «شلل النوم» هم أقل افتراضاً بالحضور الشيطاني، وأن كان ذلك ليس في كل الحالات. وعوضاً عن ذلك يخشى العديد من الضحايا من فكرة اختطافهم من قبل الكائنات الفضائية، وهو خوف مصدره العالم المعاصر أكثر من صلته بالشياطين.

بعض الضحايا عندهم مخاوف أكثر دنيوية، أحد الضحايا الكنديين، الذي أجريت معه لقاءً في عام 1973، أدعى بأن (السناجب في التلفزيون) احتضنته في الليل، وهي عبارة تستخدم لوصف مواجهة (الجاثوم).

إذن كيف يمكن تفسير هذه الظواهر الخارقة للطبيعة للوصول إلى جوانية الشخص الذي يعاني؟ هل يمكن أن نساعده؟ أو أن الأمر لا يعدو إلهاءً وكل الأمور على ما يرام؟

من الواضح أن المواجهات الكابوسية تسمح لنا بإلقاء نظرة ثاقبة على الحياة الجوانية، ومن خلال الهلوسة المرتبطة بهذه الظواهر على وجه الخصوص نتمكن من تسليط الضوء على أحلك مخاوف البشر (سواء أكانت من الشياطين، المخلوقات الغريبة، أو الأشخاص المثيرين للريبة).

إن الجذور البيولوجية للجاثوم تساعدنا أيضا على فهم الاعتقاد الخارق للطبيعة، في الحالات التي ادعى فيها رجال ونساء أنهم اختطفوا من قبل ساحرة الحي، التي سحقتهم وتركتهم غير قادرين على الحركة، قد يكون من الجيد أن المنكوبين هلوسوا، وشاهدوا بالفعل ظهور الشخص الذي اشتبهوا في أنه ساحر. وهكذا فإن «الجاثوم» سيعمل على تأكيد الاشتباه، وأيضاً على التذرع بالإرهاب. ومن خلال المواجهة نستطيع النظر في المخاوف الحقيقية التي يشعر بها الرجال والنساء تجاه أشخاص محددين، أو ظواهر، أو كائنات معينة، وبالتالي نتعلم كيف هذه الظواهر تتصرف في العالم.

ومن خلال هذه الأعراض الفريدة يسمح الجاثوم لنا بالقاء نظرة حقيقية على كيفية بناء ظاهرة بيولوجية ثقافياً، وبالتالي السماح لنا بالنظر في الحياة الجوانية.

الهوامش

* تشارلوت روز ميلر: دكتورة أكاديمية تدرس في جامعة كوينزلاند بأستراليا، متخصصة في دراسة الظواهر الكابوسية والأحلام والحكايات الخرافية في التراث الشعبي.

1. هنري فوسيلي Henry Fuseli : فنان تشكيلي سويسري/إنجليزي (7 فبراير 1741 – 16 أبريل 1825) تتناول معظم أعماله، ومنه لوحته الأكثر شهرة « الكابوس» The Nightmare مواضيع خارقة للطبيعة، وقد رسم أعمالاً لمعرض (جون بويدل) الخاص بأعمال شكسبير، كما أنشأ معرضه الخاص (معرض ميلتون). وقد شغل منصب أستاذ الرسم والقيّم في الأكاديمية الملكية البريطانية.

2. الجاثوم: وهو شعور يحدث للإنسان بين النوم واليقظة، يشعر فيها بأنه واع أثناء النوم لكنه غير قادر على الحركة أو الاستيقاظ، ويشعر بالعجز عن الحركة أو الكلام، ويقترن غالباً برؤية هلاوس، ويتعرض شخص واحد تقريباً من بين كل خمسة أشخاص للجاثوم أو شلل النوم مرة واحدة على الأقل. وعلى مدار القرون الماضية أرجعت الثقافات في مختلف أنحاء العالم هذه الهلاوس إلى السحر الأسود أو الوحوش الأسطورية، أو حتى الظواهر الخارقة للطبيعة، ولا تزال هذه المعتقدات الثقافية سائدة حتى وقتنا الحاضر، ففي الأساطير الفرعونية «الجاثوم» هو كائن أسود البشرة وذو جسم ضخم وشكله يشبه القرد، ينام فوق ضحاياه ويثير رعبهم، أما الأساطير الرومانية فتصف «الجاثوم» بأن « انكوبيس» شيطان الكوابيس، وهو ملاك طرد من الجنة لشهوته الزائدة، هو الذي يزعج الناس خلال النوم، ويعتدي عليهم ليشبع ملذاته الجنسية.

وفي إيطاليا يفسر البعض ظاهرة «شلل النوم» بأنها اعتداء من مخلوق خارق يسمى «باندافيكي» Pandafeche ، وهو شبح يظهر في صورة ساحرة شريرة، أو قطة عملاقة مثيرة للرعب. وفي جنوب أفريقيا يعتقد السكان الأصليون أن هذه الحالة ترجع إلى «سيجاتي ليلو» Segatelelo أي السحر الأسود، أما في تركيا فترجع الظاهرة إلى «كاراباسان» Karabasan وهي مخلوقات غامضة تشبه الأرواح. ويعرف «الجاثوم» أيضاً بمتلازمة الجنية العجوز Old Hag Syndrome استناداً إلى فلكلور شعبي يصوّر جنية طاعنة في السن تجلس فوق صدر النائم وتسبب له ضيقاً في التنفس وعدم القدرة على الحركة. وفي اليابان يأتي مصطلح Knashibari الذي يعني «الربط بحبل من حديد» لأن فكرة الربط تأتي من الاعتقاد بأن الرهبان البوذيين القدماء كانوا يستخدمون السحر لشل الآخرين، أما في منطقة البحر الكاريبي فالمصطلح المحلي للتعريف بالجاثوم هو Kokma ويعتقد البعض أن أرواح الأطفال غير المعمدين تأتي لخنق الضحايا أثناء نومهم. وتفسر بعض المعتقدات في تونس ظاهرة الجاثوم أو «بوتليس» أو «بو براك» بجنية تتسلل إلى غرف النوم ليلاً لتجثو فوق كل من نام دون ذكر أو بسملة، وتكون الجنية غالباً ذات جناحين كبيرين أسود اللون ثقيل الحجم بحيث يخنق النائم، وعادة ما تتسلل الجنية فجراً قبل استيقاظ الناس، ولا يسلم منها أي شخص، فهي تتعرض إلى أي إنسان مهما بلغ من العمر.

3. الحضون: incubus أو الحاضن هو شيطان في صورة ذكورية، وفقًا للتقاليد الأسطورية يظهر للنساء النائمات من أجل الانخراط في نشاط جنسي معهن.

4. السوكوبوس: succubus أو السعلوة هو شيطان أو كيان خارق للطبيعة في الفولكلور، يظهر في الأحلام في صورة امرأة لإغواء الرجال.

المصادر والمراجع:

- Requiem for a Bad Dream: Fear of the Night, the Devil and the Nightmare in Early Modern England by Charlotte-Rose Millar – The History of Emotions Blog – June 13, 2017
- شلل النوم (الجاثوم) شبح يسكن عقلك – بالاند جلال – 14 أغسطس 2020 – مجلة للعلم.

الصور:

- من الكاتب.

1. https://i.pinimg.com/564x/31/5e/83/315e836e2a962f14cb7d-2f27c141ba55.jpg

عادات وتقاليد

سردية الزواج في بلدة بيت فوريك: المفهوم والدلالة 86

العنصرة في المغرب: عيد صيفي بانشغالات معيشية 106

احتفال (بونغال) في ولاية تاملنادو الهندية 120

أ. حسني مليطات - فلسطين

سردية الزواج في بلدة بيت فوريك: المفهوم والدلالة

1

تمهيد:

يُعتبر الزواج من المُمارسات الاجتماعية الرئيسية في المجتمعات كافة، فهو فعل «ترابطي» يجمع بين الذكر والأنثى، يقول ابن منظور: «وكلُّ شيأين مقترنين، فهما زوجان»[1]، ولأن القيام بذلك الفعل سلوك اجتماعي جماعي مشترك، فإنّه مرتبط بعادات وتقاليد وطقوس خاصة وعامة، وذلك وفق البيئة التي ينشأ فيها ذلك الفعل. والمطلع على الثقافات العالمية يجد أنّ الزواج عبارة عن «طقس» مرتبط بالدين والثقافة البدائية، بتعبير إدوارد تايلور، أي الثقافة المرتبطة بالتكوين الحضاري للمجتمع نفسه، ولذلك، فهو يُعرّف الحضارة بأنّها: «الكل المعقّد الذي يحوي المعارف والمعتقدات والفنون والقوانين والأخلاق والتقاليد وأية طاقة أخرى أو

عادة اكتسبها الإنسان من خلال كونه عضواً في مجتمع»[2]، في إشارة إلى أنّ التطور البشري قائم على «احتواء» العادات والتقاليد واحترامها ودعمها؛ بهدف الازدهار من خلالها، وذلك ما يمكن ملاحظته في أوروبا، على سبيل المثال، فكل قرية لها عاداتها «المُقدسة» التي يحافظون عليها، ويجعلونها وكأنها «جزء» من تكوينهم «الذاتي».

إنَّ التطور الذي يشهده العالم أجمع، لم يثن المجتمعات من الحفاظ على بعض سلوكياتها البدائية التي تسهم، بشكل مباشر وغير مباشر، في ترسيخ «هويتها» الوجودية، ومع ذلك فقد كان لذلك التطور دور في «تغيير» التعامل مع التراث الثقافي لتلك المجتمعات؛ فلم يعد الزواج في فلسطين، على سبيل المثال، مقترنا بالسهرات الليلية وحفلات «المشاعل» والمشي على الأقدام، والغناء الوحودي... وغيرها، وإنما أصبح هناك غناء موسيقي معاصر، ولباس تقليدي عالمي مشترك، الفستان الأبيض للعروس، والبدلة السوداء للعريس، وصالات الأفراح الضخمة، والدعوات الكبيرة... الخ، وفي ظل هذا التشارك يبقى هناك نوع من «التضمين» لبعض ما تبقى من العادات والتقاليد القديمة للعرس الفلسطيني، مثل: طقوس تناول طعام الغذاء، وحمام العريس، وبعض الأهازيج والأغاني الشعبية، وبالتالي فإنّ التطور المعاصر لا يعني هدم التراث وإزالته، وإنما يعني تغيير في كيفية إقحامه في هذا الزمن.

ولذلك، تأتي هذه الدراسة «لتوثيق» طقوس العُرس في بلدة بيت فوريك، التي لها طقوسها المشابهة بطقوس أعراس في القرى الأخرى، مع تغيير بسيط في بعض عاداتها وتقاليدها، وسيورد الباحث، بالتفصيل، كل هذه الطقوس، بهدف التعرف على ذاكرة القرية الفلسطينية، والاطلاع على الكيفية التي كان يُسعد فيها الناس أنفسهم في زمن يختلف كلياً عن الزمن الذي نعيشه، إنه «زمن الأطلال»، وفق تعبير مارك أوجيه، الذي يسهم في إعطاء التاريخ «حدساً» وقيمة[3]، تجعل منه «أيقونة» محملة بالدلالات والمعاني، التي تعبّر عن قيمته، وأهميته في زماننا.

تمتاز بلدة بيت فوريك، الواقعة شرق مدينة نابلس، مثل غيرها من البلدات والقرى الفلسطينية الأخرى بتراث ثقافي مدهش، يوثّق جزءاً مهماً من ماضيها، ويُعد الزواج عنصراً من عناصر ذلك التراث، الذي يعكس جانباً آخر من جوانب الحياة المعيشية في زمن من الأزمان، وتكمن أهمية دراسته في «توثيق» ما أطلق عليه «المرويات الشفهية» التي كانت تُستخدم في تلك المناسبة، والكشف عن «وقائع» حياة الفرح التي كان يعيشها الناس، والبحث في ذاكرتهم الجمعية، في السعي للحفاظ على هويتهم. وسنخصص هذه الدراسة للحديث عن عادات ذلك الزواج، بالاستناد إلى «الوثائق المروية» التي قمتُ بجمعها من كبار السن، وتحديداً من جدتي، حفظها الله، فاطمة أحمد عقل مليطات، ومن الحاج طاهر قاسم خطاطبة، رحمه الله، الذي توفي قبل شهور[4].

العُرس الفوريكي، عادات راسخة، وأهازيج تُغنّى

إنّ مفردة «العُرس» بضم العين، مفردة فصحية، وردت في لسان العرب بمعنى: اشتد، ولزم، وأدام[5]، وهي معانٍ دلالية تشير إلى المعنى المقصود للمفردة وهو الزواج والارتباط، بتأكيد دوام العلاقة والتزامها بين العروسين، الزوجين. وتلفظ مفردة «عُرس» في منطقة بيت فوريك بكسر العين وليس بضمّها «عِرِس»، وهي كلمة وصفية يُراد بها فعل الفرح نفسه، ولقب كل من الزوجة والزوجة، العروس والعريس، وهي الصفة التي ستلازمهما فترة شهر أو شهرين بعد الزّواج، وترتبط في مخيلة «الآخرين» بالسعادة والفرح والصفاء والنقاء، ولذلك نجد أن العريس في القرية يلازمه الطيب في حله وترحاله،

فيقول الناس: مرّ العريس (فلان) من هنا، وها هو العريس، أو العروس... وهكذا.

إنّ طقوس الزواج تمر بمراحل مختلفة، توثق «بقاء» و«فناء» بعضها، ويرتبط ذلك، بشكل مباشر، بعامل «الزمن» الذي يعيشه الإنسان، فكلما تطور الإنسان وتقدم، فإنه يستغل تطوره وتقدمه في سلوكياته وتعاملاته مع إرثه، إما بإقحام ذلك التطور والتقدم فيه وإما بتجاهله، وهذه حقيقة جليّة في زمننا المعاصر. وفي بلدة بيت فوريك، ووفق الصور الفوتوغرافية التي حصلتُ عليها، والمرويات الشفوية التي دوّنتها من كبار السن، استنتجت أنّ طقوس الزواج الفوريكي شهدت تغيّرات واضحة بين فترة زمنية وأخرى؛ فطقوس الزواج مطلع القرن العشرين ليست هي نفسها في منتصف القرن أو في نهايته أو مطلع القرن الواحد والعشرين.. وهكذا، وإنما هي طقوس مختلفة وفق الحالة التي كان يعيش عليها الناس، وفي هذه الدراسة سنوثق مراحل الزواج الفوريكي التي شهدت «بقاءً» في الفترات الزمنية كلها تقريباً، ويمكنني أن أقسم تلك المراحل إلى ما يلي:

مرحلة البحث والاختيار «الطُلبة»:

هي المرحلة الأولى التي تبدأ مع بلوغ الشاب سنّ الزواج، الذي كان ثمانية عشر عاماً فما فوق، ليبدأ أهله بالبحث عن زوجة مناسبة تليق به، فتتولى والدة الشاب وشقيقاته مسؤولية الاختيار، حيث يذهبن إلى بعض البيوت المعروفة بالنسبة لهنّ؛ للبحث عن الزوجة المناسبة، والتي ينبغي أن تتسم بالصفات التالية: أن يكون ثمها زي خاتم سليمان (أن يكون فمها كخاتم سليمان)، أن تقول للقمر غيب تا اقعد مطرحك (أن تقول للقمر غيب حتى أجلس مكانك)، وأن تكون مثل عود الخيزران (أن تكون نحيفة)، .... وغيرها من الصفات التي توثق معايير اختيار الزوجة.

وإذا تم العثور على فتاة تنطبق عليها بعض هذه الصفات، تبدأ والدة العريس وشقيقاته بجس النبض، أو بما يعرف بـ «التعسعس»؛ أي محاولة معرفة القرار الأولي لأهل الفتاة، فإذا شعرت الوالدة والشقيقات بتجاوب إيجابي من أهل العروس، يقمن بالحديث مع والد العريس؛ حتى يُخبر كبير العائلة «المختار»، وبعض وجهاء العائلة نفسها والبلدة، للذهاب إلى بيت والد العروس؛ بهدف القيام بـ «قراءة الفاتحة»، وهناك يجتمع أفراد العائلتين _ عائلة العروس والعريس- مع عدد من كبار البلدة، ويقرؤون الفاتحة، ويحددون موعداً زمنياً لـ «الجاهة».

تجدر الإشارة إلى أنّ عملية البحث والاختيار قديماً كانت مقتصرة على فتيات البلدة فقط، أي أنّ الزواج كان زواجاً «داخلياً» بين عائلات البلدة، وحتى أنه كان بين أبناء العائلة نفسها، والفتاة التي تأتي من خارج البلدة، يطلقون عليها اسم «غريبة»، أي أنها غريبة في عاداتها وتقاليدها عن أبناء البلدة، كما تجدر الإشارة أيضاً إلى أنّ طقوس البحث والاختيار التي أشرت إليها سابقاً شهدت تغيراً واضحاً؛ فلم يعد اختيار الزوجة مقتصراً على أم العريس وشقيقاته، بل أصبح العريس نفسه هو صاحب الاختيار، وهو الذي يقول لذويه أريد فلانة بنت فلان. بالإضافة إلى أنّ التطور التكنولوجي أسهم في «الحد» من استخدام مفردة «غريبة»، حيث أصبح التعارف بين الشبان أسرع، ما جعل الكثيرين من شباب البلدة يتزوجون من خارجها، والكثير من فتيات البلدة يتزوجن خارجها أيضاً.

الجاهة:

من المصطلحات الشعبية التي تدلل على الموروث الاجتماعي في العالم العربي تحديداً، وهو مشتق من الاسم «جاه»، أي «المنزلة والقَدْر»[6]، وقد يكون مستمداً من «الوجه»، الذي يدلل على تقدم خيرة الناس وأفضلهم، وبالتالي، فإنّه ينتمي إلى المصطلحات

الرمزية المحمّلة بالدلالات الإشارية إلى «التقدم» بما هو حسن، من أصحاب الرفعة وعلية القوم، ولذلك يقولون «جيناكم جاهة» (أتينا إليكم بجاهة) بنبرة الفخر والاعتزاز بالذات، في إشارة إلى أنني أتيت إليكم ومعي خيرة أبناء عائلتي وبلدتي.

يبدأ القيام بطقوس الجاهة في بيت فوريك بعد «قراءة الفاتحة»[7]، حيث يُحضّر والد العريس جاهة رسمية تليق بمقامه ومقام ابنه وعائلته، فيقوم بعمل «عزومة»[8] لمخاتير البلدة، ولكل أفراد العائلة، ولأصحابه، ليذهبوا جميعاً إلى بيت والد العروس، الذين، بدورهم، يرحبون بهم، ويهللون ويسهلون، ويكون في استقبالهم والد العروس نفسه وأعمامها وأخوالها وأشقائها وباقي أقاربها؛ بهدف استقبال الجاهة بما يليق بهم أيضاً. وبعد ذلك يقوم أفراد من عائلة العروس بتقديم القهوة للحاضرين، إلا أنّ أهل العريس يمتنعون عن شربها، حتى يقوم أحد وجهاء الجاهة، من أهل العريس، ويقول: «جينا نطلب ايد بنتكم (فلانة) لأبنّا (فلان) على سُنّة الله ورسوله»، فيقف مقابله والد العروس أو أحد كبار عائلتها، ويرد قائلاً: «هي لكم، واشربوا قهوتكم»، لتُقرأ الفاتحة مرة أخرى، وتوزّع الحلويات، التي كانت من قبل عبارة عن «حلقوم» و«ملبس»، واليوم عبارة عن «كنافة» أو «شكولاته»، ويبدأ الحاضرون بعد ذلك بمبادلة المباركة للعريس وأهله.

بعد المباركة يبدأ موكب أهل العريس، من النساء، بالغناء، الذي يتضمن معنى «الشكر» إلى والد العروس وعائلته، لموافقتهم على تزويج ابنتهم إلى ولدهم، وتكوين علاقة «النسب» بينهما، أما مضمون الأغاني في هذا السياق فهو مدح كرم عطاء والد العروس، ومن الأمثلة على أهازيجهنّ، قولهنّ:

يا الله يخلف على أبوها	يخلف عليه خطرتين[9]
طلبنا النسب منه	أعطانا بناته اثنتين

وفي قولهن: «أعطانا بناته اثنتين» تعبير كنائي عن كرم والد العروس، وفضل عطائه.

ويواصلن مدحهنّ بالعروس ووالدها وأقاربها، قائلات:

نسايب، نسايب	ديروا بالكم ليّ
وحنا[10] ما تبعنا الزين	دوّرنا[11] على الأصيلة
نسايب، نسايب	ديروا بالكم لينا
وحنا ما تبعنا الزين	دوّرنا على الأهلية
نسايب، نسايب	ديروا بالكم لينا
وحنا ما تبعنا الزين	دوّرنا ع الفوريكية

وفي هذا المقطع الغنائي تعابير إيحائية إلى «قصدية» الزواج من هذه العائلة دون غيرها، فهم لا يبحثون عن الجمال وإنما عن الأصالة والحسب والنسب، الذي ربطنه كله بـ «الفوريكية»، تفاخراً بابنة البلدة.

عقد الزواج «كتب الكتاب»:

يُعرف عقد القران في بلدة بيت فوريك وفي غيرها من القرى الفلسطينية باسم «كَتب الكِتاب»، وهو ميثاق الزواج الرسمي الذي يوثق «ارتباط» الزوجين مع بعضهما، وفيه تُحدد شروط والد العروس المطلوب على العريس وأهله القيام بها، وتتمثل تلك الشروط بـ «المَهْر» (المُقدَّم والمُؤخّر)، وإضافة ما يُعرف بـ «هدم الخال» أو «هدم العم»، أي ثوب مخصص للخال أو العم؛ إشارة إلى إعلاء قيمتهما من منظور العريس وأقاربه، فالخال أو العم من العناصر المكوّنة لشخصية العروس، فهما الموكلان بتمثيل العروس وأهلها أمام الآخرين، وبالتالي، فإنّ شأنهما مهم في حفل الزواج، إلا أنّ هذا الطلب اندثر منذ عقود طويلة، وأضيف لعقد القران شروطاً أخرى، مرتبطة بطلبات العروس نفسها، مثل: استكمال دراستها إذا كانت طالبة جامعية...

أما مكان عقد القران فتغيّر بناء على المراحل الزمنية المختلفة؛ ففي البداية كان يتم في بيت العروس في البلدة نفسها، وبداية العقد الأخير من القرن الماضي وحتى 2008م تقريباً أصبح العقد في المحكمة الشرعية في نابلس، حتى تم تعيين آذن متخصص في البلدة بعد عام 2008م وحتى اليوم، والذي يأتي إلى بيت أهل العروس رفقة «الجاهة» ويعقد القران هناك. وبالعودة إلى الماضي، فبعد الانتهاء من «كَتبِ الكِتاب» يذهب أهل العروسين إلى مدينة نابلس، على اعتبار أنها قريبة جداً من البلدة؛ بهدف شراء صيغة الذهب، وتحديدا ما يُعرف بـ «الذُّبل»، وهما خاتمان صغيران، المخصص للعروس مصنوع من الذهب، وللعريس مصنوع من الفضة، ويعتبران رمزاً من رموز «الارتباط المقدس» بين الزوجين، وعلامة على علاقتهما أمام الآخرين، وبعد الانتهاء من شراء الذهب والثياب الجميلة، يذهبون إلى محال «الكُنافة النابلسية» العريقة، كعربون على بداية جميلة بين العروسين وذويهما أيضاً.

أما فيما يتعلق بـ «المهر»، فقد اختلف مقداره وتطور عبر الزمن، وذلك وفقاً للوضع الاقتصادي الذي كان سائداً في البلدة؛ ففي بداية القرن العشرين، كان المهر يُقدّر بـ خمس مجيديات، أي خمسة دنانير ذهب، أو رأسين من البقر، أو فدانين من الأرض، أو ما تيسر من ممتلكات، لمن افتقر النقود[12]، أما في فترة الثمانينات فقد تراوح مقدار المهر بين 1000-2000 دينار أردني تقريباً، وفي التسعينيات، تراوح بين 2000-3000 دينا أردني تقريباً، وحالياً يتراوح مقداره 3000-5000 دينار أردني، ونادراً ما يزيد عن هذا.

التلبيسة :

بعد «كَتب الكِتاب»، وعودة أهل العروسين من مدينة نابلس، وقبل غروب الشمس، تبدأ النسوة بالقدوم إلى بيت والد العروس للمشاركة في «حفلة تلبيس الذُّبل»، وعادة ما يُكنّ من المقربات، من الدرجة الأولى لكلا العروسين، وسميت هذه الحفلة بهذا الاسم «التلبيسة»؛ لأنه يتم فيها فعل تلبيس الخواتم، وهي حفلة تعريفية، تُعرّف أقارب العروسين على بعضهما البعض، وبمجرد دخول العريس، والبدء بتلبيس الذهب والذبلة، تبدأ قريباته بالغناء:

لبِّس يا عريس لبّس ما لك زعلان
غزالك على حدّك طلق[13] الريحان
لبِّس يا عريس لبّس ما لك مغموم
غزالك على حدّك طلق الليمون
لبِّس يا عريس لبّس ما لك زعلان
غزالك على حدّك لابس كردان[14]

وبعد ذلك يبدأن بالتعبير عن رأيهن بالعروس، وذلك في ألوان مختلفة من الغناء الشعبي، ومن ذلك، قولهنّ:

دليني ع دار أبوك يا بيضة يا نشميّة[15]
دليني ع دار أبوك يا بيضة يا مزيونة

وعدا عن صفات العروس: النشمية والمزيونة، فإنهنّ يصفنها أيضاً بالقمح المغربل الصافي، الذي يسهل طحنه، يقلن:

ما أخذتلك[16] يا شاطر لا صفرة ولا معلولة
إلا قميح مغربل حلاك للطاحونة

وأرى أنّ ربط الجمال بالقمح لم يأت للتعبير عن النقاء فحسب، إنما للتدليل على «النماء» والخصوبة أيضاً.

وفي خضم أوصافهن للعروس، يخصصن جزءا من أغانيهن لوصف والدها وأقربائها، كتوثيق لتقريب النسب بينهم، يقلن:

2

ما توخذه[17] يا ناس إن كانت منا

والقمر أبوها والهلال ابن عمها

خالتها يا ناس ما هي مثلهن

عمتها يا ناس مثل نجوم الطواري

وتبارك النساء للعريس بحظّه القوي في اختيار هذه العروس التي تمتاز بالجمال والطيبة، وذات الحسب والنّسب، فيقلن مُشبهّات العروس بالغزالة الجميلة التي يصطادها الصيّاد في البراري، في تعبير استعاري عن شدة جمالها ونقائها:

وسّعوا الميدان وصلوا ع النّبي

صادها محمد أبو الحظ القويّ

وسّعوا الميدان وصلّوا ع الرسول

صادها محمد أبو عيون السّود

وبعد مدح العروس وأهلها، تنتقل النسوة لمدح والد العريس، فيقلن:

جينا[18] ع دارك يا بي محمد جينا ع دارك

ورّينا[19] رجالك يا بي محمد ورّينا رجالك

جينا ع سهلتك يا بي محمد جينا ع سهلتك

ورّينا عزوتك يا بي محمد ورّينا عزوتك

ويواصلن غناءهن ممسيات على والد العريس:

يا مساء الخير من الحارة مرّينا

مسا أبو محمد عنّه من أهلينا[20]

يا مساء الخير من الحارة مركنا

مسا أبو محمد عنه من يركنا[21]

أي أنهن يعتززن بنسب أبو محمد وأنه من عائلاتهن ومن أصلهن، تجدر الإشارة إلى أن الفخر والاعتزاز بالذات من الموضوعات الشائعة في الأغنية الشعبية الفلسطينية كما سنرى.

والمُلاحظ أنّ صورة الأب جليّة في الأغاني الشعبية السابقة، وفي غيرها من الأغاني الشعبية الأخرى، كما

سنرى، وذلك يعود إلى «أبوية» المجتمع العربي عامة والفلسطيني خاصة، فالأب هو «عمود البيت» و«السند» الذي يوكل إليه الأمر كله، وبالتالي فهو «أساس العائلة وبطلها»[22]، والمسؤول عن كل ما يتعلق بأمور البيت سواء الداخلية منها أو الخارجية أيضاً. وفي الزواج، تحديداً، تتجسد صورة الأب داخل المجتمع، حيث «الاعتماد عليه» في تمويل الزواج مادياً ومعنوياً أيضاً، وذلك بحثّ أقاربه وأولاده وإخوانه على تقديم العون والمساعدة في كل الترتيبات المتعلقة بفرح ابنه.

وقبل الانتهاء من «التلبيسة»، يختمن بأهزوجة حماسية، يقلن فيها:

ليمون يمّه ليمون مدلّى ع علاينا

لا تقولوا محمد غريب هذا من أهالينا

فكوس يمّه فكوس مدلى ع أمه جنوس جنوس

لا تقولوا محمد غريب هذا في حدّ العروس

وبعد الانتهاء من «التلبيسة»، يعود أقارب العروسين إلى بيوتهم، ويبقى الأهل المقربون، والد العريس ووالدته وأخواته وإخوانه؛ لتناول طعام العشاء، كعربون النسب، وبعد ذلك، تبدأ «فترة الخطوبة» التي تُحدد مدتها، عادة، مدى جاهزية العريس في تجهيز منزله وتأثيثه بكل ما يلزم، ولكن، وبعد الاستفسار من كبار السن، أكدوا لي أن فترة الخطوبة، قديماً، كانت تتراوح، في الأعم الأغلب، مدة أسبوع إلى شهرين أو ثلاثة تقريباً، وفي حال أعلن العريس جاهزيته، تبدأ ما أطلق عليه «ليالي الفرح».

ليالي الفرح :

تبدأ ليالي الفرح فور الإعلان عن جاهزية العريس، وتحديد موعد الزواج، والبدء بدعوة «المعازيم» / «المدعوين» لحضور مراسم الزواج البهيّ، إذ يحدد والد العريس أسماء المدعوين، ويكلف بعض شبان عائلته بدعوتهم، وقديماً، كانت الدعوة تشمل أهالي البلدة كافة؛ بسبب عدد السكان القليل، أما اليوم، فأصبحت الدعوة مقتصرة على المُقرّبين والأصحاب والجيران، أما والد العروس فيتكلف هو الآخر بدعوة أقاربه على ما يُسمى في البلدة بـ «طَلْعِتْ البنت / العروس»؛ أي استقبال أهل العريس فور القدوم لأخذ العروس إلى بيت عريسها، وتكون الدعوة على هذه الصيغة: «عليكم جيرة ع طلوع البنت»، وعادة ما يعطي المدعوون مالاً نقدياً كـ «نقوط» للعروس.

وقبل العرس بأيام (قديماً كانت التعليلة قبل العرس بأسبوع، واليوم، بيوم أو يومين فقط) تبدأ النسوة بـ «التعاليل»، جمع «تعليلة»، وهي مفردة مرتبطة بالموروث الشعبي، يُقصد بها إعلان مراسيم الزواج في بيت والد العريس، وهو اسم دلالي يمكن أن أفسره بمعنيين اثنين: المعنى الفصيح، والذي يقصد به «التلهي»، لقول ابن منظور: «تعلل به أي تلهى به»[23]، وهو معنى متوافق «وحالة» الفرح التي تعيشها النسوة، على اعتبار أنّ التعاليل عبارة عن مكون لمظاهر السعادة وإعلان لبدء مظاهر الفرح، أما المعنى العاميّ، فأرى بأنه اسم مشتق من معنى «العلوّ» الذي يرتبط بمعنى «السعادة»، ولذلك، كانوا يسألون أحداً: كيف حالك؟، يُجيبهم: «عال العال» أو «فوق الريح»، وإذا أرادوا أن يستفسروا عن الوضع الاقتصادي لشخص ما، يأتيهم الردّ بأنّ وضعه «فوق، فوق» أو «فوق الريح» أيضاً، وبالتالي، فإنّ التعاليل عبارة عن طقس دلالي، يتضمن معنى السعادة، والقيام به «إشارة» إلى فعل الفرح المولّد لتلك السعادة، ويمكنني أن أسميه «افتتاحية العرس».

وفي فترة «التعاليل» يبدأ الرجال والنساء بجمع «الحطب»، وجلب أواني طهي الطعام «الوليمة»،

وطلب اللبن «الرايب» من ملاّكي الأغنام في البلدة؛ وذلك بهدف التحضير لإعداد أكلة «المنسف» للمدعوين على الفرح، وهناك قسم آخر يحضّر الحطب ويضعه بالقرب من الساحة المخصصة لإحياء حفلة سهرة الرجال؛ بهدف إضاءة المكان، على اعتبار أن الكهرباء «القُطرية» لم تكن موجودة في البلدة حتى عام 1995م، فكانوا يعتمدون في توليد الكهرباء لمنازلهم على «مواتير» الكهرباء، التي لا تطيل فترة الإضاءة الليلية، فكان على صاحب العرس أن يحضر البديل، حال إطفاء هذه المواتير، فكانوا يجلبون كميات كبيرة من الحطب ويوقدونها بجانب تلك الساحة، كما أشرت آنفاً.

وفي موعد العرس المُقسّم زمنياً إلى يومين اثنين:

- يوم الخميس (اليوم المخصص لحناء العروس والعريس)،
- ويوم الجمعة (اليوم المخصص لحمام العريس وزفته وتناول طعام الغداء وحفلة الصمدة).

وكان هذان اليومان مقدسان في البلدة لإحياء الأعراس فيهما. ويمكنني تقسيم مراسيم العرس في هذين اليومين إلى ما يلي:

1) المشاعل

مع غروب شمس يوم الخميس، تستعد النسوة من أهل العريس للذهاب إلى بيت العروس؛ حاملات معهنّ صحن الحنّاء المُزيّن بالورود وعدد من «المشاعل» لإنارة دربهن فور حلول المساء، وعند وصولهن بيت والد العروس، يبدأن بأهازيجهن الشعبية الممزوجة بالسحجة الفلسطينية الجميلة، ويقلن:

منين جبت الحنّا محمد يا ريان

من كل عطر ويركه فريت كل الخان[24]

منين جبت الحنا محمد يا مزيون

والحنا من عنّا والبدلة من طمون

منين جبت الحنا محمد يا عريس

والحنا من عنا والبدلة من باريس

منين جبت الحنّا محمد يا فلاح

والحنا من عنا والبدلة من الشام

وللحناء «دلالة» على الألفة والمحبة، ولم تكن الحنّاء مقتصرة على العروسين فقط، وإنما كان التخضيب بها عادة عند النساء، على اعتبار أنها، كما قالت لي جدة والدي رحمها الله، تأتي بالبركة، وتولّد السعادة، وتجعل المرأة «مزيونة» في عين زوجها، إلا أن ثنائية «الحناء/ الزواج»، هي الثنائية الشائعة في المجتمعات العربية كافة، فالعروس والعريس يتباهيان بعد تخضيب أيديهما بالحنّاء، وكأنه فعل «إشاري» إلى «سعادتهما» وإلى «وجودهما» أيضاً كزوجين جديدين، كما يرى بعض الباحثين أن ليلة الحناء «تحتوي في مضامينها (وظائف كامنة) تمثلت بوظيفة إعداد العروسين وتهيئتهما نفسياً واجتماعياً لمرحلة جديدة من حياتهما، بالإضافة إلى الوظائف الظاهرة كالوظيفة الاجتماعية، حيث يشكل العروسان، على الدوام، مركز اهتمام المجتمع، وكذلك (الوظيفة التزيينية) التي يتمثل دورها بإظهار مفاتن العروس ومكامن جمالها بين قريناتها في ليلة زواجها، ناهيكم عن (الوظيفة الطبية) للحنّة في علاج بعض الأمراض الجلدية وغيرها»[25].

ومرّ تزيين العروس بمراحل مختلفة أيضاً، فكانوا قديماً يخضبون يديها وقدميها وشعرها (لاعتبارات طقوسية تدلل على قداسة الشعر في الموروث الشعبي)، ثم اقتصر الأمر على تخضيب اليدين بلفهما بقطعة من القماش، ثم أصبحت «موضة» تزيين اليد بالحروف والأشكال الجميلة باستخدام الإبرة، على سبيل المثال. وبينما تُزيّن يد العروس، فإنّ باقي النسوة يهزجن:

حنّاكي من مصر شريته

عتتشفوفه[26] البيض خضبته

3

حنّاكي من مصر يا زينة

عتتشفوفه البيض حطيطته[27]

حنّاكي من عمان شريته

عتشفوفه البيض حنّيته

ويواصلن غنائهنّ قائلات:

يا أم الخناقة يا فاطمة

يا أم الخناقة يا هي[28]

وخيّك في الحارة آجالك[29]

وخيّك في الحارة يا هي

يا أم عين وعين يا فاطمة

يا أم عين وعي يا هي

خيّك في الصفين آجالك

خيّك في الصفين يا هي

يا أم الشعر الأشقر يا فاطمة

يا أم الشعر الأشقر يا هي

خيّك في العسكر آجالك

خيّك في العسكر يا هي

وبعد الانتهاء، تعود النساء، من أهل العريس، إلى البيت الأقرب على الساحة التي سيتم فيها سهرة حناء العريس؛ بهدف الاستماع إلى أغاني الرجال ومشاهدة رقصاتهم الشعبية المتنوعة.

2) حفلة سهرة الحناء للرجال

عُرف قديما في بلدة بيت فوريك تخصيص عدد من الساحات للأعراس، حيث كان لكل عائلة الساحة الخاصة بها، وتتسم هذه الساحة بمساحتها الواسعة وبقربها المكاني من بيوت عائلة العريس، وقبل موعد السهرة بساعات، يبدأ أقارب العريس بتحضير الكراسي للضيوف، وإعداد القهوة «السادة» أو العصائر، بالإضافة إلى تحضير عدد من علب السجائر؛ بهدف تقديمها للحاضرين، إلا هذه العادة لم تدم طويلاً وانتهت منتصف تسعينيات

القرن الماضي، وبعد صلاة المغرب يبدأ «المعازيم» بالتوافد إلى ساحة العرس، ويبدأ «الزّجالة» بالغناء، ومن أهم الزّجالة المعروفين في البلدة: محفوظ الباكير، ويوسف عبد أسعد خطاطبة، ومن أشهر الدبيكة: عبد الهادي غلمي، وعبد الرحمن مصطفى زلوط، ويوسف مصطفى صالح، وتوفيق أبو هليل، ومن الذين كانوا يعزفون على الشبابة: عبد الرحيم عوض نصر الله، وحسين اسعيد مليطات، ومحمد الخشمان مليطات.

وأشهر ألوان الغناء الشعبي المعروف في أعراس البلدة، وأعراس فلسطين عامة: الميجنا، والعتابا، والظريف في الطول، ويا حلالي ويا مالي، وغيرها، وبعد ذلك، ظهرت ألوان أخرى من ذلك الغناء، مثل: الشروقي، والفرعاوي، ولكن من أكثر أشكال التعبير الغنائي الشعبي تداولاً وشهرة في العرس الفوريكي:

- السحجة:

تُعرف السحجة بأنها من «العلامات» المؤسِّسة للفن الشعبي الفلسطيني، فهي «رمز» تراثي ثقافي مهم، يُراد بها التعبير عن الفرح الكامن في وجداننا، فأن تضرب كفيّك ببعضهما، مخرجاً إيقاعاً خاصاً يتناسب وإيقاع الأغنية الشعبية المسموعة، دليل على «تأثرك»، وتفاعلك مع جوّ الفرح الذي أتيت إليه، ويتكون فعل السحجة بالاستماع إلى الأغاني المرتبطة بها، مثل: يا حلالي يا مالي، ويا هلا وحيّ الضيوف، والمربع، والمقسوم، والمثمن...وغيرها.

فتبدأ سهرة العريس بأغنية «يا هلا حي الضيوف»، وهي «اللازمة» التي ستتكرر في الأغنية كلها، كترحيب بالوافدين والمشاركين لطقوس هذا الفرح، ويبدأ الزّجال قائلاً:

يا هلا حيّ الضيوف بالرّماح والسيوف

والغالي بظله غالي وقلبي ع الغالي مشغوف

اللازمة

وضيوفك خي أبو محمد بالميّات والأولويف

اللازمة

لجل الغالي ولجل ضيوفه ذبح ستة عشر خاروف

اللازمة

وبعد ذلك، تبدأ أغاني الميجنا والمربع والظريف في الطول، وغيرها ومن أغاني السحجة التي كانت تُغنّى في العرس الفوريكي، تلك الأغاني التي يغلب عليها طابع «التأثّر» بالموروث الشعبي الخاص بالبلدة نفسها، وبالموروث الشعبي العربي بشكل عام، ومن الأمثلة على هذا اللون من الغناء، قولهم:

نظمت القول من المعقول

فصول، فصول وجيب بها

قولي حواصل ومتراسل

ولا يحصاها كاتبها

لاقتني البيضة برأس العين

وقفت وحطّت حطبها

وقالت اسمع يا خبي

وهذه السمرة خيّبها

قال يا سمرة حلّي عنّي

البيضة ما بنخيّبها

البيضة يا فنجان الصين

السمرة قهوة جوبها

السمرة يا صبي العين

وكل الناس تشوفها

فهذا النوع من الغنّاء المُضمّن بالحوارات الخارجية بين السمرة والبيضة شائع في الأغنية الشعبية الفلسطينية، وأرى أن ذلك بهدف التسلية وبث الفرح والمحبة بين الحاضرين.

ومن الأمثلة الأخرى على أغاني السحجة، تضمين بعض الحكايات الشعبية القديمة المتداولة في البلدة، ومن ذلك على سبيل المثال إحدى الحكايات التي وقعت أحداثها في منطقة قريبة من خربة طانا (شرق بيت فوريك)، وقد رواها لي الحاج طاهر قاسم خطاطبة رحمه الله، والملاحظ في هذه الأغنية تضمينها لمفردات توثق اللهجة الفوريكية، يقول الزّجال:

وأنا طايح ع طانا
العصر ما هي ماسيّة
لاقوني شباب اثنين
لابسين اعقيلية
واحد قال اذبحونوا
والثاني قال الخطيّة
دبيت الصوت ع الفواركة
أصحاب البارود المحميّة
وانتخي يا أبو هيكل
في إيدو صواري مسمية
حشرهم جوه الربيضة
ذيب وحاشر له شليّة
وقع سليمان مقتول
وعبده وقع رميّة
سليمان انخى يا حمده
ترانى ذقت المنيّة

ومن الأغاني التي عبّرت عن «واقع» فلسطين، قولهم:

وجيت أحكيلك قصيدة
عن الحروب الجديدة
فيها أمور عديدة
للعرب مع اليهود
أجتنا جيوش من العراق
جيوشها ملّت الأسواق
قالوا ما نريد الفراق
إلا فلسطين تعود
بالله لا تبكي يا عيني
ع عبد القادر الحسيني
هذا شهيد فلسطين
خسارة يوكلها الدود

وبعد انقضاء نصف السهرة، ينزل عدد من الرجال والشباب، وهم يرتدون لباس النساء «الثوب والخرقة» (اللباس الفوريكي الخاص بالمرأة)، وهم يتغنّون بأغان تثير حماس الحاضرين، ومن أشهر هذه الأغاني ما يُعرف بأغنية (الجوفية)؛ وهو نوع من الغناء الشعبي المشهور في بلاد الشام، والمتضمن لمعاني الغزل والحب، وبالتالي فإنّ هذه أغنية تثير في نفوس الشباب الحماس وهم يسحجون. ولهذه الأغنية طقوسها في ساحة العرس؛ حيث يقوم الشباب أو الرجال المرتدين للباس النساء بالوقوف في منتصف الساحة، ويقابلهم عدد من المشاركين للعرس، ويرددون:

يا نايمة، يا نايمة — بالله كعدولي[30] النايمة
قولوا لها خيّك ذبح — قالت خلّوني نايمة
يا نايمة، يا نايمة — بالله كعدولي النايمة
قولوا لها بيّك ذبح — قالت خلّوني نايمة
يا نايمة، يا نايمة — بالله كعدولي النايمة
قولوا لها عمّك ذبح — قالت خلّوني نايمة
يا نايمة، يا نايمة — بالله كعدولي النايمة
قولوا لها صحيبك ذبح — فزّت وقامت ع حيلها

● الدبكة :

تُعتبر الدبكة من الرقصات الشرقية المشهورة في دول عربية مختلفة، وتمتاز بأشكالها المتنوعة، وحركاتها الحماسية، التي تثير المُشاهد وتحفزه على التفاعل مع إيقاعات الأغنية المتناسبة معها، ولفلسطين رقصات دبكة خاصة بها، تُحدد معالم «هويتها» التراثية، التي تميّزها عن غيرها من الدول الأخرى، ومن أنواع الدبكة المشهورة في فلسطين: الدبكة الشعبية، وهي الدبكة البسيطة في حركاتها، ويجيدها معظم أبناء الشعب الفلسطيني دون استثناء، والدبكة الشمالية، وهي دبكة «دخيلة» من شمال فلسطين إلى باقي المدن والقرى والبلدات، وربما يرتبط أصلها بالدبكة الشعبية اللبنانية، وذلك بالاعتماد على بعض الحركات المتشابهة معها، والدبكة الطيّارة، أو المعروفة بـ «الجوبي»، وهي أيضاً من الدبكات «الدخيلة» والوافدة إلينا من العراق، والدبكة الصعيدية، وهي دبكة «مصرية» في الأصل، وتمتاز برقصة، أرى بأنها «مخترعة» من الفلسطينيين أنفسهم، فإيقاعها يتناسق وإيقاع دبكة أهل الصعيد في مصر، إلا أنّ حركتها مختلفة بعض الشيء عنها، وعلى العموم، فإنّ النوعين الأخيرين، يعتبران من الدبكات المضافة حديثاً للدبكات الفلسطينية المتعارف عليها.

وعرفت بيت فوريك هذه الأنواع كلها، ومن أغاني الدبكة المعروفة في البلدة: أغنية «الدلعونا»، وهي من أغاني الموروث الأكثر شعبية في عدد من الدول العربية، ومع ذلك، فإنني أرى بأنها من الأغاني الموثقة للهوية الثقافية الفلسطينية، فكلماتها وإيقاع ترديدها عبارة عن تجسيد للذاكرة الجمعية الفلسطينية، ويعود سبب تسميتها، كما يرى الباحث جريس خوري إلى «المصدر (دَلَع)، وهو التعبير الذي تستخدمه العامة للدلالة على الغنج والدلال»[31]، أما إميل يعقوب، فيرى أن هذه المفردة، مشتقة من عبارة «دل عناة»، وهي عبارة كنعانية قديمة، تعني «أرشد عناة»، وعناة هي ابنة الإله إيل، إله الخصب عند الكنعانيين[32]، ومن الأمثلة على أغنية الدلعونا الفوريكية:

على دلعونا والقلب مايل

تسوه من السمره أربع حمايل

بحب البيضة وأم الجدايل

قلبي بحبك يا اسمر اللونَ

على دلعونا لظل أغني

وغنّي لعيوني يا ولف غنّي

وعلى درب الولف وأنا مستني

وعسى الله الولف يمرك من هونا

ومن أغاني الدبكة المشهورة في كل قرى ومدن وبلدات فلسطين، أغنية «يا ظريف الطول»، وهي أغنية مرتبطة أيضاً بتكوين الهوية الثقافية الفلسطينية، وتوثيق «الذاكرة الجمعية»، التي تبرهن على أصالة التراث الثقافي الفلسطيني، ويعود سبب التسمية إلى المعنى الدلالي لكلمة ظريف، المشتقة من الفعل «ظرف»، والذي يقصد به: «البراعة وذكاء القلب، ويوصف به الفتيان والفتيات، وقيل: الظرف حسن العبارة، وقيل حسن الهيئة»[33]، ويرى إميل يعقوب أن ظريف في الطول، اسم شاب، وقع في حب وغرام شابة جميلة اسمها «عناة»[34]، بالإضافة لما تقدم، فإن ظريف في الطول من الألوان المعبرة عن مفاهيم الحب والعشق بين الشبان والشابات، فكان غناؤه مثيراً لعواطفهم وتحفيزاً لمشاعرهم المكنونة، ومن الأمثلة على ما قيل في العرس الفوريكي:

يا ظريف في الطول وع القنيطرة[35]

ظلّت عيوني ع الدروب تناطري

ليش تضربني وتكسر خاطري

يا ظريف في الطول شو بحبّك أنا

****

يا ظريف يـفي الطول وين رايح تروح

حـرمت قـلـيـبي وغمقـت الـجـروح

خايـف يـا محبوب تسافـر وتروح

وتخليـني يـفي الـدار وتنسـاني أنـا

- الحنّة:

إنَّ الجانـب الوظيفـي لحنـة العريـس يتمثـل في الوظيفـة التزيينيـة والوظيفـة الاجتماعيـة المرتبطـة بقداسـة الحنـة وأهميتهـا في الفكـر الميثيولـوجي الفلسـطيني، ولذلـك، كان لهـذه المرحلـة «تخصيـص» زمـني، وهـو آخـر الحفلـة، باعتبـاره المكـون التكميلـي لحالـة الفـرح والسـعادة الـتي يعيشـها العريـس، وقـد خصـص لهـذا الجانـب أغـان خاصـة، توثـق أهميـة الحنّـاء في المـوروث الشـعبي الفلسـطيني، ومنهـا، قولهـم:

سبّل عيونه ومد إيـده يحنونه

زغنون صغيّر وبالمناديل يلفونه

سبّل عيون مـد إيـده يحنونـه

سبّل عيون ومـد إيـده يحنونـه

يا أهل الغريب ولا يجبر لكم خاطـر

وشو عامكم عن ابن العم هالشاطر

اللازمة

يا لمـي ويـا لمـي وشـديلي على حصـان

وطلعـتي يـا لمـي ومـا ودعـتي جـيران

اللازمة

وبعـد الانتهـاء مـن حفلـة الحنّـاء، تختـم السـهرة بالمباركـة للعروسـين ولذويهـم، ويقومـون بدعـوة الحاضريـن لتنـاول طعـام العشـاء.

وفي صبـاح اليـوم التـالي، وهـو يـوم الجمعـة، تبـدأ النسـاء مـن قريبـات العريـس وجيرانـه، بالتوافـد إلى مـنزل والـده؛ للمسـاعدة في إعـداد طعـام الغـذاء «المنسـف»، ويقسـمن النسـاء أنفسـهنّ إلى مجموعـات: قسـم متخصـص بتحضـير الأرز، وآخـر لتحضـير اللحـم، وقسـم لإعـداد الحسـاء «الشـوربة»... ويبـدأن بإعـداده مـن الصبـاح الباكـر، حـتى يكـون جاهـزاً مـع وصـول زفـة العريـس بعـد صـلاة الظهـر.

تجـدر الإشـارة إلى أن نظـام زفـة العريـس كان مشـياً علـى الأقـدام، مـن أمـام مسـجد البلـدة، المسـجد القديـم، وصـولاً إلى مـنزل «مسـتضيف» حمّـام العريـس، والعـودة مـن بيـت المسـتضيف حـتى مـنزل والـد العريـس، وفي هـذه المسـاحة الزمنيـة، تتولـد عـدد مـن الطقـوس الـتي توثـق مظاهـر الفـرح في الذاكـرة الجمعيـة الفوريكيـة.

أمـا «شـكل» الزفـة فيكـون كالآتي: صفـان متوازيـان مـن الرجـال، يتوسـطهم أكـثر الرجـال حماسـاً في التفاعـل مـع المشـاركين لحثّهـم علـى الدبكـة والسـحجة، كمـا يتوسـطهم الزجّالـة، وفي آخـر الصفـين مجموعـة مـن قريبـات العريـس، اللـواتي يهزجـن قائـلات:

يوم طحنا ع الزفة عـدد أوراق اللـيـمـون

والـعـدوة تتفـرج والقلب من جوة مهموم[36]

يوم طحنا ع الزفة عـدد أوراق الـتـفـاح

والـعـدوة تتفـرج والقلـب مـن جـوة نوّاح

يوم طحنا ع الزفة عـدد أوراق المـشمـش

والـعـدوة تتفـرج والقلب من جوة يدهش

ويقلـن أيضـاً، داعيـات مَـنْ في الطريـق مـن الشـباب للمشـاركة في صـف السـحجة أو الدبكـة:

يـفي بلـدنـا طـابت الـزّفـة

عليكم جيره يا شباب الحارة

لمحمد عريسنا أبو النظارة

عليكـم جـيرة يـا الأجـاويـد

بالإضافـة إلى صفـيّ الرجـال، هنـاك عـدد مـن الشـبان يركبـون الخيـول ويطـاردون عليهـا في منطقـة

السهل، احتفالاً وإعلاناً رسمياً ببدء مراسيم الزفة، وعندما ترى النساء موكب الخيل قادم، يقلن:

طاردولوا يا عمه طاردولوا

ع الحمرة الأصيلة شاليشوله

شدله يا عمه شدله

ع الحمرة الأصيلة طاردولوا

في الميدان يا عمه في الميدان

ع الحمرة الأصيلة يا خيّال

3) حمام العريس:

يمتاز حمام العريس في البلدة بطقوس خاصة، ما زال بعضها موجوداً حتى الزمن الحاضر، وتتمثل تلك الطقوس بـ: أولاً، يتم حمّام العريس في بيت أحد أصدقائه أو أقاربه، وذلك بعد دعوة رسمية للعريس، تتم، عادة، في الأيام الأولى من خطوبته، ولذلك يسألونه: «مين حجزك للحمام؟» فيقول: فلان، وعادة، تأتي أكثر من دعوة للعريس، إلا أنّ القبول يتم لصاحب الدعوة الأولى. ثانياً، بعد ذلك تتجه الزفة إلى بيت ذلك الصديق تلبية لدعوته، ويخرج العريس بعد حمامه، مرتدياً أجمل اللباس، وتفوح منه أجمل الروائح، وبينما يغنّي أقارب العريس:

تلولحي يا دالية يا أم الغصون العالية

تلولحي عرضين وطول تلولحي ما أقدر أطول

****

طل الزين من الحمام الله واسم الله عليه

زهّر يا ورد الرمان كل حبابه حاوليه

يبدأ الصديق أو القريب المُضيف وأفراد عائلته بـ «تنقيط العريس»، ليبدأ بعد ذلك الزجال بالغناء على إيقاع «الجوفية»، يقول:

عريسنا زين الشباب زين الشباب عريسنا

عريسنا، عريسنا

عريسنا عنترعبس عنترعبس عريسنا

(اللازمة)

عريسنا ريتك تدوم ريدك تدوم عريسنا

(اللازمة)

عريسنا ريتك تدوم وانته القمر واحنا النجوم

(اللازمة)

عـريسـنا ما أبـدعـوا مثل القمر في مطلعه

(اللازمة)

يا بنت يا اللي بالقصر طولّي وشوفي أفعالنا

(اللازمة)

وانتي غواك شعرك واحنا غوانا سيوفنا

(اللازمة)

دار دعـتنـا للـفـرح واجب علينا نزروها

(اللازمة)

وعندمـا يُطـل العريـس علـى النسـاء، المرافقـات للزفـة، يبـدأن بالغنـاء قائـلات:

عريسنا طاح الزفة جيعان

عريسنا طاح الزفة جيعان

وديتلو ميتين جاحه مكمّرة[37]

يوكل ويطعم كل الشبان

عريسنا طاح الزفة جيعان

عريسنا طاح الزفة جيعان

وديتلو ميتين بدلة معطّرة

يلبس ويلبّس جميع الشبان

عريسنا طاح الزفة هالساعة

عطر شعراته وعطر الشباب

ويضفن قائلات:

عـريسـنا يـا نـاس لا تقولـوا عـنه أسمـر

أبيـض مثـل الحليـب وأحلـى مـن السـكر

عـريسـنا يـا نـاس لا تقولـوا عنه حـوفه

أبيـض مـثل الحليب وأحلـى مـن الـتوفـه

وبعد ذلـك، تقترب منه أمه، حاملـة معها «البخور»، وهو فعل طقسي شـائع في الموروث الشـعبي الفلسطيني، الهـدف منـه درء عيـون الحاسـدين، وبينما هـي تلتف حوله، وتبخـره، تغني بعض النسـاء، قائلات:

من يمّك شاب محمد من يمّك

كـل الشباب تقول يا فرحة إمك

من مالك يـا شـاب مـن مـالك

كـل الشـباب تقـول يـا نيـالك

وبعـد ذلـك، يعـود الرجـال إلى تشـكيل صفـي الزفـة، وتعـود النسـاء خلفهـم، حـتى يصلـوا إلى بيـت والـد العريـس، اسـتعداداً لتنـاول وليمـة الفـرح «المنسـف»، وبينمـا يبـدأ أقـارب العريـس بإخـراج الصحـون المعبـأة بالخـبز المغـرق باللـبن السـاخن، والمغطـى بـالأرز واللحمـة، ومزيـن بالبقدونـس واللـوز والصنوبـر، تغـني بعـض النسـوة:

الـرز مـا هـو عيـش

ولا طعـام الجيـش

واللي ما يساوي مثل أبو محمد

قعاده في البلد لليش؟!

كناية عن جوده وكرمه في إطعام ضيوفه.

والملاحـظ أن أغـاني الطعـام، كمـا سـمعتها كلهـا مـن جـدتي، مرتبطـة بوالـد العريـس، وهـي ظاهـرة لافتـة في الـتراث الشـعبي الفلسـطيني، ثنائيـة (الأب / الكـرم)، فالطعـام، وفـق المفهـوم الأنثربولـوجي مكـون رمـزي يشـير إلى الحيـاة ورغـد العيـش، ووجـوده بوفـرة دلالـة علـى الجـود وكـرم النفـس، وهـي الصفـات الـتي يحـاول المـوروث الشـعبي أن يلزمهـا للمكـون الحقيقـي للعـرس الفلسـطيني، الأب. ومـن الأغـاني الأخـرى الـتي كـنّ يقلنهـا أثنـاء تنـاول «المعازيـم» لطعـام الغـداء:

يـا بـي محمـد وجـديلـة علـى الـظهـر

عـاكده الشـور انتـه يـا سـند ظـهـري

ريت من تدعي عليكم يا كلكم أهلي

تبلى بكاسات العمى وتموت مـن القهر

ويقلن أيضاً:

حلفت الناس ما تذبح ذبياح
واذبح يا أبو محمد والصيت لينا
حلفت الناس ما تدق القهاوي
شرّب يا أبو محمد والصيت لينا
حلفت الناس ما تلبس محابس
لبّس يا أبو محمد والصيت لينا

4) زفة العروس (الفاردة):

بعد الانتهاء من تناول الطعام، يستعد أهل العريس وأبناء عائلته لإحضار العروس من بيت والدها، ليتقدم الموكب العريس ووالده وخاله وعمّه وعدد من كبار العائلة، وخلفهم موكب آخر من قريبات العريس، مصطحبين معهم خيلاً مزينة؛ حتى تركب عليها العروس، قبل مجيء زمن السيارات والحافلات، ومن الأغاني الشائعة في الفاردة، قول النساء:

طريق الغور واحنا جينا طريق الغور
ذهب رشادي لبسها يا محمد ذهب رشادي
طريق عمان واحنا جينا طريق عمّان
ذهب عصملي لبسها يا محمد ذهب عصلمي

وعند وصول الموكب منزل والد العروس، تبدأ النسوة بالدعاء لوالدها وخالها، على اعتبار أنّه إحدى الشخصيات «المحورية» في مخيلة المجتمع الفلسطيني، فللخال مكانة مهمة بين أبناء أخواته، ووجوده في زفة ابنة اخته جزء مهم من تكوين هذا الطقس الاجتماعي، فيقلن:

يا رب سلم بيّها أعطى العطية الغالية
طلّع القمر من داره يا ربّ سلّم بيّها
يا ربّ كثّر ماله أعطانا العطية الغالية
طلّع القمر من داره يا ربّ سلّم خالها

وبينما ينتظر أهل العريس خروج العروس، تمتزج مشاعر الفرح ببكاء والدتها ووالدها وإخوتها، فهي ستغادر البيت الذي نشأت فيه، وكوّنت ذاكرتها الأولى، الذاكرة المؤسسة لهويتها الوجودية، فحتى لو كان بيت زوجها بجانب بيت أهلها، على سبيل المثال، فإن «طقس خروجها» يوم فرحها عبارة عن «علامة إشارية» إلى الانتقال إلى «حياة جديدة»، وتكوين فعليّ لذاكرة أخرى، تسعى من خلالها لتأسيس هويتها كزوجة وأم، ولذلك، وفي غمرة البكاء، تغني أمها قائلة:

ودّيعي خالتك يا فاطمة، وديعي عماتك
ودّ سلامك ع طرف عباتك
خيتي يا بنيّة وديعي ارفيقاتك
وديلهن سلامك ع طرف عباتك

أما صديقات طفولتها، فيقلن وهن يبكين، في مشهد تراجيدي يتضمن معاني الألفة بين الصديقات:

امبيرح يا رفيقة كُنّا في الحارة
وش قدر رفيقة تلبس اسواره
امبيرح يا رفيقة كُنّا في المحطب
وش قدر رفيقة تلبس المقصب
امبيرح يا رفيقة كُنّا ع الميه
وش قدر رفيقة تجوز خبي

وبعد خروجها من بيتها، بفستانها المزين، رفقة والدها على يمينها، وخالها أو عمّها على يسارها، تستعد لركوب الخيل المزينة، وفي هذه الأثناء، تبدأ النساء بالغناء:

شدلها يا أبوها شدلها
ع الحمرة الأصيلة ركبها

4

شدلها يا أبوها يا خيال

شدلها ع الحمرة والارسان

هودجها يا أبوها هودجها

ع الحمرة الأصيلة ركبها

5) الصمدة:

ويعود الموكب إلى بيت العريس، حيث الطقوس الأخيرة للعرس الفوريكي، والمعروف باسم «الصمدة»، وسميت بهذا الاسم، نسبة إلى فعل الصمد، أي الاعتلاء بالعروسين، وجلوسهما في مكان مرتفع، ولذلك يقولون للشخص الذي يجلس على طاولة، مثلاً: «مالك مصمود؟» (لماذا أنت مصمود؟) أي لماذا تجلس في مكان مرتفع، يقول ابن منظور: «الصّمد: المكان المرتفع من الأرض»[38]، وفي فعل الاعتلاء إظهار أهمية، وعلو المنزلة، ولذلك يتم التعامل مع العروسين بهاتين الصفتين.

وقبل دخول العروس منزل العريس، عليها القيام بطقس إلصاق قطعة عجينة عليها ورق التوت، ووضعها على مدخل المنزل؛ وهذا طقس شائع ليس في فلسطين فحسب، وإنما في عدد من الدول العربية المجاورة أيضاً، ويرى علي زيعور أن دلالة هذا الطقس هو «استجلاب للخصوبة والوفرة عبر ترميز للزواج، الذي يخلق ويعطي، بالقمح أو العجين أو الأرز، الذي يمثل الإنتاج واستمرار الحياة والعطاء»[39]، وما يدلل ذلك مضمون أغنية قريبات العريس أثناء وضعها للعجينة:

يا ريتك مباركة علينا يا زينة

وتبكيري في الصبي ويلعب ع الحصيرة

يا ريتك مباركة علينا وعلينا

وتبكيري في الصبي يلعب بين أيدينا

يا ريتك مباركة ع السلف والسلفة

وتبكيري في الصبي وتكثيري الخلفة

يا ريتك مباركة عن العم والعمة

وتبكيري في الصبي ويلعب عند أمي

يا ريتك مباركة ع محمد لحاله

وتبكيري في الصبي ويلعب عن أخواله

5

وتهزج أم العريس قائلة:

بوابة المدينة عاليه ورفعها في الخنصر

خلو قلبي يفرح قد ما بكى وتحصر

وبعد دخولها المنزل، تجلس في إحدى أركانه الكبيرة، المزينة بأجمل زينة، على طاولة مرتفعة، حتى يراها عريسها جميع الحاضرين من النساء المدعوات لحضور حفلة الصمدة، وأثناء ذلك، تعتلي إيقاعات «الطبلية» مرفقة بأغان شعبية متنوعة تمزج بين الوصف الجمالي للعروس، والتغني بعمات العريس وخالاته وأمه وأخواته، ومن الأمثلة على ذلك:

واجب عليكن يا بنات عمامه

واجب عليكن ترقصن قدّامه

مشان أمه يا حبايب واجب

وإلها علينا واجبين وواجب

مشان عمته يا بنات العيلة

مشان عمته تفرحهن هالليلة

مشان بيّه يا بنات خواله

مشان بيّه ترقصن قدّامه

وقولهن، واصفات العروس:

قومي ع حيلك يا ملكة

والذهب في رقبتك شبكة

شفتها يا أختي وابن أختها معها

وأربع خواتم في روس أصابعها

ما قالت يا قليل العقل طاوعها

فاطمة مليحة ومفتاح السعد معها

وقولهن:

والطول طول النخل والشعر زي الليل

والخصر من رقته شد القوى والحيل

يا نايمين الضحى ما تنتبهوا في الليل

محمد صاد الغزال اللي عليه العين

وغيرها من الأغاني المضمنة للمعاني الاستعارية الجميلة، والتي توثق حميمية العلاقة بين أبناء المجتمع في مشاركاتهم للأفراح، وكأن «السعادة» جزء تكميلي لحياتهم كلها. وبذلك تنتهي هذه السردية التي توثق مرويات زمن مضى، ولا بد من توثيقه حتى يخلد في ذاكرتنا وذاكرة الأجيال القادمة، ليعرفوا أن «هويتنا الثقافية» عبارة عن هوية خالدة، أبدية، تشكل المكون الرئيسي لوجودنا، ولذلك لا بُدّ من «الحفاظ» عليها بتدوينها، ودراسة جماليتها.

وفي الختام، فإنّ طقوس الزواج في بلدة بيت فوريك نموذج حيّ على طقوس العرس الفلسطيني الشعبي بشكل عام، وما يتضمنه من عادات وتقاليد، نُسي بعضها، بتعبير الناقد الفرنسي بول ريكور، وحفظ بعضها الآخر في ذاكرة الأجيال المتعاقبة. ومن خلال ما تقدم، فإننا نلاحظ أن العرس الفوريكي يحاكي تاريخ البلدة وواقعها، ويعيش ظروف فلسطين السياسية والاجتماعية والاقتصادية فيها، بالإضافة إلى أنه يُجسد معالم التراث الثقافي، وترسيخ الهوية والذاكرة الجمعية أيضاً.

