الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة
العدد 62 – السنة السادسة عشرة – صيف 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

التقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 62 – صيف 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

تأسيس
فرقة البحرين الوطنية للفنون الشعبية
(مطلب حضاري ملح)

أكتب هذا المفتتح في قاعة الانتظار بمطار بلجراد/صربيا عائدا إلى البحرين بعد المشاركة في احتفالية تأسيس فرع المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV بهذا البلد العريق، وهي المناسبة التي خُطط لها بأن تترافق مع مهرجان وطني سنوي كبير للفنون الشعبية الصربية، شاركت به مختلف فرق الرقص الشعبي إلى جانب فرق موسيقية مثلت مختلف الأعراق والجمعيات وأندية وتجمعات شباب المدن والقرى وفرق الأندية بما مجموعه ثمانمائة وتسعة وخمسون من الأطفال والشباب والكهول رجالاً ونساءً بأزيائهم التقليدية وأعلامهم وموسيقاهم وأغانيهم ورقصاتهم في مهرجان احتفالي وطني شعبي بهيج يطوف الشوارع في مسيرة طويلة حضره جمهور عريض على جانبي الطرقات، وتم بثه مباشرة على القناة الصربية الرسمية.

لقد أكبرت في هذا الشعب روحه المحبة للحياة والمتشبثة بعراقة إبداعاته، رغم ما مر به من صعوبات وتقلبات وظروف سياسية واقتصادية واجتماعية، إلا أنه ظل متمسكاً بذلك الفرح والنقاء وروح الإخاء الإنساني الذي تبثه الفنون الشعبية المتوارثة في وجدان مختلف الشعوب .

لقد لفت نظري أنه لكل تجمع سكاني في القرى أو المدن هناك فرق للفنون الشعبية من الأطفال والشباب والشيوخ راقصين وعازفين مدربين ومصممي أداء حركي وغير ذلك من مستلزمات فنونهم .

كان برفقتي، وأنا منغمس في هذا الجو الاحتفالي البهيج نخبة من كبار مسؤولي القطاع الثقافي الرسمي اللذين شكرت لهم هذه الرعاية وهذا الاهتمام الحقيقي الذي يحيطون به كل فرقة من هذه الفرق الكبيرة منها والصغيرة وقدرت لهم الوقت الذي يمضونه لمتابعة ترتيبات هذا المهرجان .

وأنا أتبادل الحديث، بعد ختام المهرجان، مع أحد المسؤولين لفت انتباهي إلى أن بعض الفرق المشاركة فرق لمدارس رسمية ومدارس خاصة من مختلف المستويات التعليمية، وأن التوجية لرعاية الفنون توجيه تربوي رسمي، من أعلى السلطات وأن مادة التراث الشعبي المادي وغير المادي لهما مكان مناسب في مناهج التربية بمختلف المستويات، فأدركت مكانة هذا الأمر لديهم، والذي هو سر مستوى الأداء الفني الرفيع لهذا المهرجان.

ذكرني الاهتمام بفرق الفنون الشعبية بطيّب الذكر العزيز الراحل الفنان محمد السنعوسي (1938-2022) عندما تولى تلفزيون دولة الكويت الشقيقة واتجه أول ما اتجه إلي تأسيس فرقة تلفزيون للفنون 1978 وانتخب لها كبار موسيقي الكويت: الأساتذة عبدالعزيز المفرج (شادي الخليج)، غنام الديكان، فيصل الضاحي، نجم العميري، وانتدب لها مصممي الأداء الحركي من عدة بلدان عربية وأجنبية، وكلف من ينتخب لها أبرز المؤدين من شباب الفرق و الدور والتجمعات الفنية الأهلية، حيث انخرط الجميع في استلهام فنون الكويت الشعبية القديمة التي كانت تؤدى في الدور والمحافل الشعبية، ليعمل على ضبط أدائها الحركي وتقنينه حسب أصول الأداء وتقنين الوقوف الجماعي وتطوير حركة البدء والختام لتؤدى الأصول الحركية بزي شعبي موحد، تناغماً مع الموسيقى أو الغناء المصاحب لتعتاد ذلك من بعد جو الفرجة الشعبي المفتوح، على العرض الممسرح، وأمام ضرورات تصوير كاميرات الفيديو، فكسبت دولة الكويت مادة ميدانية مسجلة بتقنية عالية يستفاد منها في الدرس والتدريس لأجيال قادمة ومن جانب كسب تلفزيون الكويت وقتها – وما يزال – توثيق مادة تراثية حية ومتقنة، تلبي ضرورات البث التلفزيوني الفني الرفيع وفي الوقت ذاته تقدم مادة للأجيال.

وهناك تجربة عربية سابقة في ستينيات القرن الماضي عندما أسس الأخوان علي ومحمد رضا فرقة رضا للفنون الشعبية بمصر التي اكتسحت نجاحاتها المهرجانات العربية والدولية والأفلام السينمائية ووثقت لمصر العديد من أصول الفنون الأدائية .

ذكرني ذلك أيضاً، عندما كنت مديراً لإدارة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام عند ثمانينيات القرن الماضي، وكنا ننسق العمل مع متحف البحرين الوطني لإقامة معرض البحرين دلمون، فكان ضمن النشاط المصاحب لإقامة المعرض الآثاري حفل غنائي بحريني، فكانت المشكلة أي الفرق نختار من بين فرق الفنون الشعبية البحرينية المتنافسة والمبعثرة للمشاركة بالسفر الى باريس لإحياء حفل موسيقي يؤدى خلاله فن الصوت البحريني وفنون البحر العريقة المرتبطة بمهنة صيد اللؤلؤ، فكان القرار أن نختار المتميزين والمجيدين فقط من كل دار أو فرقة بحيث يكون لكل فرقة من يمثلها، واخترنا للمجموعة إسم (فرقة محمد بن فارس) فكان الانسجام ناجحاً والأداء رائعاً، ولحسن حظ البحرين، أن استمر نشاط هذه الفرقة حتى اليوم.

إذن ، ممكن تأسيس فرقة وطنية للفنون الشعبية، لكنها بحاجة إلى رؤية ثقافية حضارية جديدة وإلى قرار حصيف .. بعيد النظر.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

تأسيس فرقة البحرين الوطنية للفنون الشعبية (مطلب حضاري ملح)

علي عبدالله خليفة 4

تصدير

عقدة الغرب ووقعها في تشكيل الوعي الموسيقي العربي

محمود قطّاط 8

عطف نسق

«الثقافة الشعبية» في ثباتها على نهجها

محمد عبدالله النويري 10

آفاق

الثقافة الشعبية والعلوم الإثنية

أبو بكر خالد سعد الله 16

أدب شعبي

الثقافة الشعبية والإنتاج الدرامي في المسرح والسينما: توظيف الجن في نصوص المسرح الخليجي-نماذج مختارة

زهراء المنصور 32

رحلة لالة عائشة البحرية من بغداد في العراق إلى أزمور بالمغرب الأقصى: حكاية بطعم عجائبي

أحمد الوارث 48

اَلْأَمْثَال اَلشَّعْبِيَّة حكمة الأجداد وثقافة المجتمعات

أحمد جمال عيد 62

التَّجلِّيات البلاغيَّة للصَّدَف واللُّؤلؤ في الشِّعر

أحمد تمّام سليمان 72

عادات وتقاليد

من التراث الشعبي في المشرق الثابت والمتغير في تقاليد الزواج

عاطف عطيّه 98

التبوريدة المغربية بين التراث والرياضة

رضوان ايت إعزى

نبيل تاخلويشت 112

عادات وتقاليد قبيلة السادة البكّارة في محافظة حلب

عبدو أحمد 124

موسيقى وأداء حركي

الچالغي البغدادي بين المفهوم والمهمة الموسيقية

أنيس حمود معيدي 136

القدود الحلبيّة نقطة تواصل بين الفنّ الغنائي العربي الأصيل والذّائقة العربيّة الحديثة

إلياس بودن 148

تاريخ الموسيقى في سلطنة عمان: مقاربات دينية ومقارنات تاريخية

هاني حجاج 170

ثقافة مادية

السمار النابلي حرفة تقليدية تونسية تسير نحو الاندثار من مدينة نيابوليس الفنيقية إلى مدينة نابل الإسلامية

محمد اللاّفي 180

تنمية وتطوير حرفة السعفيات في منطقة مروي شمال السودان

أسعد عبد الرحمن عوض الله 190

فضاء النشر

قراءة في كتاب:
«مشروع جمع التاريخ المروي: التعليم في نزوى»

عماد بن جاسم البحراني 210

قراءة في كتاب:
«فنون التشكيل الشعبي والمجتمع العربي»

وفيق صفوت مختار 214

نافذة على التراث الشعبي البحريني

«الحراسين» في الأمثال الشعبية بمملكة البحرين

حسين محمد حسين 220

تصدير

عقدة الغرب ووقعها في تشكيل الوعي الموسيقي العربي

لا شك وأن للتعليم الموسيقي، دور أساسي في تكوين الطفل وتشكيل وعيه وتنمية مواهبه وملكاته الذهنية والروحية بشكل تطوّري منسجم ومتكامل. وفي هذا المجال، لا بدّ من الاعتراف بأنّه توجد أزمة حقيقيّة في العالم العربي، تُقلّص من مردوديّة هذا الدور، وتحيد به عن مساره الصحيح. ممّا ينال من حضور الموسيقى العربيّة والتراثية تحديدا وقبولها لدى الطفل العربي، ويؤثّر بالتالي، على ذاتيته فنيّا وذوقيّا. والمسؤولية هنا، وإن تتحمّلها جهات عدّة، فهي تعود بالأساس إلى المؤسّسات التعليمية والثقافية.

ونكتفي بالإشارة في هذا المجال، إلى عائق ذي أهميّة قصوى، يتعلّق بـ«الازدواجية» في اللغة الموسيقية والتي أصبحت الأساس في الطرق المعتمدة بمؤسّساتنا التعليميّة والتربويّة والثقافيّة. ازدواجية نظريّة، عمليّة تعبيريّة وذوقيّة صار وقعها على الموسيقى العربية يشغل بال المختصّين أكثر من الموسيقى نفسها؛ ممّا جعلها محلّ نقاشات ومزايدات لا حدّ لها. ويمكن لنا تصوّر جذور هذه المشكلة بوضوح، إذ أنّ التكوين الموسيقي وتذوّقه في عالمنا العربي المعاصر، يعاني منذ خطوات الطفل الأولى، مشكلة «ثنائية اللغة الموسيقية العربية – الأوروبية»، أو بالأحرى ازدواجية نظامين موسيقيين واتجاهين جماليين متباينين: «المقامية العربية» و«التونالية الغربية»؛ وغالبا ما تكون الأولى شبه مغيّبة، بل وأحيانا غير معتمدة تماما.

هذه الازدواجية التي نكرّسها منذ مرحلة مبكّرة في وعي الطفل العربي، أفرزت عندنا مجموعة من العقد النفسيّة والحسيّة والذوقيّة، وخلقت لنا ولا تزال في أغلب الحالات، انفصاما محيّرا في الشخصيّة ما فتئ يتواصل وقعه على المرتبطين بالشأن الموسيقي، من مستمعين وموسيقيّين: ملحّنين وعازفين ومغنّين ومدرّسين وغيرهم من المهنيين في هذه المجالات. تبعا لذلك، تقلّص الإبداع وتذبذب الذّوق، رغم تراكم الإنتاج وتعدّد قنواته. وضع مؤسف يؤيّده ما يعانيه الطفل العربي – منذ بداية تعلّمه بل واستماعه للموسيقى – من تشتّت واضطراب بين لغتين / نظامين لا تشابه بينهما في الأصل ولا رابط، فيزيائيا كان أم عقليا، ذوقيا أم جماليا. ويزداد هذا التخبّط لدى الشباب، مع تزايد الانفتاح على قنوات الغزو وأساليبه ومجالاته ووسائله المختلفة، حتّى صار الإفلات أو اكتساب المناعة من وقعه، يعدّ ضربا من العبقرية.

اعتبارا لكلّ التجارب السابقة، بات واضحا بأنّ الحلّ لا يمكن أن يكون إلاّ جذريا: وهو الانطلاق في التكوين فنيّا وذوقيّا من الموسيقى المحلية / القومية، بل وضرورة القيام بذلك، لأنّ الحاجة صارت ملحّة. هذا لا يتنافى مع تعلّم موسيقى أو موسيقات أخرى في مراحل لاحقة من أجل إثراء المعرفة والذوق والانفتاح على الآخر، إذ لا شك وأنّ في التجارب الموسيقيّة الأخرى الكثير ممّا ينفع والاطلاع عليها إثراء وفائدة. لكن بعد اكتساب الحصانة اللازمة باستيعاب الموسيقى المحلية تكوينا وتذوّقا.

لذا، يتعيّن على المؤسّسات المختصّة بالتعليم الموسيقي والتربية والثقافة الموسيقيّة عموما، أن تجد الشجاعة الكافية لنقد الذات ومراجعة النّفس في حقيقة أهدافها ومضامين برامجها ومناهج توصيلها للطفل وكذلك الشاب العربي، ممّا

يستوجب إعادة النّظر في المفاهيم المتداولة كمسلّمات والتعامل معها على أساس نقدي، مع ضرورة إقحام الاعتبارات الاجتماعيّة والفكريّة والسياسيّة وحقول المعرفة المختلفة وتوضيح الصلة الكائنة بينها وبين الظاهرة الموسيقية وأهميّة دورها في تشكيل الوعي ونحت الذات لدى الفرد والمجتمع. مثل هذه المعادلة، لا يتسنّى تحقيقها، دون إرساء أسس موسيقى محليّة / قومية، واضحة المعالم، فنحن لا نزال نجهل العناصر المكوّنة لهويتنا الموسيقيّة، رغم كلّ ما كتب في شأنها. ذلك لأنّنا تعوّدنا خطأ، البحث عن تعريفات لها، انطلاقا من توجّهات جانبيّة أيديولوجية، سياسية، فكرية واجتماعية، خارجة عن نطاق خصوصيّتنا الموسيقية الحرية بالعناية. فأخذنا شيئا من هنا وشيئا من هناك، ثم حرصنا على أن نكيّف أنفسنا بتقليد هذه المقاييس المفتعلة. والحال أنّ لكلّ مجتمع مقوّماته الخاصّة، فلا يكفي أن يكون توجّه قد صلح في مجتمع ما، أو نجح في بلد ما، حتّى يكون صالحا لنا أو يتوجّب علينا أن ننجح على أساسه.

وبالتالي، عندما نقول «موسيقى عربية» يجب أن نكون واضحين وصادقين في الإجابة على هذا السؤال: ما هي أسس هذه الموسيقى التي نعنيها ونريدها، مدركين أنّها يجب أن تنبع من أعماق تجربتنا الإنسانية عبر الماضي والحاضر. فليس ثمّة موسيقى يمكن أن تُستعار عن طريق التقليد أو النّقل والانتحال، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يجب أن تكون لهذه الموسيقى نظرة مستقبلية، أي أن لا نكتفي باجترار الماضي – ولو كان ممتازا – على اعتبار أنّه صالح لكلّ زمان. بحيث يجب أن تكون موسيقانا العربية تدور حول محور الإنسان العربي من حيث أنه كان وكائن وسيكون... حاجتنا إلى مثل هذه الموسيقى ملحّة وقيامها ضروري، وتحقيق ذلك ممكن، ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟

سؤال يجب أن تعتمد الإجابة عليه، على جملة من المبادئ، من بينها:

- قناعة تامة بأهمية التنوّع الموسيقي وضرورته، أي التحوّل من مجتمع الجموع (المعتمد على عقدة الغرب وعولمة الليبرالية المبنيّة على النموذج الواحد المهيمن)، إلى تيار مضاد هو المجتمع الكوني واهتمامه المتزايد بالتعدّدية والاختلاط الثقافي واحترام الخصوصيات.
- الانطلاق أساسا، من جوهر المادة الموسيقيّة العربيّة ذاتها: نظامها، هيكلتها، تراكيبها اللحنية والإيقاعيّة، الآلات الموسيقية، التقنيات الصوتية، الأساليب التعبيريّة والجماليّة، الوظيفة الاجتماعيّة؛ أي من الداخل المتنوّع (بمختلف روافده)، وبمعزل عن المؤثّرات والاستعارات الخارجيّة التي صارت الهاجس بامتياز لدى عدد من المهتمّين بالشأن الموسيقي عندنا، عوض أن تُتّخذ كإضافة ممكنة حسب الحاجيات.
- لقد بات من الحتمي، اعتماد الإصلاح التعليمي والتربوي والتثقيفي لمواجهة ما يتهدّد الموسيقى العربية من تحدّيات على مختلف مستوياتها العمليّة والعلميّة، والثقافية والاستهلاكية التجارية. باعتبار الموسيقى بما تحمله من فضائل أخلاقيّة وقيم ذاتيّة، اجتماعية وحضارية، تشكّل أحد أهم مظاهر الهويّة وتأكيد الذات انطلاقا من مرحلة الطفولة، كما أن الربط بينها يعدّ من المكوّنات الأساسيّة لقيام نهضة فنية ثابتة الجذور، وعنصرا ضروريا في استراتيجية التقدّم والتنمية، سواء تعلّق الأمر بالإبداع الفنّي أو البحث العلمي.
- الاعتراف بأنّ الأسباب والأهداف المشار إليها هي أيضا من البديهيات. فجلّ الدول المعتزّة بهويتها، الغيورة على سيادتها وتأكيد مكانتها، تراعي هذه المبادئ الضامنة لتشكيل الوعي القومي وتنميته لدى مواطنيها. فالموسيقى على غرار اللغة الكلامية، بمخاطبتها للعقل والقلب معا، تبدو فاعلة ومؤثّرة في الحفاظ على الروح الإنسانية وإذكائها وتنميتها، وهي في هذا الزمن الخاضع لعولمة الاستلاب والنمطية، ضرورية لإرساء حوار متكافئ بين الثقافات، يحافظ على كينونتها وخصوصيتها.

لقد ولّى الزّمن الذي كانت تُعتبر فيه الموسيقي أمرا ثانويا يقتصر التعليم فيه على حشو العقول بقدر من المعلومات الجافة تتنافى في معظمها، مع طبيعة الواقع الموسيقي للمجتمعات. وأنّ استمرار وضع التبعية أو الإفلات منه، يبقى رهن وعي الشعوب ومدى قدرتها وعزمها على ولوج باب التغيّر والتحرّر، وفي إيمانها واقتناعها بأنّ الانخراط الفعلي في العالمية، لا يتحقق ألا بالمحلية الخالصة. كما أنّ تكريس هذا الوعي وتعزيزه لا بدّ أن ينطلق مع مرحلتي الطفولة والشباب.

أ. د. محمود قطّاط

عطف نسق

«الثقافة الشعبية» في ثباتها على نهجها

تتّبع الثقافة الشعبية نهجا ثابتا في نشرها لبحوث كتّابها لا تحيد عنه. وهو يستند إلى المبادئ الأساسية التي قام عليها إنشاؤها باعتبارها رسالة بلد الإصدار: البحرين، إلى العالم؛ وباعتبارها مجلة علمية محكمة. وكونها رسالة إلى العالم، فهي تحتكم إلى جملة من المبادئ الإنسانية، هي بمثابة الروائز التي تحكم نشاطها. وهي جميعا ترمي إلى غاية واحدة، ترنو إليها على مدى سنوات إصدارها. وهي أن تكون ساحة لقاء وتعارف بين الشعوب، تيسّر لهم إدراك عمق ما يؤلّف بينهم رغم تعدد هوياتهم واختلاف ثقافاتهم. فالإنسان يبقى هو الإنسان مهما حملته الحياة والبيئة وخصوصيات الثقافة على أن يكون له في حياته نهج مختلف عن الآخرين. وإذا كان الاهتمام بالثقافة الشعبية قد شهد نشأته مع ظهور النعرات القومية في سياق من الصراع والمغالبة؛ فإن «الثقافة الشعبية» تحرص على أن تكون ملتقى للشعوب المختلفة. تعتزكل جماعة بما لديها وتتمسّك به. وتتعرف إلى ما عند غيرها وتقدّره. فمعرفة ما عند الآخر في عاداته وتقاليده وموسيقاه وتراثه المادي وغير المادي هي طريق لقاء وتضامن وسلام بين الشعوب المختلفة فيما تطمح «الثقافة الشعبية» أن تبلغه. هذا الوجه الأول من الرسالة. أما الوجه الثاني فتلخصه عبارة علمية محكمة. وهي عبارة يدرك أهميتها أهل الاختصاصات العلمية المختلفة سواء تعلق أمرها بمجالات دقيقة في ما يعرف بالعلوم الصحيحة أو تلك التي تقوم على غالب الظن في ما يعرف بالعلوم الإنسانية. وهي جميعا يقوم البحث فيها على جملة من المبادئ المنهجية التي على أساسها يمكن تقدير محلها من الانتساب العلمي. ولا سبيل إلى إدراك ذلك إلا بالاستناد إلى آلية التحكيم العلمي الذي يأخذ بعين الاعتبار جملة من العناصر: موضوعية التناول انتظام المنهج وسلامة العبارة. ومن هذا المنطلق حرصت إدارة التحرير على أن تستجيب النصوص المنشورة فيها إلى جملة من العناصر. أولها معرفي ومداره على أن تكون البحوث مستجيبة بشكل معقول إلى مرجعيات البحث العلمي. وهي إذ تسعى إلى إدراك هذا الهدف فإنها تسلك إليه مسلكا موضوعيا، يأخذ بأسباب التحكيم المتعارف عليه في الأوساط التي تعنى بهذا الصنف من النشر. ومن هذا المنطلق توجه البحوث إلى لجان قراءة مشكلة من أهل الاختصاص، تنظر في مضامينها من حيث علاقتها باختصاص المجلة من ناحية وتماسكها المعرفي ومدى استجابتها إلى شروط البحث العلمي من ناحية أخرى. ولقد حرصت الثقافة الشعبية في هذا السياق على التنقيح اللغوي للمواد المرشحة لديها للنشر. وهي تبذل في ذلك جهودا كبرى بالرغم من أن المسؤولية العلمية في ذلك، تقع على الكاتب وحده كما هو متعارف عليه في كل الأوساط الأكاديمية.

ثانيا تحرص «الثقافة الشعبية» في كل عدد من أعدادها على التوازن بين أبواب الثقافة الشعبية بحيث يتسع له أن يغطي مختلف مجالات الثقافة الشعبية المادي منها وغير المادي (الأدب بفروعه المختلفة، العادات والتقاليد بمختلف ألوانها، الموسيقى والرقص، الثقافة المادية...)

ثالثا تحرص «الثقافة الشعبية» على التوازن بين البلدان والأقاليم وذلك حتى لا تغلب جهة على جهة ولا بلد على بلد وإن كنا نلاحظ أن بعض البلدان أكثر نشاطا من غيرها وأن بعضها أقل منها بكثير. وهوما يدفعنا أحيانا إلى أن نولي بلدا لم يسبق أن نشرنا له، عناية خاصة حتى يكون ماثلا في ذاكرة المجلة. وإذا كانت بلدان بعينها دائبة الحضور في مختلف الأعداد فذلك لأن الأبحاث التي ترد منها تتجاوز معدلات ما يردنا من غيرها بنسب عالية تبلغ الأضعاف أحيانا. والأمر الثابت الذي لا شك فيه أنا لا نوجه لجان القراءة توجيها بعينه حتى ترد تقاريرها على نحو يرجح بلدا على آخر. وإنما نحن نأخذ بالتوصيات الصادرة عنها ونرتب البحوث على ضوئها إلى أربع مجموعات جيدة جدا، جيدة، مقبولة، مرفوضة. ثم نبحث بعد ذلك عن التوازن داخل هذا الترتيب. ولقد تواتر لدينا أن حملنا الحرص على هذا التوازن إلى أن نرجح اختيار بحث على آخر هو دونه في التقدير لأن البلد الصادر عنه لم يلق نفاذه إلى أبواب المجلة بشكل مرضي. فنعمد إلى مراسلة صاحبه ودعوته إلى تجويد عمله وإدخال بعض التعديلات عليه حتى يدرك مستوى مرضيا يجعله جديرا بالنشر. وهو أمر فيه إجهاد لنا. لكنا نقبل عليه أحيانا كثيرة. ونكون في غاية السعادة عندما يتفاعل معنا الكاتب وتتحقق الغاية المرجوة.

أما ما لا يرد في خاطر أي فرد من أفراد أسرة التحرير فهو أن نحابي بلدا لأن السياسة فيه تسلك مسارا معينا وأن نشتد مع كتابات تأتينا من بلد آخر لأن السياسة هناك تتبع مسلكا مغايرا. هذا معيار لا علمي. لا يمكن لأحد يحترم عقله أن يأخذ به. ذلك أن القيمة العلمية لأي عمل إنما تتأتّى من الاعتبارات العلمية التي يندرج في سياقها ولا يمكن أن يستمدّها من سياق آخر. والالتفات إلى المعطى السياسي في هذا السياق هو نقض للمنهج العلمي ونسف له. واعتقادي أن القائلين بهذه الشعارات ليسوا من أهل العلم في شيء.

وإنه لمن خصال العلماء الترفع عن صغائر الأحقاد وأن يخلص الباحث إلى مجاله الذي يبحث فيه، وأن ينأى بنفسه عن دواعي الفرقة والخلاف.

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

الغلاف الأمامي

صديقة المجد

بكفاءة عالية، أصدرت جمعية أوال النسائية بمملكة البحرين سفراً ثميناً محلّى بصور فوتوغرافية احترافية خلابة، يتناول سيرة فن الحياكة عند المرأة البحرينية، بعنوان (النقدة ..بريق الأمل) وأهدت الجمعية هذا المطبوع الثمين المتميز «إلى المرأة البحرينية.. صديقة المجد».

لقد تضافرت العديد من الجهود المخلصة والمعتدة بتراثها الشعبي بجمعية أوال النسائية ذات التاريخ المشرف في العمل الاجتماعي بمملكة البحرين، لتنجز هذا الكتاب الذي يحوي تفاصيل إحدى الحرف الشعبية النسائية في الأغلب، المختصة بتطريز ثياب المرأة بخيوط دقيقة، مطلية بمادة نحاسية ذهبية أو فضية اللون تنتجها معامل في الهند وفي بلاد أخرى. وتعد مثل هذه الحرف فردية تمارسها المرأة أو مجموعة من النساء في البيوت، فتذاع لمن يتقن هذه الحرفة شهرة محلية في أحياء المدن والقرى، فتتوسع شهرة من يُجدن هذا الفن، فيتم تداول أسمائهن باعتداد.

وسيحسب لجمعية أوال النسائية العتيدة، ذات التجارب الاجتماعية الريادية، ولفريق العمل الميداني الاحترافي الدقيق، الذي جمع ووثق وصور مادة هذا الكتاب ريادة في توثيق «النقدة»، وعسى هذا الكتاب بريق أمل لأن تحذو مؤسسات المجتمع المدني في البحرين والخليج العربي، حذو جمعية أوال النسائية، فتعمل على توثيق صناعة أو حرفة شعبية داثرة أو مهملة من الحرف النسائية الشعبية العديدة.

ولقد تفننت ذائقة المرأة البحرينية العاملة في تطريز النقدة لإنتاج أعمال فنية زخرفية على اللباس النسائي بحيث أصبحت هذه الحرفة من الحرف الشعبية العريقة ذات الامتداد التاريخي في توارثها من جيل إلى جيل، كحرفة (الكورار) النسائية، التي تختص بتطريز نوع شهير باذخ من لباس المرأة الخليجية يُسمى «النّشِل» وهو لباس المرأة الخليجية في الأفراح والمناسبات الاحتفائية الكبرى، وهو ما يوازي فخامة وبذخ عباءة الرجل الرسمية المسماة محلياً «البِشْت»، مع اختلافات كبيرة في خامة النسيج وفي الشكل وتوزيع التطاريز، وطريقة الارتداء.

يختلف تطريز (النقدة) عن تطريز (النشل)، فحين تطريز النوع الأول فردي تقوم به حرفية واحدة، فالنوع الثاني يحتاج إلى فريق مكون من حرفية فنية مختصة تقود تثبيت الخيوط المذهبة على القماش إلى جانب ثلاث إلى خمس عاملات يقمن بعملية مداخلة للخيوط عن طريق أصابع اليدين، في ميدان عمل منزلي يتسع لامتداد كم من الخيوط لمسافة ثلاثة إلى أربعة أمتار متباعدة بين المختصة وعاملات تداخل الخيوط، وذلك حسب عرض تطريز الأكمام وفتحة الصدر الممتدة للأسفل وبعدد الزخارف الموزعة على الواجهة الأمامية والأكمام.

يجد القارئ على غلافنا الأول أنموذجاً مطوراً لفن «الكورار» الذي تقوم به حديثاً الآلة، متقنة بدقة متناهية ما كانت تقوم به يد العاملات في المعامل المنزلية، بخيوط مطلية بمادة ذهبية هي غير خيوط فن النقدة، مما هو دارج حاليا ضمن فنون التطريز الشهيرة في البحرين والخليج العربي، والتي قد تكون واردة إما من الهند أو باكستان وغالبا من الصين، مما حد من دور اليد البشرية وحجّم إبداعاتها العفوية.

لقد جاءت هذه الصورة بعدسة «الثقافة الشعبية» بيد المصورة دانة ربيعة.

أ. علي يعقوب

عدسة: دانة ربيعة

الغلاف الخلفي

الفوتوغرافيا والأنثروبولوجيا البصرية

على غلافنا الخلفي لهذا العدد، صورة فوتوغرافية التقطها المصور البحريني عيسى إبراهيم؛ أحد أكثر المصورين البحرينيين والعرب ظفراً بالجوائز والتقديرات الدولية في مجاله، والتي تحصل عليها من خلال مشروعه الفوتوغرافي على مدى أكثر من عقدين، موثقاً خلاله العديد من ملامح الشعوب، وثقافاتها، وعاداتها، وممارساتها، وإرثها الحضاري.. عبر سردٍ بصري تخلق من خلال ارتحالاته في البلدان.

وواحدةً من أبرز صور هذا الفوتوغرافي، صورة غلافنا التي تتميز إلى جانب بعدها الجمالي، ببعدها الأنثروبولوجي التوثيقي، إذ توثق لطريقة تقليدية لصيد السمك، تستخدم في بعض مناطق الصين المحاذية لـ «نهر لي» Li River، والمسماة بـ «ين بو» Yin-Bou، أو «الصيد بطائر الغاق».

ربما وقع نظرنا على عملة الـ 20 يوان الصينية، والتي تخلد مشهداً للنهر وتضاريسه المحيطة، يتوسطه صياد بقاربه الخشبي البسيط، وهي ذات المشهدية التي يوثقها إبراهيم بعدسته. صحيح أن هذه المشهدية قد تكون اليوم ذات بعد سياحي مُختلق، وهو ما قد يجعلنا ننفي عن الصورة بعدها الأنثروبولوجي؛ حيثُ الصورة مفتعلة، ولا تعكس حقيقة السلوك المتبع راهناً. وبعيداً عن حقيقة الوظيفة التي يؤديها الصياد؛ سياحية أم لغرض الصيد ذاته، فإن توثيق ما يؤديه، تخليدٌ لتقليد ثقافي مارسته جماعة بشرية أو ربما ما تزال تمارسه على يد أفراد، وإن كان في طريقه للتلاشي، وهو ما يشكل إضافة قيمية للصورة التي توثق هذا السلوك، خاصة في ظل واقع معولم، تزول فيه تمظهرات الثقافات المختلفة شيئاً فشيئاً.

كثيرٌ من نتاجات إبراهيم الفوتوغرافية، يمكن تصنيفها ضمن سياقات «الأنثروبولوجيا متعددة الوسائط»، المرتكزة على الفوتوغرافيا، أو «الأنثروبولوجيا البصرية»، حيث التقط مئات الصور لأُناس في سياق بيئاتهم الطبيعية، وبمخرجات ثقافية متناغمة مع المعطى البيئي من حولهم، والتي تضمحل في ظل عصر العولمة الثقافية؛ فبين الآباء والأبناء، أو الجيل والجيل الذي يليه، قفزات لم يحصل مثلها على مدى أجيال متعددة في السابق، وهو التحدي الذي تواجهه الخصوصية الثقافية في مختلف الأمكنة؛ أن تُبقي على شيءٍ من خصوصيتها في هذا السيل الجارف، والقفزات المتسارعة، وبالطبع لا يعني ذلك الانكفاء والتقوقع على الذات.

وبالرغم من أن إبراهيم ليس أنثروبولوجياً، إلا أنه وعبر عدسته التوثيقية، ذات البعد الفني، يوثق لشعوب، وأعراق، وقبائل، وممارسات، وطقوس، ومهن تقليدية، وصنوف من الأداءات، والحياة اليومية، والأمكنة.. في عشرات البلدان والمناطق التي ارتحل إليها. وقد شاع هذا الاتجاه لدى الفوتوغرافيين في مملكة البحرين، حيثُ أضحى الاهتمام كبيراً بهذا الجانب، لكن ما يؤسف عليه، عدم وجود اتجاه لإنتاج دراسات تواكب وفرة المنتج البصري.

يبقى أن الجانب الفوتوغرافي جانب ذي أهمية، حيثُ تؤكد الباحثة بشرى عالية، والباحث إبراهيم بن عرفة، في بحثهما «الصورة كتقنية بحث أنثروبولوجية» بأن للصورة دور كبير في «إثراء المعرفة العالمية والإنسانية، من خلال قدرتها على توثيق وتدوين ثقافات الأمم والشعوب، وكذلك الذاكرة الإنسانية»، ما يجعل العلوم الاجتماعية والإنسانية في حاجةٍ ماسة إليها. وهنا تكمن أهمية هذا النوع من التصوير، الذي نحتفي به على غلافنا.

أ. سيد أحمد رضا

عدسة: عيسى إبراهيم

د. أبو بكر خالد سعد الله – الجزائر

الثقافة الشعبية والعلوم الإثنية

العلوم الإثنية تتطلب أيضا الغوص في المؤلفات القديمة

العلوم الإثنية مصطلح جديد ظهر خلال الستينيات من القرن الماضي ضمن دراسات أنثروبولوجية (إناسية) قام بها باحثون أمريكيون زعموا وجود إثْنية جديدة غير تلك التي كانت سائدة آنذاك. إنها علوم تبحث في تعقيدات العلاقة بين الثقافات بشتى أشكالها بمراحات البيئة المحيطة بها. وقد تنوّعت الدراسات من هذا القبيل حيث نجدها تغطي بوجه خاص الثقافة الشعبية ذات العلاقة بالنبات والحيوان والأدوية والطب والآثار والرياضيات والفلك. تسعى هذه الدراسة إلى تعريف القارئ بهذه العلوم مع التركيز على روابطها بالثقافة الشعبية.

«الدراسات الثقافية»: من الثقافة الشعبية إلى العلوم الإثنية:

ظهر في إنكلترا، بجامعة برمنغهام Birmingham عام 1964 على يد عدد من الأكاديميين البريطانيين تخصص علمي سُمّي «الدراسات الثقافية» (Cultural Studies)، وسمّي أيضا «علوم الثقافة»، يُعنى بالتحليل الثقافي. فهو تخصص يجمع بين علم الاجتماع والأنثروبولوجيا (علم الإناسة) الثقافية والفلسفة والإثنية والأدب والإعلام والفنون. كما يسعى إلى الربط بين الثقافات والسلطة ويرفض انتهاك الثقافة الأكاديمية للثقافة الشعبية، وثقافة الأقليات.

ومن ثمّ أعادت هذه الدراسات النظر في التعريف السائد لمفهوم الثقافة بشكل جذري. فبدل اقتصار الثقافة على عنصر ذوق الرجل المثقف وفق التعريف الشهير للأديب الأنكليزي ماثيو أرنولد (1822-1888) Matthew Arnold، فرضت «الدراسات الثقافية» نهجًا أنثروبولوجيًا على الظواهر الثقافية. وبذلك فتحت الباب واسعا أمام الدراسة الجادة للثقافة الشعبية. وهكذا فإن أهمية «الدراسات الثقافية» لا تتمثل في كونها دافعت عن الثقافة الشعبية فحسب، ذلك أن هناك الكثير ممن دافع عنها دون جدوى، بل تكمن في إثباتها بأن الثقافة الشعبية لا توجد بدون تمثيلات خارجية لها.

ومع ذلك، يلاحظ المدافعون عن الثقافة الشعبية أن الخطابات تتجه بصورة عامة نحو التقليل من شأن هذه الثقافة التي صارت تظهر للعيان وتحرج البعض في مجتمع اليوم. فهؤلاء المناهضون لا يرون فيها في زمن التكنولوجيا الحديثة سوى أداة ترفيه بعيدة عن الفكر العميق. ومن ثم يُنظر إليها البعض على أنها تهدد الثقافة السائدة في هذا العصر. يحدث كل ذلك وليس للثقافة الشعبية تعريف دقيق وموحد، لكنها تتميز بتعارضها مع الثقافة «البرجوازية» أو الثقافة النخبوية. ونتيجة لهذا الوضع نجد نقّاد الثقافة الشعبية ينغمسون في العموميات المفرطة بحثا عن مبررات لآرائهم.

