الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة
العدد 60 – السنة السادسة عشرة – شتاء 2023

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
مدير 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 60 – شتاء 2023

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: 10 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

في خضم أعياد البحرين المجيدة مكاسبنا الوطنية تترى

بهذا العدد من فصليتنا العلمية المحكمة «الثقافة الشعبية» نكون قد أكملنا عامنا الخامس عشر من انتظام الصدور، ملتزمين بذات النهج العلمي المتخصص، لنضع أقدامنا بكل ثقة واقتدار على أعتاب عام جديد مليء بالطموح والآمال.

وإذ نتأمل مسيرة السنوات الماضية، نشعر وكأنها مرت كلمح البصر، رغم كل ما بها من المسؤولية الاعتبارية، ومن القلق والعناء الذي يسبق عادة كل إصدار جديد على حدة، وهو ذاك الشعور العجيب، الذي لا يدرك قدْره إلا من تعامل مع خطورة نشر الكلمة على الناس، منطوقة أو مطبوعة، فما بالك إن كانت تلك الكلمة ذات صلة علمية وعاطفية بحياة الناس، أبسطهم أو أجلهم قدراً ومعرفة.

ويحق لـ «الثقافة الشعبية»، إلى جانب ما أدته من واجبات علمية وثقافية ووظيفية مسؤولة، أن تعتدّ بالاحتفاظ بكادرها العلمي والتحريري الذي عملت على استقرارهما الوظيفي، إلى جانب رفع كفاءتهم لتحقيق المزيد من العطاء، إذ استطاعت بفضل جهود هذه النخبة من أن تجدد مخرجات أعمالها، وأن تكسب أقلاماً علمية رفيعة المستوى من الشرق والغرب، وأن توسّع في نهجها لقبول أقلام ذوي التجارب الميدانية، إلى جانب أقلام كبار العلماء من ذوي الاختصاصات العلمية النظرية الرفيعة، هادفةً لأن تكون جامعةً لمعارف الثقافة الشعبية بشقيها النظري والميداني.

ولقد سرنا جداً بأن نُوجّه إلى أن تُفرد لفنون البحرين والخليج العربي مساحةً خاصةً بكل عدد، رغم شُح هذه المادة وعزازة من يخوض بحرَها من الباحثين، إلا أننا أفردنا مساحة خاصة بكل عدد من أعداد سنواتنا الماضية للتعريف بفن من الفنون الشعبية، واستكتبنا من توسمنا بهم خيراً لتزويدنا بالجديد. علَنا نشفي غليل من يترقب منا المزيد في هذا المجال.

ولا نبالغ في القول، حين نقول باطمئنان، وبكل ثقة، بأننا استطعنا خلال الشهور الثمانية الماضية من هذا العام من تغطية 70 % من عجز توصيل نسخ مطبوعتنا الورقية المعتاد إلى 165 بلداً من بلدان العالم، نتيجة ظروف جائحة كوفيد . مع تواجدنا المستمر على الموقع الإلكتروني دون انقطاع.

وعلى صعيد متصل بواقع هذه الفصلية، يردنا قبل نهاية كل عام ميلادي تقرير يحوي تقييماً موضوعياً لمحتوى مجلة «الثقافة الشعبية»، وذلك من معامل التأثير والاستشهاد المرجعية العربي، وهي قاعدة البيانات العربية الرقمية أرسيف Arcif ومقرها عمان بالمملكة الأردنية الهاشمية، أحد مبادرات قاعدة

بيانات «معرفة» للإنتاج والمحتوى العلمي الخاضع لمجلس الإشراف والتنسيق التابع لعدة جهات عربية ودولية منها: مكتب اليونسكو الإقليمي للتربية في الدول العربية ببيروت، لجنة الأمم المتحدة لغرب آسيا (الإسكوا)، مكتبة الاسكندرية، بالإضافة للجنة علمية من خبراء وأكاديميين عرب وأوروبيين.

يحوي هذا التقرير التهنئة بتحقيق محتوى ما ننشره للمعايير العلمية المعتمدة في تخصص العلوم الإنسانية والعلوم الإجتماعية من بين 5100 مجلة عربية علمية أو بحثية في مختلف التخصصات للعام 2022 ومنها الانتظام بمواعيد الصدور. وللاطلاع على تفاصيل تلك المعايير وسياسة التصنيف لهذه المجلات، يمكن للقارئ الكريم التفضل بزيارة موقع أرسيف (http://e-marefa.net/arcif).

وبقدر اعتزازنا بأن تحقق مطبوعة بحرينية علمية متخصصة في الثقافة الشعبية هذه المكانة العلمية الدولية المتميزة، التي استحقتها عن جدارة واقتدار عبر خمسة عشر عاماً متواصلة من جهد الفرز والتدقيق والتصحيح وحسن اختيار المادة وتحكيمها تحكيماً علمياً، وإخراجها بأعلى المستويات الفنية، وطباعتها ورقياً بأرفع التقنيات محلاة بالصور الملونة، ومن ثم رفع كل تلك المادة العلمية المصورة على موقع إلكتروني يستقطب ملايين الزوار من كل بلدان العالم، إلى جانب انتظام الصدور ونجاح خطط الشحن والتوزيع وانتظام دفع مكافآت الكتاب والمتعاونين، فإننا لندين بكل الفضل لصاحب الفضل الراعي الكريم حضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك البلاد المعظم، الذي هيأ لنا تحقيق أمل أشقينا العمر لتحقيقه، فكان كلما بَرق لهذا الأمل بارق بعيد سارعت ظروف قاهرة من هنا ومن هناك لتطفأه، حتى جاء هذا الفارس النبيل فتحقق على يديه، وفي عهده الزاهر الميمون لهذه المطبوعة أمل استمرار الصدور وسبل الانتشار والوصول حاملة رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم، في شراكة دولية رفيعة المستوى مع المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) إحدى المنظمات الدولية غير الحكومية، وأمّن لكل العاملين بهذه المطبوعة حياة كريمة بها يعملون ويدرسون وينجحون بتفوق.

فالنجاح الذي يتحقق لهذه المطبوعة على الساحة العربية والدولية هو نجاح مستحق لهذا العهد الزاهر التي تعتبر مجلتنا مجرد خيط رفيع من نسيج ذلك العلم الذي ترفعه تلك اليد العزيزة الكريمة الممتدة للدعم والمساندة في كل حين.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

في خضم أعياد البحرين المجيدة
مكاسبنا الوطنية تـــــــترى

علي عبدالله خليفة

4

تصدير

لماذا البعد عن الصون العاجل للتراث؟

مصطفى جاد

8

عطف نسق

في الانتحال

محمد عبدالله النويري

10

آفاق

الموسيقى شأن كوني «الفنّ الموسيقي في سياقاته الانسانية والاجتماعية والحضارية»

محمود قطاط

16

أدب شعبي

أشكال الموروث الشعبي في قصص خيري شلبي مقاربة ثقافية

أحمد الصغير

32

ثقافة النخلة من خلال الأمثال الشعبية في مملكة البحرين «الجزء الثاني»

حسين محمد حسين

46

الزجل المغربي:
النشأة والخصوصيات الاستيطيقية

سعيد سهمي

60

الترجمة وبلاغة الشعر؛ قراءة في دراسة جنيفييف بيونو لشعر علي عبد الله خليفة

نور الهدى باديس

70

عادات وتقاليد

المعتقدات الوافدة وانعكاساتها الفنية... الزار مثالا

محمد أحمد جمال

80

الشموع ودلالاتها الرمزية في الأفراح والأعراس والمناسبات

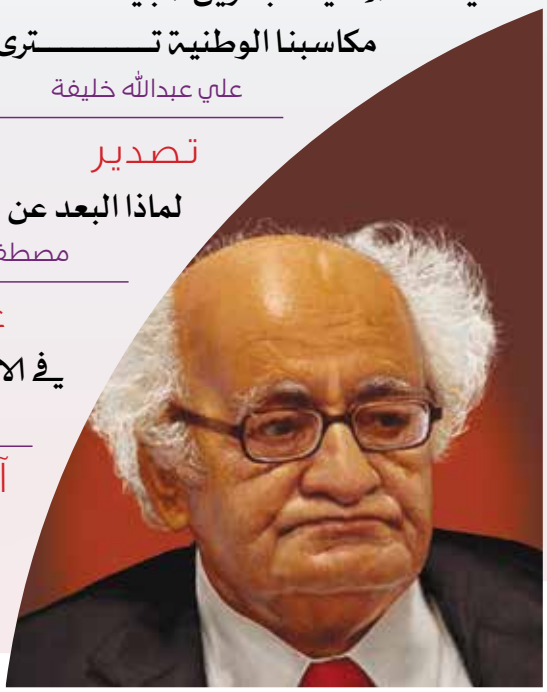
جعفر البحراني

88

دور رجالات الطريقة التجانية
في حفظ الأمن والاستقرار في المغرب المعاصر

سعيد الأشعري

108



موسيقى وأداء حركي

الأغنية الشّعبيّة الشّاميّة «ع الرّوزانا»:
بحث في رواياتها التاريخية وتحليل لأداء صباح فخري لغنائها

إلياس بودن 122

سيمون جارجي من العمل الميداني الى البحث النظري
الموسيقى الإثنية بين المصطلح والبحث الميداني

يعقوب المحرقي 140

ثقافة مادية

خُصُوصية المَجَال السَكَني في ظلّ التحولات السُوسيُوثَقَافيَة: دِرَاسَة ميدَانيَة للقُرَى الجبَلية (شنّني تَطاوين مثَالاً)

علي المبروك 154

سمات التشكيل الزخرفي للمساكن التراثية في مدينة زبيد

محمد عبدالحميد نعمان ثابت 176

القشابية، سيدة التراث بالجلفة
«لباس تقليدي شتوي وبري، يجمع بين الهيبة والوقار وجمال الهندام»

عطية عيساوي 186

فضاء النشر

عرض كتاب: «الحدوتة وسيلة اتصال»

أسعد شرف 198

قراءة في كتاب: المسافة والتحليل: في صياغة أنثربولوجيا عربية، لعبد الله حمودي

ياسين البجدايني 202

نافذة على التراث الشعبي البحريني

فن العاشوري من الفنون الاحتفالية في منطقة الخليج العربي

خالد عبدالله خليفة 210

أصداء

«عندما يحيد الباحث عن أخلاقيات البحث العلمي» نظمته «هيئة البحرين للثقافة والآثار»

باحث وأكاديمي عربي 214

دعوات لتوثيق التراث منهجياً في «الملتقى الوطني للتراث»

سيد أحمد معتوق 216

تصدير

لماذا البعد عن الصون العاجل للتراث؟

هذا سؤال محير جدًا.. ولم أجد حتى الآن إجابة صريحة عليه.. وأنتظر مناقشته على مستوى واسع بين المهتمين بمجال التراث الشعبي أو التراث الثقافي غير المادي خاصة في منطقتنا العربية: لماذا نهمل ونبتعد عن تسجيل عناصر التراث اللامادي على قائمة الصون العاجل باليونسكو...؟ ولطالما طرحت هذا السؤال مصحوبًا بعلامات التعجب، خلال عشرات من ورش العمل التي قدمتها خلال السنوات العشر الفائتة كخبير في اليونسكو. وكنت ألفت الانتباه دومًا إلى أن الكثير من تراثنا يحتاج إلى صون عاجل.. غير أن تقرير اللجنة الدولية للتراث الثقافي غير المادي يرصد كل عام إهمال العالم لصون عناصر التراث المعرضة للاندثار أو المخاطر.

عندما أعلنت اليونسكو عن اتفاقية التراث الثقافي غير المادي، كان الهدف من الاتفاقية هو: التدابير الرامية إلى ضمان استدامة التراث الثقافي غير المادي، ومن ثم تؤكد الاتفاقية في المادة 12 على أنه يتعين على كل دولة طرف وضع قائمة حصر أو أكثر للتراث الثقافي غير المادي الموجود على أراضيها، بطريقة تتلاءم مع وضعها الخاص. وعلى هذا النحو أعلنت الاتفاقية عن قائمتين رئيسيتين، وسجل لحصر التراث على النحو التالي:

- الأولى: قائمة التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى صون عاجل.
- الثانية: القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للإنسانية.

والقائمة الأولى تؤكد على كل دولة ضرورة الاهتمام بعناصر التراث المعرضة للاندثار، وتحتاج لصونها واستدامتها إلى صون عاجل.. كأن نجد لدينا حرفة من الحرف لا يقوم على العمل فيها سوى عدة أفراد فقط كحرفة تكفيت النحاس بالفضة على سبيل المثال، أو حرفة صياغة الذهب التقليدية، أو حرفة صناعة ورق البردي، أو آلة موسيقية قاربت على الاندثار لتراجع القائمين على صنعها أو يعزف عليها كآلة الأرغول.. وهكذا. وقائمة الصون العاجل على هذا النحو تتميز بأن الدولة التي تقدم عناصر عليها من حقها أن تطلب ميزانية مادية من أجل القيام بإجراءات الصون، لإنقاذ هذا العنصر أو ذاك من الاندثار. وذلك بتوسيع دائرة ممارسته، وتدريب المهتمين به، فضلاً عن نشره على أوسع نطاق..

أما القائمة الثانية والخاصة بتسجيل العناصر على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية، فإنها مختصة بتسجيل العناصر الحية، والتي تمارس على أوسع قدر من الانتشار في الدولة، كما تتضمن تدابير صون من الجماعات ومن الدولة يحقق لها هذه الاستمرارية.. أي أن هذه القائمة لا تشمل عناصر تتعرض للاندثار أو أي من إشكاليات الصون.. وتسجيل عناصر على هذه القائمة يعني أن الدولة تحاول فقط أن تتباهى بأن هذا العنصر موجود لديها، ومنتشر، وأنها هي صاحبته.. وعليه فإن اليونسكو لا تدعم العناصر الموجودة على هذه القائمة_ ماديًا_ مادامت حية تمارس بين الجماعات.

والسؤال الذي نطرحه هنا: إلى أي من القائمتين ينبغي أن نهتم بالتسجيل عليها في هذا السياق.؟. الإجابة الطبيعية هي القائمة الأولى التي تهتم بعناصر التراث الثقافي غير المادي التي تحتاج إلى صون عاجل، فهي كثيرة جدًا على مستوى العالم، وهي التي من أجلها أُعلنت اتفاقية. ومع ذلك فإنه منذ إعلان الاتفاقية عام 2003 لم يُسجل على قائمة

الصـون العاجل كل عام سـوى 5 عناصر في المتوسـط، باسـتثناء عام 2009 الذي سـجلت فيـه دول العالـم 12 عنصرا على هـذه القائمة. وفي المقابـل فإن القائمة التمثيلية تشـهد أضعاف هذا العـدد كل عام، يكفي فقط أن نشـير إلى أن عدد العناصـر المسـجلة على هذه القائمـة عام 2022 بلـغ 46 عنصرا في مقابـل 5 عناصر على قائمة الصـون العاجل قدمتها كل من: فيتنام- أوكرانيا- شـيللي- تركيا- ألبانيا. وقد لفتت سيسيسـل دوفيل الرئيس الأسـبق للجنـة الدولية للتراث الثقـافي غير المـادي عام 2014 النظـر إلى هذه القضية، مشـيرة إلى أننا ربما نكـون قد ابتعدنا عن هـدف الاتفاقية.

ونتابع التسـاؤلات حـول هذا الموضوع: هل إعـلان أي من الدول عـن تراثها المعرض للاندثار هو أمر غير مسـتحب، أم أن ذلـك من شـأنه أن يلفت الانتباه إلى ثغـرات في التعامل مع عناصر التراث؟. أم أنها توجهات سياسـية؟. أم أن اسـتمارة البيانات الخاصة بالصون العاجـل والتي تتضمن إعداد ميزانية الصون تحتاج إلى جهد في إعدادهـا؟ أم أن معظم دول العالم لا يحتاجـون إلى دعـم مادي للصـون العاجل؟ أم أنـه لا يوجد أصـلاً عناصر تحتاج إلى صـون عاجل في معظـم دول العالم؟ جميـع هذه الاستفسـارات لها إجابـات واضحة بالفعل، خاصة السـؤال الأخـير، إذ أن اندثار العناصر التراثيـة هو أكثر ما يقلق العاملون في المجال..

تعالـوا نتأمل الوضـع الراهن في المنطقة العربية سـنجد أننا جميعًا قمنا بتسـجيل عناصر متنوعة مـن التراث الثقافي غـير المادي عـام 2022 جميعها على القائمـة التمثيلية، في غياب واضح عـن البحث عن العناصر التي تحتـاج إلى الصون العاجـل، وقد نجح العرب في تسـجيل جميع العناصر المرشـحة على القائمـة التمثيلية والتي جاءت علـى النحو التالي:

- الأردن: الممارسات الاجتماعية والدلالات المرتبطة بأكلة المنسف الأردنية.
- الإمارات: التللي: مهارات التطريز التقليدي في الإمارات العربية المتحدة.
- تونس: المعارف والمهارات المرتبطة بطهي الهريسة.
- الجزائر: الراي من الأغاني الشعبية الجزائرية.
- السعودية: التقاليد الشفهية المرتبطة بحداء الإبل (ملف مشترك مع سلطنة عمان والإمارات)
- السعودية: المعارف والممارسات المتعلقة بزراعة حبوب البن الخولاني.
- سلطنة عمان: المهارات والممارسات المرتبطة بالخنجر العماني.
- سوريا: فن آلة العود (ملف مشترك مع إيران)
- مصر: الاحتفالات الشعبية المرتبطة برحلة العائلة المقدسة.
- الإمارات: المعارف والممارسات والمهارات المرتبطة بالنخلة (ملف مشترك مع 15 دولة عربية)

لا نسـتطيع أن ننكـر أن نجاحنـا في تسـجيل عشـر عناصـر على هذه القائمـة عـام 2022_ وأضعافها في الأعوام السـابقة_ هـو أمـر مهـم وحيـوي للترويـج لتراثنـا الشـعبي العـربي، غـير أن العناصـر الـتي تحتـاج إلى صـون عاجـل لها حـق علينـا في الاهتمام بها، والاهتمـام بمبدعيهـا، والجماعـات الممارسـة لها والتي تسـعى للحفـاظ عليهـا، دون أن تجد من يمـد لها يد العـون. وهناك الكثير مـن البلـدان خاصـة في مناطق الشـام ووادي النيل وشـرق أفريقيا وشـمال أفريقيا تحفل بالكثير من العناصـر التي تحتاج إلى صـون عاجـل، كمـا أن معظـم هـذه البلـدان قـد تكـون في حاجـة إلى دعم مادي مسـتحق لصـون تراثها المعـرض للاندثار.

تبقى الإشـارة إلى أن هناك قائمة ثالثة أعلنت عنها اليونسـكو في الاتفاقية، وهي قائمة الممارسـات الجيدة، التي تحتفل بالبلـدان الـتي قامت بصون تراثها على نحو يسـتدعي عرض تجربتها لتكـون نموذجًا يحتذى به.. وهـذه القائمة أيضًا تحفل بعـدد محـدود للغاية مـن دول العالم. غـير أن هناك دائـرة ضوء قدمتهـا الكويت على هـذه القائمة عـام 2022 حيث سـجلت عليها: برنامج السـدو التعليمي: تدريب المدربين على فن النسـيج.

أ.د. مصطفى جاد

عطف نسق

في الانتحال

الانتحال أسوأ آفة يمكن أن تلحق بحثا علميا. فهو جناية في حق المعرفة العلمية. وهو اعتداء على ملكية الغير. وهو احتقار للذات واعتراف صريح بأن من أتاه ليس من العلم في شيء، وإنما هو يتطاول على مجال ليس من شأنه .

وليس من عيب من عيوب النفس إلا كان الانتحال دالا عليها. أولها صغَار الروح. فالمنتحل قريب الهمة، ضعيف الإرادة، فاتر العزيمة، لا يرى نفسه قادرا على الشغل والصبر والمثابرة في سبيل غاية لا يمكنها أن تتحقّق من دون ذلك. وهو ضعيف الحيلة لا يملك أن يضع لنفسه هدفا معرفيّا ثم يضع الخطة ويعمل من أجل تحقيقها. والأفدح من ذلك جميعا، قلة مروءته، حيث لا يرى غضاضة من وضع يده على ثمار أفنى فيها غيرُه العمر، ما أفنى وتعب وجدّ واجتهد، حتى تنضج وتستوي ويتيسّر جنيُها. هي لصوصية لا شك فيها. واللص ذميم، لأنه يدوس على كل القيم من أجل أن يحقق كسبا غير مشروع. لكن الفرق بين المنتحل واللص أن هذا يأتي فعلته في جنح الخفاء، يحرص على أن لا ينتبه إليه أحد، وهذا يأتيها على عيون الملأ، لا يبالي بأحد. فجمع إلى قلة الحياء، وقاحة يعجب لها المرء ويوحّد الرحمان !

وهم يُعرّفون الانتحال بأنه سطو لأحد الباحثين على عمل غيره ونسبته إلى نفسه دون وجه حق. والسطو في دلالته اللغوية «بطش وقهر» وهما يحتملان دلالات الاعتداء على سلامة الذات بما يمكن أن يفضي إلى ضررها. وهي دلالات تبقى ماثلة مع الانتحال. لكنها بدل أن تتعلق بالجسد فهي تصيب الروح. وقديما قال العرب المسلمون : «إن علمك من روحك، ومالك من بدنك. فضعه منك بمكان الروح وضع مالك بمكان البدن» لذلك لم يكن أشد أذى على الإنسان من أن يرى جهده الذي خصه بعنايته فترة من حياته، يسلب منه. وهو معنى متأصل في الثقافة العربية الإسلامية. فكتاب المرء هو أغلى عنده من كل النعم التي في حوزته. يقول الجاحظ في سياق المفاضلة بين كلام الرجل وكتابه من ناحية وولده، من ناحية أخرى : «فليعلم أن لفظه أقرب نسبا منه من ابنه، وحركته أمس به رحما من ولده، لأن حركته شيء أحدثه من نفسه بذاته، ومن عين جوهره فصلت، ومن نفسه كانت (...) ولذلك تجد فتنة الرجل بشعره وفتنته بكلامه وكتبه، فوق فتنته بجميع نعمته » . ولذلك قلّ عندهم الانتحال في معناه الحديث هذا، حتى لا نكاد نعثر عليه. فالمرء أكرم على نفسه من أن يقع فيه. وغاية ما يمكن أن يصدر عن بعض علماء الأدب أن ينشئوا أشعارا ينسبونها إلى غيرهم . في هذا المعنى ذكر طه حسين ظاهرة الانتحال في الشعر الجاهلي. وهو يتمثل في إقدام بعض كبار الرواة كخلف الأحمر وحماد الراوية على إنشاء قصائد يدعيان نسبتها إلى شعراء جاهليين. أما أن يسطو أحدهم على كلام غيره، ليدّعيه لنفسه، فذاك عار لم يكونوا يرضونه لأنفسهم.

ويبقى الانتحال انتحالا مهما كان مداه. فقد يتعلّق بالنصّ والمعنى كاملا ويكون بمثابة السرقة الموصوفة التي اكتملت عناصرها. وهذا أفضعها. وقد يتعلق بالمعنى حيث ينسب الباحث أفكار غيره إلى نفسه ويصوغ العبارة عنها صياغة أخرى دون أدنى إحالة على مصدرها . وقد يكون جزئيا يتعلق بأجزاء من البحث يؤسس لها الباحث تأسيسا ينسبه إلى نفسه متجاهلا الأصل الذي استمدها منه.

والقاعدة التي يحتكم إليها الباحثون واللجان العلمية في الصنفين الثاني والثالث تنطلق من مبدإ التوثيق. فإن وثّق الباحث مصادره توثيقا علميا كاملا لم يكن منتحلا. أما إذا غاب ذلك فقد أتى فعلا فاحشا في حق البحث العلمي وحق غيره من الباحثين.

أما صاحب الصنف الأول ذاك الذي يضع يده على عمل غيره كاملا فهو لص لا يمكن له أن يداري عن فعلته بأي وجه من الوجوه. ويصنّف ما قام به باعتباره فضيحة علمية وسقوطا أخلاقيا.

والمؤسسات الأكاديمية تتعامل مع هذا الضرب من السلوك باعتباره جريمة علمية من أفدح الجرائم التي يمكن أن يقع فيها الباحث فإن كان منتميا إليها فهي تدعوه إلى المثول أمام لجانها التأديبية وقد تحرمه من الشهادة العلمية إن كان حصل عليها قبل الانتباه إلى الانتحال. أما إن كان حصل على درجة أكاديمية فإن المؤسسة يمكن أن ترفع الأمر إلى المحكمة الإدارية بغية سحب الدرجة منه وقد يصل الأمر في ذلك إلى فصله نهائيا عن المؤسسة.

فالأمر يتعلق بجريمة يعاقب عليها من يأتيها جزائيا. ولكن الأفدح من الجريمة السقوط الأخلاقي والفضيحة العلمية التي ستظل تلاحق الفاعل مدى حياته وربما بعد مماته

اللافت أن الظاهرة استشرت في أوساط عديدة حتى نظمت حولها الملتقيات العلمية لبحث أسبابها ودراسة سبل التصدّي لها. ولا شك أن دور المؤسسات في حماية رسائل طلابها التي لم يقع نشرها ؛ودورها في التثبت من الرسائل التي تقدم إليها، يبقى دورا أساسيا. وفي هذا السياق تعمد عدد من المؤسسات الأكاديمية إلى عرض الرسالة الجديدة المعروضة على الامتحان على كاشف الانتحال ليحدد النسبة المئوية للتداخل النصي. وتمنع الرسالة من المناقشة والامتحان إذا تجاوزت النسبة المئوية حدا معينا.

بعض المؤسسات والمجلات تعتمد عل نزاهة كتابها. ولكن للأسف بعض الناس لا يكونون في مستوى هذه النزاهة. ولكن حبل الباطل قصير حيث أنهم ينكشفون ولو بعد حين. في هذا السياق نبهنا أحد القراء من تركيا إلى أنا نشرنا بحثين لشخص واحد نسبة الانتحال تصل إلى 85 % بالنسبة إلى الأول و75 % بالنسبة إلى الثاني. كذلك نبهنا باحث عربي إلى أن بحثا منشورا في العدد59منتحل بنسبة 100 %.

بعض المجلات العلمية تعمد عند الانتباه إلى حصول الظاهرة لديها إلى مراسلة المؤسسة التي ينتسب إليها الباحث وبعضها يراسل المجلات التي تهتم بنفس الاختصاص حتى يحصل الاتفاق بعدم النشر لصاحب الفعلة مستقبلا. والبعض الآخر يكتفي بالتشهير على أعمدة المجلة نفسها .

لم نعمد في «الثقافة الشعبية» إلى أي شكل من الأشكال العقابية التي ذكرناها واكتفينا بإدراج الفاعل ضمن القائمة السوداء التّي لن ينشر لها مستقبلا .

كنت أودّ لو أنّي بسطت القول في تعامل تشريعاتنا مع هذه الظواهر الغريبة عن أخلاق العلم وأهله. وكنت أودّ لو أنّي شرحت لماذا ينبغي أن يكون عقاب المنتحل من جنس عقاب اللصوص. لكني عدلت عن ذلك. فما عاقب به المنتحل نفسه هو أشدّ مضَاضَةً من كلّ عقاب.

أ.د. محمد بن عبد الله النويري
رئيس الهيأة العلمية للمنظمة الدولية للفن الشعبي

الغلاف الأمامي

الزّفان البحريني الرجولي

فرقة « دار أبوعبدالله الشعبية »
أرشيف الثقافة الشعبية

لقد تأكد بأن الرقص لدى الإنسان ظهر قبل الكتابة، واقترن الجسد البشري عن طريق الإيماء والإشارة وتقاطيع الوجه ونظرات العين بالعديد من ألوان التعابير التي رغب في توصيلها إلى الآخر، حتى تطورت عبر الحقب لتتصل بالمشاعر والأحاسيس الذاتية، ثم ليرتبط بعضها فيما بعد بالمعتقد الديني والعُرف الاجتماعي وبأخلاق السلوك البشري الذاتي. ومنذ التجارب الإنسانية الموغلة في القدم طوّع الإنسان حركات أعضاء الجسد لتقترن بالإيقاع وبالنغم ليعبر هز وتحريك أطراف البدن عن أحاسيس الحزن أو الانتشاء والفرح أو الغضب والتنفيس عن رغائب نفسية مكبوتة.

وقد تعارف الناس على تسمية فن تحريك البدن وهزه والإيماء بأطرافه المختلفة بالرقص، فلكل جنس من البشر رقصاته المتناغمة مع ظروف المعتقد والمعيشة ونوع الوسط الاجتماعي أو خصوصية ميدان الفرجة.

لقد ارتبطت كل حركات الجسد الإيمائية لأداء الرقص في أي بقعة من بقاع العالم بالمناخ الجغرافي لذلك المكان، فحرارة الجو أو برودته تحدد سرعة ونوع تحريك جسد المؤدي ومقدار ما يبذل من جهد متواصل حتى قمة التعبير. فالمؤدي بالبلاد الباردة يحتاج فضاءً فسيحاً لتحريك جسد مغطى بلباس يقيه البرد ويسمح له بالقفز والملامسة الجسدية ضمن مجاميع وبالحركة والانتقال بسرعة وخفة من مكان إلى آخر لتسخين الجسد، فيما يحتاج المؤدي في البيئات الحارة ذات الرطوبة العالية كبيئات الخليج العربي إلى فضاء محدود يستوعب حركته الفردية أو الثنائية الهادئة المتئدة التي توصف بالمشي الوئيد، الذي يحرك خلاله يده اليمنى بين فينة وأخرى ويهز كتفيه دون تحريك الردفين، ومن ثم يقفز خلال الأداء قفزتين عاليتين أو ثلاث.

يطلق محلياً في الخليج على فن الرقص (الزّفان) ومفردها (زفّان) و(زَفَنَ) فصيحة لغةً، بمعنى رقَصَ، وهناك نوعان من الزّفان: الرجولي الذي يؤدى برشاقة على إيقاعات فنون البحر كـ«العدساني» و«الحساوي» و«المخولفي» وغيرها، وتختص بأدائه للعموم نخبة موهوبة من شباب في ريعان الصبا من ذوي الأجساد الخيزرانية الممشوقة، كالراقص الذي يقفز عالياً في صورة غلاف هذا العدد، والنوع الثاني من الزّفان: نسائي تؤديه النساء سافرات مع تغطية الوجه بطرف الثوب النسائي الشعبي في الأفراح بالقاعات المغلقة، وذلك على إيقاعات فني «السامري» و«الخماري»، وفي أحيان على إيقاعات فنون «البستة».

وقد ظهرت في البحرين وبعض دول الخليج العربي أواخر القرن الماضي رقصات من تشبهوا بالنساء وراج نشاطهم في الأعراس وجلسات السمر الخاصة، إلا أن هذه الظاهرة سرعان ما اختفت وتجاهلها الوجدان الشعبي دون أن يعيرها أي اهتمام.

إن المتأمل لحركات فن الزّفان البحريني، أو الخليجي الرجولي بصفة عامة، قد يقرن حركة هز كتفي الراقص في ارتعاشات رشيقة متتالية، ومن ثم القفز عالياً، بمحاكاة البحارة لحركة السمكة وهي تقفز عاليا طالعة من البحر لوهلة ثم تعود إليه، وحركة تلك السمكة بعد اصطيادها وخروجها من البحر وهي ترتعش بين أعينهم على ظهر السفينة ارتعاشاتها الأخيرة. أو قد يكون لتلك الحركات تفاسير تعبيرية أخرى.

أ. علي يعقوب

الغلاف الخلفي

رقصة ما قبل الموت

تمتاز الصين بتعدد إثنياتها، ولا يبدو الأمر مستغرباً على أمة تعد الأكثر نسمة، ففيها من الإثنيات المعترف بها رسمياً ما يتجاوز الـ50 إثنية، بالإضافة لعشرات الإثنيات غير المعترف بها، أو التي دمجت مع إثنيات غيرها، ولكل هذه الإثنيات ثقافاتها الشعبية الفريدة أو المتقاربة، وأحياناً لغاتها. وعلى الرغم من أن الـ«هان» يمثلون أغلب سكان البلاد، إلا أن العرقيات الأخرى تقطن مساحة كبيرة من جغرافيتها.

وسط هذا الكم من التعدد الذي أفرز غنىً ثقافياً كبيراً، تحاول الثقافات المحافظة على خصوصيتها أو ما تبقى منها، رغم المحاولات العديدة التي هددت هذه الخصوصية تحت ذريعة «الأمة الواحدة» المنسجمة أيديولوجياً، أو لدواعي الحياة الجديدة والتحديث، أو غيرها من المنغصات التي واجهت بعض الإثنيات في ظل النهوض الاقتصادي الذي أزاح كثيراً منها، من موطنها، وبالتالي هدد خصوصية الارتباطات الثقافية بينها وبين المكان ومعطياته.

تعي الصين اليوم، ككثير من الدول، أهمية المحافظة على إرثها الثقافي بمختلف مكوناته، خاصة في ظل ما يتهدد هذه التراثات الصينية، وعموم التراثات في العالم، من الثقافة العالمية المتماثلة «المعولمة» التي تؤدي إلى صهر كل التعدديات في قوالب متماثلة، ما يقضي على غنى التعددية، وبالتالي القضاء على كل جوانب الإبداع التقليدي الذي أفرزته الثقافات.

للفيلسوف الفرنسي (أوليفيي روبول) مقولةً يحذر فيها من خطورة الوقوع في خطأ تعميم لغة مشتركة؛ ما سيفضي إلى «فهم الجميع، دون أن يكون هناك شيئاً يستدعي الفهم!»، والأمر ذاته ينطبق على محاولات صهر الاختلافات الثقافية في ثقافة واحدة أو نماذج ثقافية مختارة، فعلى الرغم من إيجابية التوحيد وخلق المشتركات، إلا أن هذا التوحيد الظاهري، سيحرمنا من كل شيءٍ يستحق الدهشة! وكما أكد (روبول) في حديثه عن اللغات من كون تعددها عائق، بيد أنه خصوبةٌ وغنىً، فكذلك الثقافات الشعبية.

بالعودة إلى تعدد الإثنيات في الصين، فإن هذا البلد الذي امتاز بمكانةٍ حضاريةٍ متقدمة، بوصفه واحداً من الحضارات الأولى في التاريخ الإنساني، كان عنصراً رئيساً في «العصر المحوري»، وفقاً لمفهوم (كارل ياسبرس)، فقد شكل منذُ آلاف السنين هدفاً لاستقطاب المجموعات البشرية التي أدت لهذه التعددية، ليس على صعيد الشعوب المتقاربة جينياً ومكانياً فقط، وإنما الإثنيات الأخرى التي جاءته من مختلف الأمكنة عبر التاريخ.

أدى التعدد إلى اندماج وتواصل وتلاحم ثقافي إثني، نتج عنه عقلاً صينياً يشكل معطىً إبداعياً تمتاز به الصين، حيث خلقت تلك التعدديات تعقيدات على صعيد العلاقات التي أفرزت إبداعاً أكبر، وذلك استناداً إلى كون التعقيد يسهم في تطوير العقل الإبداعي، كما يؤكد عالم الأنثروبولوجيا (دانيال باريل)، ويتمثل تعقيد التعددية الصينية على مستويين: الجموع (إثنيات متعددة)، والأجزاء (ثقافة ثرية لكل إثنية).

احتفاءً بهذا الغنى الصيني، اخترنا لغلافنا صورة لفتاة ترتدي الزي الشعبي لإثنية الـ«هان»، والمسمى «هانفو»، لتقدم رقصة تجسد فيها قصة حب بين أحد أمراء أسرة «هان»، وحبيبته المضحية، فبعد أن هُزم حبيبها الأمير وهرب، أدت رقصتها الأخيرة لتنتحر بعدها، كي لا يعرض الأمير حياته للخطر في سبيل العودة لإنقاذها!

صورة من مهرجان «شنغهاي باوشان الدولي للفنون الشعبية»

أ. سيد أحمد رضا

الموسيقى شأن كوني
«الفنّ الموسيقي في سياقاته الانسانية والاجتماعية والحضارية»

أ. د. محمـود قطـاط – تونس

الموسيقى شأن كوني «الفنّ الموسيقي في سياقاته الانسانية والاجتماعية والحضارية»

1

مدخل: الموسيقى شأنٌ كونيّ.

الصـوت هو أسـاس الكـون، فكلّ ما يحيـط بنا مـرن – مصوّت، بـل أنّ الكـون هو أضخـم وأثـرى «صندوق مُصـوّت لا مجـال فيه للصمـت» . وقد بين علـم الصوتيـات الحيوي كيف أنّ الموسـيقى شـأن كونيّ، وهو يتحـدث عن فكـرة مفادها: أنّ الموسـيقى يمكن أن تعمـل بصورة فطريـة، كحاسـة طبيعيّة ويـرى المختصـون في علم موسـيقى الحيـوان (*zoomusicologie*) وكذلك علـم الأحياء الموسـيقي (*biomusicologie*) أنّ للأمواج الصوتيّة /الموسيقى تأثـير لا على الإنسـان فحسـب، بـل وكذلك علـى بقيّـة الكائناتِ الحيّةِ (كالحيـوان والنبات) [1].

والمتعارف عليه أنّ الحدود التقديرية للصّوت المسموع تنحصر في تواتر يتراوح بين الحدّين الأدنى والأقصى [16-20.000 ذبذبة في الثانية]،

ندخل بعدها في عالم الأصوات تحت وفوق السمعيّة (والتي لا يزال يستغلّها العلم الحديث في عديد المجالات). ومن بين الكمّ الهائل من هذه الاهتزازات الصوتيّة لا تستسيغ الأذن البشرية موسيقيا إلاّ ما هو محصور بين [40-4000 ذبذبة في الثانية، أي ما يعادل سبعة دواوين: دو2 - دو5].

لذا، فالموسيقى ظاهرة طبيعية، صوتية-إيقاعيّة في الحيّز (ارتفاع) والزّمن (مدّة). وهي كاللغة مرتبطة بكياننا البيولوجي[2].

يؤكّد علماء الطبّ أنّ الطفل بعد الولادة تتكامل فيه حاسة السّمع قبل غيرها من الحواس، ويزعم الفلاسفة الأقدمون أنّ الأذن هي أهمّ أعضاء الجسم الإنساني، إذ بها ترتبط صفة النّطق، تلك الصفة التي تميّز الإنسان عن الحيوان، فالطّفل الأصمّ لا بدّ وأن ينشأ أبكم، ولم يعرف الطبّ حاسّة ترتبط مع غيرها من الحواسّ غير هاتين الحاستين.

إنّ أهمّ عناصر الحياة وأبرز مظاهرها شيئان، هما: الصّوت والسّمع، فلولا السّمع ما أفاد الصّوت، ولولا الصّوت لم يفد السّمع، والموسيقى عبارة عن فعل هاتين الحاستين منذ ولادة الطفل حتّى كهولته.

ويزعم أهل الطبّ «أنّ الصوت الحسن يسري في الجّسم ويجري في العروق فيصفو له الدمّ، ويرتاح له القلب وتهشّ له النّفس، وتهتزّله الجوارح، وتخفّ له الحركات. من ذلك كرهوا للطّفل أن ينوّم على إثر البكاء حتّى يرقّص ويطرب». سئل مولانا جلال الدين الرومي (1207-1273) عن كيفية دخول الروح الجسد وكيف انصهرت فيه ؟ فأجاب: «في البداية قاومت، غير أن الله جلّ جلاله أسمعها نغما، فانتشت لسماعه وانجذبت حتّى دخلت فيه. وعندها انقطع النّغم. ومنذ ذلك الحين وأرواحنا تبحث عن النّغم المفقود».

والموسيقى أيضا كاللغة مؤسّسة اجتماعيّة ونظام دلائليّ خاص... بل أنّها في تشكيلتها المعقّدة من المعطيات الجوهرية، جذورها هي في نفس الآن كونيّة - جينيّة - بيولوجيّة - أنثربولوجيّة... تجمع بين «موسيقى كونيّة» و«موسيقى إنسانيّة» منها «موسيقات خاصّة» متعدّدة الأوجه، هي نتاج تاريخ، ومجتمع، وثقافة، تخضع تعريفاتها إلى نظام معرفيّ متكامل ليس له حدود. وبالتالي، إذا كانت الموسيقى في المطلق، لغة إنسانية عالمية ليس لها وطن ولا حدود جغرافية، فهي تتفرّع عمليّا إلى لهجات إقليمية وأساليب محليّة تتنوّع حسب تنوّع الشعوب وتميّز المجتمعات.

وهذا ما أشار إليه وأكّده الفلاسفة القدماء، مثال ذلك ما ورد في رسائل الكندي وإخوان الصفا، حيث جاء أنّ: «لكلّ أمّة من النّاس ألحان في الغناء وأصوات لا تشبه بعضها بعضا، ولا يحصي عددها كثرة إلاّ الله تعالى الذي خلقهم وصوّرهم وطبعهم على اختلافِهم وألسنتهم وألوانهم... وإنّك إذا ما تأمّلت وجدت لكلّ أمّة من النّاس ألحانا ونغمات يستلذّونها ويفرحون بها، لا يستلذّها غيرهم ولا يفرح بها سواهم»؛ وهي «من عمل الألْسنة كاللّغات لا نهاية لها، متفرقة في ذرّيّة آدم إلى يوم القيامة». ذلك من آيات الله تعالى في خلقه، كقوله تعالى: «واختلافِ ألسنتهم وألوانهم»[3]. وهو ما أكّدته بحوث علم الموسيقى الحديث...

فكما هو الحال بالنسبة للغة التخاطب، فإن الموسيقى تنقسم إلى عدّة عائلات [مقاميّة، لحنيّة، بوليفونيّة، تونالية، الخ.]؛ وبالتالي، فهي - على عكس الاعتقاد الشائع - ليست لغة عالميّة موحّدة، إنّما هيّ مجموعة لغات ولهجات مختلفة، وإذا كانت من حيث أساسها واحدة في كلّ مكان باعتبارها «فنّ تنسيق الأصوات بكيفيّة محبّبة للأذن»، وإذا كانت من حيث أصولها مرتبطة بمعتقدات البشر وطباعهم، وهي لغة الروح والخواطر، بل هي نبض الحياة؛ فإنّها بالنظر إلى شكلها، تنقسم إلى عدّة أنظمة متباينة من حيث نوعية أصواتها وإيقاعاتها وتقنياتها الفنيّة، ومن حيث أدواتها وقواعدها الفقه لغوية (الفيلولوجية) ووسائلها التطبيقيّة والتعبيريّة وأبعادها ومفاهيمها الجماليّة ووظائفها الاجتماعيّة... وذلك بما يتماشى مع عبقريّة وخصوصيّة الشعوب والمجتمعات وما يتناسب مع حاجياتها الحقيقيّة...

وهذا جدول إجمالي لعائلات الأنظمة الكبرى للتقاليد الموسيقية (*Systèmes musicaux*)

العائلة	لحنية mus. mélodie/ hétérophonique	تعدد الأصوات / mus. stratification hétérophonique polyphonique	مقامية Modale	تونالية Tonale
المنطقة	الشرق الغربي من آسيا	الجنوب الشرقي من آسيا [برية - بحرية]	آسيا الجنوبية - الوسطى - الغربية+ شمال أفريقيا	أوروبا
البلد	الصين - كوريا - اليابان - منغوليا - فيتنام	• (thaï-khmer): تايلانده - لاووس - كمبوديا - ميانمار • (malayo-indonésien): أندونيسيا - ماليزيا - فيليبين	• الهند - باكستان - أفغانستان - بنقلادش - سيلان / نيبال - سريلانكه • إيران - أرمينيا - أزربايجان - أوزبكستان، طاجكستان - تركمنستان • تركيا - البلدان العربية	الرصيد الكلاسيكي لأوروبا الغربية والشرقية + روسيا + أمريكا الشمالية
الآلة النموذجية	سيتاره على صندوق به فرس متحرك: Zheng/kayagum/koto/ jetag/ dan tranh	مجموعة صنوج/ gong منتفخة على إطار: دائري (17) - مستطيل (من 2 إلى 12) • Kong wong /khongthom/ kye waing • Bonang /chanang/ kulingtan	[وتريات من عائلة العود] • سيتار/ سارود / فينا - Sitar/ sarod/vina • سهتار / طار/دوتار - dotar/ setar/tar • طنبور / ساز/عود - Tanbur/ saz/'ûd	بيانو
السلم النموجي	عن دائرة الخامسات • [ما قبل الخماسي: ثنائي - ثلاثي - رباعي] • [خماسي: خالي من نصف البعد] anhémitonique	سلالم متحصل عليها بالتعادل • ديوان مجزأ إلى 7 أقسام متساوية [ثماني متساوي الأجزاء] équipentatonique • سلندرو، نظري - ديوان مجزأ إلى 5 أقسان متساوية [خماسي متساوي الأجزاء]équipentatonique	سلالم بها مسافات خاصة متحصل عليها بإضافة الخلايا [عقود / أجناس] إلى الخلية الأساسية : • راقا (22 شروتي في الديوان) • دستقاه/مُقام/ مقوم (17 مسافة في الديوان) • مقام / طبع (53 كوما / 24 ربع غير متساوية في الديوان)	سلم معدل متحصل عليه بتجزئة الديوان إلى 12 نصف بعد متساوية [كبير - صغير] Echelle tempérée (octave = 12 ½ égaux) + (maj. min.)
طرق التعبير	أداء منفرد + مجموعات آلية (من 3 إلى 15)	أداء منفرد متميّز+مجموعة لها آلات ذات درجات ثابتة [برونز] 40-6 موسيقي • المجموع النموذجي [بيفات] .Pi-phât/peat/pin-phat... المجموع النموذجي [قاملان] .Gamelan Gulintangan / kakolintang	أداء منفرد أو جماعي يعتمد التعدد النوعي للأصوات / الإيقاعات، يبرز خلاله الإبداع الشخصي (آلي / صوتي)	أداء فردي / جماعي، يعتمد الأسلوب التوافقي / الهارموني + الأوركسترالي + harmonie) (...orchestration

*يمكن هنا، إدماج الموسيقى التقليدية لكل من أفريقيا السوداء + أمرهندية + أوقيانيا + دوائر القطب الشمالي + أمريكا اللاتينية : فهي تعتمد على النظام اللحني ببعديه الانفرادي والتعددي، انطلاقا من سلالم ما قبل الخماسي والخماسي بنوعية... وهي تختلف على مستوى طرق التعبير، الآلة النموذجية، المجموعات الآلية، وطرق التعبير...

2

من حيث المعنى، فالموسيقى قبل أن تكون ظاهرة صوتية-إيقاعية، هي بالأساس إدراك وتصوّر عقلي مجرّد يضاف إلى حقيقة الكون. وما مصطلح «موسيقى» إلاّ تجزئة ما لهذه الحقيقة الكونيّة وإشارة ما إلى نوع من الظواهر الصوتية دون أخرى، ذلك أنّ استعمال الكلمات والمسمّيات هو مجرّد واسطة يرمز بها إلى الأشياء، وبالتالي من يقول «موسيقى» يقول في نفس الآن «لا موسيقى» حسب كيفية تصوّره لهذا المصطلح. وفي الواقع، ثقافات العالم التي لها ما يعادل مصطلح «موسيقى» فإنّها تفرض جزءا خاصا بها يتماشى مع مفهومها للموسيقى، بينما يتعقّد الأمر لدى المجتمعات التي ليس لها ما يعادل هذا المصطلح حيث تتداخل الموسيقى مع الرّقص واللّعب وغيرها ممّا هو خارج عن الموسيقى بالمعنى الاصطلاحي المتعارف عليه اليوم، والتي لا يتسنّى تشخيصها أو التمييز بين مكوّناتها المتشابكة، إلاّ بالدخول في صلب الثقافة المعنيّة. فكلّ ثقافة تقتطع وتبوّب بطريقة معيّنة، ليس فقط المادة الصوتية والإيقاعية للشّكل الرّمزي الذي نسمّيه «موسيقى»، بل وكذلك الروابط المختلفة التي تقيمها هذه المادة مع محيطها الثقافي، والاجتماعي، والديني - العقائدي، وذلك حتّى داخل نفس المنطقة جغرافيا.

ونلاحظ في هذا السياق، أنّ كلّ الصّناعات لها أجسام طبيعية وأشكال جسمانية، إلاّ الموسيقى فهي جوهر روحانيّ، وطيف ملائكيّ، يسيطر بسحره ورقّته وعذوبته على مشاعر الإنسان فيعمل تأثيره القويّ في نفوسهم عمل السحر. كما نجد أنّ كلّ فنّ من الفنون يهتمّ به فئة من النّاس، أمّا الموسيقى فهي فنّ للجميع، للكبير والصغير، للعالم والجاهل، للغنيّ والفقير معا على السواء... وليس في الأرض لذّة تكسب... إلاّ وفيها معاناة على البدن وتعب على الجوارح، ما خلا السّماع؛ فإنّه لا معاناة فيه ولا تعب.

الموسيقى في سياقاتها الإنسانيّة والاجتماعية والحضارية:

الموسيقى قديمة قدم الإنسان، بل في حقيقتها الكونيّة، سابقة له. وهي في مفهومها العام ليست

مجرّد ترفيه أو «فنّ للفن» وإنّما هي وسيلة تعبير بواسطة النّغم والإيقاع، عن الأحاسيس والمشاعر (حتّى قيل: «أنّ الموسيقى هي ما يسبق الكلام ويتجاوزه عندما يعجز هذا الأخير عن التعبير»). لذا قال العقّاد في شأنها:

معلمةُ الإنسان ما ليس يعلم

وقائلةٌ ملا يبـــــوح به الفم

وكامنةٌ بين النفوس بداهةً

وما علمت في مهدها ما التّكلّم

والموسيقى كنشاط ملازم للإنسان تجمع في تعريفها الشمولي بين «اللغة والعلم والصناعة والفنّ»، وتشكّل بالتالي عنصرا أساسيا ذو مظاهر متنوّعة من عناصر ثقافة الفرد وتكوين وجدانه، وكذلك في التآلف بين أجزاء المجموعة؛ لذلك ظلّت حاضرة في مختلف مجالات الحياة، تعكس خصوصيات المجموعة، كما يشير التعامل معها وتنوّع استعمالاتها إلى المستوى الحضاري، في حين يبرز إهمالها وتهميشها تعثّرا وانخراما في مسيرة التنمية؛ وباختصار إلى حالة من «التخلف الحضاري».

إنّ ارتباط الموسيقى بالظواهر الفطريّة يجعلها، تخضع حتما في شكلها ومضمونها إلى عوامل تاريخيّة وبيئيّة وجغرافيّة ولغويّة واجتماعيّة واقتصاديّة معيّنة، أوجدت لها ثوابت جعلتها تعتبر بحقّ «مرآة الحضارة لدى الشعوب» التي نشأت في أحضانها، ومقياسا لرقيّها وازدهارها وتطوّرها الفكري والحضاري وحتّى الصّناعي إذا ما اعتبرنا نوعيّة الآلات والتقنيات المستنبطة لصناعتها وطرق آدائها ووسائل ترويجها.

لذا انصبت جهود السابقين على كشف أسرار الموسيقى وتدارس أبعادها بكونها من أكثر الظواهر الثقافية قدما ورسوخا لدى الإنسان، نبّهته إليها الطبيعة فاهتدى وخاض في إبداعاتها ومدلولاتها الوجدانية والفنيّة، فواكبت نموّه على مرّ العصور في تدرّج مسترسل يتماشى مع نضج تفكيره وتطوّر إحساسه بالجمال وإدراكه إلى حسن استغلال وتطويع ما يحيط به في الكون من الخيرات.

ولقد تفطّنت الحضارات القديمة إلى ما تتمتّع به الموسيقى من قدرة فائقة على التعبير والتأثير في النّفس والارتفاع بها إلى أسمى الآفاق، فاعتبرتها أداة أساسيّة من أدوات التربية قبل أن تكون فنّا جميلا يبتغى لذاته... بوجودها تعبّر الموسيقى عن المحتوى الاجتماعي وطاقات الإبداع فيه، يتعدّى تأثيرها الجمالي ليستوعب الواقع الاجتماعي والنفسيّ بشكل شمولي، متكامل وهادف، فهي تعكس وعيا جماعيا وتقدّم سجلا حيّا يكشف عن طبيعة الأفراد وقواعد سلوكهم وأنماط حياتهم العمليّة والفكريّة والشعوريّة [صورة عن عالم الإنسان الداخلي «المقنّع» والعالم الخارجي «المبرقع»]... كما أنّها تمتزج وتتفاعل مع أحدث تطوّرات العلوم والتكنولوجيا، ممّا يجعلها في نموّ وتكامل متواصلين مع كلّ جديد في فلسفة التربية ومناهج التعليم وعلوم الجمال والنّفس والاجتماع وغيرها، مقتحمة بذلك بفاعلية، ميادين العلاج النفسي والعضوي. وقد كانت ضمن الحكمة الرباعيّة إلى جانب الهندسة والرياضيات وعلم الفلك، بل أنّها جزء من الإنسان نفسه حتّى قيل: «أن من لا يحبّ الموسيقى لا يستحقّ اسم الإنسان، ومن أحبّها كان نصف إنسان. أمّا من يمارسها فهو الإنسان الكامل».

فالموسيقى تعبير رمزي عن تمثّلات الإنسان وتصوّراته لذاته وللعالم من حوله، وهي من أكثر الظواهر الثقافية قدما ورسوخا في المجتمعات الإنسانية، اقترنت - في شكلها ومضمونها وتطورها - بمختلف الرؤى الثقافية والروحية والسياقات الاجتماعية والتاريخية التي أفرزتها، فاندست في أشكال المعيشي اليومي للمجتمعات التي شهدت ولادتها ونموّها. لذا فإنّ ارتباطها وثيق بالهوية والأصالة...

وعليه فإنّ التصدّي لأيّ شكل من أشكال الموسيقى يحتّم الأخذ في الاعتبار هذا البعد «الموسيقي - الإنساني» المتجذّر، حيث تتداخل وتتكامل في صلب

3

الممارسة الموسـيقيّة عديد الاختصاصات ضمن مختلف الفنون والعلوم الإنسـانيّة والاجتماعيّـة، وكذلك العلوم الصّرفة والتكنولوجيا...

علم الموسيقى بين تعدّد الاختصاص وتضافره:

إنّ المتتبّـع للموسـيقى في تاريخهـا الطويـل، يقـف علـى حقيقـة مؤدّاها أنّ دراسـتها يجـب أن تتـمّ في إطار تعـدّد الاختصاص وتضافـره. هذا التضافـر يتيح تصوّرا ابسـتمولوجيا عاما يتعلّـق بظاهرة الموسـيقى باعتبارها: ثقافية – اجتماعيـة، فنية جماليّـة، وفيزيائية وصناعية في الآن نفسـه. وبالتالي فـإنّ بحثا علميّا موسـيقيا بالمعنى الواسـع (أي في مجـالات علم موسـيقيّ شـامل)، يمكّن من تنـاول الظاهرة الموسـيقية من خـلال مقاربات عدّة: موزيكولوجيـة بحتـة، أو في علاقتهـا بالعلـوم المسـاندة: الإنسـانية منها والصرفة، وكذلـك التطبيقية والتقنيات الحديثـة؛ وذلـك حسـب المواضيـع المتطـرّق إليهـا والأهـداف المنشـودة منها.

1) علم الموسيقى والعلوم المساندة:

تبعـا لمـا تـمّ ذكـره، جـاء علـم الموسـيقى متعـدّد الاختصاصـات... وكان الاهتمـام بهـذا الصنـف مـن البحوث والدراسـات ضـارب في القـدم، ليعـود ويتأكّد مجدّدا مع الحقبة المعاصرة (بداية القرن التاسـع عشر)؛ حيـث برز مصطلـح «علـم الموسـيقى / موزيكولوجيا» بمفاهيم متتاليـة اقترنت تباعا بالتاريـخ، فالآداب وفقه اللغة المقـارن، قبل أن يحتـلّ مكانته كعلم شـامل يخضع في أسـاليبه وتقنياتـه إلى مجـالات عـدّة، العلميـة منها والفنيـة والتطبيقيـة والتقنية...

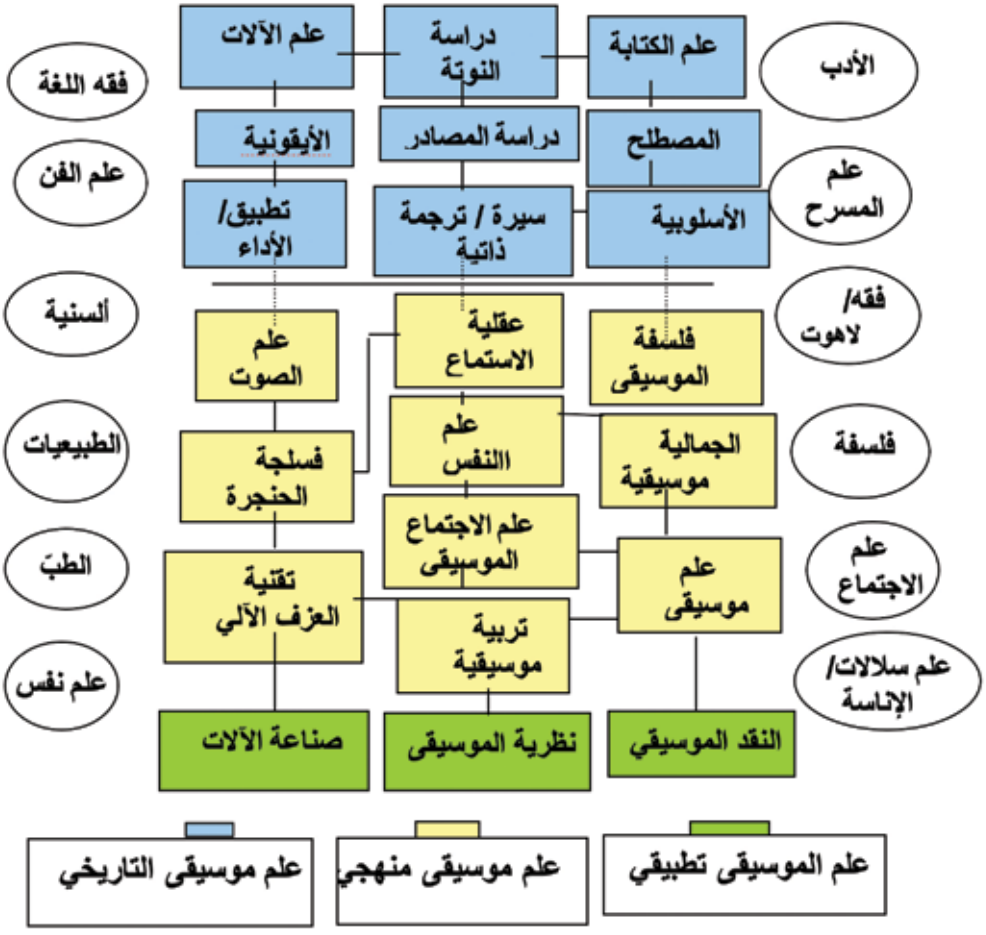
انفتـاح متنوّع المشـارب مـن نتائجـه النّجاحات التي حقّقهـا علم الموسـيقى بفضل مـا أفرزه مـن تلاقح مثمر بـرزت مـن خلالـه مجموعـة اختصاصـات دقيقـة من بينهـا- إلى جانب علـم الموسـيقى / *Musicologie* :

- علـم الموسيـقى المقـارن أو علـم موسيـقى الشـعوب (الاثنوموزيكولوجيا- الاثنو موسيقى) / *comparée Musicologie -Ethnomusicologie*
- علم الاجتماع الموسيقي (سوسيولوجيا الموسيقى) / *Sociologie de la musique*
- علم السلالة والاجتماع الموسيقي (الاثنوسوسيولوجيا الموسيقى) / *Ethnosociomusicologie*
- علم الإناسة الموسيقي (انثروبولوجيا الموسيقى) / *Anthropomusicologie*
- علم الآلات (الأورغانولوجيا) / *Organologie*
- علم النفس الموسيقي / *Psychomusicologie*
- فقه اللّغة الموسيقي / *Philologie musicale*
- علم الصوت الطبيعي والبشري / *Acoustique*
- العلاج بالموسيقى (*musicothérapie*)

وغيرذلك مـن الاختصاصات الأخـرى وما يتبعها من تفرّعات...

وفيمـا يلي جـدول إجمالي حول علم الموسـيقى في علاقته ببعـض العلوم المسـاندة، وهو ثلاثة تفرّعـات كبرى: علم الموسـيقى التطبيقي - علم الموسـيقى المنهجي وعلم الموسـيقى التاريخي...

جدول إجمالي حول «علم الموسيقى بين تعدد الاختصاص وتضافره»



2) من خاصيات البحث الموسيقي:

في رحـاب هـذه المجـالات المتنوّعـة، تبلـور كـمّ هائـل مـن البحـوث والدراسـات كان مـن ثمارهـا، إرسـاء منهجيّـة جديـدة تعتمـد أساسـا علـى توفـير وتوثيـق مـادة أصيلـة واسـتنباط تدويـن موسـيقي دقيـق يتـمّ إثـراؤه بملاحظـات علميـة وتحاليـل مقارنـة قصـد إبـراز أوجـه التشـابه والتّبايـن بـين مختلـف التقاليـد الموسـيقية في العالـم، وبالتـالي تحديـد مـا يوجـد بينهـا مـن كليـات (*Universeaux*) وخاصيـات [أي مـن المشـترك إلى الخـاص]. لقـد تفتّقـت قـرائح الباحثـين وتعمّقـت تأمّلاتهـم - كلّ حسـب توجّهاتـه وأهدافـه - حـول الموسـيقى في مفهومهـا الواسـع خاصـة مـع اخـتراع الفونوغـراف (1877) واسـتعمال تقنيـات التسـجيل المتتاليـة، وتعمّـق العمـل الميـداني وتوسّـعه، ممّـا أدخـل إضافـة نوعيـة مكّنـت مـن تحقيـق نتـائج علـى غايـة مـن الأهمّيـة. فتوالـت المهمّـات والبعثـات العلميّـة وتعـدّدت البحـوث والدراسـات لتشـمل مختلـف بقـاع العالـم حتّى النائيـة منهـا؛ وتقنّنـت تبعـا لذلـك، عمليـات الجمـع والتصنيـف والتدويـن وأسـاليب التحليـل والمقارنـة.

لقد شهد البحث الموسيقي في فترة ما بين الحربين العالميّتين الأولى والثانية وتحديدا منذ الستينات، ازدهارا كبيرا كمّا وكيفا، شمل العديد من البلدان وبمختلف اللغات، فبعثت الجمعيات والهيئات المختصّة ومراكز التوثيق والدّراسات، كما نظّمت المؤتمرات والمهرجانات والندوات الدولية، فأتيحت بذلك، إمكانيات الاتّصال بين أهل الاختصاص وسبل التّعاون والتبادل بين مؤسّسات البحث والتكوينِ، ممّا أعطى دفعا كبيرا للمسوحات الميدانية والبحوث العلميّة. وتكثّفت - تبعا لذلك - المنتخبات الموسيقية المكتوبة منها والمسموعة والمرئيّة وتعمّقت المعرفة بخاصيات الأنظمة الموسيقيّة المتنوّعة وتأكّد الاعتراف بأهمّيتها... بعيدا عنِ النّظرة الضيّقة التي طالما أثقلت كاهل «علم الموسيقى التقليدي» وحالت دون تطوّره في المسار السليم. فهذا العلم الذي كان يعتبر الموسيقى منهاجا ارتقائيّا للعقل والذّوق، ومعيارا للتطوّر الحضاري لدى الجنس البشري، بقي لسنوات عدّة، حِكْرا على الموسيقى الكلاسيكيّة الغربيّة، متّخذا إيّاها المرجع الوحيد الذي يُعلّل به توجّهاته، والنّموذج الأمثل الذي يفسّر ويقيّم من خلاله بقيّة موسيقات العالم التي كانت في نظره مجرّد تعبيرات بدائيّة لا ترقى إلى مستوى الفنّ !؟... غيرأنّه بفضل تقدّم البحوث وتوسّعها، وما أسفرت عنه من اكتشافات ومستجدات ونتائج، تغيّرت الكثير من المفاهيم السائدة مؤكّدة بما لا مدعاة فيه للشكّ، على أهميّة التنوّع الموسيقي وعلى مدى ارتباطه بالمحيط الاجتماعيّ والحضاريّ المنبثق عنه، وكيف أنّ المعيار الجمالي له، لا بدّ وأن يتمّ حسب المنظور الاجتماعيّ - الحضاريّ الخاصّ به... وهنا تبرز العلاقة العضوية بين التوثيق المكتوب أو المسجّل، والجمع الميدانيّ المباشر الذي أنجز في هذا الصّدد.

اكتشافات ومناهج تقنيّة وعلميّة عدّة، غيّرت الأهداف والطّرق تغييرا جذريا. فالأفضلية للتكامل بين «الشّفاهيّة والكتابيّة»، والتأكيد على الجمعِ الميداني المباشر بإتباع الطريقة العلميّة: بدءا من المرحلة التمهيدية، فالميدان وصولا إلى مرحلة ما بعد الميدان. والباحث، علاوة على كونه موسيقيّا ومدركا لقواعد البحث، يجب أن تتوفّر لديه ثقافة واسعة وخبْرات عمليّة وتقنيّة خاصة، أي التزوّد بأكبر قدر من المعرفة بواقع الحياة عامّة، وبصفة خاصّة فيما يتعلّق بمنطقة بحثه، وما يرتبط بها [موسيقيّا، تاريخيّا وحضاريّا]، وكذلك ما مرّ بها من مؤثرات وعملياتِ تداخلٍ حضاريّ، الخ.

وهنا توجد ضرورة لأفضلية العمل التكاملي بين فريق من الباحثين ذوي اختصاصات مختلفة تكمّل بعضها بعضا.

3) تنوّع التقاليد الموسيقيّة في العالم وخصوصية أنظمتها:

من بين المكتسبات التي حقّقها توسّع البحث العلمي والمسح الميداني تحديدا، إبراز الثروة الهائلة للتقاليد الموسيقيّة التي يزخر بها العالم، ممّا مكّن - كما سبق وأشرنا - من رسم خارطة موسيقيّة تتنوّع وتتكامل في رحابها أنظمة موسيقيّة لكلّ منها مكوّناته المميّزة.

على هذا الأساس، برز على المستوى الدّولي في منتصف التسعينات من القرن الماضي، مفهوم التنوّع الثقافيّ كردّ فعل ضروريّ لمجابهة هيمنة عولمة النّموذج الأوحد المروّج له على حساب ثقافة الأصل. هكذا، فرض التنوّع الثقافيّ والموسيقيّ تحديدا، نفسه موضوعا للحوار لدى الكثير من المجتمعات؛ في عالم صارت تسوده عولمة ما هي سوى مواصلة خبيثة مبيّتَة لمسلسل الغزو والاستنزاف الحضاريّ الشّامل للشعوب قصد اقتلاعها من جذورها وإدماجها في منظومة الأمم المشرفة، بل والمتحكّمة في هذا النّظام العالميّ الجديد أحاديّ القطبيّة.

لا شكّ وأنّ الدفاع المتنامي عن أهميّة التنوّع الثقافي، فتح آفاقا جديدة من الوعي الثقافي والنقدي ممّا ساعد

4

على المشاركة في حوار خلاّق موسّع من أجل مستقبل أفضل. ولقد أصدرت اليونسكو عديد التقارير والتوصيات في هذا الصدد[4]...

ومهما كانت محدوديّة النتائج المتوصّل إليها حتّى الآن، فإنّ سؤال التنوّع الثقافي أصبح مطروحا بقوّة على الأجندة السياسيّة مع بدايات القرن الواحد والعشرين... غير أنّه - وكالعادة - يوجد انفصال بين التفكير والفعل وبين الرّغبة والممارسة العمليّة. ذلك أنّ مهمّة الدّفاع عن التنوّع الثقافي أصعب من مهمّة الدّفاع عن التنوّع البيولوجيّ والبيئيّ. فمن السّهل أن يكتشف النّاس مساوي تلوّث الهواء وفساد الغذاء وقطع الأشجار وتغيّر المناخ... ولكن كيف يمكن إقناعهم بأنّ التنوّع الثقافيّ لا يسخر من أذواقهم ولا يفسد عليهم متعتهم، وأنّ تعدّدية مصادر الإبداع وأساليب الإنتاج والتوزيع هي في صالحهم، بل ضرورية لتأكيد ذاتهم وصيانة هويّتهم؟

ونكتفي بالتذكير هنا: أنّه منذ أواخر القرن التاسع عشر تاريخ انطلاق ما يُعرف بـ «النهضة العربية الحديثة»، شهد الفنّ الموسيقي من التحديث والتغيير ما عرفه الأدب والمسرح والفنون التشكيلية، وانفعل بنفس الموضوعات والتطلعات، فتنوّعت المحاولات والاتجاهات وتعدّدت المواقف. فبالإضافة إلى القطيعة المؤسفة التي باعدت منذ قرون، بين العلم والعمل، جاء التصادم المفاجئ بالنموذج الغربي وتأثير التكنولوجيا الصناعية... تغيّرات جذريّة حصلت بكيفية سريعة ومتتالية على المشهد الموسيقي العربي، كان من نتائجها التخلّي تدريجيا عن الثوابت والتشبّث بالمتغيّرات الوافدة. وقد كان للتعليم الموسيقي حسب النموذج الغربي، الدور المركزي في تكريس هذا التوجّه القائم على الخلط غير المدروس، بين مكوّنات نظامين موسيقيين مختلفين تمام الاختلاف:

- نظام «تونالي» خاص بالموسيقى الكلاسيكية الغربية، يعتمد على سلّم معدّل ثابت الدرجات، وعلى

أســاس مقاميْ الكبير والصغير (ماجــور- مينور) والإيقاع المنتظم النبرات، مــع اعتماد التدويــن والكتابة التوافقية العموديــة والتوزيع الأوركســتراليّ، الخ.

نظــام «مقــامي»[5] وذو «تقاليــد شــفوية» الخاص بالموســيقى العربيّــة والإســلامية عموما، ركائــزه مغايرة تماما...

وبإيجاز شــديد، يمكن القول بــأنّ ممــيّزات كلّ منهما تبرز واضحة جليّــة من خلال الموســيقى ذاتها، وهيكلتها، وتراكيبهــا اللحنيــة والإيقاعيــة، والآلات الموســيقية والتقنيــات الصوتيــة والوظيفــة الاجتماعية[6].

الاستثمار في الانسان والموسيقى :

[المــوروث الموســيقي العــربي كأحــد مظاهــر الهويّة ورافــد هــام للتنمية الشــاملة]

رغــم أهميــة هذه المســألة، فلا بــدّ لنا مــن الاعتراف بأنّ لهــا وضعيّة خاصــة في وطننا العربي (كمــا هو الحال بالنســبة للعديد من شــعوب العالــم)، وإضافــة إلى ما تمّت الإشــارة إليــة حول الخصوصية الموســيقية البحتة ووجــوب الحفــاظ عليهــا لارتباطهــا الوثيــق بالهويــة وإثبــات الذات، توجد مســائل أخرى يســتوجب الانتباه لها، مــن بينها:

1) الهوية بين التراث والتجديد:

إنّ مــا يســمّيه البعــض: « أزمــة الثقافــة العربيّــة المعاصــرة» (ومن ضمنها الموســيقى)، هــو في واقع الأمر «أزمــة مجتمــع بالأســاس»، يحــاول جاهــدا مواصلــة الطريــق تحــت أعبــاء عولمــة لا تعــرف إلاّ منطــق القوّة والتعسّــف علــى الخصوصيــات. ورفــع هــذا التحدّي يســتوجب تأمّــلا عميقا وعزيمــة صادقة والقــدرة على إرســاء حوار توفيقي بات مطلبا، بل شــرطا أساســيّا، بين محور«علميــة التنميــة الاجتماعية الشــاملة»، ومحور «التنميــة العلمية التكنولوجيــة»، أي التوصّل إلى اعتماد التراث نقطة البداية كمســؤولية ثقافية وقومية، واعتبار التجديد إعادة تفســير التراث طبقا لحاجيــات العصر...

فالتراث والتجديد يؤسّســان معا علمــا جديدا هو وصف للحاضر وكأنّه مــاض يتحرّك، ووصف للمــاضي على أنّه حاضــر معاش...

فالمطلــوب في نظرنا: الاقتناع بكــون المعركة الحقيقيّة الآن، هــي معركــة فكريّــة وحضاريّة بالأســاس، وهي لا تقــلّ أهمية عن المعركــة الاقتصادية أو المعركة المســلّحة – إن لــم تكــن أساســها – وإنّ الهزيمــة المعاصــرة هــي في جوهرهــا هزيمــة عقليــة كما أنّهــا هزيمة عســكرية. فالخطــر الداهــم الآن ليس هــو فقط ضيــاع الأرض، بل قتــل الروح وإماتتها إلى الأبد. وســواء تعلّــق الأمر بصيانة الــتراث (كــنز الأمّــة الــذي لا يُقــدّر بثمــن) أو بعمليات التجديــد الحديثــة (وهــي تقــوم شــاهدا علــى حيويّة الشــعوب وقدرتهــا علــى مواصلة الإبــداع والابتــكار). وفيما يتعلّق بالموســيقى، يجدر بنا أن نبــادر من الآن وقبل فوات الأوان، إلى مراجعة أســاليبنا ودرس مختلف أشكال لغتنا الموســيقية ومكوّناتهــا انطلاقا مــن الداخل أي من الأصــل والفحوى.

2) العالميّة انتصار للهوية المحليّة:

هــذه المســؤولية، وإن كانــت تتحمّلهــا جهــات عدّة كالبثّ الموســيقي بمختلف قنواته والممارسات الموسيقية وما يطغــى علــى أغلبيتها – حســب الواقــع الملموس – من أبعاد اســتهلاكية وتجارية... فإنّ المســألة التعليمية والتربويــة والثقافيّة عمومــا، تبقى هي السّــبب المركزي في تكريس مثــل هذا الوضع وتفاقم ســلبياته، ولا شــكّ أنّ الأخصائيــين عندمــا يتــمّ تكوينهم طبقا لــروح فنّهم وعندمــا يكونــون مدركــين لمبادئــه وخاصياتــه وواعين بأهميّــة تقاليدهــم وثرائهــا وملمّين بمعطيــات واقعهم الاجتماعــي وحقيقة طابعهــم القومي، سيُســهمون دون شــكّ، في بناء مستقبل مطّرد لموســيقانا أي لذاتيتنا ونمط عيشــنا باعتبارنا كيانا ثقافيّا ووطنيّا يتبوّأ مكانة حقيقيّة إلى جانــب ثقافات العالــم الأخرى.

لقــد بــات واضحــا في المجــال الموســيقي (وفي غــيره مــن المجالات الحسّاســة الأخرى)، أنّــه يســتحيل تحقيق الهويــة وإثبــات الــذات إذا كانــت المــواد والأســاليب

الدراسيّة مستوردة ومركّبة تركيبا بطريقة مفتعلة وعشوائية على المكوّنات الأساسية للموسيقى المحلّية... كما أنّه لا يمكن للموسيقى أن تصل إلى العالميّة إذا لم تكن محلّية خالصة... وما مسألة الانتشار خارج الحدود في الواقع إلاّ مسألة ثانويّة تخضع لعوامل معظمها غير فنّية تعود إلى توفّر الظروف ووسائل الإشهار والإعلام والإمكانيات المادية والتقنية والإمكانات الاقتصادية والتجارية وغيرها من الضغوط الخارجية التي أصبحت اليوم تتحكّم بالإنتاج الفنّي وتقيّد روحه وتضيّق أنفاسه.

صحيح أنّ تجارب التجديد التي ظهرت خلال العقود الماضية، كانت وليدة حاجات اجتماعيّة واقتصادية وسياسيّة في المقام الأوّل، جاءت لتساير التغيّرات العميقة التي شهدها المجتمع العربي في نمط عيشه وتطوّر وسائله الاقتصاديّة وطرائق اتّصاله المستوردة أساسا من الغرب. فقد وجد الموسيقي العربي نفسه أمام صعوبات وتحدّيات جمّة كان عليه مواجهتها، بل وإيجاد كيفيّة تعامل ناجعة إزاء ما تطرحه من معطيات جديدة (كالترقيم / التدوين والتوزيع الموسيقي، أساليب التلحين، تقنيات الأداء الصوتي والآلي، تركيبة التخت والآلات الحديثة، طرق التعليم، تقنيات التسجيل؛ توفير الأدوات والآلات الموسيقيّة، تشريع يضبط الإطار الاجتماعي والقانوني للعمل الموسيقي ولوضعية الموسيقيين...

اعتبارات هامة لا يمكن التصرّف معها باختيار الحلول السهلة والوقتية، القائمة على عقليّة الاستهلاك والاقتباس، بحجّة مواكبة العصر!

بإمكان الموسيقى العربية الحفاظ على هويتها مع الاستفادة من الموسيقات الأخرى وبما تمّ تحقيقه في المجال الموسيقي عموما، ذلك إذا ما توفّرت لها الشروط الكفيلة بتجاوز الصعوبات التي ما فتئت تعرقل مسيرتها. وقد قام عدد من الموسيقيين، تفاوتت وتباينت وجهات نظرهم في خطّة التطوير وطرق التنفيذ، بمحاولات حقّقت نسبة من النجاح أحيانا ونسبة من الإخفاق أحيانا أخرى... ومهما يكن من الأمر، فالموسيقى العربية ليست بصدد إطلاق زفرات الموت الأخيرة، إنّما قد تكون مريضة، ولكنّ المريض لا يجب أن يُترك فريسة للموت بل ينبغي علاجه، وكلّ السرّ يكمن في تشخيص المرض وكيفية العلاج.

الأمر الذي يتطلّب منّا إعادة النظر في بعض المفاهيم المتداولة كمسلّمات والتعامل معها على أساس نقدي بنّاء، فإضافة إلى الجانب الموسيقي، نذكر على المستوى الفكري والاجتماعي:

العناية أكثر بنوعية التكوين الموسيقي التخصّصي والثقافة الموسيقية عامة، مع ضرورة إقحام الأبعاد الاجتماعية والفكرية والسياسية وحقول المعرفة المختلفة وتوضيح الصّلة الكائنة بينها وبين الظاهرة الموسيقية؛ ذلك من شأنه أن يساعد على التحرّر من متاهات الازدواجية والانفصام في الشخصية وحالة التأرجح بين خطاب يسعى إلى تكريس سياسة المحافظة «الموسيقاغرافية»، وآخر يحثّ على العولمة في المطلق ويعمل على اعتماد الحلول السهلة (كالتقليد) وإتباع سلوك التفتّح بدعوى إن الموسيقى (بمفهوم النموذج الغربي طبعا) «لغة عالمية» موحّدة، وهو - كما سبق وبينّا - ادّعاء باطل. وإنّ ما يجب التأكيد عليه هنا هو أن الاستمرار في هذا الاعتقاد أو الإفلات منه، يبقى رهن وعي الشعوب ومدى قدرتها وعزمها على ولوج باب التغيّر والتحرّر والتميّز.

واليوم، بحكم ما جدّ من مستجدّات وما ظهر من مكتشفات وما طرح ويطرح، من رهانات وتحدّيات بفعل ظاهرة العولمة التي تنحُو بشكل أو آخر، نحو التنميط والنمذجة للقيم الثقافية، البحث بات محتّما في مدى تلبية الموسيقى العربية للحاجات الفنّية والوظائفية والجمالية والروحية للإنسان العربي، وقد تقلصت وانحسرت أدوارها عن الحياة اليومية التي أفرزتها، وانسلخت عن الجذور التي أوجدتها. فهي في حاجة أكثر من أي وقت مضى، إلى مراجعة علاقتها

بمرجعياتها الثقافية والحضارية، وكذلك علاقتها بثقافة الآخر، عسى أن تتمكّن من الانخراط في العصر والأخذ بأسباب التقدّم مع الحفاظ على مقوماتها الشخصية ومرتكزاتها الذاتية بعيدا عن آفات التهجين والتبعيّة.

إنّ فتح مجال التأثّر بالموسيقى أو الموسيقات الأخرى يختلف وقعه باختلاف الواقع الحضاري، فهو لدى المجتمعات المهيمنة تكنولوجيا واقتصاديا، ليس ذا خطورة ملحوظة، بل نراه يفيد ويقوّي العمل الإبداعي إذ يتم هضمه وانصهاره دون مساس بالجوهر. لكن ذلك لا ينطبق على المجتمعات النامية التي ليست في حاجة في وضعها الرّاهن، إلى الاستعارة والاستفادة من الموسيقات الأخرى بقدر ما هي في حاجة أكثر إلى استرجاع وإحياء وتأكيد الهويّة الثقافية المسلوبة والتي طالما هدّدتها وتعسّفت عليها عناصر خارجية، محدثة تأثيرا بالغ الخطورة في عقلية السكّان الذين صاروا بعد سنوات من الإذلال والاستنزاف يعيشون - بالرغم من عراقة تقاليدهم - على التقليد والتبعية والاستهلاك لكلّ ما هو مستورد، وكأنّهم قادمون من عدم! فإثبات الذّات هنا يصبح شرطا أساسيا لأيّ تفتّح نريده فاعلا ومفيدا على درب النموّ والتطوّر في مفهومه الشمولي.

علما وأنّ الخوض في قضايا الهويّة والإبداع يكتسي في المجال الموسيقي صعوبة خاصة تعود أساسا إلى طبيعة المادة الموسيقيّة ذاتها والتي تجعل من هذا الفنّ - بالرغم من خصوبة الإبداع فيه، بل واعتماده أساسا على الإبداع - أكثر الفنون تحفّظا وأقلّها قابلية لعملية التجديد التي يتطلّب تركيزها وقتا أكثر ونفسا أطول، مع اعتبار العديد من المسائل الفنّية والتقنية السالفة الذكر...

فالمسألة ترتبط أساسا في رأينا بتوضيح الاتجاه الذي نرومه لأنفسنا، أي هل أنّنا مصمّمون على أن تكون لنا ذاتية ثقافية، وهي الظاهرة الأساسية للذاتية القومية ؟ أم أنّنا نفضّل أن نُصبح، في يوم ما، نكرة من النكرات نعيش على التبعية وننشد الذّوبان في شخصيّة الآخر...؟ وبالتالي كيف يمكننا تجاوز العقبات وربط الحاضر بالماضي والتطلّع إلى المستقبل باستغلال المكتسبات المنهجية والتكنولوجية المعاصرة والعمل على تطويع ما يصلح منها لتحقيق أهدافنا الثقافيّة والفنّية انطلاقا من خصوصيات أصالتنا الحضاريّة، سعيا إلى نحت ملامح إنسان الغد الذي ننشده عقلا وسلوكا وخلقا وتذوّقا.

استنتاج عام:

اعتمادا على ما تمّ ذكره، يبدو واضحا أنّ الموروث الموسيقي هو أحد مظاهر الهويّة ورافد هام للتنمية الشاملة لدى الشعوب.

ذلك أنّ الموسيقى مثلُها مثل بقيّة الفنون والآداب عموما -هذه الأشكال المحدّدة للاتّصال الإنساني- توضّح إطارنا الذّهني ونسيجَنا الوجداني ولغتنا ومجالنا الصوتي والبصري وفهمنا للماضي والحاضر ومشاعرنا تجاه الآخرين وقدرتنا على الإحساس؛ فهي منتج مهمّ للإطار الذّهني والذّوقي الذي تستخدمه الجماعات لكي تفهم وتحدّد الأسلوب الذي يعمل به المجتمع. لذا، فالحفاظ على خصوصياتها يعدّ حفاظا على الوجود والتميّز، ويسمح بالتالي بالانخراط الفعلي في عولمة حقيقيّة قوامها التنوّع والتكامل لا بين الأفراد والجماعات فحسب، بل وبين مجتمعات وشعوب هذا العالم...

كما أنّ الثقافة ومن ضمنها الموسيقى، هي أحد أهمّ المظاهر في تحديد هويّة المجتمعات وتميّزها في مجال التنوّع الثقافي خلافا لمفهوم أحديّة الثقافة وتنميطها المروّج له غربيا (تجاريا وإعلاميا)، كما أنّ الرّبط بين الموسيقى والهويّة يعدّ من بين المكوّنات الأساسيّة لقيام نهضة فنّية ثابتة الجذور، وهذا الربط يعدّ عنصرا ضروريا في استراتيجية التقدّم والتنمية، بعيدا عن آفة التنميط والنمذجة، سواء تعلّق الأمر بالإبداع الفنّي أو بالبحث العلمي.

هكذا، فبحكم علاقتها العضويّة بالفرد والمجتمع، تمثّل الموسيقى في جوهرها ظاهرة أساسيّة لا في تحديد الهويّة فحسب، بل وكذلك في تهذيب الذوق وإبراز القدرة على الإبداع والابتكار والتميّز، وأن تساهم بالتالي، فعليّا في الثقافة العالمية. ممّا يجعلها من الروافد الأساسية في تحقيق التنمية البشرية الشاملة: فكريا، جماليّا، اجتماعيّا واقتصاديّا؛ أي الاستثمار في الانسان والموسيقى...

وختاما، علينا أن نذكّر بـ

« أنّ شعبا يفقد ثقافته، لغته وموسيقاه، شعب حكم على نفسه بالفناء باعتباره كيانا ثقافيّا ووطنيّا ويعجِزُ بالتالي عنِ الإسهامِ في ثقافةٍ عالميّةٍ».

ذلك أنّ العالمية المنشودة لا يُمكن تحقيقها إلاّ من خلال الانتصارِ الفعليّ للمحليّة، بل وأنّه من السّبل إلى العالميّة الفعليّة، رسوخ القدم في المحليّة.

الهوامش :

1. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية نذكّر هنا بكتاب تأثير الموسيقى في الإنسان والحيوان، لـ ابن الهيثم العالم الفيزيائي الموسوعي (965 - 1040) الذي يمكن اعتباره مؤسس "علم النفس التجريبي".

2. بيولوجياً، جسد الإنسان فيه إيقاع (في دقات القلب وفيما يسمى بالساعة البيولوجية، في تحركات الخلايا وفي المشْي والتنفس)، فالجسد كله يستجيب للإيقاع وليس الأذن فقط. وقد سبق لابن سينا (980 - 1037) الذي عرف بتقديره لقوة الموسيقى العلاجية، أن شرح ذلك في مصنّفه الشهير "القانون في الطب" حيث عمّق النّظر في العلاقة الخاصّة بين الموسيقى والطبّ (والتي تواصلت وتكرّرت شرقا وغربا إلى حدود القرن التاسع عشر).

3. إخوان الصفا: رسائل، ط. بيروت، ج 2، ص 196؛ مؤلفات الكندي الموسيقية، بغداد، 1962، ص 137.

4. أصدرت اليونسكو بالاشتراك مع الأمم المتحدة، تقريرا بعنوان: " تنوعنا الخلاق" (1995)، ثم جاء تباعا:

- مؤتمر ستوكهولم (2 أبريل 1998)، حيث تمّ تبني برنامج اليونسكو الخاص بسياسات التنمية الثقافية.
- في 2 نوفمبر 2001 تبنّت اليونسكو إعلانا عالميا جديدا للتنوّع الثقافي لكي يكون دليل عمل لها إلى جانب الإعلان السابق.
- في أكتوبر 2003 طلبت الجمعية العامة لليونسكو من مديرها العام إعداد مسودة لاتفاقية عن التنوع الثقافي لمناقشتها في اجتماع الجمعية العمومية في خريف 2005. وفي ربيع 2005 اقترحت لجنة من الخبراء تغيير المسمى ليكون "اتفاقية حماية وتنمية تنوع المحتويات الثقافية والتعبيرات الفنية".
- وبالرغم من أهمية هذا النوع من الاتفاقيات التي يمكن أن تكون أداة مهمة بلا شك، إلا أنها خطوة لا بد أن تكون مصحوبة بتحركات اجتماعية تدفع الحكومات لتهيئة الظروف الكفيلة بازدهار التنوع، بعيدا عن سيطرة التكتلات الثقافية العملاقة وتحكمها.

راجع في هذا الصدد، اليونسكو - الأمم المتحدة: تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية، الطبعة العربية بعنوان: "التنوع البشري الخلاق" (ترجمة جابر عصفور)، المشروع القومي للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة (كتاب رقم 27)، القاهرة 1997؛ "اتفاقية حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي"، لعام 1972؛ اتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي (باريس 17 أكتوبر / تشرين الأول، 2003).

5. هذا الغالب، لكنّنا نجد في التراث الموسيقي العربي، والشعبي بصورة خاصة، أنظمة أخرى كالخماسي وغيره. راجع، "قضايا السلم والمقام في الموسيقى العربية"، البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى / جامعة الدول العربية، بغداد - عمان، 2002 - 2003.

6. للتفاصيل، راجع الملحق: محمود قطاط، "من مميّزات التراث الموسيقي العربي الإسلامي".

المراجع:

- للتوسّع في المحاور المتطرّق إليها، نحيل القارئ إلى العناوين التالية:
- محمود قطاط: " التجديد في الإنتاج الموسيقي العربي الحديث " الإنتاج الموسيقي العربي قديما وحديثا (ملتقى خميس الترنان)، الدار التونسية للنشر، تونس 1984، ص 86 ـ 106.
- -------: "التربية الموسيقية في الوطن العربي بين الأصالة والتبعية"، مجلة الموسيقى العربية، عدد 3 بغداد، 983،

ص 18-10.

- -------: "كـيف نجمـع ونصنـف الموسيـقى الشـعبية / خاصـيات البحث الميدانـي في الموسيقى الشعـبيـة"، فنـون، عدد 1، تونس 1984؛ وعـدد 2، تونس 1984، ص 58 ـ 66.
- -------: دراسات في الموسيقـى العربيـة، دار الحـوار- اللاذقيـة / سوريـا، 1987، 116 ص.
- -------: "مـن قوالب التراث الموسـيقى العربي الإسـلامي/ النوبة"، الحيـاة الثقافيـة، عـدد 63، تونـس، 1992 ص 17-41.
- -------: " الموسيقـى مظهر من مظاهر الوحدة الإسـلامية": موسوعـة الفـن العربـي الإسلامـي، تونـس، المنظمة العربيـة للتربية والثقافـة والفنون، 1994، الجـزء الأوّل / ص 197-215.
- -------: "راهـن الموسيقى العربية وتحدّيات العصر"، الحياة الموسـيقية، العـدد 33، دمشـق، 2004، ص 10-37؛ المجلة العربيـة للثقافـة: الـتراث والموسـيقى، المنظمـة العربية للتربيـة والثقافة والعلـوم، العدد 48، ديسـمبر 2005، 09 – 31.
- -------: مجلة البحث الموسـيقي – المجمع العربي للموسـيقى / جامعة الـدول العربية، بغداد – عمان (إعـداد وإشراف):
- المجلـد الثـاني، 2002 –2003:" قضـايا السـلم والمقـام في الموسـيقى العربيـة "، 128 ص.
- المجلـد الثالث، 2004: " الصوتيات والإعلامية في الموسـيقى العربية "، 120 ص
- المجلـد الرابـع، 2005: " البحـث العـلمي في الموسـيقى العربيـة"، 192 ص.
- المجلـد الخامـس، 2006: " البحـث الموسـيقي بـين تعدد الاختصـاص وتضافـره"، 124ص.
- المجلـد السـادس، 2007: "التربيـة والتعلـيم في الموسـيقى العربيـة"، 150 ص.
- المجلـد الحادي عـشر، 2012: "التنوّع في الموسـيقى العربية "، 204ص.
- المجلـد الخامس عـشر، 2016: "مـن السـبل إلى العالمية رسـوخ القدم في المحليّـة"، 166ص
- -------: "الحفـاظ عـلى الهوية العربية من خلال الموسـيقى [الموسـيقى أحد أهم مظاهر الهوية العربيـة]"، أعمال المؤتمر الدولي حول: "التوجهات والرؤى المسـتقبلية في الموسـيقى العربية" (مسـقط – سـلطنة عُمان: 14-11 ديسمبر 2004)، منشـورات مركز عُمان للموسـيقى التقليدية / وزارة الإعلام، مسـقط 2006 (مراجعة وتصدير)
- -------: "الاعتناء بالمأثورات الشـعبية ضمانا للهوية والتعددية الثقافيـة"، أنماط المأثور الموسـيقي العُماني / دراسـة توثيقية وصفيـة، مركز عُمان للموسـيقى التقليديـة – وزارة الإعلام، مسـقط 2008. (مراجعة وتصدير)
- -------: "التربيـة والتعلـيم في مجال الموسـيقى كأحد مظاهر الهويـة وتأكيد الـذات"، بحـوث مهـداة إلى الأب لويس الحـاج – جامعـة الـروح القـدس – الكسـليك (كليـة الموسـيقى)، لبنـان 2008، ص 277 – 298.
- -------: "الاسـتلاب الموسـيقي في ظـل النظـام العـالمي الجديد"، مجلة البحث الموسـيقي/المجمع العربي للموسـيقى، المجلـد الخامـس عـشر، 2016، ص 9 – 28.
- -------: "المقاميّـة العربيّـة أصـول وروافـد"، المقاميّة من منظـور الحداثـة، تونـس – النجمة الزهـراء، 2019، ص 11 - 63.
- -------: "دور فلاسـفة حضارة العربية الإسـلاميّة في إرسـاء العلوم الموسـيقيّة وتطورها"، أنشـطة مركز عُمان للموسـيقى التقليديّة لعام 2019 – مسـقط، 58 ص.

الصور :

1. https://www.pinterest.com/pin/525865693992676280/
2. https://i.pinimg.com/originals/88/09/a4/8809a485ef700b9965eda2 44233cfb71.jpg
3. https://pbs.twimg.com/media/DzL0fHSW0AA-pEPu.jpg
4. https://i.pinimg.com/originals/d7/79/dd/d779dd31586e3e35f8538a018b4ddc61.jpg

أدب شعبي

أشكال الموروث الشعبي في قصص خيري شلبي مقاربة ثقافية 32

ثقافة النخلة من خلال الأمثال الشعبية في مملكة البحرين «الجزء الثاني» 46

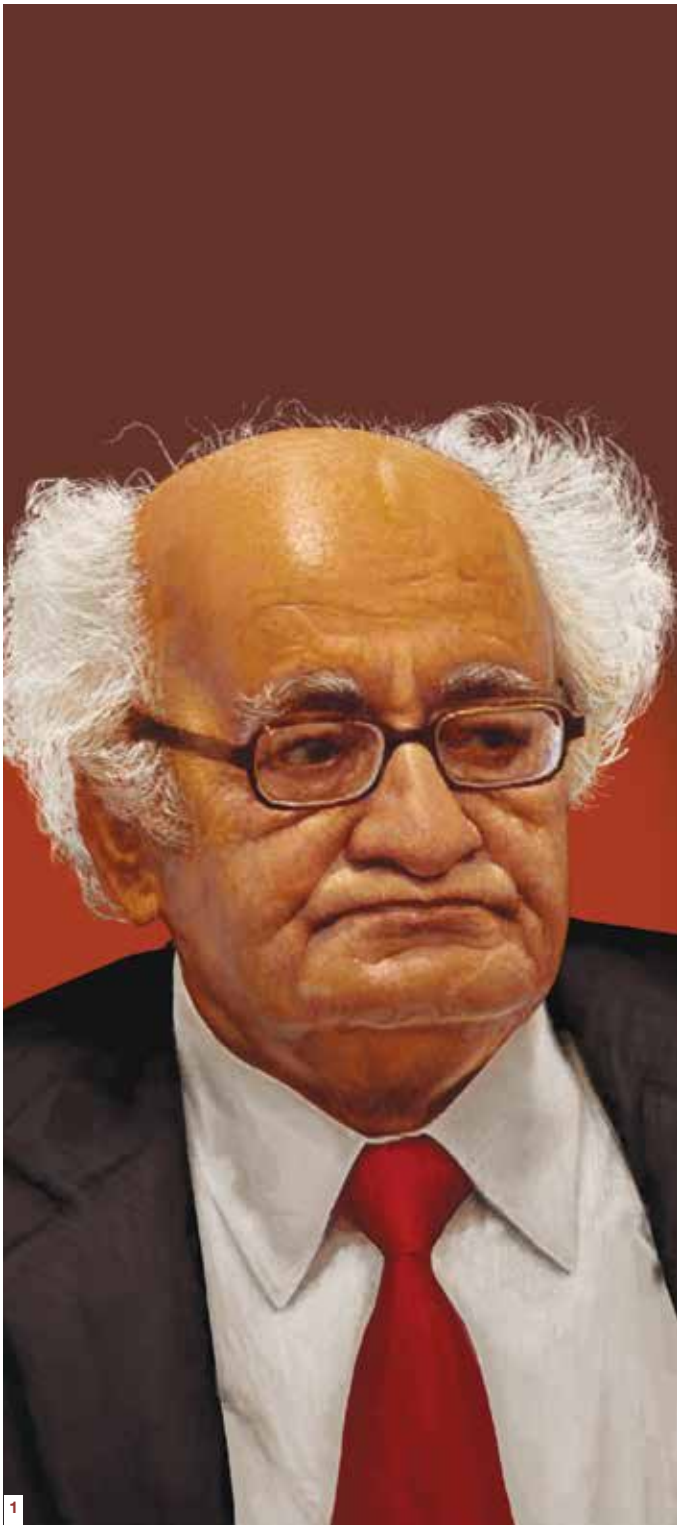
الزجل المغربي: النشأة والخصوصيات الاستيطيقية 60

الترجمة وبلاغة الشعر؛ قراءة في دراسة جنيفييف بيونو لشعر علي عبد الله خليفة 70

د. أحمد الصغير - مصر

أشكال الموروث الشعبي في قصص خيري شلبي

مقاربة ثقافية



خيري شلبي

مقدمة البحث:

يطرح هذا البحث مقاربة ثقافية من خلال أشكال الموروث الشعبي للعالم القصصي عند خيري شلبي من خلال مجموعته القصصية «أسباب للكي بالنار نموذجًا»، لأنني أعتقدُ أن خيري شلبي[1] يعد واحدا من أبرز كتاب القصة والرواية في الأدب العربي الحديث، لما له من إنتاج أدبي غزير، ومتميز في السردية العربية بعامة، والمصرية بصفة خاصة. حيث تنوعت المداخل الثقافية في أدب خيري شلبي، من خلال اللغة السردية، والسارد الشعبي، والمكان والزمان، بالإضافة إلى الشخصيات التي اعتمد عليها خيري شلبي في بناء عوالمه القصصية، بل صار شلبي علامة على جيل الستينيات من الكتاب والشعراء والفنانين في مصر، من القرن الماضي.

اتكأ خيري شلبي في بناء قصصه القصيرة على تصوير الحس الشعبي، والموروث الثقافي المصري من خلال منتوجاته الثقافية التي تميزه عن غيره من الشعوب، وقد أفاد الكاتب خيري شلبي من الثقافة الشفاهية الشعبية التي جاءت على ألسنة شخصياته في قصصه، وروياته، وقد تمثل ذلك في طرحه العبقري للبنى المختلفة للحياة الاجتماعية والسياسية، والثقافية، والتاريخية في مصر من خلال طرح قضاياه وحكاياته الخاصة من ناحية وقضايا الإنسانية بعامة من جهة أخرى، وقد تمثلت هذه القضايا في مجموعته القصصية أسباب للكي بالنار[2]، ومن أهم هذه القضايا -في ظني- قضية الفقر المدقع الذي انتشر في أركان المجتمع المصري في عصر الانفتاح الساداتي، حيث انقسم المجتمع إلى طبقة الفقراء والأغنياء، وصار الجهل، متنا قويًا في المجتمع المصري، وقد طرح أيضا -بشكل واسع- حياة المهمشين، وهم هؤلاء البشر الذين يعيشون دائما على هامش الحياة لهم ثقافتهم وعاداتهم المختلفة. وقد تجلى ذلك كله في «أسباب للكي بالنار»، وهي القصة المتن داخل المجموعة التي جاءت في شكل فني مختزل، مما يشي بالقدرة الاحترافية للكاتب خيري شلبي على التصوير السردي من خلال لغة كاشفة لعوالم الطبقة المهمشة في المجتمع المصري، ومن ثم فقد لجأ خيري شلبي إلى التعدد البنائي في السرد القصصي، فقد انفتح على الثقافة الشعبية / ثقافة الحارة المصرية تارة والقرية تارات أخرى، بل يعد خيري شلبي من الأكابر الذين طرحوا صورة القرية المصرية بشكل لافت، فجاءت قصصه تعبيرًا عن مواقف إنسانية مختزلة تشتبك مع الواقع تارة، ومحلقة في الخيال تارات أخرى.

أسباب البحث:

تكمن مجموعة من الأسباب وراء اختيار هذا البحث: وهي كالآتي:

- يمثل خيري شلبي أحد كتاب جيل الستينيات في الرواية المصرية والقصة القصيرة،
- لم يحظ خيري شلبي - في ظني - بالكتابة النقدية عن أعماله الأدبية المختلفة.
- التعدد السردي في العالم القصصي عند خيري شلبي .
- اتساع صور الموروث الشعبي في بناء القصة القصيرة عند خيري شلبي .
- اختبار المقاربة الثقافية في قراءة قصص خيري شلبي مستعينا بالسيميائية كوسيلة معرفية للولوج في عوالم السرد القصصي عند خيري شلبي.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى طرح مقاربة نقدية حول قصص خيري شلبي، كما يهدف إلى اختبار المقاربة الثقافية في تحليل قصص خيري شلبي، كما يهدف إلى الوقوف على قراءة قصص خيري شلبي قراءة تكشف عن مدى إيغاله في الحس الشعبي المصري، وعوالم الشخصية المصرية التي تطرح أسئلة كثيرة على نفسها

رغبة في الوصول إلى حلول مقنعة أولا تصل، المهم في ظني أن تحمل الكتابة هما معرفيا وفنيا يمكن لها من خلاله الوقوف على مكمن الألم والقوة في وقت واحد.

الدراسات السابقة:

سبق البحث دراسات كثيرة عن خيري شلبي ومنها:

- محمد الفارس: الرؤيا الإبداعية في أدب خيري شلبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، 2005.
- خالد منصور: البنية السردية في روايات خيري شلبي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 2006.
- خالد منصور: المكان في روايات خيري شلبي، مجلة فصول، عدد 86، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.
- حسين حمودة : خصوصية المدينة / متاهة المدينة، قراءة في رواية موال البيات والنوم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، عدد 61، القاهرة، 1993.
- أحمد علي عطية: ظواهر فنية في أدب خيري شلبي الروائي. «الوتد، لحس العتب نموذجا» ملاحق المدى، 2011، https://almadasupplements.com/view.php?cat=3116

أسئلة البحث:

- لماذا خيري شلبي؟
- وما مفهوم العالم عند خيري شلبي؟
- ما مفهوم المقاربة الثقافية؟
- ما آليات البناء السردي في عوالم القص عند خيري شلبي؟
- لماذا لجأ خيري شلبي إلى الموروث الشعبي في عملية البناء القصصي.

منهج البحث:

اعتمد البحث على المقاربة الثقافية بوصفها منهجية نقدية في التحليل والتأويل النقدي لقصص الكاتب خيري شلبي، في مجموعته «أسباب للكي بالنار نموذجًا» حيث لاحظ الباحث من خلال معايشة النصوص القصصية، أن الكاتب أوغل في الكشف عن عوالم المهمشين وثقافاتهم وأفكارهم، حيث يمتلك هؤلاء المهمشون ثقافة شعبية خاصة بهم، يتحركون من خلالها في علاقاتهم بالعالم المحيط.

خاتمة البحث: جاءت الخاتمة لترصد ما توصل إليه البحث من نتائج.

لماذا خيري شلبي؟

يعد القاص والروائي خيري شلبي (1938ـ2011) قطبا كبيرا من أقطاب جيل الستينيات في الرواية العربية، والقصة القصيرة، وغيرها من الأنواع الأدبية التي أنتجها شلبي عبر رحلته مع الكتابة الأدبية، فلم يترك نوعا من أنواع الفنون إلا وقد ضرب شلبي فيه بحجر قوي له أثره المعرفي والفني والثقافي على المستويات كافة، فقد كانت علاقة خيري شلبي بالكتابة كعلاقة العاشق بمعشوقه، فقد كان وسيظل من أكابر الحكائين المصريين الذين يحملون الروح المصرية البسيطة الثرية في الوقت نفسه، فلم تنفصل طريقة سرده الشفاهي عن طريقة التدوين / الكتابة، فقد جمع بين السردي الشفاهي والكتابي، يحدثك خيري شلبي، وكأنه يقرأ من كتاب، ويكتب إليك، وكأنه يحكي تفاصيل خاصة جدا عن حياته وحياة المصريين، فقد استثمر بذكائه الفطري قوة الموروث الشعبي المصري، فقام بتوظيفه في معظم أعماله الأدبية وبخاصة في القصة والرواية. ويشير إبراهيم عادل في مقاله عن خيري شلبي إلى أنه « لا يزال الروائي المصري الكبير خيري شلبي حاضرًا بل، ومؤثرًا في الأدب العربي بصفة عامة، وفي الأدب المصري والرواية المصرية بشكلٍ خاص، إذ إنه يُعد

بجدارة واحدًا ممن أرسوا دعائم «الواقعية السحرية» في الرواية المصرية بما تركه من روايات تنتمي إلى هذا التيار الذي التفت إليه النقاد مع صعود أدب أمريكا اللاتينية، ولكن القارئ المدقق والمتابع للإنتاج الروائي العربي والمصري لا شك سيجد أثرًا واضحًا لهذا التيار في الأدب العربي، لا سيما أنه مستمدٌ في الأساس من التراث العربي من حكايات «ألف ليلة وليلة» والقصص الشعبي والغرائبي الذي زخرت به العديد من كتب الأدب القديم»[3].

قّدَمَ خيري شلبي الكثير من الفتوحات السردية في الكتابة العربية سواء في القصة أو الرواية أو فن البورتريه، والمسرح، والسيناريو، وغيرها، وقد تميز شلبي عن أفراد جيله بغزارة الإنتاج والتجريب الفني، والحفر في الموروث الثقافي، بل صارت الذاكرة الشعبية بمثابة المساحة الفنية التي يتحرك فيها بقدرة كاتب كبير، يستمد من التراث حكاياته عن المهمشين عبر الزمان والمكان، ويمكن لنا أن نجيب عن سؤال لماذا خيري شلبي من خلال المقاربة النقدية التي نحن بصددها. التي تعتمد على قراءة قصص أسباب للكي بالنار.

مفهوم العالم:

تبدو صورة العالم لدى خيري شلبي صورة ممتدة، حيث تتجسد من خلال هذا العالم رؤى الكاتب المختلفة، ومدى قدرته التخييلية على بناء عوالم موازية للحياة التي يعيش فيها، حيث يمتلك القدرة على تصوير الحياة بكل ما فيها من آلام ومنغصات وصراعات مستمرة بينه وبين الحياة نفسها. ومن ثم فإن «رؤية العالم هو مصطلح فلسفي حديث يراد به النظر إلى العالم نظرة شاملة، بما في ذلك جميع الأجزاء، والعناصر، والمكونات، والنظم، فإن هذه الرؤية تعرض لحقائق الأشياء في إطارها الأشمل، وتمثل قواعدَ وأطرا مرجعية للفكر والسلوك، ضمن القيم العامة للمجتمع، فضلا عن الصورة التي يدرك فيها العقل الإنسان حقائق الكون والحياة والإنسان، وإجابات الأسئلة الوجودية والمعرفية والقيمية لهذه الحقائق»[4]. وفي ظني أن العالم الذي يخلقه الكاتب من خلال النص الأدبي المكتوب هو جزء من نسيج عوالم أكثر اختراقا لحواجز الممكن للدخول في كسر حواجز اللاممكن المسكون بالتجربة الفنية. تتشكل رؤية العالم للكاتب خيري شلبي في نتاجه الإبداعي في مدى قدرته على محاكاة المجتمع الذي يعيش، محملا بأفكاره الخاصة ومنطلقاته الفكرية والفلسفية تجاه قضية بعينها. محاولا الولوج إلى جوهر المعنى الذي يتبناه من خلال الشكل الذي يحمل هذا المعنى.