الهوامش

1. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، بيروت: دار صادر، د.ت. ص292. مادة "زوج".
2. تولرا، فيليب لابورت، إثنولوجيا أنتروبولوجيا، ترجمة: مصباح الصمد، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2004م، ص15
3. ينظر: أوجيه، مارك. الزمن أطلالاً، ترجمة: جمال شحيّد، البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2016م، ص37
4. أجريت مقابلتي معهم، ومع جدة والدي أيضاً رحمها الله في الفترة الزمنية التالية: في شهر أكتوبر ونوفمبر من عام 2010م.
5. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، ص134، مادة "عرس".
6. ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص487، مادة "جوه".
7. 6 من العادات التأسيسية لمرحلة الزواج في فلسطين والعالم العربي والإسلامي أيضاً، وهو سلوك إشاري مهم يدلل على فعل "المباركة" بين الزوجين، والختم الأبدي الذي يوثق صلاحية ذلك الزواج، ولذلك، يقولون: "فلان قرأ فاتحته على فلانه"، في إشارة إلى "الرباط المقدس" بين العروسين، الرباط الموثوق بسورة الفاتحة.
8. من المصطلحات المهمة في التراث الثقافي العربي عامة والفلسطيني خاصة، ويقصد بها "الدعوة"، ومفردة "عزومة" أو "عزيمة" اسم إشاري أيضاً يُدلل على الدعوة إلى المشاركة في الفرح "بإخلاص" و"إصرار"، في دلالة على حب المشاركة، والدليل على ذلك، قول ابن منظور: "العزم: الجِدّ. عزم على الأمر يعزم عزماً: أراد فعله. وقال الليث: العزم ما عقد عليه قلبك من أمر أنّك فاعله". ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص399، مادة "عزم". فالمصطلح هنا تأكيد على تأجيج أواصر المحبة والألفة بين الناس، فالدعوة إلى الفرح ليست عادية في فلسطين، وإنما هي دعوة نابعة من القلب ومفعمة بالحب في التأكيد على المدعوين لمشاركة أصحاب الفرح فرحهم.
9. مرتين.
10. نحن.
11. بحثنا.
12. ينظر: غلمي، محمد عودة، تاريخ بيت فوريك، نابلس: مطبعة الحجاوي، 2001م، ص293
13. الفرع الذي ينبت حديثاً في الشجرة أو النبتة، ويتسم بطراوته وخضاره، ويرمز هنا إلى الحيوية والنشاط.
14. الثوب
15. أي أرشديني إلى بيت والدك، وكتابة حرف الجر "على" بـ "ع" اختصاراً؛ وذلك حتى يتناسب ولهجة أهل بيت فوريك، الذين يلفظون على بـ "ع" في مواضع كثيرة من كلامهم، كما أننا أحافظ على الطريقة التي نطقت بها جدتي مفردات هذه الأغنية.
16. أخذتلك: أي أخذت لك، ومدمج بعض الكلمات شائع في اللهجة الفوريكية، مثل: شريتلك، أي اشتريت لك، جبتلك، أي أحضرت لك.... وغيرها.
17. أي تأخذه.
18. أتينا إليك.
19. أرِنا.
20. مرّينا: مررنا. عنّه: لأنه، وهي مفردة شائعة في اللهجة الفوريكية، ومشابهة لكلمة "عشان" أي لأنه، فنقول: جيت هين عشان نوكل مع بعض، أي أتيت إلى هنا حتى نتناول الطعام معاً.
21. مركنا: مررنا أيضاً. ركنا: أصلنا.
22. زيعور، علي، التحليل النفسي للذات العربية "أنماطها السلوكيّة والأسطورية"، ط4، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1987م، ص52
23. ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص469، مادة "علل"
24. الخان هو مجموعة من المحلات التجارية الموجود في البلدة القديمة في مدينة نابلس، وهو من الأماكن المهمة في الذاكرة الجمعية لأجدادنا، على اعتبار أنه المكان الوحيد الذي كانوا يستطيعون الشراء منه حاجاتهم الأساسية في مناسباتهم كافة، وما زال للخان هوية ثقافية، متجسدة في عراقة معماره، وجمال مبانيه ومحاله التجارية، لاسيما تلك التي تبيع المأكولات النابلسية الشعبية، كالكنافة والحمص والفلافل والزلابية والتمارية... وغيرها، وبالتالي، يعتبر الخان، البلدة القديمة، من مكونات "الوجود" التراثي التي لا بُد من الحفاظ عليه، كشاهد على تراث ثقافي مادي وغير مادي أيضاً.
25. عمران، كامل، الحنّة: وظائفها وطقوسها الاجتماعية (دراسة

أنثربولوجية في قرية بللوران الساحلية)، سوريا: مجلة جامعة تشرين، م33، ع1، 2011م، ص176

26. عتشفوفه: أي على كفه، فالكاف في اللهجة الفوريكية تلفظ "تش"، فنقول: تشيف حالك؟ أي كيف حالك.
27. حطيطه: أي وضعته
28. الخناقة أو الخناق: طوق عريض من الخرز تزين به النساء أعناقهنّ.
29. أي جاء إليك
30. أي: أيقظوا الفتاة النائمة
31. خوري، جريس نعيم، الفولكلور والغناء الشعبي الفلسطيني "دراسة في التاريخ، المصطلح، الفن، والظواهر الخاصة"، حيفا: مجمع اللغة العربية، 2013م، ص115.
32. ينظر: المرجع السابق، ص116.
33. ابن منظور، لسان العرب، ج9، ص228، مادة "ظرف".
34. 33 ينظر: خوري، جريس نعيم، الفولكلور والغناء الشعبي الفلسطيني، ص116
35. اسم منطقة في بيت فوريك. تناطري: تترقب. ليش: لماذا، وهي من المفردات الشائعة في اللهجة الفوريكية.
36. جوة: أي بداخله، وهي من المفردات الشائعة في اللهجة الفوريكية.
37. 36 أي: دجاج مُحمّر، وذو منظر شهيّ
38. 37 ابن منظور، لسان العرب، م3، ص259، مادة (صمد)
39. زيعور، علي، التحليل النفسي للذات العربية، ص61

المصادر والمراجع:

1. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، بيروت: دار صادر، د.ت
2. أوجيه، مارك. الزمن أطلالاً، ترجمة: جمال شحيّد، البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2016م
3. تولرا، فيليب لابورت، إثنولوجيا أنتروبولوجيا، ترجمة: مصباح الصمد، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2004م
4. خوري، جريس نعيم، الفولكلور والغناء الشعبي الفلسطيني «دراسة في التاريخ، المصطلح، الفن، والظواهر الخاصة»، حيفا: مجمع اللغة العربية، 2013م
5. زيعور، علي، التحليل النفسي للذات العربية «أنماطها السلوكيّة والأسطورية»، ط4، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1987م
6. عمران، كامل، الحنّة: وظائفها وطقوسها الاجتماعية (دراسة أنثربولوجية في قرية بللوران الساحلية)، سوريا: مجلة جامعة تشرين، م33، ع1، 2011م
7. غلمي، محمد عودة، تاريخ بيت فوريك، نابلس: مطبعة الحجاوي، 2001م

الصور:

- من الكاتب.

1. https://i.pinimg.com/564x/19/b7/17/19b717a639569a02c-98b154ea386b663.jpg
2. https://i.pinimg.com/originals/2a/87/4f/2a874f8e0bc2c266641d6a664f2759cb.jpg
3. https://pin.it/36MfqCg https://pin.it/36MfqCg
4. https://pin.it/5yZQgXx
5. https://pin.it/3KEMfSv

د. أحمد الوارث - المغرب

العنصرة في المغرب: عيد صيفي بانشغلات معيشية

«شعالة» العنصرة

تقديم

يحرص الفلاحون، إلى اليوم، في قبيلة بني زروال، التي أنتمي إليها، شمال المغرب الأقصى، على الاحتفال بمناسبة، تسمى (العنصرة)، باللغة العربية أو (لْعنْصارث) باللغة الأمازيغية[1]، مثلهم في ذلك مثل كثير من القبائل المغربية في شتى نواحي البلاد. وقد ارتأينا، في هذا المقال، الحديث عن مظاهر هذا الاحتفال وطقوسه، ثم الوقوف على الأسباب والدلالات الكامنة خلفه، والبحث، أيضا، في أصوله.

طقوس الاحتفال

يحتفل الناس بالعنصرة أثناء موسم الحصاد في عز فصل الصيف. ومعلوم أن الاشتغال الرسمي بالحصاد من قبل سكان البوادي المغربية،

شمالا وجنوبا، يبدأ خلال شهر يونيو، ويستمر طيلة المرحلة المسماة فلاحيا: (السمايم) أو (الصمايم)، وهي فترة تدوم أربعين يوما، نصف مدتها صيفا، ومثلها خريفا، بدءا من يوم 3 يوليوز حسب اليومية الفلاحية / 12 يونيو العجمي[2]؛ بحلولها تشتعل أشعة الشمس اشتعالا، وتقفز درجة الحرارة إلى مستوياتها القصوى، يزيدها هبوب رياح الشرقي اللافحة جفافا وسخونة، وهي تقابل الفترة الأشد برودة، خلال السنة، المسماة ب (الليالي) شتاءً. بل تعتبر حرارة السمايم أشد منها وقعا وتأثيرا، لذلك يقال: «خروج الليالي للنعايم وخروج السمايم للنقايم»[3]، تأكيدا على أن فترة الليالي، رغم شدة الزمهرير خلالها، عادة ما تتزامن مع التساقطات المطرية المهمة التي تمنح الآمال في موسم فلاحي مثمر، كما أن الليالي الشتوية يعقبها فصل الربيع الذي يُنسي الفلاحين معاناتهم مع الزمهرير، في حين أن حر السمايم، بقدر ما يرهقهم، يستقبلهم فصل خريف لا يقل سخونة، مع ما تتطلبه الفترة من بذل وجهد في الشغل، ثم يعقبهما الشتاء البارد، ولو أنها لا تخلو من غلل ذات فوائد جمة، خاصة اللوز والمشمش والخوخ وباكور التين، والبطيخ بشتى أنواعه وغيرذلك من الثمرات الخريفية. لذلك، أيضا، أبدع السلف أمثالا معبرة عن المناسبتين، كقولهم: «خروجك من ينّير أَخْيَر من خروجك من العَنصرَ»[4].

وكما أن للناس في عز الشتاء تاريخ فاصل في حياتهم المعيشية هو (الحاكوز)، الذي يؤرخون به للانقلاب الشتوي، لمّا تبلغ (الليالي) منتصفها، فإن لهم، أيضا، في أوج الصيف، تاريخ يقابله ويشاكله في الاهتمام، هو: العَنْصَرَة، وموعده يوم 24 يونيو الفلاحي[5] الموافق ل 7 يوليوز العجمي، أي بعد الاحتفال بمناسبة (موت الأرض) الربيعية بأربعين يوما؛ يؤرخون به للانقلاب الصيفي. والانقلاب، هنا، إشارة إلى انتصاف الصيف أو بالأحرى مرور 37 يوما منه. ويردد الفلاحون قولا شعريا مأثورا معبرا جدا بالمناسبة يقولون فيه:

سَبع طاعشَر يُوم قنطرة

ما بين السمايم والعنصرة

اليومية العصرية «لبوعياد»

ذو القعدة 1442	يوليوز 2021
الأربعاء	Mercredi
26	7
Dou Al Kaâda	Juillet

وجدة 12 فاس 25 مكناس 28 الرباط 32
البيضاء 35 مراكش 36 أكدير 45 العيون 55

يونيو الفلاحي		
24	الفجر	59,2
	الشروق	47,4
	الظهر	05,12
	العصر	46,3
	المغرب	13,7
	العشاء	57,8

العنصرة

ورقة من اليومية العصرية المغربية الشهيرة

والمقصود ب: (سَبع طاعشَر)، في اللسان الدارج: سبعة عشر، لأن العنصرة تدخل يوم 24 يونيو، والسمايم تبتدئ يوم 12 يوليوز، فيكون الفارق الزمني بين بدايتيْهما هو 17 يوما. علما أن العنصرة يوم واحد، لكن قد تمتد إلى سبعة، في بعض النواحي[6]، وقد يحتفل بها بعضهم في اليوم الأول وبعضهم في اليوم الثاني، الموافق ل 25 من شهر يونيو[7].

لماذا يستحضرون هذا اليوم بالذات؟

إنه، كما تقدم، تاريخ حدوث الانقلاب الصيفي[8]، حسب ما اعتدنا أن نسميه حديثا. وهذه مناسبة فلاحية فارقة حسب التقويم الفلاحي، على غرار الانقلاب الشتوي، وبالتالي فله تأثير كبير في الحياة الزراعية والمعيشية للناس. شاهد ذلك، أن الفلاحين، في أي مكان من المغرب، إذا سألت أحدهم عن معنى (العنصرة)، يجيب بما يحدث فيها وبسببها، فيقول: «إن حبات الزرع تُعَنْصَر»، أي أنها تصل إلى مستوى

3

جز أصواف الخرفان

عال من اليبس، فلا تفسد حين تخزن، ولا يقربها ولا ينخرها السوس[9]؛ مما يفيد أن الأمر يتعلق بالغلّة وهاجس الحفاظ على الحبوب من الفساد بعد التخزين، لذا فهم لا يفعلون ذلك إلا إذا «عنصرت»، فتكون العنصرة بهذا المفهوم عيد نضج الثمار[10]، والمقصود هنا: الحبوب والقطاني. لكن الأمر يمتد إلى أشياء أخرى مرتبطة بضروريات العيش؛ فالمأثور من زمن بعيد، عند الفلاحين، أن «قَطْعَ الخشب [من أعواد وحطب وغير ذلك] يومه [يعني يوم العنصرة] أمانٌ من السوس لانتهاء طيبها»[11]. و«مما جرب يوم العنصرة [كذلك] تغبير أشجار التين فلا يسقط من ثمارها شيء وتسلم من الجوائح»[12]، إلى حد أنهم كانوا يعتبرون تراب العنصرة أفيد من لقاح ثمار الدكار المعتمد في هذا الشأن. وللناس، إلى اليوم، في قبائل بني زروال، دعاء موروث عن السلف يقال أثناء رش تراب العنصرة على أشجار التين، نصه: «اللهم صل على سيدنا المختار، تراب العنصرة خير من الدكار».

في يوم العنصرة، كذلك، يتم جني عسل النحل. وفي اليوم نفسه تقسم الماشية المشتركة، وتجزّ أصواف الخرفان، حتى لقد جرى، مجرى الحكمة، مَثَلٌ، على لسان عامة الناس منذ القدم، نصه أن: «الكَبْش المصوّف ما يكفز العنصرة»[13]؛ أو بتعبير آخر: «الكَبْش المصوّف ما يقفز عنصرة»[14]، يعني أنه من غير المستحسن أن يترك إلى ما بعد العنصرة بلا جز، لاشتداد الحرارة.

إن جميع الأشغال المذكورة، كما هو واضح، لها صلة وطيدة بالانشغالات المعيشية، ومن ثمة، يتم الاحتفال بهذا اليوم اعتبارا للبركة التي تحل معه، فتمنح الفلاحين فرصة الحفاظ على الغلة من التلف، والاطمئنان عليها من الفساد، بعد عناء كبير وشغل متواصل طوال فترات العام الماضية. وهم يخلّدون هذا الاحتفال، إلى اليوم، بطقوس خاصة جدا لا تمارس إلا (يوم العنصرة)، كما يسمونه[15]، بنهاره وليله، إلى الحد الذي كان يبلغ فيه الأمر حد التقديس لتلك الطقوس[16]، وهي كما يلي، أو بالأحرى ما تبقى منها:

أولها: الشعالة، أوما يسمى: نيران الفرح[17]. ورغم الاختلاف في التفاصيل، يعد إشعال النار القاسم المشترك في الاحتفال بهذا اليوم بين الفلاحين، والناس أجمعين، في سائر نواحي المغرب، حتى إن بعضهم يكتفي باستعمال اسم الشعالة أو (ثاشعالث) للدلالة على العنصرة[18].

ففي قبيلة بني زروال، ذات اللسان العربي اليوم، والمحسوبة على مقدمة جبال الريف، تهب ربات البيوت من الصباح الباكر، فتكنسن الممرات، ثم تقمن بإضرام النار في الهشيم لإحداث الدخان، وتوجيهه نحو الغرف والأشجار والمواشي. وفي قبائل جبال الريف الأمازيغية، التي تحاذي القبيلة الزروالية من جهة الشمال، يحدث الشيء نفسه؛ ففي قبيلة بقيوة، على سبيل المثال، حسب قول باحث معاصر، تقوم كل واحدة من النسوة «بجمع ما هو قابل للاشتعال، مما تراكم من القش والأعشاب اليابسة وسيقان الزرع، موزعة ذلك أكواما صغيرة هنا وهناك، قرب هذه الشجرة وتلك، وبين هاتين وتانك. تجمع كومة أكبر، تتركها بالساحة، أمام الباب الرئيسي للبيت (أزقاق). تدلف مسرعة إلى الداخل لتوقظ أفراد أسرتها، معلنة، في حزْم، أن الجميع استيقظ إلا المتقاعسين المتخاذلين، مؤكدة أن إحياء (لْعنْصارْث) والقفز على النار، لا يصح إلا باكرا. تعود إلى الخارج، تضرم النار في الأكوام الموضوعة هنا وهناك، فيتصاعد دخان كثيف في لون أبيض داكن، تزيد من كثافته رطوبة الصباح الباكر والسديم المنتشر. تضرم النار في محيط المنزل بكل الأرجاء، قرب الحجر والشجر، وحولها يحوم ويقفز البشر، دخانها المتصاعد يجب أن يمس المالك والمِلك، اتقاء العين اللعينة والأرواح الشريرة والنفس الحسود. كما تُطلى جذوع الأشجار بالتراب، وتوضع قطرة من القطران (أزيث- ن- أُلِّي)، أي: زيت الغنم، كما تسمى محليا، بأنوف المواشي قبل الخروج بها إلى المراعي أو السير بها إلى المراسي»[19].

على الجهة الغربية، شمال المغرب، أيضا، الأمر لا يختلف، شاهد ذلك حديث لباحثة معاصرة، تحت عنوان: العنصرة، مما جاء فيه: «يعقد هذا الاحتفال في اليوم الرابع والعشرين من شهر يونيه، حيث يتوجه الفلاحون في اليوم الذي قبله، أي يوم 23 من الشهر المذكور، إلى مكان مظلل بالأشجار فيعقدون تجمعا ليليا يوقدون فيه النيران بواسطة التبن والأخشاب، مما يدعو إلى نوع من الفرجة والترفيه والرقص أمام اللهب والشرر المتطاير من تلك النار؛ فيلعب الأطفال، وتزغرد النساء، بينما يسهر الرجال على عدم انتشار لهيب النار ووصوله إلى الأشجار؛ هكذا يقضون ليلتهم في فرح ونشاط إلى منتصف الليل، حيث يرجعون إلى ديارهم في انتظار الصبح لكي يتوجهوا حينذاك إلى شاطئ النهر أو البحر» لمواصلة الاحتفال بطقوس أخرى[20].

هذا في الشمال المغربي، شرقه وغربه. ويحدث أمرٌ مشابه في قبائل بعيدة جنوب البلاد؛ فـ«هناك [في الشاوية يتم] إشعال نار كبيرة تسمى (الشعالة). وكان شباب الدواوير يتهيؤون لها طوال النهار، بجمع الحطب من أشواك الأحراش، وعند سقوط الظلام يبدأ الاحتفال بإشعال هذه النيران وسط أهازيج وزغاريد نسوية، ويدعى للقفز فوقها كل الشباب الأقوياء، فلا يتخلف أحد، مخافة تعييره بالجبن. ويشاركهم بعض الكبار ممن يعانون من انقباض نفسي أو ثقاف جنسي، أو عوانس فاتهن ركب الزواج»[21].

شبيه بذلك يحدث في قبيلة زمور وسط المغرب، حيث يوقِد الفلاحون (تاشعالت)، بهذه المناسبة، في زرائب الخرفان، عند المغيب، مستعملين نبات العناب، وسيقان جافة من البَرْوَق، مع الفحم والنباتات البلسمية. ويحرص الرعاة على أن يمس الدخان خرافهم، إيمانا منهم بوجود البركة فيه. كما يعرض المصابون بمرض العيون وجوههم للدخان على أمل الشفاء من مصابهم. ويعتقدون أيضا أن الرماد الناتج عن هذه الشعالة له خصائص علاجية[22].

كما كان أهل فاس ومكناس ومراكش يوقدون الشعالة بالمناسبة، إما داخل الدور أو بالقرب منها[23]، مثلهم في ذلك مثل سكان تانانت في نتيفة، بعيدا في الجنوب، حيث كانوا يشعلون نيران الفرح، بالمناسبة نفسها، على بعد خطوات من أعتاب البيوت، يطعمونها بخشب العناب الجاف كلما خمدت، مع الحرص على

ألا يتجاوز اللهب مستوى معين، فيقوم الرجل بالقفز فوق النار ثلاث مرات متتالية، وهو يتمنى أن يفعل الشيء نفسه في السنة المقبلة. أما الشيوخ فيقفزون فوقها عندما ينخفض ارتفاعها، وكذلك تفعل النسوة، وهن يحملن أطفالهن على أذرعهن[24].

كذلك يفعلون بدكالة، « في العنصرة، حيث توقد نيران الفرح (الشعالة) احتفالا بهذا اليوم »[25]. ويختار رب البيت أمكنة ملائمة، « فإذا كان يملك ماشية كثيرة أُشعلت النار وسط المراح الذي تتجمع فيه الماشية، وإذا كان له حقل حناء فإنها توقد وسط هذا الحقل »[26].

بل إن الناس في الرحامنة «يحملون[ما حضروه من الطعام] إلى ساحة الدرس. ويشعلون ناراً يجعلون وقودها من روث الغنم لأنه كثير الدخان، ثم يرشون كومات القمح بالماء، وبعد ذلك يشرع الجميع في تناول القمح الذي جرى إعداده. ويؤثر أهل الرحامنة أن يوقدوا النار على مقربة من الحقول والبساتين بحيث يصل الدخان إلى أوراق النباتات. وما أكثر ما تسمعهم [هنا في الرحامنة، كما هنالك في دكالة] يقولون لصاحب. بستان تكون ثماره ضعيفة: (على خاطر ما عنصرتوشي)، أي أنك لم تشعل فيه نار العنصرةً»[27].

ثانيها: التَّراش؛ أو التراشق بالماء، الذي يعد ثاني أهم طقوس احتفال العنصرة، إلى جانب الشعالة، إلى اليوم، في عموم البلاد المغربية، وإن تباينت الكيفية، على غرار الاختلاف في الاحتفاء بالشعالة[28].

شاهَدنا ذلك في القبيلة الجبلية الزروالية، ووقفنا على شهادات دالة، هنا وهناك. من ذلك، مثلا، أن سكان بادية تطوان، وهم من جبالة كذلك، يقصدون صباح نهار العنصرة، من كل سنة ساحل البحر؛ «فيقضون هنالك يومهم كله يتحممون في البحر جميعاً ومن دون استثناء»[29]. ومع هذا، تحضر فرق الطبالين والغياطين الذين يستعدون لركوب المراكب البحرية صحبة من يرغب في القيام بجولة ونزهة بحرية عبر الشاطئ مقابل بعض ملاليم. إلى جانب ما يقصده بعض القرويين من رغبة في التبرك بماء البحر، حتى يتجدد لديهم النشاط لخوض غمار.. عمل فلاحي مبارك، وبركة ملموسة في ماشيتهم التي يصطحبون بعضا منها لحضور هذا الحفل المائي العجيب »[30].

في وسط المغرب، وبالضبط في مدينة سلا، «يذكر (لويس شينيي [Louis CHENIER] ، ت. 1796م)، أنه رأى في سلا شباناً يصنعون طَوفاً من القصب والقش ويدفعون به في ماء النهر ثم يضرمون النار ويجعلون يسبحون من حوله ويتمازحون... وذكر (جورج سالمون [Georges SALMON] ت.1906م)، أن من عادة الأهالي في ذلك اليوم أن يحرقوا بومة »[31].

وفي الشاوية، «يتقاذف الناس، بعضهم البعض، بأقداح من الماء، وخاصة من طرف الصبية ذكورا وإناثا؛ وقد اعتبروا أن ماء ذلك اليوم تكون له خصائص ماء زمزم المشرَّف، ومنه جاء القول: (يزمزم الناس بعضهم بعضا) »، على غرار ما يفعلون في عاشوراء[32].

وفي دكالة، حضر إدمون دوتي (Edmond DOUTTE، ت.1926م) لهذه العادة عند دكالة، وقدم وصفا حيا لحضور الماء في هذا الاحتفال، قائلا: إن «من الشواهد الدالة على هذه الحقيقة، أننا نرى أهل الجديدة وأزمور يذهبون، في يوم العنصرة، للاستحمام في مياه البحر، بل إن منهم من يتكلف المجيء إلى البحر من الأماكن القصية. ولا تزال تراهم يأتون بمجامر إلى ساحل البحر ليحرقوا فيها البخور»[32].

كذلك يفعلون في الرحامنة، حسب قول المخبر نفسه، بل إنهم « يحملون... [كما تقدم، ما حضروه من الطعام] إلى ساحة الدرس. ويشعلون ناراً يجعلون وقودها من روث الغنم لأنه كثير الدخان. ثم يرشون كومات القمح بالماء، وبعد ذلك يشرع الجميع في تناول القمح الذي جرى إعداده »[33].

«وأما في مراكش فلا تراهم يضرمون النيران حين العنصرة، بل يقذفون بعضهم بالماء داخل البيوت وفي

الشوارع بملء سطول حتى ليغمر الماء ثيابهم كلها. كما وأنهم يرمون بالماء على المساجد والأضرحة، وكثيراً ما تراهم يغطّسون أشخاصاً في السقايات وموارد الماء؛ ويتعطل الجميع في ذلك اليوم عن العمل»[34].

ثالثها: طعام العنصرة: إنه مكمل لطقسي النار والماء، وله خصوصيته المرتبطة بالمناسبة. ففي بني زروال شمال البلاد، يكون الغداء طعام الكسكس، المصنوع من دقيق الشعير أو القمح، لكن من محصول الموسم الفلاحي الجديد، لذلك يسمى: طحين العنصرة. كما يُهيأ نوع خاص من الخبز، من غلة الموسم الفلاحي الجديد، أيضا، تسمى محليا: (الكحاح)، وهي عبارة عن أقراص صغير محلاة، تقدم في صينية شاي أو أي مشروب أو طعام آخر.

للمقارنة، هنا، كذلك «كان الناس يقبلون خلال أيام العنصرة [في البلاد المزابية خصوصا والشاوية عموما، وسط المغرب] على تناول كويرات من الحلوى تصنعها النساء من دقيق الشعير ممزوجة بالعسل أو زيت الزيتون. كما يصنع في هذا اليوم الكسكس من دقيق الشعير يبخر على الماء والبصل، و[هنا] لا يخلط بالحليب، كما لا يشرب معها في ذلك اليوم أي من المشتقات الحليبية، ويسمى: دقيق العنصرة، وهو جد مفيد [في نظرهم، بالتجربة]، للجسم، ويساعد على مقاومة العديد من الأمراض، لكنه مضر بمن يعانون من مرض الزهري (النوار)»[35].

شبيه بذلك، يفعله «الرحامنة [في احتفال يجمعون فيه بين الشعالة والرش بالماء وطعام المناسبة، حيث] يأخذون، في يوم العنصرة، قمحاً قد درسوه في ذلك اليوم نفسه، ويطبخونه في الماء، ويجعلون معه من الشحم، ويضيفون إليه ملحاً ثم يحملونه إلى ساحة الدرس، [كما تقدم] ويشعلون ناراً يجعلون وقودها من روث الغنم لأنه كثير الدخان. ثم يرشون كومات القمح بالماء، وبعد ذلك يشرع الجميع في تناول القمح الذي جرى إعداده»[36].

إنها شعائر احتفالية، ما في ذلك شك، لكنها مرتبطة، كما يبدو واضحا، أشد ما يكون الارتباط بهموم المعيش؛ لأن المحتفلين، وهم يمرحون بالشعالة أو التراش ويفرحون بنضج الثمار الصيفية، يفكرون في أن يسلم ما جمعوه وخزنوه من الفساد، لذا فهم يفعلون من أجل ذلك ما استطاعوا إليه سبيلا، كما يستشرفون، في الوقت نفسه، ابتهاجاتهم بخصب السنة المقبلة، وفي هذا كله من الذهنيات أكثر مما يصرف من الماديات، حتى إن أحد الباحثين المعاصرين اعتبرها طقوسا سحرية[37].

بدايات العنصرة وأصولها:

تذكر المصادر العربية أن سكان المغرب، احتفلوا بالعنصرة، منذ فترة مبكرة من تاريخ الإسلام، على أساس أنه عيد فلاحي[38]، وأن العنصرة حملت، في لسانهم، بالمغرب والأندلس، اسما آخر هو: المهرجان[39]، وكان احتفالهم يقوم أساسا على إضرام النار في شعلة، يسمونها العنصرة، فيقفزون فوقها، ويرش بعضهم بعضا بالماء[40]. كما جرت العادة في المغرب، وكذلك في الأندلس، منذ فترة مبكرة، بمناسبة هذا العيد، ارتداء الناس الثياب البيضاء، من أول يوم بدء طقوس الاحتفال كأنهم يتخلصون، مع الثوب القديم، من الشرور وتوابعها[41].

وقد وقف الفقهاء المسلمون موقفا مناهضا من هذا الاحتفال وطقوسه بوصفه بدعة لا يقبلها الشرع، على نحو قول أبي بكر الطرطوشي (ت. 520هـ/1126م): «ومن البدع اجتماع الناس بأرض الأندلس. على إقامة (يَنَير) بابتياع الفواكه كالعجم، وإقامة العنصرة، وخميس أبريل، بشراء المعجنات والإسفنج المبتدَعة وخروج الرجال جميعا أو أشتاتا مع النساء مختلطين للتفرج»[42]. بينما رفع بعضهم وصايا بمنعها كليا، على نحو ما ورد في رسالة أندلسية تعود إلى الفترة الوسيطية نفسها أوصى فيها المحتسب أن: «يمنع... ما يفعله السفلة والصبيان من الرش بالماء في

الأسواق والشوارع وتزليق الطرق يوم المهرجان» يعني العنصرة[43]. وتحرك بعضهم، على رأسهم أبو القاسم العزفي (ت. 677هـ/1278م)، من أجل التفكير في إيجاد البديل، ونجح في استصدار مرسوم سلطاني يجعل مناسبة مولد النبي محمد صلى الله عليه وسلم من الأعياد الرسمية[44].

ومما لاشك فيه أن تقليد المسلمين المسيحيين في الاحتفال بالعنصرة[45]، وبغيره من الأعياد المسيحية كان لها دورها في موقف الفقهاء. لكن بالرغم من ذلك، واصل المغاربة، الاحتفال بالعنصرة، بشهادة الحسن الوزان الذي استحضر الاحتفال بعيد القديس يوحنا في حديثه عن العادات المتبعة من قبل أهل فاس في أيامه، أواخر القرن 15م، فقال: «في يوم القديس يوحنا توقد نيران كثيرة من التبن في جميع الأحياء»[46]. علما أن العنصرة بالذات يصنفها المسيحيون ضمن أعيادهم، بل يعد من أعز المناسبات في تاريخهم، وهم يخلدون فيه ذكرى نزول القديس يوحنا (Saint Jean)على الحواريين، بعد صعود المسيح بعشرة أيام[47].

لذلك حاول بعض المؤرخين في الفترة المعاصرة الربط بين عيد القديس يوحنا وأصول الاحتفال بالعنصرة في المغرب، وإرجاعها إلى التراث المسيحي، كما في قول إدمون دوتي: «ومن الواضح أن لهذا الاعتقاد، [يقصد اصطناع سحائب من الدخان يوم العنصرة]، صلة بتلك العادة عند المسيحيين في اصطناع سحائب من الدخان في يوم 24 يونيو»[48]، ثم استحضر، بدوره، القديس يوحنا، في قوله: إن «أهالي شمال إفريقيا. يقيمون للمنقلب الصيفي [يعني العنصرة]. نوعاً من الاحتفال يطابق، من كل الوجوه، الاحتفال الذي يقيمه الأوروبيون لعيد القديس يوحنا. وأما النيران التي تضرم حين المنقلب الصيفي ونرى لها وجوداً عند العديد من الشعوب الأوروبية، فلا نعدم لها وجوداً في المغرب، وهي تعتبر الطقس الرئيس المميز ليوم العنصرة»[49].

ثم استحضره القديس يوحنا، مرة أخرى، في حديثه عن طقوس الماء في العنصرة قائلا: «وأما طقوس الماء، من رش وتعويم، فإنها تعتبر من الطقوس التقليدية في الفلكلور الأوروبي، وقد جرت العادة عند الأوروبيين على أنهم يقبلون على هذه الطقوس في عيد القديس يوحنا، ومن المعلوم أن الكنيسة تخلد في ذلك اليوم عيد يوحنا»[50]. كما تحدث إدمون دوتي عن «المشاعل التي توقد في عيد القديس يوحنا، ذات الانتشار الواسع في أوروبا، [بأنها] طقوس تدخل في السحر الخيّر، يُراد بها منح القوة للشمس والإفادة من خيرات الأشعة الشمسية في المواسم الفلاحية التي يتهيؤون لها واغتنام ضيائها ودفئها، وما يكون لها من فوائد على صحة الإنسان والحيوان والنبات. وهم يقومون بهذه الاحتفالات خاصة حين المنقلب السنوي، لأنه يكون نقطة حرجة في دورة الشمس وأنها بحاجة إلى دعم في بداية رحلة النزول»[51].

فضلا عما سبق، إن لاسم العنصرة، حسب المهتمين بالموضوع أيضا، أصل في العبرانية، وهو: (عشرتا) أي الاجتماع (العشرة)[52]. كما استحضر الشيخ المرغيثي أمورا عظاما أخرى حدثت قديما جدا في يوم العنصرة، فقال: (إنه في هذا اليوم وقفت الشمس لسيدنا يوشع بن نون، وفيه أيضا ولد سيدنا يحيى بن زكرياء)[53]، مما يعني أن مناسبة العنصرة لها حضور قديم في سجل الحياة البشرية وسجلها الروحي بالذات، قبل ظهور عيسى المسيح، وظهور موسى، عليهما السلام، حتى إننا لنجد للكلمة نفسها أصلا في الآرامية، في لفظة: (عصرنا) أي الختام، ومثلها مثل اللفظة العبرانية (عشرتا) تعني الاجتماع (العشرة)[54]. وقد لمح إلى ذلك بعض الدارسين، فذكر أن «أيام العنصرة [ترتبط]، في عموم البلاد المغربية، بعدد من الاحتفالات الشعبية ذات الأصول الوثنية، جرى توليفها مع مستحبات إسلامية، وخاصة منها تقاذف الناس، بعضهم البعض، بأقداح من الماء»[55]. وفي تعليقه على هذا

الاحتفال بالماء في بحر تطوان (مرتيل) خلال العقد الخامس من القرن العشرين

الاحتفال كتب باحث معاصر آخر قائلا: «كانت العادة وما تزال [بمناسبة العنصرة] عمل شعلات نارية يقفزها الناس، ولعلها من بقايا الطقوس الوثنية في هذا العيد»[56].

بل لقد أثبتت الدراسات الحديثة المهتمة بالتاريخ القديم بدلائل تفيد أن العنصرة تحمل ثقافة قديمة، تتجاوز ظهور اليهودية والمسيحية والإسلام، لتجد مكانها ضمن الطقوس الزراعية التي كان يتبعها الأمازيغ القدامى[57] كغيرهم من الشعوب التي تسمى بدائية. أولها: الشعالة، على غرار ما نجده في العنصرة، أو قل: «النيران الشعائرية التي توقد عند الانقلاب الصيفي [الذي يوافق يوم العنصرة]»[58]؛ أطلق عليها اسم: نيران شعائرية ارتباطا باعتقادهم بوجود الأرواح في كل حركة من حركات الطبيعة، وأن النيران، بلهيبها ودخانها ورمادها، كفيلة بالقضاء على التأثيرات الشريرة لتلك الأرواح المؤذية، أو على الأقل تهدئة غضبها، واستجلاب رضاها، ثم تقوية قوى الخير وقوى الحماية للمسكن والحقل والمحصول والقطيع، «وهذه القوى الأخيرة، [يعني قوى الحماية، كان] يضعها الأمازيغي- في عجزه عن تصويرها بمعالم محددة- تحت تصور غامض لسيّال (البركة) يشيع النجح في كل ما ينفذ فيه»[59].

واضح، إذن، أن الأمازيغ في العصور الغابرة اختاروا يوم العنصرة لممارسة طقوسهم بشكل دقيق باعتباره، تاريخ الانقلاب الصيفي، على غرار يوم الحاكوز الذي يوافق الانقلاب الشتوي. وأن الهدف من استعماله النيران الشعائرية في العنصرة له مغزى عميق هو الحفاظ على المنتوج بمعناه الشامل من التلف، كما في قول أحد المهتمين بالموضوع: «نعتقد كذلك أن البدائيين كانوا، بهذه الاحتفالات، يبتغون أن يطهروا الهواء من التأثيرات السيئة، وأن يقضوا على الأرواح الشريرة أو يطردوها. وإذا كانوا يقفزون فوق النيران فلكي يُنفذوا إلى الجسم بصورة مباشرة الحرارة التي في النار. وكذلك يفعلون بغاية التطهر من الأرواح الشريرة التي يمكن أن تعلق بسطح الجسم. ثم إنهم يدفعون، كما قلنا، الدخان حول جوانب النباتات لكي يمدوها بالقوة والنشاط الكامنين في تلك النيران السحرية، ويمكن أن ينقلوا تلك القوة وذلك النشاط إلى الأطفال بحك أجسادهم برماد تلك النيران. ومن المعلوم أن الدخان

ناقل ناجع، حسب معتقدات البدائيين، لفضائل الشيء المنبعث منه حين الاحتراق. ولذلك نرى الكثير من الأهالي في الجزائر يحرقون التمائم التي يكتبها لهم الطُّلبة ويستنشقون دخانها لأنها معدودة عندهم من العلاجات الفعالة. وأما المغاربة فربما كان لهم في الدخان المنبعث من النيران التي يوقدونها، أو ربما كان لها عند أسلافهم البعيدين في أقل تقدير، فضيلة أخرى. ولو رجعنا إلى المثل الذي ذكرناه من قبلُ فمن الممكن أن يذهب بنا الاعتقاد إلى أنهم يفكرون، وهم يكوّنون سحائب اصطناعية، في أنها ستصير في المستقبل سحباً حقيقية محملة بالأمطار، وتلك هي القضية العظمى على الدوام عند الفلاحين في شمال إفريقيا. وأما من جهة أخرى فإن عادة أهالي سلا في إحراق الطيور في يوم العنصرة تعتبر من البقايا الباقية من القرابين التي كانت جارية في العصور القديمة ولا تزال تلمس لها بقايا في الفلكلور الأوروبي، بمناسبة إشعال هذا النوع من النيران؛ فهم بهذا الفعل يدمرون بالنار روح النباتات المحسوبة على السنة التي قبلُ من أجل خلق روح أخرى، وقد كانوا يمثلون لهذه الروح تارة بإنسان وتارة أخرى بحيوان. وفي الأخير فإن في الإمكان أن نُدخل العنصرة في الحفل السنوي الذي يقيمه الكثير من البدائيين لإخماد نيرانهم والاحتفال بإشعال أخرى»[60].

ولعل أهم ما تكشف عنه طقوس المنقلب السنوي، في العنصرة صيفا أو الحاكوز شتاء، وغيرها من المعتقدات الأمازيغية القديمة هو أنها كانت تعكس نظرة الإنسان المغربي للكون وللحياة بمختلف مكوناتها المادية والمعنوية. فقد كان من الصعب عليه، في ذلك الزمن، أن يعثر على تفسير لمسببات الظواهر الطبيعية، فذهب به تصوره إلى الاعتقاد في وجود قوى خفية رهيبة تمسك بزمام الأمور، تمنحه إن رضيت عنه وتحرمه إن غضبت منه، تحميه إذا استعطفها وتتخلى عنه إذا أمسك عن استرضائها، بل لقد وضع لها أربابا، وصار يعاملها بالمعاملة نفسها[62].

والأمر ليس مقصورا على الأمازيغ، سكان المغرب الأقدمين، بل «إن الناس في البلدان البعيدة عن خط الاستواء أكثر ما يوقدون النيران في وقت المنقلب السنوي، وتكون رقصات الراقصين والقفز غير المنظم من المحيطين، كما في «الرقصات الدائرية» في العصور الوسطى [الأوربية]، يتغنون بها، من ضمن ما يتغنون، أن يسندوا حركة كوكب النهار [في سرعته]. لكننا نشاهد احتفالات مشابهة في فترات أخرى من السنة، ولا يعسر علينا أن نهتدي لها إلى تفسير بعكس ما يقع لنا مع النيران حين التحول السنوي. وكذلك يوقدون النيران في عيد الصوم الكبير وفي عيد الفصح، في الأول من مايو، ولهذه المناسبات جميعاً نسب قريب أو بعيد إلى احتفالات زراعية قديمة. والناس في المغرب يوقدون النار المعبرة عن الفرح في غير يوم العنصرة أيضاً؛ أريد [بقولي] النيران التي يوقدونها في عيد عاشوراء، ومن الواضح أن النيران التي يوقدونها في عاشوراء تتصل بنسب إلى بعض الاحتفالات الفلاحية التي كان يقيمها البدائيون في التاريخ الشمسي ثم انتقلت إلى التقويم القمري وصاروا يقبلون عليها في هذا العيد الإسلامي»[63].

هكذا، إذن، اكتست النيران الشعائرية صورة الشعالة الفرجوية، وامتد الرش بالماء إلى العوم في الأنهار والبحار فرحا، وسط أهازيج وزغاريد نسوية، لكنها لم تفقد المغزى القديم، إذ في هذا الجو الاحتفالي تم الاحتفاظ باستحضار الأرواح، بل اكتست الشعائر، هنا، أبعادا ربما لم تكن لتدور في خلد الأمازيغ القدامى، حيث يشارك الكبار، نساء ورجالا، في الشاوية مثلا، في القفز فوق الشعالة، سيما منهم من يعانون من انقباض نفسي أو ثقاف جنسي أو عوانس فاتهن ركب الزواج[64]. أما في أزمور فـ «تنتظر النساء حلول هذا اليوم بفارغ صبر، إذ أن (شراب الحب) المهيأ في هذا اليوم يكون له مفعول عجيب [في زعمهن]؛ أما أكثرهن تشبثا بالخرافات، فيحملن قطا إلى شاطئ البحر ويحرثن الرمل

بمخالبه وهن يعبرن عن متمنياتهن ويرددن بعض العبارات السحرية»[65]، لذلك فإن (الطلبة) الذين يمتهنون السحر، يتجنبون الإعلان عن يوم العنصرة، محاولين تغليط الناس حتى لا يضيع ربحهم في ذلك اليوم[66]. زد على ذلك، أن الشيوخ المعروفين باسم (موالين القصبة) في الشاوية نفسها، يلوحون بأنهم يجدون في العنصرة ما يساعدهم على التنبؤ بالأحوال المناخية عن السنة القادمة[67].

أخيرا، نسجل الخلاصات التالية :

- أولا: إن العنصرة عيد من الأعياد الشمسية الضاربة في القدم، ارتبطت طقوسها ارتباطا وثيقا بنشاط المجتمعات الزراعية، لذا يصح تسميتها بالطقوس الزراعية، وبقيت مرعية عند الفلاحين في المغرب إلى جانب الحاكوز، على سبيل المثال، ومازالت رائجة إلى اليوم رغم أنها فقدت الكثير من بريقها.
- ثانيا: إن العنصرة إعلان عن نهاية موسم زراعي، واحتفاء بالأرض وبعطائها المتكرر، من ثمة، كانت المناسبة بالأساس فرصة لتقديم الشكر لنضج الغلال، لكنه يحمل هاجسا احترازيا، تفاديا للنتائج الملحمية التي قد تأتي على المنتوج، مما يحيل على الخوف من أسرار الطبيعة وجبروتها.
- ثالثا: إن طقوس الاحتفال تستحضر النار ورمادها، والماء، فضلا عن القوت، وهي العناصر الكبرى المؤثرة في الحياة برمتها. كما أن استمرار الاحتفاء بها في العنصرة، وغيرها، رغم تبدل الأحوال والعقليات يوحي أن الطبيعة ظلت، وما زالت تفعل فعلها في الإنسان. صحيح أن الاحتفال بالعنصرة فقد بريقه اليوم لدى المغاربة، باستثناء قلة قليلة في البوادي البعيدة عن المركز، لكنها تبقى حاضرة في المخيال الجمعي بشكل مكثف، سيما في بيوت الفلاحين.

الهوامش

1. عبد العزيز طليح، إيقْوِيَنْ: نبش في الذاكرة: دراسة إثنوغرافية ، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2016م، ص99.
2. السنة العجمية، ويقال لها الشمسية، التي توافق التقويم المعروف، أيضا، بالتاريخ الميلادي. راجع: محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع، تصحيح المنذر عبدالرحمن، نشر المكتبة العصرية، بيروت، 2009هـ/1430م، ص25. علما أن محقق الكتاب استبدل حرف الراء في اسم المؤلف بالزاي، هكذا: (المزغيبيث)، وهذا سبق قلم.
3. أبو يحي عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي (ت.649ه)، أمثال عوام الأندلس، مستخرجة من كتابه: ري الأوام ومرعى السوام في نكت الخواص والعوام، حققها وشرحها وقارنها بغيرها محمد بن شريفة، منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصيل، فاس، 1971م، رقم 914، ص213 هامش914.
- وقد عنون محمد غازي الحجاجي، كتابه بهذا المثل: خروج السمايم نقايم وخروج الليالي نعايم، الأمثال الشعبية بمنطقة الدار البيضاء والشاوية حسب مواسم السنة الفلاحية، دار اقرأ للطباعة والنشر، [الرباط] يونيو 2015م.
- وراجع: المرجع نفسه، ص24.
4. أبو يحي عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي، أمثال عوام الأندلس... مصدر سابق، رقم 914، ص213. وراجع: محمد غازي الحجاجي، خروج السمايم نقايم... مرجع سابق، ص240.
5. محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق، ص38. وقد أوردهما مقرونين في قوله: "يوم العنصرة، وهو عيد للنصارى، ويسمى المهرجان مثل الحجوز وهو النيروز عندهم". المصدر نفسه، ص38. راجع أيضا: محمد غازي الحجاجي، خروج السمايم نقايم... مرجع سابق، ص-239 240.

6. محمد غازي الحجاجي، خروج السايم نقايم... مرجع سابق، ص241.
7. كما في قول باحث معاصر: "تحل العنصرة، أو (لعْنصارث)، كما تعرف محليا في الريف [أقصى شمال المغرب]، يوم السابع من شهر يوليوز الميلادي الذي يوافق الخامس والعشرين من شهر يونيو الفلاحي". عبد العزيز طليح، إيقّويَنْ: نبش في الذاكرة... مرجع سابق، ص99.
8. راجع: إدموند دوتي، مراكش... مصدر سابق، ص380.
9. روايات محلية شائعة. وراجع: محمد غازي الحجاجي، خروج السايم... مرجع سابق، ص240.
10. عبد الهادي البياض، المناخ والمجتمع بالمغرب والأندلس... مرجع سابق، ص64. والمشهور أن المسلمين في الأندلس كانوا يحتفلون أيام العنصرة بجمع محصول العنب وعصره، فيخرجون، بالمناسبة، للاحتفال في الحقول، بالغناء والرقص. راجع: https://twitter.com/AlmudarraSalah/status/933727592598986754
11. محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق ص39. وراجع: محمد غازي الحجاجي، خروج السايم ... مرجع سابق، ص240. "
12. محمد غازي الحجاجي، خروج السايم نقايم... مرجع سابق، ص240.
13. أبو يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي، أمثال عوام الأندلس... مصدر سابق، رقم 373 ص84. ومعنى يكفز هو يقفز على طريقة نطق الأندلسيين بالقاف؛ فقد كانوا ينطقون بها قريبة من الكاف. راجع: محمد بن جعفر الكتاني، سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء والصلحاء بمدينة فاس، تحقيق عبد الله الكامل الكتاني، حمزة بن محمد الطيب الكتاني، محمد حمزة بن علي الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004م، ج.2، ص236.

– وفي تعليق المحقق، محمد بن شريفة، على المثل، قال ما يلي: "المقصود بالعنصرة هنا هي شعلة النار التي كانوا يعملونها ليلة العنصرة ويقفزون فوقها، والكبش المصوف لا يقفز فوق العنصرة لأنه إذا قفز فوقها احترق، والمفهوم أن المثل... يقال في الابتعاد عن الأخطار" (ص83 هامش373). ورغم طرافة هذا التأويل، فهو بعيد عن القصد من المثل، الذي يفيد عدم ترك الخروف دون جز إلى ما بعد يوم العنصرة.

14. محمد غازي الحجاجي، خروج السايم نقايم... مرجع سابق، ص241.
15. ادمون دوتي، مراكش، ترجمة عبدالرحيم حزل، مطبعة أبي رقراق، منشورات مرسم، الرباط، 2001م، ص379.
16. في مقابل ما سبق ذكره من أشغال تهم تخزين الغلل، وردت، في المصادر القديمة، في باب احترام طقوس العنصرة، أن الناس كانوا يتجنبون الجماع فيه، اعتقادا منهم أن تخزين النطفة في رحم الأنثى خلال هذا اليوم لا يفلح، وأن مآلها هو الفساد، كما في قولهم: "لا تحمل فيه أنثى على وجه الأرض [وإن ولد فيه يكون عقيما]". محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق، ص39. وما بين معقوفتين زيادة من عند: محمد غازي الحجاجي، خروج السايم نقايم... مرجع سابق، ص 240.

– في هذا الباب، أيضا، كان الناس في الأندلس يعتقدون أن طقوس العنصرة محروسة من قبل نبات اللوف، حسب ما رواه ابن البيطار، في قوله، تحت مادة لوف: "هو ثلاثة أصناف، منها المسمى باليونانية...[دْرَاقُنْطِيُونْ]، ومعناه لوف الحية؛ من قبل أن ساقه يشبه سلخ الحية في رقته، وهو اللوف السبط والكبير أيضا، وعامتنا بالأندلس تسميه غرغينة، وبعضهم يسميه الصراخة، لأنهم يزعمون، عندنا، أن له صوتا يسمع منه في يوم المهرجان، وهو يوم العنصرة، ويقولون: إن من سمعه يموت في سنته تلك".

– - ضياء الدين أبو محمد عبد الله بن أحمد الأندلسي المالقي ابن البيطار، الجامع لمفردات الأدوية والأغذية، دار الكتب العلمية، بيروت، 1412هـ/1992م، مجلد2، ج,4، ص390.

17. هكذا عبر عنها إيميل لاووست (LAOUST Emile) في دراسته التي عنونها كما يلي: أسماء و طقوس نيران الفرح لدى بربر الأطلس الكبير والصغير.

راجع:- "Noms et cérémonies des feux de joie chez les Berbères du Haut et de l'Anti-Atlas ", Hesperis, 1921, t. I, 1er tr., pp. 3-65 ; 3e tr., pp. 253-316; 4 tr., pp. 387 - 420.

- راجع أيضا: [إدوارد ميشوبيليير]، مدينة أزمور وضواحيها، من سلسلة مدن وقبائل المغرب، ترجمة وتعليق محمد الشياظمي الحاجي السباعي، مطابع سلا، 1989م، ص 126.

18. راجع: أبو يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي(ت.649هـ)، أمثال عوام الأندلس... مصدر سابق، ص83 هامش373. وفي هذا الصدد جاء في المصدر نفسه مثل نصه: "كفزها بحل عنصر" (رقم 1148مكرر، ص267). وفي تعليقه على هذا المثل كتب المحقق مايلي: "كانت العادة وما تزال [بمناسبة العنصرة] عمل شعلات نارية يقفزها الناس، ... وهذه الشعلة أطلق عليها عامة الأندلس: عنصره، من باب إطلاق الملزوم وإرادة لازمة"(المصدر نفسه، ص267، هامش1148مكرر).

19. عبد العزيز طليح، إيقّويَنْ: نبش في الذاكرة... مرجع سابق، ص100-99.

- بعد ذلك، و"قبل طلوع الشمس [يضيف الباحث نفسه]، تشرع الجموع في الالتئام رويدا رويدا، بأماكن محددة سلفا، بين أفراد المدشر الواحد أو أكثر، لتنطلق المواكب زرافات زرافات إلى أماكن الاحتفال الجماعي [المعتادة قرب ضريح ولي أو مكان له رمزيته]. وبعد الوصول... تتموضع كل مجموعة... تحت الظلال الوارفة... للتحضير للاحتفال بهذا اليوم". المرجع نفسه، ص99 - 100.

20. حسناء محمد داود، تطوان: سمات وملامح من الحياة الاجتماعية، مطبعة الخليج العربي، منشورات: مكتبة سلمى الثقافية/ مؤسسة محمد داود للتاريخ والثقافة، تطوان، 2019م، ص257 - 258.

21. محمد غازي الحجاجي، خروج السلايم نقايم... مرجع سابق، ص 241.

22. AOUST, Noms et cérémonies des feux de joie… art.cit., p.6 Emile

23. Ibid, p.4-5

24. Ibid, p.5

25. [إدوارد ميشوبيليير]، مدينة أزمور وضواحيها... مصدر سابق، ص126.

26. المصدر نفسه، ص126.

27. ادمون دوبّ، مراكش... مصدر سابق، ص380-379.

- اطلعنا عليه يوم 11 أبريل 2021م.

28. محمد غازي الحجاجي، خروج السلايم نقايم... مرجع سابق، ص 241.

29. ادمون دوبّ، مراكش... مرجع سابق، ص380.

30. حسناء محمد داود، تطوان، سمات وملامح... مرجع سابق، ص258.

- وفي كلام متصل بما ورد في المتن، سابق عنه، تقول الباحثة نفسها، إن الناس، بعد الاحتفاء بالشعالة، يرجعون إلى ديارهم، في انتظار الصبح لكي يتوجهوا حينذاك إلى شاطئ النهر أو البحر، كما تقدم. وتضيف: "في تطوان [بالذات] لا تكون وجهة المحتفلين إلا شاطئ مارتيل [القريب]، حيث يقيمون الخيام، ويتهيأ جو ترفيهي احتفالي عجيب، فهنا مجموعة حمادشة يرقصون ويلعبون، وهناك مجموعة عيساوة يتمايلون ويهللون، وهناك مجموعة الطلبة الحافظين لكتاب الله يرتلون بعضا من آياته بصفة جماعية، وهناك مجموعة نسوية تغني وتطلق حناجرها بما يعرف ب (أعيّوع)، وهو موال قروي بديع". المرجع نفسه,

31. إدمون دوبّ، مراكش... مرجع سابق، ص380.

32. محمد غازي الحجاجي، خروج السلايم نقايم... مرجع سابق، ص241.

33. إدمون دوبّ، مراكش... مرجع سابق، ص380.

34. المصدر نفسه، ص379 - 380.

35. نفسه، ص380.

36. محمد غازي الحجاجي، خروج السلايم... مرجع سابق، ص 240.

37. ادمون دوبّ، مراكش... مصدر سابق، ص379.

38. راجع: عبد الهادي البياض، المناخ والمجتمع بالمغرب والأندلس خلال العصر الوسيط: إسهام في دراسة الطقوس والذهنيات، كتاب المجلة العربية، العدد 220، الرياض، 1436هـ، ص63.

39. نفسه.
40. أبو يحي عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي، أمثال عوام الأندلس... مصدر سابق، ص213 هامش914.
41. عبد الهادي البياض، المناخ والمجتمع بالمغرب والأندلس خلال العصر الوسيط... مرجع سابق، ص63.
42. المرجع نفسه، ص 64. أبو بكر [محمد بن الوليد] الطرطوشي، كتاب الحوادث والبدع، حققه وقدم له ووضع فهارسه عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، 1410هـ/ 1990م، ص150 - 151.
43. أبو بكر [محمد بن الوليد] الطرطوشي، كتاب الحوادث والبدع، حققه وقدم له ووضع فهارسه عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، 1410هـ/ 1990م، ص150 - 151.
44. ثلاث رسائل أندلسية في آداب الحسبة والمحتسب... مصدر سابق، ص124.
45. عبد الهادي البياض، المناخ والمجتمع بالمغرب والأندلس... مرجع سابق، ص65.
46. لا يزال الاحتفال بالمناسبة قائما في إسبانيا باسم سان خوان(San Juan). راجع: أبو يحي عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي(ت.649هـ)، أمثال عوام الأندلس... مصدر سابق، ص267، هامش1148مكرر.
47. الحسن الوزان، وصف إفريقيا، تحقيق محمد حجي، ومحمد الأخضر، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983م، ج.1، ص258.
48. إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص378 - 379. وراجع: محمد غازي الحجاجي، خروج السايم نقايم... مرجع سابق، ص240.

– وثمة كنائس أسست في الولايات المتحدة الأمريكية في مطلع القرن العشرين، تسمى كنائس العنصرة، يستلهم روادها عقائدهم من زيارة روح القدس للحواريين في بداية عيد العنصرة.

49. إدمون دوتي، مراكش... مصدر سابق، ص380.
50. المصدر نفسه، ص 378 - 379.
51. نفسه، ص382.
52. إدمون دوتي، مراكش... مصدر سابق، ص381.
53. محمد غازي الحجاجي، خروج السايم نقايم... مرجع سابق، ص240.
54. المرجع نفسه، ص240.
55. نفسه، ص240.
56. نفسه، ص241.
57. راجع: أبو يحي عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي (ت.649هـ)، أمثال عوام الأندلس... مصدر سابق، ص267، هامش1148مكرر.
58. مصطفى أعشي، العقائد والمعبودات في المغرب القديم، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في التاريخ، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز- فاس، -1997 1998م، ص40، 45.
59. المرجع نفسه، ص44.
60. نفسه.
61. نفسه، ص381 - 382.
62. مصطفى أعشي، العقائد والمعبودات في المغرب القديم... مرجع سابق، ص-90 91.
63. إدمون دوتي، مراكش... مصدر سابق، ص383.
64. محمد غازي الحجاجي، خروج السايم نقايم... مرجع سابق، ص241.
65. [إدوارد ميشوبيلير]، مدينة أزمور وضواحيها... مصدر سابق، ص126.
66. المصدر نفسه، ص127.
67. محمد غازي الحجاجي، خروج السايم نقايم... مرجع سابق، ص241.

المصادر والمراجع:

1. ابن البيطار ضياء الدين أبو محمد عبد الله بن أحمد الأندلسي المالقي، الجامع لمفردات الأدوية والأغذية، مجلد2، ج,4، دار الكتب العلمية، بيروت، 1412هـ/1992م.
2. أعشي مصطفى، العقائد والمعبودات في المغرب القديم، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في التاريخ، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز- فاس، 1998-1997م.
3. بروفنسال إ. ليفي (محقق)، ثلاث رسائل أندلسية في آداب الحسبة والمحتسب، مطبوعات

المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، المجلد الثاني، 1955م.
4. البياض عبد الهادي، المناخ والمجتمع بالمغرب والأندلس خلال العصر الوسيط: إسهام في دراسة الطقوس والذهنيات، كتاب المجلة العربية، العدد220، الرياض، 1436هـ.
5. الحجاجي محمد غازي، خروج السمايم نقايم وخروج الليالي نعايم، الأمثال الشعبية بمنطقة الدار البيضاء والشاوية حسب مواسم السنة الفلاحية، دار اقرأ للطباعة والنشر، [الرباط]، يونيو 2015م.
6. سعيد حمو، "العنصرة تاريخ منسي على قمم الجبال"، في: Mi pueblo- Rincón Del Medik، بالشبكة العنكبوتية، على الرابط : http://medikzoom.com/al-an-sra-martil-mdiq-tetuan/، منشور بتاريخ 14 غشت 2018 م. اطلعنا عليه يوم 11 أبريل 2021م.
7. دوتي إدمون، مراكش، ترجمة عبدالرحيم حزل، مطبعة أبي رقراق، منشورات مرسم، الرباط، 2001م.
8. الزجالي القرطبي أبو يحيى عبيد الله بن أحمد، أمثال عوام الأندلس، مستخرجة من كتابه: ري الأوام ومرعى السوام في نكت الخواص والعوام، حققها وشرحها وقارنها بغيرها: محمد بن شريفة، منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصيل، فاس، 1971م.
9. الطرطوشي أبو بكر [محمد بن الوليد]، كتاب الحوادث والبدع، حققه وقدم له ووضع فهارسه عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، 1410هـ/1990م.
10. طليح عبد العزيز، إبقّويَنْ: نبش في الذاكرة: دراسة إثنوغرافية ، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2016م.
11. (محمد داود) حسناء، تطوان: سمات وملامح من الحياة الاجتماعية، مطبعة الخليج العربي، منشورات: مكتبة سلمى الثقافية/ مؤسسة محمد داود للتاريخ والثقافة، تطوان، 2019م.
12. الكتاني محمد بن جعفر بن إدريس، سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء والصلحاء بمدينة فاس، ثلاثة أجزاء، تحقيق عبد الله الكامل الكتاني، حمزة بن محمد الطيب الكتاني، محمد حمزة بن علي الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004م.
13. المرغيثي محمد بن سعيد، الممتع في شرح المقنع، تصحيح المنذر عبدالرحمن، نشر المكتبة العصرية، بيروت، 2009هـ /1430م.
14. [ميشوبيلير إدوارد]، مدينة أزمور وضواحيها، من سلسلة مدن وقبائل المغرب، ترجمة وتعليق محمد الشياظمي الحاجي السباعي، مطابع سلا، 1989م.
15. الوزان الحسن، وصف إفريقيا، تحقيق محمد حجي، ومحمد الأخضر، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت،1983م.
16. LAOUST Emile, "Noms et cérémonies des feux de joie chez les Berbères du Haut et de l'Anti-Atlas ", Hesperis, 1921, t. I, 1er tr., pp. 3-65 ; 3e tr., pp. 253-316, xiv pl. h.t. ; 4 tr., pp. 387-420.

الصور:

- من الكاتب.

1. https://twitter.com/AlmudarraS-alah/status/933721588092100609/photo/1
3. https://www.facebook.com/1067465409884 52/photos/pcb.1121634737800 92/1121609737803 42/?type=3&theater
4. http://medikzoom.com/al-an-sra-martil-mdiq-tetuan/

د. نشاد علي الوافي – الهند

احتفال (بونغال) في ولاية تامِلنادو الهندية

نظرة سمائية على طباخ طبق بونغال

المهرجان فهو بمثابة نتاج وعصارة العادات والتقاليد والمعتقدات وابن البيئات والأحداث التي عاشت عليها الأمم والشعوب ضربا بجذورها إلى أعمق أعماق الثقافات والحضارات وجزء لا يتجزأ في التنشئة الاجتماعية وترقية المجتمع والأمم والشعوب وتوطيد العلاقة بين أعضاء المجتمع. دوما يحتفل الأناس بالمهرجان بمقصود تحديدِ أو وضعِ علامةٍ تذكارا للحدث المتميز أو اليوم الخاص مع كونه إما فرحا أو حزنا. وليس من المسموع والمرئي أن يحتفل الناس بأشياء أو مناسبات أو أيام لا فضل لها أو لا قيمة لها بل المشهود احتفال الناس بيوم الميلاد ويوم الميتة واحتفال المرور السنوي ويوم ميلاد الوطن وافتتاح مشاريع جديدة وأية منسبات بهجة أخرى ذات العلاقة بالدين والدنيا. وعند تفحص صفحات التاريخ يبدو أنه أخذ الناس يحتفلون بالمهرجان للوهلة الأولى نتيجة عن مجهودات القدامى المتضافرة للاكتشاف عن طرق سرور

وراحة إثر ما تعبوا بأعمال شاقة. المهرجان في جانب آخر ميدان لتظاهر المعالم الثقافية والفنون ووثيقة واضحة تدل على تطور حضارة الناس. فلا يوجد في العالم مهرجان بدون علاقة له بالقبائل أو الأديان أو بالمنطقية أو الفلاحية. وله أهمية كبيرة من حيث أنه يعطي هيكلا لنمط الحياة ويوثق العلاقة بين أعضاء المجتمع.

يقول دايفيد إميل دوركايم (1858م- 1917م) فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي في كتابه The Elementary Forms of Religious Life أن المهرجانات طرق تعزيز العلاقة بين الأشخاص والمجتمع اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا. (1915: 347-348) ويقول فيكتور تورنر (1920-1983م) عالم الأنثروبولوجيا تؤثر المهرجانات في تغيير مسيرة المجتمع وهدم حدوده التقليدية وتعيينها وإعادة بنائها من جديد. ويضيف قائلا «الأشخاص في تجمعات المهرجانات يتشخصون بشخصية ويمنحون الفرص للردود». ويرى أرنولد فان شينب (1873-1957م) إثنوغرافي فرنسي «يمهد المهرجان الوسيلة إلى تغيير المجتمع وحتى الاعتداءات والمعارك في ميادين المهرجان تسهم في التغيير».

المهرجان حادثة يعقدها عادة شعب أو قبيلة بالتركيز على مميزات دينية أو ثقافية يمتلكها ذلك الشعب أو القبيلة خاصة ويمثل كل مهرجان حوادث وقضايا العولمة (globalization).

يتم استعمال اللفظ Festival في اللغة الإنجليزية للإشارة إلى الاحتفال والمهرجان في حين واحد ولكنهما متفارقان في اللغة العربية. الاحتفال مصطلح عام يُرمز به إلى اجتماع الناس للمشاركة في مناسبة ما يتمّ فيه تبادل التهاني وإقامة النشاط مخططا أو غير مخطط. ويتميز بأن يكون عالقا بشخص أو أشخاص كثيرة أو بمجموعة كبيرة مثلما يكون عيد ميلاد وحفلة زفاف. وأما المِهْرَجان كلمة مركبة من كلمتين الأولى منها مِهْر ومن معانيها الشمس والثانية جان من معانيها الحياة أو الروح فهو يعقد ابتهاجا بحلول مناسبة سعيدة أو إحياء ذكرى عزيزة كمهرجان الأزهار ومهرجان الشباب.

ويتميز المهرجان بعقد مناسبة خاصة أو كبيرة تستغرق دائما إلى يوم مخصص أو وقت خاص كما يتميز بتجمع جم غفير من الناس في مكان مّا. وأما الاحتفال ينعقد في أماكن كثيرة ولا تفتقر في بعض الأوقات إلى الأماكن أيضا. بخلاف المهرجان الذي يفتقر دائما إلى مكان ووقت معين أو زمان محدد وتارة يكون ذلك تاريخيا ودينيا وثقافيا وتارة أخرى موسميا في الطبيعة. وإن كان الأمر كذلك يتم تداول لفظ مهرجان للاحتفال والاحتفال للمهرجان عكسا بالعكس كالمتطابق.

ولاية تاملنادو في صفحات التاريخ:

ولاية تاملنادو إحدى الولايات الثمانية عشرة، تقع في جنوب الهند والحادية عشرة من حيث المساحة إذ تمتد أراضيها إلى 130.058 كيلومتر مربع والسابعة من حيث عدد السكان إذ يبلغ 72.147.030 حسب الإحصائية الحالية. يقع مقطع رأسها في مدينة تيشناي ويتحدث أهاليها اللغة التاملية التي تعد إحدى اللغات الكلاسيكية والتي تم تأليف عدد عديد من النقوش التاريخية وآثار الأدب فيها منذ أكثر من ألفي عام. يحدها في الشمال ولاية آندرا براديش وكارنادكا وفي الغرب كيرالا وفي الشرق خليج البنغال وفي الجنوب المحيط الهندي يعود تاريخ هذه الولاية الواسعة إلى عهد سَانْغَامْ (Sangam Period)[1] رغم أنّ الوثائق تثبت بأن منطلق تاريخها من عهد فَالاَّوَا (Pallavas)[2]. وكانت الولايات الجنوبية تحت سيادة طائفة جُولاَ (Cholas) وجيرَا (Cheras) وبَانْدَيَا (Pandyas)[3] لحقبة استمرت إلى سنوات طوال. وأما فالاوا قد سيطرت إماراتهم على هذه البقعة في القرن الرابع الميلادي. وكان لديهم إلمام خاص بطراز هندسة الدَّرَاوفيدِيَارْ (Dravidians) منعكسا ذلك في فنون هذه الولاية. وبعد مدة حَكَمَ جُولَا تحت إمارة وِيجَايَالَيَا (Vijayalay) وآدِيتْيَا (Aditya) أماكن فالاّوا بعد انتهاء إمارة أَبَارَاجِيتَا (Aparajitha) الحاكم الأخير لفالاوا. وحكم ولاية تاملنادو عدة من القوات مثل جُولاَكِيَا (Chalukyas) وجُولاَ (Chola)

وبَانْدِيَـا (Pandyas) واسـتولى جُـولاَ أخـيرا على أماكن جنوبيـة لـدى الهند بعـد قرنـين كاملين. وقد اشـتدت سـواعد المسـلمين في هذه الأرض ووضعوا حجر الأساس لسـلطنة بَهَامَـانِي (Bahamani) في أوسـاط القـرن الرابع عشـر الميلادي. ولكن عضـت ملكيـة وِيجَايَانَاغَارْ (Vijayanagar Kingdom) بأنيابهـم الملكية في جنوب الهنـد في أواخر القرن الرابع عشـر الميلادي لتسـقط ذلك إثر معركة تَالِيكُوتَـا (Battle of Talikota) الواقعة عام 1564م في أيدي سـلطنة دِيـكَّانْ (Deccan Sultans). وتعاقبهـا اسـتعمار برتغـال وهولندا وفرنسـا وإنجلترا في فـترات مختلفة. بـذر إنجلـترا المحتلـة في قلـوب الأهالي الكراهيـة ببعضهـم بعضـا لتوطيـد أرجلهـم في ولايـة تاملنـادو وفـازوا فيها وأنشـأوا هنـاك منطقة مَـدْرَاسْ (Madras Presidency) المنتشـرة في جنـوب الهنـد عـام 1901م. وتـم إنشـاء ولايـة مـدراس منهـا وولاية تاملنـادو من مـدراس عـام 1969 م على مـدار اللغة[4].