ففي فرنسا مثلا، أشار دومينيك خليفة Dominique Kalifa (1957- 2020) في مقال صدر عام 2005 حول الثقافة الشعبية، إلى أن هناك في هذا البلد «إحراجًا كبيرا» فيما يتعلق بكلمة «شعبية»، إذ ثمة من يفهم منها بما يعرف عند السياسيين بـ«الشعبوية» أو بـ«البؤسوية»؛ وهو ما يدل على أننا بحاجة إلى تعريف دقيق لمفهوم الثقافة الشعبية. والجدير بالإشارة هو أن ثمة من الخبراء من يؤكد أنه لا يجوز استعمال العبارة بصيغة المفرد بل الأصح هو الحديث عن «الثقافات الشعبية».

ورغم ذلك لا يرى أصحاب «الدراسات الثقافية» بوجه عام حرجا في ذلك حيث تستخدم تلك الدراسات العبارة «الثقافة الشعبية» (بصيغة المفرد)، وتُميّزها عن «الثقافة الفلكلورية» التي تأثرت في العصر الحديث بتقنيات الاتصال الجديدة، وتُميّزها تلك الدراسات أيضا عن ثقافة وسائل الإعلام التي يتهمها البعض بمحاولات التلاعب بفكر الجماهير. والواقع أن الدفاع عن الثقافة الشعبية -باعتبارها ثقافة إبداعية أصيلة- كانت دائمًا في صلب الأهداف الاجتماعية والسياسية لـ«الدراسات الثقافية». ومع كل ذلك فإن المقاربة التي تنتهجها الثقافة الشعبية المستنبطة من جملة «الدراسات الثقافية» لا تخلو من الغموض.

ومما يراه البعض من سلبيات في الثقافة الشعبية أنه يسودها الابتذال، والخشونة، والافتقار إلى العمق الفكري، فضلا عن أنها تميل إلى الشكل على حساب المضمون، وإلى الكم على حساب الكيف، وإلى الجانب الهزلي والمتعة بدل الجِد. ونظرًا لأن تخصص «الدراسات الثقافية» في بريطانيا كان يمثل مشروعا سياسيا فإن تلك الدراسات تسعى لإظهار أن الثقافة الشعبية هي ثقافة مقاومة ضد الثقافة المهيمنة للنخبة الاجتماعية، وضد ثقافة السوق لوسائل الإعلام.

عندما أثبتت «الدراسات الثقافية» أنها تخصص قائم بذاته، ظهرت أشكال جديدة من المطالبات الاجتماعية، مثل إعادة الاعتبار للثقافة الشعبية لدى الأقليات الجديدة والنظر بطريقة أخرى في العلاقات بين الثقافة السائدة والثقافة مهضومة الحقوق. وفي هذا السياق، فإن أداء «الدراسات الثقافية» في الولايات المتحدة كان حاسما، فهي لم ترفض ثقافات الأقليات ولا الثقافة التي تركز عليها وسائل الإعلام بل تفاعلت معها بفعالية منتقدة القوى الضاغطة التي تحاول طمس جميع أشكال الثقافة. أما بالنسبة لمؤيدي الدراسات الثقافية التقليدية في الولايات المتحدة وأوروبا فهناك الكثير ممن يطالبون بالعودة إلى الأساسيات، أي إلى دراسة الثقافة الشعبية وإلى الدفاع عنها، فضلاً عن الترويج للفكرة القائلة إن الثقافة الشعبية تمثل امتدادا منطقيا وطبيعيا للمجتمع.

لقد أصبحت «الدراسات الثقافية» نموذجًا مهيمنًا في التحليل الثقافي المعاصر، ورغم ذلك يمكن التساؤل عما إذا كانت هذه الدراسات قد أفادت الثقافة الشعبية. نلاحظ أن الازدراء بالثقافة الشعبية قد اختفى نسبيا من مجتمعاتنا اليوم، وتضاءلت هيمنة ثقافة النخبة. ومع ذلك، لازال الطريق طويلا أمام الثقافة الشعبية لتحتل المكانة التي تستحقها.

يمكن القول إن العلوم الإثنية هي مجموعة المعارف التي يمتلكها السكان حول بيئتهم الطبيعية، الداخلية والخارجية، الحيّة وغير الحيّة. لذلك يتم وصف هذه العلوم لدى مجتمع معيّن خلال مرحلة محددة من تاريخه. وهو ما يعني أن هذه العلوم تشكل جزءًا من التاريخ العام لمجتمعاتنا. وكلمة «إثني» هنا تشير إلى كل العوامل التي تتشكل منها الهوية الثقافية للمجتمع: اللغة والرموز والقيم والدارج من الكلام والمعتقدات والمأكل والملبس والعادات والملامح الجسدية وغيرها.

إن المعارف التي يمتلكها السكان عن وسطهم تعني وجود علاقة خاصة بين المجتمع وذلك الوسط. وهذه العلاقة تندرج في إطار الدراسات التي تجريها العلوم الإثنية. كما تسعى هذه العلوم إلى تحديد التأثيرات والقيود التي تمارسها البيئة والوسط على المجتمع.

ومصدر مصطلح «العلوم الإثنية» يرجع إلى مدرسة علماء الإثنية (الإثنولوجيا) الأمريكيين الشباب الذين ادّعوا وجود إثنية جديدة، وأرادوا جعل الدراسة المنهجية لـ«العلم الشعبي» (folk science) الهدف الأساسي لأبحاثهم القائمة على المناهج العلمية المستخدمة في اللسانيات. وقد أدى بهم هذا التوجّه إلى وضع مصطلح «العلم الإثني»، وهو في الواقع مرادف لـ«العلم الشعبي»، مما أثار ردود فعل قوية داخل الأوساط الأكاديمية في الولايات المتحدة، حيث لاحظ ممثلو العلوم «الأساسية» (أي الرياضيات البحتة والفيزياء النظرية...) أن هذه النظرية الجديدة ستؤدي إلى خلط: يمكن اعتبار هذا «العلم الإثني»، بسبب سوء استخدام مصطلح العلم، بمثابة تخصص علمي، في حين أنه قد تم تصوره على أنه موضوع للبحث وليس علما. فهو يجمع بين عدة فروع: علم النبات الإثني، وعلم الحيوان الإثني، البيولوجيا الإثنية، وعلم الصيدلة الإثني، والرياضيات الإثنية، وعلم الفلك الإثني وغيرها. ومن المجادلين في هذا الموضوع الباحث الفرنسي في اللسانيات الإثنية سيرج باهوشيت (1953-.) Serge Bahuchet الذي يرى أن العلوم الإثنية تمثّل نظرة قديمة تجاوزها الزمن نسبيا!

وهكذا يتمّ نشر العلوم الإثنية كبرنامج بحث حقيقي يهدف إلى تحديد الفئات المحلية ووصف العادات السائدة عندها. وقد تعرضت هذه العلوم لانتقادات بسبب رؤيتها التي تميل إلى النظرة الغربية مع أن هذه الرؤية ليست بالضرورة المرجعية المناسبة في المجتمعات غير الغربية. ومهما كان الأمر فالعلم الإثني يساعد على إدراك كيفية تطور المجتمعات البدائية والقبلية، ويركز على المساهمات البيئية والتاريخية التي يقدمها الناس بصورة عامة. ولذا فهو علم يقوم على التعاون بين العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية (مثل علم الإناسة وعلم الاجتماع وعلم النفس

والفلسفة) والعلوم الطبيعية، مثل علم الأحياء وعلم البيئة والطب والرياضيات والفلك.

علم النبات الإثني :

نجد من بين فروع العلوم الإثنية علم النبات الإثني الذي يُعنى بخبرة المجتمع في حقل النبات ومعارفه وتقاليده ومعتقداته ذات الصلة بما تنبت الأرض. والواقع أنه يمكن القول بأن المصطلح الأنكليزي ethnobotany (علم النبات الإثني) قد ظهر لأول مرة في عام **1895** حيث استخدمه عالم النبات الأمريكي جون ويليام هارشبيرجر John William Harshberger (1869 - 1929) الذي كان أستاذا بجامعة بنسلفانيا.

وأُدرج بعد ذلك في اللغة الفرنسية (ethnobotanique) من قبل عالم اللسانيات والنبات والجغرافيا الفرنسي أندريه جورج هودريكورت André-Georges Haudricourt (1911 - 1996) ومن المعلوم أنه قبل الحرب العالمية الثانية بفترة وجيزة، عمل هودريكورت مهندسا زراعيا وعالم نبات، ثم تقني ولغوي في مختبر علم الزراعة الاستوائية بباريس حيث قام بترجمة أعمال عالم النبات الروسي نيكولاي فافيلوف Nikolaï Vavilov(1887- 1943) من الروسية إلى الفرنسية. وفي هذا السياق، يرى هودريكورت أن دراسة تاريخ النباتات ومكانتها في المجتمعات البشرية تتطلب بالضرورة استخدام علم اللسانيات. ولذلك كان من اللازم القيام بوصف ومسح اللغات ذات التقليد الشفوي.

ومن الرواد في هذا المجال في بريطانيا عالم النبات إسحاق هنري بوركيل Isaac Henry Burkill (1870- 1965) ، الذي نشر في عام **1935** موسوعته «معجم المنتجات الاقتصادية لشبه جزيرة الملايو» (A Dictionary of the Economic Products of the Malay Peninsula). وقد عالج في مؤلفه بشكل أساسي علم النبات والجغرافيا والهندسة الزراعية في نطاق البُعدين الاقتصادي والاثني لذلك العهد. وهذا تلبية لاهتمامات الاستعمار البريطاني باستغلال البيئة في تلك المنطقة.

كان الباحث الأمريكي فولني جُونز Volney Jones (1903 - 1982) ، رائد علم النبات الإثني، قد عَرّف هذا الفن بأنه علم يدرس العلاقة بين الإنسان البدائي والنبات. ثم وسّع أمريكيون آخرون هذا المفهوم، أمثال ريتشارد إيفانس شولتس Richard Evans Schultes (**1915–2001**)، الذي اعتبر علم النبات الإثني علما يدرس مجموع العلاقات بين الإنسان والنبات. أما المدرسة الفرنسية فتبنت مفهوما آخر لهذا العلم حيث عَرّفه عالم الفلاحة والنبات الفرنسي لويس هيدان Louis Hedin (1904- 1982) سنة **1946** بأنه دراسة العلاقات بين معتقدات الإنسان وتقنياته والعالم الأخضر (النبات).

لقد عرف تطور علم النبات الإثني عدة مراحل يقسّمها الخبراء إلى ست حقب، هي حسب الموسوعة العربية: العصر القديم، العصر الروماني، العصر الإسلامي، العصر الأندلسي، مطلع القرن الثامن عشر، القرن العشرين وما بعده. دعنا نتعرّف عليها فيما يلي بإيجاز:

1. في العصر القديم: يمتدّ هذا العصر على أزيد من **10** آلاف سنة. كانت توجد خلال هذه الحقبة ارتباطات قوية وواضحة بين الإنسان والطبيعة. وقد قام الإنسان مثلا خلال الحضارة السومرية في جنوب الرافدين بوضع قوائم خاصة باستعمال النبات والحيوان، ويرجع تاريخها إلى القرن التاسع عشر قبل الميلاد. وصُنّفت تلك الكائنات تصنيفاً نفعياً، فقُسم عالم الحيوان إلى أسماك ومفصليات وأفاع وطيور وذوات أربع. كما قسم عالم النبات إلى أشجار وبقول وبهارات وعقاقير وحبوب. وجُعلت الأشجار المثمرة كالتين والتفاح والرمان في مجموعة واحدة. أما في الحضارة اليونانية فظهر علم النبات الإثني بوجه خاص في قصيدة «الأعمال والأيام»

من نَظْم الشاعر اليوناني هزيودس Hesiodes في منتصف القرن الثامن قبل الميلاد. وقد عبّرت القصيدة عن التقويم الزراعي السائد آنذاك.

2. في العصر الروماني: كان أبرز كتاب في هذا الحقل كتاب في علم الأعشاب الطبية من تأليف طبيب يوناني من شمال حلب، هو بيدانيوس ديوسقوريدس Pedanius Dioscorides، (القرن الأول للميلاد). كان هذا الطبيب يجمع النباتات الطبية، ويدرس سبل استخدامها في العلاج ثم يركب منها الأدوية. وفي هذا السياق، نشير أيضا إلى كتاب «الحشائش» لنفس الكاتب الذي وصف فيه الطيور والحيوانات البحرية والبرية دون أن ينسى ذكر ما يُستفاد من ألبانها وأصوافها وشحومها. وورد في هذا المؤلف نقاش حول السموم والتحذير من تناولها. وقد بلغ عدد العقاقير والأدوية التي ذُكرت في الكتاب نحو 950 عقارًا. أما النباتات الطبية فبلغ عددها نحو 550 نباتاً. ومن الكتب الأخرى التي ظهرت في العصر الروماني كتاب هرمس الهرامسة Hermes Trismegistus «مثلث الحكمة» (Trimegist) الذي وصف فيه العديد من النباتات.

3. في العصر الإسلامي: من المعلوم أن سكان الجزيرة العربية كانوا وثيقي الصلة بالشجر والنباتات وكذا الحيوان. وقد استمدوا منها الغذاء والدواء لجميع الأحياء. واكتسبوا خبرة انتقلت بالممارسة من جيل إلى آخر من دون تدوين كتابي. ويذكر المؤرخون أنه في القرن الثاني للهجرة بدأ الاهتمام بتسجيل أسماء الكائنات الحية وتحديد بعض صفاتها. ولعل أشهر من كَتب في هذا الموضوع هو عالم مدينة البصرة الأصمعي الباهلي (123هـ/741م216- /831م) حيث ألف أكثر من ثلاثين كتابًا في مواضيع مختلفة، منها وصف البيئة التي تعرّف عليها. ومن عناوين مؤلفاته في هذا الحقل نذكر كتاب «النبات والشجر»، وكتاب «الخيل»، وكتاب «الإبل»، وكتاب «الوحوش وصفاتها»، وكتاب «مياه العرب»، وكتاب «الأنواء».

ويُعدّ أبو حنيفة الدينوري (ت. 282هـ/895م) أول من وضع أسس علم النبات الإثني عند العرب، إذ ألّف موسوعة في النبات جمع فيها أسماء العديد من الأعشاب والأشجار التي تنمو في الجزيرة العربية. لكن الدينوري لم يكن مجرد جامع، بل تجاوز منهج التعريف الموجز للنباتات الذي دأب عليه سابقوه، وقام بتصنيفها بحسب فوائدها موضحا الجزء الذي يتم استعماله منها، وتأثيره العلاجي لدى الإنسان والحيوان. وواصل العرب والمسلمون بعد ذلك هذا العمل في الغرب الإسلامي وشرقه.

4. في العصر الأندلسي: نلاحظ أن الترجمة العربية لكتاب الأدوية لديوسقوريدس لم تنتشر كثيرا في شرقي العالم الإسلامي وذلك لأن كثيرا من النباتات الطبية المذكورة فيه وردت بلغة أعجمية. ولذا ظلت مجهولة من قبل الأطباء، ولم يتم ربطها بأسماء النباتات التي ورد ذكرها في مؤلفات الأصمعي والدينوري وغيرهما. ولكن حينما وصل كتاب ديوسقوريدس إلى الأندلس، اهتم به بعض مشاهير الأطباء الراغبين في معرفة جميع مفردات الكتاب. وهكذا ربطوا بين أسمائها اليونانية، كما وردت في كتاب ديوسقوريدس، وأسمائها باللغات اللاتينية والبربرية والعربية، المعروفة في بلاد الأندلس آنذاك. وظهرت بعد ذلك عدة مؤلفات في تفسير تلك المفردات بأقلام أطباء أندلسيين مثل ابن جلجل (ت. بعد 377هـ/987م) الذي ألّف كتابا في تفسير أسماء العقاقير عام 372هـ/983م في قرطبة.

ولا يمكن هنا أن نمرّ مرور الكرام على عمل عالم النبات ابن البيطار (593هـ/1197م- 646هـ/1248م) الذي ذاع صيته في الأندلس إذ تعرّف على نباتها وأعشابها ومحيطها الطبيعي. ثم قرر الرحيل إلى بلاد المشرق نحو سنة 617هـ/1219م، فانتقل خلال

1

رحلته إلى المغرب الأقصى والأوسط (عام 1220م). وتابع مسيرته إلى تونس وليبيا، ثم ركب البحر نحو سواحل آسيا الصغرى وبعض جزر بحر إيجه. وفي طريق العودة مرّ بمدينة أنطاليا في جنوب غرب الأناضول عام 1224م. وبعد ذلك اتجه إلى شرقي العالم الإسلامي فزار بلاد فارس والعراق وسورية ومصر. وكان يقيم بكل بلد مدة ينكب فيها على دراسة الأعشاب، يفحص ويختبر النباتات. كما كان يحاول الاجتماع بالأطباء والعشّابين في المناطق التي كان يزورها. وقد صنف ابن البيطار عدة مؤلفات أشهرها كتاب «الجامع لمفردات الأغذية والأدوية»، و«تفسير كتاب ديوسقوريدس»، و«المغني في الأدوية المفردة». ولذا يُعدّ ابن البيطار لدى الغرب أكبر عالم نباتي ظهر في الشرق.

5. في القرن الثامن عشر: في منتصف القرن الثامن عشر، نشر في هولندا عالم النبات الألماني جورج إرهارد رُمْف Georg Eberhard Rumphius (1627 -1702) كتابا بعنوان «مَعْشب أمبوانة» (Herbarium Amboinense) وذلك في خضم جدل فلسفي حول الطبيعة وتشكيلتها. وقد قدّم الكتاب جردا إحصائيا للأنواع النباتية الموجودة في جزر أمبوانة الأندونيسية تميّز بدقة الملاحظة ووضوح الوصف عندما تناول المعارف النباتية المرتبطة بحضارة تلك الجزر. كما حدّد الكاتب أسماء النباتات الدخيلة التي جلبها المستعمر الأوروبي إلى تلك المنطقة. ومن جهة أخرى، أبرز طرائق تصنيف النبات من قبل سكان تلك الجزر مسلطًا الضوء على الموارد النباتية ودورها في حياة المجتمع.

وفي سنة 1690، أصدر الطبيب وعالم النبات الألماني أوغست باخمان August Bachmann (1652- 1723) كتابا عنوانه «مقدمة عامة حول العلاج بالأعشاب» (Introductio generalis in rem herbariam). ومما جاء فيه التأكيد على ضرورة الفصل بين دراسة النبات النفعي المستعمل للعلاج ودراسة النبات بصفة عامة. ووصف الطريقة النفعية بالبدائية لأنها لا ترى في عالم النبات سوى ما يخدم الإنسان في باب الأدوية والعطور والبهارات.

شـكّلت آراء باخمان منعطفا حاسـما في مسيرة دراسة النباتـات حتى القرن التاسـع عشـر. وقد تركّـز الاهتمام على التصنيـف النباتي والدراسـات الوصفيـة للنباتات الإقليميـة والمحليـة. وفي نفـس الوقـت تواصَـل ظهور علمـاء في التصنيـف النبـاتي أدى إلى ولادة علـم النبـات الإثـني الحديث.

6. في مطلـع القرن العشـرين: كما أسـلفنا، فقد كانت ولادة علـم النبات الإثـني عام 1895 علـى يد العالم الأمريكي جون ويليام هارشـبيرجر إذ قـدم آنذاك كمّا معتبرا مـن المعلومات المهمّة عن أصل الـذُرة الصفراء الأمريكيـة. في ذلـك الوقـت، طُلب من هارشـبيرجر أن يحدد بقايا نباتيـة جُمعتْ من حفريـات أثرية عُثر عليها في مسـكن هندي أمريكي قديـم. ومن ثمّ وضع نظاما جديدا لدراسـة النبات، معتمـدا على التقاليد المسـتعملة لدى القبائـل الهندية للنباتـات النافعة. وهكـذا اتضحـت الطرائـق القديمة المسـتخدمة في تبـادل المنتجـات النباتية، وتم اسـتخدام منهج علم النبـات الإثني للكشـف عن عـدد من المـواد القابلة للاسـتعمال الصناعي المعاصر، وعـن تلك التي يمكن اسـتغلالها تجاريـا في الوقت الحاضر.

وفي آخـر المطـاف، أدت الدراسـات في علـم النبـات الإثـني إلى ظهـور عـدة فـروع جديـدة، منهـا علـم النبـات الإثـني المسـتحاث (paleoethnobotany) المرتبـط بعلـم الآثـار وعلـم النبـات الإثـني الاقتصـادي (ethno-economics) المرتبـط بالنبـات والمـواد النباتيـة الأوليـة ومشـتقاتها الاقتصاديـة؛ وعلـم الحيـوان الإثـني (ethnozoology) الـذي اهتـم في بدايـة الأمـر بخـبرة الهنـود الحمـر فيمـا يحيـط بهـم مـن عالـم الحيـوان، وعلـم البيئـة الإثـني الـذي سـنتناوله أدنـاه. وقـد ظهـر علـم الأحيـاء الإثـني (ethnobiology) الـذي بـرز في منتصـف القـرن العشـرين حـين دمـج أحـد العلمـاء علـم النبـات الإثـني وعلـم الحيـوان الإثـني بهـدف الإحاطـة بالعلاقـات المتبادلـة بـين أنمـاط المجتمعـات البشـرية والعالـم الحيـوي.

وهكـذا، وإثر هـذا التطـوّر عـبر العصـور، أصبحت دراسـة علم النبـات الإثـني بدءا مـن الأربعينيـات من القرن العشـرين تـدرج في أمريـكا وأوروبا ضمـن مناهج التدريـس في الجامعـات.

علم البيئة الإثني وعلم الصيدلة الإثني:

1) علم البيئة الإثني:

تنـدرج العلـوم الإثنيـة في صلـب البحـوث متعددة التخصصـات. وقـد أظهـرت هـذه العلـوم أنهـا مجال أسـاسي يمكّـن مـن إدراك الكثير مـن المعلومـات حول العالم، منها إنجازات الممارسـين البيئيين الذين يتعاملون يوميـا مـع الكائنـات المختلفة فضـلا عن البشـر. وبعد سـنين طوال مـن الملاحظـات قامت بهـا عـدة أجيال، منهـم الصيادين في الـبر والبحـر والمتعاملين مـع البيئة الغابية والسـاحلية اتضـح أن علم البيئـة الإثني يمكن، بـل يجب، أن يـؤدي دورًا حاسـما في إجراء بحـوث متعددة التخصصـات حـول العلاقـات القائمة بـين المجتمعات البشـرية والطبيعة.

يـرمي هـذا النـوع مـن العلـوم إلى التعـرّف علـى الطـرق المنهجيـة في التعامـل مـع مختلـف المـوارد في المجتمـع والغـوص بوجـه خـاص في المعـارف ذات الطابع البيـئي وارتباطهـا بالمعـارف التقليديـة والمحليـة. نشـير إلى أن المعـارف البيئيـة التقليديـة، الـتي تسـمى أيضـا معـارف الأهـالي الأصليـين، هـي تلـك المعـارف المتطـورة الـتي يكتسـبها الأهـالي والمواطنـون الأصليـون في مـكان معـين علـى مـدى العقـود والقـرون مـن خـلال علاقاتهـم المباشـرة مع بيئتهـم؛ وهـي تشـمل الطقـوس والمعتقـدات المتراكمـة الـتي يتبناهـا المجتمـع بحكـم علاقتـه بالبيئـة. وتراعـي هـذه المعـارف اسـتخدامات النباتـات والحيوانـات، والتعامـل مـع الأرض.

لكـن كيـف ظهـر علـم البيئـة الإثـني؟ في رسـالة الدكتـوراه الـتي ناقشـها هارولـد كونكلـين Harold Conklin (1926- 2016) عـام 1954 درس هـذا

الباحث علاقة عالم النبات بإحدى اللغات الفلبينية، هي لغة هانونو Hanunoo. وفي تلك الدراسة استعمل لأول مرة مصطلح علم البيئة الإثني (Ethnoecology) عندما وصف نهجه في الدراسة بأنه إثني وبيئي (إيكولوجي) في نفس الوقت. وواصل البحث في هذا الاتجاه بعد حصوله على الدكتوراه. والواقع أن علم البيئة الإثني رأى النور إثر ظهور بعض الأعمال المبكرة للباحث هيو بوبينو Popenoe Hugh، وانتشر بعد ذلك بفضل أعماله.

دعنا نتعرّف على هذا العالم الذي يعدّ باعث علم البيئة الإثني، ومن خلال ذلك سندرك مراحل تطوّر هذا العلم: ولد هيو بوبينو عام 1929 في بلدية تيلا Tela الواقعة شمالي الهندوراس، وهي أرض ذات تربة متميّزة يحلم بها كل عالم نبات وزراعة وآثار وبيئة إثنية. كان والده ويلسون بوبينو عالما في البستنة، أمضى فترة المراهقة في جمع أشجار النخيل في الشرق الأوسط وحدائق الهند الغربية وكاليفورنيا. وفي هذا السياق، نشير إلى أن الفضل في ظهور صناعة التمور في كاليفورنيا يعود إلى حدائق الهند الغربية التي كان من ورائها ويلسون بوبينو.

في وقت لاحق، تم إحضار ويلسون إلى قسم استكشاف النباتات في وزارة الزراعة الأمريكية، حيث عمل قرابة عقدين. وكان أبرز إنجازاته خلال تلك الفترة استكشافه المكثف للبلازما الجرثومية للأفوكادو في المناطق المدارية الحديثة. وأثناء وجوده في وزارة الزراعة الأمريكية، تعرّف ويلسون بوبينو على باحثة متخصصة في الأعشاب الأفريقية، دوروثي هيوز Dorothy Hughes (1904- 1993) وتزوجها، فأنجبت هيو بوبينو. وكان الوالدان قد استقرا خلال فترة قصيرة في تيلا الهوندوراسية حين ولادة الابن هيو.

وبعد ذلك تمّ توظيف ويلسون بالهندوراس من قبل شركة فواكه قصد تأسيس محطة تجارب زراعية. وبفضل تفانيه في العمل أصبحت المحطة تحتوي على حوالي 630 نوعًا من النباتات الاقتصادية تتربع على مساحة 78 هكتارا. والجميل أنه أثناء تطهير محطة الأبحاث، تمّ اكتشاف العديد من القطع الأثرية لحضارة المايا، فأدى ذلك بالباحثة الأم دوروثي إلى الانكباب على دراسة آثار المايا ونشرت فيها عديد الأبحاث.

وهكذا وُلد وترعرع هيو بوبينو في قلب أمريكا الوسطى، تحيط به مجموعات من النباتات الاقتصادية وآثار المايا والتحف. وكان لذلك أثر كبير في توجهه الدراسي إذ قضى الكثير من شبابه في المدرسة الأمريكية للزراعة في الهندوراس. وبهذا الصدد، يتذكر هيو باعتزاز الوقت الذي قضاه في استكشاف الغابات المحيطة بتلك المنطقة حيث تعرف على الكثير من النباتات والحيوانات المحلية حتى أصبح دليلا للزوار من العلماء. والغريب في ذلك الوقت أنه لم تكن لدى هيو نية للدخول إلى الجامعة. ومن حسن الحظ أن العلماء الزوار كانوا يشجعونه على التسجيل في جامعة كاليفورنيا. وفي آخر المطاف تم ذلك وحصل على بكالوريوس العلوم في الري عام 1951. وبعد ذلك عمل هيو خلال فترة وجيزة كعالم تربة في تايلاند.

ثم غادر هيو تايلاند والتحق بجامعة فلوريدا حيث بحث في آثار التحول الزراعي على خصائص التربة الأساسية في غواتيمالا. وقد ركز على زراعة الذرة في وقت رفض هذه الزراعة العديد من العلماء باعتبارها بدائية ومكلفة، واهتم أيضا بتسيير الأراضي التقليدية باستخدام سياقاتها البيئية والثقافية. وفي مطلع السبعينيات عمل في الهندوراس حيث دفع إلى تجنيد الطلاب من مجتمعات السكان الأصليين. كما عمل كمسؤول الاتصال العلمي بين الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية والمعهد الدولي للزراعة الاستوائية في نيجيريا. وجال في كل البلدان الاستوائية في العالم، ومن ثمّ اكتسب خبرة واسعة في علم البيئة الإثني.

والجدير بالملاحظة أن الخبراء يتجادلون في موضوع التقسيم النظري للأنظمة الثقافية والبيئية وفي اعتبار البشر جزءا لا يتجزأ من البيئة. فالإنسان يمثل نوعا أساسيا في النظام البيئي ويؤدي فيه دورا حاسما في

تشكيلته وفي الحفاظ عليه واستدامته. ألا يلعب الإنسان مثلا دورا في ظهور واندثار أنواع من النباتات وفي تكييف سلوك الحيوانات الداجنة والبرية؟ لكن الرؤية السائدة هي أن البشر عامل ملوث ينتهك أماكن كانت بيئتها الطبيعية مختلفة.

ويتساءل البعض: هل استحوذت الدوائر غير الأكاديمية على علم البيئة الإثني؟ وماذا عن المجتمعات المحلية؟ لقد أتاح تطوير المناهج المتأصلة في علم البيئة الإثني إمكانية بناء الجسور بين التخصصات حول قضايا البحث التي يتم تناولها الآن من قبل الجمعيات والجهات الفاعلة في المجتمع. ما من شك أن علم البيئة الإثني يفيد كثيرا في بناء الجسور مع العالم غير الأكاديمي، وهو يعزز توجّه إدراج المعرفة المحلية في سياسات الدول.

2) علم الصيدلة الإثني:

علم الصيدلة الإثني هو نظام يدرس النباتات الطبية في منطقة معينة، لاسيما فيما يتعلق باستخدامها التجريبي وفي الطب التقليدي. ويقوم العاملون في هذا المجال بجرد المعرفة العلاجية المحلية، وذلك بفضل مسوحات ميدانية. ثم ينتقلون إلى التجارب في المختبر لتقييم مدى الفعالية العلاجية. ويأتي بعد عدة مراحل تطوير الأدوية التقليدية المحضرة من النباتات المحلية. لذلك يقع هذا التخصص في مفترق الطرق بين علم الاثنية وعلم الأحياء وعلم العقاقير والكيمياء وعلم النبات.

وبصورة عامة يهدف علم الصيدلة الإثني إلى تحديد المعرفة بالعلاجات التقليدية في جميع أنحاء العالم، وإلى فهم تلك العلاجات بشكل أفضل بغية تحسين الأوضاع الصحية. كما يرمي إلى تقييم دساتير الأدوية التقليدية ومعرفة الظروف التي يمكن استخدامها مع أفضل ضمانات الفعالية، دون أن ننسى بثّ المعلومة على أوسع نطاق. ويعدّ هذا العلم أحد مجالات البحث التي يمكن تطبيقها لأن الأدوية والمعارف القديمة تمثّل مصادر محتملة لاكتشاف الأدوية. والجدير بالملاحظة أن المجتمعات التي يتكاثر فيها استخدام العلاجات التقليدية موجودة في البلدان الفقيرة، لاسيما في البيئات الاستوائية حيث يكون التنوع البيولوجي كبيرًا.

ومن ميزات علم الصيدلة الإثني أنه يؤسس جسراً بين ما نلاحظه في الميدان وما يجري من تجارب في المختبر، وبين العلوم الإنسانية والعلوم الدقيقة، وبين الأقليات والمجتمعات متعددة الجنسيات. لقد ثبت في كثير من الحالات -بعد سنوات من التشهير والتشويه- أن ممارسة العلاج الذي سبق أن وصف بأنه سخيف وبدائي، بل مثير للاشمئزاز وعديم الفائدة، أنه أكثر فعالية مما كان الناس يتصورون. ومع ذلك هناك عدد من المنشورات البحثية والإعلامية يعتبر أصحابها الأدوية التقليدية كدواء للفقراء خرافي وعديم الفعالية ولا يستحق الذكر في إطار نظام صحي محلي، وهو يتعارض مع أبسط الشروط العلمية. فما من شك أنه من حقنا التشكيك في الطبيعة الخطيرة لبعض الممارسات التقليدية، لكن علينا أيضا أن ندقق الأمور: هل الطب الحيوي المعاصر، وهو نتاج علمي محض، خال من أي مخاطر على المرضى؟ لا أبدا! ولذا لا يمكن لعلم الصيدلة الإثني الاستغناء عن التساؤلات ذات الطابع الأخلاقي للبت في مثل هذه التناقضات.

لقد حاول العديد من الباحثين مساعدة الأقليات حتى لا تندثر علاجاتهم التقليدية. ومن أجل كسب ثقة السلطات الحكومية وصناع القرار العلميين والمجتمع الطبي، فقد استند هؤلاء الباحثون في دعوتهم إلى البحث العلمي الذي تم إجراؤه على المواد الطبيعية المستعملة في إعداد الأدوية المحلية. فساهم هذا السعي في إضفاء بعض الشرعية على العلاجات التقليدية وحال دون اختفاء بعض معارفها. وفي هذا السياق، يلاحظ الخبراء أن عددا كبيرا من المنتجات الطبيعية المستخدمة في العلاج التقليدي لم تتم دراستها علميًا بعد، مشيرين إلى أن

تلك التي تستخدم كمرجع لاختبار مستوى المعالج التقليدي أغلبها نباتات دخيلة.

وبهذا الصدد، تلاحظ منظمة الصحة العالمية أن الرعاية الصحية في بلدان الجنوب لا تتحسن كثيرا بمرور الوقت. فعلى مدار الثلاثين سنة الماضية، عولج 80 % من سكان هذه المناطق بالطب التقليدي لأن العلاج بالطب الحديث باهظ الثمن أو غير متوفر. ومن هنا جاءت الفكرة التي صاغتها منظمة الصحة العالمية في عام 1978، وهي أنه يتعيّن على البلدان أن تقيِّم ممارساتها التقليدية في باب العلاج وتدمجها في النظم الصحية الرسمية. من الواضح أن هذه الفكرة تندرج تماما ضمن انشغالات علم الصيدلة الإثني.

وقد توسعت دائرة علم الصيدلة البيئي فظهر مؤخرا علم الصيدلة البيئي السلوكي الذي يُعرف على أنه دراسة وتحليل سلوك المريض وعلاجه بما يتماشى مع ثقافته الإثنية وتصوراته الاجتماعية. ويركز هذا الاختصاص على وصف الاختلافات بين الثقافات من أجل تسهيل طريقة التواصل مع المرضى. ذلك ما يتطلب تحديد الأعراف الأساسية الخاصة بكل ثقافة. ومع ذلك، ينبغي أن يدرك صاحب هذا الاختصاص أن شخصية الفرد لها الأسبقية على السلوك العام للجماعة.

ومن انشغالات خبراء علم الصيدلة الإثني تداعيات الأضرار التي تلحق بالغابات وإبادة النبات عبر العالم. إذ ينبغي حماية الأنواع النباتية. وفي هذا السياق، يؤكد البعض أن الحفاظ على النباتات يكتسي أهمية بالغة في سبيل صون المعارف التقليدية. ثم إن تدريب الأجيال القادمة يتطلب استرداد المعارف الشفوية. كيف؟ بعدة وسائل أبرزها تسجيلها بالصوت والقلم والصورة بقدر المستطاع علما أن النباتات تنتقل دائمًا من حضارة إلى أخرى، ثم يتم دمجها في دستور الأدوية المستخدمة محليا.

الرياضيات الإثنية وعلم الفلك الإثني:

1) الرياضيات الإثنية:

يمكن تعريف الرياضيات الإثنية (أو الإثنورياضيات) بأنها دراسة الممارسات والأفكار الرياضية في علاقاتها مع مكونات الحياة الثقافية والاجتماعية. فهي تمثل ثقافة شعبية أصيلة تساعد على تقريب المفاهيم الرياضية للتلميذ إذا ما كُيفت بالشكل المناسب مع المناهج المدرسية. ومن التعريفات الأخرى لهذا العلم أنه يمثل الرياضيات المدمجة في الثقافة الشعبية، وقيل أيضا إنه الرياضيات التي تتعامل معها التجمعات الثقافية الشعبية مثل المجتمعات القبَلية.

وقد انكبّ باحثون على دراسة إمكانية توظيف الرياضيات الإثنية في المناهج الدراسية ضمن المسعى التعليمي في الغرب. أما توظيفها في المجتمعات القبَلية وبلدان العالم الثالث فكان بالنسبة إليهم من تحصيل الحاصل. والواقع أن لكل مجتمع طرقا ذهنية وفكرية ويدوية خاصة تنبثق من الثقافة الشعبية السائدة لديه. ومن شأن هذه الطرق أن توضح إجراء العمليات الحسابية، وكذا إجراء القياسات ورسم الأشكال المختلفة.

رأى علم الرياضيات الإثنية النور في البرازيل خلال السبعينيات من القرن الماضي عندما أدخل هذا المصطلح عالم الرياضيات الأستاذ أبيرتان دامبروزيو Ubiratan D'Ambrosio (1932- 2021). لكنه ما لبث أن تكثّف النقاش حوله في نهاية الثمانينيات حين اهتم بعضهم بالموروث الرياضي لدى الهنود الحمر في البرازيل خلال الثمانينيات.

تسمح دراسات الرياضيات الإثنية بإدراك كيف تواصل الرياضيات تكيّفها ثقافيا وكيف تم استعمالها في مختلف الأماكن والعصور. وقد جرت العادة في المدرسة الحديثة على تجاهل البعد الثقافي في تدريس الرياضيات. ومن ثم ساد الاعتقاد لدى الكثيرين بأن لا علاقة تربط الرياضيات بالثقافة! وتتجلى هذه النظرة

الخاطئة في طريقة التدريس حيث يتم تجاهل القيم والتقاليد والمعتقدات والعادات الشعبية خلال إلقاء الدروس في المؤسسات التعليمية.