المقاربة الثقافية:

تقوم المقاربة الثقافية على استعادة روح الثقافي والاجتماعي من خلال إجراءات النقد الثقافي التي تدرس النص دراسة ثقافية، والوقوف على مرجعيات النص الأدبي الثقافية التي نجدها في اللغة، والشخصيات والسارد، والسرد نفسه، والمكان، والزمان، وتبدو صورة الموروث الثقافي في السرد القصصي بشكل خاص عند خيري شلبي تحديدا . فقد هيمن الحس الثقافي الشعبي عند خيري شلبي، وصار صوتا رئيسيا في البناء السردي، ومن ثم صارت المقاربة الثقافية عبارة عن مجموعة من الأسس والإجراءات النظرية وتطبيقاتها على القراءة النقدية في العمل الأدبي، وفي ظني أن القراءة الثقافية «هي الدراسة التي كسرت مركزية النص الأدبي ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن إنه من إنتاج النص، لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص هنا وسيلة وأداة»[5].

ولاحظت أن العالم الذي يطل خيري شلبي من خلاله هو عالم الثقافة الشعبية بشكل واضح، حيث صورة المهمشين الذي يعيشون على أطراف الحياة في هامش خاص بهم، هم أصحابه الذين يفرضون قوانينهم الخاصة في هذا العالم، حيث تتعامل « القراءة الثقافية مع اللاوعي الاجتماعي داخل المتخيل الأدبي

من خلال النصية والاجتماعية، وهنا يتم التشديد على الخلفيات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، ضمن لا وعي اجتماعي، يتشكل داخل النص الأدبي فنيا، وجماليا» [6].

أسباب للكي بالنار:

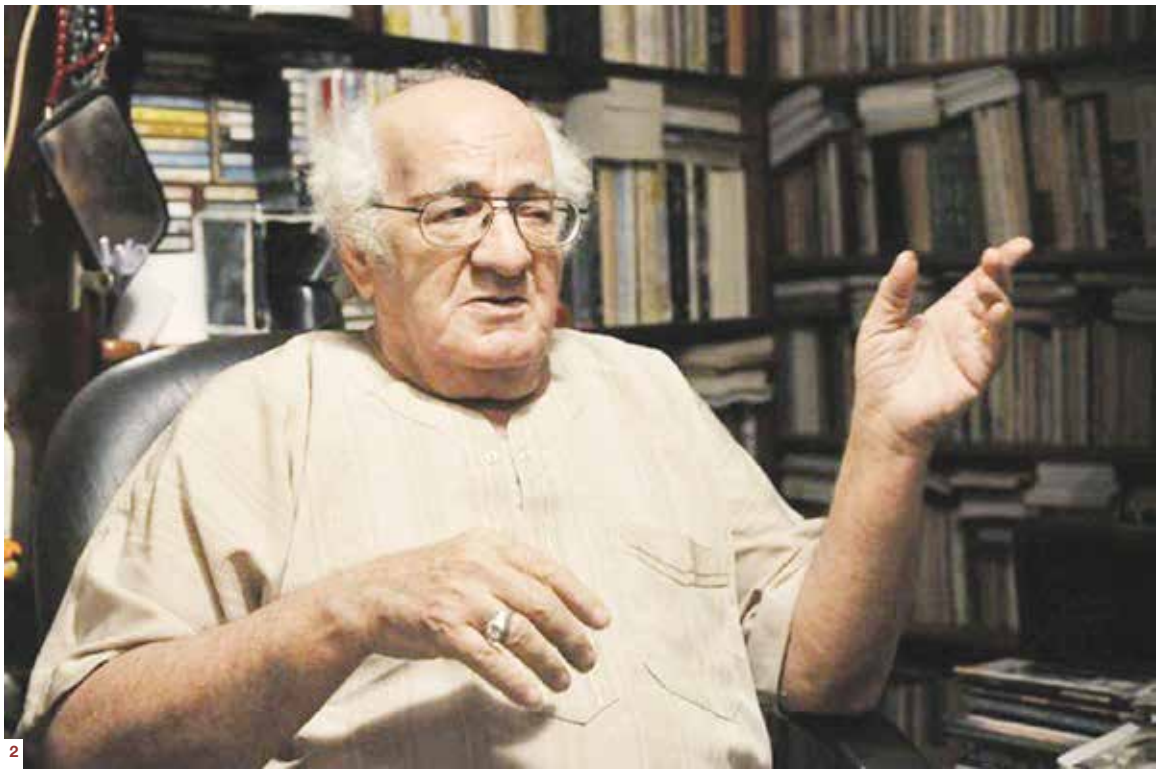
تبدو صورة الحياة التي شكلها المبدع خيري شلبي في قصصه ورواياته صورة من صور الواقعية السحرية، حيث إنه يرتكز في بناء عالمه الفني على حسه وموروثه الأسطوري، الثقافي، والمعرفي في بناء قصصه التي تمور بالحزن والحنين إلى ذكريات الحياة الماضية، مستدعيا صورة الماضي الخاص به، وتفاصيله الواسعة التي تمزج بين الواقعي والسحري، لأنه كاتب محترف يصنع من الخيالات واقعا فنيا مأزوما تارة ومشرقا تارة أخرى.

وبناء على ما سبق، جاءت المجموعة القصصية التي نحن بصدد الوقوف عليهاوهي مجموعة «سباب للكي بالنار» في ثماني عشرة قصة قصيرة وهي كالآتي : «كلوا بامية الفرجة أسباب للكي بالنار الساعة قرافة السيارات فك رقبة سرادق الألم الاحتراق – العبور من البرزخ الهوائي الكهف فنتازيا الأطفال تباريح الريح رقائق ثلج أسود الأسنان الحجرية وفود الضوء الموكب الذي رأيته في بيتنا من مأثورات عائلة شبراوي سقوط».

سيميائية العنوان «أسباب للكي بالنار»:

يأتي العنوان بوصفه علامة من علامات السيمياء، حيث يمكن من خلاله قراءة العالم بشكل سيميائي، فالعنوان هو البنية المؤسسة للخطاب السردي، حيث يصبح نصًا محيطا وموجها بالنص الكلي / المتن «فالعنوان الأدبي ضرورة كتابية، فهو بديل من غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية، أي بنصبه، يؤسس سياقا دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي العمل، وإذا كان العنوان ينطوي على قدر من الشعرية التي توفرها « لا نحويته » فليس هذا القدر ملزما للعمل الذي يكون مقالة أو كتابا أو رواية أو ديوانا... إلى آخره» [7]. ومن ثم فتتشكل عن بنية العنوان عوالم متنوعة في عملية الدخول إلى قراءة العمل الأدبي، لأن العنوان لغة من اللغة وهذه مسلمة أولية على حد تعبير محمد فكري الجزار، فيقول: «غير أن لغة العنوان كما تبدو في ظاهرها غير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق، وبالتالي فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة للتشكيل» العنوان «دون أية محظورات فيكون كلمة أو مركبا وصفيا، ومركبا إضافيا» كما يكون جملة فعلية أو اسمية، وهذا يعني أن «إفادة العنوان تتكئ إلى وظيفة الإحالية إلى ما يعنونه بينما إفادة التنفيذات اللغوية كافة تتكئ إلى اكتمالها التركيبي، ثمة إذن مسافة اختلاف بين لغة العنوان، واللغة والوظيفة الإحالية، وهي وظيفة تستند في فلسفتها إلى اللغة» [8] فالعنوان هو النص القصير المختزل لنصوص كبيرة أخرى، فتبدو العنونة الأدبية في ظني لقطة فنية مبتكرة تعمل على جذب المتلقي من جهة وإثارة شغفه المعرفي وأسئلته المتخيلة من جهة أخرى.

من الملاحظ أن الكاتب خيري شلبي اختار عنوان مجموعته القصصية بعناية، فقد يحكي العنوان نفسه عن أسباب للكي بالنار. هو عنوان إحدى قصص المجموعة، فيشير إلى التعددية السببية للكي بالنار، حيث يستمد شلبي من الثقافة الشعبية صورة العقاب البدني وهو الكي الذي تقوم به الأمهات تهديدا لطفلها إذا اتسخت ملابسه، هذا هو المعنى المباشر كما ورد في القصة، كما يسرده الكاتب، ولكنني أعتقدُ أن الكي هو العلاج الشعبي الذي كانت تلجأ إليه الجماعة الشعبية قديما للخلاص من الأمراض المؤلمة، كالمفاصل والأيدي، والجروح التي لا تندمل، وهي طريقة بدائية في القضاء على الوهن والمرض، بل يحمل عنوان القصة حلا لكثير من أمراضنا التي تحتاج للكي والتطهير حتى نتخلص من كل أوجاعنا اليومية عن طريق الكي بالنار.


2

السردية في «أسباب للكي بالنار»:

اتكأ خيري شلبي في عملية البناء السردي في قصصه بعامة، وأسباب للكي بالنار بخاصة على عوالم سردية متنوعة، فقد ربط بين الخاص والعام، وبين الباطن والظاهر، والخيالي والواقعي، بل كانت أرضية السرد في قصصه، أرضية مكثفة شديدة الإيجاز على الرغم من توجه السرد إلى الدخول في مناطق أكثر خصوصية، فإنَّ خيري شلبي يمتد بخامات السرد إلى الكشف عن عوالم جوهرية في الذات الإنسانية، لن تؤرقه القضايا الكبيرة بقدر ما تؤرقه عذابات الإنسان البسيط، وينبغي أن نقف عند مفهوم السرد في النقد الأدبي، فالسرد بطبيعة الحال مصطلح نقدي، جاء من الفعل يسرد (Narrate)، ومصدر السرد(Narration) وتبدى ذلك من خلال مفهوم السرد في السيميائيات الحديثة، فيقول جريماس: «إنَّ السرد هو خطاب ذو طبيعة مجازية تنهض الشخصيات بمهمة إنجاز الأفعال فيه، ويتضح المفهوم بشكل خاص في قول بريمون: إن السرد هو مجموعة الأحداث المرتبة ترتيبا منظما داخل القصة، عبر وظائف (أفعال) الشخصيات، وسلاسل الأحداث التي تتسم بالوجود في أي نص»[9] فتصبح هذه الأحداث السردية متضمنة القضايا التي يطرحها السارد عن طريق الإخبار، ويبدو مفهوم السرد واضحا في تعريف جيرالد برنس، فيقول: «فالسرد كما يعرفه الدارسون هو الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو اثنين أو أكثر من الساردين»[10].

ويشير تودوروف إلى أن السرد هو: «الطريقة التي يتبعها السارد في نقل الحكاية وأحداثها، هذه الطريقة التي تتعلق بالجانب الصياغي للغة أو الشكل اللفظي، والتتابع الزمني / المنطقي، والجانب التركيبي (السردي) بحضور مقولات الصيغة والزمن والشخصيات وغيرها»[11]؛ فتسهم في بناء النص السردي، وتقوم بدورها في عملية تشكيل الحكاية التي ترتكز على أدوات

السـردية. كمـا يـرى جـيرار جينيت أن السـرد ينقسـم إلى ثلاثـة معـان رئيسـية، هي : «السـرد مـن حيث هو حكاية، وهـو المعنى البديهي الشـائع، والسـرد من حيث هـو مضمون أو محتـوى حكاية ما، والسـرد من حيث هو فعـل، إذ يدل علـى الحدث (فعـل السـرد) إذ يقوم على أن شـخصا ما يروي شـيئا ما، وبالتالي، نكـون أمام (فعل السـرد) الذي يضطلع به السـارد في النص السردي»[12]، وبالتـالي فـإن تقسـيمات جيرار جنيـت الثلاثـة، ترصد الصـور الفنيـة الـتي يكـون عليها المـتن الحـكائي الذي يتجلى من خـلال السـرود بأنواعهـا المختلفـة ومن ثم، فقد أصبـح «السـرد العـربي الحديث، يجاري إحساسـا بتوتـرات العصـر، وقضايـا الإنسـان المعاصـر في مدنية تشـهد تخلخلا في البنية الموضوعية للثوابت، وضربا لكثير من القيـم والمرتكزات التي كان ينطلق منها الإنسـان»[13] .

ومـن الملحـوظ أن خـيري شـلبي في جل قصصـه كان مشـغولا بطرائق السـرد، حيث تمكنه من إبـراز الحكاية التي يحملها السـرد إلى المتلقي، فتكون أكـثر تأثيرا وإقناعا، فيلجأ إلى انتقـاء مفـردات بعينها وترك مفـردات أخرى، وهـو مـا يعـرف بالانتقـاء السـردي المتناسـب الممزوج بالحكاية السـردية . وقد لاحظت ذلـك جليا في مجموعته أسـباب للكي بالنـار تحديـدا. ففـي القصـة الأولى التي جـاءت بعنـوان «كلـوا باميـة» يمـزج خيري شـلبي بين الفصحى والعامية، حتى يمنح السـرد روحا حية حقيقية، تحكي النـص بطريقة بسـيطة وأكثر قدرة علـى الامتداد والدخول في عوالم الحكاية الشـعبية الـتي جاءت القصة لتخبرنـا عن وقع الحكايـة / اللعبة الشـعبية التي يلعبها الأطفـال، سـواء في الحـارة أو القريـة المصريـة. فيقول على سـبيل المثال: «اللعبـة من أساسـها أن فريقا يجب أن يركب فـوق فريق، فـأي الفريقين يركـب الأول، ذلك يقتضي لعبة أخـرى. ولكن كيف يصبح هنـاك فريقان؟ أولاد الحـارة والحـواري المتاخمـة كلهم في الجرن سـاعة زهزهـة القمـر. لابـد أن يتوفر ولـدان من الأشـقياء مثل «محمـود القـرن»، و«جنـوم» تسـفر عنهمـا معـارك طويلـة بين هـذه الحـواري كلها منـذ الطفولـة المبكرة .

إذا اجتمعـا في الجرن حقـت اللعبة، أي لعبـة لابد لها من فريقين. يقف الولدان في السـاحة كل منهما شـاهرا زنده متحديـا. يبدأ أحدهمـا بما يسـمونه بالمطالقة:

طالقني

طالقتك

بزندي

فلقتك

اخترلك واحد

اخترت فلانا

فعلـى من يسـمع اسـمه من العيـال أن ينسـلت في الحال، وينضـم إلى رحاب مـن اختاره، ثم تبـدأ المطالقة من جديد بـين الشـقيين الكبيرين، وبذلـك يصبح ثمة فريقـان لكل منهمـا ولد متين يقـوده في مواجهـة الآخر.

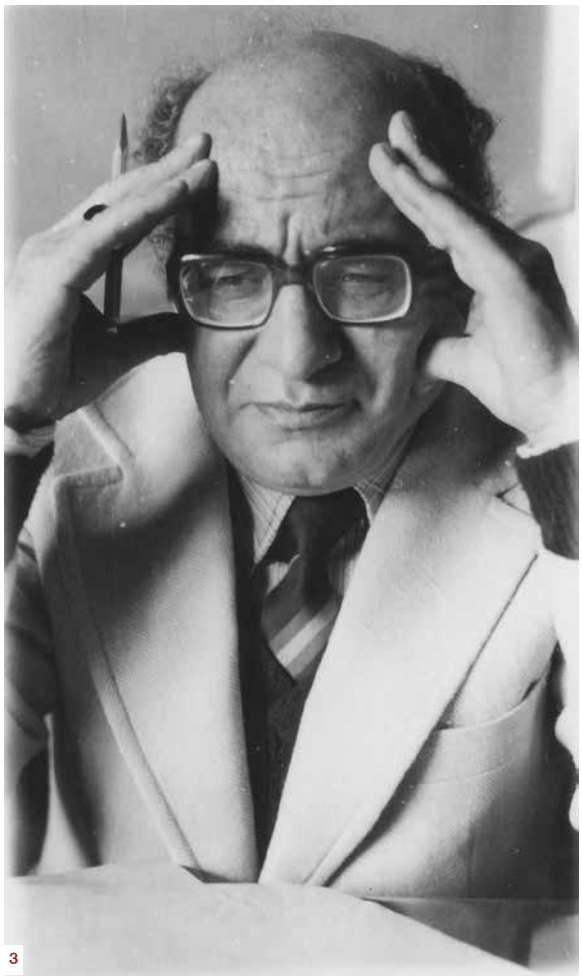
ثم تبـدأ اللعبـة بلعبة اسـمها « كلـوا باميـة »، بأن يقـف الفريقـان في صفـين متقابلـين ثـم يـرددون معا وفي نفـس واحـد عبـارة «كلـوا باميـة» بلهجـة غنائية ممطوطة مصحوبة ببسـط الأكـف في مواجهة بعضهما البعـض وجعلهـا تتماوج مع صـوت الترديد، بشـرط أن تتوافـق تموجـات كل فريق، فـإذا انقلبت الأكـف فجأة على الوجـه الآخر فإنها لابد أن تنقلب كلهـا دفعة واحدة، فإن شـدت يد أو تأخرت فـإن فريقها يكـون مطية حلالا للفريق الآخر[14].

مـن الملحـوظ في المشـاهد القصصيـة السـابقة مـن قصـة «كلـوا باميـة» أن الكاتـب خـيري شـلبي يعتمـد اعتمـادا مباشـرا علـى السـرد الـحي، وأعـني بـه ذلـك السـرد الكاشـف عـن حقيقـة المـوروث الشـعبي سـواء في الفنـون أو الألعـاب الشـعبية كلعبـة كلـوا باميـة، وفي ظـني أن النـص القصـصي مشـحون بتصـورات السـارد عـن الموروثـات الشـعبية ومنهـا الألعـاب الـتي تحكـي عـن علاقـة الأطفـال في ذلـك الزمـان وعلاقـة الكبـار أيضـا، حيـث تصبـح تلـك الألعـاب الشـعبية جـزءا جوهريـا في بنـاء الإنسـان. كمـا نلاحـظ البـنى السـردية

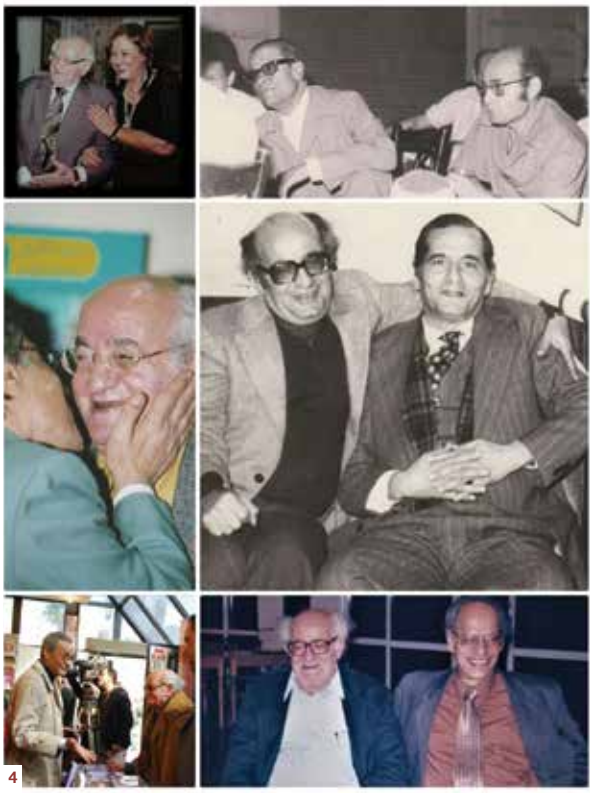
التي اتكأ عليها النص القصصي مثل المطالقة، طالقني، طالقتك، بزندي، فلقتك، فلقتك، اخترلك واحد، اخترت فلانا . كل هذه المفردات المرتبطة بالذات الساردة من الجهة التي تقوم بتصوير الحدث، حيث تبدأ لعبة «كلوا بامية» التي تمثل النسيج الشعبي في الحارة، ومثل جزءا من الموروث الشعبي في الحارة المصرية، ومدى التحام الذات الشعبية بما يحيط بها من أحداث، وكأن الكاتب ينقل لنا بحسه الشعبي، صورة الفتوات في الحارة، في مقابل صورة الأطفال الذين يلعبون «كلوا بامية» وفي ظني أن السردية التي اتكأ عليها شلبي تنطلق من الحس الشعبي، حيث تمتلك المفردات دلالات شعبية لها خصوصيتها الثقافية والمكانية في العالم السردي داخل القصص.

السارد / البطل:

يمثل السارد في القصة القصيرة صوتًا رئيسًا في عملية البناءِ الفني، حيث يصبح السارد عليما بالحدث القصصي، وملما بالمكان والزمان داخل العالم الذي يشكله « ويعرف السارد / الراوي (Narrator) بأنه الشخص الذي يروي القصة، أو هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه، وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، وبذلك يمكن القول: أنه الواسطة بين مادة القصة، والمتلقي، وله حضور فاعل؛ لأنه يقوم بصياغة تلك المادة»[15]، السردية التي يحاول أن يبث فيها أفكاره ورؤيته الفلسفية للحياة، كما أعتقدُ أن صورة السارد في قصص خيري شلبي، تأتي متنوعة من خلال الضمائر، والاسم الظاهر، الكنية، واللقب، والشخصية الرئيسية المباشرة؛ «لأن وجود السارد مرهون بوجود حركة تراوح بين ذات الكاتب، وبين الآخر في النص القصصي، سواء أكان هذا الآخر ذاتا، أم موضوعا، أم قيمة؟ منطلقا من بؤرة الحدث السردي نفسه الذي يتخذه السارد؛


3

مدخلا للولوج إلى حكاياته الذاتية. «فإذا كان الراوي في السرد الروائي، قد تعددت ملامحه، فإنه في الخطاب السردي يجمع صورا عدة لهذا السارد، وإن التقت جميعها عند موجة الخطاب، فيأتي البطل السردي في مقدمة هذه الأدوات، فالسارد في الخطاب الروائي، قد يتخذ موقفا محايدا أحيانا، لكنه في الخطاب القصصي يكون محايدا ومشاركا في الأحداث عليما بها، يوجه كافة التشكيلات البنائية في اتجاه حركته الفاعلة الموازية لرؤيته، فيسيطر على سياقات البناء»[16]. وتحولاتها السردية، حتى يصل إلى درجة التأثير والإقناع، مستعينا بأدوات السرد المختلفة. ويأتي السارد / البطل في مقدمة هذه الأدوات، ونلاحظ تنوع السارد في قصة أسباب للكي بالنار وهي القصة البطل في المجموعة فيقول السارد في قصة: «توبخني



4

أمي كلما اتسخت يدي.. وتقرصني في خدي قرصا موجعا إذا اتسخت ثيابي، أو قدمي بالوحل، ولا تكف عن تهديدي بالكي بالنار إذا أنا فعلتها على نفسي أثناء النوم، لهذا فإنني أتجنب اللعب بالنار من قريب أو بعيد، وأنفر من شعلة عود الكبريت حين يشعل أبي سيجارته أمامي»[17].

تبدو صورة السارد من خلال الجملة الفعلية (توبخني أمي) وهي جملة موجزة تحمل في كواليسها مرجعيات ثقافية مختلفة فالتوبيخ لا يأتي من فراغ لابد أن يسبقه فعل مقصود يستحق التوبيخ والعقاب، ثم يأتي السارد ليؤكد فعل التوبيخ من خلال (تقرصني في خدي قرصا موجعا). تأتي هذه الجملة لتدخل بالمتلقي إلى البحث في قاموس الأمهات اللواتي قمن بعقاب أبنائهن الصغار. تبدو صورة المشهد القصصي عند شلبي غارقة في التفاصيل البسيطة التي نقلها نقلا سرديا حيا، وكأنه يحكي لنا عن الأم التي تعاقب كل من يخرج على قوانين النظام التربوي التي وضعتها الثقافة الشعبية بالفطرة المكتسبة من البيئة التي يعيشها السارد. ومن ثم فإن للسارد أنواعا مختلفة في قصص خيري شلبي، حيث يأتي ضميرا متكلما، أو اسما ظاهرا، أو لقبا، أو كنية. كما يغلب الطابع الذاتي على السارد بمعنى أن السارد يمكن أن يكون الكاتب نفسه الذي يقبض على لحظات السرد في النص القصصي، ويمكن أيضا أن يكون راويا للأحداث بصورة غير مباشرة.

اللغة / الحكي المشهدي:

اتكأ خيري شلبي في كتابته القصصية على لغة شفافة، تجذب المتلقي من الوهلة الأولى، حيث تتميز لغة خيري شلبي بالعمق والحب والألم الكاشف «ففي هذه اللغة الحكائية في كتابة خيري شلبي التي لا تضع الدوال في الصدارة، أو تتركها حائمة، تطفو بين إمكانات متعارضة من المدلولات، ولا تعرف ألعاب التثاقب، أو تقنيات الكتابة التي تعكس على نفسها، فتشير إلى العالم في الوقت الذي تشير إلى نفسها. إنها كتابة شفافة، تنفذ من الدوال إلى المدلولات مباشرة. الأولوية فيها للمدلول، المعنى مقدم على العبارة عنه، أو هو العبارة عنه في عفويته، أو حوشيته التي لا تعرف الصقل، أو التشذيب، أو التشذير، أو النحت من صخر، أو حتى الالتزام الحرفي الصارم بكل تعاليم سيبويه»[18].

فتصبح اللغة التي يستخدمها خيري شلبي لغة تكشف خلفها عن الكثير من المرجعيات الثقافية كحديثه عن الحارة، والألعاب الشعبية، والموالد والصوفية، والمقابر. إلخ وعلى سبيل المثال يقول السارد محددا صورة التوبيخ، وصورة الكي بالنار، الذي يقع عليه كعقاب مباشر من الأم تجاهه، فيقول: «أما التوبيخ والقرص الموجع فهو يحدث كل يوم، أما الكي بالنار فإنه قد حدث ذات يوم، سخنت أمي يد الملعقة على لهب البوتاجاز، ولسعتني بها فوق مؤخرتي، ولايزال موضعها يوجعني كلما تقلبت أثناء النوم، فأقوم في الحال أجري إلى دورة المياه. وهكذا

عوفيت من لسع النار كل يوم ولكن لم أعد أعرف كيف أنجو من الوسخ والقرص الموجع.. المصيبة أني لا أذهب إلى الوحل والوسخ، ولكنه هو الذي يأتي إلى.. ففي الصباح أرتدي ثيابي وفوقها مريلة المدرسة نظيفة ذات رائحة حلوة، وأعلق الحقيبة الجلدية في كتفي فوق ظهري، وألبس الشراب الأبيض والحذاء الأسود، وأضع الشلن الفضي في جيبي بحرص، ثم تقرصني أمي في أذني قائلة: شايف هدومك نظيفة ازاي «إياك ترجع بيها روبة عشان أنيلك بستين نيلة».. ثم تفتح باب الشقة وتدفعني إلى الخلاء وتتركني أواجه الخطر وحدي، مكتفية بالوقوف على الباب عاقدة ذراعيها فوق صدرها تتفرج علي وتطلق الصياح المتواصل»[19].

من الملحوظ أن خيري شلبي يكشف في المقطع السابق عن مجموعة مشاهد ارتكزت بشكل مباشر على صورة الحياة التي يعيشها السارد وعلاقته بالأم، وهي تستخدم لغة التهديد والوعيد إذا اتسخت ملابسه، في قولها (شايف هدومك نظيفة إزاي) إياك ترجع بيها روبة، عشان أنيلك بستين نيلة. فاستدعاء الكاتب لصورة الروبة وهي الملابس المتسخة بكل أنواع القاذورات، ملطخة بالطين والروث والغائط. فالتعبير الشعبي روبة، هو تعبير فني ينتمي إلى الموروث الشعبي بجدارة، ثم يستخدم الكاتب على لسان الأم تعبيرا شعبيا مفتوح الدلالة (أنيلك بستين نيلة) حيث تستخدمه الذات الشعبية في مصر تحديدا لارتباطها بثقافة النيل تحديدا لأن النيل يحمل خصوصية مهمة في الثقافة الشعبية لدى المصريين جميعا، ولن تجد هذا التعبير الشعبي في دول الخليج مثلا أو بلاد الشام. وأصل المقولة الشعبية يرجع إلى النيلة، وهي عبارة صبغة سمراء التي كانت في زمن الفراعنة ترطب وتبل بماء النيل، ومن هنا أتت لفظة «نيله» وكانت الباكيات قديمًا يخرجن نوحًا على المتوفى مستخدمات النيلة لصبغ ملابسهن وتلطيخ وجوههن بها كرمز للحداد.. وفيما بعد تم استبدال النيلة بالملابس السوداء كرمز للحداد أما الستين فهي عدد أيام الحداد. فالمشهد القصصي يرتكز على الموروث الثقافي الشعبي الذي يعيش في وجدان المصريين منذ عهد الفراعنة. وفي ظني أن شلبي كان يرتكز على طرح تلك الخصوصية الثقافية التي تميزت بها الثقافة المصرية.

المكان / الفضاء القصصي:

يبدو المكان في العمل الأدبي بنية مؤسسة لخصوصيته الفنية، حيث إنه يمنح النص الأدبي رؤية جوهرية للمعنى، ويفتح آفاقًا متجددة لانهائية، لاتساع الدلالة في سياقاتها المتغيرة، ومن ثمَّ فقد كان للمكان حضور قوي في النص الأدبي قديما وحديثا، فقد يكون المكان هو المعنى الذي نبحث عنه، وهو في الوقت نفسه يسكن في خلايانا الداخلية، وأرواحنا. فصار المكان يحمل أكثر من شكل في العمل منقسما إلى المكان النفسي و المكان المثالي، ونلاحظ الهوة الواسعة بينهما «فالمكان النفسي هو الذي ندركه بحواسنا وهو مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن على حين أن المكان المثالي الذي ندركه بعقولنا، وهو مكان رياضي مجرد ومطلق، وهو وحده متجانس ومتصل»[20].

يقول جاستون باشلار في دراسته الرائدة عن جماليات المكان: «إن هذه الدراسة تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية، أي المكان الذي نحب. وهو مكان ممتدح لأسباب متعددة مع الأخذ بالاعتبار الفروق المتضمنة في الفروق الشعرية. ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية، قيم متخيلة سريعا ما تصبح هي القيم المسيطرة.

إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا. ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز. إننا نُجْذَبُ نحوه؛ لأنه

يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية، في مجال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية»[21].

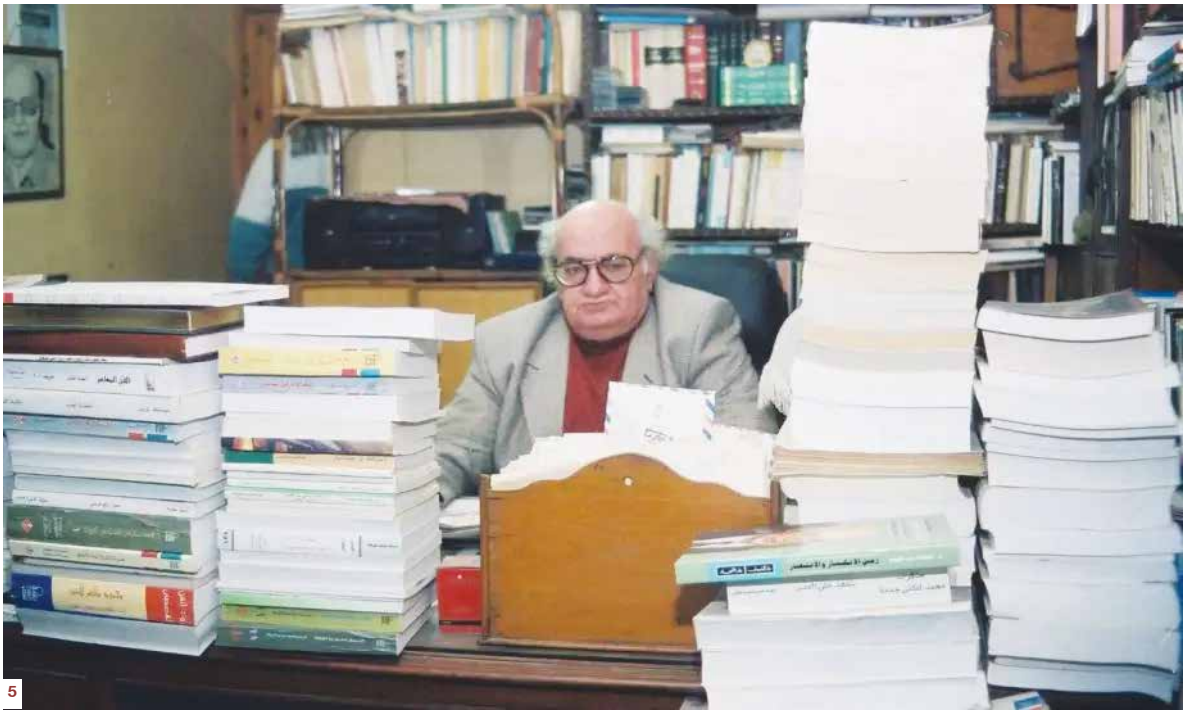
يبدو المكان في وصف باشلار أنه علامة على وجود أسباب الحياة، فهو المحرك لنفوس البشر وأحلامهم وذكرياتهم التي يمتلكها الشاعر والمكان نفسه .ويشير يوري لوتمان إلى أن المكان يكون «أكثر التصاقا بحياة البشر، من حيث إن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده، هذا الجسد هو (المكان) أو مكمن القوى النفسية والعقلية والعاطفية للكائن الحي»[22].

فالمكان إذن على حد تعبير لوتمان يبدأ بخبرة الإنسان عندما يتأمل الحيز الذي يشغله جسده في الفراغ المحيط به، فينطلق هذا الجسد في ظني للتفاعل اللاواعي، بينه وبين الأمكنة المحيطة به، متعلقا بها أو متعلقة به من ناحية أخرى، وكأنها عملية تبادل بين مكانين أحدهما متحرك (الجسد) والثاني ثابت، وهي الأماكن المحيطة به، فصار المكان بنية مؤسسة في أركان العمل الأدبي عامة والقصصي بصفة خاصة.

ومن الملحوظ أن خيري شلبي يعتمد في بنية المكان القصصي على الروح الشعبية التي تميزه من خلال استعادة التاريخ الحي للمكان، فنلاحظ في قصة بعنوان الساعة تلك العلاقة الوثيقة بين الزمان والمكان، فيقوم شلبي بالمزج بين المكان والزمان وكأنه يخلق الزمن من روح المكان نفسه، فيقول السارد: «كنتُ أسير بشارع مزدحم وبراق، أظنه شارع سليمان أو ما أشبه، كنت أدفع جموعا هائلة من البشر في خطوة حتى أخطو، وكانت نساء القاهرة كلهن عاريات تفوح منهن رائحة الغاز. وهناك رجال يشبهون أنابيب الغاز يلعقون ظهور النساء ويضعون لهن النقود بين أثدائهن وبين أفخاذهن، فجأة رأيتُ أخي الصغير بجلبابه البلدي، وطاقيته البيضاء، تفصلني عنه أكتاف وأفخاذ، فرحتُ برؤيته، أخذت أشرئب بعنقي لكي يراني.

كان هو الآخر يشرئب بعنقه، حتى إذا تقاربنا كان كلا منا سيمضي في طريقه لكن كلا منا تهيأ لكي يسلم على الآخر، ولما مددت يدي مد هو الآخر يده من خلال الموانع الكثيرة، وتلاقت يدانا في لمسة سريعة تلقينا بسببها زجرا وشتما وتوبيخا واتهامات كثيرة «ثم ذهب لا أدري إلى أين.. فتذكرت في الحال أنني لم أكن رأيته من سنوات.. وتذكرت أنني كنت أريد أن أساله عن أشياء كثيرة جدا».

وانتصب سؤالي : ألم تعرفوا بعد شيئا عن أخي الأصغر الذي لم يعد من الحرب ؟ ولكن السؤال لم ينطلق، وفي الحال رأيتني أسير في جنازة؟[23] «يطل شارع سليمان بوسط القاهرة كعلامة مركزية للمكان الروح الذي تسير فيه الأجساد، فتفوح من حناجرها رائحة التاريخ القاسي الذي تكور في صورة عالم الواقعي، فيحكي السارد عن علاقة نساء القاهرة بالغاز/ الجاز في إشارة إلى الفقر الذي يغطي رؤوسهن، والرجال يلعقون ظهروهن، كاشفا عن الحرمان الجسدي من جهة، والعوز البشري من جهة أخرى . كما يمزج شلبي بين حكاية أخيه الذي مات في الحرب، وأخيه الذي يبحث عنه ويحاول أن يراه في عالم من الزحام بشارع سليمان؟ ولكن ما علاقة شارع سليمان باشا بالنساء والرجال والزحام والأخ الذي لم يعد من الحرب؟ أعتقد أن الكاتب يطرح رؤيته عبر علاقات متشابكة، متناقضة في الوقت نفسه بالعالم، فأصبحت الذات الساردة تائهة بين الزحام فلم تقبض سوى على مشهد الأخ الذي لم تقابله منذ زمن، فرأيتني في جنازة، وكأنها جنازة الأخ الذي لم يعد من الحرب. وفي موضع آخر نرى صورة المكان المتخيل في قصة « قرافة السيارات » فنلاحظ أن مفردة «قرافة» تشير إلى مكان الموتى ؟ فقد استمد شلبي من الحياة في القرافات حكاياته السحرية أيضا، فانتقل من القرافة



5

الواقعية إلى قرافة السيارات المتخيلة. فيقول: «أفقتُ من النوم فجأة مثلما كان قد دهمني فجأة، كان أول شيء لقى بصري هو لمبة الدينامو الحمراء وبجوارها لمبة الزيت ذات اللون البرتقالي، وكان محرك السيارة قد توقف وكنت لا أزال جالسا على مقعد القيادة وحدي»[24].

اتكأ خيري شلبي في صياغة عنوان القصة « قرافة السيارات» على المفارقة والسخرية من الواقع في الشارع المصري، حيث تبدو السيارات المتوقفة في إشارات طويلة المدى كقرافة حافلة بالكائنات الميتة / السيارات، فالواقع أن المشهد الذي تجسده السيارات يشي بصورة العلاقة الوشيجة بين القرافة والسيارات، سيارات نقل الموتى، فيبدو العالم وكأنه قرافة واسعة للموتى، / السيارات، وإذا توقفت عند دلالة القرافة المضاف والسيارات المضاف إليه وجدنا أن المعنى غير منطقي بالمرة، وهل هناك قرافة للسيارات؟ في ظني أن المعنى أكثر عمقا من ذلك لأنه ينقلنا من المباشر إلى الغير مباشر تحديدا وهو الهدف الأسمى للفنون بصفة خاصة، لكنني كشفت عن الدلالة من خلال التوقف الدائم للسيارات يعني موتها، والوقوف يعني الموت فالمشهد برمته يستدعي القرافة التي تعلن نهاية العالم. ونلاحظ في قصة «سرادق الألم» أن خيري شلبي يستدعي صورة المقابر/ مقابر المجاورين فيقول: «الصوان بجميع ألوانه ودرجاته أمر مألوف جدا في مساكننا، بل إنه واقع يومي لا ينقطع ليل نهار مثلما لا ينقطع الليل والنهار، ولربما تزول الدهشة إذا عرف أن مساكننا هذه هي مقابر المجاورين، تلك المدينة الواسعة الكامنة وسط جبل المقطم في السفح الأيمن لطريق صلاح سالم حيث تطل شامخة ما تزال بقايا سور القاهرة القديمة والقلعة في حجرها، وحيث تتلألأ الأضواء في ميدان المشهد الحسيني العظيم بمآذنه الشاهقة، أحواش أحواش تفصل بينها شوارع ومنعطفات وتتوسطها ميادين وزوايا صلاة وقباب أضرحة»[25] (تتبدى صورة الأمكنة في المقطع السابق مثل (الصوان مقابر المجاورين جبل المقطم سور القاهرة القديمة والقلعة أحواش المشهد الحسيني) ارتبطت الذاكرة الثقافية عند خيري شلبي

بالأماكن الروحية التي تشربت روحه أركانها التي عاش فيها، فكثيرا ما يحدثنا عن المقابر، والمجاورين، والحسين عليه السلام، والمقطم، في ظني أن الكاتب مشغول دائما بهواجس المكان وقصته، دائما ما يحكي شلبي عن تلك الأماكن الحزينة وقصتها وأثرها في نفسه، حيث تضم هذه الأماكن عالم المهمشين الذين كانوا يشغلون المتن الحقيقي في يوم من أيام التاريخ القديم. ويبدو لنا أن استدعاء شلبي لجل هذه الأماكن ليس استدعاء لذاتها، ولكنه استدعاء لموروثها الثقافي والتاريخي، وتحولاتها عبر الزمن وارتحالاتها في النفس البشرية من صانعة للمتن إلى هبوطها في عالم التهميش والعشوائيات.

الخاتمة:

- وفي النهاية جاءت الخاتمة لترصد النتائج التي توصل إليها البحث:
- توصل البحث إلى أن العالم القصصي عند خيري شلبي عالم واسع وممتد، حيث يكشف عن الواقعي والسحري، وعلاقة الموروث الثقافي بالتاريخ السياسي والاجتماعي المصري .
- كشف البحث عن المنطقة الفنية التي تميز بها خيري شلبي بين كتاب جيله / جيل الستينيات، فهو كاتب ذو نسيج وحده، اتخذ من القصة القصيرة حياة حافلة بالتناقضات.
- كشف البحث عن تنوع أشكال السارد في قصص خيري شلبي من أمثال (الضمير السارد الذاتي – الكنية...)
- كشف البحث عن صورة اللغة والحكي السردي الذي تميزبه خيري شلبي، حيث تبدو اللغة شفافة حافلة بالدلالات المباشرة وغير المباشرة.
- توصل البحث إلى التعدد المكاني في قصص أسباب للكي بالنار بين المكان المهمش والمكان المزدحم والمكان / القرافة، والمكان الصوفي، وغيرها. من الأمكنة التي كشفت عن صورة العالم السفلي عند خيري شلبي فهو يجسد من خلاله الجانب الثقافي والاجتماعي والتاريخي وتحولات الزمن من منطقة إلى أخرى.

الهوامش :

1. خيري شلبي (31 يناير 1938 - 9 سبتمبر 2011)، كاتب وروائي مصري. ولد بقرية شباس عمير بمركز قلين بمحافظة كفر الشيخ. من مجموعاته القصصية: صاحب السعادة اللص، المنحنى الخطر، سارق الفرح، أسباب للكي بالنار، الدساس، أشياء تحصنا، قداس الشيخ رضوان، وغيرها. من مسرحياته: صياد اللولي، غنائية سوناتا الأول، المخربشين. من أشهر رواياته : السنيورة، الأوباش، الشطار، الوتد، العراوي، فرعان من الصبار، موال البيات والنوم، ثلاثية الأمالي (أولنا ولد - وثانينا الكومي - وثالثنا الورق)، بغلة العرش، لحس العتب، مناماات عم أحمد السماك، موت عباءة، بطن البقرة، صهاريج اللؤلؤ، نعناع الجنانين مؤلفاته ومن أهم دراساته: محاكمة طه حسين: تحقيق في قرار النيابة في كتاب الشعر الجاهلي، أعيان مصر (وجوه مصرية)، غذاء الملكات (دراسات نقدية)، مراهنات الصبا (وجوة مصرية)، لطائف اللطائف (دراسة في سيرة الإمام الشعراني)، أبو حيان التوحيدي، بالإضافة للعديد من الدراسات في المسرح العربي، عمالقة ظرفاء، فلاح في بلاد الفرنجة (رحلة روائية)، رحلات الطرشجي الحلوجي، مسرح الأزمة (نجيب سرور) وغير ذلك. وللاستزادة حول سيرة خيري شلبي يمكن الرجوع موسوعة ويكيبيديا على شبكة الأنترنت، https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AE%D9%8A%D8%B1%D9%8A_%D8%B4%D9%84%D8%A8%D9%8A
2. خيري شلبي: أسباب للكي بالنار، مجموعة قصصية، مختارات فصول، الهيئة المصرية للعامة للكتاب، القاهرة، 1988.
3. إبراهيم عادل: خيري شلبي: رائد الواقعية السحرية المصرية، موقع إضاءات تم الدخول في 22/ 2/ 2022. https://www.ida2at.com/khairy-shalaby-egyp-

/tian-magic-realism-master

4. نصر الديم بن سراي : رؤية العالم بوصفها أداة إجرائية لمقاربة الحداثة، ص51.ويمكن الرجوع إلى رؤى العالم للدكتور جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.
5. عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، عدد 189، القاهرة، 2010، ص 20 - 21.
6. جميل حمداوي: مدخل إلى سوسيولجيا الأدب والنقد، مجلة فصول، عدد 96، القاهرة، 2016، ص116.
7. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 45.
8. السابق، ص 39.
9. محمد ناصر العجيمي : في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط(1)، 1993، ص35 - 51 .
10. جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة :عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ط(1)، 2003، ص145 .
11. تزفيتان تودوروف: الشعرية: ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994، ص45 - 65
12. جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي، وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997، ص 37 - 38 .
13. محمود الضبع: السرد الشعري، دراسة تطبيقية علي الشعر الجديد، رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس - القاهرة - 1998م .وللاستزادة انظر، دراسة، يوسف نوفل بعنوان في السرد العربي المعاصر، دار العالم العربي ط(1)، القاهرة، 2011.
14. خيري شلبي : أسباب للكي بالنار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مختارات فصول، القاهرة، 1988.
15. عبدالله إبراهيم : المتخيل السردي "مقاربات نقدية في التناص، والرؤى والدلالة" المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص، 61.
16. السابق، ص47 .
17. خيري شلبي : أسباب للكي بالنار، ص،11.
18. جابر عصفور"زمن الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، مكتبة الأسرة، ص 59، القاهرة، 2000.
19. خيري شلبي : أسباب للكي بالنار، ص11 - 12.
20. انظر، جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979 ص،413 .، وأيضا دراسة، ياسين النصير: جماليات المكان الفني في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط(1) ص20، وما بعدها.
21. جاستون باشلار : جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص31.
22. يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، مجلة ألف، القاهرة، العدد 6، ص، 79، 1986.
23. خيري شلبي : أسباب للكي بالنار، ص17 - 18 .
24. السابق، ص19.
25. السابق، ص51.

الصور :

1. عمل شخصي و CC BY-SA 4.0 - Essam Azouz بواسطة https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46534373
2. https://www.alraimedia.com/HTTP/mawaqaa/Website/ArticleFiles/Attachments/2015/11/8/orgf/48325320170510121304442.jpg
3. https://www.facebook.com/ 208274152547116/photos/d41d8cd9/634070909967436/
4. https://www.facebook.com/photo/?fbid=2392459617461881&set=pb.100063708220158.-2207520000.
5. https://i2.wp.com/sabqmasr.com/images//2022/02/%D8%AE%D9%8A%D8%B1%D9%8A-%D8%B4%D9%84%D8%A8%D9%8A-1643704822-0.jpg?resize=920%2C550&ssl=1

أ. حسين محمد حسين – مملكة البحرين

ثقافة النخلة من خلال الأمثال الشعبية في مملكة البحرين

«الجزء الثاني»

1

من خلال عدة مصادر للأمثال الشعبية في مملكة البحرين بالإضافة لعدة أمثالٍ وكناياتٍ شعبية سمعناها من خلال مجاورة ومعايشة نخبة من حاملي التراث وحفظة الأمثال الشعبية في مملكة البحرين، من خلال كل ذلك، قمنا بفرز تلك الأمثال والكنايات الشعبية التي لها علاقة بثقافة النخلة.

هذا، وقد قمنا برصد 111 مثلاً شعبياً لها علاقة بثقافة النخلة، وقد قمنا بتقسيم هذه الأمثال في ستة أقسام، تناولنا منها قسمين في الجزء الأول من هذه الدراسة وهي: الأمثال التي ذكرت فيها النخلة أو الأكار، والأمثال التي ذكر فيها عذق النخلة أو ما يصنع منه. وفي هذا الجزء سوف نتناول ثلاثة أقسام أخرى وهي: الأمثال التي ذكر فيها ثمر النخلة أو الدبس، والأمثال التي ذكر فيها جذع النخلة أو ما يصنع منه، والأمثال التي ذكر فيها ليف النخلة أو ما يصنع منه.

القسم	عدد الأمثال	عدد الأمثال المتكرره
الأمثال التي ورد فيها ذكر الشيص	1	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الحبمبو أو الخلال	3	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الكَفكَاف أو الخفار	6	
الأمثال التي ورد فيها ذكر البسر أو الرطب	11	2
الأمثال التي ورد فيها ذكر التمر	14	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الحشف أو التمر والحشف معاً	3	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الدبس	4	
المجموع	42	2

جدول رقم (2): تقسيم الأمثال والكنايات التي ذكر فيها ثمر النخلة أو الدبس

القسم الثالث: الأمثال التي ذكر فيها ثمر النخلة أو الدبس

تم حصر 42 مثلاً شعبياً وردت فيه مسميات ثمار النخلة المختلفة، وكذلك الدبس، يذكر أن هناك العديد من الأسماء لثمرة النخلة، بحسب المرحلة التي تمر بها، وهذه المسميات هي: الحبابو، والخلال، والبسر، والرطب، والتمر، وحتى الثمر الذي يفسد، في مرحلة من مراحل النمو، تكون له مسميات خاصة، وهي: الشيص، والكَفكَاف، والخفار، والحشف. هذا وقد وردت جميع تلك المسميات في أمثال شعبية. ويضاف لتلك القائمة من الأمثال الشعبية أمثال شعبية أخرى ورد فيها ذكر أسماء لأنواع معينة من الرطب، كما أن هناك أمثال شعبية ورد فيها ذكر الدبس الذي يحضر من التمر (أنظر جدول رقم 2).

1) الأمثال التي ذكر فيها الشيص :

عندما لا يتم تلقيح النخلة أو لا تُلقح بصورة جيدة، تنمو الأزهار الغير ملقحة لتتحول لثمرة لكنها لا تحتوي على بذور، وعادة ما تكون هناك ثلاث ثمرات ملتصقة في قمع واحد، تعرف حينها هذه الثمار باسم (الشيص) (صورة رقم 1). والشيص يمر بنفس مراحل الثمرة

1

الشيص

الطبيعية لكن طعمها ليس جيداً. وفي اللغة الفصحى يقال أشاصت أو شيص النخل أي أثمرت الشيص (لسان العرب، مادة شيص)، والعامة تقول (نخلة مشيصة) و(شيصت النخلة). ومن الأمثال التي ذكر فيها الشيص:

1.1 أ – الشيص في الغبة حلو (الضبيب وآخرون 1989، ص 187)، (المدني، من غير تاريخ، ص 265).

ب – شيص في القبة حلو (العريفي، بدون تاريخ، ص151)

2

الحبابو

الغبة هي عرض البحر، ويضرب المثل «عندما يتوفر شيء ما رديء في وقت يعز معه الحصول على الشيء الجيد» (الضبيب وآخرون 1989، ص 187)؛ فالشيص الذي لا يؤكل في الظروف الاعتيادية يصبح عزيزاً في غبة البحر عندما لا يكون معك رطب أو تمر. وهذا المثل من الأمثال البحرية المشهورة في الخليج العربي.

2) الأمثال التي ذكر فيها الحبمبو أو الخلال:

تعرف أول مرحلة من تكون ثمرة النخلة عند العامة باسم (الحبابو) أو (الحبمبو) حيث تكون الثمرة كروية الشكل تقريباً وخضراء اللون (صورة رقم 2). أما الخلال فهو المرحلة الثانية من تكون الثمرة؛ حيث تكبر الثمرة وتبدأ بالتحول تدريجياً للشكل البيضاوي تقريباً، ويبقى لون الثمرة في هذه المرحلة أخضر. هذا، وقد يتساقط الحبابو والخلال ويرطب ويسمى حينها (خمال) وهو يجمع ويؤكل أيضاً. ومن الأمثال التي ذكر فيها الحبابو أو الخلال:

1. 1.2 إكلي خلالة ونامي

وتأتي هذه الكناية دائماً بصورة المؤنث، فيقال فلان إكلي خلالة ونامي، للذكر والأنثى، وربما كانت هذه الكناية من كنايات النساء تقلنها لبعضهن لوسمهن بقلة العمل وعدم الإكتراث بأعمال المنزل. وتقال هذه الكناية للشخص الكسول الذي لا يحب العمل، كما تقال للشخص الذي لا يرغب في أن يعي ما يدور من حوله. فالمقصود بالكناية أن الشخص لا يكترث إلا بأكله فقط.

2. – أ – بعد ما رَطبت ردت حبابو

ب – بعد ما رَطبت ردت حبمبو (عبدالله ابو جواد)

ج – بعد ما رَطبت ردت خلالة (حبيل 2010، ص 325)

د – عكَب ما رَطبت ردت حبنبو (السليطي 1989، ص32)

هـ – عكَب ما رَطبت ردت خلالة (حسين خلف).

أي بعد أن نضجت ثمرة النخلة وتحولت من حبابو أو خلالة إلى رطب، عادت لتبدأ دورة حياتها من جديد فتحولت لحبابو أو خلالة مرة أخرى. وقد ذُكر هذا المثل في كتاب «أمثال وأقوال من عامية الأحساء» بلفظ «عقب ما رطبت ردت خلاله»، وجاء في شرحه أنه «يضرب للأمر تظن أنك أفلحت فيه ولاحت لك منه تباشير النجاح ولكن النتيجة تكون مخيبة للآمال» (الرمضان 2016، ص461). وأحياناً يضرب المثل في الرجل الكبير الذي يتصابى أو يتشبب.

3. من بعد العز والدلال خلونا أنلايم خلال

(حساب 1_@abdullaalqattan):

أي من بعد أن كنا أصحاب نخل نعيش منه أصبحنا نجمع ثمار النخل، وهو كناية عن نقص المدخول وصعوبة البحث عن الرزق، ويضرب هذا المثل عند تغير الأحوال، من أحوال معيشية جيدة إلى أحوال أسوء منها، ومن سهولة إيجاد الرزق لصعوبة تحصيله.

3) الأمثال التي ذكر فيها الكَفكَاف أو الخفار:

الكَفكَاف، ويسمى أيضاً الخفار، هو الحبمبو (ويقال أيضاً الحبابو) الجاف أو الخلال الجاف (صورة رقم 3)؛ حيث يحدث، أحياناً، أن يجف أو

3

الكَفكَاف أو الخفار

يفسد الحبمبو أو الخلال حيث ينتفخ قشره الخارجي لكن جوفه خال ليس به شيء، كما يتغير لونه إلى اللون الأحمر البني، وفي هذه الحالة تسمى الكَفكَاف أو الخفار. ولفظة الكَفكَاف أصلها قفقاف، جاء في معجم لسان العرب (مادة قفف) «قَفْقَفَ النَّبْتُ وتَقَفْقَفَ وهو قَفْقاف: يبس».

ومن الأمثال التي ذكر فيها الكَفكَاف أو الخفار مايلي:

1. أرق من قشرة الكَفكَافة (العرادي 2016، ص 261)

كناية عن رقاقة الشيء وهشاشته، وذلك مقارنة بقشر القفقاف الهش والذي يتكسر بسرعة عند الضغط عليه بالإصبع حتى وإن كان ضغطاً بسيطاً.

2. أول تطيبة خفار (الناصري، بدون تاريخ، ص 196)

انفرد الناصري بهذا المثل والذي لم أسمعه ولم يرد في أي كتاب آخر للأمثال، من الكتب التي أطلعت عليها. ومصطلح «طيب النخلة» معروف قديماً ذكره داود فولاذ في كتابه «النخلة في التراث البحريني»؛ حيث قال: «هي بداية خراف النخلة (جني الرطب لأول مرة)، وتنظيف العذوق من الأوساخ والقفقاف» (فولاذ 2019، ص 122). ومعنى المثل أن أول مرة يجنون الرطب من نخلة معينة وإذا بالمحصول كله خفار أي فاسد، ويضرب المثل عند الإخفاق في بواكير الأمور، ويطلق على وجه التهكم (الناصري، بدون تاريخ، ص 196).

3. ترعى من الكَفكَاف (الناصري، بدون تاريخ، ص 251)

وهذا المثل انفرد بذكره الناصري أيضاً، وذكرناه هنا لتشابهه مع المثل «ما تسمن من كَفكَاف» والذي سنأتي على ذكره لاحقاً. ويقول الناصري في شرح هذا المثل: «يضرب توهيناً للشيء الغير مرغوب فيه، ويطلق على وجه الذم و(ترعى) إشارة للبهيمة.. والمثل من الكنايات ومعناه إن البهيمة التي ترعى من الكَفكَاف هزيلة لا تصلح للذبح وليس فيها ربح عند العرض للبيع، كالأمر الذي يكون أصله ضعيف فهو بعيد عن الفائدة» (الناصري، بدون تاريخ، ص 251).

4. عطوه كَفكَافة وتلمسوا چفله

ومعنى المثل أن جماعة قامت بشراء خروف ثم قامت بإعطاء الخروف علفاً رديئاً لا يسمن، وهو الكَفكَاف، وبكمية قليلة جداً، ولفترة زمنية قصيرة، وبعدها قاموا بتلمس كفله ليروا النتيجة، هل سمن أم لا. ويضرب المثل للشخص قليل الصبر الذي يتعجل النتيجة.

وفي مقال نشر في صحيفة صبرة الإليكترونية (2019) (sobranews.com) أن هذا المثل معروف في القطيف، ويضرب في «من يظنّ أن نتائج عمله ستكون سريعة» وكذلك يضرب في «من يظنّ أن في فعله فائدة، لأن «القفقاف» حشف يابس غير مفيد غذائياً» (صحيفة صبرة الإلكترونية 2019).

هذا، وقد ذُكر في كتاب «أمثال وأقوال من عامية الأحساء» مثلاً شبيهاً بهذا ويضرب في نفس الموقف وهو «اعطه سحه وطق كفله»، والسحة هي التمرة (الرمضان 2016، ص 115).

5. ما تسمن من كَفكَاف (العرادي 2016، ص 261)

ومعنى المثل أن الكَفكَاف علف رديء ولو أعطيته للماشية فإنها لن تسمن، وهذا المثل شبيه بالمثل السابق «ترعى من الكَفكَاف».

6. فلان ما يستاهل خفارة (العرادي 2016، ص 107)

ومعنى الكناية أن فلان لا يستحق أن أعطيه خفارة واحدة، أي أنه لا يستحق أن أعطيه شيئاً، وهو كناية عن الرخص، ويضرب المثل «للدون من الناس» (العرادي 2016، ص 107). وربما قيلت الكناية للأشياء ايضاً وليس بالضرورة الأشخاص، وهذا شبيه بالكنايات الشعبية الأخرى المتداولة، مثل، ما يستاهل أو ما يسوى فلس.

4) الأمثال التي ذكر فيها البسر أو الرطب:

البسر هي مرحلة تلون الثمرة فتكتسب اللون إما الأصفر، أو الأحمر، أو الأشهل، أي الأحمر المصفر. أما الرطب فهي عملية نضج البسر وتسمى مرحلة الترطيب، فيقال رَطّبت البسرة أي نضجت؛ حيث تصبح لينة ويتغير جزء منها إلى اللون البني. ومن الأمثال والكنايات الشعبية التي ذكر فيها البسر أو الرطب مايلي:

1. أوصيك من تاخذ مرة خذها من بني جمرة
الخد بسرة أخنيزي والخشم غرة
(الناصري 1990، ص 144)

هذه من أقوال النساء التي تجري عندهن مجرى الأمثال، وعادة ما يشبه الخشم الجميل برطب الغرة، وهو من الأصناف المبكرة والمفضلة. أما الخنيزي فهو كذلك من الاصناف المفضلة ولون بسره أحمر، فلذلك يشبه إحمرار خدود الوجه بالخنيزي.

2. بسر في منسف (السليطي 1989، 27)

سبق شرحه عند الحديث عن المنسف في الجزء الأول من هذه الدراسة.

3. بوزك مهب بوز اخلاص ذكر في: (السليطي 1989، ص 27)

البوز بمعنى الفم، والخلاص نوع من أجود أنواع الرطب، ومعنى المثل أن شخص يخاطب آخر ويقول له أن فمك هذا لا يستحق الخلاص، أي أنك لا تستحق أكل الخلاص، ويضرب المثل لمن ليس أهلاً لعمل ما (السليطي 1989، ص 28).

4. تعففت نصرة عن بوكّة البسرة (الناصري، بدون تاريخ، ص 260)، (عبدالله أبو جواد)

معنى المثل أن نصرة، وهو اسم علم مجهول جيء به لأجل التسجيع مع لفظة بسرة، قد تعففت عن سرقة البسر، ويضرب المثل في من يتجنب عن فعل مخالفة بسيطة، كسرقة بسرة على سبيل المثال، لكنه لا يتورع عن فعل مخالفات أكبر من ذلك (الناصري، بدون تاريخ، ص 260).

5. جت إمي، جت إمي، جابت أعدوگ السلمي
(حسين خلف)

السلمي هو نوع من أنواع الرطب، وقد سبق شرح هذا المثل عند الحديث عن الأمثال التي ذكر فيها العذق، وذلك في الجزء الأول من هذه الدراسة.

6. حماتي يا غناتي طعمش طعم أخوش، طعم أخوش أخنيزي وطعمش أخلاص (الفردان 2016، ص 104)

الخنيزي والخلاص من أنواع الرطب المشهورة، وهذا المثل من أهازيج النساء والتي تجري عندهن مجرى الأمثال؛ فهو مما تتمثل به المرأة لحماتها، أي أخت زوجها، وتشير به لحبها وإخلاصها لزوجها، وكذلك لحماتها (الفردان 2016، ص 103).

7. طالب علي حبيبي طلبة عسرة، في الكَيض وردة وفي بنج الشتا بسرة (الناصري 1990، ص 154)، (عباس الصفار)

هذا المثل من أهازيج النساء والتي تساق عندهن كالأمثال، ويساق المثل على لسان الزوجة التي تقول إن زوجها، أو إبنها، قد طلب منها طلب صعب، وهي وردة في الصيف، وهي لا تنبت في الصيف، وفي الشتاء طالب عليها رطب، والرطب موسمه في الصيف. ويضرب المثل عندما يطلب شخصاً من آخر طلباً من الصعب، أو من المستحيل، تحقيقه.

القُمع (الكُمع)

8. الغرة غراني به والخنيزي ما صخى به (حساب @aamer_muftah)

هذا المثل شاهدته في مقطع فيديو تم نشره في حساب عامر مفتاح (@aamer_muftah) على الإنستقرام بتاريخ (2020/7/4)، وقد جاء المثل على لسان الحاج ميرزا من قرية توبلي. ومعنى المثل أن هناك شخصا عنده نوعان من الرطب، الغرة والخنيزي، والتي تعتبر من أجود أنواع الرطب، غير أن هذا الشخص لا يهادي من هذه الأنواع من الرطب، وهي ما جرت عليه العادة لمن يمتلك النخيل سابقاً أن يفرق شيئا من رطبه في موسم الصرام على الأهل والأصحاب، وهي ظاهرة ارتبطت بمثل شعبي ذكرناه في الجزء الأول وهو «لين صار الصرام كل الناس اكرام». ولا يكتفي هذا الشخص أنه لا يهدي أحداً، بل يتفاخر أنه يمتلك نخيل غرة، فهو يفتخر بامتلاكه الغرة (يغر الآخرين به)، وكذلك (لا يصخي) بالخنيزي أي نفسه لا تطاوعه أن يعطي الآخرين من الخنيزي.

ويساق المثل على وجه التهكم للشخص الذي لا يجود على الآخرين بما أنعم الله به عليه، والأدهى أنه يتباهى بهذه النعمة.

9. لا تحط في الخلاصة كُموع (حسين خلف)

الكُمع أي القُمع (أنظر صورة رقم 4) هو الجزء الذي يربط الرطب بشماريخ العذق، واللفظة عربية فصحى (أنظر لسان العرب مادة قمع). ومعنى المثل أن الخلاص، وهو من أجود أنواع الرطب، لا يحتاج لوجود قمع ليعطيه جمالاً، ويضرب المثل للشيء الجيد الذي لا يحتاج لشيء آخر ليجعله أكثر جودة، أو للشيء أو الشخص الذي لن يستنقصه عيب بسيط أو زلة بسيطة.

10. مريسة رطب (المدني، بدون تاريخ، 332)

ذُكر هذا المثل في كتاب «الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية» (ج5، ص 606)، وجاء في شرحه أن المريسة هي التمر الممروس بالماء، أما مريسة الرطب فلا يظهر فيها اللون ولا الطعم لعدم نضجها وتركز حلاوتها مثلما يكون في مريسة التمر العادي، ويضرب المثل في الإنسان أو الشيء يكون على غير مظهره.

كما ذُكر هذا المثل في كتاب «الأمثال الدارجة في الكويت»، وجاء في شرحه أن المثل يضرب لمن لا خير فيه أو لا رأي له (آل نوري 1981، ص 362).

11. يا ماكل خنيزي عراد ويا شارب ماي الطُبع

(العرادي 2016، ص 111)

هذه من الأقوال أو الأهازيج التي يوردها البعض، خصوصاً أهل عراد، كأمثال، والطُبع من العيون الطبيعية في عراد.

5) الأمثال التي ذكر فيها التمر:

التمر ومفردها تمرة وهي الثمرة عندما يتم نضجها فيتغير لونها للأسود وتفقد جزء من رطوبتها فتصبح جافة أو شبه جافة. هذا، وتستخدم لفظة تمرة كناية عن الشخص اللين في طباعه أو الشخص الكريم، وذلك في مقابل لفظة الحشفة، وسوف نتناول ذلك بالتفصيل عند الحديث عن الحشف.

1. إذا غلبك التمر حيسه (الناصري، بدون تاريخ، ص 62)

تحييس التمر، أي تنقيته من الأنوية التي بداخلة وبعدها يعجن مع السمن. ومعنى المثل إنك إذا لم تستطع أن تأكل التمر لأنه صلب، فقم بعجنه مع

السمن فيصبح ليناً، كذلك إذا تعسر عليك إصلاح أمر بصورة معينة، فحاول إصلاحه بصورة أخرى.

2. أكلني في غز وغز خلي (الناصري، بدون تاريخ، ص 105)

غز التمر، بصورة عامة، أي ملئ اليد من التمر، وبصورة خاصة يقصدون بغز التمر، أي التمر الذي يضاف إليه إضافات كالسمسم أو الهيل، ولذلك جاء المثل باللفظتين، الغز الخلي، وهو المعنى العام لغز التمر أي فقط ملئ الكف من التمر، أما غز التمر فقط فيُقصد به غز تمر مضاف إليه إضافات أخرى.

ويضرب المثل عند ما يهزم شخص في النقاش، بحيث أن أحد الأطراف لا يترك مجالاً للآخر بالكلام بل يباغته بالرد السريع والكلام المتواصل. وهذا المثل من الأمثال التي انفرد بذكرها الناصري، وهو شبيه بمثل شعبي آخر وهو «أكلني بگشوري».

3. أ- إن كنت تاكل التمر غيرك يحسب الطعام (الضبيب وآخرون 1989، ص 79)

ب- إن كنت تاكل التمر غيرك يعد الطعام (الضبيب وآخرون 1989، 79)

ج- انت تاكل وأنا أحسب عليك الطعام (الناصري، بدون تاريخ، ص 175)

د - ياكلون ونعد الطعام (المدني، بدون تاريخ، 204)

هـ - انته تاكل التمر والناس تحسب الطعام (عبدالله أبو جواد)

الطعام هو نوى التمر، ويضرب المثل لقوة الانتباه والوعي أو للتنبيه، ومعنى المثل أن قائله واعٍ لما يدور حوله أو أن المخاطب مراقب في أفعاله (الضبيب وآخرون 1989، ص 79)، (الناصري بدون تاريخ، ص 175). ذكره الرمضان بلفظ «أنت تاكل التمر ووراك من يعد الطعام» (الرمضان2016، ص 169).

4. التمر بالخص والعيش بالگص والماي بالمص (السليطي 1989، ص 101)

يشير المثل إلى آداب الأكل فلكل نوع من الأكل طريقة في أكله، فالتمر يؤكل واحدة واحدة، ويجب أن يتم اختيار تلك التمرة بالنظر ثم مد اليد مباشرة لها، فلا يتم تحسس كل التمر باليد، أما العيش أو الرز فعلى كل شخص أن يمد يده في الجزء الذي أمامه من الطبق وألا يمد يده أمام الآخرين، أما شرب الماء فيتم دون إصدار أي صوت (السليطي 1989، ص 101).

والمثل يشير إلى أن لكل عمل طريقة معينة في الأداء كما أن لكل نوع من الطعام طريقة وآداب في أكلها. وهذا المثل معروف في دول الخليج أيضاً فقد ورد في كتاب «الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية» (مجلد 11، ص 80) بلفظ «أكل التمر خص والعيش قص». كما ورد المثل في كتاب «دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات» بلفظ «التمر بالخص والعيش بالقص» (غباش 1994، ص 250).

5. تمرنا العتيگ (الناصري، بدون تاريخ، ص 268)

من الأمثال التي انفرد بذكرها الناصري ومعناه هو كتمرنا العتيق أي القديم، ويضرب هذا المثل تبكيتاً بالشيء القديم الذي لم يدخل عليه تطوير وتجديد (الناصري، بدون تاريخ، ص 268).

6. تمر في اشته (المدني، من غير تاريخ، ص 191)

يعتبر التمر من الأكلات التي يرغب الناس بأكلها في الشتاء وذلك لزعمهم أنه يعطيهم طاقة تدفئ أجسامهم وتقيهم شدة البرد، وهذا ما ورد في قصة المثل «راعي لضوية» والذي نورده لاحقاً. وهذا المثل كناية عن الشيء أو الشخص المرغوب فيه والذي لا غنى عنه.

7. تمرك حلو يا خالي، من نحسي يا ولد أختي (العدوي 2019، غير منشور، ص 85)

في هذا المثل أحد الأشخاص يقول لخاله: «إن تمرك لذيذ»، فأجابه خاله: «هذا من سوء حظي»، وربما يقصد بهذا القول أنه لسوء حظه أن تمره لذيذ ويرغب فيه الزائر فيكرر الزيارة فقط ليأكل من تمره

اللذيذ وليس لزيارته. وهذا شبيه بالمثل الذي ذكره آل عبدالقادر في كتابه «المختار من الأمثال الشعبية في الأحساء»، وهو «وعاك يا خالي حلو، قال من قرادتي يا بن اختي» وقال في شرحه أنه يضرب «لمن يستطيب حاجة غيره ولا يفكر في مقدار مضرته وخسارته» (آل عبدالقادر 2002، 243).

8. أ – تمرة ما يضرها اللاحوس (المدني، من غير تاريخ، ص 210)

ب – مثل التمرة ما يجوز عليها التلاحيس (المدني، من غير تاريخ، ص 330)

ذكر المثل في كتاب «الأمثال الدارجة في الكويت» بلفظ «تمره ما يضرها اللاحوس»، وجاء في شرحه، أن المثل مرتبط بمعتقد شعبي وهو أن التمر لا يتسم بشيء، واللاحوس هو الطائف من الحيوان المسموم كالزواحف والحشرات، ويضرب المثل للشخص المقاوم للأمراض أو الشخص معتاد المخاطر والذي اعتاد الخروج منها بلا ضرر (آل نوري 1981، ص 89). وذكر المثل العبودي بلفظ «تمره ما تقدر عليها اللاواحيس»، وقال أن اللواحيس جمع لاحس وهو «سام أبرص» (أي الوزغة أو أبو بريص)؛ حيث زعمت العامة أن السام أبرص إذا وجد طعاماً مكشوفاً يمسه بلسانه فيصبح ساماً، أما التمر فإنهم يقولون أن اللاحس لا يصيبه بسم لأنه مستثنى من أذاه (العبودي 2010، ج1 ص 323). كما ذكر المثل آل عبدالقادر بلفظ «تمرة ما تخاف» (آل عبدالقادر 2002، ص 62).

9. تمرة مكَلاعوه (الناصري، بدون تاريخ، ص 267)

هذا من الأمثال التي انفرد بذكرها الناصري، ومكَلاعوه تصغير مكَلاع أي مقلاع، مشتق من فعل الإقتلاع، وهو عود من الخشب مدبب من الأمام ويستخدم في اقتلاع التمر من الجلة، وأثناء عملية الاقتلاع يحدث أن تلتصق تمرة أو أكثر بمقدمة المقلاع، وهذه التمرة يتشوه شكلها بسبب تعرضها للمقلاع مباشرة؛ فلذلك يطلق المثل على «الشيء الدنيء، ويطلق على وجه التهكم والمقت» (الناصري، بدون تاريخ، ص 267).

10. راعي لظوية حيْه وراعي لسحيحة مات (السليطي 1989، ص 61)

راعي لظوية، أو لضوية، أي صاحب النار البسيطة، حيْه اي عاش، وراعي لسحيحة، أي صاحب التمر، فقد مات. وقالت السليطي أن هذا المثل مرتبط بقصة، وهي أن رجلين خرجا في ليلة باردة وقد اصطحب أحدهما معه تمراً، وعندما جلسا، قام صاحب التمر بإخراج التمر وبدأ يأكل ورفض أن يعطي الآخر، أما الآخر فقد قام بإشعال ناراً وعامل الأول بالمثل؛ فرفض أن يتدفأ معه بالنار التي أشعلها. وهكذا مات صاحب التمر برداً أما صاحب النار فعاش. وتضيف السليطي أن هذا المثل يضرب لأهمية التدفئة في الشتاء (السليطي 1989، ص 61 – 62).

هذا، وقد ذكر هذا المثل آل عبد المحسن في كتابه «الأمثال الشعبية في الساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية» بلفظ «راعي لضوية عاش وراعي لسحيمة مات»، وفسر معنى لسحيمة أي الشخص الذي يملك كل شيء، وأضاف أن المثل يضرب إلى أن الأعمار بيد الله وهو القادر على كل شيء متى ما أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون (آل عبدالمحسن 1407 هـ، ص 248).

كما ورد المثل في كتاب «الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية» (ج5، ص 606)، بلفظ «راعي لضوية حيا، وراعي لتميرة مات»

11. طبل طبله وزمر زمره وعلكَو تمره على السِيف (عبدالله أبو جواد)

ذكر هذا المثل الحاج عبدالله أبو جواد وقال في شرحه إن كناية «طبل طبله وزمر زمره» تعني أن الشخص غضب وأصابه العُجب في نفسه وتوهم أنه سوف يهزم أي شخص يتحداه، في العراك أو المناقشة، أما الكناية الثانية «علكَو تمره على السِيف»، أي تم تعليق تمره على شاطئ البحر، فتعني أن الشخص تمت هزيمته، وفي الغالب تم ضربه ضرباً مبرحاً.

ويضرب المثل للشخص الذي يَدّعي القوة، في العراك أو النقاش، ثم يُهزم وتذهب هيبته.

وهذا المثل شبيه بالمثل البغدادي الذي ذكره جلال الحنفي وهو «انزمر زمره واتكال تمره»، وبرسم آخر «انزمر زمره وانّكل تمره»، وقال الحنفي في شرحه «يضرب لمن لم يبق له طَول يُخشى ولا فضلٌ يرجى» (الحنفي 2011، ج1 ص 69)، ويفهم من كلام الحنفي أنه يقال للشخص الذي ذهبت هيبته.

12. طبل طبلي وزمر زمري وعلگو تمري على السِيف (الفردان 2020)

استمعت لهذا المثل مع الشرح في مقطع فيديو لعلي خميس الفردان والذي نشره على موقع youtube.com بتاريخ 2020/9/9، كما أكد لي البعض هذه الصيغة والتي تستخدم لغرض يختلف عن المثل السابق والذي يشابهه في الكلمات ولكن تختلف صياغته. فعندما يأتي المثل بهذا الرسم يختلف المعنى وتختلف مناسبة الحديث، وفي الغالب يعتبر هذا المثل من أمثال النساء. وعندما تقول المرأة هذا المثل فإنها تعني أنها كبرت في السن وذهبت أيام شبابها، فكناية «طبل طبلي وزمر زمري» هي كناية عن الأفراح التي تكون في الأيام الأولى للزواج. ويساق المثل كجواب، على سبيل المثال، عندما يتم سؤال إحداهن «لماذا لا تلبسي الجديد؟» أو «لماذا لا تضعي الزينة؟» فتجيب «أني طبل طبلي وزمر زمري» أو «أني طبل طبلي وزمر زمري وعلگو تمري على السِيف».

13. أ- عندك يا حماري تمرٍ في كرّاز، گال: أطالعه وأنهگ عليه

ب- عندك يا حماري تمر في كرّاز (المدني، بدون تاريخ، ص 190) (حسين خلف)

ج - عندك يا حماري تمر في جرة (العريفي، بدون تاريخ، ص 155)

وفي صحيفة صبرة الإليكترونية (2018) (sobranews.com) خصص مقال لشرح هذا المثل والذي ذكر بلفظ «عندك يا حمار التمر في كراز»، وجاء في شرح المثل أن الكرّاز «من أنواع الجرار، له عُنق طويل ضيق» (صحيفة صبرة الإلكترونية 2018). فمعنى المثل، إذاً، أن شخصاً أراد أن يضع تمراً للحمار فقام بوضعه له في كرّاز، وقد عجز الحمار من الوصول للتمر؛ فعنق الكراز ضيق وبالتالي لا فائدة ترجى من وضع التمر للحمار والذي كل ما سيفعله هو النظر للتمر وتكرار النهيق.

ويضرب هذا المثل عندما يريد شخص أن يقوم بعمل فينجزه ولكن بصورة تجعل من المستحيل الاستفادة منه، كما يضرب للشخص الذي يضع شيئا في موضع لا يمكن لأحد، لا هو ولا غيره، أن يستفيد منه.

14. كيف أفارگ بيتكم وتمركم عماري (حبيل 2010، ص 335)

معنى المثل أن شخصاً يخاطب جماعة من أصحابه ويقول «كيف لي أن أفارقكم وأنا أملأ جوفي من تمركم»، وفي حديثه إشارة واضحة أنه يصاحبهم فقط لأنه يستفيد منهم بالحصول على التمر. ويضرب المثل للشخص الذي يصاحب شخصاً أو جماعة فقط لأجل المصلحة.

6) الأمثال التي ذكر فيها الحشف أو الحشف والتمر معاً:

الإحشاف، أو ظاهرة تكون الحشف، هي جفاف البسر وعدم تحوله إلى رطب، ويعرف حينها باسم الحشف والمفرد حشفة، وتكون جافة وليس فيها أي رطوبة (الصورة رقم 5). وتستخدم لفظة حشفة كناية عن الشخص الخشن الطباع واليابس في المزاج، ويكنى عن ضده أي الشخص اللين الطباع بالتمرة (الناصري، بدون تاريخ، ص 268)، ومنهم من يكني عن البخيل بالحشفة وعن الكريم بالتمرة. وقد تم صياغة هذه الكناية في أكثر من صورة وذلك لتصوير تنافر الأشخاص المتشابهة في خشونة الطبع أو البخل وإلتقاء الضدين؛ فالحشفة مع حشفة لا تلصق، ولكن

5

الحشف

الحشفة يمكن أن تلصق بالتمرة، لأن التمرة بها لزوجة تجعلها تلتصق بحشفة أو بتمرة أخرى. ومن الأمثال التي تم صياغتها في هذا المعنى:

1. إذا صار حشفة صير أنته تمرة (عبدالله أبو جواد)

وتساق هذه الكناية في صورة النصح، فإذا كان صاحبك خشن الطباع فكن انت ليناً.

2. تمرة وحشفة (الناصري، بدون تاريخ، ص 268)

وقد أورده الناصري كصورة أخرى للمثل التالي.

3. أ - حشفة وحشفة ما تلصق (الناصري، بدون تاريخ، ص 268)

ب- احشفة مع احشفة ما تنلصق (الناصري، بدون تاريخ، ص 268)

ج- حشفة على حشفة ما تلصق (المدني، من غير تاريخ، 331)

د - حشفة ويا حشفة ما يتلازگون (حبيل 2010، ص 328)

وجميع الأمثال السابقة تعطي نفس المعنى، أي أن المتشابهين في الطباع الخشنة لا يلتقون، ويجب على أحدهما أن يكون لين الطباع. وهذا المثل من الأمثال المعروفة في العديد من الدول العربية ولكن بصور مختلفة؛ فقد ذكره الخليل بلفظ «احشفه على احشفه ما تلتصق» (الخليل 2012، ص42)، وذكره الحنفي بلفظ «حشفة على حشفة متلزگ» وبلفظ «حشفتين متلتزگ» (الحنفي 2011، ج1 ص151)، وذكره العبودي بلفظ «الحشف ما يتلازقن» (العبودي 2010، ج1 ص 399). أما الرمضان فقد ذكر المثل بلفظ «جوالتين ما يتلاصقان»، والجوالة هي الحشفة (الرمضان 2016، ص 284).

7) الأمثال التي ذكر فيها الدبس:

1. اگرع وطايح في جحلة دبس (الناصري 1990، ص 184)

هذا المثل كناية عن الشخص الذي عثر على شيء ثمين جداً جعله ينعزل عن الناس، وكأنه شخص يحب الدبس وقد وقع في جحلة الدبس، والجحلة إناء فخاري كبير ومن استخداماته أن يجمع فيه الدبس. وهذا شبيه بالمثل الذي ذكره الجهيمان في كتابه «الأمثال الشعبية في قلب الجزيرة العربية» وهو «فلان طايح في جفيرة الدبس»، وقال في شرحه إنه يضرب لمن وقع على شيء عذب شغله عن الناس، أو عثر على شيء ثمين بعد طول انتظار (الجهيمان 1402 هـ، ج 5 ص 119).

2. خطار بيت خوالي يحچون عن من ضاقه

من الأمثال والقصص التي ارتبطت بالدبس قديما مقولة «خطار بيت خوالي يحچون عن من ضاگه». وقصة المثل كما يلي: يحكى ان شخصاً سألوه «تعرف الدبس»، فأجاب: «أكيد، طعمه لذيذ». فسألوه: «جربته»، فقال: «لا، لكن، خطار بيت خوالي يحچون عن من ضاگه»، أي أنه سمع من ضيوف بيت خاله يتكلمون عن من تذوق الدبس فقال أن طعمه لذيذ. وهو مثل يقال للتفريق بين من يتحدث عن خبرة وبين من ينقل الكلام دون خبرة.

هذا وقد ذكر آل نوري قصة مشابهة لهذه القصة، مع اختلاف بسيط، ضمن المثل «يا حلاة بالدبس»،

ويبـدو أنه نفس المثـل ولكن بصيغـة أخـرى. انظر المثل «يا حـلات الدبس».

3. محد ايگول دبسي حامض (السليطي 1989، ص 149)

معـنى المثل أن بائـع الدبـس دائماً يمدح دبسـه حتى وإن كان حامضـاً أو فاسـداً، ويضـرب «المثـل عند عدم الإقـرار بالحقيقـة والاعتراف بهـا، كعيب في الشـخص نفسـه او في أحد أقاربه» (السـليطي 1989، ص 149). ذكر هذا المثـل، أيضـاً، الخليل بنفـس اللفظ (الخليـل 2012، ص 144)، ويعتـبر هـذا المثـل أيضاً مـن الأمثـال العامة أي أنـه ليس خاصـا بالدبس، فـيرد المثل في بلـدان عربية بصـور مختلفـة، على سـبيل المثـال ذكر الحنفـي المثل «محد يگـول لبني حامـض»، وقال أن المثـل يضرب في الغالب «لمن يطري شـيئاً عنده وهـو رديء لا ينبغي لمثله الإطـراء» (الحنفـي 2011، ج2 ص 89).

4. يا حلات الدبس (المدني، بدون تاريخ، 330)

ذكـره آل نوري بلفـظ «يا حـلات بالدبـس»، وروى لهـذا المثـل قصـة، فيقـال «أن بدويـاً ذهب يمتـار من إحـدى مدن الإحسـاء فـذاق الدبـس ولم يعـرف ما هو فوجـده حلواً وسـأل عنه فقيـل هو الدبس ولمـا رجع إلى الباديـة حكى لأبن عمـه عن لذة الدبـس وحلاوته وبينما ابن العـم كان جالسـاً في صحب لـه ذكر حـلاوة الدبس وتعجب منها فسـأله بعض السـامعين هـل ذقتها فقال لا ولكن ابن عم لي ذاقها في الأحسـاء» (آل نـوري 1981، ص 500). وقـال آل نـوري المثـل يضرب «لمـن يتأثر بحديث غـيره أو لمن يتعجـب مما شـاع في النـاس ولا يعرفه هو» (آل نـوري 1981، ص 500).

وهذا المثل والقصة شـبيهة بالمثل الذي سـبق أن ذكرناه وهو «خطـار بيت خوالي يحچون عـن من ضاگه».

القسم الرابع: الأمثال التي ذكر فيها جذع النخلة أو ما يصنع منه

جـذع النخلة اسـطواني الشـكل ومسـتقيم لا يتفرع ويكـون عـادة ذا سـمك واحـد، وفي نهاية الجـذع توجد السـعف والتي عـادة ما تقطع بعـد يباسـها ولكن تبقى قواعـد تلـك السـعف أي الكـرب محيطة بالجـذع مما يعطي الجذع الشـكل المـدرج. وعـادة ما ينتهـي الجذع ببرعم ضخم مسـتدير وهو منطقة نمـو النخلة وهي التي تحتوي علـى الجذب (تسـميه العامة الجـدب). وتكون القمـة مغلفة بالليـف والذي يعمـل بمثابة عـازل يحمي القمـة من تقلبـات الجو.

1) جذع النخلة:

من الأمثال التي ذكر فيها الجذع ما يلي:

1. خذ من الجـذع لو سـلاته (العريفي، بـدون تاريخ، ص 156)

ذكـر هـذا المثـل، أيضـاً، آل عبدالمحسـن في كتابـه «الأمثال الشـعبية في الساحل الشـرقي للمملكة العربية السـعودية» وقـال في شـرحه أن المثـل يضـرب للحث «بالأخذ بالأشـياء البسـيطة مـن الكل ففي ذلـك فائدة وله أثر كبـير» (آل عبـد المحسـن 1407 هـ، ص 211).

2. فلان چنه جذع

وهـذه كنايـة تقـال للشـخص الصلـب أو ضخـم الجسـم.

2) الگرو:

الگـرو (القـرو) هو وعـاء كبـير مجوف مسـتطيل يوضـع فيه مـاء لشـرب البهائـم أو طعـام البهائم عند إطعامهـا. ويتم صنع (الگـرو) من جـذع النخلة حيث يتم قطـع الجـذع وتنظيفـه من الخـارج ومن ثـم يحفر وسـطه. وقد عممـت العامـة في البحرين لفظـة الگرو حيث أطلقـت على وعـاء كبير مسـتطيل كان يصنع من البلاسـتيك ويسـتخدم للاستحمام.

هـذا، وقـد وردت لفظة القـرو في كتـب اللغة بمعنى «قـدح مـن خشـب»، وكذلـك جـاء في لسـان العرب «القَرْو أسـفل النخلة، وقيـل: أصلها ينقـر وينتبذ فيه، وقيـل هـو نقير يجعـل فيـه العصير مـن أي خشـب كان يسـتخدم لعدة أغراض». ومن الكنايات التي تسـتخدم

6

ليف النخلة

فيها لفظة الگرو ما يلي:

1. فلان گرو

وتقال للشخص الأحمق من باب التشبيه؛ حيث أن الگرو مجوف من الداخل وهي كناية عن الشخص الجاهل الذي لا يمتلك رأي، وهذا كقولهم «فلان طبل» أو «فلان طبل أجوف» أي فاضي من الداخل.

القسم الخامس: الأمثال التي ذكر فيها ليف النخلة أو ما يصنع منه

يحاط جذع النخلة بغمد يتكون من قاعدة السعف، أي الكرب، والنسيج الليفي، أي الليف، ويتكون الليف من جزأين، اللُحمَة وهي عبارة عن أنسجة بيضاء، والسداة وهي عبارة عن حزم وعائية. وكلما نمت السعفة تختفي معظم أنسجة اللُحمَة تاركة الحزم الوعائية اليابسة السمراء كغلاف من الليف الخشن المحيط بالجذع (البكر 2013، ص 229) (صورة رقم 6). وقد كان الليف يستخدم في العديد من الأمور، فقد كان يستخدم في عملية دعك الأواني المعدنية لإزالة ما بها من أوساخ، كما استخدم أيضاً في دعك الجسم أثناء عملية الاستحمام، كما كان يستفاد منه في العديد من الصناعات، والتي أصبحت نادرة في الوقت الراهن، كصناعة الحبال، وصناعة الأرسن (مفردها رسن وهو حبل تقاد به الدابة)، وصناعة الكر، وصناعة البدود، وغيرها من الاستعمالات والحرف، وقد سبق أن تناولنا بالتفصيل الحرف التي تعتمد على ليف النخلة في دراسة مستقلة (حسين 2016).

ويمكننا تقسيم هذا القسم إلى قسمين، الأمثال التي ورد فيها ذكر الليف، والأمثال التي ورد فيها ذكر ما يصنع من الليف، وبالتحديد صانع الحبال، حيث أننا لم نرصد أي مثل يذكر بقية الأدوات التي تصنع من الليف.

1) الأمثال التي ورد فيها ذكر الليف

1. ضو ليف (حبيل 2010، ص 332)

الليف سريع الاشتعال إلا أنه إذا أشعلت فيه النار فهي لا تستمر طويلاً وسرعان ما تنطفىء. والمثل من الكنايات، يضرب للشخص الذي ينفعل بسرعة ولفترة وجيزة ثم يهدأ، وكذلك يضرب للشخص الذي يتحمس لموضوع ما، وسرعان ما يزول حماسه وتفتر عزيمته. وشبيه بذلك المثل الذي ذكره آل عبدالمحسن وهو «چلامه ضو في ليف»، ويضرب المثل «للإنسان الكاذب المنافق الذي لا يعيره الناس اهتماماً» (آل عبدالمحسن 1407 هـ، ص 175). وشبيه بهذا الكناية «بقة خوص» (جمال 2015 ص 291)، وسوف نشرحها لاحقاً في الجزء الثالث من هذه الدراسة.

2. شعره چنه ليفة

وهذه كناية عن شدة جفاف الشعر وصعوبة تسريحه.

3. أ- مسمار في ليف (فولاذ 2019، ص 31)

ب - مسمار في ليفة (الذوادي 2013)

هذا المثل من الكنايات، ويقال في حالة عدم الأخذ بالكلام أو نفي حديثه (فولاذ 2019، ص 31)، أما خليل الذوادي الذي ذكر المثل بصيغة «مسمار في ليفة» فيقول إن المثل كناية عن « الكلام الذي لا يصاحبه فعل» وهو مغاير للمثل «مسمار في لوح» فالمسمار

يثبت في اللوح ولا يثبت في الليف (النوادي 2019). وقد ذكر الجهيمان المثل «مسمار بليفة» وقال في شرحه أنه يقال للشيء الذي لم يركز ولم يثبت وإنما هو عرضة للسقوط (الجهيمان 1402 هـ، ج8 ص 62).

2) الأمثال التي ورد فيها ذكر صناعة الحبال:

كانت الحبال قديماً تصنع، في الغالب، من ليف النخيل، كما كانت هناك أنواع أخرى من الحبال تصنع من أنسجة العسق، عراجين النخيل، وتبدأ عملية صناعة الحبال من العسق بترطيب العسق وذلك بدفنه تحت الرمل بالقرب من ساحل البحر لعدة أيام ليتشرب بالماء ويسهل تفكيكه واستخدام أنسجته، وبعدها يتم إخراج العرجون من الأرض ويتم ضربه بقطع كبيرة من الخشب حتى يتفكك ويتحول إلى ألياف (جمال 2003، ص 278)، بعد ذلك تبدأ عملية فتل الحبال بنفس طريقة صناعة الحبل من ليف النخيل. كما أن هناك حبال كانت تصنع من ألياف جوز الهند، وهي الحبال التي كانت تعرف باسم الكمبار، وقد كانت تستورد من الهند.

وفي هذه الدراسة لن نتطرق للأمثال التي ذكر فيها الحبال، ولكن سوف نكتفي بذكر الأمثال التي وردت فيها صناعة الحبال، وهي عملية فتل الحبال من ليف النخلة، ومن هذه الأمثال:

1. كل من جا فتل احبال (حبيل 2010، ص 335)

وفي رواية أخرى للمثل يقال «كل من أعمي فتل حبال»، ويضرب المثل للعمل أو الصنعة التي يكثر امتهانها حتى من غير المتخصصين، وربما شاع هذا المثل لكثرة من امتهن فتل الحبال، ولأنها مهنة تحتاج للتفرغ فالعملية تأخذ وقتاً طويلاً والعامل فيها يحتاج للعزلة في المنزل، فليس لها مكان خاص للعمل. فالمثل يبدو أنه مجرد كناية لذلك الجلوس الطويل في المنزل، وليس بالضرورة أن المثل يشير للانتقاص من مهنة فتل الحبال التي توفر الحبال والكر، وهي مواد ضرورية للعمل في السفينة والعمل في الزراعة و بناء المنازل وغيرها.

المراجع باللغة العربية :

1. آل خليفة، الشيخ محمد بن عبدالوهاب، ومسلم، علي عطوة. زراعة النخيل في البحرين. وزارة شئون البلديات والزراعة، مملكة البحرين، الطبعة الثالثة 2004م.
2. آل عبدالقادر، إبراهيم بن عبدالمحسن، المختار من الأمثال الشعبية في الأحساء، الدار الوطنية الجديدة، الخبر، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 2002م.
3. آل عبدالمحسن، عبدالله حسن منصور، الأمثال الشعبية في الساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية، الجزء الأول، مطابع الصناعات المساندة المحدودة، الجبيل، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 1407 هـ
4. آل نوري، عبدالله، الأمثال الدارجة في الكويت، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1981م.
5. ابن منظور، لسان العرب. دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان
6. البكر، عبدالجبار، نخلة التمر، ماضيها وحاضرها والجديد في زراعتها وصناعتها وتجارتها، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة 2013م.
7. الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية، المجلد الخامس: الفلاحة، مجموعة مؤلفين، المشرف العلمي ورئيس هيئة التحرير سعد العبد الله الصويان، دار الدائرة للنشر والتوثيق، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2000م.
8. الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية، المجلد الحادي عشر: الطب والعطارة، مجموعة مؤلفين، المشرف العلمي ورئيس هيئة التحرير سعد العبد الله الصويان، دار الدائرة للنشر والتوثيق، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2000م.
9. الجهيان، عبدالكريم، الأمثال الشعبية في قلب جزير العرب، دار أشبال العرب، الرياض المملكة العربية السعودية، الجزء الخامس، الطبعة الثالثة، 1402 هـ
10. الجهيان، عبدالكريم، الأمثال الشعبية في قلب جزير العرب، دار أشبال العرب، الرياض المملكة العربية السعودية، الجزء الثامن، 1402 هـ
11. الحنفي، جلال، الأمثال البغدادية، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2011م.
12. الخليل، أحمد محمود، حكمة الأجداد في تراث الإمارات، دراسة سوسيولوجية في الأمثال الشعبية، نادي تراث الإمارات، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى 2012م.
13. النوادي، خليل (2013). مسمار في ليفة. صحيفة الأيام، العدد

9004 الأربعاء 04 ديسمبر 2013 الموافق 30 محرم 1435هـ

14. الرمضان، محمد حسين الشيخ علي، أمثال وأقوال من عامية الأحساء، جواثا للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 2016م.
15. السليطي، فاطمة عيسى، مثل ومعنى، الجزء الأول، المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام مملكة البحرين، الطبعة الأولى 1989م.
16. الضبيب، أحمد، وسند، إبراهيم، والسبيعي، إبراهيم، والخاطر، مبارك (جمع وإعداد)، ومراجعة: عبدالرحمن مسامح وعبدالرحيم روزبه، الأمثال الشعبية البحرينية، الجزء الأول، المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام، مملكة البحرين، الطبعة الأولى 1989م، الطبعة الثانية 1996م.
17. العبودي، محمد بن ناصر، الأمثال العامية في نجد، دار الثلوثية للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، 2010م.
18. العدوي، أحمد أبو ناموس، دراسة أسلوبية في اللهجة البحرينية: كرزكان نموذجاً. دراسة غير منشورة، أتم الدراسة في العام 2019م.
19. العرادي، عيسى محمد، مفردات لهجات مدينة المحرق وقراها، مركز ابن هيثم البحراني للدراسات والتراث 2016م.
20. العريفي، راشد، فنون بحرينية، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، مملكة البحرين، بدون تاريخ.
21. الفردان، أمينة، الأنثى والموروث الثقافي القروي، دراسة أنثوجرافية في قرية بحرينية، من إصدارات مجلة الثقافة الشعبية، الطبعة الأولى، 2016م.
22. المدني، صلاح، أمثال البحرين الشعبية، النظرية والتطبيق، الطبعة الثانية، بدون تاريخ
23. المزين، ماجد (1997م). مجتمع النخلة، مصنوعات النخيل وما يُستفاد من أجزائها. مجلة الواحة، العدد 6.
24. الناصري، محمد علي، موسوعة الأمثال الشعبية في دول الخليج العربي، دار المشرق العربي الكبير، بيروت - لبنان، بدون تاريخ.
25. الناصري، محمد علي: من تراث شعب البحرين، لم يذكر الناشر، المطبعة الشرقية - مملكة البحرين 1990م.
26. جمال، محمد، معجم الألفاظ والتعابير الشعبية، مطبعة المنامة، مملكة البحرين، 2015م.
27. جمال، محمد عبد الهادي، الحرف والمهن والأنشطة التجارية القديمة في الكويت، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت، الطبعة الأولى 2003م.
28. حبيل، عبدعلي محمد، جزيرة سترة بين الماضي والحاضر، دراسة وتحليل، مطبعة المنار، مملكة البحرين، الطبعة الثانية 2010م.
29. حسين، حسين محمد (2017). من الحرف التي تعتمد على ليف النخلة في مملكة البحرين، مجلة الثقافة الشعبية، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة البحرين، العدد 38، 2017م
30. غباش، موزه عبيد. دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات، دار القراءة للجميع للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة 1994م.
31. فولاذ، داود يوسف أحمد، النخلة في التراث البحريني، الطبعة الأولى 2019م.

الصحف الإليكترونية ومواقع الإنترنت:

1. صحيفة صبرة الإليكترونية (2019)، «عطوه قفقافة وتلمسوا كفله»، نشر بتاريخ 27/4/2019 على الرابط (تمت الزيارة بتاريخ 22/10/2020): www.sobranews.com/sobra/36281
2. صحيفة صبرة الإليكترونية (2018)، "عندك- يا حمار - التمر في كرّاز"، نشر بتاريخ 31/3/2018 على الرابط (تمت الزيارة بتاريخ 26/11/2020): www.sobranews.com/sobra/7569

الأفراد من مواقع التواصل الإجتماعي:

1. الفردان، علي خميس (2020)، مقطع فيديو بعنوان: طبل طبلي وزمر زمري وعلقوا تمري على السيف، عرض على موقع youtube.com بتاريخ 9/9/2020، على الرابط (تمت الزيارة بتاريخ 3/6/2021): www.youtube.com/watch?v=vw3UfK89MOM
2. حسين جاسم خلف، من حساب (@bahranikoh) على الإنستقرام.
3. عامر مفتاح، فيديو للحاج ميرزا من قرية توبلي نشره على حسابه على الإنستقرام (@aamer_muf-tah) بتاريخ (4/7/2020).
4. عباس الصفار (أبو حسين) من حساب (@abu_hussain_bh) على الإنستقرام.
5. عبدالله القطان، حساب الإنستقرام (@abdullaalqat-tan_1)
6. عبدالله جمعة (أبو جواد)، على حساب الإنستقرام (@bahrain_proverbs)، والذي عرف سابقاً باسم من (@abu_jawad17)، وكذلك حساب أمثال أبو جواد (@abu_jawad17) على التيك توك.

الصور :

- تصوير الكاتب.

1. تصوير علي درويش، نشرت كغلاف خلفي لمجلة الثقافة الشعبية، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة البحرين، العدد 33، 2016م.

أ. سعيد سهمي - المغرب

الزجل المغربي: النشأة والخصوصيات الاستيطيقية

1

يشكل الزجل أحدَ أهمِّ مقومات الثقافة العربية، ويعتبر من بين مكونات التراث الشفهي العربي، كما أنه يعتبر رصيدا معرفيا هامّا لما يتميز به من حمولة ثقافية تُعرفنا بماضينا العربي العريق، وتمنحنا صورةً عن حياة الأجداد والأسلاف، وتُطْلِعنا على الفئات الاجتماعية السالفة التي عاشت في الظل، والتي تَغيب عادةً في ذاكرة الثقافة العالمة وفي الأدب الفصيح، كما أنه يُضيء، بفضل قدرته على البوح التي تمنحها إياه اللغة العامية والانزياح والرمز، جوانبَ اجتماعيةً وسياسيةً أغفلها التاريخ الرسمي.

ويمكن اعتبار تاريخ الأدب المغربي عموما تاريخ التراث الشفهي؛ لأن جُل ما تناقلته الأجيال الماضية من أشكال أدبية وفنية ومعرفية كان شفهيا، نجد هذا في الأشكال ما قبل المسرحية المغربية، وفي الغناء الشعبي، وفي الحكايات الشعبية غير المكتوبة،

وفي الزجل الذي يمكن اعتباره المعادل الرمزي للشعر العربي الفصيح بالمغرب.

المفهوم والنشأة:

تعني كلمة «زجل» على مستوى اللغة «درجة معينة من درجات الصوت»، وهي الدرجة الجهيرة ذات «الجلبة والأصداء»، وبهذا المعنى كان يقال للسحاب «سحاب زجِل»، إذا كان فيه رعد، كما قيل لصوت الأحجار والحديد «زجلا»[1].

وقد تغير المعنى وتطور ليدل على اللعب والجلبة والصياح، ومنها: رفع الصوت المرنم، ومن هنا جاء إطلاق اسم «زجل» على الحمام فيقال «حمام زاجل»، والزجل بفتح الجيم: اللعب والجلبة والتطريب ورفع الصوت، زجل كفرح، فهو زجِل وزاجل.

أما من حيث الاصطلاح اللغوي ففي المعجم الوسيط: «الزجل نوع من الشعر تغلب عليه العامية»[2]. من ثمة فإن المصطلح يدل في الأدب على شكل من أشكال النظم العربي، أداته إحدى اللهجات وأوزانه مشتقة أساسا من أوزان العروض العربي، مع تعديلات تتواءم والأداء الصوتي للهجات منظومة.

من هذا المنطلق يتضح أن الزجل صار يطلق على نوع من الشعر أو النظم الذي تطور عن الشعر العربي التقليدي، لغته اللهجة المتداولة في الوسط الذي ينتجه، بحيث نجد لكل شعب عربي زجله الخاص.

ويكاد يتفق جُلُّ الباحثين في هذا المجال، على أن الزَّجل نشأ في الأندلس ومنها انتقل إلى باقي الدول العربية[3]، وقد انبثق من القصيدة العربية التقليدية؛ ذلك أن مختلف بنياته الإيقاعية توازي بنيات الشعر العمودي من حيث القافية الواحدة والبيت المفرد والوزن الواحد، مع خُلوّ القصيدة أو المنظومة الزجلية، كما يحسن أن نطلق عليها، خلوها من الإعراب، كميزة أساس لها عن الشعر الفصيح.

ومما يؤكد ظهور هذا الفن في الأندلس قول ابن خلدون: «لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظَموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعرابا، واستحدثوا فنا سموه بالزجل»[4]، ثم سينتقل إلى باقي الدول العربية؛ وفي ذلك يرى المستشرق الإسباني آنجل جنزالس أن هجرة الأندلسيين إلى مصر وبلاد المشرق أصبحت تمثل ظاهرة في عصر المرابطين في القرن السادس الهجري، وبخاصة هجرة أهل العلم والأدب حاملين معهم علومهم وآدابهم وثقافتهم من الأندلس إلى المشرق[5]. وفي هذا السياق انتقل الزجل إلى معظم الدول العربية.

وإذا كانت القصيدة التقليدية هي التي سادت الثقافة العربية والأدب العربي، فإنه قد ظهرت، بمقابل ذلك، في أزمنة مضت، فئة من الشعراء الذين بحثوا تحت ظروف سوسيولوجية وثقافية معينة وبسبب التمازج اللغوي بين العربية واللاتينية، في الأندلس بشكل خاص، عن جنس أدبي جديد يضاهي الشعر للتعبير عن ذواتهم، فكان اختيارهم هو فن الزجل الذي يعتبر من الفنون الجميلة.

هؤلاء الذين اختاروا الزجل كانوا وسطا، من حيث الشكل، بين القصيدة التقليدية والفولكلور الجمعي، ذلك أنهم أخذوا عن القصيدة التقليدية مقومات الإيقاع، بينما جعلوا اللهجة السائدة لغته، مبتعدين عن الإعراب وعن إكراهات المصطلح الفصيح، كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

ويعتبر ابن قزمان الأندلسي، من القرن السادس الهجري، أول من وضع قواعد الزجل، حيث أشار مثلا الى ضرورة اللحن والتجرد من الإعراب فقال: «إن الإعراب أقبح ما يكون في الزجل، وأثقل من إقبال الأجل»[6]، وما يؤكد سبق ابن قزمان إلى الزجل قول ابن خلدون في مقدمته: «وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان. وإن كانت قيلت قبله

بالأندلس، ولكن لم تظهر حلاها، ولا انسبكت معانيها، واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه، وكان لعهد الملثمين»[7]؛ ويقصد بالملثمين هنا المرابطين الذين حكموا الأندلس في القرنين السادس والسابع الهجريين.

وبفعل القرب من الأندلس كان المغرب سباقا لاحتضان هذا الفن، لكن يمكن القول، بالمقابل، إن قيمة هذا الفن لم تُعرف إلا في أواخر القرن العشرين بِفعل تزايد الاهتمام بالتراث والموروث الثقافي، ذلك أنه في السابق عانى الزجل من وجود مُعارضين له خاصة من هؤلاء المتعصبين للشعر الكلاسيكي واللغة الفصحى باعتبارها لغة الثقافة العالمة، كما كان يصطلح على ذلك، وباعتبار الدارجة لدى هؤلاء لا تستطيع أن تشكل مادة للأدب، وفي هذا السياق، يقول الباحث المغربي مراد القادري: «الدارجة في ظن الباحثين القدامى لغة عامية لا يمكن أن تنتج بها وفيها نصوص إبداعية، فهي سوقية تستعمل في الكلام بين الناس وليس في الكتابة. لكن في السنوات الأخيرة، خاصة في العقدين الأخيرين من القرن الماضي.. بدأ الاهتمام بالزجل المغربي وإعادة الاعتبار إليه سواء من طرف النقاد أو مبدعيه»[8] مشيرا إلى التفات المفكرين الشباب نحو الثقافة الشعبية لرد الاعتبار إليها. وقد أكد هذا الباحث على أن إقصاء هذا التراث كان بفعل الصبغة الإيديولوجية التي اصطبغ بها.

من هنا يمكن أن نمثل لهذا الفن بالكرنفال الساخر في الغرب، وفي الاتحاد السوفياتي تحديدا، الذي واجه الثقافة السائدة في أوروبا والإيديولوجيا القائمة في المجتمع الغربي. ويخلص مراد القادري إلى أن رد الاعتبار للزجل جاء نتيجة خروجه من قوقعته الايديولوجية وانفتاحه على أغراض أخرى واتصاله بالذات للتعبير عن مكنوناتها، وإن كان الزجل في الواقع ومنذ ولادته ظل معبرا عن هذه الذات وآمالها وآلامها راصدا همومها اليومية: «الزجل إذن ممتد في الجذور العميقة للأرض المغربية، يستمد منها روحها، وينسحب ليعانق هموم ومشاكل وأحلام صغيرة تعيشها كل ذات زاجلة، ويورد الباحث مجموعة من الزجالين الذين أثروا الديوان الزجلي أمثال المرحوم المهدي الودغيري والمرحوم أحمد الطيب العلج ومحمد الزروالي وعزيز بنسعد، وفاطمة شبشوب، ومحمد الراشق، ورضوان أفندي، ومراد القادري، وفاطمة مستعيد، ونهاد بنعكيدة»[9].