وقـد أثبتت الأدلـة والآثـار علـى وجود الإنسـان في بقعـة تاملنـادو منـذ عهد قديـم قدم مـا قبـل التاريخ. واكتشـف علماء الآثار لمركز شَـارْمَا (Sharma) لتعليم التراث والتنقيب عـن الأدوات الحجريـة القديمة الدالة على وجود سـكان شـبيهين بالبشـر في مناطـق تاملنادو منذ عهـد ما قبل حـوالي 1000 عام من وصول الإنسـان العاقـل إلى إفريقيا. وقد تـم العثور من هـذه الولاية على فـأس محمـول في اليد مـن العصـر الحجـري الحديث وعليـه نـص إنْـدَسْ (Indus Script) كأدل دليـل على اسـتخدام لغـة هَارَبَّـا (Harappan Language) في ولايـة تاملنـادو. وقـد اسـتخرج علمـاء المسـح الأثري للهنـد (Archaeological Survey of India) مـن منطقـة أَدِيتْشَـانَالُورْ (Adichanallur) ببعـد 24 كيلومـتر مـن تِيرُونَالْوِيلِـي (Tirunelveli) جماجم البشـر وهياكل العظام والقشـور وحبـوب أرز من العصر الحجري الحديث منـذ 3800عام. وقال هـؤلاء العلماء أن اللغـة الـتي تم اسـتعمالها في هـذه الأماكـن هي لغة تَامِيـلْ بْرَاهْـمِي[5]. ويُجدر بالذكـر هنا أن جزء أسـد من المكتشفات الأثرية المكشـوفة من أراضي الهند كانت من ولاية تاملنـادو ونقش معظمهـا أي 60 %.. فهذه الولاية إذن تحتـل بالغ الاهتمـام في تاريـخ الهند القديـم أيضا.

العلاقة الثنائية بين العرب وتاملنادو:

تلقي الوثائق الضـوء على العلاقـة الثنائية الحميمة بـين العـرب وولايـة تاملنـادو الهندية منذ عصـر قديم يمتـد من الفـترة التاريخيـة التي تعـود إلى عهد سَـانْغَامْ الضـارب إلى مـا قبـل الـولادة (BC) تحقيقـا بهـا الأدلة المقبولة التي تـم الحصول عليها من آداب سَـانْغَامْ، مرورا بالعصـور الجاهلية، وتوالي العصور الإسـلامية، ووصولا إلى العصـر الحديث. تشـير الأدلـة الحاصلـة عليها من عهـد سَـانْغَامْ إلى تواجـد علاقـة التجـارة بـين الـدول العربيـة وولاية تاملنـادو انطلاقا من هـذا العهد العتيد. وجـاءت الإشـارة إلى العـرب في أعمـال أدبية لـدى عهد سَـانْغَامْ مثل بَاتُّو فَـادُّو (paththu pattu) وأيتُّو توُكَايْ (Ettu Thokai) بـ«يَاوَانَـارْ» (Yavanar). وقـد أتى هؤلاء النـاس بالحصن والمصابيح المزينـة إلى هذه البقعة حاملين في السـفينة كما تشـير أعمال أدبيـة قديمة مثل مَـادُورَايْ كَانْـجِي (Madurai Kanchi) ونيدُونَالْ وَانْدِي (Nedunal Vandi). يبـين العمـل الأدبي آكاَ نَانْـوُرُو (Aka Nanuru) بـأن هـدف قدوم هـؤلاء «يَاوَانَارْ» إلى تاملنـادو كان بالتأكيـد للتجـارة خصوصا شـراء الفلفل بدلا مـن الذهب[6].

وكان يعـبر العـرب إلى سـرنديب[7] مـرورا بجانـب قمـة آدم (Adam's Peak) حيـث وُجـدت آثـار قـدم آدم عليه السـلام كما كانوا يقومـون بزيارة رَاميشْـوَارَامْ (Rameswaram) حيث يُعتقعـد بوجود مقبرة هابيل، أحـد أبنـاء آدم عليه السـلام في قريـة تسـمى بُوتُوكُولاَمْ (Pudukulam)[8]. وقـد جعلوا مـوانئ مملكـة بَانْدِيَانْ (Pandiyan Kingdom) مركـز التجـارة بـين الـدول الشـرقية البعيدة والشـرق الأوسـط العربية. واكتُشِف من هـذه الولايـة مقبرة الصحـابي الجليل عكاشـة رضي الله عنه والذي شـارك في غزوة بدر[9] كمـا تم العثور على

رقصة في مظاهرة بالميت

مقبرة تميم الأنصاري رضي الله عنه في قرية الصيادين بكُوولَامْ (Kovalam) بمقربة مدراس. وتشير النقوش التي يعود تاريخها إلى الأوائل الهجرية بمقربة من شاطئ كِيلاكَّرَيْ (Kilakkarai) إلى وصول الإسلام إلى تاملنادو من عهد الرسول ﷺ.

الحياة الاجتماعية والثقافية في ولاية تاملنادو:

يشكل الأربع في الخمسة من سكان ولاية تاملنادو بالهندوسيين ويليهم المسلمون حيث يبلغ عددهم إلى الخمس في المائة حين يبلغ عدد النصارى إلى السدس في المائة ويتعايشون بالهدوء والطمأنينة ويتشابكون كتفا بكتف في جميع الأحوال إلى يومنا هذا. تُوجد في المدن والقرى الهياكل الكبيرة وتُعبد فيها أصنام وتماثيل عديدة تم نقشها في الأحجار عبارة عن إلهة نسائية، ويعتقد أن لها القوة القوية في تخصيب حياة الناس وإسعادها والشفاء العاجل فيما يؤمن الآلهة من الرجال يقومون بدور الحفاظ عليهم. بناء على أن معظم الناس ينتمون إلى الهندوسية يأكلون دائما الخضراوات والفواكه ويجتنبون اللحوم من البقرة والدجاجة والشاة. وأما المسلمون والنصارى يستهلكون ما يشاؤون كل يوم سوى اليوم الثاني من شهر أكتبور في كل سنة لأنه لا يُسمح في هذا اليوم ذبح الحيوانات وفتك الدم بصفة أنه يوم اللاعنفية يُحتفل تذكارا لرئيس الهند مهاتما غاندي. ويستحق هنا ذكر مناسبات الموت والمظاهرات بذات العلاقة به حيث يحمل الأقرباء والأصدقاء الميت في سيارات مثلجة خاصة وينثرون عليه الأزهاز مختلفة الألوان والرياح ويظاهرون في الشوارع والطرق ويرقصون مغنين الأناشيد الجميلة. يؤمن أهل ولاية تاملنادو أنه لا يجوز الندم والحسر على الأموات بل عليهم أن يودعوهم بالسرور والفرح بما أن الأموات ينتقلون إلى آلهتهم أو لاعتقادهم أنهم يصيرون فيما بعد إلههم.

يسود في ولاية تاملنادو النظام الطبقي ويعكس ذلك في الحياة الأسروية والاجتماعية والسياسية فيفضل الأهالي الأشخاصَ من نفس الطبقة في اختيار الأزواج وإدلاء الأصوات في الانتخابات العامة. وتُنكح المرأة بعد بلوغ عمرها من الحيض سيما بعد المحيضة الأولى نادرة في الأرياف وبعد بلوغها السنة الثامنة عشرة عاما فيما ينكح الرجل في السنة العشرين وبعد. يعتبر الزواج قضية دينية ولذلك يشرف عليه ويجريه كاهن بْرَاهْمَانِيّ

أو كاهن طائفة بمنزل العروس وتتكلف بمبالغ الزواج ومصاريفه أسرة الزوجة دائما وتنفق على الزوج صندوقا باهظا بشكل المنزل أو السيارة أو المجهورات والأموال.

تعقد المهرجانات والاحتفالات في ولاية تاملنادو بمناسبة ولادة عظام الآلهة وكبارهم وتقام المظاهرات ويحمل فيها العابدون ملصقات وقواطع تلك الآلهة في الشوارع والطرق وتقام المآدب والملاهي دائما في الليالي. ويحتفل أهالي تاملنادو السنة الجديدة في منتصف أبريل لما يحل فيه سنة تاميل الجديدة. ومن الاحتفالات التي يحتفل بها معظم الأناس في هذه الولاية دِيوَالِي (Diwali) وهي احتفال بإنارة المصابيح والشموع والأضواء الملونة في البيوت والمحلات والشوارع ويتذوق فيها الناس بشتى أنواع الحلويات اللذيذة ويهديها إلى أصدقائهم وأقربائهم.

بُونْغَالْ مهرجان الحصاد والتواصل الاجتماعي:

تعبيرا عن أوفى الشكر وأجزل التقدير لإله الشمس الذي وفق الفلاحين لجني المحصولات من الحقول يجتمع جميع أهالي ولاية تاملنادو في أماكن مختصة وفقا للتقويم التاميلي بدءا من آخر يوم شهر مَارْكَازِي (Markazi) الشهر الأخير في التقويم التاميلي) الموافق دائما 13 يناير ونهاية اليوم الثالث من شهر تَايْ (Tai) الموافق 17 يناير كل عام. تمتد احتفالات هذا المهرجان إلى ثلاثة أيام عند معظم الناس وإلى أربعة أيام عند بعض آخر وتسمى تلك الأيام بُوغِي بُونْغَالْ (Bhogi Pongal) وسُورِيَا بُونْغَالْ (Surya Pongal) ومَاتُّو بُونْغَالْ (Mattu Pongal) وكَانُومْ بُونْغَالْ (Kanum Pongal) على التوالي. بناء على اعتقادات التقاليد يمثل المهرجان نهاية الانقلاب الشتوي وبداية ارتحال الشمس تجاه الشمال وتحديدا بدخولها في دائرة أبراج مَاكَارَا (Makara- أي برج الجدي). وتمت تسمية هذا المهرجان ببونغال نظرا إلى معناها في اللغة المحلية وذلك «أن يغلي ويفيض (الأرز)» لأنهم يعدون في هذا اليوم طعاما تقليديا بأول أرز محصود في موسم الحصاد الجديد في حليب بمزاج جاجري (سكر خام) ويقدمونه أولا إلى الإله أو الإلهة الخاصة ببونغال وأحيانا يقدمونه إلى البقرة ثم يوزعونه بين أعضاء الأسرة. يزينون بكورة هذا اليوم البقرة وقرنيها ويغتسلون. ويُنتهز هذا المهرجان تقليديا فرصة لتزيين أفنية البيوت بمسحوق الأرز وللعبادة داخل البيت أو الهيكل ويتجمع الأصدقاء والأسرة لتبادل الود والحب بين مختلف الناس.

تاريخ مهرجان بُونْغَالْ:

مهرجان بونغال من إحدى المهرجانات الرئيسة في ولايات تامنادو وكارناداكا وآندرابراديش وتيلانغانا وفتوجيري الهندية ودولة سيريلانكا كما يُحتفل ذلك في ماليزيا وموريشيوس وجنوب أفريقيا وسنغافورة والأمريكا وبريطانيا وكندا وتُعرف في بعض الأماكن في العالم مَاكَارَا سَانْكْرَاتِي (Makar Sankranti) وماغُو بِهو (Magu Bihu) أُوتَارَايَانَا (Uttarayana) مَاغِي (Magi) ومَاغِي سَانْكْرَاتِي (Maghe Sankranti) وشَاكْرَايِنْ (Shakrain). تمت الإشارة عن بونغال في نقوش هيكل ويراغاوا (Viraghava) المعبود فيه إله ويشنو (Vishnu) والذي يقع في تيروواللّور في تشاناي المؤسس في عهد ملك جولا كولوتّونْغال (Kolottungal) (1070 – 1122 CE). ووفقا لتلك النقوش أنه يُحتفل بمهرجان بونغال في فناء الهيكل. وكذلك تدل نصوص شيوا باهكتي المعروف تيروواينمباواي (Tiruvembavai). تقول آندريا غوديريزا (Andrea Gutierreza) الباحثة في السانكسترية والتاميلية «أنه قد وصلت إلينا وثائق تسلط الضوء على أقدمية بداية مهرجان بونغال من عهد جولا. وتمت الإشارة إليه في بعض النصوص القديمة بـ«بوناكام» (Ponakam) تارة و«بونكال» (Ponkal) وتارة أخرى بـ«تيروبوناكام» (Tiruponakam). وتلقي بعض النصوص على أن الوصفات والمكونات المستخدمة في أيامنا هذا تختلف عما تم استعماله في العصر القديم في التوابل والكميات والنسبية». ويرى بعض الباحثين أنه ما تم الوصف

طبق بونغال

بـ«بوناكام» أو«بونـكال» في النصـوص القديمة إنما هو طبق المهرجان نفسـه مثل البْراسادَمْ(prasadam)[10] .

طبق بُونْغَالْ:

إعـداد طبـق بونغـال هـو الأسـاس الجوهـري في احتفـال مهرجـان بونغـال ويتـم طبخـه تقليديـا بغليـان أرز جديـد محصـود مـن الحقـول في موسـم الحصـاد الحالي في قـدور مصنوعـة من الطين ومملوءة بالحليب ويضـاف إليـه جاجـري دائمـا إن كانـوا يريـدون طبـق الحلـوى وحـب الهـال والزبيـب والحمـص الأخضـر والكاجـو. وتشـتمل المكونـات الأخـرى جـوز الهنـد والسـمن (الزبدة المصفاة من حليب البقر) فيما يعدّ بعـض آخـر الطبـق المالـح (Venpongal). وتأخـذ النسـاء القـدور المسـتعملة في البيـوت إلى أماكـن خارجـة مثـل أفنيـة بيوتهـنّ أو مراكـز المدينـة أو سـاحات البلـدة أو مكان قريـب مـن معابدهـنّ المختـارة تشـع فيـه أشـعة الشـمس لطبـخ طبـق بونغـال بمـا أنـه عبـادة وتقديـم للشـمس. والقـدور تُزيّـن بـأوراق شـجرة المـوز والزهـور وأحيانـا يتـم إغـلاق أفواهها بتشـييد حـزم مـن قطـع جـذر الكركـم كمـا تطـرز القـدور بكـولام (Kolam)[11] ويدعـى إلى هـذه المأدبـة الأقربـاء والأصدقـاء ويُقـدم هـذا الطعـام أولا للآلهـة ثـم للبقـرة ثـم للأقربـاء والأصدقـاء المدعويـن. وتقـول آنـدري باتيلـي (Andre Bateille) يعمـل هـذا التقليـد كأسـاس محـوري في تجديـد العلاقـات الاجتماعيـة لأنـه يتـم إعـداد هـذا الطعـام مثاليـا يماثـل احتفـال الحصـاد وإهـداء الهديـة إلى الآلهـة لتخصيـب الزراعـة.

أيام مهرجان بُونْغَالْ:

تسـتمر احتفالات مهرجان بونغال في ولايـة تاملنادو إلى ثلاثـة أيـام أو أربعـة أو خمسـة أيـام فيمـا في المـدن يسـتغرف احتفال النـاس إلى يوم واحـد أو يومين اثنين.

بُوغِي بُونْغَالْ:

تزيين البقرة يوم بونغال

تبدأ احتفالات بونغال من يوم يسمى بـ «بوغي بونغال» (Bhogi Pongal) وذلك يوم يحل آخر يوم من شهر تاميل الأخير ماركازي (Marhazi). يرمي الناس في هذا اليوم أثاث البيوت القديم ويجتمعون ويوقدون المصابيح ويحرقون الأثاث القديم ويبدلون مكانها الجديد من نوعه وينظفون البيوت ويزيّنونها ويطلون الجدران والحوائط. ويرسمون بالطلاء قرون الثيران والجواميس ويرتدون ملابس جديدة إعلانا عن قدوم المهرجان. ويعبد العابدون هذا اليوم إله إنْدْرَا (Indra) إله نزول المطر حسب اعتقاداتهم وذلك ليهطل على الحقول في السنة التالية مطرا غزيرا لينبت المزروعات وتنمو وتثمر وتؤتي أكلها كل حين.

سُورِيَا بُونْغَالْ (Surya Pongal):

تتم تضحية عبادة هذا اليوم إلى الإله سوريا (الشمس) ولذلك يُعرف على نطاق بسوريا بونغال إضافة إلى ذلك له اسم آخر بنفس المعنى وهو سوريَنْ بونغال (Suryan Pongal). وهذا اليوم حقيقة هو أول يوم من أول شهر تاي (Tai) من التقويم التاميلي الجديد والذي يتزامن مع يوم ماكارا سانْكْرانْتِي (Makara Sankranthi)، مهرجان حصاد فصل الشتاء على طول الهند. ويصادف اليوم بداية «أوتارايانا» (Uttarayana) وذلك عندما تدخل الشمس إلى المنزل العاشر من الأبراج ماكارا (الجدي). يشارك في احتفالات هذا اليوم الأقرباء وأعضاء الأسرة والأصدقاء بطباخ طبق بونغال في قدر من الطين في مكان مفتوح يطل على أشعة الشمس.

مَاتُّو بُونْغَالْ (Mattu Pongal):

يعنى بـ«ماتو» الجاموس الماشية والبقرة وكما يدل ذلك هو احتفال بتزيين الجواميس والمواشي والبقرة إما بطلاء القرنين أو تزيينهما بأزهار متلونة. ويعود اعتقاد هذا الاحتفال إلى أن الجاموس والماشية أو البقرة منبع الثروة من حيث أنها مصادر منتجات اللبن والأسمدة والتنقل والمساعدة الزراعية. وتعطى لـ«ماتو» أوراق الموز والوجبات المتميزة وتُعْبد وتُزيّن بأمياه الكركم والدهن ويزيّنها البعض على جبهاهم ورسوم قرنيها بالزغفران ويطعمونها بوجبة مختلطة من طبق بونغال والجاجري والعسل والموز والفواكه الأخرى. والبعض الآخر يغسلون «ماتو» ويقومون أمامها مطويين أيديهم

طبخ طبق بونغال أمام المعابد

تكريما واحتراما لإدلاء الشكر على مساعدتهم للحصاد. ويقوم النا س في المدن بأداء العبادة في الهياكل حاضرين ويعقدون المظاهرات والرقصات المسرحيات حثا على التجمع والتواصل الاجتماعي وتعزيز العلاقات بين مختلف الشعوب والأمم.

كَانُومْ بُونْغَالْ (Kanum Pongal):

يقال لكانوم بونغال «كانو بونغال» أيضا وهو المحتفل اليوم الرابع والأخير من أيام بونغال. ويعنى بـ «كانو» أو «كانوم» الزيارة. يختار عديد من الناس هذا اليوم للقيام بزيارة العائلات الأقارب ويخرج الشبان إلى كبار الأسرة والجيران لإظهار الاحترام لهم ولطلب البركات أما الأطفال الصغار يزورون الكبار والشبان في الأسرة والجيران لتقديم الحلويات لهم فيعطون لهم مال الجيب. تنظم المجتمعات الأحداث الاجتماعية تقوية للعلاقات المتبادلة بينهم ويتهلل بها القرويون بقطع واستهلاك قصب السكر الطازج والمجني من المزرعة ويوزعونه في التجمعات الاجتماعية.

وبجانب احتفال هذا اليوم تقوم البنات والفتيات اليافعات بنشر ورقة كركم خارج البيوت ويضعن فيها «كانو فيتي» (Kanu Pidi) – طبق بونغال وطبق سوريا بونغال معا – وتطعمن الطيور والجواميس والمواشي والأبقار ويخصصن الغراب به. فيما الإخوان يزورون أخواتهن المتزوجات ويهدون إليهنّ الهدايا الخاصة لإظهار المحبة والمودة.

جَلِّكَاتُّو (Jallikattu):

جَلِّكَاتّو هو نوع من اللهو التقليدي بإطلاق الثور القوي العضلات و الجسم والسريع العدو ذي القرنين من حجيزته إلى حشد الشبان المتمرسين والمتمرنين ويحاولون إمساكه بسنام كبير بتشييده على ظهر الثور بكلتي ذراعيه والتشبث به بينما يحاول الثور الهروب. ولا يزال المشاركون يحاولون الإمساك بالثور وإيقافه إلى أطول فترة ممكنة وفي بعض الحالات ينبغي على المشاركين أخذ وقت طويل بالركوب على ظهره لإزالة الأعلام الموضوعة على قرني الثور. وقد يعود موت المشاركين وجرحهم كما يعود موت الثيران أيضا ولذلك حضرت المحكمة عدة مرات هذا النوع من اللعب ولكن تضطر المحكمة لرفع

جليكيت

الحكم جرّاء احتجاجات الناس.

تاريخ جَلِّكَاتُّو:

وقد حصل على الأدلة الموثوقة على ممارسة جَلِّكَاتّو من عهد كلاسيكي (400-100 BCE) وكان سائدا بين أهل آيار (Ayar) الذين كانوا يسكنون في «مولاي» (Mullai) حتى أصبح من خلال فترة قصيرة منصة لإظهار الشجاعة والقوة ويوزع الوسام والجائزة النقدية للفائزين.

أنواع جَلِّكَاتُّو:

- وادي مَانْجُوِيرَاتُّو (Vadi Manjuvirattu): وفي هذا النوع من جَلِّكَاتّوي يُطلق الثور من قفص مغلق إلى مكان واسع ويُسمح للمشاركة فيه واحد فقط ويحاول أن يسيطر على الثور إما باعتناقه بالذراعين أو بسنام حتى يوقفه من المشي ليصبح فائزا. وهذا النوع عادي بين أهل تاملنادو خصوصا في مقاطعات ماتوراي (Madurai) وتيني (Teni) وتانجاوور (Thanjavur) وسيلام (Salem).
- وِيلِي وِيرَاتُّو (Veli Virattu): يتم إطلاق الثور في هذا النوع مباشرا إلى ميدان فسيح وقواعده قواعد وادي مَانْجُوِيرَاتُّو وله قبول واسع وشائع في مناطق شيواغامي (Sivagami) وماتوراي (Madurai).
- وَدَامْ مَانْجُووِيرَاتُّو (Vatam Manjuvirattu): يتم في هذا النوع يربط الثور بحبل طوله يمتد إلى خمسة عشر مترا (تسعة وأربعين قدما) ولا يوجد عليه قيود مادية أخرى ولذلك يمشي ويجري حيث يشاء بكل حرية. يحاول المشاركون وعدعهم سبعة أو تسعة أن يسيطروا على الثور خلال ثلاثين دقيقة محددة.

يدخل الثور إلى مساحة المنافسة من خلال بوابة تسمى وادي واسال (Vadi Vasal) ويشترط فيه على المشاركين التمسك بسنام الثور فقط وإن تمسكوا على القرنين أو ذيله يعدّون غير مؤهلين ويفشلون في المنافسة ويجب في البعض إمساك سنام الثيران إلى مدة تستغرق ثلاثين ثانية وإن ألقاه الثور إلى الأرض من خلال تلك الفترة يخرج من المنافسة فاشلا.

الهوامش

1. عصر سانغام (Sangam Period) فترة تتراوح بين 300 ق.م و200م وله أهمية كبيرة في تاريخ جنوب الهند إذ ازدهرت فيه الفنون والآداب والمهرجانات المتنوعة.
2. وقع عهد فالآوا من 275 ق.م إلى 897 ق. م.
3. جولا من أعظم إمراطورية حكمت جنوب الهند من القرن الثالث ق.م. إلى 1279 ق.ب فيما جيرا من الحاكم في ولاية كيرالا وبعض أماكن ولاية تاملنادو في أوائل العصر المشترك. وأما باندیا من الإمارة الحاكمة في ولاية تاملنادو في القرون الثالثة والرابعة ق.م.
4. تم تقسيم معظم الولايات الهندية على مدار اللغة ومنها ولاية تاملنادو ويعنى بتامل، اللغة التاميلية وبنادو منطقة
5. يعرف تامل براهمي بتامل أو داميلي (Damili) وهو بديل نص براهمي الذي استعمل كلغة للنقش.
6. Arabic, Arwi and Persian in Sarandib and Tamil Nadu, Dr. Tayaka Shua'yb Alim, The Ministry of State for Muslim Reiligious and Cultural Affairs, Colombo, Srilanka, P: 2
7. وهي بلاد سريلنكا (Srilanka) الحالية التي تم تقسيمها من الهند.
8. تقع مقبرة هابيل ببعد نصف كيلوميتر من محطة قطار راميسوارام بولاية تاملنادو الهندية كما تحققه Lenin Social and Historical Research Institute,Paramakudi,The Historical Notes of Ramanad District. Barathy Printers, Mana Madurai, India, 1984, p:43.
9. دفن عكاشة رضي الله عنه في محمود بندر والذي عرف في عهد برتغاليين بـ Porto Novo
10. وهي وجبة بسيطة يقدم الهيكل إلى العابدين بعدما عرضها على إلههم غالبا تكون طعاما نباتيا يستهلكونه بعد أداء عبادة الأصنام.
11. كولام هو فنّ رسوم بمسحوق الأرز أو مسحوق الحجر أو الطباشير أو بمسحوقها أحيانا بمزاج مساحيق الألوان الطبيعية أو الاصطناعية.
12.

المصادر والمراجع

1. Twenty Years Ago Today: Celebration, History and Human Resource Development Qarterly, Tim Hatcher, Online in Wiley Inter Science, Human Resource Development Quarterly, Vol. 20, no: 1, spring – 2009.
2. History and Culture of Tamil Muslims and Muslim Settlement in Tamil Nadu, Muhammed Shabeerali, M, Pondichey University. 2020.
3. History of Tamil Nadu, People and Culture – A Review. M, Kayalvizhy.
4. Arabic, Arwi and Persian in Sarandib and Tamil Nadu, Dr. Tayka Shu'ayb Alim, Imamul Arus Trsut, Madras, 1993.
5. Four Days of Pongal: The Harvest Festival of South India, Lakshmi Narayani, Kindle Edition.
6. Festival of India, Pongal, Priayanka Verma, Jr Diamond: 1st Edition, January 2011.
7. Web:
8. https://factsanddetails.com/india/Minorities_Castes_and_Regions_in_India/sub7_4c/entry-4200.html
9. https://www.tn.gov.in/tamilnadustate

الصور:

- من الكاتب.

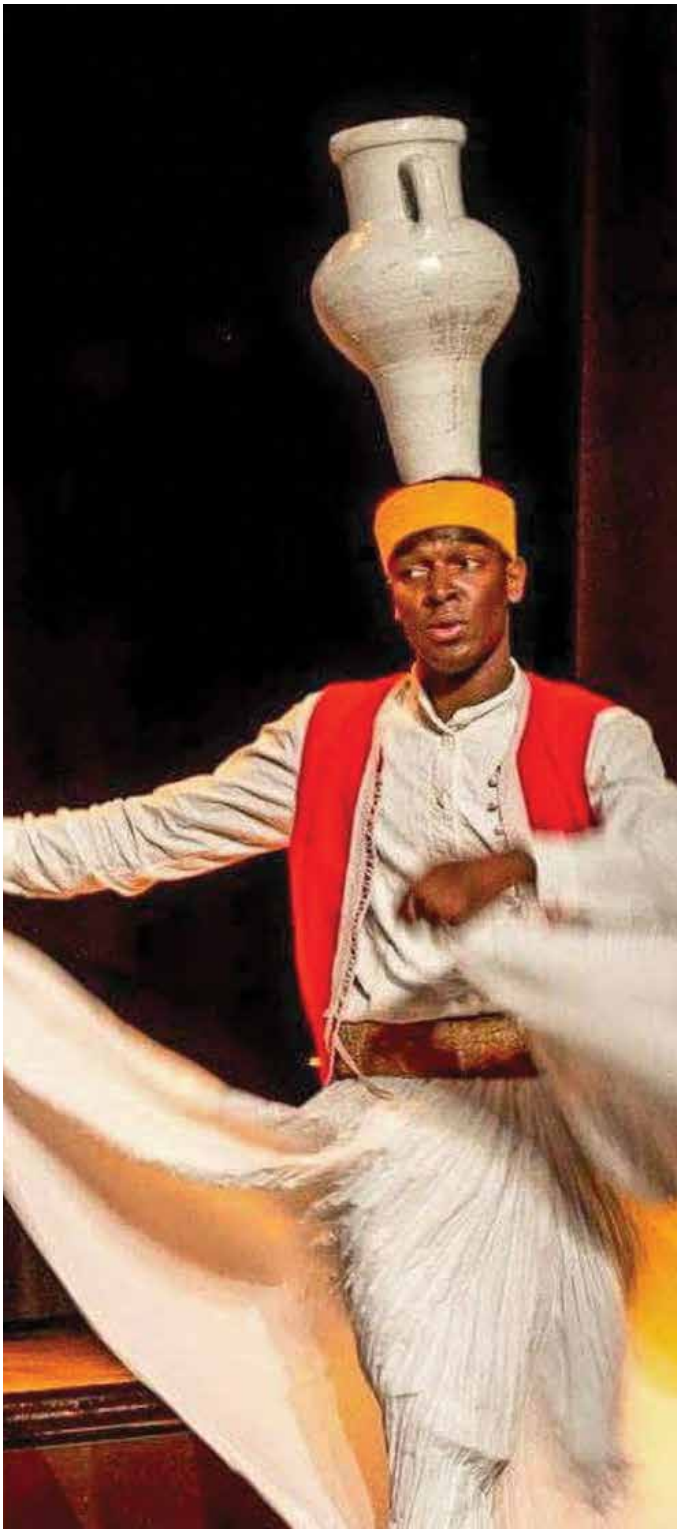
موسيقى وأداء حركي

الخطاب الجسدي والتعبيرات الدلالية لدى مجموعات «القُوڤُو» بالجنوب الشرقي التّونسي 132

دلالات الرقص الصوفي المغربي 146

الأداء الحركي والعروض الفرجوية عند قناوة والعيساوية 154

د.منجي الصويعي – تونس



الخطاب الجسدي والتعبيرات الدلالية لدى مجموعات «القُوقُو» بالجنوب الشرقي التّونسي

تتولّد عن الدلالات والإشارات اللغويّة والجسديّة إشكالياتٌ عدّة تتعلق بالمفاهيم والتأويلات التي تتخّذ في أغلب الأحيان أسلوبا اعتباطيّا ويمكن أن نستدلّ باللغة التي يستخدمها الجسد كعلامة من منطلق الدّال والمدلول. فالدّال الواحد يمكن أن يحتوي على أكثر من مدلول واحد، وهذا التعدّد في المدلول «يفهم الإنسان بالفطرة قسما كبيرا منه، وهو لذلك يستثمره في مآرب كثيرة منها: حال الشحاذ الذي يختار، بكل ما تحمله هذه المفردة من تعمّد، لباساً رثّاً أو ممزقاً لأنه يريد توصيل رسالة تثير حالات عطف معيّنة لدى الرائي» [1]. وبصفة عامة فإنّ المفهوم العام للدلالة يتجاوز المعطى اللّغوي واللّساني ليشمل جميع أنماط الرموز الثقافيّة في تجلّياتها المتباينة.

وقد طالت السيميائيات إشكالية الجسد وأخذت فيه مجرى الاستفهام عن فاعليته وعن أثره في صياغة دلالة الأشياء وفي تشكيل دلالة الخطاب. كما تناولت علوم عدّة هذه الإشكالية باعتبارها مادة درس وتمحيص، واختلفت النظريات والمدارس من تجريبيين وعقلانيين حول ماهيته رغم إجماع مختلف الأديان السماويّة حول إتقان الخالق لهذا الجسد «عَلَى أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ».

الرقص ودلالاته:

يعتبر الرقص من أهمّ التعبيرات الإيمائيّة فهو يقوم على التشكيل الجسماني الذي لازم الإنسان منذ عهود بعيدة. تؤكّد أغلب المصادر والمراجع التاريخيّة والاجتماعية والأنثروبولوجيّة أنّ الحضارة الفرعونية كانت من الحضارات الأوّلى حيث عمد الفراعنة إلى هذه الممارسة الفنيّة الاحتفالية التي تُعدّ لديهم «طقسا مقدّسا يأمر به الكهنة وتجلّه التقاليد وله أرفع منزلة وأجلّ مقام في تلك العصور، فكانوا يغرقون في اتقان حركاته العجيبة التي لم تصل أمّة من الأمم إلى ما وصلت إليه الأمّة المصرية من الاعتناء بالرقص وتقديسه وتقديمه على كلّ طقوس عباداته»[2].

وما استمرار مجموعات «الصطمبالي» بتونس وبانتشارها على مختلف الزوايا («سيدي سعد» بتونس وبجزيرة جربة- «سيدي منصور» بصفاقس و«سيدي مرزوف العجمي» بقابس وبقبلي) إلّا دليلٌ على ما تحتلّه هذه «البسيكودراما» العلاجيّة من مكانة لدى الثقافة الشعبيّة «الميكرواجتماعية» حيث وجدت الفضاء الملائم لتشكيل عناصر علاجيّة مشتركة

(التخميرة ←→ النشوة ←→ الشفاء).

كما كانت هذه التعبيرات الجسديّة تعكس الذاكرة الجماعيّة والمكنونات الداخليّة لهذه الشعوب الغابرة من خلال «اللاّوعي» لتظهره جميعا إلى «الوعي» من خلال هذا التعبير الفنّي الذي يستخدم فيه الجسد الإنساني تقنياته المفصليّة والعضليّة والعصبيّة والتي تخلق حين تجتمع، نظاما من الحركات والإشارات والإيماءات ذا دلالات ومعان لفك رموز هذا الجسد، ومن خلاله يعبّر هذا الجسدُ عن الحبّ والفرح والسعادة أحيانا وعن الألم والحزن أحيانا أخرى. وبصفة عامة تتحدّث الباحثة في الأنثروبولوجيا جوديث حنّا Judth lynne Hanna عن الرقص باعتماد تقارير أبحاث ميدانيّة لأحد أكبر الباحثين الأنثروموسيقيولوجين هيغو زامب[3] Hugo Zemp مؤكّدة أنه يمكن تناول هذه الممارسة الجسديّة ودراستها من خلال زوايا مختلفة التي تتمثّل في العناصر التالية:

- الناحية الفيزيائية: يصدر الجسم البشري طاقة نتيجة لتجاوب القوة العضلية الديناميكيّة لأوامر العقل فينتج بالتالي الطاقة المنتظمة مع الحركات المتناسقة لأعضاء الجسد.
- الناحية الثقافية: يمثل الرقص مجموع القيم والمواقف والمفاهيم الخاصة التي من شأنها تحديد الهوية الثقافية لمجتمع ما إلى جانب تحديد جزئي لتصورات الرقص وإنتاجاته الجسدية وأسلوبه وبنيته وأساليب تنفيذه.
- الناحية الاجتماعية: تمثّل الأشكال التعبيريّة في فنّ الرقص المرآة العاكسة والمؤثرة في التنظيم الاجتماعي والعلاقة الداخليّة بين الأفراد في المجموعة وبين المجموعات في ما بينها.
- الناحية النفسية: يعتبر الرقص نتاجا للتجارب المعرفية وتعبيرا لمجموعة المشاعر والعواطف الذاتية التي يعيشها الفرد عبر مراحل حياته.
- الناحية الاقتصادية: كما يمثّل هذا الفنّ في الجانب المادي لدى عدد من المجموعات المحترفة مصدرا للدخل من خلال نشاطهم الموسمي (مقابل إحيائهم للعروض الثقافيّة الموسميّة) أو من خلال تعليمهم لهذا الفنّ لروّاده بمقابل.

- **الناحية السياسيّة:** يمكن أن يمثّل الرقص وسيلة للتعبير عن المواقف والقيم السياسية ووسيلة للاحتجاج وطلب التغيير (يمكن الإستشهاد هنا بالعديد من الإحتجاجات لدى عدد من المجتمعات الإفريقية من خلال التعابير الجسديّة المصاحبة لهتافاتهم الصوتيّة).
- **الناحية التعبيرية والتواصلية:** من خلال «لغة» الجسد التي يرمز الراقص من خلالها للتعبير عن مشاعره وأفكاره عبر حركات ورموز جسدية يمكن أن يفهم معانيها ويفكّ رموزها أفراد مجتمعه.

التعبيرات الدلاليّة من خلال رقصة «الزقارة» لدى مجموعات «القُوقُو»:

تعتبر مجموعات «القُوقُو» من أهمّ المجموعات الفنيّة بالجنوب الشرقيّ والتي ينتمي كامل عناصرها إلى أفراد من الأقليات السوداء بالجهة والذين هم يتميّزون بمواهب فنيّة إن كانت على مستوى العزف على الآلات الشعبيّة أو أولائك الذين يظهرون براعة في التعبيرات الجسدية لاسيما في أصناف مميّزة من الرقص التي تتطلّب مجهودا جسديّا كبيرا خاصة وأنّ هذه الممارسات الفنيّة تحتلّ حيزا كبيرا من مدوّنتهم الموسيقيّة. كما يجدر لنا أن نشير بأنّ هذه المجموعات لاتزال تزاول نشاطها الفنّي لتحافظ من خلاله على ديمومتهم وعلى أصالتهم وتقاليدهم. فمنذ تاريخ تأسيسها منذ ما يزيد على نصف قرن استقرّت مجموعتان منهم بمنطقتين متجاورتين جغرافيّا وسيطلق عليهما تسمية: «قُوقُو» جربة و«قُوقُو» جرجيس.

1) أصل تسمية «قُوقُو» ودلالاتها:

فبادئ ذي بدء أطلقت تسمية «قُوقُو» على هاتين المجموعتين دون معرفة دقيقة لأصول هذه التسمية باستثناء الفرضيّة الوحيدة التي أتّفق عليها كلّ عناصر «القُوقُو» والتي أسندت إلى شخص يدعى «قدور بوشحمة» الذي كان يشتغل في ميدان التنشيط السياحي والذي أطلق عليهم هذه التسمية لسهولة حفظها والتلفّظ بها للتعريف بهم لدى روّاد السياحة من الأجانب آنذاك عوضا عن التسميات الأخرى التي اشتهروا بها آنذاك لدى سكّان المنطقة «كنوبة العبيد» أو «التخميرة». كما تحدّث أحد الروّاة[4] المنتمين لهذه المجموعة بقوله أنّ هذه التسمية هي تحريف للفظ «قِيقُو» ثمّ «قُوقِي» بمعنى التسمية الإفريقيّة لآلة «القمبري» التي كانت تستعملها المجموعة. غير أنّ هذه الروايات تبدو متناقضة مع الواقع إذ أنّ هذه التسمية متعارف عليها منذ بداية تواجد المجموعات السوداء بالجنوب الشرقي والتي تزامنت مع ذروة الحركة التجاريّة للعبيد مع أوخر القرن التاسع عشر بين عدد من مدن القارة الإفريقيّة ومدن شمال هذه القارة.

ففي هذا الإطار فقد توصلّنا بعد بحث مستفيض من التعرّف إلى فرضيّة ربّما الأقرب للتعرّف على أصل تسميّة «قُوقُو» التي تنسب لسكّان إحدى القبائل السودانيّة تحدّث عنهم الرحّالة أبو حامد الغرناطي في الباب الأوّل (الذي جاء عنوانه «في صفة الدنيا وسكّانها إنسها وجانها») من كتابه رحلة الغرناطي: تحفة الألباب ونخبة الأعجاب ورحلة إلى أوروبة وآسية بقوله:

«وأهل غانة أحسن السودان سيرة وأجملهم صورا. سبط الشعور، لهم عقول وفهم. ويحجوّن إلى مكّة. وأمّا فَاوَةَ، وقُوقُو، وملي، وتكرور، وغدامس، قوم لهم بأس وليس في أرضهم بركة، ولا خير في أرضهم، ولا دين لهم، ولا عقول. وأشرّهم قوقو، قصار الأعناق، فطس الأنوف، حمر العيون، وكأنّ شعورهم حبّ الفلفل، وروائحهم كريهة كالقرون المحروقة. يرمون بنبل مسمومة بدماء حيّات صفر لا تلبث ساعة واحدة حتّى يسقط لحم من أصابه ذلك السهم عن عظمه، ولو كان فيلا أو غيره من الحيوانات والأفاعي. وهم شر نوع في السودان وسائر السودان ينتفع بهم في الخدمة والعمل إلاّ قُوقُو فلا خير فيهم إلاّ في الحرب»[5].

لوحة جداريّة لإحدى التعبيرات الفنيّة لدى الفراعنة في مقبرة نب آمون

وفي هذا الإطار ما أسلفنا ذكره بأنّ أصول هذه الأقليات المستقرّة بجهة الجنوب الشرقي والتي أصبحت من العناصر المميّزة لسكّان هذه الجهة تنحدر أساسا من «شرق السودان عن طريق فزان وغدامس وطرابلس واستوطنوا بمدنين وقابس والجنوب للقطر التونسي (أمّا الذين جاؤوا من غرب السودان وغينيا توجّهوا عبرواحات توزر وغرب شط الجريد إلى الشمال)»[6].

كما لا يمكن التغافل عن الحديث بوجود آلة إيقاعية تقليدية يطلق عليها تسمية «قُوقُو» تستعمل في الموسيقى التقليديّة لدى إحدى القبائل المتواجدة بجنوب السودان تسمّى قبيلة «الزَّانِدِي».

2) وقد وصفت بأنّها:

«عبارة عن جذع شجرة يتم نحته علي شكل حيوان له رأس وذيل وأربعة أرجل يتم تجويفه من خلال فتحة صغيرة بطول الظهر للحصول علي صندوق للرنين يختلف سمك جوانبه ليعطي أصوات مختلفة عند طرقها يعتلي العازف القوقو ويمدّ إحدى ساقيه فوق فتحة الصوت استعدادا لحبسه عند الحاجة ولانّ آلة القوقو عبارة عن طبل مضبوط فصوتها يختلف وفقاً لسمك الجانب المطروق»[7].

وكانت هذه الآلة قديما تستخدم كوسيلة تواصليّة من خلال إرسال إشارات إيقاعية معيّنة للدلالة عن ضرورة الاستعداد لمجابهة الحروب أو للإعلام بهجوم مباغت للعدوّ أو للتبليغ عن المآتم. إضافة إلى أنّها تستعمل لدعوة الأقارب للأفراح والمناسبات السعيدة من خلال بثّ إشارات رمزية خاصة متعارف عليها لدى سكّان المنطقة.

أنواع التعبيرات الجسديّة لدى «القُوقُو»:

تعتبر التعبيرات الجسديّة من خلال فنون الرقص في أغلب الحالات انعكاسا صادقا للظروف والأحاسيس التي عاشها الإنسان في بيئته الاجتماعية، فازدواجيّة الحركة المقترنة مع الحالة النفسيّة تظهر حتما شخصيّة الفرد. فقد بيّن العالم النفسي وليام جيمس William James «أنّ كلّ بذرة إحساس في مشاعرنا لها ردّ فعل حسّاس على جسدنا، هذه التغييرات التي تطرأ على الجسد لا تأتي في شكل سبب ونتيجة ولكن مع بعضها بتداول كلّي»[8]. كما تؤكّد ذلك الباحثة الاجتماعية سلوى حفيظ التي اهتمّت بهذه الإشكاليّة من خلال دراستها للجسد من خلال فنّ الرقص في الثقافة الإسلاميّة ومقاربتها السوسيولوجيّة

مجموعة «قُوقُو» جربة

والبسيكولوجيّة والأنثروبولوجيّة بقولها:

«أصبح الجسد هدفا في حدّ ذاته فهو المنظور إليه والمرغوب فيه والمتجه إليه بدرجة أولى لتفريغ الإحباطات والشحنات السلبية الفورية كالقلق وغيره من التوترات. إنّ هدف الجسد اليوم هو اختزال الكوامن والتعبير عن الأفكار جسديا وقد أصبح هذا ممكنا نسبيا في لغة الصم والبكم وفي كلّ حالات النفس اللاشعوريّة مثل الحلم والعصاب والإستيهام..الخ إنّ العضويّ هو الوجه الآخر للنفسي وإنّ هذا يعوّض ذلك والجسد هو الوسيلة التعبيرية الوحيدة لكل أحوال النفس»[9].

وفي عمق هذا المزيج الثنائي حركي-شعوري وُلدت رقصات «القُوقُو» التي كانت في البداية في شكل حركات جسديّة تعبّر عن أحاسيسهم المفعمة بالظلم والقهر وليدة العديد من الممارسات العنصرية القصريّة المسلّطة عليهم في السنين الماضية من قبل البعض من السكّان البيض الأوائل بالمنطقة. فقد عاشت هذه الأقليّة على طوال تلك الحقب الزمنيّة السابقة ظروفا اجتماعية قاسية نتيجة لسوء معاملتهم، واحتلالهم أسفل السلّم الاجتماعي وتوجيه إليهم تلك النظرة الدونيّة داخل مجتمع اعتقدوا بأنّ اندماجهم داخله سيكون طبيعيّا لاعتبارات إنسانيّة وأخلاقيّة. فأولدت هذه المعاملة العنصريّة التمييزيّة لدى هذه الفئة ردة فعل معاكسة تمثلت بادئ الأمر في تنظيم أنشطة وممارسات جماعيّة تعبيريّة فيستقدمون أكثر من ضارب للطبل لقرع هذه الآلات في إيقاعات غير منتظمة وفي شكل متواصل والتي تتّسم ضرباتها بالشدّة حتّى تساهم في إثارة غضب واستفزاز أفراد هذه المجموعة (التي يكون عددهم يتراوح بين ستّة إلى إثنى عشر فردا بشكل زوجي) والذين يحملون في أيديهم عصيّا من شجرة الزيتون (يطلق عليه محليّا تسمية «المَطْرَقْ») إضافة إلى تحليهم على ما ينتعلون في أقدامهم (حفاة). وشيئا فشيئا تولّد هذه الضربات المتعاقبة حالات من الغضب والهيجان الهستيريّ لديهم يترجم في التشابك بالعصي في ما بينهم من خلال ضربها بعضها ببعض بعد دخولهم إلى مرحلة «الجَّذِبْ» باستحضارهم للألم المعاش. وتترجم هذه المرحلة السيكولوجية- الحركيّة «الصلة التي تتمّ بين الدماغ والمحيط الخارجي بواسطة الحواس. إذ أنّ كلّ الإحساسات لا تنشأ إلاّ عن طريق إثارات عصبية ناجمة عن إهاجة هذا المحيط لتلك الحواس وبالتالي، فمصدر الحس هو الوسط الماديّ»[10]. وتحيلنا هذه الصورة المؤلمة لتاريخ أقليّة عاشت مظاهر الظلم والاستعباد في فترات زمنيّة خلت، إلى الظروف التي صاحبت نشأة موسيقى الجاز بالولايات المتّحدة حين عبّرت التآلفات الموسيقية الزنجيّة عن صرخات العبوديّة ومطالبهم بالحريّة والإنعتاق.

تتعدّد وتتنوّع الرقصات والتعبيرات الجسديّة لدى مجموعتي «القُوقُو» بجربة وجرجيس فتتشابه أحيانا

وتختلف أحيانا أخرى. فأهمّ الرقصات التي اشتهرت بها «قُوقُو» جربة منذ نشأتها تتلخّص في:

- رقصة «الطَبَّالَة»: حيث يصطفّ عازفو «الطَبَّالَة الجِرْبِية»[11] و«الزُكْرَة» واحدا تلو الآخر يعزفون ويرقصون مع مسايرتهم للإيقاعات المستعملة في هذه المناسبة الاحتفالية.

- رقصة «الجُزْ»: تنفّذ هذه الرقصة التي تستمدّ تسميتها من جزيرة جربة بلباس مميّز وموحّد لكلّ عناصر المجموعة الذين يؤدّون هذه الرقصة بحركات متناسقة داخل الفضاء الاحتفالي.

رقصة «بوسعدية القُوقُو»

في حين تشترك كلا المجموعتين في تنفيذ العديد من الرقصات المتشابهة مثل:

- رقصة «القِلَّال»: وهي تعتبر من أشهر الرقصات الفرجويّة ذات النمط الفنّي الفلكلوري والتي تمتزج فيها عناصر شاملة منها الفنّي من خلال التنوّعات الإيقاعيّة وتغييرات سرعة النبض داخله لتحيلنا إلى تأثيراتها النفسيّة على الراقص وتزيد في قدراته في التركيز وبالتالي السيطرة على كلّ حركاته. إضافة إلى العامل الفزيولوجي الجسدي الذي يجب أن يتمتّع به هذا الراقص القادر على حمل إثنى عشر «القِلَّة» («الجِرَارْ») مثلما جسّده راقص «قُوقُو» جرجيس عبد المجيد جرتيلة في عروضه التنشيطيّة في السنوات الماضية.

رقصة (القِلَّال) «لقوقو» جرجيس

- رقصة «البوسعديّة»: هي تلك الرقصة التي اشتهرت لدى مجموعات «الصطمبالي» والمرتبطة بالطقوس العلاجيّة لروّاد الزوايا الخاصة بهذه الممارسات والتي أسلفنا ذكرها. أمّا بالنسبة لمجموعتي «القُوقُو» فإنّها بعيدة عن هذه الأغراض الطقوسيّة ويكون أداؤها مقتصرا على الجانب المشهدي الاستعراضي. ويؤدّي هذه الرقصة أحد عناصر المجموعة المنتمي للأقليات السوداء بالجهة بعد أن يرتدي لباسا طريفا ومميّزا تتكوّن أجزاؤه من جلود أو عظام الحيوانات ويضع قناعا أسود على وجهه ويغطّي رأسه غطاء مذبّبا ويكسو جسده بغطاء جلديّ وخرقا من الأقمشة الملوّنة والأصداف البحريّة. ويقوم بتنفيذ رقصته مصحوبا بعزفه على «الصُّنُوجْ» المصاحبة لإيقاع ثنائيّ ذي نفس إفريقي وهو كالآتي:

وقد جعلت منه هذه الرقصة شخصيّة فنيّة فريدة من نوعها. وهي ترتبط تاريخيّا « بقصّة رجل أسود له حمار وطبل ينتقل من بيت إلى آخر طالبا الصدقة صحبة ابنته سعدية ويتغنى بالغناء الأعجمي فينال من عطايا المارّة شيئا من الدراهم والأكل مقابل ما يرتجله من أغاني سودانية ورقص في شكل دورات»[12].

كما تحتفظ الذاكرة الشعبيّة بارتباط هذه الشخصيّة بأسطورة «مجنون سعديّة» التي تروي بأنّ أحد ملوك إفريقيا الذي اختطفت ابنته المسمّاة سعدية وبيعت في سوق العبيد. فهام في المدن البعيدة بحثا عنها ومرتدياً قناعا حتى لا يكشف أمره، وأخذ في البحث عنها مرددا لأغانيها علّها تتعرف إليه من خلالها. ومن جهة الأخرى يتمثّل دور هذا الراقص الذي يتمحور المناسبة الاحتفالية في التعبير عبر حركاته الجسديّة عن تاريخيّة معاناة هذه الأقليات التي ينتمي إليها فالأصداف البحريّة جعلها كشاهد عيان للرحلات البحريّة التي عبرت المحيط خلال مراحل العبوديّة أو ما أطلق عليها تسمية التجارة المثلّثة. كما شكّلت جلود وعظام الحيوانات التي وضعها على جسده كرمزيّة لعالم الصحاري والفيافي في تلك الحاضنة التاريخيّة للعبوديّة وما يعيش داخلها من حيوانات كاسرة والتي نهشت الآلاف من العبيد العابرين لهذه المسالك أثناء الرحلات التجاريّة المسيّرة من قبل تجّار القوافل الصحراويّة لبيعهم ومقايضتهم . فما يمكن أن نستشفّه من خلال هذه التعبيرات الجسديّة أنّها لم تشكّل بعدا فنّيا فرجويا فحسب بل تجاوزته لتتحوّل إلى دلالات نفسيّة عميقة ووسيلة لإفراغ الانفعالات الباطنيّة المستقرّة في اللاوعي.

- رقصة «الزفارة»: تعتبر هذه الرقصة من أهمّ الرقصات الرمزيّة التي تحوّلت من لعبة للعصي إلى تعبير جسدي ذي دلالات. وتختلف اختلافا جوهريّا عن مثيلها المتداول في مختلف مناطق البلاد التونسيّة والتي تتجسّد لديهم في ازدواجية فنيّة تتمثّل في تسمية إيقاع ورقصة في آن واحد. وتستمدّ هذه الأخيرة صفتها من خلال الإيقاع المستعمل لديها. ففي توزر مثلا «يرتبط الإيقاع برقصة شعبيّة تسمّى بنفس الاسم، يقدّمها «البَّارْدِيَّة»[13] بـ«القَارَابِيلاَ»[14] أمام جموع

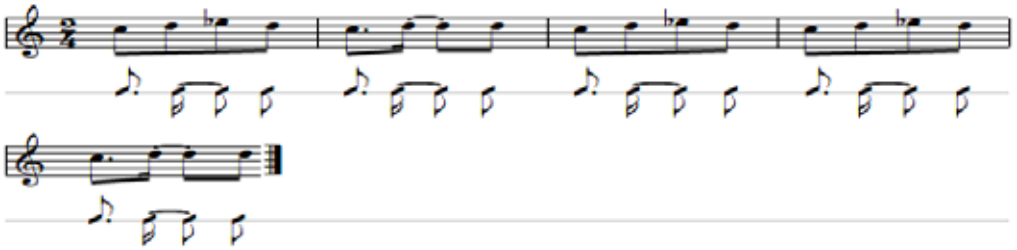
رقصة «الكَاسْكَا» اللّيبية

المشاركين في مراسم «المحفل». وينسب الممارسون هذه الصيغة الإيقاعيّة إلى جهة توزر»[15]. ويدوّن هذا الإيقاع «الزَّفَّايِرِي الجِرِيدِي» لديهم كالآتي:

أمّا رقصة «الزفارة» لدى مجموعتي «القُوقُو» أو ما سمّيت سابقا بلعبة العصي فهي ذات أصول تاريخيّة قديمة وقد وجد لها أثر مشابه لدى بعض القبائل الصحراويّة اللّيبية المجاورة والذين يطلقون عليها رقصة «الكَاسْكَا»، وهي إحدى التعبيرات المجسّدة للصراع الأزلي بين ثنائيّة الحياة والموت من خلال المعارك التي تندلع كلّ مرّة بين القبائل الرحّل في الصحراء وتستعمل فيها العصي للسيطرة على آبار المياه درءا للعطش وبحثا عن الارتواء.

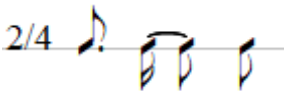
ومن ناحيّة التسمية «فالزَّفَّارَة» لدى مجموعتي «القُوقُو» تعني أيضا المبارزة بالعصي والقدرة على تنفيذ حركات استعراضية تعبيرية بخفّة وسرعة مع التركيز على تجسيد لوحة فنيّة مثيرة.

وباعتبار أنّ مجموعة «القُوقُو» بجزيرة جربة قد حضيت باهتمام عدد من الباحثين[16] في هذا المجال وقاموا بدراسة خصوصياتها الأثنوموسيقيّة، فإنّنا خيرنا تناول هذه الرقصة كإحدى التعبيرات الجسديّة لدى مجموعة «القُوقُو» بجربيس ومحاولة تحليل ما تحتويه من إشارات ورموز والبحث عن مقاربة سيميائيّة لها ومدى علاقتها بمنظومة الخطاب الإشاري والدلالي والتي لم يقع دراستها أو الغوص فيها.



الشكل (1):

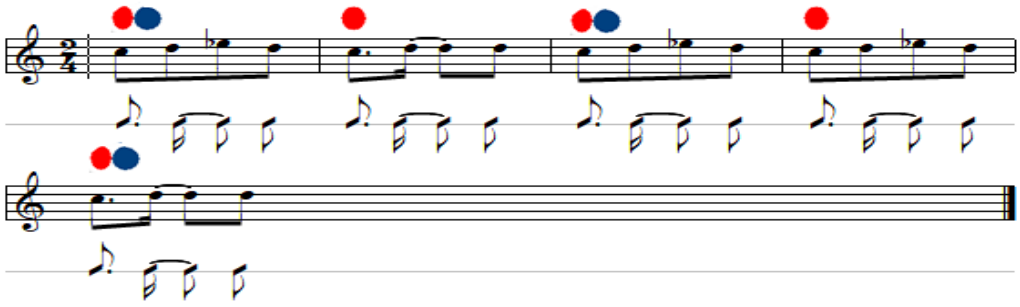
تتركّب هذه المجموعة من أفراد يتراوح عددهم في كلّ مرّة ما بين ستّة إلى إثنى عشر فردا ويرتبط ذلك حسب نوعيّة ومكان المناسبة الاحتفالية والقيمة الماديّة لها. وتكون المجموعة تحت قيادة عنصر منسّق لهم يطلقون عليه صفة «الرَّايِسْ» وعلى بقيّة العناصر صفة «البحريّة» (وهي التركيبة المشابهة لما تعرضنا له مع عناصر الطوائف)، وهو ذلك العنصر الذي يتولّى بالجوانب التنظيميّة والترتيبيّة لإحياء العروض من جهة والتنسيق الداخلي للرقصات من خلال إصدار الإشارات قبل تغيير المشاهد التعبيريّة أو ضبط الخطوات والسرعة الخاصة بكلّ رقصة من بينها رقصة «الزقارة» التي تسير حركات الراقصين فيها على ضربات وزن ذي تركيبة ثنائية يتكرّر كلّ مرّة دون إدراج تنويعات إيقاعية عليه بخلاف التنويعات الجسديّة التي تتدرّج سرعة الحركة فيها شيئا فشيئا نحو السرعة. ويدوّن هذا الإيقاع لدى مجموعة «قُوقُو» جرجيس كما يلي:



ولم تعتمد هذه الرقصة على الإيقاع فحسب بل اعتمدت أيضا على مصاحبة لحنية لآلة «الزُكْرَة» التي يقوم النغم فيها على جملة مقاميّة متكرّرة طوال الرقصة وهي تنفّذ كالشكل (1).

أمّا من ناحية التوزيع الداخلي لمجموعة الراقصين لعناصر «القُوقُو» خلال هذه الرقصة فهم ينقسمون في ما بينهم إلى كل فردين على حدة ضمن حلقة رقص داخل الفضاء تكون في البداية على شكل دائريّ، فتنطلق حركاتهم الجسديّة من اليمين إلى اليسار (عكس اتجاه حركة عقارب الساعة) بسرعة تدريجيّة نحو الأسرع، ومعها تبدأ ضربات عصيّ بين كلّ عنصرين بعضهما ببعض تزامنا مع بداية الدورة الإيقاعيّة المذكورة تارة أو بالتداول بين دورتين إيقاعيتين حينا آخر. ويرتبط ذلك مباشرة بالإشارات التي يحدّدها العنصر المنسّق للمجموعة («الرَّايِسْ»). فجاءت هذه الحركات المجسّدة بضربات العصي وبالتناوب على هذه النحو: الشكل (2).

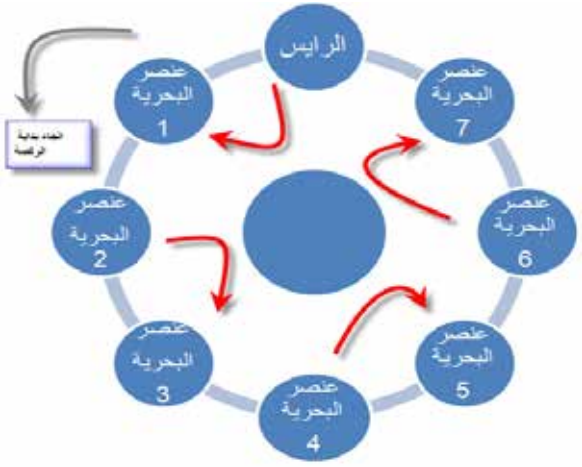
= ضربة العصي في بداية كلّ دورتين إيقاعيتين.

= ضربة العصي في بداية كلّ دورة إيقاعية.

الشكل (2):

وتنقسم هذه الرقصة إلى ثلاثة مراحل وتسمّى محليّا «الطُّرُوحْ» (جمع «طُرَحْ») وهي كالتّالي:

- المرحلة الأوّلى: وهي المرحلة التمهيدية التي تنطلق في شكل حركات إحمائية بطيئة تتجسّد في ضرب العصي بين كلّ فردين من عناصر المجموعة في بداية كلّ دورتين إيقاعيتين ثمّ تتطوّر إلى ضربة في بداية كلّ دورة إيقاعيّة فخلقت علاقة ارتباط إيقاعيّ متكرّر.

رسم بياني: المشهد الراقص الأوّل لـ«الزفّارة»



= علاقة الارتباط الإيقاعي الدوري بين كلّ عناصر مجموعة «القُوقُو».

- المرحلة الثّانية: تتمثّل في إنفراد «الرَّايِسْ» بوسط الفضاء دون غيره ويتواصل مع عنصر من البحريّة طوال هذه المرحلة بضرب متواصل بالعصي بعضهما ببعض وفي وضعيّة وقوف تارة وجلوس تارة أخرى. في حين يعتمد بقيّة «البحريّة» على منوال المرحلة الأوّلى بمواصلة كلّ عنصرين مقابلة بعضهما البعض من خلال تبادل ضربات العصي التي تنقسم فيها إلى مجموعتين:

- مجموعة أولى: تتولّى مواكبة ضربات الطبل القويّة بضربات العصي مع بداية كلّ دورة إيقاعيّة بالتداول مع المجموعة الثّانية.
- مجموعة ثانية: تتناوب في ضرب العصي بعضها ببعض في بداية كلّ دورتين إيقاعيتين بالتداول مع المجموعة الأوّلى.

رسم بياني: المشهد الراقص الثّاني لـ«الزفّارة»

= علاقة الارتباط الإيقاعي الدوري بين كلّ عنصرين من البحريّة.

= علاقة الارتباط الإيقاعي الدوري بين «الرَّايِسْ» والعنصر الأوّل من «البحريّة».

= ضربة العصي في بداية كلّ دورة إيقاعية.

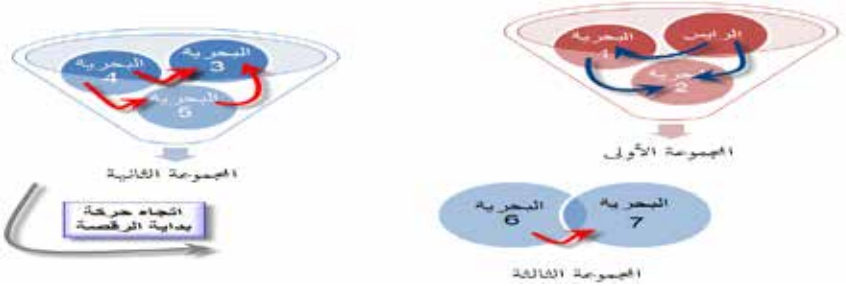
= ضربة العصي في بداية كلّ دورتين إيقاعيتين.

المرحلة الثّالثة: وهي المرحلة الحاسمة من هذه الرقصة تتوزّع عناصر «قُوقُو» جرجيس إلى ثلاثة مجموعات:

- المجموعة الأوّلى: تتكوّن من «الرَّايِسْ» صحبة عنصرين من «البحريّة».
- المجموعة الثّانية: تتركّب من ثلاثة عناصر من «البحريّة».
- المجموعة الثّالثة: تتكوّن من عنصرين من «البحريّة».

تتلخّص هذه المرحلة دخول عناصر «قُوقُو» جرجيس إلى مرحلة «التخميرة» بارتفاع نسق هذه التعبيرات الجسديّة إلى درجة السرعة القصوى

رسم بياني عدد16: المشهد الراقص الثّالث لـ«الزفّارة»



= علاقة الارتباط الإيقاعي الدوري بين كلّ عناصر مجموعة «القُوقُو».

للحركة، إذ تتشابك الأيادي الممسكة بالعصي بأقصى درجات التركيز فكلّ هفوة تكون نتائجها وخيمة على جسد أحد العناصر. وتتقاسم كلّ مجموعة من هذه المجموعات الثلاثة الضربات بالتداول في ما بينها وبكلّ حذر باستثناء المجموعة الثّالثة التي تواصل على نفس وتيرة المرحلتين السابقتين. ومن الملاحظ أيضا أنّ هذه المرحلة لا تستغرق مدّة تنفيذها طويلا نظرا لما تتطلبه من مجهود بدني وذهني مهمّين.

التعبيرات الدلاليّة وسيميائيّة الجسد لدى «القُوقُو»:

ارتبطت التعبيرات الجسديّة لدى مجموعة «قُوقُو» بجهة جرجيس بعدّة دلالات ومعاني لا يمكن أن تستشفّ إلّا من خلال التمعّن والدراسة والمتابعة لهذه المجموعة. فمن أهمّ الملاحظات التي يمكن أن نقف عليها بأنّ هذه التعبيرات قد احتوت على لغة الثنائيات بمختلف تنوّعاتها أهمّها ثنائية الجسد-الهويّة التي عبّر فيها عناصر المجموعة عن ذات كلّ فرد منهم ووعيه بفكره وإلمامه بتراثه واستحضار ذكريات أسلافهم، فجسّدوا برموزهم وإشاراتهم إبداعات وتعبيرات فنيّة على غاية من الأهميّة وشكّلوا هويتهم الثقافية المعبّرة عن خصوصياتهم التاريخيّة وما عاشته الأقلية الإثنية التي ينتمون إليها من حيف اجتماعي ومظاهر من التمييز السلبي الذي سلّط عليهم خلال حقب زمنية ماضية. فولّدت هذه التراكمات جسدا وفكرا رافضين للتهميش والنسيان والوعي بالتذكّر الدائم وعدم النسيان والتناسي. فجاءت حركاتهم خلال تعبيراتهم هذه في شكل حركتين:

- **حركات مقصودة:** يرمى من ورائها إبلاغ الحاضرين من خلال التعبيرات الجسديّة التي بصدد عرضها عن غضبهم ورفض ذاكرتهم لماضيهم الذي اتّسم بالظلم والتسلّط والاستبداد ولما عاشوه من تمييز وإقصاء وتهميش، فيتجلّى ذلك في اتخاذهم وضعية اقتراب وإنكماش[17] والتي تتصف بتقليص دائرة الحركة لديهم وبرمزية الالتفاف لجميع عناصر المجموعة ويرمون من خلالها إلى إبراز قدراتهم الدفاعيّة واستعدادهم ويقظتهم لصدّ كلّ من يعتدي عليهم أو يؤذيهم. «فعندما يكون الجسد مطويّا مع تقلّص الأطراف أو انكماشها، يتمّ نقل إحساس خاص بالبؤس والقمع والخضوع. ولكن مع تطوّر الثقة النفسيّة والابتهاج الإنساني تصبح الإيماءات أكثر انفتاحا ويتزايد المكان أو الحيز الخاص بالجسد»[18].
- **حركات لا إرادية:** وهي عموما تلك التي تصدر من اللاّوعي الذي يزداد نشاطه فيمنح إشارات في اللاّوعي الجماعي الذي تتجاوب مع شعورهم لتتداعى مع ذكريات المتلقّي لتضيف لمضامين

حركاتهم معاني ودلالات متعدّدة. وهي لذلك تتوافق مع «النظريات التحليلية النفسية وتأثيرها الواضح في تفسيرلغة الجسد التي تعتمد على أسس من الحدس أكثر من اعتماداها على شواهد امبيريقية (عملية) جاهدة من أجل ارجاع أو عزو الوضع الجسمي الخارجي إلى صراعات داخلية مفترضة»[19]. وتتجلّى هذه الحركات لدى أفراد هذه المجموعة في هزّات الرأس المتتالية اللاّإرادية أثناء دورانهم المتسارع في فضاء الرقص وتجسيد انفعالاتهم من خلالها.