بدأ الاهتمام حديثا بهذا العلم في أوروبا الغربية. أما الولايات المتحدة الأمريكية فقد سبقت أوروبا بحكم اهتمامها بالأقليات الإثنية القادمة إليها من آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية فضلا عن الهنود الحمر. وقد ظلت الكثير من الكتابات حول هذا الموضوع تكتفي بسرد المشاكل المطروحة والتنديد بعدم مراعاة خصوصيات الثقافة الشعبية في هذه المجتمعات.

وما دعّم الاهتمام بالرياضيات الإثنية في بداية الأمر هو توجّه فئة من الأكاديميين كانت ترغب في تحرير الشعوب والاعتراف بثقافاتها الشعبية وتؤمن بضرورة ترقية كل ما يعزز الهوية القومية. وهذه الفئة هي التي نادت مثلا بترقية الرياضيات الاجتماعية في إفريقيا، أي ترقية تطبيقاتها في حياة الشعوب الإفريقية. وقد أكد هؤلاء الأكاديميون بخصوص الرياضيات الشفوية أن في كل الثقافات الإنسانية هناك معارف رياضية تنتقل شفويا من جيل إلى جيل. وهو ما يدعو إلى المزيد من الاهتمام بهذا العلم.

لم يعد البحث في حقل الرياضيات الإثنية اليوم حكرا على بعض البلدان، بل هو في تزايد سواء في عدد أطروحات الدكتوراه التي تناقش في هذا العلم أو عدد الدراسات المختلفة الصادرة في القارات الخمس. ذلك أنه تبيّن أننا بحاجة في سائر البلدان إلى عصرنة الموارد التي تأتينا من التراث الثقافي ذي الطابع العلمي. ولا نستثني في ذلك تراث السكان الأصليين الذين يعيشون مثلا في أراضي القطب الشمالي وغيرها. كل ذلك من أجل تقارب الثقافة الشعبية من الفروع العلمية، وعلى رأسها الرياضيات.

2) علم الفلك الإثني أو علم الفلك الأثري؟

يبدو أن المصطلح الأنكليزي «Ethnoastronomy» (علم الفلك الإثني) قد تمت صياغته في نهاية عام 1973، بعد فترة قصيرة من ظهور مصطلح «archaeoastronomy» (علم الفلك الأثري) في عنوان مقال بقلم إليزابيث بيتي Elizabeth Baity (1907- 1989). وعنوان هذا المقال كان «علم الفلك الأثري وعلم الفلك الإثني حتى الآن» (Archaeoastronomy and ethnoastronomy so far)، وقد نُشر في مجلة «الأنثروبولوجيا الراهنة» (Current Anthropology) التي تصدرها جامعة شيكاغو الأمريكية منذ 1959. إنه لا يوجد خط فاصل واضح بين علم الفلك الأثري وعلم الفلك الإثني. ولذا يفضل الكثيرون دمج العلمين في مسمى واحد مثل «علم الفلك الثقافي».

ومع ذلك، يمكن تعريف علم الفلك الإثني على أنه دراسة المعتقدات والممارسات المتعلقة بالسماء عند الشعوب اليوم، بالتركيز على مجتمعات السكان الأصليين. أما علم الفلك الأثري فهو علم يُعنى باكتشاف ودراسة المعتقدات والممارسات الفلكية للمجتمعات القديمة ودراسة العلوم القديمة للنجوم. إنه، قبل هذا وذاك، أداة لفهم الإنجازات الفكرية للثقافات البدائية، مثل ثقافة الهنود الحمر.

من المعلوم أن علم الفلك الأثري يمزج بين الدراسات الفلكية والدراسات الأثرية، ولذا فهو يسمى أيضا علم الفلك القديم. إنه فن يسعى إلى شرح ما تمت ملاحظته في المجال الفلكي عبر العصور، وذلك باستغلال المعارف الحالية ذات الطابع الإثني والأثري. يعدّ علم الفلك الأثري من الأهمية بمكان في دراسة ثقافات ما قبل عصر كولومبوس (1451- 1506) Columbus. فعلى سبيل المثال، أدت الحفريات إلى استنتاج أن علم الفلك لعب دورًا أساسيًا في وجود حضارة المايا في وسط القارة الأمريكية.

أما علم الفلك الإثني العربي فعكف على جمع معارف وأساليب من قبل علماء فقه اللغة في البصرة والكوفة وبغداد ضمن مؤلفات محددة، هي كتب الأنواء والكتب التي جمع فيها مؤلفو المعاجم مفردات

CURRENT ANTHROPOLOGY Vol. 14, No. 4, October 1973
Copyright 1973 by The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research

Archaeoastronomy and Ethnoastronomy So Far[1]

by Elizabeth Chesley Baity

A NEW SUBDISCIPLINE, a direct interaction between astronomy, engineering, and archaeology, has recently arisen out of interest in the apparent use of astronomical techniques in the construction of megalithic and other monumental structures of ancient times. Hawkins (1963) has proposed the name "astro-archaeology" for this subdiscipline. "Megalithic astronomy" is the term used by Thom (1967, 1971), who has presented meticulous evidence of megalithic

ELIZABETH CHESLEY BAITY comes to anthropology (protohistory) from a career in independent research and writing. She was educated at the Texas University for Women, Denton, and at the University of North Carolina (M.A., anthropology, 1962; Ph.D., anthropology, 1968). She has been a special student in anthropology and prehistory at the universities of Geneva and Tehran and at the School of Oriental and African Studies of the University of London and has done anthropological research in Spain, Turkey, Greece, Iran, India, and Bulgaria. When living in Geneva (where Dr. H. G. Baity was a Director in the World Health Organization), she covered the first Asiatic Conference and later political conferences as a special correspondent for the Greensboro (N.C.) *Daily News*, subsequently reporting on the work of various specialized agencies of the United Nations visited in the Middle East, South Asia, and Africa. As the director of writing workshops for nationals in the subcontinent and Africa (sponsored by the Committee for World Literacy and Christian Literature, now Intermedia), she produced six readers for use in tribal areas of West Pakistan (1954), five for use in tribal areas of the South Sudan (1955), and twenty-one for translation into Swahili and the vernacular languages of East Africa (during the workshop in Kinampanda, Tanzania, in 1956). She has surveyed population literature in East and South Asia and Oceania (1969).

Among her publications are two prize-winning books for young people, *Americans Before Columbus* (New York: Viking Press, 1951) and *America Before Man* (revised edition, New York: Viking Press, 1964). In preparation are a younger-readers' book on the protohistory of the Black Sea area and reports on fire, bull, and astra rituals and iconography of the Middle East, Western Europe, and Asia. As a consultant to the Morehead Planetarium, Mrs. Baity assisted with a show on British megalithic astronomy (March–April 1972). She teaches in the African Studies Program of the University of North Carolina (Division of Political Science) and continues to be interested in population literature work.

Coming from a family with strong astronomical interests extending through three generations (son William is with an astrophysics team), Mrs. Baity first grappled with the precession of the equinoxes while studying with her brothers, Hervey and Ted Chesley, at the latter's telescope and solar-system model on a Texas hilltop. Star-studying and museum research in South America, Asia, and Africa deepened the interest, leading to a dissertation study in which Ibero-Saharan astra iconography supplied clues to the solution of the distribution of protohistoric fire rituals and their survivals studied ethnographically in Spain, India, and Oceania.

The present paper, submitted in final form 14 II 72, was sent for comment to 50 scholars, of whom the following responded: Anthony F. Aveni, Rainer Berger, David A. Bretternitz, Geoffrey A. Clark, James W. Dow, P.-R. Giot, Leo S. Klejn, H. H. E. Loofs, Rolf Müller, Richard Pittioni, Emilie Pleslová-Štiková, Zenon S. Pohorecky, Jonathan E. Reyman, S. B. Roy, Charles H. Smiley, Dean R. Snow, James L. Swauger, and P. M. Vermeersch. Their comments are printed below and are followed by a reply from the author.

[1] In view of the growing interest in archaeoastronomy and ethnoastronomy and the absence of indexed bibliographical data on the two, it seemed that a synthesizing review of the literature would be worth attempting: it was not initially evident that the subject would demand global coverage and a time depth of some 30,000 years. The task is beyond the competence of one reviewer; for aid, I thank the following scholars, absolving them from responsibility for errors or misunderstandings: H. Alimen, R. J. C. Atkinson, Anthony Arkell, H.-G. Bandi, José Miguel de Barandiarán, R. Berger, Verla Birrell, L. Cabot Briggs, Donald Brockington, Pedro Bosch Gimpera, Peter Boev, Aubrey Burl, Cottie Burland, Anthony Christie, George Cowgill, J. Desmond Clark, Krishna Deva, James Dow, Vladimir Dmitriev, Wolfram Eberhard, Robert Ehrich, Clifford Evans, Brian Fagan, Thomas Stuart Ferguson, P. R. Giot, Rojer Grosjean, Wayland B. Hand, Hubert Harber, David Hart, Horst Hartung, Gerald S. Hawkins, Vance Haynes, Robert Heizer, Hugh Hencken, Josef Henninger, G. Evelyn Hutchinson, David Kelley, Ivan King, Paul Kirchhoff, Leo S. Klejn, Richard Knapp, K. K. Leuba, Paul Lévy, Henri Lhote, Alan Lomax, Euan MacKie, Alexander Marshack, Robert L. Merritt, Hugh Moran, Rolf Müller, C. A. Newham, Raúl Noriega, Nancy Kelley Owen, Asko Parpola, Stuart Piggott, Leon Pomerance, Colin Renfrew, Jonathan E. Reyman, Leonid Rezepkin, A. E. Roy, D. Robertson, the late Keith Seeley, Charles H. Smiley, Marc Sauter, D. J. Schove, Ramón P. C. Schulz, J. B. Segal, Archer Taylor, Alexander Thom, B. L. van der Waerden, and Gene Weltfish. I was not able to locate every study cited, but for the sake of future researchers have listed the titles in the appropriate context.

I thank my fellow workers at Soria, Sr. and Sra. Teógenes Ortego y Frías and Jose Antonio P. Rioja; elsewhere in Spain, I was helped by ethnographers Julio Caro Baroja, Luis Cortes, and José Tudelo, linguist Antonio Tovar, and archaeologists Antonio Arribas, Luis Pericot García, and A. Panyello. At Greek fire rituals I enjoyed the company of ethnographers Georges and Anastassios Megas, M. Romaios, and Georges Spyridakis, and in Bulgaria, that of Peter Boev. I thank Rossitza Anghelova for her book on the Bulgarian fire dance. In Turkey on various occasions I received hospitality at their excavations and institutions from Hamit Koşay, Tahsin Özguç, and Raci Temizer, and in Iran was taught by Mohamet Moghadam and helped by David Stronach, O. R. Gurney, and Maurizio Tosi. Among the specialists on Indian archaeology to whom I am indebted for interviews in London and India are Sir Mortimer Wheeler, F. R. Allchin, Swami Ranganathananda, S. Chaudhuri, and L. P. Vidyarthi and his anthropology staff at Ranchi University, through whose efforts I attended a Sorai fire walk. Reference librarians giving invaluable assistance include Louise McG. Hall and her assistants at the Library of the University of North Carolina at Chapel Hill, Margaret Currier of the Peabody Museum at Harvard, and A. H. Weisencraft of the University of London.

أول مرة يظهر مصطلح «علم الفلك الإثني» (ethnoastronomy)
عام 1973 في عنوان هذا المقال

النهار والليل. وفي هذا السياق، يمكن اعتبار كتب الأنواء المصدر الأساسي لعلم الفلك الإثني العربي، فهي تشرح العلاقة العميقة التي أقامها العرب قبل الإسلام بين ظواهر الغلاف الجوي والنجوم. وتجدر الإشارة إلى أن تلك الدراسات مكّنت العرب من رؤية سبب هبوب الرياح وهطول الأمطار فزوّدت السكان بنوع من التقويم المتكيّف مع دورة الفصول.

يعتمد علم الفلك الأثري على فرضية تقول إن الشعوب القديمة كانت مهتمة بالظواهر السماوية وحاولت تقديم تفسيرات معينة لهذه الظواهر. وقد استخدمت تلك الشعوب على مدار تاريخها ملاحظاتها حول الطقوس ودمجتها في أساطيرها من أجل إعداد التقويمات للأنشطة الموسمية، مثل المواسم الزراعية.

ويرى العديد من علماء الآثار في أوروبا أن مجال البحث في هذا العلم واسع جدًا وسيكون من العبث الاعتقاد بأن مجتمعات ما قبل التاريخ أو المجتمعات القديمة كان لديها «علم» خاص بالنجوم يمكن دراسته عندما ندرس اليوم علم الفلك. ومن شأن هذا النوع من الاعتراضات أن يجعل دراسة «العلوم القديمة للنجوم» مشكوكًا في نتائجها. ومع ذلك، يبدو اليوم علم الفلك الأثري في الولايات المتحدة علمًا قائما بذاته. وخلاصة القول إن الكثير من الخبراء يفضلون الآن الحديث عن علم الفلك الإثني مع أنهم مقتنعون بأنه استولى على نصيب كبير من علم الفلك القديم (علم الفلك الأثري)!

الخاتمة:

ظهرت العلوم الإثنية في الدراسات الأنثروبولوجية خلال منتصف القرن الماضي في القارة الأمريكية نتيجة محاولات بعض علماء الأنثروبولوجيا لإعادة تعريف

مفهوم الثقافة. ويعتبر هؤلاء العلماء الثقافة ظاهرة فكرية ونظاما معرفيا وليس ظاهرة مادية أو سلوكية أو عاطفية. ومن بين أنواع هذه الثقافة ما يُعرف بالثقافة الشعبية. لقد بيّنت الدراسات المختلفة في مجال الثقافة الشعبية أن العلوم الإثنية فتحت الباب أمام التعاون بين العلماء من مختلف التخصصات، كما ساعدت البشر على اكتساب فهم أفضل وأوسع لروابطهم مع الطبيعة. وعلى كل حال، صار واضحا اليوم، بفضل تلك الأبحاث، أن الثقافة الشعبية المرتبطة بالمعارف التقليدية والمحلية ليست أقل شأنا من المعارف العلمية. ذلك ما سعينا إلى توضيحه خلال هذه الدراسة.

2

أهم المراجع :

1. زهير البابا م. ز.: الإتنولوجية النباتية، الموسوعة العربية، المجلد 1، دار الفكر المعاصر، بيروت.
2. http://arab-ency.com.sy/ency/details/33
3. سعد الله أ. خ.: تفعيل دور الثقافة الشعبية في تدريس الرياضيات للأطفال، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 37، المنامة، 2017.
4. عيسى بك أ.: تاريخ النبات عند العرب، مطبعة الاعتماد، مصر 1944.
5. Baetens J.: «La culture populaire» des Cultural Studies, Hermès, 42, Ed. CNRS, Paris, 2005.
6. Barker Ch.: Cultural Studies. Theory & Practice, London, Sage, 2008.
7. Horton R.: African traditional thought and Western Science, Africa, 37, 1967.
8. Kane E. A.: Les systèmes de numération parlée des groupes ouest-atlantiques et Mande, Contribution à la recherche sur les fondements et l'histoire de la pensée logique et mathématique en Afrique de l'Ouest; Lille, 1987.
9. Leal O. F.: Popular tastes and erudite repertoire: The place and space of television in Brazil, Cultural Studies 4 (1), 1990.
10. Martin G.: Ethnobiology and ethnoecology, Encyclopedia of Biodiversity. Elsevier Inc., 2001.
11. Posey, D. et al. : Ethnoecology as applied anthropology in Amazonian development, human organization 43 (2), 1984.
12. Putra H. S. A.: Ethnoscience a bridge to back to nature, E3S Web of Conferences, Vol. 249, 2021.
13. https://www.e3s-conferences.org/articles/e3sconf/pdf/2021/25/e3sconf_css2021_01002.pdf
14. Rose J.L. et al.: Ethnobotanical remedies for acute diarrhea in Central anatolian Villages,. Economic Botany 67 (2), 2013.
15. Ruggles C. L. N. (ed.): Handbook of archaeoastronomy and ethnoastronomy, Springer, New York, 2015.
16. Toledo V. : What is ethnoecology? Origins, scope, and implications of a rising discipline". Etnoecologia 1(1), 1992.
17. Vats R. & Thomas S.: A study on the use of animals as traditional medicine by Sukuma Tribe of Busega District in North-Western Tanzania, Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine 11 (38), 2015.

الصور :

- من الكاتب

18. https://cdn.alweb.com/thumbs/planting/article/fit710x532/%D8%A3%D9%87%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%B9%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A8%D8%A7%D8%AA.jpg
19. https://mybayutcdn.bayut.com/mybayut/wp-content/uploads/International-Astronomical-Center-AR030620203.jpg

أدب شعبي

الثقافة الشعبية والإنتاج الدرامي في المسرح والسينما
توظيف الجن في نصوص المسرح الخليجي-نماذج مختارة 32

رحلة لالة عائشة البحرية من بغداد في العراق إلى أزمور بالمغرب الأقصى:
حكاية بطعم عجائبي 48

اَلْأَمْثَال اَلشَّعْبِيَّةِ حكمة الأجداد وثقافة المجتمعات 62

التَّجلِّيات البلاغيَّة للصَّدَف واللُّؤلؤ في الشِّعر 72

أ. زهراء المنصور - مملكة البحرين

الثقافة الشعبية والإنتاج الدرامي في المسرح والسينما

توظيف الجن في نصوص المسرح الخليجي - نماذج مختارة

لقطة من مسرحية (الياثوم) للكاتب سالم الحتاوي

توطئة:

الثقافة كائن حي؛ ينمو ويكبر ويحتاج أن يزدهر في مكانه، واحد من الكنوز غير المادية التي يجب المحافظة عليها وتنميتها، لأنها تأتي في مقدمة المعايير التي تقاس بها حضارة ورقي وتقّدم الأمم والأوطان، رافداً أساسياً في التنمية المستدامة، وتأثيرها لا يقلّ عن القوى الاقتصادية والاجتماعية وغيرها، لكن أثر الثقافة في التنمية يأخذ خطاً مختلفاً عن سواها، لأن مجموع المعارف البشرية بالإضافة إلى العقائد والأساليب التي تشكل وعي المجتمع، تكسبه صفة التحضر وتسبغ عليه بشكل أساسي، الصورة المعيارية الدقيقة لقياس الاستقرار أيضا، فلا وجود لثقافة إذا كانت الحرية والإبداع مقيدين.

أما الثقافة الشعبية التي تُخزنها الذاكرة الإنسانية بشكل تلقائي، والمتمثلة في مظاهر معنوية كالمعتقدات والموروثات والعادات والأعراف، أو مظاهر محسوسة كاللغة المنطوقة والموسيقى الخاصة بكل فئة أو منطقة، فتشكل رافداً أساسياً للتنمية المجتمعية على وجه الخصوص، حيث إنها القوة التي تعزز خصوصية الشعوب وترفع من سوية الأفراد وتثري أفكارهم؛ وبالتالي تفسح المجال للتميز والإبداع وأيضا خلق هوية ومنتج ثقافي خاص بهم. لذلك حين يتصل الموضوع بالإنتاج الفني المتعلق بالدراما، لابد أن تظهر وتتصدر الثقافة الشعبية فيها، كما حال الفنون جميعاً فتبرز بوضوح في التشكيل والموسيقى، والرقص، والسينما، والمسرح.

وكل فن من الفنون يحمل في طياته، مهمة نقل وتسليط الضوء على الثقافة الشعبية بوصفها جزء من مكوّنات الفنان، تظهر في أعماله التي يرغب أن يعرضها للجمهور ويطمح أن تؤثر فيه ويتجاوب معها، ويعتبر المسرح الملقب بأبي الفنون أحد أهم الوسائط التي تنقل روح المجتمع وثقافته الشعبية، في العروض المسرحية التي تحوي الموروثات لتوظيف معطياته بشكل فني، يستفاد منه في استحضار الماضي وطرح قضية ربما تكون راهنة من خلال هذه الثيمة. وهذا ما يجعل من ضرورة تبني سياسة الأعمال الفنية من هذا النوع، والتي تعتبر رافداً أساسياً للتنمية، حتى تحقق الاستدامة الثقافية المنوط بها والحفاظ على الممارسات والمعتقدات الثقافية التي تحفظ للمجتمعات وجهها الحضاري والأصيل.

ومن الثقافة الشعبية تنبثق المعتقدات التي تأخذ عند الشعوب مكانة كبيرة في عمرها الزمني، ويحتاج الفرد إلى وقت طويل من الزمن، لينتج أو يبني على سابقيه، أو ربما يتمرد على فكرة ما بعد تمحيص وتحليل، ولا يمنع هذا أن يعتنق كثر الأفكار المسبقة التي يقدّمها المجتمع لهم، مع باقة كبيرة تشمل العادات والتقاليد والمعتقدات والأعراف وأشياء أخرى؛ يكاد المنطلق يكون واحداً لكن مهام ترميمها والحفاظ عليها ونقلها للأجيال التالية هي مهمة المؤمنين بهذه الباقة -القابلة للزيادة-، إيمانهم بديانتهم وحفاظهم عليها، والتجويد متى ما استدعت الحاجة لذلك.

المعتقد الشعبي: النتيجة التي تأتي بعد مجهود اجتماعي

تتداخل مع المعتقد الشعبي علوم كثيرة متعلقة بتداخلها مع حياة الفرد، وليس من السهولة فصلها أو حصر انتمائها لعلم واحد، بسبب التشعب وأيضا أساس وأسلوب تكوينها ومصدره، وتساءل باحثون فيما إذا كانت المعتقدات الشعبية تنتمي لعلم الاجتماع أم التكنولوجيا، الفلكلور أم الأنثروبولوجيا، أو تعود جميعها للأساطير الدينية المبنية على نصوص مقدسة ثم امتزجت مع كل ما سبق فأظهرت هذا الشكل الاجتماعي المعروف.

وأحد تعريفات المعتقد الشعبي أنه «ظاهرة اجتماعية تنتج عن تفاعل الأفراد في علاقاتهم الاجتماعية وتصوراتهم حول الحياة والوجود وقوى الطبيعة المخيفة والمسيطرة أو المتحكمة في تسيير الحياة الكونية»[1] ومع مرور الوقت وتقادم الزمن، يصبح المعتقد الشعبي ذا قوة مسيطرة في مجتمعاته؛ شبيهاً بالعرف الذي يتراكم اجتماعياً فيغدو أكثر قوة وسيطرة وتأثيراً من الدين والقانون أيضا! فيمارس -المعتقد- قوته القاهرة على أجيال أتت لا تعي أصل ما تمارسه من أفعال وطقوس وواجبات، لأن البيئة الاجتماعية تفرض على أفرادها الطاعة ولا تحبذ النقاش فيما تعتبره مسلمات وبديهيات، فيكون على الفرد أن يمتثل للأوامر لأنه لو فعل غير ذلك، سيكون مهدداً بعقاب ملموس أو محسوس تجلبه جهة ما: قدسية أو مجتمعية.

حبكة المعتقدات: تصديق أم خرافة؟

ولأن لا أحد يستطيع الحكم بشكل نهائي على هذه الأحداث التي تنتمي معظمها للغيب، لأن لا تفسير

علمي لها، فينقسم البشر حسب مرجعياتهم العقلية والإيمانية؛ جزء كبير منهم يرضخون لما جبلوا عليه هم ومن قبلهم، يُسلمون تماماً بأي شيء ثم يمارسونه بقناعة شديدة؛ قناعة تدهش المراقب من الخارج عن دوافع هذا التصديق وماهيته، وكيف أنه يصبح من نسيج ثقافة الشعوب ويكرر وينقل للأجيال تباعاً دون أي موجبات تجعله أمراً واضحاً ومسلماً به في ذات الوضع. بل أن قوة العلم الذي يتطور كل يوم في وقتنا، تجعل من المعتقدات التي لها ارتباط بالخيال والغيب، أمرا له تحليلاته العلمية في دراسة أصل الظواهر، ومعرفة دواخل النفس البشرية التي ابتكرت هذه المعتقدات عن قصدية أو مصادفة كبرت وتضخمت مع الوقت حتى صارت مسلمات مع الوقت.

الجن المذكور في القرآن: وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ

يصنف الجن على أنه من الخوارق غير المرئية المذكورة في القرآن، كما في الآية الكريمة السابقة من سورة الذاريات (56) وآيات أخرى عديدة، تؤكد على خلق الله سبحانه وتعالى للجن والإنس على حدٍ سواء، كما أتى ذكر الجن في القرآن والكتب المقدسة الأخرى مرات عديدة، لهذا جاء المعتقد الشعبي بوجودهم جنباً إلى جنب مع البشر، والأولون كانوا يعرفون الجن على أنها «أجسام هوائية مشف الجرم من شأنه أن يتشكل بأشكال مختلفة لها عقول وأفهام وقدرة على الأعمال الشاقة»[2]، أما القرآن الكريم والأحاديث النبوية تدل دلالة قاطعة على أن الجن خلقوا من النار كما جاءت الآية الكريمة: ﴿وخلق الجان من مارج من نار﴾.

ويعني هذا أن التصديق جاء أولاً من منطلق العقيدة الإيمانية المصدقة بالقرآن، والتي جاء فيها ذكر الإنس والجن في آيات عديدة كتأكيد على وجودهم ودورهم في الحياة، وأن الإيمان بالغيب من أسس العقيدة الإسلامية ولا يجوز للمسلم أن يساوره ريب أو يعتريه شك في هذه المسألة كما غيرها[3] وعن كونهم كائنات غير مرئية لا يمكن رؤيتهم بالشكل المادي، فهذا لا يعني عدم وجودهم -حسب عدة باحثين دينيين- لهذا فإن باب الحكايات الشعبية يشرع المجال للخيال والخرافة، وتكوين الصور المتعددة ذات التماس مع الواقع ليتكون النسيج القابل للتمدد مع تناقل الحكايات لتصبح ضمن المعتقدات الشعبية.

عالم السحر المجهول: الجن

والجن في المعتقد الشعبي قوة سحرية فهي «قادرة على تقديم الهبات والمساعدات سواء من خامات ثرية أو بعض الخصائص ذات القيمة الجيدة، فهي قد تكون صديقة وتقدم المساعدة أو مؤذية تعكر صفو الحياة وتسبب الأحزان، كما يمكنها أن تثير العواصف وتنتقل وتتحول في شكلها كما يكون لها أيضا أفكار مقدسة ونبوءات[4].

وطبيعة الجن موصوفة لمخلوقات مستترة لا يراها الناس وإن كانت تظهر أمام البعض -كما ينقل- فيرونها بالعيان، وهي مخلوقات تتلون وتتبدل فتأخذ كل الصور وكل الأشكال حتى صورة الخنزير والكلب، ولها أفعال غريبة ومتفرقة فيها من الخفة والتلوي مما يخيل للإنسان أنها غير اعتيادية ولا إنسانية ومن هنا صار يقال عمن يصاب بنقصان في العقل ويقوم بحركات غير متوازنة: به جن أو مجنون[5].

وأتت كثير من الإخباريات القديمة المتداولة والمعتقدة أن باستطاعة الجن أن تنقل أماكن سكنها من مكان لآخر بسرعة مذهلة كما وصفتها الروايات «مررنا بقوم ونزلنا للراحة عندهم ثم غادرناهم وعدنا بعد قليل فلم نجد للقوم أثراً فعلمنا أنهم من الجن»[6].

حفظ المسافة أمان بين العالمين:

ولكون هذا العالم غير المرئي مختلف عن العالم المادي الذي نعيشه، فلابد أن توضع بعض الأسس التي تستمد استنباطاً من الكتب المقدسة أو ما يستوحى

منها، لفصل عالمي الإنس والجن عن بعضهما بالقدر الممكن حتى لا تحصل أذية ينسبها البشر لقوى غيبية يمكن تفاديها، وهذا باب اجتهاد كبير لا ينتهي وليس له ثوابت معينة، لكن معرفة أساسيات هذه الثوابت تقلل من حصول أي اقتراب وبالتالي تشابك؛ لذا ينوه بعض رجال الدين / الباحثون في الروحانيات / الدجالون وكثير من المدعين أو ممن يأخذون من الموضوعات عناوينها، بالنأي عن زيارة البيوت القديمة المهجورة لأنها تكون تلقائيا سكن الجن، أو البيوت التي تركها أهلها بسبب وجود الجن فيها فتسمى «البيوت المسكونة»[7] بينما يرى رأي آخر أن الجن تسكن الخلاء والمراحيض أيضا، وهو خاص بكفار الجن لأنهم يفضلون الأماكن النجسة والمواطن القذرة.

وقد فسر باحثون آخرون[8] سر كثرة المواقف التي يتعرض لها الإنس من قبل الجن في البوادي والأودية الجرداء في إشارة لمواطن الجن في بلاد العرب وكمعتقد شعبي، وعلى الرغم من أن موضوع الجن وتبعاته موجود في كل الثقافات العالمية وفي أساطيرها وقصصها وخيالها وفنونها أيضاً، إلا أن ظهور الجن مرتبط في الأماكن المهجورة والخرائب، وهي صورة ذهنية تكاد تكون ثابتة، وإذا ما تمّ ربطها بالتطور والعلم وقدوم التكنولوجيا التي أنارت ظلام الليل، وبدونها يستطيع كل ذي خيال واسع أن يمزجه مع المقدس والميثولوجيا، فلا يعود هناك فرق بين ما يقال على سبيل اليقين أو ما يقال من باب جموح الخيال وخصوبته!

وفي الطعام يختلف المؤلفون حول تقسيم الجن إلى أصناف: «إما ريح لا يأكلون ولا يشربون ولا ينامون في الدنيا ولا يتوالدون، ومنهم أجناس يأكلون ويشربون ويتناكحون وهم السعالى والغيلان والقطارب وأشباه ذلك» وإما أنهم «خلقوا من النار وهم كبني آدم يأكلون ويشربون ويتناسلون»[9] وعصي على أذهاننا، كبشر، التخيل أن لهذه الكائنات غير المرئية، حاجات مادية عادية ومتاحة كالأكل والشرب والجنس، بينما دورهم في حياتنا مقلق كخوارق لا يمكن التكهن بأفعالهم.

ومع أن لديهم القدرة على التغير والتبدل في كل شكل، لكن الصورة المادية المألوفة عنهم هي شكل القطة السوداء بالكامل – وهي الصورة المتبناة في الأعمال الأدبية والفنية – ومبرر هذا أن اللون الأسود يندمج مع الظلام الحالك ولا يظهر منها إلا العينان التي تلمع[10] لذلك يخاف الناس منها ويقرأون الآيات التي تحصنهم شر الأذى من الجن.

كذلك هناك سلوكيات أخرى؛ يتم تجنبها خوفا من تهييج الجن أو إثارة غضبهم، مثل رش الماء الحار في الليل[11] للاعتقاد بأن الماء سيحرق الجن ويتسبب بالتالي في حالات التلبس التي تهلك صاحبها وتلحق الأذية به وعلى جميع نواحي حياته لأن الجن يكون مسيطراً عليه بالكامل.

توظيف الجن في نصوص المسرح الخليجي:

ولأن الجن خامة غنية لما فيها من خصائص تستند لنصوص وتقلع بالخيال من غير حدود، أصبحت مادة رائجة للقصص والحكايات، للروايات والأعمال التشكيلية الفنية وللدراما بكافة أنواعها، خصوصا في منطقة الخليج العربي لما فيه من بيئة خصبة تطلق هذه حكايات الجن والشياطين وتجعل منها منطلقا للابتكار والسحر والاشتغال على الصورة بالشكل البصري الذي تدخل فيه التقنيات والعناصر المبهرة مما لا يمكن حدوثه في عمل فني آخر تجري أحداثه على أرض الواقع بالكامل.

وفي المسرح الخليجي؛ استعان كثير من الكتّاب في نصوصهم بثيمة الجن للتعبير عن الخوارق والأفعال التي لا مبرر منطقياً لها؛ ليس كشكل من أشكال التهرب من الوصف، بل لأن طبيعة المجتمع وخصوصيته، معتقداته وحكاياته والأفكار التي يصدرها مجتمعه، تحتوي على هذه الحكايات التي تنسب للجن كل ما لا تستطيع تفسيره، ويرى رأي آخر أن هذه المجتمعات «البدائية» آمنت كثيرا بما يأتي في حكايات «السحرة

والمشعوذين الذين كانوا يقومون بسخط أفراد من البشر إلى حيوانات أو طيور أو زواحف»[12] والمستمدة من حكايات «ألف ليلة وليلة» التي تتناقلها الألسن عبر الزمن. ولم يفت على المسرحيين العمل على مقاربة الحكايات المتناولة شعبياً إلى سردهم المسرحي، ومزج الحالة بالحكاية الشعبية / المعتقد الشعبي بالحالة التي يعالجها النص، أو العكس فلو حدث أن تناول المؤلف شخصية يتعرض صاحبها إلى حالات مرضية وجسدية غير مفهومة، فتنسب حينها إلى كون هذه الشخصية تحت سيطرة الجن: سواء أكان ذلك عبر أعمال السحر وإخضاع الجن من قبل السحرة من البشر، أو تلبّس وغيرها من الأشكال التي تبرر للشخصية أفعالها.

وقد حاولت الباحثة قراءة أكبر عدد من النصوص المسرحية الخليجية ذات التماس مع موضوع الجن، سواء من خلال إيحاء عناوينها أو من قراءات ومشاهدات سابقة للنصوص والعروض، مثل نص عندما «صمت عبدالله الحكواتي» المعد من قبل حسين عبدعلي عن روايتين وحكايتين حتى يصوغ بهما الجنية التي منحت وحرمت عبدالله الحكواتي من القدرة على الكلام واستمتاع الناس بطريقة روايته للأحداث وتشويقهم، أو نص «مندرا» لحمد الشهابي والذي تتداخل أحداثه مع قدرة الجن على تصحيح الخطأ وتوجيهه حتى مع الملك، ولنفس المؤلف نص «بيت خاص جدا» الذي تعامل فيه مع الجن بشكل كوميدي ومن باب أعمال السحر والشعوذة، ونصوص مسرحية خليجية أخرى كثيرة أتت على ذكر الجن بشكل فرعي أو هامشي ومنها على سبيل المثال: ليلة زفاف / جميلة / خرزة الجن / بقايا جروح / النخاس / موجب / سوق المقاصيص / التراب الأحمر ومسرحية جوهرة. وغيرها من النصوص المتداخلة مع الموضوع إلى حدٍ كبير، لكنه غير أساسي في الحدث العام، لذلك استقرت العينة المأخوذة بقصدية على أربع نصوص مسرحية هي على التوالي:

1. نص «الياثوم» تأليف سالم الحتاوي / الإمارات العربية المتحدة
2. نص «المشخص» تأليف إبراهيم بحر / مملكة البحرين
3. نص «القرينية» تأليف نصار النصار / دولة الكويت
4. نص «ظل وسبعة أرواح» تأليف إدريس النبهاني / سلطنة عمان

وقد دارت الأسئلة حول النصوص المسرحية الخليجية المختارة، التي كانت فيها ثيمة الجن أساسية يدور الحدث حولها وحول شخصيتها / تأثيرها / أفعالها وطريقة تناول المؤلفين في خلق الحدث وتكوين رؤاه وأيضا معلوماته وقناعاته غير المباشرة في الموضوع، المعتقدات الراسخة حول الجن وهو ما يمكن استنباطه من حوار الشخصيات الأخرى مع الجن أو حول الجن – في حال عدم ظهورهم المادي في النص –، والصورة الذهنية في التعامل معهم ومحاولة الالتزام بالمعايير التي تبقيهم آمنين بعيداً عن عوالم الجن، أو ربما فضول في المعرفة واستعداد للتعامل للاستمتاع في المقابل، مع إشارة أخيرة هنا أن هذه النوعية من النصوص تستهوي عدداً كبيراً من المخرجين لما لها من قدرة على استخراج قدراته التقنية في الإبهار وتطويع السينوغرافيا لخدمة النص والتأكيد على معانيه.

الياثوم

الجن في صورة مباشرة مادية وحية!

«مستعدة أشرب دم أمك إذا خذتك عني»

لم الجاثوم؟

يستعين النص بمفردة شعبية مباشرة وبمعتقد معني بوجود الجن على صدر النائم؛ بشكل يجعله غير قادر على الحركة أو النطق تماماً مع أن حواسه حاضرة، وتمثل هذه الحالة نوعاً من الكابوس المرتبط بالجن، كتعبير عن الحالة غير المعروفة التي تصيب الفرد فيؤولها تلقائياً إلى الكائنات التي يسمع عنها ولا

2

لقطة من مسرحية (الياثوم) للكاتب سالم الحتاوي

يراها، بينما يعرف العلم «الياثوم» أو الجاثوم بأنه شلل النوم النصفي ضمن اضطرابات النوم، يصاب فيه الشخص بانعدام القدرة على القيام بحركات طوعية عند الاستيقاظ، لكنه لا يصنف بالخطورة، وهي ظاهرة تتجاوز كل المجتمعات في العالم، لذلك جسدت فنياً من قبل الفنانين والكتّاب في الأعمال الفنية مثل لوحة «الكابوس» (1781) لهنري فوسلي، حيث لا يبدو على الكائن القبيح القابع فوق صدر الأنثى في اللوحة أنه يؤذيها، بقدر ما شكّله الفنان أنه في حال تفكر وتأمل- في كل التنويعات التي رسمها لنفس العمل- مع أن الدراسات تشير إلى أن واحداً من كل ثلاثة أشخاص قد يصاب بالجاثوم مرة واحدة في حياته على الأقل، أي أنه حدث عارض وغير مؤذي إلا في وقت الإحساس به من خوف وذعر بين مرحلتي الحلم والواقع.