ونشير، في هذا الصدد، إلى أهمية التلاقح الثقافي بين المغرب والأندلس خاصة في عهدي المرابطين والموحدين، فالأندلس تلك البيئة الجميلة التي أنجبت ابن زيدون وابن خفاجة وابن حزم، هي التي أنجبت الزجل كفن جميل قبل أن ينتقل إلى باقي البيئات العربية، مما يعني أصالة الزجل في الثقافة المغربية-الاندلسية، وفي هذا الصدد يمكن أن نورد نموذجا لذلك الشاعر الصوفي الششتري المتوفى سنة 668هـ، والذي عبر في قصائده الزجلية عن خوالجه الوجدانية والروحية، بشكل لا يقل جمالية عن قصائده الشعرية التقليدية، ومن نماذج ذلك قوله مناجيا:

حينْ نكونْ مْع ذاتي

شمسْ أنسي مني تطْلوعْ

ويْجيني فقري مطبوعْ

والموجودْ قدْ بانْ ويْرى الإنسانْ

جْميع الكْوان*** كلها من جزئياتي

أطْيب ما هو أوتاتي***حينْ تْكونْ مَجموعْ مْع ذاتي[10]

(تطلوع: تطلع، يجيني: يأتيني)

ويقول في المعنى نفسه حيث الشوق إلى المحبوب:

أش قالْ لي ذَا الشَّيْخْ يَا مُشْتَاقْ

اسْمع كْلامي وفَهْمُو

ما يسري قلبك مَ الاشواقْ

إلا حْديث نكْتْمو

كنْ مثلي هيمْ في المْليحْ واعشاقْ

وانظرْ لحسنو واجدمو..

افهمني ومن فْهم يَرْقى

في وْجَلْ حَضْرَه عُلْيَا

وأَيْ حَضْرَة تَدْنيكْ مَ الْقُرْبْ

وْترى المْعَاني الشَّاشِيَّة[11]

(اش قال لي ذا الشيخ: ماذا قال لي هذا الشيخ، وفهمو: وافهمه، م الأشواق: من الأشواق)

الخصوصيات الاستيطيقية وتعدد الثيمات في الزجل المغربي

لن نعنى في هذا المحور بقضية الشكل فقط، إنما نشير إلى أن الزجل عامة، والزجل المغربي بشكل خاص اعتمد في بداياته على الوزن التقليدي حيث اعتمد على الوحدة الرباعية كما في مثال صفي الدين الحلي المتوفى سنة 750 هـ:

ذا الوجود قد فاتك وانت في العدمْ

ما كْفيت من جهلك زلّة القْدمْ

قد زرعت ذي العقبة فاحصد النّدَمْ

أو تريدني الساعة ما بقيت أريدْ

ففي هذين البيتين نرى كأن اللغة هنا قريبة من الفصحى ولا تغييرات إلا في خلوها من الإعراب الذي يرى ابن قزمان، كما أسلفنا، أنه من عيوب الزجل.

وقد اتخذ الزجل الصورة الآتية في المنظومة التي تسمى الحِمل، كما يلي:

=<للحمل مطلع ذو بيتين=< وبعد المطلع تتوالى الأدوار، وهي على الأكثر اثنا عشر دورا=<والدور خمسة أبيات أو أربعة.

فإذا كانت الأدوار من ذات الخمسة أبيات فتأتي الثلاثة الأولى على قافية واحدة والاثنان الأخيران على قافية المطلع، وإلا كانت كلها على قافية واحدة.

2

المرحوم أحمد الطيب العلج، من كبار الزجالين المغاربة الذين استثمروا الزجل في الفن المسرحي

لكن بعد ذلك مال الزجالون إلى التبسيط، كما هو الشأن بالنسبة للشعر الحر في تجاوزه لعمود الشعر العربي وقواعد الوزن، وسنركز في هذا المحور، بشكل أكبر، على جانب المضمون والتيمات، انطلاقا من بعض القصائد الزجلية المختلفة لنرى المضامين التي تحملها، ونشير إلى بعض عناصر الجمال فيها.

1. المقطع الأول من قصيدة اللطفية المشهورة للحاج أحمد الغرابلي الفاسي الذي عاصر السلطانين المولى الحسن الأول والمولى عبد العزيز، يقول:

يا لُطف الله الخافي

الطُف بينا فيما جْرات بيه القدارْ

فن الملحون في المغرب يتخذ من الزجل مادته الأساسية

يا نعم الحي الكافي

اكفينا شر الوقتْ ما نْشوفو غْيارْ

يا مول الفضل الوافي

فضلكْ ما يتنهى ولا تحدّو سطارْ

عجل بدواكْ الشافي

وارحم ضعف الأمة الغارقة فالوزارْ

قادرْ تبلي وتعافي

وتنسخْ الشدة بالعفو كما فالخبارْ[12]

(غيار: أعداء/ سطار: أسطر/ الوزار: الذنوب والأوزار).

فالواقع أن هذه القصيدة تعبر عن المرحلة البئيسة التي عاشها المغرب في ظل صراع الدول الاستعمارية فيما بينها لبسط نفوذها على المغرب في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وانتشار الهلع داخل صفوف المغاربة الذين عاشوا قبل هذه المرحلة الحالكة في ظل الهدوء والاستقرار، ويرجع ذلك على ما يبدو إلى ابتعاد الأمة الإسلامية عن الدين، هذه الوضعية الأليمة التي يجسدها قوله:

عجل بدواكْ الشافي

وارحم ضعف الأمة الغارقة فالوزارْ.

2. ومن القصائد التي عبرت عن العشق الصوفي واختارت الوجدان والجانب الروحي نجد قصيدة «تاه فالدّاج نْعاسي» لمحمد بن سليمان (عاش في القرن السابع عشر الميلادي) يقول فيها:

من صدود اللي نهوى ساكنْ عْلى قلبي نافَرْ

كيفْ نعمل يا ناسي

لهْوى عن كاهْلي حمله ثقيلْ شلّة ما نصْبر

لا دوا ينفعْ باسي

لا طبيبْ اتقولو هذا حكيم بالقصدْ يخبرْ

لاشْ يا غربة راسي

لمْتى عظمي من هرس لفراق بالْعطف ينجْبرْ

...

بن سليمان اسمي للجاحدين ضربي فـ: المنحرْ

درتْ فيدي مدْعاسي

رفدت سيفي وركبت على جوادي فايق على لبدرْ

حر نسّاهْ قرطاسي

تعتبر أغنية النحلة شامة من أبرز مقطوعات المجموعة الغنائية ناس الغيوان

صاحب الخطوة قراب لبعيد ويفتت لحجرْ

هبت بالورد وياسي

والسلام على ناسي والجحيد خليه مكدّرْ

ياعاتق لنفاس

جيرنا من هولْ الدّنيا وبعدها هول المحش

(شلة: كثير، لمتى: إلى متى، هرس: كسر، المدعاس: الرمح)

ففي هذه القصيدة تطغى نغمة الاغتراب والوحشة والتذكر في اتجاه نحو المكان الذي به المحبوب، ويبدو كذلك أنها تصطبغ بصبغة سياسية من خلال دعوة الزجال قومه إلى مبايعة السلطان وأتباعه والاجتماع على كلمة واحدة.

3. وهناك لون آخر من الزجل وظف فيه الزجال المغربي عناصر الطبيعة، وعبر من خلاله عن خوالجه ثم عن مواقفه السياسية والاجتماعية، ومن ذلك ما نظمه التهامي المدغري في قصيدة «النحلة شامة»، كما أورد ذلك الباحث والزجال محمد الرائق في كتابه «إضاءات حول تاريخ وقضايا الزجل المغربي»، يقول المدغري:

سهلا واهلا بك يا النحلة

وهنيّة يا الصّايلة صلتِ ع لّطيارْ

غني بين النّهرْ والزّهرْ

وخدود الزينْ والعيون المحّارة

وْحى ليك الله في كتابه

ولَهْمَكْ لبطايحْ العفة ولقيط النوار

والجولاتْ فَ السّهلْ والوْعَرْ

وجْعلْ فيك دْوا وحكمة وتْجارة

بنغمة التحنان بين البستان

يا شامة الظريفة نغْمي دونْ وْتارْ

ما مثلكْ فضّة ولا تْبَرْ

ولا ياقوتْ في ذخايَرْ مومارا

قطفي قطفي ألزّاهية سوسانْ

وغناجْ ولحكَم والوردْ المسرار

وسْجَلماسي رايْقَ النّْظَرْ

الطمّاح مْعَ مدليكة والجلاّرة

والبهجة والباغْ والزريرق

والشْكوكي والعْشيقْ مصلحْ لنظارْ

إلى أن يقول في المقطع الثاني:

ذْواتْ النحلة وقالتْ عشوب البيدا حلال

لي فالبساتن ما بين اسوارْ

نْتْبَحْبَحْ فـ مسارَحْ الزْهرْ وغْصانْ تميلْ

والجبالْ العاليا وقْفارْ

ما بين الجرنيسْ والسْدرْ ونروحْ

للجباحْ بعْدْ نتسارا

(هنيـة: هنيئـا، وحى ليـك الله: أوحى الله إليـك، التحنان: الحنين، رايـق: رائق، نتبحبح: أتجـول، الاجباح: خليـة العسـل، نتسـارا: أتجول.

فالواضـح أن هذه القصيدة جمعـت بين جمال المعنى وجمـال الأسـلوب، وذلـك من خـلال اسـتلهام عناصر الطبيعـة فيمـا يمكـن مقارنتـه بالشـعر الرومانسي، أو ما يمكـن أن نطلـق عليه زجلا رومانسـيا، حيـث يهرب الشـاعر /الزجال من ضغـوط الواقع باحثـا في الطبيعة عمن يشـاركه مشـاعره وأحاسيسـه، تلك الأحاسـيس الجميلة الـتي أوحت بهـا النحلة إلى الشـاعر وهي تنتقل من زهـرة إلى أخـرى دون أن تضر بالطبيعـة وكأنه يجعلها مقابل الإنسـان الذي يخـرب الطبيعـة ولا يصلحها، وإن كان البحـث المعاصر في جـذور هذه القصيـدة قد أعطاها بعدا سياسـيا وإيديولوجيـا باعتبارها تمثـل العلاقة بين السـلطان محمـد بـن عبـد الرحمـان في القرن التاسـع عشـر والشـعب المغربي، حيث تتهـم الوزير بعـدم إبلاغ السـلطان بأمور الرعية.

وإذا كان هـذا يؤكد خوض الزجـل في مختلف القضايا الاجتماعيـة والسياسـية، فـإن القصيدة على المسـتوى البويطيقـي والأسـلوبي غنية فنيـا وأهم صورها أنسـنة الطبيعـة والتشـخيص الذي جسـده حوار الشـاعر مع النحلـة، وعبر التنـاص الاقتبـاسي في قوله:

وحا ليك الله في كتابه

ولهمك البطايح العفة ولقيط النوار

في تنـاص مع قولـه تعـالى في سـورة النحـل: «وأوحى ربك إلى النحـل أن اتخـذي مـن الجبـال بيوتـا ومـن الشـجر ومما يعرشون»[13]، إلى غيرذلك من الأساليب البديعية والبيانية، كما تتجلى جمالية هـذه القصيدة في ظاهرتي التكرار والتـوازي الصـوتي كتكـرار الـراء والسـين وتكـرار الكلمـات مثل (قطفي قطفي)، فضـلا عـن التناسـب الصـوتي، مما أضفى على القصيـدة جرسـا موسـيقيا متوازنـا.

4. ومـن القصائد المعاصرة نورد نمـاذج زجلية لأحمد لمسـيح عن ديوانه «ريحة الكلام»:

لسانو بلا لجام

باغي يطير عند خيالو

والْعْكس مقيد لو القدّامْ

بانت لو القصيدة حمرا

بانت لو المرا قصيدة

وسط الزحامْ

فراشة خافْ عْليها

اطفا نارو فيهْ

بظلوا عليها حام

ثمرة من الجنة قدّامْها مخطوفْ

ما فْطر ما صامْ

ففي هـذه القصيدة تحضـر المرأة كموضـوع مما يدل علـى تنـوع أغراض الزجـل المغـربي، كما نجد أيضـا تنوع الصور الشـعرية خاصة التشـبيه والمجاز.

5. ويقول محمد الراشق في قصيدة لرياح الجاية:

يا لرياحْ الجايةْ

ديري بحساب لْعريانْ

الرميلة على قد الحالْ

والذات معلولة

والكانة مقتولة.

(الجاية: الآتية، الكانة: الحالة النفسية).

ففي هذه الأبيات الزجلية، نجد الخطاب موجها إلى الرياح داعيا إياها إلى مراعاة حال المشردين ومن لا مأوى لديهم؛ بحيث يشرك الزجال الطبيعة في زجله للتعبير عن الواقع،

6. أما الزهراء الزرييق فهي تخاطب لسانها وتقول في قصيدة «لساني يا لساني»:

ملي نبغيك في هجا
كونْ سمّ ثعبانْ
شاعلْ قايدْ
حْمى من سفافدْ وقطبانْ
وملّي نبغيك مدّاحْ
امدح بالحقّ لا طمعانْ
في عمارة شكارة أو زريبة خرفانْ.

فهي تبني صورها الشعرية على ربط المجرد بالمحسوس قصد إثراء الحساسية وتعميق الوعي.

استنتاجات:

وإذ نكتفي بهذه النماذج، نشير كاستنتاج عام، إلى أن ثراء الزجل المغربي وقدرته على التعبير عن الذات والمجتمع بشكل عميق، ناتج بالدرجة الأولى عن الانمزاج بين اللغة الدارجة والثقافة المغربية الشعبية، فاللغة تعبر أكثر عن المدلولات إذا كانت متعايشة معها ومنغمسة فيها، ولغة الزجل هي لغة المعيش اليومي ولغة الواقع الاجتماعي الحي، ولهذا فهي تعبر بصدق عن هذا المعيش وعن هذا الواقع، كما أن النماذج التي ذكرنا تجعلنا نخلص إلى كثرة الزجالين الذين تعاطوا لهذا الفن خاصة في الآونة الأخيرة، ومن الملاحظات التي توصلنا إليها ما يلي:

- تجذر الزجل في الثقافة المغربية.
- تنوع الأغراض والموضوعات التي تعرض لها الزجل المغربي.
- وبالمقابل نسجل الإكراهات الآتية:
- اللهجة التي يعتمد عليها الزجل تشكل عائقا بالنسبة لهذا الفن وتجعله مرتهنا بالبيئة التي نشأ فيها خاصة أن اللغة تعرف تطورا قد لا يسمح للأجيال اللاحقة باستيعابه وتذوقه، حيث تتقادم بعض المصطلحات وتظهر مفردات جديدة، مما يفرض على الزجال اعتماد مفردات قريبة من اللغة الفصحى.
- تجاوز الزجل للقواعد التي وضعت له وتخلصه من الأعراف الموسيقية التقليدية على غرار الشعر الحر، تجعله أقرب إلى الكلام العادي والفولكلور الجمعي.
- هناك العديد من القصائد الزجلية التي يغيب فيها الإيقاع خاصة القصائد الحديثة، وتغيب فيها الموسيقى الداخلية، مما يجعله أقرب أيضا إلى الكلام اليومي.

غير أن هذه الملاحظات لا تعني البتة قصور الزجل عن إثبات ذاته في الحقل الثقافي والفني كتراث ثم كفن قادر على التفاعل مع القارئ العربي وفرض نفسه كتعبير فني جميل.

ونختم بهذا المقطع من قصيدة «الشمعة» للزجال المغربي محمد بن علي ولد رزين الذي عاش في القرن الثامن عشر، وله ديوان في الملحون نشرته أكاديمية المملكة المغربية، حيث يتقاسم في هذه القصيدة معاناته وآلامه مع الشمعة ويحاورها في جو من الحنين والمناجاة:

لله يا الشمعة سألتك ردي لي سآلي
واش بيك فالليالي تبكي مدى انت اشعيلا

***

علاش يا الشمعة تبكي ما طالت الليالي
وش بيك يالي تتهيء لبكاك فكل ليالي

قصيدة الشمعة، من أجمل ما غنت المجموعة الغنائية جيل جيلالة في سبعينيات القرن الماضي

وعلاش كتباتي طول الديجال كتلالي
واش بيك يا لي ما رينا لك فلبكا امثيلا
علاش كتساهر داجك ما سهرو نجالي
واش بيك يالي وليتي من ذا البكا عليلا
وعلاش باكيا روعتي ناس لهوى امثالي
واش بيك يا لي تنصرف بدراري الهطيلا
علاش باكيا وانت فمراتب المعالي (...)

***

لو جيت يا الشمعة نحكي لك كل ما اجرى لي
تنسى غرايبك وتصغي لغرايبي طويلا
اذا باكيا من نارك نيران في ادخالي
عدات كل نار فذاتي وجوارحي عليلا

خاتمة:

تأسيسا على ما سبق؛ يمكن اعتبار الزجل المغربي رصيدا ثقافيا لا يختلف من حيث القيمة عن الشعر الفصيح؛ بحيث إن له أدواته الفنية الخاصة و له جمهوره الخاص، كما أن أهميته تتضح بشكل أكبر في كونه صار مغذيا لباقي الفنون الأخرى مثل المسرح والأغنية الشعبية التي لها جمهورها العريض في المغرب، كما أنه يحمل من الذاكرة المغربية والعربية والإسلامية ما يمكننا من الاعتزاز به كتراث حي يبقى صلة وصل بين الماضي والحاضر؛ ولعل ذلك ما يدعونا إلى الحفر في التراث الزجلي المغربي ورقمنته للتعريف به عالميا ولتعريف أجيال الغد به، فالتراث يبقى جزءا لا يتجزأ من هويتنا العربية.

هوامش:

1. سميرة مالكي: "الفنون الشعرية المستحدثة في الأندلس"، في: https://www.inst.at، آخر اطلاع: 21 أبريل/ نيسان 2022.
2. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2011.
3. أحمد مجاهد: "الزجل"، في: https://www.shorouknews.com، آخر اطلاع بتاريخ: 21 أبريل/ نيسان 2022.
4. عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2005، ص. 290.
5. أحمد مجاهد، مرجع سابق.
6. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الرابعة 1983، ص. 509.
7. عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، الطبعة الأولى، 2004، ص. 353.
8. مراد القادري: وقفات مع الشعر الشعبي المغربي، في: ahlamonta-da.com، آخر اطلاع بتاريخ: 23 أبريل 2022
9. مراد القادري، مرجع سابق.
10. أبو الحسن الششتري، الديوان، تحقيق علي سامي النشار، دار النشر المعارف، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 1960، ص. 305
11. ديوان الششتري، مرجع سابق، ص. 315.
12. ديوان أحمد الغرابلي، إشراف وتقديم عباس الجيراري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، 1992.
13. سورة النحل، الآية 68.

المراجع:

1. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2011.
2. ابن خلدون، عبد الرحمان: المقدمة، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، الطبعة الأولى، 2004.
3. أكاديمية المملكة المغربية: ديوان أحمد الغرابلي، إشراف وتقديم عباس الجيراري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، 1992.
4. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الرابعة 1983.
5. عتيق، عبد العزيز: الأدب العربي في الأندلس، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2005.
6. الششتري، أبو الحسن: ديوان الششتري، تحقيق علي سامي النشار، دار النشر المعارف، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 1960.
7. أحمد مجاهد: "الزجل"، في: https://www.shorouknews.com، آخر اطلاع بتاريخ: 21 أبريل/ نيسان 2022
8. مراد القادري: وقفات مع الشعر الشعبي المغربي، في: ahlamonta-da.com، آخر اطلاع بتاريخ: 23 أبريل 2022
9. سميرة مالكي: "الفنون الشعرية المستحدثة في الأندلس"، في: https://www.inst.at، آخر اطلاع: 21 أبريل/ نيسان 2022.

الصور:

- الصور من الكاتب.

1. https://i.pinimg.com/564x/2f/23/43/2f2343d-01293cd14f07b372fafcb8835.jpg
2. https://hespress.news/wp-content/uploads/2019/04/%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%8A%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D8%AC-1.jpg
3. https://www.hibamusic.com/ajouter2/files_uploded/photos_artiste/full_size/jil-jilala-393-9186-7476881.jpg

د. نور الهدى باديس

الترجمة وبلاغة الشعر؛ قراءة في دراسة جنيفييف بيونو لشعر علي عبد الله خليفة

لا يختلف النـاس قديما وحديثا حـول أهمية الترجمـة. فقد غدا ذلك من المسـلمات الـتي لا يختلف فيهـا أهل الذكر مشـرقا ومغربا. وباتـت مـن المسـائل الـتي تبعث مـن أجلهـا المؤسسـات وتوضع البرامـج وتؤسـس مراكـز البحـث وتعقد الملتقيـات والنـدوات في شـتى الاختصاصات. ومن ذلـك المنطلق تواترت اللقـاءات وتعددت الحلقـات الفكريـة في رحاب الجامعـات ومراكز البحـث في مختلف بلـدان العالم. فصرنا نرى جهود المراكـز المخصّصة للترجمة ودورها في التعريف بالكتـب والنظريات والأعمال الإبداعيـة المختلفة انفتاحا علـى الآخـر المختلـف وسـعيا إلى التعريف بالأنـا والـذات الباحثة المبدعـة المتعطشـة للإبـداع العالـمي الإنسـاني في بعده الفلسـفي الوجـودي العميـق. وقد كنا تحدثنـا كثـيرا في أعمال لنا سـابقة عن أهميـة ترجمة الإبداع شـعرا كان أو نـثرا ودوره في تقريب الشـعوب

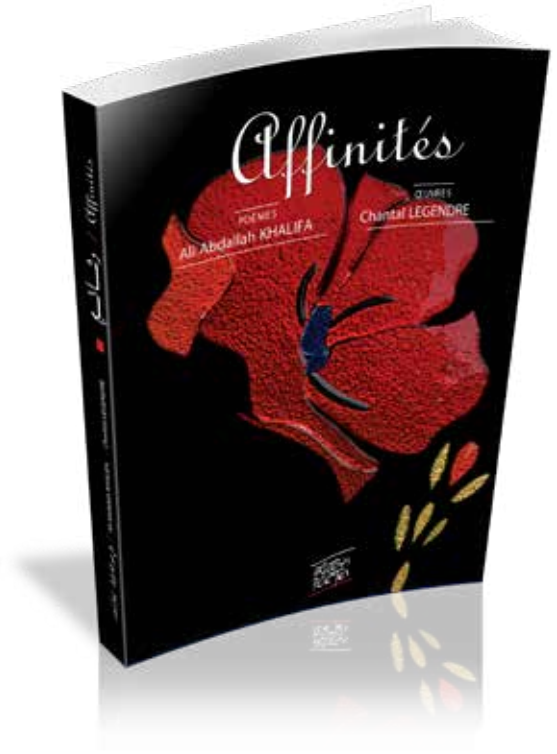
رغم ما يصيب النص الإبداعي من تغيرات وابتعاد أحيانا عن لغة النص الأصلي وسحر بلاغته وخاصة إذا تحدثنا عن الشعر ومائه وطلاوته ورونقه على حد عبارة الجاحظ (باديس، 2020،2008). فترجمة الآثار العلمية من مصنّفات اقتصادية وعلوم ومعارف تقنية وترجمة الكتب والبحوث النّثرية عموما لا يطرح الإشكاليّات ذاتها التي تطرحها ترجمة الأعمال الإبداعيّة والشعريّة منها على وجه الخصوص. وفي الحقيقة يطول الحديث عن هذا الأمر مع قناعتنا بأهميته. وربّما عدنا إليه في مقام آخر. ولذلك وإن كنّا ندرك صعوبة ترجمة الإبداع ودقّته وعسره، فإننا لا نميل إلى رأي من يعتبر الأمر خيانة وعدم أمانة للنّص الأصلي وتشويها له يبعث بالبعض إلى الدعوة إلى العزوف عن ترجمة الأعمال الإبداعيّة ولا سيما الأعمال الشعريّة لأنّ الترجمة مهما حاولنا فيها الإيفاء بالمطلوب والوفاء للنّص الأصلي والالتزام بما جاء فيه ستظل مبتورة تفتقد إلى جماليّة النّص الأصلي وصوره وبعيدة كلّ البعد عن روحه وفنّيته وقدراته الإنشائية المخصوصة.

فالثابت أن الترجمة قادرة رغم ما يتهدّدها من مخاطر اللبس وسوء الفهم والابتعاد عن النّص الأصلي أن تثري المعارف وتقدم صورة مغايرة من حضارة لأخرى تقريبا للرؤى ومدّا لجسور متنوعة من التثاقف والثراء.

ولكن الأمر يكون على حظ من الطرافة عندما تصبح الترجمة وسيلة من وسائل نقل التراث اللامادي من حكايات وأشعار وحكم وغيرها سعيا إلى التقريب بين الشعوب والفنون ونتبين هذا من الجهود الكبيرة التي تقوم بها اليونسكو في هذا المجال والمنظمات المختلفة التي تهتم بالتراث في مختلف أشكاله ويظل لمحاولات الأفراد والمبدعين أيضا دور ريادي وأساسي في الوقوف على ما يجمع بين القيم والثوابت الرائجة بين مختلف شعوب الأرض. ويكفي أن نتأمل جهود بعض المثقفين والنقاد في التقريب بين مختلف المبدعين عبر أماكن مختلفة وأزمان متعددة

الشاعر علي عبدالله خليفة

لنفهم أهمية هذا الدور ونبله. عادت إلى فكرنا هذه الأفكار ونحن نترجم هذه المقالة للناقدة الفرنسية جينفييف بيونو التي حاولت من خلالها أن تقف على ما يوحّد بين الشعراء الكبار من مواضيع أساسية لنحت الكيان الإنساني وبناء شخصيته وملامحه الكونية. وكان التراث حاضرا بأساطيره ورموزه. رموز جاءت متفرّقة أحيانا في مقالات مختلفة نشرت في المجلة المهمة والجادة «الثقافة الشعبية» عن النخلة والبحر والماء وحضارة دلمون وغيرها في أزمان متعددة وبأقلام من مدن مختلفة. ولكن الطريف في هذا المقال هو الوقوف على ما يؤصل لتجربة الشاعر علي عبد الله خليفة من أسس موغلة في الخصوصية من ناحية عند الحديث عن التجربة الشعرية البحرينية للشاعر. ولكنها في الآن نفسه تجعل منها تجربة إنسانية منفتحة على كبار الشعراء في الجاهلية وكبار الشعراء الفرنسيين وغيرهم. وهذا ما دفعنا إلى ترجمة هذا النص الذي لم يكن بعيدا عن عمل كنّا توسّعنا فيه



في تحليل تجربة الشاعر علي عبد الله خليفة والوقوف على أبرز الخصائص التي تميزها (وشائج، 2009) وقد ترجمه إلى الفرنسية الباحث المتميز بشير قربوج أستاذ الآداب الفرنسية بالجامعة التونسية. وقد اعتمدته الناقدة بدرجة كبيرة في هذا المقال. وقد مثّل مقالنا المطوّل عن تجربة الشاعر علي عبد الله خليفة منطلقا بعد ذلك لأعمال عدّة تتفاوت أهميتها.

وينبغي أن نشير في هذا المقام أنّنا قد وجدنا في هذا النص للناقدة الفرنسية طرافة رغم غلبة البعد الانطباعي على التحليل وغلبة النتائج الذاتية الناجمة عن قراءات لشعراء عالميّين ومحاولة إسقاط بعض الآراء دون التعمّق حقا في النصّ الأصلي أو المترجم لهذا الشاعر أو ذاك. وفي الحقيقة هذه الملاحظات لا تنقص من قيمة النّص وإنما هي سبيلنا لإثرائه ونقده. ولإيماننا بأن الشعر عندما يرد فصيحا أو موّالا أو عموديا أو شعر تفعيلة أو حرا أو قصيدة نثر فإن الغاية تظل مدى استجابة النص الإبداعي لمقتضيات الشعرية والفنية. ولعل الترجمة من هذه الزاوية وفي هذه الظروف الوبائية الصعبة التي أسرتنا ويعيشها جميعنا اليوم وجعلت التنقل عسيرا ومرهقا، تصبح الحل الأنجع لتقريب الإنسان من الإنسان ومحاولة البحث عن المشترك بين مبدعين من أصقاع وأزمنة مختلفة من شأنها أن تقضي على الغربة الروحية التي صارت تسكننا وتسكن كل روح تطمح إلى السعي لملاقاة الآخر واكتشاف تنوعه وثرائه والتقرب منه محبة ورغبة في اكتشاف المختلف والاطلاع على التجارب الجديدة. وينبغي أن نشير هنا أن ورود النص الأصلي والتعليق عليه وترجمته قد تمّ في الظروف الصعبة التي عشناها جميعا إبّان استفحال الوباء وانتشاره وعسر السّفر في ظروف الكورونا فكانت الترجمة في تلك الظروف بالذات خير سفير لإدراك الآخر والتعرّف عليه وفهم رؤاه وتصوره للعالم وللجانب المبدع فيه. فالشعر «ديوان العرب» والشعر كذلك موروث الشاعر ومخزون فكره وبيئته وتراثه لا يختلف في شيء عن كل المظاهر الثقافية التي تؤسّس للشعوب وتؤرّخ لتطوّرها ونهضتها وتملّكها لتراث مخصوص واعتزازها بذلك.

وإيمانا منا بأن المواضيع التراثية الموزعة والمتنوعة في شعر علي عبد الله خليفة كرمزية النخلة والبحر والصحراء واللباس التقليدي وغيرها، هي مواضيع وإن اكتسبت بعدا مخصوصا في البيئة التي نشأت فيها، فإنها بترجمتها وانفتاحها على الآخر والحضارات الأخرى تكتسب انفتاحا لا تبيحه إلا المقارنات بين تجارب عدة هو ما سعت إلى إبرازه الناقدة الفرنسة وسعينا إلى ترجمته في هذا البحث رغم وعينا بصعوبة ترجمة الشّعر وخاصة الموّال أو الشعر الشعبي الذي يجد الناقد العربي الذي ينتمي إلى بيئة قريبة إن لم نقل البيئة الاجتماعية والفكرية والحضارية ذاتها عسرا في نقله. فما بالنا بناقد ينتمي لحضارة أخرى ويتكلّم لغة أخرى. فالثابت أن الأمر لن يكون هيّنا إن لم يكن المترجم ملمّا بالخلفيات الثقافية والفكرية للمبدع الشاعر وعارفا بالبنى الذهنية والذائقة النقديّة التي تحرّكه ليكتب عن هذا الموضوع أو ذاك وليتذمر ويتألم من صوارف

الدهروعنـاد الأيام؛ أو ليشـكو وجع الغدر وآلام العشـق وغيرهـا مـن المواضيـع. ولذلك نـرى أن لترجمة الشـعر عموما مسـتويات عـدّة منها المسـتوى الأول البسـيط القـادر علـى إيصـال الفكـرة إلى قـارئ مختلـف ولكنّه متعطّش لمعرفة هـذا الآخر المختلف وهـذه الترجمة على ما فيها مـن نقائص أحيانا قـادرة على توفـير الحد الأدنى من أهـداف الترجمـة. ومنها مسـتوى آخر متميّز يجعل مـن النصّين النص المترجـم والنص المترجـم إليه عملين إبداعيّـين لا يقـل الثـاني إبداعا عـن النـص الأول وهذا يتطلّب مهـارات فائقـة لا يكفي فيـه المعرفـة باللغتين وإنما يتجـاوز ذلك إلى الحـسّ المرهف بالصور الشـعرية وبخصوصيـة كل لغـة وخصائـص كل حضـارة، وهذا ما يميز ترجمة عـن أخرى ويجعلهـا تروج وتحقّـق الأهداف المرجـوّة من الترجمة الـتي تظل دوما عملا دقيقا وعسـيرا لا ينبغـي استسـهاله وعدم الوعـي بإشـكالياته. ولذلك نفهـم جيـدا التخـوف خاصة مـن ترجمـة المواويل مثلا لأن جمالها في وزنهـا وإيقاعها وقدرة الشـاعر على إلقائها في أجـواء احتفاليّـة جميلة محفّـزة لا يدركها إلاّ عشـاق هـذا الفن من الشـعراء الشـعبيّين وجمهورهـم. فيظلّ الشـعر الفصيح أيسـر مقارنة بالشـعبي في الترجمة رغم مـا يصيبه هو الآخر مـن تغيّر وتبدّل عندمـا ينقل إلى لغة أخـرى فيفقد وزنه خاصّـة وجمال عباراتـه ويصبح رغم الجهـود المبذولـة لإيصاله لقـارئ مختلـف غريبا بعض الـشيء عن بيئتـه وعـن جمهـوره. ولكن ذلـك لا يمكن أن يثنينـا عن الالـتزام بمسـار الترجمة سـبيلا لتحقيق التواصـل مـع المختلـف عنـا والمكمّـل بشـكل أو بآخـر لإنسـانيتنا. وهذا ما أدركناه في هذا النـص الذي ترجمناه للناقـدة الفرنسـيّة وقدّمنا لـه وعلّقنا عليه:

في البحريـن، وفي قلـب الخليج العربي نشـأت ظاهرة فريـدة في العالـم: عيـون مـن المـاء الحلـو نبعـت من البحر،مهـد مثـاليّ للؤلـؤ الطبيعي.

إبـن الأرخبيـل، ولـد علـي عبـد الله خليفـة في هذه الأرض العجيبة،نشـأ مـن تعالـق البحـر والمحيط ومن لؤلـؤة أخرى، هـي الشـعر. فـكان وفيّا لهـا دوما.

منـذ نشـأته سـبح في قصيـدة البحـر، تلهمـه النجـوم وتغذّيـه وترويـه الأزورد الخضـراء... (القـارب الثمـل؟، لأرتـور رمبـو).

ليبلـغ الحكمـة، كانـت كل الوسـائل وكل الوسـائط متاحـة، جديرة بالنشـر شـرط التزامها بالأصول: سـواء كانـت مخطوطـات أو ورقا أو رخاما صلبـا أو قوة الصخر، مثل الرجل الـورع الذي لا يتردد في الطـواف حول الكعبة، الحجر الأسـود المقدس...

سرّ النقش:

لعلنا ننسى لكن الآثار تبقى ولا تموت أبدا.

«زرعتني الأرض عشبا

في طريق الكلمات

وانفجارا في عذابات الحروف» (حتى أراك)

تقـرأ أحيانا المعارك والحـبّ وقصائـد المحاربين على الصخـور أو علـى الجلد أو الـبرد مثل ما رأينـا عند بعض الشّـعراء الجاهليّـين في قصائدهم المعلقة علـى الكعبة. فهـذا امرؤ القيـس الكنـدي الفـارس الشـجاع وصائد الوحـوش يقول :

«مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا

كجلمود صخر حطّه السّيل من عل» (المعلقة)

أيهـا الشـعر إنـك فسـحة في عالـم الأحاسـيس، والذكريـات والرغبـات والمناجـاة. في ثنايـا صفحاتـك تنشـأ الصور والأصوات وصدى أصوات أخرى وأحلام تـثري عـبر صفحاتـك ذاك اللهيـب الداخلـي الـذي يغـذي مشـاعر أخـرى.

وما عسـاه أن يكون الإنسـاني إن لم يكـن ذاك القلب الكبـير المفعم بالأحاسـيس المتجددة الـذي لا يتوقف عن اسـتيعاب دم متدفق جديد؟!!!

مـزروع في مكان ما مـن الأرض، يبدو الشّـاعر كطفل يتعلـم المشي. يحاول فهـم الحياة، فهـم العالـم والتوازن بين الكلمـات حتى يخلـق طريقه.

لم يكتف علي عبد الله خليفة بالسّبل المسطّرة سلفا من أقدام سابقة. لقد رسم بنفسه طريقه، بريشته أوبضربة منجل أو سكّين، الصياد، مفلق اللآلئ الكبير.

عبارته مضمخة بالانكسارات والجروح، أوردة مفتوحة تنبعث منها القوافي الدّامية.

في هذا المسار الحاد، تتربص به مخاطر كثيرة، لكنّ عليّا لا يبحث عن نيل الإعجاب، إنه يخطّ ما يسكنه ويقلقه، لذلك لن يتطفل شيء على الشكل والمضمون الذين يتعالقان ويتكاملان.

إن إلهام الشاعر الحقيقي يأخذه بعيدا في اتجاه قمم عذراء ويمكّنه، هذا الطائر العجيب، من حمل توهّج عبارة قصائده إلى مختلف الأماكن.

ولن يحرم نفسه من ذلك كما يقول وهو يبحث في جوهرها.

إنه فعل جريء يجعل من علي عبد الله خليفة كائنا مهما، معترفا بموهبته، مستشرفا المستقبل في المعنى الذي يحدده أرتور رمبو، شاعر عبقري منذ السابعة عشرة من عمره...

«وأسكت الروح مليا، كي أداري

غضبة العواصف التي

بداخلي تنذر بانفجار» (طائر النار).

وكما أشرنا سابقا، تمتد عين الرائي بعيدا عن كل مرئي. يسلخ ويسمع أقوى وأبعد وأعمق ويتألم لنفسه كما تألم للآخرين.

«إيه يا بحر، حكايانا كثيره

ملّها الليل ومجّتها الظهيره

كدّني الغوص، وما زلت أسيره» (أنين الصواري)

لقد شارك علي أقدار صيّادي اللؤلؤ وظروف عمل هؤلاء القصّر المضنية الذين اضطرتهم الحياة وفي مختلف الأوقات لاقتلاع الحصى من قاع البحار.

بالنسبة إليه وإلى أصدقائه الغواصين كانت معانقة المحيط التي لا ترحم، في الهوة السحيقة ذات الأبعاد البودليرية، تتغذى من ضعف الإنسان الصغير الباحث عن أرضية المحار. وهو يشبه من يطارد عرق الفحم، كان الفتى الشاب أمل عائلته، يترجّاه الأب أن يكبر بسرعة حتى يساعد عائلته.

«ينبرون الوحل في قلب الهلاك باصطبار. في اعتلال

يفلقون الصدف الموحل في عزّ الظهيره

حسبما شاءت أميره» (صدى الأشواق).

وكل هذا من أجل ماذا؟ لإرضاء نزوات النافذين، أمراء أو أميرات بلا رحمة ولا اعتبار لمن يخدمونهم. إنه بعيد جدا عن حوار الريح والبحر لكلود دي بوسي. بالنسبة إلى أطفال البحرين الفقراء، كان القصيد الوجودي بعيدا عن الراحة.

و كان علي متضامنا مع إخوته، ينخرط دون تردد في الحركات الشعبية، قريبا من أولئك الذين يتألمون ويناضلون. وقد سبقه إلى ذلك العديد من الشعراء مثل لوي أراغون، صديق القلم، الذي تجاوز المكان والزمان. قديما، عندما كان أراغون منصرفا إلى كتابة مجنون إلزا، كان يدرس اللغة العربية. وأتخيل لقاء بين حالم متواضع ومجنون كان يحلم أن يكون فعلا مفيدا....

لا شيء سيبدو له غريبا، لا لمسات الريح على الرمل ولا الحنو الساذج على النخل، ولا دمعة الندى على ورقات شقائق النعمان، ولا أنين الصواري، ولا قرنفلة الوقت ولا الاعترافات...وكذلك آثار الوحل على الأصداف، مغامرات العشق الضائعة، الفراق، موت الحبيب، دون أن ننسى طبعا السيدة الخضراء النابعة من القصائد الصوفية.

اللون الأخضر رمز الأمل والجنة، يظل دائما معيارا للطبيعة.

مسكينة هذه السيّدة !!! تلك التي تقود الشعراء، تلك التي يحترمها المحيط إلى درجة غسل أقدامها.

أصبحت شهيدة عصر الإسمنت. إسمنت وحجر، هذا ما يشغل الفكر البشري اليوم.

لكن سيّدة المحيط، هذا المحيط المدنّس، لا تريد أن ترحل وهي تقاوم. وينبغي أن نعرف كيف نلقاها، إنها رمز النقاء الأول، من تلك الجنة نرى الإنسانية وثمار الأرض العجيبة، ملطّخة بقوى فاسدة تسعى إلى الاستحواذ عليها.

ولنذكر هنا برمزية الأرنب. فعلا هذا النص يقسم الكتاب نصفين، من ناحية القسوة وحدّة العبارة.

«عوادم شتى صنوف الحافلات

دخان احتراق النفايات

فضلات زيت الوقود» (أرنبة البياض).

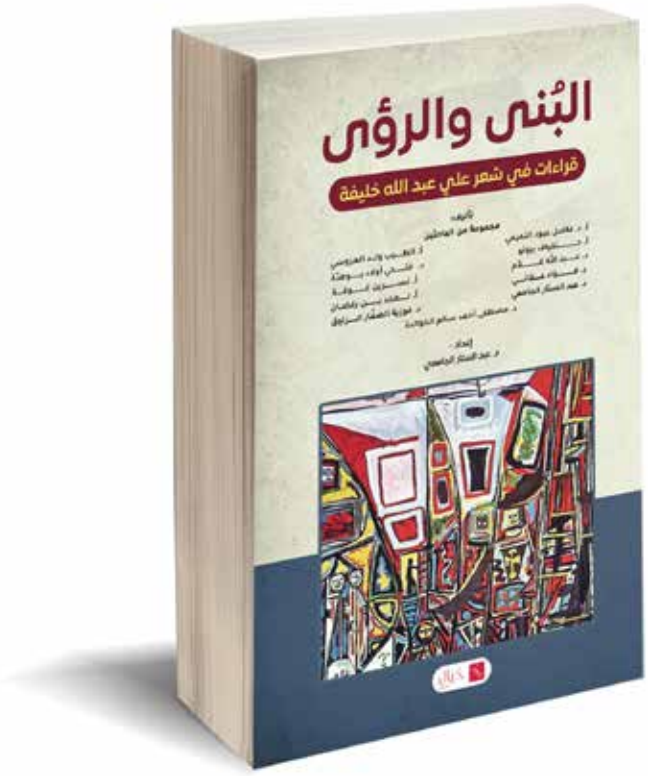
في ليلة شتاء، وقعت أرنبة بيضاء فريسة لمجموعة من الكلاب. وهي توشك على الهلاك بدا لها خيط النجاة، خلاص مؤقت !!! في هذه اللوحة الموضوعة على بحر من القمامة. وجد الحيوان الصغير في ذلك ملاذه الهش. وعلى مركب شراعي ضعيف كان يبحث عن توازنه الصعب، اضطرت الأرنبة وهي رمز النقاء

والبراءة على التنقل فوق بالوعة الأوبئة. ورغم أنها كانت مستعدة للتضحية من أجل صغارها، ها هي خاضعة لنزوات الأشياء، محاولة إيجاد توازن هشّ فوق الجحيم.

لعلها تذكركم بحلقة غير معروفة من ألف ليلة وليلة. لعلكم تقولون إن الحيوان الصغير سينقذه السندباد عندما يضطرب الزورق. ..اقرؤوا ما جاء لاحقا: غيمة من البعوض تهجم على أنف الصغيرة، التي ظهر أمامها فجأة حبل نجاة إلهي.

«تشدّ. ..تشدّ، وإذ تستفيق عليه

مجرد أنشوطة للهلاك السريع» (أرنبة البياض).



وهي رمز للألفية الثالثة، لا تقول القصيدة أكثر مما قالت بما أن السّطر الأخير يكتفي بالتذكير بالروائح الفظيعة للأماكن...

وهل يمكننا الخروج سالمين من صورة قاسية محاصرة بين شراسة زمن آخر وخراب تحدثه حداثة محمومة؟ أو أن التعلق بالمستقبل يبدو لا محالة أكثر مجازفة؟

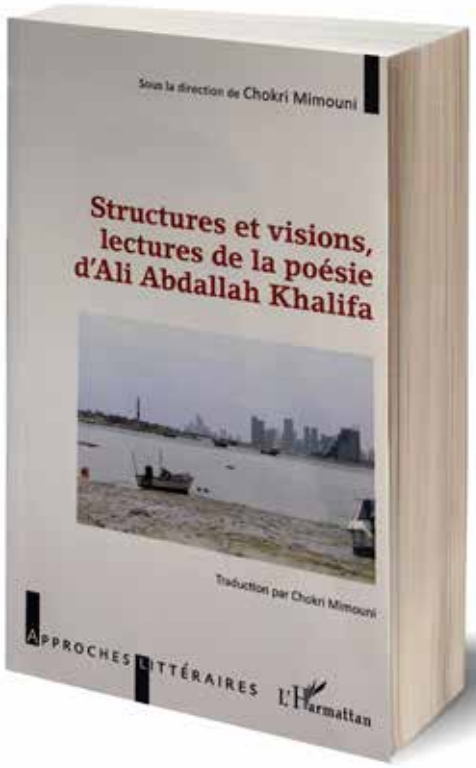
«ما الذي يمكن يا سيدتي الخضراء

والدنيا تغادر لونها الأخضر (...)

وقالت للرجال الجوف: هاتوا

كل ما تبقون إسمنت وقار؟!!!» (في وداع السيدة الخضراء).

إنها محاولة لاستعادة أماكن لاستقبال أجيال المستقبل لتوفير غذاء ملائم وليتنفسوا ويعشقوا وبكل بساطة ليتمكنوا من العيش. مشاكل لا حلّ لها في محيط مدنّس.



فهل يمكن للطبيعة في كل مظاهرها الأصلية وبعد عقود بدا لنا فيها انتصار العلم منبئا بمستقبل مزهر أن تستعيد قيمتها؟ تبدو القضية خاسرة من البدء.

لعله ينبغي علينا إذن على غرار جدات الزمن القديم استحضار بنات الجبل الأخضر، أنصاف الساحرات التي تدعي النساء البربر أنه منذ الجرجرة العليا وهي تحرسنا.

ولكن هل يكفي هذا ؟أو هو الحب. فالشاعر وهو يحس بمصير أخواته يرتمي دون تردد نحو كرمة الحب قبل أن يتملكه الشك بين رائحة الورد ورائحة الزنبق.

«نعيما..

وخصلات شعرك لم تجف،

ولما تغادرها نكهة العود والزعفران

وأنفاس ظبي صغير

تعذب يجري من الطرد» (أقحوانة الندى).

الإنسان ضعيف ولكنّ صوته يبدو عميقا عندما يذهب للبحث عن الآخر، إنها العبارة التي تلامس في العمق الروح البشرية وتنشد الأمل في أن تكون معشوقة.

يجوب شاعرنا العالم مسكونا بالأسئلة.

هل نظلّ محبوسين عندما نعشق؟

بقي له أن يجرب مجال المطلق: العشق الكبير، الكوني مثل عشق الإله. يوجد في العربية مصطلح لوصف الكبير، العظيم، العملاق، الذي يتجاوز الخيال ولا أعرف هل يوجد هذا في لغات أخرى وعلى كل حال

هذا المفهوم لا يوجد في اللغة الفرنسية.

وهكذا ينبغي الإقرار دون خجل بالهزيمة. الإنسان ليس الإله، ولكن يمكنه اللجوء إليه.

فلتجميع الصلات المنقطعة وربطها وتوحيد الشعوب والإعلاء من جوهر هذا الكل، العالم الذي يظهر في شكل كائن حقيقي، يوجد إسم رائع: الإنسانية. ولأجل ذلك يكفي أن نغوص في قصيدة الأرض. ذاك هو مشروع الشاعر.

«وأنا أجمع في البحر شتات الأرخبيل»

(زبرجدة في إناء الورد).

فأن نعيش أحاسيسنا في العمق ونصبو إلى الأعماق، إلى المنبع الأصلي وفهم روح الحقيقة ذاك هو الطريق المؤدي إلى النور. الطريق المستقيم الذي يأخذنا إلى الدانة الصافية، أجمل لؤلؤة، النفس الذي يسكننا...

إنه اختيار مقصود يعرف الشاعر بالتجربة أن فيه مجازفة. ولكنه يواجه المخاطر بقناعة لأن الرهان يستحق. سبقه آخرون وهم من هم!!:

أرغون الصامد، وشارل بودلير الذي تغنى بالغواص الحر في حضن مرآته والأخ الصغير رمبو وحتى قلقامش.

وهكذا لا ضير من أن يقرّر الشاعر اتباع خطى ملك أوروك الذي كان يائسا لفقد صديقه الكندي. وفعلا ففي البحرين بحث قلقامش عن سرّ الحياة الأبدية.

يا للروعة عندما يكتشفها!!!! هي!

داخل المحارة تبرق، ماء أخضر صاف يلمع، ميثاق الأبدية.

إنها اللؤلؤة، ثمرة السيدة، تلك التي لا تكف عن مواجهة المادة وخاصة ذاك الصامد: الزمن. هي الساحرة القادمة من عمق الأزمنة، هي مثل الشاعر تهب ما لا يشترى: الأمل والبعث.

وهكذا تترك جانبا قوانين الممكن وتظهر وشائج جديدة بما أن المحيط وضع الماء العذب وبما أن المحارة الطرية طبعته بلؤلؤتها الرقيقة.

«تدفع في عمق المحيط

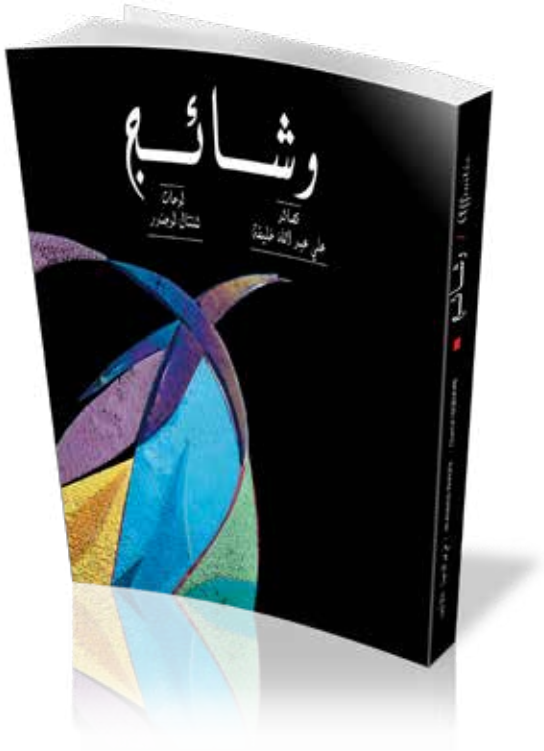
ستجرح شوكتها يديك كما تفعل الوردة

إذا نزعت يداك هذه النبتة،

وجدت حياة جديدة» (ملحمة قلقامش).

ليعيش الإنسان، ينبغي أن يكون ما لا يمكن وقوعه. وهكذا من صدى إلى آخر ومن قافية إلى أخرى، تنحت الإنسانية طريقها وتتأسس في خضم الأشياء برعاية الشاعر...

ومن هنا نتبيّن أنه رغم أهميّة هذا المقال ودوره في التعريف بالشاعر البحريني علي عبد الله خليفة وتجربته لجمهور مختلف يستند إلى مرجعيات ثقافية مختلفة ويحتكم لتجارب أخرى فيها ما يجمع بينها وبين هذه التجربة ومنها ما يميّز ويختلف، فإنّ العديد من نقاط قوّة هذه التجربة قد غابت من النص المترجم لعلّ أهمّها الوزن وعمق الصور المرتبطة ارتباطا وثيقا بالمخيال الجمعي العربي والذي يعسر لقارئ هذا



النصّ المنتمي لثقافة مغايرة أن يقف على أسرارها وخصوصياتها في كلّياتها وتفاصيلها. ولكنّها في رأينا تظلّ خطوة أساسيّة للتعريف بمبدعينا واكتشاف تجارب الآخر المختلف ومحاولة تقريب الرؤى ومدّ جسور ثقافية هامة لعلّ إيجابياتها تظل دوما أهمّ من الصعوبات والمخاطر التي قد تحدثها بعض الترجمات عندما يكون المترجم غير ملمّ باللغتين على حد سواء المترجم منها والمترجم إليها وغير عارف بخصوصيات الحضارات وجماليات كل تجربة من التجارب المتناولة. وهذا لم نشعر به في هذا النص الذي تبيّنا فيه طرافة وسعيا لفهم التجربة والوقوف على بعض مكوّناتها والتعمّق في بعض أسرارها الإنسانية عموما وهذا ما دفعنا إلى ترجمة هذا النص.

عادات وتقاليد

المعتقدات الوافدة وانعكاساتها الفنية... الزار مثالا 80

الشموع ودلالاتها الرمزية
في الأفراح والأعراس والمناسبات 88

دور رجالات الطريقة التجانية
في حفظ الأمن والاستقرار في المغرب المعاصر 108

أ. محمد أحمد جمال - مملكة البحرين

المعتقدات الوافدة وانعكاساتها الفنية الزار مثلا

مقدمة:

عرفت البحرين الاستقرار السياسي والسكاني قبل كثير من جاراتها من دول المنطقة، مما كان له الأثر الكبير في استقطاب الهجرات الأجنبية التى وفدت عليها طلبا للرزق . وأتت هذه الهجرات على أشكال فردية وعائلية وجماعية في بعض الأحيان... واتخذت أشكال الهجرة المؤقتة لمجموعة ما، خاصة في مواسم الغوص حيث تعود المجموعة إلى أوطانها الأصلية بعد انتهاء الموسم.

اما العنصر الثاني الذى أدّى إلى توافد هذه الهجرات فيعود إلى الموقع الجغرافي الفريد، وكون البحرين مركزا لصيد وتجميع اللؤلؤ وتسويقه، كذلك فإن وفرة المياه العذبة ولّدت بيئة زراعية ثابتة ومستقرة مما ساعد على انتظام العمل .

أثرت هذه الهجرات على التشكيل السكاني للبحرين، وقد اختلفت العناصر الوافدة باختلاف الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى طرأت على البحرين من عصر اللؤلؤ إلى عصر الخدمات العامة[1].

شكّل المهاجرون ذوي الأصول الافريقية عنصرا هاما من عناصر التركيبة السكانية، وذلك لاندماجهم مع السكان الاصليين بالتزاوج، فنشأت سلالة من العناصر المولّدة نمت بتعاقب السنين واتخذت الاسم المحلي (بنى خضير)... وجرى العرف عند البحرينيين تعريف الافراد والجماعات بنسبتها إلى قبائلها أو مدنها وبلدانها أو أصولها قبل الاستعراب والتبحرن، وأتت تسمية بنى خضير، كون البحرينيين يطلقون مفردة «خضر» على الشخص الأسمر والمائل إلى السواد. وهي تسمية عربية[2].

لا يداخلنا أدنى شك بأن أجداد بنى خضير ترجع سلالاتهم إلى عبيد أعتقوا عند إلغاء الرق. أو آخرين فرّوا من مناطق اخرى، حيث كانت القوانين الانجليزية تسمح لمن يلجأ إلى دار المعتمدية البريطانية من أية جهة كانت، بالحصول على حريته[3].

يعتقد الباحث الدنماركي في علم موسيقى الشعوب بول أولسون، باحتفاظ البحرينيين السود ببعض تقاليد أجدادهم الموسيقية التى استطاعت الاندماج - بشكل او بآخر - في النمط الثقافي المحلي[4]. ومن المتعارف عليه عند دارسي الفلكلور بميادينه المختلفة، إقرارهم بنظرية لا تقبل الجدال تتحدث عن هجرة الجماعات حاملة معها أنماطا من ثقافتها المادية والروحية والتى قد تعيش مع الجماعة الوافدة فقط وضمن محيطها الاجتماعي، ولا تقبل الثقافات المحلية الاندماج معها إلا في جزئيات بسيطة لا تشكل مجابهة مع المجتمع وقيمه الروحية بالتحديد. بل تعتبر ثقافة غريبة -غرابة أهلها- ولا تلامس الوجدان الجمعي للشعوب الأصلية الإ بعد تخليها عن الكثير من الممارسات غير المقبولة لدى الآخر فيطرأ - والحال هذه - كثير من التغير والتبديل على ذلك الفن الوافد ليتلاءم مع ذوق الجماعة فنا، وان كان مختلفا نهجا.

هناك قرائن عدّة تؤكد ما ذهب إليه أولسون وغيره من الباحثين[5] من الأصل الإفريقي لبعض أنماط الفنون الوافدة. ومن هذه القرائن:

1. توسل الكلمة في الفن بالمفردات الإفريقية إلى يومنا هذا وباللغة السواحلية، وهي لغة دول شرق إفريقيا ومثال ذلك الأغنية التالية:

يالامبونا ييه ييه يا لمبونا يايا

ييه ييه لمبونا ييه ييه ييه لمبونا سوكيجا

2. احتفاظ الآلات الموسيقية - خاصة الإيقاعية منها - بأسمائها الإفريقية (مسوندو - جيكنكا- جابوّا) علما بأن الآلات الإيقاعية في الفنون البحرينية المختلفة ذات تسميات عربية كالطبل والطار والدف...

3. مصاحبة طقوس إفريقية المنشأ للفن، لم تكن معروفة لأهالى البحرين سابقا وخاصة معتقد الزار.

ما هو الزار:

الزار مجموعة من الطقوس والشعائر تصاحبها الحركة متمثلة في الرقص والغناء، يقصد منها إرضاء أو طرد نفر من الجن له عدة صفات (مسلم - كافر- شرير- مسالم - أرضي - سماوي - الخ) وقد يحمل أصلا (هنديا - انجليزيا - مصريا ... الخ) تلبّس هذا الجان مخلوقا من جنس بنى البشر ذكرا كان أو انثى، وسبب له الأذى (مرض عضوي او نفسي او مشاكل اجتماعية .... الخ) وعلى هذا الإنسان في حال رغبته التخلص من هذه المشاكل اللجوء إلى أصحاب الخبرة لتخليصه (شفائه) مع استعداده التام لتنفيذ ما يطلب منه (ماديا - شعائريا) ومن هذه الشعائر إقامته لحفلة (جلسة) زار...

ومن البديهي أن ينظر إلى الزار حسب الرؤية الخاصة التى تشكلت عند الفرد حسب ثقافته وخبراته

الحياتية فالزار عند المعتقدين به والممارسين له شعيرة (تنفع البني آدم المضرور) ويعتبرونه العلاج الشافي لكثير من الأمراض المستعصية على الأطباء والجراحين[6].

وهذا يختلف عن رأي الدين الذى يعتبره «نوعا من دجل المشعوذين الذين يوحون إلى ضعاف العقول والإيمان بأن المريض أصابه مس من الجن، وإن لأولئك الدجالين القدرة على شفائه وتخليصه من آثار هذا المس بطرقهم الخاصة ومنها إقامة الحفلات الساخرة المشتملة على الاختلاط بين النساء والرجال بصورة مستهجنة والإتيان بحركات وأقوال غير مفهومة. ويزداد نكرا اذا اشتملت حفلاته على شرب الخمور وغيرذلك من الأمور غير المشروعة»[7].

اما عند علماء النفس فهي «ظاهرة سيكوفسيولوجية الطابع من حيث الأداء الحركي المميز للانفعالات المصاحبة، وما ينتج عنها من تغيرات داخلية وخارجية للممارسة، وما يعقبها من استرخاء وشعور بالترويح النفسي»[8].

من الطبيعي اذن، الاختلاف في وصف الزار من فئة إلى أخرى، فهو يوصف على ضوء العوامل الاجتماعية او الثقافية او النفسية او الدينية، وربما نحا البعض جهة الدراسات الوصفية والتحليلية على ضوء علم الفلكلور، وقد يدرس آخرون الألحان والإيقاعات بمنهج علم موسيقى الشعوب.

معنى المصطلح:

مفردة « زار»، شائعة في جميع الأقطار العربية بالمعنى المتعارف عليه، وذهب بعض الباحثين إلى أنها مشتقة من الفعل الماضي «زار» من الزيارة، مع تسكين آخره لكثرة الاستعمال، وأطلقت على تلك الحالة التى تعتري البعض ولا يفهم لها سبب واضح لاعتقادهم أنها ناجمة عن زيارة الأرواح والشياطين لذلك الشخص... وقد ذهب أكثر من باحث إلى هذا التفسير[9]. ويعتقد البعض الآخر أنها منحوتة من «جارا» وهو اسم الإله الأعظم عند الكوشيين الوثنيين في بلاد الحبشة... قال بذلك الاستاذ الرائد الدكتور عبدالحميد يونس وآخرون[10].

وتدل كثير من الدراسات بأن الزار كطقس تتخلله الحركات الإيقاعية والغناء بالشكل المتعارف عليه في بعض الأقطار العربية، هو شعيرة حديثة نسبيا، وجدت بعد الفتح العثماني[11]. ولا نقصد بحديثنا السحر أو المس أو الاستنساخ وغيرذلك من المعتقدات السائدة في الفكر الإنساني فهي أقدم من طقس الزار بكثير.

الزار وفنونه:

إن من أهم الفنون التى وفدت مع طقس الزار، فنّا انتشر ليعمّ الخليج بأكمله من البصرة شمالا إلى عمان جنوبا[12] واتخذ اسمه من اسم الآلة الموسيقية المصاحبة له، هذا الفن هو فن الطمبورة، ويسمى أيضا النوبان وتعني في اللهجة الخليجية النوبيون. ويداخلنا شك بأن هذا الفن بالذات وفد إلى البحرين مع من وفد من أهالي النوبة. وقد بنينا اعتقادنا على ما لقيناه من تشابه تام بين بعض مفردات الفن ومصطلحاته عندنا مع مصطلحات فن الطمبورة المصري الذى وفد بدوره على مصر بعد الفتح العثماني كما أسلفنا. فمفردة «سنجق» تركية وتعنى بلغة الأتراك الضابط أو المأمور وتطلق على عقيد الغناء في الطمبورة المصرية وهي تستعمل في البحرين للعازف على الآلة، كما تم رصد أغنية تتغنى ببلاد النوبة. وأخرى يشتكي فيها صاحبها أنه فارق والديه في ميناء سواكن، وهو الميناء السوداني الذى تم ترحيله منه . كما أن هناك فصلا في الفن تحت مسمى (نوبي) وهناك آلة تؤدي دورا إيقاعيا اسمها المصري والبحريني والخليجي بطبيعة الحال، «المنجور» وتتكون من أظلاف الماعز تخاط على قطعة قماش على هيئة الإزار يلفها العازف حول خصره فتصدر أصواتا مع حركته تتسق مع الإيقاع حسب براعة الراقص. وقائد فرقة الطمبورة الذي هو شيخ طائفة الزار يطلق عليه

مصريا اسم (بابا) والأنثى (ماما) واسمه البحريني (الأبو) بمعنى الأب. ويسمون اعضاء الفرقة (العيال) و(ماما) لشيخة الزار، حيث لم ترصد أي حالة تبوأت فيها المرأة قيادة فرقة الطمبورة بل عادة تساهم فيها بالغناء والرقص ولاتسبب مشاركتها أية مشاكل. وفرق الزار النسائية لها تقليد آخر لسنا بصدد تناوله الآن. غير أن الجدير ذكره بأن الفن النسائي الخاص بالزار يطلق عليه (حبشي) ويؤدى بالطبول والطيران.

آلة الطمبورة:

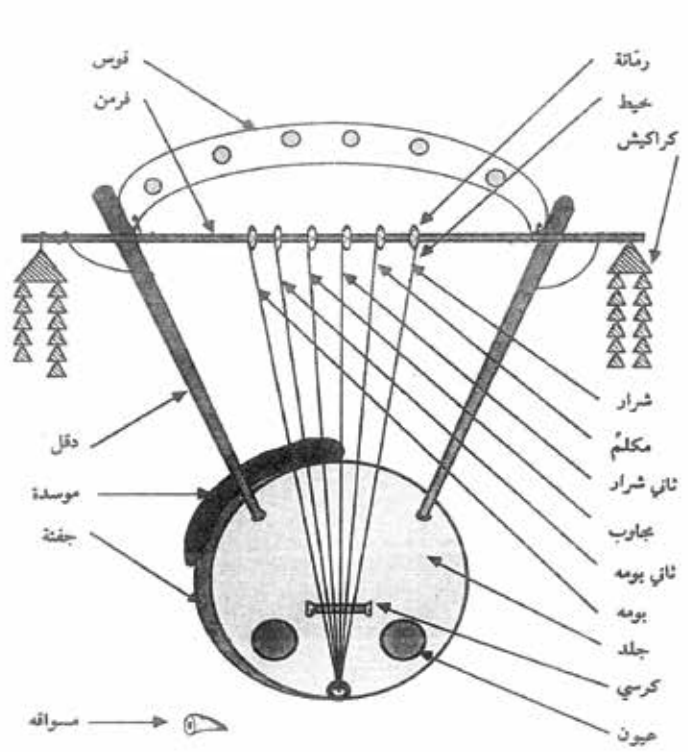
تشبه آلة الطمبورة القيثارة السومرية وآلة الجنك المصرية ووجدت نقوش لكلتا الآلتين في الآثار السومرية والنقوش الفرعونية[13]. والآلة ليست غريبة – تاريخيا – عن البحرين فقد وجدت رسوم لها بأوتارها الستة في النقوش الدلمونية[14]

بينما هي بخمسة عند الفراعنة. يتكون صندوقها المصوت من إناء خشبي يتراوح قطره القدم تقريبا يسمى (منجب) كان من مستلزمات المطبخ قديما، ويغطى بقطعة من الجلد يخترقه عمودان يشكلان مع المنجب زاوية منفرجة ويلاقيهما عمود ثالث يمتد أفقيا تتدلى منه الأوتار حتى أسفل المنجب. والملاحظة الهامة أن العمودين يسميان (دقل) والعمود الثالث (فرمن) والدقل والفرمن أسماء لأجزاء السفينة، فالدقل هو الصاري والفرمن غصن غليظ في مقدمة السفينة يعمل على تثبيت الأشرعة. وفي اعتقادي بان هذه التسميات هي من تأثير البيئة المحلية وليست من التسميات الأصلية .

تقاليد حفلة الطمبورة :

1. الحفلة الاعتيادية :

جرت العادة أن تقام حفلة أسبوعية في مقر الفرقة (المكيد) يحضرها الأعضاء والمحبّون، هذا إذا لم تكن الفرقة محجوزة مسبقا لحفلة زار في مكان آخر، وتخضع حفلات الطمبورة إلى تقاليد التزم بها الأب



رسم توضيحي لآلة الطنبورة

والعيال كما ألزموا غيرهم من المحبين والمشاهدين بها. فعلى الحاضر في هذه الاحتفالية أن يخلع نعليه عند باب المكيد ويدخل حافيا وعليه أن يكون طاهر البدن والملبس ويبدي الكثير من الاحترام فليس المقام مقام ضحك أو هزء، وحتى إذا كانت حفلة طمبورة خالية من الزار. وعلى الضيف أن يبادر بعد الدخول إلى المكيد بالسلام على آلة الطمبورة وملامستها باليد ثم يأخذ مكانه في أدب.

يبدأ قائد الفرقة الحفلة بصيحة يطلقها في الوقت الذي يقوم عازف الطمبورة بضبط الأوتار ودندنة اللحن. ويبدأ بصوت علي مرددا المقدمة وتسمى عندهم (الدستور) :

اذكر الله – وحّد – نبيكم صلوا عليه يامن حضر – دستور – الصلاة على رسول الله – الفاتحة.

ويغنون بعد ذلك فصل (التهليله) ثم تتوالى الفصول الأخرى...

2. طمبورة الزار:

اشتهرت عدة مناطق في البحرين اتخذها قادة فرق الطمبورة مكانا لإقامة الحفلات المرتبطة بشعيرة الزار، أشهرها على الإطلاق منطقة تقع في جزيرة المحرق بين بساتين النخيل يطلق عليها اسم (الزمّه). وقال الرواة إن حفلات الزار كانت تقام أسبوعيا .

لا تختلف حفلة الزار في البحرين عن مثيلاتها في الوطن العربي حيث تعمل الموسيقى الصاخبة مع الايقاع الرتيب والإيحاء النفسي المسبق على «استنزال» المريض. اي تظهر عليه بوادر وصول الجان وامكانية مخاطبته. ويقوم الأبو بالحديث واستنطاق الجان ومعرفة أصله وفصله وطلباته، ثم مناشدته ترك مريضهم في شأنه مع استعدادهم لتلبية كافة طلبات «الأسياد». وقد يكون الجان من النوع العدواني مما يتطلب معاملته بالقسوة، فينهال الأبو على المريض بالضرب مرددا اوامره بالجان بالانصراف

آلة الطنبورة

بالحسنى وإلا عليه تحمل العواقب الوخيمة. ومن الطريف أن الطلبات غالبا ما تأتي بشروط غريبة إن لم تكن تعجيزية، كأن يكون خروفا بلون معين ومواصفات محددة من حيث الشكل، أعرج مثلا، أو ديكا أعور. وغير ذلك من الطلبات الغريبة وكأن لسان الحال عندهم يقول إنها طلبات مختلفة من قوم مختلفين مما يزيد في التأثير النفسي للخرافة.

الخلاصة ونتائج البحث:

انحسر الزار تماما ولا يكاد يذكر في الوقت الحاضر ونلخص أسباب انحساره كشعيرة في النقاط التالية:

1. عدم الاستجابة الجماعية من المجتمع للممارسات المتصلة بالشعوذة إلا في حدود ضيقة جدا، بل جوبه بالاستنكار من قبل الأهالي، مما جعل القائمين عليه تمارسه في مناطق تبعد عن الأحياء السكنية، ثم في فترة لاحقة – في مناطق معروفة لأهل البحرين بأنها مكان لممارسة شعائر النذور والزيارات ذات الطابع الديني.
2. التطور الحضاري والعمراني السريع لأهل البحرين بعد اكتشاف النفط، وانتشار التعليم وإنشاء مستشفيات الطب النفسي مما عمل على زيادة الوعي بأهمية الطب الحديث والاعتماد عليه بدلا من الشعوذة.

هذان أهم عنصرين شكلا الأسباب التى جعلت الزار يختفي من المجتمع. ورغم ذلك فإن الباحث استنتج بأن هناك دفاعا غريزيا من الزار وطقوسة لتجاوز هذه النقاط والقيام بمحاولات للتغلغل في المجتمع وتخطي الأسباب الظاهرة لعدم الاحتفاء به. تتلخص نقاط الدفاع الغريزي (إن صحت التسمية) فيما يلي:

1. إضافة فصول جديدة إلى الفنون المرافقة لشعائر الزار ولكن بتسميات عربية هذه

المرة، فإلى جانب فصل لامبونا والمتاري والمدوندو. أوجدوا فصولا أخرى حملت أسماء مثل: التهليله – القادري – البيت. ولا يخفي على المتابع دلالة أسماء مثل التهليلة وتعني ذكر جملة لاإله إلا الله. أما القادري فهو اسم لضرب من الإيقاعات تمارس في حفلات المولد النبوي الشريف يأتون في بعض أناشيدهم على ذكر الولي عبدالقادر الجيلاني فسميّ الإيقاع بالقادري، وتمت استعارته من قبل أهل الزار كما استعاره أهل الفن في الخليج .

2. اختيارهم لأماكن أضافت عليها جموع العامة هالات التقديس (قبور اولياء ـ أطلال مساجد) وهم بهذا يلوون عنق الشعائر الوثنية لإكسابها صفات إسلامية.

بيد أن هذه (الدفاعات) المذكورة ساهمت إلى حد كبير في استمرار فنون الطمبورة بمسمياتها العربية والإفريقية إلى يومنا هذا وبقائها ضمن منظومة الفنون الشعبية، وبروز فئة من أصول عربية تمارس الفن كفن غير مرتبط بالشعوذة، مما جعل من فنون الطمبورة مكسبا تراثيا يضاف إلى مخزون التراث الشعبي لدول الخليج العربية بالرغم من جذوره الإفريقية الواضحة، وهذا ما ذهبوا اليه في اليونسكو.

مما لا يقبل الشك تأثر الفنون الوافدة ـ اذا لاقت القبول والاستحسان الجمعي – ببيئتها الجديدة، وبذلك تضمن البقاء والاستمراية بشكل يختلف عما كانت عليه في بلدانها الأصلية. ونلخص فيما يلي الأسباب التى جعلت من الطمبورة مقبولة من الذائقة الشعبية لأهل الخليج كافة:

1. إضافة مفردات وابيات شعرية جديدة تدغدغ الشعور العاطفي والديني وهو من نتاج التأثر.
2. إضافة سلالم موسيقية عربية الطابع إلى أهازيج الطمبورة ومنها الراست والبياتي والسيكا وتطويع آلة الطمبورة ذات الأوتار الستة والخماسية النغم وتمكينها من تأدية السلالم السباعية . وبهذا التطويع أصبحت أغنيات الطمبورة وبشكلها الجديد، مقبولة من الذوق الموسيقي العام في الخليج .

3. تزخر الإيقاعات المصاحبة لفنون الطمبورة بالحيوية والنشاط، وباعتمادها على عملية التداخل الإيقاعي الذى يعتبر سمة مميزة للإيقاعات عند أهل الخليج، علاوة على تنوع الآلات من حيث الحجم واختلاف أصواتها ويمثل هذا التنوع تقاربا ملحوظا بينها وبين الذائقة الخليجية، فكانت مجمل هذه الإيقاعات مقبولة وذات وقع حسن ووظفت -فيما بعد- في الأغاني الخليجية السائدة .

توصية ختامية :

في الختام يوصي الباحث بالاهتمام بالطنبورة كرافد فني وثقافي إنساني مما يزيد في التنويع الثقافي لأهل المنطقة وعدم الأنفة منها أو النظر اليها باستعلاء ـ كما هو حاصل الآن ـ باعتبارها فنا بدائيا لا يستحق الإدراج ضمن الفنون الخليجية. ولو أن الامور الفنية والثقافية تقاس بمثل هذه المقاييس لاضطرت الانسانية إلى تغيير الكثير من مفاهيمها.

الهوامش

1. البحرين بين الاستقلال السياسي والانطلاق الدولي ـ د.امل ابراهيم الزياني.
2. من شعر الفضل بن عباس وكان شديد السمرة:

انا الاخضر من يعرفني

أخضر الجلدة فى بيت العرب

3. راجع: يوميات بلجريف . مستشار حكومة البحرين من عام 1926-1957 على شبكة المعلومات. ترجمة جمعية البحرين لحقوق الانسان.
4. الموسيقى فى البحرين. بول روفسنج اولسون. ترجمة فاطمة الحلواجي. منشورات ادارة الثقافة والفنون ـ مملكة البحرين
5. انظر بحث عن الفنون البحرينية بقلم الباحث. كتاب المسح الثقافي . من إصدارات ادارة الثقافة والفنون ـ مملكة البحرين . اشراف د. محمد يوسف نجم .
6. مجموعة من الرواة فى لقاءات اذاعية مختلفة
7. مختصر فتاوى دار الافتاء المصرية . الشيخ احمد هريدي. فتوى بتاريخ 11محرم 1381.
8. طقوس الزار و طبيعتها . د.آمال النور حامد
9. طب الركه . عبدالرحمن اسماعيل . المطبعة البهية.
10. معجم الفلكلور . د. عبدالحميد يونس الهيئة المصرية العامة للكتاب . كذلك انظر : الزار، دراسة نفسية وانتروبولوجية . فاطمة المصرى الهيئة المصرية للكتاب.
11. الزار ومسرح الطقوس . عادل العليمي . الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993
12. موسيقى الطمبورة فى الخليج . اصدارات مركز التراث لدول الخليج العربية ـ الدوحة ، 1988.
13. الآلات الموسيقية فى العصور الاسلامية . د. صبحي انور رشيد. وزارة الاعلام ـ بغداد، 1975.
14. الأختام الدلونية . هاربت كروفورد . ترجمة علي محمد يعقوب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت.

– بالإضافة الى أرشيف مكتبة الإذاعة الشعبية وتلفزيون مملكة البحرين .

الصور :

– الصور من الكاتب.

أ. جعفر البحراني - السعودية

الشموع ودلالاتها الرمزية في الأفراح والأعراس والمناسبات

مفتتح:

تتراقص ألسنة اللهب، مع أنغام الآلات، وأصوات الغناء الشجية، الممتزجة بدمدمة الدفوف، فتضفي على الزفاف بهجة الراقصين، على إيقاع الطبل وإيقاع الضوء والعتمة، فبالرغم من حملهم للفوانيس، والفنارات التي تضيء عتمة الليل، وظلمة الطرقات والأزقة، في زفاف العرسان الذكور، إلا أنهم كانوا يحرصون على حمل صواني الشموع، حتى إذا ما كادت شمعة تنطفى، سواء بسبب الحركة، أو بسبب هبوب الريح، حتى يعاد إشعالها سريعا، كي تكمل عقد الشموع التي يتراقص لهبها فوق الصحون عند كل حركة، فتزيد مهرجان الزفاف تألقا حتى ينتهي.

المقدمة:

تعد ظاهرة حمل الشموع في صواني أثناء زفاف العرسان الذكور في القطيف واحدة من مظاهر الزواجات الشعبية القديمة التي أخذت في الأفول نسبيا، حيث لم يكن الأمر مقصورا على الأزمنة التي لم تكن فيها الكهرباء موجودة، بل رافق هذا التقليد زفاف العرسان الذكور في فترة وجود الكهرباء والإنارة، التي انتشرت لتضيء الأزقة والطرقات في القرى والمدن في المملكة العربية السعودية.

ولعل البعض لا يزال يقوم بهذا التقليد كطابع جمالي من جانب واستدعاء لعادة لا يراد لها أن تنتهي وتختفي من حياة الناس، وبهذا تضفي صواني الشموع على الزفاف طابعا شعبيا محببا للنفوس، حيث يكون ضوء الشموع المتراقص نافذة تطل بالمحتفين على أيام الآباء والأجداد.

وحيث وجدت الصواني أحضر التمر ليكون بمثابة أداة لتثبيت بين ثلاث إلى خمس شمعات فوق الصينية الواحدة، وما إن يبدأ زفاف العريس حتى تجد ثلاثة إلى خمسة أشخاص يحملون تلك الصواني بين أيديهم، بعضهم أمام العريس أو بالقرب منه، والبعض الآخر وسط الحشد الذي يرافقه، وهم يطوفون الأزقة والطرقات وصولا للمسجد، حيث يصلي العريس ركعتين ثم ينطلق الموكب نحو بيت الزوجية، وما إن يدخل العريس بيت الزوجية، حتى يستمر الوفد المرافق له هنيهة لدقائق، يتراقص بعض أفراده على إيقاع الدفوف بتناغم مع تراقص شعلة الشموع، حتى إذا ما انتهى ضاربوا الدفوف خمد هنالك كل شيء بما فيها جذوة الشموع، التي يتم إطفاؤها فيتقاسم الصغار أعواد الشموع بينهم قبل أن يتفرق الموكب.

ولكي ندرس هذه الظاهرة لا بد لنا أن ننظر لها من خلال المنظور الأنثروبولوجي لكون الثقافة الاجتماعية والشعبية في القطيف تشتمل على مجموعة من العناصر التراثية التي تكون عبر مراحل مختلفة من التطور الحضاري، ولا يزال شيء منها بارزا بشكل مادي أو غير مادي.

وتعد الثقافة رغم التحولات والتغيرات الاجتماعية المتسارعة رافدا لدراسة وتحليل المعاني والرموز والدلالات، ولهذا لا بد من توظيف الأنثروبولوجيا في قراءة هذه الثقافة وهذا التراث، بما يتناسب مع المعطيات الحضارية والإنسانية، فالثقافة الشعبية في دورة حياة الشعوب تستمد وظيفتها من خلال العادات والأعراف والتقاليد الاجتماعية، وبهذا ستكون الانثروبولوجيا حاضرة لكي نستعين بمناهجها في دراسة التراث الثقافي في القطيف بهدف قراءة المدلولات والرموز الاجتماعية من منظور أنثروبولوجي، بغية الكشف عن معانيها من جانب، وتفسيرها في إطار التحليل من جانب آخر.

ورغم أن الأنثروبولوجيا تعد واحدة من أبرز العلوم الحديثة، فضلا عن وجود مجموعة من الاختلافات بين العلماء في اشتغالاتهم بالمصطلح والمحتوى الذي تدرسه، سواء في الدول الناطقة باللغة الإنجليزية، أو غيرها من الدول التي لا تنطق بها، إلا أن هذا العلم أصبح يحتل مكانا هاما في تفسير وتأويل وفهم السلوك والثقافة والعادات والتقاليد والتراث الإنساني، من خلال البحث العميق والمقارن ومناقشة نمط العيش، وكذلك المنجزات المادية والمعنوية والفكرية، والربط بين العلوم والإفادة من نتائجها على اعتبار أن السلوك والثقافة والعادات والتقاليد والتراث هي الموضوعات الأساسية التي تدور حولها الجوانب المعرفية.

ويهدف علم الأنثروبولوجيا لوصف مظاهر الحياة البشرية، وتصنيف تلك المظاهر، وتحديد أصول التغير وأسبابه، واستنتاج المؤشرات، والتوقعات في الظواهر الإنسانية.

وهذا يتوافق مع تعريف تايلور الذي يرى أن الأنثروبولوجيا هي الدراسة البيوثقافية المقارنة للإنسان إذ تحاول الكشف عن العلاقة بين المظاهر

البيولوجية الموروثة للإنسان، وما يتلقاه من تعليم وتنشئة اجتماعية[1].

أهمية البحث وأهدافه:

المجتمع في القطيف له جذور تاريخية تصل لأكثر من خمسة آلاف سنة قبل الميلاد، ولا شك أنه خلال هذه الحقبة الطويلة قد تمت مجموعة من التفاعلات السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية ضمن أنساق مختلفة كان لها تأثير مباشر على القطيف من جانب، ومن جانب آخر تأثر بالثقافة في القطيف، ولهذا لا بد من معرفة مضامين هذه الثقافة والتحولات التي طرأت عليها خلال حقب مختلفة لأكثر من سبعة آلاف عام حتى وقتنا الحاضر، وما تبع ذلك من تأثير حضارات مجاورة لها ثقلها الكبير في الشام والعراق وفارس واليمن وأوال، وما شكلته تلك الامتدادات والأنساق المعرفية والدينية على المجتمع المحلي في القطيف، حيث كان أفراده خلال حقبة تاريخية مميزة يعتنقون أديان مختلفة برزت خلالها المجوسية واليهودية والمسيحية فضلا عن أديان أخرى وثنية، قبل أن يعتنق المجتمع بأكمله في القطيف وإقليم البحرين دين الإسلام منذ فجر الرسالة المحمدية عندما التقى وفد عبد القيس بالنبي محمد ﷺ.

ولا ريب أن كل هذه التيارات والثقافات الفكرية التي مرت على هذا المجتمع قد ساهمت بشكل مباشر أو غير مباشر في ثقافته وفي سلوكه وفي معتقداته وفي عاداته وتقاليده وكذلك في مجمل الطقوس والأعراف المختلفة، ولا مبالغة إن قلنا إن طقوس العبور غالبا ما تحظى عند مختلف الشعوب بحالة من القداسة تكون مغلفة بهالة من الطقوس المختلفة.

وإذا اعتبرنا الزواج حالة عبور من حياة الطفولة إلى حياة الشباب، ومن حياة العزوبية إلى حياة الزوجية، إلى جانب كونه انتقالا من حالة عدم المسؤولية إلى حالة المسؤولية، ومن حالة البنوة إلى حالة الأبوة، فإنها بهذا المعنى تمثل حالة عبور وبالتالي لها طقوس وأعراف وتقاليد خاصة بها في المجتمعات حول العالم.

وتبرز أهمية هذه الدراسة من كونها تركز على ظاهرة اجتماعية، ثقافية، اقتصادية، وتحاول قراءة العلاقات من خلال الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، والتعرف على كيفية نشوء هذه الظاهرة وتفسير السلوك الاجتماعي نحوها.

وأما الهدف من هذه الدراسة فيكمن في الرغبة في تفسير هذه الظاهرة وأثرها على سلوك الناس، ولا شك أنه من خلال تقصي هذه الظاهرة سنكون قد عملنا على تدوين هذه الثقافة وهذه العادة التي أخذت في الأفول نسبيا، متمنيا أن يكون هذا البحث مرشدا ودليلا فكريا ومنهجا للمزيد من التأمل والتحليل والتفسير والتقصي والبحث والدراسة لكل من يهتم بهذه الثقافة وهذه الظاهرة الثقافية في القطيف والتي لم تحظ بالكتابة ولم يتسنّ لها إلا النقل الشفوي.

ولقد حاولت الربط بين رمزية الشمعة كمادة روحية، ورمزيتها كجانب احتفالي، ولاحظت أن هنالك أمورا مختلفة تدخل فيها الشمعة في معترك خصوصي يتقاطع مع مادتها الشمعية وشكلها كعود مستقيم به فتيل مشتعل، إلى جانب خصوصية شعلة النار الملتهبة في فتيل صغير يعبر عن صغر اللهب الذي يصدر ضوءا ينير ما حوله، وكذلك خصوصية الصواني التي تثبت عليها الشموع سواء بالطين أو بعجينة التمر أو عجينة دقيق الحنطة إلى جانب أشياء أخرى تحيط بالشموع الموقدة.

وقد حاولت الوصول لشيء ما، من خلال قراءات مختلفة لعدد غير محدود من المقالات العابرة في هذا الشأن، إلا أنني ازددت قناعة بأن وراء هذه الشموع لغزا محيرا وغير مفهوم نسبيا، خصوصا وإن هذه الشموع تحتل مكانة ليست بسيطة، ليس لكونها مادة شمعية صنعت كعود مستقيم به فتيل من القطن، بل لكونها تحترق من خلال شعلة تنتج ضوءا ينير ما حولها، وهو أمر جعل لها دلالات وسمات رمزية عميقة لدى مختلف شعوب العالم، سواء كانت روحية أو اجتماعية أو حياتية.

ولقد وجدت أن الشمعة لها رمزية كونها شمعة أولا، كما وجدت أيضا أن النار سواء كانت في الشمعة أو في غيرها لها رمزية أخرى، ووجدت كذلك أن النور والضوء سواء كان من شمعة أو من غيرها له رمزية ثالثة، ووجدت أيضا أن وجود الشموع في صينية له رمزية وخصوصية مختلفة عن غيرها، ولهذا كان لا بد من البحث في هذا الأمر للوصول لشيء رابط بين كل هذه الخصوصيات والرموز المختلفة.

وقد بحثت عما إذا كان هناك بحث يتقصى كل هذه الخصوصيات للشمعة، إلا أنني لم أجد بحثا استكمل هذا العقد المنفرط في خصوصية الشمعة، وقد حاولت أن أجمع شيئا يربط بين كل هذه الخصوصيات المتناثرة من خلال استعراضها أمام القارئ.

التساؤلات المحورية

لقد لفت نظري هذا التقليد وهذا الطقس الجميل منذ طفولتي، وقد ارتبطت لدي الشموع كما أغلب الأطفال في بلدتي بطابع الفرح والجمال والسعادة، فلما كبرت خطر في بالي تساؤل عن هذا التقليد وعن مدى ارتباطه بجذور معينة لها طابع ديني أو طقوسي، سواء لدينا في القطيف أو في ثقافات أخرى.

ولعل الشيعة في مختلف دول العالم أثناء الاحتفاء بذكرى عاشوراء السنوي وتحديدا في اليوم الثامن من عاشوراء أو ما يعرف بمقتل القاسم بن الحسن، يقيمون هذا الزفاف المشهور حتى اليوم، حيث تشعل الشموع تعبيرا عن الزفاف.

ولا شك أن الشيعة في العراق كونهم يحتضنون مراقد شهداء واقعة كربلاء، أصبح لهم تأثير خاص في إحياء كثير من الطقوس، والتأثير فيها، وإحاطتها بجانب من العادات العراقية. إلا أن زفاف الشموع وإن كان شائعا في ذكرى عاشوراء في مختلف الحواضر الشيعية حول العالم، إلا أنه لم يكن حاضرا في الزواجات والأعراس في كل تلك الحواضر، بل ليس في كل مناطق الشيعة في العراق ذاتها.

الجانب الآخر أن زفاف الشموع يقوم به غير الشيعة سواء في العراق أو خارجه، وبالتالي هو غير مقصور على الشيعة، لكن مما لاشك فيه أن هناك قاسما مشتركا لدى الشعوب التي تحتفي بالشموع في الزواجات والأعراس سواء للذكور أو للإناث.

ومن الملاحظ أن الشموع ليس لها حضور في الأعراس فقط، بل لها حضور في بعض الطقوس الدينية لدى طوائف وديانات مختلفة حول العالم منذ أن عرف الإنسان الشموع في الألف الثالث قبل الميلاد، وهذا الأمر يفرض سؤالا جوهريا حول القاسم المشترك في الاحتفاء بالشموع في الأفراح والزواجات من جانب، وفي الطقوس الدينية من جانب آخر، وهو أمر يجعل من الشمعة رمزا روحيا بالدرجة الأولى، ورمزا احتفاليا في طقوس مختلفة بدرجة ثانية، فهل كانت بالفعل كذلك؟

لا يمكن لأي موضوع أن يشكل أهمية في حياتنا إلا من خلال حاجتنا الفعلية له، سواء كانت تلك الحاجة روحية أو فكرية أو وجودية أو معرفية أو حياتية، ولعل هذا الموضوع لا يحتل شيئا من هذه الجوانب إلا في نفسي وبشكل ذاتي.

وحيث أن عادة حمل صواني الشموع في الأعراس لا يزال البعض في مجتمعنا يقوم بها فلا شك أنها ستكون فيما بعد محلا للتأمل والتساؤل وربطها ببعض الطقوس، خصوصا وإنه لا يتم حملها طلبا للنور ولا من أجل الترف، وإنما استدعاء لتقليد قديم درج عليه المجتمع في القطيف.

ويوجد العديد من الأفلام على «يوتيوب» توضح هذا الأمر، لكننا هنا نستعرض ثلاثة منها فقط.

الأول يوثق زفاف أحمد وإبراهيم العقيلي من أهالي تاروت حي الشمال (الخارجية وفريق الأطرش)[2].

الثاني يوثق زفاف السيد علي (أبو سيد احمد) بن السيد عيسى أبو الرحي من أهالي تاروت حي الشمال[3].

الثالث يوثق زفاف حسن الحماد ابو الحسون من أهالي حي البحاري في القطيف وهو زفاف أحدث من سابقيه[4].

ونظرا لكون الاهتمام بالشموع في الأعراس والزواجات، يتجاوز مجتمع القطيف وما حولها إلى مجتمعات دول الجوار في الخليج العربي، وكذلك بعض شعوب الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وبعض الدول الأوربية مثل بولندا، فهو أمر يجعل من الشمعة مادة روحية ومعنوية عالمية تتجاوز القارات وتتجاوز كذلك الأديان والثقافات المختلفة.

وحيث أنها مادة روحية ومعنوية فهل كانت رمزيتها نابعة من النور الذي تنتجه فيكون هو محل الاحتفاء؟ أم هو احتفاء بشعلة النار؟ أم احتفاء بذات الشمعة؟ أم هو احتفاء بصواني الشموع وما تعبر عنه؟

الاحتفاء بالنور:

طالما مثل النور في مختلف الأديان عند الشعوب القديمة والحديثة رمزا للإله الخالق، وإلى قوى الخير، فيما مثل الظلام قوى الشر، وقد ادعت بعض الأديان الوثنية وجود آلهة للنور وآلهة للظلام ضمن مجمع الآلهة، وأن آلهة النور والظلام في معركة مستمرة على الدوام.

ولا شك أن عبادة الشمس والقمر كانتا ضمن عبادة الضياء والنور، وما يمثله كل منهما من رمزية، حيث اعتبر خروج الشمس كنوع من البعث، وعلامة على انتصار الإله على قوى الظلام، وقد ارتبطت شعوب عديدة بعبادة الشمس كإله رئيسي، أو ضمن مجمع الآلهة لديها، ولا ريب أن قدماء السومريين والبابليين والآشوريين والكنعانيين، كانت الشمس إلاها ضمن مجمع الآلهة لديهم، حيث نجد في ديانات ما بين النهرين أن إله الشمس أتو أو شاماس أو شمس يتولى الحكم على أرواح الموتى، وهو يمر بالعالم السفلي في السماء، فيزودهم بالضوء الوحيد الموجود لديهم، وكان يرمز للشمس بقرص مجنح في آشور، فيما يرمز له بدائرة حولها خطوط أربعة في بابل، وقد عبد قدماء المصريين الشمس في هليوبوليس وكانوا يطلقون عليها اسم راع، ويعتقدون أن الملك الميت يصحب إله الشمس في رحلته[5].

وأما اليونانيون القدماء فقد عبدوا الشمس (فويس) والقمر، وكانوا يعتبرونهما مقدستين، وتمثلوهما على صورة البقرة والثور، على أن الشمس كانت عند الرومان إله رئيسي خلال فترة أسرة سيفروس، واعتبر إله الشمس إله أعظم للإمبراطورية الرومانية في فترة أورليان. فيما عبد قدماء الهنود الشمس وكانوا يطلقون عليها اسم براهما وسيريا وفشنو وفارونا ومترا، وعبد قدماء الصينيين الشمس أيضا، وأطلقوا عليها اسم كامي، كما أطلق قدماء اليابانيين على الشمس اسم أماتيراسو[6].

وبالعودة للنور نجد أن اليهودية والمسيحية والإسلامية، تتفق مع بعض الديانات القديمة في أن الخالق يمثل النور، كما يمثله كل من يحمل رسالة الخالق للناس، ولا أدعى من التصريح الفصيح الواضح الذي نجده في القرآن الكريم في سورة النور التي أخبرنا فيها الله أنه سبحانه وتعالى هو النور الذي يضيء الكون بأسره، قال عز من قائل: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ﴾[7]، وقد تعددت الآيات التي تتحدث عن نور الله في مختلف سور القرآن الكريم، وكذلك عن النور الذي جعله الله بين يدي عباده المؤمنين.

ولم تقف كلمة النور في القرآن الكريم على المعنى المباشر للفظة النور، بل تعدت ذلك إلى مجموعة من الدلالات والإشارات والمعاني، وفقا لسياقها ومن خلال اتصالها بكلمات ومضامين أخرى، حيث ذكرت كلمة النور في القرآن الكريم 48 مرة، فيما ذكرت كلمة ضياء في القرآن الكريم 6 مرات بصور ودلالات ومعاني مختلفة[8].

وليس القرآن الكريم فقط يذكر النور وإنما ذكره الإنجيل أيضا في 26 آية[9] وذلك بعهديه، وقد اختلفت دلالتها وتنوعت ولا أريد استعراضها هنا، لكن على

سبيل المثال جاء في رسالة يعقوب القول التالي: إن كل عطية صالحة وهبة كاملة إنما تنزل من فوق، من لدن أبي الأنوار الذي ليس فيه تحول ولا ظل لأنه لا يدور[10].

وجاء في إنجيل يوحنا القول التالي: وخاطبهم يسوع أيضا فقال: أنا نور العالم. من يتبعني فلا يتخبط في الظلام بل يكون له نور الحياة[11].

كما ورد في رسالة يوحنا الأولى القول التالي: وهذا هو الخبر الذي سمعناه من المسيح ونعلنه لكم: الله نور، وليس فيه ظلام البته[12].

وقد رمزت المنوارة عند المسيحيين إلى النور الذي يذكر بالخالق الذي أوجده، كأول عمل خلقه، كما ترمز للمسيح على أنه نور العالم[13].

وأما في اليهودية، فقد رمزت المنوارة للنور الروحاني الذي ينير الأرواح، وكذلك للنور السرمدي والضوء الذي لا ينطفئ، ورمزت في عيد الأنوار أو عيد التدشين (الحانوكاه)، حيث تستخدم منوارة ذات تسعة أفرع، للمعجزة التي حدثت للزيت، الذي كان مقررا له أن يشتعل لمدة يوم واحد، ولكنه استمر لمدة ثمانية أيام، ويعتقد المفكرون اليهود، أن المنوارة ترمز لشجرة الموريا، التي تقطر أغنى عطورها، فيما المنوارة تبعث أبهى أنوارها، وإن المنوارة تجسيد لشجرة الحياة، أو الشجرة الالهية التي تحمل النور الإلهي إلى العالم[14].

ولا شك في أن شعوب العالم منذ فجر الإنسانية حتى اليوم تعتبر النور مادة روحية ومعنوية لها خصوصيتها ولهذا فقد أولت النور عناية كبيرة وجعلت منه مادة تتسم بدلالات وإشارات ومعاني متعددة بتعدد ألوانه وأشكاله ومستوياته.

ولقد شكل النور عند ديانات أخرى أهمية كبرى مثل الهندوسية والسيخية والجاينية، حتى أصبح الاحتفاء به من أهم الأعياد لدى هذه الديانات، ويعرف باسم «ديولي» حيث يرمز عندهم للبداية الجديدة وانتصار الخير على الشر، والنور على الظلام، ويرمز للأمل والتفاؤل وتمتين العلاقات الاجتماعية، إذ يقوم المحتفون فيه بإشعال الشموع وتزيين منازلهم ومحلاتهم التجارية والأماكن العامة بمصابيح زيتية صغيرة، كما يعمدون لإطلاق الألعاب النارية، التي تضيء السماء بألوان مختلفة[15].

وأما الصابئة الماندیون أو المندائیون، فیصفون الإله بأنه المطلق، وإنه الكائن الأعظم، الذي لا شكل له، ویلقبونه بملك النور، الذي یقاتل مملكة الظلام، وأن خلق العالم جاء عن طریق فیوض صدرت عن ملك النور، وأن الروح ما هي إلا شذرات وومضات وإشعاع للنور سجن في المادة، وهي الجسد، كما یعتقدون أن الروح تعبر إلى عالم النور من خلال مجموعة من الشعائر التطهریة، التي تقام بعد وفاة الشخص، وقد اعتبر ماني نفسه رسولا للنور، وأنه جاء متمما لزرادشت وبوذا والمسیح[16].

وفي الأساطیر الیونانیة، یعتبر بروميثیوس واهب الفكر العمیق والحكمة، ویعد معلم ومنقذ وحامي البشریة الأبرز في استعمالات النار، حیث تمرد على زیوس وسرق النار، التي تعني النور والمعرفة والدفء وقدمها للبشر كأحد وسائل الحضارة والتمدن الفعّالة[17]. ولا شك أن شعلة الألعاب الأولمبیة التي كانت مستوحاة من أسطورة بروميثیوس تأتي امتدادا على تشارك القارات الخمس في المعرفة التي رمزت لها الشعلة كضوء ونور ونار وقیل في الأثر الناس شركاء في ثلاث الماء والنار والهواء.

ولا شك أن النور صورة إیجابیة یقابلها الظلام بصورة سلبیة وقد أشار القرآن الكریم لهذه الصور في عدة آیات من بینها سورة البقرة حیث یقول عز من قائل: ﴿ٱللَّهُ وَلِیُّ ٱلَّذِینَ ءَامَنُواْ یُخۡرِجُهُم مِّنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ وَٱلَّذِینَ كَفَرُوٓاْ أَوۡلِیَآؤُهُمُ ٱلطَّٰغُوتُ یُخۡرِجُونَهُم مِّنَ ٱلنُّورِ إِلَى ٱلظُّلُمَٰتِ أُوْلَٰٓئِكَ أَصۡحَٰبُ ٱلنَّارِ هُمۡ فِیهَا خَٰلِدُونَ﴾[18].

وفي سورة فاطر یقول سبحانه وتعالى: ﴿وَمَا یَسْتَوِي الأَعْمَى وَالْبَصِیرُ * وَلا الظُّلُمَاتُ وَلا النُّورُ * وَلا الظِّلُّ وَلا الْحَرُورُ * وَمَا یَسْتَوِي الأَحْیَاءُ وَلا الأَمْوَاتُ إِنَّ الله یُسْمِعُ مَن یَشَاءُ وَمَا أَنتَ بِمُسْمِعٍ مَّن فِي الْقُبُورِ﴾[19].

الاحتفاء بالنار:

اختلف المؤرخون حول الفترة التي تم فیها اكتشاف النار فقال بعضهم أنها تعود إلى خمسمائة ألف سنة أي في فترة الإنسان الهومو سابیانس في الصین، وقال البعض الآخر أنها تعود إلى ملیون وخمسمائة سنة أي في فترة الإنسان الاسترابیلیتك[20].

وقد اعتبر اكتشاف النار ركیزة اساسیة في انتشال البشریة من واقع متخلف إلى واقع أكثر تطورا، سواء في الجانب المادي أو الجانب المعنوي والروحي، فقد أوجدت النار الدفئ والنور والطاقة، وشكلت أول إشارة للخوف والدهشة والرهبة والجمال والمنفعة، وكان لها مساهمة بارزة في تحریك القوى الدینیة لدى الإنسان، ویعتقد البعض أن فكرة المقدس قد انطلقت من النار كونها تشكل نمطا مغایرا عما یراه الإنسان في عالمه[21].

كما شكلت النار لدى العدید من الدیانات القدیمة أهمیة قصوى واعتبرتها مقدسة، وجعلتها آلهة رئیسیة أو ثانویة، كالمجوسیة والزرادشتیة والهندوسیة، وغیرها من الدیانات الوثنیة، التي تقیم في حضرة النار النذور والأضاحي، كالفرس الذین یقدمون الأضاحي لـ(مترا)، والهندوس لـ(أجني)، والبابلیون لـ(جبیل)، والسومریون لـ(نوسوكو)، والیونانیون لـ(هیفایستوس)، والرومان لـ(فولكان).

على أننا نجد في القرآن الكریم إشارة إلى نار باركها الله وبارك من فیها ومن حولها حیث قال عز من قائل: فَلَمَّا جَاءَهَا نُودِيَ أَن بُورِكَ مَن فِي النَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا وَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَالَمِینَ[22].

لكن لا نار لدى المسلمین مباركة أو لها جانب من الخصوصیة، إنما وجدنا خصوصیة للنار والنور بالدرجة الأولى عند الیهود، حیث نجد المنوارة توضع في كل معبد اقتداء بمنوارة هیكل سلیمان كما یعتقدون.

وفي عید الحانوكاه یتم إشعال فتیل أو فرع من أفرع المنوارة مساء كل یوم، فلا یأتي الیوم الثامن إلا والمنوارة مضاءة بكاملها بحسب عدد أیام الاحتفال، ویحملها فرع تاسع یبرز على حدة بعیدا عن الأفرع الثمانیة ویسمى شمیس. ویحتفل الیهود أیضا في عید الحانوكاه بإیقاد الشموع في المیادین العامة، كما یتم تنظیم مواكب خاصة لحملة المشاعل[23].

وفي عيد لاغ باعومر (عيد الشعلة) يقوم اليهود بإيقاد شعلة طوال ثلاث ليالي قبل الاحتفال الرئيسي وتبقى مشتعلة طوال الليالي التي تسبق الاحتفال، وفي ليلة الاحتفال تقام مراسم خاصة لإيقاد الشعلة المركزية في باحة ضريح الحبرر ابي شمعون غرب مدينة صفد حيث يتوافد اليهود من أنحاء البلاد لحضور المراسم الدينية[24].

وقيل إن اهتمام بني إسرائيل بالنار والنظر لها على أنها نار مقدسة، نابع من عدة أسباب من بينها ما أشار له البغوي في تفسيره للآية 183 من سورة آل عمران قوله تعالى:﴿ٱلَّذِينَ قَالُوٓاْ إِنَّ ٱللَّهَ عَهِدَ إِلَيْنَآ أَلَّا نُؤْمِنَ لِرَسُولٍ حَتَّىٰ يَأْتِيَنَا بِقُرْبَانٍ تَأْكُلُهُ ٱلنَّارُ قُلْ قَدْ جَآءَكُمْ رُسُلٌ مِّن قَبْلِى بِٱلْبَيِّنَٰتِ وَبِٱلَّذِى قُلْتُمْ فَلِمَ قَتَلْتُمُوهُمْ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ﴾.

فيقول البغوي في جملة تفسيره لهذه الآية[25]: أن القرابين والغنائم لا تحل لبني إسرائيل، وكانوا إذا قربوا قربانا أو غنموا غنيمة جاءت نار بيضاء من السماء لا دخان لها، ولها دوي وحفيف فتأكله وتحرق ذلك القربان وتلك الغنيمة فيكون ذلك علامة القبول، وإذا لم يقبل بقيت على حالها.

وقيل أن الله سبحانه وتعالى أمر بني إسرائيل أن من جاءكم يزعم أنه رسول الله فلا تصدقوه حتى يأتيكم بقربان تأكله النار، حتى يأتيكم المسيح عليه السلام ومحمد ﷺ فإذا أتياكم فآمنوا بهما فإنهما يأتيان بغير قربان.

وكانت الزرادشتية تقدس النار، وقد جعلت تحفزها بعيدا عن أي تلوث، فلا ينبغي أن تراها الشمس، ولا عيون غير المؤمنين، ولا بد أن تحفظ في معبد للنار، وهناك من يسهر على خدمتها من الكهنة بشكل مستمر، كما اعتبرت الزرادشتية أن أنفاس الناس يمكن أن تلوث النار المقدسة، ولهذا يضعون قناعا على الفم أثناء تأدية العبادة في أوقاتهم الخمسة[26].

وتعد النار مقدسة في البيت الهندوسي، وهي أحد ميزات العائلة الهندوسية، حيث يتم إنشاء النار من خشب خاص، ويتم إشعالها بحك الخشب بعضه ببعض، ويجب أن لا تترك حتى تخمد، ولابد أن يتقدم رب الأسرة لهذه النار بالقرابين ثلاث مرات في اليوم وبشكل يومي، وذلك لتقديم ما يسمى التضحيات الخمس الكبرى، وهي عبارة عن جانب عبادي طقوسي، وجانب آخر يتم فيه تلاوة تعاليم دينية، وتقديم الماء والطعام، وإحراق القرابين[27].

ويمثل عيد أوبون عند البوذيين اليابانيين، أكثر الأعياد شعبية إذا يعتقد أن أرواح الموتى قد عادت إلى موطنها الأصلي، فيتم الترحيب بها بالفوانيس والألعاب النارية[28].

وفي عيد يوان شياو الصيني الذي يسمى عيد الفوانيس، يتم الاحتفال فيه بالألعاب النارية وممارسة رقصة فانوس التنين[29].

وفي أندونيسيا يحتفل البوذيون بعيد ويشك أو ويجك في معبد بروبودور، حاملين أعواد الخشب المشتعلة، ويحركونها مقابل وجوههم وهم يتمتمون بالأدعية والصلوات[30].

وأما في القطيف فكان يقام احتفال سنوي قديم، مع دخول شهر ربيع الأول الهجري القمري، حيث تعمد النساء لكسر بعض الآنية الفخارية تعبيرا عن كسر الشر، فيما يتم من جانب آخر إشعال نار يقوم بالقفز فوقها الكبار والصغار الأولاد والبنات، وهم يرددون كلمات تعبر عن خروج شهر صفر ومغادرة الأحزان التي استمرت طوال شهري محرم وصفر، حيث يكون هذا الاحتفاء في مختلف الأحياء ويستمر بضعة أيام[31].

وفي جميع أنحاء أوروبا، دأب الفلاحون على إشعال نار احتفالية في أيام معينة من السنة، حيث يقومون بالرقص حولها والقفز فوقها، وترجع هذه العادات إلى العصور الوسطى، بحسب الدليل التاريخي، الذي يثبت أن أصلها يرجع إلى ما قبل انتشار المسيحية بزمن طويل[32].

ولدى الشعوب الفارسية مثل الإيرانيين والأكراد والتركمان والطاجيك والأوزبك والقرقيز والكازاخ، وفي مقدونيا وجنوب القوقاز والقرم، ومنطقة البلقان وكشمير وكوجارات[33]، إلى جانب شعوب أخرى في العراق وسوريا وشمال غرب الصين، وشعوب غربي آسيا، وغيرها من الدول التي تعترف حكوماتها بعيد النوروز، نجد النار أحد أهم مظاهر الاحتفال بهذا العيد بمختلف أساطيره في كل هذه الدول[34].

الاحتفاء بالشموع:

يُذكر أنّ الشموع الأولى تم تطويرها بواسطة قدماء المصريين، عندما استخدموا المشاعل المصنوعة من نقع لب القصب، في الدهون الحيوانية المُذابة، وذلك في الألف الثالث قبل الميلاد، لكن ينسب للرومان القدماء أيضا تطوير صناعة الشموع إبان القرن السادس قبل الميلاد، وذلك عن طريق غمس ورق البردي بشكل متكرر في الشحم المذاب، أو شمع العسل، أو باستخدام شمع الشحم، المشتق من لحم الأبقار والأغنام، وقد تم استخدام الشموع لإضاءة المنازل، وفي الاحتفالات الدينية[35].

وإذا كان الرومان صنعوا الشموع من الشحم الحيواني وشمع العسل، إبان القرن السادس قبل الميلاد، فإن الصينيين صنعوها من دهن الحوت في الربع الأخير من القرن الثالث قبل الميلاد، فيما صنعها الهنود في القرن السادس قبل الميلاد من القرفة المغلية[36].

ويقال بأن أول من صنع الشموع هم اليونانيون الأوائل، بين (1300 – 900 ق.م.)، وذلك تكريما لميلاد الآلهة أرتميس[37]. ولم يكن اليونانيون الوحيدين الذين قاموا بصناعة الشموع، حيث كان لكل شعوب العالم طريقته الخاصة في صناعة الشموع، إذ تشير دراسة حول الشموع قدمها فرانز ويلهوفت ورودولف هورن، بأن صناعة الشموع تطورت بشكل مستقل حول العالم، في العديد من الأماكن على مر التاريخ[38].