وقد تناسبت هذه الحركات والإنفعالات خاصة الإراديّة منها مع ما تحدّث عنه علم النفس الحديث ومدى الارتباط بين وضعيّة الجسد ومع ما يعيشه المرء من انفعالات وأحاسيس نتيجة عوامل وترسّبات نفسية مؤثّرة فوضّح ذلك عدد من الباحثين المختصين في علم النفس على غرار سوزانا بلوكس Bloch Suzana وبيدرو أرثوس Orthous pedro وڤي سنتيبانيس Santibañez Guy[20] في دراستهم حول مناهج التعبيرلدى الفنّانين و مدى علاقتها بأهمّ العوامل النفسيّة والجسديّة والاجتماعية المؤثرة فيهم. فصنّفوا الوضع الجسدي في حالتين: حالة التوتّر والغضب ورمزوا إليها ب(ت أو T) وحالة الاسترخاء (ر أو R)، كما صنّفوا اتجاهات الحركة على أساس أنّها تكون في اتجاهين: الاقتراب (Approach Ap)أو الإبتعاد أو التحاشي «(Avoidance(Av»،

كما مثّل الوجه إحدى التعبيرات الانفعاليّة المميزة لدى هذه المجموعة لما يمثّله من أهميّة كواجهة دلاليّة عن المكنونات النفسية والباطنيّة، فإضافة إلى وضعيّة الانكماش والتنفّس المرتفع من خلال إغلاق الفم بإحكام أثناء الرقص وهي الدلالات الحاضرة أثناء اللوحات التعبيريةّ «لڤوڤو» جرجيس حيث أنّ اتجاه حركات عناصرها داخل الحلقة الدائريّة للرقص تكون في جميع الأحوال وفي كلّ المناسبات من اليمين إلى اليسار (عكس عقارب الساعة) وذلك بصفة غيراعتباطيّة بل لها ما يفسّرها علميّا، إذ يعتبرالجانب الأيسر من الوجه الإنساني أكثر تعبيرية من مثيله الأيمن

«والتفسيرالمحتمل لهذه النتيجة هو أنّ النصف شبه الكروي الأيمن من المخ «يشعر» أكثربالإنفعالات، مقارنة بالجانب أو النصف الأيسر، البارد والمنطقي، وأنّ الانفعال يتم نقله إلى العضلات الموجودة في الجانب المقابل (الأيسر) من الوجه التي يتحكّم فيها الجانب الأيمن من المخ. وأن التعبيرالذي يبدأ على نحو متعمد هو فقط ما يكون قويا في الجانب الأيسر من الوجه»[21].

وهو أيضا ما اتّفقت عليه العديد من الأبحاث والدراسات العلميّة لاسيما تلك التي اهتمّت بالبحث في العلاقات المباشرة بين الجوانب الفزيولوجية الدماغيّة والمعارف الفنيّة الإبداعية، منها دراسة على غاية من الأهميّة للباحث الأمريكي كارل ألتريش سميث ,Smith Karl Ulrich والتي تحدّث عن تصنيف وجه الإنسان على ضوء ما أطلق عليها صفة «السيادة الوجهية» facial dominance وبيّن أنّ أغلبية النّاس (حسب تقديراته) وفي حدود 80 ٪ هم من أصحاب الوجه الأيمن Right faced بينما الأقلية الباقية هم من أصحاب الوجه الأيسر Left faced ومن ضمنهم تحدّث عن الفنانين والموسيقيين بصفة خاصة لكونهم « يميلون على نحو خاص إلى أن يكونوا من أصحاب الوجه الأيسر وبشكل واضح السيادة لهذا الجانب من الوجه الكلي. لأن هذا الجانب من الوجه لديهم يعكس الحالة الراقية أو المتطورة من نصف المخ الأيمن الخاص بهم»[22].

كما يؤكّد الباحث في علم النفس الفسيولوجي عبد الوهاب محمّد كامل من خلال دراسات سيكوفسيولوجية ونيورولوجيّة لسلوك الإنسان أنّ النمط الإدراكي المعرفي لمحتوى المعلومات المرتبط بهذا الجانب الأيمن والذي توصّل من خلال الأبحاث التجريبية في هذا الصدد

«ليتصف بأنّه يقوم على المحاكاة Analogical (في شكل كميات فيزيقية) كذلك نصف الكرة الأيمن

يغلب في عملياته طابع التخليق Synthesis ومن جهة أخرى يظهر ارتباطه بجانب الأداء غير اللفظي وإذا تناولنا المعلومات البصرية المكانية spatial-visuo لوجدنا أن نشاط نصف الكرة اليمين يتصف بنمط التأثير الماسح scaning للصيغ الجشطالتية التي تشترك في الدلالات الرمزية و التحورية. وبالنسبة للتفكير يتصف بأنه حدسي intuitive .وأخيرا يرتبط نصف الكرة اليمين بعمل الصورة Image-making من جانب وبالنمط الموسيقي Musical-made من جانب آخر»[23].

ويسير على نفس المنهج عالم النفس أحمد محمّد عبد الخالق بالتأكيد على تخصّص نصف الكرة المخيّة الأيمن بالنظر إلى الأشياء ككلّ ويأخذ بعين الاعتبار جوانب إدراكيّة متعدّدة في الآن نفسه إذ يذكر بأنّه «عليه يتوقّف في إعداد أنواع عدّة من المعلومات البصريّة وعلى الأخصّ الشكل والمكان والموسيقى والأصوات الأخرى التي لا ترتبط باللغة»[24] .

وقد شكّلت البعض من هذه العناصر الحركيّة والتعبيرية حضورها لدى رقصات «القُوڤُو» فما يمكن ملاحظته لديهم من خلال رقصتهم «للزڤارة» تتلخّص في ما يلي:

- تميّزهم بنشاط فائق وبمهارات رياضية واضحة في أدائهم.
- الاعتماد على قوة الساقين واستعمالهما السريع وبسطهما على الأرض حافيتين لغاية الشعور بامتداد حرارة الأرض لتزيد من حماستهم ونشاطهم.
- الاستعمال المتكرّر للدفع القوي لمنطقة الحوض وهذا التحريك يساهم في سرعة الحركة بإنجاز تعبيراتهم الجسدية على أحسن وجه.
- الاعتماد على قبضة اليد كعضو أساسي لتنفيذ رقصة «للزڤارة» باستعمال العصي وإبراز قوّة قبضتهم اليدويّة.
- مكانة «السيادة الوجهيّة » والاختيار اللاإرادي للجانب الأيمن من المخّ ذلك العنصر المحدّد في اتباع اتجاه حركاتهم داخل الفضاء.
- مكانة التعبيرات والإيماءات المرتبطة بالوجه كتقطيب الجبهة واحمرار العينين وما تمثّله من تأثيرات على العلامات السلوكيّة المعبّرة عن سمات الغضب والزمجرة.

وعموما فما يمكن استنتاجه من هذه الممارسات الجسديّة التعبيرية لمجموعتي «القُوڤُو» المذكورة سالفا وارتباطها بالجوانب المتعدّدة التي ذكرها الباحث هيغو زامب Hugo Zemp والتي تعرضنا إليها في تعريفاتها العامة تتلخّص في العناصر التالية:

- **الناحية الفيزيائية:** تتجاوب القوة العضلية الديناميكيّة للجسد مع إشارات العقل لاسيما تلك الصادرة من الجانب الأيمن من الدماغ لتنتج وتصدر الطاقة المنتظمة المحرّكة لأعضاء الجسد بتناسق وانسجام.
- **الناحية الثقافية:** تترجم في تأكيد هويّة هذه المجموعات الفنيّة من خلال تنفيذ أسلوب فنّي مميّز والإنفراد بعرضه وتقديمه دون سواهم لما يتطلّبه من حرفيّة ومقدرة وبنية جسديّة خصوصيّة .
- **الناحية الاجتماعية:** تزيد هذه التعبيرات الجسديّة لمجموعة «القُوڤُو» في توطيد العلاقات الاجتماعية بين عناصرها الذين ينتمون جميعا إلى عائلة موسّعة واحدة يمثّلون بها «كتلة فنيّة موحّدة» لا يمكن اختراقها.
- **الناحية النفسية:** اعتبرت هذه التعبيرات لاسيما من خلال رقصتي «بوسعديّة» و«الزڤارة» انعكاسا لجملة المشاعر الحزينة التي عاشتها الجذور والأصول الأولى أفراد هذه المجموعة خلال الحقب الزمنيّة الماضية أثناء عهود العبوديّة وما صاحبتها من ظلم وإستبداد والتي لازالت حاضرة في ذاكرتهم الجماعية.

- **الناحية الاقتصادية:** تعتمد عناصر المجموعتين كليّا على نشاطها الفنّي هذا من أجل الإسترزاق منه، فهو يمثّل المصدر الأساسي لدخلهم المادي ولا يمتهن أغلب العناصر مهنا أخرى سواها. وبذلك فهم يقبلون على إحياء جميع المناسبات الاحتفالية الخاصة والتظاهرات الثقافية العامة بما في ذلك تنشيط العروض السياحية داخل الفنادق والنزل بالجهة.

- **الناحية التعبيرية والتواصلية:** احتل الجسد في هذه الناحية اللغة التي عبّرت عناصر هذه المجموعة من خلالها عن مشاعرهم وأفكارهم الرافضة لممارسات الماضي القريب الذي سلّط عليهم قصرا فاستحضروه بحركات متتالية ومتسارعة لإبراز قدراتهم الجسديّة وبضربات عصيّهم القويّة وبرموز جسدية تعرض أمام حضور قادر على فهم معانيها وفكّ رموزها. إضافة إلى ما يحمله هؤلاء العناصر من رمزيّة في اختيار ألوان لباسهم الذي يتكوّن من :

«الجَّلْوَالِي»: وهو ذلك اللّباس السفلي الذي يتخذ لون الأحمر رمز الحرارة، الخطر، الغضب، الإثارة والنشاط.

«الفرملة»: تلبس من الأعلى فوق الجمازة وتكون مفتوحة من الأمام ويختارون لها ما بين اللون الوردي والأحمر (عند تغيير لون «الجَّلْوَالِي» إلى الأبيض) أو لون الأخضر كرمزية للأمن والطمأنينة والهدوء.

«الجمازة»: التي تكون دائما في لون الأبيض رمز النقاء والصفاء والفضل.

كما يجدر بنا في آخر هذا المحور أن نذكر بعض الاستنتاجات الإضافيّة التي لا يمكن التغاضي عنها لما تمثّله من أهميّة :

لا ترتبط التعبيرات الجسديّة لدى «القُوقُو» بالجانب الطقوسي-الدينيّ أو الطقوسي- العلاجي، ولا يمكن أن نجد تقاطعات مع مجموعات «الصطمبالي» بمختلف تفرّعاتها باستثناء مشهديّة «بوسعديّة» التي لم تستعملها مجموعة «قُوقُو» جرجيس إلّا من أجل إثراء عروضها التنشيطيّة واستغلال هذه الصفة لرقصتها من أجل إبراز المخزون الثقافي اللاّمادي للممارسات الاحتفالية لدى الأقليّة السوداء بالبلاد التونسيّة، ولم تكن استعارة هذه الرقصة لغرض طقوسي علاجي أو لتشكيل عناصر علاجية لذلك.

جاءت الممارسات الموسيقيّة والتعبيرات الجسديّة لمجموعة «قُوقُو» جرجيس من حيث بعدها الإفريقي من خلال استعمال التراكيب والخلايا الإيقاعيّة المستعملة لديها وبالاعتماد على الإيقاع أساسا كمصدر للحركة الجسديّة. والاحتفاظ ببعض التقاليد للرقص الإفريقي المتجسّدة في الرقص بأقدام حافية مهما تنوّعت الفضاءات لعروضهم وباستعمال العصي التي غالبا ما تكون حاضرة ومألوفة أثناء العديد من الرقصات الإفريقية أو ذات الأصول الإفريقية.

ترتكز هذه التعبيرات الجسديّة على الجانب الإيقاعي من خلال توظيف عدد غير محدّد لآلة «الطَبَّالَة» من أجل هدف حسّي وبثّ الإثارة والتحفيز لبلوغ مراحل من «الجَذِبْ» الخاص بهذه الأقليّة (الذي يعرف محليّا «ببُورِي الوِصْفَانْ» ومنه تتجسّد حركات العناصر «الهستيريّة» المنظّمة والبلوغ بها إلى مشهديّة إبداعيّة وفريدة(كرقصة «الزقّارة» ورقصة «القُلَّة» وما تتطلّبه من تركيز وبنية جسديّة على حد سواء). وهو ما يفسّر عدم إيلاء الجانب اللّحني أهميّة في ممارساتهم، فهو لم يمثّل سوى إثراء للجانب الجرسي (باستعمال آلتي «الزُكْرَة» أحيانا أو «المِزْوِدْ» أحيانا أخرى) إلى درجة أنّ إحدى هذه الآلات («الزُكْرَة») لا تتوانى في تكرار نفس الجملة اللّحنية على طوال رقصة «الزقّارة». فقدت الرقصات التعبيريّة في الفترة المعاصرة بعدها الدلالي والرّمزي وتحوّلت إلى مجرّد مشهد فرجويّ وترفيهيّ وتنشيطيّ يرمى من ورائها غاية ماديّة وأصبحت بمثابة منتوج ثقافيّ اقتصاديّ فتحوّل بذلك من موروث شعبيّ لثقافة محليّة إلى ظاهرة فلكلوريّة مناسباتية.

الهوامش

1. بلال (عبد الهادي)، "دلالات التعبير لجسد صائم عن الكلام"، جريدة الشرق الأوسط، العدد 10627، 2 جانفي 2008.
2. الأشقر (إكرام)، الرقص لغة الجسد، ط.1، دار الفرات، لبنان، 2003، ص.61.
3. ZEMP (Hugo), livres-disques présentés et édités par la collection CNRS/Musée de l'Homme : "les danses du monde" (CNR 574 1106.07), "instruments de musique du monde" (CNR 274 675) et "les voix du monde" (CMX 374 1010.12).
4. لقاء إذاعي مع الحسين جرتيلة في برنامج تراثي "البرنوس" من تقديم الطاهر الراجح على موجة فم بتاريخ 26 فيفيري 2016.
5. الغرناطي (أبو حامد محمد)، رحلة الغرناطي: تحفة الألباب ونخبة الأعجاب ورحلة إلى أوروبة وآسية، ط.1، حر. قاسم وهب، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2003، ص.30 - 31.
6. قطاط (محمود)، "من ملامح التراث الموسيقى بجزيرة جربة"، دراسات حول جزيرة جربة، جمعية صيانة جزيرة جربة، 1995، ص.190.
7. https://sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=print&board=5&msg=1021326470&rn=2.
8. WILLIAM (James), Le pragmatisme, Flammarion, Paris, 1979.
9. حفيظ (سلوى)، حفيّظ (سلوى)، الرقص في الثقافة الإسلاميّة، جذوره وأبعاده وتمثّلاته، تونس، مركز النشر الجامعي،2012، ص.243.
10. حفيظ (سلوى)، العنوان السابق، ص.188.
11. وهو طبل كبير له شكل برميلي خشبي يتراوح قطره بين 60 و80 صم، لا يوجد بكثرة في البلاد التونسيّة تكاد جربة تنفرد باستعماله فالطبل الجربي أكبر من بقيّة الطبول المستعملة والمنتشرة في بقيّة المناطق التونسيّة.
12. حفيظ (سلوى)، العنوان السابق، ص.139.
13. مستعملو البارود في سلاحهم المصاحب لرقصاتهم.
14. نوع من البنادق صغيرة الحجم مخروطية الفوهة، يتمثّل دورها إطلاق البارود أثناء الرقصات.
15. المصمودي (محمد)، أنثروبولوجيا الإيقاع في المجال الواحيّ، منشورات سوتيميديا للنشر والتوزيع، مركز تونس للمنشورات الجامعية في العلوم الموسيقية، مخبر البحوث في الثقافة والتكنولوجيا الحديثة والتنمية، تونس، 2016، ص.155.
16. على غرار الباحث زهير قوجة الذي قام بإعداد أطروحة دكتوراه والتي تناول في إحدى محاورها مجموعة "القوڤو" لجزيرة جربة.
17. جاء هذا التصنيف للأوضاع الجسميّة حسب الباحث جيلين ويلسون على أربعة أنواع: الاقتراب أو الإقبال- الانسحاب- الامتداد- التقلّص أو الانكماش.
18. ويلسون (جيلين)، سيكولوجية فنون الأداء، تر. شاكر عبد الحميد، مر. محمد عناني، عامل المعرفة، العدد218، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 2000، ص. 225.
19. ويلسون (جيلين)، المصدر نفسه، ص.202.
20. BLOCH (Suzana), ORTHOS (Pedro). SANTIBANEZ (Guy), " Effector patterns of basic emotions: a psychophysiological method for training actors ", Journal of Social and Biological Structure , 10,1987 , p.12.
21. ويلسون (جيلين)، العنوان السابق، ص. 183.
22. SMITH, (Karl Ulrich), " Facedness and its relation to musical talent", Journal of the Acoustical Society of America, New york, 1984, p.1906.
23. كامل (عبد الوهاب محمّد)، علم النفس الفزيولوجي: مقدمة في الأسس السيكوفسيولوجية والنيورولوجية للسلوك الإنساني، ط.3، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1997، ص.162.
24. عبد الخالق (أحمد محمّد)، أسس علم النفس، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص.143.

الصور

- من الكاتب.

أ.سفيان اجديرة - المغرب

دلالات الرقص الصوفي المغربي

اللوحة للفنان حسين فيلالي

تروم هذه المقالة تقديم قراءة لوجه من وجوه العلاقة التي يتقاطع فيها الجسد بالحقل الصوفي، حيث ستنبري إلى دراسة ظاهرة الرقص باعتبارها تعبيرا جماليا يترجم معان ودلالات روحية، معان ودلالات نجد لها منازع وأصداء في المرجعيات التي يمتح منها المتصوفة معارفهم وإشاراتهم الذوقية.

وتجب الإشارة إلى أن الموضوع الذي سنتناوله كبير ومتنوع بتنوع وتعدد أشكال الخطاب الراقص في حقل الثقافة الصوفية، ومن تم فإننا سنخصص دراستنا حول الرقص في الطريقة الحراقية الدرقاوية ذات المشرب الشاذلي والذي يعرف بـ«العمارة» وهي مجلى روحي يندرج ضمن طقوس مجالس الذكر والسماع في القطر المغربي، إذ سنحاول وصف طقوس هذه العمارة وتقاليدها الجسدية والغنائية، مستنتجين بعد ذلك الدلالات الثقافية الروحانية التي تحيل عليها.

وفي هـذا السـياق، ننطلـق في مـن افـتراض جوهري يعتبر الجسـد جزءًا مـن عالم الأشـياء التي هـي في واقع الأمـر أنسـاق تحمـل دلالات ثقافيـة متجـذرة في عمـق الذاكرة الإنسـانية، إذ تبتعد هذه الأنسـاق عن معطياتها التقريريـة الجاهـزة لتسـتقر في الفضاء الإنسـاني الذي يكسـبها دلالات مختلفـة، فالجسـد -حسـب هـذا التصـور- «حجم إنسـاني» كما قال كريمـاص[1]، حيث إنه يصير منفصلا عن عالم الأشـياء، فيصبـح قادرا على إنتـاج دلالات لا تنتهي بناءً على المحيـط الصانع لوجوده، والـذي يجعل منـه منغرسـا في الفضاء الثقـافي[2].

إن الجسـد ليس شـيئا ثابتا في هـذا الوجـود، بل هو يتحرك وفـق انزياحين أساسـيين:

انزياح طبيعي يعـود إلى تجربة معممة ومشـتركة بين جميع النـاس، كأن نقول إن فـلان يأكل، أو إنه يشـرب أو إنه يمـشي إلخ[3].

انزيـاح ثقـافي يـدرك باعتبـاره «خروجا عـن المعيار المحـدد للفعـل العملـي»[4]، فالحركـة هنـا لا تفهم إلا داخل النسـق الثقافي الـذي ينتمي إليه الفعل الجسـدي، وتفسـير هذا الفعـل يقتضي منـا معرفة مسـبقة أو قل فرضيـات قبلية للسـياق الذي جـاء فيه.

وعليـه، إن حضـور الجسـد في الفضـاء الثقـافي عبر حـركات يعـبر مـن خلالهـا عـن انفعـالات وجدانيـة، يقتـضي أولا «وجـود برامج مسـبقة تسـتوعب داخلها الحـركات»[5]، كمـا يقتضي مـن زاويـة ثانيـة «وجود سـنن يفسـر هذه الحـركات ويرسـم لهـا دلالتهـا»[6].

وبمـا أننـا في هذا المسـاق سنسـعى إلى مقاربـة تجلٍّ أسـاسي ومبأر في الخطـاب الصوفي، فإن الأمر يسـتدعي فهـم خصائـص هـذا الخطـاب وكيفيـة حضـوره في الدعامـات الجماليـة الـتي يتأسـس عليها، والـتي منها الرقـص الذي يتجسـد بمعطى تقريري وآخـر إيحائي يدل على معـان متجـذرة في الكيـان الروحي الإسـلامي.

فمـا علاقـة الرقـص بالتصـوف؟ وما هـي طقوس الرقـص في الطريقة الحراقيـة؟ وما الـدلالات الإيحائية الـتي تدل عليهـا حركات الرقـص الحراقي وطقوسـه وما يصحبـه من ملفوظـات ذكريـة وغنائية؟

ونحـن نتعرض لظاهـرة الرقـص الصوفي، نـرى لزاما علينـا - في البدايـة - أن نعـرج قليلا علـى الحديث عن ما ينماز بـه الخطاب الصـوفي من خصائص عامـة، إذ لا يخفى علـى المهتم مـدى أهميتـه في الفكر العـربي قديمه وحديثـه، حيـث أبانـت التجربـة الصوفية عـن كونية الحضـارة الإسـلامية وعمقها، بـل إنها تجـاوزت الارتقاء بهذه الحضـارة إلى تطوير الوعي بالوجود الإنسـاني ككل، وذلـك لكونهـا جعلـت هدفهـا الأول والأسـمى البحث في ماهيـة الإنسـان، فكسـرت الحواجـز بـين الحـدود والمجـالات، لتضرب في عمـق الموجودات بشـتى أطيافها و تضا عيفها .

يقـوم الخطـاب الصـوفي علـى انزياحـات إبداعيـة/ فكريـة متمظهـرة أساسـا في أشـكال تعبيريـة مختلفـة، لغويـة وغـير لغويـة، انزياحـات أملتهـا نزعـة تأويليـة مخصوصـة، إذ «يـدرج المتصـوف الحـالات مجتمعـة ضمـن الحنـين إلى الواحـد المطلـق، الحقيقـي في العقيـدة أو المفـترض في المتخيـل الإنسـاني. ففـي هـذا الواحـد تنصهـر كل التناقضـات ضمـن منتهـى في الزمـان والمـكان لا شيء قبلـه ولا شيء بعـده. يتعلـق الأمـر بإحسـاس جديـد يتجـاوز حقيقـة الانفعـال، كمـا تصفـه اللغـة، لكـي يطلـق الطاقـة الحسـية في الـذات ويدفعهـا نحـو الالتحـام بالحـسي في الوجـود»[7].

يتضـح إذا، أن الخطاب الصوفي ليـس مظهرا تعبيريا بحصر المعنى، بـل هو تجربة عملية ومخـاض باطني يحدوه سـعي للالتحـام بالمطلـق، إنه خطـاب يعايـن الحقائق الوجوديـة عبر مبـدإ جوهـري مفـاده «انفتـاح التجربة الوجدانية علـى طبيعة وحقيقة الفكر الإنسـاني والكوني الـذي لا يمكن أن نحصره في قوالب جاهـزة أو نحدده في هذا الإطـار أو ذاك، لأن خاصيته الديمومـة والخلق»[8]

إن الخطـاب الصـوفي هو مخـاض باطـني ناجم عن أسـفار ومقامـات وأحـوال يتـدرج فيهـا الصـوفي عـبر

صورة لحلقة " العمارة" في موسم الزاوية البنانية بالرباط، ويظهر في الصورة بعض كبار شيوخ الطرق الصوفية بالمغرب، كشيخ الطريقة الدرقاوية رحمة الله عليه وشيخ الطريقة الحراقية حفظه الله.

معارج ومدارج تتحقق صورها في مختلف أشكال هذا الخطاب من شعر ونثر وموسيقى ورقص، إبداعات تشج بين الفكر والفن فتشرق فيها رؤى متموقعة بين تخوم المعرفة الصوفية والخيال الفني الرحب، بل تكسر الحواجز بينهما. ثم إن الخطاب الصوفي يقف في برزخ بين عالم الأواني وعالم المعاني، بين عالم الأشباح وعالم الأرواح، مما يجعله يرتمي في حضن المجاز والإشارة التي تثوي فيها المعاني صامتة مخاتلة حيرى أمام مغامرات نحو المطلق الذي يغذي القلب ويسكنه[9].

يسكن الصوفي قلبه فيغيب عن وجوده الذي يراه عدما، وهذا الإحساس يدفعه إلى نفض الغبار عن جسده تذكرا لمسموعه الأول وهو مسموع التكوين في قول الحق «كن» أو في الاعتراف بالربوبية في الميثاق القائل: «ألست بربكم»[10].

إننا نتحدث عن الصوفي العارف الذي فنى في الوجود بالحق فخلد، إذ كلما تحرك نفض عنه جسده لإبعاد الغيرية. فالجسد في هذا السياق ليس تعبيرا، بل هو محاولة للبقاء بعيدا عنه لفترة ما، للعودة إلى ذاك الخطاب الذي يخبرك أنه لا جسد لك[11]. والجسد وفق هذا المفهوم قفص الروح التي تتوق وتحن إلى الواحد الأحد، يقول أبي مدين الغوث في نونيته الشهيرة:

أما تنظر الطير المقفص يا فتى
إذا ذكر الأوطان حن إلى المغنى
يفرج بالتغريد عما بفؤاده
فتضطرب الأعضاء في الحس والمعنى
ويرقص في الأقفاص شوقا إلى اللقا
فتهتز أرباب العقول إذا غنى[12]

يحتفي الرقص بما هو تعبير فني للجسد بكل هذه السمات المخصوصة بأهل التصوف، بل إن الرقص يتجاوز ما يستطاع قوله في اللغة ليجسد الحال والحيرة والوجد كامتداد لخطاب مافتئ يواصل البحث في استكشاف حقائق الوجود.

يصطلح على الرقص في الطريقة الحراقية الدرقاوية الشاذلية بـ «العمارة»[13]، وهي ركن أساسي في السماع المجرد إلى جانب الهيللة والاسم المفرد والحلل التي هي مهادها، وبالمقابل هناك شق ثان في السماع مرتبط بالحضرة النبوية حيث ينفرد

هذا الشق بِمِيَزِفنية أخرى كاستعمال القدود المديحية في طرب الآلة بشكل قوي.

فكيف تقام العمارة بالزاوية الحراقية؟

يمكن معاينة العمارة الحراقية في الكثير من الأماكن والمناسبات، في الزاوية الأصل بتطوان أو في فروعها بالعديد من المدن والقرى والمداشر المغربية، وفي المواسم والاجتماعات الأسبوعية إلخ. وواقع الحال أن هناك بعض الاختلاف في طقوس هذه العمارة بين الزاوية الأصل بتطوان وزاوية الرباط مثلا، هذه الأخيرة -أي زاوية الرباط- التي عرفت كبار مريدي هذه الطريقة، بدءًا من الشيخ محمد بلعربي الدلائي ومرورا بسيدي بنعاشر الحداد وسيدي عبد السلام اكديرة وأبنائه مصطفى وأحمد والطيبي، وأخيرا الشيخ عبد اللطيف بنمنصور.

بعد الانتهاء من الجلالة[14] والحلل[15] التي يكون فيها الكل جالسا القرفصاء، ينهض شيخ الطريقة أو مقدمها أو من يقوم مقامهما، ثم ينهض بعده الجميع، فيرتبهم ترتيبا دائريا في شكل حلقة ثم يتموقع وسطهم، ويأخذ المسمعون جزءًا من هذه الحلقة الدائرية. فإذا انتظم الجميع، والكل يذكر الاسم المفرد «الله» من الحلة السابعة من طبع الرصد، ينطلق قطب الحلقة بابتداءِ إيقاع وحركة العمارة، متحركا بجسده نحو الخلف ثم إلى الأمام، ضابطا الإيقاع بكفه وقد يستعين بالطبل إن وجد. إيقاع وحركة يتلقفهما المعمرون ويسيرون على منوالهما لاهجين بجملة «الله حي»، إذ في حركتهم إلى الخلف يذكر الاسم المفرد «الله» وفي حركتهم إلى الأمام يذكر اسم الذات «حي».

يبدأ المسمعون في إنشاد مستعملاتهم المختلفة المرتبطة أغراضها وموضوعاتها الشعرية بكلام القوم، والتي تتوزع أنظامها على القصيد والموشح والزجل الأندلسي والملحون المغربي، وفق أنغام وطبوع الموسيقى الأندلسية المغربية، وفي ميزان يصطلح عليه بـ«الحضاري» نسبة إلى الحضرة التي هي من مسميات الرقص الصوفي، حيث يُتدرج في هذا الميزان عبر حركات

صورة لباب الزاوية الحراقية بدرب والزهراء بالمدينة العتيقة

إيقاعية ثلاث وهي الموسع -أي الحركة الثقيلة- ثم القنطرة -وهي أكثر سرعة من سابقتها- فالانصراف -وهي الحركة الأسرع-. وخلال هذه أطوار الإيقاعية التي يفضي بعضها إلى بعض، يزداد حال ووجد المعمرين حيث يساوق إيقاع السماع حركة الرقص، لكن يحافظ هؤلاء المعمرون على هيبة وقدسية المقام الذي هم فيه، وتنتقل عبارتهم التي يلهجون بها من «الله حي» إلى الذكر بالحلق وهو ذكر اسم «حي»، ثم يقفون قليلا مع إنشاد مستعملة غنائية محررة من الإيقاع يصطلح عليه ب «الترويحة» إيذانا بانتهاء العمارة، ثم يستمرون قليلا في الرقص سريع الإيقاع ليعلن شيخ الطريقة أو من ينوب عنه انتهاء العمارة برفعه السبابة قائلا: «محمد رسول الله»، ويختم كل ذلك بالقرآن الكريم[16].

إن هذه الطقوس التي أتينا على ذكرها أعلاه، ليست علامات فارغة من المعنى، بل إن خلفيتها مفعمة بالدلالات الكامنة والمتشابكة. إذ الحركة الجسدية تعد ها هنا حدثا دلاليا له دمغته في النسق الصوفي، حدث يرتبط بمقاصد هذا الخطاب الذي يستمد رواءه من مرجعيات مختلفة التي على رأسها القرآن والسنة.

هذه لوحة من إنجاز الفنان التشكيلي المغربي حسين فيلالي؛ وهي خصيصا لهذه الدراسة.

ففي مصطلح العمارة ذاته تشوي مجموعة من الإشارات، منها:

- عمارة الزمان: ويقصد بها ملؤه بذكر الله وعدم إسرافه في الهزل والتفاهة، وقد أشار الشيخ محمد الحراق إلى هذا الأمر في برولته الموشحة «صافي الحبيب تظفر بابديع انوارو»، حيث يقول:

ديما تراه بين اوراد واذكارو

عندُ فكل وقت اعمارا

يخشى تفوت فالهزل اجميع اعصارو

ويضيع العمر اخسارا[17]

- عمارة المكان: فـ «عمارة المكان تكون بالمدر والوبر والشجر، وتكون عمارة المكان في مستوى ثان بالكلام الذي يحيى وهو كلام الله وما يشبهه لأن به يقع الإحياء: «أفمن كان ميتا فأحييناه وجعلنا له نورا يمشي به في الناس» . فهناك العمارة الأولى وهي حسية، أما الثانية فهي معنوية وهي التي تعطي الحياة الحقيقية للمكان، ومن هنا كان السماع عمارة المكان أي حياته التي يحيى بها»[18].

- عمارة الإنسان: فالإنسان هو خليفة الله في الأرض بدليل قوله تعالى: «إني جاعل في الأرض خليفة»[19]، وفيه النفخة الإلهية بدليل قوله: «فإذا سويته ونفخته من روحي»[20]، وهذا الإبداع الذي خُصَّ به الإنسان يتجلى في قلبه الذي هو محور وجوده وعدمه، فعن النعمان بن بشير رضي الله عنهما قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: «ألا وإن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله، وإذا فسدت فسد الجسد كله، ألا وهي القلب»[21]، فالصوفي يقوم بتطهير هذا الجوهر من أدران النفس وشهودها. فالقلب هو بيت الله كما قال إمام المسمعين أبي الحسن الششتري:

وطهر بيوت الله من كل صورة

فما البيت إلا القلب إن كنت ذا عقل[22]

والطهارة هنا تكون بتعمير هذا القلب بذكر الله، يقول الششتري في قصيدة أخرى مشيرا إلى امتلاء القلب بعشق المحبوب وما يجيئ عن هذا العشق:

كم لك يا ليلى من المعاني

لمن عرف معناك القديم

أمليت من حسنك الأواني

وكل عاشق فيك يهيم

أنا الذي قد عمر جناني

بليلى والخمر والنديم[23]

وهذا سيدي بنعاشر الحداد الذي أفضت به حركة هز البدن في العمارة/حلقة الرقص الحراقي إلى البوح بما في قلبه، إذ يقول:

الحال هزابداني وبداني لساني
عما سكن فاجناني[24]

والرقص يعمر القلب ويملؤه، يقول الششتري في هذا الصدد:

ترى الرجال معنا حضور وقلوبهم معمرا
ترى الكل رقوص والسر فيهم قد ظهر[25]

ولعل من المفيد الإشارة إلى ارتباط كلام القوم/الصوفية بكلام الله تعالى، وذلك لكونهم يمتحون إشاراتهم من عالم الباطن والملكون مما يجعلها تقر في القلب، فهي تتجسد قرآنيا في الصلاة وصفيا في حلقة العمارة[26]. يقول تعالى في الحديث القدسي: «ما وسعني أرضي ولا سمائي، ووسعني قلب عبدي المؤمن»[27].

ومن العلامات التي تسترعي الاهتمام في طقوس العمارة الحراقية هي الانتقال من وضعية الجلوس إلى الوقوف عبر حركة القيام، وهذا يدل على التأهب للحضور والاستقامة والالتزام بهيبة المقام الذي هو مقام الذكر والحال والوجد.

ثم إن الدور الذي يضطلع به الشيخ في العمارة، مرتبط بالوظيفة الذي يقوم بها الشيخ في الفكر الصوفي من تربية وتسليك، مع حثه المريدين على التعاون والتكافل من جهة، وعلى الذكر والعروج والفناء من جهة أخرى حيث المقامات والأحوال والمواجيد.

وفي الحلقة، يشد المعمر في يد أخيه، ولعمري هذا يستوحي ما جاء في حديثه ﷺ حيث يقول: «المؤمن للمؤمن كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا»[28] وفي ذلك إشارة إلى أهمية التكافل والتلاحم والترابط الذي يجب أن يتحلى به المؤمنون/المريدون فيما بينهم.

أما حركة الرقص التي هي عبارة عن تحرك من الخلف إلى الأمام فإنها تدل على فعل الركوع في الصلاة، وهو انحناء بقصد الخضوع لله عز وجل والتذلل له وطلب فضله، يقول تعالى في سورة الفتح الآية 29: ﴿محمد رسول الله والذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم تراهم ركعا سجدا يبتغون فضلا من الله ورضوانا﴾، وقد أشار الإمام الطوسي في رسالته المسماة «بوارق الإلماع في الرد على من يحرم السماع» إلى بعض الدلالات الرمزية التي توحي بها حركة الرقص، حيث يقول إن حركة المتصوف خلال الحضرة تجسد بشكل مصغر حركة الكون، إذ يقول في هذه الصدد: «الرقص إشارة إلى جولان الروح حول دائرة الموجودات بقبول آثار التجليات والتنزلات»[29]، كما يشير الطوسي في ذات السياق إلى أن «الحركة أولى من السكون، إذ هي صفة الأرواح والحياة بينما السكون صفة الأجساد الكثيفة والميتة. من خلال السماع تتآلف حركات الجسد وحركات الروح بإيقاع منسجم موحد، فمن ذلك ينجذب الجسد إلى مقام الروح ويرتفع الحجاب وتشاهد تلك المعاني والحقائق دفعة، والحركة في الظاهر تساعد على السكون في الباطن، فكلما كثرت الحركة في السماع، قوي السكون في القلب فتجرد عما سوى الله»[30].

ويحايث حركة الرقص في العمارة ملفوظ ذِكري وهو «الله حي» وهي جملة مكونة من مسند ومسند إليه، من موصوف وصفة، والإشارة الصوفية هنا تتخطى معنى كون الله تعالى حيا «إلى ذكره في لحظة أولى من الوجد، باسم الذات (الله)، وبأول أسمائه الأمهات (حي)، والذي يشير هنا إلى عمارة القلب بالله، لأن حياة القلب قائمة بوجود متحققة بشهوده»[31].

وتجدر الإشارة أيضا، إلى أن الرقص في الطريقة الحراقية الدرقاوية يرتبط بمقام الفرح والطرب والزهو، يقول الشيخ محمد الحراق في همزية من بحر البسيط:

يهز بالرقص من أعطافه فرحا
أيامه أبدا بالراح خضراء[32]

ويقـول في قصيدة أخرى مشـيرا إلى مقـام الفرح عند أكابر أهـل القوم:

فـتراقصـوا طـربـا علـى لـذاتهم

وتواجدوا فيك بذاك وصاحوا[33]

ثـم إن إنشـاد المسـتعملات الغنائيـة يسـير بالموازاة مـع حركـة الرقص ومـا يصحبهـا من ملفـوظ ذِكْـرِيٍّ، وغالبا ما تكون أشـعار تلك المسـتعملات من كلام القوم بأغراضـه المتنوعـة كالخمـرة الصوفية والمحبـة الإلهية والمديح الولـوي وتغزلات الحقيقة وغير ذلك من الأشـعار العرفانيـة المرتبطـة بمقام الحضـرة الإلهيـة، وهي كلها أشـعار تزيـد في تأجيج شـوق المحبـين وتعمـل عملها في جوانيتهـم، مسـاعدة إياهم على تطهـير بواطنهم من كل ما يعكـر الـروح أو يمجها.

وحوصلة القول، إننا أردنا من خلال هذه الدراسة أن نعطي مقاربة أولية لسيمياء الرقص في الثقافة الصوفية المغربية تحديدا، قراءة ستتجدد وتتعمق كلما أَطْلَنَا معاينة هذا التعبير الفني الجمالي الذي يحمل قيما إنسانية وكونية لثقافتنا المعاصرة، هذه الثقافة التي أصبحت تعاني من خواء مضموني في أشكال تعبيرية شتى من ضمنها الرقص الذي أصبح مبتذلا، حيث إنه لا يكاد يعبر عن مضمون نبيل أو رسالة ثقافية. ونحن اليوم في حاجة ماسة لقراءة مثل هذه الظواهر الجمالية/الفكرية ولاستحضارها حلا لأزمة المعنى التي يعاني منها العالم، وإعلاءً لشعار الإنسانية التي تجمعنا.

الهوامش

1. Greimas, du sens, p.53.

– نقلا عن: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، منشورات ضفاف ودار الأمان والاختلاف، الرباط، ط1، 2005، ص136.

2. سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، م.س، نفس الصفحة.
3. المرجع نفسه، ص138.
4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5. المرجع السابق، ص137-136.
6. المرجع السابق، الصفحتين نفسهما.
7. سعيد بنكراد، "بين اللفظ والصورة تعددية الحقائق وفرجة الممكن"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1، 2007، ص110.
8. سعاد كعب، "خصائص الوجدان واللغة في الخطاب الصوفي الإسلامي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ع35، 2015، ص41.
9. ينظر كتاب: "إني ذاهب إلى ربي"، محمد التهامي الحراق، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2016، 318-321.
10. عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد: معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطه جي، دار الجيل، بيروت، ط2، ص339 -340.
11. من هنا جاء مفهوم السماع المطلق، وفي هذا الصدد قال الششتري: أنا بالله أنطق ومن الله أسمع (ديوان أبي الحسن الششتري، حققه وعلق عليه: علي سامي النشار، دار المعارف، الاسكندرية، ط1، 1960، ص182).
12. ديوان سيدي أبي مدين الغوث، جمع وتحقيق: بديار البشير، دون ذكر الناشر، الجزائر، ط1، 2012، ص162.
13. هناك مفردات أخرى لهذه المصطلح ك"الحضرة" و"التحيار" و"الجذبة" إلخ.
14. الجلالة وتسمى أيضا التخليل وهي: "تلحين الهيللة (لا إله إلا الله) والاسم المفرد (الله) وفق تلاحين صوفية مخصوصة مع تخليلها فرديا أو جماعيا بشعر من كلام القوم" (فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار "، تأليف محمد بلعربي الدلائي، قسم الدراسة، دراسة وتحقيق: محمد التهامي الحراق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ط1، 2011، م.س، ص181).
15. "يشيرون بها إلى كيفيات مخصوصة في تلحين الهيللة والاسم المفرد بنغم محددة ومرتبة تشج بين الهيبة والبهاء، وتعتبر بمثابة تمهيد وتوطئة للعمارة" (المرجع

السابق، ص182).

16. لقد عاينت طقوس هذه العمارة منذ صغري برحاب الزاوية الحراقية، على أن هناك وصفا أورده الدكتور محمد التهامي الحراق في دراسته لكتاب فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار لمحمد بلعربي الدلائي. ينظر قسم الدراسة، ص190 - 196.
17. نعيمة بويغرومني، شعر محمد الحراق الصوفي، كتاب- ناشرون، بيروت، ط1، 2018، ص338.
18. عبد الإله بنعرفة، طسم: نهد الحكمة أو الشعر: ترجمان الأشواق وترجمان الأذواق، ضمن كتاب: الحكمة والفنون الإسلامية العريقة، دار القبة الزرقاء، مراكش، ط1، 2000، ص39.
19. سورة البقرة، الآية 30.
20. سورة الحجر، الآية 29.
21. أخرجه البخاري (52)، ومسلم (1599).
22. ديوان أبي الحسن الششتري، م.س، ص58.
23. المرجع نفسه، ص378-377.
24. أتوفر على هذه القصيدة في وثيقة خاصة بخط الشيخ عبد اللطيف بنمنصور.
25. ديوان الششتري، م.س، ص 140.
26. محمد بلعربي الدلائي، فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار، تحقيق ودراسة: محمد التهامي الحراق، قسم الدراسة، م.س، ص177.
27. ينظر مجموع الفتاوى لابن تيمية 18/ 376.
28. رواه البخاري (481).
29. الطوسي، بوارق الإلماع، نقلا عن: الحركة والرقص في السماع الصوفي، بيير لوري، ضمن كتاب: الحكمة والفنون الإسلامية العربية، م.س، ص113.
30. المرجع السابق، الصفحة نفسها.
31. الدلائي، فتح الأنوار، قسم الدراسة، م.س، ص190.
32. نعيمة بويغرومني، شعر محمد الحراق الصوفي، م.س، ص238.
33. المرجع السابق، ص275.

المصادر:

34. القرآن الكريم.
35. أبي مدين الغوث، "ديوان سيدي أبي مدين الغوث"، جمع وتحقيق: بديار البشير، دون ذكر الناشر، الجزائر، ط1، 2012.
36. الدلائي (محمد بلعربي)، "فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار"،الجزء الأول، دراسة وتحقيق: محمد التهامي الحراق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ط1، 2011.
37. الششتري (أبي الحسن) ، "ديوان أبي الحسن الششتري"، حققه وعلق عليه: علي سامي النشار، دار المعارف، الاسكندرية، ط1، 1960.
38. القشيري (عبد الكريم) ، "الرسالة القشيرية في علم التصوف"، تحقيق وإعداد: معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطه جي، دار الجيل، بيروت، ط2، دون ذكر التاريخ.

المراجع:

39. بنعرفة (عبد الإله) وآخرون، "الحكمة والفنون الإسلامية العريقة"، دار القبة الزرقاء، مراكش، ط1، 2000.
40. بنكراد (سعيد)، "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، منشورات ضفاف ودار الأمان والاختلاف، الرباط، ط1، 2005.
41. بنكراد (سعيد)، "بين اللفظ والصورة تعددية الحقائق وفرجة الممكن"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2007.
42. بويغرومني (نعيمة) ، شعر محمد الحراق الصوفي، كتاب- ناشرون، بيروت، ط1، 2018.
43. الحراق (محمد التهامي)، "إني ذاهب إلى ربي"، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2016.
44. كعب (سعاد)، " خصائص الوجدان واللغة في الخطاب الصوفي الإسلامي"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ع35، 2015.
45. المواقع الإلكترونية:
46. موقع الباحث الحديثي: https://sunnah.one/.

الصور

- من الكاتب.

د.عادل النفاتي – تونس

الأداء الحركي والعروض الفرجوية عند قناوة والعيساوية

1

أثبت الفضاء المغاربي منذ القدم أنه فضاء التفاعل الثقافي، فهو فضاء القبول والاستيعاب، ووعاء للتلفيق وإعادة التركيب. كما برهن أيضا أنه مجال الحركة والوجد والترقي والروحانيات، وموطن بعث الصلحاء وميلاد عديد الطرق الصوفية الكبرى، التي استطاعت الانتشار مشرقا ومغربا، مساهمة في بناء الجسد الحضاري للمغارب والمجالات الثقافية المجاورة. لقد أسهمت تلك الطرق في تلبية الاحتياجات الروحية لما تنطوي عليه من حسّ وجدي عميق وافق انتظارات الذائقة الجمالية العامة من خلال تكوّن مجالس السماع والإنشاد والذكر الجماعي، تم تطعيمها لاحقا بممارسات موسيقية، بغاية مزيد تفعيل الحوّاس لأجل الترقي نحو ربهم وبلوغ حضرته[1].

كان الفضاء المغاربي وما زال، فضاء التنوع في أشكال التعبير الإنساني على اختلاف أصنافه من مرويات سردية وشعرية أو

فنية وطقسية، ومن رقص وإنشاد وغناء وموسيقى، والتي من خلالها وعبرها كشف المغاربة عمّا اختلج في نفوسهم وما في فكرهم من تصورات ورؤى فردية أو جماعية. وعُرف الفضاء المغاربي أيضا بأنه فضاء الابتكار والخلق والتنوع وأثبت جدارته في تبادل عطاءاته الثقافية مع المجالات الثقافية المجاورة، سواء أكانت تلك التي تموضعت شمال المتوسط وعلى جزره، أو مع المجالات الصحراوية والعالم الإفريقي الواقع خلفها. حيث بلغ مدى ذلك التفاعل الجانب العقائدي، فلم يكتف المغاربة بحدود التدّين الرسمي، بل ابتكروا شكلا آخر لمقدسهم ارتبط باستخدام مجازات من الواقع وخلق رموز في حالة وجدانية مشتركة مستقطبة لانفعالات دينية متفرقة وموروثة امتدت على مسار تاريخ طويل حافل بتجارب دينية متنوعة جمعت بين الوثني والتوحيدي، ومنفتحة على مجالات جغرافية شاسعة تجاوزت حدود الطبيعية المحيطة.

يندرج مقالنا ضمن مبحث يعنى بالتأثير الإفريقي في الثقافة المغاربية، فركزنا اهتمامنا على جانب من ذلك التأثير الذي اتخذ طابعا روحانيا، بدراسة أوجه التشابك والتلاقي في طقوس وعروض طائفتين روحانيتين يعلنان اختلافهما الظاهر في مستوى الانتساب والطقوس: هما «قناوة» كطائفة صوفية وموسيقية افريقية المنشأ ومغربية التكوين، مع طريقة «عيساوة» كطريقة ذات أسس ومرجعيات فكرية وطقسية محلية أثبتت قدرة فائقة في الانفتاح على بقية الطرق الأخرى، بما فيها تلك المتأصلة في الهوية الإفريقية. فمن خلال مقاربة انتروبولوجية ثقافية[2]، عملنا على البحث في أبرز التقاطعات الممكن رصدها في طقوس «الليلة العيساوية» و«الليلة القناوية» بالوقوف خاصة عند الالتقاء الشكلي والمضموني. فقد عاينا تقاربا كبيرا بين الطائفتين من خلال البناء الثلاثي لطقوس ليلتيهما، التي تبدأ بمرحلة تحضيرية وسمت عند عيساوة بمرحلة «الذكر» وعند قناوة بطقس «العادة» حيث يكون نسق الإيقاع بطيئا مع تصاعد مضطرد ليبلغ مرحلة الذروة في مرحلة «الملوك» وفق التسمية المشتركة، حينها يبلغ الإيقاع مداه لأجل تأمين مرحلة العروج نحو عالم غير محسوس. ولقد غلب على طقوس الطريقتين - إلى جانب طقسي «الذكر» و«الإنشاد» - طقس الرقص الذي تكفل باستيعاب شحنة المكبوتات وتفريج كروب الراقصين. وتجاوز الرقص عند قناوة تأمين الأدوار السالف ذكرها ليصبح عندهم وسيلة لربط الصلة بالذاكرة وبالوطن الأم وبتاريخ الأسلاف. أمّا «الجذبة» أو «الغيبة» أو «التخميرة» فتعد ركن الزاوية في طقوس الجماعة، حيث تؤمن العروج بصاحب الحال نحو عوالم غير مرئية، والاتصال بقوى خارقة، متوسلا عطفها لمنحه حلولا لمصاعب عجز على مواجهتها. وعليه فقد اتخذ نصنا بنية ثنائية تناولنا فيهما إشكاليتين رئيسيتين هما: المكونات الطقسية الظاهرة في ليلة قناوة وعيساوة، ومدلولات الرقص والجذبة كطقوس رئيسية عند الطائفتين.

قناوة وعيساوة:

تشابك المرجعيات وتقاطع الطقوس

بداية وقبل الغوص في تفاصيل طقوس الطائفتين التي تؤثث ليلتيهما على امتداد ساعات طويلة، يستحضرنا سؤال البحث في هوية قناوة وعيساوة، فمن هما؟ وماهي سياقات بروزهما؟ وماهي مرجعياتها الفكرية والروحية؟

1) مدلولات التسمية وعود على التأسيس:

«كناوة» أو «قناوة» وفق عديد الدراسات هي كنية مستوحاة من انتساب جغرافي، حيث كان التجّار المغاربة يطلقونها على أهل «جيني» أو «كيني»، وهي مدينة مشهورة تقع جنوب تمبكتو على حوض النيجر. وردت هذه التسمية في عدة مصادر كلاسيكية ومنها ما ذكره الحسن الوزان الفاسي الذي أرجع أصل

التسمية إلى: «مملكة يسميها التجار الأفارقة (يقصد المغاربة) «كناوة» والأهليون «جيني»، ويطلق عليها البرتغاليون ومن لهم خبرة بهذه المناطق في أوروبا غينيا»[3]. وبمرور الوقت تحول الانتساب الجغرافي إلى اسم للدلالة على العبيد المغاربة الذين كانوا يشكلون فئة من المغنّين المتجوّلين في أرجاء المملكة فترة تكوّن فن قناوة.

يعود الحضور الإفريقي في المغرب، حسب الباحث جون بوشيلون Pouchelon[4] إلى فترة العصر الحجري الحديث في سياق الهجرات الكبرى للشعوب الإفريقية. ثم وقع تهجيرهم في الفترة الرومانية نحو جنوب الأطلس من قبل الأمازيغ المحليين. وتحدثت المصادر العربية لاحقا عن انخراط عدد من السود في عهد يوسف بن تاشفين (1061 - 1106 م) ضمن الجيش والمخزن المرابطي، الذي تزامن مع بدايات تشكّل المدّ الصوفي في مجالات المغارب. ومع اتساع آفاق التواصل بين المغرب وإفريقيا وفي عهد السلطان «أحمد المنصور» (1578 - 1603 م) تضاعف عدد العبيد الوافدين على المملكة وتكاثرت مراكز إقامتهم بمعظم المدن المغربية: كفاس وأسفي والرباط ومكناس ومراكش والصويرة و مناطق أخرى من البلاد، واشتهروا وقتها باسم «كناوة» أو «أكناو». ثم تزايدت أعدادهم في عهد الدولة العلوية عندما قام السلطان «اسماعيل الذهبي» (1666 م - 1727م) بتعداد العبيد في ديوان خاص وألزمهم بالتجنيد بعد أداء قسم الولاء على كتاب «البخاري» فسموا بذلك «عبيد البخاري» أو «عبيد الديوان»، حيث بلغ عددهم ما يقارب ب 150 ألف فردا. انحدر أغلب الأفارقة الوافدين من أقوام مختلفة كانت قد استوطنت غرب إفريقيا ومن أبرزها البمبارا Bambara والهوسا Houssa والسنغاي Songhaï، قبل أن تنفتح الطائفة القناوية على مجموعات بشرية أخرى، فلم تعد تقتصر على السود بل انخرط فيها الهجناء والبيض من السكان الأصليين للبلاد. ثم تراجع الحضور الافريقي في زمن الحماية الفرنسية حينما أغلقت أسواق النخاسة في المملكة ومنعت تجارة العبيد[5]. ولقد اتخذت تسمية قناوة في الأوساط المغربية والمغاربية وإلى عهود متأخرة وصما دونيّا للدلالة على مجموعة بشرية وافدة من أعماق القارة، تتركب من مهمشين فقراء يتمعشون من التسوّل والشعوذة. فحينها واجهت أعمالهم تنديدا واسعا من قبل ممثلي الإسلام الرسمي[6]. ورغم ذلك الصد فقد أمكن للأفارقة السود الانتظام ضمن طائفة عرقية وروحية وفنية مميزة، ومن تشييد فن وطقوس بإيقاعات قوّية محملة بثقل الأساطير والمعتقدات الموغلة في القدم، ومشحونة بالإرث الحضاري الإفريقي والبربري والعربي، والتي ميزتهم عن بقية الطرق الصوفية الأخرى وأخرجتهم من الهامش إلى العلن.

وبخصوص أصول الطائفة الموسيقية والروحية - الثانية موضع الدرس- المعلنة انتسابها إلى الشيخ محمد بن عيسى (ت 1526 م) دفين مكناس ومؤسس للطريقة العيساوية، فقد احتفظت الذاكرة الشعبية بصورة فيها كثير من التبجيل، إلى حدّ وسم الشيخ المؤسس بـ«الشيخ الكامل»، لما كان يربي عليه المريدين من عمق روحي عن طريق العناية الخاصة بالذكر وتلاوة القرآن وسرد المدائح والصلوات على الرسول. بدأت أولى «الطوائف» التابعة للطريقة العيساوية بالظهور في القرن السابع عشر، نتيجة مجهودات كبرى من قبل أحفاد محمد بن عيسى الذين عملوا على تعيين ممثلين أي «مقدّمين» للطريقة في جهات مختلفة من المملكة المغربية وخارجها ضمانا لتواصل ذكر وهيبة «الشيخ الكامل».

للطريقة العيساوية أسس وركائز فكرية اعتمدتها في تأسيس كيانها وتأصيله، والتي مثلت دستور هذا التنظيم في البداية، وشكلت في مرحلة لاحقة القاعدة التي بنيت عليها أولى الأدبيات الصوفية التي قامت على أساسها الممارسات الشفوية والصوتية

التأسيسية وما أعقبتها من ممارسات موسيقية فيما بعد[7]. لقد اتبعت عيساوة في مسارها الصوفي خطى سابقتها ومنسّلتها الطريقة الجزولية التي استندت من ناحيتها إلى الإرث الصوفي الشاذلي المختزل لأبرز التوجّهات والنظريات الصوفية الرائجة منذ أعقاب القرن العاشر ميلادي. وهي توجهات أسهمت بدرجة كبيرة وفعّالة في تدوين وتوضيح وإثراء افكار متصوفة التأسيس، عاملة تبعا لذلك على إدماج تلك الأفكار في حظيرة الشريعة، محققة بذلك مصالحة حقيقية بين علمي «الباطن» و«الظاهر» أي بين التصوف والفقه[8]. ومن نافلة القول، أن السياق الروحي المغربي قد اتخذ مسارا مغايرا لما أقره متصوفة التأسيس، حيث وجّه عنايته بالجوانب الشكلية من ممارسات صوتية وشفوية على حساب المضامين والمحتوى، رغبة منه في التأثير على الوجدان أكثر منه على العقول، باعتبار توجهه إلى الطبقة القاعدية التي تتأثر أكثر من غيرها بهذا النوع من الاستعمالات. وتلازمت أولى الممارسات العيساوية ذات الصبغة الشفوية والصوتية مع العديد من الأعمال الطقسية التأسيسية والأنشطة الطرقية المعتمدة على أدبيات خاصة وهي كتاب «دلائل الخيرات»[9] وحزب «سبحان الدايم»[10].

تتألف فرق العيساوية في المناطق الريفية من عناصر مختلطة من الجنسين وتقتصر في الوسط الحضري على العنصر الذكوري، ويتراوح عدد أفراد الفرقة الواحدة ما بين عشرة وعشرين عنصرا بين عازفين وراقصين يسمون «خدّامة»، وعلى رأسهم قائدهم المسمى «المقدّم». وتخضع جميع طوائف العيساوية الى رئيسهم «مقدّم المقدّمين» الذي يلعب دور الوسيط بين مختلف الطوائف، الملزمة بتقديم عطايا عينية ومالية سنوية للزاوية العيساوية الأم بمكناس خلال احتفالات «الموسم» لضمان استمرار البركة وتجديد العهد[11]. وتتألف معدّات العيساويين المكناسيين أساسا من الأزياء التي يرتدونها خلال قيامهم بأعمالهم، وهي «الجلاّبة» و«الحنديرة» ويرتدون تحتها قميصا أبيض وسروالا تقليديا، كما يقوم بعضهم بوضع عمامة صفراء على الرأس مع انتعال «البوّش» أو «البلغة»، ومن المعدات الطقوسية كالرايات والمباخر. ويستعملون مجموعة من الآلات الإيقاعية ومنها: الطبلة وبوزنازن والبندير والتعريجة والطاسة والطبل، ويستخدمون أيضا آلتين نفختين هما الغيطة والنفير[12].

2) طقوس «الليلة» عند عيساوة وقناوة:

للمغاربة كما لبقية شعوب العالم تواريخ رمزية ضمن الروزنامة السنوية، مشحونة بذكريات لأحداث تأسيسية ترتقي إلى منزلة الزمن المقدس، ما يدعوهم إلى تكرار الاحتفاء بها بشكل دوري. وحينها توجه الدعوات إلى إحدى الطرق الصوفية لإحياء تلك الذكرى أو الحفل بغرض استجلاب البركة لتعم العباد والمكان. وتعد مناسبة المولد النبوي، أو «ليلة القدر» في شهر رمضان أو «عاشوراء» من التواريخ المميزة التي واظب المغاربة على احيائها، فتقام الأفراح وتنظم الحفلات داخل الزوايا والرباطات ومقامات الصلحاء والصالحات أو بالساحات العامة. كما يواظب المغاربة على الاحتفاء ببعض المناسبات الخاصة كالعقيقة أو حفل ختان، أو لطلب العلاج لشخص استعصى شفاؤه على الحكماء، أو لتطهير الفضاءات من الأرواح الشريرة. ذلك أن المغاربة مثلهم مثل بقية المسلمين وغير المسلمين يعتقدون في وجود عالم خفي أو عالم الجن الذي يتدخل في تحديد مسارات حياة الإنسان، وهو عالم يمكن الولوج إليه عبر وساطات خاصة يدركها أهل الطوائف الصوفية وشيوخها. وفي إطار دراستنا لأوجه التشابك الثقافي بين طائفتي قناوة وعيساوة، ارتأينا التركيز على أشكال تنظيم «الليلة» وبالوقوف عند طقسين متشابهين وحاسمين ضمن طقوس «ليلة» الطريقتين، التي تعقد في المناسبات الخاصة بغاية تطبيب المرضى وإزالة السحر، يتمثلان في «الذكر» العيساوي و«العادة» القناوية وحصة «الملوك».

● «الذّكر» العيساوي و«العادة» القناوية:

تنقسم «الليلة القناوية» إلى عدة عتبات طقوسية، بدءا بما يسمى بـ«العادة» وهو استعراض احتفالي وإعلاني لبداية «الليلة»، ويقتصر أداؤه موسيقيا بآلة الطبول والقراقب الحديدية، وتنقسم تلك المرحلة بدورها إلى عديد الأقسام لعل أبرزها طقس «النكشة» ثم «أولاد البمبارا»، وهما فقرتان راقصتان فرجويتان وتمهيديتان للعتبة الكبرى التي تنطلق مع الإنشاد المسترسل «للملوك». يبدأ التحضير لـ«ليلة» القناوية منذ صلاة العصر، حيث يلتقي أفراد المجموعة التي تتكون من 15 إلى 20 فردا أمام إحدى زوايا البلدة ويتقدمهم «المقدم» للطواف في أنهج وأزقة البلدة كإعلان عام عن الشروع في إقامة «الليلة» في أحد المنازل، وكذلك بغاية التعهد الدوري لأرجاء البلدة بالذكر والتصلية لأجل طرد الأرواح الشريرة، ويتقدم الموكب الثور أو الماعز المزمع ذبحه وتقديمه كقربان للجان[13]. يطوف قناوة على مختلف الأزقة والشوارع والساحات مرتدين أزياء مميزة مختلفة الألوان، مزودين بآلاتهم الموسيقية المختلفة. وترافق الأهازيج والرقصات الإفريقية استخدام آلات موسيقية وترية وإيقاعية، ومنها «الكانكاه» (الطبل الكبير) و«الطعريجة» (الدربوكة) و«الطبيلات» (الطبل المزدوج أو البونغوس) و«القراقب» (الصناجات وهي من أهم لوازم الكناوة) و«الرش» (التصفيق الإيقاعي). ومن الوتريات «الكمبري» أو «السنتير»، وهي آلة مستطيلة شبيهة بالجيتار ذات ثلاثة أوتار غليظة عميقة الصوت، إضافة إلى «الوتر»، وهو آلة تشبه الماندولين وذات وترين في أغلب الحالات. وتنتهي تلك الجولة بالوقوف عند باب المنزل الذي ستقام فيه عروض «الليلة».

يفتتح عرض «الليلة» بطقس «العادة» وتسمى في بعض المناطق من المغرب على غرار مراكش بـ«العرضة» (الدعوة)، فيتم الإكثار من وضع البخور وعزف معزوفات مخصوصة استجلابا لملوك الجان. ثم يؤذن للجميع بالدخول خلف «مقدم الفرقة» إلى فناء المنزل، المكان الذي سيحتضن أطوار «الليلة» القناوية[14]. تنطلق حصة أولى ترفيهية من الرقص والشطح على إيقاعات دقات الطبول و«القراقب» من قبل «الكويو» وبعض العناصر النسائية، ثم يسمح بين كل فقرة وأخرى للعازفين والراقصين لنيل فسحة قصيرة من الراحة وفيها يقدم الحضور بعض الهدايا العينية والمادية لـ«ملوك الجان»[15]. وبالمقابل، فإن احتفال «الليلة» العيساوية يبدأ إثر صلاة العشاء وينتهي عند الفجر، وينقسم إلى ثلاثة فصول شأنها شأن «الليلة القناوية»، وهي «الذكر» و«الملوك» و«الحضرة»[16]. يبدأ طقس «الذكر» مع الشروع في دخول المنزل ويسمى عندهم بـ«الدخلة» ويتلازم مع سرد الأذكار والأدعية وإنشاد الأشعار والقصائد الدينية المعتمدة ضمن الرصيد الإنشادي للطريقة[17]. ويمثل ذلك الطقس عملية تمهيدية، ترتكز على التوحيد والشهادتين لتحقيق السلم في المكان، وبقراءة أوراد وابتهالات في مقدمتها حزب «سبحان الدايم»، أو ما يمكن تسميته بـ«الصلاة الشافعية»، وكذلك إنشاد قصائد منها «الحُرم» و«الدرقاوية» و«التهضيرة»، و«التواتية». تتميز هذه المرحلة بإيقاعات سريعة خاصة في التهضيرة، وتستهدف إنهاك قوى الشر لدى الجاذبين قبيل العبور إلى مرحلة «الملوك». وعندها يمكننا أن نسمع أبياتًا زجلية منها:

الطالبين وْمَا طلبوا	الراغبن وْمَا رغبوا
الواقفين بباب الله	سيادنا رجال الله
الزايرين إذا زاروا	قلوبهم يسلاوْ بالله

ينتظم أفراد الفرقة بآلاتهم الموسيقية في صف خلف «المقدم» حسب نظام محدد، يكون فيه عازفو الطبل أولا ثم عازفو «بوزنازن»، ويليهم الغياطون وفي الأخير نجد نافخي النفير. ويقوم اثنان من الموسيقيين

2

بتركيز الرايات الخاصة بالطائفة العيساوية على جانبي المحل كإجراء ضروري في نظرهم لإبعاد الأرواح الشريرة من جن وغيره ويُمكّن من تلقي البركة. وتنتهي هذه الفترة باستقرار أفراد المجموعة على مقاعد مخصصة مسبقا لهم على شكل نصف دائري تسمى «حلقة»، ويعتبر الفضاء المخصص لجلوس العيساويين بمثابة المساحة المقدسة أو «الحرم»، الذي تكون طهارته ونظافته محل اهتمام الجميع حتى من قبل العيساويين أنفسهم الذين يخلعون نعالهم قبل الجلوس، فالأوساخ تجلب الجن والوسواس الذي يعطل حسن سير الليلة[18]. يبدأ المقدم بسرد جملة من الأدعية بصوت مرتفع بطلب من الحضور الذين يقايضون ذلك ببعض الدراهم، وهي أدعية يطلب من خلالها العون والشفاء والرخاء والنجاح لكل الحاضرين. وفي ختام ذلك يسرد جميع الحاضرين بصوت عال سورة الفاتحة وإثرها يوزع أحد أفراد العائلة كؤوسا من الماء وأخرى من الحليب وشيء من التمر التي لحقتها بركة الدخلة[19].

3) «الملوك» حجر الزاوية في «ليلة» عيساوة وقناوة:

يعود مصطلح «الملوك» كطقس محوري ضمن «الليلة» العيساوية والقناوية إلى اعتقاد افريقي قديم في الجن وقدراته الخارقة في تملك الآدميين، ويشار إلى أن المعتقدات والطقوس المرتبطة بالجن قد تدعمت بحلول العبيد الأفارقة في شمال إفريقيا حسب ما أشار الى ذلك كل من جورج لاباسد Georges Lapassade والباحثة الفرنسية فيفيانا باكس Viviana Pâques[20]. فيطلق على هذه المخلوقات اسم «الملوك» أي المالكين لشخص ما. ويتمثل ذلك الطقس في حصة مخصصة لنوع من الممارسة الموسيقية المصحوبة برقص طقوسي غايته طرد الجان والأرواح الشريرة، ويساعد على شفاء المرضى الذين يفترض أنهم مملكون من الجن[21]. يكون حضور الحفل متاحا لجميع الناس على اختلاف أعمارهم ومستوياتهم الاجتماعية، كما يسمح بالاختلاط بين جنسي الذكور والإناث.

آثر أصحاب الطريقة العيساوية منذ القرن السابع عشر إدخال آلات ايقاع والآلات النفخية مثل «الزّرنة» والارتقاء بمجالس السماع والمديح الصوفي إلى نمط من الاحتفال الطقسي من خلال حضور مشهدي منظم. ويفضي ذلك الانتظام على حالة من الوجد والجذب، فتعتري المريدين حالة من الانجذاب غريبة تجعلهم قادرين على إتيان بعض الخوارق. فخلال طقس «الملوك» عند عيساوة يلتقي صفان متقابلان جلوسا ينقرون على الدفوف ويتوسطهم شيخ الحلقة المسمى بدوره بـ«المقدم» أو «شيخ الششتارة»، ويقف المريدون أو الدراويش المسمون في أدبيات الطريقة بـ«الحضّارة» للشطح والحركة تفاعلا مع معاني الأبيات الشعرية والأزجال الصوفية، وتناغما مع حركة الإيقاع الموسيقي بحثا عن مواجد روحية وحالات انجذاب نفسي تنتشي بموجبها النفوس وتنجُم عنها سعادة روحية قصوى[22].