الكائنات غير المرئية.. تظهر!

يقوم الحدث الرئيسي على الجنية «رويـة» التي تتلبس جسد الإبن «صقر» وتقوم بسلبه عقله وحواسه حتى لا يتزوج «عوشة» ابنة عمه «ضاعن»، وتعود حكاية هذا التلبس إلى كون «موزة» وزوجها قاما -عن غير قصد- بقتل زوج الجنية الذي كان متجسداً على هيئة قط أسود! فعادت رويـة للانتقام من العائلة، بأن قتلت الأب في حادث مفتعل، قتلت أولادها في حوادث متفرقة كل مرة، أخذت النور من عيني موزة الأم فباتت كفيفة تشق طريقها بتحسس يدها، ثم تلبست صقر الذي تأذى روحياً وجسدياً منها، وأخيراً تطلب الزواج منه لأنها عشقته، وبينما يسعى المطوع لإخراج الجنية من جسد صقر -ولا يستطيع إلا مؤقتا-؛ تخرج «روية» لكنها لا تبتعد كثيراً فهي تتلبس جسد الأم موزة/ الخطيبة عوشة/ وتتنقل بينهم بمجرد أن تطرد من جسد صقر، وحتى في خروجها بنهاية النص لا تأكيد على أنها لن تعود مجدداً لتلبس صقر وتجديد معاناته مرة بعد مرة.

وحين قراءة النص؛ يلتبس على القارئ مفهوم الجاثوم الذي استخدمه المؤلف، فإذا كان وجود الجن حياً ومباشراً ومتمثلا في حضور «رويـة»، فلم لجأ

المؤلف لوضع هـذا العنـوان؟ في الغالب وضـع الحتاوي «الجاثـوم» كمعنى رمـزي للجن الذي يقبـع على صدور هـذه العائلـة المنكوبة باللعنـة لخطأ غير مقصـود، وربما يوضـح تهديد الجنية لهـم هذا المعنى بشـكله المفهوم في حـوار صريح بينهـا وبين عائلـة «صقر».

«روية» صورة أنثى الجن:

تظهـر الجنية «رويـة» في شـكل إمراة لا يعـرف لها ملامـح، لأنها قـادرة على التشـكل بـأي صـورة وتنتقل للتلبـس في أكـثر من جسـد، صوتهـا يظـل العلامة التي يعـرف بهـا وجودهـا مـن خـلال جسـد غيرهـا، وهـي تخاطـب الآخرين في حوارات طويلـة مثل مخاطبة الإنس لبعضهم- إلا فيمـا يخص مضمون الـكلام طبعا-، أيضا يشـكل مـواء القطة وصـوت الخلخـال كمعـادل مادي لحضـور رويـة في كل المشـاهد الـتي غابت عنهـا، وحتى يعـرف القـارئ أنها موجـودة في خلفيـة المشـهد وإن لم تنطـق، هي فقـط تعلن عـن وجودها وأنها تسـمع كل ما يقال عنهـا، وتأكيداً للصـورة الذهنية المتكـررة في تلبس الجن لأجسـاد القطط السـوداء تحديدا، ينطبق على زوج «رويـة» المتجسـد في هيئة قـط يطلب بقايـا طعام من عائلـة موزة.

وفي المونولـوج الطويـل لرويـة حينمـا خاطبت صقر مـن أجل إقناعـه بالزواج منهـا تقول له: «تذكـر القطوة السـوداء اللـي تييـك في الليل وتسـولف ويـاك؟ تذكر الحرمـة اللـي تاخـذك وياهـا ومـا تـردك إلا الفجر؟ لا تخاف تقـرب.. أنت ريلـي وأنا حرمتـك دخلتنـا الليلة.. سقيتك دم عشـان أعميك وما أخليك تشـوف غيري»[13] ولا تكتفـي رويـة في التجسـد علـى هيئـة قطـة لكـي تسـتحوذ علـى صقر، بـل تتلبـس في هيئة فتـاة جميلة هي «عوشـة» خطيبته، ثم في جسـد الأم «موزة»، وهل تفعـل ذلك وتـبرره بأخـذ الثأر مـن مقتل زوجهـا أولاً ثم عشـقها لـ«صقـر» ورغبتها الكبـيرة بالزواج منـه، وهذا يدفـع بوابـل من الأسـئلة مثل: هـل يمكن تـزاوج الجن والإنـس بما أنهـم طينة مختلفـة الخلق؟ هـل القدرات الخارقة للجن -حسـب المتخيل- تمنعها من اسـتعطاف قلـب من تحب جـبراً أو سـحراً؟ كيف يسـتعين البشـر بالجـن لعمـل أحجبة محبـة ورزق وتيسـير بينمـا يعجز الجـن عن فعـل ذلك لنفسـه؟

القدرات الخارقة..هل تشمل الرغبات الصغيرة؟

تهيمـن فكـرة الأعمـال الخارقـة علـى صـورة الجـن لـدى الإنـس، حـين صـوّر الحتـاوي زوج «رويـة» بهيئـة القـط الـتي ذكرناهـا والـتي انتهـت بقتلـه خطـأ، وكيـف لجـني ذي قـدرة خارقـة أن ينتظـر فضـلات طعـام مـن الإنـس! في المقابـل عـودة «رويـة» للانتقـام: قتـل وسـلب نظـر والتسـلية بالتعذيـب، حـتى يـرّق قلبهـا فتعشـق لتأخـذ الحكايـة منـحى آخـر، وكيـف لخيـال المؤلـف وصـف قـدرات الجنيـة علـى البشـر بينمـا في أمـور أصغـر لا تسـتطيع مسـك زمـام الأمـور والسـيطرة.

وبهـذا العشـق؛ تسـتعرض «رويـة» قدراتهـا الخارقـة بـأن تظهـر تضـرر صقـر مـن جـراء تلبسـها إيـاه، وهـي الـتي تجعلـه خـارج نطـاق التصـرف الطبيعـي معظـم الوقـت، حـتى تجعلـه غـير مقبـول عنـد خطيبتـه ووالدهـا وعنـد كل النـاس الذيـن يخافـون الاقـتراب مـن هـذا الملبـوس فـلا يكـون لـه خيـار غيرهـا، ولـم تكتـف الجنيـة بذلـك بـل أنهـا سـعت لجعـل «عوشـة» أيضـاً مريضـة لا عـلاج لهـا بهـذه الذريعـة: «انـا مرّضـت عوشـة عشـان يتـم حقـي وبـس»[14] الـتي يـأتي والدهـا لطلـب الانفصـال حـتى ترتـاح الابنـة مـن طـول العـذاب وكـثرة المـرض.

وحـتى لا يعتقـد القـارئ أن فعـل «رويـة» هـو شـر مطلـق بدافـع الانتقـام والحكايـة المعروفـة؛ تشـرح هـي دوافعهـا الشرسـة لمـا تفعلـه: «أنـا جنيـة مجبـورة في عشـق أنـسي مثلـك ومـا بـرد عنـك حـتى لـو قيـدوني بسلاسـل الأرض كلهـا..لا تجـبروني أنـسى عهـدي وأخـون في كلمـتي.. بجيـب لـك مـن خزايـن الملـوك والسـلاطين .. بسـيّر لـك الإنـس والجـن خـدم تحـت إيـدك وبلبسـك حريـر ومخمـل وبسـكنك في قصـور

3

مشهد من مسرحية (القرينة)

كلها ياقوت وألماس وزمرد..» [15] وهي تقدم حبها وخدماتها التي لا يستطيعها بشر بالتأكيد فقط من أجل نيل قلب «صقر» والزواج منه، عدا ذلك هي لن تتنازل عن هذا الحق مهما جرى، حتى لو حضر المطوع «حرقوص» لطردها من جسد «صقر» تهدد «روية» وتعلن عن نفسها بقوة وبصراحة: «أنا ياثوم أسود ما بتشوفون في ظلامه غير الخوف والموت.. بغثكم في ليلكم ونهاركم في ارقادكم وقومتكم بخليكم تشوفون الظلام وعيونكم مبطلة..» [16].

مواجهة القوة والإيمان :

ومن الملاحظ أنه بالرغم من تعامل «موزة» الكفيفة مع الجنية «روية» معاملة الند في طريقة الحوار التي تبدو مناقشة حادة بين سيدتين عاديتين من البشر، كما حصل لما اكتشفت الأولى تلبس الثانية في جسد «عوشة» فتسأل بغضب: «وينها طاولوني إياها خلوني أذوّقها الموت وعذابه» وكأنها تخاطب كائنا ماديا موجودا أمامها بالفعل!

فترد الأخرى عليها: «أنا هني يا العمية متلبسة عوشة وواقفة جدامج اياة أذكرج بعهدي معاج اللي عقيتيه ورا ظهرج ولا افتكرتي فيه.. قلت لج لا تعرسينه كابرتي وعاندتي.. قلت له عاشقته وميتة فيه لعنتيني وتكبرتي علي.. قمت أزوره في الليل سرقة.. قمتي تراكضينه عند المطاوعة وتعلقين له حروز وتسقينه محو» [17]

لكن سرعان ما يتبين أن هذه هي عاطفة الأمومة وغريزتها التي تدفع عن أبنائها أكبر خطر لا تستطيع صدقاً دفعه عنهم، لذلك يتغير رأي «موزة» حينما ترى «صقر» ممدداً في كفنه ويتضح أنه حلم، لكن قلب الأم لا يطاوعها أن ترى هذا حقيقة فتخاطب «روية»: «بعيش خدّامة عند اريولج وبشلج على راسي وبروحي بفديج.. وخذي صقر عرسي عليه بس خليه عايش جدامي.. أنا عيوني قرحت من الصياح وقلبي نظى من حرقة ناره..» [18] ولا حيلة حين تعشق أنسية بصدق عن التشبث بهذه العاطفة حتى تنالها، فكيف إذا كانت العاشقة جنية تطبق كجاثوم؟

القرينية
أماكننا معروفة!

جن خلف السور:

يستند نص «القرينية» على قصة حقيقية ذكرت في العديد من كتب تاريخ جزيرة فيلكا الكويتية -حسب المؤلف- الذي يصوّر وقت النص بوقتنا الحالي عبر إشارات أطلقها داخل نصه، بينما يلجأ معظم كتّاب النصوص المسرحية إلى نسب الزمن إلى الماضي البعيد، أو أنهم لا يعطون ملمحاً للزمن تاركين هذا لتأويل المخرجين ومرجعيتهم الفنية، ويدور النص حول مجموعة من الأصدقاء الذين يخرجون في رحلة للجزيرة، ثم تتحول الأحداث حيث يقوم التحدي بين شلة الأصدقاء بالنط لـ «الحوطة» وهي المكان القديم المحاط بسور، والرقص سامري وهو فن غنائي شعبي مرتبط بالجن وسرعة تلبسهم في الإنس، حيث أنه مقرون بتلبية رغبات الشياطين/ الجن، يقوم محمد بتسلق السور بينما يقوم أصحابه بنهيه عن هذا، ولاحقاً يقومون بتصويره بالبث المباشر في تطبيق وسائل التواصل الاجتماعي، حتى ينفصل الطرفان عن بعضهما، يختفي عن أنظارهم ولا يسمعهم. يذهب هو في غياهب الحفرة العميقة ليكتشف الحياة هناك، وعلى نهج نص «الجاثوم» يقوم محمد بإبعاد قط أسود عن طريقه بحجر!

تجري كل الأحداث في عالم الجن المتخيل، حيث يحكم على محمد من قبل قاضي الجن بخدمة «القطو» القط الذي تسبب دون قصد في شرخ رأسه، فيبدأ المتلقي في التعرف على الحياة اليومية للجن وقضاياهم التي اقترحها المؤلف والتي تشبه إلى حد كبير القضايا البشرية مثل: السحر والسيطرة وحكم القوي والزواج بغير رغبة لطرف متحكم، العمل اليومي بتفاصيله والقصد هو توضيح الكدح وأن الجن والإنس عالمان مختلفان، ولكنهما غير منفصلين.

الصورة النمطية للجني: قط حالك السواد

صوّر المؤلف الجن في هيئة لطيفة - خصوصاً أنه تمّ تنفيذ هذا العمل في مهرجان الليالي الكوميدية في الكويت - واستدعى المواقف التي تحدث بين الجن والإنس؛ بشكل مخفف لا يحمل خوفاً ولا رعباً ولا إيحاء مخيفاً، في مواضيع تتعلق بنوعية الموسيقى والطعام وحتى خط تشابك المشاعر بين الجنية ومحمد الإنسي رغم استحالة هذه العلاقة - إلا إذا أراد لها خيال المؤلف ذلك- لكن النصار شابك بين الخط الواقعي في تسخير الجن لخدمة الإنس عبر السحرة والمشعوذين، وذلك حين أراد محمد تخليص «ينية» من «عتوي» إبن عمها الذي يرغب بالزواج منها وهي ترفضه، فيرد عليه العتوي: «مو انتوا اللي دايما تخونون؟ مو انتوا اللي تجونه وتطلبون نفرق ونجمع بينكم.. مو انتو اللي تطلبون بجلب لكم فلوس بأي طريقة؟ حلال أو حرام مو مهم؟»[19] وهو إقرار بالقدرة الخارقة للجن مقارنة بالقدرة المحدودة للبشر، وأيضاً نوعية أطماعهم التي لا تزيد عن الماديات.

ولخص نصّار النصّار مجتمعاً كاملاً من الجن عبر خلق شخصيات متعددة لمناسبة الحدث داخل هذا العالم، فأوجد قاضي الجن وإمام فريج الجن ومحامي الفريج وأهل فريج الجن، وكذلك في أدوار رئيسية القطو/ينيوه/وأم ينيوه/وابنتها ينية/وابن العم عتوي/ وأخيرا قرين محمد «زركوش»، والمؤلف بذلك يفسح لخياله ابتكار عالم موازٍ للبشر بكل تفاصيله ماعدا مقارنة القدرات العادية والخارقة- والتي أظهرها المؤلف على لسان شخصياته دون فعل على الخشبة - بين الإنس والجن.

الجن حين يكون نداً!

وعلى غرار رويه وموزة في نص «الياثوم» في حوار الندين؛ وحتى مع تسليم أن الجن أقوى وقدراتهم تفوق البشر بكل الأحوال، يلجأ النص لخلق عراك واشتباك

مـادي بـين «عتـوي» و«محمـد» أدت إلى أن الأول قام بطعـن الثـاني في ظهـره، وذلـك قبـل أن يتغير المـكان – الديكـور والإضاءة المقترحـة – حيث يبحث أفراد الشـلة عـن رفيقهم محمـد الذي سـقط في الحفرة منـذ يومين بالاسـتعانة بالقوات التي جلبت معها طائرة مروحية، أي أن العثـور عليه بالبحث العادي لم يكـن متاحاً، والدهاليز الـتي أدخلتـه الحفـرة فيها عالم الجـن، يمكـن أن تكون صحيحـة أو العكس، غـير صحيحة!

الإيمان بوجود الجن:

غـير أن النقـاش في هـذا الأمـر محتـوم مـن أجـل معرفـة الأسـس الـتي بـنى عليها المؤلـف، عندمـا سـأل فايـق صديقـه محمـد حين أنكـر وجـود الجـن في المكان– قبـل القفـز فـوق السـور– «شـنو أنـت مـا تآمـن بوجـود الجـن؟[20] لـيرد هـاني صديقهـم الثالـث بأنـه لا يجـوز ألا يؤمـن بـأن الجـن والأنـس مـن خلـق الله عـزّ وجـل، فـيرد محمـد المشـاكس أنـه مؤمـن بهـذا ولكنـه يقصـد عـدم تصديقـه بـأن المكان –القرينيـة– مسـكون بالجـن، وهـذا يرجعنـا إلى الحديـث عـن الفيصـل بـين التصديـق والتشـكيك والخيـط الرقيـق بينهمـا: النـص المقـدس واجـب التأييـد، والخيـال الواسـع الـذي أفـرزه الوقـت والمجتمعـات وتناقـل القصـص. وتـرك المؤلـف خيطـاً رفيعـاً على حقيقـة وجـود عالـم الجـن وإن كل مـا حصـل لبطـل مسـرحيته محمـد، لـم يكـن خيـالاً أو حلمـاً أطـال البقـاء فيـه فجانـب الواقـع، لذلـك حـين أتـت الشـرطة للبحـث عنـه وإنقـاذه تحسـس يـده باحثـاً عـن السـاعة الـتي أخذهـا محامي الفريـج مقابل دفاعـه عنـه بالمحكمـة فلـم يجدهـا! وهـذا يضـع القـارئ أمـام مسـؤولية أن يقـرر: هـل كان هنـاك بالفعـل عالـم للجـن اقتحمـه محمـد بغـير قصـد؟ أم إن السـاعة فقـدت في مغامراتـه بقفـز السـور؟

مسرحية مشخص / تلبس الجن في الانسان

«اخرجوا مني أو اقتلوني»

مشخص الملبوس:

مونودرامـا لـ«مشـخص» الشـاعر الرقيـق المبتلـى بتلبـس الجن في جسـده وسـيطرتهم عليـه، الحالة التي تجعل منه إنسـاناً منبـوذاً يخاف الجميع الإقـتراب منه أو التعامل معـه، في هذا النص يشـهد القارئ علـى المعاناة التي تسـتغرق من حياة بطلهـا أكثر من عشـرين عاماً، لا يسـتطيع الإختلاط بأحد حتى من حاولوا مسـاعدته مثل الطبيـب الأجنبي وتشـخيصه للحالـة على أنهـا صرع، وهذا مـا يجعل عينـا مشـخص حمراوين علـى الدوام، لذلـك هو يـرى أن الأدوية والمراهم سـتكون حلاً مناسـباً يخفـف الأعـراض الحـادة التي يصـاب بها البطـل، وهو علاج لتشـخيص سـطحي لفحص خارجي على الجسد لا على روح مشـخص الموجوعـة التي لا تسـتطيع بث ألمها حـتى لوالده أقرب النـاس له، والذي يهـرب من مواجهته رغم أنهمـا يقطنـان نفس المسـكن ورغم أن مشـخص يبث لـه حاجته لـه وهمومه:

«لكنـك أبي وأنـا بحاجـة إليـك.. أنـا لا أنـام.. لا أسـتطيع أن آكل..لا أسـتطيع أن أقـاوم..لا أرى النـاس..لا أحـد يـزورني أو أزور أحـداً..لا أحـد ينظـر إلي..الـكل خائـف مني..أنـت كذلـك تخـاف مني..وأنـت تعـرف أنـه ليـس لـدي غـيرك»[21].

وللقـارئ أن يتصـور معانـاة المقاومـة وحيـداً دون أن يكـون هنـاك سـند حقيقـي ولفـترة طويلـة مـن الزمـن، تهـرم الـروح ويـذوب الجسـد وحـتى أمنيـة المـوت لا تكـون متاحـة، لأن المتحكمـين بـه أقـوى وهـو بيدهـم مجـرد أداة تسـتخدم، وهـذه هـي بعـض الصراعـات الـتي يعـاني منهـا البطـل والـتي أشـار لهـا الباحـث عبـاس القصـاب في دراسـة لـه عـن نفـس النـص «يختلـف الصـراع في مشـخص عـن بقيـة الصراعـات حيـث يمثـل بـين مشـخص ونفسـه، وبينـه وبـين الجـن وبينـه وبـين جيرانـه مـرة أخـرى، ولكـن الصـراع يبلـغ أشـده حينمـا يكـون وحيـداً تتجاذبـه المخـاوف والوسـواس ممـا يجعلـه يقـوم بحـركات غريبـة وغـير طبيعيـة»[22] وهـذا الصـراع

4

يتطور من خلال استذكار مواقف سابقة مع الطبيب ورجل الدين ويبلغ أوجه حينما يبقى وحيداً فريداً تسيطر عليه الوساوس والهواجس المخيفة حتى استسلم لمصيره المحتوم.

الزار: طقس طرد الجن المتفق عليه :

وبالإضافة إلى التشخيص السطحي للطبيب الأجنبي الذي فحصه، لا يتعدى دور رجل الدين في علاج معاناة البطل المأساوية، الطرق التقليدية المتعلقة بقراءة آيات معينة في ماء والنفخ فيه ثم الاغتسال والشرب منه[23]، لكن العقاب لا يكون تقليدياً فـ«مشخص» معلق بالهواء ويعذّب من قبل الثلاثة الذين يتلبسون جسده حتى لا يفكر في الذهاب للمطوع مرة أخرى! رغم تبريره لهم أن هذا الشيخ/المطوع أتى لوحده متبرعاً بالعلاج، ومن المتوقع أن يقوم بكل الخطوات المعروفة لطرد الجان من جسد مشخص، قراءة قرآن ومخاطبة الجن ثم استخراجه من الإصبع الصغير بالقدم أو هكذا جرت العادة؛ لكن ما حصل أن المطوع لم يستطع تخليص مشخص، واضطر أن يغادره على أمل الرجوع له في أقرب وقت ممكن، مع نصيحته للبطل المبتلى بأن يحافظ على طهارة جسمه دائماً ويقرأ المعوذات باستمرار. وهكذا يسوق المؤلف كل الحلول في مسألة مشخص المستعصية بما فيها طقس الزار[24] دونما حل يمكن أن يخرجه مما هو فيه.

حوار الذات.. حوار الجن

ويعود ربط المؤلف إبراهيم بحر مشكلة «مشخص» إلى كونه شاعراً، ولربط الآية الكريمة ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ۝ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ۝ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾ في سورة الشعراء، والتي من تفسيراتها الشعراء المشركون والغاوون هم الذين يتبعونهم والمقصود بهم غواة الناس ومردة الشياطين وعصاة الجن حسب تفسير الطبري، وفي قول آخر إنه حال معظم الشعراء لأنهم قد يكذبون في الشعر لأغراض شخصية، لذلك يسائل البطل نفسه طوال الوقت عما فعله ليستحق أن يضر

منهم ويعاني كل هذه السنوات دون أي أمل بالخلاص ولا منقذ ينتشله مما هو فيه ويعيد حساباته مراراً «ولكن ربما ارتكبت شيئا لا أذكره..كيف لي أن أراقب نفسي في كل صغيرة وكبيرة في حياتي..ربما شيء غير مقصود..ربما لا..لا أدري ولكن هل أستحق كل هذا العذاب؟»[25] مع يقينه أنه عالم كبير لا أحد يعرفه بعد تماماً ولا يمكن إدراكه، لا علم ولا إيمان بوسعهما القبض على حقائق مادية ملموسة وواضحة، فلا يملك مبتلى مثله إلا التسليم فلا خيار غيره.

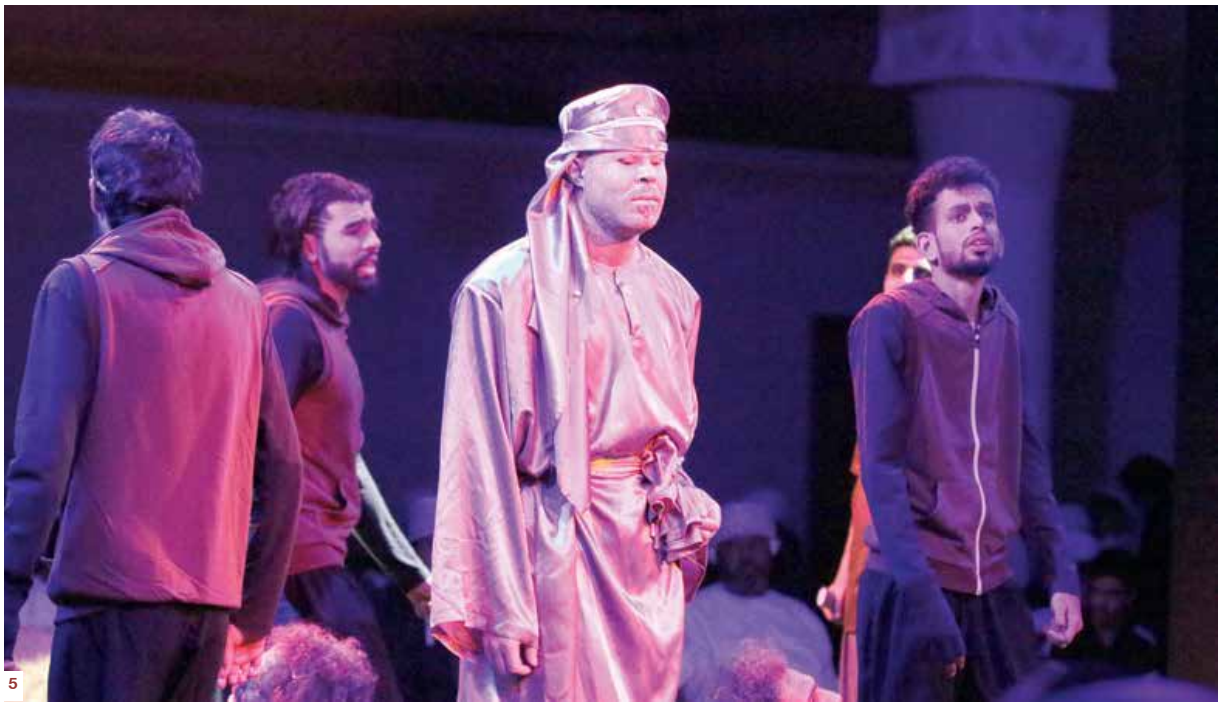
ولا يتوقف الصراع عند «مشخص» بمخاطبته لنفسه، بل يمتد لصراع نفسي آخر بينه وبين الثلاثة الذين يسكنونه؛ يأخذ شكل النقاش والإقناع ربما حيث يظهر الجني فيه ويخاطبه مباشرة «لم أنت غير سعيد؟ أنت محظوظ لأني اخترتك من بين سائر البشر! لم تريد أن أخرج منك؟»[26] وهو بذلك يزيد إصراراً على البقاء داخله ويرفض التخلي عن هذا، بل يعتبره ميزة للملبوس!

محاذير الاقتراب من عالمهم:

لما كانت أم مشخص في طفولته تنهاه عن ارتياد الأماكن المهجورة والمهدمة - بالتحديد ليلاً - لأنها كانت تخاف عليه من الجن والعفاريت، وهو الأمر المعتاد من القصص الأولية والقراءات والصورة التخيلية للكائنات التي لا يعرف أحد على وجه التحديد شكلها ولا يستطيع الجزم برؤيتها مادياً، كذلك كانت تنصحه بعدم الالتفات عند سماعه أي صوت؛ فقط يتجاهل ويمضي! لذلك مشخص يتحسر أن والدته لا تعلم أنهم يسكنون كل مكان وليس البيوت المهجورة فقط، «هم يعيشون معنا، منهم المسلم والكافر، الطائر والماشي على الأرض، منهم الخير والشيطان ومنهم الأبكم والمتكلم»[27] ومن الواضح أن المؤلف قام بتوسيع قراءاته حول الجن بالإضافة إلى المعطيات التي تأتي بالتوارث مع المجتمع وقصص الأولين والجدات واشتباك الواقع بالمتخيل بالمسموع ويصبح مصدقاً لذلك لأن هذا مرتبط مع خط إيماني متعلق بذكرهم في القرآن الكريم، ومساحة مفتوحة من الخيال لا حدود لها ولا حدّ عليها!

مواجهة لابد منها:

ويُبين المؤلف هنا أيضا بعض المفاهيم المسلم بها من خلال الحوارات بين «مشخص» والآخرين؛ مثل الجني الذي يستنكر محاولات البطل للتخلص منه وإخراجه من جسده حين خاطب مشخص: «أنا أهيم في الدنيا منذ آلاف السنين وأنت تخرجني منك بكل هذه البساطة؟»[28] أي أن العمر الزمني للجن يفوق سنوات حياة الإنسان المحدودة مهما طالت، كذلك إرجاع سبب التلبس وأذى مشخص إلى سبب روحي غير ملموس في تشخيص «المطوع» حين وجه كلامه له «أنت يا مشخص يا ولدي محسود من أقرب الناس إليك؛ سأقرأ عليك بعض آيات القرآن الكريم»[29] وأيضاً لا يوجد له حل نهائي لمعاناته، معنى هذا النص يضع القارئ أمام حلين: العلم والدين / الطبيب والمطوع دون أن يستطيع أيهما التخفيف عنه، بالتالي فإن هذا يصيب البطل بالضعف والاستسلام واليقين أنه «مع كل التطور الذي نعيشه والتقدم العلمي السريع في هذه الحياة، سوف نظل لا شيء أمام هذه الأشياء، ولا أعتقد في يوم من الأيام سوف ننافسهم أو نتغلب عليهم لأننا ولا شيء..»[30]، خصوصا أن لا سبب محدد لمعرفة كيف يشتبك عالم الإنس والجن وكيف في لحظة تنقلب حياة البشري كما «مشخص» لأن ثلاثة من الجن قرروا التلبس فيه: جنية عاشقة وجني أجنبي وآخر متسلط يستمتع بتعذيبه! وماهي آلية هذا التلبس هل هو المكان الفعلي كجسد؟ أم هي الاستيلاء على الروح؟ والحقيقة أن هذه النصوص تفتح باب الأسئلة الكبير ولكن الإجابات دائما تكون غير محسومة.



مشهد من مسرحية (ظل وسبعة أرواح)

ظل وسبعة أرواح

اقتنصه ساحر القرية فغرد مع سرب « المغايبة »

يختلف هذا النص في تناوله للجن عن النصوص الأخرى، وهذا عائد إلى خصوصية مكان كاتب النص في سلطنة عمان، حيث حالة «المغيب» وهي معروفة بين بعض أهلها في السلطنة، يسيطر على هذه الحالة الجن بشكل مخفي ولكنه أساس الحدث ومنطلقه ومبني عليه! لذلك ويدور نص «ظل وسبعة أرواح» المكثف في حدث قصير يغلب عليه الاستعراض-حيث كتب هذا النص ليجسد على الخشبة- حيث الجد وهو الرجل الثمانيني يحتضر وينتظر نهايته باستسلام، وكذلك أهله: ابنه وزوجته والحفيد.

وحيث التمهيد يفصح عن ماهية الحدث الحفيد المغيب الذي غدا شاباً فيما بعد، الناس الغائبة عنهم الحقيقة الماثلة، والأم التي تملك البصيرة وتشعر بما حصل لابنها، ويدلل الشاب / الميت على هذا بإنكار وذهول وهو يصف حالته «مات.. لا لا لم يمت، بل مت أنا ربما وربما لا.. بالنسبة لهم أنا ميت وبالنسبة له أنا مس.. يت!!» والكلمة مقسومة بين مسحور وميت - حسب المؤلف - لأن هذا هو تفسير العارفين بالتغييب، إذ يكون المغيب المختار تحت تأثير ساحر يسلط عليه الجن، ليكون تحت سيطرته بالكامل ولفترة طويلة، قد تكون العمر كله وقد تكون بعضاً منه، وحين يشاء القدر ويرجع هذا المغيب لأهله يكون فاقد الإحساس بالزمن والأشخاص وما جرى له، ولا يعود إلى حالته العادية بطبيعة الحال.

وفي النص يتراءى للقارئ الشاب التي تظهر عليه ملامح السجين المعمر فاقد الحيلة، في الوقت الذي يحاول الأب إسناد رأس الجد على صدره حين يعمد إلى عمل القطن المبلول الذي يخفف عنه الألم والجفاف، والأم التي تخيط بحزن شديد قماشاً أبيض تأهباً لمفارقة والد زوجها قريبا كما هو متوقع، مستسلمين وراضين بقضاء الله، لكن القدر كانت

لـه خطـة أخـرى حـين تـرك طفلهـم لعبتـه بجانـب جـده «وانـا نسـيت لعبـتي فأهـداني جـواز عبـوره..»[31].

لمـا عـاد لأخـذ لعبتـه فـوجئ بجـده الـذي كان علـى شـفا المـوت، راقصـاً نشـطاً منشـياً مـع مجموعـة مـن الجـن -والذيـن رمـز لهـم كنايـة هنـا النبهـاني بالأشـباح-، الراضخـين للجـد الـذي يبـدو علـى هيئـة غريبـة لـم يعهدهـا حفيـده منـه، ثـم يقـوم برفعـه بيـد واحـدة ويهـدده بجملـة حاسـمة: «إذا تكلمـت سـافرت»!

والسـفر هنـا يعـني التغييـب/ الاختفـاء؛ لكـن الصغيـر لـم يحتمـل عـبء هـذا السـر الكبيـر، فأفـضى لوالدتـه «حبابـوه ناهـض» وهـو بهـذا الاعـتراف خسـر حياتـه فـوراً حسـب تهديـد الجـد/ السـاحر وفي مشـهد الجنـازة حـزن ووجـع كبـيران طغيـا علـى الوالديـن، ينهـض الولـد مـن خلفهـم يتبـع جنازتـه ويحـاول أن ينبههـم أنـه موجـود ولـم يمـت دون جـدوى!

في الروايـات الشـفهية العمانيـة الـتي تتناقلهـا الأجيـال، تتواتـر حكايـات المغيبـين وتتشـكل حسـب قائلهـا وحسـب خبرتـه ومـدى تصديقـه أو نكرانـه لمسـألة «المغيبـين»، فـلا توجـد مصـادر ورقيـة مكتوبـة - حسـب الباحثـة- يمكـن الاسـتناد عليهـا وتفسـير هـذه الظاهـرة تفسـيراً علميـاً دقيقـاً، ولـم توجـد في سـلطنة عمـان تحديـداً، علـى خـلاف دول الجـوار، الـتي لا يعـرف أهلهـا هـذه المسـألة ولـم يسـمعوا عنهـا غالبـا.

ورغـم النهايـة الـتي بشـر بهـا المؤلـف في نهايـة نصـه، عـبر اكتشـاف الوالديـن ضمنيـاً سـر وفـاة طفلهـم، في مشـهد الجـد الـذي رجـع لصحتـه فجـأة واسـتقبلهما بإبتسـامة لـم تـأت بوقتهـا علـى الإطـلاق محيطـاً يـده بمسـباح كبـير، قـام الوالـدان بلفـه حولـه، حـتى تناثـرت خرزاتهـا علـى الأرض ولهـذه الحركـة الـتي أقفـل بهـا النـص معـاني كثـيرة تـؤول بشـكل متعـدد لحالـة/ ظاهـرة التغييـب والمغيبـين، لكنهـا لا تكشـف حالـة ولا تعطـي حـلاً ولا تجتهـد مـن أجـل التفسـير، لتبقـى نهايـة مفتوحـة: مـن قدرتـه أعلـى؟ الجـن أم الإنـس؟

النتائج فاتحة الأسئلة:

قـد لا توجـد هنـاك نتـائج تقليديـة لهذه الدراسـة المصغـرة ذات النمـاذج المحدودة والثيمة المشـتركة، لكن ثمة متشـابهات تثـير الانتباه للقـارئ المتتبـع، أبرزها أن النصـوص تحتـوي علـى جانـب رئيـسي مـن الخيال؛ بإمكانـه إدخال القـارئ إلى عالـم مغاير لا ينتبـه لوجوده أو للمتصلـين به عـبر قصص، تروى عن الواقـع أو تجارب خاضها أشخاص لأسـباب مختلفة، وعلى القارئ التلقي بيقينه؛ عمـا إن كانت هذه نصوص اشـتبك معها الواقع والتجربـة القريبـة، أم أن خيال الكاتب نسـجها بالكامل متأثراً بموروثـه الثقافي.

ويتضـح من خـلال وجود الجـن بصفة أساسـية في النصوص الأربعـة المختـارة: «الياثـوم»، «القرينية»، «مشـخص»، «ظل وسـبعة أرواح»، ونصـوص أخرى لم تسـعها المسـاحة للدراسـة؛ إن المعتقدات التي تنتجها الثقافـة الشـعبية لازالـت رائجـة ومحببـة في الكتابـة المسـرحية، لأنها تعكس جزء مـن إيمان وممارسـة أفراد المجتمـع لها، لذلك تبدو مسـتخدمة وظاهـرة وحاضرة، وأن الاعتقـادات حول الجن لا تتغير بمـرور الزمن، ونفس الأفكار التي كانت تدور قبل عشـرات السـنين ويتداولها النـاس مـن جيل إلى جيـل لا تـزال محافظة علـى ثباتها وتضيف فقـط ما اسـتجدّ عليها.

كمـا أن التأرجـح بـين التصديـق والخرافـة مرجعـه ثقافـة الكاتـب فقـط، دون الاسـتناد علـى يقـين واضـح -عـدا مـا جـاء حـول وجـود الجـن في القـرآن-، حـول الحقائـق الثابتـة الـتي يمكـن أن يعرفهـا جميـع النـاس على حـدٍّ سـواء، لذلـك للكاتـب الحريـة في تحريـك شـخوصه وتحويـل مصائرهـم تبعـا لتصـوره عـن العلاقـة الملموسـة بـين الإنـس والجـن دون أن يظهـر مـن يناقـض كتابتـه أو يدعـي وجـود حقيقـة أخـرى غائبـة عـن الآخريـن. وبنـاء عليـه فـإن الأحـداث في النصـوص محـض خيـال مبـني علـى قليـل مـن الواقـع في سـياق أحـداث معينـة، ويقـوم مؤلفـو النصـوص بنسـب كل الأفعـال المجهولـة

6

مشهد من مسرحية (القرينة)

إلى الجن، لتفسير الفعل الخارق صعب التفسير حيث ينعدم المنطق ويطلق الخيال.