وللشموع لدى اليهود رمزية خاصة كما سبق ذكره، فيما يتعلق بالمنوارة وبالشموع ذاتها، وتعد عطلة

السبت من كل أسبوع فرضا من فرائض اليهود، وتسير طقوس السبت عند العائلات الملتزمة به بأن تقوم سيدة المنزل بإضاءة شمعتين على الأقل قبل دخول السبت، واحدة لتذكر بأيام السبت، والأخرى لمراقبة أيام السبت.

وبعد انتهاء السبت تتم قراءة (الهفدلا) وهو تبريك يتلى عند انتهاء السبت من بينه تلاوة تبريكات على الضوء الذي لم يكن ليضيء لولا تبريكات السبت[39] إذ تشدد تعليمات السبت على حرمة إشعال النار أو إضاءة المصباح[40].

وعند المسيحيين لا تخلو الكنائس من الشموع، فهي موجودة بالدرجة الأولى في المذبح[41]، وفي كثير من العبادات المسيحية، حيث تعتبر علامة على الصلاة، وعلى قِيامة يسوع المسيح من بين الأموات، وفي مراسم المعمودية، وفي عيد الفصح، وفي الإعلان عن وفاة المسيحي، وترمز الشمعة لانتصار المسيح على الموت، وإلى النور السرمديّ، وأن المسيح نور العالم[42].

وأما في اليابان فيحتوي المعبد البوذي الرئيسي على مذبح به شموع مضاءة مع تماثيل لبوذا[43].

الاحتفاء بالشموع في الزواجات:

يقطع لطفي الخوري في كتابته عن الملامح التراثية المشتركة في تقاليد دورة الحياة العربية، أن إشعال الشموع في ليلة الحناء، التي تسبق ليلة الزفاف، يتم في كافة المناطق الريفية في العراق بمختلف أطيافه، ويقول: والعادة أن يدعو أهل العروس الأقارب والمعارف والأصدقاء إلى حفلة مسائية توقد فيها الشموع في صوان، وتثبت أغصان شجيرة الآس جوارها في عجينة الحناء، وتحتوي صينية العروس إضافة إلى ذلك على نسخة من القرآن الكريم، وأوان صغيرة مملوءة بالحلوى. ويقول أيضا بأن السوريين يقومون بحمل الحناء في طبق نحاسي كبير تثبت على حوافه الشموع. ويشير إلى أن الجزائريين يضعون إناء الحناء وفيه أربع شموع مشتعلة وبين شمعة وأخرى قطعة من السكر[44].

ولا يمكن لي أن أقطع تماما بأن هذا يمثل العادات لدى جميع العراقيين والمصريين والسوريين، ولكن الذي يمكنني قوله إنه يمثل جانبا في بعض البلدات والنواحي أو الأرياف والقرى. وإلا فإنني عندما تعقبت عادات وتقاليد العراقيين، لم أجد أنهم متفقون في كل العراق على كل العادات والتقاليد، وإنما كان هناك كثير من الاختلافات التي جاءت وفقا لأعراف ترتبط ارتباطا وثيقا بالثقافة الدينية والمذهبية، فضلا عن ارتباطها بالثقافة القومية والقبلية. حيث يقول مهدي حمودي الأنصاري، في كتابته عن عادات وتقاليد الزواج في الكاظمية، أن العروس تزف يوم الخميس بعد أن تجمل من قبل الماشطة ويسير أمامها طفل يحمل شمعة، وطفل آخر يحمل مرآة، تفاؤلا بالحظ الوافر للعروس[45].

وفي مراسيم دورة الحياة في كربلاء، يقول سلمان هادي الطعمة، أن من بين ما يتم ساعة العقد، جلوس العروس مع قريباتها وقريبات العريس في غرفة مغلقة، ترتدي ملابس بيضاء، وتكون جالسة فوق سجادة الصلاة، مواجهة للقبلة، ووجهها مغطى، وضمن الطقوس تمسك بالقرآن الكريم، وتقرأ سورة ياسين، وهناك شمعة مضاءة وطاسة فيها الحناء عجن بالماء. وفي الزفاف يتألف الموكب من نسوة، تحمل إحداهن المرآة، أمام العروس واثنتان تحملان الشموع، فيما الأخريات يهزجن ويزغردن وينشدن. وفي زفاف العريس، فإنه بعد أن يدخل على زوجته، يرفع عن وجهها البرقع، ويطبع قبلة على وجهها، ثم يأخذ الشمعة من يدها، ويسلمها إلى إحدى قريباته[46].

كان ذلك في العراق، وإذا ما تتبعنا الأمر في غيرها وجدنا عادات تدخل الشموع فيها ضمن طقوس الزفاف، ففي تلمسان الجزائرية، يقوم أهل العروس والعريس بدعوة أقاربهم المقربين، وذلك للذهاب

مع العروس للحمام، حيث يقومون بالاستحمام برفقة العروس، ويعملن جوا من المرح، كما يقومون بتدليل العروسة، حيث تدخل العروس محاطة بالشموع الملونة[47].

وفي الجزائر أيضا، وفقا لعُرف سيدي معمر بمنطقة الشلف، يستقبل أهل العروسين المدعوين من الجيران والأقارب، وذلك قبل يوم من موعد الزفاف، حيث ترتدي العروس لباسا تقليديا، وتقوم العجائز بربط رأسها بمحرمة حمراء، مع مرآة وشمعتين تشعلان فوق رأسها، وتخلط الحناء بالبيض وماء الزهر[48].

وفي فاس المغربية، تجتمع أسرتا العريسين عند ضريح المولى إدريس، ويتوسطها عالم أو شريف أو إمام، ويقرأ سورة الفاتحة بصوت منخفض، ويبارك الحاضرون عمله، ثم يتبادل الناس آيات التهاني، ويبعث العريس إلى عروسه بالحليب والتمر والشمع وحناء الخطبة، وبعض القطع من الثياب[49].

وأما في مراكش، التي تستمر فيها احتفالات الزواج ثلاثة أيام، بدءا من يوم الجمعة، الذي يعتبر اليوم الأول، نظرا لمكانته الدينية، تقام فيه حفلة الحناء، حيث تحضرها القريبات والصديقات، تتوسطهن العروسة في جلستها، ومن حولها شموع مضيئة معدة خصيصا للمناسبة. وفي الساعات الأولى بعد منتصف الليل في ليلة الدخلة، يتشكل موكب العروس بطريقة احتفالية بعد حضور أهل العريس وأصدقائه، لمصاحبة العروس أثناء انتقالها لبيت العريس محمولة في الهودج، حيث يستقبلها العريس بلباسه المغربي التقليدي مع أهله، وفي مقدمتهم والدته أو شقيقته الكبرى أو جدته، ومن حولها فتيات صغيرات تحملن الشموع[50].

وأما في منطقة بهاليل، ففي اليوم الذي يسبق يوم الزفاف، تقام مراسم في مغارة ينعزل فيها الخاطب مع بعض أصدقائه، حيث يجلس العريس على مقعد مرتفع، ويجلس أصدقاؤه أمامه مكونين نصف دائرة، والشموع مشتغلة في الوسط، ثم يغنون ترجيعات تقليدية أثناء وضع الحناء على يدي العريس[51].

وفي قرية المالكية في مملكة البحرين، أثناء تَجْلِيَة العروس يوضع في كفيها فنجاني قهوة، وفي كل فنجان شمعة، فيما يضع البعض شمعتين وسط صحن كبير، وتوضع به بعض النقود وبعض الحلويات[52].

وفي بيروت، تقام حفلة العرس عادةً في بيت العروس للنِّساء فقط، فيرقُصن أمام العروس وتُقدَّم لهنَّ الضِّيافة. ويجري توزيع الشُّموع على الأولاد[53].

وأما في احتفالات الزواج عند الأقباط المصريين، في الفترة العثمانية فتمتطي العروس حمارا مزينا، يلتف حوله الأطفال ويشعلوا الشموع[54].

وفي عيد النوروز، تعمد العوائل العراقية إلى إعداد أكلات خاصة مثل «الزردة» و«البحت» وأنواع أخرى من الحلوى والفستق واللوز والدارسين، فتكون الزردة صفراء اللون والبحت أبيض متناصفة في كل إناء ويتركان ليلا إلى صبيحة 21 آذار محاطا بالشموع وأعواد الياس والزهور وآنية أخرى تحوي الحلويات الأخرى والمكسرات والحناء وبعض الحبوب وغيرها[55].

وخلال استقراء قامت به كريستينا سكار جينسكا حول تشابه بعض عادات الزواج في بولندا والوطن العربي، وجدت أن في منطقة سانوك بقرية بوبركا، أن العروس تخرج في موكب لبيت زوجها بعد حفل العرس، فتقدم لها أمها حلة مملوءة بحبوب القمح، تقف في منتصفها شمعة مشتعلة، وتزين كل من الحلة والشمعة بنبات يسمى الحي العالمي. وفي طقوس أخرى بولندية، تدخل صديقات العروس إلى غرفتها ممسكات بالشموع. كما يتم استعمال الشموع في بولندا أثناء عقد القرآن في الكنيسة، فإذا ارتفع لهبها اعتقدوا أن الزواج سيكون سعيدا[56].

الاحتفاء بصواني الشموع:

غالبا ما كانت صواني الشموع في العراق ذات وقع خاص، لا يضاهيه أي وقع آخر في حياة الإنسان العراقي، ولهذا فقد برزت في أقوال الشعراء وفي أغاني المطربين القدماء.

يقول الشاعر العراقي عزيز السماوي:

خطار عدنه الفرح نعلك صواني شموع

خافن يمر بالعكد رش العكد بدموع[57]

وفي هذه الكلمات نجد مدى الاختزال في رمزية صواني الشموع، التي تقرر أنها لا تكون إلا في الأفراح وللأفراح فقط، ولعل الشاعر العراقي طارق ياسين قد سبق أخاه السماوي في هذا المجال حيث قال:

لا خبرلا جفيه لا حامض حلو لا شربت

لا خبر قالوا صوانيكم شموع انترست[58]

وهذه الكلمات تعبر أيضا عن رمزية الصواني في الأفراح، وإن اقتصر وجودها وفقا لكلمات الشاعر على الأفراح في الزواجات، إذ أن الحامض حلو والشربات المختلفة تشير لعقد القرآن أولا إذ أن حضور الشربات في عقد القران قديما كان يرمز بالدرجة الأولى للقبول بشكل خاص، في مختلف الأقطار والأمصار العربية، حيث يتم توزيع المشروبات الملونة، إلى جانب صواني الشموع، التي اختص بها العراق وبعض النواحي الأخرى في الخليج والشرق الأوسط وشمال أفريقيا، سواء كانت هذه الأماكن قد تأثرت بالعراق أم كان ذلك ضمن عاداتها وتقاليدها وطقوسها في الأساس أو تأثر العراق منها قبل ذلك.

ولا ريب في أن صواني الشموع لها حضور طاغ في أعراس العراقيين وفي مناسبات أخرى كذلك، حيث تؤكد أديبة الخميسي في كتابتها عن الزواج لدى الصابئة المندائية، أن صواني الشموع في حفلات الزواج للنساء تبدأ من إعلان الخطوبة، مرورا بطقوس تعميد العرسان للزواج[59].

بينما يقول مهدي حمودي الأنصاري في كتابته عن عادات وتقاليد الزواج في الكاظمية، أنه يتم اشعال شمعة كبيرة يجلبها العريس للعروس[60]، ويتم وضعها في صينية تملأ بالورد والأس والحناء، وتبقى متقدة حتى تنتهي مراسم عقد الزواج، ثم تطفأ ويتم الاحتفاظ بها لحين ولادة العروس، حيث توقد مرة ثانية للدلالة على اليمن والإقبال، كما يتم أيضا إيقاد صواني الشموع للعريس في ليلة الحناء[61]. وأما في ليلة الزفاف فيوضع حناء وشمع ولبن وخبز في صينية[62].

وفي الموصل توقد الشموع ليلة زفاف العروس[63]. وأما في البصرة فإن إشعال صواني الشموع والسير أثناء زفاف العريس مشابه لما هو معمول به في القطيف وقراها، إذ يسير العريس في الزفة ومن حوله الناس وأمامه حاملو الشموع[64]. وإذا كان حمل صواني الشموع ينتهي في القطيف بانتهاء الزفاف ووصول العريس لبيت الزوجية فإنه في البصرة لا ينتهي، حيث يتم إشعال شمعة كبيرة في غرفة العريسين، فتبقى مضاءة حتى الصباح، ويجب أن لا تطفأ بعد ذلك إلا بالماء، وتوضع في مشربة حتى لا تنكسر، لأن كسرها يعني نذير شؤم عليهم[65]، وفق اعتقاداتهم.

وإذا ما انطلقنا في تتبع هذه العادة في أقطار غير العراق، نجد أن في سوريا وتحديدا في بلدة السقلبية في حماه في يوم الحناء، تقوم الصبايا بعجن الحناء مساء يوم السبت، فوق طبق من النحاس السميك المزخرف، يسمى الصينية أو الطبسية، ويمزج بأنواع العطور والطيب، وتنثر فوقه أوراق الورد بشكل أنيق، ويزين بقطفات من الحبق واللمام، وتصطف الشموع الملونة على داير مدار الصواني المزينة، وتتقدم كوكبة من الصبايا وقد لبسن أجمل الحلي، ليحملن صواني الحناء، وفوقها الشموع المشتعلة فوق راحات أكفهن، ويمضين بموكب هو آية في الروعة والجمال، قاصدات بيت أهل العروس[66].

وفي الإمارات العربية المتحدة، اختلفت عادات وطقوس الزفاف تبعا لاختلاف البيئات في المجتمع

الإماراتي، سواء الساحلية، أو الجبلية، أو البدوية، حيث يتم في يوم الحناء لدى مجتمع العجم على الساحل الإماراتي، احتفالا خاصا بيوم الحناء، فتلبس العروس ملابس خضراء، وتجلس في غرفة مغطاة بستائر خضراء، ويتم وضع الحناء في طبق حوله الشموع[67].

وأما في قرية المالكية في مملكة البحرين، فتخرج النساء خلف جمع من الرجال أثناء زفة العريس إلى بيت عروسه، حاملات معهن صينية مصنوعة من المعدن وبها عدد كبير من الشموع ونبات المشموم[68].

وفي قرية بني جمرة يقوم أصدقاء العريس بالالتفاف حوله في شبه دائرة وهم يرددون الأناشيد، ويقومون بنثر الحلويات، والنقود مع حمل الشموع في صواني مثبتة بالتمر[69].

وفي منطقة أوزلافن في ولاية بجاية بالجزائر، تقوم أم العروس في ليلة الحناء بإشعال سبعة شموع، لما يحتويه هذا العدد من أبعاد طقوسية، حيث تضعها بإحكام على شكل حلقة داخل صحن الحناء، أو في شمعدان مصنوع من الفخار[70].

وفي إقليم الحسيمة المغربي، يتم في بيت العروس خضب الأيدي وفق طقوس ومعتقدات عريقة، مشحونة بدلالات رمزية، حيث يجلس العريس على كرسي، أمامه ثلاثة أواني في الواحدة منها حلوى وبيض، وأخرى الحنة، والثالثة دقيق مغروس فيه شمعة مشتعلة وبيضتان[71].

صينية يوم زكريا:

وبالعودة للعراق مرة ثانية، هناك طقس آخر تشعل فيه صواني الشموع، وهو ما يعرف بيوم زكريا، أو ليلة زكريا، أو صوم زكريا، أو صينية زكريا، وهو أو هي مناسبة شعبية، تحتل مكانة بارزة عند مختلف أطياف المجتمع العراقي، حيث يتم الاحتفاء به في يوم الأحد، الأول من شهر شعبان من كل عام، تقليدا للنبي زكريا «ع»، الذي صام هذا اليوم حسبما يعتقد العراقيون، وذلك بعد أن بشر بيحيا «ع» بعد عقم زوجته الطويل، وهي قصة ذكرها القرآن الكريم.

إذن تعمد الأسر العراقية في هذا اليوم للتحضير لهذا الاحتفاء، وذلك من خلال إعداد صينية عامرة بـ«الشكرات»، و«الزردة»، والحليب، والكرفس، والدولمة، والخس، والحلاوة، والكراث، والسمك، والبرتقال، والتفاح، والنومي، والموز، والنعناع، والكليجة، والبيض المسلوق بنقيع قشور البصل الأحمر، ثم تتلألأ هذه الصينية بالشموع الصغار، وشموع الكافور، وأحيانا شمعة العروس الذهبية المزخرفة بالورود، بعد تثبيت قواعدها على الطين بين أغصان الياس والبرتقال.

ومن التقاليد الشائعة في هذا الصدد، أن العاقر تشتري شمعة، وتودعها صينية أحد الجيران، وتلتمس من زكريا أن يحقق لها الآمال، فإذا حبلت وأملصت استقلت بإعداد صينية كاملة في بيتها[72]. جريا على العادة المتوارثة جيلا بعد جيل وكابرا عن كابر.

على أن صينية الشموع لا تقتصر على هذه العادة، وهذا الطقس، فحضورها السنوي كبير أيضا في مناسبة كبيرة، تحتفل بها شريحة عريضة من العرقيات، على مختلف الأديان والعقائد في العراق، حيث نجد صينية ما يعرف بالسبع سينات، التي تقام في عيد النوروز، وهي عبارة عن صينية كبيرة، تجمع فيها سبعة أشياء تبدأ بحرف السين، أو تحتوي على هذا الحرف، أولها سمكة صغيرة نوع (حرش)، أو ما يسمى عند الجنوب (الزوري أو أبو خريزة)، وهذه السمكة في صبيحة يوم عيد الدخول تعلق في باب البيت إلى العام المقبل، لطرد العين وجلب الرزق.

أما باقي مكونات الصينية، فهي على الغالب أعواد من نبات الياس، والملبس (وهي حلوى كروية)، وسكر، وسمسم، وسلق، وخس، وغيرها، ثم توقد فيها الشموع في ليلة عيد الدخول إلى أن تنطفئ لوحدها، اعتقادا من الأهالي أن هذه الصينية تبعد الأرواح الشريرة عن أبناء البيت[73].

الاستنتاجات والتوصيات:

بحسب هذا التتبع نجد أن النور له رمزية خاصة عند مختلف الشعوب في العالم مهما اختلفت ثقافاتها وعاداتها وعقائدها، فالنور يعد رمزا لكل بداية، ولكل أمل وحياة جديدة، وهو كذلك رمز للعلم والمعرفة والهداية.

وأما النار فلم تكن مادة مقدسة فحسب، بل وجدنا أنها تشكل موضوعا هاما للاحتفاء بالفرح، ومادة للأمل المتجدد، ولها أهمية في طرد الأرواح الشريرة، وتعد تعبيرا للتخلص من الأحزان.

فيما كان وجود الشموع في الأفراح وحفلات الأعراس، جانبا طقوسيا محفوفا بمجموعة من المعاني والدلالات والرموز المختلفة، بحسب العادات والاعتقادات والطقوس في كل موطن، وفي كل دين ومذهب، وعند كل أثنية.

ولا شك أن تداخل الشعوب بعضها ببعض، سواء من خلال الغزو والاحتلال، أو من خلال التجارة والعلاقات الإنسانية المختلفة، قد أوجد نوعا من تداخل تلك المعتقدات والطقوس وتأثير تلك الحضارات بعضها ببعض، وكان هذا واضحا وجليا في الحقب التاريخية التي مرت على مختلف الحضارات والشعوب المختلفة.

ولا غرابة في أن يكون العراق أو أن تكون مصر أو حتى اليونان وإيطاليا والهند وفارس والصين مصدر إلهام وتأثير لمختلف العادات والتقاليد حول العالم، ولا غرابة كذلك في تأثير مصر والعراق على كثير من الشعوب في حواضر مختلفة قوية كاليونان والرومان، منذ فجر التاريخ حتى اليوم، ذلك أن العراق ومصر احتضنتا حضارات وديانات، إلى جانب أثنيات مختلفة ومتعددة، وبالأخص في العراق الذي برزت مركزيته التاريخية خلال حقب زمنية مختلفة، منذ حضارات وادي الرافدين مرورا بالفترة الرومانية والفارسية وصولا إلى الفترة الإسلامية التي كان فيها العراق مصدر إشعاع علمي وفكري وثقافي.

لكن إذا افترضنا بأن ما يعرف بصينية زكريا «ع» له علاقة مباشرة بزكريا «ع»، قد نكون مخطئين، خصوصا وإننا نعرف أن زكريا «ع» كان يقيم بين

فسلطين ونهر الأردن، ولهذا سيكون الفلسطينيون والأردنييون أولى بهذه العادة من العراقيين، ولكان قسم من الصابئة المندائية أولى بها من المسلمين، الذين لا يزالون يحتفلون بهذه المناسبة في يوم الأحد الأول من شهر شعبان من كل عام.

وأما صينية السبع سينات، فهي موجودة لدى عدد كبير من الشعوب التي تحتفل بالنوروز، ولا شك أن لها امتدادا فارسيا عميقا لعله يرتبط بديانات قديمة، أو يرتبط بطقوس معينة، خصوصا وأن النوروز يعد احتفالا بدخول الربيع، وهو طقس تقوم به شعوب أخرى حول العالم من بينهم المصريون.

لكن سؤالا آخر يفرض نفسه عن سبب وجود الشموع في مثل هذه الطقوس وغيرها لدى العراقيين وكذلك لدى غيرهم، حيث أن الشمعة قد اكتسبت أهميتها في أعياد الميلاد للدلالة على سني الميلاد من جانب، ومن جانب آخر على أن جذوة العمر لا تزال مشتعلة، وكذلك للتعبير عن الفرح، والحياة الجديدة، والأمل المتجدد.

ولعل الشمعة أو شعلتها أو ضوءها أو نورها أو جذوتها، أو مادتها الشمعية وما ينتجه فتيلها من شعلة، قد أصبح بكليته يمثل جانبا روحيا في بعض الطقوس، التي ارتبطت بالشمعة بشكل مباشر، وأصبحت مادة للتبرك وأسبغ عليها جانب من القدسية.

خصوصا وإننا يمكن أن نحصل على الشعلة أو النور والضوء الذي تنتجه الشمعة من مواد أخرى، لكن يبدو أن الشموع لها مكانة خاصة في العقلية الشعبية حول العالم، فأصبحت رمزا لمن يحترق من أجل الآخرين، وكذلك رمزا للحياة والأمل الجديدين فضلا عن دلالات رمزية أخرى ذات معان مختلفة ومتباينة.

ولم تغب الشمعة في حياة الناس بعيدا عن كل الطقوس، فهي متواجدة في كل أعياد الميلاد الشخصية حول العالم، وتحتل مكانة كبيرة للدلالة والإشارة على أشياء عديدة، ولهذا نجد لها حضورا كبيرا في أحاديث الناس العابرة، سواء للتعبير عن اللطف والأخلاق العالية، أو في الحديث عن العطاء والشباب والطموح والأمل، فيقولون على سبيل المثال فلان كان شمعة بين الحضور، أو شمعة البيت، أو شمعة المجلس.

ولا ريب أن للشمعة حضورا في العديد من الأمثال العربية وغير العربية، لعل أشهرها المثل المعروف في كل أقطار العالم والذي يقول: بدلا من أن تلعن الظلام أشعل شمعة.

آملا أن يكون هذا البحث المتواضع شمعة تنير الدرب لباحثين آخرين لمواصلة البحث فيما يرتبط بعادات وطقوس الشمعة التي لا يزال حضورها جاذبا ومبهرا في ذات الوقت.

الهوامش :

1. الشماس، عيسى: مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا): منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2004 ص 15
2. الفيلم من تصوير وأرشيف (أبو محمد) جاسم الصايغ، مونتاج (ابو جواد) عباس الصايغ تاريخ الفيلم تقريبا 1402 أو 1403 هـ متاح على الرابط التالي: https://www.youtube.com/watch?v=Qws-KuOCh6s
3. الفلم من مونتاج (ابو جواد) عباس الصايغ ويعود لعام 1986م وهو متاح عبر الرابط التالي: https://www.youtube.com/watch?v=vP2k050s5Ho
4. بث بتاريخ 15 فبراير 2015 من خلال عدسة أبو نصره وهو متاح على الرابط التالي: https://www.youtube.com/watch?v=Dx8iVsios_Q
5. بارندي، جفري: ترجمة إمام، إمام عبد الفتاح: المعتقدات الدينية لدى الشعوب: كتاب عالم المعرفة رقم 174: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت 1993 ص 14، 21، 32، 33
6. بارندي، جفري: ترجمة إمام، إمام عبد الفتاح: المعتقدات الدينية لدى الشعوب: مصدر سابق ص 51، 85، 107، 118، 141، 284، 291
7. القرآن الكريم: سورة النور آية 35
8. الباحث القرآني متاح على الرابط التالي: https://tafsir.app

9. آيات الكتاب المقدس: موقع ديلي فيرسيز دوت نت: متوفر عل الرابط التالي: https://dailyverses.net/ar/%D8%A7%D9%88%D8%%86%D9%84%D9%
B1

10. رسالة يعقوب، الإصحاح 1، آية 17: الإنجيل، كتاب الحياة عربي إنجليزي: جمعية الكتاب المقدس الدولية ط 8 عام 1982م ص 684

11. إنجيل يوحنا، الإصحاح 8، آية 12: مصدر سابق ص 298

12. رسالة يوحنا الأولى، الإصحاح 1، آية 5: مصدر سابق ص 716

13. الشامي، رشاد عبد الله: الرموز الدينية في اليهودية: مركز الدراسات الشرقية: جامعة القاهرة 2000م ص 1338

14. الرموز الدينية في اليهودية: مصدر سابق ص 28ن 29

15. ديولي عيد الأنوار الهندي: موقع بي بي سي العربية: 7 نوفمبر 2018: متاح على الرابط التالي: https:// www.bbc.com/arabic/world-46123211

16. بارندي، جفري: ترجمة إمام، إمام عبد الفتاح: المعتقدات الدينية لدى الشعوب: كتاب عالم المعرفة رقم 174: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت 1993: ص 99، 100، 101

17. ايوكي، علي نجفي: أحمدي، سيد رضا: صمدي، بهاره: دراة أشكال توظيف أسطورة بروميثيوس في الشعر العربي المعاصر: مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها عد 22 عام 2016: ص 140

18. قرآن كريم: سورة البقرة: آية 257

19. قرآن كريم: سورة فاطر: الآيات 19، 20، 21، 22

20. الصيادي، أسامة زيد وهبة: أهم الاختراعات والاكتشافات في تاريخ الإنسانية: دار الساقي 2011م ص 19

21. الماجد، خزعل: أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ: سلسلة التراث الروحي للإنسان (1): دار الشروق للنشر والتوزيع عمان 1997 ص 36

22. القرآن الكريم: سورة النمل آية 8

23. السعدي، غازي كامل: الأعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود: دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية عمان 1994 ص 14، ص 88

24. الأعياد اليهودية: موقع وزارة الخارجية الإسرائيلية متوفر على الرابط التالي: https://mfa.gov.il/MFAAR/InformationaboutIsrael/TheJewishReligion/JewishHolidays/Pages/default.aspx

25. البغوي، أبي محمد الحسين بن مسعود: تفسير البغوي (معالم التنزيل): تحقيق محمد عبد الله النمر، وعثمان جمعة ضميرية، وسليمان مسلم الحرش: دار طيبة للنشر والتوزيع الرياض 1989م مج 2 ص 144، 145

26. المعتقدات الدينية لدى الشعوب: مصدر سابق ص 95

27. المعتقدات الدينية لدى الشعوب: مصدر سابق ص 111

28. المعتقدات الدينية لدى الشعوب: مصدر سابق ص 302، 303

29. عادات وتقاليد الشعب الصيني: سطور. كوم: 7 نوفمبر 2020: موقع اليكتروني متاح على الرابط التالي: https://sotor.com/عادات-وتقاليد-الشعب-الصيني/ .

30. شلبي، أحمد: مقارنة الأديان، أديان الهند الكبرى: مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1972 ط 3 ص 179

31. يعتبر الشيعة في القطيف وكذلك في الأحساء والبحرين وعمان والكويت أن شهري محرم وصفر الهجريين القمريين من الشهور الحرم المنحوسة التي تمتلئ بالحزن نظرا لكون النبي محمد (ص) وآل بيته قد قتلوا أو ماتوا خلال هذين الشهرين، حيث يعمد الشيعة في العشرة الأولى من شهر محرم للاحتفاء بمقتل الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب (ع) حفيد رسول الله (ص) من ابنته فاطمة (ع)، كما يحتفون بمسير سبايا الحسين (ع) إلى الكوفة والشام، وفي 25 من شهر محرم يحتفون بوفاة زين العابدين علي بن الحسين (ع) المعروف بالسجاد وهو الإمام الرابع عند الشيعة الإمامية الأثنى عشرية، وفي 8 صفر يحتفي البعض بوفاة سلمان الفارسي (المحمدي)، وفي 9 صفر يحتفي البعض كذلك بوفاة عمار بن ياسر، وفي 17 من شهر صفر يتم الاحتفاء بوفاة علي بن موسى المعروف بالرضا (ع) وهو الإمام الثامن عند الشيعة الإمامية الأثنى عشرية، وفي 20 من شهر صفر يتم الاحتفاء بذكرى اليوم الأربعين لمقتل الحسين بن علي (ع)، وفي 28 من شهر صفر يحتفي الشيعة بذكرى وفاة النبي الأكرم محمد بن عبد الله (ص). فضلا عن الاحتفاء بوفاة مريم بنت عمران (ع) في 25 من شهر صفر، وكذلك أيضا الاحتفاء بوفاة يحيا بن زكريا (ع) في 27 من شهر صفر.

32. فريزر، جيمس جورج: ترجمة، كبة، محمد زياد: الغصن الذهبي المصور دراسة في السحر والدين: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة 2011 ص151

33. نوروز: العيد الذي يجمع مختلف الشعوب: بي بي سي عربي: متوفر على الرابط التالي:
https://www.bbc.com/arabic/middleeast-47536965 .

34. حسن، هيفار: نوروز: هل هو عيد قومي أم ديني لدى الأكراد: بي بي سي عربية: متوفر على الرابط التالي:
https://www.bbc.com/arabic/world-56393432 .

35. القادري، ساجدة: قصة اختراع الشموع: موقع أي العربي 2021 متاح على الرابط التالي: https://e3arabi.com/العلوم/قصة-اختراع-الشمع/

36. القادري، ساجدة: قصة اختراع الشموع: مصدر سابق.

37. تاريخ صناعة الشموع: ويكي بيديا على الرابط التالي: https://ar.m.wikipedia.org/wiki/تاريخ_صناعة_الشموع

38. Willhöft, Franz; Horn, Rudolf (2000). "Candles". Ullmann's Encyclopedia of Industrial Chemistry. Weinheim: Wiley-VCH doi:10.100214356007/.a05_029.

39. السعدي، غازي كامل: الأعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود: مصدر سابق ص 52

40. السعدي، غازي كامل: الأعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود: مصدر سابق ص 53

41. حبذا التعرف على الديانة المسيحية: ترجمة شحادة، حسيب: منشورات الكنيسة الإنجيلية اللوثرية في فنلندا: هلسنكي 2016 ص 26

42. حبذا التعرف على الديانة المسيحية: مصدر سابق ص 27

43. المعتقدات الدينية لدى الشعوب: مصدر سابق ص 302، 303

44. حمودي، باسم عبد الحميد: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية: سلسة كتاب التراث الشعبي 1: دار الشؤون الثقافية العامة بوزارة الثقافة والإعلام 1986م ص 12، 14، 18

45. حمودي، باسم عبد الحميد: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية: مصدر سابق ص 163

46. حمودي، باسم عبد الحميد: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية: مصدر سابق ص 81، 82، 83، 84

47. حمزة، صباح: إيمان، برحايل: العادات والتقاليد التلمسانية في الأعراس: حمام العروس: العدد 54 عام 2021 ص 144: متوفر على الرابط التالي:
https://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=54&page=showarticle&id=1034 .

48. عطية، آمال: عادات وتقاليد الزواج في الجزائر على طريقة عُرف سيدي معمر بمنطقة الشلف "نموذجا": مجلة الثقافة الشعبية: العدد 32 عام 2016 ص 123: متوفر على الرابط التالي:
https://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=32&page=showarticle&id=606 .

49. القاضي، محمد: الأعراس في المغرب تعدد الطقوس والهدف واحد: مجلة الثقافة الشعبية: العدد 48 عام 2020 ص 128: متوفر على الرابط التالي:
https://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=48&page=showarticle&id=919 .

50. القاضي، محمد: الأعراس في المغرب تعدد الطقوس والهدف واحد: مجلة الثقافة الشعبية: مصدر سابق ص 133

51. أوتبعزيت، السعدية: طقوس الزواج بالمغرب منطقة بهاليل نموذجا: مجلة الثقافة الشعبية: العدد 56 عام 2022 ص 102: متوفر على الرابط التالي:
https://mail.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=56&page=showarticle&id=1067 .

52. الفردان، أمينة: الزواج البحريني "القروي" والموروثات الثقافية المتأصلة: مجلة الثقافة الشعبية: العدد 31 عام 2015 ص 76 : متوفر على الرابط التالي:
https://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=31&page=showarticle&id=584 .

53. قرقوتي، حنان: العادات والتقاليد في بيروت: مجلة الثقافة الشعبية: العدد 27 عام 2014 ص 71: متوفر على الرابط التالي:
https://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=27&page=showarticle&id=503 .

54. حسين، محمد سيد محمود: الزواج في مصر العثمانية: كراسات مراصد رقم 40: وحدة الدراسات المستقبلية لبرنامج الدراسات الاستراتيجية بمكتبة الأسكندرية عام 2017م ص 78

55. الأسدي، حيدر حسين: عيد نوروز تقاليد وأساطير شعوب: صحيفة الزمان: متاحة على الرابط التالي:
https://www.azzaman.com/%D8%B9%D98 %A%D8%AF-%D986%%D988%%D8%B1%D988%%D8%B2-%D8%AA%D982% %D8%A7%D984% %D9 %

8A%D8%AF-%D988% %D8%A3%D8%B
3%D8%A7%D8%B7%D98 %A%D8%B1-
%D8%B4%D8%B9%D988% %D8%A8/

56. حمودي، باسم عبد الحميد: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية: مصدر سابق ص 31، 35
57. هي مستهل كلمات الشاعر عزيز السماوي التي غناها الفنان العراقي الهام المدفعي ويمكن الوصول لها من خلال موقع أغنام العراق على الرابط التالي: https: // www.facebook.com/OldNewIraqiSoNgs/ posts/924590610984321
58. هي مستهل كلمات الشاعر العراقي طارق ياسين التي غناها الفنان العراقي فاضل عواد وآخرين من بعده ويمكن الوصول لها من خلال موقع محتوى على الرابط التالي: https: //www.muhtwa.com/15367/أغنية-لا-خبر-فاضل/
59. حمودي، باسم عبد الحميد: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية: مصدر سابق ص 210ص 212
60. حمودي، باسم عبد الحميد: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية: مصدر سابق ص 166
61. حمودي، باسم عبد الحميد: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية: مصدر سابق ص 158
62. حمودي، باسم عبد الحميد: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية: مصدر سابق ص 166
63. السامرائي، محمد رجب: ألوان من التراث الشعبي العراقي: سلسلة ثقافية شهرية الرقم 62 : دار الشؤون الثقافية العامة: وزارة الثقافة 2008م ص 116
64. السامرائي، محمد رجب: ألوان من التراث الشعبي العراقي: مصدر سابق ص 145
65. السامرائي، محمد رجب: ألوان من التراث الشعبي العراقي: مصدر سابق ص 146
66. منصور، بشرى ذيب: أهازيج الزواج ومعتقداته الشعبية تاريخ وذاكرة: مجلة الثقافة الشعبية قراءة في كتاب السقيلبية تاريخ وذاكرة: العدد 20 عام 2013 ص 91: متوفر على الرابط التالي: https: //www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=20&page=showarticle&id=376 .
67. الشامسي، بدرية: عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة» الجزء الثاني: تجهيز العروسين وإعدادات حفل الزواج: مجلة الثقافة الشعبية: العدد 44 عام 2019 ص 106: متوفر على الرابط التالي: https: //www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=44&page=showarticle&id=836
68. الفردان، أمينة: الزواج البحريني "القروي" والموروثات الثقافية المتأصلة: مصدر سابق ص 78: متوفر على الرابط التالي: https: //www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=31&page=showarticle&id=584 .
69. الغسرة، حسن: عادات وتقاليد الزواج في البحرين (قرية بني جمرة نموذجا): مجلة الواحة: متوفرة على الرابط التالي: http: / / www.alwahamag. com / ? act = artc & id = 1276 .
70. عجير، عديله: باشا، نسيمة: طقوس الزواج وتقاليده منطقة أوزلافن انموذجا: مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي: جامعة عبد الرحمن، ميرة، بجاية الجزائر 2014م ص 71
71. القاضي، محمد: الأعراس في المغرب تعدد الطقوس والهدف واحد: مجلة الثقافة الشعبية: مصدر سابق ص 138
72. العلوجي، عبد الحميد: من تراثنا الشعبي: مديرية الفنون والثقافة الشعبية في وزارة الثقافة والإرشاد: السلسلة الثقافية (13): دار الجمهورية بغداد 1966 م ص 41 ، 42، 43
73. الأسدي، حيدر حسين: عيد نوروز تقاليد وأساطير شعوب: صحيفة الزمان: متاحة على الرابط التالي: https: / / www. azzaman. com / % D8 % B9 % D98 %A % D8 % AF- %D986%%D988%%D8%B1%D988%%D8%B2- %D8%AA%D982% %D8%A7%D984% %D 98 %A%D8%AF-%D988% %D8%A3%D8% B3%D8%A7%D8%B7%D98 %A%D8%B1- % D 8 % B 4 % D 8 % B 9 % D 9 8 8 % %D 8 % A 8 .

المصادر والمراجع :

الكتب:

- القرآن الكريم: سورة النور، سورة البقرة، سورة فاطر، سورة النمل
- الشماس، عيسى: مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا): منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2004

- الإنجيل: كتاب الحياة عربي إنجليزي: جمعية الكتاب المقدس الدولية ط 8 عام 1982م
- بارندي، جفري: ترجمة إمام، إمام عبد الفتاح: المعتقدات الدينية لدى الشعوب: كتاب عالم المعرفة رقم 174: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت 1993
- الشامي، رشاد عبد الله: الرموز الدينية في اليهودية: مركز الدراسات الشرقية: جامعة القاهرة 2000م
- السعدي، غازي كامل: الأعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود: دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية عمان 1994
- البغوي، أبي محمد الحسين بن مسعود: تفسير البغوي (معالم التنزيل): تحقيق محمد عبد الله النمر، وعثمان جمعة ضميرية، وسليمان مسلم الحرش: دار طيبة للنشر والتوزيع الرياض 1989م مج 2
- شلبي، أحمد: مقارنة الأديان، أديان الهند الكبرى: مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1972 ط 3
- فريزر، جيمس جورج: ترجمة، كبة، محمد زياد: الغصن الذهبي المصور دراسة في السحر والدين: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة 2011
- العلوجي، عبد الحميد: من تراثنا الشعبي: مديرية الفنون والثقافة الشعبية في وزارة الثقافة والإرشاد: السلسلة الثقافية رقم(13): دار الجمهورية بغداد 1966 م
- حبذا التعرف على الديانة المسيحية: ترجمة شحادة، حسيب: منشورات الكنيسة الإنجيلية اللوثرية في فنلندا: هلسنكي 2016
- حمودي ، باسم عبد الحميد: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية: سلسلة كتاب التراث الشعبي 1: دار الشؤون الثقافية العامة بوزارة الثقافة والإعلام 1986م
- حسين، محمد سيد محمود: الزواج في مصر العثمانية: كراسات مراصد رقم(40): وحدة الدراسات المستقبلية لبرنامج الدراسات الاستراتيجية بمكتبة الأسكندرية عام 2017م
- السامرائي، محمد رجب: ألوان من التراث الشعبي العراقي: سلسلة ثقافية شهرية رقم(62): دار الشؤون الثقافية العامة: وزارة الثقافة 2008م
- عجير، عديله: باشا، نسيمة: طقوس الزواج وتقاليده منطقة أوزلافن انموذجا: مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي: جامعة عبد الرحمن، ميرة، بجاية الجزائر 2014م
- الصيادي، أسامة زيد وهبة: أهم الاختراعات والاكتشافات في تاريخ الإنسانية: دار الساقي 2011م
- الماجد، خزعل: أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ: سلسلة التراث الروحي للإنسان (1): دار الشروق للنشر والتوزيع عمان 1997م

المجلات المتخصصة:

- منصور، بشرى ذيب: أهازيج الزواج ومعتقداته الشعبية تاريخ وذاكرة: مجلة الثقافة الشعبية قراءة في كتاب السقيلبية تاريخ وذاكرة: العدد 20 عام 2013
- الفردان، أمينة: الزواج البحريني «القروي» والموروثات الثقافية المتأصلة: مجلة الثقافة الشعبية: العدد 31 عام 2015
- ايوكي، علي نجفي: أحمدي، سيد رضا: صمدي، بهاره: دراة أشكال توظيف أسطورة بروميثيوس في الشعر العربي المعاصر: مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها عد 22 عام 2016
- عطية، آمال: عادات وتقاليد الزواج في الجزائر على طريقة عُرف سيدي معمر بمنطقة الشلف "نموذجا": مجلة الثقافة الشعبية: العدد 32 عام 2016
- الشامسي، بدرية: عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة» الجزء الثاني: تجهيز العروسين وإعدادات حفل الزواج: مجلة الثقافة الشعبية: العدد 44 عام 2019
- القاضي، محمد: الأعراس في المغرب تعدد الطقوس والهدف واحد: مجلة الثقافة الشعبية: العدد 48 عام 2020
- حمزة، صباح: إيمان، برحايل: العادات والتقاليد التامسانية في الأعراس: حمام العروس: مجلة الثقافة الشعبية: العدد 54 عام 2021
- أوتبعزيت، السعدية: طقوس الزواج بالمغرب منطقة بهاليل نموذجا: مجلة الثقافة الشعبية: العدد 56 عام 2022
- الغسرة، حسن: عادات وتقاليد الزواج في البحرين (قرية بني جمرة نموذجا): مجلة الواحة: نسخة اليكترونية متوفرة على الرابط التالي: http://www.alwahamag.com/?act=artc&id=1276
- الدراسات والابحاث
- عجير، عديله: باشا، نسيمة: طقوس الزواج وتقاليده منطقة أوزلافن انموذجا: مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي: جامعة عبد الرحمن، ميرة، بجاية الجزائر 2014م

- المواقع الإليكترونية
- ديولي عيد الأنوار الهندي: موقع بي بي سي العربية: 7 نوفمبر 2018: متاح على الرابط التالي: https://www.bbc.com/arabic/world-46123211
- الأعياد اليهودية: موقع وزارة الخارجية الإسرائيلية متوفر على الرابط التالي: https://mfa.gov.il/MFAAR/InformationaboutIsrael/TheJewishReligion/JewishInstrumentsAndRituals/Pages/jewish%20ceremonial%20tools.aspx
- عادات وتقاليد الشعب الصيني: سطور.كوم : متاح على الرابط التالي: https://sotor.com/عادات-وتقاليد-الشعب-الصيني/
- القادري، ساجدة: قصة اختراع الشموع: موقع أي العربي: متاح على الرابط التالي: https://e3arabi.com/العلوم/قصة-اختراع-الشمع/
- تاريخ صناعة الشموع: ويكي بيديا على الرابط التالي: https://ar.m.wikipedia.org/wiki/تاريخ_صناعة_الشموع
- Willhöft, Franz; Horn, Rudolf (2000). "Candles". Ullmann's Encyclopedia of Industrial Chemistry. Weinheim: Wiley-VCH doi:10.100214356007/.a05_029
- كلمات الشاعر عزيز السماوي التي غناها الفنان العراقي الهام المدفعي ويمكن الوصول لها من خلال موقع أنغام العراق على الرابط التالي: https://www.facebook.com/OldNewIraqiSoNgs/posts/924590610984321
- كلمات الشاعر العراقي طارق ياسين التي غناها الفنان العراقي فاضل عواد وآخرين من بعده ويمكن الوصول لها من خلال موقع محتوى على الرابط التالي: https://www.muhtwa.com/15367/أغنية-لا-خبر-فاضل/
- آيات الكتاب المقدس: موقع ديلي فيرسيز دوت نت: متوفر عل الرابط التالي: https://dailyverses.net/ar/88%D8%B1%86%D9%84%D9%%D8%A7%D9
- الباحث القرآني متاح على الرابط التالي: https://tafsir.app
- 11. الأسدي، حيدر حسين: عيد نوروز تقاليد وأساطير شعوب: صحيفة الزمان: متاحة على الرابط التالي: https://www.azzaman.com/%D8 %B9%D98%A%D8%AF-%D986% %D988%%D8%B1%D988%%D8%B2-%D8%AA%D982%%D8%A7%D984%%D98%A%D8%AF-%D988%%D8%A3%D8%B3%D8%A7%D8%B7%D98%A%D8%B1-%D8%B4%D8%B9%D988%%D8%A8

الأفلام:

- فيلم من تصوير وأرشيف جاسم الصايغ، مونتاج عباس الصايغ تاريخ الفيلم بين 1402 / 1403 متاح على الرابط التالي: https://www.youtube.com/watch?v=Qws-KuOCh6s
- فلم من مونتاج عباس الصايغ ويعود لعام 1986م وهو متاح على الرابط التالي: https://www.youtube.com/watch?v=vP2k050s5Ho
- فلم من تصوير أبو نصره بث بتاريخ 15 فبراير 2015 وهو متاح على الرابط التالي: https://www.youtube.com/watch?v=Dx8iVsios_Q

الصور:

- الصور من الكاتب.

أ. سعيد الأشعري - المغرب

دور رجالات الطريقة التجانية في حفظ الأمن والاستقرار في المغرب المعاصر

1

ضريح الشيخ أحمد النجاتي بفاس

المقدمة:

أدى مقدمو ومريدو وأتباع الطريقة التجانية دورا هاما في الحفاظ على الأمن والاستقرار في المغرب، وقد ساعد على ذلك السمعة الطيبة التي كانت تحظى بها الطريقة في أوساط المجتمع المغربي. لقد عرفت الطريقة التجانية رجالا صدقوا ما عاهدوا الله ومن أشهرهم محمد أكنسوس (ت 1877م)، ومحمد العربي بن السائح (ت 1892م)، والحسين الإفراني (ت 1910م). وسنحاول في بداية هذه المقالة الوقوف على تعريف الطريقة التجانية ودورها الديني قبل الانتقال إلى الحديث عن أبرز الفعاليات الدينية التي ساهمت في الحفاظ على الأمن والاستقرار في المغرب المعاصر.

تعد الطريقة التجانية من بين الطرق الصوفية الأكثر شهرة في المغرب والجزائر[1] وبعض دول أفريقيا. إذ تأسست على يد أبي

العباس بن محمد بن المختار بن أحمد سالم التجاني، يقول علي حرازم برادة في هذا الصدد: «رجع الشيخ إلى قرية أبي سمغون وأقام بها واستوطن، وفيها وقع له الفتح، وأذن له صلى الله عليه وسلم في تلقين الخلق، وعين له الورد الذي يلقنه في سنة (1196هـ/1781م)، وعين له صلى الله عليه وسلم الاستغفار والصلاة عليه صلى الله عليه وسلم بكلمة الإخلاص»[2]، وقد اضطهده الأتراك في الجزائر كما فعلوا مع شيوخ الطريقة الدرقاوية وغيرهم من الصلحاء والأولياء، فهاجر إلى المغرب، و«استقر بمدينة فاس بشكل نهائي سنة (1213هـ/1798م)، وأخذ في نشر أفكاره التجانية، منجذبا للشهرة العلمية لمدينة فاس، وهو ما وفر لطريقته إشعاعا قويا في المغرب، وخاصة إفريقيا جنوب الصحراء»[3].

ويقول أحمد الأزمي في هذا المقام: «حل سيدي أحمد التجاني بمدينة فاس مع جماعة من ذويه ومساعديه يوم الإثنين 6 ربيع الثاني (1213هـ/1798م)، وكان في رفقته خليفته سيدي الحاج علي حرازم برادة الذي أنزله بدار آبائه وأجداده الواقفة بحي درب الطويل رقم 20، ومكث بها قبل أن ينتقل لدار المرايا»[4]. ولا بد من الإشارة هنا أن صاحب الاستقصا ذكر تاريخا آخرا لاستقرار الشيخ بفاس وهو (1211هـ/1796م)[5]، إذ ربطه باسترجاع المولى سليمان لمدينة وجدة بالجهة الشرقية. ونرجح أن التاريخ الأول هو الأصح، لأنه ذكر في جواهر المعاني الذي خطه خليفة الشيخ علي حرازم بيده.

لقد تمكنت الطريقة التجانية من كسب عدد كبير من الأتباع في الجزائر في بداية الأمر، وأصبح لها نفوذ كبير في فترة قياسية، وتكاثرت زواياها، «وذلك ما أثار تخوف البايات العثمانيين، الذين رأوا في تعاظم نفوذها تهديدا لسلطتهم في المناطق الجنوبية، فدخلوا معها في صراع مستمر من خلال توجيه عدة حملات إلى عين الماضي، كان من نتائجها فرار الشيخ أحمد التجاني إلى فاس»[6].

وجدير بالذكر أن الشيخ أبو العباس أحمد بن محمد التجاني الذي ازداد سنة (1150هـ/1737م) أسس طريقته بعين ماضي قرب الأغواط بالجنوب الجزائري، وسط عائلة جل أفرادها متعلمة وملتزمة بتعاليم الدين الإسلامي الحنيف، فأبوه هو محمد بن المختار وقد كان عالما متمكنا من العلوم الدينية، وأجداده كانوا كذلك علماء وصلحاء، وجده الثالث محمد بن سالم هو الذي وفد إلى عين ماضي، وتزوج من قبيلة بني «توجين» أو «تجانة»[7]، فكانوا أخوالا للشيخ، وكنيته بالتجاني تعود إلى أخواله[8]. توفي عام (1230هـ/1815م)، ودفن بالزاوية التجانية الكبرى بفاس، وحضر جنازته ما لا يكاد يحصى من علماء فاس وصلحائها وفضلائها وأعيانها وأمرائها آنذاك.

لقد تلقى الشيخ تعليما صوفيا ونشأ في حضرة الزوايا الدرقاوية والناصرية والوزانية، وهو ما أثر في تكوينه الفكري والديني مؤسسا بذلك طريقة تعرف انتشارا واسعا. ولعله من المفيد أن نؤكد أنه عندما انتقل الشيخ التجاني من الجزائر إلى المغرب فارا من اضطهاد الأتراك، والاستقرار بفاس قد وجد ترحيبا كبيرا من السلطة العلوية الحاكمة، وعناية خاصة من طرف السلطان سليمان، الذي أسكنه قصرا بذات المدينة ووفر له عونا ماديا، وعرض عليه الدار المعروفة بدار المرآة. و«لعل علاقته الحسنة بالسلطان مولاي سليمان كان لها تأثير إيجابي على الطريقة، وساعدت على انتشارها كثيرا بالمغرب، خاصة وأن الكثير من ساسة بلاط السلطان اعتنقوا الطريقة التجانية»[9].

ويبدو أن الشيخ أبو العباس التجاني قد أتى بأمور جديدة في نهجه الصوفي، وتجاوز طابع الزهد والتقشف الذي كان يعرف بها الزهاد والمتصوفة، بل إنه كان يؤمن بالعيش الرغيد في الدنيا والآخرة، وهو ما يفسر اتساع دائرة مريديه، حيث شملت التجار والأثرياء والراغبين في حياة الغنى والترف في الحياة الدنيا قبل الآخرة. ومن بين أهم ما تؤمن به الطريقة التجانية، وصول المريد إلى درجات عليا من الصفاء الروحي الذي يوصل إلى

لقاء حسي ومادي مع النبي محمد، وهو ما تمكن من الوصول إليه الشيخ التجاني في لقائه مع النبي محمد، والذي خصه وأتباعه بصلاة الفاتح. يقول علي حرازم برادة في هذا الصدد: «ذكر الشيخ أحمد التجاني أنه رأى الرسول صلى الله عليه وسلم، يقظة لا منامًا، وأخبره بعلو مقامه، وأمره بترك جميع الطرق التي أخذها من قبل، وعين له الورد الذي يلزم طريقته الجديدة، وأمره بتلقينه للناس، من غير خلوة ولا اعتزال، حتى يصل إلى ما وعد به، وأخبره بأنه مربيه وكافله، وأنه لا يصله شيء من الله إلا على يديه»[10].

والملاحظ أنه يتم التشديد في شروط الانتساب إلى الطريقة التجانية، لأن من يلتحق بها لا يحق له الخروج منها أو الالتحاق بطريق أخرى. يقول الجيلالي العدناني في هذا الصدد: «للإشارة فالدخول في الطريقة التجانية يعني الانسلاخ عن الطرق الصوفية كلها والبقاء أو الالتزام بالهوية الجديدة حتى الممات، فالمريد التجاني لا يمكن له أن يموت إلا مسلما وتيجانيا»[11].

ومما لا شك فيه أن الطريقة التجانية تعتمد -كغيرها من الطرق الصوفية- على الذكر والصلاة وقراءة الأوراد، وتبدأ بعض طقوسها بعد صلاة العصر بجوهرة الكمال التي تميز هذه الطريقة، وذلك لأن مريدي هذه الطريقة يؤمنون بأن الشيخ التجاني تلقاها شخصيا ومباشرة من الرسول محمد صلى الله عليه وسلم[12]، ولذلك فروح النبي تنزل خلال الاستغفار والتهليل وترديد جوهرة الكلام، ثم تليها صلاة الفاتح. وتجدر الإشارة إلى أن الشيخ أحمد التجاني سمى طريقته بمجموعة من الأسماء كالمحمدية والإبراهيمية، إضافة إلى الأحمدية والتجانية التي تشتهر بها.

ولا يفوتنا أن نؤكد أن هناك مراتب مختلفة في الطريقة التجانية تبدأ من المريد وتنتهي عند القطب أبي العباس التجاني، غير أنه لا يحل لأي شيخ -مهما علت مرتبته- أن يحل محل الشيخ التجاني، فمريدو هذه الطريقة ما زالوا يعتبرون أن زعيمهم هو الشيخ التجاني مؤسس الطريقة، ولا يقومون بزيارة أي ولي من الأولياء غير الشيخ المؤسس، ولا يلتزمون إلا بالورد التجاني، كما لا يقومون بالتجديد في الأذكار والأوراد؛ لأن التجانيين يعتقدون أنها مهداة من النبي محمد عليه الصلاة والسلام مباشرة، وتقتصر على الصلاة والأذكار وتختفي طقوس «الحضرة»[13]، أو أي نوع من أنواع السماع والتغني بالدعاء والذكر.

ويعتقد المنتسبون إلى الطريقة التجانية أن لهم مكانة خاصة وحظوة إلهية، وأنهم سيكونون في أمان من العذاب وسيدخلون الجنة مع الزمرة الأولى مع الرسول صلى الله عليه وسلم. يتحدث أبو العباس الشيخ أحمد التجاني عن هذا الاعتقاد قائلا: «وسألته صلى الله عليه وسلم لكل من أخذ عني ذكرا أن تغفر لهم جميع ذنوبهم ما تقدم منها وما تأخر، وأن تؤدي عنهم تبعاتهم من خزائن فضل الله لا من حسناتهم، وأن يرفع الله عنهم محاسبته على كل شيء، وأن يكونوا آمنين من عذاب الله من الموت إلى دخول الجنة، وأن يدخلوا بلا حساب ولا عقاب في أول الزمرة الأولى، وأن يكونوا كلهم معي في عليين في جوار النبي فقال لي صلى الله عليه وسلم: ضمنت لهم هذا كله ضمانة لا تنقطع حتى تجاورني أنت وهم في عليين»[14].

لقد ظلت الطريقة التجانية إلى يومنا هذا متمسكة بالأسس والمقومات الروحية الأولى التي جاءت مع الشيخ أحمد التجاني، وركزت على تقديسه وتبجيله وتمجيده، وحافظت على طريقته في التلاوة والذكر والصلاة، ويعد المنتسبون للطريقة التجانية اليوم بالملايين، ويتعدى وجودهم دولتي المغرب والجزائر إلى دول في أفريقيا وعدد من دول العالم.

تأسيس الزاوية التجانية بفاس:

إذا كانت الطريقة التجانية تأسست بالجزائر سنة (1196هـ/1781م)، فإن الزاوية التجانية بفاس لم تتأسس إلا في سنة (1215هـ/1800م) بحومة الدرداس والذي يسمى حاليا بحي البليدة[15]. وقد سبقت

2

الزاوية التجانية الكبري بحي البليدة بفاس

مرحلة التأسيس شراء مكان بناء الزاوية وما واكبها من صعوبات من طرف المعارضين والحساد إلا أن المولى سليمان وقف ضدهم وشجع الشيخ على عملية البناء وقدم له كل ما يحتاج، «إذ بمجرد اطلاعه على خبر الاعتراض على بناء الزاوية من قبل بعض الفاسيين، أصدر أوامره بالسماح ببنائها، وردع كل من وقف ضد تحقيق هذا الهدف، كما بعث إلى صاحب الزاوية قدرا مهما من المال، وكل ما هو في حاجة إليه لمساعدته على البناء إلا أن الشيخ الورع رفض هذا المنحة وردها لصاحبها بدعوى أنه ليس في حاجة إليها»[16].

لقد كان الشيخ أحمد التجاني قبل تأسيس الزاوية يجتمع مع أصحابه إما في منزله أو في بعض مساجد المدينة. وفي هذا يقول أحمد سكيرج: «اعلم أنه كان قبل إنشاء الزاوية المباركة يجتمع أصحاب سيدنا رضي الله عنه لذكر الوظيفة بباب داره غالبا بمدينة فاس، وتارة في بعض مساجدها إلى أن أمر النبي صلى الله عليه وسلم ببناء الزاوية المباركة»[17].

ووفق ما ذكر في المصادر التاريخية، يتضح أن الشيخ أحمد التجاني اشترى الموضع الذي بنيت عليه الزاوية من ماله الخاص. إذ «كان خربة منهدمة من ملك أولاد أقومي وكانت فيه كرمة كبيرة، وبموضعها دفن سيدنا رضي الله عنه، وكانت تلك الخربة مهيبة لا يقدر أحد أن يدخلها وحده. وقد بلغني على لسان الثقة أنه كان يسمع فيها في بعض الأحيان كأن جماعة يذكرون فيها وكان يقصدها غالب مجاذيب فاس»[18]. ولتوسيع مقر الزاوية ومحيطها بادر الشيخ أحمد التجاني بشراء بيت مجاور كان محبسا على امرأة كما ذكر صاحب كشف الحجاب. وهذا يدل على أن شيخ الزاوية التجانية كان يتوقع كثرة الزوار، ولذا كان عليه خلق فضاء أكبر يتسع للجميع، كما أن الزاوية الأم ستتفرع عنها زوايا أخرى سواء بفاس أو خارجها وسيصل إشعاعها إلى دول إفريقيا جنوب الصحراء، وستساهم في نشر الإسلام بشكل كبير في هذه البلدان.

لقد نجح الشيخ في تأسيس هذه الزاوية رغم ما تعرض له في البداية من عراقيل، وبدأ في استقبال المريدين والأتباع، وقال قولته الشهيرة: «واعلم أن هذه الزاوية المباركة لها من المزايا ما افتخرت به على جميع الزوايا، حتى أن سيدنا رضي الله عنه كان يتكلم يوما في فضلها فقال: لو علم أكابر العارفين ما في الزاوية من الفضل لضربوا عليها خيامهم وكان رضي الله عنه كثيرا ما ينوه بقدرها ويحض على الصلاة فيها ويقول: الصلاة في الزاوية مقبولة قطعا»[19].

وبعد وفاة الشيخ أحمد التجاني تولى أمر الخلافة في الطريقة التجانية القطب سيدي علي التماسيني، كما تولى الخلافة ولدا الشيخ محمد الكبير ومحمد الحبيب. بعد وفاة علي التماسيني عاد أمر الخلافة إلى ذرية الشيخ المؤسس أحمد التجاني، حيث تولاها ابنه محمد الحبيب التجاني مدة ثماني سنوات تقريبا، وبعد وفاته آلت الى ابنه أحمد عمار التجاني ولكن نظرا لصغر سنه تولى الخلافة عنه محمد العيد التماسيني حتى عودة سيدي أحمد عمار من الإقامة الجبرية ببوردو في فرنسا سنة 1868م[20].

وللإشارة فإن الزاوية التجانية تفرعت إلى ثلاثة فروع خاصة بعد وفاة الشيخ المؤسس: زاوية عين ماضي، وزاوية تماسين بالجزائر والزاوية التجانية بفاس بالمغرب وكانت كل واحدة منها تعتبر نفسها هي الزاوية الأم.

الدور الديني للزاوية التجانية:

لقد قامت الطريقة التجانية بدور هام في نشر الإسلام وترسيخ قيمه سواء في المغرب أو خارجه. واستطاعت الطريقة أن تنتشر بالقارة السمراء منذ ظهورها بالجزائر واستقرار الشيخ المؤسس بالمغرب، ويعود هذا الانتشار إلى ارتباط هذه الطريقة بنشر الإسلام في افريقيا عن طريق الدعوة الصوفية. ذلك أن شيوخ الزاوية التجانية ومريديها قاموا بمبادرات عدة في سبيل هذه الدعوة، حيث «بشروا أتباعها بالإسلام في غرب افريقيا وأوساطها وأدخلوا معظم السودان عن طريق الإرشاد والتعليم وبالأخذ والعطاء وبالمصاهرات مع ملوك الزنج، فهم يدعون إلى الإسلام، ويدخلون الأفواج فيه، وصار لهم تأثير جديد في قلوب الناس. ولهم رسل ومريدون يطوفون في البلاد الإسلامية»[21]. وبذلك كان لها الفضل في أسلمة مجتمعات مسيحية ووثنية بأسرها.

لقد نجحت الطريقة التجانية في البلاد الإفريقية التي تقل فيه الطرق الصوفية أكثر من المغرب الذي يعرف تعددا في الطرق وهو ما يفسر انتشار الإسلام بسرعة في هذه البلدان. إذ «لقي المشروع التجاني تجاوبا في بيئة إفريقية تقل فيها التعددية الطرقية في حين أنها وجدت صعوبة في الانتشار الواسع في بيئة مشبعة بالتصوف كما هو حال المغرب»[22]. وقد أشار إلى ذلك الجيلالي العدناني بقوله: «وسوف يعرف هذا المشروع النجاح في بيئة إفريقية مع الحاج عمر الذي نشر التجانية والإسلام من خلال حركة دعوية واحدة لم تتوان في استعمال الجهاد المسلح ضد أعدائها من الوثنيين والمسلمين المنتمين للطريقة القادرية المنافسة للتواجد التجاني، فقد انتقل الحاج عمر من محقق للكرامات إلى مؤسس لأكبر إمبراطورية في غرب إفريقيا»[23].

ساهمت الزاوية التجانية في نشر الإسلام في إفريقيا -كما أسلفنا- وقد قام مريدو هذه الطريقة الذين أصبحوا شيوخا في بلدانهم بمهمة الدعوة الإسلامية التي نجحوا فيها. وظهر في كل بلد رجالات تولوا أمر هذه الدعوة، إذ وجد الإسلام طريقه في القارة السمراء بفضلهم.

علماء الطريقة التجانية بالمغرب ودورهم في حفظ الأمن والاستقرار:

لقد انتشرت الطريقة التجانية في جميع الجهات بالمغرب، وأخذ عن الشيخ التيجاني عدد كبير من العلماء الطريقة ونهلوا من علمه الفياض، وعادوا إلى ديارهم كمقدمين للطريقة بإذن من الشيخ بغية القيام بالدعوة وتأطير المريدين الجدد على الطريقة التجانية. يقول أحمد الأزمي في هذا السياق: «إن انتشار تعاليم الطريقة التجانية في كل جهات المغرب، لم يكن ليتم بتلك السرعة القياسية، ولا ليشمل تلك المساحات الشاسعة عبر طول البلاد وعرضها، في غياب صفوة من الفعاليات، امتاز بجلبها للطريقة ولشيخها سمعة طيبة، كان وراء تناسل الزوايا التجانية وتكاثرها في كل المدن والقرى المغربية بدون استثناء»[24].

وتأسيسا على ذلك، سنعمل على تسليط الضوء على ثلاث من أشهر رجالات الطريقة التجانية الذين نشروا الطريقة ووصل إشعاعهم كل بلاد المغرب وهم: الفقيه أحمد العربي بن السائح، والفقيه محمد أكنسوس بشمال المغرب، والحسين الإفراني في سهول سوس ماسة وواد نون حتى نهر درعة وسمارة.

محمد أكنسوس

هو أبو عبد الله محمد بن أحمد أكنسوس القرشي الهاشمي الجعفري[25]، ينتمي إلى إحدى القبائل السوسية العريقة قبيلة (ايدا وكنسوس) حيث ولد سنة (1211هـ/1797م)[26]. وغادر قبيلته سنة (1229هـ/1814م)، متوجها إلى فاس طلبا للعلم حيث درس هناك مختلف العلوم كالحساب، والمواقيت، والنحو، واللغة العربية وآدابها، وبرع في النظم والنثر، واستهواه التاريخ. وتتلمذ على يد أشهر علماء عصره كالعلامة الفقيه محمد بن عامر التادلي، والشيخ حمدون بن الحاج، والشيخ محمد بن أبي بكر اليازغي والشيخ أبي العباس أحمد بن التاودي ابن سودة. ويعد أديب الغرب والسوس ومؤرخ عصره، كما انتظم في سلك الوظائف الإدارية كاتباً في الديوان. ولم يلبث أن ارتقى، وفي سن مبكرة إلى مرتبة وزير (1236هـ/1820م) في عهد المولى سليمان.

لقد ساهم محمد أكنسوس في الرفع من شأن الطريقة التجانية ذلك أنه قام بمنح الإجازات لمن يستحقها وتقويم الانحرافات، فقد كان ذا تكوين علمي متين في تخصصات عديدة ومحبا للطريقة ومدافعا عنها، ويتضح ذلك من خلال مؤلفاته المشهورة ورسائله التي حاول بفضلها تفنيد مزاعم الطاعنين في الطريقة. كما كان يدعو إلى التحلي بأخلاق الرسول صلى الله عليه وسلم والسلف الصالح، والالتزام بتعاليم الكتاب والسنة.

يذكر صاحب (مؤرخو الشرفاء) أن الفترة التي عاش فيها أكنسوس والتي تزامنت مع حكم المولى سليمان قد عرفت أزمات سياسية بسبب صراع أفراد الأسرة العلوية على السلطة. لقد «كان المغرب عهدئذ، يعيش فترة اضطراب وفتن، وكان السلطان المولى سليمان يجابه مشاكل معقدة عديدة من جراء خروج أهل فاس عليه وميلهم للمولى سعيد، نجل المولى يزيد»[27]، وكان من تبعات ذلك تفاقم العصيان ووصول التمرد إلى مناطق مجاورة. الأمر الذي دفع السلطان إلى التفكير في إرسال أحدهم من أجل تهدئة الأوضاع وتوضيح الأمور.

وبسبب ما عرف به الفقيه أكنسوس من ذكاء وفطنة وورع ودراية، فقد أرسله السلطان في تلك الفترة العصيبة إلى المناطق المتوترة في مهام سياسية هدفها وضع حد للثورات والفتن التي اندلعت في عهده، من أجل تهدئة الأوضاع وإعادة المياه إلى مجاريها. وكان يستقبل بدون أية مشاكل و«يحظى بالحفاوة والتكريم حيثما حل وارتحل»[28]. ووعيا منه بالوضعية الصعبة التي كان يعيشها المغرب، من عدم استقرار في عصره -كما ذكرنا- فقد أتى بمجموعة من الحجج المبنية على الكتاب والسنة لحث الرعية على أداء فروض الطاعة والامتثال للأمراء والحكام لأن ذلك كفيل بإعادة الاستقرار وتحقيق مصلحة البلاد والعباد، ومن تلك الحجج التي أوردها الفقيه في كتابه (الجيش العرمرم الخماسي في دولة أولاد مولانا علي السجلماسي)[29] نجد:

«من مات وليس في عنقه بيعة مات ميتة الجاهلية».

في الجامع من حديث البيهقي عن أنس: «إذا مررت ببلدة ليس فيها سلطان فلا تدخلها إنما السلطان ظل الله في أرضه»[30].

اعلم أن السلطان به قيام الدين فلا ينبغي أن يستحقر وإن كان ظالما فاسقا»[31].

لقد سعى الفقيه محمد أكنسوس لخلق مجتمع فاضل يعيد الاستقرار والطمأنينة للبلاد التي عرفت أحداثا مؤلمة في عصره، وقد وضح ذلك في كتابه الجيش العرمرم الخماسي. وفي آخر عمره انسحب من العمل السياسي، وانصرف إلى العبادة والتصوف

3 الزاوية التجانية الكبري بفاس من الداخل

والتأليف في ميدان التاريخ والشعر. فأصبح من أشهر شيوخ الطريقة التجانية وأسس زاوية بحومة المواسين بمراكش ليتفرغ للعلم حيث كان يشد إليه الرحيل من كل جهة للأخذ عنه باعتباره فقيها في الطريقة وملما بتعاليمها. توفي بمراكش سنة (1294هـ / 1877م) بعدما عمّر طويلا.

محمد العربي بن الساي

هو أبو حامد وأبو المواهب سيدي محمد العربي بن محمد بن محمد السائح بن محمد ابن داود بن محمد بن عبد القادر بن الولي الكبير والقطب الشهير سيدي محمد الشرقي العمري الفاروقي، وينتهي نسبه إلى الخليفة الراشد الثاني سيدنا أبي حفص عمر ابن الخطاب رضي الله عنه. وكان أبوه سيدي محمد من العلماء العاملين، والأولياء الصالحين، ومن أعيان الدار الشرقاوية بمدينة مكناس، رفيع المكانة بين الناس. «ولد في فجر يوم عيد الإضحى سنة (1229هـ / 1814م) بدار عائلته التي كانت مقابلة للمسجد الأعظم بمدينة مكناس»[32].

وقد نشأ محمد العربي بمكناسة الزيتون نشأة صالحة في جو مفعم بالإيمان والعلم والصلاح، ومحبّة الرسول صلى الله عليه وسلم وأهل بيته الطاهرين ومحبّة الأولياء الصالحين[33]. ودفعه والده في سن مبكرة للكتّاب ليحفظ القرآن الكريم، فحفظه حفظا متقنا، كما حفظ بعده المتون العلمية المتداولة آنذاك. ثم بعد ذلك التحق بالحلقات العلمية بمكناس لدراسة العلوم الإسلامية من نحو وفقه وعروض وبلاغة وأصول ومنطق، إلى أن اشتّد عوده وبرع في كلّ ما تلقاه. ثم رحل إلى مدينة فاس، فأخذ هناك عن جماعة من أكابر العلماء، ثم رجع إلى مسقط رأسه مكناس حيث أقبل على التدريس والإفادة فأخذ عنه جلّ طلبة ذلك الزمن، وتعاطى خطّة الإشهاد (العدالة) مدّة من الزمن.

أما شيوخه في العلم فهم كثيرون موزّعون بين مدينتي مكناس وفاس، نخص بالذكر منهم: العلامة سيدي محمد الهادي بن الشافعي المكناس المعروف ببادو (ت 1278هـ)، والعلامة سيدي محمد بن محمد بن فقيرة المكناسي (ت 1275هـ)، والقاضي العلامة سيدي العباس ابن كيران الفاسي (ت 1271هـ)، الذين تتلمذ عندهم بمسقط رأسه بمكناس[34].

أما بمدينة فاس فقد تتلمذ على يد العلامة سيدي عمر بن المكي المعطي بن صالح الشرقي (ت 1260هـ)، والعلامة الشريف سيدي الوليد العراقي الحسيني الفاسي (ت 1256هـ)، والعلامة الشريف سيدي محمد بدر الدين الحمومي الفاسي (ت 1266هـ)، كما تخرّج في علم الحديث على محدث عصره سيدي عبد القادر بن أبي جيدة المعروف بالكوهن الفاسي المدفون بالمدينة المنوّرة (ت 1254هـ)، وفي سنة (1281هـ)، وقد أجازه العلامة الرّحالة الشيخ عبد الرحمان النابلسي لما زار المغرب إجازة علمية مطلقة في سائر العلوم[35].

ولما بلغ محمد العربي بن السائح الأربعين من عمره انتقل إلى رباط الفتح، وجعله محل استقرار.

ذلك أنه تزوّج بالسيّدة عائشة بنت شيخه العلاّمة العارف سيدي محمد الحفيان الشرقاوي، وذلك بعد وفاة والدها المذكور، وكان أخوها وصيّا عليها، وكان من جملة شروط العقد أن يسكن سيدي العربي بن السائح بالرباط. وتمّ البناء بها سنة (1270 هـ). فكان هذا الزواج سببا لاستقراره النهائي بمدينة الرباط، والاشتغال بوظيفة التعليم؛ مما ساعده على نشر تعاليم الطريقة التجانية. كما أنّه أشرف على إكمال بناء الزاوية التجانية العتيقة بالحرّارين والتي كان قد بدأ بناءها صهره سيدي العربي بن الحفيان، وكان الانتهاء من بناء الزاوية سنة (1278هـ).

لقد كان محمد العربي يجلس في روض قرب داره، بالمحلّ الذي دفن فيه بحي لعلو، لاستقبال الواردين، ولإلقاء الدروس العمومية والخصوصية سواء في صحيح الإمام البخاري وغيره من كتب الحديث، أو في التربية على الطريقة. فكانت مجالسه لا تخلو من العلماء والوجهاء والطلبة والمريدين من العدوتين وغيرهما. ولقد حقق شهرة واسعة فتوافد الناس لزيارته والتبرك به واستجلاب صالح دعواته، من جميع أنحاء المغرب ومن أقطار المغرب العربي، بل حتّى من الشرق الأوسط والحرمين الشريفين تجذبهم جاذبيته القويّة وشخصيته العرفانية الفذّة، فيبلغون بفضل مولاهم، غاية مناهم.

كما كانت تتوارد عليه الرسائل والمكاتب والاستفسارات من مختلف النواحي في شتّى المواضيع فيجيب عنها بأسلوبه المتميز الرفيع، معطيا للموضوع حقّه من البحث والتحقيق، متناولا له من جميع الجوانب بحيث أن بعض أجوبته وكتاباته تعد أحياناً مؤلّفا مستقلا.

ترجم له تلميذه الشيخ العلامة المحدث أحمد بن موسى السلاوي في بعض ختماته ووصفه بـ «الشيخ الإمام قدوة الأنام، مربي السالكين وعمدة أهل الرسوخ والتمكين، شيخ السنة والدين وقطب الأولياء الواصلين صاحب النور اللائح سيدي ومولاي العربي بن السائح»، ثم ذكر في حقه أنه «كانت له مشاركة تامة في جميع الفنون خصوصا علم الحديث والفقه والعربية وعلم العروض»[36].

لقد كان محمد العربي من أئمة وجهابذة عصره، ومن حملة لواء الحديث الشريف في زمانه، وممن إليه المرجع فيه، وكان له فيه مجلس تشد إليه الرحال من المغرب وخارجه. تصدر مجالس التدريس، خاصة في الحديث النبوي الشريف، فكثر الآخذون عنه، واشتغل بتربية المريدين في زاويته التجانية بالرباط وخارجها، كما كان يؤلف في التصوف على اعتبار أنه أحد أقطاب التجانية المشاهير. ورغم أنه «لم يأخذ مباشرة عن الشيخ التجاني، ونظرا للفتح الكبير الذي ظهر عليه فقد سماه أحمد سكيرج تجاوزا أحد خلفاء سيدي أحمد التجاني»[37].

وتجدر الإشارة أنه كتب العديد من الكتب في مختلف العلوم، ويعد كتابه (بغية المستفيد)[38] من أجمل ما ألف في التصوف والطريقة التجانية. وكانت «تأتيه الأسئلة في الحقائق العرفانية من أقاصي البلدان، فيجيب عنها بأفصح بيان وأوضح برهان»[39].

لقد دخل محمد العربي في الطريقة التجانية منذ شبابه حوالي سنة (1254هـ). فطلبها ممّن كان مصدرا لإعطائها آنذاك، وهو المقدّم العلامة الخطيب سيدي محمد بلقاسم بصري رضي الله عنه (ت 1293هـ). وبعد أن تمسّك بالطريقة تخلّى عن خطّة الإشهاد بعد أن اطّلع على كلام الشيخ أحمد التجاني في الموضوع. ثم انكبّ على مجالسة علماء الطريقة وخواصّها وعلى مطالعة الكتب المؤلّفة فيها وتقاييدها الخاصة. وصار يبحث كلّ البحث عن كلّ ما يتعلّق بمؤسّسها، وبرجالها، وبفقهها، وأذواقها، وأسرارها، ومعارفها، وأنوارها، وكلّ شؤونها. فقام برحلات عديدة لأجل ذلك إلى كلّ من فاس ومراكش والرباط للاتصال بأكابر تلاميذ الشيخ رضي الله عنه، الذين أخذوا عنه مشافهة. ولم يكن يكتفي بذلك، بل كان يكاتب من كان منهم خارج المغرب، يسأل كلّ واحد عمّا عنده ممّا يتعلّق بشؤون الطريقة وعلومها. وكان من

سعد طالعه ويمن حظّه أن أدرك عددا وافرا منهم على قيد الحياة، فانتفع بهم انتفاعا بالغا. ومن بين شيوخ الطريقة التجانية الذين أخذ عنهم أو استفاد منهم وتخرّج على أيديهم تبرّكا بهم.

- العلامة الخطيب المقدّم سيدي محمد بن بلقاسم بصري المكناسي (ت 1293هـ).
- الشريف العارف المقدّم مولاي الطيّب السفياني الفاسي (ت 1259هـ).
- العارف المقدّم سيدي عبد الوهاب بن الأحمر الفاسي (ت 1269هـ).
- العارف الكبير الشريف مولاي محمد بن أبي النصر العلوي (ت 1273هـ).
- العلامة العارف سيدي محمد بن محمد بن فقيرة المكناسي (ت 1275هـ).
- العلامة العارف سيدي العباس بن كيران الفاسي (ت 1271هـ).
- العلامة العارف الكبير سيدي محمد الحفيان الشرقاوي الرباطي (ت 1256هـ).

وانتفع انتفاعا كبيرا برفيقه وصديقه العلامة لسان الطريقة أبي عبد الله سيدي محمد بن أحمد أكنسوس (ت 1294هـ). كما أخذ عن سيدي عبد القادر العلمي الذي جالسه سنين ونال منه وسمع منه الكثير. وقد أجازه في الطريقة بالإجازة المطلقة كلّ من:

- المقدم محمد الهاشمي السرغيني المدفون بعين ماضي، أجازه عام (1256هـ).
- الخليفة الحاج علي التماسيني (ت1260هـ)، أجازه مكاتبة.
- عبيدة بن محمد الصغير ابن أنبوجة التيشيتي الشنقيطي صاحب كتاب (ميزاب الرحمة الربانية في التعريف بالطريقة التجانية) (ت 1264هـ). فاجتمع لديه من المعلومات ما جعله دائرة للمعارف في كلّ ما يتعلّق بالطريقة وبصاحبها وبرجالها.

وبعد حياة مليئة بالتصوف والعلم ونشر الثقافة الإسلامية، توفي محمد العربي بن الساي ليلة الأحد 29 رجب (1309 هـ/ 1892م) بالرباط ويعد ضريحه مزارة شهيرة ببال العلو.

الحسين الإفراني السوسي

هو الحسين بن الحاج أحمد بن الحاج بلقاسم أبو علي الإفراني فقيه مالكي مغربي متصوف ولد سنة (1248هـ/ 1833م) بقرية السوق بتانكرت. لقد كرس مقدم الطريقة التجانية الإفراني حياته لخدمة الدولة والمجتمع المغربي خاصة في منطقة سوس[40] والمناطق المجاورة، ذلك أنه عمل على القيام بوظائف دينية واجتماعية من أجل إقرار الأمن والاستقرار بإقليم سوس وذلك في عهد السلطان عبد الحفيظ، فنجده يقوم بإصدار الفتاوي ويهذب سلوك قومه بالتربية الروحية، ويقوم بدور التحكيم والوساطة بإيعاز من المخزن. إذ «تشهد على ذلك الرسائل التي توصل بها من الدوائر المخزنية ومراكز القرار، تلتمس منه باحترام وإجلال استعمال نفوذه المعنوي للقيام بالمساعي الحميدة وإقرار الأمن بالإقليم السوسي، وما وراءه من أقاليم جنوبا، لما يعلمون له من أنصار بسبب علمه وسؤدده وأتباعه في الطريقة الأحمدية التجانية»[41].

ويبدو أن الشيخ الحسين الإفراني تمتع بشهرة واسعة انطلقت من سوس وعمت جميع أرجاء المغرب وذلك في أوساط القرن التاسع وبداية القرن العشرين، فكان له في كل ميدان نصيب. إذ كان مفتيا وكانت فتواه تبين مدى اطلاعه وتعاليه إلى مصادر عالية بالنسبة إلى محيطه وعصره، كما كان ملما بالحديث مستدلا به وذلك ما لم يعهد عن أحد من أهل بلاده، ولا ننسى قيامه بمهمة القضاء، حيث كان يقصده أصحاب الخصومات ويقبلون بحكمه وقضائه. كما «مارس وظيفة التدريس في كل من مدارس تازروالت، وآيت رخا، وسيدي بوعبدلي»[42].

لقد كان الحسين الإفراني السوسي أستاذ الطريقة التجانية الأحمدية في سوس وخارجها، إذ سعى في نشرها وكان قطبها في الجنوب المغربي بلا منافس إلى جنوب إفريقيا خلال أوساط القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين، كما كان يحج إليه الناس من فاس ومراكش وغيرهما. لقد كان صاحب الفضل الكبير في نشر الطريقة التجانية وتربية المريدين في زمنه، ويبدو أن التاريخ المغربي قد سجل دوره الفعال في نشر العلم والإفتاء والقضاء والتأليف والتدريس والوساطة بين السلطة والأمة؛ مما مكنه من القيام بدور هام في استقرار منطقة سوس والمناطق المجاورة لها.

يتضح إذن، أن الحسين الإفراني قد أدى أدوارا هامة في الميادين العلمية والروحية والاجتماعية والسياسية، وفي هذا يقول المختار السوسي في كتابه المعسول: «كانت خزانته أعظم خزانة في جهته التي يسكنها، وكان أيضا يتردد إلى الحواضر، فيزداد تعرفا بأكابر المغرب الحاضرين والبادين، فأدرك في هذا الطور عظمة ما مثلها عظمة بالنسبة إليه وإلى وسطه، فقد بدأت الطريقة الأحمدية التجانية تنتشر عنه بكثرة، وكان وحده قطب رحاها في الجنوب. فتكون له في القلوب ناموس وشهرة، عم أندية ما بين فاس والحمراء إلى وادي نون فالعلماء يذكرونه بعلمه الواسع، والرؤساء مأخوذون بسؤدده الذي يبهرهم إذا جلسوا إليه. وأتباعه ومعتقدوه يشيدون بما يرونه منه من إرشاد لطيف، ونصائح هينة لينة»[43].

يعتبر الشيخ الحسين الإفراني (ت.1328هـ/1910م)[44]، واحدا من أقطاب الطريقة التجانية بسوس ونواحيها وغيره كثيرون، ممن تلقوا تربية دينية وصوفية وساهموا في أمن واستقرار المغرب. وبالتالي تكون التجانية قد قدمت خدمة كبيرة على يد الإفراني وذلك بإسهامها في المحافظة على وحدة البلاد واستقراره خاصة في الجنوب المغربي الممتد من سوس إلى ما وراء نهر درعة.

الخاتمة:

لقد شكل مقدمو الطريقة التجانية أمثال الحسين الإفراني وأحمد العربي بن السائح ومحمد أكنسوس وغيرهم من صفوة الفقهاء والعلماء التجانيين دعامات أساسية للطريقة وللزوايا التي أسسوها سواء في عهد الشيخ أو بعد وفاته. وذلك نظرا للمستوى الرفيع الذي كانوا يتميزون به في اللغة العربية والفقه والشريعة الإسلامية، وكذلك بسبب ما تميزوا به من تقوى وإخلاص لله ولسنة نبيه، وبما أبانوا عنه من ذكاء وفهم، وهكذا وضعوا كل مؤهلاتهم في خدمة الطريقة التجانية بغية مواصلة دورهم التربوي والروحي والاجتماعي والسياسي خدمة للمجتمع والدولة، وحفاظا على أمن واستقرار المغرب.

الهوامش

1. حرازم، برادة علي. جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض سيدي أبي العباس التجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997، 51/1.
2. بعد الإعلان عن ميلاد طريقته بأبي سمغون، اتجه الشيخ أحمد التيجاني إلى مسقط رأسه عين ماضي التي أصبحت أول مركز للطريقة التيجانية، وهناك كثر زواره للأخذ عنه.
3. أوتبعزيت، السعدية. نشأة الفكر الصوفي التجاني، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، العدد الثالث، الجزائر، أكتوبر 2016، ص 143.
4. الأزمي، أحمد. الطريقة التجانية في المغرب والسودان الغربي خلال القرن التاسع عشر الميلادي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، مطبعة فضالة، المحمدية، 2000، 118/1-119.
5. الناصري، أحمد بن خالد. الاستقصا لأخبار دول المغرب الاقصى، مرجع سابق، 104/8.
6. لعرج، شيخ. موقف الطريقة التيجانية من قضايا الاستعمار الكبرى في شمال وغرب افريقيا خلال القرن 19وبداية القرن 20، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في التاريخ الحديث والمعاصر، كلية العلوم

الإنسانية والعلوم الإسلامية، جامعة وهران 1أحمد بن بلة، الجزائر، الموسم الجامعي 2016-2017، ص 12، بتصرف.

7. زيراح، سعيدة. الطريقة التيجانية، مجلة الدراسات الإفريقية، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، جامعة القاهرة، المجلد 30، العدد 1، 2008، ص 7.

8. نفسه.

9. Depont Octave et Coppolani Xavier, Les confréries religieuses musulmanes, Adolph Jourdan, Alger, 1897, p 437.

10. برادة، علي حرازم، جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض سيدي أبي العباس التيجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 40، بتصرف.

11. العدناني، الجيلالي. إشكالات التحقيب في التصوف المغربي إلى حدود نشأة الطريقة التيجانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ص 91.

12. يعتقد التيجانيون أن شيخهم أحمد التجاني قد رأى الرسول صلى الله عليه وسلم يقظة لا مناما ومنه تلقى أذكار وأوراد طريقته، وهذا الأمر يفنده محمد تقي الدين الهلالي بقوله: «تقدم إبطال ذلك بالأدلة النظرية بإجماع خير القرون على أن ذلك لم يقع لأحد الصحابة ولا التابعين ولا الأئمة المجتهدين مع شدة الحاجة إليه، أما النقل فليس لهم دليل ولا شبهة يتكئون عليها في هذه الدعوى». أنظر الهلالي، محمد تقي الدين. الهدية الهادية إلى الطائفة التيجانية، (دار النشر غير معروفة)، ط 1، 1973م، ص 39.

13. تعتمد العديد من الطرق الصوفية على رقصات خاصة خلال الذكر والتهليل والتسبيح وهو ما يعرف بالحضرة، والتي ينفصل خلالها المريد عن العالم المادي ويدخل في حالة من الانتشاء الروحي تقربه إلى الله.

14. حرازم، برادة علي. جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض سيدي أبي العباس التجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997، 69/1.

15. سكيرج، أحمد العياشي. كشف الحجاب عمن تلاقى مع الشيخ التجاني من الأصحاب، 1961، ص 20-21، بتصرف .

16. الأزمي، أحمد. الطريقة التجانية في المغرب والسودان الغربي خلال القرن التاسع عشر الميلادي، مرجع سابق، 140/1.

17. سكيرج، أحمد العياشي. كشف الحجاب عمن تلاقى مع الشيخ التجاني من الأصحاب، مرجع سابق، ص20. أُنظر كذلك: الأزمي، أحمد. الطريقة التجانية في المغرب والسودان الغربي خلال القرن التاسع عشر الميلادي، مرجع سابق، 138/1.

18. سكيرج، أحمد العياشي. كشف الحجاب عمن تلاقى مع الشيخ التجاني من الأصحاب، مرجع سابق، ص20.

19. سكيرج، أحمد العياشي. كشف الحجاب عمن تلاقى مع الشيخ التجاني من الأصحاب، مرجع سابق، ص 21.

20. الموقع الرسمي للزاوية التجانية، خلفاء خاتم الولاية المحمدية الشريف الحسني سيدنا أحمد التجاني من بعده، http://www.tidjaniya.com/ar/sidi-ahmed-tidjani/caliphes-suivants-ahmed-tidjani، تم استرجاعه بتاريخ: 2021/09/15.

21. سعيدة، زيراح. ظاهرة الطرق الصوفية بالجزائر: الطريقة التيجانية نموذجا، الملتقى الدولي الحادي عشر، التصوف في الإسلام والتحديات المعاصرة، الجامعة الإفريقية العقيد أحمد دراية، أدرار، الجزائر، نونبر2008، ص 573.

22. العدناني، الجيلالي. إشكالات التحقيب في التصوف المغربي إلى حدود نشأة الطريقة التيجانية، مرجع سابق، ص 92.

23. العدناني، الجيلالي. إشكالات التحقيب في التصوف المغربي إلى حدود نشأة الطريقة التيجانية، مرجع سابق، ص 82.

24. الأزمي، أحمد. الطريقة التجانية في المغرب والسودان الغربي خلال القرن التاسع عشر الميلادي، مرجع سابق، 351/1.

25. سكيرج، أحمد العياشي. كشف الحجاب عمن تلاقى مع الشيخ التجاني من الأصحاب، مرجع سابق، ص 328.

26. بروفنصال، ليفي. مؤرخو الشرفاء، مرجع سابق، 137.

27. بروفنصال، ليفي. مؤرخو الشرفاء، مرجع سابق، ص 138.

28. نفسه.

29. مؤلف الجيش العَرَمْرَم الخماسي في دولة أولاد مولانا علي السجلماسي لصاحبه محمد أكنسوس يتحدث عن تاريخ عام للإسلام منذ انبثاقه حتى عصر مؤلّفه. إلا أنه في الواقع، خصّ بلاده المغرب بجانب كبير من عنايته ولاسيما تاريخ الأسرة الحاكمة آنذاك فيها، وهي أسرة الشرفاء

العلويين، منذ نشأتها حتى 1282هـ/1865م، كما هو واضح من عنوان الكتاب نفسه. وقد ألّفه بإيعاز من السلطان المغربي محمد بن عبد الرحمن (1276-1290هـ/1859-1873م). وطبع على الحجر في فاس، في مجلدين عام 1336هـ/1918م.

30. السنن الكبير للبيهقي، كتاب أدب القاضي، ح: 16728.

31. أكنسوس، محمد. الجيش العرمرم الخماسي في دولة أولاد مولانا علي السجلماسي، تحقيق: أحمد بن يوسف الكنسوسي، المطبعة الوطنية، مراكش، 1994، 1/25-26.

32. سكيرج، أحمد العياشي. كشف الحجاب عمن تلاقى مع الشيخ التجاني من الأصحاب، مرجع سابق، ص 313. أُنظر كذلك: عبد العزيز بن عبد الله، معلمة المغرب، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مطابع سلا، ط 1، 2001، 14/ 4832.

33. نفسه.

34. موقع الكتروني خاص بالزاوية التجانية، سيدي العربي بن السائح، شيوخه في العلم http://tijania.com/abilmawahib.html تم استرجاعه بتاريخ 2021/09/15.

35. نفسه.

36. عبد العزيز بن عبد الله، معلمة المغرب، مرجع سابق، 14/ 4833، 2001.

37. الأزمي، أحمد. الطريقة التجانية في المغرب والسودان الغربي خلال القرن التاسع عشر الميلادي، مرجع سابق، 1/397.

38. مؤلف (بغية المستفيد لشرح منية المريد)، من أهم مؤلفات محمد العربي بن السايح، كرّس حياته وجهده له وأولاه عنايته حتى كان أهم مؤلف في الطريقة التجانية بعد كتاب (جواهر المعاني) لصاحبه حرازم علي برادة، بحيث أنّ كلّ من ألّف في الطريقة بعده يعتبر ناقصا مقارنة بمحتواه.

39. عبد العزيز بن عبد الله، معلمة المغرب، مرجع سابق، 14/ 4832، 2001.

40. تعتبر بلاد سوس من أكثر بلاد المغرب المعروفة بالصلاح والخير والعلم، ولذا يطلق عليها اسم سوس الخير والصلاح وسوس العلم، وسوس العالمة وسوس العلامة. ظهر في سوس عدد كبير من مشاهير العلماء والصالحين، وقد ترجم لهم العلامة المختار السوسي في كتابه المعسول.

41. الأزمي، أحمد. الطريقة التجانية في المغرب والسودان الغربي خلال القرن التاسع عشر الميلادي، مرجع سابق، 1/339.

42. السوسي، محمد المختار. المعسول، مطبعة الجامعة، الدار البيضاء، 1960م، 4/34.

43. السوسي، محمد المختار. المعسول، مرجع سابق، 4/47.

44. السوسي، محمد المختار. المعسول، مرجع سابق، 4/26.

الصور:

- الصور من الكاتب.

1. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B2%D8%A7%D988%%D98%A%D8%A9_%D8%B3%D98%A%D8%AF%D98%A_%D8%A3%D8%AD%D98%5%D8%AF_%D8%A7%D984%%D8%AA%D98%A%D8%AC%D8%A7%D986%%D98%A#/media/%D985%%D984%%D981%:Zaouiya_Tidjaniya_de_F%C3%A8s_-_tombe.jpg

2.3. http://rol-benzaken.centerblog.net/15539-mausole-sidi-ahmed-tijani-a-fes

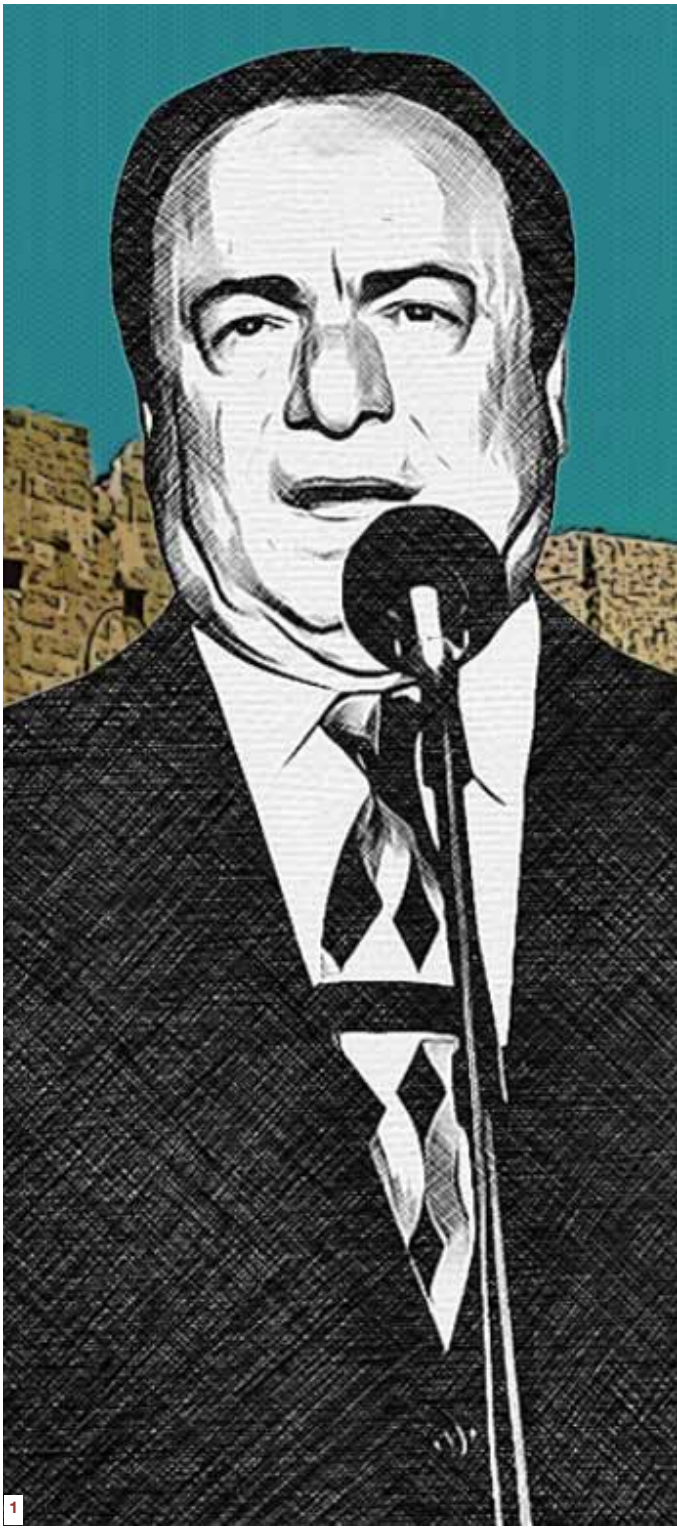
موسيقى وأداء حركي

الأغنية الشّعبيّة الشّاميّة «ع الرّوزانا»:
بحث في رواياتها التاريخية وتحليل لأداء صباح فخري لغنائها 122

سيمون جارجي من العمل الميداني الى البحث النظري
الموسيقى الإثنية بين المصطلح والبحث الميداني 140

أ.إلياس بودن – تونس

الأغنية الشّعبيّة الشّاميّة «ع الرّوزانا»[1]: بحث في رواياتها التاريخية وتحليل لأداء صباح فخري لغنائها



صباح فخري

تعتبر الأغنية الشّعبيّة الفلكلوريّة من القوالب الغنائيّة في التّراث الغنائي الشّامي، فهي أغنية تراثيّة ظهرت في بلاد الشّام وسوريا في أوائل القرن التّاسع عشر الميلادي، وكثر تداولها في عديد التّظاهرات الاستعراضيّة كالمسرح الغنائي وحتّى في المناسبات العامّة والخاصّة في المدن والأرياف السّوريّة. فالغناء الشّعبي يعتبر عمودا من أعمدة الفلكلور بصفة عامّة، إذ يستمدّ وجوده وحياته من الشّعر الشّعبي بالدّرجة الأولى، ويكون باللّغة العربيّة أو باللّهجة العاميّة ريفيّة أو بدويّة، وإن كان يميل في بعض الأحيان إلى الشّعر الفصيح. والمعهود ألاّ يكون ناظم الأغنية الشّعبيّة الفلكلوريّة ولا ملحّنها معروفا، فقد تغنّى بها النّاس بصورة عفويّة فصارت ألحانا محفوظة وذائعة.

من أبرز أنواع الأغنية الشّعبيّة الفلكلوريّة: الأغنية الرّيفيّة والبدويّة ولهما امتياز فنّي حيث أنّهما يقومان على الجمل

اللّحنيّة الرّيفيّة والبدويّة وتكون كلماتها من طابع خاصّ يخصّ الشّعب الرّيفي والبدوي واللّهجة تكون خاصّة بكلّ منطقة من مناطق الدّول العربيّة، إلى جانب الأغنية الانتقاديّة الشّعبيّة والوطنيّة والدّينيّة والقوميّة. أمّا أنواع الغناء الشّعبي في الأرياف فتتمثّل في مواويل الدّلعونا والعتابا والميجانا والشّروقي وغيرها فإنّ لكلّ منها طرقا فنّيّة في التّأليف والتّلحين والأداء[2].

نذكر على سبيل المثال أغنية شعبيّة شاميّة «ع الرّوزانا» قديمة وشعرها ولحنها قديم وتعتبر من الأغاني الشعبيّة الجميلة ذات لحن بسيط مميّز، شاعت في الشّام منذ بدايات القرن الماضي، ولعلّ شهرتها وإقبال المطرب السّوري صباح فخري على غنائها في عروضه الموسيقيّة من أسباب اختياري لها كأنموذج للبحث. فماهي هذه الأغنية الشّعبيّة وما أصلها وقصّتها ورواياتها التّاريخيّة المختلفة؟

الأغنية الشّعبيّة الشّاميّة «ع الرّوزانا»:

بحثنا في رواياتها التّاريخيّة:

إنّ أغنية «ع الرّوزانا» معروفة من بين الأغاني الشعبيّة الفلكلوريّة في سوريا ولبنان وفلسطين، وهي متكوّنة من مذهب مشتمل على الغصن الأوّل ومن أربعة أغصان أخرى، أي من خمسة أغصان. والملاحظ في هذا السّياق أنّ تحديد أصلها وردت في شأنه آراء بعض الأدباء والباحثين الموسيقيين حيث يذكر الباحث الموسيقي السّوري «أسعد جبران»[3] في كتابه «الموسيقى السّوريّة عبر التّاريخ» بداية من صفحته الخمسين بعد المائة، أنّ لهذه الأغنية الشّعبيّة الشّاميّة القديمة المجهولة الهويّة لم يعرف من هو مؤلّفها وملحّنها ومغنّيها لها عدّة روايات متداولة فماهي تلك الرّوايات؟ وهل تستقيم مع المنطق التّاريخي؟

تقول الرّواية المتداولة الأولى لهذه الأغنية، أنّ «الرّوزانا» اسم سفينة إيطاليّة نقلت، بقرار عثماني، شحنة كبيرة من البضائع إلى لبنان، وخاصّة السّلع الغذائيّة، لتطرحها بأسعار زهيدة بقصد إغراق الأسواق اللّبنانيّة، ما كان سيؤدّي إلى كساد المنتجات اللّبنانيّة وإلى إفلاس التّجّار اللّبنانيين. ولكن تجّار حلب، عاصمة الاقتصاد الشّامي والإقليمي، هبوا لنجدة إخوتهم اللّبنانيين، فاشتروا المنتجات اللّبنانيّة بسعرها الحقيقي وأهمّها التّفّاح، وأنقذوا لبنان من كارثة اقتصاديّة حقيقيّة، فأرسلت البضائع إلى حلب، ورافقها حبيبة من جاءت كلمات هذه الأغنية على لسانها:

1) المذهب:

- الغصن الأوّل:

ع الرّوزانا ع الرّوزانا كلّ الهنا فيها

واش عملت الرّوزانا الله يجازيها

- الغصن الثّاني:

يا رايحين لحلب حبّي معاكم راح

يا محمّلين العنب تحت العنب تفّاح

- الغصن الثّالث:

كلّ مين وليفو معو وأنا وليفي راح

يا ربّي نسمة هواء تردّ الوليف ليّ

- الغصن الرّابع:

أطلع على راس الجبل وأشرف على الوادي

وأقول مرحبا نسّم هواء بلادي

- الغصن الخامس:

يا رب غير القمر لأبغي أنا مرادي

وتكون ليلة عتم والسّرج مطفيّا

نلاحظ أنّ اسم سفينة «الرّوزانا» اسم أوروبّي وليس اسما لا تركيّا ولا عربيّا، فيما لو كان هناك قرار عثماني بإغراق الأسواق اللّبنانيّة، فالمفروض أن تكون السّفينة تركيّة. ثمّ إنّ أيّ مدقّق يستند إلى وقائع الحياة وليس إلى القصص التي تستند إلى الخيال الشّعبي الذي

يمزج الحقائق بالخيال. عندما تقصّر تلك الحقائق عن توفير تفسير بسيط متكامل لما يجري، سيرفض المبدأ الأساسي في هذه الرّواية، في أن يكون هناك في إسطمبول عاصمة العثمانيين، من يشتري حمولة سفينة بسعرها الحقيقي ثمّ يرسلها إلى لبنان ويتحمّل أيضا كلفة الشّحن، ليبيعها هناك بسعر رمزي، بغاية السّيطرة على الاقتصاد اللّبناني، هذا في وقت كان لبنان فيه واقعا بجميع أجزائه تحت الحكم العثماني وليس خارجه. فهذه الرّواية لا يقبلها العقل، فمن سيدفع القيمة الحقيقيّة للبضائع المرسلة إلى لبنان ليبيعها بأسعار رمزيّة تضرب الأسعار الحقيقيّة، فيما نستطيع أن نقبل واقعة تصدير التفّاح من لبنان إلى حلب، فهذا واقع معاش ودائم، ولكن تبقى الإشكاليّة في سبب تركيز هذه الأغنية الشّعبيّة على وضع التفّاح تحت العنب.

هناك رواية أخرى أقلّ تداولا، تقول بأنّ «الرّوزانا» فتحة صغيرة بين البيوت العربيّة المتجاورة، تستخدم للحديث بين الجيران من النّسوة أو لتبادل الطّعام وما شابه ذلك، ممّا هو سائد بين الجيران في البلدان العربيّة، ولكنّ حبيبين متجاورين استخدماها لحديث الحبّ والعشق، ما تسبّب في إغلاقها وفي سفر الحبيبة مع والدها إلى حلب، الذي كان يتاجر بالتفّاح والعنب. هذه الرّواية الثّانية قد توحي بأنّ هذه الأغنية عراقيّة في الأصل، إذ أنّ تسمية الفتحة بين البيوت بالرّوزانا غير شائعة في حلب أو لبنان أين عرفت الأغنية واشتهرت. وقد تكون هذه التّسمية كما قيل شائعة في العراق، ولكنّ العنب والتفّاح ليسا من المنتجات الزّراعيّة الرّئيسيّة العراقيّة القابلة للتّصدير، خاصّة وحسب نصّ الأغنية الشّعري، إلى حلب البعيدة نسبيّا، والتي كان لديها من التفّاح والعنب في الزّمان الماضي، ما يكفيها استيرادا من الأراضي القريبة المحيطة بها، سواء من مدينتي الإسكندرون أو اللاّذقيّة في سوريا أو لبنان. كما أنّ أحداث الأغنية تبدو مركّبة، من حيث سفر الحبيبة مع والدها إلى حلب، مع شحنة تفّاح وعنب، ناهيك عن أنّها لا تبرّر سبب تركيز الأغنية على وضع التفّاح تحت العنب، وبالتّالي نستنتج أنّ هذه الرّواية الثّانية لا تستقيم مع منطق الأغنية.

إذن في البحث عن قصّة هذه الأغنية، حتّى الآن العناصر المتوفّرة والبارزة أمامنا حسب الكلمات المحوريّة الهامّة في نصّ الأغنية الشّعري هي: «الرّوزانا» الموجودة في صدر وعجز المذهب أي الغصن الأوّل و«حلب» في صدر الغصن الثّاني و«التفّاح» المصدّر من جهة ما تحت «العنب» في عجز الغصن الثّاني في قول الشّاعر:

- الغصن الأوّل:

ع الرّوزانا ع الرّوزانا كلّ الهنا فيها

واش عملت الرّوزانا الله يجازيها

- الغصن الثّاني:

يا رايحين لحلب حبّي معاكم راح

يا محمّلين العنب تحت العنب تفّاح

هذا البحث عن العنب والتفّاح، إذ تشير عمليّة إخفاء التفّاح تحت العنب الموجودة حسب كلمات عجز الغصن الثّاني، أثناء نقله إلى حلب عاصمة التّجارة الشّاميّة والإقليميّة أنّه كان ممنوعا نقله أو تصديره، فمن هي الجهة التي كان ممنوعا عليها تصدير التفّاح؟ ومتى كان ذلك؟

تبيّن لنا من خلال بحثنا في عمق تاريخ قصّة هذه الأغنية، أنّ الحكومة العثمانيّة آنذاك منعت متصرّفيّة جبل لبنان، وهي كيان كان يتمتّع بنظام خاص من الحكم الذّاتي، ضمن السّلطنة العثمانيّة، بضغط من الدّول الأوربيّة، من إمكانيّة تصدير محصول التفّاح لديها خلال فترة الحرب العالميّة الأولى، كما منعت تصدير القمح إليها. إذن الفترة التي نتحدّث عنها هي فترة الحرب العالميّة الأولى، والجهة المصدّرة للتّفاح المخفي تحت العنب هي متصرّفيّة جبل لبنان. أكّد هذا نقدنا لرواية الأغنية المتداولة الأولى حسب ما ذكر أعلاه، فالوقت وقت حرب. وحتّى في إسطمبول، التي

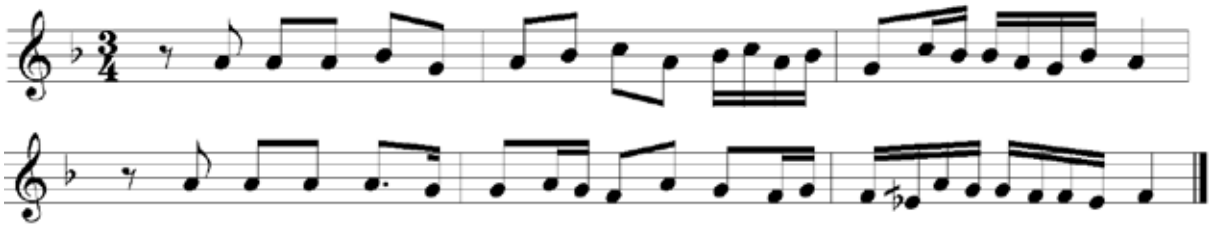
كانت تجد صعوبة في توفير المواد التّموينيّة، لن نجد أيّ جهة تسعى لشراء بضائع بأسعار حقيقيّة لبيعها في لبنان بأسعار رمزيّة لإغراق أسواقه وضرب اقتصاده. ولكن لماذا لجأ العثمانيّون إلى هذا الحصار على جبل لبنان؟ تبيّن لنا بالبحث أنّ ذلك تزامن مع ما جرى من أحداث للأرمن في تركيا، وكان ردّا على حصار فرضه الحلفاء خلال الحرب على الشّواطئ الشّاميّة، لمنع دخول السّفن العثمانيّة إليها.