تتخذ الطائفة العيساوية خلال قسم «الملوك» نفس وضعية الجلوس التي اتخذتها في قسم «الذكر»، وتوضع في وسط الحرم مائدة توضع فوقها الهبات المقدمة للجان. ويختص كل جنيّ بلحن مخصوص ينشده العيساويون على إيقاع مستعار من موسيقى القناوي، فيقوم بعض الموسيقيين بعزف «الصاجات» أو «الشقاشق» والطبل الكبير، بغاية جلب المملوكين الى الرقص لأن الملوك يظهرون من خلالهم. ويعتقد أن جماعة الجن عندما تسمع الموسيقى المحببة لديها، فإنها تجبر الأشخاص المملوكين على القيام بالرقص[23]. ويقدم في «ليلة عيساوة» صنفان من الرقص، أولهما ذاك الذي يسمى «رقص الجذبة» والذي يعتقد أنه متصل بعملية تملك الجن بالشخص الذي يقوم بهذا النوع من الرقص. وتعتبر حالة الجذب عندئذ مثل البركة الإلهية التي تدل على قرب انصراف ذلك العنصر الغريب من جسم الراقص. أما النوع الثاني فإنه يدعى بـ«رقص التحيّر» حيث تقوم النسوة العرّافات بحركات تمايل نحو الأمام والخلف ويصبحن بفضل ذلك النوع من الرقص قادرات على الاتصال بالجن والاستماع إليه. ومع نهاية «الملوك» تنتقل الليلة العيساوية إلى المرحلة الأخيرة وهي مرحلة «الحضرة» والتي تتمثل في مجموعة من الأعمال والممارسات الموسيقية المتنوعة التي يسعى العيساويون من ورائها الانعتاق من العالم الدنيوي وبلوغ الحضرة الإلهية عن طريق الرقص الجماعي الذي يشترك فيه الحاضرون من الرجال والنساء ومختلف الأعمار[24].

يتشابه «طقس الملوك» القناوي مع نظيره العيساوي، فـ«ملوك» قناوة هي جملة الطقوس والحركات والرقصات والأهازيج والأغاني والألحان التي تقام على امتداد الليلة فور الانتهاء من طقس «العادة». حيث يتيح ذلك الطقس اللقاء بين عالمي الإنس الجان، وتقتصر مشاهدته والمشاركة فيه على شيوخ الطريقة ومنظمي الحفل والشخص أو الأشخاص المقصودين بالعلاج. يتم تكثيف وضع البخور واستعمال رايات بألوان مختلفة وبعض المشروبات كالحليب، ويمنع التدخين ونزع الأحذية وشرب الماء[25]. وتتطلب إقامة ذلك طقس توفير معدات ومستلزمات خاصة مثل المناديل الملونة والأبخرة وبخاصة منها «الجاوي» بألوانه الثلاث: الأبيض والأسود والأحمر. ويستغنى فيه عن الطبول ويحتكم إلى عود «الكنبري» ويرتدي فيها كل مريد بما يرمز إلى ملك خاص، كـ«عبد القادر الجيلاني» المعرف بالأبيض أو «سيدي حمو» المعرف بالأحمر. ويجهر المريد بالتسليم على «رجال الله» ثم يقوم بتحية جميع الحاضرين في الحفل فردا فردا أو جماعة بالتلويح بيده. ثم تتجلى في الليلة الكناوية سبعة ألوان موزعة على عشر مقامات أو «محلات». وتتوسط «المقدمة» أو (العرّافة) «الرحبة» جلوسا وهي مكسوة بالأبيض كوسيط بين عالم الجن والإنس، ولتحديد نوع الجذبة في كل مرة من خلال الإشارة إلى اسم «ملوك الجان» الذين حضروا الحفل. ومع بروز ضوء النهار الصباحي

تستقر «الدردبة»، داخل محلة «لالة ميرة» المعروفة بلونها الأصفر، وتحت ظلها يحظر ملوك أنثويين عديدين مثل «لالة مليكة» المعروفة بلونها البنفسجي و«لالة رقية» بلونها الأحمر، و«لالة عيشة» بلونها الأسود، و«لالة مريم الشلحة» ولالة «فاطمة»[26].

المدلولات الرمزية للرقص والجذبة في ليالي قناوة وعيساوة:

شكلت المنطقة الجغرافية الممتدة على كامل عروض الغرب الإفريقي وبلدان الساحل مرورا بالصحراء وصولا إلى المجالات المغاربية وحدة ثقافية متماهية، تشترك في عديد المقومات رغم نشوئها في محيطات اثنية متنوعة[27]. حيث تشابهت نظرة شعوبها إلى ذواتها وإلى الكون، وأشكال تعقلها للعوالم المحيطة، الظاهرة والخفية وطرق التواصل معها، واستدرار عطفها واستجلاب رضائها. فترجمها في تعبيرات فنية وروحية متضمنة لطقوس تمظهرت في شكل شطح صوفي وجذبة مصحوبين بعزف موسيقي وإيقاعات مخصوصة.

1) الرقص الصوفي رحلة في أعماق الذات وفي الذاكرة:

ارتبط الرقص بالطقوسي منذ بواكير وجود الإنسان، فقد ابتدأ في التعرّف على وجوده والتقرّب إلى الآلهة عبر الرقص، الذي كان عبارة عن تجسيد بدائي لطقس الصلاة. كما عُدّ الرقص من أقدم الوسائل التي عبّر بها الإنسان عن انفعالاته بسبب قصور لغته المنطوقة. فبواسطة الرقص عبّر للآلهة عن شكره لوفرة محصوله، أو لحصوله على صيد وفير أوسعادته لنزول المطر. وبالرقص عبّر أيضا عن عجزه لحظة شعوره بالضعف والانكسار، وعن ندمه عند إحساسه باقتراف الآثام. وبالرقص طلب الإنسان الأول عون الآلهة لطرد الأرواح الشريرة التي ظن أنها تنافسه في سكنى موطنه. ولقد واصل الإنسان في استخدام الرقص للتعبير عن ذاته حتى عند ظهور الديانات التوحيدية، فقد كان اليهود من أول الشعوب التي مارست الرقص ضمن طقوسهم الدينية مستعملين لأدوات موسيقية متنوعة منها الدف والمزمار والعود. وكذلك نفس الأمر عند المسيحيين، حيث تقيم الأديرة المعزولة حفلات راقصة في بعض المناسبات وذلك اعترافا بقدرة الرقص على تقوية الروابط بين أفراد الجماعة، وتمتين أواصر الروح الجماعية وتنشيط الحس الجمعي وانتقال الأفراد من «أفراد منفردين» إلى «أفراد جماعيين»، وهو الانتقال المطلوب في المدينة حيث تقوم أنظمتها على أساس التبادل والمشاركة[28].

ركز المتصوفة المسلمون على السمو بالنفس الساكنة في الأجساد وعملوا على تطهيرها، وحرصوا على صفائها بغية الارتقاء بها إلى مراتب العرفان. وحتى تتحرر الروح من سجن الجسد وأن تتطهّر وتشحن الذات بمكامن قوة جديدة، فكان لزاما من وجهة نظر متصوفة الإسلام إنهاكه بالعبادات والرقص[29]. وفي ظل سياق اجتماعي وسياسي مغاربي مرتبك، إبّان ظروف محلية وإقليمية طاحنة، انتقل التصوف في شمال إفريقيا من حالة عرفانية ووجدانية إلى ممارسة طقوسية وسياسية شعبية اخترقت المجتمع المغربي عموديًا وأفقيًا. فأقحمت في أعمال الطريقة العيساوية في مدينة مكناس كغيرها من الطرق الصوفية المغربية الأخرى كالدرقاوية والحمدوشية والجيلالية، استخدام الآلات الموسيقية وذلك بمبادرة من أحفاد محمد بن عيسى الذين أسسوا تراتبية «المقدمين»، وقعّدوا لها في المجالين العام والخاص، بضوابط شعرية ولحنية وفرجوية مفصلة. هكذا خلقوا للموسيقى صيغها المتفردة لتصبح عقيدة طقوسية للطائفة، التي لا تستقيم الجذبة فعليًا بغيرها، ولا تتحقق النشوة في غيابها. كما سجلنا انفتاحا كبيرا بين تلك الطرق التي تبادلت الأفكار في مستوى الأذكار والمدائح والطقوس، واقتباسات جليّة لممارسات موسيقية معروفة، كتلك

الـتي جـرى اعتمادهـا مـن قبـل العديـد مـن المجموعـات الإثنيـة المتنوعـة علـى مسـتوى الأصـول العرقيـة مـن عـرب وأمازيـغ وسـود مثـل جماعـة القنـاوى[30].

يسـير رقـص الطـرق الصوفيـة المغربيـة وفـق قواعـد وتقاليـد متوارثـة، ويختلـف نسـقه وحركتـه باختـلاف الطـوائف. فـإذا كـان مثـلا رقـص «الدرقـاويـين» و«القاسـميين» هادئـا ليـس فيـه غـير الهـز العمـودي للجسـم، فـإن رقـص «الحمادشـة» و«عيسـاوة» يعتمـد علـى تحريـك قـوي للجسـم والأطـراف، مـع الضـرب العنيـف علـى الأرض[31]. فتبـدأ الموسـيقى هامشـية في حـزب «الذكـر» في مفتتـح السـهرة، لكـن ملامحهـا تبـدأ في التشـكّل مـع مرحلـة «الملـوك»، وتبلـغ ذروة اتزانهـا وتمامهـا مـع «الحضـرة»، وسـط الشـدو والإيقـاع والرقـص، ليبـدو العـزف ليـس فقـط مكمـلًا لحركـة الجسـد، بـل يتحـول إلى ركـيزة كل شيء. ولـئن اعتمـد المتصوفـة المسـلمون الرقـص أو الشـطح لتحريـر الـذوات ولمزيـد الاقـتراب مـن الحضـرة الإلهيـة كمـا أسـلفنا القـول، فعـدّ الرقـص مـن عمـل السـالك والمريـد، فـإن طائفـة قنـاوة قـد رقصـوا في لياليهـم للتعبـير عـن مضامـين تفـردوا بهـا، تتعلـق بتاريخهـم وهويتهـم وثقافتهـم. فماهـي أبـرز مضامـين اللوحـات الراقصـة عنـد قنـاوة؟ وماهـي أبـرز الـدلالات السـاكنة في عمـق لغـة الجسـد ؟

ينـدرج الرقـص في بدايـة عـروض الليلـة القناويـة ضـمن مرحلـة «الفرجـة الدنيويـة»، يكـون فيهـا الراقـص أو (الراقصـة) متحكمـا في رقصتـه ومختلـف تعبـيرات جسـده. وتبتـدئ العـروض الفرجويـة «بالعـادة» الـتي تنتهـي بـ«محلـة أولاد بامبـارا»[32] المعروفـة أيضـا بطقـس «الكويـو». وخـلال هـذه المرحلـة تنفـرد المجموعـة الكناويـة بالرقـص لوحدهـا، ويقـصى مـن ذلـك المريديـن وعامـة الجمهـور مؤقتـا حـتى مرحلـة «افتتـاح الرحبـة» أمـام الجميـع، حيـث يكـون لـكل الـذوات المتعاطيـة مـع هـذه الطقـوس مرجعهـا الروحـاني والإشـاري واللـوني الـذي يمتلكهـا. ومـن هنـا، يعيـش الجسـد الكنـاوي الراقـص حضـورا متعـددا، فتـارة يكـون لـه حضـور روحـاني وامتلاكـي، وطـورا يكـون لـه حضـور جمـالي واسـتعراضي موجـه يـبرز مـن خلالـه الراقـص الكنـاوي قدراتـه التعبيريـة علـى تشـكيل نـص راقـص ذي إيحـاءات رمزيـة وتاريخيـة، أغـنى بكثـير مـن كل الكتابـات التاريخيـة المعتمـدة علـى اللغـة المكتوبـة الـتي تخضـع لسـلط ورغبـات الأفـراد، ممـا يجعلهـا عرضـة لتشـويه وتزويـر حقيقـة تاريـخ هـذه الجماعـة ومـا تعرضـت لـه مـن معانـاة. فتبقـى إشـارات الجسـد الراقـص وحدهـا المدونـة الصادقـة المؤهلـة بلغتهـا الصامتـة للتلفـظ بمعـاني الحقيقـة الـتي تعيـد بنـاء المـاضي والهويـة عـبر مـا تتيحـه لغـة الجسـد الكنـاوي الراقـص مـن إمكانيـات إشـارية تذّكـر بسـردية اسـتقدامهم قسـرا مـن مواطنهـم[33].

يسـرد الراقـص مأسـاة العبوديـة في قالـب حركـي وإشـاري مـع قفـز وتمايـل وهرولـة، تنخـرط في إنجـازه وتشـكيله مـا علـق بالذاكـرة مـن حكايـات متوارثـة، وذلـك عـبر انحنـاءات الـرأس وإشـارات اليـد وحركـة الركبتـين والسـاقين ومـا إلى ذلـك، مثلمـا نلمسـه في رقصـة «سَـوَيُّو» حيـث يرقـص الكنـاوي مقيـد السـاقين، متحـركا تـارة إلى الخلـف وطـورا إلى الأمـام، بإيقـاع خفيـف إلى أن يتـم تـلاشي القيـد، لتتحـرر حركاتـه الـتي يحـول اتجاههـا صـوب الأعلـى، متخـذة طابعـا عموديـا يجسـده فعـل القفـز نحـو السـماء وعمليـة دك الأرض، كمـا لـو أن الجسـد يحـاول النفـاذ إلى الباطـن بحثـا عـن الجـذور. وتتـلاقى هـذه الحركـة الجسـدية ذات الطابـع العمـودي مـع عموديـة ضـوء الشـموع وصعـود دخـان البخـور حيـث هـذه الأشـياء تتشـارك كلهـا في تحقيـق تعامديـة الجسـد الراقـص إيذانـا واحتفـاء بتحـرره[34]. ويشـكل الإيقـاع الحركـي الخفيـف في هـذه الرقصـة علامـة سـيميائية ذات طبيعـة إشـارية، تحيـل علـى مواضيـع عديـدة مـن قبيـل التحـرر مـن كافـة قيـود زمـان العبوديـة الـتي كانـت تكبـل الأسـلاف وتلقـي بهـم في أسـواق النخاسـة في مختلـف بقـاع العالـم.

3

إن ما يمحوه زمان العبودية تتولى الحركة وتعبيرات الجسد تشييده من جديد وكأن الذاكرة المهددة بالضياع والتشظي، تلوذ لتحتمي بالجسد الذي يتذكر ويعيد بناء الهوية المفقودة لجماعة قناوة انطلاقا من مخزون هذا المتخيل الإشاري الراقص الذي يعبر عن محتويات الثقافة القناوية وعن حقها في الوجود[35].

انطلاقا من هذه الحمولة الصامتة للجسد المليئة بمواضيع المعاناة التاريخية والحنين إلى الأصول، يتم الرقص القناوي، ويكون مصاحبا بترديد بعض المقاطع الغنائية المرتبطة بأسطورة الحنين إلى بلاد السودان، نذكر منها هذا المقطع المدرج في «محلة أولاد بامبارا»:

دابا يجود الله. دابا يحن الله. سيرواجي حمادي.

لبلاد السودان سير. آربي لعفو.

سيرواجي. جابونا من السودان.

السودان يا يمة.

السودان غير عبيد.

السودان يا السودان.

جابوني وباعوني.

فارقوني على حبابي.

هكذا، نجد منطوق هذا المقطع الغنائي ما يعضد إشارات الجسد الراقص من دلالات مأساوية تصب في مجرى تاريخ جماعة قناوة ومعاناتها، فبرقص وموسيقى وبإيقاعات حركية ونبرات غنائية حزينة موجهة صوب استعادة الذات والهوية الإفريقية، عبر تشييد أسطوري لفضاءات خارج المجتمع العادي بشكل مؤقت أفضية يستطيع فيها المشاركون أن يحسوا بانتماء عاطفي ويحتفلوا بثقافة الجسد والرقص والحرية في صدوع المشهد الثقافي العادي»[36] الذي تغيب فيه علامات تقود إلى معنى الانتماء الحقيقي لجماعة قناوة، حيث هذه الأخيرة تحول فضاء ممارسة الطقوس في «محلة أولاد بامبارا» إلى أماكن أسطورية مليئة بإشارات الجذور والأسلاف، وتسديد بعض الدين العاطفي للأسلاف وحنين للجذور والأصول.

2) الجذبة رحلة نحو عالم لا مرئي:

تدفعنا دراسة «طقس الجذبة»[37] أو «الحضرة» إلى ضرورة البحث بداية في مدلول كلمة «الطقس»[38]. وهي كلمة تحيل حسب الباحث المنصف المحواشي على الأصل اللاتيني «ritus» للتعبير عن مجموع حركات سلوكية متكررة، يتفق على تنفيذها مجموعة من الناس وتكون على أنواع وأشكال مختلفة تتناسب والغاية التي دفعت الفرد

أو الجماعة للقيام بها[39]. وتحيل ذات الكلمة في المعجم الوسيط إلى الكيفية التي يتم بها أداء الأنشطة المقدسة وتنظيمها في إطار احتفالي. وضمن هذا الحقل الدلالي تعد الجذبة مرحلة الذروة في ليلة قناوة وعيساوة، وكطقس أساسي يكون الرقص فيه روحانيا ذا طابع امتلاكي ضمن طقوس الليلة الصوفية. تؤدى الجذبة في مجالات المغارب والصحراء وغرب افريقيا بشكل فردي أو جماعي، وفق روزنامة محددة تحوم حول مناسبات دينية بارزة أو وقائع تاريخية تواضعت الجماعة على تخليدها. وتدور مراحلها في أماكن عبادية عامة أو في أماكن خاصة، بغاية تحقيق أهداف مرسومة بصفة مسبقة كإشباع لحاجات روحية ولتعزيز الروابط الاجتماعية أو لتحقيق غايات استشفائية[40].

شكلت «الجذبة» - بوصفها طقسا صوفيا يسافر بصاحب الحال نحو عوالم خفية - الطقس الأكثر انتشارا واستساغة قديما وحديثا في ذائقة الأوساط الشعبية والفئات المسحوقة غير المعترف بها ضمن عديد الشعوب في العالم. فقد أُتّخذ من التدّين الشعبي بمختلف تعبيراته وتلويناته كثقافة مضادة للثقافة الرسمية السائدة، أي ثقافة الأوساط الاجتماعية المترفة التي لم تكن تخفي اعتراضها على إتيان ذلك الصنف من التعبيرات، متبنية لنظرة رسمية تضع «الجذبة» ضمن طائفة أعمال الشياطين والسحرة. ومن المفارق أن «الجذبة» أضحت منذ عقود ضمن تفاصيل الثقافة السائدة ولم تعد مكترثة إلى مسألة الاعتراف، نتيجة القبول بها في فئات اجتماعية عريضة باختلاف نزعاتها الدينية وانتماءاتها العرقية والجنسية، نظير أدوارها الاستشفائية والنفسية[41]. وترتبط «الجذبة» في أسسها بالخزّان الاعتقادي للشعوب، حيث شدّد الباحث جون ديفينيو Duvignaud Jean على ابراز ارتباط «الجذبة» بحصيلة المُعتقدات التي تؤمِنُ بها الجماعة المُنظِّمة للطقوس. فالاعتقاد في قدرة الجنّ، أو تقديس شخصيّة ساحرة أو شخصيّة دينيّة هي مُعتقدات آمن بها الأفراد من أجل التحقيق الفعلي لتلك الظواهر النفسيّة المُعقّدة، وعلى هذا الأساس لا يُمكنُ اعتبار «الجذبة» أو «الغيْبَة» ظاهرة نفسية معزولة عن الواقع الثقافي بل تشكل هي في حد ذاتها ترسانة من الرموز المعبرة عن واقعها الثقافي[42].

مارست جلّ الطرق الصوفية المغاربية والإفريقية «الجذبة» على غرار العيساوية والحمادشة والجلالية، بل أن اقامة ذلك الطقس بمثابة مفتاح نجاحها في الانتشار بين الناس. ومارست قناوة بدورها ذلك الطقس، متخذة من ليلة النصف من شعبان[43] أو بعض التواريخ الأخرى المميزة، أو عند طلب بعض الأنفار بغاية طلب الشفاء لمرض استعصى علاجه. ويستمد الاعتقاد في «كرامات الجذبة» شرعيته من اعتقاد شعبي راسخ بوجود عالم موازٍ لعالمنا المرئي تسكنه أرواح خفية[44]، في اتصال دائم مع أفعال الناس وأقوالهم. وعليه فإن «الجذبة القناوية» تأخذ مريديها إلى عالم ميثولوجي تتداخل فيه العديد من الاعتقادات، خاصة منها ذلك التقابل الكلاسيكي بين الخير والشر[45]. ولإقامة طقس «الجذبة» يشير الباحث لاباساد أن الأمر يستوجب حضور ثلاث أدوات موسيقية ضرورية وهي آلة القمبري والشقاشق والطبل، كأدوات مستخدمة لدى جلّ الطوائف الصوفية في كامل المنطقة المغاربية وغرب افريقيا[46]. فالحضور الموسيقي والإيقاعي وما يصاحبهما من طقوس وألوان وأبخرة، ضروري لإنجاح «الجذبة» من خلال استدعاء «ملوك الجان» و«القوى الخارقة» واستحضار أرواح الأسلاف الأسطوريين والصلحاء عبر رقصات محددة، تلبية لرغبة الجماعة وفق نظام تعاقبي صارم، يعتمد مبدأ تناوب إيقاعات محببة لدى القوى الخفية، بشكل مضبوط من طرف المعلم القناوي أو العيساوي الذي يلعب دورا مهما في الإشارة إلى تغيرات الأحوال التي يتبعها تغير الألوان،

والأشخاص الذين يدخلون في عالم الجذبة والرقص تماشيا مع استحضار الأرواح التي تسكن أجسادهم.

أما عن المدلولات الرمزية للجذبة وتأثيراتها النفسية، فهي سلوك طقوسي معقد تعيش تفاصيله الصامتة والغامضة كينونة الجسد، إذ هي شكل تعبيري يخفي داخل تمظهرات فرجوية خاصة حالات نفسية ومواقف إنسانية كانت مهيأة للتمثل والظهور في مناسبات مختلفة، فحالت دون ذلك إكراهات الواقع. ومن هنا تكون الجذبة ذات طابع تعويضي وتطهيري شبيهة بذات الطقوس التي مورست في الثقافة الإغريقية بقصد تطهير الأفراد من الآثام والشرور عبر لغة الموسيقى والرقص وما تثيره طقوسية الاحتفال من أهواء تهيمن على أرواح الأفراد والجماعات على حد سواء[47]. ومن هنا، يمكن القول أن الجذبة هي ممارسة استعراضية تطهيرية وعلاجية، تحول الجسد إلى جسد استهامي وروحاني متحررا من ثقل الأهواء والعواطف، وتمنحه سجلا من الدلالات التي تسمح بعرض حكاية حياة الذات. فهي سفر طقوسي وعبرها يعود الجسد إلى الروح وتتحول إشاراته الراقصة إلى كتابة تفضي قراءتها إلى الغوص في أغوار الذات الجاذبة حيث يفجر وقع الموسيقى القناوية طاقة الجسد الجذاب سيولة حركية تعبيرية، بدءا من الرأس وحتى القدمين[48].

لقد استُعمِلَ الرقص منذ القِدم في العلاج النفسي، حيث يأتي في مقدّمة الفنون التي استعملها الإنسان منذ أقدم الحضارات الإنسانية، والتي قَدّمت له فرصة مُتميّزة من خلاله للتنفيس عن التوتر الداخلي والروحي والنفسي وعن العواطف والرغبات المكبوتة. لعل هذا ما يفسر الكيفية التي يعمل بها التدّين الشعبي في الاجتماع الإنساني، فالسيولة التي تتدفق بها الطقوس تصنع حالة فريدة من التوفيق بين النص الديني بشتى تأويلاته، وبين احتياجات الذهنية الشعبية. وهو ما يؤدي إلى تخلّق عوالم روحانية، يحتل فيها الإنسان المهمش دور الفاعل، في علاقة مباشرة مع المطلق، أو من ينوب عنه في لحظة حضوره في الفضاء العام. وعليه، تتخلّق حالة «الوجد الصوفي» بحمولتها النفسية الممانعة للإيمان المجرد وللرب المفارق، رغبة في ممارسة خطاب مباشر مع المطلق اللامرئي، والذي يصطفي أحد أوليائه ويختصه بقدرات خارقة. لهذا ارتبط «طقس الجذبة» قديمًا بالممارسات الغيبية ومداواة الأمراض النفسية والمس بالجن وغيرها من المعتقدات الشعبية.

لقد تدعم الطابع الاستشفائي في السهرات الصوفية المغربية عند مقدم العبيد الأفارقة وذريتهم حسب ما ذهب اليه الكثيرون وذلك لترسخ الاعتقاد في الجن والطقوس المرافقة له[49]. فالموسيقى الإفريقية الروحانية هي موسيقى استدعائية بامتياز، حيث أن الفلكلور الإفريقي وثيق الاتصال بالخصوصيات الحضارية للمجال، حيث يزخر المخيال الجمعي الإفريقي بصور وأشكال وأرواح تسكن البراري والصحاري والأشجار المقدسة، فتارة هي تحمي الأراضي وتارة تدل المسافرين وتارة الأجساد وتسحرها وترمي بلعناتها عليها. لقد ألهم هذا الموروث الثري طقوس قناوة التي ارتبطت بطقوس موغلة في القدسية مع كمية كبيرة من الروحانية تزيدها غموضا. وعلى هذا الأساس فلو اتجهنا إلى تعريف عروض قناوة الفنية لأمكننا القول أنها عروض من تأليف وصناعة جماعة من العبيد المغاربة، تكوّن من رواسب افريقية دون أن يدير بظهره عن الموروث الثقافي المغربي المحلي. لذلك لم يكن من الممكن أن يتأسس فن قناوة بدون تأثيرات المحيط، ونعني بذلك الهوية والخصوصية المغربية التي اندمج فيها هؤلاء العبيد ولعبوا فيها أدوارا مهمة بإغنائها والاغتراف منها، وكان مفهوما أن نلمس داخل هذا الفن تقاطعات فنية مغربية أخرى مع حفاظه على الرائحة الإفريقية المؤسسة له في الشكل والغلاف الذي حمله هذا الغناء المغربي وهذه الإيقاعات المندمجة.

الخاتمة:

لم تحل الطبيعة ومعيقاتها المناخية والتضاريسية من حدوث تبادل ثقافي ملموس بين مجالات المغارب والمجالات الصحراوية والإفريقية الواقعة من خلفها، فحركة الشعوب والملوك والجنود والتجار لم تأبه إلى تضاريس المنطقة الوعرة، ولا إلى جفاف الصحراء وقفرها. فقد شهدت المسالك الصحراوية المخترقة لجبال الأطلس والرابطة بين مدن المغرب على غرار مكناس وفاس ثم مراكش بمدن سجلماسة وتمبكتو وبقية حواضر الممالك الافريقية، منذ عهود حركات كثيفة للناس وللأفكار. فبفضل تلك الطرق الضاجة بالحركة في الاتجاهين جنوبا وشمالا، انتقلت المعتقدات واللغات والأساطير والخرافات والأحاجي، وأيضا الفنون كأشكال تعبيرية صادقة على خلاف نصوص مكتوبة حمّالة للأوجه.

لم يجد المجتمع المغربي والمجتمعات المغاربية عموما غضاضة في احتضان التأثيرات الفنية والروحية الوافدة من وراء الصحراء. حيث نجح جماعة قناوة مثلما رأينا في نقل جوانب من الفنون والتعبيرات الإفريقية، وحتى تمثلاتهم لوجود عوالم خفية، – مثلما نبّه النص القرآني بدوره إلى ذلك – ، نحو الفضاءات المغاربية. فنتيجة لذلك التثاقف، وفي سياق انتقال الظاهرة الصوفية المغاربية من حقلها العرفاني والوجداني إلى حقل الممارسة الطقوسية لم تعد تقتصر طقوس متصوفة عيساوة وغيرها من الطرق المغربية الأخرى على حركات محدودة من الشطح، بل اتخذ النسق أكثر حركية على شاكلة الرقص الإفريقي الذي صيغت رقصاته للتعبير عن مكبوتات جماعية وفردية، ولتخليد حكاية تهجير شعوب. كما لم يتوقف المغاربة في طقس «الجذبة» عند استحضار أرواح الأجداد، بل أضحوا يطلبون أكثر من ذلك دعوتهم لـ«ملوك الجان».

بحضور الأفارقة السود في المغرب تدعم حضور الرقص الروحي ليصبح أكثر انسجاما مع حركات ونسق الأفارقة. لقد كان الرقص الإفريقي في منطلقاته يروي قصة صراع يومي للسود مع قوى الطبيعة، والذي استوجب تضافر جهود أبناء القبيلة لأجل الصمود، والذي جسدته الرقصات الجماعية: صغاراً وكباراً، ذكوراً وإناثاً لاستلهام روح التعاون في مواجهة المخاطر. وتجاوز الرقص الإفريقي مضامين وغايات الاستمتاع والإثارة والترفيه، ليتحول إلى طريقة للتشجيع على العمل والعطاء والاحتفال بالطقوس الدينية والاجتماعية، والاحتفاء بالتقاليد القديمة. ولقد حقق ذاك الضرب من التعبير الفني انتشاره في المجتمعات الإفريقية، باعتبار كونها شعوبا تعول كثيرا على الثقافة الشفوية. فوجدوا في الرقص سندا رئيسيا لحفظ الذاكرة الجماعية وتوارث الكثير من التاريخ والثقافة الأفريقية عبر الأجيال.

لم يكن قبول المغاربة بالمؤثرات الثقافية الإفريقية عفويّا، حيث شكّل حضور الأفارقة بالمنطقة في بداية الأمر مصدرا للتوجس والريبة، وذلك خشية «فساد معتقدهم». وبالنتيجة لم تتمكن جماعة قناوة ممارسة طقوس أجدادها في العلن إلا بعد أن قبلوا بأسلمتها وجعلها موائمة للذائقة الإسلامية المغاربية. لذلك فإنه من غير الممكن أن تنطلق احتفالات «الليلة القناوية» دون تلاوة بعض الآيات القرآنية والتصلية على نبيّ الإسلام وقراءة بعض الأوراد والأناشيد الدينية. وفي المحصلة، لقد آل ذلك القبول السلمي بين الطرفين إلى انصهار حضاري سلس بين الأفارقة والمغاربة أثبت قدرة لافتة في حفظ بقائه إلى اليوم، وليحصل على تأييد جلّ الفاعلين السياسيين والاجتماعيين. ورغم الموجات النقدية التي تظهر بين الحين والآخر تدين ما تعتبره ضربا من الشعوذة والدجل، فإن موسيقى قناوة بطقوسها المختلفة ظلت ماضية في مسيرتها الحثيثة محتفظة بأساطيرها القديمة وروائح ونكهات نشأتها الإفريقية. محققة انتشارا فاق كل التوقعات داخل المملكة وخارجها توج بشهادة أممية تعتبر فنون قناوة رصيدا تراثيا إنسانيا.

الهوامش

1. بن عمر(هشام)، ممارسات الإنشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، منشورات سوتيميديا، تونس 2019، ص15.
2. اعطت الانتروبولوجيا الثقافية أهمية بالغة للدراسات والمقاربات المتعلقة بالأدب الشعبي والفلكلور والطقوس الاحتفالية التي تتشكل على هامش التمثلات الذهنية والنفسية المختلفة للمعتقد الديني وللقيم الروحية التي جاءت بها نصوصه. للمزيد حول الموضوع يمكن العودة إلى الكحلاوي(محمد)، "مدخل انثروبولوجي إلى فنون السماع الصوفي بالغرب الإسلامي"، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 6، السنة 2020.
3. الفاسي(الحسن الوزان)، وصف افريقيا، تحقيق وترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983، ص ج 2، ص 162.
4. Pouchelon(J), Les Gnawa du Maroc: Intercesseurs de la différence, éditions Delatour France.2019. P35.
5. Ibid.p 43.
6. Majdouli (Zineb), " Changements de rythme chez les Gnawa du Maroc ", Cahiers de littérature orale [En ligne], 73-74 | 2013, mis en ligne le 11 mai 2015, consulté le 04 février 2020. URL : http://journals.openedition.org/clo/2031 ; DOI : https://doi.org/10.4000/clo.2031
7. بن عمر(هشام)، ممارسات الإنشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، م س، ص 18.
8. نفسه ونفس الصفحة.
9. دلائل الخيرات، أو دلائل الخيرات وشوارق الأنوار في ذكر الصلاة على النبي المختار ، كتاب من تأليف محمد بن سليمان الجزولي المتوفى سنة 870 هـ، جمع فيه صيغ في الصلاة على رسول الإسلام، ويعدّ من أشهر الكتب في هذا المجال مما جعله محط اهتمام كثير من العلماء قديماً وحديثاً، وخصوصا الصوفية منهم، فجعلوه جزءاً من أورادهم التي يقرأونها صباحاً ومساءً.
10. يتالف هذا الحزب من من تشكيلات لغوية متنوعة من الأذكار والأدعية المتفرقة التي وضعها عدد من شيوخ الجزولية، انظر: ممارسات الإنشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، ص 152 وما يليها.
11. بن عمر(هشام)، ممارسات الإنشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، م س، ص 284.
12. للمزيد حول الادوات الموسيقية عند عيساوة المغرب يمكن العودة الى بن عمر(هشام)، ممارسات الإنشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، م س، ص 290 وما يليها.
13. Lapassade (Georges). "Les gnaoua d'Essaouira: Les rites de possession des anciens esclaves noirs au Maghreb, hier et aujourd'hui". In: L'Homme et la société, N. 39-40, 1976. Tiers-Monde économie politique et culture. P205.
14. Pouchelon(J), Les Gnawa du Maroc: Intercesseurs de la différence. Op.cit.p 128.
15. Majdouli (Zineb), " Changements de rythme chez les Gnawa du Maroc ", op. Cit.
16. بن عمر (هشام)، ممارسات الانشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، م س، ص 265.
17. نفسه، ص 220.
18. بن عمر(هشام)، ممارسات الإنشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، م س، ص 224
19. نفسه، ص 225.
20. نفسه، ص 266.
21. لقد كان الاعتقاد في الجن سائدا ومنتشرا في شمال افريقيا قبل وصول العرب والمسلمين اليه. فعلى الرغم من كون هذه المعتقدات قد اندمجت مع ما جاء به الاسلام فقد بقيت مع ذلك بعض المؤشرات الدالة على تميّز الاعتقاد في الجن بالشمال الافريقي عن مثيله في الشرق الاسلامي، كعادة التضحية بالطيور لارضاء تلك المخلوقات الخارقة والتي تعود اساسا إلى الديانة القرطاجية. بن عمر(هشام)، ممارسات الإنشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، م س، ص 265.
22. الكحلاوي(محمد)، "مدخل انثروبولوجي إلى فنون السماع الصوفي بالغرب الإسلامي"، مجلة التقاليد والفنون، المعهد الوطني للتراث، العدد 13، سنة 2001.ص 67.
23. بن عمر (هشام)، ممارسات الانشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، م س، ص 267.
24. نفسه، ص 221.
25. Pouchelon(J), Les Gnawa du Maroc: Intercesseurs de la différence. Op.cit.p 128.

seurs de la différence. Op.cit.p 130.

26. عابد(هشام)، "الليلة الكناوية"، المجلة الالكترونية هسبريس، أوت 2010. الرابط -https://www.hes press.com/ الزيارة 15 جانفي 2019.

27. Lapassade Georges." Les gnaoua d'Essaouira : Les rites de possession des anciens esclaves noirs au Maghreb, hier et aujourd'hui". Op.cit. P 191.

28. مطر(ناجي عباس)، "الرقص الطقوسي...الطواف لترميم مركزية الذات"، مجلة كلية التربية لجامعة ذي قار، العدد 29. ص 67.

29. مطر(ناجي عباس)، "الرقص الطقوسي...الطواف لترميم مركزية الذات"، م س، ص 77.

30. بن عمر(هشام)، ممارسات الإنشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، م س، ص 301.

31. مهداد(الزبير)، "الاحتفاء بالفنون الشعبية في عيد المولد النبوي بالمغرب"، مجلة الثقافة الشعبية، الرابط https://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=13&page=showarticle&id=21

32. <?> - البامبارا هم شعب يستوطن غربي أفريقيا وأغلبيتهم يعيشون في مالي كما يتواجدون في غينيا، سنغال، بوركينا فاسو والنيجر.

33. المحمدي(عبد القادر)، "سيميائيات الجسد في رقص قناوة، بحث في الهوية والامتداد"، موقع حرية تاريخ الاطلاع 19 /02/2020.، ص 2، الرابط

- http://khatab38.blogspot.in/search?updated-max=2009-11-09T01:51:00%2B02:00&max-results=24&reverse-paginate=true&start=8&by-date=false

34. نفسه، ص 3.

35. المحمدي(عبد القادر)، "سيميائيات الجسد في رقص قناوة، بحث في الهوية والامتداد"، م س، ص 5.

36. نفسه ونفس الصفحة..

37. يُمكنُ تعريفُها على أنّها حالة نفسية نادرة مصحوبة بعدة حقائق وأعراض منها الارتعاش والذعر والروع وفقدان الوعي لِلَحظات والذهول والنشوة والشعور بالراحة بآرة وبالارتياح النفيي التام بآرة أخرى.

38. دراسات عديدة اهتمت بدراسة الطقس ومنها نذكر:

- المحواشي المنصف، "الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل". انسانيات عدد 49، جويلية – سبتمبر 2010. ص ص 15 – 43.
- الطوالبي نور الدين، الدين والطقوس والتغيرات الاجتماعية، ترجمة وجيه بعيني، منشورات عويدات بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1988.

39. المحواشي المنصف، "الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل". م س، ص 18.

40. نفسه، ص 19.

41. سامعي توفيق، "عن طقوس الغيْبَة: وعي تجاوزي، أم تملّص وجداني أو مُعالجة نفسيّة؟ "مجلة Insaniyat / إنسانيات [En ligne], 75-76 | 2017, mis en ligne le 16 décembre 2018 février 2020. URL : http://journals.openedition.org/insaniyat/17588 ; DOI : https://doi.org/10.4000/insaniyat

42. نفسه ونفس الصفحة.

43. تتوقف قناوة عن نشاطها في النصف الثاني من شعبان إلى حد ليلة 27 من رمضان ففي تلك الفترة يقوم الله بتقييد الجان.

44. في الخطاب القناوي نجد استخدام لمصطلحي "الجنون" أو "الملوك" و"رجال الله" و"الأجواد" في الخطاب العيساوي مصطلحي "الأجداد" أو "الصلحاء" وهي كائنات خفية تسمى في الخطاب العامي المغاربي ب"الغايبين" لا يمكن مشاهدتهم على أرض الواقع ولكن يمكن تحسس أفعالهم ودعوتهم عبر الأنغام الموسيقية القوية.

45. بن عمر(هشام)، ممارسات الإنشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، نفسه، ص 265.

46. Lapassade Georges. Les gnaoua d'Essaouira : Les rites de possession des anciens esclaves noirs au Maghreb, hier et aujourd'hui. Op.cit. P 201.

47. المحمدي(عبد القادر)، "سميائيات الجسد في طقوس كناوة:بحث في الهوية و الامتداد"، موقع حرية، تاريخ الاطلاع 11 فيفري 2020. http://khatab38.blog-

.spot.in/search?updated-max=2009-11-

48. نفسه.

49. بن عمر(هشام)، ممارسات الإنشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، م س، ص 266.

المصادر و المراجع باللغة العربية:

50. - أبو الرُبّ (جمال)، حاسة السمع في الخطاب الديني، منشورات الجمل، بغداد- بيروت، 2014.

51. - بن عبد الجليل(عبد العزيز)، "الموسيقى المغربية على عهد المرينيين وبني وطّاس"، المناهل، عدد 20، مارس 1981.

52. - بن عمر (هشام)، ممارسات الإنشاد الصوفي في الطريقة العيساوية، منشورات سوتيمديا، تونس 2019.

53. - التازي(عبد الهادي)، "دور الطرق الصوفية في المحافظة على التراث الموسيقي"، مجلة المناهل المغربية، العدد 13، السنة 1978.

54. - عبد الحي الديوري، "عن الجذبة والتصدّع"، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 9، جانفي 1982.

55. - فؤاد (فاطمة)، السمّاع عند الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

56. - الكحلاوي(محمد)، "جماليات السماع والإنشاد الصوفي بتونس"، مجلة التقاليد والفنون، المعهد الوطني للتراث، العدد 13، سنة 2001.

57. - بونبت (عز الدين)، "الطقس العيساوي، حدود المقدس والفرجة"، ضمن مجلة قراءات، اكادير المغرب، خريف 2005.

المصادر و المراجع باللغة الفرنسية:

58. Lapassade Georges. "Les gnaoua d'Essaouira - : Les rites de possession des anciens esclaves noirs au Maghreb, hier et aujourd'hui". In: .L'Homme et la société, N. 39-40, 1976

59. Majdouli(Zineb), " Changements de rythme - chez les Gnawa du Maroc ", Cahiers de littérature orale [En ligne], 73-74 | 2013

60. Pouchelon(J), Les Gnawa du Maroc: In- - tercesseurs de la différence, éditions Delatour .France.2019

61. Pâques (viviana), la religion des esclaves: re- - cherches sur la confrérie Marocaine des Gna- .wa. Bergamo: Moretti e Vitali. 1991

الصور

- من الكاتب.

1. https://www.afrigatenews.net/static/files/t3o7QjNvup9QCzDJ2UnfeT.jpg
2. https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTuip7yKBxECd-5YCIhL-jI_xI5YDjnOAMHTCw&usqp=CAU
3. https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSLCL6Td2rsrF5Z3rqg-D3w8C4DwSZI-8D8XQA&usqp=CAU

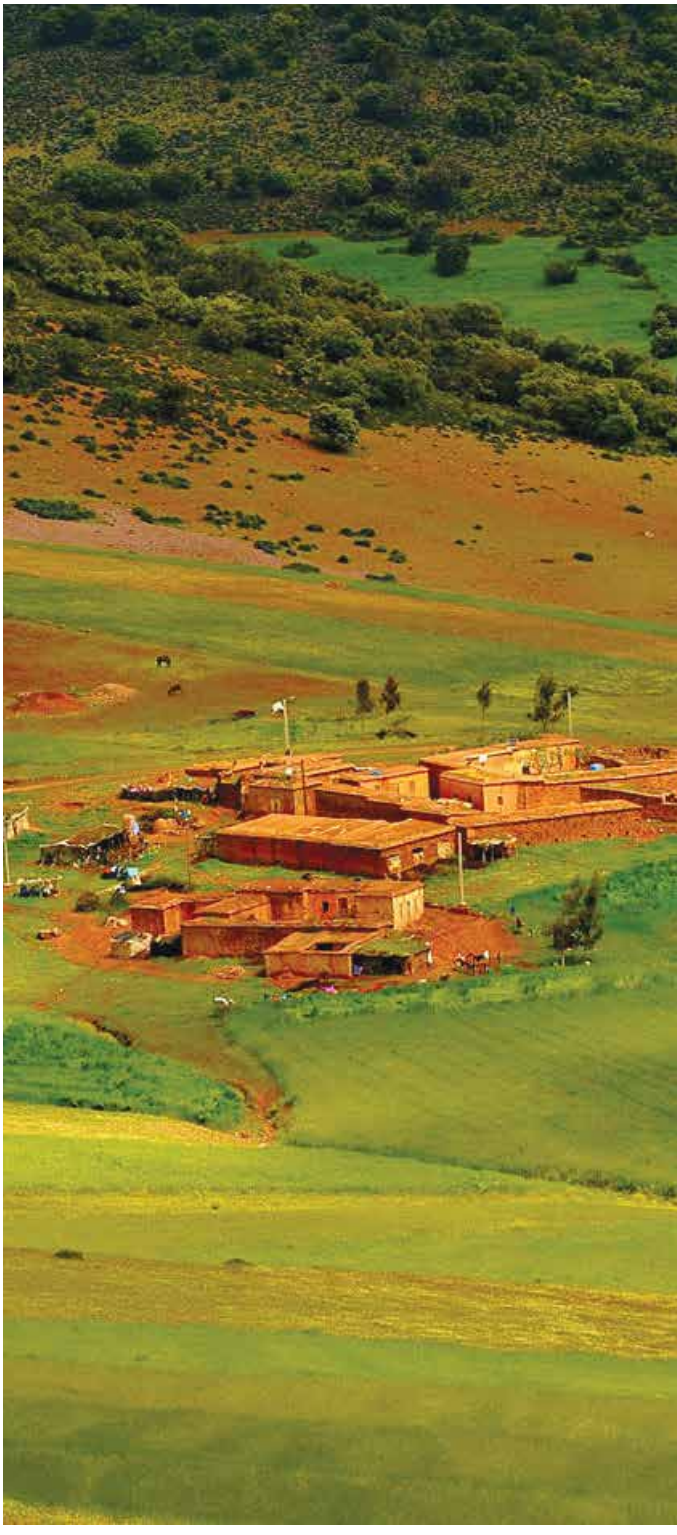
ثقافة مادية

العمارة القروية ببلاد زيان
نسق ثقافي متجدد 172

الحلي التقليدية المغربية
التقنية والبعد الدلالي 184

أ. جواد التباعي - المغرب

العمارة القروية ببلاد زيان نسق ثقافي متجدد



تعد العمارة القروية مكونا أساسيا من مكونات البوادي المغربية، إذ لا يخلو مجال بدوي عموما من حيز تشغله البنايات السكنية الخاصة بالأسرة أو المرافق الخاصة بالماشية. وتختلف خصائصها باختلاف القبائل والأزمنة التي شيدت فيها سواء من حيث وظائف السكن، وتصميم البنايات، ومواد البناء وغير ذلك[1]. تعد هذه العمارة اليوم واحدة من أبرز مظاهر أصالة التراث والهوية المغربية بمختلف أنحاء البلاد.

وتعد بلاد زيان وسط المغرب واحدة من المناطق التي تزخر بالعديد من المعالم العمرانية التي شيدت خلال فترات مختلفة من تاريخ المنطقة لتشكل اليوم تراثا معماريا مهما. فقد كان هاجس الزيانيين منذ قرون بناء سكن يلائم نمط عيشهم، ويتكيف مع الظروف والإكراهات الطبيعية. واتضحت براعة الأمازيغي في

المعمار حتى في عصور ما قبل التاريخ، وقد اتضح ذلك جليا من خلال ركام حجارة الأضرحة أو «البارزين» في لغة الأمازيغ بالإضافة إلى النقوش والكهوف (إفران) التي زاد جمالها وأناقتها بتأثرها بفنون الدول المتعاقبة أو المتفاعلة مع المغرب كالرومان والمسلمين والإيبيريين[2]. وطغى على المنطقة قبل الاستقلال معمار قبائل الانتجاع التي تعيش عائلاتها تحت الخيام، تاركة محاصيلها في مخازنها المحصنة، فكانت ببلاد زيان عند بداية الهجمة الاستعمارية (1914م) مدينتان فقط هما خنيفرة ولقباب، وخارج هذه التجمعات السكانية مجموعة من القبائل في دواوير، ومداشر، وقصور، وقصبات، وحصون وقلاع للزعماء في الجبال[3]. بعيد الحماية مالت القبائل للاستقرار عندما غلبت الزراعة على تربية الماشية[4]، مما مكننا من التمييزبين سكن قبلي وآخر عائلي لكن معظمه يتعرض للاندثار بسبب الإهمال. تحاول انطلاقا من إشكال مركزي يرصد الثابت والمتحول في السكن القروي بمجال زيان انطلاقا من الفرضيات التالية:

- رغم التطور المحيط بها حافظت العمارة السكنية القروية ببلاد زيان على معظم مقومات أصالتها
- بزوال أسباب التهديد تخلى الزيانيون عن بعض عناصر العمارة الدفاعية لصالح تعدد المرافق.

ونهدف من ذلك لتوثيق هذا التراث الأصيل والتعريف به كخطوة أولى قد تساعد على إخراجه إلى دائرة الضوء باعتماد منهج يزاوج بين استقراء المادة التاريخية، والرواية الشفوية المقارنة، والبحث الميداني.

نبذة عن بلاد زيان ومميزات سكنها القبلي (إغرمان)

1) نبذة عن بلاد زيان:

تحظى بلاد زيان بموقع استراتيجي على ممر السلاطين بين فاس ومكناس ومراكش، وتربط شرق المغرب بغربه. تشكل حوالي 85٪ من إقليم خنيفرة الحالي، وتمتد على مساحة تقدر بحوالي 4000 كلم2، يصل طولها إلى حوالي 120 كلم، ويتراوح عرضها ما بين 15 و55 كلم. ورغم وصول مجموعة من الرحالة إلى الأطلس المتوسط[5] فإنه يبقى من بين مناطق المغرب التي نتوفر حولها على أقل المعلومات[6] من الناحية الطبيعية. تمتد على وحدتين جغرافيتين متباينتين بنيويا وتضاريسيا هما جبل زيان، وأزاغار(سهلها). وزيان فرع من قبائل آيت اومالو من صنهاجة[7] وأهم ركائزها، جاء معظمهم من الجنوب المغربي والأطلس الكبير واستقروا حول سجلماسة. وصلوا إلى مواقعهم مع نهاية القرن13م[8] عبرمسلكين: الأول هو جبل العياشي، والثاني عبرتيزي نتلغمت الرابط بين الأطلس الكبيروتافيلالت، ومع استفحال الأزمة خلال القرن 14م زاد تدفقهم نحو جبال فازاز الغنية بثرواتها الطبيعية، فاشتد التنافس بين القبائل الوافدة والأصلية، وبين الوافدين فيما بينهم حول المواقع والموارد. واستفاد زيان من التحولات التي عرفتها الخريطة البشرية بالمغرب خلال نهاية القرن 16 وبداية القرن17م مع سيادة قاعدة اقتسام المجال على أساس القوة[9] ليستقروا في مجالاتهم الحالية ويبدعوا في السكن.

2) السكن القَبَلي (إغرمان):

يختزن المعمار الكثيرمن الأسرار والمعلومات التي يمكن استقراؤها وفق منهج علمي رصين يأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد التي تدخل في دراسة التراث المعماري. لذلك يختلف مفهوم السكن في البوادي عن مفهومه في المدن، لأنه يضم المساكن وكل المرفقات التابعة لها، لذلك يكون إما مجتمعا أو متفرقا[10].

فقد ضمت أرض زيان قبل 1914م المئات من القصور والمداشر على شكل تجمعات سكنية جبلية (إغرمان) محلية أصيلة متراصة في مواقع حصينة، بأشكال هندسية غيرمنظمة تبعا للشكل الطبوغرافي للمنطقة. لقد دفع انعدام الأمن السكان إلى اختيار المواضع الآمنة المرتفعة. وهذا ما تكشف عنه بعض بقايا المساكن المهجورة بالأقسام العليا

من الجبال والتلال، وهذه البقايا تؤكد أن السكن الأول كان جبليا معلقا[11].

وتأسست بعد الحماية أعداد كثيرة منها تعتمد المواد الطبيعية وأشكال بناء توفر العزل عن الحر والقر[12]. تتجمع فيها عموما الساكنة التي لها نفس الأصول العائلية والتي ترتبط فيما بينها بعلاقة القرابة، بالإضافة إلى بعض العناصر الأجنبية التي انصهرت عبر التاريخ لتشكل وحدة اجتماعية تحمل اسم إغرم، كإغرم آيت منصور، وسيدي عيسى أونوح.

وتكونت إغرمان من ملكية مشتركة كالأسوار، والأبواب، والشوارع الداخلية، والمسجد الذي كان مركز قرار إغرم، ومخزنه الجماعي، فضلا عن الملكية الخاصة المتمثلة في الدور الخاصة[13] ذات الغرف المتعددة. كان يتم الدخول إلى إغرم من أبواب متعددة وضخمة معظمها ذات شكل مستطيل، واستنادا للروايات الشفوية تكونت هذه الأبواب من مصراعين تعلوها أبراج للمراقبة، وتتخلل الجدران فتحات لإلقاء نظرة على الحقول المجاورة وأخرى لرمي العدو بالبنادق في حالة الحرب. أما الأسوار فكانت على علو متوسط يتراوح بين 3 و5 أمتار حسب الطبيعة الطبوغرافية لإغرم ودرجة تحصينه الطبيعي. وعاش معظم الزيانيين إلى حدود سبعينات القرن 20م حياتهم العادية في الخيام، ففي قبيلة إهبار قبل ستينات القرن 20م شمل البناء فقط الأضرحة وبعض المداشر، وكانت البقية كلها خيام[14]، فرغم امتلاك حوالي 2/5 منهم[15] سكنا في المداشر، فإنه كان يستعمل للإقامة المؤقتة[16]. يوجد معظم إغرمان في أماكن عالية منيعة شبيهة بأعشاش النسور، يصفها *Ben Daoud* وصفا جامعا مانعا بقوله: «مكونة من جدران من الطوب اللبن الأرجواني الشبيه بلون الأرض. تتشكل قراهم من مجموعة من المنازل في أماكن جد ضيقة بنيت من دون خطة محددة، وتمثل كل مجموعة حي يسكنه الأشقاء من نفس جزء أو قبيلة. تحيط بها أسوار وأبراج محصنة تشبه قصور الجنوب»[17]، وشيدت قلة قليلة بحجارة محلية داكنة بدون جير[18]. تلعب أجنحتها دور مساكن وملاجئ دفاعية في حالة الحرب، وعند تزايد الخطر تستخدم الساحات الداخلية لخزن المؤن والتحصن[19]، ويتكلف فيها كل شخص بحماية بيته، وقد يعين أمغار شخصا لحراستها.

يتم تحديد موقع بناء إغرم من طرف ثلاثة أعيان، يتم اختيارهم لدرايتهم بالشروط الأساسية المطلوبة كتوفر الماء، وحصانة الموقع ضد هجمات العدو، وضرورة توفر الأزقة والمنافذ[20] نظرا لضعف الاستقرار السياسي وانعدام الأمن. ويتميز إغرم ببساطته وخلوه من التعقيدات والتشبيكات والزخارف، لاهتمام سكانه بوظيفة السكن على حساب الشكل الخارجي. يختلف أحيانا عن الحصون الإسلامية بتعويض التحصينات الطبيعية للأسوار في المناطق المرتفعة. عرف عند أعيان القبائل خاصة إمحزان نوع أخر من السكن يدعى تيغرمت (القصبة)، وهي دار محصنة مربعة بها غرف كثيرة مختلفة الوظائف، وفي أركانها أربعة أبراج تؤدي إلى السطح للمراقبة وفوقها طابق للمخازن[21]، كقصبات الباشا حسن بكل من منت والكُعيدة وجبل أقلال المطل على خنيفرة.

خصائص العمارة الفردية والعائلية، النوالة، وسكن الحرب ببلاد زيان

1) خصائص العمارة الفردي والعائلي ببلاد زيان :

يساهم التضرس في تفرق المساكن في الجبال، والعكس في المناطق السهلية. وتلعب المياه دورا هاما حيث يلتفون حول العيون ونقاط المياه وتجنب خطر الانعزال عند تساقط الثلوج. و تشيد منازل السكن الفردي والعائلي ببلاد زيان من الحجر و تعلوها مخازن للغلال[22]، وهي نوعان:

: نموذج للعمارة السكنية بجبل زيان

أولهما بجبل زيان الذي يعرف تساقطات ثلجية كثيفة، ويتميز هذا النوع بمساكن مكيفة من حيث الشكل مع الظروف الطبيعية السائدة بالمنطقة. غالبية منازلها متراحم تلتصق فيه الغرف والجدران ببعضها مباشرة نظرا لانخفاض درجات الحرارة شتاء. تتخذ فيه المباني أو «منازل اللوح» أشكالا مستطيلة ملتصقة بعضها ببعض في الغالب. وتكون مسقوفة بألواح أرز خشن[23] أو بالقصدير خلال مرحلة متأخرة. تقسم سقوفها إلى جزأين مائلين في اتجاهين مختلفين لمنع تراكم الثلوج، ومزودة بميازيب تدفع مياه الأمطار بعيدا عن السكن. قد يصل عرض الغرف إلى 4 أمتار لكون واجهاتها الخارجية تسمح بالتحكم في العرض، أما الواجهة الداخلية للسقف فتتكون من الكايزة[24] في غرفة الضيوف، ومن لوح عادي بالمطبخ وباقي الغرف، لاتزال منه نماذج حية بمختلف مراكز القسم الجبلي كأسول، وأروكو، وأجدير، وحول عيون مُرْبِيعْ.. بينما توجد فئة قليلة من الجبليين تسكن الخيام فقط.

وثانيهما بسهل زيان يتميز عن الأول بتركزه في السفوح، وقرب العيون، ومجاري الأنهار والوديان، ويعوض فيه السور أو أكركور[25] التحصينات الطبيعية. تعتمد كل مساكن المنطقة في بنائها على المواد الأولية المحلية كالطين، والفلين، وأعمدة العرعار[26]، والحجر، والطين، والقصب... ويقوم البناؤون باختيار أماكن ومقالع التراب الأصلح في المناطق المجاورة، ونقله إلى مكان العمل عن طريق الدواب أو وسائل نقل أخرى حسب الاستطاعة. يتم نبش حفرة دائرية وسطها تملأ بالماء والجير وتخمره لمدة قد تتجاوز الشهر قبل الشروع في العمل، لا يخضع سكنها لتصميم معين لأن معظم بنائيها غير متخصصين في البناء، بل يزاولون إلى جانبها مهاما أخرى وهو ما يترجمه بيت شعري ساخر طالما يرددونه أثناء البناء:

أيَّا المَاصُو نْبرًا اْورَاشْ يثُوميز بُوتمدين

يا بَنَّاء البادية لن يضاهيك بناء المدينة

أُوريسين أي لعبَار إغْرم أوْ يقرا لبْلانْ

لا يضبط قياسات المسكن ولا يدرس التصاميم[27]

غالبية بيوت زيان أزاغار زيان من نوع السكن المجتمع الذي يكون فيه الاتصال عن طريق الجدران والممرات وتتوسطه في الغالب ساحات والعراصي[28]، إلا أن هذا لا يعني غياب السكن المفكك حيث تفصل بين البيوت ساحات وبيادر. تتكون من غرف كثيرة لكثرة الأبناء والأحفاد، وقلما نجد مساكن بالطابق العلوي. وتتكون سقوف مساكن أزاغار في الغالب من أغصان الأشجار، والقش والقصب، وتغطى بالطين الصلصالي (أسكين asgin) لمنع تسرب المياه، ويتم تجديد الطبقة العلوية من السقف كلما فقدت قدرتها على منع تسرب الماء إلى داخل المبنى[29].

يعمد السكان أحيانا إلى مد سقف المسكن ليغطي جزءً من الفناء مشكلا رواقا داخليا بما يقارب المترين. أما عرض السقوف فلا يتجاوز في الغالب 2.5 إلى 3.5م في أقصى الحالات، ويفسر ذلك بغياب الأخشاب الطويلة والمتينة القادرة على حمل سقوف بعرض أكبر، وبالمقابل يمكن أن يتجاوز طول الغرف 12 إلى 20م، وتكون سقوفها مائلة ميلانا خفيفا في أحد الاتجاهات للتخلص من الثلوج ومياه الأمطار.

ويضم المسكن القروي الزياني سواء بالجبل أو أزاغار عناصر أساسية وملحقات أهمها:

- المدخل (العتبة): يعد أهم جزء في البيت لأنه يعطي فكرة عامة عن حالة المسكن وأهله، يكون واسعا وعريضا في معظم أنحاء زيان بشكل يسمح بدخول الدواب التي تحمل الماء والغلات إلى المخازن الداخلية. وقد عاينا خلال فترة البحث نماذج متعددة لمداخل قديمة تحتفظ ببقايا تعويذات وخميسات ورموز لطرد الشر وجلب الحظ.
- وسط الدار أو الساحة: وهو فضاء مفتوح على السماء يتوسط المنزل، ويهيكل باقي مكونات المسكن لضمان الاستفادة من أشعة الشمس طيلة اليوم، والتدرج في الانتقال من الفضاء العام إلى الخاص، يتميز غالبا بشكله المستطيل، وتحيط به غرف مبنية بالحجارة المحلية بجدار يتجاوز سمكه نصف متر.
- المطبخ: لم يكن المطبخ فضاءً مجهزا وخاصا بالطبخ، لكنه يتميز عن باقي الفضاءات بالكانون ومجموعة من الغرف الأخرى.
- الغرف: أهمها غرفة الضيوف أو الدويرية أو الدار الكبيرة، وتكون في الغالب معزولة عن فضاء النشاط اليومي للنساء تجنبا للإحراج. تتميز بجماليتها[30] وكبر مساحتها وجمال فراشها الذي لا يخلو من لمسات فنية تدل على حذاقة نساء البيت كالوسائد، وبطانيات الصوف، التقليدية، وأحسن الزرابي «تدلنا على مقام صاحب المنزل ووضعه الاجتماعي، حيث يتوفر القبليون ذوو الموارد المتواضعة على دكات بسيطة منخفضة للجلوس (غالبا من الهيدورات المصنوعة من جلود الأغنام) تحيط بجوانب الغرفة، في حين يملك الأغنياء وسائد مزركشة وملونة، وبطانيات وستائر حائطية، وكلها من الأثاث الذي لا يصنع محليا. تتوفر غرفة الضيوف على نافذتين أو ثلاثة تفوق في اتساعها باقي نوافذ المنزل. يملك كل فرد مهما بلغ فقره طقم شاي، إلا أن أباريق وصينيات وكؤوس الأغنياء والأعيان تبقى دائما أثمن وأكثر زخرفة وتنميقا»[31].

بالإضافة إلى غرفة مخصصة للنوم وجلسات الترفيه ملتصقة بالدار الكبيرة لكنها بعيدة عن الفضاء المخصص للأسرة. ويضم أيضا عددا غير محدود من الغرف حسب عدد أفراد العائلة ودرجة التماسك الاجتماعي فيها. وتتميز الغرف بضيق نوافذها اتقاءً للبرودة.

ويضم المسكن القروي الزياني ملحقات تشمل مخازن للمحاصيل والأعلاف، وإسطبلات أو أكواخا من الحجارة العارية، أو القش والطين والبلاستيك للمواشي والدواب وصون الأدوات الزراعية[32]، بالإضافة إلى الفرن التقليدي بنوعيه أينور وبوجيهة[33]، وخم الدجاج، وزريبة المواشي عند غياب الإسطبل، وأكوام التبن المبلط (النوادر)... ونسجل قلة بيوت الطهارة مقارنة مع قبائل أخرى في سوس والريف مثلا. أما السور الخارجي فيكون نبات الصبار أو أشواك السدرة، أو الحجارة المرصوصة بدون ملاط، ورغم قلتها توجد ببوادي أزاغار زيان بيوت المرصوصة المرتفعة والتي تتألف من طابقين يخصص السفلي للمواشي وأدوات العمل ويخصص الطابق العلوي للسكن.

تغير شكل المنازل الزيانية تدريجيا خلال فترة الحماية وبعدها، فظهر السكن المستطيل متراص

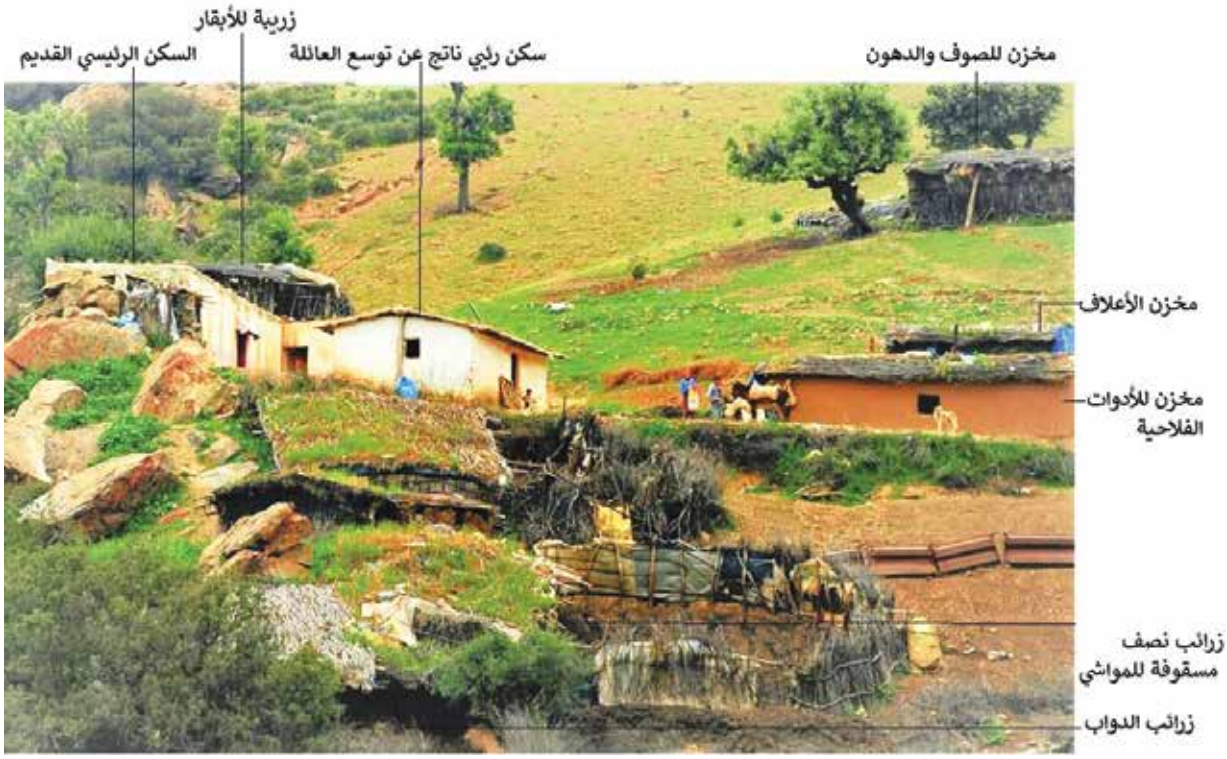
نموذج للعمارة السكنية بأزغار زيان:

الأجزاء، والسكن المتراص المستعرض، إلى جانب السكن التقليدي المربع ذي الفناء المفتوح. وتدريجيا زادت الملكية الفردية، ورفعت المضاربات قيمة العقار بشكل كبير، ووضِعت قوانين تعمير دخيلة على الثقافة المحلية، وخاضعة للتقلبات السياسية، مما أحدث أنماطا جديدة من المعمار الزياني[34]، لكن هذا لا ينفي كون المعمار التقليدي لا زال يغطي نسبة نقدرها بـ80٪ من عموم السكن القروي بمجال الدراسة.

2) النوالة على أرض زيان:

تعرف النوالة (la hut) أو الكُربي (gourbi) بأنها سكن قروي مستطيل الشكل، قار وهش، ثابت ومتحرك يتلاءم وحياة الانتجاع والبداوة. يكون أحيانا سكنا رئيسيا للرعاة أو ملحقا بسكن صلب[35] عند المستقرين. بدأ الانتشار الواسع للنوالة في سهل الغرب قبل الفترة الاستعمارية، ومنها انتقل نحو مختلف مناطق البلاد نتيجة الهجرات. تتكون النوالة من غرفة واحدة سهلة البناء وسريعة التفكيك والنقل[36]، تعرف بأنها أقل راحة من الخيمة، ويختلف حجمها حسب الفصول. تبنى جدرانها القصيرة بالطابية التي يتم صنعها عن طريق خلط الطين بالتبن جيدا قبل وضعه في قوالب خشبية أو حديدية، وتركها في الشمس حتى تجف لتصير قابلة للاستعمال، وقد يكتفى بجدران من القصب والبلاستيك، وسقفها جمالوني واسع القاعدة. ينسج هيكلها في أزاغار من أعواد الغابات المجاورة، وتغطى بأغصان الدفلى والدوم أو الخرواع أو حصيد الحبوب، ثم تبلط بالطين لتجنب خطر الحرائق والزوابع الرملية. بينما تشيد في جبل زيان من لوح خشب الأرز الخشن والقصدير. لا يمكن الدخول إليها إلا بالقرفصاء[37]، ولم تصل إلى مستوى منافسة الخيمة في زيان ما قبل الاستقلال، حيث وصل عدد الخيام خلال نهاية العشرينات بجهة مكناس إلى 18225 معظمها في زيان، مقابل 4390 نوالة فقط[38] جلها بأحواز مكناس، لكنها أصبحت الأكثر انتشارا خلال العقود الأخيرة بعد تراجع الخيام التي أصبحت مكلفة.