كما أنّ ظهور الجن في كل النصوص كشخصيات مادية موجودة، خارقة وتنتصر دائماً له دلالته المعنوية، حتى لو اضطر الكاتب إلى جعل النهاية بشكل مفتوح، أي دون التأكيد بشكل حازم أن الجن لم يعد موجوداً أو ليس لديه القوة والقدرة على الظهور والأذى. بينما لا يوجد حل حاسم من طب أو روحانيات لعلاج حالات الإنس التي تأذت من أفعال الجن، إذ يبقى الحل البشري بالنسبة للغيبيات محدوداً ومتشابهاً أيضاً فيعطي كل مرة نفس النتائج.

ويظهر في النصوص أن لا أحد من الكتّاب في هذه النماذج أو غيرها؛ يميل أو ينتصر لتفسير ظواهر الجن بشكل دقيق وإرجاعه لعلم من العلوم التي تحلل من خلال الحالات: الصرع / المس / التلبس، والمستمدة من ثقافة مجتمعه، وغالبا ما يتم اللجوء إلى «المطاوعة» -بعض رجال الدين- ممن لديهم خبرة واطلاع على كيفية صرف الجن كما يظهر هذا كثيراً في الدراما انعكاساً للواقع، وبالتالي تعرض الحالة إلى طرق مؤلمة ومؤقتة لصرف الألم، لا تلبث إلا أن تعود بعد فترة لأنها لم تخضع لتشخيص علمي صارم.

يبقى أن نعترف بأن الثقافة الشعبية المثلة في المعتقدات والعادات والأعراف وفنون الأداء والأدب الشفهي وغيرها من منهل هذا الموروث، والمرتبط بالواقع الموضوعي للمجتمع، لازالت قادرة على مدّ الكتاب والفنانين بوابل من الوحي والإلهام لإنجاز المؤلفات والأعمال الفنية المختلفة، وتناول الجن في موضوعاتها هو واحد من موضوعات عديدة تشترك كل الثقافات العالمية فيها وتتناولها بمنظورها، لكن يبقى أن لكل ثقافة لها أن تبرز موروثها لتميز انتاجها الفكري ويحدد خصوصية المجتمع الذي تظهر فيه الفكرة حتى تتكون مع الوقت وتتفرع وتصبح جزء من الثقافة الشعبية.

الهوامش:

1. المعتقدات الشعبية في التراث العربي، محمد توفيق السهلي، حسن الباش، توزيع طرابلس، ص 6
2. في طريق الميثولوجيا عند العرب بحث مسهب في المعتقدات والأساطير العربية قبل الإسلام، محمود سليم الحوت، الطبعة الأولى، 1955 ، ص 209
3. ترويض الجن، محمد جاد، الحرية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2006
4. حكايا الخوارق مجاز للحياة الداخلية للإنسان، تأليف جي سي كوبر ترجمة وتعليق كال الدين حسين، المجلس الأعلى للثقافة، 2005 ص 92
5. ملكوت الله، د. صادق مكي، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى 1993 ص 69
6. في طريق الميثولوجيا، مرجع سبق ذكره، ص 214
7. المعتقدات الشعبية في مملكة البحرين، إعداد يوسف أحمد النشابة، مها محمد عيسى الكبيسي، بدون دار نشر، بدون ترقيم.
8. في طريق الميثولوجيا، مرجع سبق ذكره، ص 214
9. نفس المرجع السابق، ص 217
10. المعتقدات الشعبية، سبق ذكره، رقم 154
11. المرجع السابق، رقم 144
12. توظيف الأدب الشعبي في النص المسرحي الخليجي، سعيد محمد السيابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى 2005، ص 157
13. الجاثوم ومسرحيات أخرى، سالم الحتاوي، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة 2003
14. الجاثوم، سبق ذكره، ص 29
15. نفس المرجع السابق، ص 41
16. نفس المرجع السابق، ص 53
17. الجاثوم، مرجع سبق ذكره، ص 52
18. نفس المرجع السابق ص 55
19. نص "القرينية"، نصار النصار، غير منشور، ص 23
20. القرينية، سبق ذكره، ص 4
21. قبل أن تأتي فتون ومسرحيات أخرى، إبراهيم بحر، إصدارات مسرح الصواري، البحرين، 2018، ص 133
22. صوت الناس قراءة نقدية في نصوص إبراهيم بحر المسرحية، عباس القصاب، هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى 2021، البحرين، ص 83
23. قبل أن تأتي فتون، سبق ذكره، ص 131
24. نفس المرجع السابق ص 130
25. قبل أن تأتي فتون، سبق ذكره، ص 136
26. نفس المرجع السابق، ص 130
27. نفس المرجع السابق ص 135
28. قبل أن تأتي فتون، مرجع سبق ذكره، ص 130
29. نفس المرجع السابق، ص 131
30. نفس المرجع السابق ص 135
31. نص ظل وسبع أرواح، إدريس النبهاني، غير منشور

المراجع:

1. حكايات الخوارق مجاز للحياة الداخلية للإنسان، تأليف جي.سي كوبر، ترجمة وتعليق كال الدين حسين، المجلس الأعلى للثقافة، 2005
2. المعتقدات الشعبية في التراث العربي، محمد توفيق السهلي، حسن الباش، توزيع طرابلس
3. ترويض الجن، محمد جاد، الحرية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2006
4. في طريق الميثولوجيا عند العرب بحث مسهب في المعتقدات والاساطير العربية قبل الإسلام، محمود سليم الحوت، الطبعة الأولى، 1955
5. ملكوت الله، د. صادق مكي، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى 1993
6. قبل أن تأتي فتون ومسرحيات أخرى، إبراهيم بحر، إصدارات مسرح الصواري، البحرين، 2018
7. صوت الناس قراءة نقدية في نصوص إبراهيم بحر المسرحية، هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى 2021، البحرين
8. الجاثوم ومسرحيات أخرى، سالم الحتاوي، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة 2003
9. توظيف الأدب الشعبي في النص المسرحي الخليجي، سعيد محمد السيابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى 2005،
10. نص "القرينية"، نصار النصار، غير منشور
11. نص ظل وسبع أرواح، إدريس النبهاني، غير منشور

الصور :

1. 2. أيام الشارقة المسرحية
3. وكالة الأنباء الكويتية
4. المصدر؛ جائزة السلطان قابوس
5. المصدر؛ جريدة عُمان
6. وكالة الأنباء الكويتية

د. أحمد الوارث - المملكة المغربية

رحلة لالة عائشة البحرية من بغداد في العراق إلى أزمور بالمغرب الأقصى: حكاية بطعم عجائبي

خلوة استحمام الإناث

بئر لالة عايشة جوار الضريح

للنساء حضور وازن في دفاتر تاريخ المغرب، وإن كن قليلات. أسماء بعضهن كنار على علم، مفصلة سيرهن تفصيلا، وأسماء بعضهن، وإن لم تجد لها مكانا في دواوين التاريخ الرسمي، فقد حظين بشعبية واسعة جدا حد الدهشة. ثمة نماذج كثيرة من الفئة الثانية، منها نموذج: لالة عائشة البحرية[1]، التي طبقت شهرتها آفاق المغرب في الماضي والحاضر. هذه المرأة مصنفة ضمن طائفة الأولياء الصالحين، تروى عنها أخبار تسبح بسيرتها في عالم العجيب والغريب. أما قبرها فهو مزار شهير على الضفة اليمنى من مصب نهر أم الربيع في المحيط الأطلسي قبالة مدينة أزمور في الضفة المقابلة، بعيدا عن مدينة الدار البيضاء بحوالي 80 كلم، قبل الوصول إلى مدينة الجديدة بمسافة لا تتعدى 20كلم.

السؤال المنطلق الذي نتوخى مناقشته في دراستنا هو: لماذا اكتست رحلة لالة عايشة البحرية هذه الشهرة؟ علما منا أن للرحلة كما للحكاية امتدادات لم تنته بعد، سواء أكان على أرض الواقع في رحاب ضريحها أم في الكتابة الأدبية، نثرا وشعرا، بطعم أكثر عجائبية.

سيرة بطعم العجيب:

تذكر الروايات المأثورة عن السلف أن أصل هذه المرأة من بغداد[2]. لذلك حملت أحيانا اسم: لالة عائشة البغدادية. لكن غلب عليها اسم البحرية لكون قبرها يقع قرب شاطئ البحر. كلّما ذكر اسمها إلا وورد مقرونا باسم ولي مدينة أزمور الشهير؛ أبي شعيب أيوب السارية (ت.561 هـ/ 1166م)[3]، أحد كبار صوفية المغرب الأقصى خلال العصر الوسيط، إلى حد يمكن القول إن هذا القَرنَ هو الذي جعل سيرتها تحظى بالقبول.

يمكن إجمال أخبارها المتداولة بين الناس في حكايتين من فن الحكي الشعبي:

- الأولى: أنها تعرفت على أبي شعيب السارية شخصيا في بغداد، أثناء مراسم تشييع جنازة صوفي عراقي كبير. هناك، في بلاد العراق، أعجبت الفتاة بما ظهر على الفتى المغربي من سمات الصلاح، وتعلق قلبها به. لكن الارتباط لم يتم بينهما، لأن أهلها لم يوافقوا على رجل بلغ في سمرته مسحة السواد زوجا، فعاد إلى بلاده وحيدا، لكنه كان يحمل وعدا من أنشاه بألا تتزوج غيره، وعهدا على الوفاء.

تبدو الحكاية كما ولو كانت من إبداع مبدع مطلع على التراث، ليس لأن القضية واردة جدا شكلا ومضمونا فحسب، ولكن لأن المصادر، مغربية وعراقية، تستحضر في ترجمتها للشيخ أبي شعيب السارية، المعروف أيضا بلقب الردّاد، سفره إلى بلاد المشرق ولو على بساط العجيب والغريب.

فقد ذكروا، كما في كتاب التشوف إلى رجال التصوف، الذي ألفه يوسف ابن الزيات التادلي المتوفى سنة 27-628هـ/1229م، وفي كتاب: الذيل على تاريخ بغداد للخطيب البغدادي، الذي وضعه عبد الكريم بن محمد السمعاني، المتوفى عام 562هـ/1167م، «أن [أبا شعيب السارية] هو الذي صلى على حجة الإسلام [أبي حامد] سيدي الغزالي، وذلك أنه قال لهم: إذا متّ فكفنوني وضعوني على سريري على شفير القبر حتى يجيء رجل بدوي لا يُعرف، هو الذي يصلّي عليّ. فذكروا أنهم امتثلوا، فبينما هم ينتظرون وعد الشيخ، فإذا برجل أسمر عليه عباءة، فلما لحق بهم، قال: السلام عليكم، ثم تقدم فكبّر، فكبّر الناس، فلما سلم ذهب من حيث جاء، ولم يتجاسر أحد أن يسأله»[4]. وكان للعربي الفاسي (ت. 1052 هـ/1643م)، صاحب مرآة المحاسن في مناقب والده الفاسي أبي المحاسن، تعقيب، قال فيه: «والحكاية معروفة، فقد كان أبو شعيب في ذلك التاريخ من أهل الخصوصية التامة، والتمكن من الوصول في الزمان القريب إلى المكان البعيد»[5]، بل ذهب محمد المهدي الفاسي (ت.1109هـ/1698م) إلى القول: «ولا يبعد أن يكون أبو شعيب لقي الغزالي»[6]. ولعل ما لا يمكن أن تخطئها العين هنا هو الإشارة إلى سمرة لون أبي شعيب، تماما كما ورد في الحكاية الشعبية.

ذكروا أيضا في منقبة منسوبة إلى الشيخ أبي عبد الله محمد بن إسحاق أمغار؛ المتوفى حوالي سنة 537 هـ/1143م، وهو صوفي من جيران أبي شعيب السارية في بلاد صنهاجة أزمور، «أن الشيخ الفقيه العالم العلامة حجة الإسلام أبا حامد محمد بن محمد بن محمد الطوسي الغزالي رحمه الله، لما حضرتْهُ الوفاةُ، أوصى رجلاً من أهل الفضلِ والدّينِ كان يخدمه أن يَحفرَ قبرَه في موضع بيتِه، ويستدعِي أهلَ القرى التي كانت قريباً من موضعه ذلك لحضورِ جنازتِهِ، وألا يُباشرَه أحدٌ حتَّى يصليَ عليه ثلاثةُ نَفَرٍ يخرجون من الفلاة لا يعرفون في بلاد العراق، يغْسِلُهُ اِثنانِ منهم، ويتقدم الثالث بالصلاة عليه، بغير إذن أحدٍ ولا مَشُورَةٍ. فلما توفي رحمه الله فعل الخديم كلَّ ما أمره به الشيخ وحضر الناس، فلما اجتمعوا لحضور جنازته رَأَوْا ثلاثَةَ

ضريح لالة عايشة (بتاريخ 1 يونيو 2019م/ 26 رمضان 1440هـ)

رجالٍ خرجوا من الفلاة، فعمد اثنان منهم إلى غسله واختفى الثالث ولم يظْهَرْ، فلما غُسل وأدْرِجَ في كفنه وحُمِلت جنازته ووُضِعت على شفير قبره، ظهر الرجلُ الثالث ملتفًّا في كساءٍ في جانبيْه علمٌ أسود، معممًّا بعمامة صوفٍ، فتقدم للصلاة وصلى الناس بصلاته، ثم سلم، وانصرف، فتوارى عن الناس. وكان بعض الفضلاء من أهل العراق، ممن حضر جنازة الفقيه، ميزوهم بصفاتهم، ولم يعرفوا من أين وصلوا، إلى أن سمع بعضهم بالليل هاتفا يقول لهم: إن ذلك الرجل الذي صلى بالناس على الشيخ أبي حامد الغزالي رحمه الله ببلد طوس في أرض العراق هو الشيخ أبو عبد الله محمد بن إسحاق بن أمغار الشريف النسب، جاء لذلك من المغرب الأقصى من عين الفطر، وإن ذينك الرجلين اللذين غسلاه هما صاحباه: الشيخ أبو شعيب أيوب بن سعيد من أزمور وأبو عيسى وازجيج بن ولوون الصنهاجي من أهل أيغيور نفعنا الله بهم. فلما سمعوا بذلك عملوا الرحلة من العراق إلى صنهاجة أزمور بالمغرب الأقصى، فلما وصلوا إليهم استوهبوا منهم الدعاء ثم انصرفوا إلى العراق نفعنا الله ببركاتهم. فلما وصلوا أخبروا متصوفة العراق والمشرق، وأشاعوا كرامتهم هنالك. ثم إن طائفة منهم لما سمعوا بذلك أتوا إلى زيارتهم، وزاروهم فوجدوهم أولئك الذين ميزوا، فاستوهبوا منهم الدعاء نفعنا الله ببركاتهم»[7].

فهل التمس المبدع لحكاية لقاء لالة عايشة البغدادية بأبي شعيب السارية العون في إبداعه العجيب من هذه المناقب؟ وهل كان يسعى للإجابة عن التساؤلات المطروحة حول وجود ضريح امرأة يقال إنها عراقية قرب أزمور في المغرب الأقصى حيث ضريح ولي المدينة الأكبر مولاي بوشعيب السارية ؟

مهما كان الأمر، فالحكاية لا تخلو من إبداع في آليات السرد ومضانه، كما لا تخلو من لذة العجيب. ولأنها كذلك بالفعل لم تمنع من ظهور حكاية ثانية في الموضوع نفسه، إن لم تكن قد تولدت عنها.

«يحكى [فيها] أن لالة عائشة، لمّا بلغها خبر الشيخ مولاي أبي شعيب السارية، وسمعت بما هو عليه من

الصلاح والـورع والتقـوى اتصلت به، وتوطـدت بينهما أواصر المحبـة والصداقة إلى حـد أنهما كانـا يلعبان الكرة معا، فتمر الكـرات في الهواء مختفية مـن أزمور إلى بغداد، وتعود في الحـين، ويقول لها هو : هاكِ آ عائشـة في بغداد، فتجيبه هـي بقولها : هاك آ بوشـعيب في قرن الواد. وظل هـذان الوليان يتراسـلان بهـذه الطريقة العجيبـة إلى أن بلغت لالة عائشـة مـن الكبر عتيـا، وخافـت أن تدركها المنيـة قبل رؤيـة صديقها مـولاي أبي شـعيب، فعزمت علـى شـد الرحلـة لزيارتـه بأزمـور. وتحملـت مشـقة الطريـق، وكادت أن تـدرك مناهـا، لـولا أن الإجهـاد كان قد أنهكهـا. وحينمـا كانت على مـرأى من مدينـة أزمور سـقطت على الأرض منهوكة القـوى فكانت النهاية دون أن تنعـم برؤية مولاي أبي شـعيب ودفنـت في المكان الذي ماتـت فيه »[8].

- واضـح أن الحكايـة الثانيـة لا تخلـو بدورهـا مـن إبـداع وإثـارة وغرائبيـة. وقـد نظـر فيهـا باحـث مهتـم، فقـدّر أن اللقـاء بـين أبي شـعيب الغـوث ولالـة عايشـة تـمّ في عالـم الأرواح لا الأشـباح، وخـطّ ذلـك بالخـط العريـض، قائـلا: «كانـت هـذه الوليـة الصالحـة تعيـش في بغـداد واتصلـت روحيـا بالشـيخ أبي شـعيب »[9]؛ ممـا يعـني أن هـذا المهتـم متشـبع بالتصـوف أو مـا شـاكله مـن حقـول المعرفـة الـتي يتقاطـع معهـا، علمـا منـه بوجـود حكايـات كثـيرة مـن هـذا القبيـل في عالـم الأوليـاء والصالحـين، ومـن ثمـة وصـف الطرفـين بمـا ينسـجم وطبيعـة هـذا العالـم.

وسـواء أكان التعـارف قد تم مباشـرة أم بشـكل غير مباشـر، يبـدو أن الحكاية الثانية تكمـل الأولى، وتخبرنا أن المـرأة وفّت بالوعـد، ورحلت للقـاء الرجـل في بلده، حتى إذا لـم يعد يفصلها عـن مدينة أزمور الـتي يرابط فيها أبو شـعيب السـارية سـوى عرض النهر المسـمى أم الربيع، فاضـت روحهـا، ودفنت حيث ضريحهـا الآن[10].

ثمـة تفاصيل أخـرى تضاف إلى ما سـبق، عـن رحلة هذه المـرأة بحثا عمن أحبّـتْ، كالقول بأنها بدأت سـفرها راكبـة، وحينمـا نفقـت الدابـة، واصلـت السـير على قدميها، وتحملت مشـاق السـفر، وأهوال الطريق من كل الأصنـاف. والقـول كذلك إنهـا حين بلغـت مصب نهر أم الربيع وأشـرفت على مدينـة أزمور، علمـت بخبر وفاة أبي شـعيب، فحزنت حزنا شـديدا، وماتت كمـدا . يحكى أيضـا أنها لم تمـت من حينهـا، لكنها آثرت البقـاء بجوار مدفنه، فاتخـذت رباطا كانـت تقضي به زهـرة أوقاتها في التعبـد، زاهدة في ملـذات الدنيا، وأنها كانـت تقطع النهر إلى قبر مولاي بوشـعيب علـى الضفة اليسـرى فتزوره ثم ترجـع إلى رباطهـا إلى أن ماتت. يضاف إلى ذلـك أيضا أنها كانـت تقطع النهر راكبـة على لحافها، كمـا في قول مأثور مـازال رواة حكايتهـا يتداولونـه إلى اليوم يشـير إلى هذه الكرامـة، نصـه: «للا عايشـة البحريـة القاطعـة الواد بالريحيـة ». ويقال إنها لـم تتوقف عن الزيـارة إلا بعد أن بشـرها يوما ببلوغها مقاما يضاهي مقامه في سـلم طريق القوم، قائلا لها، باللسـان المغربي الدارج: «أعايشـة، أنت من الوادْ لهيـه [في الضفة البعيدة] وأنا مـن الوادْ لهنا [في الضفة القريبة] »، فلزمت مكانهـا إلى أن توفيت، ودفنت في المكان نفسـه، وصار قبرها مزارا يتبرك بـه، وللقبر قبة.

امتدادات أكثر عجائبية :

لـم تتوقـف الأجيـال المتعاقبـة عـن سـرد الحكاية للخلف، فلم تزدها الأيام إلا حضورا في المجالس الشـعبية، علـى الرغم ممـا قيل عـن افتقارهـا لأي سـند تاريخي[11]. ووجـدت فيهـا العاشـقات والباحثـات عن حضـن دافئ، بالخصوص، بلسـما يخفف عنهن حـرارة اللوعـة، ودأبن على زيـارة مرقـد البطلـة، والطـواف بكعبتهـا عسى أن يتحقـق المراد كمـا تحقق لهـا بلقاء أبي شـعيب.

بدايـة الطواف في هـذا المقام غير موثقـة، لكن الأكيد أن الخلف قلد السـلف، وأن نساء شعاب مصب أم الربيع دأبن علـى فعل ذلك قبـل مثيلاتهن من البـلاد البعيدة، وكانت المناسـبة هي اليوم السـابع من الأعيـاد الكبرى[12]، علـى غـرار ما جرت بـه العـادة في أضرحة أخـرى بأماكن مختلفـة من المغـرب؛ هن إنـاث يسـتصرخن بركة لالة

عايشة علّ الأمل المنشود يتحقق، بعضهن متزوجات يعانين من العقم[13]. لكن أكثرهن عازبات يمنين النفس بأن يجدن في تربتها: حسن الطالع، دليلهن في سلوكهن رحلة صاحبة القبر، الشاقة والطويلة، للّقاء بالمعشوق بصرف النظر عن تفاصيل هذا العشق أو طبيعته، إلى حد الاعتقاد ان الله وهبها بركة الجمع بين الأحبة.

جراء ذلك، اكتسب المقام شهرة واسعة، وصار مقصودا في كل يوم، لاسيما مع حلول العاشر من شهر محرم، الذي يوافق الاحتفال بمناسبة عاشوراء، التي أضحت عيدا لا يماثله عيد في هذا الضريح. كما اكتست الزيارة، مع مرور الوقت، آدابا وطقوسا لازمة لكي يتحقق ذلك المراد.

هكذا، يتحتم على الزائرة أن تتجاوز العتبة بقدمين حافيتين، وترديد جمل مختارة من قاموس آداب الزيارة، من قبيل : باسم الله، باسم الله، باسم الله، الله ينفعنا بالزيارة، على أن تقدم بعضا من فتوح الدنيا للمشرفة على الضريح، نقودا كانت أم شمعا أم سكرا أم تمرا أم قارورة من ماء الزهر، قبل التمسح بالقبر والدعاء طلبا لقضاء الحاجة حتى يحظى طلبها بالقبول. بعدئذ تنضم إلى الزائرات المتحلقات حول إناء به خليط من الحناء. قد تغْرِف السيدة المكلفة به قليلا من الخليط فتلطخه في كفي الزائرة الجديدة، وربما تكون كريمة معها، بحسب ما قدمت يدها من فتوح، فتضع قليلا من الحناء في خصلة من شعر رأسها. كما تمدها بقدر آخر؛ فتكتب به اسمها وقبالته اسم فارس أحلامها على الحائط في الضريح، من باب الاعتقاد أن القيام بهذا الطقس، في هذا المقام بالذات، يجلب الحظ الحسن ببركة لالة عايشة أميرة العشق دون منازع، أملا في أن يتحقق اللقاء بينها وبين صاحب الاسم، كما حدث بين صاحبة المقام وأبي شعيب السارية. جراء ذلك صارت الحيطان أشبه ما تكون بلوحة تشكيلية مدادها أسماء رجالية وأخرى نسائية متعانقة إلى حد الاختلاط، لكل اسم مقابله، ولو تشابهت، ثم تأتي مرحلة الوقوف فوق مجمر يتصاعد من جمره دخان بخور مبارك. ومن هنا نفهم القصد من قول مأثور في مناقب لالة عائشة، نصه:

«الله الله عليك يا لالة عايشة ** مولاة القُبَّة الخضرة ** الطّالْيَة لحناني ** المبخْرة بالجاوي».

بمجرد خروجها من الضريح يضع بين يدي الزائرة، شاب يحرص على أن يكون حافي القدمين، منديلا أبيض اللون، مغريا إياها على أن تلطخه بالحناء، مثيرا انتباهها إلى أنه سيعلق المنديل بما حواه فوق قبة الضريح جوار منديل لالة عايشة الأخضر، «علّ الله يرفع علمها»، فتحظى بلقاء الحبيب، وذلك مقابل أن تتكرم عليه «بما قسم الله».

قد تنتهي الزيارة عند هذا الحد، لكن قد تمتد إلى طقوس أخرى، إذا كانت الزائرة تظن أن السحر أو ما يسمى محليا ب(التّابعة) هو سبب بلواها. في هذه الحالة يقتضي الأمر الاستحمام في خلوة تابعة للضريح بماء من بئر في الجوار. هذه الخلوة عبارة عن بيت من قصب، في الحر كما في القر، لكن الماء مبارك، إذ يفترض أن لالة عايشة البحرية كانت تعتمد عليه في الشرب والوضوء. ويقتضي طقس الاستحمام اقتناء المعنية به، مسبقا، مشطا وملابس داخلية جديدة، وأداء ثمن سطل من الماء. على أن ترمي بالمشط خلف ظهرها، بعد الانتهاء من الغسل، وأن تتخلص من ملابسها الداخلية القديمة، حتى إذا خرجت تترك خلفها، كما تعتقد، كل النحس الذي طاردها. قد تتجه المستحِمّة نحو شاطئ لالة عايشة البحرية للالتحاق ببعض أفراد أسرتها لكنها تتجنب العوم في البحر حتى تحافظ على بركة ماء بئر لالة عايشة البحرية[14] أطول مدة ممكنة.

بذلك، تحولت رحلة لالة عيشة البغدادية إلى المغرب إلى حكاية حب أزلي متعدد القصص، وصار قبرها ملاذا للباحثات عن الحب ولو في الأحلام .

إلى جانب هذا السر الذي استوحته واستلهمته زائرات الضريح، والذي لم تكن البطلة نفسها تتوقعه، صارت للحكاية نفسها امتدادات أخرى، بحكم أنها

توافد الزوار على الضريح (بتاريخ 24 غشت 2019م/22 ذو الحجة 1440هـ)

صارت ملهمة للأدباء المشتغلين في حقل الإبداع؛ أولئك الذين اتخذوا من فضاء وادي أم الربيع، حيث يقع ضريحا أبي شعيب ولالة عايشة؛ الأول في أزمور على الضفة اليسرى غير بعيد عن المصب والثاني على الضفة اليمنى، مسرحا لأعمالهم التخيلية. لعل أشهرهم المؤرخ عبدالله العروي الذي استغل بعضا من ملامح الحكاية في روايته: (الغربة واليتيم)، فاستحضر بطلي الحكاية في هذه الجمل المعبرة، وإن كان قد قلب الآية في الحكاية، وتخيل أن الرجل هو الذي جاء باحثا عن المرأة، انسجاما مع العادة المرعية، كما في قوله: «إن أبا شعيب جاء من مراكش على ظهر سبع طيّع يتبع عائشة بولائه ومحبته .. ولما لم تقلع عن شغفها وانقطاعها من هذا العالم الفاني تضرع أبو شعيب السارية إلى ربه ألا يفارق بينهما إلا بخيط من ماء يكون خيرا وسلاما على المسلمين. ولما أخلص الله الطاعة رفع أبو شعيب على الربوة يتطلع منها إلى نور حبه وهداه ...»[15].

كما استحضرت الزجالة المغربية الزهراء الزريبق في قصيدة لها بعنوان «لمزاوكة» قصة العلاقة لتي جمعت أبي شعيب ولالة عائشة، في قصيدة زجلية، هذا نصها:

زوكت زوكت في تراب لبلاد
تعطيني بنات وتعطيني ولاد
ومن خايب رجايا
زوكت في مولاي بوشعيب الرداد
قالو عطاي لعزارة
والي وكان صالح
ميت وباغي حزارة
تمر وحنة بخور زيارة
زيارة لخيال اللي محجب بنكاب
تيبات مجدوب ويصبح عشاب
جالس في عتبة وساد الباب
ساد باب الرجا والرحمة
في وجه عذرة
طالقة سوالف الحضرة
قالوا مجروحة وباغا تبرى

مكان استحمام الذكور، والبضائع المعروضة على الزوار بالقرب من الضريح

(بتاريخ 24 غشت 2019م/22 ذو الحجة 1440هـ)

وقلم لفقيه متلف الدواية — كن كان الخوخ يداوي

وعلى صدر العزري مقيد حجاب — يداوي الخوخة قبل لعباد

حجاب حاجب حاجب حاجب — تحلف على الخوخ ما توحم عليه ما تحطو ولاد

حاجب عين الشمش — اولاد العرة يبقاو معيور

وعين لخيال ما ترمش — ما تبغيهم الحرة ولاخويدم الدشور

ولا عين تراجي وتقول ليه ما تحشمش — ما يبقى لميمونة الغرباوية

عمر نقاب ما اركب خيال — غير تشطيبت قاعة عيشة البحرية

نقاب يركب وجه صحيح نيفو تامر — عيشة البحرية تخلط مواج

تيشم لفطير و ينبز الخامر — وساطت عجاج وما دات منو

و يبغي ودنين تفرز الطنطين و تعرف الخاوي من العامر — دري ولا درية

فم تنين بلا سنين — غير قبر غريب صاد قبلة

يحرق الدغمة في يد لمحاجر — ويسوط فيه ريح عشية

بوشعيب الرداد عطاي لعزارا — بوشعيب الرداد كن كان يفلح زريعة لولاد

و يا مولاي بوشعيب و يا عطاي لعزارة — يلوح على دراع ينبتو العيشة في بغداد

بوشعيب الرداد مات عزري ما خلا ولاد — باقة نزاوك في تراب لبلاد

طين غزة و طين بغداد

تعطيني بنات و تعطيني ولاد

ركايز الخيمة و حديد لوتاد

باقة نزاوك في تراب لبلاد

وباقي نزاوك في تراب لبلاد [16]

قبل أن تستحضر الشاعرة قصة أبي شعيب وعائشة البحرية، تطرح إشكالا محوريا نصوغه على شكل سؤال : كيف يزور الناس ضريح ولي طلبا للذرية، وهو نفسه مات دون أن يخلف ذرية بل لم يتزوج أصلا؟ كما في قولها:

«بوشعيب الرداد مات عزري ما خلا ولاد** كن كان الخوخ يداوي **يداوي الخوخة قبل لعباد».

إن الشاعرة تبدو وكأنها تحاول أن تطرد وهما كبيرا من عقول الناس، وتحاول استغلال الحكاية وظيفيا للخروج من مأزق الاستناد في حل المشاكل على قوى هي أصلا لا حول لها ولا قوة ولا تستطيع علاج حتى نفسها. ولأنه إبداع فقد غلب فيه الخيال على التاريخ، لأن هذا الأخير يشهد ويؤكد، عكس ما ورد في القصيدة تماما، على أن أبا شعيب تزوج فعلا، وعقب ذرية [17] .

تطور الأمر أكثر فصارت حكاية أبي شعيب وعائشة البحرية عصب ديوان بكامله، من المقدمة إلى الخاتمة، عنوانه «عناد الكمرة وبياض الليل» للشاعرة فاطمة بلعروبي [18]. ديوان باللسان العربي الدارج، يتميز بنسقه الأكاديمي، له مقدمة وعرض وخلاصة، تقوم كلها بعرض تفاصيل الحكاية.

حرصت الشاعرة في التقديم على استرجاع تلك التفاصيل، فبسطت فيه أسباب التعارف الذي تحول إلى حب جارف ورغبة من الطرفين في اللقاء، قبل أن يتحول إلى حب ممنوع. تقول الشاعرة:

هي حكاية، سمعناها وسَمْعَاتها الألوف،

حكاية ربطة زغبية، حكاية عطفة معمية،

جلات محضار و كوَاتو مِيات كية.

حكاية بوشعيب وعايشة بحرية

واخا التاريخ ما زممها ف سطورو،

ما جاب خبار محكرة على تيه بوشعيب وضرو .

ولكن الافوام تعاود ومازال تعاود على قصة عطفة دافية

ودموع حْنانْ،

سالوا ريح باردة تطفي نيران الحرمان، من فرحة تضوي الباقي من العمر الزربان.

كانت عايشة ميرة وبوشعيب بالعطفة سلطان

كانت عايشة فتيلة

وكان بوشعيب بالرجا فران عوافيه كَادية نيران.

كانت عايشة قصة وبوشعيب حديث

كانت عايشة الطالة على الدنيا بعين الغريب الطالب الحروف فتيات.

وكان بوشعيب الطامع ف محلة ف بغداد تفرح الخاطر

وتكون الزاد ف طريق العلم الطويلة.

كانت عايشة ما تعرف ما تدري اش ف راس الدري

وكان بوشعيب يفهم الصواب وما يدخل غير من الباب،

اللي قبل ما يفصح على المطلوب ويتحقق ليه الرجا ويكون مكتوب،

تسدوا ف وجهو ورجع رجعة المغلوب، جمع اللواح وهرس الخابية الجامعة ميهت العطش ف المراح،

ورجع لبلادو قبل ما يطل الصباح.

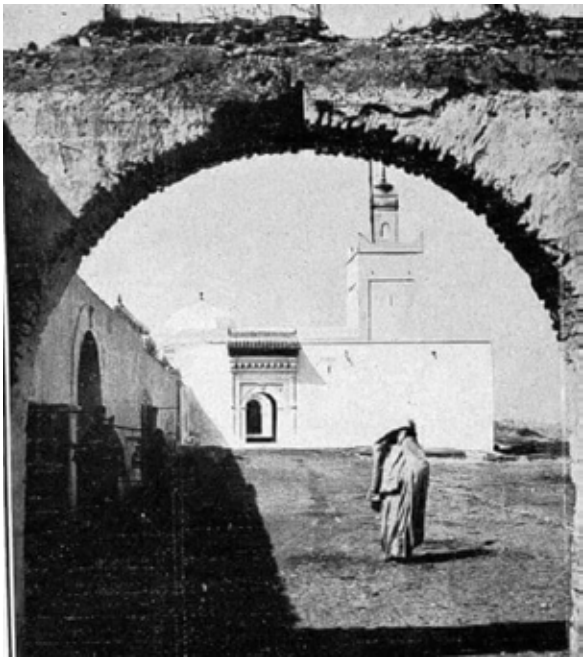
كانت عايشة قبل الأخبار تتمنى [19]

إنه كلام مغزول بلغة عاطفية حتى النخاع، ونسق شاعري يدغدغ المشاعر، ويصيب شغاف القلوب المكلومة. وامتد الخيال في النص ليضفي على الحكاية مسحة زرقاء، انعكاسا لزرقة البحر والسماء، رغم أن الحديث المتواتر عن الرحلة أنها كانت برا وليس بحرا [20]. فتقول:

عايشة
السمية عايشة
والنعت بحرية
عافني البحر
ورماني الغرام
على شط الوفا
ومازال مواج العطفة
تلعب بيا
انا الموصوفة بالحكامة[21]

بعد التقديم، أعطت الشاعرة، في القسم الأول من الديوان الكلمة لعائشة لتعرف بنفسها، وتبوح بقصة غرامها ووفائها للحبيب ثم رحلتها للقائه[22]. بينما تكلمت في القسم الثاني بلسان الرجل، مانحة إياه فرصة عظيمة ليفصح عن مكنوناته، لأنه ما تكلم قط في دفاتر السابقين، فجاء حديثه عبارة عن صرخة محب ولهان، حكيم لكنه لم يتردد في البكاء أيضا، وفي كلامه يكمن الجديد في الحكاية من خلال هذا الديوان. تقول الشاعرة على لسان بوشعيب العاشق المكلوم:

جاتني الشمس زايرة
لابسة قفطان
التخمام
تتخطرف شريبل
العمر
العافس على قلب واكح
من حر الطلعة
الكَادية الرجا
ف كانون الليلس..
وانا المحضار
الحاسب البحر
خطوات
التابع هذ الفتيات
نشعلهم ضو



صورة قديمة لمسجد وضريح مولاي بوشعيب السارية بمدينة أزمور

ف بحاير الاخيار
جاتني الشمس
زايرة
سربات مدجة التخمام
من عنق زهري...[23]

تقول أيضا على لسانه معاتبا حظه وحبيبته :

سكاتك ضيعني
عذبني ف غيبة القوافي
ذبحني بتلغديدة
موس حافي
يا الهلال
ضامني الحال
وحداني يانا
صابر آنا
باكي يا انا[24]

إنها الحكاية نفسها، لكن الشاعرة فتحت فيها نوافذ جديدة تطل من خلالها كل الإناث، وكأنها

دعـوة لكل عائشـة تقبع في ظلمة قاسـية جـراء علاقتها الغرامية، للانعتـاق، ولـو كان أملها مجرد فسـيل نور أو ضـوء قمر خافت، قياسـا علـى عنـوان الديـوان «عناد الكمـرة وبيـاض الليل».

إلى ذلـك، ظهـرت صـورة لالـة عائشـة البحرية في أعمـال إبداعيـة أخـرى، لكـن، هـذه المـرة، بلبـاس غير لباسـها، ممـا زاد من ثراء سـيرتها، إنـه لباس امـرأة تعد من أشـهر النسـاء إثـارة للاسـتفهام في الـتراث المغربي، اسـمها: «عايشة قنديشـة»، علما أن صورة هذه الأخيرة ملتبسـة مع امرأة أخرى تحمل اسـم الكونتيسـا عائشـة (Contessa Aicha).