في بحث آخر، وبعد تحديد الفترة التي تتحدّث عنها هذه الأغنية الشّعبيّة، وعلاقتها بالمنتجات الزّراعيّة والتّصدير والحصار، كان عن الوضع الغذائي في أوائل الحرب في الشّام عموما وفي لبنان خصوصا. تبيّن أنّ مجاعة ضربت الشّام ابتداء من عام 1915م، إذ لجأ العثمانيّون إلى جمع المحاصيل الزّراعيّة، وخاصّة القمح لصالح الجيش، وخاصّة محصول القمح، لإمكانيّة نقله إلى مسافات طويلة، فيما تزامن هذا مع سحب الشّباب للجيش، ما تسبّب في نقص كبير في اليد العاملة الزّراعيّة. ومع مرور موجات من الجراد، أكلت جزءا من المحصول الزّراعي، بحيث حلّت مجاعة كبرى في الشّام عموما ولكنّها كانت أقسى في لبنان.

بالنّتيجة، لجأ تجّار بيروت، وهي منطقة لم يكن ممنوعا عليها استيراد القمح، كونها واقعة خارج حدود متصرّفيّة جبل لبنان، إلى شرائه من إيطاليا، لأنّها كانت حتّى ذلك الوقت واقفة على الحياد في معارك الحرب العالميّة الأولى، ما يعني أنّ «الرّوزانا» كانت سفينة إيطاليّة، وكان المفروض أن تحمل القمح إلى لبنان. المهمّ أبحرت السّفينة و«كلّ الهناء فيها» كما تقول الأغنية في مذهبها في صدر غصنها الأوّل، ولكنّها ولسبب غير معروف حتّى الآن، لم تسلم البضاعة كما تقول الأغنية «الله يجازيها» في مذهبها في عجزه. تبيّن بعد البحث، أنّ السّبب المرجّح كان دخول إيطاليا الحرب إلى جانب الحلفاء في ماي 1915م، ما حوّل السّفينة إلى سفينة للحلفاء، وجعلها ملزمة بتنفيذ الحصار المفروض على الشّواطئ الشّاميّة، ما منعها من تسليم البضاعة كما تقول الأغنية «الله يجازيها». وكان المأمول طبعا إن وصلت شحنة القمح، أن تتسرّب منها كمّيّات إلى جبل لبنان مقابل تسرّب كمّيّات من التفّاح إلى حلب والمدن السّاحليّة عبر التّهريب.

إذن وقع اللّبنانيّون سواء في جبل لبنان أو في باقي المناطق، في أزمة خانقة وهي مجاعة كبرى نظرا لعدم تسليم شحنة القمح. وهنا أقدم تجّار حلب بدافع الأخوّة على رفد لبنان وجبل لبنان بالقمح، رغما عن ندرته في الشّام عموما، وعن المخاطرة باتّجاهين: إرساله تهريبا واستلام محصول التفّاح كبديل عنه تهريبا مع تغطيته بالعنب ليمرّ. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الواقعة كانت أحد الأسباب الكامنة وراء قيام الانتداب الفرنسي بتشكيل لبنان الكبير من متصرّفيّة جبل لبنان والمدن السّاحليّة مع ضمّ أقضية أربعة غنيّة زراعيّا كانت تابعة لولاية دمشق، كان المقصود من ضمّها تأمين المنتجات الزّراعيّة للبنان الكبير لحياة دولة مستقلّة.

كما هناك رواية أخرى لقصّة الأغنية، تقول أنّ أيّام الحكم العثماني، أرسل الأتراك سفينة كان اسمها «الروزانا» محمّلة بالمواد الغذائيّة الرّخيصة كالتّفّاح والعنب لبيعها في أسواق بيروت وللمضاربة على تجّارها، وهذا ما حصل فعلاً. فتكدّست البضائع اللّبنانية في الأسواق وكادت تتلف، وما كان من تجّار حلب إلاّ أن اشتروا البضاعة من تجّار بيروت وأنقذوهم من الإفلاس. اللّبنانيّون نسوا قصة سفينة «الروزانا» ولم ينسوا الأغنية التي كتبت لتشكر حلب وأهلها وتجّارها، ولم يبق مطرب لبناني ولا سوري إلا وغنّاها.

نستنتج أنّ «الرّوزانا» كانت أغنية من تلك الأغاني التي روت تاريخ المنطقة في كلمات. فالرّوزانا في خلاصة القول اسم سفينة إيطاليّة كان المفروض أن تصل محمّلة بالقمح في وقت كانت فيه مجاعة ونقص في القمح في أسواق بلاد الشام وبينها فلسطين، وعندما خرج النّاس في حلب لاستقبال سفينة الإنقاذ هذه وجدوها محمّلة بالتفّاح بدل القمح، ولعدم حاجتهم للتفّاح، أصيبوا بخيبة أمل كبرى، لذلك غنّوا هذه

الأغنيــة الشّــعبيّة الــتي أصبحــت مــن الــتّراث الغنائي الشّــامي فكيــف أدّاهــا المطــرب صبــاح فخري؟

تحليل أداء صباح فخري الغنائي[4] للأغنية الشّعبيّة الشّاميّة «ع الرّوزانا»:

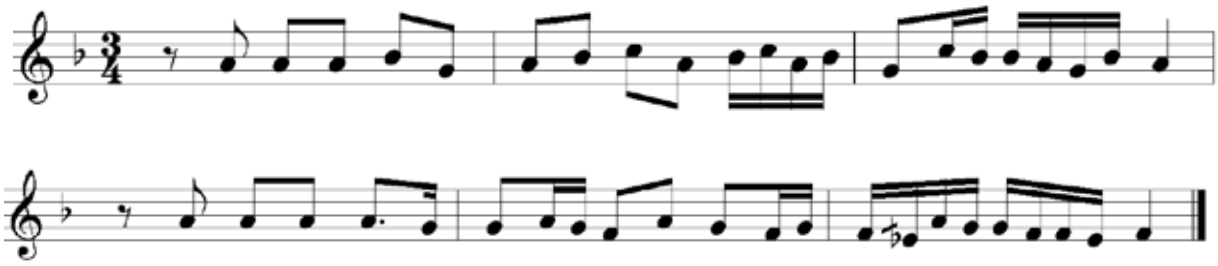
تعتــبر أغنيــة «ع الرّوزانا» مــن بين الأغاني الشّــعبيّة الفلكلوريّــة الهامّة في التّراث الغنائي الشّــامي والسّــوري. ســارت في الشّــام ووصلت إلى مصــر، وقد غنّاهــا العديد مــن المطربين والمطربــات العــرب منهم المصريّة السـيّدة إيميلــي الإســكندرانيّة التي لا شــكّ وصلتهــا الأغنية من الشّــام وجبل لبنان عبر حركة البواخر بين الموانئ الشّــاميّة والمصريّــة وقد غنّتها في مقام الرّاســت في مصر، والسـيّدة فــيروز في لبنــان بتلحين الأخويــن الرّحبــاني في نفس مقام الرّاســت. فلنتابعهــا الآن مــع المطــرب صبــاح فخري في ســوريا كما تمّ توثيقهــا في حلــب في مقام آخر وقــد غنّاها كذلك على أكبر وأشــهر مســارح العالم عمومــا وخاصّة في حفل أقامه بمهرجان الأيّام الموســيقيّة العربيّة على مسرح «الأمنديــة» بباريــس[5] في جانفــي 1985 صحبــة فرقته الموســيقيّة، وقد اخترنــاه ليكون المصدر السّــمعي لتحليل أدائه لهــذه الأغنية الشّــعبيّة فما هو مقامها الموســيقي؟ وما إيقاعهــا؟ وكيف أدّاها صباح فخــري؟ وماهي تقنيات أســلوبه الغنائي الذي توخّــاه في أداء أغصانها الخمســة؟

مــا يلاحــظ في هــذه الأغنيــة الشّــعبيّة مــن خلال تراكيبهــا اللّحنية المتّبعة هو انقســامها إلى مذهب وأربعة أغصــان. وفيها اعتمــد ملحّنها على نفــس لحن الغصن الأوّل أي لحــن المذهــب في بقيّة أغصانهــا الأربعة الأخرى فلحنهــا الأســاسي هو لحــن المذهــب أي لحــن الغصن الأوّل. أمّــا لحن كلّ غصن مــن أغصانهــا الأربعة الأخرى فيمثّل نفس المســار اللّحني الأســاسي للغصــن الأوّل أي بدون المســاس من أصله اللّحــني بتنويع طفيف في بعض أشــكالها وخلاياها الإيقاعيّة وتوظيــف تقنيات الزّخارف اللّحنيّــة فكيــف أدّاها المطرب صبــاح فخري ؟

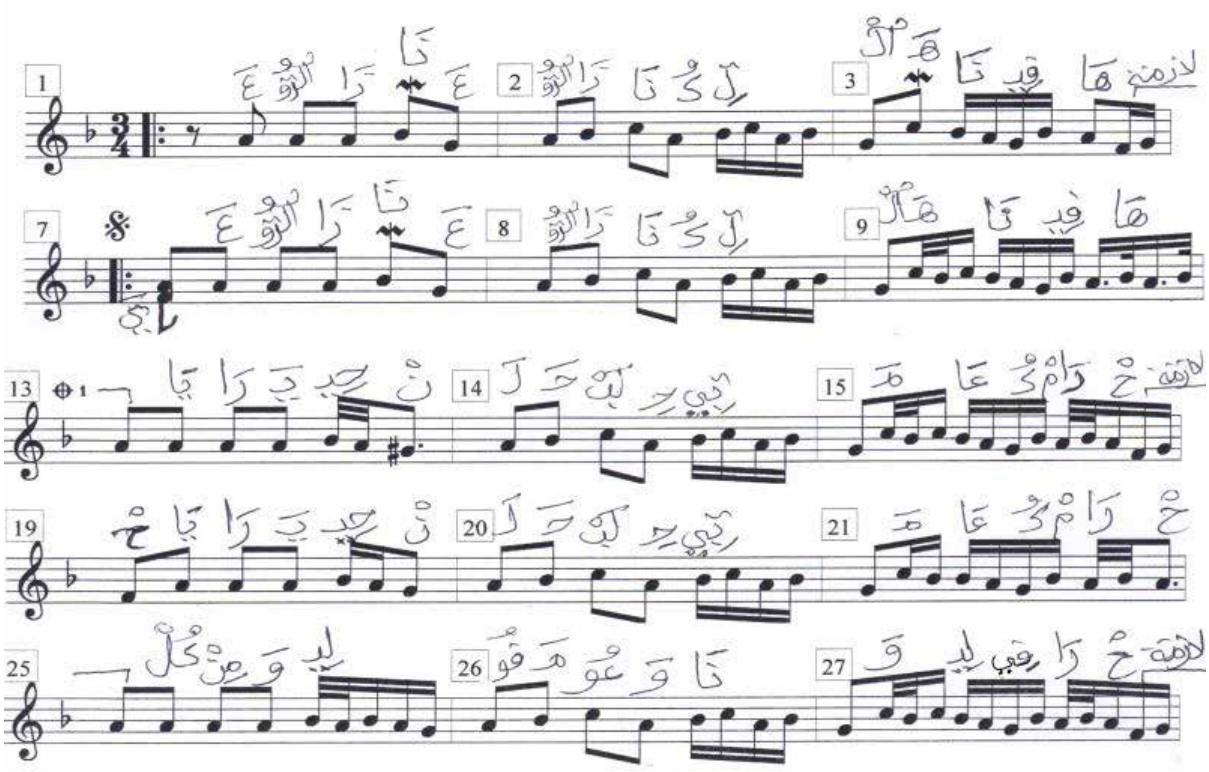
- **المقــام المســتعمل:** تــمّ تلحــين هــذه الأغنيــة الشّــعبيّة في مقــام الجهــاركاه بالاعتمــاد فقط علــى جنســه الأوّل الأســاسي وهــو الجهــاركاه على درجــة الجهــاركاه.
- **الإيقــاع:** تمّ أداء هــذه الأغنية الشّــعبيّة بإيقاع بســيط وحدته السّــوداء وهو إيقاع السّــمّاعي دارج يمكــن أن يكــون اليورك ســمّاعي ذو ثلاثة أوقات ودليلــه الإيقاعي $\frac{3}{4}$.

1) تحليل أداء صباح فخري الغنائي لمسار هذه الأغنية الشّعبيّة اللّحني الأصلي:

غــنّى صباح فخــري مذهب هــذه الأغنية الشّــعبيّة وأغصانهــا الأربعــة بنفــس المســار اللّحــني بطريقــة واحــدة ومقامهــا الموســيقي يتّفق مــع مقــام الجهاركاه في جنســه الأوّل الأســاسي فقــط وهــو الجهــاركاه على درجة الجهــاركاه مع إبــراز الدّرجة الثّالثة الحســيني فيه كاســتقرار مســاعد، في تلويــن مبكّر لتوظيــف درجات الاســتقرار، حيث اســتعمل في مســارها اللّحني جملتين لحنيّتــين مختلفتــين قصيرتين لــكلّ منهما اســتقرارها الخاص تحتوي على ســتّ مقاييس، حيــث تمثّل الجملة اللّحنيّــة الأولى لحن صدور كلّ الأغصان الخمســة بينما تمثّل الجملــة اللّحنيّــة الثّانية لحــن أعجازها.

في أداء صباح فخــري للجملة اللّحنيّــة الأولى المتكوّنة

من المقاييس الثّلاثة الأولى من مسار لحن هذه الأغنية الشّعبيّة الأساسي البسيط والتي تمثّل لحن صدر الغصن الأوّل الذي اتّخذه الملحّن لكلّ صدور أغصانها الخمسة، في المقاييس من 1 إلى 3 ومن 7 إلى 9 ومن 13 إلى 15 ومن 19 إلى 21 ومن 25 إلى 27 ومن 31 إلى 33 ومن 37 إلى 39 ومن 43 إلى 45 ومن 49 إلى 51، يستهلّ لحنها بإحدى الخاصّيات الهامّة لمقام هذه الأغنية الشّعبيّة الجهاركاه على درجة الجهاركاه والمتمثّلة في إبراز درجته الثّالثة كاستقرار مساعد وهي درجة الحسيني بتكرارها ثلاث مرّات في شكل ثلاثة مشالات، ثمّ يوظّف في شكل مشالتين مسافة الثّلاثيّة الصّغيرة النّازلة (عجم – نوا) ثمّ مسافة الثّنائيّة الصّغيرة كذلك الصّاعدة (حسيني – عجم) ثمّ يعود إلى توظيف مسافة ثلاثيّة صغيرة نازلة أخرى (كردان – حسيني). ثمّ يستعمل خليّة الأربع ذات الشّيلتين من خلال المسافة الثّنائيّة الكبيرة كذلك الصّاعدة (عجم – كردان) والمسافة الثّانية المذكورة أعلاه الثّنائيّة الصّغيرة الصّاعدة (حسيني – عجم) بتتابع لحني نازل. ثمّ يؤدّي صباح فخري مسافة الرّباعيّة التّامّة منطلقا من درجة النّوا الدّرجة الثّانية الأساسيّة لمقام الأغنية الجهاركاه إلى درجته الرّابعة وهي الكردان التي تمثّل آخر درجة لجنسه الأوّل والأساسي الجهاركاه على درجة الجهاركاه. ثمّ يعود إلى توظيف مسافتين سابقتين صغيرتين بعكسها وهي الثّنائيّة النّازلة (عجم – حسيني) والثّلاثيّة الصّاعدة (نوا – عجم) في شكل الأربع ذات الشّيلتين مع الوقوف في آخر الجملة اللحنية الأولى على درجة الحسيني لإبرازها.

وفي أداء صباح فخري للجملة اللّحنيّة الثّانية التي تمثّل لحن عجز الغصن الأوّل الذي اتّخذه الملحّن لكلّ أعجاز أغصان الأغنية الخمسة، في نفس جنس الجهاركاه على درجة الجهاركاه، يواصل في نفس خاصّية المقام السّابقة وهي إبراز درجته الثّالثة الحسيني بنفس الأسلوب السّابق بتكرارها أربع مرّات بتكرار خليّة المشالتين مرّتين، ثمّ يواصل إبراز تلك الدّرجة في شكل مشالة منقوطة بالنّزول بمسافة الثّنائيّة الكبيرة (حسيني – نوا) في شكل ذات الشّيلتين، ثمّ يؤدّي خليّة مشالة مع إثنين ذات الشّيلتين على درجتي النّوا والجهاركاه بمسافة ثنائيّة كبيرة مع استعمال مسافة الثّلاثيّة الكبيرة الصّاعدة (جهاركاه – حسيني) مع العودة إلى نفس الخليّة السّابقة بنفس مسافة الثّنائيّة الكبيرة بنفس درجتي النّوا والجهاركاه ويعتمد على نفس هذه الخليّة بنفس درجاتها باستعمال نفس مسافتي الثلاثيّة والثّنائيّة الكبيرتين السّابقتين. ثمّ يعيد خليّة سابقة موجودة في الجملة اللّحنيّة الأولى وهي الأربع ذات الشّيلتين على درجات مختلفة لمسافات أخرى وهي: مسافة الثّنائيّة المتوسّطة النّازلة (جهاركاه – سيكاة) ثمّ بالانتقال من درجة السّيكاة إلى الحسيني بمسافة الرّباعيّة الكبرى الصّاعدة (سيكاة – حسيني) ثمّ ينزل تباعا إلى درجات النّوا والجهاركاه والسّيكاة بتتابع لحني نازل ثمّ يختم الأغنية بالعودة إلى درجة ارتكاز مقامها وهي درجة الجهاركاه.

من خلال هذا التّحليل للمسار اللّحني الأساسي لهذه الأغنية الشّعبيّة، نبيّن أنّ لحنها قصير جدّا وأشكالها وخلاياها الإيقاعيّة بسيطة، ممّا يدفعنا إلى التّشوّق لمعرفة كيفيّة أداء صباح فخري نفس مسارها اللّحني في غناء أغصانها الخمسة ؟

2) تحليل أداء الأغصان الخمسة: الإعادات اللّحنيّة لمسار هذه الأغنية الشّعبيّة:

المذهب:

- الغصن الأوّل:

ع الرّوزانا ع الرّوزانا كلّ الهنا فيها

واش عملت الرّوزانا الله يجازيها

- الغصن الثّاني:

يا رايحين ع حلب حبّي معاكم راح

يا محمّلين العنب تحت العنب تفّاح

- الغصن الثّالث:

كلّ مين وليفو معو وأنا وليفي راح

يا ربّي نسمة هواء تردّ الوليف ليّ

الغصن الرّابع:

أطلع على راس الجبل وأشرف على الوادي

وأقول مرحبا نسّم هواء بلادي

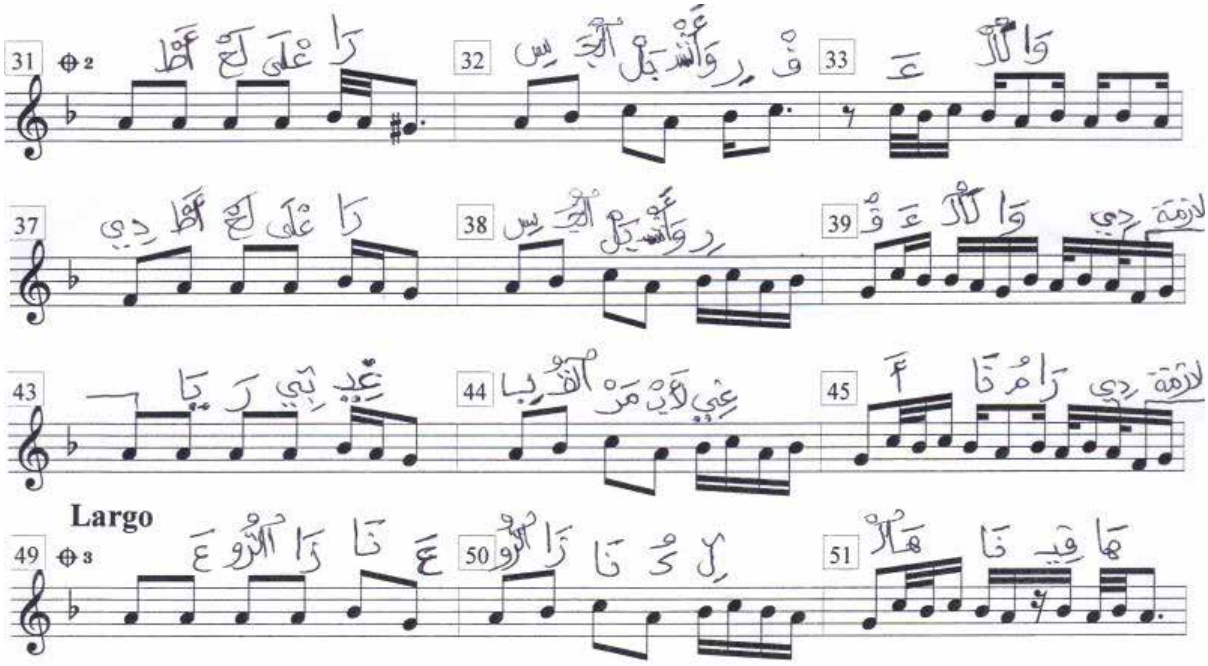
- الغصن الخامس:

يا رب غيب القمر لأبغي أنا مرادي

وتكون ليلة عتم والسّرج مطفيّا

بصفة عامّة، يمثّل أداء الأغصان الخمسة تصرّف صباح فخري في شكل إعادات لحنيّة لنفس مسار الأغنية الشّعبيّة اللّحني الأساسي المتكوّن من الجمل اللّحنيّة الثّلاثة من خلال إثرائه بصفة خاصّة تميّز هذه الأغنية الشّعبيّة بأسلوب متنوّع يعتمد أساسا على تقنيات الزّخارف الصّوتيّة لتحلية الدّرجات الموسيقيّة مع تنوّع في الأشكال والخلايا الإيقاعيّة دون تجريدها من لحنها الأصلي فكيف كان ذلك؟

1.2 تحليل أداء صباح فخري للجملة اللّحنيّة الأولى لهذه الأغنية الشّعبيّة:

في أداء صباح فخري للجملة اللّحنيّة الأولى المتكوّنة من المقاييس الثّلاثة الأولى من مسار لحن الأغنية

الشّعبيّة الأساسي والتي تمثّل لحن صدر الغصن الأوّل الذي اتّخذه الملحّن لكلّ صدور أغصانها الخمسة، في المقاييس من 1 إلى 3 ومن 7 إلى 9 ومن 13 إلى 15 ومن 19 إلى 21 ومن 25 إلى 27 ومن 31 إلى 33 ومن 37 إلى 39 ومن 43 إلى 45 ومن 49 إلى 51، يعتمد على أساليب الأداء التّالية:

المحافظة على نفس الهيكل اللّحني والإيقاعي لعدد من الأشكال والخلايا الإيقاعيّة البسيطة في بعض المقاييس:

- تكرار خليّة المشالتين ثلاث مرّات بتوظيف درجة الحسيني أربع مرّات في المقياسين عدد 7 و49.
- إضافة شكلي نصف نفس وسوداء لخليّة المشالتين مرّتين في المقياس الأوّل.
- خليّة المشالتين مرّتين مع الأربع ذات الشّيلتين والاحتفاظ على نفس هذه الخليّة على نفس الدّرجات وهي الحسيني والعجم والكردان في المقاييس عدد 2 و8 و14 و20 و26 و38 و44 و50.
- خليّة المشالتين مرّتين مع إضفاء تقنية الدّاعمة المضاعفة في آخر الخليّة كتبت على صورة زوج من ذات الشّيلين على درجتي العجم والحسيني يسار درجة Sol# لتوشيتها في المقياسين عدد 13 و31.
- خليّة المشالتين مرّتين مع إثنين ذات الشّيلتين على درجتي العجم والحسيني مع مشالة على درجة النّوا في المقياسين عدد 19 و37 و40 و43.
- خليّة المشالتين مرّتين مع مشالة على درجة النّوا التي توشّت بتقنية القاضمة المشطوبة في آخر الخليّة مع إثنين ذات الشّيلتين على درجتي العجم والحسيني فأدّت باستعمال إثنين ذات الثّلاث شيلات وثلاث ذات الشيلتين في المقياس عدد 25.
- خليّة المشالتين مرّتين مع ذات الشّيلتين ومشالة منقوطة على درجتي العجم والكردان في المقياس عدد 32.

- خليّة المتقوّية ذات وقت مرّتين على درجتي الحسيني والعجم في المقياس عدد 33.
- المحافظة على نفس الأشكال والخلايا الإيقاعيّة لمقياس واحد في بعض المقاييس الأخرى وهي عدد 15 و27 و45.

أسلوب التّنويع في الأشكال والخلايا الإيقاعيّة البسيطة:

نلاحظ في صدور الأغصان الخمسة لهذه الأغنية الشّعبيّة وجود تنويع كبير في الأشكال والخلايا الإيقاعيّة أحيانا بسيطة وأخرى معقّدة:

- المقياس عدد 3 في بعض المقاييس عدد 9 و15 و21 و33 و51.

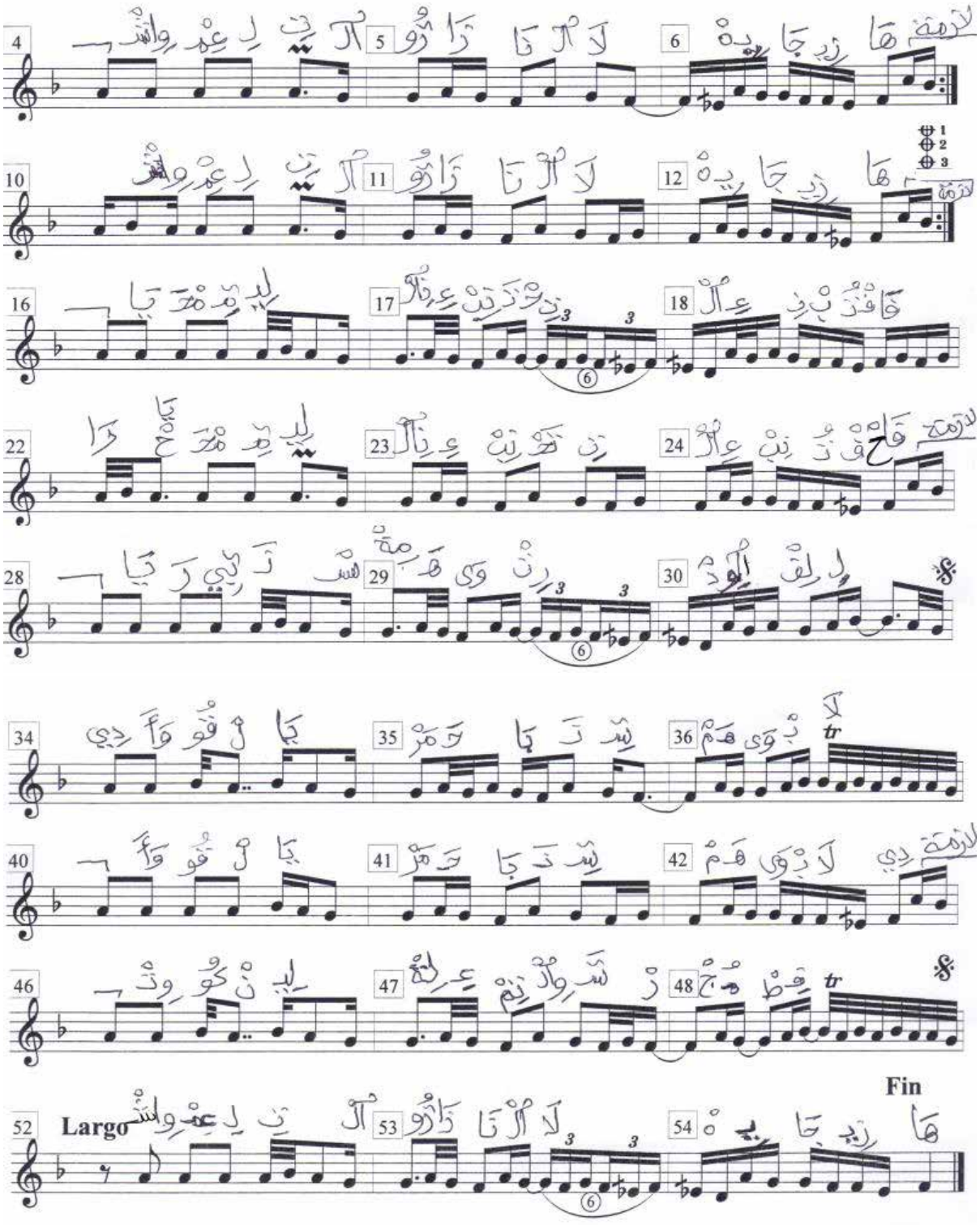
إدخال على المقاييس الثّلاثة لهذه الجملة اللّحنيّة الأولى أساليب التّقنيات الزّخرفيّة لتحلية الدّرجات الموسيقيّة الهامّة التي تؤدّي إلى التّنويع في الأشكال والخلايا الإيقاعيّة البسيطة:

تتمثّل أساليب التّقنيات الزّخرفيّة في الجملة اللّحنيّة الأولى التي وظّفها صباح فخري في توشية درجات sol# والنّوا والحسيني والعجم والكردان فيما يلي:

- تقنية الدّاعمة المضاعفة أدّاها في شكل صورة زوج من ذات الشّيلين على درجتي العجم والحسيني يسار درجة sol # لتوشيتها في المقياسين عدد 13 و31.
- نوع من تقنية الزّحلقة بواسطة توظيف جنس لوني كروماتيكي بالنّزول تباعا بنصف بعد لوني مرّتين بمسافتي الثّنائيّة الصّغيرة النّازلتين على درجات (عجم - حسيني وsol #) في المقياسين عدد 13 و31.
- تقنية القاضمة وشّى بها درجة الحسيني على شكل مشالة مع إثنين ذات الشّيلتين على درجتي الجهاركاه والنّوا فقضم بها درجة العجم الموالية لها في الارتفاع في المقاييس عدد 15 و21 و22 و27.
- تقنية القاضمة المشطوبة وشّى بها درجة الكردان على شكل مشالتين على درجتي النّوا والكردان فقضم بها درجة العجم السّابقة لها في الارتفاع في المقاييس عدد 3 و9 و15 و27 و33 و45 و51 وتوظيف نفس تقنية القاضمة المشطوبة فوق درجة العجم مرّتين قضم بها درجة الحسيني السّابقة لها في الارتفاع: في المرّة الأولى على شكل مشالتين على درجتي العجم والنّوا في المقياسين عدد 1 و7 وفي المرّة الثّانية درجة على شكل مشالة مع إثنين ذات الشّيلتين على درجتي الحسيني والنّوا في المقياس عدد 25.

وبعد عزف الفرقة الموسيقيّة لازمة آليّة قصيرة جدّا تفصل بين غناء صدر وعجز كلّ غصن من أغصان الأغنية الشّعبيّة الخمسة، وتمثّل خليّة إثنين ذات الشّيلتين مع مشالة: في المرّة الأولى على درجات مسافتين للثّنائيّة الكبيرة الصّاعدة (جهاركاه - نوا) و(نوا - حسيني)، في المقاييس عدد 3 و4 و15 و27 و39 و45، وفي المرّة الثّانية على درجات مسافتي للثّنائيّة الكبيرة النّازلة (كردان - عجم) و(عجم - حسيني)، في المقاييس عدد 6 و12 و24 و42، كيف أدّى صباح فخري الجملة اللّحنيّة الثّانية وماهي تقنياته وأساليبه؟

2.2 تحليل أداء صباح فخري للجملة اللّحنيّة الثّانية لهذه الأغنية الشّعبيّة:

يعتمد صباح فخري في أداء الجملة اللّحنيّة الثّانية المتكوّنة من المقاييس الثّلاثة الأخيرة من مسار لحن الأغنية الشّعبيّة الأساسي والتي تمثّل لحن عجز الغصن الأوّل الذي اتّخذه الملحّن لكلّ أعجاز أغصان الأغنية الشّعبيّة الخمسة، في المقاييس من 4 إلى 6 ومن 10 إلى 12 ومن 16 إلى 18 ومن 22 إلى 24 ومن 28 إلى 30 ومن 34 إلى 36 ومن 40 إلى 42 ومن 46 إلى 48 ومن 52 إلى 54، على أساليب الأداء التّالية:

Largo
Fin

المحافظة كذلك تارة على نفس الهيكل اللّحني والإيقاعي لعدد من الأشكال والخلايا الإيقاعيّة البسيطة في بعض المقاييس:

- خليّة المشالتين مرّتين مع تقنية القاضمة وشّى بها درجة الحسيني في شكل مشالة منقوطة يمين درجة النّوا في شكل ذات الشّيلين في المقاييس عدد 4 و16 و28.
- خليّة الأربع ذات الشّيلتين مرّتين في المقياسين عدد 6 و54.
- المحافظة على نفس الأشكال والخلايا الإيقاعيّة لمقياس واحد في بعض المقاييس الأخرى:

1. المقياس عدد 4 في المقياسين عدد 16 و28.
2. المقياس عدد 11 في المقياسين عدد 23 و41.
3. المقياس عدد 12 في المقياسين عدد 24 و42.
4. المقياس عدد 17 في المقياسين عدد 29 و53.
5. المقياس عدد 34 في المقياس عدد 46.
6. المقياس عدد 36 في المقياس عدد 48.

أسلوب التّنويع في الأشكال والخلايا الإيقاعيّة ا لبسيطة :

نلاحظ في أعجاز الأغصان الخمسة لهذه الأغنية الشّعبيّة وجود تنويع كبير في الأشكال والخلايا الإيقاعيّة أحيانا بسيطة وأخرى معقّدة:

1. المقياس عدد 4 في بعض المقاييس عدد 10 و22 و34 و52.
2. المقياس عدد 5 في بعض المقاييس عدد 11 و17 و35 و47.
3. المقياس عدد 6 في بعض المقاييس عدد 12 و18 و30 و36.

إدخال على المقاييس الثّلاثة لهذه الجملة اللّحنيّة الثّانية كذلك أساليب التّقنيات الزّخرفيّة لتحلية الدّرجات الموسيقيّة الهامّة التي تؤدّي إلى التّنويع في الأشكال والخلايا الإيقاعيّة البسيطة:

بالمقارنة مع أداء صباح فخري لأساليب التّقنيات الزّخرفيّة في الجملة اللّحنيّة الأولى التي وظّفها صباح فخري في توشية درجات الجهاركاه والنّوا والحسيني والعجم والكردان، وظّف في أداء هذه الجملة اللّحنيّة الثّانية القصيرة عدّة تقنيات وهي:

- تقنية الدّاعمة القصيرة أدّاها في شكل صورة مشالة صغيرة مشطوبة على درجة العجم يسار درجة الحسيني لتوشيتها في المقياسين عدد 34 و46.
- تقنية الدّاعمة المضاعفة أدّاها في شكل صورة زوج من ذات الشّيلين على درجتي الحسيني والنّوا يمين درجة النّوا لتوشيتها في المقاييس عدد 17 و29 و47 و53 وتوظيف نفس التّقنية على نفس درجتي الحسيني والنّوا يمين درجة العجم لتوشيتها في المقياس عدد 30.
- تقنية القاضمة وشّى بها درجة الحسيني في شكل مشالة منقوطة يمين درجة النّوا في شكل ذات الشّيلين حيث كتبها فوق الحسيني فقضم بها درجة العجم الموالية لها في الارتفاع في المقاييس عدد 4 و10 و16 و22 و28 و52.
- تقنية القاضمة المشطوبة وشّى بها درجة الحسيني في شكل مشالة يمين شكل درجتي السّيكاة والدّوكاه في شكل مشالتين حيث كتبها فوق الحسيني فقضم بها درجة النّوا السّابقة لها في الارتفاع في المقياسين عدد 18 و30.
- تقنية الزّمرة بنوع آخر بواسطة أشكال ترقيم ثانويّة وشّى بها درجتي النّوا والجهاركاه محفوفتين بدرجات أخرى توشّيها فأدّاها في

شكل السّداسي ذات الشّيلين متكوّن من ثلاثيين متتاليين من ذات الشّيلين حيث أدّى الأوّل توشية درجة النّوا بمسافة الثّنائيّة الكبيرة نازلة وصاعدة (نوا – جهاركاه – نوا) وأدّى الثّاني توشية درجة الجهاركاه بمسافة الثّنائيّة المتوسّطة نازلة وصاعدة (جهاركاه – سيكاة – جهاركاه) في المقاييس عدد 17 و29 و53.

- تقنية التّرعيدة أو الزّغردة في نسق سريع لدرجة العجم فأدّى المغنّي الدّرجات الموسيقيّة محفوفة بدرجات أخرى توشّيها بمسافة ثنائيّة صاعدة أو نازلة كبيرة كانت أم صغيرة في شكل ثمانية ذات الثّلاث شيلات متكوّنة من درجات العجم والحسيني والنّوا في المقياسين عدد 36 و54، ويشار إلى هذه التّقنية tr.

أمّا على مستوى أدائه لكلمات النصّ الشّعري، نستنتج إبراز صباح فخري لبعض الكلمات المحوريّة الموجودة في بعض أغصان هذه الأغنية الشّعبيّة بنفس الأسلوب أي بتكرارها مرّتين مثل «ع الرّوزانا» في صدر الغصن الأوّل لأهميّة قصّة الأغنية و«راح» في صدر الغصن الثّاني و«العنب» في عجز الغصن الثّاني. فتكرار تلك الكلمات المحوريّة يبدو بمثابة تقنية وأسلوب متكرّر جليّ اعتمده صباح فخري لإبراز جمال الصّور البلاغيّة ولبيان عمق الإحساس والمختلج في نفس الشّاعر.

كما نلاحظ إعادة غناء الغصن الأوّل من هذه الأغنية الشّعبيّة في كلّ مرّة بعد نهاية غناء الغصنين الرّابع والخامس وبعد نهاية غناء الغصنين الثّالث والخامس. كما يعاد كذلك غناء الغصنين الثّاني والرّابع مرّتين، ويؤكّد صباح فخري من خلال كلّ تلك الإعادات أنّها ليست مجرّد تكرار لا لجملة اللحّن الأساسي ولا أيضا للمضمون، بل أنّها توضيح لهما.

ونستنتج من خلال أداء صباح فخري لهذه الأغنية الشّعبيّة من خلال توظيف نفس المسار اللّحني للغصن الأوّل في بقيّة أغصانها الأربعة وإضفاء على ذلك المسار اللّحني أساليب وتقنيات الزّخارف اللّحنيّة مع المحافظة تارة على الهيكل اللّحني والإيقاعي في بعض المقاييس والتّنويع في الأشكال والخلايا الإيقاعيّة في أغلب مقاييس الأغنية الشّعبيّة، أنّ هذه الطّريقة الأسلوبيّة كانت بمثابة تعبير حيّ عن إتقانه المساوقة بين اللّحن والمضامين فلها دلالة هامّة في ارتباط الأداء بالمضامين الشّعريّة عند صباح فخري فهو يمثّل المؤدّي الذي يتكفّل بتبليغ مضمون الأغنية الشّعبيّة الوجداني والفنّي.

فمن ناحية أداء صباح فخري بهذه الطّريقة من التّنويع، نستطيع أن نجزم بأنّه ساير الذّروة الشّعوريّة كما أنّه تميّز عن المجموعة المردّدة للأغصان بنفس المسار اللّحني الذي يعبّر عن الرّتابة، وهو ما يبيّن مقدرته الموسيقيّة ومعرفته الجيّدة بوظيفة التّلوينات الزّخرفيّة وتنويع الخلايا الإيقاعيّة لاسيّما في تقديم الشّكل المتدرّج والتّفصيلي للأغصان الخمسة للأغنية الشّعبيّة .

3) المساحة والمنطقة الصّوتيّة في أداء هذه الأغنية الشّعبيّة:

يمتلك صباح فخري مساحة صوتيّة عاديّة في أدائه لهذه الأغنية الشّعبيّة حيث تبلغ 6 درجات فقط نظرا لقصر لحنها، يعني ديوان تنقصه ثلاث درجات وتمتدّ تلك المساحة من درجة السّيكاة إلى درجة الكردان. وبذلك يكون الغناء في المنطقة الوسطى فقط.

4) المسافات الصّوتيّة في أداء هذه الأغنية الشّعبيّة:

في هذه الأغنية الشّعبيّة استعمل صباح فخري جميع مسافات الثّنائيّة بأنواعها الكبيرة والصّغيرة والمتوسّطة الصّاعدة والنّازلة وذلك لتركيز الخطّ اللحني وبدايات الجمل الفرعيّة الثّانويّة ونهايتها مع بعض مسافات الثّلاثيّة مثل: الصّغيرة النّازلة والصّاعدة (عجم – نوا) الموجودة بكثرة في المقاييس

عـدد 1 و2 و3 و7 و8 و9 و14 و15 و20 و21 و26 و27 و38 و39 و44 و49 ومثـل الصّغـيرة النّازلـة (كـردان – حسـيني) الموجـودة في المقاييس عـدد 2 و8 و14 و20 و26 و32 و38 و44 و50 ومثـل الكبـيرة الصّاعـدة (جهاركاه – حسـيني) الموجـودة كذلك بكثرة في المقاييـس عـدد 5 و11 و12 و17 و19 و23 و24 و29 و35 و36 و37 و41 و42 و47 و48 و53.

كما وظّـف كذلـك مسـافتين صاعدتـين للرّباعيّة مثـل التّامّة (نوا – كـردان) الموجـودة في المقاييس عدد 3 و9 و15 و21 و27 و39 و45 و51 ومثل الكبرى (سيكاة – حسـيني) الوحيدة والموجودة في المقيـاس عدد 6.

إضافـة إلى ذلـك، اسـتعمل أيضـا مسـافة وحيدة للخماسـيّة وهي الصّاعدة (دوكاه – حسيني) في المقاييس عـدد 18 و30 و54.

ونظرا لقصر لحـن هذه الأغنيـة الشّـعبيّة، نلاحظ عـدم وجـود لبقيّة المسـافات الأخـرى مثل السّداسـيّة والسّـباعيّة والدّيوان، وهذه ميزة تلحينيّـة لهذه الأغنية الشّـعبيّة، ورغم ذلك يدلّ من خلال مسـافات الثنائية والثلاثية والرباعية والخماسـية فقط علـى مدى قدرته على التّنقّل بيسـر بـين النغمات وعلى تحكّمـه الجيّد في مجاله الصّـوتي العريض.

5) أداء نطق الكلمات ومخارج الحروف واللّغة:

أعطـى صبـاح فخـري بغنائـه لـكلّ كلمـات النصّ الشّـعري لهذه الأغنية الشّـعبيّة مداها ويـؤدّي معناها بفضـل مقدرتـه على النّطـق السّـليم والضّبـط الجيّد لمخـارج الحـروف بشـكل واضـح وجلـيّ، ممّـا يمكّـن المسـتمع من التّلذّذ بجماليّة الأداء. وفيها تمسّـك كذلك بخصوصيّات اللّهجة العامّيّة الشّـاميّة والسّوريّة فاحترم تتابـع الكلمات والمقاطـع الطّويلة والقصـيرة، وهذا يدلّ علـى تكوينـه اللغـوي الصّلب نتيجـة لحفظـه القرآن الكريـم وأحـكام التّجويد.

6) استنتاجات عامّة حول أداء صباح فخري الغنائي لهذه الأغنية الشّعبيّة:

بعـد الاسـتماع لغنـاء صبـاح فخـري للأغنية الشّـعبيّة «ع الرّوزانـا» وبعـد تحليـل أدائه الغنائي لها نسـتنتج ما يلي:

- الاعتماد على تكـرار واضح للحن هـذه الأغنية الشّـعبيّة الأساسي أي لحن المذهب في الجملتين اللحنيّتـين لبقيّة الأغصان الأربعـة فقد أضفى صبـاح فخـري علـى لحنهـا في غنائها أسـلوب أداء يتمـيّز بإضافـة تقنيـات زخرفيّـة مختلفة وتنويعـات في الأشـكال والخلايـا الإيقاعيّـة تغـني جمـل لحـن هـذه الأغنيـة الشّـعبيّة الأسـاسي وحافظـت عليه في نفـس الآن بحيث كانـت هـذه الطّريقـة المزدوجـة بـين الإضافة والمحافظـة طريقـة جالبـة الانتبـاه لأسـماع الجماهـير. وينمّي صبـاح فخري هـذه الطّريقة في التّطريـب بتكـرار غنـاء بعض أغصـان هذا القـدّ عدّة مـرّات حيث غـنّى الغصـن الأوّل 6 مـرّات وكلّ من الغصنـين الثّـاني والرّابع مرّتين فمرّ في طربـه الذّاتي بثلاث درجـات بلغ بها ذروة السّـلطنة وكذلك فعل لنقل هـذه الدّرجات إلى المتلقّين حيـث في غنائه لهذه الأغنية الشّـعبيّة في حفـل بمهرجـان الأيّـام الموسـيقيّة العربيّـة علـى مسـرح «الأمنديـة» بباريـس في جانفي 1985 كان متعمّـق الإحسـاس بحالـة شـجاه القصـوى المعـبّرة عـن تاريخ بـلاد الشّـام ممّا دعـاه لإيصالها إلى جمهـوره عـبر عذوبة صوته وحسـن أدائه.

- إبـراز صباح فخـري لبعـض الكلمـات المحوريّة الموجـودة في بعـض أغصـان هـذه الأغنيـة الشّـعبيّة بنفس الأسـلوب أي بتكرارهـا مرّتين مثل «ع الرّوزانا» في صـدر الغصن الأوّل لأهميّة قصّـة الأغنيـة و«راح» في صدر الغصـن الثّاني و«العنب» في عجـز الغصن الثّـاني. فتكرار تلك

الكلمات المحوريّة يبدو بمثابة تقنية وأسلوب متكرّر جليّ اعتمده صباح فخري لإبراز جمال الصّور البلاغيّة ولبيان عمق الإحساس المختلج في نفس الشّاعر.

- استعمال أساليب أداء الشدّة واللّين في الجمل الموسيقيّة، وأساليب السّرعة والبطء في حركة إيقاع تلك الجمل، مع أساليب أداء أخرى مثل التّصعيد تارة بالتّدرّج من اللّين إلى الشدّة وبمنتهى القوّة وطورا التّخفيض من الشدّة إلى اللّين.

- اشتمال مقاييس كلّ الإعادات على تقنيات صباح فخري أثناء سلطنته في تحلية أدائه لدرجات اللّحن الأصلي لهذه الأغنية الشّعبيّة من خلال توظيفه بشكل علمي تقنيات صوتيّة متمثّلة في بعض الزّخارف المؤدّيات بكثرة وهي: الدّاعمة القصيرة والمضاعفة والقاضمة العاديّة والمشطوبة حيث أدّى بعض الدّرجات قاضمة للدّرجات السّابقة أو الموالية لها في الارتفاع إلى جانب نوع من تقنيتي الزّمرة في استعمال شكل السّداسي بثلاثيين ذات الشّيلتين والتّرعيدة أو الزّغردة في نسق سريعا لدرجة فبهذه التّقنية أدّى المغنّي الدّرجات الموسيقيّة محفوفة بدرجات أخرى توشّيها بمسافة ثنائيّة صاعدة كبيرة كانت أم صغيرة في شكل ثمانية ذات الثّلاث شيلات.

نستنتج أنّ صباح فخري وظّف كلّ هذه الزّخارف والتّقنيات لإبراز مدى تضلّعه في النّظريات الموسيقيّة وخاصّة مقدرته الفائقة في تلوين وزخرفة أداء الدّرجات ولإبراز مدى قدرته الفائقة على الإبداع وهذا يدلّ على تكوينه الموسيقي الصّلب الذي جعله يبدع في أداء هذه الأغنية الشّعبيّة.

- من الناحية الإيقاعيّة: غنّى صباح فخري كلّ الأغصان الخمسة لهذه الأغنية الشّعبيّة بإيقاع السّمّاعي دارج أو اليورك سمّاعي 3/4 مع تقوية عزف الإيقاع من قبل العازفين كما هناك تنويع كامل على مستوى الخلايا الإيقاعية لخلق نوع من الحركيّة.

- من خلال الخلايا الإيقاعيّة ثمّ الخلايا اللّحنيّة لهذه الأغنية الشّعبيّة، نستنتج أنّ صباح فخري أوجد ارتباطا جامع اللّحن بالإيقاع فنتج عنه ما يسمّى بالخلايا اللّحنيّة الإيقاعيّة التي يشكّل امتزاجها عنصرا أساسيّا في إبراز شخصيّة أداء صباح فخري لأغانيه بصفة عامّة.

- الاعتماد في حالات بكيفيّة واضحة على أسلوب تكرار الأشكال والخلايا الإيقاعيّة واللّحنيّة المؤدّيات في هذه الأغنية الشّعبيّة في بعض الجمل اللّحنيّة وفي حالات أخرى على تنوّع تلك الأشكال والخلايا الإيقاعيّة وذلك بعد إدخال بعض التقنيات الزّخرفيّة على أشكال بعض الدرجات الموسيقيّة فبالتالي يتغيّر أداء تلك الدّرجات بتلك التقنيات فتحدث بذلك تنوّعا في الأشكال والخلايا الإيقاعيّة، وهذا لإبراز مدى معرفته الدقيقة لتقنيات الزخارف والإيقاعات.

- الاعتماد المكرّر على نموذج لحني وإيقاعي واضح يؤدّي إلى تتابع لحني في بعض الأحيان.

- اختيار صباح فخري توظيف أساليب الأداء في حركاتها كالسّرعة والبطء وفي أداء الجمل الموسيقيّة بالشّدة أو اللّين في التّوقيت المناسب، مثل أدائه غناء الإعادة الأخيرة لغناء الغصن الأوّل بمنتهى التّمهّل Largo الدّال على نهاية غنائه، وهذا دليل على معرفته النّظريّة الشّاملة لمختلف أساليب الأداء.

- استعمال في هذه الأغنية الشّعبيّة لمسافات الثّنائيّة بأنواعها الكبيرة والصّغيرة والمتوسّطة

مع ثلاث مسافات للثلاثيّة ومسافتين للرّباعيّة واحدة تامّة (نوا – كردان) وأخرى كبرى (سيكاة – حسيني) مع مسافة وحيدة للخماسيّة الصّحيحة الصّاعدة (دوكاه – حسيني) التي امتاز بهما لحنها، بينما هناك غياب لبقيّة جميع المسافات وهي السّداسيّة والسّباعيّة والدّيوان الكامل في كلّ الإعادات اللّحنيّة التي زخرف بها اللّحن الأساسي لهذه الأغنية الشّعبيّة، ورغم ذلك يعتبر توظيف هذه المسافات اللّحنيّة دليل على أنّ حنجرته قويّة طيّعة مكّنته من أداء كلّ القوالب الغنائيّة بكلّ سهولة.

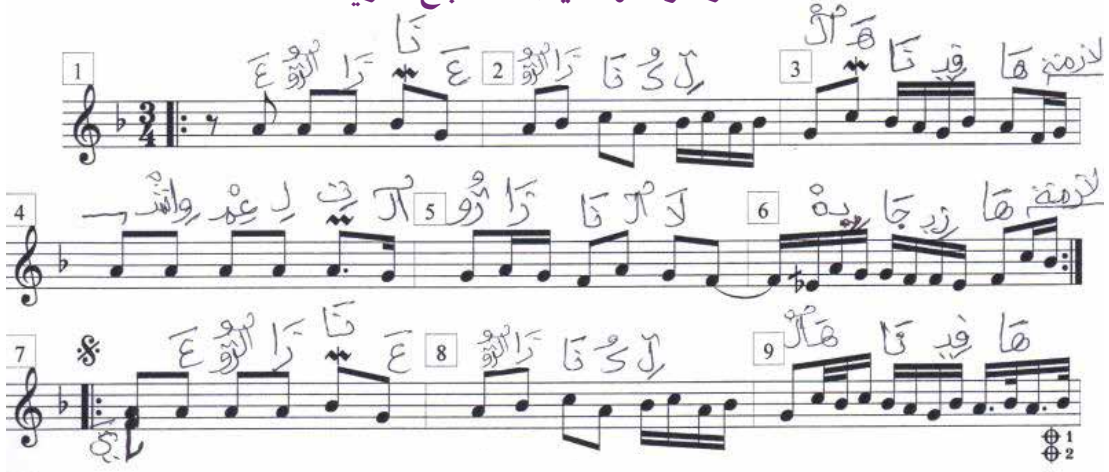
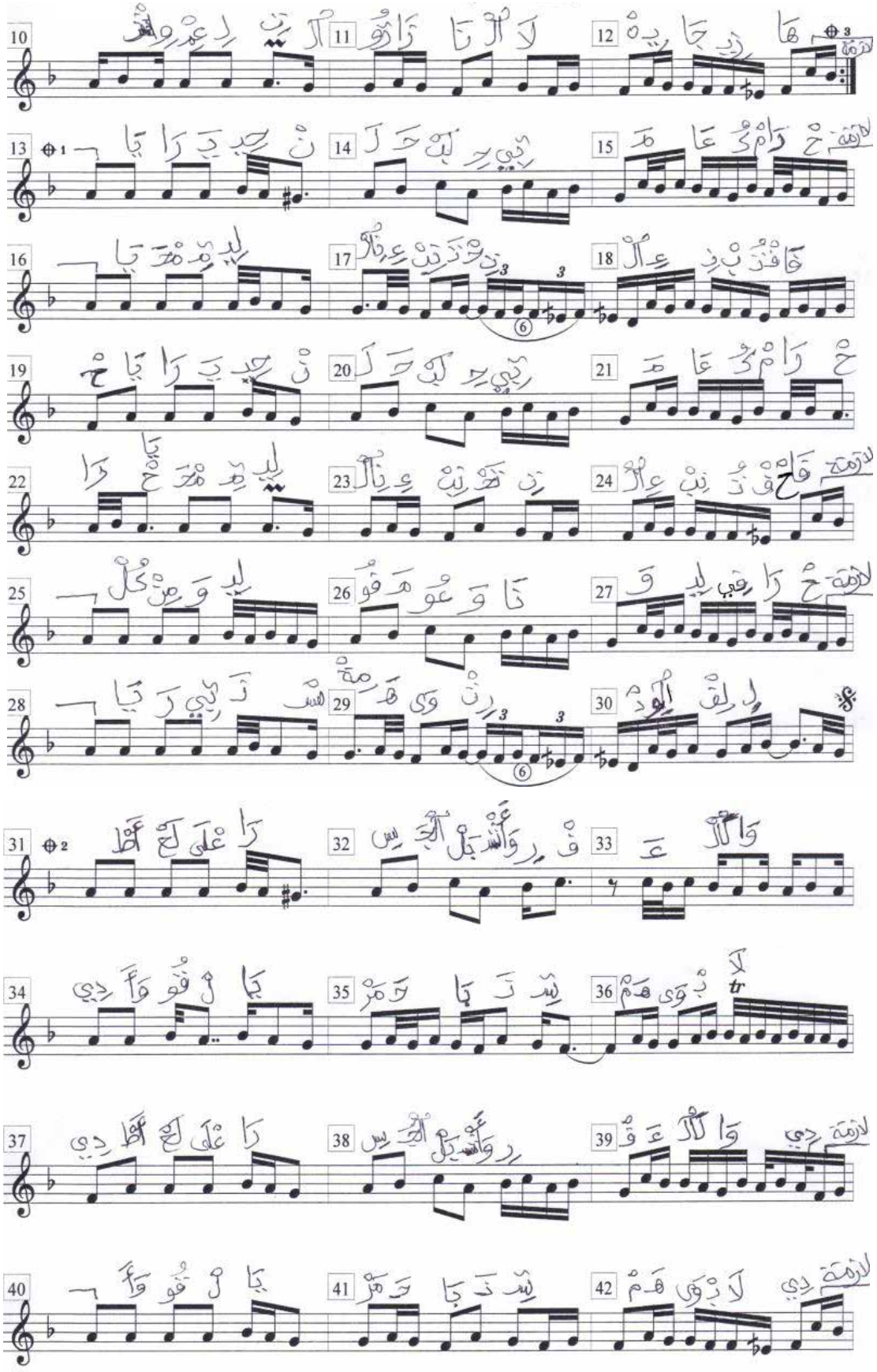
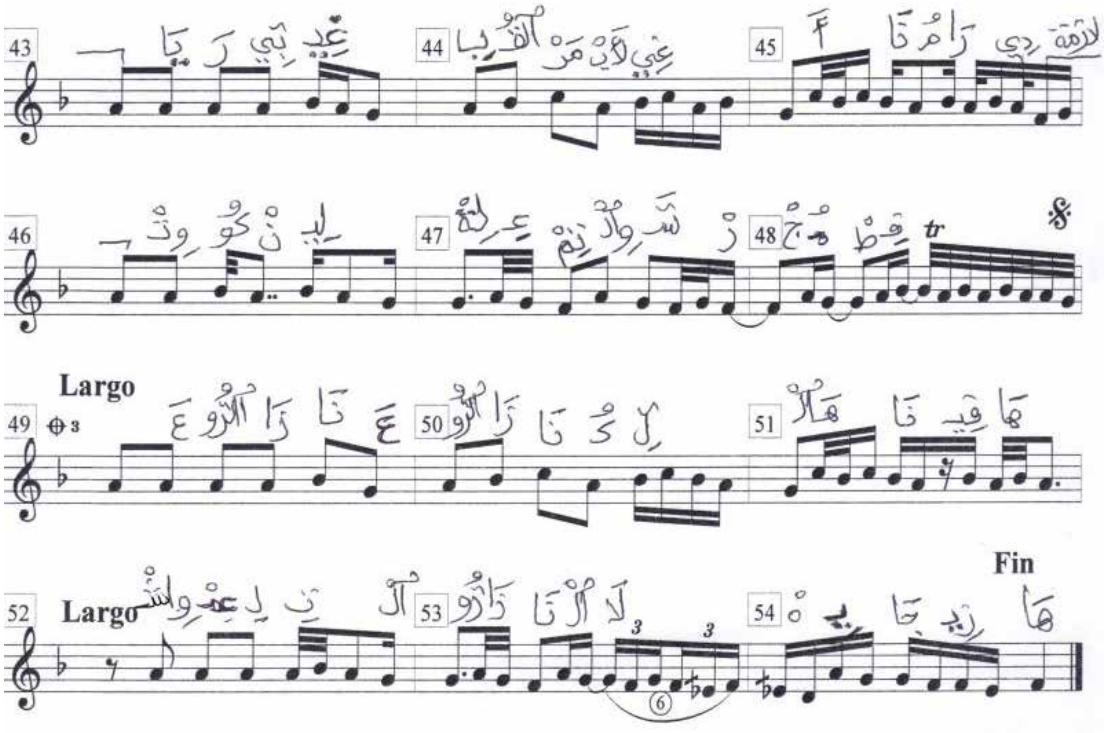
- غناء صباح فخري هذه الأغنية الشّعبيّة في المنطقة الوسطى حيث نلاحظ امتداد مساحة صوته من درجة السّيكاة إلى درجة الكردان، وهذا ما تمتاز به هذه الأغنية الشّعبيّة مقارنة بأدائه للقدّ الحلبي السّابق تحليله «تحت هودجها وتعالجنا».

- كفاءة صباح فخري في قيادة فرقته الموسيقيّة ومجموعته الصّوتيّة حسب تفاعله الخاص عند أدائه هذه الأغنية الشّعبيّة من خلال حسن تعامله مع أعضاء فرقته، في مجاوبتهم لغنائه.

- بلوغ صباح فخري ذروة الطّرب وبثّ هذا الإحساس على بقيّة مكوّنات المشهد الطّربي لهذه الأغنية الشّعبيّة بداية بأعضاء الفرقة حيث يبدو على عازفي الإيقاع تجاوبهم مع هذه الذّروة حين يحافظون على استمرارها بتقوية أداء إيقاع السّماعي دارج أو اليورك سماعي $\frac{3}{4}$ وتنويع في ضرب أشكالها الإيقاعيّة للزّيادة من طرب الفنّان نفسه بما يغنّيه.

في ختام هذا المقال، نستطيع أن نقول إنّ أغنية «ع الرّوزانا» أغنية شعبيّة فلكلوريّة شاميّة من التّراث الغنائي لبلاد الشّام لحنها بسيط وتغنّى بها العديد من المطربين والمطربات العرب كالمصريّة إيميلي الإسكندرانيّة واللّبنانيّة فيروز في مقام الرّاست بينما غنّاها صباح فخري بأسلوب ومقام آخر كما وثّق في حلب في مقام الجهاركاه في جنسه الأوّل الأساسي فقط وهو جنس الجهاركاه على درجة الجهاركاه، بما أنّ هذه الأغنية تمّ تناقلها شفاهة عبر الأجيال والبلاد العربيّة. وبالرّغم من قصر لحنها ومن خلال إضفاء صباح فخري عليه لأساليب تقنيات الزّخارف اللّحنيّة وتنوّع في أشكاله وخلاياه الإيقاعيّة، نستطيع أن نقرّ بأنّ صباح فخري قد بلغ ذروة الطّرب بأساليبه وتقنياته تلك على بقيّة مكوّنات المشهد الطّربي لهذه الأغنية الشّعبيّة فأدّاها أداء جيّدا شدّ انتباه جماهيره الحاضرة. وبالتّالي كان أداء صباح فخري لها إجمالا ببراعة نتيجة شدّة سلطنته التي أوصلها إلى جمهوره.

التّدوين الموسيقي للأغنية الشّعبيّة الفلكلوريّة ع الرّوزانا

شعرها ولحنها قديم، أداء صباح فخري

الهوامش :

1. جبقجي (عبد الرحمان)، القدود الحلبيّة والأغنية الشّعبيّة في الوطن العربي، ج 2، حلب، دار الشّرق العربي، 2008، ص 16: هذا الفلكلور من الأغاني الشّعبيّة الشّاميّة، شعره ولحنه قديم.
2. جبقجي (عبد الرحمان)، العنوان السّابق، المصدر نفسه، ص 4 - 6.
3. جبران (أسعد)، الموسيقى السّوريّة عبر التّاريخ، دمشق، دار العلم للملايين، 1990، ص 150.
4. انظر تدوين النصّ الموسيقي لهذه الأغنية الشّعبيّة الفلكوريّة "ع الزوزانا" كاملا في آخر المقال.
5. يمكن الاستماع إلى التّسجيل الصّوتي الخاصّ بغناء صباح فخري لهذه الأغنية الشّعبيّة "ع الزوزانا" في حفل بمهرجان الأيّام الموسيقيّة العربيّة على مسرح "الأمندية" بباريس في جانفي 1985 الموجود بموقع اليوتوب بالأنترنات https:// www.youtube.com/watch?v=TgVfmpKx-qc.

قائمة الكتب :

6. بن ذريل (عدنان)، الموسيقى في سورية، ط. 2، دمشق، دار طلاس للنّشر، 1987، 127 ص.
7. بن ذريل (عدنان)، الموسيقى في سورية: البحث الموسيقي والفنون الموسيقيّة منذ مائة عام إلى اليوم، ط. 2، دمشق، دار طلاس للدّراسات والنّشر، 1989، 331 ص.
8. الجبقجي (عبد الرحمان)، الفلكلور والقدود الحلبيّة، دمشق، دار علاء الدّين، 2006، 306 ص.
9. الجبقجي (عبد الرحمان)، القدود الحلبيّة والأغنية الشّعبيّة في الوطن العربي، مج 2، حلب، دار الشّرق العربي، 2008، 384 ص.
10. الجبقجي (عبد الرحمان) وخياطة (محمّد عاطف)، القوالب الموسيقيّة في الوطن العربي تاريخا وتحليلا، حلب، دار الشّرق العربي، 2008، 224 ص.
11. جبران (أسعد)، الموسيقى السّورية عبر التّاريخ، دمشق، دار العلم للملايين، 1990، 250 ص.
12. حدّاد (حسني)، في الموسيقى السّوريّة، ط. 2، بيروت، مؤسّسة سعادة للثّقافة، 2009، 255 ص.
13. الحمصي (عمر عبد الرحمان)، الموسيقى العربيّة: تاريخها وعلومها وفنونها وأنواعها، دمشق، مكتبة الأسد، 1998، 351 ص.
14. الحمصي (عمر عبد الرحمان)، الموسيقى العربيّة: تاريخها، علومها، بيروت، بيسان للنّشر والتّوزيع، 1995، 250 ص.
15. خياطة (محمّد عاطف)، التّراث الموسيقي والغنائي العربي، حلب، دار الشّرق العربي، 1999، 150 ص.

16. خياطة (محمّد عاطف)، ديوان صباح فخري: مجموعة أغانيه مدوّنة بالنّوتة الموسيقيّة في جزئين، حلب، دار الشّرق العربي، 2000، 128 ص.
17. الشّريف (صميم)، الموسيقى في سورية أعلام وتاريخ، دمشق، منشورات وزارة الثّقافة السّورية، 1991، 408 ص.
18. الشّريف (صميم)، الموسيقى في سورية، دمشق، منشورات وزارة الثّقافة السّورية، 1120، 800 ص.
19. العجّان (محمود)، تراثنا الموسيقي، دمشق، دار طلاس للنّشر، 1990، 230 ص.
20. قسطندي (رزق)، الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي، مج. 2، ج. 3، بيروت، مكتبة الدّار العربيّة للكتاب، 1995، 165 ص.
21. قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربيّة، اللاّذقيّة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، 1987، 116 ص.
22. قلعة جي (عبد الفتّاح رواس)، دراسات ونصوص في الشّعر الشّعبي الغنائي، دمشق، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، 2010، 185 ص.
- ملحم (إبراهيم أحمد)، الأغنية الشّعبيّة والشّعر القديم، ط. 1، الأردن، نشر عالم الكتب الحديث، 2007، 150 ص.

المقالات والمجلاّت والنّشريات:

- أبو داود (رشاد)، "عندما غنّت حلب ع الرّوزانا"، وكالة عمّون الإخباريّة في الإنترنات، عمّان الأردن، 10/8/2016.
- آغا القلعة (سعد الله)، "الرّوزانا أغنية روت تاريخ المنطقة في كلمات"، موقع د. سعد الله آغا القلعة في الإنترنات، دمشق، 7/7/2014.
- آغا القلعة (سعد الله)، "الأعلام: صباح فخري"، موقع مؤسّسة أوج للإنتاج الفنّي والنّشر في الإنترنات، دمشق، 2011.
- بودن (إلياس)، "صباح فخري: مسيرته الفنّيّة ودراسة تحليليّة لنموذج من أعماله قصيدة قل للمليحة في الخمار الأسود"، مجلّة البحث الموسيقي: آلات وروّاد، مج. 12، عمّان، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدّول العربيّة، 2013، صص. 141-89.
- بودن (إلياس)، "صباح فخري: لمحة عن حياته ومميّزاته الفنّيّة"، مجلّة الموسيقى العربيّة، عمّان، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدّول العربيّة، 10/03/2013.
- دلال (محمّد قدري)، "صباح فخري ألمع الرّواد المعاصرين"، مجلّة الحياة الموسيقيّة، عدد 61، دمشق، منشورات وزارة الثّقافة السّورية، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، 2011، صص. 99 – 120.
- ديك (هاني)، "مثال على أغنية حلبيّة قد يعود أصلها للعصر الحمداني ع الرّوزانا"، مدوّنة التراصد العربي في الإنترنات، دمشق، 17/3/2016.
- عبد المحسن (محمّد حسن)، :الذّوق الحلبي في التّراث الشّعبي:، مجلّة التّراث العربي، عدد 103، إصدار اتّحاد الكتّاب العرب، 2006، ص. 229.
- كال (إيناس)، "سعد الله الأغا يكشف أسرار القصّة التراثية ع الرّوزانا لفيروز"، مجلّة عين المشاهير في الإنترنات، دمشق، 11/7/2017.

رسائل البحوث الجامعيّة في العلوم الموسيقيّة:

- بودن (إلياس)، الأداء الغنائي للنصّ الشّعري العربي عند صباح فخري: دراسة تحليليّة للتّقنيات والأساليب، أطروحة الدّكتوراه في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، تونس، المعهد العالي للموسيقى بتونس، إشراف د. مراد الصّقلي، بحث غير منشور، 2017، 825 ص.
- بودن (إلياس)، صباح فخري: مسيرته الفنّيّة وإسهامه في تواصل وترسيخ التّراث الغنائي العربي وتحليل لنموذج من أعماله، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة في الموسيقى اختصاص الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، تونس، المعهد العالي للموسيقى، إشراف محمّد عبيد، بحث غير منشور، 2004، 94 ص.

المداخلات في المحاضرات العلميّة الموسيقيّة:

- فيّاض (عيسى)، "تاريخ الطّرب العربي ودور حلب في تطوّر فنّ القدود"، مداخلة في محاضرة بعنوان "فنّ القدود"، حلب، مديريّة الثّقافة، وزارة الثّقافة السّوريّة، 3/3/2007.

قائمة الوثائق:

- وثيقة مخطوطة تمثّل السيرة الذاتية للفنان صباح فخري مسلّمة من طرفه بمنزله بدمشق بتاريخ 27 مارس 2004.

الصور:

- من الكاتب.
1. https://cdn.enabbaladi.net/arabic/wp-content/uploads/2021/11/sabah-fakhri1.jpg

أ. يعقوب المحرقي - مملكة البحرين

سيمون جارجي من العمل الميداني الى البحث النظري
الموسيقى الإثنية بين المصطلح والبحث الميداني

1

أصبحت دراسة الموسيقى الإثنية أو موسيقى الشعوب ضمن منظومة العلوم الاجتماعية، وقد أسماها العالم الهولندي للفولكلوريات كنوست «1891 - 1960» الدراسة المقارنه للموسيقى، ثم أطلق عليها الموسيقى الإثنية عام 1950، وهي حقل معرفي قريب من الدراسة الاجتماعية للموسيقى، ومصدرها الموسيقى والإثنولوجيا، وتتبع مناهجها الوصفية. وقد تستقي مادتها من علم الصوتيات ومن العلوم المعرفية، وتهتم بالموسيقى التراثية الشفهية، كما تهتم بالموسيقى العالمة المنتمية للثقافات الأجنبية بالنسبة للباحث.

وغالبا ما تبنى الدراسة النظرية على البحث الميداني، وقد يعمد بعض الباحثين الى دراسة التسجيلات، الآلات الموسيقية، طرق تدوين نوتات الموروثات الموسيقية أو تلك الناتجة عن

البحث العملي الميداني، وتدرس أكاديمياً في كليات العلوم الإنسانية والفنون، وخاصة كليات ومعاهد الموسيقى.

من هذا المنطلق الأكاديمي أنشأ سيمون جارجي دراسته «التقاليد الثقافية لشبه الجزيرة العربية» وهي بحث ميداني ونظري في الموسيقى الشعبية في الخليج العربي، في بيئتيها البحرية والصحراوية، كما درس أغاني النساء، وخص البحرين بالجزء الأكبر من الدراسة، نظراً لموقعها في ريادة الفنون الموسيقية في تلك الفترة. وقد حرصنا على تضمين هذا الملف المخصص للباحث ودراسته جزءا وافراً من الترجمة العربية لهذه الدراسة، ليتمكن القاريء من الإلمام بجهود جارجي البحثية والتي تزامنت مع بحوث ميدانية وأركيولوجية ونظرية أخرى، وكان للفنانين الأحياء حينها، وللشباب المعنيين بالتراث دور بارز في إثرائها.

التقاليد الثقافية لشبه الجزيرة العربية:

التقاليد الشعرية - الموسيقية لشبه الجزيرة العربية ملتقى للعديد من الحضارات، تمخض عنها تراثان: الأول جاء من عمق الصحراء ويمكننا نعته بالبدوي، سواء أكان من إنتاج البدو الرحل أو شبه الحضر أو الحضر، يتمثل في طابع عربي ويتمحور حول شعر يُنشد أو يُغَنى بمصاحبة الربابة. أما التراث الثاني فهو إقليمي، ثمرة للتأثير والتبادل مع الحضارات الموسيقية المجاورة. الإفريقية، الإيرانية والهندية. ويبرز اليوم في تكوين مميز يُسمى الموسيقى التقليدية الخليجية بأشكالها المتعددة. إنها وبكل تأكيد تكوين وليست مجرد مجاورة أو خليط هجين. لأنه وبعيدا عن تنوع التعابير الموسيقية التي ولّدتها الهجرات والغزوات، فإنه وبرغم تداخل وتعايش مختلف الأعراق إلا أن السمة الموحدة للإسلام واللغة العربية سرعان ما منحت مجمل هذه التقاليد أساساً للوحدة في التنوع، وهي خاصية الحضارات الإنسانية الأكثر غنى. ويبقى التعريب لغوياً وفي كل الأحوال، هو خاصية التلاحم الأكثر ديمومة، لأنه حتى اليوم، مع استمرارية وجود تقاليد موسيقية اثنية مثل حلقة الطنبوره (الزار) المنتمي حصرياً للأفارقة السود، أو الغناء والرقصات الجماعية الهندو- إيرانيه مثل تلك المتمثلة في حلقة الهبان، فإن الجزء الرئيسي من التقاليد الموسيقية الخليجية الأخرى هي ثمرة استيعاب، بل اندماج خاص بالإقليم. كما في موسيقى العرضه أو موسيقى العياله، من أصل بدوي وعربي ببنيتيهما النغمية والغنائية، وبمصاحبة آلات موسيقية تصدر وبشكل جلي إيقاعات أفريقية خالصة، فرقصة الليوه معروفة بأصلها الأفريقي يصحبها غناء بنغم عربي صرف، وبإمكاننا ذكر مزيد من أمثلة التداخل المرتبط بذاته بالتاريخ المديد لهذه الأرض.

ولكن مع السهولة النسبية لتعقب المراحل الكبيرة لتاريخ شبه الجزيرة العربية، فهذا التاريخ لا يقدم لنا سوى معلومات شحيحة تتعلق بولادة وتطور هذه الأنماط الموسيقية. وقد يرى البعض أنه من المناسب ادخالها ضمن التاريخ العام للموسيقى العربية، والذي قيل وكتب عنه الكثير، بينما تنتمي الموسيقى التقليدية لشبه الجزيرة العربية، وبالأخص الخليجية إلى موروث متميز ومتنوع.

يمكننا القول بأنه وفيما يخص تحديداً التعبير الشعبي: إن اللغة الشفهية والعقيدة الحية لعبتا حتى الآن دورا أساسياً إلى عصرنا هذا، ورغم المحاولات المحدودة للاستنساخ والتسجيل الصوتي إلا أن النقل الشفهي استمر في دوره كقناة رئيسية حُفظت عبرها هذه الموسيقى وأعيدَ بناءُها، وإنه لمن المثير تجاهل الوثائق النادرة الخاصة بالعصر الكلاسيكي للموسيقى العربية الإشارة إلى هذا الشرق العربي، والذي تعود ثقافته إلى ماض عريق القدم، ماضي هذا الإقليم، الذي ساده منذ قرون تراث جغرافي - ثقافي صاغ الإنسان والفنان: الصحراء والبحر. فالبدوي شاعر بالوراثة، ويسمو بالشعر إلى مصاف الفن شبه المقدس، بينما

حولته هجراته نحو البحر إلى بحار وصياد، قادر على منح الشعر بعداً جديداً مكوناً من صوت وإيقاع ينهل من التراث المحيط به.

تراث بحري وصحراوي وُلد بطقوسه، بغنائه و بإيقاعاته، وهو ما سيُكون على امتداد القرون الموروث الشعري – الموسيقي لهذه الواجهة البحرية لشبه الجزيرة العربية. وفي قلب هذا الموروث يبرز عنصر أساسي : الشاعر، المُنشِد أو المغني. وهو جزء من العبقرية الجماعية الشعبية، وليس مهماً كون المساهمين فيه مشهورين أو مغمورين، لأن الشاعر– المغني ورث هذا التراث عمن سبقه من المعلمين كأمانة مقدسة، ومن المؤكد بأن بإمكانه وبدوره المساهمة بملكاته الإبداعية الذاتية أو بالاقتباس، ولكن بشرط واحد وهو عدم خرق التقليد الشفهي الموروث. وهكذا سيكون مسموحاً له تعديل النماذج الأصلية المكونه لجوهر الغناء التقليدي.

كانت نتيجة ماسبق خلق نوع من المزيج الذي يصل أحياناً الى الالتباس بين أنواع الموسيقى الشعبية بالمعنى الحرفي وتلك المنتمية للموسيقى العربية الكلاسيكية، كما في حالة فن (الصوت) مثلاً، نصف– كلاسيكي ونصف – شعبي.

هذا الارتباط بالتقاليد ولكن بإعادة خلقها، يأخذ معناه كاملاً في الخاصية الجماعية لهذه الموسيقى، وبالتأكيد يبقى المؤدي الشاعر شخصية محورية، ولكن في وسط مجموعته وبرفقتهم : فالأفضلية بتناوب بين الغناء المنفرد (رئيس الجوقة) والجوقة بمجملها، حيث الغناء التجاوبي (Responsorial)، تردد بدون كلل لازمة مكونة من مقطع، من شطر بيت شعر، أو من محاكاة صوتية، أو ببساطة من مقاطع رمزية. ويتخذ الحوار الموسيقي أيضاً شكل جوقتين متناوبتين، كما في (العرضة) و (السامري)، وهكذا تتجلى الموسيقى التقليدية بأشكالها الأكثر حيوية وكأنها بغاية الجدارة كورالية.

وهذه حالة نادرة في الشرق الأوسط، إذا ما استثنينا الموسيقى الدينية، ولدينا مثال ساطع في غناء (النهمه) لدى صيادي اللؤلؤ. ولأنها مرتبطة بلغة حية فهذه الموسيقى أيضاً حية : ذاتها اللغة التي يتحدث بها الشعب بلهجته الخاصة. حتى إن اقترب من اللغة الفصحى، أوربما سحرته إلى حد ما بنظام خطها، إلا أنها ولتبقى لغة شعبية يتحدث بها الناس، ويكون منطلقها الغناء والإيقاع والرقص. كما يمكننا أيضاً ملاحظة عنصر ثابت في هذه الموسيقى العربية المشرقية عامة: البنية المونودية (لحن أحادي المسار) أي (التجانس الصوتي) للحن (Monodique) والهوموفونية (Homophonique). وحتى بما يتجاوز مصاحبة الإيقاع والآلة الموسيقية.

تعدد النغمات هو ما نكتشفه في الموسيقى الخليجية (Polyphonie)، المثال الوحيد المقارب للبوليفوني في الغناء الديني البيزنطي وهي (Ison) سواء على شكل همهمة – مما يُذكِر بالإيزون الصوت النغمة المنخفضة والمسيطرة على النسق بينما تؤدي الأصوات الأخرى اللحن، في المقامات الكسلاسيكية أو كما المكبح النغمي (Pédale Tonique)، وبخاصة عند تزامن موتيف السولو المتقطع، وموتيف الإيقاع المتواصل للجوقة والطبول. هذه الخاصية توجد بشكل أساسي في أغاني غواصي اللؤلؤ مثل لفجري، وفي بعض الزهيريات (المواويل)، ولكن هذا التعدد النغمي البوليفوني يتخذ شكلاً فطرياً.

يتعين في الختام ذكر خاصيتين لهذه الموسيقى الشعبية، تتعلقان بالنظامي (Modal) و(Tonal)، والمودال عكس التونال، وهو نظام على السلم الموسيقي يستخدم سلماً موسيقياً غير الماجور والمينور والتونال حيث يُبنى اللحن والتوليف حول درجتين محددتين بدقة على السلم الموسيقي درجة الكبير الماهور أو الماخوري دو ماجور، ودرجة المينور الثانوية على السلم.

فمن جهة وبخلاف ما يُكتب دائماً عنها فإن هذه الموسيقى تتبع نظام مودال مختلف عن المقام في

2

الموسيقى الكلاسيكية العربية، بمعنى أن وحدة الأربع درجات المتتابعة ليست القاعدة (Tétracorde)، فخليته النغمية الوحيدة للمقام، يمكن أن تتمدد أو تنكمش، وهي لا تحتوي غالباً سوى على ثلاث نوتات مترابطة وتصل حتى نوتتين فقط. ومن جهة أخرى نجد هذه البنية المودالية خاصة في الغناء المقطعي الجماعي ذي الإيقاع المتزن (Chants Syllabiques Collectifs).

إن هذه الملاحظات بمثابة مدخل إلى الموسيقى التقليدية التي نعرضها على شكل أنطولوجيا، وهي ملاحظات لا تشكل سوى إضاءة تُعِين على فهم أفضل لمشاكل سماتها، بعيداً عن التعريفات الدوغمائية البعيدة عن روح هذه الموسيقى. لأنها تحتوي على تنوع فريد وتعقيد متفرد، بحيث أن أي تقنين لن يسفر سوى عن مقاربة مكونة من فرضيات علمية تحتمل النسبية، بل تتناقض والممارسات العملية.

ونلفت عناية القارئ، بأنّا وفي النقل الحرفي، سنتبع صوتياً أداء المغنين بلهجتهم، وليس كما في اللغة العربية الكلاسيكية.

الأنطولوجيا الموسيقية لشبه الجزيرة العربية:

شِعر البَدو والمُغنى:

إن الموسيقى البدوية لاتنفصل عن مكملها الكلامي: الشعر، حيث أنه هناك علاقة شبه عضوية بين هذا الشعر، والتعبير النغمي عنه، لأن الشعر والإنشاد لهما ذات المعنى، وحتى اليوم نجد هذه العلاقة في اللهجة المحلية للجزيرة العربية، فكلمتا «شعر» و«إنشاد» لهما ذات المعنى، ومن الغريب أن نجد في لهجات شبه الجزيرة العربية اليوم، حيث «نشيدة» تعني «أغنية»، وتعني كذلك قصيدة شعرية في الشمال، و«قصيد» في الجنوب، أي قصيدة في العربية الفصحى.

إن الشعر والإنشاد كان لهما في الأصل وظيفة مقدسة، وهو ما أفادتنا به الحوليات القديمة. مقاطعٌ، كلمات مَسجوعة، أوزان، أصوات مُلَحَنة، كان لها قوة سحرية، تجلت في كلمة «طرب» وتعني الجذل العاطفي، ولكن أيضاً وفي وقت مبكر جداً، سيحلُ الشعر المُنشَد، بتعابيره المقدسة - السحرية، كبديلٍ

لوظيفة اجتماعية تَسِمُ مراحل الحياة، ونشاطات المجتمع: الولادة، الختان، الزواج، الوقائع الحربية، تمجيد زعيم.. ونجد هذا الشعر اليوم على شكل شعر شعبي مُغنى، أكثر دنيويةً، في تراث شبه الجزيرة العربية.

أما في العصر الحديث، ومع انفتاح شبه الجزيرة العربية على العالم الخارجي، خاصة ابتداءً من القرن التاسع عشر، سنكتشف بالتوازي مع الشعر الكلاسيكي العظيم، الذي بقي عملياً مجهولاً من قبل غالبية البدو، شكلاً آخر من التعبير الشعري والموسيقي: القصيد، غناء يؤدى بمصاحبة الربابة أو بدونها.

هذا التعبير اللغوي سيحمل اسم الشعر النبطي، ومن الغريب أيضاً أنه وكما يبدو فإن موطنه الأصلي، كما الشعر الكلاسيكي، هضبة نجد في المملكة العربية السعودية، وهي موطن القبائل البدوية الكبيرة.

والشعر النبطي الذي لا شك بحضوره قبل الإسلام (القرن السابع الميلادي)، سيستمر وعبر قرون، في احتلال مكانة مرموقة في شبه الجزيرة العربية. سواء كان ذلك بمصاحبة الربابة، أو منشَداً فقط، وسينجو من التحريم الذي طال الموسيقى والرقص من قبل الإسلام، والذي كان من نتائجه اقتصار ممارستهما حصرياً من قبل العبيد والطبقات الفقيرة، التي لا تشكل جزءاً من أرستوقراطية الصحراء. وحتى في العصر الحديث، حين قامت الحركة السياسية الدينية الوهابية (القرنان التاسع عشر والعشرون) بفرض قيود مشددة على ممارسة الموسيقى، استمر الغناء البدوي في التمتع باعتبار وتبجيل كبيرين لطالما كنهما العرب، عبر الأزمنة للشعر الذي لا ينفصل عن هذا الغناء: فالشعر كالحرب فنٌ نبيل.

وبالشعر النبطي سينتشر الغناء البدوي (القصيدة) بأوزانها المختلفة، بصحبة الربابة أو بدونها، وفي ذات الوقت الغناء ذو الإيقاعات، المكون من ثلاثة أنواع تقليدية رئيسية: الهجيني من نمط الحداء، والذي تعود أصوله إلى غناء رعاة الإبل المسمى «حدو»، العَرضَة (الرزحه في عُمان) غناء الحرب، والسامري وهو تقليدياً غناء عن الحب، حافظ عليه البدو الذين استقروا في الضواحي الخارجية للمدن، وشكلت هذه الفنون دائرة أكثر تطوراً من الغناء ذي اللحن المقطعي حيث تصحبه الموسيقى ويتم الرقص على إيقاعاته، ويهدف إلى الترفيه ويُؤدى في المناسبات والأفراح العامة.

وموضوعات هذه الأشعار والأغاني النبطية، تعيد اليوم إحياء التقاليد القديمة لقبائل البدو، وفي رواياتهم أيام العرب يجسد الشعراء، في الوقت ذاته المدافعون عن القبيلة، واليوم عن الوطن، أو عن الدولة – الأمة، والمُبَجِلون لعظمتها، بمدائحهم للزعيم، وإثارتهم لحماس البلاد بقصائد الفخر. أما أكثر أنواع الشعر المستخدمة خلال المناسبات العامة، فيبقى ذي المواضيع الحربية (الحماس)، ويُسَمى حتى اليوم: حربية، عَرضَه، عياله، رزحه، وذلك حسب الإقليم. هكذا إذاً حَوْل حياة القبيلة، المُنصَبة نموذجاً للمجتمع، والمثالية التي ترمز إليها التقاليد البدوية، نجد اليوم كما بالأمس الأسس ذاتها للوحي الشعري والموسيقي: وبالنسبة للعربي يبقى هذا المثل الأعلى مصدراً لكل الفضائل الأخلاقية، والاجتماعية والحربية، و حين يتحضر، عليه أن يخضع لضرورات وتحولات الحياة الحديثة للمدينة.

الموسيقى المرتبطة بصحراء شبه الجزيرة العربية، والتي تشمل شمالاً الصحراء السورية، تنفرد ببساطة وتقشف بنيتيها الغنائية والإيقاعية، فوحده الشعر الذي يسودها يقدم لنا أدباً لا ينضب.

وعلينا في هذه الأثناء التمييز بين الغناء البدوي حقيقةً، والمرتبط بحياة البدو الرُحَل، حتى وإن استقروا عَرَضاً في المدن، وبين موسيقى ضواحي المدن، حيث ساعد الاستقرار الحضري المتزايد طولاً، على خلق موسيقى « مدينية » نسبة إلى المُدُن، والتي اغتنى مخزونها البدوي بعناصر خارجية إيرانية، أو هندية – أفريقية، أحدثت شيئاً من التطوير في النسق الغنائي والإيقاعات، وبخاصة في الآلات الموسيقية، كما نلاحظ في الأجزاء الأخرى من هذه الأنطولوجيا.

هنا تبقى السيادة للقول الشعري، بنمط غنائي بسيط، أقرب إلى الإنشاد منه إلى الغناء، والآلة الموسيقية الوحيدة المقبولة : الرباب أو الربابة، حتى أنها سُميت « ربابة الشاعر» ، إنها آلة موسيقية ذات وتر واحد، تعمل بالحك،الربابة منتشرة بأشكال ومسميات مختلفة، في بلدان أخرى، خاصة في العالم الإسلامي. وهي عند بدو شبه الجزيرة العربية، ذات صندوق صوتي مستطيل الشكل (الطاره)، منحني الأطراف، مشدود على وجهيه جلد به بعض الثقوب الصغيرة لخدمة السماع، وتنتمي الربابة إلى عائلة الآلات الوترية، ووترها الأوحد مربوطٌ بعنقها بواسطة قطعة خشبية بدائية (الكراب)، ويُفرك الوتر بقوس مصنوع من عصا محنية على شكل قوس، ومشدود عليها شعر حصان، والمساحة النغمية للربابه بشكل عام على فاصلة الخمس درجات على السلم الموسيقي، ويتم العزف عليها بوضعها بشكل مائل على الركبة اليمنى، وتلعب هذه الآلة الموسيقية دورها باستقلال ذاتي، حيث تُثبت درجة النغم، تُقدم الغناء، وتُنفذ الفواصل (نوع من التقاسيم الصغيرة) بين كل بيت شعري أو مقطع، أما في العصر الحديث فقد أصبح التقسيم عزفاً منفرداً حقيقياً للربابة.

في شكله الأكثر نقاءً، يتَبِع الإنشاد غالباً، تقنية أخَنْ (خروج الصوت من الأنف)، ويبقى على درجة حادة تقريباً، وذلك بحسب الإقليم والشعراء – المغنين، فالجملة الموسيقية تتطابق مع التصاعد، والمقاطع الشعرية الطويلة والقصيرة، وتتحد مع عزف الربابة، بحيث تطابق بدقة التغيرات في مساحة نغمية مُخفَضَة للتسلسل النغمي الرباعي للصوت. وهذا ما يشكل بحد ذاته نظاماً «مودال» على السلم الموسيقي، مغايراً لنظام المقام الكلاسيكي، أما التلوين اللحني فيتجلى فيه بشكل متفرد. وقد يظهر بعض المد النغمي هنا وهناك، في حوار مع الربابة.

إن الموسيقى ذات الماهية البدوية تتمحور حول ثلاثة انواع رئيسية من التعبير:

1. الشعر المُرتَل أو المُنشَد برتابة من قبل الشاعر بدون مصاحبة أية آلات موسيقية. في هذه الحالة، تُميزطرق الأداء المختلفة بعض الأنواع: إما أن الشاعر يغني منفرداً، أو برفقة مغنين آخرين يرددون لازمة من القصيدة، أو محاوراً شاعر آخر (المحاورة).
2. الغناء البدوي المُصاحَب بالربابة.
3. الشعر الموزون المقفى ويؤديه الشاعر منفرداً، أو مع المجموعة على شكل أداء تجاوبي.
4. أما المسميات المُعطاة لهذا النوع أو ذاك، فتبقى غير محددة، فهي تشير أحياناً الى الشكل الشعري (مقال..وغيره من المسميات) أو الموضوع (غزل)، وأحياناً الوزن الشعري أو الإيقاع الموسيقي (صخري، سامري، عَرضَه، حربيه.. وغيرها).

في منطقة الخليج العربي و في المملكة العربية السعودية، يصاحب الغناء الجماعي آلات إيقاعية كالطبل (طويل اسطواني)، بينما في المناطق البدوية الأخرى فيتم ضبط الإيقاع مع حركات الأرجل، أو فقط بحركات اللعب بالسيوف.

التسجيلات:

النماذج الموسيقية البدوية المُقَدَمة هنا، مختارة من تسجيلات ميدانية، جُمعت من عام 1970 إلى 1972 وهي حقبة ذات أهمية خاصة في بلدان الخليج العربي، التي بدأت خلالها انفتاحاً على الاستقلال، وبالنتيجة على العالم الخارجي.أما المختارات، ودون أن تكون شاملة، سعت إلى احترام عدد من التنويعات، في ذات الوقت، بين الشعراء، الأنواع الشعرية والأقطاب الثقافية للفضاء البدوي، الجنوبي والشمالي، يمكننا الأسف على غياب أمثلة من المملكة العربية

صالح شهاب

السعودية، وخاصة من إقليم نجد، والذي كان من الصعب جداً بلوغه للقيام ببحث ميداني، ولكن الترحال القبلي للشاعر، أمَنَ هوية يمكن أن تنطبق على الشعر كما على الغناء وعزف الربابة.

في شهر فبراير عام 1970، وبفضل تعاون المرحوم صالح شهاب، المدير بوزارة الإعلام، تمكنتُ من تسجيل نماذج نادرة جداً من الموسيقى الجماعية، أدتها مجموعتان من بدو صحراء الكويت في الجهراء. وفي ذات الوقت وضع أحمد علي، الباحث في الموسيقى، ومدير مكتبة الفنون الشعبية في الكويت[1]، بين يديّ بعض التسجيلات، التي تمت في الستينات من «شاعر وربابة» . وكان لزاماً أن يُستأنف هذ الإستكشاف عام 1972 في صحراء أبوظبي، وبالتعاون مع صديقي الباحث الدنماركي المختص في موسيقى الشعوب، بول روفسنغ أولسن، ولتوقفي عن العمل في بداية المهمة بسبب إصابتي في حادث، توجب عليّ ترك صديقي يتابع منفرداً التسجيلات، والتي نجد عدداً من نماذجها ضمن هذه المختارات. أما الموسيقى البدوية لشمال شبه الجزيرة العربية، لاسيما الصحراء السورية، الغنية جداً، فإنها تستحق هي أيضاً أن يكون لها مكان هنا، وهكذا تمكنت من التسجيل في خيمة لشاعرين من إقليم تدمر وبادية الرصافة. ولأن النص الشعري – المرافق لهذه الموسيقى – شديد الإسهاب، فلم يكن بالإمكان سوى إعطاء بعض من مقاطعه، والمترجمة بطريقة عَرَضية.

كل هذا الشعر المُغَنى يشكل جزءاً من موروث الأسلاف، المنقول شفهياً. ويحتفظ الشاعر بنصيبه من الإبداع، سواء بتأليف قصائد مسهبة، أوبتكييف مواضيع قديمة مع أوضاع معاصرة : فهكذا يؤدي مديح قيل قديماً في زعيم قبيلة ، إلى الفخر اليوم، وبنفس التعابير، بالأعمال الجليلة لزعيم دولة حديثة، كما في أمثلة «مقال».

1. مسحوب:

سُجِلَ في الكويت عام 1970 للشاعر حمود المحيسن، «يا أظنه القلب ينها لك»، وهو شعر مُغَنى من نوع «القصيد» قصيده، يسمى المسحوب في منطقة الخليج العربي، وذلك بلا شك بسبب خاصية التقنية الصوتية، حيث يتم المد في نهاية كل بيت شعري، حتى آخر النَفَس، وذلك مع المحافظة على درجة وسط السلم الموسيقي المُستَخدَم، وهي هنا «لا»: (دو سي ب / لا صول / فا)، ويرتبط بموضوع الغزل بشكل عام، وهو غناء عن الصداقة والحب.

2. صخري أو (صخريه):

سُجل في الكويت عام 1970 للمؤلف والملحن: محمد بن لعبون (1790 – 1830) «سقى صوب الحيا مزن تهاما على قبر بتلعات الحجازي»[2] وهو نوع من الشعر النبطي ينتمي إلى فئة السامري، والصخري يعني الوزن الشعري المكون من أحد عشر مقطعاً، ويتميز بأن كل مجموعة أبيات زوجية أو منفردة لها قافية خاصة بها، وتوجد على امتداد القصيدة، أما النغمة الموسيقية فتكون غالباً على الإيقاع ثلاثي الفواصل.

4

عبدالله فضاله

3. قصيد أو (هلالي):

سُجِلَت في الكويت عام 1970 ، للشاعر عبدالله فضاله «استجاب القلب»، وهي قصيدة بإيقاع حر، تعطي مثلاً مهماً (حتى وإن لم يتطابق تاريخيا) حيث استُبدلت الربابة بآلة الكمان، ولكن تقنية العزف، ووضع الآلة العمودي على الركبة أثناء العزف، مكّن للصوت بأن يكون أقرب إلى صوت الربابة منه إلى الكمان. وبقيت النغمة الموسيقية وفية لخصائص الغناء البدوي، رغم إضافة المزيد من الزخارف الصوتية، والوقفات الموسيقية القصيرة جداً (تكاد تكون نادرة لدى البدو).

4. عزف منفرد على الربابة:

سُجِلت في طريف - الإمارات العربية المتحدة عام 1972 لعازف الربابة: جابر بن حمد بن حسين. إن التقاليد البدوية لا تعرف العزف المنفرد والمستقل على الآلات الموسيقية، فالربابة لم ينظر إليها سوى كملحق للشعر أو الغناء، وعلى أكثر تقدير، صالح لملء الفراغات التي يفرضها الارتجال. ولكن التطور الحديث قاد عازفي الربابة، وخاصة أكثرهم مهارة، إلى منح الربابة شكلاً من الإستقلال الذاتي، عن طريق ما يشبه التقسيم، والذي يستحق الاهتمام، علماً بأن للربابة تقنيتها، حيث تبدو جلية بعض أنساق الزخرفة، مثل الأشكال المتكررة للأصوات الحادة.

الشاعر جابر بن حسين مغنٍ بالأساس، وأيضاً عازفٌ ماهر على الربابة كما في هذا العزف المنفرد. أما الجملة الغنائية فتلتف بسلاسة حول خمس نوتات على السلم الموسيقي « مي ري دو / دو سي ب » في خط متكرر محفوف بزخارف لحنية، كما في القصيدة النوته المركزية هنا هي « دو » المتمددة في إطالة منتحبة.

5. مقال:

سُجِلت في طريف - الإمارات العربية المتحدة عام 1972 للشاعر جابر بن حمد بن حسين «الله يعيد العيد بالأفراح والهنا على حبيب الشعب حامي حدودها»، إن هذا التسجيل كما سابقه، وكما الخمسة التاليين، تم في إقليم بالغ الأهمية: طريف، تجمع سكاني للبدو في جنوب غرب العاصمة أبوظبي، في الإمارات العربية المتحدة، وشكلت هذه الأراضي منذ أزمنة سحيقة، مرابع لمخيمات عدد من القبائل البدوية من جنوب شرق شبه الجزيرة العربية، ومن هذه القبائل يتم اختيار الشعراء وعازفي الربابة : وكل واحد منهم نوعاً ما، هو الناطق باسم قبيلته، يدافع عن شرفها، ويُمجد بمدائحه فضائلها، والمغني الجوال جابر بن حمد بن حسين من قبيلة المزاريع، وأصلها من وسط شبه الجزيرة العربية، الشعراء الآخرون الذين نسمعهم هنا،هم أيضاً من صحراء طريف، ولكنهم ينتمون إلى قبائل أخرى.

ويغني الشاعر هنا مقال (المقالة حرفياً هي الخطاب الشعري)، كما تُسمى في الإمارات العربية المتحدة وعمان، والتي هي في الواقع قصيدة مديح، غرض مشهور جدا في الشعر العربي الكلاسيكي. والمناسبة هنا هي العيد الوطني، حيث يقدم شعراء من مختلف القبائل تهانيهم وولائهم لرئيس الدولة الشيخ زايد آل نهيان، من قبيلة بني ياس.

5

أحمد الكندي

القصيدة تمجد بتعابير مبالغة الفضائل الحربية لرئيس الدولة وابنه ولي العهد. الجملة النغمية تتبع الوحدة الإيقاعية لكل بيت، بحيث يشكلان معاً كلاً منسجماً، يتكرر في كل بيتين، مع قافية أحادية : أودها.

6. منكوس:

سُجلت في طريف – الإمارات العربية المتحدة، عام 1972 للشاعر جابر بن حمد بن حسين، يُقَدم استهلالا قصيرا على الربابة الشاعر، أما القصيدة فهي من الشعر المُغَنى، وتسمى منكوس (وبالمعنى الحرفي الناقص)[3] وخاصيتها هي القافية المتماثلة، والتي تتكرر مع نهاية كل شطر.

أما الجملة النغمية والربابة فتتبعان العروض الكمي للقصيدة، ومد النغم الذي يجر المقطع الأخير منها بأسلوب المسحوب المُحبب لدى جابر.

7. غزل:

سُجِلَ في طريف – الإمارات العربية المتحدة، عام 1972 للشاعر أحمد الكندي، «البارحه جفني من النوم عداف»، على نمط الأنشودة يغني هنا أحمد الكندي «غزل» ، وينتمي الشاعر إلى قبيلة كندة الشهيرة، وموطنها جنوب شبه الجزيرة العربية، وإليها ينتمي الشاعر الكبير امرىء القيس، من عصرما قبل الإسلامي.

ويعود مصدر « غزل » إلى شعر الحب، وإلى أهم أجناس الشعر العربي الكلاسيكي، وتعبير « غزل » يشير في هذا الجزء من شبه الجزيرة العربية، إلى شكل خاص بوزن عروضي كمي طويل، وهو هنا مُغنى بجملة نغمية بسيطة، وغير مصحوب بالربابة.

8. نحوي:

تم التسجيل في طريف – الإمارات العربية المتحدة، عام 1972 للشعراء: محمد سعيد القصيلي، حمد

المدحوس، وعلي محمد القصيلي، وهم من قبيلة المناصير.

أوصيتك أنا عارف بدروب الخطا

ولا تخدع الغافل بدون جوال

لا تارد العد الطويل بلاده

ولا تركب الصعدا بدون حبال

هذا الغناء التجاوبي يُسمى «نحوي»، وهو في الواقع قصيدة أقرب إلى اللغة الأدبية، ويكرر كل شاعر كما اللازمة البيت الذي غناه من سبقه، أما موضوع القصيدة فيشكل سلسلة من الحِكَم الرزينة، وتختصر الأبيات التالية خلاصة الحِكَم:

احذر افعال الأشرار والزم أفعال الخير

عالم البشر لا يساوي إلا بناس طيبين

9. صخري:

سُجل في طريف - الإمارات العربية المتحدة، عام 1972 للشاعر: محمد سعيد القصيلي، «ياقول موال يذكر هواها» تتجرأ قصيدة الحب هذه بالإفصاح عن موضوعها: إمرأة، بينما غالباً ما يواري الشعر البدوي حب المرأة خلف الرموز و الاستعارات المجازية العامة: «ياقول موال يذكر هواها».

10. صخري:

تم التسجيل في طريف - الإمارات العربية المتحدة عام 1972 للشاعر: محمد سعيد القصيلي، «يا إلهي من قلب تاه زايد غرامه»، هذا الصخري الذي ينتمي إلى النوع الشائع من السامري، يختلف عن القصيدة بغناء موزون ثلاثي الجملة الموسيقية، على وزن ذي مقاطع، يمجد موضوع الحب.

11. فريسني:

تم التسجيل في الجهراء - الكويت عام 1970 لفرقة الجهراء، «عارضتني وانا ماشي فايتن بالطريج»، غناء موزون عن حب الحرب، وهو نوع فني لم يعد موجوداً بهذا الشكل سوى في صحراء الكويت. فعلى إيقاع ثنائي الجملة الموسيقية، المجموعة الغنائية الأولى يقودها الزعيم، المجموعة الثانية تردد لعدة مرات نفس البيت من القصيدة، حتى تنتقل المجموعة الأولى إلى بيت جديد منها، ويرافق التصفيق هذا الغناء.

12. فريسني:

تم التسجيل في الجهراء - الكويت عام 1970، لفرقة الجهراء، «ونا البارحه ساهرن ويا ونيني»، هذا النوع الآخر من غناء حب الحرب، تنويع على الأول، حيث المقطع الشعري يحوي قافيتين ونيني - أعيا، إنها إذن رباعية تتضمن عشرة مقاطع صوتية في كل بيت، كل واحد منها يعاد تكراره خمس أو ست مرات، أما الإيقاع فيتم ضبطه بالتصفيق أو بضربات الأرجل على الأرض.

13. عرضه:

تم التسجيل في الجهراء - الكويت عام 1970 لفرقة الجهراء «عديت بالمستجلي من نايفات العداما»، العرضة غناء حربي، كل الرحالة والمستكشفين الغربيين، وكذلك الكتاب العرب اعتبروا العرضه رقصة العرب الحربية بامتياز، وهذا النوع من الموسيقى البدوية الأكثر انتشاراً في مجمل شبه الجزيرة العربية تعود جذوره إلى هضبة نجد، مهد الشعر العريق. وتسمية الرقصة بالحربية، هو بلاشك ما توحي به الحركات والأسلحة المستخدمة فيها، حيث الراقصون يلوحون عالياً بالسيوف والدروع، وأحياناً بالبنادق التي يقلدون بها حركات الحرب، وتنقسم مجموعة الراقصين إلى صفين، للدلالة على المنتصرين والمهزومين، ويحاكي كل صف منهم بالتناوب الاستسلام أو الانتصار، وعلى ما يبدو، فإن ذلك يتعلق في الحقيقة بما وصلنا من أغاني الحرب العائدة لعالم البدو في مجمله. وليست الأحداث الحربية بالضرورة، هي ماتشير إليه المواضيع الشعرية، ولكن غالباً ما تكون اليوم مواضيع الحب وذلك تشبهاً بأشعار الفروسية

الحربيــة في العصــر الكلاســيكي، حيــث حــب المحبوبــة يثــير شــجاعة المقاتلــين.

أمــا الإيقــاع، فيميــل إلى البــطء، وهو ثــلاثي الجملة الموســيقية المُدغمــة، مــع تغيير النــبرة مــن القوية إلى الخفيضــة، مما يضبــط التمايل المــتزن للمغنــين، ومن الغريب بأن التطــور جعل تقريباً، من هــذا الغناء الحربي غنــاءً دينيــاً، تتداخــل فيــه مواضيــع الدعــاء بمواضيع الحــب والحــرب، في تجــلٍ موجز:

عديــت بالمستجلــي مــن نايفــات العداما
يــاخوي وآعبــرة لــي منهــا عيــونــي سقامــا
أبكــي ولا أحــدن فطن لــي راعــي الهوى مــايلامــا
عــيال مفــرج هــل لــي دخيلهــم مــا يضامــا
رصاصهــم مستجلــي يكسر صليب العظامــا

14. قصيدة:

تــم التســجيل في تدمر – ســوريا عام 1971 للشــاعر عــوض المثــيري المعــروف بــأبي عدنــان، مــن قبيلــة بني خالد، «خطاري: لــو دق صدري قلت عامِر ســبيلي»، تم التســجيل في مضارب بدو إقليــم تدمر، الموقــع الأثري في الصحراء الســورية، هذه القصيدة غنــاء طويل لقصيدة عروضيــة، فبعــد مدخــل قصير للربابة، ينشــد الشــاعر علــى طبقــة صوتيــة حــادة، قصيــدة قريبــة في نغمتها الغنائيــة مــن الإنشــاد الرتيب للنــوع الغنــائي المعروف «العتابا»، ذي الشــعبية الكبيرة بين بدو شــمال الجزيرة العربيــة، ويجري الغنــاء على جنس رباعــي[4] نازل: صول ب فــا مي ب ري، مــع دخــول مفاجيء وقصــير على درجة دو، وإطالة علــى المقطع الأخير من الأبيــات. أما الموضوع فهو تمجيــد الضيافة في الخيمة، والــتي يُرمَز إليها بطقس ذبح الخــروف، أو في غياب ذلــك بالقهوة.