اتخذت النوالة بزيان أشكالا متعددة، لكن الأكثر استعمالا حتى حصول المغرب على استقلاله هو الشكل المخروطي، تراجع تدريجيا لصالح الشكل المستطيل السائد اليوم بشكل كبير. تكثر في العزبان لتشكل دواوير في مراعي إسرفان وإبوحسوسن، وتتعدد وظائفها بين الإقامة والخزن والضيافة وإيواء الخدم[39]. والمواشي الصغيرة والضعيفة . أهم ما قيل عنها من ألغاز:



نموذج لمكونات السكن القروي بزيان (بوميمون، منت)

«النـون في قلبها نكـون... الفم عندهـا والعين محال تكون»[40] لغيـاب النوافذ فيها.

3) سكن الحرب (إغرم ـ ن ـ لبلا) والكهوف ببلاد زيان

- **سكن الحرب (إغرم ـ ن ـ لبلا) عند الزيانيين:**

وهي قلعـة أو دار محصنـة كانت تشـيد غالبا خلال الحرب بنفس طريقة بناء المداشـر، وأهم شـروط بنائها: اختيـار موقع حصـين في مرتفعات وعرة تجعـل أي هجوم مباغـت أمرا شـبه مسـتحيل. قبـل بداية البناء ترسـم الجْمَاعَـةْ مربعـا منتظمـا تقريبـا لبناء السـور الخارجي (أكاديـر نبرا) وأبـراج دفاعيـة للحراسـة (لْـبْرُوجْ)، وقد يبـنى السـور في حالـة الحـرب في ليلـة واحـدة وتحـت النـيران. ينتشـر المقاتلـون إلى جنب السـور تحـت خيام صغيرة(إيْقِيضَـانْ) في انتظـار بنـاء غـرف مسـنودة إلى السـور من الداخل، ثم يقسـم إغـرم بعد ذلـك إلى أربعة أقسـام مطابقة لوجهـات مربع السـور. يراعـي توزيعه علاقـة القرابة مـا أمكن، ويحـرس كل ربع مـن المحاربين تحت مراقبـة أمغار الحـرب والجْمَاعَـةْ[41].

بالإضافـة إلى هـذه المسـاكن الحربية، كانـت منازل عـدة قصبات تتحـول إلى قلاع صغيرة توجـه منها بنادق غـير مرئية لحمايـة المداشـر والدواوير[42]، ومـن أمثلتها قصبة الزيار بـين أكْلمُـوسْ وخنيفرة.

- **إفران (الكهوف) على أرض زيان:**

سـمحت التكوينـات الرسـوبية والجيولوجيـة في العديـد مـن المواضـع بحفـر مغـارات للسـكن الدائـم منـذ عصـور مـا قبـل التاريـخ. وأصبحـت خـلال عهـد الحمايـة مـلاجئ حصينـة للمقاومـين، واسـتمرت حـتى وقـت قريـب سـكنا مثاليـا لمنتجعـي زيـان، خاصـة في القسـم الجبلـي الـذي يتوفـر علـى عـدد كبـير مـن الكهـوف الـتي توفـر للرعـاة ومواشـيهم الـدفء المطلـوب شـتاءً والاعتـدال المرغـوب صيفـا. عاينـا نمـاذج منهـا

نموذج لنوايل الرعاة العزابة بعيدا عن المسكن الرئيسي :

في جبل إفري ن تاوجكالت، وتاباينوت، وإفري ن الدونيت بأجدير، على مشارف منابع مُ رْبِيعْ، وحول بحيرة أكلمام أزيزا، وبكهف النسور، وبجبل تورزيان، ورأسبرياخ، وحول مدشر المباركيين، وبجبل باموسى، وعلى مشارف الكعيدة...

حاصل القول

لقد ظلت القبيلة قبل الاستقلال المسؤولة عن تدبير السكن الذي كان متأقلما مع المحيط. ومع التحولات والتحولات التي عرفتها إدارة المجال الترابي الوطني بداية ستينات القرن الماضي تراجع دور القبيلة ليقتصر على توزيع الأراضي الجماعية على ذوي الحقوق وتنظيم المواسم الدينية والثقافية السنوية. وحلت الجماعات القروية بمنتخبيها محل القبيلة في إدارة كل شؤون هذه التجمعات. وتدريجيا حل البناء الصلب عوض المواد المحلية الهشة، وتم الفصل بين البناية الخاصة بالأسرة، والمرافق الخاصة بالماشية والمعدات الفلاحية.

والمسجل أن السكن القروي لا يمثل أولوية بالنسبة للمنتخبين لتدبير الشأن العام بالمجال القروي. ورغم ذلك يعد السكن القروي الزياني مكونا أساسيا من مكونات التراث الثقافي المادي، فهو تمسك بالمخزون الثقافي والرمزي، والإنتاج الجماعي. تختلف أحجام المساكن باختلاف الوضعية الاقتصادية للأسر، ويعكس الشكل الهندسي للمسكن بساطة التصميم، ويعطي عدد غرفه ومساحته فكرة واضحة عن حجم وطبيعة التنشئة الاجتماعية لدى العائلة [43] ودرجة تماسكها الاجتماعي. يحفظ الغلال والأعلاف، يأوي الماشية والدواب، ويصون الأدوات الفلاحية[44]. وهو يعكس معطيات محيطه الطبيعي سواء على مستوى مواد البناء، أو التكيف مع الظروف المناخية والطبوغرافية والأمنية[45]. وتثمينا له وجب ربط التراث القروي بالنشاط السياحي ليولد الإحساس بروح المكان[46] ويعيد له حيويته المعهودة

كما هو الحال في بعض قصبات وادي درعة ومداشر جبال الشمال الغربي.

الهوامش :

1. بلفقيه عبد الصادق، محاضرات في دينامية المجالات الريفية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية،القنيطرة،2020.
2. القاضي محمد، القلاع والقصبات في المغرب، ضمن مجلة الثقافة الشعبية، منشورات الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث، مطبعة أوال، البحرين، العدد 40، شتاء 2018، ص 162

3. Pilant Lieutenant, "Notes Contributives À L'étude De La Confédération Zayan", Les Archives Berbères, Publication Du Comité d'Études Berbères De Rabat, 1919, P95

4. كيوم أوغسطين ليون، البربر المغاربة وتهدئة الأطلس المركزي (1912ـ1933)، ترجمة وتقديم محمد العروصي، بني ملال (دون ناشر)، 2016، ص 50

5. أبرزهم رولف (Rohlfes) ودوفوكو (De Foucauld)، وشودت (Schoudt) ودوسيكونزاك (De Segonzac)...

6. المالكي الملكي بن الجيلالي، ثورة القبائل ضد الاحتلال، منشورات المندوبية السامية لقدماء المحاربين وأعضاء جيش التحرير، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2014، ج1، ص46.

7. صنهاجة: أصل كلمة صناك بالصاد أو "أزناك"، أطلقت على سلالة صنهاج بن برنس أب البربر البرانس، ويرى جمهور النسابة ومنهم الطبري والجرجاني والمسعودي وابن الكلبي والسهيلي أن صنهاجة وكتامة من قبائل حمير من حامية خلفها إفريقش الحميري، وزعم الناصري أنهم عمروا بلاد فازاز وتحصنوا بأوعارها منذ تملك البربر المغرب قبل الإسلام بأعصار طويلة، والغالب على الظن أنهم جاؤوا من إلى مستقرهم الحالي عبر مراحل. وقد قسم علماء الأنساب صنهاجة إلى صنهاجة القبلة: وهم سكان المناطق القاحلة قرب وادي درعة. وصنهاجة الظل (آيت اومالو): وهم سكان الجبال، في حين قسمهم آخرون إلى صنهاجة الشمال وورغة، وصنهاجة غدو، وصنهاجة مصباح، وصنهاجة الأطلس المتوسط التي تعد زيان أهم فروعها (الناصري أحمد بن خالد، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق جعفر الناصري ومحمد الناصري، مطبعة دار الكتاب الدار البيضاء، 1954م، ج8، ص 134، المنصوري أحمد، كباء العنبر من عظماء زيان وأطلس البربر، تحقيق وتقديم محمد بلحسن منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، مطبعة الكرامة الرباط، ط1، 2004.ص 73 / المنصوري أحمد الزياني، تاريخ بلدة خنيفرة، تحقيق محمد أمحزون، دار الثقافة للتوزيع والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986. ص 34، بنمنصور عبد الوهاب، قبائل المغرب، منشورات المطبعة الملكية بالمغرب، طبعة 1968، ج1، ص 328، فقيه محمد، نافذة على القبائل المغربية ـ القسم الأول ـ، مطبعة وراقة بلال، فاس، ط1، 2016 ص ص 33ـ 66)

8. تاوريرت ـ ن ـ زيان: هضبة زيان على واد مزيزل.

9. عشاق مولود، جوانب من تاريخ منطقة زمور، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، مطبعة فيديرانت، الرباط، ط1، مارس، 2005، ص 39.

10. بلفقيه محمد، أوليات في الجغرافية الزراعية، منشورات الشركة المغربية للنشر والتوزيع صومابرو، ط2، 1988، ص 68.

11. علال زروالي،" المسكن الريفي القديم بالريف الشرقي"، مجلة حفريات مغربية، عدد3 فبراير 2004م،ص5.

12. Pilant Lieutenant, Notes Contributives À L'étude...", P95

13. عبيدي سعيد، "جوانب تاريخية ومعمارية من إغرم بجماعة إيتزر في الأطلس المتوسط"، دورية كان التاريخية، السنة 13، العدد 48، يونيو 2021، ص 61 ص 60ـ 68.

14. مقابلة جماعية مع شيوخ قبيلة إهبار على هامش مهرجان أزاغار 2 بأكلموس، بتاريخ 15/04/2019

15. 6-Ben Daoud, " Notes Sur Le Pays Zayan", Archives Berbères, Vol 2, Fasc3, 1917, P279

16. وزارة الثقافة المغربية، مديرية التراث الثقافي، ملامح من التراث الثقافي للأطلس المتوسط، وثائق التراث الثقافي المغربي، ع2، منشورات وزارة الثقافة، 2016، ص74.

17. Ben Daoud, " Notes Sur Le Pays Zayan"... , P279

18. المالكي الملكي بن الجيلالي، ثورة القبائل ضد الاحتلال، ج1، ص244

19. جلاب حسن، التراث المغربي وسؤال الهوية، الوراقة الوطنية، مراكش، ط1،

2002، ص 35

20. كنون سعيد، الجبل الأمازيغي آيت أومالو وبلاد زايان المجال والإنسان والتاريخ، تعريب الدكتور محمد بوكبوط، إصدار مصلحة الشؤون الأهلية بالمغرب، عن منشورات لجنة إفريقيا الفرنسية، باريس، 1929، منشورات الزمن، مطبعة بني يزناسن، سلا، سلسلة ضفاف، ع 18، يوليوز 2014. ص 35
21. جلاب حسن، التراث المغربي وسؤال الهوية، الوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2002. ص35
22. وزارة الثقافة، مديرية التراث الثقافي، ملامح من التراث...، ص 74
23. كيوم أوغسطين ليون، البربر المغاربة...، ص51.
24. الكايزة: أخشاب عرضية بين حائطين توضع عليها ألواح الخشب في سقف البيت، استخدمت في سقوف بيوت الأسر الميسورة وغرف الضيوف عند غيرهم طولها 2م وعرضها بين 10 إلى 15 سم.
25. الكركور: السور الذي المشيد بحجارة لا يشدها ملاط. ويمكن أن يعني العلامة أو النصب التذكاري.
26. قلاق حسن، التنمية الترابية بالأطلس المتوسط الشمالي الشرقي ـ من أجل قطب لاقتصاد التراث ـ، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في الجغرافيا، ك. آ. ع. إ سايس، فاس، 2013ـ 2014، ص 141
27. شاعر فطري من آيت بوهو، فرع آيت موسى، الكعيدة 14/04/ 2016
28. بلفقيه محمد، أوليات في الجغرافية الزراعية، ص91.
29. حمداوي جميل، جغرافيا السكن والقصبات بمنطقة الريف، منشورات دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، ط1، 2017، ص 39.
30. حسب المعاينة الميدانية لا تخلو معظم غرف المداشر التاريخية من صور لملوك المغرب، وأخرى تؤرخ لتضامن الأسر في بناء مسجد الحسن الثاني تحمل عبارة "وكان عرشه على الماء" بالإضافة إلى عبارة "الله أكبر" بالحناء، أو خميسه من ورق أو معدن أو غيره وبندقية صيد أو مكحلة بارود مقابلة للباب الرئيسي للغرفة كرمز للنخوة.
31. دايفيد مونتكمري هارت، أيت ورياغر، الجزء الأول، ترجمة محمد أونيا وأخرين، نشر جمعية صوت الديمقراطيين المغاربة في هولندا، ط1، 2007م، ص 47
32. قلاق حسن، التنمية الترابية...، ص 144
33. أينور وبوجيهة: فرنان تقليديان يتم بناؤهما بوضع كومة من الأحجار على شكل مقبب، وتكسيتها بطبقة سميكة من الطين المحلي المخلوط بالتبن وبعد جفافه تتم إزالة الأحجار، وإشعال النار في الفرن لزيادة صلابته. يكمن الاختلاف بينهما في استعمال الأول لطهي عدد كبير من الخبز دفعة واحدة بوضعه فوقه قطع قصديرية داخله بعد تحول أعواده إلى جمر وإغلاقه بإحكام. أما في الثاني فيتم فيه طهي خبزة واحدة في إحدى جهتيه بينما تخصص الأخرى للنار ومن هنا جاءت تسميته ببوجيهة.
34. أنور المصطفى، "المعمار الأمازيغي بالقسم الأوسط الشمالي للأطلس المتوسط على عهد الحماية: قبائل آيت يوسي وآيت سغروشن"، كتاب التراث المعماري بالمغرب، م.س، ص 236. ونشير في هذا الصدد إلى قصر موحى اوعقى بجن الماس والذي يعد نسخة من قصر الحمراء غرناطة.
35. زروال أحمد، مادة "النوالة"، معلمة المغرب، م. س، مطابع سلا، 2005، ج22، ص7471ـ 7472
36. الكط بوسلهام، من وحي التراث الغرباوي، المطبعة السريعة، القنيطرة، ط1، 2007. ج3، ص 193
37. رويان بوجمعة، الطب الكولونيالي الفرنسي بالمغرب 1912ـ 1945، مطابع الرباط نت، ط1، 2013، ص 56.
38. العلوي زين العابدين، المغرب من عهد الحسن الأول إلى عهد الحسن الثاني: الجزء الثاني المغرب في عهد مولاي يوسف، منشورات Idgl، الرباط، 2009، ص 267
39. زروال أحمد، مادة "النوالة"، م. س، ج22، ص7471ـ7472.
40. زيادي أحمد، الأحاجي الشعبية مجالاتها وبنياتها ووظائفها ومقارناتها وخصائصها، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، 2007. ص115.

41. كنون سعيد، الجبل الأمازيغي...، ص36
42. Ben Daoud, " Notes Sur Le Pays Zayan"..., P279
43. عني عبد الرحيم، الأسرة القروية بالمغرب من الوحدة الإنتاجية إلى الاستهلاك، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير، مطبعة نيكوس كوم، 2014، ص 273
44. الموساوي محمد، تحولات العالم القروي ورهانات التنمية المحلية، بحث لنيل الدكتوراه في الجغرافيا، ك. آ. ع. إ، القنيطرة، 2005ـ 2006، ص3
45. الصادكي منير، الموارد المحلية والتنمية الترابية بحوض جرسيف: جماعتي هوارة أولاد رحو وتادرات، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الجغرافيا، ك. آ. ع. إ سايس، فاس، 2014ـ 2015، ص 206
46. شهير وسام، "تثمين قصبة سلوان ورهانات التنمية"، ضمن ندوة قصبة سلوان التاريخ والحضارة، منشورات المجلس العلمي للناضور، مطبعة شركة الواحة، الناظور، ط1، 2017، ص 227ـ 229

المصادر:

1. كنون سعيد، الجبل الأمازيغي آيت أومالو وبلاد زايان المجال والإنسان والتاريخ، تعريب الدكتور محمد بوكبوط، إصدار مصلحة الشؤون الأهلية بالمغرب، عن منشورات لجنة إفريقيا الفرنسية، باريس، 1929، منشورات الزمن، مطبعة بني يزناسن، سلا، سلسلة ضفاف، ع 18، يوليوز 2014. ص 35
2. كيوم أوغسطين ليون، البربر المغاربة وتهدئة الأطلس المركزي (1912ـ1933)، ترجمة وتقديم محمد العروصي، بني ملال (دون ناشر)، 2016.
3. المنصوري أحمد الزياني، تاريخ بلدة خنيفرة، تحقيق محمد أمحزون، دار الثقافة للتوزيع والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
4. المنصوري أحمد، كباء العنبر من عظماء زيان وأطلس البربر، تحقيق وتقديم محمد بلحسن منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، مطبعة الكرامة الرباط، ط1، 2004.
5. الناصري أحمد بن خالد، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق جعفر الناصري ومحمد الناصري، مطبعة دار الكتاب الدار البيضاء، 1954م، ج8

المراجع:

1. بلفقيه محمد، أوليات في الجغرافية الزراعية، منشورات الشركة المغربية للنشروالتوزيع صوما بروط2&1988.
2. بنمنصور عبد الوهاب، قبائل المغرب، منشورات المطبعة الملكية بالمغرب، طبعة 1968، ج1،
3. جلاب حسن، التراث المغربي وسؤال الهوية، الوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2002.
4. حجي محمد وآخرون، موسوعة معلمة المغرب،، مطابع سلا، 2005، ج22.
5. حمداوي جميل، جغرافيا السكن والقصبات بمنطقة الريف، منشورات دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، ط1، 2017.
6. دايفيد مونتكمري هارت، أيت ورياغر، الجزء الأول، ترجمة محمد أونيا وأخرين، نشر جمعية صوت الديمقراطيين المغاربة في هولندا، ط1، 2007م.
7. رويان بوجمعة، الطب الكولونيالي الفرنسي بالمغرب 1912ـ 1945، مطابع الرباط نت، ط1، 2013.
8. زيادي أحمد، الأحاجي الشعبية مجالاتها وبنياتها ووظائفها ومقارناتها وخصائصها، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، 2007.
9. عشاق مولود، جوانب من تاريخ منطقة زمور، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، مطبعة فيديبرانت، الرباط، ط1، مارس، 2005
10. العلوي زين العابدين، المغرب من عهد الحسن الأول إلى عهد الحسن الثاني: الجزء الثاني المغرب في عهد مولاي يوسف، منشورات Idgl، الرباط، 2009.
11. عني عبد الرحيم، الأسرة القروية بالمغرب من الوحدة الإنتاجية إلى الاستهلاك،

منشـــورات كلية الآداب والعلوم الإنســـانية بأكاديـــر، مطبعة نيكوس كـــوم، 2014.
12. فقيـــه محمد، نافذة عـــلى القبائل المغربية ـ القســـم الأول ـ، مطبعة وراقة بلال، فاس، ط1، 2016.
13. الكـــط بوســـلهام، مـــن وحـــي التراث الغربـــاوي، المطبعة السريعـــة، القنيطرة، ط1، 2007. ج3.
14. المالكـــي الملكي بن الجيلالي، ثـــورة القبائل ضد الاحتلال، منشـــورات المندوبية السامية لقدماء المحاربين وأعضـــاء جيش التحرير، دار أبـــي رقراق للطباعـــة والنشر، الرباط، ط1، 2014، ج1، ص244
15. وزارة الثقافـــة المغربيـــة، مديرية التراث الثقـــافي، ملامح مـــن الـــتراث الثقافي للأطلس المتوســـط، وثائق الـــتراث الثقافي المغربـــي، ع2، منشـــورات وزارة الثقافة، 2016، ص74.

الرسائل والأطاريح الجامعية:

16. الصادكـــي منير، الموارد المحليـــة والتنمية الترابيـــة بحـــوض جرســـيف: جماعتي هوارة أولاد رحو وتـــادرات، أطروحة لنيل دكتـــوراه الدولة في الجغرافيـــا، ك. آ. ع. إ سـايس، فاس، 2014ـ 2015، ص 206
17. قلاق حســـن، التنمية الترابيـــة بالأطلس المتوســـط الشـــمالي الشرقـــي ـ من أجل قطـــب لاقتصاد الـــتراث ـ، بحـــث لنيل شـــهادة الدكتوراه في الجغرافيا، ك. آ. ع. إ ســـايس، فاس، 2013ـ 2014.
18. الموســـاوي محمد، تحولات العالم القروي ورهانـــات التنميـــة المحليـــة، بحث لنيل الدكتوراه في الجغرافيا، ك. آ. ع. إ، القنيطرة، 2005ـ 2006.
19. المقالات والندوات:
20. أنـــور المصطفـــى، "المعمـــار الأمازيغي بالقسم الأوسط الشـــمالي للأطلس المتوسط على عهـــد الحمايـــة: قبائـــل آيت يوسي وآيت سغروشـــن"، كتاب التراث المعماري بالمغرب، منشـــورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغيـــة، 2013، ص ص 229ـ 240.
21. بلفقيـــه عبـــد الصادق، محـــاضرات في دينامية المجـــالات الريفية، كليـــة العلوم الإنســـانية والاجتماعيـــة،القنيطرة،2020.
22. شـــهير وســـام، "تثمين قصبة ســـلوان ورهانـــات التنمية"، ضمن نـــدوة قصبة ســـلوان التاريخ والحضارة، منشـــورات المجلـــس العلمي للناضـــور، مطبعة شركة الواحـــة، الناظـــور، ط1، 2017، ص ص 213ـ 235.
23. عبيـــدي ســـعيد، "جوانـــب تاريخية ومعمارية مـــن إغرم بجماعـــة إيتزر في الأطلس المتوســـط"، دورية كان التاريخية، الســـنة 13، العدد 48، يونيو 2021، ص ص 60ـ 68.
24. علال زروالي،" المســـكن الريفـــي القديم بالريـــف الشرقـــي"، مجلـــة حفريات مغربية، عـــدد 3 فبرايـــر 2004م.
25. القاضي محمـــد، "القـــلاع والقصبات في المغـــرب"، ضمن مجلة الثقافة الشـــعبية، منشـــورات الثقافة الشـــعبية للدراسات والبحـــوث، مطبعـــة أوال، البحرين، العدد 40 ، شـــتاء 2018، ص ص ص ص 162ـ 185.
26. Ben Daoud, "Notes Sur Le Pays Zayan", Dans Archives Berbères, Vol 2, Fasc3, 1917, Pp 276-306
27. Pilant Lieutenant, " Notes Contributives À L'étude De La Confédéra -tion Zayan ", Les Archives Berbères, Publication Du Comité d'Études Berbères De Rabat, 1919, Pp 88- 124

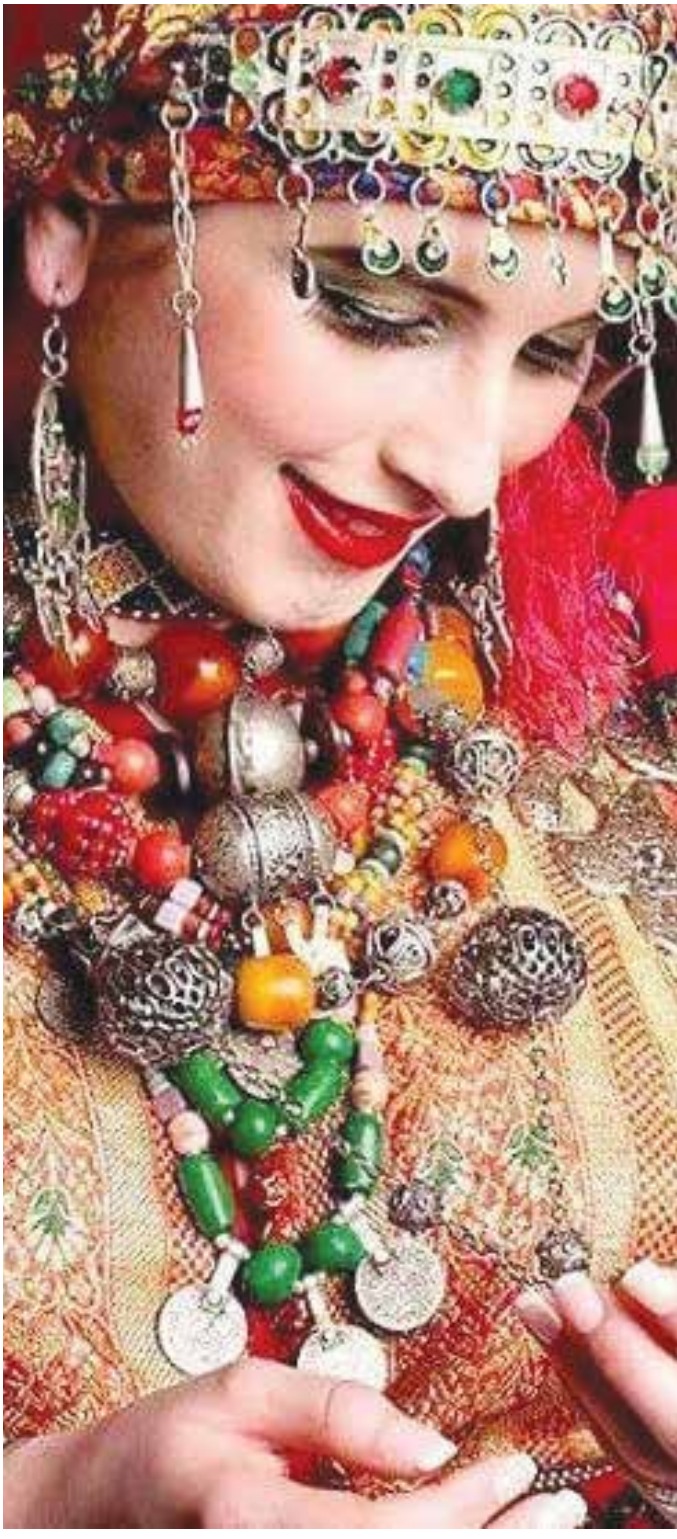
المقابلات الشفوية:

- مقابلة مع شـــاعر فطري مـــن آيت بوهو، فرع آيت مـــوسى، الكعيدة 04/14/ 2016
- مقابلة جماعيـــة مع شـــيوخ قبيلة إهبار على هامش مهرجان أزاغـــار 2 بأكلموس، بتاريخ 15/04/2019

الصور

- من الكاتب.

أ. محمد بوعيطة - المغرب



الحلي التقليدية المغربية التقنية والبعد الدلالي

مقدمـــة:

لـكل أمة تراث تفتخـر وتعتزبه باعتبـاره نقطة انطلاقهـا وبداية تكوينها. قـد يكون هذا التراث (معنويا النظـم الاجتماعية، العادات، التقاليـد الأعراف، القيم والمعتقدات الشـعبية)، أو ماديا (الأشـغال اليدوية الأواني الفخارية والحلي، النسـيج، والأزيـاء.. الخ). تعكس الأحـوال الثقافيـة الاجتماعية والاقتصاديـة. كما تعد رمـزا وعنوانا للهويـة المحليـة. تعـد الأزيـاء عنصـرا هاما في حيـاة الإنسـان منذ أن وجـدت البشـرية علـى وجـه الأرض. حيـث تطورت أشـكالها وألوانهـا عـبر الأزمنة والعصور. لتشـكل تلـك اللحظـة التي يصبح فيهـا الإحسـاس دالا وحامـلا لعلاقـات خاصـة. ينقلهـا الجسـد كوعـاء معـرفي إلى اللبـاس[1]. أمـا الحلـي، فتعـد عنصـرا هاما من عناصـر الـتراث المـادي. فقد تحلـى الإنسـان القديـم بكل مـا رآه

مناسبا لذلك. بدءا بقشور بيض النعام، والأصداف، والأحجار، والمعادن.. الخ. فقد تنوعت وتعددت الحلي التي استخدمها الإنسان منذ أقدم العصور التاريخية. تكمن أهمية الحلي التقليدية المغربية، في التعبير عن العادات والتقاليد والأعراف والمعتقدات السائدة في المجتمع المغربي ومدى تأثره بالثقافات الأخرى المحيطة به، من خلال أشكاله ورموزه. مما يكشف عن المعاني المتجذرة في حياة الإنسان المغربي وبيئته. فإذا كانت الحلي تعكس مظهرا من مظاهر الحياة التقليدية لأي شعب من الشعوب، فإنها تشكل مفتاحا من مفاتيح شخصيتها ودليلا حضاريا يحمل بين طياته قيما جمالية ومعنوية وروحية. فإلى جانب الوظيفة الجمالية / التزيينية، ارتبطت الحلي بوظيفة روحية. تجلت مظاهرها في مختلف أشكال الحروز والتمائم والتعاويذ والطلاسم من أجل الحماية (حسب التصور السائد) من الشر والحسد والعين. تعلق على الرقبة أو اليد، ترافق حاملها مدى الحياة. بهذا، تعد الحلي التقليدية، مظهرا من مظاهر الحياة الفنية والتاريخية والاجتماعية وحتى الدينية لأي شعب من الشعوب. كما تعتبر عنصرا مهما من عناصر التراث. لما تحمله من طابع فني عريق. فما هي معاني الحلي التقليدية لغة واصطلاحا؟ ما هي أبرز أبعادها التاريخية؟ ما هي مكونات وأساليب صياغة هذه الحلي؟ ما هي وظائفها الممكنة لدى المرأة المغربية؟ على ضوء هذه الأسئلة المحورية وغيرها، سنتناول الحلي التقليدية عند المرأة المغربية ببعض المناطق المغربية، من حيث أنواع هذه الحلي، أبعادها الرمزية والدلالية، وكذا بعدها التداولي /التواصلي. ارتبط اختيارنا لهذه المناطق (منطقة الأطلس، منطقة سوس، المنطقة الصحراوية)، بعاملين أساسيين. يتجلى العامل الأول في كون هذه المنطقة لا تزال تحافظ على العادات والتقاليد والموروث الثقافي بالمقارنة بمناطق أخرى. أما الثاني، فيتجلى في كون هذه المناطق لا تزال تعرف صناعة الحلي، إلى جانب باقي الصناعات التقليدية الأخرى. ونظرا لطبيعة هذا الموضوع، فإن الدراسة اعتمدت أساسا على المنهج الوصفي التاريخي (التحليلي). من أجل رصد أهم التطورات التي عرفتها الحلي المغربية. سواء على مستوى المادة الخام، أو على مستوى الأشكال الهندسية التي اتخذتها عبر مراحلها التطورية، وأهم وظائفها الممكنة.

مفاهيم أولية:

1) مفهوم الحلي لغة:

تطلق الحلي على كل ما يتزين به من مصوغات المعادن أو الحجارة. والجمع حلي والحلية كالحلي. أشار الفيروزبادي إلى أن: (الحلي حلي المرأة وجمعه حلي. وحلت المرأة احليها حليا وحلوتها، إذا جعلت لها حليا.

اسم لكل ما يتزين به من مصاغ الذهب والفضة. فتحلت المرأة بمعنى لبست الحلي، وحلية الإنسان أي ما يرى من لونه وهيئته)[2].

2) مفهوم الحلي اصطلاحا:

لا يخرج المعنى الاصطلاحي عن مدلول المعنى اللغوي. فالحلي هي إضافات تزين مواضع معينة من الجسم وتكمل لباسه، لإظهار المكانة الاجتماعية أو لتأكيد الانتماء، أو لمجرد تحسين مظهر الإنسان لدى الآخرين وإضافة الجمال والبهجة على حامله. خاصة في الأفراح والمناسبات التي يلتمس فيها الناس سببا للزينة من ذهب وفضة.

3) مفهوم التقليدية:

يتجلى هذا المفهوم في الارتباط العاطفي بالتراث، أو في الاستعداد البشري للولاء للتراث، والإيمان به الذي يمثل صفة روحية خاصة بالإنسان. تطلق عبارة الإيمان بالتراث أو الالتزام بالتراث على ذلك الموقف الروحي والفكري عند الإنسان الذي يعد شيئا ما أو فعلا ما، أو أي مظهر (أي عنصر التراث) قيما أو سليما أو صحيحا لمجرد أنه ينتمي تقليديا وأنه متوارث ضمن دائرة معينة. يعرف مجمع اللغة العربية «التقليدية» في «المعجم الفلسفي» بأنها نزعة ترمي إلى الاستمساك بالماضي[3].

4) مفهوم الحلي التقليدية:

يمكننا تحديد مفهوم الحلي ومفهوم التقليدية ، من خلال القول إن الحلي التقليدية هي مصوغات المعدن أو غيره التي وجدت لتحسين المظهر وإضفاء الجمال على مختلف مواضع الجسد. على الرغم من أن أول استعمال لها، قد برز باعتباره نوعا من الطلاسم والتمائم والتعاليق. حيث تداولتها المجتمعات البدائية. فانتقلت عبر الزمن من جيل إلى آخر. مما يجعل شعبا معينا، يشترك في رصيد أساسي من التراث. بهذا، تشكل الحلي التقليدية ذلك التراث المشترك الذي يربط أفراد الجماعة الاجتماعية الشعبية على خلفية تاريخية مشتركة.

الحلي التقليدية المغربية ومراحل تطورها:

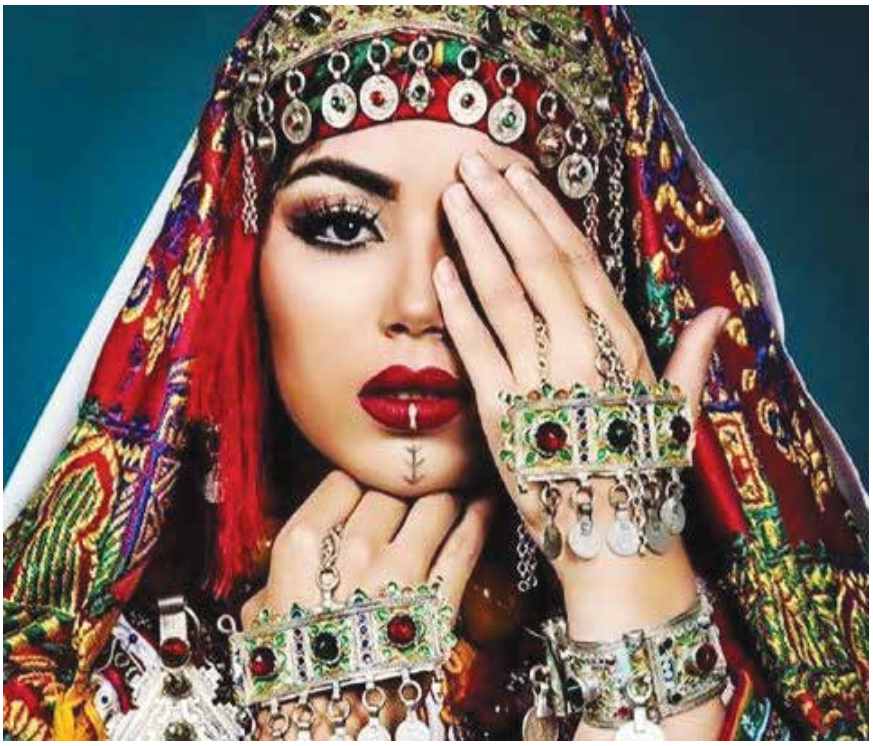
يجمع أغلب الباحثين الذين تناولوا مرحلة ما قبل التاريخ، على أن البدايات الأولى لظهور الحلي كان في أوائل عصر ما بعد «البليوليتي». حيث ابتكر الإنسان «الأيبيري، المورزي، القفصي» في هذا المجال آثارا لا يشك فيها. حيث شكلت العصور الحجرية الموغلة في القدم والزمن الذي كان فيه الإنسان البدائي يتخذ من الكهوف مسكنا له، بداية الاهتمام بمظهره وزينته وسط الطبيعة التي كانت تحيط به بأشكالها وكذا مختلف مظاهرها. مما جعله يحاكي جمالها ويتزين بكل محتوياتها. ويشتغل بكل ما تمنحه الطبيعة من نبات وحيوان. لعل هذا ما جعل أغلب الباحثين يذهبون إلى أنه من المحتمل جدا أن تكون الحلي قد سبقت الملابس إلى الوجود. حيث استعمل الإنسان الحلي حبا في التميز عن الآخرين. كما أنه يكون قد استعملها باعتبارها رمز القوة والغلبة. خصوصا إذا علمنا أنه تحلى بأسنان الذئاب التي اصطادها أو بأنياب الفيلة للدلالة على سيطرته على الحيوانات القوية في محيطها[4]. إن الشيء نفسه قد ميز إنسان بلاد المغرب. الذي اهتم بدوره بمظاهر الزينة. كما اهتدى لصناعة الحلي منذ أوائل عصر ما بعد الباليوليتي (العصر الحجري القديم المتأخر). خاصة في مرحلة الحضارة القفصية (6900 ق.م). حيث سجلت عدة تظاهرات فنية عند القفصيين. تجلت في زخرفة قشرة بيض النعام بأشكال هندسية تمثلت في خطوط منحنية أو منكسرة. كما كان القفصيون ينقشون على الحجر بعض الرسومات. كانت عبارة عن نقوش هندسية وحيوانية. كما استعمل القفصيون قشور بيض النعام كحلي. حيث تكسر البيضة إلى قطع صغيرة، ثم يحدث في وسطها ثقب تصقل أطرافها كي تصبح قابلة للصف في خيط. مما يعطيها صورة لألئ العقد. كما استخدم الإنسان عظم الحيوانات منذ العصور النيوليتية. كانت تصنع منه أشياء صغيرة خاصة التمائم والخرز والأساور والأمشاط والخواتم. وكان يصنع من فقار الأسماك في بعض الأحيان خرز. لكن تطور صناعة الحلي، جاء مع اكتشاف الإنسان القديم للمعدن. حيث عرف سكان شمال إفريقيا النحاس والبرونز قبل الحديد. خاصة في المناطق الغربية من بلاد البربر. فقد احتفظت أقدم القبور على قطع من الحلي المعدنية وأساور مفتوحة وخلاخل وخواتم وأقراط. أما في العصر الإسلامي، فقد عرفت صناعة الحلي تطورا كبيرا. فقد أسهب المقريزي في الحديث عن خزائن الفاطميين في ذكر ما كانوا يحتفظون به من أواني ذهبية وأحجار كريمة وحلي. على الرغم من أن ما وصلنا من هذه الحلي الإسلامية، نادر جدا. مما يرجح أن معظم ما عرف في هذا الميدان، لا يرجع إلى العصر القديم على الرغم من الزخارف التي تدل عليه. حيث يمكن ربطها بالعصر العباسي أو الفاطمي أو المملوكي. قد يرجع ذلك إلى كون الحلي والمعادن النفيسة، كانت تصهر ويعاد سبكها وتشكيلها عندما يتقدم بها العهد. فضلا عن أن قيمتها المادية كانت متأثرة بطراز زخرفتها وكذا أسلوب صياغتها بالنماذج الساسانية والبيزنطية. مما يتعذر معه تحديد العصر الذي صنعت فيه معظم الحلي الإسلامية أو تاريخ صناعتها بنوع من الدقة. فقد تم العثور ببعض أحواض الفسفاط بالمغرب على أساور وخواتم وأقراط الذهب والفضة. يظهر من خلال ما عليها من زخارف نباتية، أنها ترجع إلى العصر الفاطمي.

بهذا، فإن الشكل الحالي للحلي المغربية، لم يكن هو الشكل الأول الذي ميزها منذ القدم. وإنما مرت بعدة مراحل اصطبغت بميزة كل فترة من الفترات التاريخية التي عرفها هذا المجتمع وعرفتها الإنسانية ككل. لهذا، لا يمكن الحديث عن حلي ذات صنع راق بتقنيات وزخارف معقدة في العصور الغابرة بحكم عدم توفر مادة المعدن، وكذا الأساليب والأدوات التي تسهل ذلك. لعل هذا ما يستوجب العودة إلى تلك الفترات الأولى من تاريخ الإنسانية وكذا تاريخ المغرب. ليتسنى لنا التعرف على المراحل ومختلف أشكال الحلي الأولى التي عرفها الإنسان.

1. المرحلة الأولى: يجمع الباحثون على أن بداية هذه المرحلة، قد تشكلت مع تلك المحاولات الأولى للإنسان في الاستجابة لحاجته القوية في البقاء والوجود. لتحقيق الرغبة التي ولدت بداخله باستعماله الأدوات وتقنيات وكذا أساليب تجميل جسمه. تجلت ميزة هذه المرحلة في استعمال الإنسان الأول لمظاهر الوشم. حيث اعتمد الصباغة الحمراء التي كان يطلي بها جسمه. فقد كان الوشم عبارة عن مادة طقوسية لدى كل الشعوب وفي المجتمع المغربي على وجه الخصوص. بحيث نجد العديد من الرسوم الجدارية التي تدل على استعمال إنسان ما قبل التاريخ في المغرب للطلاء بالرسومات المختلفة كأول حلية على جسمه. لقد وجد في منطقة الأطلس المتوسط مثلا، رسما يجسد جسم امرأة مطلي بمجموعة من النقاط ذات أشكال متوازية على كل من الأيدي والأرجل والممتدة على باقي الجسد في شكل فطري. تبرز المرحلة الأولية لظهور الحلي عند الإنسان بصفة عامة عبر التاريخ، أهمية ومكانة الجسم. من خلال اعتباره مادة أولية تحمل رسوما من جهة، كما يعد عرضة للمخاطر لأنه في اتصال دائم مع ما يحيط به من أفراد الجماعة التي يعيش فيها من جهة أخرى. لهذا شكل الوشم أول حلية جعلها الإنسان على جسمه.

2. المرحلة الثانية: بعد اتخاذ الإنسان في كل المجتمعات الرسومات الجسدية (خاصة الوشم) باعتبارها أشكالا أولى للحلي، انتقل فيما بعد إلى استعمال مجموعة من العناصر التي كان يعلقها على جسمه. تجلت خاصة في الأنواط والتمائم والتعويذات، التي يقوم باختيارها بعناية. حيث انتقلت هذه العناصر من وظيفتها الوقائية إلى وظيفة جمالية. جاءت لتكملة دورها الوقائي. ذلك أن الإنسان الأول منذ فجر التاريخ، كان يعيش في رعب من مختلف الكائنات. مما دفعه إلى استعمال هذه الأنماط مع أنواع من التمائم والحجب لتحميه من الحسد أو العين الشريرة ومن سحر خصومه وقوتهم ومن تألب أعدائه عليه. كما كانت المرأة تحملها مع الحجب لتجلب المحبة. بهذا تجلت أنواع هذه الحلي التي عرفتها الإنسان في مراحله الأولى في مختلف الرسوم الجدارية وباقي الآثار التي تركها الإنسان منذ القديم من صور ومعلومات عن الأزمنة الغابرة. تدل على حقائق عدة. أبرزها أن هذه الحلي كانت عبر التاريخ، عبارة عن استجابة لحاجة حيوية. يكمن هدفها في حماية جسم الإنسان من المجهول والمخاطر الخفية.

3. المرحلة الثالثة: تميزت هذه المرحلة بتحول كبير في طبيعة الحلي. وذلك بفعل اكتشاف الإنسان للمعدن الذي عرفه المغرب في النصف الثاني من الألفية الثانية قبل الميلاد. فقد عثر خلال هذه المرحلة على أقراط الأذنين وأبازيم ضخمة لتشبيك الثياب وخلاخل من البرونز المحكمة الصنع. حيث أكدت الأبحاث أن نساء الأمازيغ في العصر الليبي هن الأوائل اللواتي لبسنها. ففي خضم هذه النشأة والتطور التي عرفتها الحلي، ازدهرت كذلك الحلي المغربية مع بداية العصر العثماني (القرن السادس عشر الميلادي)، على الرغم من أنه لم يعثر فيه على أي أثر للمجوهرات التي تم سبكها. مما أدى إلى اندثارها. أما خلال القرن الثامن عشر الميلادي، فقد وصلتنا معلومات وفيرة عن ذلك. لأن بعض الرحالة قد وصفوا لنا البدلات والثياب وحلي النساء المدنيات. كتب الرحالة فانتر دوبارادي في هذا الشأن (أثناء رحلته خلال القرن 18م)



عن ذلك ما يلي: (إن النساء الثريات المدنيات كن يضعن على رؤوسهن قبعات عالية متقنة الصنع، يزين أرجلهن بخلاخل ضخمة كما يتزين بأساور تملأ أذرعهن من مفصل الزند إلى المرفق)[5]. بالإضافة إلى هذا، فإن صناعة الحلي المغربية، كانت مزدهرة ومتنوعة. حيث كانت تتمثل في الخواتم والأساور والعقود الذهبية والخلاخل. إضافة إلى حلي المناسبات مثل خيط الروح. كانت أغلب هذه الحلي من صنع أمازيغي، فيما كان البعض الآخر منها من صنع اليهود. حيث كانت أغلب المدن والبوادي المغربية تحتوي على ما يقارب 200 منقش للجواهر. كانت تبرز على تلك الحلي الأمازيغية رسومات مختلفة. تشمل الرموز المحلية والدينية. لكن هجرة اليهود من الأندلس ثم نزوح بعضهم إلى المغرب، جعلهم يسيطرون على صناعة الحلي. مما جعل اليهود محل ثقة السلاطين في اختيار العملة الرسمية. أصبحوا على إثرها يسيطرون على سوق العملة والذهب والفضة باعتباره أساس صناعة الحلي. كما تعد حلية العصابة من بين الآثار الإسلامية التي أدخلت مع هذه الفترة إلى المغرب. فقد دخلت عن طريق المدن الكبرى للمغرب (خاصة منطقة الريف بشمال المغرب). وكذا بعض الزخارف والأشكال التي تدرج ضمن رصيده التراثي الخاص والمنبعث من عمق هذا الفن مثل: الهلال والنجمة. جعلت هذه التأثيرات أغلب مناطق المغرب، تتجاوز التشابه الذي كانت تعرفه. لتعرف مناطق أخرى حليها الخاصة. تنوعت بتنوع المعدن المستخدم والتقنيات والأساليب. ليعرف مع مرور الوقت نوعين بارزين هما:

1. الحلي الحضرية: انتشرت في المدن الكبرى. كانت غالبا ما كانت تصنع من الذهب. كما تحمل زخارف مليئة بالأشكال النباتية والزهرية والمتشابهة مع الزخارف الإسلامية.

2. حلي البوادي: تظهر كلما ابتعدنا عن المدن الكبرى وتوغلنا في المناطق الداخلية والبوادي. تتميز بكونها مصنوعة من معادن عديدة. تغلب عليها الفضة

ويكون فيها نصيب الذهب ضئيلا جدا. يراجع ذلك لاعتبارات اقتصادية واجتماعية من جهة. وببعض المعتقدات والتراث الشعبي من جهة أخرى. إن هذا التنوع الذي أصبح يعرفه المغرب، جعل كل منطقة منه تمتاز عن الأخرى بخصوصية معينة إلى درجة أنه بمجرد ذكر منطقة من هذا المناطق، إلا ويتم ربطها ذهنيا بنوع معين من الحلي بأشكالها وألوانها وزخارفها. كما امتد ذلك التمايز إلى الأزياء التي ترافق هذه الحلي. تكشف بدايات نشأة وتطور الحلي التقليدية المغربية، عن مسارها التطوري. حيث عرفت تحولات عدة على مستوى المادة وشكل الصياغة. قبل أن تصل إلى ما هي عليه اليوم من أشكال متنوعة وغنية بالزخارف. لعل هذا ما يؤكد تطورها عبر مسارها التاريخي والعلاقات المتفرعة التي عرفتها المناطق المغربية وشمال إفريقيا بشكل عام مع مختلف الشعوب والثقافات والعادات، والمعتقدات. لترتقي بذلك من المنزلة الجمالية التي توصف بها، إلى كونها شكلا من أشكال التواصل الإنساني. لتصبح بذلك حاملة لإرث موغل في التاريخ ومتقاطع مع مختلف الثقافات التي تأثرت بها.

مكونات صياغة الحلي التقليدية المغربية:

تشتمل المادة الخام لصناعة الحلي على عدد كبير من الأنواع. كما تختلف هذه الأنواع من حيث الشكل والزخرفة وكذا مادة الصنع. تعد مادة الفضة أهم مادة أولية للحلي المغربية. إلى جانب مواد مختلفة (المرجان الأحمر، والميناء، والقرنفل، والأصداف البحرية، وحبات الزجاج والقطع النقدية القديمة والقرون ومختلف المواد العضوية). حيث تغني هذه المواد، مكونات الحلي بألوانها وأشكالها ورائحتها. كما يلجأ الصائغ إلى إضافة ألوان أخرى إلى اللون الفضي عن طريق تذويب بعض المواد. حيث يعتمد على تقنية المذوب الأسود «le n'elle». إنه عبارة عن مادة سوداء اللون. توضع داخل فجوات محفورة في جسم الحلية. تتعدد هذه المواد كالتالي:

1) الطلاء الزجاجي:

عبارة عن مركب داخل الفجوات. تتشكل من مساحيق زجاجية ذات ألوان مختلفة. قد تكون حمراء، خضراء، أو زرقاء أو صفراء. يتم تثبيتها بواسطة مخالب. حيث يقوم الصائغ بوضع ورق أبيض أسفل الحجر حتى يلمع أكثر. كما تعتبر حبات الزجاج تقليدا للأحجار الكريمة المعروفة (الياقوت الأحمر والزمرد الأخضر). تتميز الحلي المغربية عامة بألوان كثيرة. يغلب عليها اللون الأصفر، واللون الأخضر، واللون الأزرق.

2) طلاء المينا:

يؤكد بعض الباحثين على أن تقنية طلاء الميناء جاء بها الأندلسيون. فقد اعتبر الباحثون سيف أبي عبديل أول شيء مزين به في الأندلس. بهذا، يذهب أصحاب هذا الافتراض إلى أن هذه التقنية قد دخلت إلى المغرب مع الهجرات الأولى للأندلسيين اللاجئين[6]. حيث انتشرت تقنية الطلاء بالميناء في ثلاث مناطق أساسية بالمغرب العربي. تمثلت في جبال الريف، ومنطقة سوس، بالإضافة إلى منطقة جبال الأطلس. كما ارتبط في المغرب بشكل عام، منذ هجرة اليهود إلى المغرب. لكن على الرغم من الورشات المختصة بإنجاز تقنية «طلاء الميناء» بهذه المناطق، فإن أغلبها قد أوقف إنتاج الحلي بهذه التقنية. حيث بقيت منحصرة في منطقة الجنوب الغربي المغربي (مدينة تيزنيت) الوحيدة التي تصنع الحلي المطلية بالميناء.

3) الفضة:

شكلت الفضة قديما مقياسا للثروة والغنى. شأنها شأن الذهب. لكونها من أبرز المعادن التي عرفها الإنسان القديم. حيث استخدم الفضة بصورتها النقية اللامعة والبراقة. أو بشكل مختلط (منصهر) مع المعادن الأخرى. فقد عثر على الحلي الفضية في المعابد والقبور الملكية في مصر وبلاد ما بين النهرين، والتي يرجع تاريخها إلى أكثر من (400 سنة). إن الفضة باعتبارها المعدن الأساسي المستعمل في المناطق المغربية. خاصة بمنطقة

سوس (الجنوب الغربي المغربي)، والأطلس المتوسط. قد يستعمل الصائغ الفضة الخالصة لصنع الحلي. أو يقوم بصهر النقود الفضية أو صهر الحلي القديمة، لكي يصنع حليا جديدة. كما قد تعوض الفضة بمادة «الميشور» التي تستعمل بكثرة بالمناطق الأمازيغية. إنها عبارة عن خليط من «الزنك والنيكل» له نفس لون الفضة وزينتها تقريبا، لكنه أقل ثمنا منها.

4) المرجان:

إن المادة الحمراء المستعملة لتزيين الحلي الفضية خاصة الحلي المغربية، ليست حجرا بل حيوانا يسمى المرجان. يعيش عليه المريخ الصغير في المياه الحارة. يتكون المرجان من مادة عضوية والكربونات والكالسيوم وكربونات المغنيزيوم وبقايا الأكسيد والكربون. يعمل بعض الصناع أحيانا بتقليد المرجان. حيث يتم مزج الجبس ومسحوق الرخام الملون بالزئبق. يلصق بواسطة صمغ السمك. كما يعوض أيضا بورق السيليوليود. يتكون المرجان من عدة أنواع وأشكال. يتحصل عليها بعد عملية الصيد. نذكر منها:

- المرجان الميت والمتعفن: يتميز بانفصال أجزائه عن جذع الحيوان.
- الحيوان الذي يحمل ثقوبا سببتها الديدان.
- المرجان الأسود.
- المرجان ذو اللون الوردي: يعد أفضل أنواع المرجان في أوروبا. يسمى كذلك بشرة الملائكة.
- المرجان الأحمر: إنه النوع المفضل في منطقة الأطلس المتوسط المغربي.

5) العجينة المعطرة (السخاب):

يتميز عطر أهل الريف الأوائل باختلاف كبير عن العطر الحالي. تتكون العجينة العطرية، من مواد عطرية عديدة. تخلط فيما بينها للحصول على عجينة. تتحول إلى حلية تضعها المرأة. يعتبر السخاب من بين الحلي الأساسية عند المرأة المغربية. خاصة بمناطق جبال الأطلس، والريف والمناطق الصحراوية. لكن على الرغم من اختلاف طريقة صنعها من منطقة إلى أخرى، فإنها تشترك في كونها عجينة ذات رائحة جذابة. تصنع منها أشكال هرمية (اسطوانية أو مثلثة، أو مربعة). تتضمن تركيبة السخاب على الطريقة الأطلسية عدة مواد مختلفة. حيث تسحق المرأة الحبوب ذات الرائحة العطرة المسماة بـ«القمحة» مع القرنفل، يعجن المسحوق بماء الزعفران. تضيف إليه النرد الهندي، والمسك. والجاوي السوداني. وحين تصبح العجينة شبه جافة، يتم تقسيمها إلى أجزاء صغيرة ذات أشكال هندسية. ثم تثقب بشكل يجعل الخيط يمر في هذه الحبات.

6) القطع النقدية:

يستعمل صائغ الحلي المغربية القطع النقدية لتزيين بعض الحلي. خاصة العقود الأمازيغية مثل العقد السمى «تزرارت». كما تعتبر القطع النقدية، جسم لحلية مستديرة تسمى «الأدوير». الذي يركب فوق قطعة نقدية مباشرة. تتمثل زخرفته في وجود حبة مرجان في المركز وتتزين باقي المساحة بطلاء الميناء. لكنه لا يحمل أية زخارف.

7) القرون وباقي المواد العضوية:

تتحلى المرأة المغربية بالأساور والحلقات المزينة بالقرون (قرن الكبش، الجاموس، الغزال... الخ). يستعمل قرن الكبش لصنع طاقم خاص بالنساء الطاعنات في السن. حيث يغطي القرن الخشب ويغلف بخيط من الجلد. أما قرن الغزال، فيوضع في علبة أو غلاف من الفضة. يعلق في الرقبة. كما تستعمل بعض المواد العضوية كذلك. حيث نجد «أسنان الكلب» و«قوائم الضربان» التي تستعمل لأغراض سحرية بالدرجة الأولى.

تقنيات صناعة الحلي التقليدية المغربية

تعد معرفة تقنيات صناعة الحلي أمرا ضروريا وهاما. فعلى الرغم من كون هذه المرحلة تقنية

بالدرجة الأولى، فإننا سنحاول إبراز تقنيات ومراحل صناعة الحلي التقليدية المغربية. حيث يمكن حصر هذه المراحل فيما يلي:

1) الصهر:

يعد الصهر أولى العمليات التقنية لصياغة الحلي. حيث تتم من خلال هذه العملية إذابة المعدن من أجل تحويله إلى مصاقل أسلاك أو حبيبات. تبدأ العملية بتحضير المادة المعدة للصهر من خلال قطع النقود أو الحلي المكسورة وغير المطابقة للموضة. يحولها الصائغ إلى قطع صغيرة . ليضعها في البوتقة التي توضع بدورها على النار حتى الذوبان. حين تتحول إلى سائل، تنزع البوتقة بواسطة الملقط من النار السائل في قالب الحلية المراد صياغتها.

2) القولبة:

تتم مباشرة بعد عملية الصهر. حيث يصب المعدن في قوالب مختلفة الأشكال ومعدن الصنع. ترتكز هذه العملية على إنشاء سلسلة من الحلي عن طريق صب المعدن المذاب في قوالب مصنوعة يدوية من قبل الحرفي. يقتصر استعمال القالب المصنوع من الخزف (الصلصال). حيث يتكون هذا القالب عادة من قاعدتين أساسيتين. إحداهما تحتوي النماذج المجوفة، أما الأخرى، فتكون غطاء لها. يتم صب المعدن السائل في القوالب عبر القنوات المخصصة لذلك في القالب. وحين يبرد المعدن، يكون قد أخذ الشكل المطلوب. فتقص الأقراط وتصقل لتتخذ الشكل المطلوب. يتخذ الصب ثلاثة طرق أساسية: صب السلوك، صب الرمل، صب الركز.

3) القطع:

يشتمل القطع إزالة بعض الأجزاء الداخلية بغية تحقيق زخرفة أو ما يسمى «الزخرفة الصخرية». حيث يتم قطع محيط الحلية باستعمال مقصات ذات أحجام مختلفة. يعود سبب اختلاف أحجام هذه المقصات إلى سمك المسقصل من جهة، وإلى دقة العمل المطلوب من جهة أخرى. كما يستعين الصائغ بالمقص كذلك، لقطع

الأنواط الصغيرة على شكل أيدي وأوراق ومخالب. كما تهذب التفاريغ بعد ذلك بالمبرد. لكن يمكن ترك تلك الأجزاء الممتلئة على حالها أو زخرفتها بخيوط معدنية مفتولة وحبيبات. كما عليه الحال بالنسبة للحلي بمنطقة سوس (الجنوب الغربي المغربي).

4) الفتيلة المعدنية:

تتم هذه العملية من خلال استخدام أسلاك الفضة والذهب ذات الأقطار المتفاوتة من أجل تشكيل زخرفة الحلية. حيث تكون الأسلاك بأشكال مختلفة: رقيقة، سميكة ملساء وموحدة، حلزونية أو مضفورة. ثمة نوعان من الزخرفة بالفتيلة المعدنية:

- فتيلة جاهزة حيث تكون الأسلاك ملتحمة بعضها البعض.
- فتيلة مموهة على خلفية.

5) التحبيب:

تتجلى عملية التحبيب في صياغة الحبيبات الصغيرة وتثبيتها على الأجزاء الممتلئة للحلية. لكن تختلف هذه العملية من منطقة إلى أخرى. لكن لا تخرج هذه الطريقة بشكل عام عن وسيلتين هما:

1. تمديد المعدن السائل عبر غربال أو إذابة قطع صغيرة من المعدن على ركيزة ما.
2. تقطيع سلك من الفضة إلى أجزاء صغيرة. ليتم وضعها على ركيزة من أجل تسخينها. ثم تفرز الحبيبات الجاهزة حسب أحجامها من أجل صنع الحلية.

6) الحز والتثقيب:

تعد تقنية الحز من أقدم التقنيات التي استعملت في شمال إفريقيا. ترتكز هذه التقنية على الرسم على السطح المستوي للحلية عن طريق قطع المعدن بواسطة أدوات حادة. وهي عبارة عن سيقان صغيرة من الفولاذ نهاياتها منحوتة بشكل أفقي. يقطع بشكل مستطيل أو مربع. يعمق الصائغ بواسطتها زخرفته بواسطة التحزيز، التنقيط، الخيوط المتموجة المكسرة أو المتصلة. أما عملية التثقيب، فتقترب من الحز. لأنه يركز على تقنية غرز السطح المستوي للحلية. يتم بواسطة مخارز تحتوي نهاياتها على رسوم مختلفة: دائرة، وردة، نجمة، هلال... الخ. يثبت الصائغ هذا الرسم، من خلال الطرق على رأس المثقب على الحلية. بهذه الطريقة، يزخرف الصائغ المغربي علب الحروز. حيث يسكب الرصاص داخل العلبة ثم يباشر الحز بواسطة الطرق بنحته على محيط الزخرفة الذي يظهر بارزا. وبعد انتهاء العمل يسخن العلبة بقصد إذابة الرصاص «درجة حرارة صهر الفضة 370 ° مقابل 960 ° للذهب» ثم يفرغ العلبة.

أنواع الحلي التقليدية المغربية (حسب المناطق):

1) الحلي التقليدية الأطلسية (جبال الأطلس):

يعد فن صناعة المجوهرات قديما جدا في جبال الأطلس المتوسط. تتصف الحلي في هذه المنطقة بالضخامة والخشونة. لكن هذه الضخامة والخشونة في الأشكال تتناقض في الواقع مع زخرفتها المذهبة الرائعة. حيث تتكون الحلي الفضية أساسا من الخيوط المفتولة التي تحدد دعائمها الخطوط المنكسرة والأشكال الهندسية البسيطة. يضاف إليها في بعض الأحيان الخطوط المتموجة أو المكللة بالزهور أو الموشاة بكريات فضية. تزيد من جمال زخرفة الخيوط المفتولة. كما تزين بالمرجان ذو اللون الساطع الذي يعكس لون الفضة الباهت ولمعان طلاء الميناء الأزرق والأخضر والأصفر الذي يحدد طابع حلي هذه المنطقة[7]. فعلى الرغم من تتعدد حلي هذه المنطقة. فإننا سنقوم بتحديد ووصف أجزاء بعضها. وذلك من أجل فك شفراتها التي تحملها فيما بعد.

1. **تعصابت (العصابة):** العصابة أو ما ينطق بها باللهجة الأطلسية المحلية «تعصابت». تعني التاج في المدن. يبلغ علوها 16سم مع طول قدره 58سم. تتألف من خمس صفائح من الفضة المطلية بالمينا والمزينة بأنواط. تتصل فيما بينها بحلقات وأنصاف كرات. تعتبر العصابة، حلية قديمة جدا. تتميز بقيمة عشائرية كبيرة. لكونها تشكل رمز التحالف بين العائلات (القبائل الأطلسية)[8]. تلبسها العروس يوم زفافها. لذلك حين ينشب الصراع بن قبيلتين، فان العائلة التي تزوجت ابنتها في معسكر العدو ولبست «ثاعصابت»، يكون لها الحق في الحماية من قبل العشيرة المعادية. لأنها تخرج من دائرة الصراع.

2. **ثافزيمت:** عبارة عن قطعة فضية مستديرة مطلية بالمينا بمحيط قدره «22 سم». توجد بمركزها فتحة بقطر يتراوح بين «1 سم، 2سم». لتسهيل تمرير اللسان وتثبيت الحلية على الملبس. إنه جزء من الزينة التقليدية للمرأة الأطلسية وفي كثير من المناطق الجبلية كذلك. يقوم الزوج بشراء هذه الحلية حين يرزق بمولود ذكر. يكون شكل هذه الحلية كبيرا. حيث تشبه الميدالية. تعبر المرأة من خلالها عن فرحتها. كما أصبحت هذه الحلية فيما بعد، حلية مميزة بجلالها وأهميتها. سواء على مستوى الاستعمال (ولادة ابن ذكر)، أو قيمتها الاقتصادية[9].

3. **افزيم (تجمع على إفزيمن):** عبارة عن مشبك مثلث كبير. مطلي بالمينا المقطعة (28 سم× 15سم). بحيث نجد في كلمة «ثافزيمت» الأطلسية أصولا عربية. لأن كلمة بزيمة التي تعني (البكلة الجذر. لأن فعل زم، يعني أغلق). يلبس هذا المشبك المثلث الشكل بالزوج. يرتبط فيما بينها بسلسلة. تكون عادة حاملة لطلسم مثلث من المينا القطعة أيضا. يتميز هذا النموذج شأنه شأن ثافزيمت، باشتماله على وجهين. حيث يزين المرجان وجهه الأمامي. في حين يزين الظهر بالمينا المقطعة الزرقاء والخضراء. يتم تثبيت الملابس بواسطة المشابك عن طريق لسان الإفزيم الذي تدور حوله دائرة شبه مغلقة يقرص فيها القماش[10].

4. **افزيمن:** عبارة عن زوجين من الافزيم. تكون فيها حلية افزيمن مثلثة الشكل. إنها تشبه حلية أفزيم التي أشرنا إليها سلفا. تتكون من «افزيمن» متصلين ببعضهما البعض بسلسلتين. تتدلى من أسفلها علبة مربعة الشكل. تحتوي على مسامير مرجانية وخطوط هندسية وفتيلة منسجمة مع الحبات الفضية. أما فيما يخص العلبة التي تقع بين السلسلتين المتدليتين من هذين الافزيمين، فإنها تحمل في كلا جانبيها أشكالا هندسية وحبات فضية بارزة بفضل ألوان المينا. كما تحمل بمركزها مسمارا مرجانيا وأنواطا متدلية من أسفلها. غالبا ما تكون عبارة عن تعويذ. يوضع بداخلها نص من القرآن الكريم أو تركيبة مكتوبة[11].

5. **حلقات الأذنين:** تمتاز منطقة جبال الأطلس وخاصة منطقة خنيفرة المغربية، بتنوع كبير

في حلقات الأذنين. حيث تتوفر على بعض الأنواع القديمة والنادرة. تتجلى أقدمها في كل من «ثعلوقتين وتيقوذماتين»:

6. **ثعلوقتين:** عبارة عن حلقات أذن بسيطة الشكل. غالبا ما تتكون من صحيفة فضية صغيرة ومتميزة عن باقي الحلي في عدم احتوائها على أي لون من ألوان المينا ولا أي مسمار مرجاني. تتميز بنصاعة البياض بفعل لونها الفضي.

7. **تيقوذماتين:** عبارة عن حلقات أذن تشبه حلقات ثعلوقتين من حيث البساطة في شكلها. لكنها تختلف عن باقي أنواع حلقات الأذن الأخرى. إنها عبارة عن حلقة دائرية تشبه الخاتم في شكله. إلا أنها تتخذ شكل دائري غير مغلق. تنتهي عند أحد طرفيها بقطعة صغيرة من المرجان. كما أنها لا تلفت الأنظار كباقي حلقات الأذن الأخرى بحكم انعدام المينا عليها وعدم تدلي أي نوع من الأنواط المحدثة للأصوات.

8. **الخلخال:** ترتبط عادة ارتداء حلقات الأرجل بشكل عام بشمال إفريقيا. تدعى «إخلخالن». تتميز بأحجامها الكبيرة التي تصل أحيانا إلى 13سم. يزينها اللون الأحمر للمسامير المرجانية. لا تحمل طلاء المينا على مساحتها الرئيسية كسائر الحلي. لكن نجدها فقط على الصفائح المستعملة لإخفاء كلاب القفل وعلى الصفائح المسدودة من ناحية المفصلين.

9. **تازلافت:** عبارة عن قلادة أطلسية مركبة. تتكون من ثلاث صفوف من حبيبات الفضة والمرجان موزعة على أربعة قطع مثبتة إلى قطع نقدية أجنبية أو مغربية قديمة، وقطعة مدورة في وسط القلادة. تكون مطلية بالمينا المقطعة. كما تتدلى العديد من المسامير الزخرفية العديدة من هذه القلادة. أما العناصر التقليدية (القديمة) لصياغة هذه الحلي عند القبائل الأطلسية، فتتشكل من كرات مطلية بالمينا الناتجة من قبة أو اثنين ملتحمتين وحاملة لمرجانة مرصعة.