لالة عائشـة البحرية البغدادية ليسـت هي قنديشة ولا الكونتيسـا[25]. وبصرف النظر عـن العلاقة بين هاتين الأخيرتـين، يعـني سـواء أكانتـا شـخصيتين اثنتـين أم شـخصية واحدة باسـمين، فالكونتيسـا سـيرتها متميزة بالحضـور القوي لها في أعمال الجهاد إبـان الغزو البرتغالي للسـواحل المغربيـة، ومهارتهـا في اصطيـاد الضبـاط البرتغاليـين قبل أن تجهز عليهـم[26]، لذا فـإن التاريخ يأبى أن تكـون هـي عائشـة البحريـة بحكـم الفاصـل الزمني الشاسـع بـين الفترة الـتي عـاش فيها مولاي بوشـعيب بطـل قصـة لالـة عائشـة البحريـة، الموافقـة للقـرن السـادس للهجـرة/12م، والفـترة التي شـهدت أحداث الغـزو البرتغـالي للمغـرب في القرنين التاسـع والعاشـر للهجـرة /15-16م.

أما عايشـة قنديشـة فقد صورهـا المخيال الشـعبي خـارج حـدود الزمـن كله، حـتى لقد رفـع عنهـا الطبيعة البشـرية، ليقحمها في عالم الجن، يخافهـا الكبار، ويخيفون بهـا الصغـار[27]، وغدا مجـرد التلفظ باسـمها يسـتدعي سـلوكا مثيرا، يتطلـب البصق في الصـدور تفاديـا للعنة. رغـم ذلك فـإن بعـض الأعمـال الإبداعية تسـتغل هذه المعطيـات ليـس فقـط لتجعل الكونطيسـا هي نفسـها عايشـة قنديشـة فحسـب، بل لم تجد أفضل من المجال الذي نزلت به لالة عايشـة البحرية على ضفـتي أم الربيع مسـرحا تتحرك فيه أبطال رواية عايشـة الكونسـيطا[28].

هذه هي رحلة لالة عايشـة البحرية كمـا وردت في المتن المحكـي وامتداداته الأدبية التي لا تخلو من سـحر وجاذبية. لكن اسـتغلالها من قبل الإناث في زيـارة مقام البطلة يدعو إلى التأمل طويلا وإعـادة النظر في الحكاية ذاتها.

وها هنـا نجد المجال سـانحا جدا لتسـجيل ملاحظات ختامية؛ هـي كما يلي:

1. إن الرحلة قامت بها أنثى للقاء رجـل ملبية نداء دفينا في نفسـها، معاكسـة المألوف لأن الرجـل هو الذي يرحـل، عـادة، بحثا عـن الأنـثى، وليـس العكس[29]. من ثمة، ألا يمكـن القول إن الحكاية ليسـت مجرد قصـة عاشـقين اثنين بقـدر ما هي صرخـة في وجه العجـز الـذي يكبـل الأنـثى فيمنعهـا مـن البـوح، ورسـالة تسـعى مـن خلالهـا إلى لفت نظـر الناس أجمعـين إلى ما تعانيـه الأنثى في علاقتها بمشـاعرها وعواطفهـا. يعـني ألا نـرى في الحكايـة حديثا بعقل جمعي، وليـس فرديا، عما تكابده الإنـاث من معاناة بسـبب عدم القـدرة على البـوح بمـا في صدورهن؟ أليـس الخوف من اللـوم والازدراء في حـال البوح هو الـذي جعل الحكايـة محمولة على بسـاط العجيب لمـا يوفره مـن تقية فضـلا عن كونه متنفسـا ؟
2. إن اسـتعمال العجيـب في الحكي لم يكـف الأنثى في التعبـير، لأنـه حتى في هـذا المسـتوى من الرمـز كان الاحتماء بالذكـر حاضرا، و تحت جنـاح رجل صالح . من ثمة ألا تمثـل الطقوس والقرابـين في امتدادات رحلة لالة عايشـة دلالات علـى محاولة الانعتاق من التضييـق والحصـار الذي تعـاني منه الأنـثى للتعبير عن العشـق ؟

أخـيرا ألا تكون حكاية لالة عايشـة وأبي شـعيب ردة فعـل على فقـدان الأنثى للسـيادة منذ حضـارات العالم القديـم والديانات الأمومية التي سـادت ثـم غابت، فلم تبق سـوى ظلال لها أسـيرة الداخل متخفِّيـة في الوجدان الجمعـي للإناث؟

الهوامش:

1. [ادوارد ميشـوبيلير]، مدينـة أزمـور وضواحيها، من سلسـلة مدن وقبائـل المغرب، ترجمـة وتعليق محمد الشـياظمي الحاجي السـباعي، مطابع سلا، 1989م، ص148.
2. المصدر نفسه .
3. راجـع ترجمتـه عنـد : يوسـف ابـن الزيـات التادلي، التشـوف إلى رجـال التصوف، تحقيق أحمـد التوفيق، منشـورات كليـة الآداب والعلـوم الإنسـانية ، الرباط، 1404 هـ/1984م، ص187 – 192.
4. جـاءت هـذه الروايـة عنـد محمـد العربـي الفـاسي في: مـرآة المحاسـن مـن أخبار الشـيخ أبي المحاسـن (دراسـة وتحقيـق محمـد حمـزة بـن عـلي الكتاني، مطبعة النجـاح الجديدة، الدار البيضـاء، 1424هـ/ 2003م، ص 264 – 265)، نقـلا عـن التشـوف إلى رجـال التصـوف لابـن الزيـات التـادلي. ووردت عند أحمـد الصومعـي في: كتـاب المعزى في مناقب الشـيخ أبـي يعـزى، تحقيق عـلي الجـاوي، منشـورات كلية الآداب والعلوم الإنسـانية، أكاديـر، 1996 م، ص76)، نقـلا عـن عبدالكريم بـن محمـد السـمعاني في الذيل.

– راجـع أيضـا : العبـاس بـن إبراهيـم [المراكـشي]، الإعـلام بمـن حـلّ مراكـش وأغمـات مـن الأعـلام، تحقيـق عبدالوهـاب بـن منصـور، المطبعـة الملكية، الربـاط، 1974م، ج.1، ص 400 – 401.

ومما كتبـه ابن قنفذ أبـو العباس أحمـد بن الخطيب القسـنطيني في هـذا الشـأن: "قال لي الشـيخ الصالح الفقيـه الواعـظ أبـو القاسـم الزموري في هـذا الرجل [يعنـي به أبا شـعيب السـارية]: هو الـذي صلى على الغـزالي". راجـع: أنـس الفقير وعـز الحقـير، اعتنى بنـشره وتصحيحـه محمـد الفـاسي وأدولـف فـور، منشـورات المركز الجامعـي للبحث العلمـي، الرباط، 1965م، ص43.

5. محمـد العربـي الفـاسي، مـرآة المحاسـن ...مصـدر سـابق، ص265. وراجـع : أحمـد الصومعـي، كتاب المعـزى ...مصـدر سـابق، ص76، 153. الحسـن بن امحمـد ابـن ريسـون، فتـح التأييـد في مناقـب الجد وأخيـه والوالد، مطابع الشـويخ ديسـبريس، تطوان، 1405هـ/1985م، ص74 – 75.
6. تحفـة أهـل الصديقيـة بأسـانيد الطائفـة الجزولية والزروقيـة، مخطـوط الخزانـة الوطنيـة، الربـاط، رقـم76ج، ص169.
7. محمـد بن عبدالعظيـم الأزموري ، بهجـة الناظرين وأنـس الحاضريـن ووسـيلة رب العالمـين في مناقـب رجـال آل أمغـار الصالحـين مخطوطـة خاصـة ، نسـخة تيـط، ص 91 – 92.
8. [ادوارد ميشـوبيلير]، مدينـة أزمـور وضواحيهـا... مرجـع سـابق، ص148.

علـق باحـث معاصر عـلى هذا النـص بقولـه :" يبدو أن المترجـم زاد مـن عنداتـه، ولـم يـراع في ترجمتـه الأمانـة الفكريـة ..."(بوشـعيب الشـوفاني، أصـول العائلة الشـوفانية المنتسـبة إلى أبي شـعيب السـارية ، بحـث مرقـون ، خزانـة المؤلـف بأزمـور، ص 22 هامـش2)، ثم كتـب ما يفيـد في التعرف عـلى موقف مخالـف، يزيـد الحكايـة ثـراء، قائـلا: "إن الفكـرة سـخيفة، فحاشـا للـه أن يحكـى عـن شـيخ جليـل اللعـب بالكـرة، إنمـا أراد صاحبهـا أن يقلـل مـن شـأن هـذا الرجـل، فالكاتب رجـل يريد أـن يصور الأعاشـيش التـي تسـكن رؤوس النـاس البسـطاء في تلـك الفترة ليعـرف المسـتعمر ماهـي العقـول التي سـيتعامل عـلى حـد المثـل القائـل: ليعـرف مـن أين تـؤكل الكتـف، ثم رويـت ببـلادة " (المرجع نفسـه، ص22، هامـش4) .

– وهذا هو النص الأصلي باللغة الفرنسية:

"Lalla ‘Aicha , appelée Bahria parce que son tombeau s’élève près de la mer(Bahr), était originaire de Baghdad. La renommée de Moulay Bou Cho’aib lui étant parvenue, elle se mit en relation avec lui , et jouait même à la paume avec ce saint. Les balles passaient invisibles d’Azemmour à Baghdad et étaient aussitôt renvoyés. Sur ses vieux jours Lal-la ‘Aicha résolut de faire visite à Moulay Cho’aib ;elle se mit en route , mais arrivée en face d’Azemmour, vaincue par la fatigue , elle tomba pour ne plus se relever, sans avoir atteint le but rêve .C’est à l’endroit même où elle mourut que s’élève sa Qobba "

–VILLES ET TRIBUS DU Maroc: documents et renseignements publiés par la direction des affaires indigènes, Volume XI, Région des Doukkala , tome 2, Azemmour et sa banlieue Honoré champion Editeur , paris, 1932 ,p118.

– فالملاحـظ أن المترجـم احـترم النـص ولـم يزيـد فيه ولـم ينقـص مـا يمكـن أن يؤثـر في مضانـه أو معانيه.

9. محمـد الشـياظمي، " البحرية – للا عائشـة"، معلمة

المغـرب، إنتـاج الجمعيـة المغربية للتأليـف والترجمة والنـشر، نـشر مطابـع سـلا ، 1411هـــ/ 1991م، مجلـد 4، ص1077.

10. [ادوارد ميشـوبيلير]، مدينـة أزمـور وضواحيهـا... مرجـع سـابق، ص148.
11. راجـع: بوشـعيب الشـوفاني، أصـول العائلـة الشـوفانية... مرجـع سـابق، ص21.
12. [ادوارد ميشـوبيلير]، مدينـة أزمـور وضواحيهـا... مرجـع سـابق، ص 148.
13. Jean DARLET, " Monographie de la ville et de l'école franco-musulmane d'Azemour ", Bulletin de l'enseignement public au Maroc, 40²Année, n°225, Octobre-Décembre1953, p.12

- واللافـت للانتبـاه أن هـذا الباحـث الفرنـسي الـذي نـشر بحثـه في نهايـة الفترة الاسـتعمارية الفرنسـية للمغـرب، ينعتها (لالـة بحرية) من دون أن يسـميها باسـمها : عائشة.

14. تفعـل النسـاء المتزوجـات ذلـك أيضا بنيـة الاحتفاظ بأزواجهـن. وثمـة زائرات تعـدن لالة عائشـة بتقديم قربان كل سـنة يعـبر عنه محليا ب(المرفـودة)، عبارة عـن ديك، يستحسـن أن يكون أسـود اللـون، يذبح في الضريح، عسى أن يكسـبن رضى لالة عايشـة البحرية ،فتتكفـل بحراسـتهن بعنايتهـا مـن العين والسـحر ومـن الـشر كله سـنة كاملة.

مـن الامـور التي تعتبر شـاذة هنـا أن بعـض الذكور الشـباب، اقتفـوا أثـر الإنـاث، وصـاروا يـزورون الضريـح نفسـه، ويسـتحمون في مـكان مخصـص للذكـور، حيـث يتركـون ملابسـهم القديمة عسـاهم يتخلصـون من التابعـة التي تلاحقهـم، وتقف بينهم وبـين الحصـول عـلى شـغل أو وظيفـة.

15. المركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيضـاء، 1977م، ص 89.

كتـب باحث معـاصر تعقيبا عـلى هامش هـذا الكلام الروائـي انتقـادا جاء فيه: "قرأت في مسـتهل شـبابي روايـة الغربـة، ولم يكـن الدكتـور عبد اللـه العروي قـد دمجها أنذاك مـع رواية اليتيم. ويبـدو أن الكاتب تأثـر هـو الآخـر بتلـك الأسـطورة في روايتـه ، وكان الأجدر به أن يـدرك البعد الحقيقي لمغزى الأسـطورة التـي حـاول المسـتعمر نشرهـا، ولـو أنهـا غـير الأولى". راجع : بوشـعيب الشـوفاني، أصـول العائلة الشـوفانية...مرجع سـابق، ص23 هامـش6).

16. الزهـــراء الزريبـــق، "لمزاوكة"، ضمـــن أعمال الدورة الخامســـة للمهرجان الوطنـــي للزجل، بنســـليمان 21&22- ماي 2001م، منشـــورات المديريـــة الجهوية لوزارة الثقافـــة، العدد الثالث، مـــاي 2012م، ص26 - 27.
17. تؤكـد المصادر أن الرجـل تزوج وخلف. ويشـار فيها إلى ابنـين مـن أبنائه، همـا: محمد ويوسـف، وحفيده : عبـد اللـه بن يوسـف بـن ابي شـعيب . وقـد كانوا جميعـا في مدينـة أزمور نفسـها. راجع:

- يوسـف ابـن الزيـات التـادلي، التشـوف إلى رجـال التصـوف... مصـدر سـابق، ص 189 .
- محمد بـن عبدالعظيم الأزموري ، بهجـة الناظرين ... مصدر سابق، 129.
- محمـد العبـدي الكانوني، جواهـر الكمـال في تراجم الرجـال، تحقيـق عـلال ركـوك، الرحـالي الرضواني، محمـد الظريف، منشـورات جمعية البحـث والتوثيق والنشر، أسـفي، 1425هـــ/ 2004م، ج.2، ص 75.
- العبـاس بـن إبراهيـم [المراكـشي] ، الإعـلام بمن حل مراكـش وأغمات من الأعـلام، تحقيـق عبدالوهاب بن منصـور، المطبعة الملكية، الربـاط، 1980م،ج.9، ص 411 .

18. صدر عـن دار سـليكي أخوين للنـشر بمدينة طنجة، المغـرب سـنة 2017م . الكتـاب من الحجم المتوسـط ويقـع في 101 صفحـة. يضـم الديـوان أربعـة عشر نصـا زجليـا قسـمتها الزجالـة إلى قسـمين يحمـلان العنوانـين التاليـين: "هتـوف بحريـة" و"هتـوف المحضـار"، إلى جانـب التقديـم والخلاصة.
19. فاطمـة بلعروبـي، عنـاد الكمـرة و بيـاض الليـل ديوان زجـلي ، طباعة: سـليكي أخويـن، طنجة، ماي 2017م،ص4 - 9.
20. الديوان نفسه ، ص11.
21. نفسه،ص4 - 9.
22. نفسه ، ص 11
23. نفسه، ص52 - 53.
24. نفسه، ص57.
25. راجـع التقديـم الـذي كتبته زكيـة عبد النبـي لرواية : مصطفـى لغتـيري، عائشـة القديسـة ، مطبعة دار القرويـين- الدار البيضاء، منشـورات غالـيري الأدب، الطبعة الثانيـة 2016م، ص6.

- كمـا اقتحمـت قصـة عيشـة قنديشـية مجـال الفـن السـابع بفيلـم "عائشـة" للمخـرج محمـد كغـاط .والفيلـم الأمازيغي "زرايفا" للمخـرج عبد العزيز أو السـايح، الذي فـاز بالجائزة الكبرى لمهرجـان الفيلم الوطنـي الأمازيغـي في دورته الخامسـة التي نظمت

مـن 15 إلى 18 دجنـبر 2010م في ورزازات بالمغـرب.

26. كتبـت زكية عبـد النبـي في قراءتها لروايـة مصطفى لغتـيري، (عائشـة القديسـة) ، تقديمـا عنوانه لافتا للانتبـاه هو : رواية عائشـة القديسـة أو الوجه الآخر لمجتمـع يصـارع الانفصام ، مما جاء فيه : " (عائشـة القديسـة) أو كمـا يصطلـح عليهـا المغاربة (عايشـة قنديشـة) ، يقـول بعـض المؤرخـين إنهـا في الاصـل امـرأة حقيقية كانت تقـاوم الاسـتعمار البرتغالي على الشـواطئ المغربية الأطلسـية في القرن السادس عشر الميـلادي ، وكانـت امـرأة فاتنـة تتدثر بلبـاس أبيض مغربـي تقليـدي مسـتعملة جمالها كسـلاح للإيقاع بالبرتغاليـين لتغتالهـم بعـد ذلـك. لكن عائشـة التي كانـت رمـزا في تلـك الفترة لمقومـة الاحتـلال تحولت عـبر العصـور إلى شـبح مخيـف يلاحـق أطيـاف الرجـال والنسـاء عـلى حـد سـواء لتتحول مـن امرأة تاريخيـة مقاومـة إلى جنيـة تتربص بالبـشر ومن ثم إلى اسـطورة توارثهـا أجيال مـن المغاربة"

- رواية : مصطفى لغتيري، عائشـة القديسـة ، مطبعة دار القرويـين- الـدار البيضـاء، منشـورات غالـيري الأدب، الطبعـة الثانيـة 2016م،ص6.
- وراجع:

Chouaib DOUIB, Aicha la Comtessa, [s. n.], 2017, p.28 ,55

27. راجع : الإحالة نفسها .

- في السـياق نفسـه نظـم الشـاعر أحمد الزيانـي (ت. 2016م) قصيـدة باللغة الأمازيغيـة الريفية، عنوانها : عـودة عيشـة قنديشـية ، وترجمهـا إلى العربية : عبد اللـه شريـق، مما جـاء فيها :

ظهرت قنديشة متثاقلَة واثِبَة
تجرّ السلاسل ، حاملة رُزما فوق ظهرها
مليئة بعظام قبور التّلال
وقِطَع الجلد وأطراف من جيَفِ الوادي.
قامت الدنيا، شبابا وكهولا
والنساء يهْرَعن بالأطفال فوق ظهورهن
أشْعِلوا النيران أحرقوا البخور
أوقدوا الشموع فوق الصخور
وأخرجوا عروسا في أجمل الحلي والدّيباج
حِجْرها مثقل بالملح والحَرمَل
تردّد راقصة أنشودة جميلة
في أحلى الأصوات وأروع ألحان المزمار،
فذُعرت" قنديشة" ووثبتْ نحو التلال
وأخذت تقذف النيران من فمها ، وجسدُها يفور...
لها رجلا معزة ، ولباسها من جلد وصوف
عيناها جمرتان في الوجه مغروستان
وفمها واسع مُقوّسٌ كالهلال
شعرها كالسلاسل.. مفتول بِذْيلها.
اجتمع كبار القوم للتشاور :
قالوا : نقدم لقنديشة شاةً وحملا.. قربانا
ونملأ لها دَلْوين من الدماء
لتشرب .. لعلها تغادر
....
إلى أن يقول على لسان شاب رفض الفكرة :
قنديشة بركة آسنة يتصاعد منها البخار
لا تلمسها الأصابع ولا تشقها المحاريث
هي خرافة ... لم تعد تخيفنا.

- منشـورة في : مجلـة الثقافـة المغربيـة، تصـدر عـن وزارة الثقافـة والاتصـال، الرباط ، العدد 38، شـتنبر 2018م، ص221-219.

28. Chouaib DOUIB, Aicha la Comtessa,2017, p.28,55

29. ممـا يسـتحق التسـجيل هنا أيضـا أن الباحـث الذي رافقنـاه في هـذا العمـل منتقـدا الرواية التـي أنتجها المخيـال الشـعبي ونقلهـا، فرنسـيون إبـان الحماية الفرنسـية، أو مغاربـة بعـد الاسـتقلال، إلى كتبهـم، لـه راي في موضـوع الزيـارة أيضـا، لكنه هـذه المرة واصفـا محللـا لا منتقدا، بـل معتقدا في بركـة زيارة الأضرحـة، بما فيها ضريـح لالة عايشـة، حيث قال: "... فقـد شـهدنا لضريحهـا بركـة عظيمـة في إزالـة الإشـعاعات النفسـية الضـارة الصادرة عن الإنسـان اتجاه شـخص معين، قـد نطلق عليها عـدة تعاريف، وقـد نسـميها بالعـين أو السـحر أو مـا شـابه ذلك، غـير أنه مـن الثابـت علميـا أن هـذه الإشـعاعات قد توقف نشـاط الإنسـان وحيويتـه، وتجعله غـير قادر عـلى مواجهـة الحيـاة ، وتضـع الحواجزوالعوائـق في طريقـه او مـا يسـمى عنـد العامـة بالعكـس .إلا أن صحـة هـذه الأمـور قـد لا يعرفهـا الإنسـان العادي فيطلـق عليها لفـظ الخرافة ليريح نفسـه مـن عذاب البحـث وعنائـه. ونحـن نعتقـد أن لجميـع الأوليـاء بركـة عظيمـة ، فلكل اختصاصـه. ومن هنـا لامجال لإنـكار بركـة هـذه الولية أو شـتمها أو الـكلام عليها بسـوء، غـير أن اعترافنـا بجهلنـا لتاريخها،حيـث لم نعثـر عـلى ترجمتهـا في اي من كتـب التراجـم ، لكن لا جـدال في أن مـن الأوليـاء مـن لا يكـون معروفـا". بوشـعيب الشـوفاني، أصـول العائلـة الشـوفانية... مرجـع سـابق، ص23 - 24 هامـش7.

المصادر بالعربية :

1. ابن ابراهيم العباس [المراكشي]، الإعلام بمن حلّ مراكش وأغمات من الأعلام، ج.1، تحقيق عبدالوهاب بن منصور، المطبعة الملكية، الرباط، 1974م.
2. ابن الزيات يوسف التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1404 هـ/1984م.
3. ابن قنفذ أحمد بن الخطيب القسنطيني، أنس الفقير وعز الحقير، اعتنى بنشره وتصحيحه محمد الفاسي وأدولف فور، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، 1965م.
4. ابن ريسون الحسن بن امحمد، فتح التأييد في مناقب الجد وأخيه والوالد، مطابع الشويخ ديسبريس، تطوان، 1405هـ /1985م.
5. ابن عبد العظيم محمد الأزموري، بهجة الناظرين وأنس الحاضرين ووسيلة رب العالمين في مناقب رجال آل أمغار الصالحين مخطوطة خاص، نسخة تيط.
6. *الصومعي أحمد الصومعي ،كتاب المعزى في مناقب الشيخ أبي يعزى، تحقيق علي الجاوي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، 1996م.
7. الفاسي محمد العربي، مرآة المحاسن من أخبار الشيخ أبي المحاسن، دراسة وتحقيق محمد حمزة بن علي الكتاني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1424هـ/ 2003م.
8. الفاسي محمد المهدي، تحفة أهل الصديقية بأسانيد الطائفة الجزولية والزروقية، مخطوط الخزانة الوطنية، الرباط، رقم76ج.
9. الكانوني محمد بن أحمد العبدي، جواهر الكمال في تراجم الرجال، ج.2، تحقيق علال ركوك، الرحالي الرضواني، محمد الظريف، منشورات جمعية البحث والتوثيق والنشر، أسفي، 1425هـ/ 2004م.

الدراسات بالعربية :

1. بلعروبي فاطمة، عناد الكمرة و بياض الليل : ديوان زجلي، طباعة: سليكي أخوين، طنجة، ماي 2017م .
2. الشياظمي محمد، " البحرية – للا عائشة"، معلمة المغرب، إنتاج الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، نشر مطابع سلا ، 1411هـ/ 1991م، مجلد 4، ص1077.
3. الزريبق الزهراء، "لمزاوكة"، ضمن أعمال الدورة الخامسة للمهرجان الوطني للزجل، بنسليمان 21&22- ماي 2001م، منشورات المديرية الجهوية لوزارة الثقافة، العدد الثالث، ماي 2012م، ص26-27.
4. الزياني أحمد ، عودة عيشة قندشية : قصيدة، ترجمها من اللغة الأمازيغية الريفية إلى العربية : عبد الله شريق، مجلة الثقافة المغربية، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، الرباط ، العدد 38، شتنبر 2018م، ص221-219.
5. *الشوفاني بوشعيب، أصول العائلة الشوفانية المنتسبة إلى أبي شعيب السارية ، بحث مرقون، خزانة المؤلف بمدينة أزمور، المغرب.
6. العروي عبد الله، الغربة واليتيم الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1977م.
7. *لغتيري مصطفى، عائشة القديسة ، مطبعة دار القرويين- الدار البيضاء، منشورات غاليري الأدب، الطبعة الثانية 2016م.
8. [ميشوبيلير ادوارد]، مدينة أزمور وضواحيها، من سلسلة مدن وقبائل المغرب، ترجمة وتعليق محمد الشياظمي الحاجي السباعي، مطابع سلا، 1989م

المصادر والدراسات بالفرنسة :

1. DARLET Jean, " Monographie de la ville et de l'école franco-musulmane d'Azemour ", Bulletin de l'enseignement public au Maroc, 40²Année, n°225, Octobre-Décembre1953, pp.5-45.
2. DOUIB Chouaib , Aicha la Comtessa, [s.n.], 2017 .
3. VILLES ET TRIBUS DU Maroc: documents et renseignements publiés par la direction des affaires indigènes, Volume XI, Région des Doukkala , tome 2, Azemmour et sa banlieue Honoré champion Editeur , paris, 1932 .

الصور :

– الصور من الكاتب.

4. آسية البشارة، "حب من أيام كربلاء.. قصة عشق تتبرك بها مغربيات"، ضمن: أصوات مغربية (maghrebvoices.com)، جريدة إلكترونية، السبت 2 يونيو 2018م، صورة رقم 1، ص1.

د. أحمد جمال عيد - مصر

اَلْأَمْثَال اَلشَّعْبِيَّة حكمة الأجداد وثقافة المجتمعات

1

تمهيد :

ياما في الجِراب يا حَاوي .. بُكره نُعقد على الحِيطة ونِسمع الزِيطَة .. رَبّي يا خَايبة للغَايبة .. إمشي في جنازة ولا تمشي في جَوازة.. اللي بِيزمر مَيخبيش دقنه، كل هذه العِبارات المملوءة بموسيقى الكلام ونغم العِبارات وعُمق المعاني والدلالات، هي عِبارة عن أمثال شعبية باللغة العامية المصرية، نستخدمها في حياتنا ومُمارساتنا الطبيعية أثناء اليوم، فكثيرًا ما نجد أنفسنا ونحن نتجاذب أطراف الحديث نَضرب بالأمثال الشعبية التي تُعبّر عن موضوع ما، ويبدو أننا نُريد أن نؤكد على المعنى بأن نستشهد بهذه العِبارات التُراثية التي ورثناها عن الأباء والأجداد. وضَرب المثل مِنْ أكثرِ أساليب التعبير الشعبيةِ انتشارًا وشيوعًا، ولا تخلو منها أيَّةُ ثقافة،

إذْ نجدها تعكسُ مشاعرَ وعادات وثقافة الشعوبِ على اختلافِ طبقاتِها وانتمائِها، وتُجسدُ أفكارَها وتصوراتِها وعاداتِها وتقاليدِها ومعتقداتِها ومعظمِ مظاهرِ حياتِها في صورةٍ مرئيةٍ حيَّة أقرب ما تكون إلى النص الأدبي المُنمق، وفي دلالةٍ إنسانيةٍ شاملة، فهي بذلك تُعتبرعُصارَةُ حِكْمَةِ الشُّعوبِ وذاكرَتِها الشعبية. وتتَّسِمُ الأمثالُ الشعبية بسرعةِ انتشارِها وتداوُلِها بين الناس ومِنْ جيلٍ إلى جيل، وانتقالِها أيضًا من لغةٍ إلى أخرى عبرَ الأزمنةِ والأمْكِنةِ المختلفة، بالإضافةِ إلى إيجازِ نصِّها وجمالِ لفظِها وكثافةِ معانيها. وقد وردت كلمة أو مُصطلح «المثل» في القرآن الكريم من خلال لفظ «المَثَل» في أكثرمن موضع ، يقول الله عز وجل في الآية 21 من سورة الحشر: ﴿وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾ أي وتلك الأمثال نضربها، ونوضحها للناس؛ لعلهم يتفكرون في قدرة الله وعظمته. وفي الآية حث على تدبر القرآن، وتفهم معانيه، والعمل به.

فاقتران الأمثال بلفظ الضرب، دليل على أنّه جمع مَثَل. إلاّ أنّ المهم هو دراسة معنى «الضَرب» في هذا المورد ونظائره، فكثيراً ما يقارن لفظ المثل لفظ الضرب، يقول سبحانه وتعالى في سورة إبراهيم الآية 24 : ﴿ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا﴾ ويقول سبحانه وتعالى في سورة الزمر الآيه 27: ﴿وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَذَا الْقُرْآنِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ﴾.

والمعنى المُراد من جملة ضَرب الأمثال هو التمثيل أو التشبية أو الاستشهاد، ويقول الله عز وجل في سورة يس الآيه 13: ﴿وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا أَصْحَابَ الْقَرْيَةِ إِذْ جَاءَهَا الْمُرْسَلُونَ﴾ إنّ الضرب هنا بمعنى الوصف والبيان. ولقد حَظِيَتْ الأمثال الشعبيةُ باهتمامِ العَرَبِ والغَرْبِ على حدٍ سواء، ولعلَّ عنايةَ الأدباءِ العرب بهذا النوعِ التعبيريِّ كانَ لها طابعٌ مميزٌ، نظراً للأهميةِ التي يكتسِبُها المثل الشعبي في الثقافةِ الشعبية العربية بشكل خاص، فنجدُ ابنَ الأثير[1] يشيرُ إلى أهميتِها وهوَ يحيطُ المتصديَ لدراسةِ الأمثالِ علماً أنَّ «الحاجةَ إليها شديدةٌ، وذلك أنَّ العربَ لمْ تَصُغِ الأمثالَ إلَّا لأسبابٍ أوجبَتْها وحوادثَ اقتَضَتْها، فصارَ المثلُ المضروبُ لأمرٍ مِنْ الأمورِ عندَهم كالعلامةِ التي يُعرَفُ بها الشيء»[2]. وهُناك فرق كبيربين المثل والقول المأثور، وأيضًا بين المثل الشعبي والحِكمة، فغالبًا ما يكون الغرض الرئيس من المثل هو الاحتجاج أو الاعتراض بشكل أدبي شعبي، ولكن الحِكمة هدفها هو التنبيه أو الوعظ، فالمثل الشعبي هو خلاصة الحقيقة الناجمة عن التجربة الحياتية، تِلك التجربة الحياتية التي نعتبرها أعمق أنواع المعرفة، أما الحِكمة فهي نصيحة أخلاقية دون تجريب واقعي ومن الأمثلة على الحِكم قول سيدنا الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه : «أغنى الغنى العقل وأفقر الفقر الحمق».

إذن، نستطيع الآن القول بأن المثل الشعبي هو تعبيرعَفوي، يُعبِّرعن نِتاج تجربة إنسانية ذاتية طويلة أدت إلى عِبرة أو حكمة ما، وهو أشبه ما يكون بالرواية الشعبية التي تحكي لنا قِصة مُوجزة تُساهم في تكوين ثقافة المجتمع وتكوين ملامح الفِكر الجمعي لدى الشعوب، ولذلك نجد أن المثل الشعبي جزء أصيل من ملامح المجتمع كباقي عناصر ومكونات المجتمع المتعارف عليها من عادات وتقاليد وقيم أخلاقية وما إلى ذلك من مكونات، فالعادات هي مجموعة أمور اعتدنا على القيام بها منذ الصِغر، أما التقاليد فهي موروثات ثقافية ورثناها عن الآباء والأجداد تؤثر في نشأة الإنسان، كركائز أساسية في حياته، والأمثال الشعبية هي التي تؤرخ هذه الحياة بكافة تفاصيلها، لذلك يُعتبر المثل الشعبي قِصة حياة كاملة ترويها لنا الأجيال، فهو حِكمة قام بغرسها أجدادنا في أعماقنا الوجدانية، حتى وإن اختلفت اللهجات المنطوق بها المثل، لكن يظل المعنى والمغزى واحدًا تردده الألسن وتقتنع به العقول.

ومن مثل شعبي لحكمة أخلاقية لا تخلو من بلاغة التشبيه والاستعارات والكلام المسجع للوصول إلى المعنى المقصود بأقل عدد مُمكن من الكلمات، لذا تُعتبر الأمثال الشعبية لونًا أدبيًا طريفًا من حيث المعنى وعظيمًا من حيث الفائدة – فهي تُلخص لنا التجارب الإنسانية بشكل موجز وبسيط ومؤثر.

والمثل الشعبي كما يراه الفارابي [3] : «هو ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم واقتنعوا به في السراء والضراء، ووصلوا به إلى المطالب القِصية، وهو أبلغ الحِكمة لأن الناس لا يجتمعون على ناقص، ولذا فالمثل قيمة خُلقية مُصطلح على قبولها في شعبها، وهو يمر قبل اعتماده وشيوعه في غُربال معايير هذا الشعب، وينم صراحة أو ضمنًا عن هذه المعايير على كل صعيد وفي كل حال يتعاقب عليها الإنسان في حياته».

وبشكل عام تمتاز الأمثال الشعبية بعموميتها بقدر ما تحتفظ بخصوصيتها في اللغة واستخدام اللهجة وارتباطها بالبيئة المُحيطة والمجتمع، فنجد أن المثل الشعبي مُرتبط بالهوى والحدث والوعظ وطبيعة علاقة الناس وتعاملاتهم ومشاعرهم الإنسانية. فهو - أي المثل الشعبي - نِتاج كل ذلك، مما يعكس لنا الثقافة الشعبية للمجتمع، ونجد أيضًا أن المعنى والغاية يتفقان في كل الأمثال الشعبية على مستوى العالم وإن اختلفت كلماتها أو تعددت شخوصها أو حتى تباينت طرق إلقائها أو اختلفت اللهجة المنطوق بها، إلا أن المثل الشعبي يبقى ابن بيئته ولغته وحدثه على مر الزمان.

هذا ما يجعلنا نقول إن الأمثال الشعبية هي أقوال مأثورة وعُصارة حِكمة الشعوب التي نستقي منها خِبرات حياتية ومهارات شخصية تُعد مُؤشرًا هامًا في تنمية المهارات الذاتية ودليلاً أو مرجعًا نهتدي به في كثير من المواقف، والتي تأتي دائمًا في جُمل محكومة البناء وبمُصطلحات بليغة وشائعة الاستعمال حتى يكون وقعها على الأذن مألوفًا ومحبوبًا، وغالبًا ما تُلخِّص لنا قِصة بها أحداث وتفاصيل وحَبكة درامية مُعينة، وهُنا في هذه الدراسة « الأمثال الشعبية - حكمة الأجداد وثقافة المجتمعات » سنُلقي الضوء على بعض أهم الأمثال الشعبية ونروي أصل وحِكاية كل مثل شعبي من هذه الأمثال لنُحلق جميعًا في فضاء هذا الطرح بين جمال الموروث الشعبي وبلاغة الكلمات.

خصائص الأمثال الشعبية:

- **تتكون من عِبارات مُستقلة :**

عادة ما تتكون الأمثال الشعبية من عِبارات مُختصرة، وتتكون من مقطعين أو ثلاثة، وتكون دائمًا مُعبرة عن ارتباط فِكرة مُعينة بعواقب تِلك الفِكرة، مثل:

القِرش الأبيض ينفع في اليوم الإسود

أطبُخي يا جارية .. كلِّف يا سيدي

- **تتكون من لُغة بسيطة :**

عادة ما تتكون الأمثال الشعبية من لغة بسيطة للغاية، مع وجود مُصطلحات شائعة الاستخدام، وذات قافية موسيقية، مثل:

من جَاور السعيد يسعد

يا نحلة لا تُقرصيني، ولا عاوز عسل منك

إبن بطني .. يفهم رطني

اللي يبجي في الريش .. بقشيش

الباب المفتوح .. مفضوح

- **تُعبر عن واقع المجتمع والفترة الزمنية :**

لا بُدَّ أن تعكس الأمثال الشعبية الفترة الزمنية الوقع بها المثل، مثل :

يا وراث مين يورثك

فقد كان هذا المثل الشعبي مُرتبطًا بفترة انتشار وباء الكوليرا في مصر عام 1947م، وكان هذا الوباء يحصد الآلاف من الأرواح بشكل يومي، لدرجة أن عائلات بأكلمها راحت ضحية هذا المرض، مما يؤدي إلى عدم وجود أي وريث لهذه العائلة.

بُكرة يهل رجب، ونشوف العجب

كما أن المثل الشعبي هو نِتاج خِبرة أو مِعيار تعليمي أو سلوكي أيضًا، مثل:

إعمل الخير، وإرميه البحر

فالمثل هُنا يدعو إلى قيمة أخلاقية مُرتبطة بالتعاملات الحياتية.