15. سامرية:

تــم التســجيل في تدمر – ســوريا عام 1971 للشــاعر عوض المثــيري المعروف بأبي عدنان، «يا غــزالٍ نطحنــي مــا لزينه»، الســامرية أو الســامري هنا كمــا في النماذج الأخــرى، غنــاء عــن الحــب بإيقــاع مــوزون، وهــو هنا مكسور نســبياً، مع نســق ثلاثي الجملة الموسيقية، يتبعه نســق ثنائي، ولكــن دون ثبات تام، حســب الشــعر الذي تســتجيب له الموســيقى. في هــذه القصيدة ترمــز غزالة الصحــراء للمــرأة المحبوبة، وهــي الصــورة المفضلة لدى جميع الشــعراء الكلاســيكيين والشعبيين.

يا غــزالٍ نطحنــي مــا لزينه تهايــا
واحــلالاة يــا لامــاه والعمــر فانــي
تورد العابد الزاهد حياض المنايا
يا صلاة النبي ياهرجته باللساني
لانطحنــي تضحــك لــي بغــر الثنــايــا
لاخذاني بزلاتــي وهــو مــا عطانــي
يوم شفت النهود وشفت حمر الشفايــا
قلت يا صديقي الحقني ترى الموت جاني
لاتســر الجنــود ولا تســر الحمايــا
سيتي واحسناتي عنــد ذا المودماني
إن قتلني بزانه من عــروض الفدايــا
وإن حيينا على الدنيــا ترانــا اخَــواني
ابوجديل أشقر يوصل لحــد الشطايــا
كن خده قمر خمسة عشــر لشعباني

16. قصيدة:

تم التســجيل في الرصافة – ســوريا عام 1971 للشاعر حمد الشــمري، « إليكــم إليكم إليكم يا بــني أمي إليكم»، إن مضارب البــدو حول الرصافة هي لقبيلة شــمر، إحدى القبائل الكبيرة شــمالي شــبه الجزيــرة العربيــة، تُصَنَف بين قبائــل مُــلاك الإبــل (أي أرســتوقراطية الصحراء)، وهي منذ القــدم تُوَلد الشــعراء الموهوبين.

التســجيل المقــدم هنــا، بعكــس المُســجل في إقليم تدمــر، حيث كان الشــاعر ينتمي إلى عائلة شــيخ القبيلة، تــم في خيمة بــدوٍ فقراء، رغــم انتمائهــم المرموق.

القصيدة التي يغنيها حمد الشمري مختلفة، من حيث تقنية الأداء الصوتي، وكذلك النمط النغمي، عن تلك المؤداة من قبل أبي عدنان، ولكن الشكل ينتمي أيضاً إلى نوع « العتابا »، وللربابة دور ثانوي جداً، فهي تكتفي بالمحافظة على درجة نغمة الأداء « تونه » . تتغنى القصيدة بالصداقة ولوعة فراق الأحبة، وهذا الاشتياق هو دائم الحضور في حياة الترحل لهؤلاء البدو. ونضيف إلى أن نهاية كل بيت، تبدو أنها تشكل هنا عملية تنشيط للذاكرة على الارتجال.

« إليكم إليكم إليكم يا بني أمي إليكم »

الهوامش

1. في عام 1970، كان المرحوم صالح شهاب مديراً لدائرة السياحة في وزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام) الكويتية. وكان أحمد محمد علي مديراً "لمكتبة التراث الموسيقي" التي جرى تطويرها عام 1970 في عهد المرحوم احمد مشاري العدواني امين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في ذلك الوقت، واحتوت المكتبة الموسيقية آنذاك على اكثر من الفين وخمسمائة شريط تسجيل واكثر من الف كتاب متخصص في الموسيقى العربية عموما والتراث الكويتي خصوصا، بالاضافة الى مجموعة كبيرة من اجهزة النقل والمونتاج وآلات موسيقية نادرة. (عن جريدة القبس الكويتية 15 سبتمبر2004) – المترجم
2. في النص الأصلي : سقى غيث الحيا مزنٍ تهاما على قبرٍ بتلعات الحجاز (المترجم)
3. المنكوس: ترجع تسميته بهذا الاسم "المنكوس" إلى طريقة أدائه في الغناء، إذ يبدأ المغني بطبقة صوت مرتفعة تنخفض شيئاً فشيئاً مع الشطر الأول من صدر البيت الشعري لتبلغ أوجها في نهاية هذا الشطر، ثم تعود وتنتكس "تنخفض" بشكل متدرج في الشطر الثاني من البيت، و"المنكوس" أحد بحور الشعر النبطي الطويلة، التي تطرب سامعها وتشده إليها من خلال تفعيلة العروض المتميزة عن غيره من بحور الشعر الأخرى، وتفعيلة المنكوس هي من البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) مع الالتزام بالقافية في صدر بيت الشعر وعجزه، ويقال إن تسمية "المنكوس" ترجع إلى حركة طائر الورقاء "أم سالم"، التي يستدل البدو منه على قدوم فصل الصيف، إذ إنّ صوت هذا الطائر وتغريده يزدادان كلما ارتقى إلى الأعلى، ثم لا يلبث صوته الشجي الشفيف أن ينخفض، كلما انتكس هابطاً نحو الأرض، كما يطلق على المنكوس اسم طارق أو لحن المنكوس، لأن المؤدي يطرق بصوته مسامع الآخرين أثناء الأداء الفني. (جريدة الاتحاد – أبوظبي – 2 يناير 2019) " المترجم " : هذا المعنى لا يتطابق مع تفسير الباحث لمعنى "منكوس " .
4. سيمون جارجي بالتعاون مع ماري- جورج كوساد – جارجي

الصور :

1. https://www.amar-foundation.org/simon-jargy/
2. https://sqawoa.com/wp-content/uploads/2021/11/in-bound7072710361697071517.jpg
3. http://watanmedia.seyasi.com/resources/media/images/2013/6/290173_o.png
4. https://i1.sndcdn.com/artworks-000255357143-1hgy97-t500x500.jpg
5. https://www.alittihad.ae/article/17073/2020/%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%86%D8%AF%D9%8A-%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D8%A8%D8%A7%D8%A8%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%A8%D8%A9

ثقافة مادية

خُصُوصية المَجَال السَكَني في ظلّ التحولات السُوسُيُوثَقَافيَة :
دراَسَة ميدَانيَة للقُرَى الجبَلية (شنّني تَطاوين مثَالاً) 154

سمات التشكيل الزخرفي للمساكن التراثية في مدينة زبيد 176

القشابية، سيدة التراث بالجلفة
«لباس تقليدي شتوي وبري، يجمع بين الهيبة والوقار وجمال الهندام» 186

د. علي المبروك – تونس

خُصُوصية المَجَال السَكَني في ظلّ التحولات السُوسُيُوثَقَافيَة: دراسَة ميدَانيَة للقُرَى الجبَلية (شنّني تَطاوين مثَلاً)

1

مُقدمة:

مَثَّلَت التحولات السُوسُيوثقافية للقُرَى الجبلية مَجَالاً للبحث الأنثروبولوجي، وَذَلك من خلال أهميّة دراسة الحياة اليومية للأفرَاد في المُحيط الاجتمَاعي وَإبرَاز شبكة العلاقات في الفضَاء وَطُرق تنظيم المُمَارسات الاقتصادية والاجتماعية. وقد كشفت عن طبيعة الثابت وَالمُتحول، لهذا سنعمل عَلَى الوقوف عند بعض خُصوصياتها انطلاقًا من نماذج ملموسة. كما بينت المعاينة تجذر سُكان القُرَى في مُحيطهم الجغرافي منذ فترات قديمة رغم ما شهده الواقع من تحولات اختلفت طبيعتها وَمَساراتها التاريخية. إلاَّ أنَّ البحث الأنثروبولوجي في علاقة الإنسان بقُرَى الجبل يُؤكد تمسك هذه الإثنية وَمُحافظتها علَى موروثها

الموقع العام لقرية شنني تطاوين

وَهُويتها الثقافية في جوانب تمس اللهجة واللباس والحرف وَالمعمَار[1]. وَبفضل مُكتسباتها تمكنت هذه الفئات من أقلمة الواقع وتجاوز صعوبات الطبيعة، ومن ثُمة إعادة استثمارها بطريقة تكشف الفطنة وَالبراعة التي سَاعدت هذه المجموعات المعزولة عن المكان من خلق ثقافة جبلية خَاصّة وَاجهت بهَا المتغيرات التاريخية في المجال الجغرافي طيلة عقود من الزمن.

وَنُحَاول في هذَا البحث إدرَاك أهم الخُصُوصيَات السُوسُيُوثقَافية المُمَيّزة لسُكان قرية شنني الجبلية، وذلك بالعودة إلَى الموقع الجغرافي المُميّز لها ودراسة مدلول التسمية والأصول الإتنولوجية للسكان باعتبارها مُؤشرات ضرورية تُيّسرُ لنَا سُبل إدراك الخصوصيات السكانية والتمثّلات المرتبطة بالمسكن. وبلوغ هذه الغاية مُرتهن بالوقوف عند الخلفيات النظرية التي تسمح لنا بمعرفة المداخل الأنثروبولوجية لدراسة المسكن بصفة عامّة والذهنية المرتبطة به بصفة خاصّة. وَهُو مَا مكننا في مرحلة أخرى من فهم البنية المُرفولوجية للمغاور، لنتطرق في الأخير إلَى بيان تجذر المسكن في ذهنية ساكنيه والتماس الأبعاد والدلالات الرمزية في إطار محاولة تفكيك بُنية النسق الثقافي والاجتماعي لجبالية قرية شنني تطاوين.

مجتمع البحث: قرية شنني تطاوين:

يهتم هذا المَقال بدرَاسَة التحولات الاجتماعية للقُرَى الجبلية بالجنوب الشرقي التُونسي من خلال نموذج قرية شنني تطاوين.

1) الموقع الجُغرافي:

تَقَع القرية الجبلية شنني تطاوين عَلَى بُعد ستة عشر كليومترًا جنوب غرب ولاية تطاوين. وَتتموقع القرية على ارتفاع 500 مترفوق مستوى سطح البحر ضمن مناخ جاف صحراوي، تضع فيه معدلات التساقطات التي لا تتجاوز 130 مليمترًا سنويًا. ويتراوح متوسط درجة الحرارة بين 20 و30 سنويًا. وَقد عُرفت هذه المنطقة بأصل نشأتها الأمازيغي، حيثُ بَيّنت البحوث الأركيولوجية تأصل الإنسان في المكان مَا يَزيد عن ثمانية قرون. وَتَعود بعض معالم القرية إلى القرن الثاني عشر ميلادي أين كانت تستقر بعض المجموعات البربرية.

وَتعكس الصورة الأولية عن مميّزات موضع القرية، إذ تتجلى فواصل الزمن بين القرية الجبلية القديمة التاريخية التي يَعلُوها قصر شنني وَبعض المساكن المحفورة التي تتوزع على أطراف الجبال المُحيطة بها. وقد عمل الزعيم الحبيب بورقيبة عَلَى تأسيس قرية حديثة في أعلى التلة سمَّاهَا شنني الجديدة وَهيَ عبارة

الرسم عدد 1: محاولة في تحديد التمركز الجغرافي للأمازيغ بولاية تطاوين

عن مســاكن وَمرافق إدارية محدودة، سَــعَى من خلالها إلى إخراج ســكان الأمازيغ من أماكــن تَوَاجدهم بالجبال حيث يتموضع القصر شــامخًا كأنّه عش صقر حســب توصيف بعض الرحالــة الأجانب له خــلال الفترة الاســتعمارية[2]. ورغم محاولات طمس الهوية المحلية لاعتبارات سياســية وصــراع زعماتي منذ الســتينات، فإنَّ ســحر هــذه القرية حافظ عَلَى تمــيّزه وصموده أمام هذه المتغــيرات. ممّا يؤكد تجذر الثقافــة المحلية لأقلية إثنية لطالمــا أثرت التحولات الاقتصاديــة والاجتماعية في طمس مَعالمها وَتغييب بعض خُصوصياتهــا، لَكنّها مــع ذلك قاومت النســيان لتترك لنا بعض البصمــات حاولنا النبــش في آثارها لإعــادة إحيائها وإنعاشــها رَغم مَا لفها من ذاكرة النســيَان.

وَتُشــير آخر إحصائيــات التعداد العام للســكان[3] إلَى أنَّ ســكان قرية شنني قد بلغ حوالي 802 ســاكنا سنة 2014، وتتــوزع إلى 404 ســاكنا بشــنني القديمة و398 ســاكنا بشــنني الجديدة. كَمَا تُشــير الدراســات المُنجزة[4] ســنة

2

الرسم عدد 2: موقع ولاية تطاوين في الجمهورية التونسية.

2004 إلى التَّرَاجع الملحــوظ في معدل الكثافة الديمغرافية بإســتمرار، حيثُ بلــغ العدد الجملي لســكان القرية حوالي 949 ســاكنا موزعين بين 554 ســاكنا بشــنني القديمة. في حين لم يتجاوز عددهم 395 ســاكنا بشــنني الجديدة، وَهُــوَ مَا يَعــني بــأَنَّ النُمو الســكاني في هذا المجــال الجبلي قد شــهد تراجعًــا في معدل النســب المائوية بــين القرية القديمــة وَالجديدة مــن 3.1 - % إلى 0.07 %.

2) مَدلُول التَسميَّة وَالأصول الإتنولوجية:

1.2 مدلول التسمية:

لَـئن غُيـب مدلـول التسـمية لقرية شـنني تطاوين في المصـادر الـتي عَرَّجـت علَى هـذه المنطقة منـذ العهد الوسـيط، إلاَّ أنَّ البحـوث الكولونياليـة والأنثروبولوجية – رغـم ما تحملـه من هنـات وتحامـل – تبقى مصـدرًا لا منـاص منه نسـتأنس بـه في مثل هاتـه البحـوث. فقد أشـار الإتنوغرافي أندري لـوي[5] إلَى أَنَّ أُصول سُـكان قرية شـنني تعـود إلَى قبيلـة زناتـة البربرية التي اسـتوطنت المجـال منذ القـرن الحـادي عشـر ميـلادي، وكان ذلك تحت ضغط زحـف القبائل العربية الهلالية وَالسـليمية. ممَّا اضطرَهـا إلَى العيش في المرتفعات هَربًـا من الغزوات والغـارَات، وَبذلـك بـدأت تتشـكّل ملامـح القرية منذ القـرن الثـاني عشـر للميـلاد. وتذهب بعض الأسـاطير القديمـة عَلَـى غـرَار اعتقـاد القديـس أوغسـطينوس (Augustin) إلَى أَنَّ أصـل التسـمية مُشـتق من الأصل الكنعاني الذي يعني تشـنين والـتي يُقصد بهَـا في اللهجة المحلية الاختـلاط. وَاعتمـادًا عَلَى الاشـتقاقات اللغوية وَالمعطيـات الإتنوغرافيـة قد بَـدَا لنَا أنَّ أصـل الكلمة في ارتبـاط بمعَاني التنّـوع والاندمـاج[6]. كَمَا يُمكـن أن تُحيل كلمة شـنني إلَى مَعَاني الاستفسَـار حـول الأصل الجُغرافي وَالموقـع الـذي تنحـدر منـه هـذه الجماعـات القاطنة بالمـكان (الشـني: مـن أيـن ومـاذا تريـد؟). وفي المقابل تذهـب بعـض السـياقات الأخـرى إلى ربـط الأصـول الأمازيغيـة لأهالي شـنني بالزناتية، حيـث أَنَّ هذا المجال مَثَّل عَلَـى مَر العُصُور نقطـة لتجمع وَتمـازج إثنيات من أُصُـول مُختلفـة، كَانَ المُشـترك بينهَا هُـوَ التحالف من أجـل مُواجهة العـدو لاشـتراكها في الأذية[7]. وَهَـذا يدعم مَـا ذَهَـبَ إليـه التحليل الخلـدوني[8] في حديثـه عن فكرة العصبيـة القبلية أو مـا ذهبت إليه المقاربة الانقسـامية في تحديدهـا لمفهـومي الانصهـار والانشـطار في سـياق بحثهـا عن طبيعـة المجتمعـات المغاربية[9]. وقد شـهدت المنطقة توافد أُصُـول أمازيغية متنّوعـة جمعتها طبيعة التهديـدات الخارجيـة، ممَّـا جَعَـل السُـكان الوَافدين إلَى التجمـع في تلـك الجبال وإنشـاء مَغَـاور قـادرة عَلَى حمَايتهم من هـذه التهديدَات في إطار نـوع من التضامن الاجتمَاعـي وَالرُوحي.

وقـد مكّننـا العمَل الميـدَاني بقرية شـنني مـن إجرَاء مُقابـلات[10] معَ العديـد من سُـكان القريـة وَالعائلات، حيـثُ تنّوعت مفاهيم مدلـول التسـمية ومدلولاتها. إلاَّ أنَّهَـا أجمعـت عَلَى مفهـومي الاختـلاط وَالتمـازج لأَنَّهَا ضَمت لفيفًـا من عُـرُوش وَجماعات مُختلفة. كَمَا أَشَـارَ بَعضهم إلَى أنَّ شـنني يُقصد بهَـا المَـكان المُرتفع والذي يَختلـط فيـه الجبـل بالمُنشـئآت السـكنية المَحفورة. وَهُـوَ مَا يُفَسّـر التنّـوع في مَدلـول بَعض الألقـاب الذي يُحيـل عَلَـى الأُصُول الـتي تنحـدر منهـا كُل مجموعة في هـذه القرية مـن خـلال المحافظـة عَلَى نفـس اللقب. وفي الحقيقـة يبدو الجزم في مسـألة أصـل الكلمة لا يخلو من صُعُوبـات إجرَائية نَظَرًا لتعدد التفسـيرات وَاختلاف الروايـات الشـفوية حَولَهَا.

2.2 الأصُول الإتنولوجية:

لاَ نَـكاد نَعـثر في الدراسـات الأكاديميـة الـتي كُتبـت حـول قرية شـنني وَالقُرَى الجبليـة المجاورة عَلَـى الجُذور الإثنيـة للسُـكان بإسـتثناء مَـا قُـدم في بحـوث أنـدري لوي. الـذي اعتـبر أنَّ الأصُـول الإتنولوجية لسُـكان هَذه السُـفوح الجبلية تَعُود إلَى الأمازيغ الذيـن اختارُوا منطقة الدويـرات وقرماسـة وغيرهـا مـن المناطـق الحصينـة للاحتمـاء فيها مـن العـدو. وقد ربـط الباحـث الأصول البربرية لهؤلاء بالحضـارات القديمة الرُومانية والبيزنطية الـتي اسـتوطنت شـمال إفريقيا، مُسـتندًا في ذلـك عَلَى مُقاربته للهجَـات وللُغـات الأصلية التي يـرى فيها رينيه باسـيه أنَّ لَهَا اشـتقاقات لاتينية[11]. كَمَا كشفت البُحوث الإتنوأركيولوجيـة قدَم التوطين البشـري في هَذه المجالات السَـكنية، بمَا أنَّ البقايـا الأثرية من حُصُـون وَقلاع عَلَى غرَار «حُصن رمادة» وَ«الفطناسـية» وَ«حُصن تلالت» تَكشـف امتداد الاستيطان البشـري لفترات طويلة وَعَلَى مراحـل وحقبات وُصُـولاً إلى مرحلة تركز الإثنيـة البربرية كآخر محطة تاريخية لتجذر بصمـة الثقافة الأمازيغية[12].

مشهد عام لمدينة تطاوين سنة 1925

الـتي اسـتطاعت أن تحافـظ علَـى وُجُودها عـبر مُقاومة الضغوطات الخارجية وقسـاوة البيئـة المحلية. وفي نفس السياق ترسـم لذاتها مسـار شـخصية ثقافية تعايشت مـع المُتغـيرات الاجتماعيـة والسياسـية المتزامنـة مـع تحولات العهدين الوسـيط وَالحديث في الفضـاء المغاربي. فعمدت هذه الجماعات في البداية للعيش داخل مسـاكن محفـورة في الصخـر، ثُمّ حاولـت في فترات لاحقـة تطوير نمـط معمارهَا قصـد توفـير الحماية وَجعلها مُسـتجيبة لمُتطلبات الحيـاة اليومية.

كما ذهبت الدراسـات الإستشـرافية إلى الإقـرار بأنَّ المناطـق الجبليـة هيَ مجـالات لاسـتيطان الشـعوب الأمازيغيـة بمختلـف أجناسـها علـى غـرَار «البـتر» وَ«البرانـس»، اسـتنادًا إلى المُقاربـة الخلدونيـة الـتي تعتمـد تصنيفـات إثنيـة دقيقـة مكّنـت مـن معرفـة الجغرافيـا التاريخية للقبائل البربرية في منطقة الشـمال الإفريقـي. كَمَا تعكس الألقاب وَالأنسـاب قاعـدة عامَّةً تكشف عنها البُنية العُرُوشـية وَالقبلية للبُطون المُكونة للمجموعات الأمازيغية في تلـك المناطق. فقد تعرض ابن خَلدون إلى أقسـام «البَرَانس» وَأنسَـابهم حَيثُ حَدد لهم سـبعة فُرُوع وَهيَ «مصمـودة» وَ«أزداجـة» وَ«أوهية» وَ«عجيسـة» وَ«كتامة» وَ«صنهاجـة» وَ«أوريغة»[13]، بينمَـا تنقسـم جماعـات «البـتر» إلَى أربعة فـروع وَهيَ «داسـة» وَ«ضريسـة» وَ«نافوسـة» وَ«لواتة».

كَمَا أَشَـارَ بعـض الأنثروبولوجيين علَى غرَار لوسيان جوزيـف بيرثولـون وَإرنسـت شـانتر في بُحـوث إتنوغرافيـا الفضـاء المغـاربي إلَى أنَّ فضـاء الجبـل[14] هُـوَ مخصـص لسـكان البربـر. لذلـك ارتبـط نسـب «الجبالية» بالإثنيـة الأمازيغيـة، وَتُقيـم القُـرَى المتواجـدة دَليـلاً وشـاهدًا علَـى عراقـة وأصالـة الإنسـان بهـذه المجـالات. حيـث كشـفت الدراسـات الميدانيـة والاسـتعمارية[15] عـن وُجُـود منطقـة جُغرافيـة لتمركـز هَـذه الإثنيـة يَمتـد مَجالهـا بـين سلسـلة جبـال مطماطـة إلَى حُـدُود جبـال نفوسـة مُـرُورًا بجبـال دمـر، أَيـنَ تتمركـز عُـرُوش قبيلـة ورغمـة الـتي تضـم فُروعًـا مـن البربـر مـن أصـول زناتيـة تنتشـر بعـض مجموعاتهـا في منطقـة جبـال عرباطـة مثـل «السـند» و«تماغـورت (ماجـورة)» وَبمنطقـة مطماطـة مثـل «تمـازرت» وَ«بـني زلطـن» وَفي الجبـل الأبيـض «الدويـرات» وَ«شـنني تطاويـن»[16].

وقد اتفقت بعض الدراسـات حول التمازج البشـري بالمنطقـة بـين العـرب والبربر، وَهُو مَا سَـاهم في تَشـكُل اتحاد ورغمـة الذي ضم نسـيجًا اجتماعيًـا وثقافيًا مُتميّز الهُويّة من حَيـثُ اللهجة المُسـتخدمة وفي أنواع اللباس وَالأكل وَالطقـوس الاحتفاليـة[17]. كَمَـا اسـتطاعت هذه الجماعـات المُحافظة علـى هذه الخُصُوصيّـات بالرغم من التحولات السُوسـيُوثقافية المُتسَـارعة التي عرفتها سـكنة المجـال الجبلـي. وَرَغـم تأكيـد بعـض مصـادر

العهد الوسيط على الأصول الأمازيغية للإثنية التي استوطنت الفضاء الجبلي بأقصى الجنوب الشرقي للبلاد التونسية وَخَاصَّةً بمنطقتي الجفارة وَالظاهر وَالجبل الأبيض أين امتزجت الثقافات. ممَّا وَهَبَ المكان خُصوصية تفرد بها المعمَار في منطقة الجنوب التونسي عُمُومًا، وضمن التقسيمات التي اشتملت عليها قبيلة ورغمة نَجدُ فرع الجَبَالية الذي يتكوّنُ من شنني تطاوين وَالدويرات وَقرماسة وَقَطوفة. وَتُشكّل هَذه الفرُوع وَحَدات مَجَالية وَثقافية مُميّزة تسمح بتحديد أنماط السكن وفق مُعاهدات داخلية تعترف بوُجُود الآخر وَخَاصَّةً العرب. وَهيَ علاقات يَحكُمُهَا نوع من الحَذر بالنظر إلى الخاصيّة الإتنوعرقية التي تَحكُمها. وَقد حَاول الاستعمار الاشتغال عَلَى تلك العَلاقة تارةً بتدعيمهَا، وتارةً أخرَى بتوتيرهَا. وَهُوَ مَا سَاهَمَ لاَحقًا في إعادة توزيع قبائل الاتحاد الورغمي في إطار فرق حمائية تتكوّن من مجموعات حَاميَة وَأُخرَى مَحميَة تكُون الغلبةُ فيها للقبائل العربية. وَعلَى هذَا الأسَاس خَضَعَت الدويرات وَشنني تطاوين وَبُطُون السدرَة إلى أولاد دباب بإعتبارهَا المَجموعة الحَاميَة[18]. وَقد اعتمدَ الاستعمَار في هذا التَوَجُه علَى رُؤَى تأخذ بعين الاعتبار حَجم السُكان وَمنَاطق نُفُوذهَا المَجَالي وَالعددي حَتَّى يَستطيع بَسط نُفُوذه وَجَمع المُعطيَات التي تُسَاعدَه منَ السيطرَة عَلَى هَذه القبَائل المُحافظة عَلَى هُويتهَا[19].

الخُصُوصيات السُكانية للمَسكن بقرية شنني تطاوين:

1) الخلفية النظرية:

تُمثل المرجعية النظرية رَكيزةً معرفية مُهمة ننطلق منها لتأطير عناصر دراستنَا وتمكينها من مقاربات اهتمت بموضوع السكن من زاوية نظر أنثروبولوجية مُحاولين استخلاص بَعض النتائج التي تُعالج الأبعاد والدلالات التي تُرَافق هاجس الإنسان في بَحثه عن التوقي من المَخاطر التي تعترضه.

1.1 دراسة « عاموس رابوبورت »[20]: (Amos Rapoport)

يُعَدُ بحث رابوبورت حول « أنثروبولوجيا المَسكن» من أهم الدرَاسَات المُتخصصة في مجال التوطين، حَيثُ تطرق في مُقاربته إلى الربط بين حاجيات السَاكن ونمط التعمير، واستطاع من هذه الرؤية مُعالجة مراحل تطور الفكر الإنساني من خلال ربطه بمجاله البيئي وَمُحيطه الاجتماعي. كما كشفت هَذه الدراسة المعايير الهندسية والعلمية التي تأسست عليها القواعد الضرورية في تشكيل النواة المعمارية وفق آلية تَستجيبُ وَمُتطلبات البيئة والمناخ والتي تُراعي قُدرة وشح المواد الإنشائية التي تتوفر بالمحيط المحلي. كما استندت هذه القراءات النظرية إلى مُبررات وفّرتها المعايير الإتنوغرافية والدراسات الأثرية والجغرافية التي خلصت إلى الكشف عن بصمات الحضور البشري من خلال بقايا مواد البناء والإنشاء في الجدران والأسقف والأبواب التي شكّلت المسكن الشنني.

وَقَد تكونت هذه المعرفة والعبقرية في التعامل مع قساوة الطبيعة من جملة من التراكمات والعادات التي ورثها قاطنو الجبال في الثقافة واللهجات ومائدة الطعام والخزن ونمط التعمير[21]. واستطاع الحرفيون والبناؤون من إعداد مساكن وفق هندسة مخصوصة، فيمَا يتعلّق بمقاسات الغُرف واختيار الموقع الصخري والموضع وَمُرَاعاة عوامل المناخ مثل اتجاه الريح والشمس. حَيثُ لم يتجاهل الباحث في هذا السياق استجابة المسكن للقيم الاجتماعية والثقافية وخاصَّةً الدينية منها، إذ يَرَاها من أهم القواعد التوجيهية التي تتحكم في رسم توزيع الغُرف وتوجيه الأبواب والنوافذ والمقاسات وَحَتَّى نَوَايَا التوسعة التي قد تكون أحد أهم الإحداثيات الجديدة التي لم تغب عن «الجبالي». خُصُوصًا حينَ يتعلَّق الأمر بتطوير المسكن وبتوسعته. واعتمادًا على مُقاربة الباحث لإتنوغرافية المسكن التي تُمكن من رسم لوحة ميكروسوسيولوجية لوحدة مُتكاملة تخضع من الداخل لقواعد التجزئة وتستند إلى طبيعة الذهنية

الدينية والاقتصادية وَحتَّى الأبعاد والدلالات الرمزية. وَهُوَ مَا يُفَسِّرُ في نهاية الأمر وُجُودَ طُرُز معمارية تختلف من حيثُ التكوين وَالخصائص التقنية وَطبيعة الجوار إلى جانب استدامة المَواد المُستخدمة التي يَرَى فيها الباحث دعائم تحمل الخَصائص الأنثروبولوجية المرتبطة بالجذور التاريخية في عملية تشيّيد المسكن لدى المُجتمعات البدائية الأولى.

كَمَا ارتكز رابوبورت في ذلك إلى تحليلات لويس هنري مورغان (Lewis Henry Morgan) وفرانز بواس (Franz Boas) اللذَين يُقرَان بأهميَّة الخصائص الاجتماعية والثقافية في تفسير الوقائع المعمارية، حَيثُ كَانَ عَلَى رابوبورت مزيد تطوير هذه المصادر التحليلية ذات المنحى الأنثروبولوجي وَالعمل علَى فهمها من الدَاخل وفق تَوَجُه إجرائي يتناول مجموع الخصائص المذكورة وَيَستحضر في الآن ذَاته الأبعاد وَالدلالات الرمزية التي تُعتبر مُؤشرات ذات معَاني وتفسيرات مُهمة لفهم الرُموز التي تتحكم في طبيعة وأصل تشييد المسكن والصورة التي يكون عليهَا عند الحاجة إليه.

2.1 دراسة « أوتو فريدريش بولنو»[22]:
(Otto Friedrich Bollnow)

أَكَّدَ بولنو في دراسته الشهيرة «الإنسان وَالمَجَال» عَلَى أهميّة الثنائية التي تربط الإنسان بمجاله لفهم المعمار وَالمَسكن واعتبره شرطًا أَسَاسيًا وَطبيعيًا يُحدد خصوصية الفكر الإنساني وَمرَاحل تطوره في علاقته بالطبيعة وَمُكوناتها، وَهُوَ مَا مَهد لتطور التقنيات البدائية وَالتصنيفات التي مثّلت قواعد أساسية مُتحكمة في هندسة المسكن ووظائفه.

وَيَشترك بولنو في نفس المقاربة التي طرحها رابوبورت في التأكيد على أهميّة الخصائص الثقافية كأحد أهم المُعطيات التي تُرَافق الفكر الإنساني وَتتحكم في عملية اختيار المَسكن ونمط المعمار. وَلئن اعتبر كذلك أنَّ المَجَال هُوَ أحد أهم الركائز التي تُبنَى عَليها هذه الخلفية، إلاَّ أنَّهُ لاَ يَستثني أهميّة الخصائص الأخرى عَلَى غرَار التصميم المعماري الوظيفي. وقد ازدَادَ هَذا الاعتقاد تأكيدًا انطلاقًا من دراساته الميدانية التي اعتمد فيهَا عَلَى قراءات وَتحليلات تفكيكية للمجال السكني وللخصائص المعمارية، إضافةً إلَى التمثّلات التي يَحملها الأفراد حول طبيعة هذَا المسكن. فَحَتَّى الكلمات المُستخدمة وَطقوس البناء تعتبر – حسب ذات الباحث – أحد أهم المصادر التي يُمكن الاعتماد عليها في تفسير المجال السكني وَالقواعد التصميمية المُرتبطة به. وَضمنَ نفس السيَاق كَانَ تركيزه أكثر علَى أصول الكلمات التي يَستحضر فيها شُحنة دلالية مُهمّة لتفسير خصَائص «المنطق المعمَاري» الذي يتحكم في علاقة الإنسان بالفضاء المسكون.

2) الخَصَائص المُرفولوجية وَالتقنية للمغاور:

لَقد أشار ميشال بيكوي إلَى أنَّ الدرَاسَات الأولى التي اهتمت بعلاقة الإنسان بمُحيطه بمَا فيهَا السكن، تخضع لشبكة مُتداخلة تجمع بين «البيئة والمجتمع الريفي المتحول»[23] مُعتمدًا في ذلك مُقاربة تقوم على تحديد نوع العلاقة التي تربط الإنسان بالأزمنة التاريخية[24]. وَفي السيَاق ذَاته تكشف المُعاينة عن ميزات المسكن التقليدي بقرية شنني المنقورة في الصُخور، وَهيَ عبَارة عن مَغَاور حفرت أفقيًا ومَخفية عن الأنظار لا نستطيع مُشاهدتها من بعيد. وقد أنشئت وفق هذه الهندسة لأهداف دفاعية، حيثُ تُشير الدراسات التاريخية إلَى أنَّ هَذه الغيرَان عرفت تحولات معمارية وإضافات حَتَّى تَستجيب إلَى مُتطلبات مُتساكنيهَا، فقد استخدمت في البداية بمثابة مخازن جماعية وبفعل المتغيرات التاريخية عرفت تحولات فأصبحت عبارة عن مساكن وَفَضَاءَات للعيش. إذ شهدت إضافات في مُستوى الهندسة لتستجيب وَالدور الجديد وفق مُتطلبات العائلة «الجبالية»، فوقع إعادة بلورة الفضاء السَكني من حَيثُ عدد الغرف ووظائفها وتقنيات البناء المحلية[25].

لقد اعتبر ديفنتان أَنَّ «أصول السكن الحفري قد ظلت إلى فترة طويلة تسمية ترتبط بالاستعمار المُؤقت

نمط المسكن بقرية شنني تطاوين

لهذا النوع من السكن، ومع ذلك لا ينفي الخاصية الإستعمالاتية التي تظل بقطع النظر عن مدى الحاجة إليها جزءًا لا يتجزأ من المعيش اليومي»[26]. كَمَا اتضحَ لَنَا من خلال المُعاينة المُباشرة لمَراحل التوطين بالقرية المذكورة أنَّ السكن المحفور لاَ يَخضع إلى نمط مُعيّن، بَل إنَّ طرق إنشائه لاَ تَستجيب لمقاييس مُحددة وتسمح بإمكانية تطويره وتعديله حسب المُتغيرات الاجتماعية. وَهذاَ مَا يَكشف عن جوانب من خُصُوصية التوطين في هذا المَجَال مثل التشابه في تقنية بناء الأبواب وَالغُرَف المنقورة في الصخر التي يزداد عددها كُلَّما ارتفع حجم أفراد العائلة. فالحاجة إلى المَسكن تخضع إلى استجابة ضمنية لحاجيات الأسرة التي ستقطن هذا الفضاء، حيث يؤكد الإتنولوجي بيير إرني إلى أَنَّ أغلب المُقاربات الأنثروبولوجية لمسألة السكن تعتبر أَنَّ الوُجُود الإنساني «لا ينتظم خارج البيئة الطبيعية أو بمعزل عَنها»[27]. وَهذا النوع من العمارة السكنية يَجمَعُ بين الحَفر والبنَاء، ممّا يعكس الخاصيّة البيئية المَحكومة بها حيث تتميّز بتواجد الجبَال وَبنُدرة مواد البناء الصلبة بإستثناء الحجَارَة التي يقع استعمال البعض منها كسندات حقيقية، وَيَقَعُ استخرَاجَهَا سوَاء من الجبَال المُحيطة أو أثنَاء عمليات الحَفر إذ «يُوحي السكن المحفور في الواقع إلى تقليد قديم جدًا وَيُشيرُ إلَى علاقة الإرث الإنساني المُتداخل وَالمُتشابك مَعَ البيئة المُحيطة»[28]. وَيحتوي الفضاء الخارجي للمنزل عَلَى سُور وَبعض الغرف مُربعة الشكل خُصّصَ بعضها للخزن والبعض الآخر مطبخ لإعداد الطعام. وَلعَّل هذا التنظيم المعماري للسكن الذي يجمع بين الغُرف المنقورة في الصخر وَالغُرف ذات الأسقف المُسطحة، يعكس الذهنية التي تجمع بين عالمين: عالم المغاور وَهُوعالم البدايات وَالحنين إلى الذكريات والأصول الأولى، وَعالم السكن الحديث وَهُوَ عالم الانفتاح واستلهام الأفكار من الآخر. وبالتالي فَهو دَمج في حد ذاته بين الأصالة والحداثة. ممَّا يعكس رُبما طبيعة «الجبالي» المُنفتحة والمتمسكة بأصولها وعاداتها رغم المتغيرات فإنَّ الثوابت الثقافية لا تزال مُتجذرة في ذهنية القروي[29].

لقد رَبط الباحث الفرنسي روبرت لورو بين نمط التعمير وَعلوم الطبيعة، حيثُ بَيَّنَ ضرورة توفر عوامل يُمكن أن تُمثل الوظائف الأساسية التي يضطلع بها المسكن عُمومًا. أهمها الجانب الوقائي وَخَاصَّةً الحماية من الأخطار الخارجية إضافةً إلى التأقلم مع الظروف الطبيعية وقساوة المناخ[30]. وبذلك يُساهم المسكن في تعديل حالات التطرف المناخي في الحرارة صيفًا والبرودة في فصل الشتاء، ممَّا يَمنح لساكنيه إمكانية توظيفه وتهيئة فضاءاته لتكون صالحة للحفظ والخزن والسَكن وَحميمية العلاقات الأسرية[31].

1.2 الغيران: «إيرجوان»:

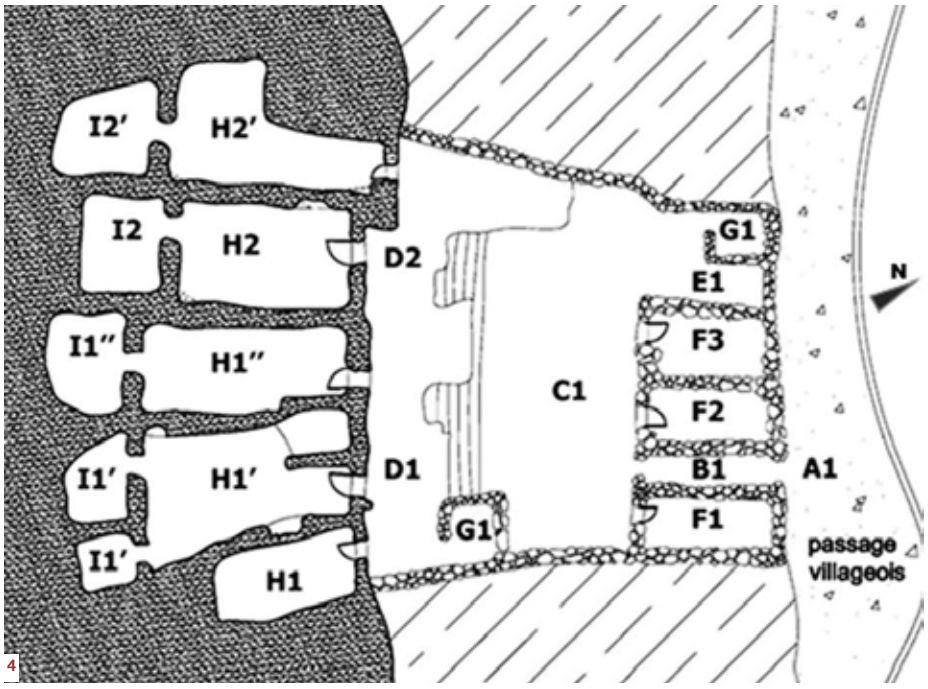
يُعتبر هَـذا النمط من السَـكَن الأكثر شُـيُوعًا بالقُرَى الجَبَليـة المتواجـدة بالجنوب الشـرقي للبلاد التونسـية، حيـثُ توجـد عـدة أنمـاط مـن الغـيران: غـيران الحفر الأفقـي وَهـيَ منقـورة في الصخـر وتتركز خاصَّـةً بقرى الجبل الأبيـض عَلَى غرار مَـا هُوَ مُتواجد بشـنني وغيران عموديـة وتتمركـز أسَاسًـا في قُـرَى جبـل مطماطـة[32]. وقـد سَـاعدت نوعيـة الصخور وتوفـر المواد الأساسـية المحليـة في بلـورة طـرق تقليديـة مُتوارثـة في عمليـات الحفر والتشـييد مثل هاته المسـاكن/الغيران التي تعتبر من خصوصيـات الإثنيـة الأمازيغيـة. كَمَا ثبـت لدينا أنَّ عمليـة اختيـار المكان الذي سـيتم فيه تجهيز المسـكن يَقتضي توفـر مجموعة من الشُـرُوط التقنية مـن بينهَا المَعرفـة للتركيبة الجُيولوجيـة[33] للجبل واختيـار مكان تتوفـر فيه طبقـات صخريـة، ممّـا يسـمح بالمحافظة على سلامة سـاكنيه. وَيُرَافق عملية التشـييد احتفالية مُميّزة يجتمـع فيها أغلب سُـكان القرية للمسـاعدة عَلَى حفر المسـكن. وَيحمل هذا «الطقـس» دلالات التضامن داخـل المجتمعـات القروية. حيثُ يعتمد سـكان شـنني تطاويـن القُدامى عَلَى تفضيل سُـفوح الجبَـال كَمُنطلق تقني في عملية الاختيار. ذَلكَ أَنَّ السُـفُوح الجبلية تسمح بتواجـد الطبقـات الأكـثر صَلابـةً، ممّـا يُسـهل عمليّة الحفر والاسـتغلال الأوفر للمجـال الداخلـي للمغارة في عمليّة التوسـعة إن وقعـت. وَيُمكن التميـيز بين نوعين مـن الغيرَان:

- النـوع الأوَّل: وَتُعـرف بالغـيران البسـيطة وَهـيَ عبَـارَة عـن حُفـرة تتسـع يمينًـا وَشـمالاً بعـد فتحـة البَـاب الصغـيرة. وَيُسـتخدم هـذا النـوع مـن الغـيران للسـكن البسـيط أو لعمليـة الخـزن سـوَاء للمـواد الفلاحيـة أو المؤونـة[34].
- النـوع الثـاني: وَيُعرف بالغـيران المركبة وَهـيَ الأكثر شُـيُوعًا في قرية شـنني بحُكم قُدرتهَا علَى الاستجابة لمتطلبـات الحيـاة العائليـة، وَعـادةً مَا يَقـع حَفرُها بالجهة الشـرقية المقابلة لأشـعة الشـمس. وَيُعتبر

نموذج للسكن الحفر الأفقي البسيط بقرية شنني تطاوين

هذا الشـرط مُهمًا لأنَّـه يُمكّن الغار من الاسـتغلال للحـرارة وَيُسَـاعد عَلَى توفير الإنـارة بصفة طبيعية داخـل المغـارة خاصَّـةً مـن جهـة المدخـل. وَيُعتبر هذا المعطـى الجُيُومنـاخي مُهمًا لكونه يُسـاعد عَلَى تعديـل المنـاخ داخـل هـذه المسـاكن سـواء خلال فصلي الصيف أو الشـتاء بتمكين المغارة مـن حَرَارة مُستقرة طوال السـنة لاَ تتجاوز عن ثلاث وَعشرين درَجـة مَائويـة. وَهَـذَا النظـام التعديلـي الطبيعي يسـمح بضمَان التهوئة وَيُلطف من درجات الحرارة التي تُعرف بشـدتها أثنـاء فصل الصيـف وَبالبرودة القاسـية في فصل الشـتاء حيثُ تنزل درجـة الحرارة إلَى مَا دُون صفـر درجة[35].

يَقُوم التقسـيم المُرفولوجي للمَغـارة في أغلب الأحيان عَلَى وُجُـود جدار يَفصل العُمق المحفـور إلى جزأين، حيثُ يُمثّـل الجـزء الأوَّل المدخل الرئيـسي للغَار وَيَكـون ضيقًا من جهة البَاب وَيتسّـع تدريجيًا عند الوُلُـوج إلى الدَاخل. وَعَلَـى اليمين مـن هذا الجـزء يُوجد فضاء صَغير نسـبيًا يُعـرف بإسـم «الدُكانـة» أيـن يقـع وضع المفروشـات وَالأثـاث اليـومي البَسـيط المُسـتخدم لتسـيير الحيَاة اليوميـة. وَ«الدُكانة» في بعض المناطـق الأخرى هيَ عبارة عن فضـاء لتخزين كل مَـا زَاد عـن الحاجة اليوميـة. أَمَّا



4

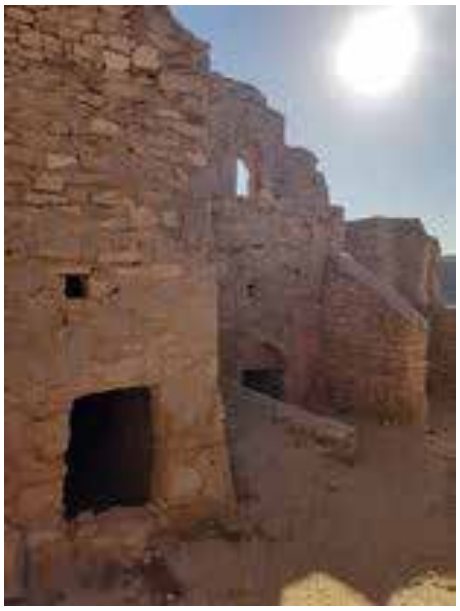
نموذج للسكن الحفري الأفقي المركب

الجزء الثـاني من الغَار المَحفور، فَهُـوَ يتكون في الأصل من مَجموعة غرف تتوزع يمينًا وَشـمالاً وَلاَ تخضع لمقاسـات مضبوطة مُرتبطـة أحيانًـا بنوعية الصخـور وتوظيفها. حيـثُ أنَّ امتداد الغرفة وَشـكلها يخضعَـان بالضرورة إلَى نوعيـة الصخور والمـواد التي تُشـكل الطبقـات الصلبة، كَمَـا يَخضع تقسـيم البيوت أيضًـا إلَى خاصيّـة وظيفية وَمُرفولوجيـة تقتضيها الضـرورة الحياتيـة، إذ بالإمكان تقسـيم الغرف الكبيرة إلَى مَجموعة مـن الغُرف الصغيرة تُحافظ بدورهَا عَلَـى الخاصيّة الاسـتعمالاتية وَالحَيَاتية لسُـكَان هذَا النـوع من العمَـارة التقليدية[36].

2.2 السقيفة: «تاسقيفت»

يَسـمحُ لنَا هذَا الفضاء المعمَـاري المُغَطى من الأعلى بالوُلُـوج إلى الفضَاء الدَاخلـي للغَار، وتتفاوت مسـاحته حسـب المكان المحفور والخاصيّة التي تتميّزبها التركيبة الجيولوجيـة. وَتُمثـل السـقيفة عنصـرًا أساسـيًا في مكونات المسـكن /الغار. وَفي الواقع لم نجد شـكلاً موحدًا لهـذا الممـر، لَكـنَّ تَصميمه الهنـدسي في غالـب الأحيان يأخـذ شـكل المسـتطيل. وَفي أحيـان أخرى تغلـب عليه الكثير مـن الانحناءات لذلـك «تُمارس السـقيفة دورًا في تعقيد عمليـة الدخول بوضـع الحواجز والمسـافات التي من شـأنها أن تُعـزز خُصوصية الفضـاء الداخلي، لتبقيه بعيدًا عـن أعـين الغربـاء»[37]. وفي العُمـوم يضطلع هذا النمـط المعماري بالعديد مـن الأدوار منهـا الحفاظ على العلاقـات الاجتماعيـة الحميميـة وَمُسـاهمته في الدور

: بقايا سقيفة مُغطاة بأعواد الصنوبر



الخصائص المعمارية لمكونات المسكن الجبلي بقرية شنني تطاوين

التنظيمي لحياة الأسرة «الجبالية». حيثُ تُفتح السقيفة على بقيّة الغرف التي خُصص بعضها للأبناء والبعض الآخر للضيوف مع مراعاة النواميس التقليدية المحافظة على الموروث التقليدي.

3.3 الغرف: «تيزقون»:

لقد ارتبط امتداد الغرف داخل الغيران بطبيعة التركيبة الجيولوجية للجبَال وبنوعية الصخور والطبقات من حيثُ الصلابة والهشاشة، التي يستفيد منها السُكان في عملية الحفر وتشييد الغرف. فبعضها مُخصص للاستعمالات كالخزن والأنشطة الحرفية والبعض الآخر عبارة عن غرف للنوم. وخلال عمليّة التشييد تُبنى أساسات الغرف لتأخذ شكلاً مُستطيلاً أو مُربعًا مع ارتفاع لا يتجاوز المترين. وتكون عملية التسقيف مُقببة بالنسبة للغرف الداخلية المحفورة في الصخر، في حين يقع استخدام تقنية الكمر بالنسبة للغرف الخارجية خاصَّةً المطبخ والسقيفة الخارجية. وَتَجدرُ الإشارة إلَى أنَّ أغلب المَغاور التي قُمنَا بزيارتها تَحتوي عَلَى ثلاث أو أربع غرف دُون احتساب عمليات التقسيم الداخلي التي تتبعها. ويرتبط تقسيم المغارَات بحسب عدد أفراد العائلة الواحدة، فَكُلما ارتفع العدد زادت الغرف مع وُجود بعض الاستثناءات حول وُجُود مساكن تحتوي على غرفة وَاحدة.

4.2 المطبخ: «طاملت»

ارتبط تشييد المطبخ بطبيعة الحياة اليومية لسُكان قرية شنني حيثُ تكشف المقاربة الأركيولوجية لبيت الطعام عن الثقافة الغذائية لهذه الإثنية، إذ يحتوي على العديد من المكونات مثل الأواني الفخارية والنحاسية.

بقايا أثرية لمطبخ السكن المحفور بقرية شنني تطاوين

وَبالنظر إلى وجود أفران طينية فإنَّ استخدامها يتم من خلال الاعتماد على أغصان الزيتون وَمُخلفات النخيل (الجريد) لإشعالها للطهي. ولهذه الاعتبارات التنظيمية حافظ السكن الجبلي على هندسة تأخذ بعين الاعتبار مهام كل جزء ووظيفته. فتركيز المطبخ خارج الغرف المحفورة يُساعد علَى حماية بقيّة الفضاء من التلوث وبقايا الدخان[38]. وبالتّالي الأخذ بعين الاعتبار الجوانب الصحية حيث يُولي سكان القرية أولوية هَامَّة لهذا المكان المحدود المساحة لاضطلاعه بوظيفتين:

- وظيفة التخزين الجزئي.
- وظيفة الطبخ الذي يُترك لَها جزء صغير جدًا يتم فيه إعداد الطعام بالطريقة التقليدية. وَتَجدُر الإشارة إلى أنَّ موقع الطبخ عادةً مَا يكون أقصى الجهة الشرقية من الخارج.

تَبدو هذه الخصائص المعمارية مُهمة في فهم طرق تعامل سُكان شنني مَعَ الواقع الطبيعي وَالمناخي الذي استوطنوا فيه[39]. وقد سمح هذا المجال بتحديد طبيعة العلاقات وَبطرُق استغلال الفضاء وَتَوظيفه تأسيسًا لخاصيّة ثقافية وَاجتماعية وَهُوياتية لاَ يُمكن أن تَجد لهَا مثيلاً يُوازيهَا. وقد سمحت لنَا الزيارَات المباشرة من الكشف عن مظاهر وَطُرق استغلال الفضاء الجبلي وَالتحكم فيه، خاصَّةً فيمَا يتعلق بعمليات التشييد التي تخضع لثقافة اكتسبت بفعل تراكم المعارف والموروث الحضاري المتجذر للشخصية «الجبالية» وتطويعها للفضاء الوعر ليستجيب وحاجيات المعيش اليومي[40].

التَمثّلات السُوسُيوثقافية المُرتبطة بالمسكن:

لقد اعتبرت بعض البحوث أنَّ الذاكرة والوعي بالماضي عناصر حاسمة في بناء الهويّة[41] الفردية والجماعية عَلَى حد السواء. وَإنَّ الخطر الذي يتهدد الذاكرة هُوَ النسيان لذلك اهتمت الأنثروبولوجيا الثقافية عَلَى النظر في أنماط الموروث المادي واللامادي الذي يُمكن أن يحفظ الذاكرة وَيقيها من التلاشي. وَذلك وفق مُقاربة تقوم على استحضار صُور الماضي في الحاضر وجعلها أقرب للحقيقة حفاظًا على استمرارية الهويّة وَخُصوصية المكان. وفي هذا السياق نستحضر الأبعاد السُوسيوثقافية التي مكّنت سكنة قُرَى الجبل من التشبث بالعادات والتقاليد[42]. حَتَّى وَإن تباعدت الأزمنة التاريخية وتشتت بعض جماعات المكان في فضاءات جديدة، فإنَّ الحنين لبيئة الجدود ورائحة

ملامح الحفاظ على الطرز المعمارية والإنشائية في السكن المتحول

النـدى الـتي تنبعـث مـن جـدران مغـاور قرية شـنني تطاويـن، تُـوحي بـأنَّ التاريـخ قـد توقـف هنـاك فوق سـفوح الجبال تـاركًا خلفـه ما تبقـى من آثـار مهجورة لفهـا النسـيان وغادرها بعض سـاكنيها في قُـرَى جديدة كَانَ في اعتقـاد البعض أنَّهَـا أعادت الحيـاة لقاطنيها. إلاَّ أنَّ حنـين الذاكـرة نَستشـفه في صُعُود تلـك المرتفعات مُتغلبـين علـى مـا أصابهم من كـبر، لَكـنَّ قـوة الذاكرة والحنـين قد تغلبـت عليهـم. وفي هـذا السـياق تذكرنا هـذه اللوحة الـتي رسـمت حنين الإنسـان للمـكان بما كان يقـوم به بطـل محمود المسـعدي[43] في رواية السـد، ليعكـس الأبعـاد الوجوديـة لمختلـف مكوناتهـا الـتي يطرحهـا فضـاء قـرى الجبل[44] وقـد حافظ سـكان قرية شـنني عَلَى تفاعلهم مع الإطار الاجتماعـي والثقافي الذي يَتحكم في تشـكل احتياجـات البُنية العمرانية للمسـكن الأمازيغـي. الذي يُمثـل رَمز الهوية الثقافيـة التي تصارع المتغيرات السوسـيوتاريخية التي بإمكانهـا أن تطمس مَا تبقـى من معالـم المكان في الذاكـرة وشـواهده في المجال. وَلَطالما اعتـبرت أنَّ «العلاقة الرمزية للإنسـان بالأرض هـيَ بالأسـاس كونية، بَـل هيَ مصـدر الحيـاة وَالتجذر بالملكية»[45]. فـإذا كانت وظيفة الذاكرة وظيفة شـعورية مُرتبطـة بالحاضـر، فإنَّهـا تُوظـف المـاضي مـن أجل الحاضر والمسـتقبل. وبذلك يظهر أنَّ المـاضي والحاضر يُـضيء كلاهمـا الآخـر بحسـب تعبـير فرنـان بروديـل (Fernand Braudel)[46].

1) تَجَذُر المَسكن في ذهنية السُكان:

تكشـف شـبكة العلاقـات عـن طبيعـة المُجتمـع العشـائري المبـني علـى العائـلات الممتـدة المُحافظـة، وَيـبرز ذلك من خلال نمط المعمار القائم على التقسيم الداخلي للفضـاء المعاش. إذ أنَّ المغـارة/ المسـكن تحتـوي عَلَـى مجموعـة مـنَ الغُـرف تضطلـع بـأدوار وظيفيـة مُتعـددة مثـل غـرف النـوم، غـرف الضيـوف، غـرف للخـزن، مطبـخ وَغُـرف للخُرُوجـات الفلاحيـة والنشـاط الحـرفي (النسـيج). فالمـنزل «الجبـالي» هُـوَ في حـد ذاتـه عبـارة عـن فضـاء مُسـتقل وَمُتكامـل، ممَّـا يُـوحي بخلفيـة الذهنيـة الـتي تميّزت بطبائـع الوحـدة والانعـزال، فاعتمـدت على الـذات وعملت على تطويـع الحاجيات وفـق المـوارد المتوفـرة. وقـد نشـأت هـذه الثقافـة وترسـخت لـدى الشـخصية البربريـة الـتي عـرف مسـارها التاريـخي في علاقـة بالتوطـين صرَاعًـا مـع الآخـر، الـذي فـرض هيمنتـه علـى الفضـاء السـهلي[47] وتـرك لهـؤلاء فضـاء الجبـل ومجـال العزلـة. وَمـن هُنَـا تشـكّلت تلـك

الذهنية الحمائية والخوف من المجهول، فارتسمت ملامح ثقافة جديدة لهَا خُصُوصيات مُميّزة حافظت على استمراريتها وديمومتها بفضل استراتيجيات التحالف وَعلاقات الصُحبة التي قامت بين العرب والبربر. حيثُ مكّنت من تحقيق مناخ من السلم الاجتماعي وأنهت حالة الاحتراب[48] وَأعطت دفعًا لحركة التعمير في المجال الجبلي.

لقد رسمت الجغرافيا الإثنية داخل هذه المُجتمعات ثقافة حميمية مُتضامنة، حيثُ يذهب فرنان بروديل إلى اعتبار أنَّ سكنة الجبال لها خُصوصية ثقافية لتمركزها على هامش الحضارة. إذ لم تطلها رُوح التغيير وحافظت على أصولها وموروثها في عدّة جوانب، لعّل أهمّها طقوس العبور[49] الذي يكشف التجذر الثقافي من خلال الاحتفالية والمعيش اليومي على غرار الزوَاج والختان والموت، التي ترتبط بالعمق الحضاري لهذه المجتمعات. فعلى سبيل الذكر، مَا يَزال «الجبالي» إلى اليوم مُتمسكًا برُوح المقابر القديمة أو مَا يُعرف بمدن الموت، وفي ذلك رمزية تعكس ذهنية التشبث بالمكان حَتَّى مَا بعد الحياة. فالقبور المنتشرة بالقرى القديمة ما تزال إلى اليوم تستقبل رُفاة سُكان هذه المجالات. كَمَا أَنَّ الحنين يبرز خلال محافل الزواج حيثُ يقوم مجموعة العراسة بإصطحاب العريس (السلطان) لمنازل القرية القديمة والقيام بجولة، وَهيَ عبارة عن طواف الحنين الذي يحمل رمزية في الذهنية المرتبطة بتجذر المكان وبحميمية الرُوح بثقافة الجدود. وَتُقام كذلك سنويًا احتفالية حول مقام الرقود السبعة تتخلله زيارة من القرى المجاورة ويحمل معها الزوار الذبائح، وهيَ عبارة عن «وعدة» تقربًا وتبركًا بكرامات الولي الصالح حامي القرية. وقد «ظل المجتمع الأمازيغي مُرتبطًا دَائمًا بعدد لاَ يُستهان به من المزارات المقدسة، فيها ما هو وثني وفيها ما هو يهودي»[50]. كَمَا اكتسبت قرية شنني قداسةً شملت الفضاء المُحيط بها بفضل الأسطورة التي نسجتها الذاكرة الجماعية حول مقام الرقود السبعة وربطها بمعجزة أهل الكهف المذكورة في النصوص الدينية[51]. وإلى اليوم يعتقد الأهالي أنَّ انحناء صومعة المسجد هُوَ بمثابة خشوع وانحناء للصلاة، فَحتَّى بعد عملية الترميم التي خضع لها المَعلَمُ يَدعّي أهالي القرية أنَّ الصومعة قد عادت إلى مكانها الأصلي وحافظت عَلَى انحناءها، فكأنَّ الزمن تغيَّروَالمكان لم يتغير بحفاظه على قداسته وسلطته الرمزية. وَهُوَ مَا رَسَّخَ صورة من الاعتقاد في المخيال والذاكرة الجماعية لهؤلاء. ويتجلى أيضًا تجذر المكان في الذهنية المحلية من خلال تمسك بعض العائلات الشننية إلى اليوم بالمحافظة على استخراج زيت الزيتون باستخدام الطريقة التقليدية، حيثُ يتم تخزين حبات الزيتون في مخازن المعصرة طيلة السنة وكلّما اقتضت الحاجة يتم تشغيل المعصرة بالاعتماد على الطاقة الحيوانية وخاصَّةً الإبل. وبَهذه الطريقة يُحافظ الزيت علَى نكهته وتضمن العائلات توفر المنتوج طيلة السنة والحصول على زيت بنكهة وجودة عالية. لذلك اشتهر زيت «الجبالية» في البلاد التونسية[52]. ورغم توفر المعاصر العصرية ما يزال بعض «الأمازيغ» مُحافظين على ثقافة العصر التقليدي. وَتَجدُر الإشارة إلى أنَّ ملامح التمسك بدار الجُدود ما تزال راسخةً حيثُ قامت بعض العائلات

الميسورة وخاصَّةً المهاجرة بإعادة ترميم المساكن القديمة مع مراعاة خصوصية معمار المغارة من حيث التجهيز والتقسيم ومنهم من قام باستغلاله كفضاء سياحي للترفيه والإقامة[53].

يرتبط الفضاء السكني بالمحيط ويتأثر بالبيئة والتاريخ «السوسيوسياسي» للمنطقة، إذ يَكشف المجال الاجتماعي لقرية شنني تطاوين عن الارتباط بنمط العيش الأمازيغي. وَهُوَ مَا يُتَرجَم من خلال مرفولوجية المسكن التقليدي (نمط الكهوف) الذي ينتظم وفق تقسيم يستجيب للوظائف التي يضطلع بها كل جزء من الفضاء. وَبالتّالي تتخذ المساكن خاصيّة تُبرهن ثراءها وَعُمق تَجَذُرهَا في التاريخ الأمازيغي يَعكسه انخراط المجموعة في التمثل الوظيفي وَالمعمَاري للمَسكن. لمَا هُوَ احتواء لعائلات مُمتدة تسند له وظائف الارتباط العضوي بالأصل الإنتمائي وَبُنية العائلة الشننية وَطبيعة انتظامها الاجتماعي. حيث الارتباط الوثيق بملكية الأرض التي تتموقع عَادةً في السُهول المُتاخمة للجبَال أين تخضع هذه الملكيات إلى قانون الملكية المشاعة بين أفراد العائلة الواحدة عَلَى حد السواء. وبهذا العُرف يُساهمون في عملية الإنتاج بشكل نظامي.

عَمَلاً بما سبق، يَستمد المَسكن التقليدي خُصُوصيَاته السُوسيُوثقافية من الشكل الذي ينتظم فيه المُجتمع الأمازيغي، الذي يَعيش وفق نماذج منحوتة في الأذهان وَمُتأثرة بطبيعة القيم وَالمَعايير الاجتماعية التي تُعيد إنتاج ذاتها بإستمرَار. فلم يكن تقسيم المجال وَالوظائف المُتعددة التي يَحملها كل جزء من المسكن بمعزل عن تلك التمثلات وَطبيعة الثقافة، ممَّا يُفَسّر وُجُود تشابهات في مُستوى تقسيم الفضاء رَغم الاختلاف في المساحات وَالأشكال الدَاخلية التي تتأثر بالمُعطيات المُرفولوجية للجبَال. فَإلَى جَانب الوظيفة الإنتمائية التي تَخص العائلة يَظل المَسكن التقليدي إنعكاسًا طبيعيًا لنمط العيش الأمازيغي، سَوَاء من حيثُ غياب الفتوحات – التي تكاد تقتصر فقط عَلَى الباب الخارجي – أو من خلال الانحناءات التي ترسم صورة لخصوصيات الثقافة الاجتماعية القائمة على العلاقات الحميمية والمحافظة. فَكُلما صغرت الفتوحات والأبواب إلاَّ وكانت أكثر قُربًا إلى النفس وَطُمأنينةً لها، وذلك لما تخلقه من شعور يتماهى مع أحاسيس الهدوء والسكينة التي ترافق الزائر زمن الولوج للفضاء المقدّس كالزاوية مثلاً[54].

يَعكس المَسكن التقليدي في شنني مَجَالاً وظيفيًا مُتعدد الأبعَاد يتجَاوز المُستوى السكني، ليُلامس وظائف اجتماعية وثقافية وَحَتَّى اقتصادية. فبالرغم من الطبيعة الوعرة للجبال استطاع سُكان القرية اعتماد المبادئ الأساسيّة في توزيع فضاءاتهم السكنية، إذ لاَ مَجال للتغافل عن المدخل المنحني للسقيفة وَبَقيّة الفضاءات الخَاصَّة بالعائلة التي تحتوي بدورهَا الوظائف الاجتماعية وَالأنشطة الفلاحية التحويلية، إلى جانب مَا يَحتويه المسكن التقليدي من روابط وَعَلاقات تُشَكّلُ المرجعية للفرد الأمازيغي. وَمَمَّا لاَ شك فيه أنَّ خاصيّة هذا الفضاء السكني وَطبيعة مُكوناته المُرفولوجية تبدو وَكَأنَّها يُحَاكي المَجَال العام الذي يتواجد فيه، وَنعني بذلك الخاصيّة المجالية للقرية.

وَهَذَا التداخل بين الفضاء العام والخاص هُوَ تقاطع بين ما تحتويه ذهنية الأفراد من عمق التجذر بالأصل التاريخي وَالاجتماعي، وَبين استجابة هذا الفضاء لأهم الاحتياجات التي تتوافق مَعَ العائلة التقليدية في إطار رَبط اقتصاد المَجَال بالضرُورَات الحياتية مَعَ المُحافظة علَى الطبيعة الحميمية كمبدأ أسَاسي للحيَاة الاجتماعية[55]. ويُمثل النموذج السكني التقليدي – محور اهتمامنا في قرية شنني – وحدة مُتشابكة من القيم والتصورات التي تحكمها رُوح الجَمَاعة وَالتجانس، الذي يُحاكي طبيعة النمط الاجتماعي وَخَاصَّةً الرُموز المُشتركة وَالطقوس التي تَحكم مُستويات الفعل وَإنتاج القيم وَالهُويّات المُرتبطة بالمَجَال السكني وَالعمراني. وَرَغم قدَم

: نصب يرمز "تانيت" في الموقع الأثري بقرطاج

: الحروف الأمازيغية "تيفيناغ"

المكـون العمـراني تبقـى هَـذه المسـاكن شَـاهدةً عَلَـى التركيبـة الاجتماعيـة وَذهنيـة العائلـة الشـننية وَطبيعـة النمـاذج الثقافيـة، الـتي تحتكـم لجملـة التمثـلات والرمـوز الـتي تعكـس نمـط الحيـاة لـدى «الجبالية» وَخَصائصهـم الأنثروبولوجيـة.

2) الأبعَاد وَالدلالات الرمزية:

تَهتـم الأنثروبولوجيـا بدرَاسَـة الأبعـاد والـدلالات الرمزيـة للمسـكن وَسـاكنيه وفـق نمـاذج تحليليـة تأخـذ بعـين الاعتبـار صُـورة الفضـاء المعـاش في أبعَـاده المُختلفـة (الشـكل الهنـدسي- البُعـد الوظيفـي...). إلَى جَانـب دراسـة التمثـلات وَالرُمُـوز المُرتبطـة بطـرق اسـتغلال هـذه الوحـدة وَإنتـاج المعـنى وَالعلامـات المرجعيـة الـتي تتألـف مـن صُـور مُختلفـة لعلاقـة الإنسـان ببيئتـه. وَقـد تركـز اهتمامنـا بالمسـكن التقليـدي الجبلـي في قريـة شـنني علـى اعتبـار أنَّ هـذا المعمار المحفور في عُمق الجبال يشتمل عَلَى مجموعة مـن القيـم والتصـورات الـتي بإمكانهـا أن تُترجـم نظامًـا مُتداخـلاً يحتـاج إلَى قـراءة إناسـية لمراحـل التعميـر وَالمـواد المُسـتخدمة في البنـاء. وَلعَّـل هـذه الاسـتخدامات يُمكـن أن تُترجـم التصـورَات الرمزيـة وَالتمثـلات الـتي تحاكـي علاقـة الفـرد بالمسـكن. وبقـدر مَـا تُبـنى المقاربـة علـى جُملـة مـن الأدوَات المنهجيـة كمُنطلـق لدراسـة الأثـر المـادي للمسـكن التقليـدي، فإنّهـا بحاجـة للعمـل الميـداني القائـم عَلَـى جَمـع المُعطيـات مـن خـلال السـياق الـدَلالي العَـام وَالتسـميات المحليـة وَمَـا يُمكـن أن يُكَـونَ رُؤى قيميَـة بإمكانهـا أن تُفَسـر الأبعـاد الوظيفيـة والرمزيـة للوحـدة السـكنية. ومـن هـذا المنطلـق يُولـد مفهـوم المأسسـة الـذي تنتظـم فيـه علاقـة الفـرد بصـورة المسـكن مُنـذ لحظـة التأسـيس الـتي ترافقهـا جُملـة مـن الطقـوس عَلَـى غـرَار الذبـائح الـتي تتزامـن مـع عمليـة الانطـلاق في حَفـر الفضـاء السـكني، حيـث تحتـاج كل مؤسسـة (قبيلـة) إلى طقـوس للمُحافظـة علـى تكـرار نفسـها[56].

وَضمـن نفـس السـيَاق نَستشـفُ الأبعـاد الخفية للفضـاء، كَمَـا يَكشـف عـن خُصوصيـة الانتمـاءات الثقافيـة فيـه وَالمعتقـدات الـتي ترسـم في الآن نفسـه مسـار الثقافة[57] ضمـن مجالهـا الطبيعي. الـذي يقوم على اسـتثمار العوامل البيئية والمناخيـة تمهيدًا لتأصيل هذا التوجه عبر قنوات التنشـئة الاجتماعيـة إلى الأجيال اللاحقة. ولئن كشـفت الأسـس البنائيـة وطبيعة المواد

المُستخدمة عن البُعد التقني، إلاَّ أنَّهَا قادرة عَلَى تبيَان الشُحنة الطُقوسية وَالمُعتقدات المُسيّرة لفكر الإنسان. لتتحول إلَى مضمون اجتماعي تتجسّد عبره الرُؤى الجماعية للفضاء السكني. وَقَد حاول سُكان قرية شنني أن يُطوعوا تجريدات مخيَالية تتوافق مع ما ذهب إليه رابوبورت حين اعتبر المسكن جُزءًا لاَ يتجزأ من الثقافة الثابتة في المجتمع حَتَّى وَإن تَغيَّرت ملامحه عَبر العُصور، إذ تبقى الفضاءَات الحميمية وَالأُطر وَالسياقات الثقافية قواعد أَساسية لتفاعلات الإنسَان مع قنوات التنشئة الاجتماعية التي يَستخلص منها دلالات الفضاء وَمُستحقاته الرَمزية وَالمَادية.

تُشير الهندسة وَزُخرفة المنازل الأمازيغية إلَى استخدام أشكال مُتنّوعة مثل النجوم التي مثلت أدوات تواصل وَرُموز للدلالة على أنثوية الكون. فكانت هذه النجوم المنقوشة على الجدران تُعبر عن ثقافة وتحمل في مضامينها تاريخ هذه الجماعات، مَعَ أنَّ النجوم في الثقافة البربرية هيَ بمثابة الأم الحارسة للكون بفضل النُور الساطع الذي ينبعث منها. ويتشابه شكل النجمة مع شكل الفراشة المنقوشة في بعض الغرف، حيثُ تُوحي في الثقافة الأمازيغية إلَى الحريّة والخلود. كَمَا أنَّ وُجُود شكل المُعيّن في مساكن قرية شنني قد يروي ذلك التعارض القائم بين الجنس البشري حول التناسل والخصوبة بين الأزواج، وَهُو صراع يستمد جذوره من الأساطير القديمة عن الصراع بين آلهة الحب (الأنثى) وإله الغضب (الذكر)[58]. كَمَا ترمز السمكة إلَى الخُصوبة في الإنجاب وَمَا تضطلع به من وظيفة تبشيرية وإخصابية في التراث الشعبي[59]، وبالتالي الاستمرارية في الحياة. ولحماية المنزل وساكنيه يُعطي الأهالي أهمية قُصوى لحجرة «العتبة»، حيثُ يتم دفن قطعة نقدية من الفضة أو الذهب كبديل مادي وأحيانًا سمكة كعنصر طقوسي، بَل ليس نادرًا أن يتم المزج بين العنصرين أي السمكي والنقدي[60]. وَهُوَ مَا يُترجمه المثل الشعبي « نَواصي وَعتب وَالبعض من الذرية».

وقد ارتبطت الذهنية المحلية بثقافة طرد الأرواح الشريرة والعين الحاسدة ولكف أذائها يَعمد الأهالي إلى وضع الخُمسة في بعض الغرف لمَا ترمزله من بركة وحماية، وَهُوَ مَا يُلخص «علاقة الإنسان المتدين مع الطبيعة وعالم الأدوات»[61]. مثلما نجده في الثقافات البدائية، حيثُ يتجلى المُشترك في الرُمُوز لدى المُجتمعات الجبلية الأمازيغية مثلاً في الكتابة «تيفيناغ» التي ترمز إلى حرف «ز» وَيُقصد به الرجل النبيل الحُر. بالإضافة إلَى حرف «ت» الذي يرمز إلى «تانيت» آلهة الخصوبة وَالسَمَاء في الحضارة القرطاجية.

1. وَبمَا أَنَّ دراستنا للمَسكن المَحفور تتجاوز التقسيم الهندسي حَاولنا الاهتمام بالمعاني والدلالات المُرتبطة برؤية الأفراد ووعيهم بالبعد الإنتمائي الذي يُنحت في المخيال الفردي والجماعي. بَل يتحول إلَى نماذج يتم من خلالها العَمل عَلَى إعادة رَبط الانتماءات بالمُكونات الرُوحية وَالمادية، حَيثُ لاَ ترتبط علاقات الأفراد بالمجال السكني في هذه المنطقة بالوُجُود المادي المُدرك. وإنَّمَا بمخيال جمَاعي يَرَى في الفضاء السكني مُمَارَسَةً تختزل كل معاني الحياة وَالوُجُود وَحَتَّى المنشود. فلاَ غرَابة أن يكون هَذَا الحَيّز شديد الارتباط بالتمثّلات الفلسفية التي تعتبر الوُجُود الإنساني خَليطًا بين المادي والميتافيزيقي. فالفضَاء السكني بهذا المعنى يشتمل عَلَى تصورات تنهل من الأصل الإنتمائي وَتتسع نحو دلالات تتجاوز الحُدود الهندسية للمَسكن. فَهُوَ مجال يَحتوي عَلَى تجربة حياتية تُشع بإنتمائها عَلَى بَقيَّة عناصر الفضاء المحيط.

الخاتمة:

لقد مَكنتنا المُعالجة الأنثروبولوجية للمجال السكني في قرية شنني تطاوين من الكشف عن خُصوصية التعمير لدَى «الجبالية» في ظل التحولات السوسيوثقافية التي يشهدها المحيط الاجتماعي

للمنطقة. حيث يعتبر المسكن التقليدي صُورة حيّة للموروث المعماري يسمح بالوقوف عند ملامح الحياة اليومية وَالمُمارسات الثقافية المميّزة للإثنية الأمازيغية. ورغم أنَّ الذاكرة الجماعية بدأ يلفها النسيان وبعض الشواهد قد أصابها الاندثار وَأخرى تداعت للسقوط في قُرَى الجبل، فالذهنية يسكنها الحنين الذي مَا يَزال مُتجذرًا في العديد من المُمارسات والطقوس، ممّا يُوحي أنَّ الأصالة والتمسك بتراث الأجداد يُمثّل الحلقة التي تربط بين من هاجر وغادر المكان، ومن حافظ علَى جُزء من هذا الموروث المُشّع بدلالاته وَرُمُوزه المتعددة، والتي نستشفها من خلال عمليات الترميم وإعادة صياغة هذه الذاكرة الثقافية للتراث المادي للمسكن التقليدي الأمازيغي.

وَبقدر مَا كشفت الدراسة الميدانية للمسكن التقليدي في قُرَى الجبل عن هندسة وحركة التعمير في المجالات النائية وَالمُهمشة، فإنّها قدمت لنا صُورة عن ملامح الحياة الاجتماعية والثقافية لجماعة إثنية مثّلت وَجهًا من الوُجُوه المتعددة للشخصية التونسية[62]. وَبذلك يكون المعمار مُحددًا من المحددات الأساسية لدراسة ومعرفة ثقافة الشعوب في مُختلف مَراحلها التاريخية.

الهوامش :

1. راجع لمزيد الإثراء:

André Louis, "Tunisie du Sud : Ksars et villages de crêtes", in L'Homme, Revue Française d'anthropologie, n°3, Juillet- Septembre 1981.

عبد الصمد زايد، عالم القصور بالجنوب الشرقي، تونس، بيت الحكمة، 1992.

2. Léon Pervinquière, La tripolitaine interdite : Ghadams, Paris, Librairie Hachette, 1912, pp.40-70.

. Levanville J., " Les Troglodytes du Matmata ", Bulletin Société normande de Géographie, Rouen, 1907, pp.111-142.

3. وثائق المعهد الوطني للإحصاء لتعداد السكان، 2014.

4. وثائق المعهد الوطني للإحصاء لتعداد السكان، 2004.

5. André Louis, " le monde " berbère" de l'extrême sud tunisien ", in Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée (Aix -en- Provence), n°11, 1972, pp.107-125.

6. Mathieu Gilbert, Contribution à l'étude des monts troglodytes dans l'extrême- sud tunisien, géologie régionale des environs de Matmata medenine et Foum-Tatahouine, Tunis, Imprimerie SAPI, 1949, p.82.

7. محمد عابد الجابري، فكر ابن خلدون: العصبية والدولة: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2007، ص ص.163-178.

8. محمد عابد الجابري، فكر ابن خلدون: العصبية والدولة: معالم نظرية خلدونية...، مرجع سابق، ص.172.

9. يقوم التوازن الاجتماعي في المجتمعات الانقسامية وخاصّةً في شمال إفريقيا على مبدأ الانصهار والانشطار، لمزيد الإثراء راجع: عبد الله حمودي، "الانقسامية والتراتب الاجتماعي والسلطة السياسية والقداسة"، ترجمة عبد الأحد السبتي وعبد اللطيف الفلق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الرباط، 1985، ص.193.

10. امتد العمل الميداني من 12 جانفي إلى 12 مارس 2021 بقرية شنني تطاوين، حيث قمنا خلاله بجمع روايات شفوية مع بعض المُستجوبين من الأهالي.

11. انظر لمزيد الإثراء :

. Octave Victor Houdas et René Basset, Mission scientifique en Tunisie (1882), Alger, p. Fontana et Cie, 1884.

12. Stanley Hallet, " Mountain Villages of Southern Tunisia "; in Journal of Architectural Education, Volume 29, 1975, pp.22-25.

13. عبد الرحمان ابن خلدون، العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر: تاريخ ابن خلدون، الرياض، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، 2009، ص.201.

14. انظر لمزيد الإثراء:

. Lucien Bertholon et Ernest Chantre, Recherches anthropologiques dans la Berbérie Orientale: Tripolitaine, Tunisie, Algérie, Paris, Hachette, 1913.

15. Lucien Bertholon, " La province de l'Arad ", Revue

Tunisienne, n°1, 1894, pp.169-206.

16. André Louis, " Contacts entre culture "berbère" et culture arabe dans le Sud-Tunisien "; in actes du premier congrès d'Etudes des cultures Méditerranéennes d'Influence Arabo-Berbère, Malta, 3-6, Avril 1972, Alger, société Nationale d'Edition et de Diffusion, 1972, pp.394- 405.

17. Abderrahman Abdelkebir, Les Mutations socio-spatiales, culturelles et aspects anthropologiques en milieu aride : cas de la Jeffara Tuniso-Lybienne : 1837-1986, thèse de Doctorat en Anthropologie, Université de Metz, 2003.

18. فتحي ليسير، نجع ورغمة تحت الإدارة العسكرية الفرنسية (1881 - 1939)، زغوان، مؤسسة التميمي للبحث والمعلومات، 1998.

19. محمد نجيب بوطالب، سوسيولوجيا القبيلة في المغرب العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008.

20. باحث في الأنثروبولوجيا والمعمار، بولوني الجنسية حيث اهتم بدراسة علاقة الإنسان بالبيئة السكنية وتعتبر دراسة "من أجل أنثروبولوجيا المسكن" أولى دراساته المختصة في هذا المجال سنة 1975.

21. الضاوي موسى، "الحرف والصنائع بمنطقة قصور الجنوب الشرقي التونسي"، ضمن مجلة الحياة الثقافية، العدد 212، أفريل 2010، ص.44 - 56.

22. فيلسوف وعالم أنثروبولوجيا ألماني قد اهتم بدراسة الرياضيات والفيزياء. كما عمل على تطوير العلاقة الإبستيمولوجية بين الفلسفة وعلم الإناسة. وكان مُنطلقه في ذلك نماذج من الحياة الطبيعية والمحيط الإيكولوجي للإنسان.

23. Michel Picouet et autres, Environnement et sociétés rurales en mutation : Approches alternatives, Paris, IRD Editions, 2004, p.25.

24. Michel Picouet, Environnement et sociétés…, op.cit., p.25.

تقوم مُقاربة فرنان بروديل عَلَى تقسيم الأزمنة التاريخية إلى ثلاث فترات أهمها: الأمد الطويل الذي يدرس كل حدث في أبعاده الكبرى، ثم الزمن المتوسط والذي يهتم بالمعارك والحروب، أمّا الزمن القصير يقوم بدراسة الأشخاص. انظر لمزيد الإثراء: فرنان بروديل، المتوسط والعالم المتوسطي، ترجمة مروان أبي سمرا، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993.

25. Idoux I. "Un été dans le sud Tunisien", Mémoires, sociétés Bourguignonne de géographie et Histoire, Dijon, Imprimerie Darantière, Tome 16, 1900, pp.33-89.

26. Pierre Deffontaines, L'homme et sa maison, Paris, Gallimard, 1972, p.16.

27. Pierre Erny, Cultures et habitats : Douze contributions à une ethnologie de la maison, Paris, l'Harmattan, 1999, p.16.

28. Geneviève Libaud, Symbolique de l'espace et habitat chez les Beni-Aissa du Sud tunisien, Paris, CNRS, 1986, p.68.

29. تُحيل الصورة رقم 2 إلَى أنَّ نمط التعمير يعكس ثقافة لدى "الجبالية" تُراوح بين الثابت والمتحول وحنين للمكان وَمَا يحمله من رمزية. وَهُوَ ما دفع بالبعض إلى محاولة استثماره وإعادة توظيفه في مجال السياحة وغيرها من الأنشطة الثقافية.

30. Mathieu Gilbert, Contribution à l'étude des monts…, op.cit., p.82.

31. Robert Leroux, Ecologie Humaine : Science de l'Habitat, Bruxelles, Collection de l'Institut Technique du Bâtiment et de Travaux public, 1962.

32. راجع لمزيد الإثراء:

. Hamy (E. T.), Le pays des Troglodytes, Paris, Institut de France, 1891.

33. أشار الباحث الجيولوجي ماتيو غيلبرت إلى أهمية الدراية المعرفية بطبيعة المواد المُكونة للعمق الجبلي الشرقي للبلاد التونسية، فهيَ أغلبها جبال قديمة التكوين وتحتوي في باطنها على مواد صخرية صلبة جدًا سمحت بإستغلالها وحفرها في بقاء هذه المغاور ومقاومتها للعوامل المناخية.

. Mathieu Gilbert, Contribution à l'étude des monts…, op.cit., pp.90-91.

34. Fretin L., " Le Sud –Tunisien : Médenine et la région de Tatahouine ", Revue Touring-club, 22ème année, Paris, 1912, pp.353-356.

35. Emile Macquart, " Les Troglodytes de l'extrême-sud Tunisien ", Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris, Tome 7, 5° série, Paris, 1906, pp.174-186.

36. تُوجد نقاط تشابه عديدة في جانب توظيف الفضاء

للاستعمالات الحياتية بين قرية شنني تطاوين والقُرى الجبلية بمطماطة (زراوة، تاوجوت، توجان، تونين،...).

37. عماد صولة، "سيرورة الرمز من العتبة إلى وسط الدار: قراءة أنثروبولوجية في السكن التقليدي التونسي"، ضمن المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الإجتماعية إنسانيات، العدد 28، 2005، ص ص. 5-22.

38. يكشف العمل الميداني وَخَاصَّةً الصورة رقم 7 حرص "الجبالية" على الجوانب الصحية في عملية تنظيم المسكن من حيث الإضاءة والتهوءة.

39. Jean Despois, " La culture en terrasses dans l'Afrique du Nord ", A.E.S.C., 11e année, n°1, 1956, pp.42-50.

40. Bonvallot J., " Tabias et Jessour du sud Tunisien ", cah. Orstom, sér. Pedol. vol. XXII, n°2, 1986, pp.163-171.

41. انظر لمزيد الإثراء:

. Gabriel Camps, Les berbères : Mémoire et identité, Paris, Editions Errance, 1987.

42. André Louis, Nomades d'hier et d'aujourd'hui dans le Sud Tunisien, Paris, C.N.R.S, Edisud/ Mondes méditerranées, 1988.

43. باحث ومفكر في اختصاص اللغة العربية، قد تميّز بتكوينه الفلسفي وَالعقائدي إلى جانبه نشاطه السياسي وتولى العديد من المناصب الوزارية. لَعَّلَ أهمها وزارة التربية القومية وتمكن من إقرار مجانية التعليم وعموميته زمن حكم الزعيم الحبيب بورقيبة.

44. لعّل ذاكرة تهجير سُكان قُرى مَاطوس تعكس ذلك الوجدان والحنين الذي تواصل لقرون من الزمن، فقد طالب سُكان هذه القُرى خلال فترة الاستعمار الفرنسي بأحقية استرجاع المكان والعودة إلى مواطنهم التي ظلّت في أيدي الجماعات العربية أكثر ما يزيد عن ثلاثة قرون. لمزيد التعمق رَاجع:

. Léon Pervinquière, La tripolitaine interdite…, op.cit., pp.40-70.

45. Mahnaz Ashafi, L'architecture Troglodytique comme Patrimoine, Paris, éditions Ar'site, 2020, p.22.

46. نقلاً عن: محمد مزيان، تقديم كتاب التاريخ الإشكالي: إعادة التفكير في ذاكرة التنقل/الحركة، ضمن مجلة Hespéris-Tamuda L III، 2018، ص ص. 253 - 259.

47. André Louis, " Le monde "berbère" de l'extrême… "; op.cit., pp.107-125.

48. فتحي ليسير، نجع ورغمة تحت الإدارة العسكرية الفرنسية...، مرجع سابق، ص ص.37 - 40.

49. Arnold Van Gennep, Les rites de passage, Paris, Picard, 2011.

50. Gabriel Camps, Les berbères: Mémoire…, op.cit., p.143.

51. André Louis, "Au Sahara Tunisien: Evolution des Modes de vie", Conférence donnée au II è Festival National du Sahara à Douz (Tunisie) le 9 Novembre 1968 ; in IBLA (Institut des Belles Lettres Arabes), n°32, 1969, p.71.

52. محمد الفريني، زيت الزيتون في الإيالة التونسية: تاريخ مادة غذائية أساسية في العهد الحديث، أطروحة دكتوراه في التاريخ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، 2010.

53. Encyclopédie berbère : (Protohistoire : Tunisie), Aix-en- Provence, Edisud, 1971.

54. عماد صولة، "سيرورة الرمز من العتبة إلى وسط الدار: قراءة أنثروبولوجية...، مرجع سبق ذكره، ص ص. 5 - 22.

55. Ramon Basagna et Ali Sayad, " Habitat traditionnel et structures familiales en Kabylie ", Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques, 1974, pp.43-47.

56. راجع لمزيد الإثراء: رحمة بورقية، الدولة والسلطة والمجتمع: دراسة في الثابت والمتحول في علاقة الدولة بالقبائل في المغرب، بيروت، دار الطليعة، 1991.

57. Ramon Basagna et Ali Sayad, " Habitat traditionnel et structures familiales en Kabylie ", op.cit., pp.43-47.

58. محمد قروق كركيش، "دلالات الأشكال الرمزية في البساط الأمازيغي: حضور وغياب"، ضمن الثقافة الشعبية .ta9afia 19، blogspot.com جانفي 2014.

59. عماد صولة، "سيرورة الرمز من العتبة إلى وسط الدار: قراءة أنثروبولوجية..."، مرجع سابق، ص ص. 5-22.

60. المصدر نفسه، ص ص. 5 - 22.

61. ميرسيا إلياد، المقدس والمدنس، ترجمة عبد الهادي عباس، دمشق، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، 1988، ص.17.

62. انظر حول الشخصية التونسية دراسة: الهادي التيمومي، كيف صار التونسيون تونسيين: رحلة حنون معاصر في رحاب التاريخ، تونس، دار محمد علي للنشر، 2015.

المصادر باللغة العربية:

- رحمة بورقية، الدولة والسلطة والمجتمع: دراسة في الثابت والمتحول في علاقة الدولة بالقبائل في المغرب، بيروت، دار الطليعة، 1991.
- الضاوي موسى، "الحرف والصنائع بمنطقة قصور الجنوب الشرقي التونسي"، ضمن مجلة الحياة الثقافية، العدد 212، أفريل 2010.
- عبد الرحمان ابن خلدون، العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر: تاريخ ابن خلدون، الرياض، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، 2009.
- عبد الصمد زايد، عالم القصور بالجنوب الشرقي، تونس، بيت الحكمة، 1992.
- عبد الله حمودي،" الانقسامية والتراتب الاجتماعي والسلطة السياسية والقداسة"، ترجمة عبد الأحد السبتي وعبد اللطيف الفلق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الرباط، 1985، ص.193.
- عماد صولة، "سيرورة الرمز من العتبة إلى وسط الدار: قراءة أنثروبولوجية في السكن التقليدي التونسي"، ضمن المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية إنسانيات، العدد 28، 2005.
- فتحي ليسير، نجع ورغمة تحت الإدارة العسكرية الفرنسية (1881-1939)، زغوان، مؤسسة التميمي للبحث والمعلومات، 1998.
- فرنان بروديل، المتوسط والعالم المتوسطي، ترجمة مروان أبي سمرا، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993.
- محمد مزيان، تقديم كتاب التاريخ الإشكالي: إعادة التفكير في ذاكرة التنقل/الحركة، ضمن مجلة Hes-péris-Tomuda L III.، 2018.
- محمد الفريني، زيت الزيتون في الإيالة التونسية: تاريخ مادة غذائية أساسية في العهد الحديث، أطروحة دكتوراه في التاريخ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، 2010.
- محمد عابد الجابري، فكر ابن خلدون: العصبية والدولة:معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2007.
- محمد قروق كركيش، "دلالات الأشكال الرمزية في البساط الأمازيغي: حضور وغياب"، ضمن الثقافة الشعبية 19 ، ta9afia.blogspot.com جانفي 2014.
- محمد نجيب بوطالب، سوسيولوجيا القبيلة في المغرب العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008.
- ميرسيا إلياد، المقدس والمدنس، ترجمة عبد الهادي عباس، دمشق، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، 1988.
- الهادي التيمومي، كيف صار التونسيون تونسيين: رحلة حنون معاصر في رحاب التاريخ، تونس، دار محمد علي للنشر،2015.

باللغة الفرنسية:

- Abderrahman Abdelkebir, Les Mutations socio-spatiales, culturelles et aspects anthropologiques en milieu aride : cas de la Jeffara Tuniso-Lybienne : 1837-1986, thèse de Doctorat en Anthropologie, Université de Metz, 2003.
- André Louis, " le monde " berbère" de l'extrême sud tunisien ", in Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée (Aix –en- Provence), n°11, 1972.
- - André Louis, " Tunisie du Sud : Ksars et villages de crêtes ", in L'Homme, Revue Française d'anthropologie, n°3, Juillet- Septembre 1981.
- André Louis, Nomades d'hier et d'aujourd'hui dans le Sud Tunisien, Paris, C.N.R.S, Edisud/ Mondes méditerranées, 1988.
- André Louis, " Au Sahara Tunisien : Evolution des Modes de vie ", Conférence donnée au II è Festival National du Sahara à Douz (Tunisie) le 9 Novembre 1968 ; in IBLA (Institut des Belles Lettres Arabes), n°32, 1969.
- - André Louis, " Contacts entre culture "berbère" et culture arabe dans le Sud-Tunisien "; in actes du premier congrès d'Etudes des cultures Méditerranéennes d'Influence Arabo-Berbère, Malta, 3-6, Avril 1972, Alger, société Nationale d'Edition et de Diffusion, 1972.
- Arnold Van Gennep, Les rites de passage, Paris, Picard, 2011.
- Bonvallot J., " Tabias et Jessour du sud Tunisien", cah. Orstom, sér. Pedol. vol. XXII, n°2, 1986.
- Emile Macquart, " Les Troglodytes de l'extrême-sud Tunisien ", Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris, Tome 7, 5° série, Paris, 1906.
- Encyclopédie berbère : (Protohistoire : Tunisie), Aix-en-Provence, Edisud, 1971.
- Fretin L., " Le Sud –Tunisien : Médenine et la région de

- Octave Victor Houdas et René Basset, Mission scientifique en Tunisie (1882), Alger, p. Fontana et Cie, 1884.
- Pierre Deffontaines, L'homme et sa maison, Paris, Gallimard, 1972.
- Pierre Erny, Cultures et habitats : Douze contributions à une ethnologie de la maison, Paris, l'Harmattan, 1999.
- Ramon Basagna et Ali Sayad, " Habitat traditionnel et structures familiales en Kabylie ", Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques, 1974.
- Robert Leroux, Ecologie Humaine : Science de l'Habitat, Bruxelles, Collection de l'Institut Technique du Bâtiment et de Travaux public, 1963.

باللغة الأنقليزية:

- Stanley Hallet, " Mountain Villages of Southern Tunisia "; in Journal Architectural Education, Volume 29, 1975.

الصور

- الصور من الكاتب .

1. https://i.ytimg.com/vi/GFMe6evJE2w/maxresdefault.jpg
2. http://up.haridy.org/storage/tunisia1.jpg
3. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%B7%D8%A7%D9%88%D9%8A%D9%86#/media/%D9%85%D9%84%D9%81:Tataouine_vue-generale_1925.jpg
4. Source: Manel ZNIDI, Habiter la grotte à Tataouine (sud tunisien): De la maison creusée à la maison construite, Thèse de Doctorat en Sociologie, Université d'Aix-Marseille, 2018, p.91.
5. ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.
6. www.marefa. org

- Tatahouine ", Revue Touring-club, 22ème année, Paris, 1912.
- Geneviève Libaud, Symbolique de l'espace et habitat chez les Beni-Aissa du Sud tunisien, Paris, CNRS, 1986.
- Gabriel Camps, Les berbères : Mémoire et identité, Paris, Editions Errance, 1987.
- Hamy (E. T.), Le pays des Troglodytes, Paris, Institut de France, 1891.
- Idoux I. "Un été dans le sud Tunisien ", Mémoires, sociétés Bourguignonne de géographie et Histoire, Dijon, Imprimerie Darantière, Tome 16, 1900.
- Jean Despois, " La culture en terrasses dans l'Afrique du Nord ", A.E.S.C., 11e année, n°1, 1956.
- Léon Pervinquière, La tripolitaine interdite : Ghadams, Paris, Librairie Hachette, 1912.
- Lucien Bertholon et Ernest Chantre, Recherches anthropologiques dans la Berbérie Orientale: Tripolitaine, Tunisie, Algérie, Paris, Hachette, 1913.
- Lucien Bertholon, " La province de l'Arad ", Revue Tunisienne, n°1, 1894.
- Levanville J., " Les Troglodytes du Matmata", Bulletin Société normande de Géographie, Rouen, 1907.
- Mahnaz Ashafi, L'architecture Troglodytique comme Patrimoine, Paris, éditions Ar'site, 2020.
- Manel Znidi, Habiter la grotte à Tataouine (sud tunisien): De la maison creusée à la maison construite, Thèse de Doctorat en Sociologie, Université d'Aix-Marseille, 2018.
- Mathieu Gilbert, Contribution à l'étude des monts troglodytes dans l'extrême- sud tunisien, géologie régionale des environs de Matmata medenine et Foum-Tatahouine, Tunis, Imprimerie SAPI, 1949.
- Michel Picouet et autres, Environnement et sociétés rurales en mutation : Approches alternatives, Paris, IRD Editions, 2004.

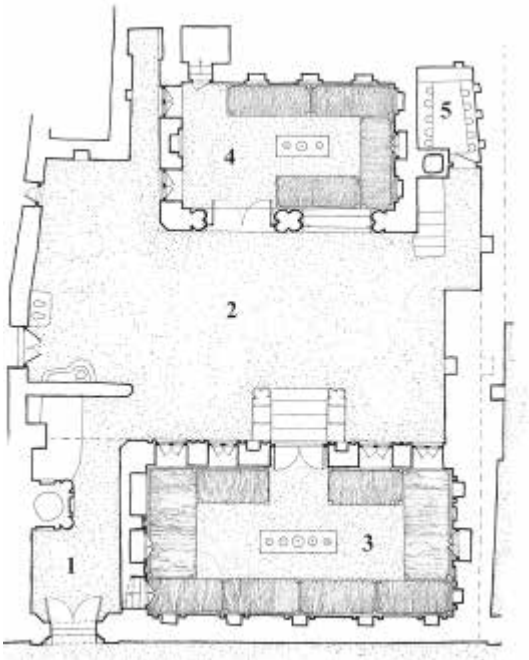
د. محمد عبدالحميد نعمان ثابت - اليمن

سمات التشكيل الزخرفي للمساكن التراثية في مدينة زبيد

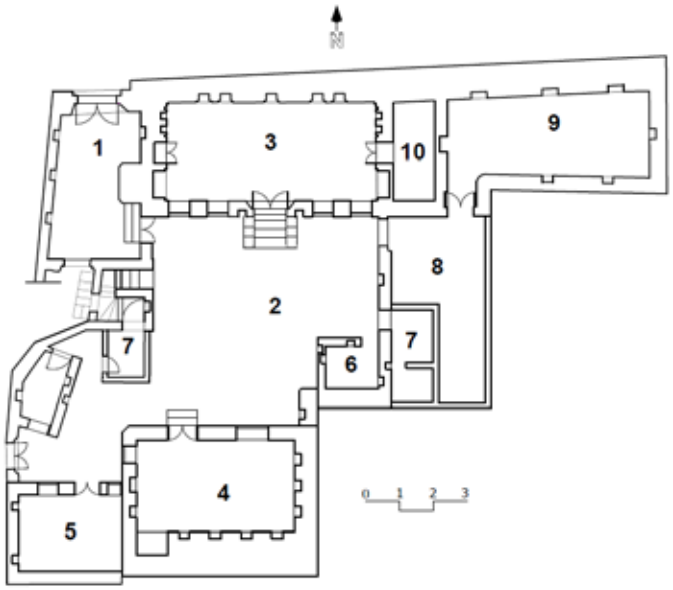
صورة رقم (2) الأسطى عمر إبراهيم العمار أثناء عملة لتشكيلات زخرفيه من نوع "صورة" بعد انتهائه من عملية البناء وتسوية الاسطح .

تمهيد:

زبيد مدينة يمنية حضرية منذ بدايات العصر الإسلامي، أسسها الوالي العباسي محمد بن زياد عام 204هـ[1]، ثم انفصل عن العباسيين وغدت المدينة عاصمة دولته الزيادية وعاصمة لعدد من الدويلات الإسلامية التي قامت على أنقاض دولة الزياديين. وقد مثَّلت زبيد أحد المراكز العلمية الهامة التي كان يقصدها طلاب العلم من مختلف أنحاء اليمن وحتى من خارجه، واشتهرت في فترة من الفترات بمدينة العلم والعلماء، وتقع مدينة زبيد في إقليم تهامة، حيث تبعد حوالي 100كم عن مدينة الحديدة العاصمة الإدارية للمحافظة التي تعد أهم موانئ اليمن على البحر الأحمر حالياً.



شكل رقم (1) المسقط الأفقي لمنزل أحمد عمر حجينه ويتكون من: 1.االمدخل 2. القبل 3. الليوان 4. الصفة 5. الحمام

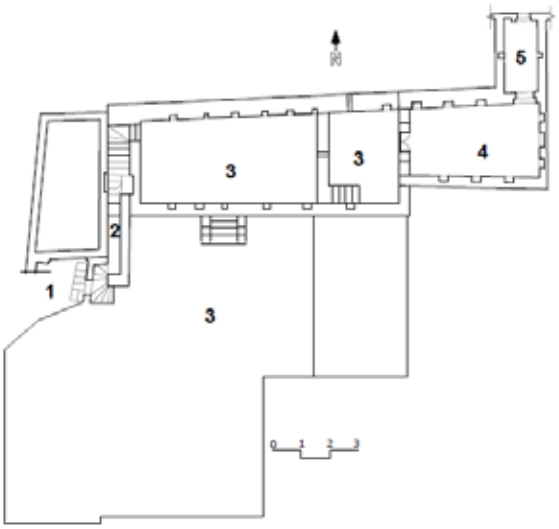


شكل رقم (2) مسقط الدور الارضي لمنزل العزي التبريزي ويتكون من: 1. المدخل الرئيس 2. القبل 3. الليوان 4. الصفة 5. مربعة 6. مروش 7. الحمام 8. المطبخ 9. مخزن 10. خزنة سرية

يعتبر الفن المعماري في زبيد نمطا فريدا في العمارة اليمنية، وتتبدى فرادته في جانبين: يتمثل الأول منهما في بساطة تكوين البيت الزبيدي، فهو يتكون في الغالب من فناء تطل عليه غرفة رئيسة أو أكثر. وأما الجانب الآخر فيظهر في المساحة الكبيرة التي يحتلها التشكيل الزخرفي داخل كل مبنى. ومن الواضح أن هذا الاتساع في مساحات الزخرفة ما هو إلا تعويض عن قلة مرافق المبنى، وهو ما يعكس نوعا من التعارض بين بساطة الشكل وثراء التشكيل الزخرفي، وهذا التعارض هو ما يعطيها هذا الملمح الفريد عن بقية أنواع العمارة في اليمن2. لقد سعى المعماري اليمني في زبيد إلى وضع حل لتجنب حرارة الطقس في مناخ شديد الرطوبة، وذلك من خلال زيادة ارتفاع جدران الغرف واتساع فتحات المناور التي تعلو الأبواب والنوافذ، فالسقف المرتفع والفتحات المرتفعة يساعدان على طرد الهواء الساخن وتلطيف جو الغرف. ولهذا الغرض أيضا لا يتم تبليط أرضية الغرف أو تقضيضها بل يتم فرش الأرضيات بالتراب الناعم سواء في الداخل أو في الفناءات وترش بالماء باستمرار من البئر الموجودة في أحد أركان الفناء لامتصاص الحرارة. كما تزرع الأشجار في الفناء لتلطيف الجو، ويستخدم اللون الأبيض في طلاء الأسطح الخارجية لتقليل من الامتصاص الحراري وفي زخرفة الواجهات الداخلية والخارجية.

عناصر الحيز الداخلي في مساكن زبيد:

يغلب على البيت الزبيدي البناء الأفقي للمرافق والمباعدة بينها لإتاحة المجال لحركة تيارات الهواء، كما توجد البيوت ذات البناء الرأسي التي من النادر أن تزيد عن طابقين، وهي ذات كلفة عالية لم يكن يقدر على بنائها سوى طبقة التجار وعلية القوم. وبناء على ذلك يمكن تقسيم البيت الزبيدي إلى نموذجين: أولهما البيت ذو الطابق الواحد، وتتنوع أشكال المساقط لهذا النوع، ويحتوي على فناء يسمى «قُبُل» تنفتح عليه غرفة يُطلق عليها «مُرَبَّعة» وأخرى تسمى «صَفَّة»، بالإضافة إلى «المَرْوَش» والحمام والمطبخ، والأخيران يتموضعان في أركان القبل وبدون سقف في الغالب،



شكل رقم (3) مسقط الدور الأول لمنزل العزي التبريزي ويتكون من:
1.المدخل من الدور الأرضي 2.السلم3. القبل 4.الخلوة 5.المحمولة

وأحياناً يحل ما يُعرف بـ«الليوان» بدلا من المربعة، ويُستخدم الليوان في الغالب كمجلس لاستقبال الضيوف، ونظرا لاتساعه وارتفاع سقفه فقد يبنى داخله «خرنة» يتم الصعود إليها عبر درج «خشبي» ويتم فيها حفظ فرش الليوان. ولا يكاد يخلو بيت من وجود بئر يحفر بالقرب من الحمام والمطبخ. والمسقط الأفقي لمنزل أحمد عمر حجينة شكل رقم (1) يوضح هذا النوع من البيوت .

والنموذج الثاني من مساكن زبيد يتكون من: طابقين الطابق الأرضي وفيه المدخل والقُبُل (الفناء) يحتوي ليوان و مربعة وصفة ومخزن وأحيانا توجد مصبغة (لم تعد مستخدمة حالياً) وغرفة استقبال توجد في بعض البيوت تسمى مبرز فضلاً عن حمام ومروش ومطبخ يتوزع في أركان القبل، شكل رقم (2). ويتكون الدور الأول في الغالب من غرفة تسمى خلوة وبجانبها رواق أو رواقان في بعض الأحيان، وتجواب وحمام، شكل قم (3).

وأحياناً قد يستخدم الطابق الأرضي لغرض آخر غير الغرض السكني كمخزن أو محل أو محلج للقطن فيخصص الجزء الأعلى للسكن. وهناك مواقع أخرى المباني المخصصة بالتمثيل الإداري الموجودة بالقلعة، التي تتميز بتعدد الطوابق وفيها سلم داخلي، وتماثل من حيث أسلوب البناء تلك المباني في الجبال ذات التناسق الواضح مع البيئة المحيطة[3] إلا أنها قليلة. ويتميز النمط المعماري لمدينة زبيد بالتشكيل الزخرفي في واجهات الكتل الرئيسة سواء داخلية أو خارجية، ونظام مبانيها المفتوحة تجاه الداخل والمغلقة للخارج، وأيضاً تميزت بالجدران السميكة، والسقوف العالية، والقاعات الفسيحة جيدة التهوية.

مواضيع الزخرفة:

تميزت منازل زبيد بثرائها الزخرفي، فالزخرفة فيها تحتل كل المساحة المتاحة في الواجهة والحوائط الداخلية للغرف. ولقد اكتفى فنانو «زبيد» بمادة الجير، والموجودة على بعد كيلومترات من شمال المدينة. لإنجاز أعمالهم الفنية حيث تم النحت في الجير وفي الخشب بأسلوب النحت البارز والغائر. والزخرفة التي تتحلى بها واجهات مساكن مدينة «زبيد» تتكون من الأشكال الهندسية مثل الخطوط المستقيمة والمثلثات، وأيضا تكثر فيها الخطوط المنحنية الأشكال النباتية المجردة للأوراق والأغصان التي يتم بناؤها بالطوب أو المنحوتة في الجير و الخشب. أما الكتابات فلم تكن قائمة كزخرفة بحد ذاتها وما وجد من كتابات عبارة عن آيات قرآنية مثل آية الكرسي بغرض الحماية الإلهية للمنزل وأصحابه، وأحيانا كتبت بعض العبارات للترحيب بالضيوف أو كتابة تواريخ توضح تاريخ صناعة القطعة الخشبية أو بناء البيت[4]. يرى فراندا فرنادو أن الملمح المميز لمنازل زبيد كامن في جودة الزخرفة وكثافتها الماثلة في الجدران والأسقف والمداخل، ومن ثم يرجح أن هذه التأثيرات الأسلوبية ترجع إلى مصدرين اثنين: الأول مصدر محلي ذو صبغة ثقافية مرتبط بمدينة زبيد كمركز ثقافي، والآخر يعود إلى مهارة الصناع الهنود الذين تواجدوا بكثرة على ساحل البحر الأحمر حتى القرن التاسع عشر[5].

طريقة التشكيل الزخرفي:

تعتمد مساحة التشكيلات الزخرفية وعددها على ارتفاع المربعة أو الليوان فكلما ارتفعت المربعة زادت عدد الأفاريز، خاصة الأفقية منها، وما سنتعرض له من زخارف هنا هو الأكثر شيوعاً.