10. **المسلوح:** عبارة عن سوار مشهور من الفضة المطلية بالمينا. يبلغ علوه 9 سم. ينغلق بواسطة مفصلة مخفية بصحيفة مطلية بالمينا. يحتوي هذا النموذج على عدة عناصر تقليدية مثل، الصياغة السلكية المجدولة، القباب المعدنية، الترصيعات المرجانية. تلبس المرأة الأمازيغية بالمنطقة الأطلسية هذا السوار احتفاء بالزواج.

11. **السخاب:** عبارة عن عقد طويل. تضعه النساء على الصدر. يعد من بين الحلي الأساسية للمرأة الأمازيغية بهذه المنطقة. يزين السخاب بخامسة لطرد العين. يتشكل من عجينة مصنوعة من مواد عطرية 100 %. ذلك أن للمرأة الأمازيغية الأطلسية، طريقة خاصة لصنع السخاب. حيث يتم طحن المواد وخلطها بماء العطر وماء الزعفران. يتم تشكيل قطع صغيرة جدا ومختلفة الأشكال من هذه العجينة. يتم ثقبها ورصها. حيث تتخلل كل مجموعة من الصفوف مجموعة من القرنفل والمرجان وتزين بخامسة.

2) الحلي التقليدية بمنطقة سوس (تيزنيت):

غالبا ما تكون حلي المرأة بمنطقة سوس في مجملها ممتلئة أو مجوفة أو مخرمة. لكنها لا تطلى بالمينا. مما يميزها بوضوح عن حلي المنطقة لأطلسية. كما تتميز أقدم هذه الحلي، بكونها مليئة ومزينة بالمرجان. يصنع البعض منها من الصباغة السلكية أو من السلاسل الصغيرة. نحدد أبرزها من خلال ما يلي:

1. **الجبين:** عبارة عن نوع من أنواع الأكاليل المتواجدة بالجنوب الغربي المغربي عامة. يعود تاريخه هذه الحلية بشكل عام إلى ازدهار المدن الكبرى. حيث ذاع صيتها في فترة ما قبل الاستعمار[12]. ثم انتقل إلى بعض المناطق الريفية فيما بعد، ثم إلى الشمال الغربي المغربي. حلية الجبين عبارة عن إكليل.

يتكون من عدة صفائح بها ثقوب مفرغة، ومزينة بحبيبات زجاجية متصلة ببعضها البعض بواسطة حلقات مفصلية.

2. **العصابة:** عبارة عن تاج مؤلف من ست صفائح مخرومة. تتشكل كل واحدة منها من مربع تعلوه قبة منتهية بهلال. كما تنتهي كل صفيحة بعناصر من الفضة المقطعة. يتميز هذا النموذج بصياغة ثقيلة. مما يؤكد عراقته وتميزه بالأناقة والجمال.

3. **حلقة الأذن:** يتميز رصيد منطقة سوس المغربية فيما يخص حلقات الأذن بالغنى والتميز. حيث تتوفر المنطقة على أشكال ومقاسات مختلفة.

4. **تمشرافت:** عبارة عن قرط من الفضة المقطعة والمشقوقة. يأخذ القسم السفلي منه شكلا تقليديا كأسنان المنشار. كما تعلوه سعفة نخيل. تحمل خمسة من تلك الأسنان سلاسل قصيرة منتهية بأشكال فضية مقطعة. كانت المرأة الأمازيغية السوسية، تحمل هذه الحلية في أعلى الأذن. لكن مع مرور الوقت، أصبحت تلبس في شحمة الأذن. نظرا لصغر حجمها.

5. **حلقة ثيطير:** عبارة عن حلقة ذات شكل دائري بسيط. يتكون من خيط فضي ملتف حول نفسه. لا يحمل أي نوع من الزخرفة أو الحبات الزجاجية أوالمرجانية. سميت بـ«ثيطير»، لأن هذه الأخيرة تعني ثقب الأذن بالأمازيغية.

6. **علاقة الشنشانة:** تعتبر من أقدم أنواع الأقراط بمنطقة سوس. يبلغ نصف قطرها «10 سم». وتكون مزينة بأنواط على شكل نجوم. تزيد في جمال زخرفة الحلية. أما كلمة «شنشانة»، فتعني «كنين الأنواط والسلاسل».

7. **الخلخال:** يعتبر الخلخال أكثر حلقات الأرجل قدما. تضعه بشكل بارز النساء الصحراويات بضوابط خاصة. لكن مع مرور السنوات، أصبح يعرف لدى النساء الطاعنات في السن فقط[13]. يصل ارتفاعه إلى 8سم. يلبس فوق الكاحل. يصاغ من الفضة المشقوقة برسومات تقليدية. انه عبارة عن (حليه ممتلئة من نوع عتيق جدا، يتألف من صحيفة منبسطة على شكل سوار. ترتديه النساء عادة في الأرجل. يقفل بواسطة قطعة من الخيط الحديدي الذي يمر بفجوتين بطرفي الخلخال الذي لا تخلعه المرأة أبدا)[14]. يصنع الخلخال من الفضة المسبوكة في قالب ثم يطرق بالمطرقة وفي الأخير يتم نقشه.

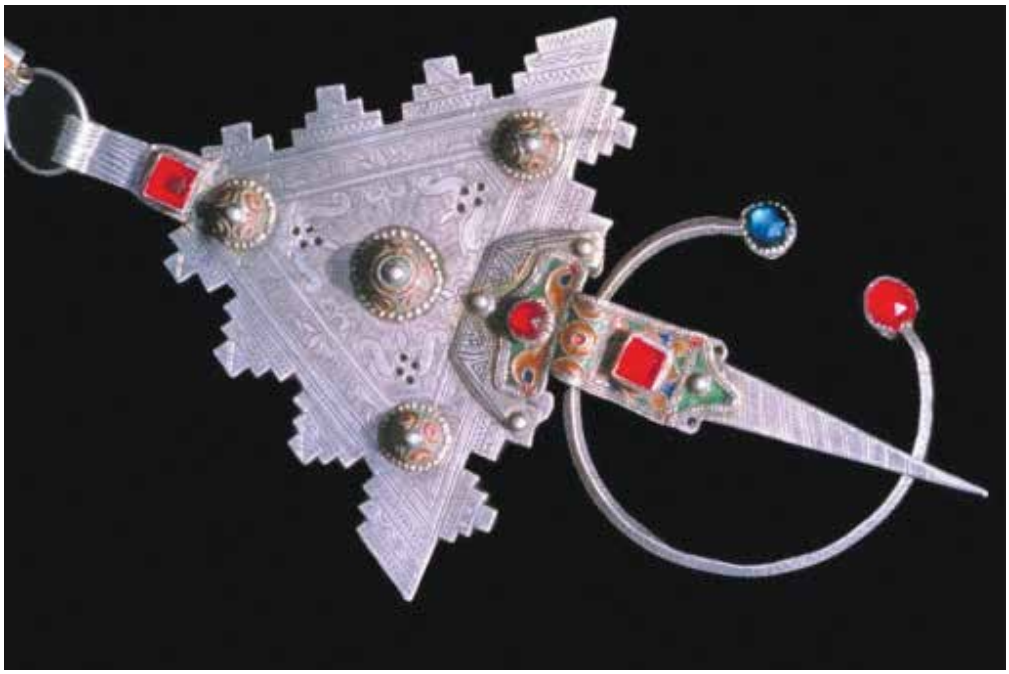
8. **أرديف الحناشي:** عبارة عن حلقة للكعب من الفضة المقلوبة. لكنه مختلف عن النوع الأول. يحمل زخرفة هندسية مميزة للفن الأمازيغي خاصة. لكنه أقل سمكا وأخف وزنا من الخلخال. إنه عبارة على نصف دائرة أطرفها عبارة على رؤوس ثعابين.

9. **أنسخاب:** عبارة عن قلادة من العجينة المعطرة. تتكون من حبات مصنوعة من عجينة معطرة مؤلفة من الخشب وبتلات الورد وازرار القرنفل، والزعفران وجوزة الطيب والعنبر، بالإضافة إلى الماء المعطر. تمثل هذه القلادة أداة للإغواء والإغراء. نظرا لما لراحتها القوية من قيمة كبيرة في فتنة الرجال.

3) الحلي الصحراوية:

تتميز الحلي الصحراوية بالبساطة والجمال. حيث تبدو البساطة في الأشكال المصغرة خصوصا في المثلث والمربع والمستطيل. أما الجمال فيبدو في الزخرفة الهندسية الحلي والنقش الذي يميزها. تتجلى أبرز أنواع الحلي الصحراوية فيما يلي:

1. **تيراوت (ترويت):** عبارة عن حجاب مؤلف من مستطيل 8 سم × 8. 5سم من الفضة والنحاس. كما أنه مزين بأشكال هندسية. يأخذ الوجه الخارجي شكلا هرميا. يلبس مفردا أو مزدوجا على



قلادة من الجلد بشكل خيط دقيق من الخيوط المنسوجة. ينطوي في الأصل على تمائم أو رمل. لذلك يحافظ على اسم التميمة تيروات. أما حين يحتوي على آية قرآنية، فيتم تمييزه بتسميته تمقروت.

2. **تيروات ثان ادمردن:** عبارة عن حلية صدرية كبيرة على شكل مثلث من الفضة المطرقة. تكون مزخرفة بأشكال محزوزة ومجمعة دون أي تلحيم. أما الزخرفة الموجودة في مركز المثلث الأعلى، فيكون مثبتا بمسمار ذو رأس محدد. قد تحتوي هذه الحلية إما على رمل أو عبارات سحرية أو كتابات مقدسة.

3. **أحبق:** يجمع على إحبقان. يتكون من سطحه مسطح بعرض 3 سم. تميزه زخارف ذات أشكال قديمة من الفن الصحراوي. تلبس هذه الحلية بصفة عامة في الزوج واحد في كل ذراع.

4. **إقاقن:** عبارة عن سوار من الفضة المقلوبة. يتخذ شكل سوار الحجر الأسود المسمى «تيوكاون». حيث كان المحاربون الرجال يلبسونه فوق المرفق ليخنقوا به عدوهم[15]. ينغلق السوار بشكل بسيط بتشقيق النهايتين الواحدة داخل الأخرى.

5. **حلقة الأذن (تيزيباتين):** عبارة عن قرط صحراوي. يبلغ محيطه 8 سم. يلبس مشدودا إلى الضفائر. يتميز بشكله المسطح الذي يحمل رسومات منجزة بالإزميل. ينتهي طرف القرط بخيط معدني ملتوي على شكل عقدة أما الطرف الثاني فيكون منحنيا.

6. **تيزيباتين:** يلبس هذا القرط الذي يقترب من الأساور (احبيقان وين ادكار)، حول الأذن للنساء الذين لا يثقبن آذانهن.

7. **الخاتم:** عبارة عن حلية مصنوعة من الفضة المقلوبة. كما يعد حلية جد مميزة للفن الصحراوي. وذلك بطرازها الشكلي الواضح.

8. **اساوراون اسويل:** عبارة عن مفتاح خمار صحراوي. يلبس مربوطا إلى هدب الخمار(أسويل). يصنع من النحاس الأحمر والأصفر. هذا المعدن الذي يقدر بشكل كبير لخصائصه السحرية. حيث كان يستعمل في الأصل كمفتاح حقيقي. أما اليوم، فقد أصبح يستعمل كأداة للزينة مع احتفاظه

دائما بخاصيته النفعية. على اعتبار أن ثقله يشد الخمار أثناء العواصف الرملية. تبرز في هذه الحلية العلاقة بين الفن الطارقي (قبائل الطوارق)، ونظيره الإغريقي[16].

9. **الخامسة**: تتكون من خمسة معينات. حيث تكون أصابع اليد ملتحمة. لكن نلاحظ نوعا من التشابه بينها وبين الخامسة «يد فاطمة الموجودة في المنطقة الشمالية. غالبا ما تعلق الخامسة في الرقبة. نظرا لما تحمله من قوة سحرية ووقائية في المعتقد الشعبي الصحراوي والمغربي عامة.

وظائف الحلي التقليدية المغربية:

يتداول الأمازيغ المنطقة الأطلسية المغربية مقولة مشهورة مفادها (جسم بدون حلي، جسم بدون روح)[17]. كما يؤكدون على أن الحلي ترافق المرأة من ميلادها إلى موتها. ذلك أن يدي الطفلة الصغيرة تطوق بأساوير ولو من خيط. كما تشكل المجوهرات جزءا أساسيا من مهر الفتاة المغربية. بهذا، ارتبطت الحلي بمختلف أشكالها، بأبعاد معنوية ومادية وجمالية، ورمزية. حيث لم تقتصر وظيفتها على البعد التزييني فقط، بل تجاوزت ذلك إلى أبعاد مختلفة. ارتبطت بالسلوك البشري وما ينطوي عليه من ثقافات ومعتقدات وشعائر دينية. ذلك أن الزينة والتجمل بالحلي، لم تكن وليد هذا العصر، بل عرفته البشرية بفطرتها من أقدم العصور. كما احتلت مكانة عالية عند المرأة في مختلف المجتمعات. حيث تزينت بها في الأعراس والاحتفالات وحتى في الحياة اليومية. فقد اعتبرت الزينة قديما حركة وسلوكا سحريا. حيث شكلت هذه الحلي في مختلف الأزمنة القديمة، طلسما وتعويذة. مما جعل هذه الحلي تتميز بوظائف عدة:

1) الوظيفة الاقتصادية:

غالبا ما تقوم المرأة بادخار حليها مع مرور الزمن. لكي في أيام أزماتها التي قد تكون نتيجة تلف المحصول الزراعي أو المرض أو الحريق الذي يصيب المنزل أو ترمل امرأة، تبيع المرأة جزءا من حليها المدخرة حتى يتسنى لها الحصول على المال الكافي لسد حاجاتها. لكن بمجرد أن تتحسن الأوضاع المادية للأسرة، حتى تبدأ بشراء حلي جديدة. لتعود مرة أخرى إلى عملية الادخار لأيام المستقبل. يقول الباحث جورج مارسية (Gorges Marcais) في هذا الصدد: (تعتبر الحلي سبائك متنقلة أكثر ما هي جمالية. إنها مدخرات صالحة لتبادل وتباع عند الحاجة)[18]. أما المثل الشعبي المتداول في هذا الشأن، فيقول: (الحداد للشداد). بمعنى أن الحلي وجدت لأيام الأزمات.

2) الوظيفة العلاجية (الوقائية):

لعبت الحلي دورا وقائيا. إنها بمثابة ذلك الجدار الذي يصد مختلف الظروف الخارجية. لقد أظهرت بعض الدراسات الخاصة بأشكال التزيين الأولى للجسم، مكانة هذه الأنواط التي كان الإنسان يعلقها في رقبته للحصول على فوائد علاجية ووقائية. بهذا، تعددت رموز الحلي المرتبطة بهذه الوظيفة الوقائية. نحدد بعضها من خلال العناصر التالية:

1. **اليد أو الخامسة**: تعتبر اليد من العناصر الرمزية الأكثر شيوعا في هذا الشأن. إنها بمثابة تميمة أو طلسم. تهدف إلى طرد أو صد الشر المنبعث من العين. حيث يتم ربط رمز اليد بأهميتها الأساسية في حياة الإنسان باعتبارها عضوا بارزا من أعضاء الجسم. كما أنها تبدع وتولد الحياة. حيث تستمر في منحها قوة دفع العين.

1. **السمكة**: إن كثرة بيض السمكة، جعلها رمز الخصوبة. لهذا، تعلقها المرأة أو الرجل خوفا من عدم الإنجاب، أو الإصابة بالعقم.

1. **الثعبان**: غالبا ما ارتبط الثعبان بعالم الشر. فقد اعتبرته التقاليد اليهودية معلما وكاتما لأسرار السحر. أما في الإنجيل، فهو الذي يخول للإنسان إركاب الآثام. لكن على الرغم من ارتباط الثعبان

بالشر، فقد كان يستنجد بالثعبان لمحاربة الأشرار من عالم الجن. غير أنه في الحكايات الشعبية المغربية (الأمازيغية خاصة)، فيتسم ببعض اللبس. لأنه يبدو بمظهرين مختلفين. ذلك أن الثعبان الذكر «إزرم»، يرمز للقوة الرجولية المتوحدة. أما الأنثى، فهي رمز للأنوثة السلبية المغرية. إنه يشكل رمزا لبعث الأموات ورمزا لقوة الرجولة. كما يشكل أحيانا رمزا للأرض. نظرا لاتصاله بها عن طريق انسلاخ جلده القديم وتغييره بجلد جديد. بالإضافة أنه بمثابة الكفيل لصلة الرجل بالمرأة وخصوبتها.

1. **العقرب:** إضافة إلى رمز الثعبان، نجد العديد من رموز الحيوانات الأخرى. أهمها العقرب. لا نعرف عن هذا الرمز الكثير من التفاصيل. غير أن المرأة الأمازيغية بجبال الأطلس المتوسط خاصة، وبهدف حماية الزبدة، تقوم بصناعة طلسم قوامه قصبة يسجن بداخلها عقرب والسحلية والسمكة.

3) الوظيفة الجمالية التزيينية:

كثيرة هي الحلي والجواهر كانت تداعب القلب لجمال شكلها، وتبهر العين ببريقها وزهو ألوانها، وتجلب الأنظار لمهارة صنعها، فتقلدوها وتزينوا بها. لهذا تميزت بصفات عدة. منحتها سمات جمالية مميزة كاللون واللمعان والأسطح الملساء الناعمة. فقد اهتم الإنسان منذ القديم بزينة الرأس وإحاطته بتاج ذهبي مرصع بالحجارة الكريمة. إضافة إلى استخدام الأشرطة المزركشة على هيئة عصابة لربط الشعر مع الجبين. كما استخدم الأقراط بمختلف أشكالها وألوانها وأنواعها على مر العصور. كما اهتم الإنسان بتزيين الصدر والعنق بالقلائد والعقود التي تعد من أقدم أشكال الحلي ظهورا واستخداما لسهولة صناعتها. كما اهتم الإنسان أيضا بتزيين الأطراف. خاصة زينة اليد بالأساور والخواتم إضافة إلى تزيين الأرجل بالخلاخل وغيرها.

4) الوظيفة الاجتماعية:

شكلت المجوهرات جزءا أساسيا من مهر الفتاة المغربية. لهذا، فإنها تبدأ في جمعها في سن مبكرة. حيث تحصل على سوارين وقرطين بمناسبة صيامها الأول. كما يقدم لها أهل الخطيب عند إتمام الخطوبة مجموعة من المجوهرات لكي ترتديها أمام المدعوين للتعرف على قيمة ثمنها. كما يرسل لها أهل الزوج في كل مناسبة حلية تدعى «المهيبة». أما عند الزفاف، فإن أهل الفتاة، يتممون للعروس ما تبقى من حلي ضرورية. أما الزوج، فيقدم لها في اليوم الثاني من الزفاف، هدية تدعى «حلية الكلمات الأولى». وعند تقديم الزوجة لأسرة الزوج، يقدم أقارب الزوج للعروس بعض الحلي كهدايا تدعى «حق الخروج». وفيما بعد، يقدم للزوجة حلية عند كل مناسبة أو عند الولادة وخاصة إذا كان ذكرا. بهذا، تتزين المرأة بالحلي في مختلف المناسبات. فعلى الرغم من ثقل تلك الحلي، فإن المرأة تتحملها لتلفت إعجاب وتقدير الآخرين وإبراز أهمية حليها المدخرة. بهذا، شكلت الحلي وسيلة لإبراز المكانة الاجتماعية التي تتمتع بها المرأة. فكلما أضافت قطعة جديدة إلى ما تكتسبه مسبقا، ارتفع شأنها في مجتمعها أكثر. لكن مهما كان مستوى المرأة الاجتماعي، فلابد لها أن ترتدي على الأقل سوارا أو قرطين أثناء الأعمال اليومية. بالإضافة إلى المجوهرات المخصصة للأعياد والمناسبات. كما تبرز العروس يوم زفافها كل ما لديها من حلي. حيث يشكل ذلك نوعا التباهي والافتخار بالنسبة للأسرة وما تملكه من ثروة.

5) الوظيفة التواصلية والتاريخية:

غالبا ما تتميز الحلي بقيمة تاريخية مهمة، نظرا لما حملته من صور ملوك وشخصيات وأسمائهم والمعتقدات التي سادت في الفترات التاريخية التي تمثلها. كما اشتملت بعض الأحجار على أسماء أصحابها وأسماء الفنانين الذين قاموا بتشكيلها والرسم عليها. حيث يمكن من خلالها تتبع أشكال هذه الكتابات وقيمتها. أما بالنسبة للوظيفة التواصلية،

فتكمن في كون الحلي عبارة عن وثيقة تبرز قيمة الشخص الذي يضعها. إنها تعكس أشكال وزخارف واقع الإنسان في مجتمعه، وإبراز تقاليده، وتاريخه ومعتقداته[19]. إلا أن هذا الدور التواصلي الذي عرفته الحلي في كل المجتمعات وعلى مر العصور، عرف اليوم نوعا من التراجع. وذلك بسبب تطور نمط الحياة واستعمال أساليب تواصلية جديدة. لكن على الرغم من هذا التراجع البارز، فيمكن حصر هذه الوظيفة التواصلية فيما يلي:

- ارتباط استعمال النساء لهذه الحلي، رهين بطبيعة القيم التي تسود البيئة التي تعيش فيها . لكونها تشكل بديلا عن اللغة اللفظية (المنطوقة)[20]. إنها وسيلة تزيينية. تحمل رسائل اتصالية مدونة اتجاه الجماعة التي تعيش ضمنها.

- يكمن الجانب الثاني لهذا المستوى، في الحلية في حد ذاتها. بمعنى أن الأشكال والزخارف والألوان التي تميز الحلية، تحمل دلالات عدة. تحيل على رسائل من خلال طبيعة الأشكال والعناصر المكونة لها[21]. ولعل هذا ما يميز حلي منطقة جغرافية عن أخرى، أو بلد عن آخر. لأنها تشكل جزءا من الحضارة والهوية.

استنتاجات وتركيب:

تعد الحلي التقليدية من أبرز المصوغات المعدنية التي عرفها المجتمع المغربي عامة. تناقلتها مختلف الأجيال عبر العصور. ترجع أقدم الحلي إلى العصر الحجري القديم المتأخر (6900 ق. م). لقد استعمل الإنسان المغربي في الحضارة القديمة قشور بيض النعام كحلية. كما استخدم كل ما رآه مناسبا، مثل الأصداف وعظم الحيوانات إلى حين اكتشاف المعادن والأحجار الكريمة. حيث صاغ منها حليه المميزة. بهذا، مرت هذه الحلي التقليدية بعدة مراحل ابتداء مما قبل التاريخ وصولا إلى عصرنا الحالي. نتيجة تعاقب حضارات عدة: الفينيقية والبيزنطية والإسلامية. فقد تركت كل حضارة بصمتها على حليها. لكن على الرغم من اختلاف هذه الحلي التقليدية المغربية حسب اختلاف المناطق الجغرافية بما تحمله من مميزات عرقية وحضارية، فإنها تتكون في مجملها من نفس القطع والأشكال مع بعض الاختلافات البسيطة. لأن كل منطقة قد أنتجت حليها طبقا لتقاليدها الفنية والتقنية الخاصة ارتبط تنوع أسماء هذه الحلي وأشكالها، بتعدد مدلولاتها الرمزية والثقافية وحمولتها الحضارية بشكل عام.

الهوامش :

1. ريغتسي(عـــلي)، أحـــكام الحـــلي في الفقه الإســـلامي، رســـالة ماجســـتير في معهد الآثار، جامعـــة الأردن، 2000، الصفحة:8.
2. الفيروزبـــادي (مجـــد الديـــن محمد بن يعقـــوب)، القامـــوس المحيـــط، ج2، دار الجيـــل، بـــيروت، الصفحة:320.
3. مجمع اللغـــة العربية، المعجم الفلســـفي، ط1، الهيئـــة العامـــة لشـــؤون المطابع الأميريـــة، مـــصر، 1983، الصفحة:52.
4. Mathieu(Hiscoine) ,le bigoue en Algérie, dossiers documentaire
5. n°8,Alger,1870,page :30
6. Boudjabbour(Samira),L'art dans les sociétés préhistoire en Algérie ,2003,page :4
7. Tatiana ben foughal, Bigeux et bijoutiers de l'urées tradition et innavian,page :70 .
8. هانـــي عبـــد اللطيـــف عامـــر، الحلي والمجوهـــرات البيزنطية، (ضمن رســـالة ماجيســـتير في الآثار)، الجامعـــة الأردنية، الســـنة الجامعيـــة 2004/2005، الصفحـــة:18.
9. عائشـــة حنفي، الحلي الجزائريـــة بمدينة الجزائر في العهد العثمانـــي، وزارة الثقافة، ج2، الجزائـــر، 2013، الصفحة:8.
10. البكـــر محمد، الزينة في العصـــور القديمة، مجلة: المأثور الشـــعبي، العدد 27، 1990، الصفحة:82، 83.
11. البكر محمـــد، الزينة في العصـــور القديمة (مرجع ســـابق)، الصفحة:86.
12. جودت قســـومة، الصناعـــات التقليدية، ط1، المؤسسة المؤسســـة الوطنية للاتصال والنـــشر والتوزيـــع، الجزائـــر، 1998، الصفحة : 22.
13. زيـــدي (فريـــال)، الحلي لســـان المرأة الخفي، بحث وصفي ســـيميولوجي للحلي الجزائرية، ط1، المؤسســـة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائـــر، 2005، الصفحة:62.
14. زيدي(فريال)، الحلي لســـان المرأة الخفي، (مرجع ســـابق)، الصفحة:74.
15. تهاني بن ناصر العجاجـــي، الحلي وأدوات الزينـــة التقليدية، مجلة الثقافة النفســـية، العدد، 2013 الصفحة:136.
16. (15)تهانـــي بن نـــاصر العجاجي، الحلي وأدوات الزينـــة التقليدية(مرجع ســـابق)، الصفحة : 142.
17. Arts et architecture amazighes du Maroc, œuvre collectif , Institut Royal de la Culture Amazighe, Editions La Croisée des Chemins, Casablanca2012, page :275.
18. Compsfabrar(Henriette),Parure des temps préhistoire en Afrique de nord , Alger,1960 , page : 71 .
19. هولتراكـــس، قامـــوس المصطلحـــات الأنتروبولوجيـــة والفلكلورية، ترجمة:محمد الجوهـــري، حســـن الشـــامي، ط2، الهيئة العامـــة لقصورالثقافـــة، القاهرة، الصفحـــة:126.
20. ألفريـــد لوكـــس، المـــوارد والصناعات، ترجمة:زكي اســـكندر، محمـــد زكي عتيم، ط1، مكتبـــة مدبولي، القاهـــرة ، 1991، الصفحة : 65.
21. فريدة بـــن ونيس، المجوهـــرات والحلي في الجزائر، سلســـلة الفن والثقافـــة، الجزائر، 1976، الصفحة:07.
22. محمد لطفي جمعة، مباحـــث في الفلكلور، ط1، عالـــم الكتـــب، القاهـــرة، 1998، الصفحة:47، 48.

المصادر:

1. ابن منظور، لســـان العـــرب، مجلد1، الجزء 2، 1.
2. الفيروزبادي(مجـــد الديـــن محمد بن يعقـــوب)، القامـــوس المحيـــط، ج2، دار الجيـــل، بيروت. 2.

المراجع باللغة العربية:

1. ابن ونيس(فريدة)، المجوهـــرات والحلي في الجزائر، سلســـلة الفن والثقافة، الجزائر، 1976.
2. جمعة(محمد لطفـــي)، مباحث في الفلكلور، ط1، عالم الكتـــب، القاهرة، 1998.
3. جودت قســـومة، الصناعـــات التقليدية، ط1، المؤسسة المؤسســـة الوطنية للاتصال والنشر والتوزيـــع، الجزائر، 1998.
4. حنفي (عائشـــة)، الحلي الجزائرية بمدينة الجزائر في العهد العثمانـــي، وزارة الثقافة، ج2، الجزائر، 2013
5. نقلا عـــن: زيدي(فريال)، الحلي لســـان المـــرأة الخفي، بحث وصفي ســـيميولوجي للحـــلي الجزائرية، ط1، المؤسســـة الوطنية للفنون المطبعيـــة، الجزائر، 2005.
6. مجمع اللغـــة العربية، المعجم الفلســـفي، ط1، الهيئـــة العامـــة لشـــؤون المطابع الأميرية، ، مـــصر، 1983.

المراجع باللغة الفرنسية:

1. Arts et architecture amazighes du Maroc, œuvre collectif , Institut Royal de la Culture Amazighe, Editions La Croisée des Chemins, Casablanca2012.
2. ben foughal,(Tatiana), Bigeux et bijoutiers de l'urées tradition et innavian,
3. Boudjabbour(Samira),L'art dans les sociétés préhistoire en Algérie,2003
4. Compsfabrar(Henriette),Parure des temps préhistoire en Afrique de nord , Alger,1960
5. Mathieu(Hiscoine) ,le bigoue en Algérie, dossiers documentaire n°8,Alger,1870.

د . المراجع المترجمة:

1. ألفريـــد لوكـــس، المـــوارد والصناعات، ترجمة:زكي اســـكندر، محمـــد زكي عتيم، ط1، مكتبـــة مدبولي، القاهـــرة ، 1991.
2. هولتراكـــس، قامـــوس المصطلحـــات الأنتروبولوجيـــة والفلكلورية، ترجمة:محمد الجوهري، حســـن الشـــامي، ط2، الهيئة العامة لقصـــور الثقافـــة، القاهرة.

هـ . الرسائل الجامعية:

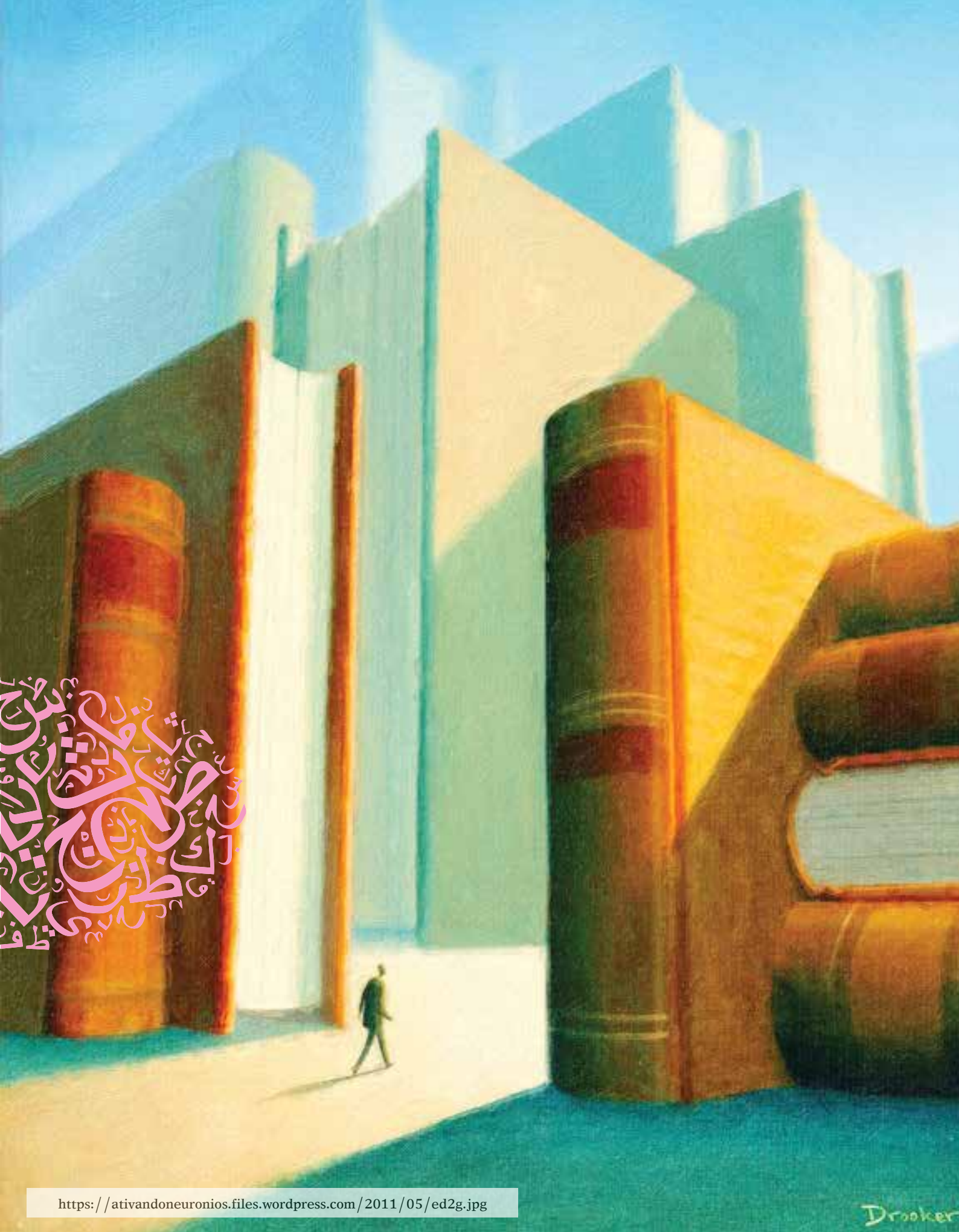
1. ريغتسي(عـــلي)، أحكام الحـــلي في الفقه الإســـلامي، رســـالة ماجســـتير في معهد الآثار، جامعـــة الأردن، 2000.
2. هانـــي عبـــد اللطيـــف عامـــر، الحلي والمجوهـــرات البيزنطية، (ضمن رســـالة ماجيســـتير في الآثار)، الجامعـــة الأردنية، الســـنة الجامعيـــة 2004/2005.

. المجلات والدوريات:

1. البكر(محمد)، الزينـــة في العصور القديمة، مجلة:المأثور الشـــعبي، العدد27، 1990.
2. العجاجـــي (تهانـــي بن نـــاصر)، الحلي وأدوات الزينـــة التقليدية، مجلـــة الثقافة النفســـية، العدد52، 2013.

الصور

- من الكاتب.



https://ativandoneuronios.files.wordpress.com/2011/05/ed2g.jpg

فضاء النشر

«الطريق إلى العاصمة القديمة»
للباحث صلاح الجودر توثيق للمحات من أمكنة وشخوص المحرق

أ. سيد أحمد معتوق - مملكة البحرين

«الطريق إلى العاصمة القديمة» للباحث صلاح الجودر
توثيق للمحات من أمكنة وشخوص المحرق

في كتابه «الطريق إلى العاصمة القديمة.. المحرق الخليفية 1783»، يأخذ الباحث البحريني، صلاح بن يوسف الجودر، قارئه في رحلة تاريخية إلى حيث مدينة المحرق -العاصمة القديمة للبحرين، وأكبر المدن بعد العاصمة المنامة في الوقت الراهن- عابراً به مناطقها، وأزقتها، وأسواقها، ومراراً على شخوصها، وأمكنتها. إذ يتمحور كتابه، حول تاريخ هذه المدينة من الجانب الثقافي، متناولاً حكاياتها، ومروياتها، وفنونها، ومستعرضاً ما قاله المؤرخون والمدونون فيها، في محاولةٍ لتأريخ هذه المدينة بكل ثقلها الثقافي، والحضاري، والاجتماعي، والحفاظ على ذاكرتها من تقادم الزمان، وغورها في بحر النسيان.

صلاح الجودر

ومن خلال هذا الرصد، يبين الباحث الجودر الدور الذي لعبته المحرق، بوصفها مركزاً من مراكز الحركة الثقافية في البحرين، ودور شخوصها في هذا الحراك، متتبعاً تاريخها بصورة بانورامية تكشف العمق الحضاري والثقافي لهذه المدينة التي يعدها المؤلف وعاء لذاكرة هامة من تاريخ البحرين، والذاكرة الإسلامية، خاصة مع اختيارها «عاصمة للثقافة الإسلامية» في العام 2018، من قبل «المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (الإيسيسكو)».

ويقسم الباحث كتابه إلى مقدمة، يتناول فيها البدايات الأولى للمحرق، وأثنى عشر فصلاً، تتناول تفاصيل أصالتها ومعاصرتها، و(فرجانها) أحيائها القديمة، وخورها المائي، إلى جانب عيونها العذبة، ومجالسها، ومدارسها، والحركة التعليمية والثقافية فيها، كما يتطرق إلى مكتباتها، ومستشفياتها، ونواديها الثقافية والرياضية، ومراكز الفنون الشعبية، بالإضافة لأسواقها، وما تتضمنه من مقاهٍ، ودكاكين.

فعبر هذه الفصول، يطوف الباحث بكل ضفاف المحرق وأزقتها، متفحصاً تاريخها بكل مافيه، وانعكاسات هذا التاريخ والأمكنة على الحركة الثقافية والفكرية، وأثر تلك الانعكاسات على سيرة المدينة وناسها، ليشكل بحثاً «جمع تاريخ المراكز الثقافية بمدينة المحرق، وسجل رجالاتها الذين قدموا الكثير من أجل المحافظة على ذلك الإرث التاريخي، من زوايا مختلفة وأنشطة متعددة، حتى أصبحت المحرق مركزاً إشعاعياً لكل الفروع الأدبية والثقافية والاجتماعية والفنية والاقتصادية والرياضية والترويحية»، كما يذكرُ المؤلف في مقدمته.

محرق البدايات:

لا ينفك الباحث عن مواجهة أول عقبة تواجه من يبحث في تاريخ المناطق والقرى في البحرين، والمتمثلة بشح المصادر، وندرتها، وهي أول عقبة اصطدم بها الباحث الجودر في بحثه حول تاريخ المحرق، ومرد هذه العقبة ناشئ عن قلة التدوين في تلك الأزمنة، والاعتماد الكبير على التداول الشفهي. وللتعويض عن هذا الشح في المصادر والمراجع، استعان الجودر بالمصادر العربية القديمة، وكتابات المستشرقين، كما ارتكن للمقابلات الميدانية مع الأشخاص الذين حملوا شيئاً من ذاكرة المدينة، أو تشبعوها من أبائهم وأجدادهم.

وانطلاقاً من البدايات الأولى لهذه المدينة، يعرض الباحث الأسماء المتعددة التي سميت بها الجزيرة في الحقب المتعاقبة بتعاقب الحضارات عليها، بدءاً بـ(رافين)، والذي يعني الأرض الجميلة الوادعة ذات العيون والينابيع العذبة. ولم يبين الباحث، ما إذا كان هذا الاسم ديلموني أم أنه اسم محلي؟ لينتقل بعده لـ(أرادوس)، الاسم الذي أطلقه الأغريق على المحرق، بعد أن اكتشفها القائد اليوناني نيرخوس، بطلب من الإسكندر الأكبر، ثم وفي الأزمنة المسيحية الأولى، سميت المحرق بـ(سماهيج)، وهو الاسم الذي ما تزال إحدى قرى المحرق تحتفظ به، فيما سمي اسمها الحالي بـ(المحرق)، لعددٍ من الأقاويل التي ترجحها المصادر المختلفة، منها أنها سميت كذلك على اسم صنم يعود لبكر بن وائل، وسائر قبيلة ربيعة، ومنها من يرجع الاسم لمحرقة كانت تحرق فيها الديانة المجوسية أمواتها، فيما يشير قول ثالث بأن الاسم ينسب للمنذر بن حارثة، الذي أحرق الحيرة.

ومنذُ فتح الشيخ أحمد بن محمد آل خليفة، الملقب بـ(الفاتح) البحرين، عام 1783م، وأصبح حاكماً عليها، سكن أحد أبناءه الرفاع، فيما سكن الآخر، وهو الشيخ عبد الله بن أحمد آل خليفة المحرق، ليؤسسها في العام 1796م، مركزا للسلطة السياسية، كما يشير الباحث، حيث بنى فيها قلعة سميت بـ(قلعة بو ماهر)، ويضيف الباحث «بحكم موقع المحرق الاستراتيجي بالخليج العربي وحالة الهدوء والاستقرار، جذبت الكثير من القبائل العربية الموالية للأسرة المالكة، مما ساعد على ازدهارها وتقدمها في شتى المجالات».

محرق الأصالة والمعاصرة:

بناءً على العرض التمهيدي المقتضب، يشرع المؤلف فصل كتابه الأول، متناولاً «العاصمة القديمة بين الأصالة والحداثة»، متخذاً من سورها وأبوابها الثلاثة انطلاقةً يؤكد من خلالها بأن «للمحرق -قديماً- جداراً عالي الأسوار، وله عدة أبواب تسمى (دراويز)، تفتح صباحاً حال خروج الرجال إلى البحر والصيد، وتغلق ليلاً حال عودتهم إلى المدينة»، ويستعين في تأكيده لهذا السور التاريخي، بشهادات لرواة أكدوا وجود هذا السور، الذي درس أثره، عدا جزئه السفلي.

ثم ينتقل إلى أحياء المحرق أو كما يُطلق عليها في اللهجة المحكية (فرجانها)، والتي سميت بأسماء العوائل العربية التي سكنتها لأكثر من قرنين، كـ: فريج بن غتم، والجلاهمة، والمعاودة، والبنعلي، والجودر، وبن هندي.. إلخ، بالإضافة لأسماء حرف وألقاب ساكنيها، كـ:فريج الحدادة، والبنائين، والصاغة...

ثم يستعرض الباحث جانب الأصالة والمعاصرة الذي يميز المحرق، متناولاً آثارها، كـ(بيت الشيخ عيسى بن علي آل خليفة) وهو -كما يبين الباحث- «القصر الرمز في العاصمة القديمة»، الذي شهد الكثير من الأحداث التي تناولها الرحالة أمين الريحاني، والشيخ محمد بن خليفة النبهاني، والأديب المؤرخ مبارك الخاطر، موجزاً في إلماحة عن هذا القصر، ومستعرضاً صوراً له، لينتقل بعدهُ إلى (مسجد سيادي وبيته)، وهو كما يعرفه الباحث «آخر المراكز الثقافية على طريق اللؤلؤ»، إلى جانب كونه «تحفة معمارية، وثاني موقع معترف به من قبل موقع التراث العالمي التابع لليونسكو».

ويتخذُ الباحث من (مسجد سيادي) منطلقاً للحديث عن مساجد المحرق وحالة التسامح فيها، مبيناً بأن هذه المساجد «تعكس حالة التعايش والتسامح بالمنطقة»، إذ إن «تكوين الأحياء وتداخل الممرات بعضها مع بعض جعل للمحرق حالة من التجانس والتعايش المجتمعي الجميل، فقد شهدت تلك الفرجان (الأحياء) خليطاً من العرب والعجم، والسنة والشيعة، وبعض الإثنيات والقوميات».

كما يتطرق الباحث، لـ(خور المحرق)، الممتد منها إلى منطقة (رأس الرمان)، وهو «ممر مائي عميق تمر به السفن في حالة الجزر، فتخرج منه سفن صيد اللؤلؤ والأسماك والتجارة البحرية»، وهو خور يمتد على طول 15 كم من شمال المحرق إلى جنوب الحد، فيما يبلغ عرضه 4 كم، من سوق المحرق إلى منطقة (رأس الرمان)، ليبين الدور الذي لعبه هذا الممر المائي على الصعيد التجاري والاجتماعي، بالإضافة لعرض موجز لسفن الغوص، وتزودها بالمؤن خلال مرورها بهذا الخور، في مناطق سميت محلياً بـ (المجدف)، أو (المجادف)، ومن أبرزها: مجدف العامرة، ومجدف بن هندي، ومجدف الزياني، وغيرهم.

واتصالاً بالغوص واللؤلؤ، يقف الباحث عند المحرق بوصفها «عاصمة اللؤلؤ»، إذ يقول «احتفظت (المحرق) بمكانتها الاقتصادية حتى تبوأت المراكز الأولى في جمع اللؤلؤ الطبيعي وتصديره»، متابعاً «يخرج منها أسطول بحري كبير لصيد اللؤلؤ في رحلة سنوية تستمر أربعة أشهر صيفية، لتنتعش معها الحركة الاقتصادية من بناء سفن وصيانتها، وشراء مستلزمات السفن والبحر وتوفير المؤونة»، لافتاً بأن هذه الصناعة أسهمت في ازدهار المحرق، حيثُ يقف عند تفاصيلها، من الترتيب الوظيفي للغاصة، وصولاً لأماكن الغوص (المغاصات)، والطريق الذي سجل كتراث عالمي، كموقعٍ للتراث لدى اليونسكو، في الـ 30 من يونيو 2012، والذي أضحى معروفاً بـ«طريق اللؤلؤ».

ومن طريق اللؤلؤ إلى عيون الماء، إذ يعرض الباحث في الفصل الثاني من الكتاب، لعيون المياه العذبة في المحرق، مفصلاً في أنواعها، بدءاً بما يطلق عليه محلياً بـ(الچوچب)، وجمعها (چواچب)، «وهي عبارة عن أرض صخرية تفور منها المياه العذبة وسط البحر»، ومنها يذكر الباحث: عين أم السوالي، ونبع السماية، ونبع الجواكب.. بالإضافة للعيون الموجودة في البساتين، كـ: عين الجودر، وعين التينة، وعين سيادي..، إلى جانب تلك العيون التي توسطت الأحياء القديمة، كـ: عين سمادو، وعين حسينو، وعين الجلاهمة، وعين الجهام.

محرق المعرفة:

يخصص الجودر الفصل الثالث من الكتاب، وما يليه، للجانب الاجتماعي والمعرفي، ودور المجالس، والمدارس، والمكتبات، وغيرها في ازدهار المحرق، إذ مثلت (مجالس المحرق الأهلية) «أبرز المراكز التي اعتنت بنشر الثقافة في العاصمة القديمة»، مقارناً بين دورها الذي لعبته قديماً والدور الذي تلعبه حالياً، خاصة دورها الحديث في المشروع الإصلاحي الذي شهدتهُ مملكة البحرين عام (2001)، وما تقوم به من دور «توعوي وتثقيفي»، إلى جانب إسهامها «بشكل كبير في إغناء الحركة الأدبية والفكرية والثقافية»، مؤكداً بأن هذه المجالس «عالجت الكثير من الإشكالات والأزمات، بل وعززت اللحمة الوطنية والتجانس الأهلي، وحافظت على الموروث الشعبي من عادات وتقاليد وملابس!».

ثم في الفصل الرابع، يتناول الباحث (مدارس مدينة المحرق)، مستعرضاً أنماط التعليم التقليدي في البيوت والمساجد والدكاكين، كالكتاتيب (المطوع)، والمدارس التقليدية (غير النظامية)، وقد تميزت بعض العوائل بهذا النوع من التعليم ورعته، والذي كان مرتكزاً على تعليم الدين، وتحفيظ القرآن، والفقه، والتوحيد والحديث. فيما يخص الفصل الخامس (الحركة التعليمية والثقافية) مسلطاً الضوء على التعليم النظامي في البحرين، الذي بدأ قبل مائة عام، في عهد الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، مع تدشين «مدرسة الهداية الخليفية»، لتكون المحرق أول حاضن لمدرسة نظامية في البحرين.

ويشير الجودر بأن هذه المدرسة بنيت بتبرعات الناس، إذ تم تشكيل لجنة خيرية جمعت 20 ألف ربية من الأهالي، وأخرى من الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، الذي تبرع بقطعة أرض كبيرة لإقامة مبنى المدرسة عليها. كما يتطرق الجودر للبيت الذي احتضن بداية التعليم في البحرين، وهو «بيت علي بن إبراهيم الزياني» الذي اتُخذ مبنى للمدرسة قبل تشييدها. ويمر كذلك بأول مدرسة للإناث، والتي حملت اسم (مدرسة خديجة الكبرى).

ونظراً للدور الذي لعبته المكتبات في البدايات الأولى للحركة الثقافية في البحرين عموماً، وفي المحرق خصوصاً، يخصص الباحث الفصل السادس من الكتاب مؤرخاً لدور هذه المكتبات، ومستعرضاً أبرزها، كمكتبة الشيخ عبد العزيز الجامع، التي تعدُ واحدة من أقدم المكتبات في البحرين، والتي كان يرتادها كبار الأدباء والمثقفين، بالإضافة للمكتبة العصرية، التي كانت «تواكب متطلبات العصر من كتب ومجلات»، بالإضافة لكونها «تفتح في فترة العصر لانشغال صاحبها بالعمل في المحاكم الشرعية كأمين سر»، ما جعلها تحمل هذا الاسم. كما يعرض الباحث للمكتبة الخليفية، ومكتبة المحرق أو مكتبة الظاعن، بالإضافة لمكتبة المحرق العامة، التي شكلت فيما بعد «الملاذ الوحيد للعلم والمطالعة والمعرفة» قبل أن تغلق في العام 2009م، وتتحول إلى مركز للموهوبين.

محرق الازدهار:

يختص الفصل السابع من كتاب الباحث الجودر، باستعراض مستشفيات المحرق، انطلاقاً من (عيادة الدكتور بندركار)، الذي خص «بعلاج البحارة والغاصة أثناء تواجدهم في عرض البحر والهيرات، وذلك بتكليف من الحاكم الشيخ حمد بن عيسى بن علي آل خليفة»، كما يشير الباحث لأول عيادة متنقلة، أشرف عليها الدكتور بندركار، إذ «تم تخصيص (بوم) للقيام بالمهام الطبيعية وتقديم التطعيمات والعلاجات للغاصة، وقد كانت تستغرق في عرض البحر ما بين أسبوعين وثلاثة أسابيع».

ويلفت الباحث بأن البحرين شهدت خدمات طبية منذ العام 1892م، فيما افتتح أول مستشفى، وهو (مستشفى فكتوريا) عام 1905م، «واعتبر أول مستشفى في الخليج العربي». وفي هذا السياق،

يمر الباحث بشخوص كانت تقدم التطبيب في المحرق، أو ما يسمون محلياً بـ (الدختر)، إلى جانب أبرز القابلات فيها.

ومن المستشفيات وخدمات التطبيب إلى النوادي الثقافية والرياضية، ودورها في «توفير بيئة ثقافية ورياضية رائدة» كما يذكر الباحث، ومن أبرز هذه الأندية (النادي الأدبي) الذي تأسس عام 1920م، وشارك في أنشطته مجموعة من مفكري الوطن العربي والأدباء، كالشاعر السوري محمد الفراتي، والشاعر الكويتي خالد الفرج، إلى جانب استقباله الرحالة اللبناني أمين الريحاني، وتكريمه لشاعر مصر أحمد شوقي، واستقباله للزعيم التونسي الشيخ عبد العزيز الثعالبي. كما يعرج الباحث على (مجلس الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة)، وغيرها من الأندية الثقافية والرياضية.

محرق الفنون الشعبية:

يرتكز الحديث عن الفنون الشعبية في كتاب الباحث الجودر، على مراكز الفنون الشعبية الموسيقية والأداء الحركي المصاحب لها، وتسمى هذه المراكز محلياً بـ (الدور)، التي لعبت دوراً كبيراً في سنوات الغوص، والسنوات الأولى لاكتشاف النفط، خاصة على صعيد التنفيس، والحفاظ على الفنون الشعبية، وقد «تميزت المحرق بكثرة دورها الشعبية ومطربيها المتميزين الذين حافظوا على موروثهم وعاداتهم وتقاليدهم الجميلة التي تعتبر جزءاً من هويتهم»، كما يؤكد الباحث، مضيفاً بأن هذه (الدور) حافظت على أنواع الفنون وأدائها، كـ: فن الحدادي، والمخولفي، والعدساني، والحساوي، ودق الحب، والعاشوري، وغيرهم، مبيناً بأن هذه الدور «كانت متنفساً لأهل البحر، حيث يجتمعون فيها كل ليلة للاستماع إلى الفن الأصيل الذي يذكرهم بأيام البحر وصيد اللؤلؤ وحب الوطن والأرض». وفي ذات السياق، يعرضُ الباحث لعدد من أشهر هذه الدور، إلى جانب سرد سير النهامين البارزين، الذين مثلوا نجوم تلك الحقبة.

محرق الأسواق والمقاهي:

يخصص الباحث الفصل العاشر، والحادي عشر، والثاني عشر للأسواق وتوابعها، على الترتيب التالي: أسواق المحرق القديمة، مقاهي (قهاوي) المحرق، دكاكين سوق المحرق. وفي هذه الفصول يعرض للأسواق الكثيرة التي شهدتها المحرق، مشكلةً «شاهد على الحراك التجاري والثقافي والاجتماعي بالمنطقة، فقد كانت أسواق المحرق جاذبة لأبناء الخليج للعمل والتجارة، فالمحرق كانت حاضرة المدن الخليجية».

ومن أبرز أسواق المحرق، (سوق القيصرية)، و(سوق خارو)، و(سوق الطيارة) وغيرها من الأسواق التي تتخللها المقاهي والدكاكين التي يعتبرها الباحث مراكز ثقافية، إذ «تغذي العقل بآخر المستجدات على الساحة، وتعزز أواصر المعرفة والأخوة والمحبة»، من خلال اجتماع أهالي المحرق فيها، وتداول الأخبار، والأحاديث، والنقاشات، ومن أبرز هذه المقاهي، (قهوة الطواويش)، و(قهوة العلوي)، و(قهوة بوخلف). أما الدكاكين، فهي الأمكنة التي «احتلت مكانة بارزة في ذاكرة المكان والزمان»، وكانت حواضن للمقاهي، والمطاعم، ومحلات بيع الحلويات البحرينية التقليدية، والمأكولات الشعبية، والصناعات التقليدية التي مارسها الحرفيون في المحرق وأنحاء البحرين.

وقد عمد الباحث في تدوينه للأمكنة والشخوص، اتباع ما أمكن بتوثيق مصور فوتوغرافي، ليحفظ ما تيسر من الذاكرة، مشكلاً «سجل يحفظ -للعرب من المحيط إلى الخليج- بعض الحكايات والمرويات المهمة بتدوينها نصاً مقروءاً للأجيال القادمة»، عبر «الدخول في تفاصيل كل مركز ما زال قائماً، وتسجيل أصغر المعلومات ومحاولة تدوينها وتوثيقها قبل ضياعها» كما يشير الباحث.

من الأعمال الخيرية لتجديد منارة مسجد الفاضل بالمنامة
بإشراف هيئة البحرين للثقافة والآثار
تصوير وكالة أنباء البحرين

أ. إبراهيم راشد الدوسري – مملكة البحرين

المرواس
آلة الإيقاع الأساسية في فن غناء (الصوت)

تعتبر آلة المرواس الإيقاعية من أشهر أدوات الإيقاع الخاصة بفن «الصوت» في الخليج العربي، والتي يصاحب عزفها المطربين المؤدين لغناء هذا الفن، وخاصة في دولة الكويت ومملكة البحرين ودولة قطر. ومن أبرز هؤلاء المطربين في دولة الكويت الشاعر الفنان عبد الله الفرج المولود عام 1836م والمتوفى عام 1901م والذي تتلمذ على يد المطربين الكويتيين يوسف وخالد البكر. وفي البحرين المطرب محمد بن فارس المولود عام 1895 والمتوفى عام 1947م والمطرب ضاحي بن وليد المتوفى عام 1941م، والمطرب محمد زويد المولود عام 1900م والمتوفى عام 1982م.

و«المرواس» آلة إيقاعية صغيرة الحجم تتكون من أسطوانة خشبية مجوفة قطرها 15 سم وطولها 15 سم،

تشد عليها من الناحيتين قطعتان جلديتان يطلق عليهما (الرقمة) ويتم شدهما على جانبي الاسطوانة الخشبية بواسطة خيوط سميكة.

أصل المرواس من جذوع خشب «الساج» الشهير بصلابته وقوة مقاومته للرطوبة وتكثر زراعته في الهند. وبعد استيراده من الهند وصل إلى الحجاز والأحساء بالمملكة العربية السعودية ومن ثم انتشر في دول الخليج العربي ومختلف أنحاء اليمن ومدن جنوب الجزيرة العربية.

ويستعمل «المرواس» في البحرين والكويت وقطر كآلة إيقاعية لفن الصوت فقط بأنواعه «العربي» و«الشامي» و«الخيالي».

ويذكر الباحثون والمؤرخون الموسيقيون أن فن «الصوت» كان يعتمد إيقاعه في السابق على نقرات ريشة العازف على وجه آلة العود حين العزف ، والتي كانت رتيبة خالية من الإبداع لتقيدها بالزمن الإيقاعي للصوت إلى أن تم جلب آلة المرواس بواسطة الفنان الكويتي عبد الله الفرج حيث أضافه إلى إيقاع «الصوت»، فأفسح مجالا للعازف لأن يبرز مهاراته في التركيز على العزف والغناء. ومن أبرز عازفي إيقاع المرواس في دولة الكويت: عبد الله المناحي، عيسى الجيماز، عبد الهادي بو طيبان، فاضل مقامس، وفي مملكة البحرين: راشد بن سند، مبارك بن سعد، سرور سالم، سالم عبد الله ويوسف زعل.

وفي جلسات السمر (السمْرات) يكون هناك عدد كبير من العازفين على المرواس يتراوح عددهم ما بين 3 إلى 6 عازفين، ويكثر استخدام الحلْيات والتداخلات الإيقاعية أو ما يطلق عليه (التكسر) أما في التسجيلات، فيفضل الكثير من المطربين الاكتفاء بمرواس واحد فقط للحفاظ على صفاء ونقاوة التسجيل.

ولا يمكن لأي كان أن يمسك بالمرواس لمرافقة أداء فن الصوت، فيضرب على هذه الآلة بإتقان رفيع فنانون متمرسون بأصول وضوابط الأداء، يسمى واحدهم (مروّس) وجمعها (مروسيّة)، وأشهر مؤدي فن الصوت يختارون من يتولى العزف على «المراويس» ليرافقوهم في سهراتهم الفنية، وبعض (المروسيّة) مؤدون مجيدون لفن «الصوت» ومتقنون لأصول وتقاليد الضرب على المراويس في ذات الوقت.

يحتاج المرواس بعد كل وصلة غنائية وأخرى تقريباً إلى إعادة شدّ الجلد على الهيكل لضبط حدة صوت الآلة، فالضرب على هذه الآلة يتم عن طريق الإمساك بها بيد والضرب على أحد وجهيها بقوة باستخدام سبابة كف اليد الأخرى، ونتيجة الضرب المتواصل وعوامل رطوبة الجلد المحيط يرتخي الجلد ويحتاج إلى إعادة شد من جديد يقوم بها العازف نفسه كلما أحس بالحاجة إلى ذلك.

ومن الملاحظ أن «المرواس» لا يستخدم في اي فن غنائي آخر بمنطقة الخليج العربي غير فني «الصوت» و«لفجري» فهو الأداة التي تفرّد بهما هذان الفنان عبر السنوات وتجليا من خلالهما على بقية الفنون ليجعلا من «المرواس» سيّد الإيقاع في فن «الصوت» تنافسه آلة «الطبل» في فن «لفجري».

ولا يزال المرواس حتى الآن الآلة الرئيسية المصاحبة لآلة العود في فن غناء الصوت بمنطقة الخليج العربي.

المصادر والمراجع:

1. موقع «ويكيبيديا».
2. موقع مجلة الثقافة الشعبية/ مملكة البحرين، الأستاذ/ علي يعقوب.
3. كتاب ذاكرة الأغنية البحرينية، تأليف/ إبراهيم راشد الدوسري.

المنظمات الدولية غير الحكومية المعنية بالثقافة الشعبية تتفق على الترويج للحوار والتفاهم والصداقة والمعرفة

التحرير

المنظمات الدولية غير الحكومية المعنية بالثقافة الشعبية تتفق على الترويج للحوار والتفاهم والصداقة والمعرفة

بحضور رئيس كل منظمة وأمينها العام، وقع الاتحاد الإيطالي للثقافة الشعبية (FITP)، واتحاد الفلكلور العالمي (IGF)، والمنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) والرابطة العالمية للفنون الاستعراضية (WAPA) واتحاد مهرجانات الرقص الدولية (FIDAF)، على اتفاقية المنظمات الدولية غير الحكومية، الداعية للترويج للحوار والتفاهم والصداقة والمعرفة، وذلك في نهاية اجتماع باري الدولي، الذي أُقيم بمدينة (باري) الإيطالية، بتاريخ الـ 14 من مايو 2022.

واتفقت المنظمات على تشجيع التبادل الثقافي بين الشباب الذين يجمعهم الشغف بالفولكلور، ودعم مشاركة المجموعات الفولكلورية، لاسيما ممثلو الفولكلور الأبوليني، وذلك عبر تنظيم المهرجانات، والمراجعات الدورية لها، وتقديم الفعاليات التي تتجاوز المظاهر الاحتفالية، سعياً للترويج للحوار والتفاهم والصداقة والمعرفة.

ويجيء ذلك بما يتوافق مع اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي التي اعتمدتها اليونسكو في عام 2003، وتم تطبيقها في 20 أبريل 2006، والتي تهدف إلى حماية وتعزيز التراث الثقافي غير المادي، إلى جانب إجراء البحوث والدراسات حول جميع مخرجات الثقافة الشعبية؛ كالموسيقى، والمسرح، والأساطير، والرقصات التقليدية، والعادات والتقاليد والحرف التقليدية.

ونظراً لكون المنظمات الموقعة مؤسسات تهدف إلى ترويج ودعم جميع أشكال الثقافة الشعبية، وإعادة تقييمها وإحيائها عن طريق الدراسات والأبحاث والنشر، ودعم مشاريع التبادل الثقافي والمهرجانات الفلكلورية، وبصفة اتحاد مهرجانات الرقص الدولية جزءاً من مشروع «مسارات واجتماعات للمحافظة على تاريخ بوجليا وفتح الحوار بين الثقافات»، والذي ساهم بتمويله صندوق التراث الثقافي الخاص بمنطقة بوجليا (حسب المادة 15 من القانون الإقليمي 40 / 2016) في العام 2021، وروج له بالتعاون مع المنظمات الدولية: الاتحاد الإيطالي للثقافة الشعبية واتحاد الفلكلور العالمي، والمنظمة الدولية للفن الشعبي، والرابطة العالمية للفنون الاستعراضية في اجتماع دولي خاص حول موضوع «الالتزام المشترك بتعريف التراث الثقافي والحفاظ عليه وتنشيطه ونقله إلى الأجيال القادمة بهيئة تراث ثقافي غني بالمصادر المادية وغير المادية»، فقد أكدت جميع المنظمات، خاصة في أعقاب الأزمة الاجتماعية والاقتصادية الخطيرة الناتجة عن جائحة كورونا، بأنه يمكن لبذرة صمود أن تشكل حافزاً قوياً لتوعية الأجيال القادمة بأهمية التعددية الثقافية اللازمة لتشجيع الجميع على المساهمة والتبادل المعرفي، والترويج لعالم غني بالتعاون والحوار بين الثقافات، وخالٍ من التحيز الثقافي والتمييز العرقي.

Federazione Italiana Tradizioni Popolari | World Folklore Union IGF | International Organization Of Folk Art | World Association of News Publishers | Federation of International Dance Festivals

FEDERAZIONE ITALIANA TRADIZIONI POPOLARI WORLD FOLKLORE UNION I.G.F.
IOV INTERNATIONAL ORGANIZATION OF FOLK ART - WORLD ASSOCIATION OF PERFORMING ARTS W.A.P.A.
FEDERATION OF INTERNATIONAL DANCE FESTIVALS F.I.D.A.F.

Common Agreement

WHEREAS the Convention for the Protection of Intangible Cultural Heritage, approved by the UNESCO General Conference in 2003 and entered into force on April 20, 2006, aims to safeguard, promote, and conduct research on traditional forms of cultural expression such as music, the theater, legends, dances, and traditional knowledge related to the environment and artisan techniques;

MOREOVER, the Italian Federation of Popular Traditions FITP, the World Folklore Union IGF, the IOV International Organization of Folk Art (IOV), the World Association of Performing Arts WAPA, the Federation of International Dance Festivals FIDAF, are organizations that aim to promote, encourage, re-evaluate, and revive all the manifestations of traditional popular culture through studies, research, publications, cultural exchanges and the organization of folkloric reviews and festivals;

The FITP, as part of the project "Paths and Meetings for a welcoming, resilient and historically oriented Puglia to intercultural dialogue", co-financed by the Puglia Region - Special Fund for Culture and Cultural Heritage (art. 15 Regional Law 40/2016) year 2021, jointly promoted, together with the IGF - IOV - WAPA and FIDAF World Organizations, an international meeting with the theme “Cultural Heritage. Common commitment to identify, preserve, revitalize, and transmit to future generations a heritage of cultural, tangible, and intangible resources ";

Therefore, the organizations mentioned at the top of the document all produce work that shares the same values and goals. Together at a joint meeting in Noci they:

REAFIRM

that, especially following the very serious socio-economic crisis generated by the Covid 19 pandemic, the seed of resilience can constitute a potential driving force to sensitize future generations to the cultural pluralism necessary to encourage participation, exchange, sharing and knowledge of different cultures and traditions and to promote a culture of reciprocity and contrast to cultural prejudices and discrimination;

Therefore, the organizations:

FEDERAZIONE ITALIANA TRADIZIONI POPOLARI
WORLD FOLKLORE UNION I.G.F.
INTERNATIONAL ORGANIZATION OF FOLK ART I.O.V.
WORLD ASSOCIATION OF PERFORMING ARTS W.A.P.A.
FEDERATION OF INTERNATIONAL DANCE FESTIVALS F.I.D.A.F.

AGREE

as stated above, to encourage cultural exchanges between young people sharing the same passion for folklore and to support the participation of folkloric groups, in particular representative of the Apulian folklore, through the organization of twinning, reviews and festivals which, beyond the spectacular peculiarities, they always represent events that foster dialogue, knowledge and friendship.

Read Confirmed and signed

Bari, 14.05.2022

FEDERAZIONE ITALIANA TRADIZIONI POPOLARI _____

WORLD FOLKLORE UNION I.G.F. _____

INTERNATIONAL ORGANIZATION OF FOLK ART I.O.V. _____

LA WORLD ASSOCIATION OF PERFORMING ARTS W.A.P.A. _____

LA FEDERATION OF INTERNATIONAL DANCE FESTIVALS FIDAF _____

This protocol will be approved at the end of the meeting and officially signed by the presidents and secretaries general (or their delegates) of the participating organizations, on the Bari International Meeting.

constituent aussi l'une des composantes du patrimoine d'un peuple, eu égard à leur caractère artistique ancestral. Quelles sont donc les significations des bijoux traditionnels en tant que langage et lexique commun ? Quelles sont leurs fonctions potentielles en ce qui concerne la femme marocaine ? L'auteur se propose en réponse à ces questions centrales d'enquêter sur les bijoux traditionnels chez la femme dans certaines régions du Maroc en mettant l'accent sur la typologie, la dimension symbolique et signifiante, la signification en termes d'échanges et de communication du bijou. Les régions sur lesquelles porte l'étude (l'Atlas, le Souss, le Sahara) ont été choisies en fonction de deux facteurs essentiels. Le premier est qu'il s'agit de provinces qui ont conservé à ce jour leurs coutumes, traditions et héritage culturel de façon plus marquée que d'autres provinces. Le deuxième facteur est qu'à côté des autres formes d'artisanat traditionnel, la fabrication des bijoux continue à y être florissante. L'étude s'est fondée sur la méthode analytique qui est à la fois descriptive et historique. Elle vise à faire l'inventaire des principales évolutions que ce patrimoine marocain a connues, que ce soit au niveau des matières premières ou des formes géométriques qui ont marqué les différentes étapes de ces évolutions et les fonctionnalités les plus importantes qui y sont liées.

Les bijoux marocains constituent les principales formes de produits métalliques manufacturés que la société de ce pays a connus et que les générations se sont transmis à travers les siècles. Les plus anciens remontent à l'âge de pierre tardif (6900 av. J-C). L'homme marocain s'est servi au cours de ces temps anciens des coques d'œufs d'autruche en tant que bijoux. Ont également été utilisés dans cette

fonction et chaque fois que nécessaire les coquillages et les os d'animaux qui eurent cours jusqu'à la découverte des métaux et des pierres précieuses dont ces ancêtres avaient fait des bijoux de haute qualité.