- ذات مَلمح عامي وشعبي:

حيث أنها كلمات شعبية بلُغة الشعب الدارجة.

- مجهولة المصدر:

حيث لم يتم تأليفها من قِبل مؤلف أو قاص أو كاتب، ولكنها جزء من التراث الثقافي للمجتمع توارثة الأجيال دون معرفة من القائل الأول لهذه الأمثال.

- سهلة الحِفظ والاسترجاع:

بما أنها تستخدم القافية الموسيقية والكلمات العامية الشائعة، وأيضًا تستخدم المقارنات أو التوريه، فمن الطبيعي حفظها بسهولة داخل وجدان المُتلقي وأيضًا تكوين صورة ذهنية بصرية مُلائمة للمثل الشعبي داخل كل شخص حسب تجربته الشخصية المتوازية مع المثل، مثل:

يا جَبل ما يهزك رِيح

الباب اللي يجيلك منه الرِيح .. سِده واستريح

رِجعت ريمة .. لعادتها القديمة

تروح فين يا صعلوك وسط الملوك

جِه يكحلها .. عَماها

- الانتصار لقيم الخير والحق والجمال:

برغم أن المثل الشعبي هو في الواقع يُعبر عن تجربة ذاتية ربما تكون حقيقية، إلاّ أنه يُعطي للمُتلقي إحساسًا بالنصر وامتلاك الحقيقة حتى لو بشكل تصوري.

طَمعنّجي بنى بيت .. فَلسنّجي سِكن فيه

ولعل أهم ما يُميز الأمثال الشعبية بصفة عامة في مصر، كونها تبحث وتُبحر في القيم المجتمعية الإيجابية، وتستقبح الرذائل، ودائمًا ما تعنى بالفضائل، ربما هذا كله يرجع إلى تكوين الشخصية المصرية ذات الروافد المُتعددة في تكوينها الثقافي والإنساني من تراكم حضاري من عصور سالفة بدءًا من عصور مصر القديمة ومرورًا بالعصر القِبطي ووصولاً بالفتح الإسلامي، هذا ما ترك أثرًا كبيرًا في الفِكر والوعي ونمط الحياة مما جعل المواطن المصري صاحب رؤية فلسفية تميل إلى الروح الفكاهية.

1. هي حِسبة بِرما !!

يعود أصل هذا المثل إلى إحدى القرى المصرية التابعة لمركز طنطا، وهي قرية اسمها «بِرما» التي تبعد عن طنطا حوالي 12 كيلو متر، حيث اصطدم أحد الأشخاص بسيدة كانت تحمل حينها قفصًا مُحمّلاً بالبيض، فأراد هذا الشخص أن يعوض السيدة عما فقدته من بيض إثر اصطدامه بها، فقال لها : كم بيضة بالقفص ؟ فقالت له : لو أحصيتم البيض بالثلاثة لتبقى بيضة، وبالأربعة تبقى بيضة، وبالخمسة تبقى بيضة، وبالستة تبقى بيضة، ولو أحصيتموه بالسبعة فلا يتبقى شيئًا، وبعد حسابات عديدة وكثيرة عرف منها أن القفص كان به 301 بيضة ! ومن هُنا جاء المثل الشعبي « هي حسبة برما ؟» عندما يأتي موقفًا مُشابهًا وبه عمليات حسابية مُعقدة.

2. على راسه بطحة يِحسس عليها!!

يعود هذا المثل إلى إحدى القرى القديمة في مصر، والتى سُرقت فيها دجاجة كانت ملكًا لرجل فقير، فذهب الرجل إلى عُمدة القرية وأخبره ما حدث وشكا له، فقام عُمدة القرية بجمع الأهالى وأخبرهم بأن دجاجة هذا الرجل الفقير قد سُرقت، وإنه يعرف السارق وعليه أن يعيدها قبل أن يفضح أمره، بدأ الكلام يدور بين أهل القرية ويسبّون السارق بأفظع الشتائم، وشاركهم فى ذلك السارق نفسه، فسأل أحد الموجودين عُمدة القرية «هل تعرف السارق بالفعل ؟» فقال «نعم»، ثم سأله مُجددًا «هل هو موجود بيننا؟»، فقال «نعم»، فسأله الرجل «هل تراه الآن؟» فقال شيخ القرية «نعم»، فطلب منه الرجل أن يعطى لهم صِفة له، فقال لهم «على رأسه ريشة» فى إشارة منه إلى إنه عندما أخذ الدجاجة عَلقت برأسه ريشة، فقام السارق دون أن يشعر بتحسس رأسه فعرفه الجميع وانكشف

أمـره، فخرج القول « اللى على رأسـه ريشـة »، ثم تطور تدريجيًـا ومن جيـل إلى جيل بعدمـا تداولـه الناس حتى أصبـح : «اللى على راسـه بطحة يحسـس عليها».

3. مالك شايل طاجن سِتك ليه!!

ويرجـع هـذا المثـل إلى الزمـن القديم في قـرى ونجوع مصر، فيقـال أن الجدات حينئذٍ كـن لا يعجبهن أي شيء رغم ما بُـذل به من مجهـود ،فكانت من عـادات البيوت المصرية قديماً أن يطبخوا أشـهى المأكولات فى الطواجن الفخاريـة، وكمـا اعتاد أهل مصـر قديمًا أن تقـف الفتاة أو السـيدة طوال اليـوم للانتهاء من إعداد طاجن شـهي تحمله على رأسـها وتذهب بـه إلى جدتها تقديـراً لمكانتها فى العائلـة. ولكن كعـادة الجدات الـلائى لا يعجبهن شيء ويمارسـن النقد علـى كل ما يقـوم به الأجيـال الصغيرة كان لا يعجبهـن ما تقدمه لهن الفتـاة فى الطاجن فيعلقن على الطاجن باسـتياء وعدم استحسـان، فجاءت مقولة: « مالك شـايل طاجن سِـتك كده ليه !؟ ».

4. آخرة خِدمة الغُز عَلقة

يُعبر هذا المثل الشعبي عن سو الخُلق وقِلة الأصل ونُكران الجميل، وقصته تعود إلى وقت الاحتلال، وكلمة «الغُز» تحورت من كلمة «الغُزاة» وهي بمعنى الزحف للقتـال ومحاربـة النـاس في ديارهـم وأرضهـم، علـى أيـة حـال، كان المصريـون يتعرضـون للنهـب والسـرقة مـن قِبـل الغـزاة، فكانـوا يدمـرون القـرى ويجردونهـا مـن خيراتها، هـذا بالإضافـة إلى مُعاملاتهـم السـيئة للشـعب المصـري، وإجبارهـم علـى العمـل بالقهـر والقـوة بـدون أي أجـر، وبعـد أن ينهبـوا الخيرات يهمّـون بالرحيـل بعـد أن يهـدوا جمـوع الشـعب عَلقـة مـوت، حـتى قيـل وقتهـا : أخـرة خِدمـة الغُـز عَلقـة !

5. ياما جاب الغراب لأمه

مثل شعبي يردده المصريون بسخرية حين يفاجئهم شـخص مـا بـشئ لا يرغبـون بـه أو لا ينـال إعجابهـم، ومثـل «ياما جـاب الغـراب لأمـه» لـه قصـة تُفسـر ذلك المثل، فكشـفت الدراسـات المُتخصصـة فى سـلوك الغربـان أنهـم يلتفتـون إلى الأشـياء الـتى لهـا بريـق فى الشـمس، وأن الغربـان بهـم صِفـة وهـى الاحتفـاظ بالأشـياء فى مخـزن سـري خـاص بهـم، كثغـرة فى شـجرة أو فى داخـل الحائـط، وعنـد الوصـول لتلـك المخـازن السـرية والبحـث عمـا فيهـا، وجـد أمـورًا لا قيمـة لهـا، مثـل قطعـة مـن المعـادن، أو جـزء مـن مـرآة مكسـورة، أو حـتى يـد فنجـان مـن الخـزف، فهـذه هـي الأشـياء الـتي تلمـع في أشـعة الشـمس وتجـذب نظـر الغـراب، ومـن هـذه الفلسـفة جـاءت جملـة: ياما جـاب الغـراب لأمـه، تعبيـرًا عـن أي شـخص يـأتي بـشيء لا قيمـة لـه.

6. يِخلق مِن الشَبه أربعين

مثـل يخلـق مـن الشـبه أربعـين هـو مثـل شـعبي من أصـل فـارسي، ويعـد مـن الأمثـال الشـعبية التي يسـتخدمها النـاس غالبًـا، ليعـبّروا عـن التعجب حين رؤيتهم لشـخصين أو أكثر بينهم تشـابه كبـير دون وجود أي صِلـة قرابـة بينهـم، ومـع ذلك فقـد تكـون الأفكار والميـول الثقافيـة، والاتجاهـات الفكريـة مختلفـة لكل منهـم، وقد يكون الشـبه في السـلوك أو أسـلوب الحياة مثـلاً وليس فقـط في الملامـح الشـكلية، فكثـيرًا ما نرى أشـخاصًا يشـبهون شخصيات مشـهورة كرؤسـاء دول مثـلاً، أو فنانين أو شـخصيات عامة أو لاعبي كـرة القدم المشـهورين، وعنـد البحث في رقـم إنّ (أربعـين) الواردة في المثـل فـارسي؛ والمقصـود بها هنـا كثرة العـدد، وليس المقصـود منها عـدد معـين، حيـث إنّ الخالق عـز وجل يسـتطيع أن يخلـق أكـثر مـن أربعـين شـخصًا بنفـس الملامـح، لذلك فـإن القصد مـن الكلمة هـو المُبالغة في العدد، وقد أتى في نفس السـياق بعض الأمثال الشـعبية التي اسـتخدمت رقـم (40) منهـا: (الجار حـتى البيت الأربعـين)، و(عيـار الشـبع في الطعـام 40 لُقمة).

7. إحنا دافنينه سَوا

يعود اسـتخدام المثل الشـعبي «إحنا دافنينه سـوا» للتعبـير عـن أن بواطـن الأمـور تختلف عـن ظواهرها في أحيـانٍ كثيرة، ويسـتخدم هـذا المثل الشـعبي عند وجود سـر بين اثنـين ولا يعرفـه أحد غيرهـم، حـتى لا يتظاهر

أحداهما بالذكاء على الآخر. ويرجع أصل ذلك المثل لقصة إثنين من التُجار ومعهما حمار، وكان التاجران يقتنيان هذا الحمار، لكونه هو الوسيلة الوحيدة لبيع تجارتهما ورفيق رحلتهما وأطلقوا عليه اسم «أبو الصبر» لتحملة مشقة السفر معهم. وفي يوم من الأيام أثناء سفرهم مات الحمار المُلقب بـ «أبو الصبر»، وحزن عليه التاجران حزنًا شديدًا، وقررا دفنه، وكان أحدهما يبكي ليل نهار عليه، وتعاطفت الناس من حولهم ، خاصة بكلامهم عنه وعن تحمله وصبره، حتى اعتقد غالبية الناس أنهم يتحدثون عن شيخ صالح جليل، هذا ما جعل التاجرين يفكران في استغلال الموقف لصالحهما، فوضعا خيمة كبيرة على مكان دفن الحمار، وظن الناس أنه مقام للشيخ «أبو الصبر» فانهالت التبرعات والنفحات حتى أصبح «أبو الصبر» أحد مشاهير القرية، فهو الشيخ الولي الذي يلجأ إليه عامة الناس لقضاء حوائجهم، يتبرّكون به ويدفعون أموالهم تقربًا له، وفي أحد الأيام اختلفا الصديقان، حتى نسي واحد منهما وأقسم بالشيخ «أبو الصبر» وقال لصديقه : أقسم لك بالشيخ أبو الصبر أنك ستصاب بلعنته ! فضحك الآخر وقال : « ده إحنا دافنينه سوا».

8. عامل نفسه من بَنها

مدينة بنها هي عاصمة مُحافظة القليوبية بمصر،وتبعد حوالي 45 كم إلى شمال القاهرة عند رأس الدلتا، وقد بدأت قِصة المثل الشعبي المصري «عامل نفسه من بنها» من خِلال قطار الوجه البحري الذي يجب أن يمر على بنها، وهي أول محطة يتوقف فيها القطار بعد القاهرة، مهما كانت وجهته أو محطته الأخيرة، فكان الركاب الذين ينزلون محطة بنها لا يدفعون ثمن التذكرة لأنهم يركبون محطة واحدة فقط، فلجأ باقي الركاب لهذه الحيلة وبدأوا يزعمون أنهم من «بنها» لكي يتهربوا من دفع ثمن التذكرة للكمسري، لذا تأتي عبارة « عامل نفسه من بنها» عندما يتهرب أحد الأشخاص من تحمل مسؤولية مُعينة أو التهرب من دفع مبلغ مستحق من المال.

2

9. إمسك الخشب

يعود أصل المثل الشعبي «إمسك الخشب» إلى أنه كان مُجرد عادة في عهد الإمبراطور «قسطنطين»، حيث كان المؤمنون بالمسيحية يسيرون في مواكب عامة ويلمسون الصليب الخشبي من أجل التبرك به والشفاء، بشرط أن يتم لمسه ثلاثة مرات متتالية، وبعد تداول هذه الحركة في القسطنطينية، تحول الأمر وأصبح عادة بين المصريين، فيقومون بلمس أي شيء من الخشب للتبرك به ومنع الأذى والحسد والضرر، وبات الجميع بلمس أي شيء خشبي كالطاولة أو الكرسي مرددين «امسك الخشب» عندما يشعرون بأن أحد الأشخاص الجالسين معهم ربما يضرهم بنظرة حسد ليبقى المثل حتى يومنا هذا مُعبرًا عن دفع ومنع الحسد.

10. مسمار جُحا

تعود قِصة هذا المثل الشعبي إلى واقعة خيالية من الحكي والتراث الشعبي، والقصة مرتبطة بالواقعة

الـتي فعلهـا جحا عندمـا قـام أحد الأشـخاص بشـراء بيتـه، حيث عرض جحا بيتـه للبيع وعندمـا حصل على مشـتراشـترط عليـه أن يـترك وراءه مسـمارًا في الحائط ليكـون ذكرى مـن جحا في منزلـه، ووافق الرجـل على هذا الشـرط، وبعد أن بـاع جُحا منزله بدأ يـتردد على صاحب المـنزل الجديـد بشـكل يـومي ومسـتمر وفي أي وقت .. مسـاءً وصباحًا وذلك بحجـة رؤيته لمسـماره الذي جعله للذكـرى، وكان جحـا يتحـين أن تكـون وقت الزيـارة في موعد الغداء والعشـاء، فيجلس يـأكل مع صاحب البيت الجديـد، واسـتمر جُحا علـى هذا الحـال لفـترة طويلة مـن الوقت حتى سـئم الرجل جـدًا مما يفعلـه جُحا، مما جعله يهرب مـن البيت تاركًا مُقتنياتـه ومُتعلقاته قائلاً : « بـاع لي البيت وتـرك به مُسـمار جُحا».

11. عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة

تقـول القصـة الخاصـة بالمثـل الشـعبي «عصفور في اليـد خـير من عشـرة على الشـجرة» أنّ شـخصًا كان يحمـلُ بيـدهِ عصفـورًا ويسـير في الغابة، فـإذ بمجموعة كبـيرة مـن العصافـير تقـف علـى غصـن شـجرة، فطمـع الرجـل بذلـك العـدد الكبـير مـن العصافـير وأدى بـه هـذا الطمـع أن يلقي بالعصفـور الـذي بيده، وبعـد أنّ رمى بالعصفـور الـذي يحملـه ركـض باتجـاه شـجرة العصافير؛ ظنًّا منه بأنّه سـيحصل علـى كل هذه العصافير بمجـرد أن يصل إليهـا، ولم يخطر علـى باله أنّ العصافيرلـن تنتظره حتّى يصطادها، وحتمًا سـتطير هربًا منه، وفعـلًا حدث ذلك وطـارت العصافـير وبقي الرجل حزينًـا وحيـدًا نادمًـا على طمعـه الذي جعله يخسـر كلّ شيء، ومـن هـذه القصة جـاء المثل الشـهير «عصفور في اليد خـير من عشـرة على الشـجرة»، ويسـتخدم عامة النـاس هذا المثل الشـعبي في حياتهم للتعبـير عن الطمع، حيـث أصبـح بعـض الأشـخاص يطمعـون بالحصول علـى كلّ شيء بلا تعـب، أو لربّما تهون عليهـم التضحية بمـا لديهـم من النعـم طامعـين بالحصول علـى ما بين يـدي النـاس فيفقد مـا يملكـه دون أن يحصـل على أي مكتسـبات جديدة.

12. ابن الوز عوّام

يتردد المثل الشـعبي « ابن الوز عـوّام» عند الحديث عن صِفـة أو موهبة أو سـلوك معين يتوارثه الشـخص عن والـده أو والدته، وقصة المثل ترجـع إلى أنه كان هناك رجـل يهـوى تربيـة الإوز، وكان يُفضّل واحـدة منها، وفي يـوم وضعـت الإوزة بيضتين ثـم ماتت بعدها مباشـرة، حـزن صاحـب الإوزة عليها وأخـذ الرجل بيضـتي الإوزة، ووضعهما مـع بيض الدجاجـة لكي تفقس معًـا، وتهتم بهما الدجاجة كأنهمـا أولادها، وبالفعل عاشـت الإوزتان مـع الدجـاج، وفي يوم مـن الأيام كانـت تعلـم الدجاجة أبناءهـا العوم، واقتربـت الدجاجة مـع أبنائها من فصيلة الدجـاج ناحية حـوض الماء، فقفـزت الإوزتـان إلى المياه وأخذتـا بالعـوم دون أي تدريب مُسـبق، فقـال صاحب الدجاجـة « صحيـح ابن الـوز عـوّام» وبات يـتردد هذا المثل الشـعبي حتى يومنـا هذا.

13. جت الحزينة تِفرح ملقتش إلها مَطرح

يرجـع أصل هذا المثل الشـعبي إلى قديم الزمان، حيث كانـت هنـاك عائلـة كبـيرة، تعيـش داخل قريـة فقيرة للغايـة ، وكانـت تعرف باسـم «عائلـة تِفـرح» وكانت هذه العائلة تشـتهر بكرمها وحسـن ضَيافتهـا وأخلاقها الطيبة، وكانت لهـذه العائلة فتاة فائقـة الجمال ورقيقة القلب تسـمى «الحزينة».

وفي يـوم مـن الأيـام، قـرر تاجـر يدعـي «مطـرح» أن يسـتريح في هـذه القريـة بعـد رحلـة سـفر شـاقة السـفر، وذلـك لمـدة يـوم واحـد، فقـام أهـل القريـة بترشـيح عائلـة «تِفـرح» لكـي يمكـث لديهـم هـذا التاجـر، نظـرًا لكـبر منزلهـم واتسـاعه مـن جهـة، وحسـن ضيافتهـم مـن جهـة أخـرى.

وبالفعل ذهـب التاجـر إلى عائلة «تِفـرح»، وعندما شـاهد ابنتهم «الحزينة» أعجـب بها، وقـرر أن يزوجها لإبنـه «إلهـا»، وبالفعـل تمـت الخطبة سـريعًا، ولكن اكتشـف الشـاب «إلهـا» أن خطيبته «الحزينـة» بها عيـب شـديد، وهـو أنهـا في غايـة العصبية، فنشـبت

بينهما مُشاجرة شديدة جدًا، وفي نهاية الأمر اعتذرت «الحزينة» لخطيبها.

ولكن خطيبها «إلها» لم يقبل هذا الاعتذار، وقرر أن ينتقم منها، وبعد أن ارتدت العروسة «الحزينة» ملابس الزفاف، وجلست تنتظره هي والمعازيم من أهل القرية، إلا أنه لم يأت، وعندما أدرك الجميع بأن العريس «إلها» لن يأتي، أخذوا المعازيم يرددون مقولة «جت الحزينة تفرح ملقتش إلها مطرح»، ومنذ ذلك الحين، وأصبح الكثيرون يرددون هذا المثل، عندما يتعرض شخص لسوء الحظ أو المواقف المُحرجة.

14. خلي البساط أحمدي

يُعتبر هذا المثل الشعبي دعوة للبساطة في التعاملات والتواضع ويرجع أصل هذا المثل إلى الشيخ الصوفي «السيد احمد البدوى» الذى كان له بُساط صغير على قدر جلوسه فقط، ولكنه لكرامة «الشيخ» يسع كل من يجلس عليه، ولو كانوا مائة شخص ! وقيل أيضًا عنه أنه كان يخصص يوما من كل سنة يجتمع الناس فيه ويفرش لهم بساطا كبيرًا ليجلسوا عليه ليتبادلوا الطعام والشراب سويًا في مناخ لطيف ودود. لذا، شاع بين الناس بعد ذلك المثل الشعبي «خلى البساط أحمدي» كناية عن البساطة في التعاملات أثناء الجلوس والبعد عن الرسميات.

15. جحا أولى بلحم توره

يقال أن قِصة هذا المثل الشعبي، هي أن جحا اشترى غطاءً دافئاً لسريره، وذات ليلة دخل على بيتهم أحد اللصوص وسرق هذا الغطاء، فحزن جحا كثيراً وراح يبحث عن الغطاء في كل مكان زمناً طويلاً، ولكن بدون فائدة، فاهتدى إلى وسيلة ذكية يجد من خلالها غطاء سريره. وكان عند جحا ثور هرم، فخرج إلى السوق ونادى بالناس بأنهم مدعوون عنده لتناول لحم الثور المطبوخ، وجاء أهل المنطقة جميعهم، وطلب منهم أن يصطفوا عند الباب قبل الدخول، وتركهم أمام باب المنزل فترة من الوقت، وكان الطقس بارداً جداً، ولذلك، لبسوا أثقل ما عندهم من ملابس وأغطية لاتقاء شر البرد. مرّ جحا بهم جميعاً واحداً واحداً، وهو يتحسس ملابسهم وأغطيتهم ومعه صحن مملوء باللحم، وكان يعتذر للرجل العجوز بأن لحم الثور سيضره ويعتذر للمريض بأن هذا اللحم يزيده مرضاً، وطلب من الشباب الاصطفاف في مكان خاص، وتفقدهم، حتى وصل إلى أحدهم وكان يرتدي غطاء سرير جحا المسروق، فصاح جحا بالناس بأنه وجد غطاء سريره، وأشار إلى اللص، فهرب الرجل حتى لا يُقبض عليه ويُعاقب، وطلب جحا من الناس الانصراف من بيته، وكان يحمل الصحن بين يديه، ولم يُعطهم منه ولا قطعة واحدة، فسألوه الناس عن لحم الثور، فقال جحا حينها «جحا أولى بلحم ثوره» ومن ذلك اليوم أصبح المثل يضرب بين الناس للدلالة على أن الشخص أولى من غيره بما يملك من مال أو طعام أو ما شابه.

16. أول ما شَطح نَطح

يعود أصل هذا المثل الشعبي إلى أهالي إحدى القرى بالصعيد، حينما اجتمعوا يتساءلون عن «براز الجاموس»: الذي ينبت منه، حينها اتفقوا على أن أصله هو الجبن، وعليه دفن أحدهم قطعة منه في الأرض، وعاد إليها بعد أيام لينظر ما أنبتت، فعثر بحجر آلمه فظنه قرن العجل الذي نبت عن الجبن وقال مُتعجبًا: «أول ما شَطح نَطح» ومن هذا الوقت أصبحت هذه المقولة تتداول عندما يفعل أحد الأشخاص فعلاً جريئًا أو غير متوقع.

17. بركة يا جامع

يعود أصل المثل الشعبي «بركة يا جامع» إلى رجل كان يُفضِّل الصلاة في بيته هاجرًا المسجد، وهو ما لاحظه الناس حوله، وعلى أساس ذلك أخذت الناس تلومه على مقاطعته بيت الله، وفي يوم من الأيام قرر الرجل الذهاب إلى المسجد فوجده مغلقًا، فأخذ يردد « بركة يا جامع .. هذه البركة أشكر الله عليها، تبرئني من وصمة التقصير وتدفع عني الملام، وقد بلغت بها

ما أطلب»، ومن هنا بات الناس يرددون المثل الشعبي « بركة يا جامع » حتى يومنا هذا تعبيرًا منهم عن أنهم أدوا ما عليهم دون تقصير وأن أي تقصير في أي شيء فهو ناتج عن أسباب أخرى لا تتعلق بهم.

18. دخول الحمام مِش زي خروجه

يعود هذا المثل الشعبي إلى العصر العُثماني، عندما قرر أحد الأشخاص فتح حمام تركي جديد. إذ إنه قديماً كان يُعتبر الحمام التركي طقساً من طقوس تنظيف الجسد، وبقي حتى يومنا هذا، وهو مستمر في اكتساب شعبية تتزايد مع مرور الزمن في تركيا وخارجها أيضاً. وبالعودة إلى أصل هذا المثل الشعبي المشهور، يُقال أن هناك رجلاً عثمانياً افتتح حماماً تركياً قديماً، ووضع لافتة كُتب عليها «دخول الحمام مجاناً»، وهذا ما جذب الناس لتجربة الحمام. وعندما دخل الزبائن إلى الحمام، كان الرجل صاحب المكان يحتجز ملابسهم، وحين يقرر الزبائن الخروج من الحمام، يرفض صاحب الحمام تسليم الملابس لهم، إلا بعد دفع ثمن استخدام الحمام. هنا فوجئ الزبائن بتغيير الكلام، وواجهوه بما كتب في اللافتة المعلقة على الباب، فأجاب عليهم قائلاً: «دخول الحمام مِش زي خروجه» أنا كتبت دخول الحمام فقط مجانًا ولكن ليس الاستحمام !. وأصبح هذا الرد مثلاً شعبياً يردده عامة الناس في العديد من المواقف.

19. رِجعت رِيمة لعادتها القديمة

عادة ما يُستخدم المثل الشعبي «رِجعت رِيمة لعادتها القديمة» للتعبير عن رجوع أحد الأشخاص لعادة أو طبع أو صِفة معينة فيه، أو تغير في أحواله مثلاً، فإذا لاحظ الناس أن شخصًا ما قد قام بتكرار ذات التصرف الخاطىء كما كان يفعل سابقًا، يقولون : « أهو رِجعت رَيمة لعادتها القديمة» ، ويرجع أصل هذا المثل الشعبي إلى إمرأة تُدعى ريمة كانت متزوجة من رجل شديد الكرم ومحبوب من الجميع، دائم الجود بالخير على كل من حوله وكان يدعى «حاتم الطائي»، وكانت ريمة على عكس زوجها فقد كانت بخيلة للغاية بين جيرانها، حتى صارت مثالاً للبخل والشح، وكان يعرف عن ريمة قِلة السمن في طعامها، إذ أنها تستخدم أصغر ملعقة لديها عند وضع السمن، وكان جميع من في المنزل يشتكي من مذاق الطعام بسبب قلة محتوياتها الضرورية، لذا أراد زوجها أن يُعلمها الكرم ويساعدها على التخلص من صِفة البخل، فروى لها قصة قديمة عن اعتقاد يقول إن المرأة التي تزيد ملعقة من السمن أثناء الطهي يزيد الله يومًا في عمرها مع كل ملعقة، والمرأة التي تقلل السمن ينتقص الله يومًا من عمرها عن كل نقص. وبما أنها سيدة بسيطة جداً فقد صدقت هذه المقولة، وبدأت بالفعل في زيادة السمن في الطعام طمعًا في زيادة عمرها كما أخبرها زوجها، وذات يوم توفي ابنها الوحيد وكانت تحبه بشدة، فحزنت عليه حزنا شديد لدرجة أنها تمنت الموت حتى تلحق به.

وحتى تُحقق تِلك الرغبة « رجعت ريمة لعادتها القديمة» وبدأت في تقليل السمن مرة أخرى حتى ينقص عمرها وتلحق بابنها.

20. جِه يكحلها عماها

يرجع أصل المثل الشعبي جِه يكحلها عماها إلى رجل كان يشك في حب زوجته له لأنها لا تتحدث أو تضحك معه وتتجاهله كثيرًا، فذهب لسيدة عجوز ليخبرها عن أمره وعن حالته السيئة مع زوجته. وجاءت نصيحة السيدة العجوز غريبة للغاية، حيث قالت له قم بوضع أفعى مُغلق فمها بإحكام على صدرك وأنت نائم، وبالفعل قام بتنفيذ ما نصحته به، حتى تفاجأ بصراخ زوجته وبكائها عليه وهى تحاول إيقاظه بعدما ظنت إنه فارق الحياة، فتأكد من حبها له ونهض سريعًا ليخبرها إنه لم يمت، فلما علمت الزوجة بالأمر غضبت كثيرًا وأقسمت إنها لن تعود إليه وتركته، ومن هنا أطلق المثل «جه يكحلها عماها».

خاتمة :

لقد حظي الأدب الشعبي المصري في الآونة الأخيرة باهتمام كبير من قِبل الباحثين والدارسين المختصين

في مجال الدراسات الثقافية اللامادية، باعتباره موروثًا ثقافيًا لا يمكن الاستغناء عنه وعن كل مظاهره التعبيرية - فهو - مرآة تعكس حياة الناس بكل طبقاتهم وفئاتهم، والأمثال الشعبية باعتبارها نوعًا من الأدب الشعبي الذي يمتاز بالتعددية والتنوع من حيث أشكاله الأدبية التعبيرية الشعبية كالقِصة والحكاية والنُكتة وأيضًا الخُرافات والأساطير، فهي - أي الأمثال الشعبية - مُركبًا خِصبًا من الثقافة الروحية الوجدانية للشعوب، التي تؤدي إلى كشف تراكيب تَلك الشعوب واستكشاف كل المظاهر والدلالات المُتعلقة بالمجتمع بتناقضاته وتعقيداته المختلفة، فهي تُمثل الذاكرة الحية للمجتمع، أو بالأحرى هي « الذاكرة الحكواتية ».

والأمثال الشعبية كالجواهر، تزداد قيمتها بقدمها، إذ أنها ببساطتها وسرعة نطقنا لها في حال احتياجنا لها كوسيلة تنفيس، نجدها ترتبط بالإنسان أينما كان، فالمثل الشعبي الذي يُقال في مصر نجد ما يُماثله في اطراف أوروبا.

والأمثال الشعبية في سِجل الأدب الشعبي لها تاريخ طويل وعريق باعتبارها من أقدم وسائل التعبير الأدبي. وأيضًا يجعلها ضِمن موضوعات الأنثروبولوجيا الثقافية، وهو ما اصطلح على تسميته بـ « الخطاب الفِكري »، وهو مدخل مهم جدًا يضع دراسة أصل الأمثال الشعبية وقيمتها الثقافية والمجتمعية ضِمن مجال «أنثروبولوجيا الأدب»، وهو ميدان واسع نستطيع من خلاله دِراسة الإبداعات الشفاهية المأثورة وقراءة خصائص المجتمع من خلاله، كما أن استخدام الأمثال الشعبية أصبح واقعًا في التعاملات اليومية، فنجد للأمثال الشعبية مصداقيتها الخاصة، حيث أصبح بمجرد قول المثل ينتهي فورًا أي جدال قائم، فهو اليقين التام، وخلاصة حكمة الأجداد ومفتاح النجاة من الحيرة في أمر ما.

كما أن المثل الشعبي يُعد أداة هامة في التنشئة الاجتماعية وعملية غرس القيم والمفاهيم، إذ أنها تُلقن المجتمع ما يجب فعله وما لا يجب فعله.

الهوامش:

1. عز الدين أبي الحسن الجزري الموصلي المعروف بابن الأثير الجزري، من أبرز المؤرخين المسلمين، عاصر دولة صلاح الدين الأيوبي، ورصد أحداثها ويعد كتابه الكامل في التاريخ مرجعا لتلك الفترة من التاريخ الإسلامي.
2. ابن الأثير، ضياء الدين (1959)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الجزء الأول، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 54
3. الفارابي وعُرف بأبي نصر واسمه الأساسي محمد، وُلد عام 260 هـ في فاراب في إقليم تركستان وتُوفي عام 339 هـ لُقب باسم الفارابي نسبةً للمدينة التي ولد فيها وهي فاراب. يعُتبر الفارابي فيلسوفاً ومن أهم الشخصيات الإسلامية التي أتقنت العلوم بصورة كبيرة مثل الطب والفيزياء والفلسفة والموسيقى وغيرها.

المراجع:

1. نايف النوايسة، حكاية مثل شعبي، دار يافا للنشر والتوزيع، الأردن، 2020م.
2. محمد أمين عبد الصمد، القيم في الأمثال الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر ، 2014م.
3. https://www.elmogaz.com/
4. https://www.youm7.com/
5. https://www.elbalad.news/
6. https://e3arabi.com/
7. https://www.qaliubiya.com/
8. https://m.akhbarelyom.com/
9. https://abunawaf.com/
10. https://sotor.com/
11. https://www.baladnaelyoum.com/
12. https://alghad.com/
13. https://www.annahar.com/
14. https://www.eshofel3alm.com/

الصور :

1. الصور من الكاتب.
2. https://i.pinimg.com/originals/1d/a6/d6/1da6d-61345f3027a919651ee3b26612d.jpg

د. أحمد تمَّام سليمان - مصر

التَّجلِّيات البلاغيَّة للصَّدَف واللُّؤلؤ في الشِّعر

1

المقدِّمة:

تنوَّعَتِ الأحجار الكريمة وتعدَّدَتْ أشكالها وألوانها، وانقسمَتْ إلى حجرٍ مستجلَبٍ من باطن الأرض وآخَرَ من عمق البحر، وخلبَتْ أنظار البشر وألبابهم لجمالها ونفاستها، ويأتي على رأسها اللُّؤلؤ النَّفيس القابع في أصدافه البرَّاقة، فالصَّدَف واللُّؤلؤ كالجَفن والعين، ومن شدَّة شغف البشر بالأحجار الكريمة أن سمُّوا بها أبناءهم وعنونوا كتبهم، واستخدم الباحث المنهج الوصفيَّ التَّحليليَّ للكشف عن تجلِّيات توظيف الشُّعراء للُّؤلؤ في طيَّات قصائدهم، وإن عمد إلى المنهج التَّاريخيِّ في بعض النِّقاط، كالتَّأليف في الأصداف ومهنة صيد اللُّؤلؤ؛ لإظهار إفادة اللَّاحق من السَّابق، وبالاستقراء ركَّز الباحث على الشِّعر القديم لإثبات أصالة

الظَّاهرة، فاللُّؤلؤ بوصفه حجرًا كريمًا تطلَّب إبراز جماليَّاته لدرجة تصويره على العُمْلَة والطَّابع، ونظرًا لخصائصه فقد ارتبط بالقداسة والسِّحر والعلاج، ونُسِجَتْ حوله الحكايات والأساطير، والرُّموز المتناقضة لدى الشُّعوب المختلفة، ولم يغفل القرآن الكريم ذكره في سياقاتٍ متعدِّدةٍ، واستخدمه الشُّعراء استخدامًا رمزيًّا كالرَّمز الصُّوفيِّ، وكما أنَّه معادلٌ موضوعيٌّ للأسنان جوهر الابتسام، فقد عُقِدَتِ المشابهة بين الدَّمع المنحدر وبينه، وشاع ذكر اللُّؤلؤ في أغراض الغزل والمدح والوصف لاسيَّما وصف الطَّبيعة الخلَّابة.

وحاول الباحثُ الكشفَ عن جماليَّات الصَّدَف واللُّؤلؤ، سواءٌ الجماليَّات الحقيقيَّة باستعراض المعطيات العلميَّة، أم الجماليَّات المجازيَّة باستقصاء التَّجلِّيات الشِّعريَّة، فمن معاني (المعطيات) تلك القضايا المسلَّمة الَّتي يُتوصَّل بها إلى معرفة قضايا مجهولةٍ، والمعطيات مجموعةٌ من الظُّروف الَّتي تؤثِّر في الأحداث والأفكار المتَّخذة كنقطة انطلاقٍ، فمن خلال المعطيات العلميَّة حول الأحجار الكريمة عامَّةً والصَّدَف واللُّؤلؤ خاصَّةً، انطلق الباحث مستكشِفًا توظيف الشُّعراء لها في قصائدهم قديمًا وحديثًا، من خلال أغراضٍ متنوِّعةٍ وسياقاتٍ متعدِّدةٍ للوقوف على الجانب البلاغيِّ لاسيَّما توظيف التَّشبيه.

نظرةٌ تاريخيَّةٌ في علم الأصداف:

يُعرف بعلم الأصداف[1]، أو علم القواقع «Conchology»، ويقسِّم الدَّارسون فيه الرَّخويَّات إلى: الحلزونيَّات والمَحَار ومتعدِّد الأصداف والأصداف النَّابية، وإن كانت تبدو عمليَّة جمع الأصداف هوايةً؛ لما تشكِّله من قطعٍ جماليَّةٍ متناثرةٍ، فإنَّ هذا الجمع يُعَدُّ بداية تطوُّر علم الأصداف، والَّتي استهلَّها البشر القاطنون قرب الشَّواطئ، حيث عُثر على قلائدَ مصنوعةٍ من الأصداف تعود إلى العصر الحجريِّ، وإن وُجد بعضها بعيدًا عن البحار والمحيطات ممَّا يرجِّح أنَّها كانت تُبادل في التِّجارة، وقد وُجِدَتِ المجوهرات المصنوعة من الأصداف في معظم المواقع الأثريَّة في العالم، وبدأ اهتمام البشر بالقيم الجماليَّة للموادِّ الطَّبيعيَّة كالأصداف مع عصر النَّهضة، حيث جُمِعَتْ وصُنِّفَتْ فيما عُرف بـ«خزائن الفضول»، وشكَّلَتِ الأصداف جزءًا كبيرًا منها لتميُّزها الجماليِّ بالتَّنوُّع والصَّلابة. وقد اشتهرَتْ أسرة سوربي بجمع الأصداف وعرضها والتِّجارة فيها، كما اشتهر هيو كامينغ (1791 – 1865م) بامتلاكه مجموعةً ضخمةً لأنواعٍ نادرةٍ من الأصداف.