وهذه التشكيلات الزخرفية تنقسم من حيث طريقة عملها إلى نوعين:

النوع الأول:

تشكيلات زخرفيه مبنية بالطوب والنورة الكدري[6]، وتسمى «نقش ياجور» ويقوم الأسطى بعملها أثناء البناء، سواء أكانت في الواجهات الداخلية أم في الواجهات الخارجية وهذا النوع من الزخارف يكون معمولاً من أصل البناء بقوالب الياجور، ويلبس بطبقة من النورة الكدري بغرض تسوية الحواف وتنعيمها، فيما يكون دور النورة الحجري (النورة البيضاء) إعطاء اللون الأبيض الناصع.

النوع الثاني:

تشكيلات زخرفيه بالنورة الكدري[7]، وتسمى «نقش صورة» وهذه التشكيلات الزخرفية يتم نحتها بعد البناء، حيث يقوم الأسطى بنحتها في مساحات فارغة حدد مكانها مسبقاً، وتكون بالنورة الكدري، وتغطى بطبقة من النورة الحجري، وأيضا يمكن تقسيم التشكيل الزخرفي إلى أفاريز أفقية وأخرى عمودية حتى يسهل التعرف عليها، وأحيانا تكون هناك زخارف ممتدة أفقيا وعمودياً.

تبدأ عملية التشكيل عادة بعد الانتهاء من صب السقف حيث يقوم الأسطى بالتلبيس من الداخل والخارج وتكون بعدة مراحل وتشبه الى حد كبير أسلوب عمل «القضاض»[8]، حيث يقوم بتسوية الأسطح المخصصة لرسم الصور سواء كانت الصور داخلية أو بارزة. أما بالنسبة للزخارف والفتحات المعمولة بقوالب الياجور أثناء البناء يقوم الأسطى بتلبيسها

2

بعض الأدوات المستخدمة في عملية التلبيس والتشكيل لزخرفي

بخلطة ناعمة من النورة الكدري وتقويم الحواف، وهذه العملية تكون بأدوات بسيطة جداً صورة رقم (2).

وتعتمد بدرجة أساسية على مهارة الأسطى والخبرات المتراكمة لديه، وبعد الانتهاء من عملية التشكيل الزخرفي صورة رقم(1)، يقوم الأسطى بطلائها بالنورة الحجري، وإلى وقت قريب كان يتم تجديد هذه المواضع كل عام احتفاءً بقدوم شهر رمضان. وكان قد أشار الرحالة الألماني كريستين نيبور إلى ظاهرة التجديد السنوية عند زيارته لزبيد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

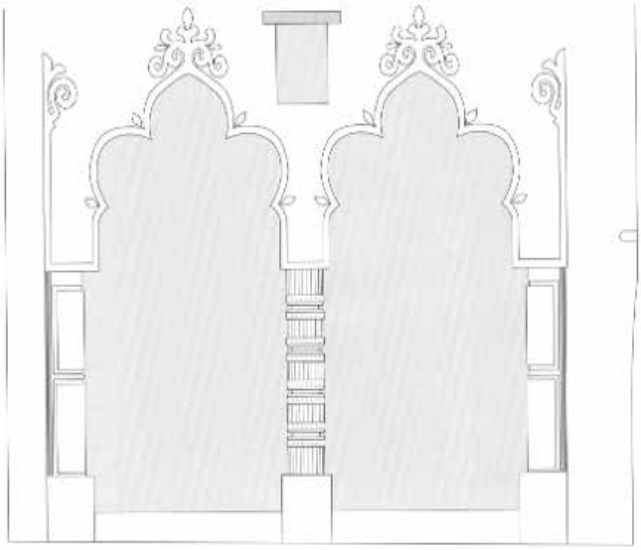
وحرص الفنان على إظهار المبادئ التصميمية التي تؤدي إلى إثارة الإحساس بجمال العمل الفني في واجهات زبيد ونذكر منها الآتي:

1) التشكيل البصري ومجال الرؤية:

لكي يستوعب جمال المعمار أو الجوانب التشكيلية للعمارة، فالصورة تتغير كلما تغير مجال الرؤية وممارسة التجوال داخل أجزاء المبنى، لأن كل ضلع من أضلاع الحيز الداخلي معالج بطريقة مختلفة عن الآخر سواء

3

تجواب (حائظ الفناء) في الدور الأول وظيفته حاجز من السقوط ويوفر الخصوصية، وفيه الكثير من الفتحات، السفلية كميازيب لتصريف المياه والعلوية طاقات بعضها فيها فتحات لمشاهدة الشارع، ويمكن أن توضع فيها الحاجيات. ومع هذا الجانب الوظيفي تظهر قيم جمالية عالية وتتمثل في الوحدة في أشكال العقود والإيقاع المتناغم للفتحات، والتكرار في المثلثات نهاية الحائط

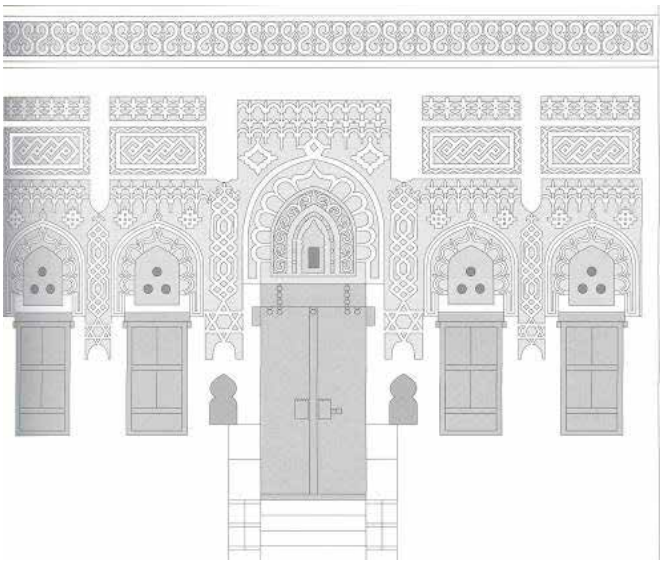


شكل رقم (4) باب الصفة في الدور الأول من منزل الحوائجي، عادة ما تكون الصفة مفتوحة وبدون أبواب للتهوية، وهو جانب وظيفي في مناخ شديد الحرارة. وفي هذه الواجهة الكثير من القيم الجمالية فبالإضافة الى الفخامة نرى فيها تنوعا في الخطوط ما بين المنحنية في العقود، والخطوط المستقيمة الأفقية والعمودية في الأعمدة الحاملة لها والتي توحي بالاستقرار والثبات. وكل هذا التشكيل في تناظر تام يشعرنا بالراحة والطمأنينة.

كان هذا الحيز المعماري مغطى أو فراغاً داخلياً مكشوفاً، فقد عولجت واجهاته الداخلية بتنويع يعطي للنظر شعورا دائما بالثراء المستمر. ويبدو ذلك جليا من خلال: استعمال العناصر والكتل المعمارية وذلك بعمل تشكيلات وبروزات على الأسطح الداخلية للفناء كما في التجواب[9] صورة رقم (3)، وهي تشكيلات تساعد على تنوع وثراء الواجهات التي ينظر اليها من خلال المنزل، فضلع عليه فتحات ضيقة وآخر عليه عقود كبيرة، كما في الصفة شكل رقم (4)، وثالث عليه نوافذ بأبعاد منتظمة كما في واجهات المربعات واللواوين. وهكذا نجد لغة قوية ذات مفردات كثيرة تعطي دائماً تنغيماً ناجحاً[10].

2) التناظر أو التماثل:

يكون التناظر في الوحدة الزخرفية شكلاً ولوناً، وفي توازن العناصر التشكيلية في اللوحة وتناسق تأليفها، وتكمن القيم الجمالية التلقائية عند الفنان في كون عمله يقوم على التوازن والتناغم بين الوحدات التشكيلية، وأهم مبادئ التشكيل في زبيد قائم على التأليف التماثلي وهو يقوم على مبدأ تشابه نصف العمل بنصفه الآخر لونا وشكلا، وأن هناك خطاً وسطيا وهميا يقسم العمل إلى قسمين متشابهين، والتأليف التماثلي يذكرنا بكمال خلق الله القائم على التماثل[11]، كما هو الحال في التكوين الجسدي للإنسان يوجد تماثل بين الجانبين الأيمن والأيسر دون ان يكون هناك تماثل بين الجذع العلوي والجذع السفلي. ومن هنا نجد تفسيراً لاستحسان التماثل بين الجزأين الأيمن والأيسر وهو في الواقع انعكاس للتكوين الجسدي للإنسان[12] والتناظر موضوع متكرر في العمارة الداخلية لمساكن زبيد حيث يوفر الهدوء والسكينة والصفاء وإلى جانب ذلك فهناك سيمترية واضحة في المقطع العرضي والمسقط الأفقي كما في ليوان عمر حجينة في الشكل السابق رقم (2). فقد استخدم التماثل في تنظيم العناصر الرئيسية وهذا



شكل رقم (5) واجهة ليوان ويبدو من خلالها التماثل الكامل بين مكونات الواجهة ويكون الباب تماماً في المنتصف،

التماثل في جانب منه قد يكون ضرورة لعوامل فنية، وذلك بسبب الطبيعة العضوية لمواد البناء المأخوذة من طوب وطين وأخشاب وغيرها من المواد. فالتنظيم المتناظر والتقابل والتجاور في العناصر المعمارية المتناظرة تعطي طاقة إضافية لمكونات العمارة الداخلية[13].

إن المتأمل للسمات الرئيسية لمساكن زبيد، يلحظ مدى حرص المعماري اليمني على إظهار التماثل، فقد اهتم بالواجهة الخارجيه لليوان أو المربعة، فوضع المدخل منتصف الواجهة تماماً وفتحاته تكون متناظرة وهناك نافذة واحدة في كل جهة أو نافذتان في كل جهة، ويعلو كل فتحة سواء كانت باب أو نافذة فتحة مستطيلة أو ثلاث فتحات مدورة تسمى «منور» شكل رقم (5). أما الدكات والتي تكون أمام الباب فتوجد دكتان أو ثلاث دكات في كل جهة، إلى جانب ذلك فقد كانت التشكيلات الزخرفية فوق الأبواب متناظرة فيعلو الباب عقد مفصص كبير تعلوه تشكيلات زخرفيه تسمى «عرقه ويد»، وتتكرر فوق النوافذ أيضاً، ونلاحظها فوق العقود في الشكل السابق رقم (4). ويقابل المرء عند الدخول إلى الليوان أو المربعة جدار الصدر، والذي يزين بالطاقات وتكون موزعة بالتساوي على امتداده، وتخضع عدد الفتحات والتشكيلات الزخرفية في الخدين (الجدارن القصيران للمربعة أو الليوان) لهذا التناظر ففي كل خد خزرطان[14] وأحيانا خزرطان في أحد الخدين، وفي الخد الآخر فتحة باب الخزانة، أو خزرطان وباب خزانة. ووزع الأثاث أو المقاعد بصورة متناظرة، ففي الصدر يوجد أربع منابر وقد تكون خمسة منابر أما في الخدين في حالة «المربعة» فيوجد منبر في كل جهة وأحيانا توجد ناموسيات، أما في «الليوان» فيوجد ناموسية في كل خد، غير أن جدار الباب في حالة المربعة يكون خالياً من المنابر، أما في الليوان فيوجد منبر في كل جهة.

وكذلك الأمر في الفتحات والزخارف والفتحات الداخلية سواء كانت نافذة أو غير نافذة حيث يبدو الاتزان الكامل واضحا فيها، فتتساوى عدد الفتحات في كل حائط مع الحائط المقابل له ويحتوي الجدار الطولي المقابل للمدخل على عدد من المشاكي (الطاقات) يعادل عدد الفتحات الموجودة على حائط المدخل، فإذا كانت هناك نافذتان تحيطان بالباب بالإضافة فتحة الباب، فستكون هناك ثلاث مشاكي على الجدار المقابل، وهذه هي الحالة الأكثر شيوعاً، وإذا أحاطت بالباب أربع نوافذ أي خمس فتحات، فسنجد على الجدار المقابل خمس مشاكي، ويرى بول بونانفان «أن هذا التوازي والاتزان الكبير في مساكن زبيد ناتج من تأثير هندي وأنه سمة بارزة للمنازل الهندوسية شمال قوجارت، حيث تقضي الممارسات الهندوسية الإنشائية، بأن تكون المشاكي والكوات والأبواب والنوافذ متوازية في الغرفة لكي تبقى مصدراً للخير والتفاؤل، فكل مشكاة أو كوة ينبغي أن تكون لها مشكاة أو كوة أخرى مقابلة أو محاذية لها، وإلا كان ذلك نذير شؤم، فانعدام التوازن يمثل حالة من عدم الاستقرار وعدم الملاءمة، ويعتقد أن هذه الحالة تجعل سكان الدار غير قادرين على ملاءمة حساباتهم، والإنجاب حسب رغباتهم، أو التوافق مع العائلة الممتدة بل من الممكن أن تؤدي هذه الحالة إلى الوفاة»[15].

التكرار في التشكيل الزخرفي لواجهة مربعة في زبيد.

صورة من تهامة توضح تناغم الوان الأثاث مع الوان الأسقف.

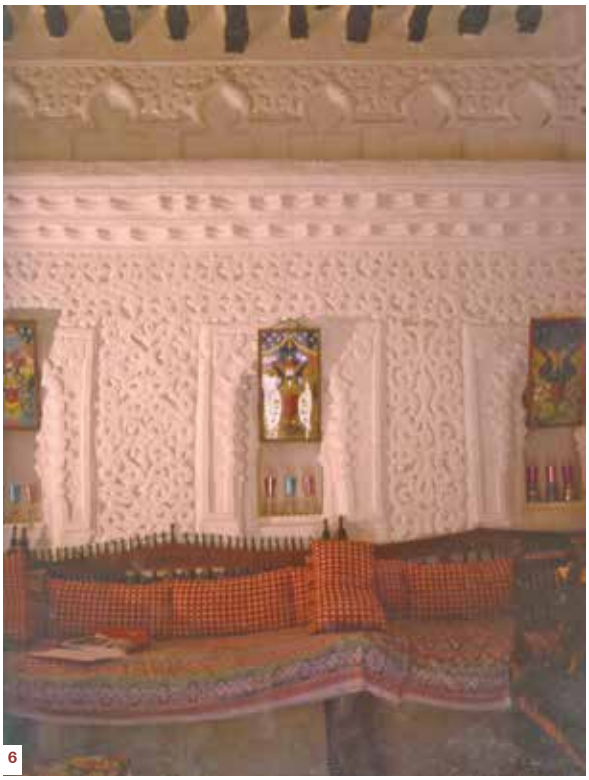
3) التكرار:

التكـرار» ظاهرة كونيـة، يقع تحت تأثيرها الانسـان، أيـاً كان مكانـه وزمانـه، لأنها جزء مـن إيقاع هـذا الكون منذ قديـم الأزل وحتى تقوم السـاعة، والتكـرار في العمل الفني هو الإتيـان بعناصر متماثلـة في مواضع مختلفة[16]، وفي العمـارة سـمح التكـرار بتغطية أكبر قـدر ممكن من الأسـطح المعمارية، أياً كان نوعهـا، ومن الناحية البصرية فـإن تكـرار العنصـر الزخرفي أيـا كان شـكله - دائمـاً ما ينتـج عنـه متعـة بصريـة. فالتكـرار مـرادف للنظام، كما أنـه يبعث علـى الراحـة والاطمئنان، أمـا من حيث المعنى فـإن تكرار العناصـر الزخرفية مهما كان شـكلها أو لونهـا، أو أسـلوب تجريدها يسـمح بتفسـيرات متعددة القـراءات[17]. ونلاحظ دائمـاً أن التغيـيرات المنتظمة وغير المنتظمـة تكسـب التكرار الأسـاسي تنوعاً جميـلاً، ومن التكرار يظهـر الإيقاع كقيمة واضحـة في التعبير المعماري للواجهـات الداخليـة والخارجيـة[18]. فالتكـرار أسـاس الإيقاع بجميـع صوره ويكـثر التكرار في واجهـات «المرابع واللواويـن»، وفي الأفاريـز الزخرفيـة الرأسـية والأفقية، وفي التشـكيلات الزخرفية أعلى النوافـذ والأبواب بتكرار وانتظـام وكأنهـا مقرنصـات تتـدلى من مدخـل جامع. صـورة رقم(4).

ونظـراً للعلاقـة الوثيقة بـين الأسـطح الداخلية في العمارة وعناصـر الأثـاث الداخلي، فإن الأثـاث وبفضل أسـلوب التكـرار يصبـح اسـتمراراً للجـدران والعناصر المحيطة بهـا ويصبح كلاهما الأسـطح المعمارية والأثاث اسـتمراراً للآخر. وبفعل التكرار وتقسـيم السطح الواحد إلى وحدات متكـررة تزول الفوارق بـين المكونات المختلفة للمشـهد»[19] كما نلاحـظ في الصورة رقم(5) الانسـجام بين ألوان وتشـكيلات السـقف والأثاث.

4) الوحدة والتنوع:

يوجـد تناسـق في التشـكيل الفـني للواجهـة، وذلك مـن خـلال اعتباريـن أساسـيين أولهمـا: علاقة



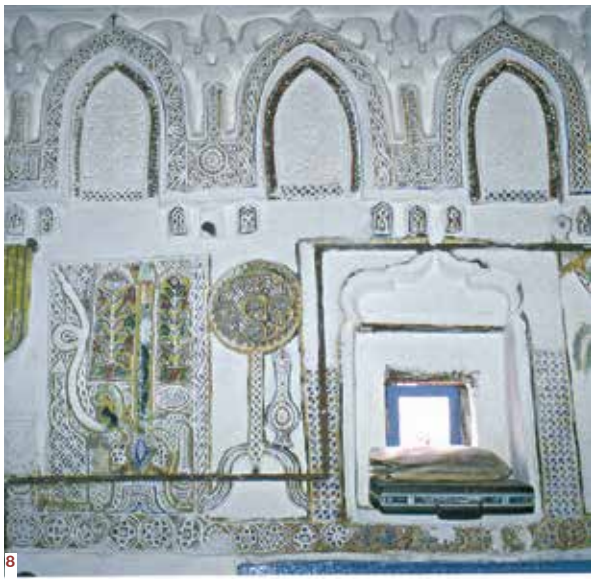
التنوع في واجهات الليوان الداخلية مابين الغائر في الطاقات والبروز في الرف والتنوع في لون الأقمشة خلق مستويات متعددة من الجمال.

عناصر التشكيل ببعضها البعض، ونقصد هنا عناصر التصميم بأدواته من نوافذ وأبواب وعقود وزخارف وغيرها، وتتحقق هذه العلاقة بين العناصر بالأسلوب الذي يتألف فيه كل عنصر مع الآخر لخلق الإحساس بالانسجام والصلة المستمرة بين هذه العناصر. ثانيهما: علاقة كل عنصر بالآخر في المبنى المعماري ككل وهي علاقة مهمة إذ نجد أنه يوجد توافق بين هذه العناصر والمساحة الكلية للواجهة. كما يوجد تنوع بين العناصر المعمارية وهي تخلق مع الوحدة منتهى النجاح في العمل التشكيلي، فالوحدة والتنوع لا يلغي أحدهما الآخر، فبدون الوحدة لا يوجد الانتظام المريح للعين وبدون التنوع نشعر بالملل والضيق. وقد حقق المعماري بنجاح الوحدة والتنوع من خلال التغيير في مساحة بعض العناصر وهو ما تفرضه الوظيفية أيضاً، كمساحات النوافذ أو تغيير لونها أو في تشكيلاتها كما يحدث في أنواع المشغولات الخشبية، أو بروزات أو ردود عن السطح

تشكيل بقوالب الطوب في صدر مربعة متهدمة ويبدو فيها التكرار مع التنويع بين الغائر والبارز والظلال وما تثيره من إحساس عالٍ بالجمال.

الأصلي كما في صدر المربعة او الليوان حيث يظهر ذلك في الرف والقرانيس والطاقات المنتشرة في الحوائط الداخلية والأفاريز الزخرفية المحيطة بها صورة رقم (6) وغيرها من التشكيلات الزخرفية في مساكن زبيد. فالعناصر المعمارية اليمنية لها شخصيتها المستقلة والمتميزة، تماماً عن جميع العناصر المعمارية الأخرى، وهي التي أكسبت الواجهات المعمارية اليمنية هذه السمة والشخصية الواضحة بين كل جيرانها[20].

يظهر التنوع واضحاً في كثير من مفردات التشكيل في العمارة الداخلية، في الشكل السابق رقم (5) والذي يبدو متماثلاً تماماً، نلاحظ التنوع في الخطوط الرأسية والأفقية، ونلاحظها أيضاً في الصورة السابقة رقم (6) وهذا التنويع في اتجاه بعض الخطوط وفي سمكها أضاف قيمة فنية جديدة إضافة الى ما هو موجود في الشكل. وفي حالة تكرار وحدة زخرفية واحدة في واجهة داخلية لليوان أو مربعة يخلق الفنان التنوع من خلال البارز



ألوان على اجزاء من التشكيلات الزخرفية في جدار الواجهة الداخلية وفيها سيوف ومعاشر وشمعدانات.

والغائر والضوء والظلال في هذه التشكيلات، صورة رقم (7). وفي بعض الحالات تتكرر وحدة تشكيلية واحدة مع التغير في اتجاه الوحدات بالنسبة لبعضها وهذا التنوع في الاتجاه يخلق للفنان إمكانيات لاحصر لها في إثارة أحاسيس متعددة لدى المتلقي[21].

5) اللون:

اعتنى الفنان في زبيد بشتى أنواع الزخرفة في المسطحات الرأسية الداخلية والخارجية، ومع هذا التعدد في الزخرفة التي تم شرح بعضها سابقا بقي اللون الأبيض الناصع هو المسيطر في واجهات زبيد سواء من الداخل أو الخارج، وهذه المساحات البيضاء تتخللها مساحات صغيرة من الأعمال الخشبية باللون الأحمر الداكن مثل النوافذ والخزرطنات. واللون الأبيض له دلالات رمزية عميقة لدى المسلمين، فهو رمز الصفاء والسلام، وهو في الإسلام لون رداء الإحرام للطواف حول الكعبة. وهو في القران الكريم رمز لأصحاب الجنة، قال تعالى ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ﴾ (ال عمران، آية 106) وقال أيضاً ﴿بَيْضَاءَ لَذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ﴾ (الصافات، آية 46) بالإضافة الى أنه يرمز إلى الكرم والنقاء والصفاء والشرف[22]. وفي بعض الحالات النادرة يلاحظ وجود بعض الألوان في المرابع واللواوين، ويكون بمساحات محددة يغطي فقط بعض التشكيلات الزخرفية كما في الصورة رقم (8) وقد أضيفت نقطة تميزهامة لتحقيق الشفافية وإثراء معالجة الأسطح وذلك من خلال إضافة عنصر اللون في الأسقف بدرجاته المختلفة وتناسقها بين الساخنة والباردة وفي تشكيل زخرفي متنوع[23]. كما في الصورة السابقة رقم(5)

النتائج:

1. زبيد مدينة بنيت في العهد الاسلامي وتفردت على مستوى اليمن بنمط المنازل ذات الفناء.
2. ارتفاع جدران الغرف واتساع فتحات المناور التي تعلو الأبواب والنوافذ، يساعدان على طرد الهواء الساخن وتلطيف جو الغرف.
3. تتميز منازل زبيد بكثرة الزخرفة على واجهات الغرف الداخلية والخارجية.
4. الاتزان سمة أساسية تجلت بوضوح في مساكن زبيد وواجهات المنازل الداخلية والخارجية.
5. قام فنانو زبيد بتغطية كل مساحة الواجهات بالزخارف بأسلوب فطري من غير أية رسومات أو تخطيط مسبق.
6. تنوعت مسطحات الواجهة بين الغائر والبارز والمفتوح والمصمت مما أعطى الواجهات قيمة جمالية إضافية.
7. اعتمد أساطية زبيد مبدأ كثرة الزخارف في الواجهات الداخلية والخارجية، وجعل اللون الأبيض اللون السائد بينما ظهرت الألوان الأخرى بكثافة في الأسقف والمفروشات. كما استخدم اللون الأبيض في طلاء الأسطح الخارجية لتقليل امتصاص الحرارة.
8. تنوعت مسطحات الواجهة بين الغائر والبارز والمفتوح والمصمت مما أعطى الواجهات قيمة جمالية إضافية.

الهوامش :

1. عبد الرحمن عبد الله الحضرمي، مدينة زبيد في التاريخ، الإكليل، وزارة الإعلام والثقافة، العدد 1، صنعاء، 1980، صـ97.
2. بول بونانفان، أثر الهند في زبيد، حوليات يمانية، المعهد الفرنسي للآثار والعلوم الاجتماعية، صنعاء، 2003، ص59.
3. Fernando veranda, The House in Tradition and Change in the Built Space of Yemen, Ph.D diss., University of Durham, 1994, p97
4. Paul Bonnenfant, Les Maisons De Zabid, Maisonneuve & Larose, 2008, p 313.
5. Fernando veranda, The House in Tradition and Change in the Built Space of Yemen, op.cit, p98
6. مادة جيرية يتم استخراجها من باطن الأرض الطينية تستخدم كمونة رابطة.
7. جير لونه ابيض ناصع ويستخدم كطبقة بياض نهائية
8. القضاض نوع من الجص المخدوم بشكل طويل المدى بحيث يصبح اكبر صلابة ومقاومة لتسريب المياه الخدمة: ويقصد بها عملية دك النورة الكدري أو القضاض بحجرة مخصوصة لتنعيمة وتثبيته في موضعه.
9. ويعرف ايضا بالدروه وهو الجدار الذي يحيط سطح المبنى ويعمل على توفير الخصوصية ويسمح باستخدام السطح من قبل سكان المنزل لأغراض مختلفة.
10. محمد طلعت الدالي، خصائص العمارة الإسلامية وتميز المعمار اليمني، دراسات يمنية، العدد 35، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، 1989، ص262.
11. أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر 1995، ص142.
12. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط5، القاهرة، 2000، ص30.
13. Francine stone, Studies on the Tihamah, Longman, 1982,P94
14. الخزرطان: عبارة عن كوة أو فتحة غير نافذة في جدار الحجرة يتم عملها أثناء البناء، وتستخدم لغرض حفظ الأشياء الثمينة، ولها درفة تتكون من إطار خشبي، وحشوات من الواح خشبية.
15. حسن عبد الباسط، التكرار في الفنون الإسلامية ، جريدة الحياة اللندنية، عدد13025 1/11/1999.
16. بول بونانفان، أثر الهند في زبيد، ص65.
17. هاني محمد القحطاني، مبادئ العمارة الإسلامية وتحولاتها المعاصرة: قراءة تحليلية في الشكل، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2009، ص347
18. http://faculty.ksu.edu.sa/71200/Documents/Books/High.../09-Chapter%20(6).pdf
19. هاني محمد القحطاني، مبادئ العمارة الإسلامية وتحولاتها المعاصرة، ص357
20. محمد طلعت الدالي، خصائص العمارة الإسلامية وتميز المعمار اليمني ، ص262.
21. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ص282.
22. أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، ص 110 - 111.
23. محمد طلعت الدالي، خصائص العمارة الإسلامية وتميز المعمار اليمني، ص262.

قائمة المراجع :

24. أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر 1995.
25. بول بونانفان، أثر الهند في زبيد، حوليات يمانية، المعهد الفرنسي للآثار والعلوم الاجتماعية، صنعاء، 2003.
26. حسن عبد الباسط، التكرار في الفنون الإسلامية ، جريدة الحياة اللندنية، عدد13025 1/11/1999.
27. عبد الرحمن عبد الله الحضرمي، مدينة زبيد في التاريخ، الإكليل، وزارة الإعلام والثقافة، العدد 1، صنعاء، 1980.
28. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط5، القاهرة، 2000.
29. محمد طلعت الدالي، خصائص العمارة الإسلامية وتميز المعمار اليمني، دراسات يمنية، العدد 35، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، 1989.
30. هاني محمد القحطاني، مبادئ العمارة الإسلامية وتحولاتها المعاصرة: قراءة تحليلية في الشكل، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2009.
31. Fernando veranda, The House in Tradition and Change in the Built Space of Yemen, Ph.D diss., University of Durham, 1994.
32. Fernando veranda, Art of Building in Yemen, first publication s, lispon, potugal, 1982.
33. Francine stone, Studies on the Tehama, Longman, 1982.
34. Paul Bonnenfant, Les Maisons De Zabid, Maisonneuve & Larose, 2008.
35. http://faculty.ksu.edu.sa/71200/Documents/Books/High.../09-Chapter%20(6).pdf

الصور :

- من تصوير الباحث
- شكل رقم (1)

. Paul Bonnenfant, Les Maisons De Zabid, Maisonneuve & Larose, 2008.

- شكل رقم (2/3)

.رفع ورسم: مختار عبدالصمد الكحلاني

- شكل رقم (4/5)

. Paul Bonnenfant, Les Maisons De Zabid, op.cit.

5. Paul Bonnenfant, Les Maisons De Zabid, op.cit.
6. Fernando veranda, Art of Building in Yemen, first publication s, lispon, potugal, 1982
8. Paul Bonnenfant, Les Maisons De Zabid, op.cit.

أ. عطية عيساوي – الجزائر

القشابية، سيدة التراث بالجلفة «لباس تقليدي شتوي وبري، يجمع بين الهيبة والوقار وجمال الهندام»

في فصل الشتاء، غريب أنت عن الجزائر، واستقرت طائرتك بعاصمة المليون ونصف المليون شهيد في مطار «الهواري بومدين» الدولي، وجهتك عبر الطريق الوطني الأول نحو المناطق الداخلية[1]، طريقك طريق «المتيجة» وبساتين البرتقال إلى الجنوب الساحر والواحات الرائعة[2]، حوالي أربع ساعات من المسير فجأة تبصر «حواليك» أناسا ملبسهم واحد وموحد، لباس يتساوى فيه الغني والفقير، لربما تتساءل أين أنا؟ وما السر في هذا اللباس العام بين العامة ؟

ببساطة أنت هنا في قلب الجزائر النابض، مدينة الجلفة[3] التي يمكن أن نرى آثارها الجميلة وأطلالها أو نستنطق الأحجار العتيقة فيها التي اندثرت معظم مبانيها لعلها تخبرنا و تحكي لنا الكثير مما ضاع ...

موقع مدينة الجلفة:

الجلفة هي إحدى الولايات الجزائرية التي تقع في سفح الأطلس الصحراوي[4] و بمفترق الطرق من الشمال إلى الجنوب، ومن الشرق إلى الغرب، تتمركز الجلفة بين أحضان السهوب الوسطى عند التحام الصحراء بالهضاب العليا[5]، هناك حيث ضربت الشمس موعدا لها مع الفضاءات الفسيحة، تبعد الجلفة عن العاصمة الجزائر بـ 300 كلم جنوبا، وهي منطقة ذات مناخ قاري، شديدة البرودة في الشتاء معتدلة في الربيع حارة في الصيف.

مدخل الدراسة :

إن تنوع التقاليد وغناها داخل المجتمع الجزائري وتمايزها، أساسه الثقافات المتعددة لمجموعة المدن المكونة له، فكل منها يختص بطابع فني تقليدي يمثل ثقافة المجتمع والمدينة التي يعيش فيها، ونذكر منها صناعة الأقمشة القطنية والكتان، البرانس والقشابية، الزرابي والصناعات الجلدية[6]. وكلها استمدت مواصفاتها من تقاليد الماضي البعيد الذي بدوره أصبح من العادات والتقاليد التي تعكس لحمة وثقافة كل منطقة منها.

فإذا تأملنا أي فن وسلعة تقليدية مهما كان نوعها ألباسا كان أو أداة أو حتى إذا تذوقنا طبقا شعبيا. أدركنا لمسة وفنية الجزائري الأصيل التي مكنته عبر العصور والأزمنة من التأقلم مع محيطه وتطويعه، واستطاع من عدم أن يسخّر الطبيعة لأغراضه وفي خدمته بواسطة وسائل بدائية وبسيطة، مستلهما بفكره وبإبداعه.

وبما أننا عرفنا أن الجلفة منطقة ذات مناخ صعب بشتائها البارد، سنحاول التطرق إلى مهنية وحرفية الجلفاوي[7] في صناعة «القشابية» اللباس التقليدي العريق الذي يحتل مكانة هامة بين باقي الألبسة، وهذا من خلال البحث ووصف دقيق عبر الأسئلة الشفهية والصور الملتقطة تتخللها حوارات ومقابلات مع خياطين وممتهنين للحرفة وكذلك الى عشاق هذا النوع من الألبسة بالإضافة زيارات متكررة إلى مهد الوبر[8] والقشابية وبيوت الحرفة بمدينة «مسعد»[9] عاصمة الجلفة الجنوبية، التي تمكننا من معرفة التقنيات المتبعة والمراحل التي يمر بها إخراج منتوج ولباس القشابية في صورته النهائية.

الصناعة التقليدية بالجلفة:

بالرغم من أن موضوعنا يختص بالقشابية كلباس تقليدي رجالي ، فلابأس أن نعرج على بعض من المنتجات التقليدية بمنطقة الجلفة .

1) صناعة الأغطية والفرشة:

- **الزرابي:** وهي من أقدم الصناعات الصوفية في الجزائر، لكن في منطقة الجلفة جعلت من «زربية العمور» نموذجا لها ولكل المناطق المتاخمة لها وتستخدم في الفراش والخيام، وتميزت بصناعتها منطقة جبل عمور، وتدعى زرابي الهضاب إذ تُنسب للمكان وأغلب سكان هذه المناطق من مربيّ المواشي فتوفّر مادة الصوف ساعد على انتشار هذه الصناعة وهو عامل مهم جعل من الجلفة تحترف صناعتها كون المنطقة رعوية و غنية بالماشية .
- **الحايك :** غطاء رقيق جدا يصنع من مادة الصوف وينسج بطريقة تقليدية بألوان مختلفة حسب ذوق وعادات ربات البيوت ويستعمل كغطاء عائلي آخذا ألوانا رئيسية الأبيض والأزرق .
- **«الكسى»:** غطاء أثقل وزنا وأخشن من الحايك ويصنع بنفس الكيفية مع اختلاف في الزخرفة في بعض الأحيان يصنع من الصوف المغزول على شكل خيوط رفيعة، مع الحرير ويستعمل كغيره من الفراش في التأثيث.

2) صناعة الحلي التقليدية:

تفرد أبناء الجلفة بأنواع وأشكال الرسوم على منتجاتهم من الحلي ، ابتكروا أنواعا جديدة من الحلي التي رافقت هويتهم الثقافية والتي كان أغلبها من الفضة ، هذا ولا تزال سيدات المنطقة يقتنين عدة أنواع من الحلي التقليدية نظرا للقيمة الجمالية لها والحنين إلى عادات وتقاليد الجدات، توجد في الجزائر اختلافات كثيرة وأنواع متعددة من الزخارف على الحلي ، لكن لمنطقة الجلفة رسمات ونقوش خاصة بالمنطقة التي ترمز إلى أولاد نايل وهوية العروبة لديهم، «رقمات» تتفرد بها أصالتهم .

3) صناعة الجلود:

برع حرفيو المنطقة الممارسين لحرفة دباغة الجلود وصناعة الأحذية في إنتاج أنواع عدة الحذاء الطعبي وهي والملابس الأحزمة الجلدية وحلة الصيد واللوازم الجلدية الأخرى بالإضافة إلى سروج الخيل المطرزة.

4) الألبسة النسيجية:

للمنطقة صيت واسع وشهرة عالمية في مجال إنتاج البرنوس والقشابية من وبر الجمال أو من الصوف، جعلت من الجلفة موردا هاما في هذا النوع من الألبسة وقد تميزت ساكنة مدينة مسعد في البرنوس الوبري والقشابية برفعة النوعية[10]، لذا تعد الصناعة النسيجية في هذا النوع من الألبسة تجارة حقيقية تجعل من الأسواق في حالة نشاط دائم صيفا وشتاء..

1.4 القشابية:

لغة : قَشَّابِيَّةٌ جمع : ات . [ق ش ب]. لِبَاسٌ مَغْرِبِيٌّ عَلَى شَكْلِ جِلْبَابٍ إلاَّ أَنَّهَا أَقْصَرُ مِنْهُ ، تُنْسَجُ عَادَةً مِنَ الصُّوفِ ، لَهَا غِطَاءٌ لِلرَّأْسِ يُوضَعُ عِنْدَ الْحَاجَةِ[11].

اصطلاحا : لباس تقليدي خاص بالرجال منتشر بكثافة ومستعمل من طرف سكان الولاية في فصل الشتاء وهي ذات شكل متميز عن البرنوس يصنع من مادتي الصوف والوبر ينسج بطريقة تقليدية والدراعة وهو صوف طبيعي أسود لبعض الأغنام ويمكن أن تكون القشابية مصنوعة بخليط للصوف والدراعة أو الصوف والوبر[12].

2.4 البرنوس الوبري:

البرنوس: ويعرف عند العرب قديماً بأسم (البرنس)، معنى البرنس في لسان العرب البُرْنُس كل ثوب رأسه منه مُلْتَزِقٌ به دُرَّاعَةً كان أَو مِمْطَراً أَو جُبَّة وفي حديث عمر رضي الله عنه سقط البُرْنُس عن رأسي هو من ذلك الجوهري البُرْنُس قَلَنْسُوَة طويلة وكان النُّسَّاكُ يلبسونها في صدر الإسلام وقد تَبَرْنَسَ الرجل إذا لبسه قال وهو من البِرْس بكسر الباء القطن والنون زائدة[13].

و قد أشتهر لباسه في المغرب العربي بالتحديد في الجزائر و ليبيا و المغرب و تونس، فقد كتب حسن الفقيه حسن في كتاب اليوميات الليبية عنه : «إن البرنس كان يعني قديماً نوعاً خاصاً من الطاقيات (غطاء الرأس) ثم تطور معنى البرنس إلى البرنوس في العصور الحديثة ليدل ما يشبه المعطف»[14].

ومضة تاريخية عن تميز الجلفة بقشابيتها :

ماقاله الفنان العالمي والمستشرق الفرنسي «فرومنتان»[15] في زيارته للجلفة من خلال كتابه المشهور «صيف في الصحراء» حيث يشير بإحدى صفحاته إلى مكان توقف قافلتهم عند رجل صاحب كرم وجود من أولاد نايل، وبعد وصف تام للخيام والحياة البدوية والأكلة المقدمة لهم بأدق التفاصيل.

لابد وان «فرومنتان» قد رسم في مخيلته لباس الرجل وهندامه كيف لا ؟ وهو فنان ورسام متعطش وشق طريقه الى الصحراء من اجل هوايته. وقد أشار إلى ذلك من دون أن يبقى على تفاصيل ذكرها وهي إما «القشبية» او «القندورة» ولكن الشاهد فيما قاله فرومنتان: «هو أن العرب بعد الحفاظ عليها إلى حد كبير عادات الشعوب الأولى، أفضل من أي شخص،

سوق القشاشيب وسط مدينة الجلفة

والحفاظ على التشابه ليس فقط في آدابهم، ولكن لا يزال في زيهم، اللباس المفضل للغاية علاوة على ذلك أن لديها ميزة مزدوجة من كونها أيضا أجمل من اللباس اليوناني وذات صبغة محلية أكثر منها»، ولعل بعد المقارنة بحضارة أثينا، تأتي المقاربة الأجمل لإضفاء بعد عربي أعرق فيقول: «فهذا اللون والطابع المحلي المطبق على ترتيب معين من الموضوعات المهمة التي تحتاج إلى مقارنات كبرى، وهدا مما يجعلك تعتقد أنك مسافر في بلد كنعان الحقيقي»[16]، (وكنعان طبعا هي منطقة تاريخية سامية اللغة في الشرق الأدنى القديم تشمل اليوم فلسطين ولبنان والأجزاء الغربية من الأردن وسورية، وكانت المنطقة مهمة سياسياً وعسكريا).

إن القشيبة لباس أصيل مشهور في الجزائر عموما والجلفة خصوصا، تصنع من الوبر في الجلفة ومن الصوف في باقي الأرجاء، وهي من روافد التراث بمنطقة أولاد نايل[17]، ومجمل المقارنة بلباس يوناني، كون الحضارة اليونانية الأشهر بألبستها خاصة في مايشبه القشبية وما يعرف (بالخيتون الايوني) ويصنع من الصوف[18].

عشاق القشابية وهواة لبسها:

بالرغم من تنوّع مراكز التسوّق وتطورها، وتضمنها لكثير من وسائل الجاذبية للمشتري، لكن تظل للأسواق الشعبية مكانتها الخاصة وحلاوتها لدى الناس من مختلف الأعمار، سواء من المقيمين أو الزوّار، بما تتميزبه من بضائع شعبية وتراثية لا تُستعرض في أماكن أخرى، ففي زيارتنا إلى سوقين من أهم الأسواق الخاصة ببيع القشابية سوق مدينة مسعد الشعبي السوق العامرة بالقشابية وكافة مستلزماتها من وبر ومواد خام أخرى مثل الصوف وغيرها، وكذلك سوق وسط مدينة الجلفة، حيث في زاوية جانبية يقف باعة القشاشيب[19] بانتظار عشاق القشابية، وفي سؤال مكرر منا مع الباعة يتعلق بمن هم الأكثر شراء للقشابية وتفاعلا مع هذا اللباس التقليدي أو بالأحرى السلاح الرادع للبرد في هذا الفصل، كل الإجابات كانت تصب في منحى واحد، ألا وهي أن كبار السن من الشيوخ هم من يفضلون القشابية مهما تغير ثمنها وزاد.

1) ارتباط القشابية بالثورة والثوار:

خلال الثورة التحريرية وكل الصور التي تخلد ذكرى المجاهدين والثوار كانت القشابية حاضرة، لما تتسم به «سحنة القشابية» من خصائص لمقاومة الصقيع وشدة البرد خاصة في المناطق الجبلية التي كانت ملاجئ ومخابئ للمجاهدين، كما لا يجب أن نغفل أن للقشابية دورا في عملية تسهيل التمويه

ثوار من الجزائر خلال حرب التحرير

والتنقل بحرية مع إخفاء السلاح أسفلها من دون إثارة الانتباه، وقد كانت النسوة من حرائر الجزائر و«النايليات الماجدات»[20] ينسجنها خصيصا لهم تبرعا كشكل من أشكال المشاركة في الثورة والإسهام فيها على طريقتهن.

مراحل صناعة القشابية:

لقد كان لنا حوار شيق ومطول مع العجوز «حدة فضيلي» صاحبة الخمسة وثمانين عاما ومن مواليد مدينة الجلفة هي وابنها السعيد في امتهان حرفة شراء الوبر وصناعة القشابية وبيعها[21]، تقول الحاجة حدة: «أن مهنتها رأس مالها وبالرغم من أن عملها شاق لكنه ممتع وإخراج القشابية في حلتها النهائية شوق من نوع آخر، لكل من يتذوق جهدا من عرق جبينه»، إن جملة الأسئلة الدقيقة التي طرحت حول صناعة القشابية من وبرها إلى نسيجها وخياطتها وإخراجها في صورتها النهائية عددناها في مراحل وصنفناها كما سيأتي:

1) فصل التحضير:

تختص بتحضير كافة المواد الأولية والمستلزمات التي تعيننا في صناعة القشابية وتهيئتها .

- مرحلة اختيار عينة الوبر:

1. **الانتقاء** : قبيل النزول إلى السوق الشعبي بمدينة مسعد العريقة مع عمي السعيد ابن الحاجة حدة كانت لنا معه دردشات كثيرة في مجال خبرته وتجاربه وما علمته له السنون في مجال اقتناء الوبر أو القشابية وهي جاهزة.

إن اقتناء المادة الأولية والأساسية المتمثلة في الوبر يقول صاحبنا: «إن الوبر أنواع وهو مفصل حسب الألوان فمنه الأسود والأشهب والأحمر والأصفر»[22]، ومتواجد بالاسواق الشعبية بالجلفة ككل لكن سوق مسعد يحتل المرتبة الأولى في الجزائر وطنيا لامتهان العائلات صناعة القشابية وتعتبر دخل ونشاط لكثير منها، حيث يتراوح سعر الكيلوغرام من الوبر من 5.000 إلى 9.500 دينارا جزائريا وذلك حسب نوعية الوبر مع العلم أن القشابية الواحدة تتطلب 2.7 كغ الى 3.2 كلغ من الوبر[23].

ويحدثنا «السعيد» عن مصدر الوبر الخالص الذي ينتقى من صغار الجمال «المخلول»[24] ويسمى «وبر العقيقة»[25]، أما فيما يخص الوبر فحسب المختصين والعارفين به فإنه يؤخذ من أماكن معينة من أجسام الإبل حيث يوجد بكثافة في جهة الرأس والرقبة والأكتاف في الإبل ذات السنام الواحد وتزداد

عينة من وبر المخلول «العقيقة المتواجدة بسوق مسعد

عينة من وبر عربي صاف ونقي

كثافته في الإبل ذات السنامين نظرا لبرودة المناطق التي تعيش فيها ويمتاز الوبر بقلة توصيله (نقله) للحرارة ويختلف الوبر عن الصوف والشعر بعدة ميزات أهمها: المتانة والخفة والقلة والفعالية في الحفاظ على الحرارة كما يتميز بنعومة الملمس ولونه البني المتعدد الدرجات نحو الاصفرار حسب نوع وسن الإبل كما أن هناك اختلافا كبيرا في إنتاج الإبل من الوبر تبعا لعروق وسلالات الإبل.

- مرحلة التنظيف والتصفية:

2. **التَّنقيَةُ**: تنظيف مبدئي مما علق به باليد (فرزه من الشوائب الظاهرة للعين المجردة)، خاصة وأن مجمل هذه الشوائب ما علق بالوبر أثناء عملية البيع داخل الأسواق، مما يجعل الوبر أكثر عرضة لها.

- مرحلة المعالجة الآلية

3. **المعالجة**: في مرحلة التنظيف والتصفية التي هي عملية بحتة عند المرأة النايلية، حيث يتم ضرب وبر العقيقة قصد تليينه ثم تمريره على آلة تسمى «المشاط» هذه الآلة التي يتغير اسمها من منطقة إلى أخرى فهناك من يسميها «السبراق» وذلك بغية تخفيف الوبر

صورة 03 المغزل

المقزل اليدوي

وتليينه قدر الإمكان، بعدها يتم جعله «ريطا» بواسطة «القرداش» وهي قطع ملفوفة تدعى «الريط»، يجدر بالذكر إن الريط عبارة عن عملية تصفية وتنظيف دقيق من خلال القرداش وهو عبارة عن آلة يدوية من الخشب بمقبضين قاعدة المربعة مسننة .

- مرحلة الغزل والحبك :

4. **الغزل** : غزله وجعله على شكل خيوط رقيقة تحضيراً لعملية الحبك وتستعمل فيه آلة «المقزل»[26]. كما هو موضح في الصورة لتنتج عنه كبب من خيط «الغزيل» .

5. الحبك : حبْكُه بتركيب الخيوط المدعمة له «لَقْيَامْ» التي تصفف عمودية لجعل الخيوط المحضرة أفقية متقاطعة معها وتسمى عملية «السُّدْوَهْ».

2) فصل التركيب والنسج:

- مرحلة التثبيت والرصف :

6. التركيب : تركيب الخيوط المدعمة (لَقْيَامْ) على آلة النسج .

7. النسج : وذلك بجعل الخيوط المغزولة بين الخيوط الأفقية متقاطعة معها ودكها بآلة «الْخُلَّالَه» لرصها فوق بعضها البعض رصاً إلى نهاية العملية، مع حك وترطيب كل جزء منسوج حتى النهاية بآلة تسمى «الْكُرْنَافَه». خلال عملية النسيج هناك أهازيج ومدائح تنشدها الجدات والأمهات من اجل سير العملية وسهولة تمضية الوقت وتفادي الروتين، يكون ذلك المديح مرتبا وأشعاره توحي إلى مراحل معينة من العملية.

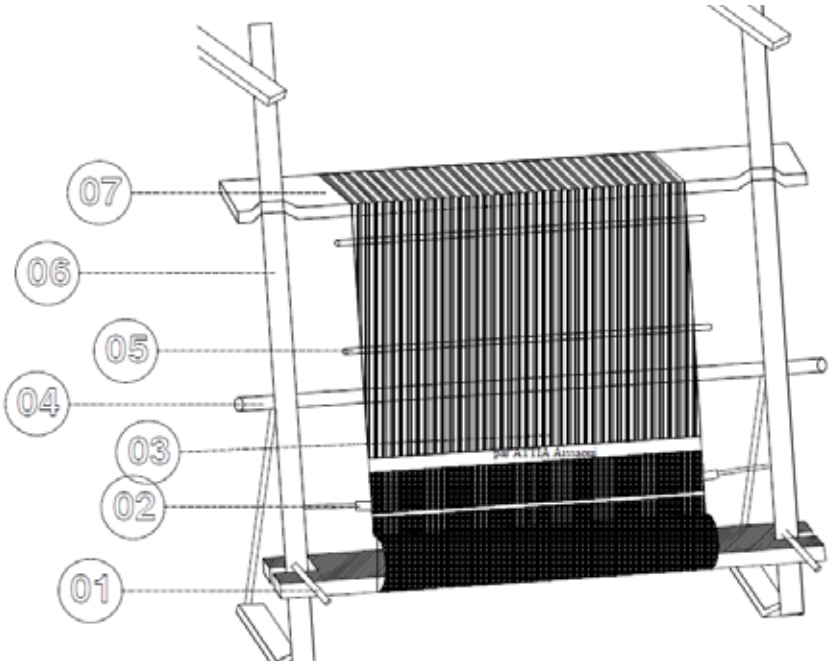
3) فصل الإخراج:

- مرحلة التفصيل والخياطة :

8. الخياطة : عند إتمام عملية النسج تسمى قطعة الوبر المنسوجة «بالسحنة» حيث تحمل هذه السحنة إلى للخياط من أجل خياطتها أو بيعها كما هي، وهناك يتم الاتفاق بين الطرفين على الخياطةِ باليد أو بآلة الخياطة المعروفة عند العام والخاص، وذلك حسب المقدرة المادية لصاحب القشابية، وإن كانت خياطة القشَّابية باليد أفضل وأجود وأغلى، وعادة ما تكون الخياطة حسب جودة المنسوج أو رغبة صاحبها .

من خلال مارينا سنحاول تصنيف المراحل السابقة في جدول لتسهيل عملية نسيج وإنتاج القشابية :

الفصل	المرحلة	الرقم	اسم العملية	الملاحظات	الاستعمال
التحضير	اختيار عينة الوبر	01	الانتقاء	وبر العفيفة	المادة الاولية
	التنظيف والتنقية	02	التنقية	تنظيف أولي	باليد
	المعالجة	03	المعالجة	التليين والتخفيف	المشاط و القرداش
	الغزل والحبك	04	الغزل	اللف على شكل ريط	المقزل
		05	الحبك	تقاطع عمودي وافقي بين الخيوط لتشكيل شبكة السدوة	السدوة
التركيب	التثبيت والرصف	06	التركيب	نصب المنسج	لقيام
		07	المنسج	تلقيم المنسج بالريط المغزول "الغزيل"	الخلالة
الإخراج	التفصيل والخياطة	08	الخياطة	تصميم القشابية	منتوج



الصورة تمثل أجزاء المنسج – رسم من طرف عطية عيساوي

الأدوات المستعملة في النسيج:

1) الأدوات المتصلة بهيكلة المنسج:

- العنصر رقم 1 – العفاس: وتد يجعل لشد خشبة المنسج الأفقية بـ«المناطه»، يدخل في ثقب المناطه ويمر فوق الخشبة الأفقية، ليشدها إلى الأرض، ويوضع فوق طرفه البارز شيء ثقيل لتبقى الخشبة ثابتة على الأرض.
- العنصر رقم 2 – القصبة: توضع بين الوجهين للسدة أفقيا، تصعد إلى الأعلى والى الأسفل اثناء عملية النسج.
- العنصر رقم 3 – العضاضيات (العضاضات): وهما آلتان بسيطتان ذات فتحتين حديديتين في وسط كل منهما خشبة صغيرة، يمسك بهما طرفي المنسوج (قشابية) أو ما ينسج وذلك بوضع كل طرف داخل الفتحة والضغط عليه بالقطعة الخشبية وتمدد ليوصل خيطهما بالمناطه.
- العنصر رقم 4 – النيرة: خيط لقيام غليظ يلف على القصبة ويقبضها مع السدة، من أجل التثبيت المحكم وهي العقدة التي يتم فيها التداخل بين خيوط السدة.
- العنصر رقم 5 – السدة: وهي الشبكة الوسطى المكونة من مجموعة الخيوط الرقيقة العمودية المربوطة بين الخشبتين العلوية والسفلية.
- العنصر رقم 6 – المناطه (المناطو): ركيزتان عموديتان لرفع وسمك المنسج تثبتان في الأعلى في الخشبة العليا وفي الأسفل في الخشبة السفلى في مكان خاص محفور في الخشبة.
- العنصر رقم 7 – الخشبة: وهما خشبتان توضعان أفقيا واحدة في الأسفل والأخرى في الأعلى، وفي طرفي كل واحدة مكان لإدخال المناطة عموديا.

الصورة تحوي ثلاث آلات يدوية تستعمل في نسج القشابية هي: القرداش المتكون من جزأين، بالإضافة إلى الآلة المسننة الصغيرة المسماة بالخلالة، في حين يمثل أكبر جزء آلة المشاط.

2) الأدوات المنفصلة المستعملة في النسيج :

1. **الخُلالــه** : أداة مــن حديــد لضــرب ورصِّ و دك الغــزل علــى بعضه.
2. **المحكــة (الجريدة)** : أداة خشــبية يُحــكُّ بها على المنســوج لترطيبه .
3. **القــرداش الخَــدَّام** : آلــة ذات دفتــين وأنيــاب، يعالــج به الوبــر أو الصــوف لتفكيكه، تســهيلا لعمليــة غزله .
4. **المغزل** : آلــة دوّارة لغزل الصــوف أو الوبر وجعله على شــكل خيوط رقيقة تســمى بالريط.
5. **المشــاط** : آلة لضرب الصوف أو الوبر، لتســهيل العمليــة على الخــدام الصغــير، فهو أقــوى منه وأبرز وأطــول أنيابا.

الخاتمة:

القشــابية المصنوعــة من الوبــر من رمــوز الصناعة التقليديــة بالجلفــة ومــن رمــوز الهوية وتعتــبر مفخرة رجــال ورمــز تبــاه وزينــة، كما تعــدّ مــن أغلــى الهدايا الــتي تحمل في طياتهــا معاني الكــرم والجود الذي تشــتهر بــه المنطقــة، فقد صمــد هــذا اللبــاس التقليــدي أمام تغــير العادات والألبســة بالمجتمع واحتفظت القشــابية بمكانتها وســط مختلف الفئــات فارضة نفســها كبديل عــن مختلــف أنــواع الألبســة الشــتوية المعروضــة في الســوق، ويعتــبر نســج القشــابية الوبرية نشــاطا فنيا وإبداعيــا وعمــلا يتطلــب مهارة ودقــة، فهــو يرتكز على الإتقــان والإبــداع في اختيار ووضع الأشــكال والرموز التي تزيــن القطعة المنجــزة من الوبــر أو الصوف، فاللمســة البارزة تتطلب وقتــا وجهدا طويلين ينــالان من أعصاب وجهد الحــرفي، ولذلك يســتهلك نســج القشــابية وقتا معتــبرا يصل في بعــض الأحيان إلى خمســة أشــهر كاملة بحســب بعــض الحرفيين.

الهوامش :

1. المناطق الداخلية: المناطق الوسطى لدولة الجزائر وهي ولايات مابين الساحل (الولايات الساحلية) والصحراء.
2. منطقة المتيحة: هي مجموعة السهول الخضراء التي تطلق على المناطق الوسطى من شمال الجزائر وتمتد حتى الى بعض المدن الساحلية، وتعتبر تيبازة، المدية والبليدة من أشهر هذه السهول.
3. مدينة الجلفة: تأصيل اسم المنطقة: خصت الجلفة بهذا الاسم، نظير ماعرفته من أحداث وسط التاريخ وتعود سبب التسمية الحالية (الجلفة) إلى سكان المناطق المجاورة ومن رحلات صحراوية متواترة اتجاه المنطقة، حيث كانت سوقاً مفتوحة تقصد من كلّ فج، وبعد تهاطل الأمطار وارتواء التربة بمياه ضفاف الأودية المتدفقة، تتشكل قشور (جلاف) على طبقة الأرض الأولية من جراء جفافها، ومنه جاءت تسمية المنطقة بالجلفة.
4. الأطلس الصحراوي: من اشهر السلاسل الجبلية التي تفصل المناطق الداخلية عن الصحراء وهي سلسلة عرضية بالتوازي مع سلاسل جبال الأطلس التلي، تحتوي على عدة قمم وجبال منها جبال أولاد نايل وكذلك سلاسل جبال العمور، امتدادها من الشرق الجزائري (حدود تونس) الى غاية الغرب الجزائري مع الحدود المغربية.
5. السهوب والهضاب العليا :
   - السهوب : هي منطقة إحيائية محددة مناخيا وجغرافيا تتميز بكثرة المراعي من وجود الأشجار وهي منطقة شبه صحراوية.
   - الهضاب العليا: هي إقليم النجود تضم المناطق الداخلية، تتميز بمناخ الحار والجاف في فصل الصيف، والبارد في فصل الشتاء.
6. شخص من منطقة الجلفة : نقول عنه جلفاوي ورجل من أولاد نايل : هو نايلي، يعتبر سكان ولاية الجلفة من النوايل، (نوايل، مفرده: نايلي) وهي قبيلة عربية واتحاد قبلي يتواجد بجبال أولاد نايل في الجزائر. يتواجد بشكل رئيسي في الجلفة، لكن هناك أيضا عدد كبير منهم في ولاية بسكرة الاغواط المسيلة وغرداية، حول منطقة أجدادهم.
7. الألبسة الجلدية: تكثر الألبسة الجلدية والوبرية والقطنية بالجلفة لان الجلفة مدينة سهبية رعوية وبها أكثر المراعي في ربوع الوطن وتحتل المراتب الأولى في تربية المواشي والأغنام.

8. مهد الوبر: منذ القدم وفي أيام الدولة العثمانية الجلفة سوق مشهورة، لكن سوق مسعد العامرة تعتبر ملتقى الشمال والجنوب الجزائري في الصناعة النسيجية التقليدية، أن مسعد لازالت تحافظ على تراث القشابية والبرنوس، واليد العاملة بالرغم من تراجعها تبقى رائدة في مجال تجارة الوبر وخياطة القشاشيب.

9. مدينة مسعد: قصر مسعد التاريخي، مدينة عريقة مرت بها البعثات الرومانية، اليوم هي دائرة تقع في ولاية الجلفة تبعد حوالي 70كلم جنوبا صنفت كولاية منتدبة مؤخرا.

10. رفعة النوعية: الجودة والمكانة التي وصل اليها البرنوس والقشابية في العالم وشهرة المنتوج المحلي التقليدي.

11. نقول القشابية او القشبية نفس المعنى وكذلك البرنوس نفسه البرنس، المصطلحات الثانية متغيرة نطقا في المغرب العربي لتعدد اللهجات لكنها لاتخل بالمعنى.

– تعريف القشابية من قاموس المعجم الوسيط ،اللغة العربية المعاصرة، الرائد، لسان العرب، القاموس المحيط. قاموس عربي عربي.

12. الدراعة والصوف: جبة من الصوف مشقوقة المقدم تلبس في موريتانيا قديمة وتطلق ايضا على لباس الجنود قديما، ويقصد بها هنا المادة الاولية في صناعة القشابية بعد عمليات التحيين على الصوف.

13. شرح البرنوس من قاموس لسان العرب، عربي عربي.

14. يوميات الليبية 958هـ1248-هـ تأليف حسن الفقية حسن.تحقيق الجزء الأول، محمد الأسطى-عمار حيدر. الناشر مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية طرابلس. 2001م.

15. فرومنتان: اوجين فرومنتان Eugène Fromentin رسام وكاتب فرنسي، ولد فرومنتان في لاروشيل 24أكتوبر1820، وتوفي في سان موريس 27 أغسطس عام 1876، تألق في فرنسا اسم يوجين فرومنتان بوصفه شاعراً وناقداً، وفي عام 1847م رسم أولى لوحاته، التي خطّ بها مسار حياته الفنية فيما بعد، ليصبح من أشهر الرسامين المستشرقين في العالم، أكثر رحلاته كانت الى افريقيا خاصة الجزائر، مصر والمغرب.

16. الراجح هو القشبية لانه يقارنها باللباس اليوناني القديم بالرغم من حرارة الجو فإنها لا تنف ذلك إذ أنها ذات استعمال متواتر خلال الفصول الأربعة.

17. بلاد اولاد نايل: الراجح أن العثمانيين هم أول من أطلق تسمية "أولاد نايل" على النطاق الجغرافي الذي يقع جنوب التيطري ابتداء من الحصن العسكري التركي "برج السواري". ولعل القصد من تعميم اسم قبيلة "أولاد نايل" على نطاق هذه البلاد هو انتشارهم بسبب ممارستهم لتربية المواشي التي تقتضي الترحال وبسبب وجود عقد أو تحالف أو اتحاد بين هذه القبائل بقيادة أولاد نايل ضد السلطة العثمانية والتمرد عليها لا سيما عدم الخضوع للضريبة. وما يعضد هذا القول هو أن الكتابات العربية والأعجمية كانت تستخدم هذا المصطلح. (من كتاب موسى ابن الحسن الدرقاوي، مجموعة من المؤلفين، دار الجلفة انفو، 2018).

18. القشاشيب: جمع قشابية.

19. باعة القشابية: امتهان بيع سوق القاشبية في السوق التقليدية.

20. النايليات الماجدات: مصطلح ورد مع الدكتور عمر بن سالم في دراسة لمخطوط حول المرأة النايلية بمنطقة الجلفة هو مصدر فخر والهام للمرأة العربية في تمرنها لفنون الحرب والقتال.

21. حديثنا وحوارنا المطول مع الحاجة فضيلي حدة من مواليد الجلفة سنة 1942 وابنها السعيد، سيدة لها باع طويل في مجال النسيج والحرف التقليدية خاصة ماتعلق بالالبسة الرجالية البرنوس والقشابية.

22. "اللون الأشهب والأحمر والأصفر": يختلف لون الوبر حسب سن الإبل المأخوذ منها وقد ذكرنا سابقا حسب مختصين بان وبر المخلول يحمل اللون الذهبي من أجود ها.

23. ميزان القشابية: إن التجول في السوق الشعبية من شانه ان جعل من الفرد باخذ فكرة عميقة حول القشابية، فحسب الخياطين إن الشخص العادي وفي الحالة العادية يكفيه 2.5كلغ من الوبر للقشابية.

24. المخلول: وَهو الإبل من عُمر خَمسَة عشر إلى اثني عَشَرَ شَهراً، وَجَمعها مَخاليل. المَفرود: وَيُطلَق عَلَى الإبل الذَّكَر إذا كَان عمره سَنَة أَو سنتين، وَالأُنثى تُسمَّى مَفرودة.

25. **العقيشة**: وهي المادة الأولية من الوبر التي تستعمل في صنع البرنوس والقشابية،

– يقول شاعر من اولاد نايل:"لبسي برنوس وبري عين الشعل .... **وعقيشة** مزين و خيط التيال "

26. المغزل: خشبة المغزل أومغزل أداة قديمة لغزل الصوف والقطن والقنب والكتان لتصنع منها الخيوط وهي عبارة عن سنبلة خشبية بثقل اما في الأعلى أو وفي الوسط أو في الأسفل على شكل بيضاوي أو دائري، كانت تستخدم مع أداة أخرى تدعى العرناس المغزل وجد في العديد من الحفريات القديمة حول العالم.

المراجع العربية:

– الشايب محمد بلقاسم، الجلفة تاريخ ومعاصرة، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009 .

– عائشة حنفي ،ساجية عاشوري ،الزرابي الجزائرية ،مجموعة المتحف الوطني للأثار القديمة ،مطبعة النخلة ،طبعة 2005 .

– وثائقي ور بورتاج مقدم من طرف دار الصناعات التقليدية بالجلفة لسنة 2006.

– مدونة النصوص القانونية والتنظيمية، الخاصة بقطاع الصناعة التقليدية بالجزائر، الموقع الالكتروني للوزارة.

– قاموس المعجم الوسيط ،اللغة العربية المعاصرة ،الرائد ،لسان العرب، القاموس المحيط. قاموس عربي عرب

– يوميات الليبية 958هـ1248-هـ تأليف حسن الفقية حسن.تحقيق الجزء الأول، محمد الأسطى-عمار حيدر. الناشر مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية طرابلس. 2001م.

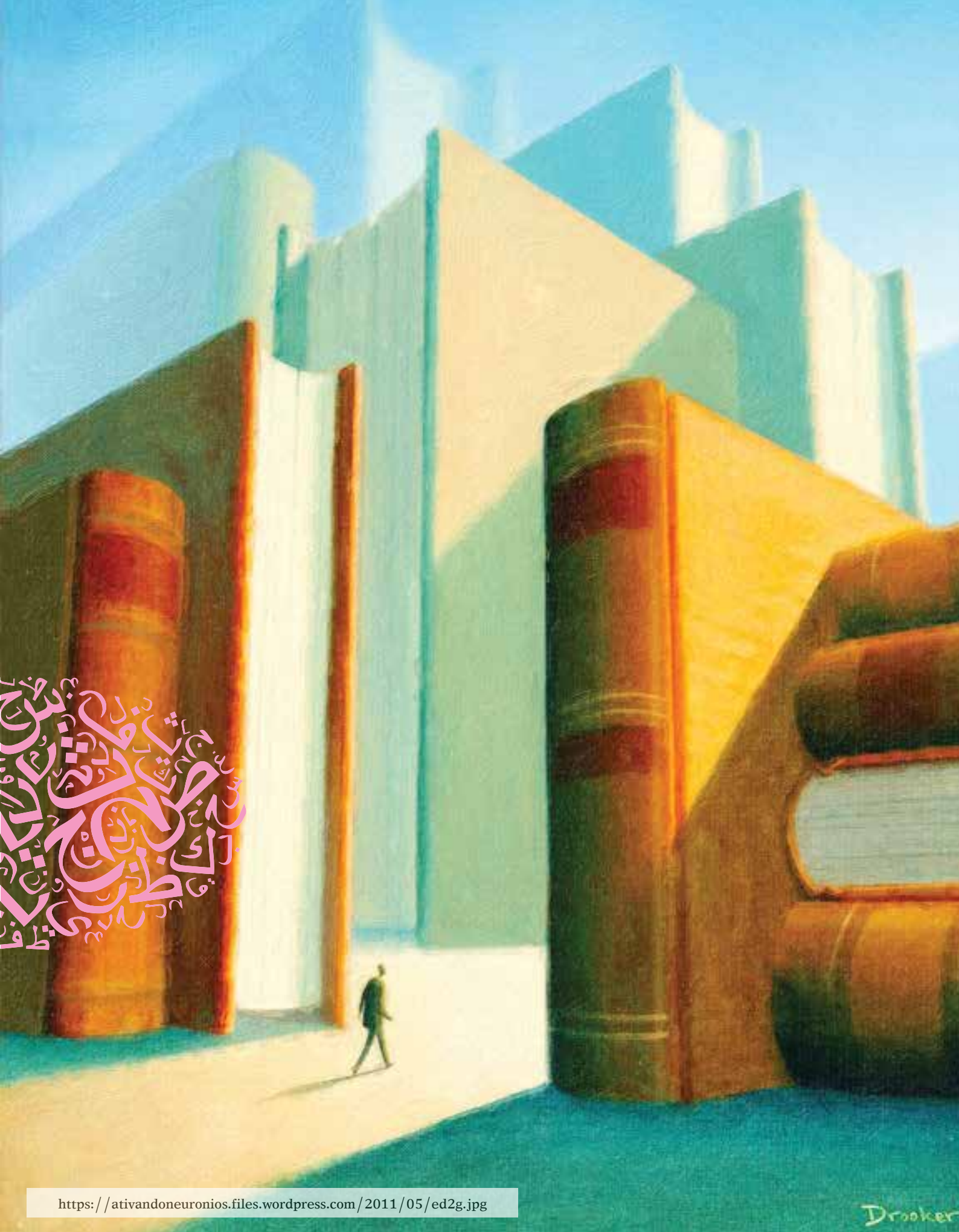
– د.سيد علي اسماعيل، الصحراء والصيد في لوحات فرومنتان بين النقد والفن، مجلة تراث قطر صفحة الفنون، العدد 123، نوفمبر 2009.

المراجع الفرنسية:

– FROMENTIN Eugene: Un été au Sahara، Paris Librairies l'lon p 38 et39.

الصور

– الصور من الكاتب.



https://ativandoneuronios.files.wordpress.com/2011/05/ed2g.jpg

فضاء النشر

عرض كتاب: «الحدوتة وسيلة اتصال» 198

قراءة في كتاب :
المسافة والتحليل: في صياغة أنثربولوجيا عربية، لعبد الله حمودي 202

أ. أسعد شرف – مصر

عرض كتاب
الحدوتة وسيلة اتصال

الاتصال ضرورة حياتية لا يمكن الاستغناء عنها في أي مجتمع من المجتمعات البشرية ،، فلو فُقد الاتصال بين الناس لتعذر ظهور الحضارات الإنسانية ، ويتميز الإنسان عن غيره من الكائنات بأنه هو الوحيد الذي يستخدم رموزاً ليدل بها عن أفكاره ومشاعره ويعتمد الاتصال على تجسيد وتوضيح المعانى والأفكار . ومن هذا المنطلق صحبتنا الأستاذة (نشوى محمد شعلان) عبر كتابها الماتع (الحدوتة وسيلة اتصال)[1] الصادر حديثاً عن سلسلة الدراسات الشعبية بمصر وذلك من خلال فصوله الخمسة .

الفصل الأول : الإجراءات المنهجية للدراسة:

تضمن الدراسات السابقة للكتاب وأهمية وأهداف الدراسة وأدوات الجمع الميداني والنظريات المستخدمة فيها وفترة العمل الميداني .

الفصل الثانى (مجتمع الدراسة):

خصت فيه الحديث عن منطقة الدراسة وهي قرية كفر الأكرم إحدى قرى محافظة المنوفية بجمهورية مصر العربية وقدمت تعريفاً لعزبة البحث وأهم الأنشطة الاقتصادية (الزراعية) التى يعمل بها أغلب سكان القرية .

وكذلك الأنشطة التجارية والصناعية أيضاً والملامح الثقافية لمجتمع الدراسة والتى أثرت على الحواديت .

أما الفصل الثالث فعنوانه (الاتصال الجمعى فى مجلس القص):

شمل هذا الفصل تحقيق عناصر الاتصال في عملية الحكي من خلال المرسل المتمثل في الأم أو الجدة والمستقبل المتمثل في الطفل والرسالة من خلال نص الحدوتة بما تحمله من قيم وخبرات ومعارف ورجع الصدى المتمثل في ردود فعل الطفل أثناء سماعه للحدوتة من خلال تعليقاته وتعبيرات وجهه أثناء سماعه للحدوتة كما تعرض ذلك الفصل لخصائص ووظائف الحدوتة وأشكال مجلس الحكي .

الفصل الرابع عنوانه (القيم فى الحواديت) :

قسمته إلى ثلاث مباحث المبحث الأول (القيم الدينية والمعرفية في الحواديت) والمبحث الثاني (القيم الاجتماعية في الحواديت وعرض عرضاً تفصيلياً لأهم صور القيم الاجتماعية التي وردت في الحواديت موضوع الدراسة) .والمبحث الثالث (القيم الخلقية والشخصية فى الحواديت) .

أما الفصل الخامس والأخير فعنوانه (إعادة إنتاج الحدوتة فى وسائل الاتصال الجماهيري):

تناول ذلك الفصل أهمية التليفزيون كوسيلة ثقافية مهمة لها تأثيرها على الطفل وأيضا تعريف الرسوم المتحركة وخصائصها وأهم الشروط التي يجب أن تتوفر بها لتناسب الطفل فى هذه المرحلة العمرية والعلاقة بين وسائل الاتصال الجماهيري والحدوتة .

الحدوتة :

هى أحد أنواع الأدب الشعبي المهم والتى تعبر عن الأفكار والقيم للجماعة الشعبية وتسهم في تكوين السلوك النفسي والاجتماعي والثقافي لأفرادها وتعكس أيضاً الواقع المجتمعي الموجودة فيه ، فهي في مجمل سياقها واحدة وإنما تختلف شخوصها وترتيب أحداثها على حسب البيئة التي توجد فيها .

ولخصت الباحثة مشكلة البحث في مجموعة من التساؤلات هي :

1. إلى أي حد يلعب كبار السن دوراً في بث قيم المجتمع للأطفال من خلال الحدوتة ؟
2. ما آليات عملية الاتصال بين المرسل والمستقبل كما تعكسها الحدوتة؟
3. كيف تتم عملية نشر وانتقال مضمون الرسالة التى تضمنتها الحدوتة؟
4. ما الخصائص التى يجب توافرها في القاص والدوافع التي تؤثر في المتلقى في استقبال الرسالة ؟
5. ما أهم القيم التي تحتويها الحدوتة ويحاول المرسل غرسها في الطفل؟
6. كيف يمكن استغلال مضمون وشخوص الحدوتة في إعادة انتاج أشكال فنية تبث من خلال وسائل الاتصال الجماهيري؟
7. ما مكانة الحدوتة بين وسائل الاتصال الجمعي ؟

أهمية هذه الدراسة :

- تسهم هذه الدراسة في توجيه نظر القائمين على إعلام الطفل إلى وجود تراث متجدد يمكن من خلاله بث القيم الأخلاقية التي

تتناسب وهذه المرحلة العمرية .

- لفت الانتباه إلى أهمية الحدوتة كوسيلة اتصال جمعي وقدرتها في التأثير على الطفل.
- تحديد بعض القيم التي تعرضها الحواديت كواحدة من أشكال التعبير المعرضة للتغيير في ظل التطورات والتغيرات السريعة التي يشهدها المجتمع المصري بشكل خاص والمجتمع الإنسانى بشكل عام .
- أهمية المرحلة العمرية التي تتلقى وتستمع إلى الحدوتة حيث يعتبر علماء النفس أن الست سنوات الأولى من عمر الفرد هي المكون الأول لشخصيته والتي تتحدد فيها خصائصه الفردية والاجتماعية إلى حد كبير.
- أهمية الرسوم المتحركة كشكل فني يتم الاعتماد عليه بصورة أساسية في برامج الأطفال .

الوظائف الاتصالية للحدوتة:

- تقوم الحدوتة بدور مهم جداً فى التهذيب وكبح عنان الطفولة الجامح بالتحذير والتخويف بدلاً من الضرب والعنف.
- تسعى الحدوتة إلى ترسيخ قيمة إنسانية ما والتأكيد على مثل اجتماعي أو أخلاقي.
- تُعد الحدوتة مصدراً للمعلومات وهذا يعني أنها تقوم بدور تعليمي وإخباري حيث تعكس صورة المجتمع الذي تعيش فيه .
- تقدم مثالاً أخلاقياً يقتدى به من خلال نماذج من الشخصيات الموجودة داخلها .
- يحتاج الطفل إلى تربية بطريقة تظهر له مزايا السلوك الأخلاقي ولا يكون ذلك عن طريق القواعد الأخلاقية المجردة وإنما بتجسيد وتصوير أشكال ملموسة للخير والشر .
- القدرة على إيقاظ الجمال والأحاسيس من خلال خلق التعاطف الذي يظهر على ملامح الطفل مع البطل إذا كان مقهوراً أو الفرح بقدرة البطل على الانتصار .
- تحقق الحدوتة وظيفة الإمتاع والتسلية من خلال أحداثها .
- تلتقي وظيفة الإمتاع ووظيفة التثقيف معاً فينتج الإحساس بأثر الوظيفة الثانية لدى المتلقى .
- تُنفس الحدوتة عن رغبات الطفل المكبوتة .
- تنمي الحدوتة الحصيلة اللغوية لدى الطفل.
- تساعد الحدوتة الطفل فى تكوين الميول والاتجاهات الإيجابية نحو القيم الإنسانية الأصيلة الموجودة فى المجتمع .
- تُشبع الحدوتة حب الاستطلاع لدى الطفل من خلال الأسئلة التى يطرحها الراوي أثناء الحكى لمعرفة النهاية للحدث الذي يُحكى .

القيم في الحواديت :

القيم جمع قيمة وهي أي شيء نرغبه ، نحتاجه ، نريده ، نستمتع به ، إما لاعتباره غاية في حد ذاته أو لاعتباره وسيلة وهو ما يجذب الفرد أو الجماعة والقيم تنشأ فى محيط الحياة الاجتماعية وترتبط بها وتنبع أهمية القيم للطفل من عدة اعتبارات هى :

1. القيم إحدى مكونات الشخصية

حيث تشكل القيم في أي مجتمع أهدافه ومعاييره الأساسية فالطفل يكتسبها في مراحل عملية نموه .

2. تُعتبر القيم إطاراً مرجعياً رئيسياً لسلوك الطفل

تلعب القيم دوراً أساسياً في توجيه سلوك الطفل بحيث يتخذها مرجعاً للحكم على الناس والمواقف والأفكار وأنماط السلوك .

3. القيم أحد العوامل المرتبطة بقدرات الطفل واستعداداته

تُعد القيم بمثابة عوامل مؤثرة على القدرات، فاستعدادات الفرد ومستوى تحصيله يتأثر بدافعيته للإنجاز ومثابرته فقد أثبتت الدراسات أن المرتفعين في الأداء الإبداعي يحصلون على درجات مرتفعة في عدد من القيم مثل الإنجاز والاستقلال والصدق والتقدير الاجتماعي .

وغالباً ما يتم تدعيم الحدوتة بمجموعة من القيم التي تحرص عليها الجماعة وترغب فيها وتؤكد على إبرازها .

الرسوم المتحركة:

هي الرسوم الثابتة التي تتحرك بتتابع معين على شريط الفيلم فتعطي للمشاهد إيحاء بأنها متحركة ، وتعتمد فكرة الرسوم المتحركة على تحريك الأشياء الثابتة أمام عيني المتفرج بكيفية معينة فينتقل إليه الإحساس بأن هذه الأشياء تتحرك من تلقاء نفسها ويكون التحرك لمجموعة من الصور أو العرائس أو المجسمات.

ويتكون عالم الرسوم المتحركة من عناصر متنوعة ومؤثرات مختلفة تتضافر جميعاً لجذب انتباه الطفل

مثال لحدوته:

حدوتة الأرنب الصغير والديب[2]:

كان يا ماكان يا سعد يا إكرام وما يحلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام ، كان في قديم الزمان شمس بتضحك وقمر ما بينام ، كان فيه أرنب وأمه وديب شرير .. وفي يوم من الأيام الأرنب الصغير قال لأمه .. أنا عايز أروح ألعب في الغيط شويه ، فمامته قالت له لا ، علشان إنت ممكن تلاقى الديب ويأكلك .. فقالها : لا أنا هاروح .. قالته لا ماتروحش وبعدين خلاها خرجت تجيب الأكل وراح خارج وراح الغيط علشان يلعب .. وهو بيلعب لقى الديب عايز يأكله فقعد يجرى يجرى بسرعة والديب عمال يجرى وراه عايز يأكله والأرنب لقى جحر كبير راح مستخبى فيه والديب قعد يدور عليه مش لاقيه فزهق وراح ماشى، وراح الأرنب قعد يجرى وراح على البيت وحكى لأمه على اللى حصل ومامته زعقت له : قالها أنا أسف يا ماما ماعدنش هاعمل كده تانى ، فمامته سامحته وتوته توته خلصت الحدوتة حلوة ولا ملتوتة .

وفي النهاية فإن الثقافة الشعبية ليست بمعزل عن ثقافة المجتمع السائدة حيث أن الثقافة الشعبية تتفاعل تلقائياً مع ثقافة المجتمع الأم وتظل دائما الثقافة الأقوى هي المؤثرة والموجودة والحدوتة هي أحد عناصر الثقافة الشعبية فهي تحمل فى داخلها قيماً تربوية وأخلاقية متعددة مما يجعلها ليست بمعزل عن المجتمع والظروف الاجتماعية داخله .

الهوامش :

1. نشوى محمد شعلان - الحدوتة وسيلة اتصال - سلسلة الدراسات الشعبية - عدد 163 - إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة - ديسمبر القاهرة 2014م.
2. الراوية فاطمة الجمل - السن 64 سنة ، الحالة الاجتماعية متزوجة ، الوظيفة بالمعاش - تاريخ رواية الحدوتة - يوليو 2006 م

أ. ياسين البجدايني - المغرب

قراءة في كتاب :
المسافة والتحليل: في صياغة أنثربولوجيا عربية، لعبد الله حمودي.

يتشكل هذا الكتاب موضوع هذه القراءة، من مقدمة وخمس مقالات واستجواب، قدمها الباحث في مناسبات علمية مختلفة على مدى يناهز أربعين عاماً، وقد انتقاها بعناية ولسبب أساسي يتمثل في أن إشكالياتها تتعلق بمصير الأنثربولوجيا في بلدان شمال إفريقيا والشرق الأوسط، وهذا الاهتمام سكنته المقارنة مع الوضع في أوروبا وأمريكا.

ينطلق الباحث في المقدمة بتوضيح معنى «أنثربولوجيا عربية»، ويعرفها بأنها أنثربولوجيا مكتوبة باللغة العربية المتداولة بين أغلبية الناس في البلدان المغاربية والعربية. محدداً الهدف

الأساسي لمشروعه، الذي يتمثل في توطين الأنثربولوجيا كميدان معرفي في اللغة العربية، من خلال إنتاج خطاب علمي متميز يتعدى الاقتباس والتبعية. وقد حاول الباحث القيام بذلك من خلال عملية إعادة صياغة الأنثربولوجيا ورسم معالم الوساطة بين الخطابات الموروثة عن الأنثربولوجيا الكلاسيكية والكولونيالية وبين وضعية وتطلعات الباحثين العرب فيما يخص إعادة تركيب الميدان وتسخير ذلك الرصيد الموروث بعد التمكن منه إلى غاية تأزيمه.

جاء المقال الأول من الكتاب بالعنوان الآتي : «في إعادة صياغة الأنثربولوجيا»، وفيه يتطرق الباحث إلى عمليتين نقديتين تعرضت لهما الأنثربولوجيا، الأولى ظهرت عندنا بعد الاستقلال في أواسط الستينيات من القرن الماضي، والثانية في الثمانينيات. فالأولى نادت بنزع الطابع الاستعماري عن المعرفة في ميدان العلوم الإنسانية بصفة عامة، والثانية جاءت من أمريكا وركزت على العلاقة بين السلطة والمعرفة لتنادي بالتخلي عن الأنثربولوجيا أو على الأقل بتغيير جذري لمواضعها ومناهجها، وقد ركز النقاد في الحركة النقدية الثانية على تكون هذا الميدان في الظروف الكولونيالية ومساءلته بواسطة مفهوم ما بعد الكولونيالية.

تأسيساً على هاتين المحاولتين، يؤشكل «حمودي» وضع الأنثربولوجيا، وقد صاغ إشكاليته في الأسئلة الآتية: ما العمل بالأنثربولوجيا على إثر النقدين؟ وما العمل بتلك المادة التي تكدست بالخزانة الأنثربولوجية التي تكونت في ظروف الاستعمار وبعده؟

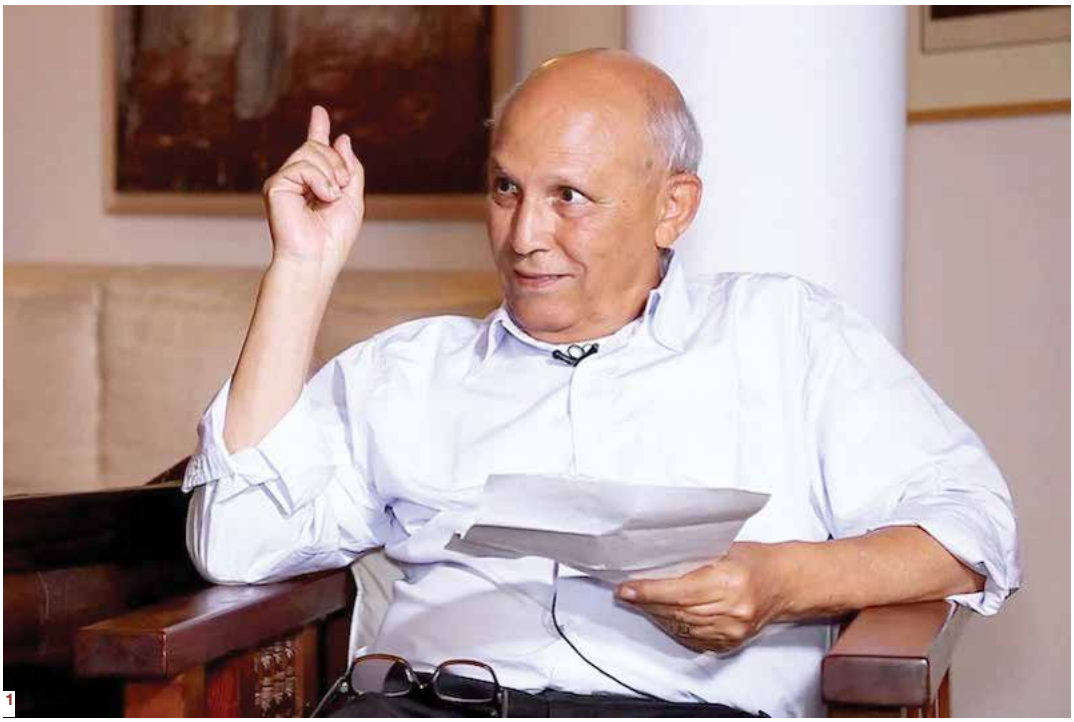
يحاجج «حمودي» على اختيار مهم مفاده : إعادة الصياغة. إذ يؤكد على أن تجربة الخوض في الأبحاث الميدانية والإحاطة بالخزانة الأنثربولوجية الكولونيالية، ربما تكون لهما حصيلة أفضل من الإعراض عن تلك المعرفة الكولونيالية كما ذهب إلى ذلك زعماء الحركتين النقديتين. لكن كيف يمكن أن نفكر في معرفة أنثربولوجية في إطار الانتماء إلى المجتمع المدروس والذي كان موضع من قبل الباحثين الأجانب؟

يمكن القيام بذلك، من خلال المسافة المقرونة بالانتماء، ويقصد بها تلك المسافة التي تحمل في طياتها أقوى حميمية وفي نفس الوقت تعتمد على الاقتلاع الموجع من تلك الحميمية، مما يجعل وضعية الباحث تجمع بين الشعور الدائم بالانتماء إلى الأفق المصيري المشترك من جهة والموضعة بلا تنازل من جهة أخرى. إنها مسافة تبني المعرفة على جمع نقيضين : الذاتي والموضوعي، بدلا من مزاعم الموضوعية وحدها، ولكن الجمع بين النقيضين لا يكون تركيبا بل جدلية دائمة لا تسكن يوماً إلى طرف من الطرفين، وتحاول على الدوام الوعي بما يظهره الطرف الآخر وما يخفيه، وتتبنى هذه الجدلية نوعا من التاريخانية، ولكنها تبقى وسيلة لنقد التاريخانية الدوغمائية (ص: 36) .

أمّا فيما يخص وسائل بناء المسافة وتنميتها، يلح «حمودي» على ضرورة مساءلة البديهيات من خلال تجميد في مرحلة المساءلة كل ما كان متراكما لدى الباحث، والوسيلة الثانية هي تعلم اللغات الحية في مجتمع الباحث وتعلم اللغات الأجنبية الأخرى، وهنا يؤكد على أن الترجمة هي أقوى وسيلة لتحقيق المسافة وتعميق الحميمية في الآن نفسه.

أمّا المقال الثالث، والذي يعد أطول مقال في الكتاب، فتمحور حول : «الداخلي والخارجي في التنظير للظاهرة القبلية: خطوة في طريق تأسيس خطاب أنثربولوجي مستقل»، فهو يبحث العلاقة الجدلية بين «الداخلي» و«الخارجي» معرفياً، ليتناول من خلالها مفهوم القبيلة وتطبيقاته على مجتمعات منطقتنا، إذ سيغوص في أفكار الحقبة الكولونيالية إلى حد تأزيمها، حيث سيكشف حدودها الابستيمولوجية، وبعدها سيخضع خطابها لعملية مواجهة بينها وبين المعرفة الأمازيغية- العربية حول ظاهرة القبيلة، ويهدف «حمودي» من هذا المقال إلى وضع لبنة تكميلية لمحاولة أولية قصد إعادة صياغة الأنثربولوجيا (ص: 49) .

يحاول حمودي أن يفتح النقاش بخصوص موضوع القبيلة الذي همشه الفكر القومي من جهة والتيار النقدي في الأنثربولوجيا من جهة أخرى. فالأول اعتبر أن القبيلة تمثل عقبة في طريق بناء الدولة الوطنية



عبدالله حمودي

الحديثة، بينما صنفها الثاني في خانة الظواهر المتجاوزة وحاول تعرية الأصل الكولونيالي في التنظير لها.

إستلهاما للفينومينولوجيا، يعود حمودي إلى الظاهرة نفسها، ليستخرج مفاهيم بديلة من تحليل المعرفة الأنثربولوجية ومقابلتها بالرصيد العربي في هذا الموضوع، ملحاً على أنه عوض اعتبار القبيلة كيانا له شكل ومضمون ثابتان، يحللها على أساس أنها تمثل كيانا يتشكل بحسب نمط علائقي متميزذي مضامين متغيرة، وبشكل لا يعتبرها معزولة عن التشكيلات الاجتماعية التاريخية الكبرى، بل يكشف عن قدراتها الفائقة على التغير ومرونتها في التأقلم مع الظروف.

يتبنى الباحث قطيعة مهمة تتمثل في التعامل مع الشفوي والكتابي على أساس أنهما وجهان لتراث واحد، الشيء الذي يستدعي مقابلة المعرفة الأنثربولوجية بالمعرفة التي أنتجها العرب والأمازيغ أنفسهم، والتعامل مع مفاهيمهم على قدم المساواة مع مفاهيم الأنثربولوجيين المعاصرين (ص: 55).

يتفحص الباحث بعض الحالات من المغرب والمشرق، محاولا استكشاف الكيفية التي يشتغل بها مفهوم القبيلة بوصفه أداة وصف وتحليل، ويعود بالضبط إلى حالة «بني بطاو» و«أيت عطا» في المغرب، و«بني سعدة» في ليبيا، و«المرة» في الجزيرة العربية.

بخصوص بني بطاو في السهول الواقعة شمال جبال الأطلس يدين الباحث ل «ديل أيكلمان»، أما بنو سعدة في برقة، يعتمد «حمودي» على أعمال «إمريس بيترز» والذي ينتقد في أعماله النظرية الانقسامية التي كانت موضة ذلك العصر نظراً لتأثير «إيفانز بريتشارد». وقد انتقل «حمودي» في إطار عرضه للأمثلة من شمال إفريقيا إلى الجزيرة العربية، حيث اعتمد على دراسة «دونالد كول» في عرضه لحالة «المرة» في السعودية، وبعد ذلك يعود إلى المغرب خاصة التجمع القبلي «آيت عطا « معتمدا في ذلك على الوصف الاثنوغرافي الذي قدمه «غيلنر» والذي أعطى للنظريات الانقسامية وقتذاك نفساً جديداً (ص: 71).

من خلال عرضه لهذه الحالات، ملتزما الحذر المنهجي والحياد الأكسيولوجي، ممارسا للنقد البناء الذي يستند إلى التراث العلمي والعامي والمعطيات الإمبريقية، يتوصل حمودي إلى أن الحالات المعروضة،

تبين أن إثبات صحة القرابة يصبح أكثر صعوبة كلما صعدنا إلى المستويات العليا من تمفصلات خط النسب باتجاه الجد المؤسس. وأن العلاقة بين القبيلة والدولة عامل مهم من عوامل التحول داخل القبيلة، وأن مشكل عدم الاستقرار في التسميات والتصنيفات المعتمدة من طرف المخبرين وأهل القبائل، هو ما سيتبعه حمودي في إطار تنظيره لظاهرة القبيلة.

يتقدم «حمودي» بمقترح لدحض فكرة أن الناس مشكلون هم أيضا في أفعالهم وفق المبادئ الانقسامية البنيوية التي تبقى خارج وعيهم، لأن تصور القبيلة بوسيلة شجرة النسب ليس من قبيل الأيديولوجيا، وإنما هو مبدأ يصلح لتكوين العلاقات، وهذا المبدأ ينشط ديناميات متعارف عليها بشكل ضمني، ولكنه أشبه بالرسمي، ويحصل هذا في الوقت الذي تكون فيه ديمومة الوحدات المرفولوجية الحية والنافذة وأسماؤها، ومستوى تجزؤها متغيرة وعلاقاتها وتحالفاتها غيرثابتة. أمّا على مستوى القبائل والتشكيلات الكبرى (الأمم ومراكز الحكم الشاملة) فإن عدد فرص إعادة التجمع وأشكاله تكون محدودة، رغم أن المرفولوجيات القبلية تستطيع أن تندمج في مجموعات كبرى، أو تعيد تشكيل ذاتها وفق المبدأ نفسه أو وفق مبدأ مشابه.

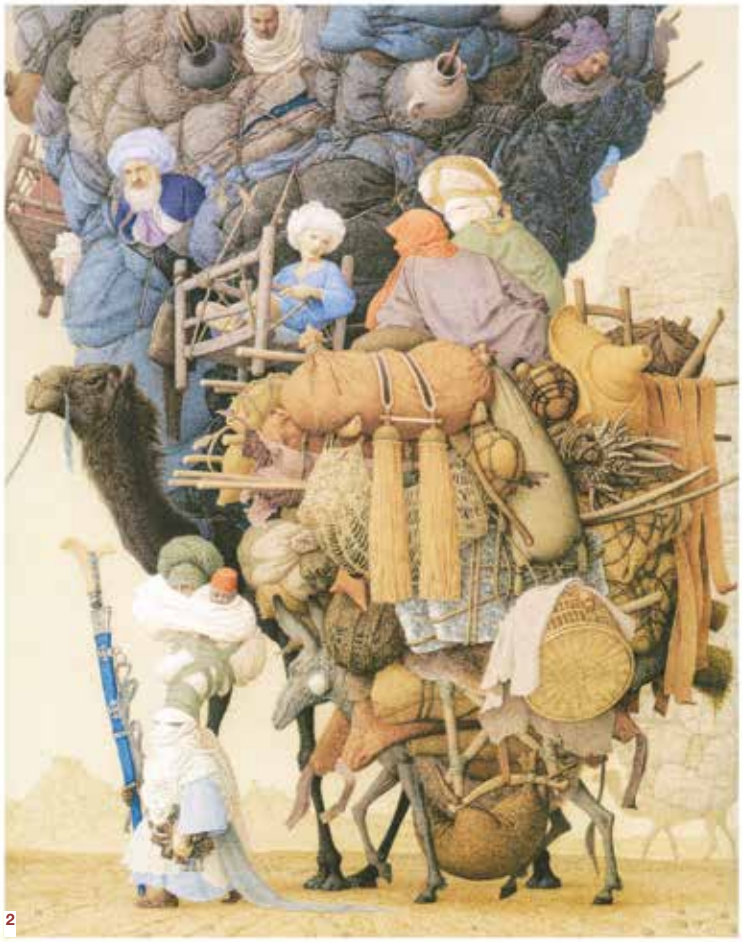
على أساس ما سلف التطرق إليه، يحاول الأنثربولوجي عبد الله حمودي إجراء مقارنة بين خطاب مجتمعاتنا حول ذاتها من جهة، والخطاب الأنثربولوجي من جهة أخرى. والهدف هو محاولة رسم معالم طريق عبور بين الخطابين تسمح بتحديد مبدأ تشكل المرفولوجيات القبلية. ص83.

يحدد عبد الله حمودي ثلاث أسباب رئيسة للثغرات التي شابت النظريات التي أنتجت بخصوص القبيلة، وهي: الاعتماد في غالب المحاولات على المخبرين، الفصل بين ما هو مكتوب وما هو شفوي في التراث المغاربي والمشارقي، المكانة الابستيمولوجية الدونية التي خصصها الأنثربولوجيون الأجانب للمعرفة التي أنتجتها منطقتنا (ص:84).

يعتمد الباحث في تجربته البحثية، على ثنائية كانت معروفة في الأنثربولوجيا، ويتعلق الأمر بثنائية الداخلي والخارجي، فالأول يتلخص هنا بالمعرفة التي أنتجتها المجتمعات حول ذاتها وبنفسها، أمّا الخارجي فيقصد بها المعرفة التي أنتجها الأنثربولوجيون، ويلح في هذا الإطار على ضرورة التركيز على الأسس المنطقية والإمبريقية قبل العوامل الإستعمارية الشاملة، معتمداً هذه الثنائية في أفق تجاوزها.

يحاول حمودي بناء صرح مفاهيمي يتلاقى فيه الداخلي بالخارجي، ولكن بدون الخلط بينهما، وهو الأمر الذي لا يتأتى من وجهة نظره إلاّ من خلال القطع مع التقليد القديم الذي يفصل بين التراث الشفوي والمكتوب ودراستهما كوجهين لتراث واحد، الشيء الذي يمكن أن يتيح إمكانية استكشاف المبدأ الذي يقوم عليه بناء القبيلة.

يختم حمودي بحثه بملاحظات في نقطتين: الأولى حول توليد المفاهيم من موقع «داخلي/خارجي» الذي تجلى بوضوح عند إبن خلدون وابتكاره لمفهوم العصبية،



والنقطة الثانية هي التأسيس لخطاب أنثربولوجي مستقل ومرتبط بمنطقتنا.

إن البديل الذي يقترحه لا يحاول تبرئة الأنثربولوجيا من حمولاتها الكولونيالية، وإنما يفضل اتخاذ منهج جديد في هذا النقد، وهو منهج يقتضي الدخول العميق في التصورات والمفاهيم والوقائع التي تزخر بها تلك الأنثربولوجيا إلى حد تأزيمها، وقد اقترح في هذا المقال بديلاً من خلال الدخول في جوانب من عمق المعرفة الأنثربولوجية وقابل بينها وبين الرصيد العلمي والثقافي لمنطقتنا، مقابلة أدت إلى الوقوف على الضعف الذي سكن الأسس الإبستيمولوجية لذلك الموروث الأنثربولوجي، وفي دفعة واحدة أدت تلك المقابلة إلى شق طريق بديل في اتجاه خطاب مستقل.

أمّا المقال الرابع المعنون بـ: «العلوم الاجتماعية بين الاقتباس والتوطين؛ الأنثربولوجيا وعلوم أخرى»، وفيه يؤكد الباحث على أن نزع الصبغة الاستعمارية عن العلوم الاجتماعية بصفة عامة، وإعادة بنائها قصد إنتاج خطاب متميز أي خارج التبعية التاريخية الراهنة، يكون عن طريق تجربة الأنثربولوجيا، ذلك لأننا سوف نتمكن من الخروج من التبعية إن نحن توفقنا في نزع الاستعمار والتبعية عن هذا العلم، وأن ما يمكن استخلاصه من تجربة الأنثربولوجيا قد يؤهل لإعادة النظر في العلوم الأخرى، خاصة علم الاجتماع. كيف ذلك؟

يجيب حمودي عن هذا السؤال مستحضراً العناصر الآتية: الرجوع إلى إشكالية التخلص من التبعية بوسيلة نزع الاستعمار عن المعارف؛ درس التاريخ ووضعية الأنثربولوجيا؛ المماثلة على قاعدة النقيض وإعادة صوغ الأنثربولوجيا؛ درس الأنثربولوجيا ووضعية علم الاجتماع.

في علم الاجتماع والتاريخ، تحددت الإجابة عن السؤال المطروح بجدلية النقد المزدوج، بالرغم من اختلاف لغة التساؤل بين المجالين وروادهما، إلاّ أن المشترك تلخص في اقتراح مجهود نقدي للموروث المعرفي والثقافي المغربي والعربي مقابل الموروث الكولونيالي، وقد جاء هذا الطرح بكيفية واضحة وشاملة في كتابات عبد الكبير الخطيبي، فالباحث ومجتمعه لم يعودا موضوعاً فقط، ولكنهما أصبحا ذاتاً تموضع وتسائل في عملية نقد مزدوج، معارف المجتمع الأجنبي ومعارف المجتمع الباحث، أي أن الناقد أصبح ذاتا وموضوعاً في الآن نفسه.

ما يهم عبد الله حمودي هو التنقيب عن الخلفيات الإبستيمولوجية والنظرية التي كان لها الدور الحاسم في إقصاء الأنثربولوجيا بصفة عامة، سواء تعلق الأمر بمدارسها الأوروبية أو بالأبحاث التي أنجزت حول المجتمعات المغاربية، والتي قليلا ما كانت

تنخرط في الإشكاليات النظرية والمنهجية الكبرى. وقد بيّن أن رفض الأنثربولوجيا التي قاربت المجتمعات المغاربية في ظروف الاستعمار، لا يصمد أمام إعادة النظر في علاقة الموضوع بالذات، وتبين أن نقداً جديداً للذات والموضوع والعلاقة بينهما يزيل الستار على التعدديات التي تسكنهما. وهذا يمدنا اليوم بالحرية في إعادة تأويل الرصيد الكولونيالي مع ظهور تعددية المعاني، كما تبين أن الرفض البوستوكولونيالي لا يصمد أمام إعادة النظر في جدلية التخاطب، كجدلية واقعية وملموسة لا يسري عليها ما قد يسري فيما يخص تفكيك النصوص الأدبية وغيرها.

بين الأنثربولوجي الأجنبي والمغربي مماثلة على قاعدة النقيض، فالأول يأتي من بعيد ويحاول تقليص المسافة مع مخاطبيه، بينما الثاني يحاول أن يخلق المسافة الضرورية مع مخاطبيه من أجل التشخيص لظواهر هي من صميم تجربته، وهما أيضاً موقفان متماثلان وليس متشابهين، فالأنثربولوجي المنتمي يعيش مفارقة صعبة، ألا وهي تجربة أقصى مسافة في خضم أقصى حميمية، ليكون المجهود المنهجي كبيراً وحيوياً.(ص:123)، وأخيراً فإن درس الأنثربولوجيا يمثل تجربة يمكن أن يقتدى بها في إعادة صوغ علوم الاجتماع باللغة العربية، فإعادة النظر في العلاقة بين الموضوع والذات والجهد في ربط الإشكاليات وأسئلتها العريضة بسيرورة المجتمعات المغاربية والعربية لا مناص منه.

خصص المقال الخامس من الكتاب ل «كليفورد كيرتز والأنثربولوجيا»، وفيه يؤكد الكاتب على أن كليفورد كيرتز توفق في إعادة النظر في مفهوم الثقافة، ورسم له حدوداً جديدة، لكي يستعيد هذا المفهوم بفضلها قيمته الإجرائية، لذلك عرف الثقافة أنها بمثابة إطارات مرجعية تكون منظومات من المعاني والاعتقادات والقيم والنظرات للعالم، وأشكال الحس وأساليب التفكير التي على أساسها تبني المجموعات البشرية. وأن الثقافة بالمعنى الكيرتزي توجه مسار الأشخاص والمجموعات، بمعنى أنها تساعدهما على ابتكار الوسائل المادية والمعنوية التي بفضلها يكسب العمل والتفكير والعلاقات والمؤسسات انتظاما نسبياً، يضمن الصيرورة والتغير في إطار هوية وشعور عملي، تتمخض عنه أشكال خاصة في العلاقات، وفي مظاهر العمران البدوي منه والحضري، وفي الفنون والحياة الدينية والطقوس والاحتفالات كما التنظيمات السياسية.

أمّا المقال الختامي للكتاب، فجاء على شكل استجواب ترجمته الباحثة فوزية الدكالي، والذي تمحور حول المسافة الضرورية لعالم الاجتماع، وفيه تطرق إلى الإثنوغرافيا المتمركزة حول الذات، بأنها تلك التي لا تهتم إلاّ بالذات أو باختزال الآخر في صورة الذات، ومع ذلك يلح على ضرورة الاعتراف بأن الاثنوغرافيا الأوروبية المتمركزة مهما كان تقويمنا لها، فقد كان لهم فضل الاهتمام بالآخر، وهو اهتمام فريد من نوعه في التاريخ: إنه توجه لفهم الذات لنفسها من خلال الآخر.

وفي هذا الصدد، يحاول «حمودي» إرشاد علماء الاجتماع المبتدئين بضرورة التفكير وعيش مجتمعاتهم كأشياء خارجية، كمنابع مستمرة من المفاجآت، وضروره امتلاك القدرة على رؤية الأمور خارجياً، لأن الدهشة أساسية ومنبع كل تفكير علمي وشرطاً لوجوده، كل ذلك ينبغي أن يتم بالتوازي مع الاهتمام بلغة الناس الذين هم موضوع البحث، لأنّ اللغة تتضمن رؤية ضمنية للكون وللمعياري. وختاما يطمح الباحث المغربي من أبحاثه أن تساهم في التدقيق للرهان الثقافي بتوجه يعطي للثقافة دورها في بناء مستقبل المجتمعات المغاربية والعربية.

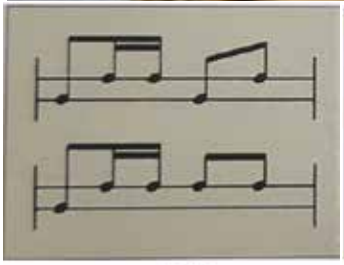
الصور :

1. https://i1.hespress.com/wp-content/uploads/2021/08/abdal-lah.jpg
2. https://www.pinterest.com/pin/389913280251194945/

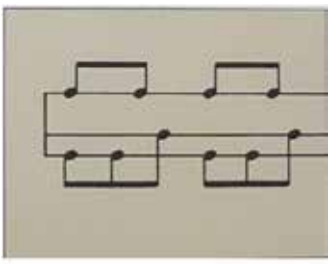
فن العاشوري
من الفنون الاحتفالية في منطقة الخليج العربي

أ. خالد عبدالله خليفة – مملكة البحرين

فن العاشوري
من الفنون الاحتفالية في منطقة الخليج العربي



فن العاشوري



فن الدزة

حتى نهايات منتصف القرن العشرين (1950) كانت لاتزال منطقة الخليج العربي تتوارث عدداً كبيراً من الموروثات الشعبية، التي شكلت الإطار العام للعادات والتقاليد المتوارثة من الأجداد إلى الأبناء والأحفاد، إلاّ أن الكثير من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية قد حدثت خلال الفترة من 1960-1970، والتي أثرت أثراً كبيراً ومهدت الطريق لدخول المؤثرات الخارجية إلى المجتمعات الخليجية وأسهمت في تغيير أنماط السلوك المجتمعي لدى الجماعات والأفراد، وأصبح التطور ودخول الأجهزة الحديثة سمة من سمات العصر بما كان يمهد الطريق إلى الثورة التكنولوجية التي نشهدها الآن. وقبل ذلك كانت الحياة في المجتمعات الخليجية تتسم بالبساطة والعفوية، مع القدرة على تسخير مفردات البيئة المحلية البسيطة لخدمة المظاهر السلوكية الإنسانية لدى هذه المجتمعات.

في البحريـن نجـد أن الفنـون الشـعبية قـد تغلغلت في كيـان المجتمـع المحلـي، فأصبحـت ترافـق مظاهـر السـلوك الفـردي والجماعـي في شـتى منـاحي الحيـاة، ومن تلـك المظاهـر ما يخـص طقـوس مناسـبة الزواج ومـا يرافقها مـن عـادات وتقاليـد ومفردات شـعبية لا غـنى عنها لاسـتكمال الصـورة المثالية الأشـمل لتحقيق الـذات الجماعية في المجتمـع، ويعتبر فن «العاشـوري» أحـد الفنـون الاحتفاليـة الـتي ترافـق طقوس الـزواج، وتعتبر مفـردة مـن مفرداته الشـعبية الـتي لا غنى عنها لإدخـال روح البهجة والفـرح والتواصل المباشـر الحميم مـع الموروث الشـعبي، والتي كانت تعتبر جـزءً هاماً مكملاً لمراسـم إتمـام احتفاليـة الزفاف.