On voit ainsi que cette tradition est passée par de nombreuses étapes depuis la préhistoire jusqu'à nos jours, étapes qui ont vu se succéder les civilisations phénicienne, byzantine, islamique dont chacune a laissé son empreinte sur la forme et la fonction des bijoux. Mais l'on peut constater que, par-delà la variété des bijoux marocains, variété liée aux différentes régions qui ont chacune leurs caractéristiques ethniques et culturelles, ces bijoux traditionnels sont formés dans l'ensemble des mêmes pièces et des mêmes formes mais avec des différences minimes. Chacune de ces régions ayant produit ses bijoux en fonction des traditions artistiques et techniques qui lui sont propres, formes et dénominations ont varié au gré des significations symboliques et culturelles et de la charge dont ils sont porteurs au sens civilisationnel du terme.

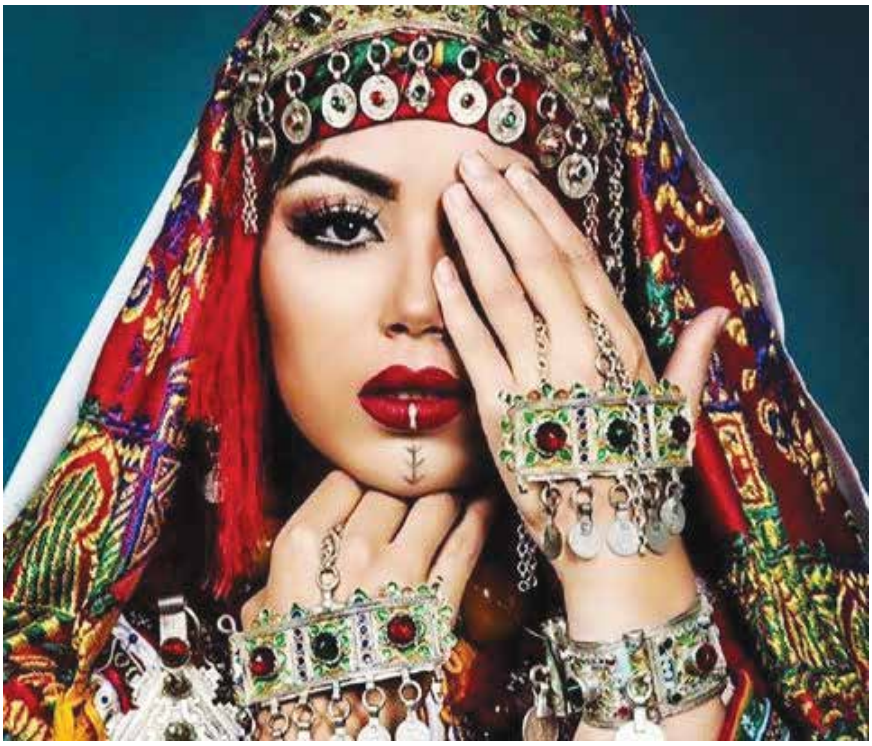
L'habit représente depuis l'apparition de l'espèce humaine un aspect important de la vie des hommes. Les formes et les couleurs ont évolué à travers les âges pour devenir ce moment où la sensation devient un signifiant porteur de rapports particuliers transmis au vêtement par le corps en tant qu'il est un réceptacle cognitif. Quant aux bijoux, ils représentent l'un des éléments importants du patrimoine matériel. Depuis les temps les plus anciens, les hommes se sont parés de tout ce qu'ils pouvaient considérer comme approprié à leur apparence, à commencer par les coquillages ou les coques d'œufs d'autruche ou encore les pierres, les métaux et autres types de bijoux aussi nombreux que variés dont les humains se sont servis comme ornement depuis la nuit des temps.

Les bijoux traditionnels du Maroc ont d'autant plus d'importance qu'ils sont l'expression de certains aspects de la vie sociale de ce pays, qu'il s'agisse des us et coutumes ou des croyances qui ont cours au sein de cette société ou encore de l'impact des cultures voisines sur les formes et symboles qui lui sont propres et qui sont en eux-mêmes porteurs de significations profondément enracinées dans l'existence et l'environnement des populations marocaines. Car, autant les bijoux sont significatifs de tout un pan de la vie traditionnelle d'un peuple, autant ils constituent une clé pour comprendre sa personnalité et une indication concernant la civilisation qui est la sienne et qui porte en soi des valeurs esthétiques, morales et spirituelles. À côté de la fonction esthétique/ décorative les bijoux assument en effet une fonction spirituelle qui se manifeste dans les amulettes, talismans et autres fétiches destinées (selon les croyances courantes) à assurer la protection de leurs porteurs contre le mal, l'envie ou le mauvais œil. Ces objets sont portés sur le bras ou le cou et leurs possesseurs ne s'en séparent jamais au long de leur vie.

On voit ainsi que les bijoux traditionnels constituent l'une de manifestations de la vie, au sens artistique mais aussi historique, social, voire religieux du terme, chez un peuple, quel qu'il soit. Ils

LES BIJOUX TRADITIONNELS MAROCAINS

Technique et signification



Mohamed Bouaita - Maroc

Même s'il n'est pas possible de déterminer le moment exact où l'homme en général, et la femme en particulier, ont commencé à s'intéresser aux bijoux, on peut dire que ceux-ci sont aussi anciens que l'être humain lui-même. C'est pourquoi d'ailleurs ils constituent une part essentielle de la culture humaine (au sens anthropologique du mot), mais aussi un élément axial de l'identité et de la civilisation de chaque être humain, en raison des multiples symboles et significations auxquels ils renvoient.

Le Maroc est l'un des pays les plus riches en bijoux féminins, ce qui s'explique par les nombreuses civilisations qui ont marqué la région méditerranéenne en général, mais aussi par la pluralité raciale et géographique de ce pays. Multiples sont à cet égard les types et les formes de bijoux ainsi que les ornements et les modèles esthétiques qui les caractérisent.

Chaque nation est fière de son patrimoine, en tant qu'il constitue le fondement sur lequel elle s'est édifiée. Celui-ci peut à cet égard être immatériel : organisations sociales, us et coutumes, traditions, valeurs, croyances populaires… Il peut également être matériel : métiers, objets en céramique, bijoux, tissages, habits… Mais tous ces éléments reflètent la situation culturelle, économique et sociale de chacune des nations. Tous sont également considérés comme autant de symboles et emblèmes de l'identité locale.

L'HABITAT RURAL AU PAYS DE ZAYANE UNE CONFIGURATION CULTURELLE EN CONSTANT RENOUVELLEMENT

Jawad al Tabayi - Maroc

La tribu fut avant l'indépendance du pays seule à assumer l'aménagement de l'habitat qui était adapté à l'environnement. Mais son rôle a régressé avec les évolutions que l'administration territoriale nationale a connues depuis les débuts des années soixante du siècle dernier pour se réduire à la simple répartition des terrains collectifs entre les ayants droit et à l'organisation annuelle des cérémonies religieuses ou culturelles. Ce sont les collectivités tribales et leurs élus qui ont pris la place de la tribu pour diriger les affaires de ces villages et, peu à peu, les constructions en dur ont remplacé les matériaux précaires de l'habitat local, et les habitations destinées aux familles ont été clairement séparées des infrastructures nécessaires aux troupeaux et au matériel agricole.

Même si l'on a constaté que l'habitat rural de la région de Zayane ne constituait pas une priorité pour les élus en charge des affaires du périmètre concerné, l'habitat rural n'en est pas moins resté l'une des composantes essentielles du patrimoine culturel matériel. En soi, il incarne en effet l'attachement au legs culturel et symbolique et aux belles réalisations collectives.

La dimension des logements diffère selon la situation économique de chaque famille. L'architecture témoigne à cet égard d'une réelle simplicité de la conception, et la surface bâtie ainsi que le nombre de pièces sont révélateurs de la nature et de la position sociale de chaque famille mais aussi de son niveau de cohésion et d'intégration sociale.

La maison est aussi le lieu qui abrite les produits de la ferme et les fourrages mais aussi le matériel agricole. Elle reflète les spécificités de son environnement naturel, tant au niveau des matériaux de construction que de l'adaptation aux conditions climatiques, topographiques ou sécuritaires. La mise en valeur de ce patrimoine exige que l'héritage villageois soit rattaché aux activités touristiques afin que reste toujours vivace l'esprit du lieu.

On pensera notamment à certaines casbahs de Wadi Deraa et à certains hameaux des montagnes du Nord-Ouest.

LES SIGNIFICATIONS DE LA DANSE SOUFIE MAROCAINE

Sofiane Ajdira - Maroc

Cette étude sur le soufisme au Maroc vise à repérer sur la base d'une lecture sémiologique les signes qui renvoient dans les mouvements de cette danse à des significations multiples et cohérentes. Ceux qui ont examiné de près la question savent en effet à quel point est unique l'expérience esthétique dans le contexte soufi, cette expérience touchant en effet à divers aspects de l'art : poésie, prose, composition, musique, danse, etc. Dans cette étude, l'auteur aborde une thématique nouvelle en rapport avec le modèle de danse libre dite harraqi darqawi, au Maroc, et plus précisément à Rabat où le cheikh Mohammed Belarbi Al-Dalaei a créé une branche centrale d'après son grand maître soufi le Cheikh Sidi Muhammad Al-Harraq Al-Hasani.

La danse dans la zaouia Harraqia Darqawia à Rabat est régie par des rites et des traditions soufies spécifiques qui ne sortent pas du contexte général de la tendance Chadhlie (en référence au grand maître du soufisme, Sidi Belhassen Al-Chadhli). L'auteur arrive à la conclusion que ce modèle de danse se développe en une suite de mouvements signifiants inspirés de la pensée soufie qui se fonde sur le Saint Coran, la Sunna et les dits des maîtres et des sages. Le thème abordé ici tire son importance de l'actualité qu'il revêt dans un monde en proie à une crise du sens et de l'esprit. Ayant vécu à l'intérieur de la zaouia Al-Haraqia dans la ville de Rabat, l'auteur a procédé à la description de ce qu'il a observé depuis sa plus tendre enfance en cherchant à comprendre le sens des mouvements qui renvoient à de signes universels ancrés dans la foi islamique.

culture populaire micro-sociale un espace approprié pour développer des démarches curatives communes.

Les ensembles artistiques appelés Gaw Gaw sont parmi les plus importants du Sud Est tunisien. Ils se composent en totalité de membres appartenant aux minorités de race noire de la région dont le talent est reconnu aussi bien dans le domaine de la musique instrumentale que des mouvements corporels liés à des formes de danse exigeant des performances physiques hors norme. Il convient de noter que ces troupes qui ont fait de la danse une part importante de leur répertoire continuent à ce jour à pratiquer cet art par lequel ils perpétuent leur réputation et leurs traditions authentiques. Deux d'entre elles se sont fixées depuis leur création, voilà un demi-siècle, dans deux régions voisines en se faisant connaître sous les noms de Gaw Gaw Djerba et Gaw Gaw Zarzis.

Le nom de Gaw Gaw a été donné à ces ensembles artistiques sans que personne ne sût avec précision d'où venait ce mot, à moins que l'on n'excepte cette hypothèse à laquelle les membres des deux groupes ont unanimement souscrit et qui veut que les musiciens avaient repris un surnom donné à un homme appelé Kaddour Bouchahma qui travaillait dans le secteur de l'animation touristique, surnom qui leur a paru plus facile à mémoriser et à prononcer par les touristes étrangers que les autres désignations, telles que nouba des noirs ou takhmira (transe), par lesquelles ces ensembles s'étaient fait connaître auprès des populations autochtones. Un témoin, également membre de l'un de ces groupes, a estimé pour sa part que Gaw Gaw est une déformation de Gougui qui est le nom africain de l'instrument appelé gombri toujours en usage chez ces troupes artistiques. Mais ce genre de témoignage paraît contredire les faits attestés, le mot Gaw Gaw étant connu depuis l'apparition de ces ensembles dans la région du Sud-Est tunisien à la fin du XIXe siècle, époque où la traite des noirs qui sévissait entre diverses cités de l'Afrique subsaharienne et d'autres du nord du continent avait atteint son point culminant.

LE DISOURS CORPOREL ET SES EXPRESSIONS SIGNIFIANTES CHEZ LES ENSEMBLES GAW GAW DANS LE SUD TUNISIEN

Mongi Souayi - Tunisie

La danse est considérée comme l'une des expressions mimétiques les plus importantes. Elle se fonde en effet sur des attitudes corporelles que l'homme a développées depuis les âges les plus lointains. La plupart des sources et des références historiques et sociologiques considèrent la civilisation pharaonique comme l'une des plus anciennes à avoir fait de la danse une pratique artistique festive, l'élevant au rang de "rite sacré ordonné par les prêtres et sanctifié par la tradition, rite qui occupa à ces époques une place éminente. Les hommes de ce temps œuvraient en effet inlassablement à parfaire les mouvements magiques liés à ce rite, à tel point que les Égyptiens qui avaient donné la primauté à la danse sur les autres arts étaient parvenus à un niveau d'excellence et de sacralité qu'aucune autre nation ne pouvait leur disputer."

Les groupes de Stambeli (ensembles de musiciens et de danseurs de race noire) – qui se sont perpétués en Tunisie, se répandant dans les différentes régions du pays, notamment sous les dénominations de Sidi Saad à Tunis et à Djerba, de Sidi Mansour à Sfax ou de Sidi Marzoug al Ajmi à Gabès et à Kébili – sont le meilleur témoignage de la place qu'occupe ce type de psychodrame thérapeutique qui a trouvé dans la

les noms de ponakam ou de ponkal est conforme à ce que l'on sait du Festival prasadam lui-même.

En vue d'adresser leurs vifs remerciements et leur profonde considération au Dieu Soleil pour les moissons et les récoltes obtenues, l'ensemble des populations de l'État de Tamil Nadu se rassemblent dans des lieux spécifiques désignés conformément au calendrier tamil. Les célébrations commencent au dernier jour du mois de Markazi (dernier mois de ce calendrier), qui correspond toujours au 13 janvier, et se terminent au troisième jour du mois de Tai (17 janvier du calendrier grégorien). Les festivités s'étendent sur trois journées chez la plupart des participants mais peuvent durer quatre journées chez quelques personnes. Ces jours de fête sont appelés successivement Bhogi Pongal, Surya Pongal, Mattu Pongal et Kanum Pongal. Selon les croyances traditionnelles, le Festival représente la fin de la période hivernale et le début du voyage du Soleil vers le Nord, et plus précisément son entrée dans le signe zodiacal de Makara (Bélier).

Ce Festival a été appelé Pongal pour désigner dans l'idiome local ''le riz qui bout et déborde'', étant donné que c'est pendant le premier jour de ces célébrations que les gens préparent un repas traditionnel avec les premiers grains de riz de la nouvelle récolte. Le riz est alors cuit dans du lait mélangé à du sucre brut, il est d'abord offert au Dieu ou à la divinité du Pongal ou, parfois, à la vache sacrée, il est ensuite distribué aux différents membres de la famille. Tôt le matin, les gens procèdent à la toilette de la vache qu'ils parent de divers ornements. Ils saisissent aussi cette occasion pour décorer les halls et les couloirs de leurs habitations avec de la poudre de riz. Ils organisent ensuite des prières à l'intérieur des temples et des maisons en réunissant leurs amis et les membres de leur famille afin d'échanger avec eux les marques de l'amitié et de l'affection.

LE FESTIVAL DE PONGAL DANS L'ÉTAT INDIEN DE TAMIL NADU

Nachad Ali Al Wafi - Inde

Le Festival de Pongal est l'un des principaux Festivals des États indiens de Tamil Nadu, Karnataka, Andhra Pradesh, Telangana ainsi que du Sri Lanka. Il est également célébré en Malaisie, à Maurice, en Afrique du Sud, à Singapour, en Amérique, en Grande-Bretagne et au Canada. Dans différents endroits du monde ce Festival est connu sous les dénominations de Makar Sankrati, Magu Bihu, Uttarayana, Magi, Maghe Sankranti et Sjankrain. Pongal est également cité dans les bas-reliefs du temple de Viraghava à Chennai, temple édifié sous le règne du Roi Kolottungal (1070-1122) et consacré au culte du Dieu Vishnu. D'après ces bas-reliefs, la célébration du Festival de Pongal a commencé dans la grande salle de ce temple. Les textes de Shiva Bahakti, qui est connu sous le nom de Tiruvembavi, y font également allusion. Andrea Gutierreza, chercheure en sanskrit et en tamil, dit que : « Des documents nous sont parvenus qui soulignent que le Festival de Pongal remonte aux temps anciens du règne de Jula. Ce Fesival figure dans certains textes antiques, tantôt sous le nom de Ponakam, tantôt sous le nom de Ponkal ou de Tiruponakam. »

Certains textes soulignent le fait que les ordonnances et les composantes en utilisés de nos jours dans le cadre de ces festivités diffèrent de celles qui avaient cours dans les temps anciens, qu'il s'agisse de la nature, de la quantité ou des proportions des épices utilisées. Certains chercheurs estiment que ce qui a été décrit dans les textes anciens sous

beaucoup perdu de leur lustre ;

- Deuxièmement : Al Ansara annonce la fin d'une saison agricole et constitue une célébration de la terre et de ses dons toujours renouvelés ; c'est aussi pour les hommes de la terre l'occasion d'exprimer leur gratitude pour la récolte des fruits qui ont mûri; une préoccupation se fait néanmoins jour lors de ces festivités : comment se prémunir contre les calamités qui pourraient anéantir les produits de la terre ? préoccupation où se lit la peur d'une nature aussi imprévisible que tyrannique ;
- Troisièmement : Les rites liés à la célébration font appel au feu, à ses cendres et à l'eau, et s'accompagnent de repas festifs, toutes choses qui sont essentielles à la vie tout entière. La pérennité des rites de célébration d'Al Ansara qui restent vivaces, en dépit des changements matériels et de l'évolution des mentalités, suggère que les mystères de la nature sont et demeurent l'une des grandes

préoccupations de l'humanité. Il est vrai que la célébration d'Al Ansara n'est plus aussi festive chez les Marocains, à part quelques rares exceptions dans les campagnes éloignées des grands centres urbains, mais cette fête reste intensément présente dans l'imaginaire collectif, notamment dans les milieux paysans.

LA CÉLÉBRATION D'AL ANSARA AU MAROC

Une fête de l'été sur fond de préoccupations liées au quotidien

Ahmed Al Warith - Maroc

Les Marocains, et en particulier les agriculteurs, sont à ce jour attachés à la célébration d'un événement appelé Al Ansara. La cérémonie a lieu en pleine moisson, au cœur de l'été, au 7 Juillet de chaque année. Les principales étapes de cette fête sont le feu de brindilles qui est allumé, les batailles d'eau et la préparation de repas avec les grains qui viennent d'être moissonnées. Les gens perpétuent à cette occasion une tradition initiée par leurs ancêtres aux tout débuts de l'arrivée de l'islam au Maroc. Cette fête spécifiquement agricole porte également le nom de Mahrajân (festival) et constitue une manifestation relevant d'une culture ancienne qui plonge ses racines dans la nuit des temps, se rattachant étroitement, au-delà des festivités que lui consacrent juifs, chrétiens ou musulmans, aux rites agraires que célébraient les anciens Amazighs à l'instar des autres peuples dits primitifs pour fêter les fruits arrivés à maturité et improviser d'autre rituels destinés à assurer leur conservation une fois qu'ils ont été emmagasinés et à formuler des vœux pour que la prochaine saison soit une réussite.

L'observation de ces festivités a amené l'auteur de tirer les conclusions suivantes:

- Premièrement : Al Ansara appartient aux fêtes du Soleil qui remontent aux âges lointains ; leurs rites sont étroitement liés aux sociétés rurales, et c'est pourquoi ces célébrations sont appelées rites agraires et demeurent, à côté d'autres fêtes telles que le hakouz, par exemple, encore vivaces de nos jours, chez les agriculteurs marocains, même si elles ont

constater, par exemple, en Europe, où chaque village a ses coutumes sacrées que les habitants veillent à préserver, les considérant comme "partie de leur formation personnelle".

L'évolution que connaît l'ensemble de la planète n'a pas détourné les sociétés de la conservation de certains comportements primaires qui contribuent, de façon directe ou indirecte, à l'enracinement de leur "identité" existentielle. Pourtant, une telle évolution a joué un rôle dans la "transformation" du rapport de ces sociétés au patrimoine culturel. Ainsi, pour prendre un exemple, le mariage en Palestine n'est plus lié aux veillées nocturnes, aux marches au flambeau, au chant individuel, etc. Nous avons désormais droit à des chansons sur fond musical moderne, à des habits traditionnels universellement reconnaissables, à la robe blanche de la mariée, au costume noir de l'époux, aux vastes salles de fêtes, à des invités en grand nombre, etc. Mais dans ce contexte commun il y a une sorte d'"intégration" de quelques résidus des anciennes coutumes et traditions du mariage palestinien, telles que le rite du déjeuner en commun, du hammam du marié, de certaines mélopées et chansons de l'ancien temps. En somme, les progrès de la modernité ne signifient pas la destruction ou l'élimination du patrimoine mais une autre façon de l'adapter à l'air du temps.

L'objet de cette étude est la "documentation" des rites du mariage dans la petite ville de Beit Fourik, rites qui, du reste, ressemblent à ceux que l'on observe dans les autres villages, avec de petites variations au niveau de certaines coutumes et traditions. L'auteur cite ici de façon détaillée l'ensemble de ces coutumes afin d'explorer la mémoire du village palestinien et de saisir la manière dont les hommes se donnaient du bonheur à une époque complètement différente de la nôtre. Il s'agit là, comme le dit Marc Augier, de cette fameuse "halte devant les vestiges" qui contribue à conférer à l'histoire la force d'une "intuition" et une "valeur" qui en font une "icone" chargée de significations quant au poids et à l'importance du passé pour notre temps.

LE RÉCIT DE MARIAGE DANS LA PETITE VILLE DE BEIT FOURIK

Sens et signification

Hosny Mlitat - Palestine

Dans toutes les sociétés, le mariage est considéré comme un acte social majeur. Il s'agit en effet d'un acte d'interconnexion entre un élément mâle et un élément femelle. Dans le dictionnaire d'Ibn Mandhour il est dit que "deux entités accouplées forment des époux". L'accomplissement de cet acte relève des comportements sociaux communs à un groupe donné. Le mariage est en effet lié à des us, coutumes et rites à la fois privés et publics, et se conforme au milieu dans lequel il a pris naissance. Il suffit à cet égard d'observer les différentes cultures à travers le monde pour comprendre que le mariage est, selon la formule d'Edward Taylor, un "rite" lié à la religion et à la culture de base, c'est-à-dire la culture découlant de la formation civilisationnelle de la société en tant que telle. Le même auteur définit la civilisation comme "ce tout complexe qui contient les savoirs, les croyances, les arts, les lois, la morale, les traditions ainsi que toute autre potentialité ou coutume acquise par l'homme du simple fait qu'il est membre d'une société". Une telle définition met l'accent sur le fait que l'évolution humaine est fondée sur l'assimilation, le respect et le renforcement des us et coutumes par lesquels l'individu peut avancer sur la voie de la prospérité. On peut le

LA POÉSIE POPULAIRE ARABE : STYLES ET THEMES

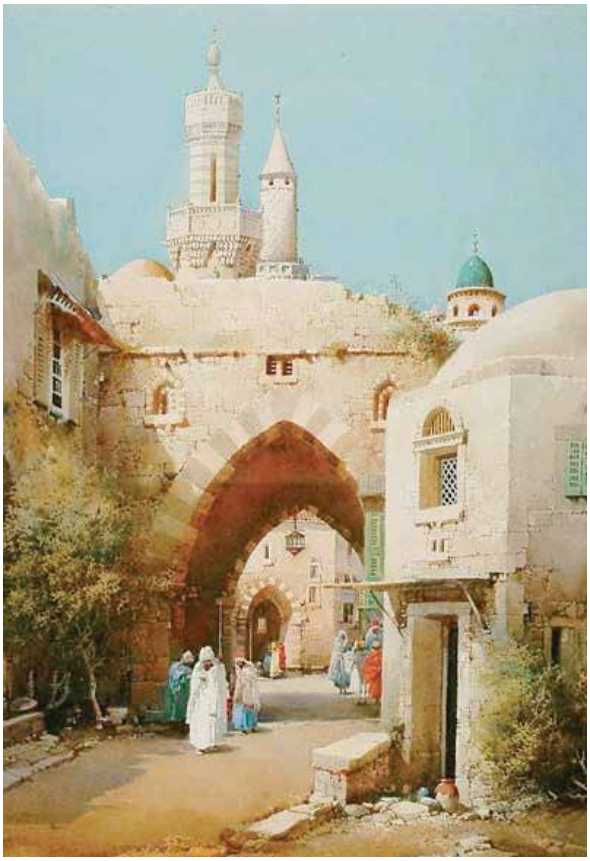
Abdallah Mohammed Al Amri - Arabie Saoudite

Le terme "littérature populaire" a été introduit par les Arabes à notre époque moderne. Même s'il peut se rencontrer dans un lexique ou un texte arabe de l'époque antéislamique, des premiers âges de l'Islam ou des ères Omeyyade, Abbasside ou autre, il ne peut désigner quoi que ce soit de ce que nous connaissons aujourd'hui.

En faisant l'inventaire des propositions ou définitions relatives à cette expression, nous pouvons affirmer qu'elle fait naître dans l'esprit l'image d'une littérature où toutes les créations, quelle qu'en soit la forme, qu'il s'agisse de prose ou de poésie, qu'elles soient de l'ordre de l'écrit ou de l'oral, sont formulées en dialectal.

Tout groupe social a sa littérature à lui qui ne se trouve pas chez d'autres groupes ou, si elle s'y trouve, c'est le plus souvent sous une forme plus ou moins différente.

Mais, sans vouloir s'étendre davantage sur la problématique de la littérature populaire, même si un tel domaine mérite d'être exploré dans ses multiples dimensions, l'auteur s'arrête dans cette étude sur la poésie en tant que genre littéraire populaire, en se conformant aux définitions données plus haut, c'est-à-dire en considérant comme ''populaire'' toute poésie écrite ou récitée oralement dans le dialecte de tel ou tel pays arabe, par opposition à la poésie en arabe littéral, langue qui constitue le dénominateur linguistique commun sur la base duquel se définit l'identité



arabe et qui fait de la langue arabe, avec ses règles immuables et son référentiel premier, le Livre Saint, son fondement.

La poésie populaire, qu'elle s'appelle poésie du peuple, poésie dialectale, nabatéenne, poésie populaire, "agrammaticale" ou autre… représente donc l'un des deux versants du patrimoine poétique arabe. Elle s'étend en outre à tout ce qui est appelé poésie dans le langage populaire courant, même si elle diffère par sa structure, ses formes ou sa typologie de la poésie en arabe littéral.

SUR LES BEAUTÉS DE LA POÉSIE POPULAIRE SOUFIE DES TEMPS MODERNES DANS LA RÉGION DE DJELFA

L'exemple du poète Si-Ahmed ben Maatar

Ahmed Kanchouba - Algérie

La poésie religieuse populaire algérienne, et en particulier la poésie soufie, a connu de nos jours une grande vogue qui s'explique par l'ensemble des circonstances par lesquelles le peuple algérien est passé à cette époque de son histoire, et notamment les souffrances endurées par ce peuple face au colonialisme français qui a resserré l'étau autour de l'identité arabo-musulmane et tenté de l'étouffer dans ses fondements mêmes. C'est ce qui explique que les poètes populaires aient cherché refuge dans ce type de poésie où ils ont vu un abri à l'intérieur duquel ils pouvaient consolider leur identité et celle de leurs compatriotes. Cette source d'inspiration poétique a trouvé son élan dans le contexte historique à l'intérieur duquel cette poésie a développé sa créativité. Les grandes figures de la poésie soufie qui portèrent cet art populaire à son plus haut niveau étaient pour la plupart armées d'une haute culture religieuse acquise au cours des années d'études qu'ils passèrent dans les zaouias du savoir qui s'étaient répandues avant et au cours du XIXe siècle dans les différentes régions d'Algérie et avaient joué un grand rôle dans la préservation de la culture arabo-musulmane.

L'auteur essaie dans ce travail de mettre en évidence les éléments esthétiques les plus importants de la poésie populaire soufie dans la région de Djelfa qui se trouve à environ trois cents kilomètres du sud de la capitale, Alger. Il s'est penché à cet effet sur les poèmes légués par un poète populaire célèbre dans cette région et dans les régions voisines, Si-Ahmed ben Maatar. Ce grand soufi qui vécut au XIXe siècle fut un poète et un élu, un homme de grande vertu. Il appartenait à la tariqa rahmanienne et reçut sa formation à la zaouia hamilienne, dans la région de Bousaada, au sud de l'Algérie, où il fut le disciple du Cheikh de la zaouia, Mohamed ibn Abi Alqaçim Al-Hamili.

Ben Maatar est surtout connu pour ses poésies religieuses et soufies, même s'il aborda dans ses poèmes des thèmes sortant de ce contexte, tels que la description ou la nostalgie.

L'étude tourne autour de la problématique suivante :

La poésie populaire soufie se concentre-t-elle sur les seules questions religieuses et soufies ou témoigne-t-elle d'une recherche artistique et esthétique qui n'a rien à envier aux autres genres poétiques ?

Quant aux points essentiels de cette étude, ils portent sur certaines questions en rapport avec l'esthétique du poème, telles que :

- Les grands axes objectifs de la poésie de Si-Ahmed ben Maatar.
- L'esthétique de l'image poétique chez ce poète.
- L'esthétique de l'intertextualité dans ses poèmes.

grande intensité se sont déroulés sur trois jours et ont permis de mettre l'accent en premier lieu sur la nécessité de créer des moyens et des instruments efficaces en vue de sensibiliser les générations futures à l'importance d'une pluralité culturelle propre à encourager tous les hommes à participer, à échanger leurs savoirs et à mutualiser leurs connaissances relatives aux traditions et acquis propres à chaque culture. Une telle pluralité est d'autant plus cruciale que le monde sort à peine de la grave crise économique et sociale liée à la pandémie du Corona ; elle pourrait aujourd'hui jeter les bases d'une résistance humaine collective, confirmant l'importance de cette mise en commun des savoirs.

Les participants se sont longuement penchés sur la nécessité de réaffirmer l'engagement commun à faire connaître, à préserver, à revivifier et à transmettre le patrimoine culturel aux générations futures, en tant qu'il constitue un héritage culturel riche en ressources matérielles et immatérielles et propre à représenter un legs humain qui serait pour les générations successives une source d'inspiration. Ont été discutées dans ce cadre de nombreuses idées et propositions susceptibles d'ouvrir la voie à des programmes de coopération en vue de la réalisation et de la perpétuation de l'engagement commun.

Les participants ont accordé une grande importance au débat constructif portant sur la promotion du dialogue entre les cultures et du rapprochement entre les peuples, à travers l'encouragement des troupes nationales populaires à œuvrer au service de l'entente et de la compréhension entre les nations et à susciter des dialogues, des amitiés personnelles et une coopération à caractère collectif. Les participants ont également discuté de la nécessité de faire revivre certains arts scéniques menacés de disparition, des moyens à mettre en œuvre à cet effet et de l'adéquation de ces moyens à un tel projet. Ils ont en outre mis l'accent sur les recherches et les études qu'exigent les questions non consensuelles qui surgissent habituellement, notamment celles relatives à la réévaluation de certains aspects du patrimoine, à ces domaines du patrimoine ancestral qui sont susceptibles d'être intégrés au mouvement des sociétés contemporaines et à cette part de la culture populaire à inclure dans les programmes récents d'éducation afin de créer un rapport qualitatif précoce entre le jeune apprenant et cette culture.

A été réaffirmé avec force l'engagement à coopérer et à développer sur la plus large échelle le dialogue entre les cultures et l'échange des savoirs afin de renforcer les liens d'amitié et de compréhension au moyen des échanges de visites et de l'organisation de façon périodique et régulière de festivals, de rencontres artistiques, de conférences intellectuelles et de colloques spécialisés afin de faire le point sur les avancées dans le domaine des arts scéniques et sur la situation de la culture populaire, mais aussi de soutenir et de renforcer les efforts des pays pauvres en matière de préservation de leur patrimoine populaire et de mettre en garde certains pays contre les risques de voir se perdre sans retour par insouciance ou négligence des pans entiers de leur héritage.

Au terme de cette rencontre, le texte de la Convention* a été élaboré sur la base des conclusions des travaux; il a été contresigné par les Présidents des cinq Organisations.

La rencontre s'est déroulée dans un climat d'amitié, d'entente et de compréhension.

Que Dieu vienne en aide à ces institutions dans l'accomplissement de leur mission dans un monde en perpétuelle mutation, un monde qui ne cesse de se compliquer et d'être menacé par l'oubli.

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

* Le texte en langue anglaise de la Convention figure dans ce présent numéro.

LES ORGANISATIONS DU PATRIMOINE CULTUREL ET L'ART DU POSSIBLE

Face aux mutations globales et rapides que connaît la vie actuelle dans tous ses aspects ; face aux guerres, maladies, actions terroristes et autres fléaux dont souffre notre monde ; face à l'emprise sur nos vies de toutes ces technologies qui affectent le comportement des hommes au quotidien ; face à cet ensemble de défis qui exigent la plus grande attention aux impacts qu'ils peuvent avoir sur l'esprit, la sensibilité et l'évolution morale des êtres, de génération en génération et dans chaque région de la planète ; compte-tenu de la Convention sur la préservation du patrimoine culturel immatériel adoptée par l'UNESCO, en 2003, et mise en application à compter du 20 avril 2006 dans le but de protéger et de renforcer le patrimoine culturel immatériel et de promouvoir les recherches et les études visant à collationner et à documenter l'ensemble des images et autres formes culturelles traditionnelles, tels que le chant, la musique, le théâtre, les mythes et légendes, les danses traditionnelles, ainsi que les us et coutumes, les croyances, les traditions propres à chaque région aussi bien que les techniques ancestrales en rapport avec les différents métiers et industries populaires ; face donc à toutes ces évolutions, cinq grandes organisations internationales se sont concertées pour mener une action commune, sur la base d'un engagement mondial, aux fins de réaffirmer avec force la nécessité de faire connaître, de revivifier et de sauvegarder le patrimoine culturel de sorte à le transmettre aux générations futures sous la forme d'un héritage culturel riche en ressources matérielles et immatérielles mais aussi en tant qu'il est un élément constitutif essentiel de l'identité de chaque peuple et l'un des moyens de rapprochement, de compréhension et de communication entre les hommes.

La Fédération italienne de la culture populaire (FITP) a invité ces organisations à tenir des sessions intensives dans la ville de Bari, au sud de l'Italie, au cours de la période allant du 13 au 16 mai 2022, avec la participation des délégations représentant les cinq grandes Organisations mondiales œuvrant dans le domaine du patrimoine culturel populaire et opérant en tant qu'Organisations non-gouvernementales sous l'égide de l'UNESCO;

ces Organisations sont :

- La Fédération italienne de la culture populaire (FITP)
- L'Union mondiale du Folklore / WORLD FOLKORE UNION (IGF)
- L'Organisation Internationale de l'Art populaire (IOV)
- La Ligue mondiale des Arts du théâtre (WAPA)
- La Fédération des Festivals internationaux de Danse populaire (FIDAF)

Chacune de ces institutions compte des centaines de membres aux multiples talents artistiques et compétences scientifiques, outre de nombreuses troupes spécialisées dans les arts populaires les plus variés, troupes qui se sont fait connaître sur des années par l'organisation de programmes et de festivals de grande réputation, mais aussi par la tenue d'un grand nombre de conférences et forums qui leur ont acquis la célébrité à travers le monde.

L'Organisation Internationale de l'Art populaire (IOV) a participé avec une délégation représentant le Bureau présidentiel du Royaume de Bahreïn où se sont joints à moi l'avocate Docteur Hennadi Isa Al Jouder et la Professeur Asrar Hassan Mohammed. Les débats qui furent d'une

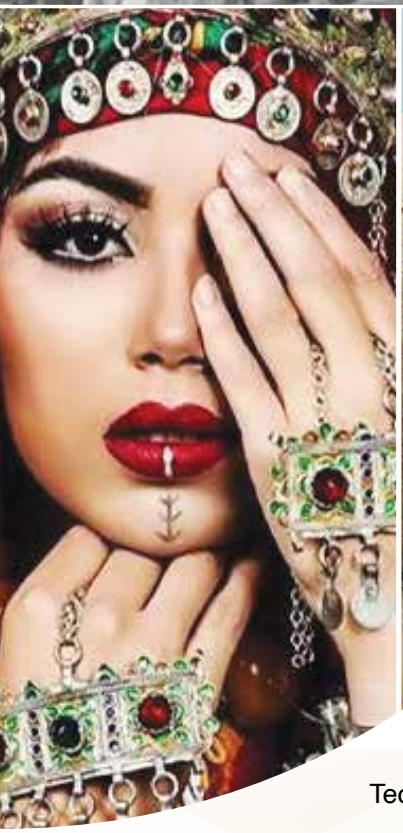
Index

23
LES ORGANISATIONS DU PATRIMOINE CULTUREL
ET L'ART DU POSSIBLE

25
SUR LES BEAUTÉS DE LA POÉSIE POPULAIRE SOUFIE
DES TEMPS MODERNES DANS LA RÉGION DE DJELFA
L'exemple du poète Si-Ahmed ben Maatar

26
LA POÉSIE POPULAIRE ARABE :
STYLES ET THEMES

27
LE RÉCIT DE MARIAGE DANS LA PETITE
VILLE DE BEIT FOURIK
Sens et signification



29
LA CÉLÉBRATION D'AL ANSARA AU MAROC
Une fête de l'été sur fond de préoccupations
liées au quotidien

31
LE FESTIVAL DE PONGAL DANS L'ÉTAT INDIEN DE TAMIL
NADU

33
LE DISOURS CORPOREL ET SES EXPRESSIONS
SIGNIFIANTES CHEZ LES ENSEMBLES GAW GAW DANS LE
SUD TUNISIEN

35
LES SIGNIFICATIONS DE LA DANSE SOUFIE MAROCAINE

36
L'HABITAT RURAL AU PAYS DE ZAYANE
UNE CONFIGURATION CULTURELLE EN CONSTANT
RENOUVELLEMENT

37
LES BIJOUX TRADITIONNELS MAROCAINS
Technique et signification

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

Membres de la rédaction
- **Nour El-Houda Badis**
- **Husain Mohammed Husain**
- **Hasan Madan**
- **Khamis Z.Albanki**

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
Directrice des relations
internationales I.O.V.

Nayla A. Yaqoob
Coordinatrice des Travaux de
la Traduction

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle
Volume 15 - Fascicule 58
été 2022

Subscription Fee

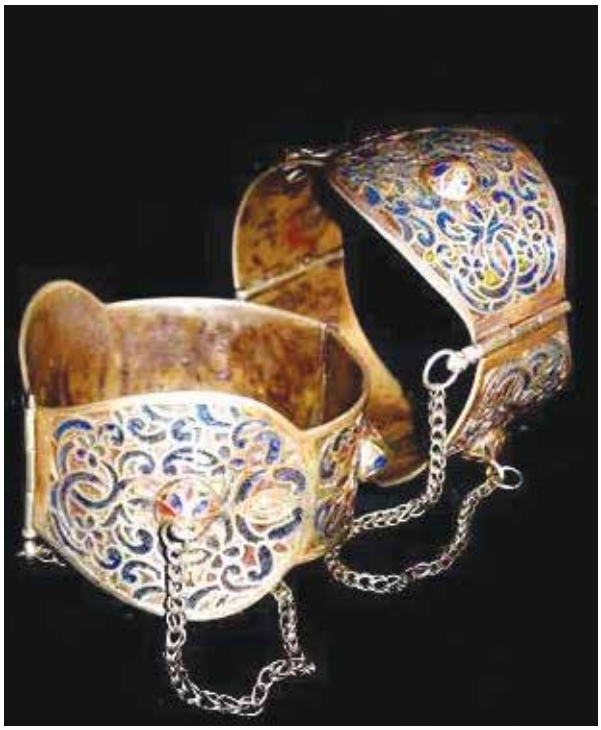
Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Autres	$70

Make cheques or money orders Payable to:
Culture Populaire

Compte Bancaire Numéro:
IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 -
SWIFT: NBOB BHBM -
Banque National De Bahrein.

Imprimeur

Awal press - Bahrain



Traditional jewellery is therefore a reflection of people's aesthetic, historical, social, and even religious existence. Because of its historical and artistic character, it is also regarded as a significant part of the national heritage. What are the idiomatic and linguistic meanings of traditional jewellery? What are the most notable historical dimensions of it? What are the materials used to make jewellery ornaments, as well as the procedures used to make them? What role does jewellery play for Moroccan women?

This study looks at how Moroccan women in different parts of the country dress, as well as the types of jewellery they wear, their symbolic and semantic meanings, and how they can be used to communicate.

Two key factors motivated our decision to study these locations (Atlas, Souss, and Saharan region). The first is that, in comparison to other locations, this area has retained its customs, traditions, and cultural past. Another is that, in addition to the rest of the conventional industries, these locations continue to manufacture jewellery. Due to the nature of the subject, the study relied heavily on a historical descriptive (analytical) method to monitor the most significant improvements in Moroccan jewellery. Identifying the most important conceivable functions, whether at the raw material level or the geometric shapes that it has adopted over its evolution stages.

Metal jewellery is one of the most well-known types of traditional Moroccan jewellery. The oldest items date back to the late stone period (6900 BC) and have been passed down through the generations.

In ancient times, Moroccans used the shells of ostrich eggs as jewellery. They also produced jewellery out of shells and animal bones until minerals and valuable stones were discovered, at which point they used them to create one-of-a-kind pieces.

This traditional jewellery has gone through numerous stages as a result of the passage of several civilizations: Phoenician, Byzantine, and Islamic, beginning in prehistoric times and continuing to the present day. Every civilization has put its mark on the jewellery that it creates. Regardless of the differences in traditional Moroccan jewellery due to geographical area, ethnicity, and civilisation, it is composed of the same components and forms with minor variations. Because each location created its jewellery in accordance with its own creative and professional traditions, the variety of names and shapes of such jewellery has been linked to their multiplicity of symbolic and cultural connotations, as well as their overall cultural load.

Traditional Moroccan Jewellery: Technique and Semantic Dimensions

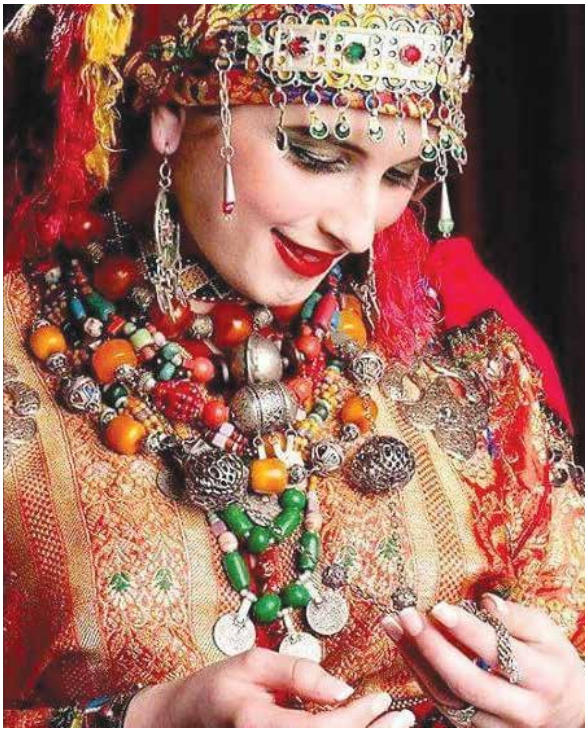
Muhammad Bueita - Morocco

Although the roots of humankind's, and particularly women's, infatuation with jewellery are difficult to trace, they are as old as the human race itself. And so, in an anthropological sense, it became a main component of the human experience and an important symbol of identity and culture.

Morocco is famous for its women's jewellery. The ethnic and geographical diversity of the country reflects the range of civilizations known to the Mediterranean region in general. Therefore, this diversity and cultural richness created a number of processes for composition and manufacture, as well as a wide range of embellishments and aesthetic styles.

Every nation has a rich heritage that serves as a foundation for its future growth. This heritage may be intangible, as in social systems, conventions, traditions, and values; or tangible, as in handwork, ceramics, weaving, fashion, etc. that reflect cultural, social, and economic standings, as well as local cultural identity.

Fashion has played a crucial role in human existence since the dawn of time, evolving with the times and periods to capture the essence of emotions and feelings and serve as a symbol of relationships. Clothing acts as a conduit for the body's knowledge. Jewellery is also a significant part of our cultural history. Humans have worn a variety of jewellery since the beginning of civilization. Everything from ostrich egg shells to shells, stones, metals, and more has been used to adorn early humans.



Moroccan jewellery is noteworthy because it represents Moroccan society's habits, rituals, norms, and beliefs, as well as the extent to which it is influenced by other cultures through its patterns and symbolism. This indicates the significance of the Moroccans' life and surroundings.

Jewellery expresses people's traditional way of life; it is both a key to their uniqueness and a civilizational guide that communicates aesthetic, moral, and spiritual components. Jewellery was connected to a spiritual purpose, which has been manifested in many sorts of amulets, invocations, and talismans that are placed in a piece of jewellery and worn around the neck or around the wrist, and which accompanies its bearer for life. in order to ward off evil, envy, and the evil eye (according to folk belief).

Village architecture in the Zayanes' region: A renewable cultural pattern

Jawad Al-Tiba'i - Morocco

Prior to Morocco's independence, the tribe was in charge of regulating environmentally appropriate housing. With the changes in land administration and national rebuilding in the early 1960s, the tribe's function shrank to allocating communal lands to individuals, regulating land rights and arranging yearly religious and cultural seasons. The village groups, with their elected representatives, took over management of urban agglomerations from the tribe. Gradually, construction started using cement and solid materials rather than local resources for family buildings, and livestock and agricultural equipment facilities were separated from the residential units.

Village housing was not a priority for administrations whose primary purpose was to oversee the general affairs of the village community. However, village housing in the Zayanes' region has always been an important part of tangible cultural heritage. It shows cultural and symbolic potential as well as the ability of communities to work together.

Housing sizes vary depending on the family's economic status. The geometric shape of the house shows how simple the design is, and the number of rooms and space shows how big the family is, how they socialize, and how close they are to each other.

The Zayanes region's houses store crops and food, provide shelter for animals and livestock, and preserve agricultural equipment. It reflects its natural surroundings' data, whether in terms of building materials or adaption to climatic, topographical, and security situations. Given its ecological significance, it is vital to connect rural heritage with tourism activities so that the sense of the place's spirit is consolidated and it returns to its normal vitality, as is the case in some of the areas in the Draa Valley and the Madasher mountains to the northwest.

Indications of Moroccan Sufi Dance

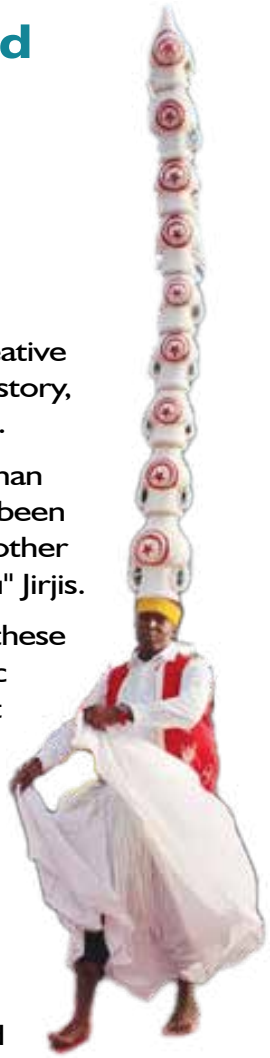
Sofian Ijdirah - Morocco

My study, "Signs of the Moroccan Sufi Dance", is based on a semiotic reference that seeks to analyse what Moroccan Sufi dance movements expresses. It is known that the Sufi field is connected to multiple art forms, such as poetry, prose, music, dance, and much more. In this paper, I address a new topic related to the Harraqi Darkawi dance model in Morocco, particularly in the city of Rabat, where Sheikh Muhammad Belarabi Al-Dalaei established a central branch following his great Sufi Sheikh Sidi Muhammad Al-Harraq Al-Hasani.

The dance in the Zawiya Harraqia Darqawia in Rabat is ruled by particular rituals and traditions that do not deviate much from the Shadhili school's broad Sufi foundation. We have concluded that the dance in this regard is significant movements that derive their beauty from the Sufi thought that relies on the Qur'an, the Sunnah, and the sayings of the masters and the sages. The reason

this art is important is that it has survived in a world that is spiritually and morally broken. and since I have lived in the Zawiya Harraqiya of Rabat, I described what I have witnessed since childhood, looking for the meaning of these Sufi dance moves that reflect cosmic signs based on Islamic belief.

The Gugu Groups' Body Language and Semantic Expressions Southeastern Tunisian



Munji Al-Suwai'i - Tunisia

Tunisian dance is regarded as one of the most pantomimical expressions since it is based on bodily compositions that have been associated with man since ancient times. The majority of historical, social, and anthropological sources and references show that the Pharaonic civilization was among the first to value dance, a ceremonial art form that is considered a sacred rite ordered by priests and revered by traditions, and which has the highest status and reverence in those ages. "No civilisation has come close to what Egypt has done in terms of preserving and sanctifying dance and integrating it into all religious ceremonies."

The survival of "Al Satambali" groups in Tunisia, as well as their spread in various Zawiyas of Sidi Saad in Tunisia and on the island of Djerba-Sidi Mansour in Sfax and "Sidi Marzouf Al-Ajami" in Gabes and Kebli is evidence of the high status this therapeutic psychodrama's have in microsocial folk culture.

The "Gugu" groups are regarded as one of the most important artistic groups in the southeast, with all of their members being black minorities who are distinguished by their artistic talents, whether at the level of playing folk instruments or those who demonstrate mastery in bodily expressions, particularly in distinct types of dance that require a great deal of physical effort, especially since these artistic practices occupy a large part of their musical heritage.

These groups keep up their creative efforts in order to keep their history, authenticity, and traditions alive.

Since Gugu was started more than 50 years ago, two groups have been set up in two places near each other called "Gugu" Djerba and "Gugu" Jirjis.

The term "Gugu" was given to these two groups without any specific knowledge of its origins, except for the only hypothesis agreed upon by all members of the "Gugu," which was attributed to a person named "Khadur Bushama" who worked in the field of tourist marketing. He chose this name because it is easy to remember and pronounce, and it was used to introduce them to foreign tourists at the time, rather than the other names by which they were known by locals, such as "Nubat Al Abid" or "Al Takhmirah," as one narrator noted.

It was stated that the name is a combination of the words "Gugu" and "Gugu," which also refer to the names of the African instruments, the "guembri," that the group used. However, these stories don't seem to be true, because this name has been around since the beginning of black groups in the southeast, which happened to be at the height of the slave trade in a number of African cities and cities in the north of this continent at the end of the 1800s.

that what was described as "Ponkal" or "Pongal" in ancient texts is the festival itself, known as "Prasadam."

As an expression of gratitude and appreciation to the Sun God for allowing the peasants to harvest crops from the fields, all the people of Tamil Nadu gather in specialised places according to the Tamil calendar, beginning on the last day of the month Markazi (the last month in the Tamil calendar), which always corresponds to January 13th, and ending on the third day of the month Tai, which corresponds to January 17th of every year. And the festivities of this festival last three days for most people and four days for others, and those days are known as Bhogi Pongal, Surya Pongal, Mattu Pongal, and Kanum Pongal, respectively.

The winter solstice festival, according to beliefs, celebrates the end of the winter solstice and the start of the sun's northward journey, notably its arrival in the Makara zodiac (i.e. Capricorn). Pongal was given its name because the term meant "to boil and overflow (rice)" in the native tongue.

Because they cook a traditional meal from the first rice grown in the new harvest season, mixed with milk and raw sugar and presented to the god or goddess, sometimes they present it to cows and then share it among family members, and they decorate the cows and their horns and bathe them. To prepare for worship inside the home or temple, adorn the courtyards of homes with rice powder, and gather friends and family together are all traditional functions of this event.

Pongal Celebration in Tamil Nadu, India

Nashad Ali al-Wafi's - India

Pongal is one of the most important festivals celebrated by Tamil people in Tamil Nadu, Karnataka, Andhra Pradesh, Telangana, and Puducherry in India. It is also a major Tamil festival in Sri Lanka. It is observed by the Tamil diaspora worldwide, including those in Malaysia, Mauritius, South Africa, Singapore, the United States, the United Kingdom, and Canada.

It is known in some places in the world as Makar Sankranti, Magu Bihu, Uttarayana, Magi, Maghe Sankranti, and Shakrain.

Pongal is mentioned in the inscriptions of the Viraghava temple, where God Vishnu is worshiped, in Tiruvallur- Chennai. It was founded by King Kolottungal, (CE 1122-1070). According to those inscriptions, the Pongal festival was celebrated in the temple courtyard. As mentioned in the texts of the Shiva bhakti known as Tiruvembavai.

Andrea Gutierreza, a Sanskrit and Tamil researcher, says, "Documents have come down to us highlighting the antiquity of the beginning of the Pongal festival from the Chola era. It was referred to in some ancient texts, such as Ponakam and Ponkal, and at other times as Tiruponakam.

The texts indicate that the nature of the festival and what it includes today are different from what it was in the ancient era. Some researchers believe

closely linked to the activities of agricultural societies, so it is correct to call it the festival of agricultural rituals. It was cared for by farmers in Morocco alongside "Al Hakouz," for example, and is still popular today, despite the loss of many rituals.

- Second, Pentecost marks the end of an agricultural season and is a celebration of the land and its ongoing generosity. As a result, the occasion was primarily an opportunity to express gratitude for the ripening of the crops, but it also represents a precautionary ritual, in order to avoid the disastrous results that could occur during the harvest, which leads us to the concept of fear of nature's secrets and its might.
- Third, the ceremonies of celebration invoke fire and its ashes, water, and nutrition, all of which are significant components impacting all aspects of existence. Despite changes in situations and mentalities, the continuous celebration of it

and other events demonstrates that nature continues to have an impact on man. With the exception of a few in the countryside distant from the center, the celebration of Pentecost has lost its luster among Moroccans today, but it remains powerfully present in the national consciousness, particularly in the houses of farmers.

Pentecost in Morocco:
A Summer Celebration During A Busy Season

Ahmad Al-Warith - Morocco

Moroccans, particularly farmers, continue to look forward to the celebration of Pentecost. It is held on July 7, in the midst of harvest activity, throughout the summer. The most significant components of the celebration include lighting a fire, having water fights (splashing water on each other), and making meals from the grains of the season. They follow in the footsteps of their forefathers, who celebrated this event from an early era in the history of Islam in Morocco, as it is a peasant holiday known as Pentecost, or the Festival. Rather, as recent research has shown, Pentecost is part of an ancient culture that goes far back in time, beyond the celebrations of Muslims, Christians, and Jews, and is closely linked to the agricultural rituals that were followed by the ancient Berbers, like other primitive peoples, to celebrate crop maturity and carry out a set of rituals that ensure the preservation of crops, so they will not be harmed after storage, and the next agricultural season will be fruitful.

The following are the highlights of this paper:

- First and foremost, Pentecost is an ancient solar holiday. Its rituals are

and supporting them; for example, in Europe, every village has its own sacred customs that it conserves, making them part of its culture.

Globalization has not kept cultures from retaining certain of their primal practices that contribute, both directly and indirectly, to the preservation of their existential "identity." However, this evolution had a part in "modifying" how those cultures dealt with their shared heritage.

In Palestine, for example, marriage is no longer connected with night parties, "torch" parties, walking to the bride's house, solo singing, and so on. Instead, there is modern musical singing, a common worldwide traditional outfit, the white gown for the bride, the black suit for the groom, and wedding halls. Huge invitations, and so on, and in light of this social sharing, there is a form of "inclusion" of some of the remaining historical customs and traditions of the Palestinian wedding, such as the rituals of wedding banquets, the groom's bath, and certain folk melodies and songs. A change in how it's shown now doesn't mean that the legacy is being destroyed or abandoned. Instead, it's just how it's shown now that has changed.

The purpose of this study is to document the wedding rituals in the town of Beit Furik, which have similar rituals to wedding rituals in other villages, with minor differences in some of their customs and traditions.

The researcher will detail all those rituals, with the goal of identifying the memory of the Palestinian village and seeing how people used to make themselves happy in a time that is completely different from the time in which we live, (the time of ruins, according to Marc Auge), which contributes to giving history intuition and a value that makes it an icon loaded with connotations and meanings that express its value and importance in our time.

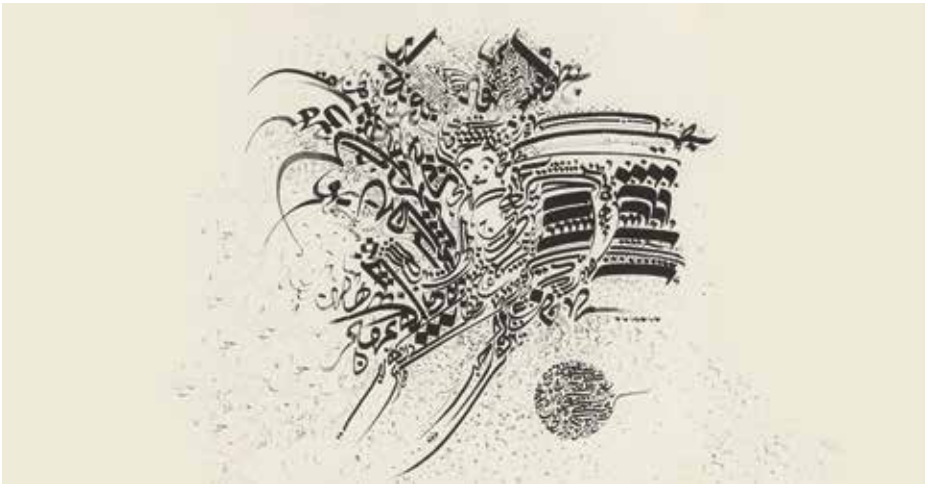
Marriage Narrative in Beit Furik: Concept and Implications

Husni Mulaitat - Palestine

Marriage is regarded as one of the most important social practices in all countries since it is an "associative" act that brings together a man and a woman. According to those who are familiar with various cultures around the world, marriage is a "ritual" linked to religion and primordial culture, or, in the words of anthropologist Edward Taylor, the culture related to the formation of civilization in a society.

Taylor defines culture, or civilization, taken in its wide ethnographic sense, as that complex whole which includes knowledge, beliefs, art, morals, law, customs, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society, implying that human development is based on "containing" customs and traditions, and respecting

Arabic Folk Poetry: Style and Theme



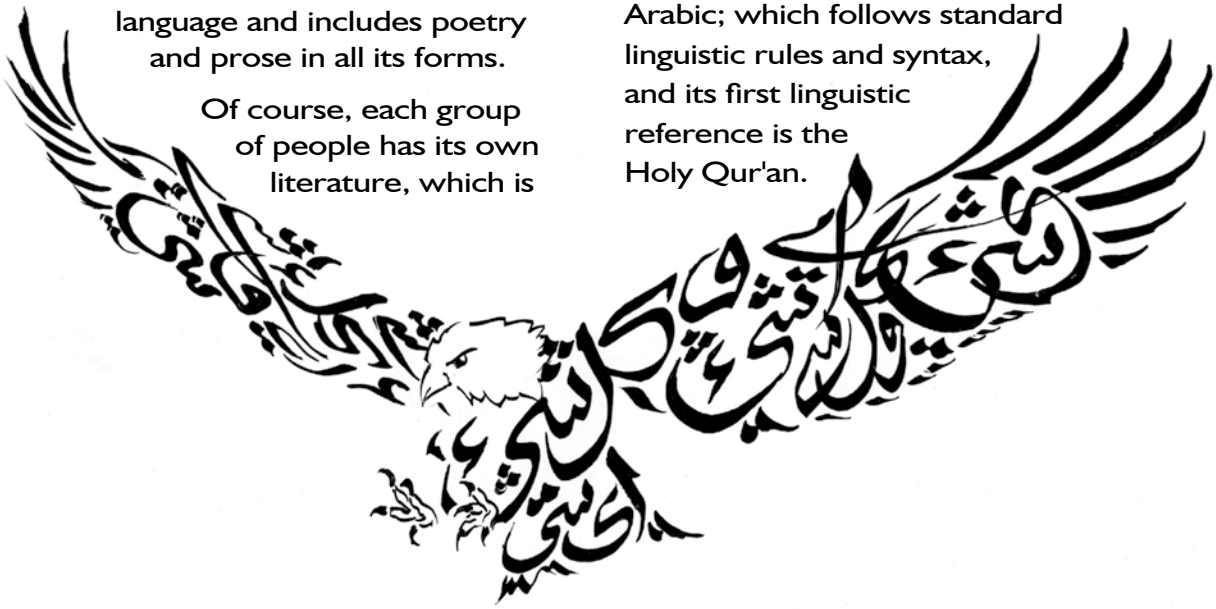
Abdullah Muhammad Al-Umari - Saudi Arabia

"Folk Literature" is a relatively new term employed by modern Arabs in their studies. if it existed in any Arabic text from the pre-Islamic, early Islamic, or Umayyad periods, it would not signify the same thing we mean today.

Folk literature, according to the perspectives and definitions of those who have dealt with or studied it, refers to any written or spoken creative discourse that uses vernacular language and includes poetry and prose in all its forms.

Of course, each group of people has its own literature, which is typically entirely unique and distinct from that of other communities.

To avoid going off on a digression and prolonging the discussion on folk literature, I will limit myself to poetry as one of the types of folk literature, defining it as: written or spoken poetry in the vernacular dialects of Arab countries, that is comparable to poetry written in Modern Standard Arabic; which follows standard linguistic rules and syntax, and its first linguistic reference is the Holy Qur'an.



Aesthetics of Modern Sufi Folk Poetry in the Djelfa Region
Poet Si Ahmad bin Mi'tar as a Model

Ahmad Qanshuba - Algeria

Algerian folk religious poetry, notably Sufi poetry, has grown in importance in the modern era as a consequence of a confluence of factors affecting the Algerian people. The people's suffering as a result of French colonialism, which imposed a major siege on components of the Algerian Arab-Islamic identity, prompting popular poets to seek refuge in this style of poetry and celebrate it as a source of support for their identity, is perhaps the most important of these. It was the historical setting and the poets who wrote this type of poetry that made it important. Most of them were religiously literate, having studied in Sufi Zawiahs (corners) in the 19th century and in Algerian regions that played a big role in preserving Arab-Islamic culture before that.

The article attempts to extrapolate the most important aesthetics of Sufi folk poetry in the Djelfa region, which is located about 300 kilometers away in the south of Algeria, through the poems of a famous folk poet in this region and its surroundings, Si Ahmed bin Mi'tar, who lived in the ninth century, belonged to the Rahmaniyya Sufi school, and was a graduate of the most important zawiya (in the region of Bou Saada). He was most renowned for his religious and Sufi poetry. He also composed poems on nostalgia and describing the beauty of nature.

Is Sufi folk poetry less creative and attractive than other types of poetry because it focuses on religious and spiritual themes?

The paper will discuss a few questions related to aesthetic and poetic issues:

What are the main themes of Si Ahmed bin Mi'tar's poetry?

What are the artistic characteristics of his poetic imagery?

How to evaluate the aesthetics of intertextuality in his poems?

and research skills, and they have gained a worldwide reputation for organising programmes, festivals and countless conferences and forums over the years.

IOV was represented by a team from the Presidential Office in Bahrain, that included Dr Hanadi Issa Al-Juwdar, Ms Asrar Hassan Muhammad and myself. In-depth discussions took place over the course of three days. The primary focus was the need to find effective ways to teach future generations about the importance of cultural pluralism so that everyone is inspired to share knowledge and teach others about their traditions. This is especially important after the Coronavirus pandemic caused a serious social and economic crisis that could be a seed of collective resilience that confirms the importance of knowledge.

At this meeting, a considerable amount of time was spent deliberating about the importance of renewing the joint commitment to identifying, conserving, renewing and passing cultural legacies on to future generations. We reviewed ideas and programmes that could be implemented concurrently in line with this commitment.

Attendees held extensive discussions about the need to promote cross-cultural understanding and collaboration by encouraging national teams to participate in international festivals that boost communication, connections and cooperation.

The participating countries emphasised typical themes such as the re-evaluation of some components of heritage, ways in which modern cultures can supplement the history of previous generations, and which elements of contemporary folk culture can be included in educational curricula.

At the meeting, there was a significant focus on cooperation, collaboration and the development of intercultural dialogue and knowledge sharing. This can be accomplished by exchanging visits, by hosting and participating in festivals, artistic forums, intellectual conferences and specialised seminars on a regular basis, and by supporting and enhancing less developed nations' efforts to preserve folk culture.

As the meeting concluded, the heads of the five organisations signed an agreement* that included the participants' key findings.

The atmosphere at the meeting was very hospitable, considerate and friendly.

May God provide these organisations with the ability to carry out their duties in a world that is changing and becoming increasingly challenging and less considerate.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

* The English version of the agreement is published in this issue.

The Art of the Possible and International Cultural Heritage Organisations!!

Because of today's fast pace, the vast number of variables (wars, outbreaks of disease and terrorism, etc.) and the rapid technological advancements that affect people's daily lives in a variety of ways, it is imperative to pay attention to the negative effects on humans' thoughts, consciences and morals and on future generations across the planet.

The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage is a UNESCO treaty that was adopted by the UNESCO General Conference in 2003. It went into effect on April 20 2006. The aim of the treaty is to protect and promote intangible cultural heritage and to research the collection and documentation of all traditional cultural images and forms including music, singing, theatre, myths, traditional dances, regional customs, beliefs and traditions, traditional activities associated with diverse crafts, and folk industries.

To consolidate the UN's goals, five international organisations joined forces to identify cultural heritage, emphasise its role and status, and to preserve, revitalise and transmit it to future generations in the form of cultural heritage rich in tangible and intangible resources, because it is a fundamental component of people's identities and a tool for rapprochement and understanding.

The Italian Federation of Popular Traditions (FITP) invited these organisations to meet in the city of Bari in southern Italy on May 13 to 16 2022. The meetings were attended by delegations from five international NGOs under UNESCO's umbrella that are active in the field of folklore:

- The Italian Federation of Folk Traditions (FITP)
- The World Folklore Union (IGF)
- The International Organization of Folk Art (IOV)
- The World Association of Performing Arts (WAPA)
- The Federation of International Dance Festivals (FIDAF)

Each of these organisations has hundreds of members with a wide range of creative

Index

5
The Art of the Possible and International Cultural Heritage Organisations!!

7
Aesthetics of Modern Sufi Folk Poetry in the Djelfa Region

Poet Si Ahmad bin Mi'tar as a Model

8
Arabic Folk Poetry: Style and Theme

9
Marriage Narrative in Beit Furik:

Concept and Implications

11
Pentecost in Morocco:

A Summer Celebration During A Busy Season

13
Pongal Celebration in Tamil Nadu, India

15
The Gugu Groups' Body Language and Semantic Expressions Southeastern Tunisian

16
Indications of Moroccan Sufi Dance

17
Village architecture in the Zayanes' region:

A renewable cultural pattern

18
Traditional Moroccan Jewellery:

Technique and Semantic Dimensions

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.

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

Editorial Members
- **Nour El-Houda Badis**
- **Husain Mohammed Husain**
- **Hasan Madan**
- **Khamis Z.Albanki**

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
Directer of International Relations
I.O.V.

Nayla A. Yaqoob
Translations Coordinator

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

FOLK CULTURE

A quarterly specialized journal
Volume 15 - Issue No. 58
summer 2022

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

Make cheques or money orders Payable to:
Folk Culture
For Studies, Research And Publishing.

Compte Bancaire Numéro:
IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 -
SWIFT: NBOB BHBM -
Banque National De Bahrein.

Printer

Awal press - Bahrain

Folk heritage:
Bahrain's message to the world

For Studies, Research And Publishing

Tel: +973 17400088

Fax: +973 17400094

Distribution & Subscription:

Tel: +973 33769880

Fax: +973 17406680

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

@folkculturebhr

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)

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 15 - Issue No. 58 - Summer 2022

www.folkculturebh.org