لقـد حـددت القبيلة إطـار التحـرك العام المسـموح بـه لأبنائهـا في التعبير عـن الفـرح والانغمـاس في الأجواء الاحتفاليـة، مـن خـلال فـن (العرضـة) للرجـال وفن (المـراداة) للنسـاء، وفي حـين أنهمـا فنان يتقيـدان بنمط صـارم مـن الأداء في قوالب نمطية وسـلوكية، لـذا فإنهما لا يعـبران في كل حـين عـن الطقـس الاحتفـالي لـدى جميـع فئـات المجتمع مـن جانب، ومـن جانـب آخر غير قادرين على التكيّـف والتبسّـط لتلبية حاجات الإنسان الفطرية للتعبير عـن الفرح والتفاعل العفـوي مع الأجواء الاحتفالية الطربية التي تسـاعده على الانطلاق والانعتاق من صـيرورة الحياة اليومية، بالإضافـة إلى الرغبة في الغناء والرقص وإشـباع الملـكات الفنيـة والغريزيـة من خلال نصوص تُـتغنى بالجمـال والطبيعة وتعبر عـن العواطف الجياشـة ولواعج الحب والغرام في مجتمع يفرض عادات وتقاليـد صارمة تحول بـين لقاء المحبـوب بحبيبته وتضع الحواجـز بـين الرجل والمـرأة. هـذا إلى جانـب أن المجتمع أصبح لديـه العديد من الممارسـات الاجتماعية التي تحتاج إلى أجواء الفرح والاحتفال والإشـهار مثال ذلك مناسـبات الـزواج والأعياد والختـان والنذور وغيرهـا، فقد أصبحت الحاجـة ملحة لأن تأخذ شـرائح أخـرى مـن المجتمع ذلك الدور على المسـتوى العفـوي العام.

يبـدأ المشـهد أو اللوحـة الاحتفالية الشـعبية لـ (فن العاشـوري) بوقـوف العريس الـذي يطلق عليه شـعبيا «المعـرس» بكامـل لباسـه التقليـدي (الثـوب والغـترة والعقـال والبشـت) بصحبـة والـده وإخوتـه وأعمامه وأخوالـه وأصدقائـه ووالـد العـروس وأقربائهـا في صف واحـد وتقف خلفهم نسـاء ورجال فرقة الفنون الشـعبية للقيام بزفـاف «المعـرس» من بيته مشـياً علـى الأقدام حـتى الوصول إلى بيـت «العـروس»، حيث تبـدأ الفرقة في الضـرب على الطبـول والدفـوف مع غنـاء أول قالبين من قوالـب الغناء الشـعبي إيذانـاً بالبدء الفعلي لمراسـم ليلـة الزفـاف مـن خـلال أداء وغنـاء فـن الـ (دزّة) وفن الـ(العاشـوري) وفي حـالات كثـيرة يتـم البـدء في فـن العاشـوري ضمن نطـاق منطقة سـكن العـروس ثم فن الدزة للإسـراع بخطـوات المشي وصـولا لبيـت العروس، وذلك للتباين الواضح في السـرعات بـين الفنين حيث أن إيقـاع الدزّة سـريع أما إيقاع العاشـوري فهـو بطيء يؤدى رفق أبيات معلومة ومشـهورة بهذا اللـون الغنائي. ويتعمد أداء فن «العاشـوري» عنـد الاقـتراب مـن بـين العروس لإشـهار قرب وصول العريس ومرافقيـه، وعند بلوغ نطاق منطقة سـكن بيت العروس تتـم العـودة إلى أداء فن الدزة إيذانـا بوصول ركـب المعرس لتهيئـة من بيـت العروس لاسـتقبال القادمين.

نص من فن الدزة :

الله مع المعرس الله معاه
يا نجمتين الصبح سيري معاه
سيري مع المعرس زين الشباب
يا سورة الرحمن سيري معاه

نص من فن العاشوري :

ياليل ياليل ياليلاه ياربي وا ويلاه
هب الهوى شمّر الأردان وا ويلاه
هب الغريبي رمى التفاح بوراقه وا ويلاه
والعين تبجي على المحبوب وفراقه وا ويلاه
هب لغريبي رماني فوق دجتهم وا ويلاه
ما دري من الله وإلا من بنيتهم وا ويلاه

ومن نصوص فن «العاشوري» :

الله يا الوالي ما غاترك حالي
حالي سباه الحب والحب قتالي

أصداء

«عندما يحيد الباحث عن أخلاقيات البحث العلمي» 214

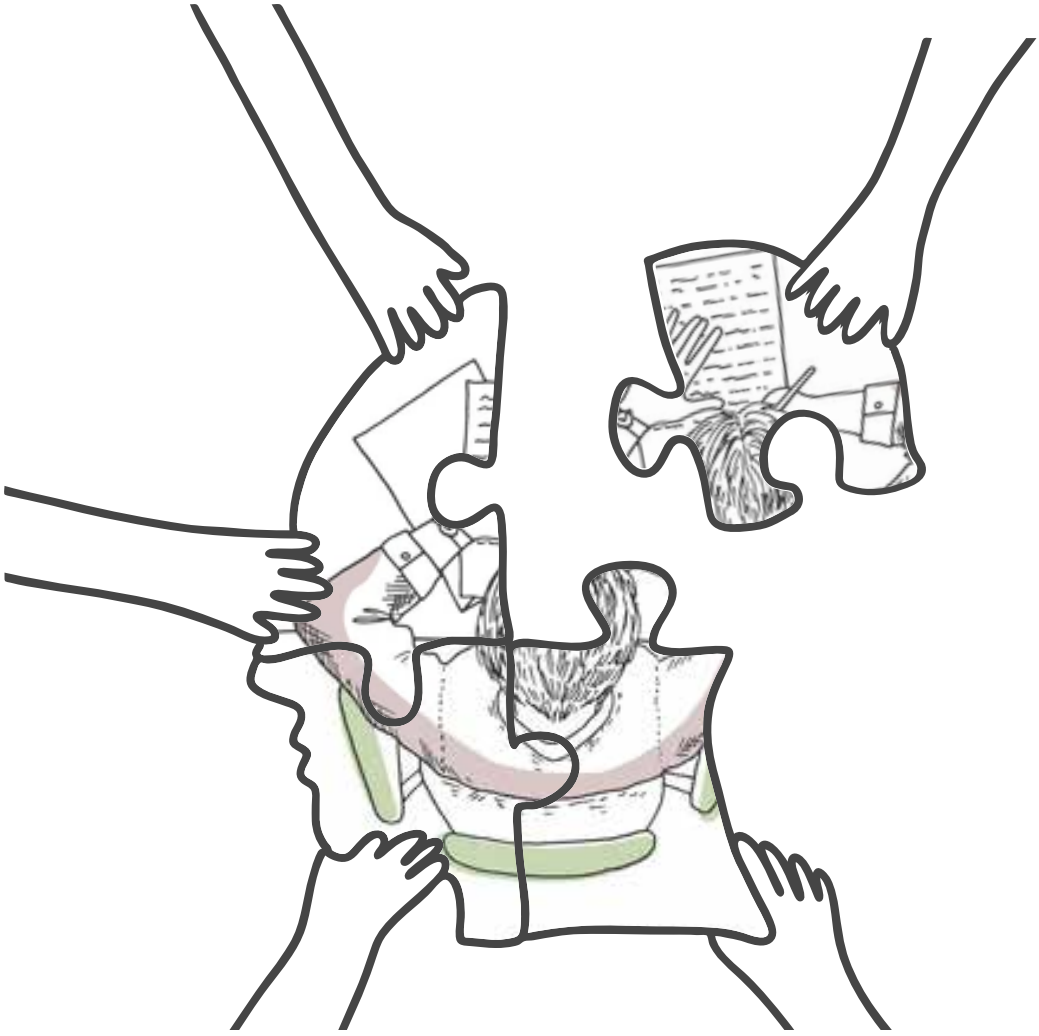
نظمته «هيئة البحرين للثقافة والآثار»
دعوات لتوثيق التراث منهجياً في «الملتقى الوطني للتراث» 216

باحث وأكاديمي عربي

«عندما يحيد الباحث عن أخلاقيات البحث العلمي»

الانتحال باختصار هو عملية اقتباس جزئية أو كلّية للمضامين الفكرية ونسبتها إلى الذات دون التوثيق الصحيح لأصحابها. وعليه، يندرج مفهوم الانتحال العديد من المحدّدات التي تتجاوز الاقتباس الحرفيّ للنص دون ذكر المصدر إلى الكتابات من نفس اللّغة أو الكتابات المترجمة أو حتى تناول الكلمات ذاتها أو الأسلوب والمعاني بنفس النمط والتركيب.

لئن توفّرت أساليب عديدة للتفطن إلى مثل هذه الممارسات إلاّ أنه يمكن للمنتحل أن يجد له مكانا بين الباحثين دون انتباه الجهة الناشرة إلى ما وقع فيه من خطأ. لكن حبل الكذب قصير، فيمكن أن ينكشف الأمر بمحض الصدفة! من هكذا منطلق يكون تحفظي على مقال جاء بالعدد 58 / صيف 2022، حيث أني أعمل على بحث عن روح المكان وحضور عقد «السخاب» كحلىّ في شحن



الفضاء الداخلي بسحر الروائح...، اعترضتني مذكرة ماجستير بكلية الآداب واللغات والفنون (قسم اللغة العربية) / الجزائر تحت عنوان: «سيميائية الحلي والأزياء التقليدية الأمازيغية. القبائل الكبرى بالجزائر أنموذجا» من إعداد الطالبتين حكيمة كشيدي ومنى برطالي وتحت اشراف الأستاذ كرفاوي بن دومة والتي قد تمت مناقشتها بالسنة الجامعية 2016-2017. وبالعودة إلى العدد 58 من الثقافة الشعبية وجدت بها مقالا بعنوان: «الحلي التقليدية المغربية التقنية والبعد الدلالي» للأستاذ محمد بوعيطة المغرب. المقال هو مطابقة للفصل الأول من الماجستير حرفيا (هذا ما يُلاحظ دونما اجتهاد).

شخصيا لا أعرف صاحبتي الأطروحة ولا صاحب المقال المنشور ولكن كباحث وقارئ وكاتب ومؤطر أتساءل عن الأصل من النسخة؟ أبحث بين العملين عن الحقيقة، خاصة وأن كلا الطّرفين لم يستشهد أحدهما بالآخر... من منظور عملي البحثي فأنا في حاجة إلى اعتماد أحد النصّين كاقتباس في مقالي، فأي منهما سأعتمد حفظا على الأمانة العلمية؟

حفاظا على مقام الطرفين سأعتمد الحياد والموضوعية في تقييمي للمعطى بأن أتبنى الأطروحة كمرجع للاستشهاد وذلك لأسبقية النشر الموثّقة بتاريخ جوان 2017 في حين أن المقال فهو حديث النشر (صيف 2022). أكرّر أن ما صرّحت به هو تحليل موضوعي استنادا لمعطيات بيّنة ولكلا الطرفين حقّ الرّدّ.

«البحث العلمي أخلاق أو لا يكون».

أ. سيد أحمد معتوق – مملكة البحرين

نظمته «هيئة البحرين للثقافة والآثار»

دعوات لتوثيق التراث منهجياً في «الملتقى الوطني للتراث»

دعا مختصون ومهتمون بالتراث ومخرجات الثقافة الشعبية، للعمل على التوثيق المنهجي والعلمي للتراث الثقافي، مؤكدين على أن الموجات المتوالية من العولمة، تشكل تهديداً لهذا الإرث الهوياتي، لافتين بأن العالم اليوم ليس بمقدوره أن يصد هذه الموجات، الأمر الذي يحتم توثيق التراث توثيقاً منهجياً وفق الأساليب العلمية المتبعة، وأرشفتهُ لدمجه مع الأرشيف العالمي لتراثات الأمم، منوهين بأن عدم القيام بذلك في القريب، يهدد باندثار الكثير من ملامح وممارسات هذا التراث.

جاء ذلك في النسخة الرابعة من «الملتقى الوطني للتراث غير المادي»، الذي نظمته «هيئة البحرين للثقافة والآثار»، على مدى يومين (20، 21 سبتمبر 2022)، في «المسرح المرن» بمسرح البحرين الوطني، حيثُ عَقد الملتقى أربع جلسات

تناولت الفنون الغنائية والأدائية كفن المراداة، وفنون واحتفالات الزواج، بالإضافة لفن الصوت، وفنون واحتفالات الأطفال، مستضيفاً عدداً من الخبراء والأكاديميين الذين درسوا هذه الفنون الشعبية، وتناولوا مختلف جوانبها.

وخلال جلسات الملتقى تطرق المشاركون لأهمية صون التراث الثقافي وحمايته، وتعزيز التفاعل مع الجمهور فيما يتعلق بهذا الإرث، وذلك بهدف «إبراز دور التراث الثقافي غير المادي في المجتمع البحريني، والدفع نحو إثراء البحث العلمي المتصل به وفقهاً للتعريفات والالتزامات التي ذكرتها اليونسكو في (الاتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي)، إلى جانب تسليط الضوء على ما تقوم به (هيئة البحرين للثقافة والآثار) من جهود للحفاظ على استمرارية هذا التراث»، كما جاء في بيان إطلاق الملتقى.

تعرف اتفاقية حماية التراث الثقافي غير المادي هذا التراث بكونه «الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات، وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية، والتي تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحياناً الأفراد، جزءاً من تراثها الثقافي»، ويضيف التعريف بأن هذا التراث «متوارث جيلاً عن جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمي لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافي والقدرة الإبداعية البشرية».

وفي سياق ذلك، انطلق «الملتقى الوطني للتراث»، منذُ العام 2019، فيما نظمت نسخته الثانية في العام 2020 متناولةً أربع عناصر تراثية هي: الخط العربي، وفن العرضة، والنسيج، والأزياء التقليدية. وفي النسخة الثالثة التي نظمت في العام 2021، تناول الملتقى أربع عناصر أخرى، هي: النخلة، صناعة الفخار، صياغة الذهب، واللؤلؤ، فيما خصصت نسخة هذا العام للفنون الشعبية، التي سنعرضُ لما جاء في الحديث عنها من قبل الخبراء المشاركين في الملتقى.

المراداة.. فن نسائي أرخ لجوانب من المجتمع البحريني:

في أولى جلسات الملتقى، التي أدارها الإعلامي يوسف محمد، وتخللتها نماذج أدائية قدمتها «فرقة بنات البديع»، شاركت الباحثة والفوتوغرافية الشيخة حنان بنت حسن آل خليفة، والباحث جاسم الحربان، في تناول «فن المرادة» الذي يعد «من الفنون الغنائية الراقصة، التي تؤدى بواسطة النساء فقط في المناسبات الاجتماعية كالأعياد، وإنزال السفن الجديدة إلى البحر، وعند شفاء المريض، ورجوع المسافر، وغيرها من الأحداث ذات الطابع السعيد».

تشترك في أداء «المرادة»، والتي سنتعرف على أصل كلمتها كما يذهب الباحثون، من عشرين إلى ثلاثين امرأة، يقفن في صفين متقابلين بالتوازي، ممسكات بأيدي بعضهن البعض، ويبدأ صف من النساء في غناء شطر من قصيدة مع أرجحة اليدين جيئةً وذهاباً، وضرب أرجلهن بالأرض وهن يتقدمن إلى الصف الثاني المقابل، حتى يدنين مسافة قليلة، ثم يعدن القهقرى، ليبدأ الصف الثاني من النساء بعمل ذات الشيء، ويتكرر هذا الأداء مع الانتقال من شطر إلى آخر حتى تنتهي القصيدة المغناة.

في مستهل حديثه عن هذا الفن، بين الباحث الحربان، بأن هذا الفن يعود في جذوره إلى البداوة، إذ «بدأ مع دخول القبائل العربية إلى البحرين، وعلى رأسهم عائلة آل خليفة الكرام»، موضحاً بأن هذا الفن «هو فنٌ يتطرق لمختلف الموضوعات الاجتماعية، التي توظفها النسوة في القصائد المغناة لتسلط الضوء على تلك الموضوعات».

وفي محاولةٍ للبحث في جذور الكلمة وأصلها لغوياً، يذهب الحربان إلى أن «مراداة» من أصل كلمة راود؛ أقبل وأدبر، وهناك ما يشير إلى أن أصل كلمة مراده هو التمايل، إلى جانب المعنى اللغوي الذي يعيد الكلمة إلى رادّ، ورادد، وراده في الكلام بمعنى أرجعه إياه. هذا إلى جانب عدداً من الاجتهادات التي أشار إليها الحربان، والتي يرجح عدم صحتها.

مـن جانبهـا تطرقـت الشـيخة حنـان آل خليفـة لخصوصيـة هـذا الفـن، وقـد اسـتعرضت، في سـياق ذلـك، جانبـا مـن هـذه الخصوصيـة الـتي جعلتهـا تتعلـق بهـذا الفـن مـن بـين كل الفنـون، حـتى أخذهـا شـغفها بـه إلى فصحنـة أغانيـه؛ تحويلهـا مـن اللهجـة المحكيـة إلى اللغـة العربيـة الفصـحى، بالإضافـة إلى ترجمتهـا للغـة الإنجليزيـة. ولفتـت الشـيخة حنـان بـأن البدايـات الأولى لفـن «المـراداة» تمثلـت في قصـره علـى المؤديـات مـن الفتيـات الصغـيرات فقـط، ثـم أضـحى فنـاً ممارسـاً مـن قبـل النسـوة في البيـوت خـلال المناسـبات الاجتماعيـة كالأعيـاد، والنـذور، وعـودة البحـارة...

وفي هـذا السـياق، ينـوه الحربـان، بأن هـذا الفن وما قدم فيـه «يهتـم بـكل جزئيـات المجتمـع، ومواضيعه المختلفـة: السياسـية، والاجتماعيـة، والدينيـة...»، مضيفاً «عـبر هذا الفن، أرخت النسـوة لأحداث مختلفة وأزمـات متعـددة، وألمحـت لتاريـخ المجتمـع البحريني خلال الحقـب الماضيـة»، مؤكداً بـأن هذا الفـن «فنٌ حصـري بالبحريـن، ويرتبـط بحكاياتها وقصصهـا، وقد انتقـل منهـا إلى دول الخليـج العـربي الأخرى»، مشـيراً بـأن مؤلفـي قصائد هـذا الفن، هن النسـوة أنفسـهن، معرجـاً على الـدور الاجتماعي لهذا الفـن في خلق تعريف بالفتيـات المقبـلات على الـزواج، وجوانبـه الاقتصادية من خلال اسـتقطاب الميسـورين للنسـاء اللواتي يقدمن هذا الفـن، لتقديمه في مناسـباتهن.

وعـن السـبب في انحسـار هـذه الفنـون الشـعبية التراثيـة، بـين الحربـان «هذه الفنـون بحاجـة إلى رعاية رسـمية وأهليـة»، مؤكـداً مسـؤولية الجهـات المعنية بالثقافة والسـياحة في الحفاظ على هذا الموروث، خاصة في ظـل «عدم منـح القدر الـكافِي من الاهتمـام للمعنين بـأداء هـذا الفن»، مشـدداً علـى أهمية أن تكـون هناك رعايـة للإبقاء على هـذا الفـن وتوثيق نصـوص كلماته وأشـكال أدائـه، «ففـي ظـل عـدم الاهتمـام بالمؤدين، وإهمـال أدائهم، لن يهتـم أحد بأداء هذا الفـن وتقديمه، ولن يجتهد أحـد لنقل هذه الفنـون للأجيـال القادمة، ما يعني نسـيانها واندثارهـا!»، لافتاً بـأن دور المؤرخين لهذه الفنـون، لا ينبغـي أن يقتصر علـى الأفراد «بـل يتوجب أن يكـون دوراً مؤسسـياً، إذ أن المبادرات الفردية ليسـت كافية لتوثيـق هذه الفنـون والإبقـاء عليها».

وفي ردها على مداخلة الدكتور محمد النويري، رئيس الهيئة العلمية لـ «مجلة الثقافة الشعبية»، ومدير تحريرها حول كون «فن المرادة» هو الرديف لـ «فن العرضة» المقتصر على الرجال، بينت الشيخة حنان آل خليفة، بأن الأمر كذلك، بيد أن «لفن المرادة خصوصية تختلف من حيث السياق؛ ففي الوقت الذي يشكل فن العرضة تحفيزاً على الحرب وإعداداً لها، يشكل فن المراداة احتفاءً بالفوز، وتعبيراً عن الفرح وتقديم الامتنان لمختلف القضايا الاجتماعية التي يتعرض لها الناس في حياتهم».

فنون واحتفالات الزواج.. وفرة الأداء لتجليات الفرح

تناولت الجلسة الثانية «فنون واحتفالات الزواج»، مستضيفةً الباحث جاسم الحربان، والموسيقار الدكتور مبارك نجم، وأدارها الإعلامي يوسف محمد، حيث تطرقت الجلسة إلى الفنون المختلفة المتعلقة بالزواج، كليلة العرس وما يرتبط بها من أداء فني يعبر من خلاله عن الفرح والسرور، كـ «فن العاشوري» و«فن الدزة»، إلى جانب التعريج على بعض الممارسات الاحتفالية وارتباطها بمختلف أشكال الفنون المقدمة في هذه المناسبة.

وبالعودة لأبرز الفنون المرتبطة باحتفالات الزواج، فإن «فن العاشوري» يتصدرُ المشهد الفني في هذه الأمسي السعيدة، وهو فن إيقاعي غنائي، يمتاز بإيقاعاته المركبة، وبكونه فنٌ يحظى بحظوةٍ كبيرة بين الفنون الاحتفالية في البحرين والخليج العربي. أما «فن الدزة»، والذي لقب بذلك، كونهُ يؤدى أثناء تقديم العروس إلى العريس، فهو نمط موسيقي سريع، يمارس أثناء مراسم الزفاف وينتهي بانتهائها، مؤدياً وظيفة إشهارية، يعلنُ من خلالها عن زواج هذا الفتى على تلك الفتاة، حيثُ يسير الجموع الذين يتقدمهم العريس وأهله إلى بيت العروس في خطواتٍ منضبطة على وقع الأهازيج والأغاني، فيما تقدم خلالها زخارف إيقاعية يقدمها عازف الطار (الصاقول)، إلى جانب الدق على الطبل.

وفي بادئ الحديث، توقف مبارك نجم على الدور الذي لعبه الفن الشعبي في احتفالات الزواج، وكيف

شكلت هذه الفنون الذائقة الموسيقية لهُ كموسيقار، ولعموم الناس، مبيناً «عندما بدأت التلحين وظفت هذه الفنون بكل أشكالها لتقديمها في قوالب حديثة، خاصة عندما عملت على موسيقى الأعمال الدرامية التراثية»، حيثُ أن فنون الزواج، تمتاز بالآلات الموسيقية المستخدمة، والتي «تخلق نسيجاً إيقاعياً في منتهى الجمال».

ويلفت نجم، بإن إعادة هذه الفنون إلى ما اقترنت به من ممارسات وطقوس أثناء الزواج صعب في العصر الحالي، «وذلك بسبب التغيرات التي شهدتها الحياة المعاصرة»، لكنهُ يؤكد على ضرورة المحافظة على ما تبقى منها، وتوثيقه فنون الزواج كافة عبر التسجيل والدراسة، والممارسة في الدور المخصصة، إلى جانب «ضرورة إنشاء مركز للفنون الشعبية، يعنى بتوثيق هذه الفنون والحفاظ عليها ودراستها وتدريسها»، مشيراً للدور الذي تلعبه «مجلة الثقافة الشعبية» في هذا السياق.

من جانبه شرح الحربان آلية الاحتفال بالزواج، وتراتبية أداء الفنون الشعبية المرتبطة به، مبيناً «تتنوع الفنون الشعبية المرتبطة بالزواج بالأغراض المتعددة للاحتفال، فهناك فنون خاصة بالنساء، كفن الدزة التي تقدمه النساء أثناء دخول العريس إلى غرفة العروس أو بيتها، فيما يؤدي الرجال فن العاشوري خارج البيت، وبعد الإنتهاء من الزفاف، تقوم النساء بـ(الترشيد) وهي أغاني لتهدئة نفس الفتاة».

ويشير الحربان، بأن الزواج قديماً يمتد من ثلاثة إلى سبعة أيام متتالية، يستخدم فيها مختلف ألوان الفنون الشعبية، والتي قدمت «فرقة بن حربان» نماذجاً حية منها، على صوت جاسم الحربان، لينوه بعدها بأن «كلمات الأغاني المستخدمة في الفنون المرتبطة بالزواج، كغيرها كلمات الأغاني الشعبية، عادةً ما تؤخذ من قصائد الشعراء البارزين في الجزيرة العربية، أو تلك القصائد مجهولة القائل، والتي تم تناقلها مشافهةً، «فيما امتازت أغاني النساء بكون كلماتها من تأليف المرأة البحرينية، والتي يتم ارتجالها عادة، ومن ثم تتم مداولتها وحفظها».

وحول استمرارية هذه الفنون المرتبطة بالزواج، يبين الحربان «بأن استمراريتها الحالية صورية؛ أي أنها غير

مرتبطة بالوظيفة الأصل لها، وإنما كشكل من أشكال الفنون الشعبية التي تمارس في المناسبات التراثية والوطنية»، مضيفاً «هذه الاستمرارية الصورية مهمة للمحافظة على هذه الألوان من الفنون الشعبية مع ضرورة دعم تواصلها».

فن الصوت.. تعددية لأصلٍ مشترك:

في اليوم الثاني من «الملتقى الوطني للتراث غير المادي»، عقدت جلستان بإدارة الإعلامي يوسف محمد، تناولت الأولى «فن الصوت»، مستضيفة الباحث مبارك عمرو العماري، و«فرقة محمد بن فارس» لأداء الوصلات الغنائية بهذا الفن الذي اشتهرت به البحرين ومنطقة الخليج العربي، وهو فنٌ «يؤدي فيه الفنان، غناءً وإنشاداً، على أنغام وألحان القصائد الشعرية الفصيحة والعامية، بالمقامات الصوتية اللحنية الغنائية المختلفة».

وقد تطرق العماري في مستهل حديثه إلى أصل هذا الفن، مؤكداً «بأنهُ فنٌ قديم، ورد ذكره في كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني»، مشيراً بأن «فن الصوت» هو مصطلحٌ يطلق على عموم الغناء، «الذي توارثته الأجيال منذُ العصور العباسية، ليصل إلى البحرين، وتتم إضافة بعض الإضافات والتغييرات عليه، إلى جانب إدخال بعض الآلات الموسيقية ذات الخصوصية المحلية، كـ (المرواس) المستخدم لضبط الإيقاع، ما جعل لهذا الفن طابعا خاصا بالبحرين، خاصة على صعيد النص الشعري، والإيقاع، والزفن (الرقص المحلي)».

وفصل العماري في أنواع فن الصوت؛ «هناك فن الصوت الشامي، واليماني، والزنجباري، والشحري... وغيرها»، مؤكداً بأن هذه الأسماء لا تشير إلى البلدان، وإنما للجهة التي يؤدى فيها فن الصوت في الجزيرة العربية، أو لأغراض تتعلق باقتباس اللحن «فعندما يقتبس لحنٌ من منطقةٍ ما، يسمى فن الصوت المؤدى وفقه باسم المنطقة التي اقتبس منها اللحن»، أما فن الصوت البحريني، «فهي القصائد الشعرية

التي لحنها فنانون بحرينيون وغنوها، فحمل الأداء هذه التسمية، كأغاني الفنان محمد بن فارس، وضاحي بن وليد وغيرهم».

ويلفت العماري بأنهُ وعلى مدى تاريخ فن الصوت، دخلت العديد من الآلات الموسيقية المستخدمة فيه، كالمرواس، والكمان، مشيراً بأن المرة الأولى التي سُجل فيها فن الصوت البحريني، كانت في العام 1929، بصوت الفنان محمد زويد.

وحول مصدر كلمات القصائد التي يغنيها فنانوا الصوت، بين العماري «كان بعض الفنانين يقرأون القصائد الشعرية، ويستلون منها قصائد لتلحينها وغنائها، خاصة الفنان محمد بن فارس، أما غيرهُ من الفنانين الأميين، كالفنان ضاحي بن وليد، فكان يعتمد على الحفظ».

وفيما يتعلق بقبول هذا الفن اجتماعياً، يشير العماري «بأن الفنانين المؤدين لفن الصوت، كانوا منبوذين، رغم حاجة المجتمع لهم»، لافتاً بانهُ وعلى الرغم من هذا النبذ «إلا أن المجتمع كان متآلفاً ومتجانساً، ما شكل نوعا من البيئة الحاضنة للإبداع»،

مشـيراً إلى ضرورة أن ترعى الدولة هـذا الفن وتحفظهُ من الإندثار، مؤكـداً أن المبادرات الفردية لا يسـعها المحافظة علـى هـذا الفن ما لـم تكن تحـت ظلال مؤسـسي.

فنون واحتفالات الأطفال...
عن أهمية التوثيق قبل فوات الأوان:

تناولـت الجلسـة الثانية مـن اليوم الثـاني، موضوع «فنـون واحتفـالات الأطفـال»، بمشـاركة الباحـث محمـد جمـال، والدكتـورة ضيـاء الكعـبي، والدكتـورة هـدى عبـد الله، وذلـك لعـرض الاحتفالات الشـعبية والتراثية المتعلقة بالأطفـال في البحرين، كـ «القرقاعون» و«الحية بيـه» و«الينـون»، وأغاني المهـد، وغيرها، فأما «القرقاعـون» فهـو احتفال شـعبي يقام في نصف شـهر رمضـان، حيثُ يرتـدي الأطفال ملابسـهم التقليدية، إذ ترتـدي الفتيات البخنـق، وهو اللباس التقليـدي للفتاة، والمكـون مـن غطاء أسـود مصنـوع من قماش شـفاف، أو قماش الجورجيـت، وتزينه بعض النقوش المنقوشـة بخيوط ذهبيـة اللون، إلى جانب تزيين الفتـاة بالحلي، أما الصبية فيرتـدون الـزي التقليدي (الثـوب)، ويعتمرون (القحفيـة)، ويجـوب كلا الجنسـين المناطـق والأحياء المحيطـة بحيهم، لطـرق أبواب الجـيران، وترديـد الأغاني التي يجازون علـى إثرها بمنحهم الحلويات، والمكسـرات، وبعض الأطعمـة المغلفة.

أما احتفـالات «الحية بيـه»، فتقـام في وقفة عرفة، قبـل يـومٍ من عيـد الأضـحى، حيـث يسـتعد الأطفال لهـذا اليوم قبل أسـبوع، عـبر تحضـير وزراعـة النباتات ومراقبـة نموها لليـوم الموعود الذي يرتـدون فيه الملابس التقليدية، ويتوجهون إلى الشـطآن وهم يرددون الأهازيج المتعلقـة بهـذا الطقـس، الذي يختتـم بإلقـاء الأضحية (النبتـة) في البحـر. وبخصـوص «الينـون»، فهـو عادة تراثيـة يحتفل بها أهـل الطفل عند ظهور أسـنانه، حيث يقـوم الأهل بدعوة أبنـاء الأقارب والأصدقاء للمشـاركة في هـذا الاحتفال.

الباحث محمـد جمال، الـذي بحث بشـكلٍ معمق في المناغاة وأغاني المهد، بين، في مسـتهل حديثـه، بأن «أغاني

المهـد التي غنتهـا الأمهات والجـدات في البحريـن، تعود في أصولها لتواريـخ ضاربة في القدم»، مشـيراً بأنها وعلى الرغم مـن كونها تغـنى للأطفـال لتهدئتهـم «إلا أنها لا تخلو من الدلالات والحمولات الاجتماعية، والسياسـية، والاقتصاديـة»، مبينـاً إن العديـد مـن أغـاني المهد، هي عبـارة عن لسـان حـال المـرأة وهي تشـكو حياتهـا، وفي توضيحه عن سـبب اسـتخدام مثل هذه الأغاني لأطفال غير مدركـين لدلالات الكلمـات بعد، أوضـح جمال «إذا ما نظرنا لظروف المعيشـة سـابقاً، فسـنجد القسوة التي عانتها المـرأة في حياتهـا، فزوجها يهجرها لشـهور قاصداً البحـر للـرزق والغـوص على اللؤلـؤ، إلى جانـب ظروف الحياة القاسـية التي تعانيهـا، والتي جعلتهـا تنفس عن عاطفتها عـبر هذه الأغـاني التي تغنيهـا لصغيرها».

مشـيراً بأن هـذه الأغـاني تناقلتها أجيال من النسـوة، ناقلـةً معها مـا تحمل مـن دلالات فهذه الأغـاني تضمنت مضامين تعكـس روح المجتمـع وأوجاعه، لافتاً بـأن المرأة «ومن خـلال أغـاني المهـد، كانت تبـوح بما لا تسـتطيع البـوح به في الحديث المحكـي، أو عبر أي شـكل من الفنون الأخرى، كحنـق المرأة علـى حماتهـا، أو زوجها...».

من جانبها تناولت الدكتورة الكعبي التغيرات التي يتعرض لها التاريخ الشفهي، موضحةً «بأن هذا الشكل من التاريخ، لا يثبت على صورة، ودائماً ما تكون رواياته مختلفة من مجتمع لآخر، أو راوٍ لآخر، وهذا ما يتضح جلياً في الحكايات الشعبية، وكلمات الأغاني الموروثة، والأهازيج»، مؤكدةً بأن «هذه الاختلافات تحمل دلالات اجتماعية تتصل بالمجتمع»، ولهذا لا ترى الكعبي بأن هناك رواية صحيحة وأخرى خاطئة، «فما دامت روايات مجهولة المؤلف، فلا يمكنُ تصنيفها ضمن خانتي الصح والخطأ».

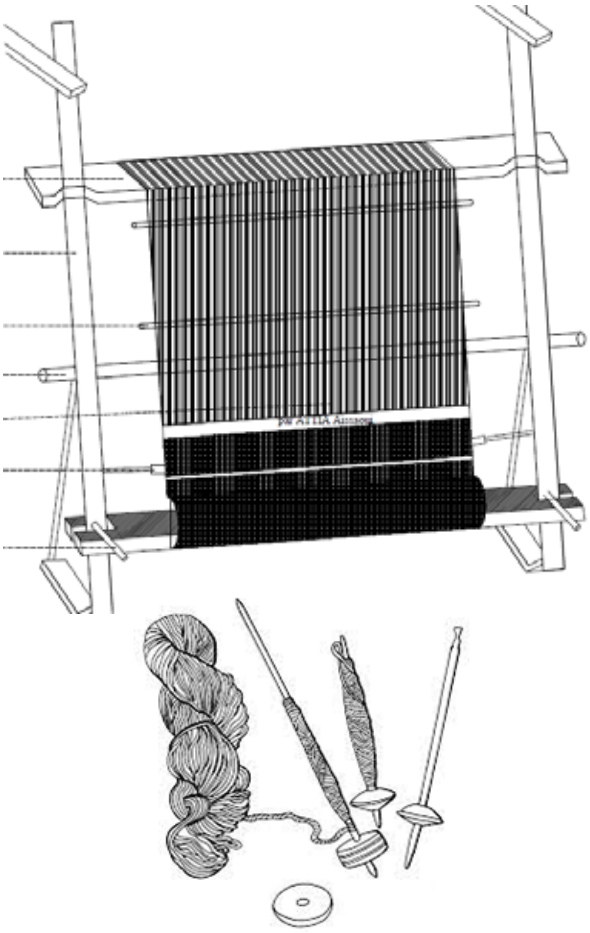
الباحثة هدى عبد الله، أكدت بأن أغاني الأطفال «فتحت آفاقاً كثيرةً لدراسة حياة الطفل، ومعاناة الأم، ومختلف جوانب المجتمع، إذ أن هذه الأغاني تعبر عن الكثير مما يعيشه المجتمع آنذاك، ومعاناة وقضايا المرأة على وجه الخصوص، والتي وثقتها من خلال تأليف أغاني المهد والتهويدة».

وقد عملت هدى عبد الله على توثيق هذه الأغاني موسيقياً، مؤكدةً بأن «لدينا كنزٌ كبير من أغاني الأطفال، وينبغي العمل على حفظه وتوثيقه ودراسته وتحليله». وأيدت الدكتورة الكعبي هذا الطرح، مشيرةً لجهود الباحثين الذين وثقوا هذه الأغاني في البحرين والخليج العربي، ودرسوها من نواحٍ مختلفة، كالجوانب السيكولوجية، والاجتماعية، لكنها نوهت بأن «الجمع بحاجة لأن يكون أكثر علمية ومنهجية»، مؤكدةً بأننا في الخليج العربي «ما نزال نفتقر للجمع العلمي الميداني، ولابد أن يكون منطوٍ تحت مظلات مؤسساتية»، إلى جانب ذلك حثت الكعبي على ضرورة توثيق كل أشكال الثقافة الشعبية، وإنشاء المتاحف الخاصة بها، لحفظها ومواصلة توريثها للأجيال القادمة، مؤكدةً بأن الطموح «هو أن يؤرشف التراث الشعبي ويفهرس بشكلٍ عالمي»، مشيرةً بأن ما أُرشف من تراثنا الشعبي الخليجي والعربي، لم يدخل بعد ضمن الأرشفة العالمية للتراثات الشعبية.

في السياق ذاته، يؤكد جمال بأننا «عاجزون عن صد العولمة بكل تياراتها الجارفة التي تتهدد التراثات المختلفة»، مبيناً بأن «على الجهات المسؤولة أن تحافظ على هذا التراث عبر تدوينه وحفظه وأرشفته، إلى جانب توظيفه سواء عبر المدرسة التي تشكل وسيلة مهمة للحفاظ على انتقال هذا التراث إلى الأجيال، ما سينعكس على تعزيز روح المواطنة لديهم»، لافتاً بأن «الموروث جزء من الهوية، وهذا ما يدعو للتأكيد على أهمية حفظه وتوريثه للأجيال».

فيما لفتت هدى عبد الله إلى «أن البحرين تملك من الطاقات التي بوسعها أن توثق الموروث وفق منهجيات علمية تُدرب عليها»، مؤكدةً على ضرورة أن نبدأ في عملية التوثيق والدراسة «قبل فوات الأوان واندثار هذا الموروث مع رحيل الأجيال الأخيرة التي حفظتهُ في صدورها».

نظمته «هيئة البحرين للثقافة والآثار» دعوات لتوثيق التراث منهجياً في «الملتقى الوطني للتراث»



la circulation de ces hommes en cachant aux regards les armes qu'ils portaient. Les militantes algériennes, ''les glorieuses femmes des Ouled Nayel'', les tissaient chez elles pour en faire don à ces combattants, elles payaient ainsi, à leur façon, leur tribut à la Révolution.

La cachabia en poil de chameau est l'un des symboles de l'artisanat d'El Jelfa dont c'est aussi l'emblème identitaire. Elle constitue aux yeux des hommes un motif de fierté et un habit autour duquel ils rivalisent d'élégance. C'est aussi un cadeau des plus précieux dont l'offrande est signe de cette exceptionnelle générosité qui fait la réputation de la région. Cet habit traditionnel a résisté aux changements des us et coutumes que la wilaya a connus, si bien que la cachabia a gardé sa place auprès des différentes catégories sociales, s'imposant comme une alternative aux autres vêtements d'hiver qui abondaient sur les marchés. Le tissage de la cachabia en poil de chameau est considéré comme une activité de création artistique exigeant finesse et dextérité. Il faut notamment faire preuve de patience, de goût et d'invention dans le choix des formes et des symboles qui ornent la pièce, qu'elle soit en laine ou en poil de chameau. La touche de grande classe demande en effet beaucoup de temps et d'effort qui épuisent les nerfs et les forces de l'artisan. C'est un effort éreintant qui peut demander, dans certains cas, jusqu'à cinq mois de labeur, selon le témoignage de certains artisans.

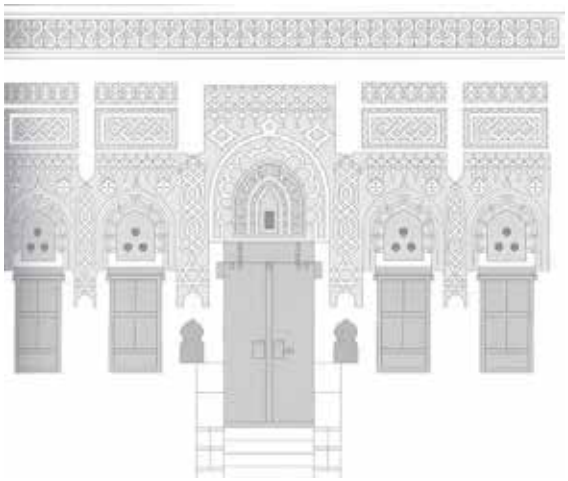
LA CACHABIA, MAÎTRESSE DU PATRIMOINE À EL JELFA "Un habit traditionnel hivernal alliant classe, élégance et beauté"

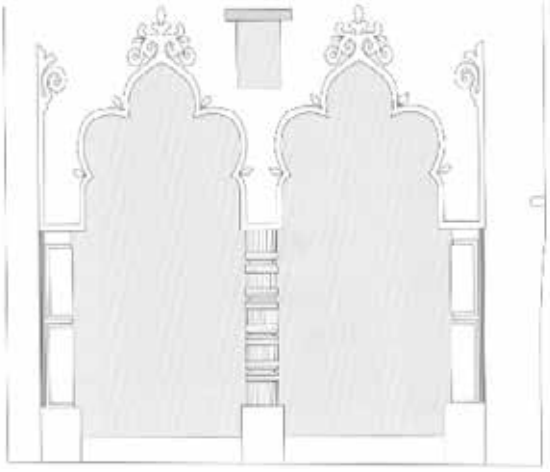
Attia Aïssaoui - Algérie

Le terme el cachabia désigne un habit traditionnel très répandu. Il est porté en hiver par les habitants de la wilaya (préfecture) d'El Jelfa. Sa forme diffère de celle du burnous, il est fabriqué à partir d'un mélange de laine et de poil de chameau. Le tissage se fait selon une méthode traditionnelle. La dra'a, laine noire naturelle particulière à certains ovins, peut également entrer dans sa fabrication, si bien que l'on trouve des cachabia à base de laine et de dra'a aussi bien que de laine et de poil de chameau.

La cachabia est un habit traditionnel très connu en Algérie, en particulier à El Jelfa où il est fabriqué à base de poil de chameau, mais c'est plutôt la laine de mouton qui se rencontre dans les autres régions d'Algérie. Cet habit est considéré comme une survivance patrimoniale dans la région des Ouled Nayel. La civilisation grecque est notamment connue par certains habits qui ont une ressemblance avec la cachabia, notamment cette mante appelée le Khaeton ionique dont le tissu est en laine.

La cachabia a été très présente au cours de la guerre de libération, comme on le voit sur les photographies immortalisant les moudjahidines. La présence de la cachabia sur ces images souligne le rôle que cet habit a joué pour protéger des grands froids ces hommes dans les zones montagneuses qui leur furent autant de refuges naturels. Il ne faut pas négliger non plus le rôle que cet habit a pu jouer pour faciliter





plantés dans ce vestibule dans le but d'adoucir l'atmosphère de la maison. Le blanc est utilisé pour repeindre les surfaces extérieures aussi bien pour réduire les déperditions de chaleur que pour la décoration des surfaces, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

La construction des petites structures à l'intérieur de la maison est le plus souvent de forme horizontale, ces éléments sont séparés les uns des autres par une certaine distance afin de permettre à l'air de circuler librement. Certaines maisons sont de forme verticale mais elles dépassent rarement les deux étages. Le coût de ce genre d'habitation est élevé, seuls les commerçants et les notables ont les moyens de les ériger.

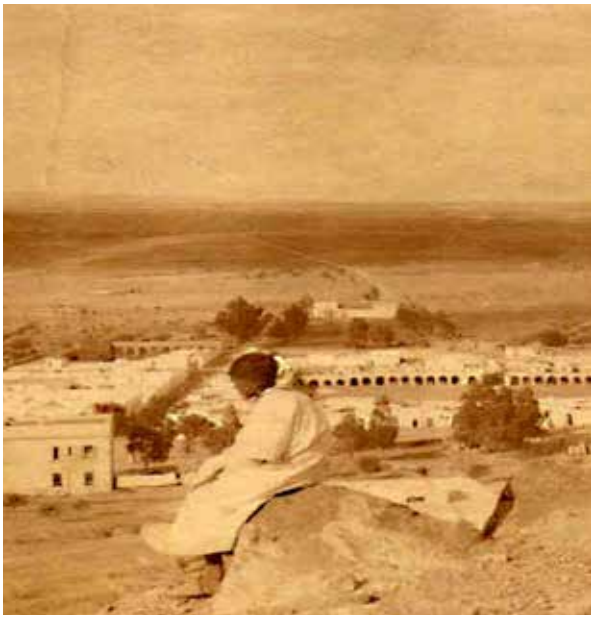
Les demeures de Zabid se caractérisent par la richesse de leur ornementation. Celle-ci occupe toute la surface disponible sur la façade et les murs des chambres. Les artistes de la ville se sont le plus souvent contentés d'utiliser la craie que l'on trouve à quelques kilomètres au nord de la ville pour réaliser leurs œuvres. Ce matériau ainsi que le bois sont sculptés selon les techniques de la taille et du modelage. Les ornements qui embellissent les devantures des maisons de Zabid sont à base de formes géométriques tels que les rectangles ou les triangles. On y trouve aussi en grande quantité des lignes courbes qui sont celles des plantes dépouillées de leurs feuilles et de leurs branches. Ces lignes sont édifiées avec de l'argile ou sculptées dans la craie ou le bois. Les formes écrites ne sont pas présentes en tant qu'éléments de décoration, ce sont de simples versets du Saint Coran – notamment les versets de la chaire –, destinés à implorer la protection divine pour les habitants de la maison. Il arrive aussi que l'on rencontre des phrases ou expressions de bienvenue à l'intention des hôtes de la maison, ou des chiffres indiquant la date de fabrication de la planche ou morceau de bois utilisé. Frenda Fernando affirme que l'élément le plus frappant dans les demeures de Zabid réside dans la finesse et la densité des ornementations qui se trouvent sur les murs, les plafonds et les entrées. Il estime que ce style décoratif a deux origines : l'une locale à valeur culturelle en rapport avec la ville de Zabid, en tant qu'elle est un centre culturel ; l'autre se rapportant au talent des artisans indiens qui, jusqu'au XIXe siècle, furent très présents sur les rivages de la Mer rouge.

ASPECTS DE L'ORNEMENTATION DES DEMEURES PATRIMONIALES DANS LA VILLE DE ZABID

Muhammed Noaman Thabit - Yémen

L'architecture dans la ville de Zabid est considérée comme un art unique en son genre au Yémen: d'abord, en raison de la forme simple de la demeure zabidie qui se compose la plupart du temps d'un large vestibule sur lequel donnent une ou plusieurs pièces principales ; ensuite, de la surface importante qu'occupent les formes ornementales à l'intérieur de chaque habitation. Cette place n'est, à l'évidence, que la contrepartie de la pauvreté des équipements dont dispose le bâtiment, ce qui représente en soi un contraste entre la simplicité des formes et la richesse de l'élément ornemental. C'est bien ce contraste qui confère à la demeure zabidie cette apparence qui la distingue des autres habitations yéménites.

L'architecte local a en effet essayé de trouver une solution pour parer à la chaleur ambiante dans un contexte d'extrême humidité. Il a élevé les murs de chambres et élargi les ouvertures qui sont au-dessus des portes et des fenêtres. Un plafond et des ouvertures plus hautes contribuent en effet à chasser l'air chaud et à adoucir la température des chambres. C'est pour cette même raison que le sol des chambres n'est ni cimenté ni recouvert de petites pierres. À l'intérieur comme à l'extérieur du vestibule, le sol est au contraire enveloppé d'une légère couche de terre continûment aspergée d'une eau que l'on puise dans un puits creusé dans l'un des recoins de ce vestibule et qui permet d'absorber la chaleur. Des arbres sont également



des villages de montagne offrent un vaste domaine à la recherche anthropologique axée sur l'étude de la vie quotidienne des individus au sein de l'environnement social. Ils mettent en lumière le réseau des relations nouées dans cet espace et l'organisation des pratiques économiques et sociales, tout en ouvrant sur une connaissance plus approfondie des constantes et variables de cette réalité urbaine. Partant de l'étude d'exemples concrets, l'auteur se propose d'en étudier certaines particularités. L'enquête sur le terrain lui a notamment permis de comprendre l'enracinement des habitants de ce type de village dans leur espace géographique, enracinement qui remonte aux époques les plus lointaines et a pu se perpétuer en dépit de changements dont la nature et le rapport à l'Histoire n'ont cessé de varier. La recherche anthropologique sur le lien qui unit l'homme à ces villages de montagne vient confirmer la cohérence des rapports au sein de l'ethnie concernée mais aussi l'attachement des hommes à leur héritage et à leur identité culturelle dans des domaines qui touchent au dialecte, à l'habit, aux productions artisanales, à l'architecture... Grâce aux acquis liés à leur enracinement, les différents milieux sociaux ont pu s'adapter à la réalité géographique, relever les défis de la nature et en tirer profit d'une manière où se révèlent cette intelligence et cette ingéniosité qui ont permis à ces communautés vivant dans l'isolement d'inventer une culture montagnarde unique en son genre par laquelle elles ont affronté sur de longues périodes les aléas de l'histoire et de la géographie.

L'auteur essaie dans cette étude de mettre en lumière les principales particularités socioculturelles qui distinguent les habitants de ce village de montagne, d'abord en mettant l'accent sur son site géographique exceptionnel, sur les significations de son nom, Chenini, puis en enquêtant sur les origines ethnologiques des habitants dans lesquelles il a découvert autant d'indices révélateurs qui facilitent la compréhension des spécificités de l'urbanisme et des représentations liées à l'habitat. Pour mener à bien ce travail, il a estimé nécessaire de s'arrêter sur le substrat théorique qui donne accès à l'approche anthropologique nécessaire à l'étude de l'habitat, en général, et de la mentalité qui s'y révèle, en particulier. Dans une deuxième étape, il a pu saisir au plus près la structure morphologique des grottes afin de comprendre, à la dernière étape, la nature de l'enracinement des habitations dans la mentalité de ceux qui s'y logent et mieux en interroger les tenants, les aboutissants et la symbolique, dans le cadre d'une tentative de déconstruction du contexte culturel et social des montagnards de ce village, le Chenini de Tataouine.

PARTICULARITÉS DE L'ESPACE URBAIN AU REGARD DES CHANGEMENTS SOCIOCULTURELS

Ali El Mabrouk - Tunisie

L'étude porte sur les particularités de l'espace urbain au regard des changements socioculturels. Elle se base sur l'exemple du village de montagne de Chenini, qui se situe au Sud-est de la Tunisie. L'auteur a essayé d'étudier la vie quotidienne dans ce village, sous ses différentes formes et modes d'organisation, en s'arrêtant sur le style architectural et les méthodes de construction des bâtiments, en tant que ces derniers représentent un patrimoine matériel reflétant l'identité culturelle des individus et mettant en avant ses caractéristiques ethnologiques essentielles. Les communautés locales ont en effet réussi à relever les défis du relief de façon à les mettre au service de l'invention et de la production de types d'habitations spécifiques qui répondent au mieux aux exigences du quotidien.

L'étude anthropologique de ce type d'architecture a permis à l'auteur de saisir les principaux indicateurs du rapport singulier de l'homme à son environnement. Son approche s'est fondée sur une fréquentation personnelle de l'espace villageois qui lui permis de mettre en évidence les spécificités morphologiques et les techniques architecturales de cet habitat troglodyte. Certains aspects des représentations mentales liées aux particularités de la culture berbère et du génie du lieu ont également été mises en valeur dans le cadre de cette enquête.

Les changements socioculturels

composition de cette pièce, sa mélodie d'une remarquable simplicité en ont fait l'une des plus belles chansons qui s'étaient répandues dans cette région depuis les débuts du vingtième siècle. C'est, nul doute, cette célébrité et la fameuse version qu'en a donnée le grand artiste Sabah Fakhry qui ont incité l'auteur à se pencher sur cette œuvre musicale.

De quoi s'agit-il en fait ? Quelles sont l'origine, l'histoire, les multiples versions de cette chanson ?

'A R-Rozanna est l'une des mélodies les plus connues du patrimoine populaire de la Syrie, du Liban et de la Palestine. Elle est formée d'un tronc dont provient un premier rameau suivi d'une série de quatre autres, soit au total cinq sections. Pour ce qui est de l'origine de cette œuvre, de nombreux avis ont été émis par différents auteurs et chercheurs en musicologie. Ainsi, le Syrien Assaad Jobran nous dit, dans son ouvrage La musique syrienne à travers l'histoire (page 150 et sq), qu'on ignore tout de l'identité de ceux qui ont écrit, mis en musique et chanté cette chanson populaire, mais que de nombreux récits nous ont été légués sur la question. Quels sont ces récits ? Sont-ils vraiment conformes à la logique historique ?

Une étude approfondie de l'histoire de cette chanson nous a appris que le gouvernement ottoman avait à l'époque mis fin à cette autonomie dont le Mont Liban jouissait à l'époque vis-à-vis de l'autorité de la Grande Porte, grâce aux pressions exercées par les puissances européennes, autonomie qui permettait, lors de la première guerre mondiale, l'exportation de la récolte des pommes du Liban vers les Alliés en Europe occidentale, et l'importation du blé par les Libanais. La partie exportatrice des pommes qui étaient dissimulées sous des grappes de raisin était, au cours de la Grande guerre, la mandature du Mont-Liban. C'est, en tout cas, estime l'auteur, ce que confirme la première version de la chanson dont il ressort que même la ville d'Istanbul connaissait des difficultés au niveau des approvisionnements en denrées alimentaires, et qu'on ne pouvait trouver dans cette ville aucune partie susceptible d'acheter des produits à leur prix réel pour les vendre au Mont Liban à des prix symboliques de manière à inonder le marché libanais et à porter un coup fatal à son économie. La question qui se pose, ici, est de savoir pour quelle raison les Ottomans ont décidé d'imposer un blocus au mont Liban. L'enquête menée par l'auteur lui a permis de comprendre que ce blocus coïncidait avec les campagnes ciblant les Arméniens en Turquie auxquelles les Alliés avaient riposté en imposant un blocus aux rives méditerranéennes de la Grande Syrie afin d'empêcher les navires ottomans d'y accoster.

Il s'avère, conclut l'auteur, que 'A R-Rozanna fait partie de ces chansons qui ont raconté en quelques mots l'histoire de cette région. Rosanna est en fait le nom d'un navire italien chargé de blé qui devait approvisionner les marchés de la Grande Syrie, Palestine comprise, la famine ayant fait son apparition dans cette région où le problème du déficit en blé était devenu crucial. Lorsque les gens avaient afflué vers le port d'Alep pour accueillir le navire, ils découvrirent que celui-ci était chargé de pommes et non de blé, comme ils s'y attendaient. Grande fut leur déception, et c'est dans ce contexte que naquit cette chanson qui fait désormais partie du patrimoine chanté du Cham.

"A R-ROZANNA"
UNE CHANSON POPULAIRE SYRIENNE
Sur les versions historiques de la chanson et la reprise donnée par Sabah Fakhry

Ilyes Bouden - Tunisie

La chanson folklorique est l'une des formes du patrimoiene musical syrien. Apparue dans la région de la Grande Syrie (le Cham) au cours des premières années du XIXe siècle, elle a fait depuis partie de nombreuses formes de manifestations populaires, tels que le théâtre musical et d'autres cérémonies d'ordre privé ou public organisées dans les villes et les zones rurales du Cham. La chanson populaire est en effet considérée comme l'un des piliers du folklore en général, dans la mesure où elle doit son existence et sa survie en premier lieu à la poésie populaire, que celle-ci soit écrite en arabe littéral ou dans le dialectal paysan ou bédouin, même si les poètes tendaient le plus souvent à préférer l'arabe classique. De façon générale, l'auteur aussi bien que le compositeur de la chanson folklorique demeurent anonymes, les gens ayant spontanément adopté les mots et refrains de ces chansons pour en faire des formes musicales connues dans tous les milieux.

La chanson paysanne et bédouine est l'une des formes les plus répandues de la chanson folklorique. Elle se distingue sur le plan artistique par ses phrases mélodiques liées à la paysannerie et à la bédouinité, par ses paroles qui portent la marque du parler campagnard et bédouin et par sa tonalité où se retrouvent les particularités de différentes régions du monde arabe,

sans parler des formes que cette même chanson peut prendre lorsqu'elle devient chant satyrique populaire ou chant patriotique, religieux ou nationaliste.

Quant à la chanson populaire propre aux zones rurales, elle se répartit entre mawwel traitant des caprices de la femme, litanie des reproches à l'aimée, charrouki (prévalence des rythmes et thématiques orientaux) et bien d'autres formes et thèmes, chaque variante ayant ses propres approches artistiques au niveau de l'écriture, de la composition ou du chant.

L'auteur s'arrête sur l'exemple de 'A R-Rozanna, une des vieilles chansons du répertoire folklorique les plus connues en Syrie, au Liban et en Palestine. L'ancienneté des paroles et de la

leurs actions de Grâce, leurs appels au pardon divin et la récitation de jawharat el kalam qui sont suivis de la prière inaugurale. Il importe ici de noter que le Cheikh Ahmed El Tijani a désigné sa tariqa sous un ensemble de noms, tels qu'tariqa el Mohammedia (par référence à Mohammed) ou el Ibrahimia (du nom d'Abraham/ Ibrahim), outre ceux de Tijania ou Ahmadia qui l'avaient fait connaître au départ.

Les partisans de la tariqa tijanie se considèrent comme investis d'un statut à part et récipiendaires d'une particulière bienveillance divine. Ils seront parmi le premier groupe de fidèles à entrer au paradis aux côtés du Prophète – la Prière et la Paix divines sur Lui. Abu el Abbas Cheikh Ahmed El Tijani dit à ce propos : "Je Lui - la Prière et la Paix divines sur Lui – ai demandé que ceux qui ont appris de moi l'invocation soient pardonnés pour tous les péchés qu'ils auront commis dans le passé et le futur, que les bienfaits qu'ils auront mérité leur soient versés sur le trésor de la bienveillance divine et non pour leurs actes vertueux, que Dieu leur épargne son jugement en toute chose, qu'ils soient à l'abri du Châtiment divin, du jour de leur mort à celui de leur entrée au paradis, qu'ils y entrent alors sans subir de jugement ni de punition, en étant au premier rang du premier groupe à y entrer, et qu'ils soient tous en ma compagnie au lieu le plus éminent, dans le voisinage du Prophète".

La tariqa tijanie est restée, à ce jour, attachée aux fondements et aux règles spirituelles des premiers temps, telles qu'elles furent définies par le Cheikh Ahmed El Tijani et fondées sur la sacralisation, la louange et la glorification du Cheikh. Elle a maintenu à travers les âges sa manière de prier, de psalmodier le Coran et de dire les invocations. Les adeptes de la tariqa tijanie se comptent aujourd'hui par millions. Leur présence dépasse les frontières de l'Algérie et du Maroc pour s'étendre à de nombreux pays d'Afrique noire et du reste du monde.

LE RÔLE DES MAÎTRES DE LA TARIQA TIJANIYA DANS LA PRÉSERVATION DE LA SÉCURITÉ ET DE LA STABILITÉ DANS LE MAROC CONTEMPORAIN

Saïd El Achary - Maroc

La tariqa tijanie est l'une des plus connues en Algérie, au Maroc et dans certains pays d'Afrique noire. Cette confrérie a été fondée par Abu al Abbas ben Mohamed ben el Mokhtar ben Ahmed Salem El-Tijani, elle a réussi à attirer un nombre considérable d'adeptes, d'abord en Algérie où elle acquit en peu de temps une grande influence et vit se multiplier ses zaouias à travers le pays. Ce qui suscita la crainte des beys ottomans qui virent dans son expansion une menace pour leur autorité dans les régions du sud du pays. Ceux-ci entrèrent dans un conflit durable avec elle, envoyant de nombreuses expéditions vers Aïn el Madhi dont il résulta la fuite vers la ville de Fez du Cheikh Ahmed El Tijani.

Chacun sait la tariqa tijanie se fonde, à l'instar des autres tariqas soufies, sur l'invocation, la prière, la lecture de passages du Livre Saint. Certains de ses rites commencent avec la fin de la prière d'el 'asr (après-midi), par la récitation de jawharat el kalam (littéralement: la perle des Paroles) qui est l'une des spécificités de cette tariqa. Les mourides (aspirants) de cette doctrine croient en effet que le Cheikh El Tijani en a reçu directement la révélation du Saint Prophète – que la Prière et la Paix divines soient sur Lui. C'est pourquoi ils croient que l'esprit prophétique descend dans

LES BOUGIES ET LEUR SYMBOLIQUE DANS LES CÉRÉMONIES, LES MARIAGES ET AUTRES MANIFESTATIONS FESTIVES

Jafar Al Bahrani - Arabie Saoudite

L'anthropologie vise à étudier les structures sociales selon leurs multiples occurrences et activités, afin de connaître les limites et les significations de ces manifestations sociales. Sur la base de cette approche, l'auteur s'est penché sur la question des bougies et de leurs significations dans les cérémonies, les mariages et autres occasions festives. Il a abordé ce thème à travers les diverses sociétés dans le monde, par-delà la multiplicité des us, traditions, coutumes, cultures, rites et croyances, mais aussi à travers les comportements individuels au sein de chaque société vis-à-vis des bougies elles-mêmes ou de la lumière ou encore de la flamme qui jaillit de la bougie mais aussi des chandeliers, ces différents éléments formant un tout solidaire, avec toute la symbolique dont il est porteur, chez de larges parties de la population interrogée dans le cadre de cette enquête.

L'auteur a cherché à comprendre les rapports qui existent entre les différentes composantes de cet élément de la culture populaire. En effet, les bougies et les comportements sociaux qui y sont liés, lors des cérémonies, avec leurs rites festifs qui s'expriment dans les mariages ou les autres occurrences festives, avec leurs significations sociales et psychologiques en lien avec la vie de la personne qui est célébrée et celle de son entourage, ne sont pas nés de façon arbitraire ou accidentelle, ils sont le prolongement d'une profonde réalité historique et géographique. Les différences que l'on constate entre les peuples du monde au niveau de leur comportement face à la bougie et aux rites qui s'y rattachent ne sont, en réalité, que des manifestations convergeant autour d'une seule et même symbolique représentée par la bougie elle-même, ainsi que la lumière et la flamme qu'elle diffuse.

jugement. Peut-être certains inclineront-ils à l'appréhender du point de vue des études descriptives ou analytiques fondées sur la science du folklore, et d'autres à en étudier les rythmes et mélodies à la lumière de la science de la musique des peuples.

Le zir a décliné dans de larges proportions, il n'y a plus personne ou presque pour en parler. On pourrait résumer les raisons de ce quasi-effacement dans les points suivants :

Le rejet collectif au plan social des pratiques en rapport avec la sorcellerie, si ce n'est dans des limites des plus étroites. On constate même une attitude hostile des populations à son égard, ce qui a conduit les tenants de ce type de pratique à l'exercer dans des endroits éloignés des zones d'habitation, puis, à l'étape suivante, dans des zones connues chez les Bahreïnis comme étant des lieux où se pratiquent prières, offrandes et visites à caractère religieux.

Le développement civilisationnel et urbain rapide qu'a connu la population bahreïnie après la découverte du pétrole, l'expansion de l'éducation, la création d'hôpitaux psychiatriques qui ont contribué à sensibiliser les gens à l'importance de la médecine moderne et à la nécessité de la substituer à la sorcellerie.

Tels sont les deux facteurs les plus importants qui ont entraîné la disparition du zar du paysage social. Et pourtant, l'auteur n'a pu que constater la persistance d'une résistance instinctive du zar et de ses rites pour surmonter ces préventions, tenter de retrouver un ancrage au sein du corps social et dépasser les obstacles qui s'opposent à sa célébration.

LES CROYANCES EXOGENES ET LEUR IMPACT SUR LA CRÉATION ARTISTIQUE LE CAS D'EL ZAR

Mohamed Ahmed Jamel - Royaume de Bahreïn

El Zar est un ensemble de rites et de pratiques cultuelles fondés sur la danse et le chant et dont la finalité est de satisfaire ou de chasser un djinn (génie) qui peut avoir divers attributs (musulman, apostat, méchant, pacifique, terrestre, céleste, etc.). Il peut être aussi bien d'origine indienne, anglaise, égyptienne ou autre. Ce djinn a pris possession d'un être humain de sexe masculin ou féminin et lui a causé du mal (une maladie organique ou psychique, des problèmes sociaux, etc.). S'il souhaite se libérer de cette emprise, le possédé doit se tourner vers des experts en la matière afin qu'ils le libèrent (ou le guérissent) de ce mal. À cet effet, il doit être entièrement disposé à exécuter tout ce qui lui sera demandé (sur le plan matériel ou cultuel) et notamment organiser une cérémonie (ou séance) de zar.

Chacun regardera, évidemment, ce rite selon la vision que sa culture et ses expériences dans la vie ont formée. Le zar chez ceux qui y croient et le pratiquent est un rituel supposé être bénéfique pour l'humain en situation de souffrance autant qu'une médication susceptible de guérir le patient de bien des maladies devant lesquelles la médecine et la chirurgie se sont révélées impuissantes.

Chez les psychologues, c'est une manifestation de caractère psychophysiologique en raison de la performance corporelle où s'expriment les émotions qui y sont liées, avec leur impact en termes de changements internes et externes à la pratique, et de l'état de relaxation et d'apaisement qui s'ensuit.

Il est donc naturel que la perception du zar varie d'une catégorie de personnes à une autre. Chacun le présentera selon les facteurs sociaux, culturels, psychologiques ou religieux qui déterminent son

avec la chanson populaire, les contes folkloriques oraux ou le zajal que l'on peut considérer comme l'équivalent symbolique de la poésie arabe classique au Maroc.

Si le poème traditionnel a été la forme essentielle qui a marqué la culture et la littérature arabes, une autre catégorie de poètes est apparue au cours des âges, celle des créateurs qui ont cherché, dans des conditions socioculturelles particulières et un contexte de mélange linguistique entre l'arabe et le latin, notamment celui qui prévalait en Andalousie, à définir un genre littéraire nouveau pouvant rivaliser avec la poésie classique pour parler de leur existence. Leur choix s'est alors porté sur le jazal qui est désormais reconnu comme un art à part entière.

Les promoteurs de cette poésie s'étaient positionnés, pour ce qui est de la forme, entre le poème traditionnel et le folklore communautaire. Ils ont emprunté à la poésie traditionnelle les fondements du rythme mais opté pour le dialectal en tant que support linguistique, s'éloignant, ainsi que l'auteur le souligne, de la syntaxe et des contraintes morphologiques de l'arabe littéral.

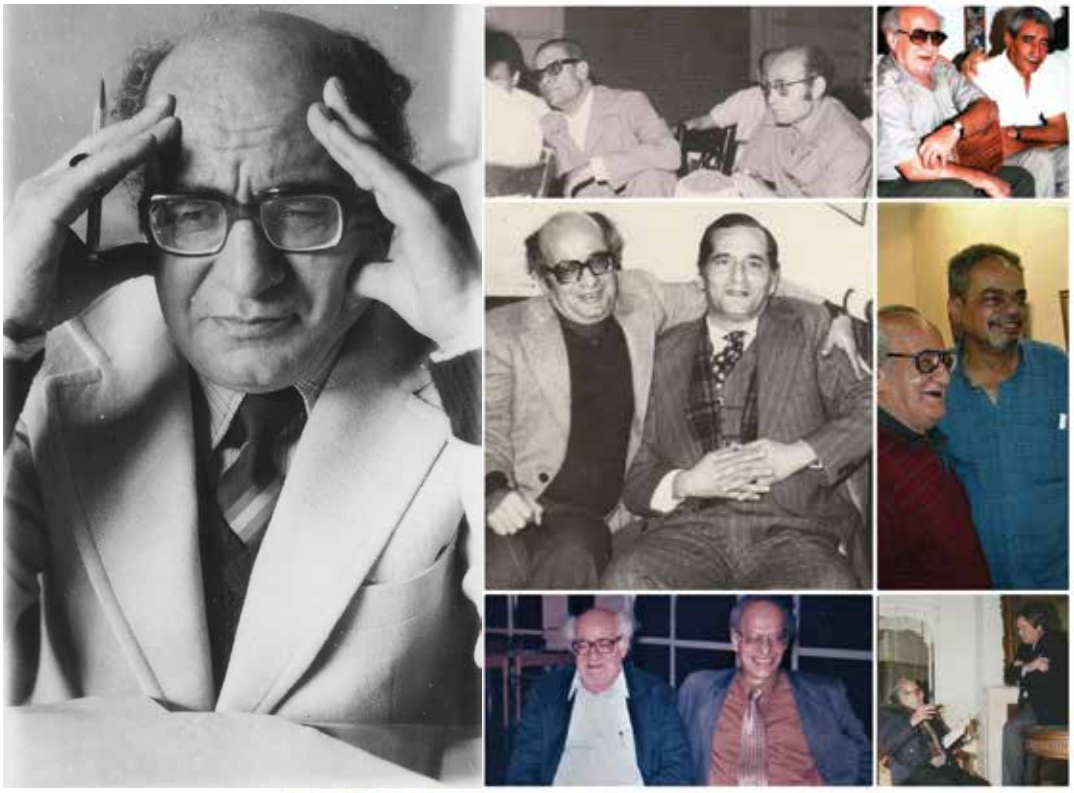
On peut considérer le zajal marocain comme un patrimoine culturel qui n'a pas moins de valeur que la poésie classique. Il s'agit en effet d'un art qui a su se doter de moyens artistiques propres et se créer un véritable public. Son importance est d'autant plus grande qu'il a nourri bien d'autres arts, tels que le théâtre ou la chanson populaire qui a touché un large public au Maroc. Il est en outre porteur d'une part considérable de cette mémoire marocaine, arabe et islamique qui fait notre fierté. Il s'agit, enfin, de ce trait-d'union entre passé et présent qui nous appelle à approfondir les recherches sur ce genre poétique, à œuvrer à le numériser pour le faire connaître au monde mais aussi aux générations futures, en tant qu'il est et demeure partie intégrante de notre identité arabe.

LE ZAJAL MAROCAIN
SON ORIGINE ET SES SPÉCIFICITÉS ESTHÉTIQUES

Saïd Sahmi - Maroc

Le jazal (poésie en arabe dialectal) est l'un des arts essentiels de la culture arabe et l'une des composantes du patrimoine oral de cette région du monde, mais il est également considéré comme un important réservoir de connaissances, en raison de la charge culturelle dont il est porteur et qui témoigne du passé arabe ancestral, et révèle bien des aspects de la vie de nos aïeux et des couches sociales qui vécurent dans l'ombre et demeurèrent les grands absents de la mémoire de la culture savante et de la littérature classique. Grâce à cette immédiateté et à ce franc parler que lui offre le dialectal, avec ses allusions et sa symbolique, un tel patrimoine a jeté un éclairage singulier sur des réalités sociales et politiques que l'histoire officielle a occultées.

On peut considérer l'histoire de la littérature marocaine comme étant celle du patrimoine oral. Les formes littéraires, artistiques et scientifiques furent pour l'essentiel transmises de génération en génération par la parole, comme on le voit avec les formes pré-théâtrales qui se rencontrent au Maroc, mais aussi

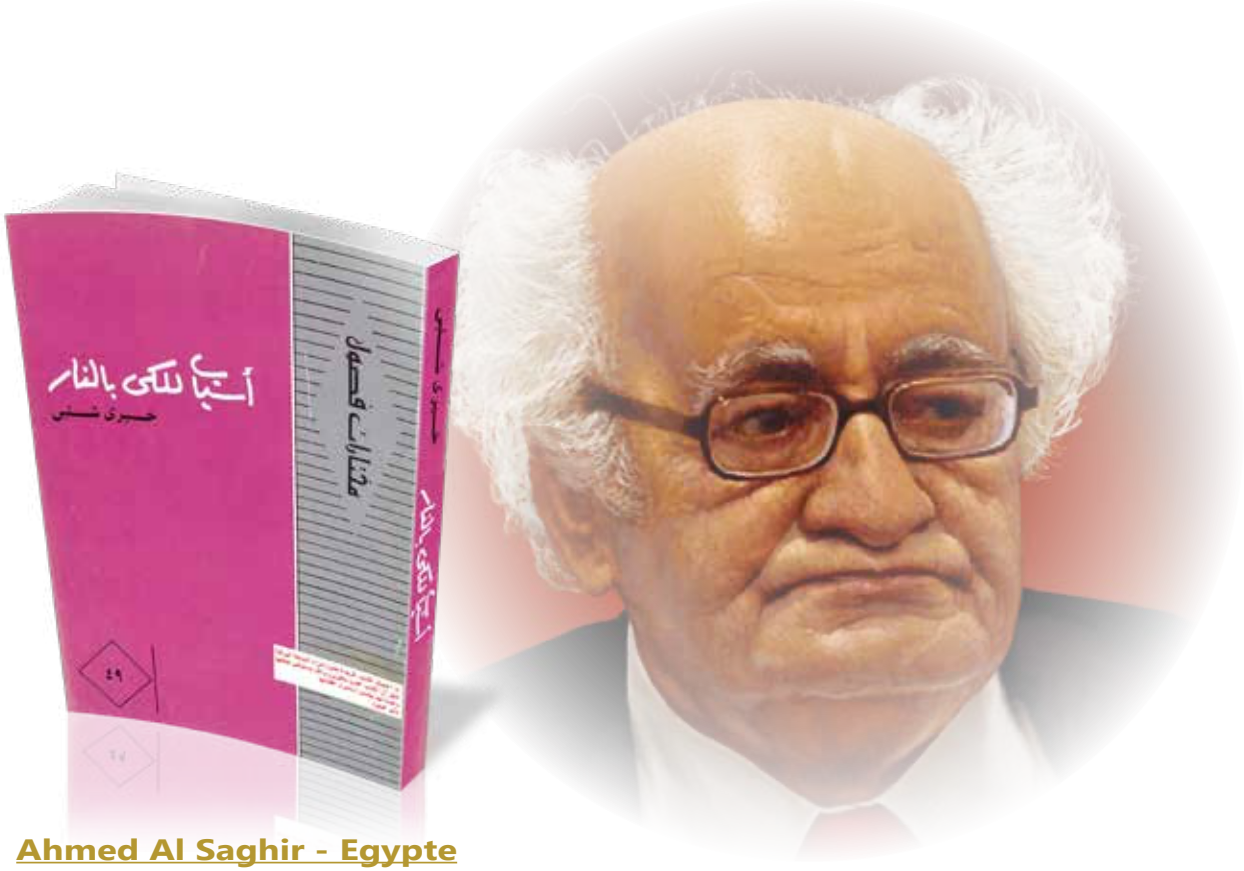


aussi bien dans ses nouvelles que dans ses romans. Il a ainsi réussi à présenter de façon géniale les multiples structures de la vie sociale, politique, culturelle et historique en Égypte, en abordant, d'un côté, les problèmes et particularités de cette société, et d'un autre côté, les questions d'ordre général qui sont celles de la condition humaine. Dans son recueil de nouvelles Pourquoi cautériser par le feu ? l'une des questions les plus importantes, selon l'auteur de l'étude, est celle de la misère noire qui a frappé la société égyptienne en ses multiples recoins, divisant le corps social en deux classes : les riches et les pauvres. L'analphabétisme est, notamment, devenu un des graves fléaux de l'Égypte. Cet auteur a également abordé sur une large échelle la vie des tous ces êtres qui évoluent en marge de la vie et qui ont leur culture et leurs propres traditions.

Toutes ces réalités ont trouvé place dans ce recueil, en particulier dans la nouvelle qui a donné son titre à l'ensemble, Pourquoi cautériser par le feu ? Ce texte est d'une construction artistique épurée qui témoigne de l'habileté avec laquelle Khairy Chalabi a su représenter par le récit les univers de cette classe marginalisée au sein de la société égyptienne. L'écrivain a diversifié les structures narratives en s'ouvrant sur la culture populaire qui est, tantôt, celle des zones urbaines, tantôt celle du village. Khairy Chalabi est même considéré comme l'un des plus grands écrivains qui ont su nous donner une image saisissante du village égyptien. Ses courts récits nous restituent de façon stylisée des situations humaines, ici profondément inscrites dans le réel, là marquées du sceau de l'imagination.

LES OCCURRENCES DE L'HÉRITAGE POPULAIRE DANS LES CONTES DE KHAIRY CHALABI

Approche culturelle



Ahmed Al Saghir - Egypte

L'étude développe une approche culturelle des manifestations de l'héritage populaire dans le texte narratif de Khairy Chalabi, en prenant pour exemple son recueil de contes intitulé Pourquoi cautériser par le feu ? L'auteur considère cet écrivain comme l'un des conteurs et des romanciers les plus éminents de la littérature arabe. Son œuvre est en effet dense et abondante, ce qui lui confère une place à part parmi les autres textes narratifs arabes, en général, et égyptiens, en particulier. Les ouvertures sur la culture dans l'œuvre de cet auteur sont d'une grande variété, qu'il s'agisse du discours narratif, du narrateur populaire, du temps et du lieu, ou des personnages sur lesquels Khairy Chalabi a bâti son univers fictionnel qui en a fait un emblème de la génération des écrivains, poètes et artistes des années soixante du siècle dernier.

Khairy Chalabi a fondé ses nouvelles sur la peinture de la sensibilité populaire et le retour à l'héritage culturel égyptien, perçu à travers ses créations qui le distinguent des autres peuples. Il a tiré parti de la culture populaire orale dont il a nourri les dialogues prêtés à ses personnages

provient des centres arabes d'influence et de citations référentialisées. Il s'agit en réalité de la base arabe de données numérisées, Arcif, qui a son siège à Amman, au Royaume Hachémite de Jordanie, et qui relève de l'une des initiatives de la base de données Maarifa (savoir) pour la production et le contenu scientifique, qui dépend, elle-même, du Conseil de gestion et de coordination relevant de diverses instances arabes et internationales, notamment: le Bureau régional de la coordination pour l'éducation dans les pays arabes de l'UNESCO, la Commission des Nations-Unies pour l'Ouest de l'Asie (ECSWA), la Bibliothèque d'Alexandrie, en plus d'une Commission scientifique formée d'experts et d'universitaires arabes et européens.

Ce rapport a formulé des félicitations pour nos publications qui répondent aux critères scientifiques en vigueur dans le domaine des sciences humaines et sociales. Notre revue a été distinguée en 2022 parmi 5100 publications arabes œuvrant dans les différentes spécialités de la science et de la recherche, en veillant à ce que la parution soit assurée avec régularité. Pour connaître en détail ces critères et la politique de classification suivie par ces publications, le lecteur peut accéder au site d'Arcif (http://e-marefa.net/arcif).

Si notre fierté est grande de voir une publication bahreïnie spécialisée dans la culture populaire occuper une place éminente au plan international, une place que lui ont valu quinze années consécutives de sélection, de vérification et de correction des travaux, de choix raisonné de la matière, laquelle est constamment soumise à arbitrage scientifique, présentée au plus haut niveau scientifique et imprimée sur support papier selon les technologies les plus avancées, tout en étant agrémentée d'illustrations en couleur, avant d'être entièrement reproduite sur un site web qui attire les visiteurs par millions à travers les différents pays du monde, en plus de la régularité de sa parution et des opérations de transport et de distribution, toutes menées avec succès, et le paiement régulier des honoraires des auteurs et des autres collaborateurs, tout le mérite en revient, à la vérité, à Sa Majesté notre guide généreux, le Roi Hamad bin Isa Al Khalifa, le Très Respecté souverain de Bahreïn, qui nous a doté de toutes les conditions pour que devienne réalité cet espoir que nous avons œuvré de toutes nos forces à réaliser. Car il faut dire qu'à chaque fois qu'un éclair d'espoir avait brillé pour nous, de malheureuses circonstances étaient survenues, de-ci de-là, pour en éteindre la flamme jusqu'au jour où vint le Monarque, cet homme d'exception qui a ouvert cette ère bénie de progrès et de prospérité qui a permis à notre revue de connaître, grâce à son dévouement, l'espérance d'une parution régulière et les moyens d'une distribution qui permette de faire parvenir au monde depuis Bahreïn ce message du patrimoine culturel, grâce à un partenariat de haut niveau avec l'Organisation internationale de l'Art populaire (IOV), une des grandes instances internationales non gouvernementales, tout en garantissant à l'ensemble du personnel de la revue une existence digne qui leur permette de travailler, de mener des études et de réussir au plus haut niveau.

Le succès fort mérité de cette publication sur les deux scènes arabe et internationale est à mettre au compte de cette ère de grande prospérité où notre revue ne représente que l'un des fils précieux qui contribuent à l'éclat de ce drapeau que brandit la main généreuse du Souverain qui se tend en tout instant pour apporter à chacun appui et soutien.

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

DANS LA SUCCESSION DES GLORIEUSES CÉLÉBRATIONS DE BAHREÏN,

nos acquis nationaux rayonnent au grand jour

Avec la présente livraison de notre revue trimestrielle soumise à arbitrage scientifique, LA CULTURE POPULAIRE, nous aurons bouclé notre quinzième année de parution régulière, toujours fidèles à la même approche spécialisée, toujours prêts à entrer dans une nouvelle année, animés des mêmes ambitions et des mêmes espoirs.

En regardant vers toutes ces années d'efforts, nous avons le sentiment qu'elles sont passées comme l'éclair, en dépit des responsabilités statutaires qu'il a fallu assumer, des peines et des difficultés qui ont accompagné la parution de chaque nouveau numéro. Étrange sentiment, à la vérité, que ne peut comprendre que celui-là qui a entrepris de publier des textes et de les diffuser auprès des lecteurs, sous forme orale ou écrite. Et cela est encore plus vrai lorsque le texte a un rapport scientifique et affectif à la vie des hommes, si simple soit-il ou si élevé par sa stature et le savoir qu'il véhicule.

LA CULTURE POPULAIRE est en droit de tirer gloire, non seulement des devoirs qu'elle remplit, tant sur le plan scientifique et culturel que de son organisation administrative responsable et de la conservation de ses cadres dans les deux domaines scientifique et rédactionnel, cadres qu'elle œuvre à leur assurer la stabilité fonctionnelle requise, tout en veillant à élever leurs compétences afin qu'ils puissent toujours donner davantage. Si, grâce aux efforts de cette élite, la revue a réussi à renouveler les résultats de ses travaux, à attirer d'Orient comme d'Occident des plumes de haut niveau et à élargir ses centres d'intérêt pour accueillir des auteurs disposant d'une grande expérience sur le terrain qui sont venus s'associer aux grands scientifiques qui œuvraient déjà dans les domaines de la spécialisation théorique de haut niveau. Car la revue a toujours eu pour but de regrouper les savoirs dans le domaine de la culture populaire en ses deux versants théorique et pratique.

Notre joie est grande d'avoir œuvré à consacrer un espace dans chacun de nos numéros aux arts de Bahreïn et du reste du Golfe arabe, sachant combien la matière est rare et combien peu nombreux sont les chercheurs qui se sont engagés dans ce domaine particulier. Nous avons en effet consacré, dans chacun des numéros parus l'an dernier, une rubrique destinée à faire connaître l'un ou l'autre des arts populaires de la région en prenant par écrit contact avec les personnes idoines afin qu'elles nous apportent de nouvelles connaissances susceptibles de satisfaire la demande du lecteur.

Il n'y a pas excès à dire avec confiance et assurance que nous avons réussi au cours des huit derniers mois à compenser à 70% le déficit observé au niveau de la distribution de la revue en gardant la même qualité de papier dans 165 pays du monde, en dépit de la pandémie du Corona. Quant à la présence de la revue sur le site électronique, elle continue à être assurée sans interruption.

Concernant le fonctionnement de cette publication trimestrielle, nous recevons avant la fin de chaque année grégorienne un rapport contenant une évaluation objective de la matière publiée par la revue LA CULTURE POPULAIRE. Ce rapport

Index

19
DANS LA SUCCESSION DES GLORIEUSES CÉLÉBRATIONS DE BAHREÏN, nos acquis nationaux rayonnent au grand jour

21
LES OCCURRENCES DE L'HÉRITAGE POPULAIRE DANS LES CONTES DE KHAIRY CHALABI Approche culturelle

23
LE ZAJAL MAROCAIN SON ORIGINE ET SES SPÉCIFICITÉS ESTHÉTIQUES

25
LES CROYANCES EXOGENES ET LEUR IMPACT SUR LA CRÉATION ARTISTIQUE LE CAS D'EL ZAR

27
LES BOUGIES ET LEUR SYMBOLIQUE DANS LES CÉRÉMONIES, LES MARIAGES ET AUTRES MANIFESTATIONS FESTIVES

28
LE RÔLE DES MAÎTRES DE LA TARIQA TIJANIYA DANS LA PRÉSERVATION DE LA SÉCURITÉ ET DE LA STABILITÉ DANS LE MAROC CONTEMPORAIN

30
"A R-ROZANNA" UNE CHANSON POPULAIRE SYRIENNE Sur les versions historiques de la chanson et la reprise donnée par Sabah Fakhry

32
PARTICULARITÉS DE L'ESPACE URBAIN AU REGARD DES CHANGEMENTS SOCIOCULTURELS

34
ASPECTS DE L'ORNEMENTATION DES DEMEURES PATRIMONIALES DANS LA VILLE DE ZABID

36
LA CACHABIA, MAÎTRESSE DU PATRIMOINE À EL JELFA "Un habit traditionnel hivernal alliant classe, élégance et beauté"

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 16 - Fascicule 60
Hiver 2023

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

Kachabia in Djelfa: A Traditional Winter Dress That Combines Prestige, Dignity and Beauty

Attia Issawi - Algeria

The Kachabia is a type of traditional clothing for men that is commonly worn in the colder months. The boubou is hand-woven from wool, camel hair, hair and natural black wool or boubou, which is sheared from a select group of sheep. Sometimes the Kachabia is made of a combination of two types of wool or wool and camel hair.

The Kachabia is widely recognised throughout Algeria, especially in the city of Djelfa. Made from camel hair in Djelfa and from wool in the rest of the country, it represents the heritage of the Ouled Na'l area. The garment is often compared with the Kachabia-like attire of the Greeks, particularly the wool chiton.

Because of its ability to withstand extreme cold, especially in the mountainous regions that provided shelter and hideouts for freedom fighters, the Kachabia was worn during the fight for liberation and it features in all the photographs that honour freedom fighters and revolutionaries. It allowed the fighters to camouflage themselves and move around freely concealing weapons beneath it.

Women in Algeria and the Ouled Na'l region used to weave it especially for freedom fighters as a way to demonstrate solidarity with those fighting colonialism.

The camel hair Kachabia represents Djelfa's traditional industry and is an emblem of the region's history and culture and a sign of heroic pride. It is also considered an excellent gift because it symbolises the generosity for which the area is known. This traditional garment has survived the ebb and flow of social mores and fashion trends and remains a viable alternative to other winter garments in the market.

Kachabia weaving is regarded as an aesthetic and creative work that demands precision and expertise. It requires skill and imagination to deliberately create shapes and symbols with wool. Some craftspeople work on it for as many as five months.

Decorative Features of Traditional Houses in The City of Zabid

Mohammed Numan Thabit - Yemen

Zabid's buildings have two features that distinguish them from other Yemeni architecture. The first is their relatively simple structure, which often consists of a courtyard overlooking one or more major rooms, and the second is the immense space occupied by each building's ornamental structure.

There is an obvious conflict between the simplicity of the houses' shape and the richness of their ornamental creation, reflecting a kind of contrast between the lack of construction facilities and the desire to compensate for that deficiency, and it is this contrast that sets this type of Yemeni housing apart from other styles of architecture in the country.

the Yemeni architect of Zabid attempted to find a solution to the overheating caused by the climate by raising the ceilings of the rooms and expanding the skylights above the doors and windows. The high windows and ceilings in these rooms allow the hot air to escape, making the space more comfortable. For the same reason, neither the interior nor the exterior floors are tiled; instead, they are covered by soft sand and are regularly doused with water from a well in one of the yards.

Trees are planted in the courtyard to provide shade, and white paint is used on the building's façade to reflect the sunlight and keep the building cool.

The Zabidi home is characterised by its horizontal layout, with the facilities placed at regular intervals to promote airflow. Houses with multiple storeys are also common, although they typically have no more than two and are so costly to build that only the upper class and the wealthy can afford them.

Zabid's homes stood out thanks to the elaborate decorating on every inch of the exterior and interior walls. Limestone, found a few kilometres to the north of the city, satisfied the Zabidi artists. Limestone and wood were carved in a relief using intaglio to complete the artwork.

Bricks, limestone and wood are often used to decorate Zabid's facades, and geometric designs (such as straight lines and triangles) and natural forms (such as leaves and branches) are common.

Quranic verses such as Ayat al-Kursi were inscribed for divine protection of the home and its owners; at other times, phrases were written to welcome guests or to document certain dates, such as the date that the wooden piece was made or the date that the home was built. However, the writing was not a form of decoration.

According to Fernando Varanda, the quality and intensity of the decoration on the walls, ceilings and entrances of houses in Zabid set them apart, and she attributes this to two possible things. The first is the cultural characteristics of the city of Zabid, and the second is the skill of the many Indian craftsmen on the Red Sea coast until the nineteenth century.

The Distinctiveness of Residential Space in Light of Sociocultural Transformations: A Case Study of The Mountain Village of Chenini Tataouine

Ali Mabruk - Tunisia

Using the example of the mountain village of Chenini Tataouine in south-eastern Tunisia, this study demonstrates the distinctiveness of the residential space in light of sociocultural developments. We attempted to identify aspects of everyday life based on architectural design and construction methods as a material legacy that reflects individuals' cultural identities and highlights ethnological qualities. Throughout history, these communities have managed to adapt to and make effective use of the tough terrain by creating and developing distinctive house layouts as a response to everyday needs.

By experiencing the same natural conditions, I was able to design approaches to the study of cultural features and to define their symbolic meaning to determine the characteristics of Berber culture and recognise human ingenuity in the area.

The sociocultural transformations of mountain villages represented an area of anthropological research, highlighting the importance of studying individuals' daily lives in the social environment and revealing the network of relationships in space and ways of organising economic and social practises, and what is constant and variable. We will examine several aspects of this transformation using models that can be measured and assessed.

Although the villages' natural and historical environments have changed over time, this study demonstrated that the residents have deep historical and geographical roots there. However, anthropological studies of people's connections to mountain communities provide more evidence that people in these areas are deeply committed to preserving their unique cultural identities and all that they entail, from language and clothing to art and architecture. Cut off from the rest of society, these people developed their own unique mountain culture and used it to survive the shifting landscape for decades.

In this study, we return to Chenini's distinctive location and examine the significance of its name and the ethnological roots of its inhabitants within the framework of theoretical backgrounds and anthropological aspects. Thus, we were able to deconstruct the cultural and social pattern of Chenini Tataouine village and gain insight into the morphological structure of the caves, and to address the dwellings' emotional roots and search for the dimensions and symbolic meanings.

The Historical Background of The Levantine Folk Song "Alruzana": An Analysis of Sabah Fakhri's Performance of The Song

Elias Budin - Tunisia

In terms of the poetic legacy of the Levant, the folk song stands out. Its traditional tunes first surfaced in the Levant and Syria at the turn of the nineteenth century AD and it quickly gained popularity in the lyrical theatre, live music venues and private celebrations throughout the country's urban centres and rural communities. One of the foundations of folklore is folk singing, which has its roots in folk poetry, whether it is sung in Modern Standard Arabic or in a more regional or Bedouin dialect.

Rural and Bedouin songs, two of the most well-known types of folk music, are stylistically distinct from other types of folk music: national, religious, and satirical social songs. In rural areas, the most popular folk songs are the mawals of Dal'una, Ataba, Mijanah, and Al Shruqi among others.

The classic Levantine song "Alruzana", the example used in this article, is widely regarded as one of the most beautiful folk songs due to the remarkable simplicity of its melody. Its widespread acclaim ضin the Levant at the turn of the last century and the subsequent revival of the song by Syrian vocalist Sabah Fakhri also played roles in my decision to use it as a case study.

As a popular folk song in Syria, Lebanon and Palestine,"Alruzana" is well-known throughout the region. Many musicologists and authors have attempted to trace the history of this old Levantine folk song, but its creators and

performers remain a mystery.

However, there are many stories that are thought to be the origin of the song. The most likely of them is as follows: the Ottoman administration at the time barred the Mount Lebanon Mutasarrifa, an entity that had enjoyed a special form of self-rule inside the Ottoman Sultanate, from exporting the apple harvest during the First World War and banned importing wheat. This greatly harmed the economy and resources of the Mount Lebanon Mutasarrifa.

But why did the Ottomans lay siege to Mount Lebanon in the first place? According to the findings, this occurred at the same time as the genocide of the Armenians in Turkey and it was a direct result of the Allies' blockade of Levantine ports during the war to block the arrival of Ottoman ships.

There was a famine and a shortage of wheat in the markets of the Levant, including Palestine, and so the people of Aleppo went to meet a rescue ship named the Ruzana. When they saw that it was loaded with apples instead of wheat, they were so disappointed that they began singing a folk song that mentions the ship, and it became part of the Levantine lyrical heritage.

Tijaniyyah Followers and Their Role in Preserving Security and Stability in Contemporary Morocco

Said Al Ash'ari - Morocco

For many people in Morocco, Algeria and other parts of Africa, the Tijaniyyah Sufi tariqa (order or path) is the most well-known and widely practised Sufi tradition. The Tijaniyyah tariqa, which was founded by Ahmad al-Tijani, Abu Al-Abbas bin Mohammed bin Al-Mukhtar bin Ahmad Salim al-Tijani, attracted a large number of followers in Algeria, spreading rapidly and inspiring fear in the Ottoman Beys, who considered its rising popularity a challenge to their power in the southern provinces. They fought it, sending several campaigns to Aïn Madhi. Sheikh Ahmad fled to Fez as a result.

Like other Sufi orders, the Tijaniyyah tariqa relies on Dhikr, prayer and the recitation of Tijani wird (a sequence of holy phrases). Some of the rituals start after (afternoon) Asr prayer with the "Gem of Perfection", which distinguishes this tariqa because its followers believe that Sheikh al-Tijani received it directly from the Messenger Mohammad, peace be upon him, and that the soul of the Prophet descends through Istighfar (asking God for forgiveness) and Tahlil (a form of dhikr that involves praising God by saying la ilaha illa -llah) followed by a prayer for Mohammad called the Ṣalātu l-Fātiḥ (Prayer of the Opener). It should be noted that Sheikh Ahmad al-Tijani called his method by a number of different names including Mohammadiyah, Ibrahimiyya, Ahmadiyya and Tijaniyyah, which is most popular.

Tijaniyyah followers believe that God has given them a special rank, that they will be safe from torment, and that they will enter Paradise with the first group along with the Messenger, peace be upon him. Abu al-Abbas, Sheikh Ahmad al-Tijani said, "And I asked [Prophet Mohammad], peace be upon him, for God to forgive all the past and future sins of everyone who takes Dhikr from me, to reward them due to his grace rather than their good deeds on the Day of Resurrection, to not hold them accountable for anything, to keep them safe from God's punishment from the moment they die until they enter Paradise, and for them to enter Paradise without judgement or punishment with the first group. I asked that they all be with me in the upper world heaven next to the Prophet".

Tijaniyyah tariqa has stayed true to the spiritual foundations and elements of Sheikh Ahmad al-Tijani. It focuses on sanctifying, honouring and glorifying him, and it has kept his style of recitation, dhikr and prayer alive all over the world.

Candles and Their Symbolic Connotations at Weddings and Other Occasions

Jafar Al-Bahrani - Saudi Arabia

Anthropology seeks to understand the implications and relationships of social phenomena by studying social structures in their various forms and activities as well as the behaviour of individuals in the societies studied. This may include the rituals of the candles themselves, the light or flame that emanates from the candle, or rituals related to carrying candles on trays and their symbolic representation to the community.

The purpose of this study is to determine the relationship between these elements of folk culture. The significance of the study lies in shedding light on what candles represent in different societies, festivities and rituals that are associated with them, and the deep beliefs that relate to them.

It is found that candles play an essential role in people's lives, and their use is not the result of

coincidence, heresy, or myth. Instead, they have historical and geographical foundations. The ways in which candles are used differ among the world's cultures and communities, and rituals that involve candles reflect various manifestations of the unity of a particular society.

The Impact of New Beliefs on Artistic Output: The Example of Zar

Mohammed Ahmed Jamal - Bahrain

Zar is a set of rituals which include dancing and singing that are performed in the context of jinn (demonic) possession. The ritual can be held to either appease or drive away the Jinn.

Zar is the product of a belief system that attributes unexplained organic or mental illnesses or social problems to jinn possession of men or women. When a person suspects that he is possessed, he goes to a specialized healer and agrees to perform whatever rituals necessary to be "healed" and ridded from the jinn. Of course, these rituals typically include Zar.

Being a product of a belief system, Zar must be viewed within a social and cultural context. According to psychologists, Zar represents"a psychophysiological phenomenon in which physical performances induce intense emotions, leading to a feeling of change, relaxation, and psychological ease". However, to those who believe Jinn possession, Zar is a healing process that is capable of what doctors are not.

The ritual has been studied from the perspective of different fields of knowledge. It has been examined from a social, cultural, psychological and religious standpoints. Furthermore, the music used in the ritual was also studied by ethnomusicologists.

In recent years, there has been a rather clear decline in the performance of Zar rituals. This decline can be attributed to the following factors:

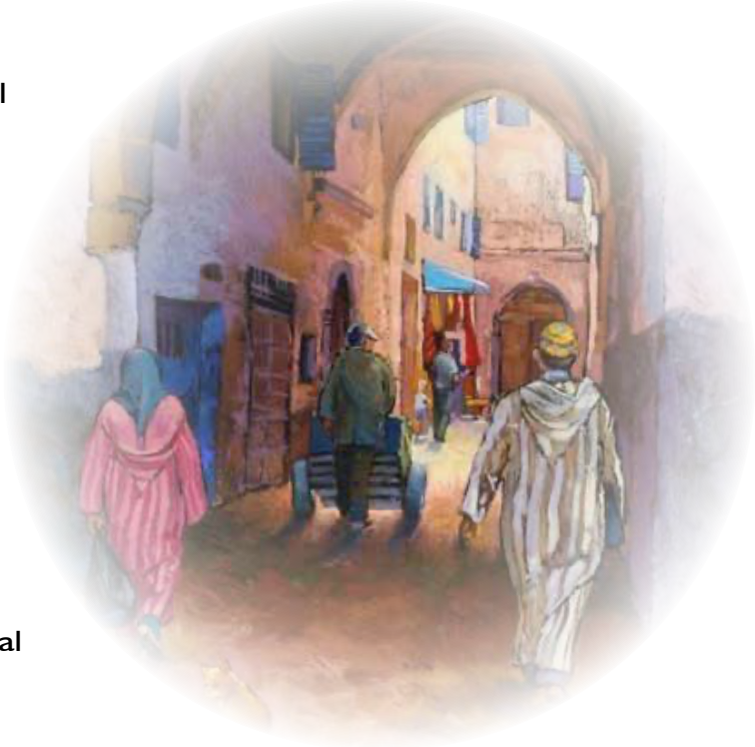
1. The community's collective rejection of practices related to witchcraft, except within very narrow limits. This condemnation led those who believed in the ritual to practice it in deserted that later became known to be designated ritual and rite practicing areas.
2. Bahrain's rapid civic and urban growth following the discovery of oil. Following increase in education levels and the building of psychiatric institutions raised awareness about modern treatments and encouraged people to rely on them rather than on witchcraft.

Although these two factors contributed significantly to the disappearance of Zar, the researcher finds that there is an instinctive defence of Zar and its rituals and an attempt to revive it.

Moroccan Zajal: Evolution and Aesthetics

Said Sahmi - Morocco

The Arab oral tradition that Zajal is a part of is often recognised as one of the most significant aspects of Arab culture. In addition to being a rich source of knowledge, it paints a picture of the daily lives of our ancient forefathers and introduces us to groups to which we may not otherwise have had access. Its use of contemporary idioms, metaphors and symbols allowed it to draw attention to political and social issues that were glossed over in conventional accounts.



Most of the literary, artistic and cognitive forms passed down through the centuries in Morocco were oral, as evidenced by the prevalence of pre-theatrical Moroccan styles, folk music, unwritten folktales and the Zajal, which may be seen as the symbolic counterpart of eloquent Arabic poetry.

In the past, a group of poets who sought a new literary genre that matched poetry to express themselves under specific socioeconomic and cultural conditions emerged; because of the combination of Arabic and Latin languages, particularly in Andalusia, they settled on the art of Zajal.

Rather of focusing on syntax or the need to use an elegant phrase, Zajal integrates classical poetry with communal folklore by drawing on elements of the popular dialect and rhythm.

The Zajal of Morocco is a priceless cultural treasure on par with classical poetry. It has its own creative methods and fan base, and it has proven an important source of Moroccan folk arts, particularly theatre and folk music.

We value Zajal as a living tradition that bridges the gap between the past and the present because of its moral significance to the Moroccan, Arab and Islamic memory. Our rich cultural history is an integral part of our Arab identity, and this may be one of the driving forces for our efforts to learn more about the Zajal tradition in Morocco and to conserve and digitise it so that it can be shared with the world and future generations.

Folklore in The Stories of Khairi Shalabi: A Cultural Approach

Ahamed Al Saghir - Egypt

This study illustrates the folkloric themes of Khairi Shalabi's stories through citations from his short story collection "Reasons for Burning with Fire".

Khairi Shalabi is considered one of the most prominent story and novel authors in modern Arabic literature. He is prolific and unique in his storytelling in Egypt and throughout the Arab world.

Through narrative language, folktales and characteristics of time and place as well as the people upon whom he relied to create his narrative worlds, cultural approaches to Khairi Shalabi's literature varied. Shalabi has come to embody the generation of authors, poets and painters in the Egypt of the 1960s.

His short stories are centred on the portrayal of fundamental folk sense and cultural heritage. Shalabi profited from popular oral culture, which he portrayed in his stories and novels through his characters.

He was also known for his outstanding representation of Egypt's varied social, political, cultural and historical institutions through the presentation of his personal difficulties and experiences, as well as those of humanity in general.

Among the most serious of these concerns was extreme poverty, which spread through Egyptian society in the Age of Openness (during President Sadat's time), when society was divided into the affluent and the poor, and illiteracy spread.

He also represented the lives of the marginalised and their different cultures and customs in his literary works. All of this is apparent in his most notable narrative, "Reasons for Burning with Fire".

Shalabi's narrative incorporated structural variety, relying on folk culture, Egyptian neighbourhood culture and village culture. Khairi Shalabi is one of the few to successfully capture the character of an Egyptian hamlet.

- Khairi Shalabi is one of the artists who captured the soul of an Egyptian hamlet in a unique way.
- Khairi Shalabi is an Egyptian novelist and short story writer who was born in the 1960s.
- Khairi Shalabi has received insufficient critical attention.
- Khairi Shalabi's multiple narrative styles
- The distinct narrative strategies in Khairi Shalabi's works
- The dissemination of folklore imagery and their reflection in Khairi Shalabi's short stories
- Investigating the cultural perspective to Khairi Shalabi's stories using semiotics

This study aims to provide a critical viewpoint of Khairi Shalabi's stories, to put the cultural approach to Khairi Shalabi's stories to the test, and to emphasise the collective folk sense and the attributes of the Egyptian character in his stories.

in each issue to introducing a form of local folk art, and we've been able to attract writers who can provide us with groundwork in the field despite the paucity of this type of content and scholars who wade through it.

It is also a source of pride for us that over the past 8 months, we have not only bridged 70% of the gap that had occurred in sending our hard copied to 165 countries given the COVID pandemic, but also develop our digital presence.

Before the end of each year, we receive a report from the Arabic digital database (Arcif) in Amman, Jordan – one of the initiatives of e-Marefa, which is a comprehensive database that provides citations of peer-reviewed academic journals in the Arab world. It is overseen by a council of several Arab and international bodies, including the UNESCO Regional Office for Education in Arab Countries in Beirut, the United Nations Economic and Social Commission for West Asia (ESCWA), the Bibliotheca Alexandrina, and a scientific committee of Arab and European experts.

For the year 2022, the journal received a letter of commendation from Arcif for meeting every criterion constituting accepted scientific research in the field of humanities and social sciences among the 5100 Arab scientific or research journals covering a wide range of fields. For details of the standards and the classification policy of the journals, please visit the Arcif website at http://emarefa.net/arcif.

We can declare with great pride that a peer-reviewed journal from Bahrain dedicated entirely to folk culture has achieved an extraordinary international reputation after fifteen years of painstaking editing, content selection, and academic arbitration.

The journal is developed with the highest technological standards, completely illustrated on paper in vibrant colours using the most advanced techniques, and then all of its content is uploaded to a website that attracts millions of visitors from all over the world. The effectiveness of delivery and distribution systems, as well as the stability that rewards writers and partners, make this feasible.

His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa, King of Bahrain, is our kind patron who gave us the opportunity to bring what was once a dream to life. We have had every opportunity to flourish and reach a significant readership under the guidance of our honourable king, conveying the message of Bahraini folklore to the rest of the world through a strategic partnership with the non-profit International Organization of Folk Art (IOV), and giving every employee at the Journal an opportunity to live a gracious life in which they can learn, succeed, and flourish

Our journal has grown in popularity in the Arab world and around the world as a result of that caring and generous hand that is always there to help and support. This is a well-deserved accomplishment in the prosperous reign of His Majesty, yet it is a small part of the success his reign has brought forth for the country and its people.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

Bahrain commemorates country's iconic moments and achievements

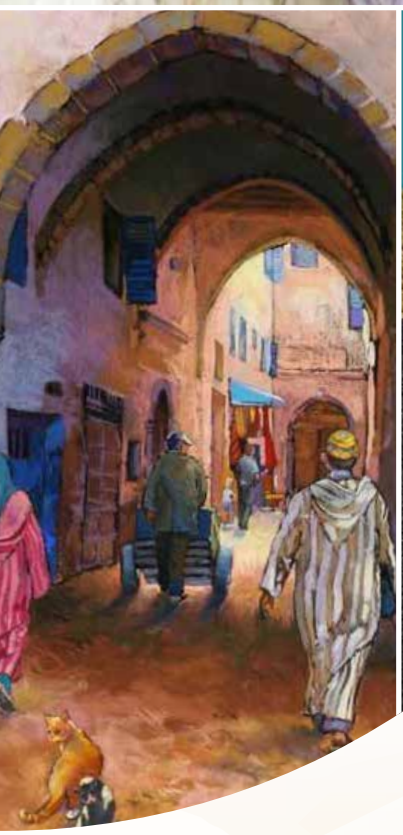
With this issue of our quarterly Folk Culture Journal, dedicated to the same niche approach, we have completed our fifteenth year of consistent publication and are ready to step into the new year with confidence and ambition.

Looking back, the years seem to have passed in the blink of an eye, despite the significant responsibilities and challenges that generally accompany each new release. Challenges of such kind give a rush appreciated only by those who have faced the dangers of spreading any message, let alone a message that is both scientific and sentimental, seeking sharing its wealth of knowledge with individuals from all walks of life.

The Folk Culture Journal has every reason to be proud of the output it has achieved as a result of its investment in a stable and qualified academic and editorial staff who continue to bring together senior academics with practical expertise in the field with authors who have written extensively on the topic of folk culture from both the East and the West and entice leading thinkers and authors from both the East and the West to contribute to the field.

In addition, it has always been our focus and a source of our pride to continuously include a section in each issue devoted to Bahraini and Arab Gulf creative heritage. Over the past year, we've dedicated a special section

Index



5
Bahrain commemorates country's iconic moments and achievements

7
Folklore in The Stories of Khairi Shalabi: A Cultural Approach

8
Moroccan Zajal: Evolution and Aesthetics

9
The Impact of New Beliefs on Artistic Output: The Example of Zar

10
Candles and Their Symbolic Connotations at Weddings and Other Occasions

11
Tijaniyyah Followers and Their Role in Preserving Security and Stability in Contemporary Morocco

12
The Historical Background of The Levantine Folk Song “Alruzana”: An Analysis of Sabah Fakhri’s Performance of The Song

13
The Distinctiveness of Residential Space in Light of Sociocultural Transformations: A Case Study of The Mountain Village of Chenini Tataouine

14
Decorative Features of Traditional Houses in The City of Zabid

15
Kachabia in Djelfa: A Traditional Winter Dress That Combines Prestige, Dignity and Beauty

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 Manager

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 16 - Issue No. 60
Winter 2023

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 16 - Issue No. 60 - Winter 2023

www.folkculturebh.org