باكورة الاهتمام العلميّ بالأصداف:

لعلَّ البداية العلميَّة للاهتمام بالأصداف تعود إلى أواخر القرن السَّابع عشر الميلاديِّ، حيث نشر مارتن ليستر (1639 – 1712م) كتابه: «Historia Conchyliorum»، في الفترة من 1685 إلى 1692م، بوصفه أوَّل نصٍّ شاملٍ عن الأصداف، حوى أكثر من ألف نقشٍ (أو لوحةٍ محفورةٍ). ونشر جورج رومف (1627 – 1702م) أوَّل تصنيفٍ عن الرَّخويَّات، حيث صنَّفها إلى: أحاديَّة الصَّدَفَة وثنائيَّة الصَّدَفَة (أو ذوات الصَّدَفَتَيْنِ أو ذوات المصراعَيْنِ) والقواقع (أو بطنيَّات القدم)، واستخدم كارلوس لينيوس (1707 – 1778م) الكثير من مصطلحاته، كما نشر جون ماوي (1764 – 1829م) أوَّل دليلٍ في علم الأصداف.

وألَّف توماس ساي (1830 – 1834م) كتابه: «علم الأصداف الأمريكيَّة»، وزوَّده برسوماتٍ ملوَّنةٍ تضاهي الطَّبيعة، في ستَّة مجلَّداتٍ ممَّا يُعَدُّ موسوعةً علميَّةً مصوَّرةً. ولعلَّ أبرز العلماء في القرن العشرين هو تاكر أبوت (1919 – 1995م)، الَّذي ألَّف فيها عشرات الكتب، مثل: «أصدافٌ من العالم»، و«مملكة الأصداف»، وقد كان مديرًا لمتحف شل بيلي ماثيوز، وهو المتحف الوحيد في العالم المخصَّص للأصداف، ويقع في سانيبل بولاية فلوريدا الأمريكيَّة.

أمَّا عن الأحجار الكريمة «Gemstones»، ومنها اللُّؤلؤ «Perles»، فقد ألَّف فيها الدُّكتور زكريَّا هميمي كتابه: «موسوعة الأحجار الكريمة» [دار هبة

النِّيل- مصر]، والدُّكتور عبد الحكيم الوائليّ كتابه: «موسوعة الأحجار الكريمة» [دار أسامة- الأردن]، والدُّكتور عبد الرَّحمن زكي كتابه: «الأحجار الكريمة في الفنِّ والتَّاريخ» [دار القلم- مصر].

مهنة صيد اللُّؤلؤ:

تُعَدُّ تجارة اللُّؤلؤ مهنةً نادرةً، عمادها الغوص على اللُّؤلؤ واستخراجه، وهي مهنة تقليديَّةٌ عُرِفَتْ بها دول الخليج العربيِّ كمصدر رزقٍ، فقد كان لؤلؤ الخليج العربيِّ من أجمل الأحجار الكريمة وأغلاها، حتَّى اكتسب شهرةً عالميَّةً واسعةً، خاصَّةً مملكة البحرين، إذ تشير إلى لآلئ البحرين مخطوطةٌ آشوريَّةٌ تعود إلى أربعين قرنًا مَضَتْ، يقول بيربي: «منذ فجر التَّاريخ وصيد اللُّؤلؤ هو الصِّناعة الأساسيَّة في البحرين، وقد أكسبَتْهَا تلك الصِّناعة صيتًا ذائعًا، ونجد إشارةً إلى ذلك عند المؤرِّخ (بلين)، الَّذي عاش في القرن الأوَّل الميلاديِّ، وعند الكثيرين ممَّن جاؤوا بعده، كما نجد في مخطوطةٍ آشوريَّةٍ تعود إلى أربعين قرنًا خَلَتْ إشارةً إلى لآلئ البحرين، وعهد البترول لم يستطع حتَّى الآن أن يقضي قضاءً كلِّيًّا على صناعة اللُّؤلؤ الَّتي ضعفَتْ كثيرًا، وهي مازالت تشجِّع على الاستمرار في بناء المراكب التَّقليديَّة الدَّقيقة الأنيقة، الَّتي أصبح وجودها في النِّصف الثَّاني من القرن العشرين أمرًا مستغرَبًا لا قرين له»[2].

وتُسمَّى هذه المهنة بـ«الطَّواشة»، كما يُسمَّى تاجر اللُّؤلؤ بـ«الطَّواش»، وهو الَّذي يتنقَّل في مواقع صيد الأسماك بين سفن الغوص؛ لاستخراج اللُّؤلؤ من أعماق البحار، وكان اللُّؤلؤ الصِّناعة الأولى في الخليج العربيِّ، والقوة الشِّرائيَّة لسكان السَّاحل الشَّرقيِّ لشبه الجزيرة العربيَّة، ومثَّلَتِ البحرين مركزًا مهمًّا لتجارته، حيث يُباع للأسواق العالميَّة خاصَّةً الهند.

وربَّما انتهَتْ مهنة صيد اللُّؤلؤ في منتصف القرن العشرين؛ لظهور اللُّؤلؤ الصِّناعيِّ الياباني، ممَّا أضرَّ به في الخليج العربيِّ، فنقص كثيرًا عدد القوارب الَّتي تغوص في البحرين، يقول جونستون عن اقتصاد الجزيرة العربيَّة: «حتَّى اكتشاف الزَّيت والانتفاع به في مناطقَ مختلفةٍ من شرق الجزيرة العربيَّة، كان اقتصاد هذه البلدان يعتمد بشكلٍ كبيرٍ على استخراج اللُّؤلؤ وصيد السَّمك والتِّجارة، وكانت البحرين مركزًا مهمًّا لصناعة السُّفن، وكانت هنالك جاليةٌ من البحرينيِّين قد استقرَّتْ في الكويت كصنَّاعٍ للسُّفن. أمَّا عن الشُّعوب البحريَّة في المنطقة، فربَّما كان الكويتيُّون أكثرهم شهرةً؛ إذ كانوا يقومون برحلاتٍ منتظمةٍ إلى الهند وشرق أفريقيا، وكان للزِّراعة بعض الأهمِّيَّة في البحرين، وشبه جزيرة رأس الخيمة والبريمي، وبوجهٍ أقلَّ في الأجزاء الأخرى من السَّاحل المعاهد. وكان تطوير صناعة اللُّؤلؤ المصنَّع في اليابان ضربةً شديدةً لصناعة الغوص في الخليج، وفي سنة (1948م) نقص عدد القوارب الَّتي تترك البحرين إلى (80) قاربًا، مقارنًا بالعدد (1500) في سنة (1833م)»[3].

وقديمًا كان اهتمام الغوَّاصين اليابانيِّين بالصَّدَف المبطِّن للمَحَار لشدَّة لمعانه، ولم يعيروا اللَّآلئ اهتمامًا عند فلق المَحَار، ولكن ممَّا ذكره التَّاريخ أنَّ كوكيتشي ميكيموتو قد نجح في زراعة لؤلؤةٍ في اليابان سنة (1893م)، وتنتج اليابان معظم محصول العالم من اللَّآلئ المستزرَعة في الماء المالح، بوضع خرزةٍ صغيرةٍ من عرق اللُّؤلؤ داخل نسيج الجدار المبطِّن لجسم المَحَارة، وتُوضع المَحَارات داخل أقفاصٍ مغلقةٍ في خلجانَ محميَّةٍ لفترةٍ تمتدُّ إلى أربع سنواتٍ تتطلَّبها تكوين اللُّؤلؤة. وفي رأيي فإنَّ صيد اللُّؤلؤ الطَّبيعيِّ لم ينقرض، ولكنَّه لم يَعُدْ مهنةً، وما بقي منه وإن كان نادرًا فمن قبيل ممارسة الهواية لدى المترفين من جهةٍ، ومن قبيل الحفاظ على موروثٍ تليدٍ له مكانته المادِّيَّة والمعنويَّة من جهةٍ أخرى.

البعد الثَّقافيُّ في مهنة صيد اللُّؤلؤ:

إنَّ المبحرين على متن سفينة الغوص الباحثة عن اللُّؤلؤ أشبه بفريق العازفين على آلاتٍ موسيقيَّةٍ، وهم: ربَّان السَّفينة (أو النّوخذة) وغالبًا ما يكون مالكها،

والمقدميُّ (أو المجدميّ) هو رئيس البحَّارة، والغوَّاص (أو الغيص) هو جامع المَحَار، والسَّيب هو ساحب الغوَّاص من القاع، والجلَّاس (أو اليلَّاس أو الفليج) هو فاتح المَحَار، والسُّكونيُّ هو ماسك الدَّفَّة وموجِّه السَّفينة، والنِّهام / النَّهَّام (أو النَّهيم / النَّهِّيم) هو مغنِّي الرِّحلة أو منشدها للتَّرفيه.

وكانت السَّفينة الَّتي تحمل الغوَّاصين تُسمَّى بـ«المحمل»، تشابُهًا مع الإبل، وغالبًا ما يملك الرُّبَّانُ المحملَ، فيطلق عليه اسمًا محبَّبًا إليه لشخصٍ مقرَّبٍ منه وعزيزٍ عليه، كالابن أو الزوجة أو غيرهما. وعن ربَّان السَّفينة الَّذي يُطلق عليه «النّوخذة» وهو المسؤول الأوَّل عن رحلة الغوص، فمن أهمِّ سماته الثَّقافيَّة معرفته بعلم الفَلَك؛ لتسيير سفينته باتجاه النُّجوم، كما تسير القافلة في السُّهول والهضاب، إضافةً إلى معرفته بالأماكن الَّتي يقبع فيها اللُّؤلؤ في أعماق البحار والمحيطات. كذلك فصيد اللُّؤلؤ له أدبيَّاته المائزة في الثَّقافة العربيَّة، فمثلًا: النِّهام / النَّهَّام (أو النَّهيم / النَّهِّيم) هو من يُغنِّي لطاقم السَّفينة المبحرة لاستخراج اللُّؤلؤ، فيقوم بإنشاد المواويل البحريَّة؛ ليحثَّهم على العمل ويخفِّف عنهم مشاقَّ الرِّحلة، ولعلَّ نهَّام السَّفينة في البحار يناظر حادي الإبل في الصَّحارى، ونحن لاشكَّ في حاجةٍ إلى معرفة ما به تغنَّى!

غناء الفجري من فنون الصَّيد:

الفجري (أو الفجيري) نوعٌ من الغناء، يندرج ضمن الفنون البحريَّة، والمقصورة على الرِّجال دون النِّساء، ويؤدِّيه الغوَّاصون في الخليج العربيِّ وخاصَّةً في البحرين والكويت، وذلك في الشِّتاء لأنَّ الغوَّاصين لا يزاولون فيه إلَّا البناء وصيد السَّمك وقطع الصُّخور للبناء والقلافة، ويُغنَّى على سطح السُّفن وعلى اليابسة أيضًا، رغم ما يضمُّه من أغانٍ توحي بجرِّ المجداف ورفع الشِّراع، وكأنَّها محاكاةٌ لما يفعله البحَّارة في موسم الغوص، وعندما يؤدَّى على سطح السَّفينة فلكلِّ مرحلةٍ غناؤها الخاصُّ؛ فمرحلة (الخراب) يكون فيها الغناء عند البدء برفع المرساة، وينشده مغنٍّ منفردٌ بطبقةٍ عاليةٍ، وتصدر الجوقة الَّتي تتكوَّن من البحَّارة صوتًا منخفضًا كاللَّحن، يقطعونه بفواصلَ منتظمةٍ وبزفيرٍ قويٍّ، يقابل اللَّحظات الَّتي يتوقَّف فيها البحَّارة وهم يرفعون المرساة، ثمَّ مرحلة (المجداف) مع تجديف البحَّارة، و(القاصح) و(الجيلامي) مع رفع الأشرعة، وكلمات هذا الغناء تعبِّر بشجنٍ عن معاناة الرِّحلة ومخاطر البحر وطول الغياب وفرحة اللِّقاء، كما يُذكر فيها لفظ الجلالة كثيرًا.

اللُّؤلؤ بوصفه حجرًا كريمًا:

تُسمَّى الأحجار الكريمة والنَّفيسة والثَّمينة، ولا دخل للإنسان في تكوينها، فوجودها طبيعيٌّ أو تلقائيٌّ أو عفويٌّ، ويختلف تركيب كلِّ حجرٍ كريمٍ عن الآخَرِ، من حيث الظُّروف والعناصر الكيميائيَّة المكوِّنة له والشَّوائب المتداخلة خلال عمليَّة تركيبه، وصُنع من بعضها لصلابته رءوسٌ لسهام الصَّيد، وجميع أنواع الأحجار الكريمة مكوَّنةٌ من عنصريْنِ فأكثرَ، إلَّا الألماس فهو مكوَّنٌ من عنصرٍ واحدٍ هو الكربون، وبعض الأحجار الكريمة يتكوَّن على أعماقٍ بعيدةٍ من باطن الأرض، وقد تُوجد في صورةٍ حرَّةٍ أو تتَّحد مع عناصرَ أخرى، مثل: (الألماس والزُّمرُّد والياقوت)، وبعضها مصدره الحيوان ويُستخرج من قاع البحر، مثل: (اللُّؤلؤ والمَرجان)، وبعضها مصدره النَّبات، مثل: (الكهرمان).

ويُصنَّف اللُّؤلؤ ضمن الأحجار الكريمة، وهو الحجر الوحيد المستخرَج من كائنٍ حيٍّ؛ لأنَّه عبارةٌ عن إفرازٍ صلبٍ كرويٍّ، يتشكَّل داخل صَدَفَة بعض أنواع المَحَار والرَّخويَّات، ويُفرز في طبقاتٍ متتابعةٍ حول جسمٍ مزعجٍ عادةً ما يكون طفيليًّاتٍ، في اللَّآلئ الطَّبيعيَّة يعلق بالنَّسيج النَّاعم للمَحَار، ويتأثَّر اللُّؤلؤ بالأحماض والحرارة، بل يكون عرضةً للتَّحلُّل لكونه من موادَّ عضويَّةٍ، وللُّؤلؤة أشكالٌ متعدِّدةٌ، والمثاليَّة منها مستديرة الشَّكل وناعمة الملمس، وكلَّما كانت طبقات اللُّؤلؤ أرقَّ سمكًا وأكثر عددًا كان لمعانها أدقَّ، وأفضل اللَّآلئ ذات بريقٍ معدنيٍّ يشبه المرآة، وقد تُوجد

اللَّآلئ الطَّبيعيَّة الثَّمينة في البرِّيَّة بشكلٍ نادرٍ، أمَّا اللَّآلئ الصِّناعيَّة (المستزرَعة أو المستنبَتة) فمن مَحار اللُّؤلؤ وبلح البحر في المياه العذبة، وتشكِّل معظم المعروض والمبيع، فاللَّآلئ المقلَّدة تُستخدم كجواهرَ رخيصة الثَّمن، وتمييزها سهلٌ عن الطَّبيعيَّة، وقد عُرِفَتْ زراعة اللُّؤلؤ لاستخدامه في المجوهرات كالعقود والتَّمائم، والسَّاعات والمسابح أو السُّبحات، والتُّحف وتزيين الملابس، ويتحمَّل اللُّؤلؤ صبغه بألوانٍ متعدِّدةٍ، ودخل مطحونه في تركيبات الأدوية ومستحضرات التَّجميل، ويُطلق اللُّؤلؤ مجازًا على الشَّيء القيِّم والرَّائع والنَّادر.

وعُرف اعتقادٌ خاطئٌ مؤدَّاه تكوُّن اللُّؤلؤ في جوف الضُّفدع، فقد «كان ملوك الإغريق والرُّومان يطعِّمون تيجانهم باللُّؤلؤ، كنوعٍ من التَّمائم والأحراز لحمايتهم من الشُّرور، وذُكر أنَّ البابا أدريان كان يرتدي حِرْزًا يحتوي على عدَّة أشياء، منها: ضفدعٌ مجفَّفٌ بالشَّمس ولآلئ لتمنحه أحسن الصِّفات. ربَّما نتساءل عن علاقة الضُّفدع باللُّؤلؤ هنا؟ لكن كان يُعتقد قديمًا أنَّ اللُّؤلؤ يتكوَّن في جوف الضَّفادع! وربَّما أراد البابا أدريان أن يجمع الضُّفدع -وهو بحكم المَحارة- واللُّؤلؤة معًا في تميمةٍ واحدةٍ؛ ليضمن سريان مفعولها في حمايته».

كما عُرف اعتقادٌ آخرُ مؤدَّاه تكوُّن اللُّؤلؤ من دماغ التِّنِّين، ومدى تأويله؛ حيث «يعتقد الصِّينيُّون أنَّ اللُّؤلؤ يتكوَّن من دماغ التِّنِّين؛ ولذا فهو رمز الحكمة، وللحصول على هذا الكنز يجب قتل التِّنِّين! ويعني ذلك أنَّ على الإنسان الَّذي يرغب بنيل العلم والحكمة، أن يتجشَّم عناءً كبيرًا في سبيل ذلك، وأن يتعرَّض لشتَّى التَّجارب، وأنواع البلاء جسديًّا ونفسيًّا، ممَّا يُطلق عليه (رحلة البطل)، بمعنى أنَّ (لؤلؤة الحكمة) الَّتي يحصل عليها الإنسان، تأتي من التَّخلُّص ممَّا سبق في الحياة؛ ليقتني الإنسان ما هو أفضل وأثمن، نقف أمام بحرٍ عظيمٍ داخل ذواتنا، ننظر عبره في الظَّلام، فنرى لؤلؤةً لامعةً، جروحًا عتيقةً متراكمةً متراصَّةً، وحبًّا يُكتشف وحكمةً تُكتسب، هل سنخوض ذلك البحر ونجابه المخاطر الَّتي يعجُّ بها لنحصل على الكنز؟!»[4].

وعندما شبَّه الشُّعراءُ النِّساءَ في حسنهنَّ بالدُّرِّ أو اللُّؤلؤ، قصروا معرفة خصائصه النَّبيلة على التُّجَّار المهرة، يقول الشَّاعر العبَّاسيُّ بشَّار بن بُرْدٍ (ت 96هـ/ 168م)[5]: [بحر الرَّمَل]

عَجِبَتْ فَطْمَةُ مِنْ نَعْتِي لَهَا،
هَلْ يُجِيدُ النَّعْتَ مَكْفُوفُ الْبَصَرْ؟!
بِنْتُ عَشْرٍ وَثَلَاثٍ قُسِّمَتْ
بَيْنَ غُصْنٍ وَكَثِيبٍ وَقَمَرْ
دُرَّةٌ بَحْرِيَّةٌ مَكْنُونَةٌ
مَازَهَا التَّاجِرُ مِنْ بَيْنِ الدُّرَرْ

هذه رواية الدِّيوان، كما وردَتْ في بعض المصادر الأدبيَّة، ككتاب «زهر الآداب» للحصري القيرواني، ولكن في بعضها الآخَرِ ككتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهانيِّ، رُوي البيت الثَّالث أوَّلًا، والَّذي أوَّله: «دُرَّةٌ...»، وفسَّر الطَّاهر بن عاشورٍ -محقِّق الدِّيوان- صفة (بحريَّةٍ) على وجهيْنِ، قائلًا: «بحريَّةٌ يصحُّ أن يكون نسبةً إلى البحر، وهو الماء المتبخِّر المعروف، فيكون وصفًا كاشفًا لأنَّ الدُّرَّة لا تكون إلَّا بحريَّةً، وإلَّا ظهر أنَّه نسبةٌ إلى البحريْنِ، وهي بلادٌ في بحرها أجود اللُّؤلؤ»، أمَّا جملة: «هَلْ يُجِيدُ النَّعْتَ مَكْفُوفُ الْبَصَرْ؟!» فحكايةٌ على لسانها وبيانٌ لمضمون تعجُّبها، وهي على تقدير حذف «قالَتْ:...»، والأبيات في تغزُّل بشَّارٍ في جاريةٍ مغنِّيةٍ اسمها «فطمة»، سمعها تغنِّي فأحبَّها، ووصفها فأتقن الوصف كأنَّه رآها وهو كفيفٌ فتعجَّبَتْ، وقد أوضح في تشبيهه أنَّها خُلِقَتْ مقسَّمةً إلى: غصنٍ ويعني قدَّها، وكثيبٍ ويعني رِدْفَها، وقمرٍ ويعني وجهها.

تصوير الصَّدَفَة واللُّؤلؤة على الطَّابع والعُمْلَة للجمال والنَّفاسة:

تمتاز الأحجار الكريمة عن الأحجار الطَّبيعيَّة العاديَّة بوجهٍ عامٍّ ببعض الصِّفات الفيزيائيَّة؛ في النُّدرة واللَّون والمتانة والصَّلادة، وهي معاييرُ لقياس

جـودة الحجـر، مثـلًا في معيـار الصَّـلادة (ويُعـرف بالقسـاوة أو العسـرة) نجـد الألمـاس أشـدَّها بينمـا نجـد اللُّؤلـؤ أضعفهـا. وهنـاك معايـيرُللجـودة وُضِعَـتْ لإبـراز جماليَّـات اللُّؤلـؤ وتـثمينه، وللمقارنـة بـين الطَّبيعـيِّ وغـيره، منهـا: اللَّمعـان؛ فكلَّمـا ازداد توهُّـج اللُّؤلـؤة ازدادَتْ قيمتهـا، والحجـم؛ فكلَّمـا كانـت اللُّؤلـؤة أكبر حجمًـا كانـت أكثر ندرةً وصارَتْ أغلى ثمنًا، ثـمَّ نعومة السَّـطح وتنـوُّع اللَّـون. كمـا تُحـدَّد قيمـة اللُّؤلـؤ لـدى صائغـي الجواهـر أيضًـا مـن خـلال مزيـجٍ مـن معايـير: اللَّمعـان والحجـم واللَّـون، إضافـةً إلى التَّـناسُق وقـلَّة عيـوب السَّـطح، ويُعَـدُّ اللَّمعـان أهـمَّ عامـلٍ لتميـيز جـودة اللُّؤلـؤ، واللَّآلئ كبـيرة الحجـم مسـتديرة الشَّـكل نـادرةٌ وغاليـةٌ، أمَّـا اللَّآلئ الَّـتي علـى شـكل دمعـةٍ فغالبًـا مـا تُسـتخدم في القلائـد، وتختلـف ألـوان اللُّؤلـؤ باختـلاف البيئـة المحيطـة بـه، ويُعَـدُّ الأسـود منـه أغلـى مـن الأبيـض لندرتـه.

ومـن مظاهـر أهمِّـيَّة الأصـداف والـلَّآلئ والوقوف علـى قيمتهـا، تصويرهـا ووضعها علـى طوابـع البريد وقطع العمـلات، حيث ظهـرَتِ الأصداف علـى ما يزيد عن خمسـة آلاف طابعٍ بريـديٍّ في مختلـف دول العالم، كما ظهـرَتْ على بعض القطع النَّـقديَّة، مثـل: الجوردة الهايتـيَّة سـنة (1973م)، والدُّولار البهاميِّ (1974م)، والبيزو الكـوبيِّ (1981م)، والـرُّوبي النِّيبـاليِّ (1989م)، والبيسـو الفلبينيِّ (1993م).

ويُسـتخدم (القيراط) في وزن الأحجـار الكريمـة، وهـو يسـاوي خُمْـسَ الجـرام، أمَّـا الأحجـار الطَّبيعيَّـة الأخرى والنِّصـف كريمـةٍ فيُسـتخدم (الجـرام) في وزنهـا لعـدم ندرتهـا، بينمـا كان وزن اللُّؤلـؤ الشَّـرقيِّ ومايـزال حسـب وحدة الـ(چـو)، في شـبه الجزيـرة العربيَّـة وفـارس والهنـد، ومـن خـلال مخطوطـاتٍ قديمـةٍ تبـيَّن أنَّ أصـل هـذه الكلمـة يعـود إلى اللُّغـة التَّـاميليَّة، المسـتعملة قديمًـا في سـيلان (سـيريلانكا حاليًـا)، وهـي في الإنجليزيَّـة «Chevvu»، وكانـت كلُّ مصطلحـات التَّعامُـل في اللُّؤلـؤ تُـكتب بأحـرف التَّـاميل، وكان التُّجَّـار العـرب والفـرس والقادمـون مـن الهنـد يسـتعملون الـ(چـو)

كوحـدةٍ معيَّـنةٍ في المـيزان، وليـس القـيراط والحبَّـة، منـذ الزَّمـن الَّـذي كان فيـه اللُّؤلـؤ الشَّـرقيُّ لؤلـؤ الخليـج العـربيِّ والبحـر الأحمـر وسـيلان القديمـة يُصطـاد ويُـتاجر فيـه، وتنـوَّعَـتْ أشـكال كتابتهـا لـدى الكُتَّـاب البريطانيِّـين، مثـل: (جـاو- جيـو- جـوي).

ووحـدات المـيزان تختلف مـن بلـدٍ إلى أخرى، بـل إنَّ التَّسـمية تختلف، وتجد ما يوازيها حسـب عدد الحبَّات؛ ففي البحريْنِ: (مثـقالٌ واحدٌ= 66 حبَّةً= 150 ذرَّةٍ)، وفي قطر: (مثـقالٌ واحـدٌ= 66 راتي= 160 ذرَّةٍ)، وفي بومباي: (مثـقالٌ واحـدٌ= 24 راتي= 74 ذرَّةً)، وفي بونا: (مثـقالٌ واحـدٌ= 24 راتي= 68 ذرَّةً وثلاثـة أربـاع الـذَّرَّة)، وبعـد معرفـة وزن اللُّؤلـؤة تُوجد عـدَّة طـرقٍ للقيـاس لمعرفة قيمتها بالـ(چو)، ولا تـقـيَّم اللُّؤلؤة حسـب وزنها فـقـط وإنَّما حسـب نوعيَّـتها، فشـكل اللُّؤلؤة ولونها يؤثِّران في تـقـيـيمها. وتـقـيـيم اللُّؤلؤ على أربع مراحلَ: عيار الحجم بانتـقاء مجموعةٍ محدَّدةٍ مـن اللُّؤلؤ، والتَّرتيـب النَّوعيُّ العينيُّ بانتـقاء الأشـكال والبريـق في كلِّ مقـاسٍ، والوزن بالمـيزان وما يقابله بالذَّرَّات، وتعيـين القيمـة الاعتماديَّة لـكلِّ لؤلؤةٍ حسـب صنفها ووزنهـا ومعطيات السُّـوق[6].

الرَّمز المتناقض للُّؤلؤ:

أسهم اللُّؤلؤ في تشكيل معتقداتٍ متضاربةٍ ورموزٍ متناقضةٍ؛ ربَّما بسبب آليَّة تكوين اللُّؤلؤة الرَّقيقة البرَّاقة، في باطن حيوانٍ رخويٍّ ضعيفٍ، داخل مَحَارةٍ صلبةٍ مجعَّدةٍ رماديَّةٍ، بما يشي ابتداءً بالتَّناقُض! وقد نُسب خلق اللُّؤلؤ إلى القمر وقطرات المطر، فارتبط بالأنوثة والخصب، واعتقد الصِّينيُّون حين تصارع التَّنانين تساقط اللُّؤلؤ من السَّماء، أي: تساقط المطر مع الرَّعد والبرق، واعتقد الهنود خلق اللُّؤلؤ من قطرات المطر الَّتي تسقط في البحر فتلتقمها المَحَارات، ووفقًا لطبيعة هذه النَّشأة ارتبط اللُّؤلؤ بالولادة، فيُعتقد أنَّه يساعد على الحمل، إن وضعه الزَّوجان تحت وسادتهما، ولكن على المرأة أن ترتدي عقدها ليزداد بريقه، فقد يذبل اللُّؤلؤ ويموت مع مرور الزَّمن.

واستُخدم اللُّؤلؤ لإيجاد المحبَّة، وجلب الثَّروة، وحماية البيت من الحريق، وارتدى الغوَّاصون قلائدَ من اللُّؤلؤ لتحميهم من هجمات أسماك القرش، ولارتباط اللُّؤلؤ بالدُّموع كان المحاربون القدماء يثبِّتون لؤلؤةً على سيوفهم رمزًا للأسى الَّذي ستجرُّه سيوفهم على أعدائهم، ويُعتقد في ارتداء عقدٍ من حبَّة ياقوتٍ تحيط بها اللَّآلئ أنَّها تجلب الحظَّ الحسن والثَّروة، ويُعتقد أنَّ لون اللُّؤلؤة يتحكَّم في قدراتها؛ فالسَّوداء لجلب الحظَّ الحسن، والورديَّة لتوفير الحياة المريحة، والصَّفراء لجلب الثَّروة، والحمراء لجلب الذَّكاء.

ويُعتقد أنَّ اللُّؤلؤ يمنح لابسه طاقةً من تدفُّق الحياة، فيقوِّي إيمانه ويهدِّئ باله، ويعزِّز حبَّه للصَّداقة والوفاء، فهو يرمز إلى النَّقاء ويُسمَّى بـ(حجر الإخلاص)، وترمز اللُّؤلؤة إلى الجمال والكمال، فباستدارتها وصفائها تشبه الشَّمس والقمر والكواكب، ويُعتقد أنَّ على المهدَى إليه اللُّؤلؤ أن يدفع ثمنه كقطعة نقودٍ معدنيَّةٍ للمهدِي؛ لتردَّ عنه الحظَّ السَّيِّء. وكان اللُّؤلؤ يُجلب من مكَّة في موسم الحجِّ، وتُصنَّع منه عقود العرس في شهر رمضان تباركه الأدعية، وكانت تُكسى العروس المغربيَّة بحليٍّ من اللُّؤلؤ، وعُرف في الأدبيَّات القديمة بأنَّه دموع الحوريَّات وعرائس البحر والحور العِين في جنَّات النَّعيم، ويُعتقد أنَّ بريقه يقي العروس من الشَّرِّ والحسد فتغطَّى به؛ لذا استُخدم في رقى الحماية والحبِّ.

وترمز اللُّؤلؤة إلى النَّقاء والبراءة؛ لأنَّها لا تُقطَّع ولا تُجزَّأ كباقي الأحجار الكريمة، فيُطلق اللُّؤلؤ على العذارى العفيفات، فإن فَقَدْنَ ذلك يُقال: انفرط العقد، وعلى العكس ترمز اللُّؤلؤة إلى الفحش والفجور عند الأثرياء والسَّاقطين، فقد عبَّر بعض الفنَّانين عن حياة اللَّهو والمجون بعقد اللُّؤلؤ وزجاجة العطر، بينما عبَّروا عن هجر حياة الفساد وإعلان التَّوبة والإيمان بقطع عقد اللُّؤلؤ وانفراط حبَّاته. ويُعتقد أنَّه يجلب الصِّحَّة وطول العمر والثَّراء وحسن الحظِّ للابسه؛ لأنَّه مخلوقٌ من مادَّةٍ عضويَّةٍ، وعلى العكس فيُعتقد أنَّ اللُّؤلؤ في خاتم الزَّواج يجلب الحظَّ السَّيِّء للعروسيْنِ، فتمتلئ الحياة الزَّوجيَّة بالدُّموع. وقدَّس الإغريق اللُّؤلؤ وربطوه بالحبِّ والزَّواج، وصار عقد اللُّؤلؤ رمزًا للزَّواج السَّعيد، وعلى العكس فيُعتقد أنَّ كلَّ حبَّة لؤلؤٍ في عقدٍ مقدَّمٍ للزَّواج، تعبِّر عن مناسبةٍ تبكي فيها الزَّوجة من زوجها[7].

ارتباط اللُّؤلؤ بالقداسة والأساطير:

لم تتجاوز الكتب المقدَّسة الحديث عن اللُّؤلؤ، فقد ورد في القرآن والإنجيل والتَّوراة، وكما تطرَّق لذكره كثيرٌ من الأديان السَّماويَّة وغير السَّماويَّة، فقد تبعَتْهَا الفلسفات الدِّينيَّة حيث ذكره بوذا وكونفوشيوس، وارتبط اللُّؤلؤ بالقداسة والأساطير والسِّحر، كما في الطُّقوس الصَّابئيَّة والهندوسيَّة؛ فقد وُثِّقَ في جاورودا بورانا أحد كتب الأساطير الهندوسيَّة وصف التَّقليد الهندوسيِّ اللَّآلئ التِّسع المقدَّسة، ويُعَدُّ اللُّؤلؤ من الأحجار السَّبعة المقدَّسة الَّتي استُخدمَتْ في المعابد البوذيَّة، واحتوَتِ الأيورفيدا على إشاراتٍ إلى استخدام

مسحوق اللُّؤلؤ كمحفِّزٍ للهضم وعلاجٍ للأمراض العقليَّة، وذكر ماركو بولو ارتداء ملوك ما لابار عقدًا/ أو مسبحةً، مكوَّنًا من مائةٍ وثماني/ أو مائةٍ وأربع لآلئَ ويواقيتَ، منحه جيلٌ من الملوك إلى جيلٍ تالٍ؛ لأنَّ على كلِّ ملكٍ أن يتلو مائةً وثماني صلواتٍ كلَّ صباحٍ وكلَّ مساءٍ، وكان من التَّقاليد الهندوسيَّة تقديم لؤلؤةٍ جديدةٍ غير مثقوبةٍ، وتُثقب خلال حفل الزِّفاف، واستمرَّ هذا التَّقليد حتَّى مطلع القرن العشرين.

ولعلَّ هناك رابطًا كنائيًّا بين هذا التَّقليد وقول الخليفة العبَّاسيِّ هارون الرَّشيد (ت 193هـ/ 809م)، عندما سِيقَتْ إليه جاريةٌ ثَيِّبٌ[8]: [بحر الكامل]

قَالُوا: تُحِبُّ صَغِيرَةً؟ فَأَجَبْتُهُمْ:

أَشْهَى الْمَطِيِّ إِلَيَّ مَا لَمْ يُرْكَبِ!

كَمْ بَيْنَ حَبَّةِ لُؤْلُؤٍ مَثْقُوبَةٍ

نُظِمَتْ وَحَبَّةِ لُؤْلُؤٍ لَمْ تُثْقَبِ

فأجابَتْهُ الجارية من فورها قائلةً:

إِنَّ الْمَطِيَّةَ لَا يَلَذُّ رُكُوبُهَا

مَا لَمْ تُذَلَّلْ بِالزِّمَامِ وَتُرْكَبِ

وَالدُّرُّ لَيْسَ بِنَافِعٍ أَرْبَابَهُ

مَا لَمْ يُؤَلَّفْ بِالنِّظَامِ وَيُثْقَبِ

فاللُّؤلؤة كنايةٌ عن المرأة؛ لجمالها من جهةٍ، ونفاستها من جهةٍ أخرى، وثقب اللُّؤلؤة من عدمه كنايةٌ عن حالة المرأة بين البكارة والثُّيوبة، ولن يستمتع الرَّجل بالمرأة إلَّا إذا تزوَّجها كما يزدان صاحب الدُّرِّ به.

بل إنَّ اللُّؤلؤ ممَّا كان يُتقرَّب به إلى الآلهة ويُرمز به إلى القداسة؛ فقد «قدَّم الرُّومان اللُّؤلؤ للإلهة إيزيس، بعد أن انتقلَتْ إليهم عبادتها من مصرَ، وصاروا يرتدون اللُّؤلؤ تَيَمُّنًا بها ولإرضائها... من أشهر اللَّآلئ في التَّاريخ هي اللُّؤلؤة السَّاسانيَّة، في بلاد فارسَ عام (500 ميلاديَّة)، كانت لؤلؤةً كبيرةً تزيِّن قِرْطًا كان يرتديه الملوك السَّاسانيُّون، في الأذن اليمنى كرمزٍ لعلويَّتهم وقداستهم، حصل غوَّاصٌ شجاعٌ من عامَّة الشَّعب على تلك اللُّؤلؤة، بعد أن قضى على حارسها القرش الشَّرس، إلَّا أنَّه دفع حياته ثمنًا لها، ومن ذلك اكتسبَتْ قيمتها القدسيَّة زيادةً على حجمها وجمالها»[9]، كما اشتهرَتِ الحكايات والأساطير والمعتقدات عن اللُّؤلؤ لدى شعوب العالم، قديمًا عند الإغريق والهند والفرس والصِّين، وحديثًا في أوروبَّا وأمريكا، فضلًا عن العرب، وتعود أصول كثيرٍ من هذه الحكايات إلى منطقة المحيط الهنديِّ؛ لاستحواذها على تجارة اللُّؤلؤ لأكثر من أربعة آلاف عامٍ.

ذكر اللُّؤلؤ في القرآن الكريم:

وردَتْ كلمة (اللُّؤلؤ) في القرآن الكريم صراحةً ستَّ مرَّاتٍ، وتعدَّدَتْ سياقاتها الفكريَّة ودلالاتها البلاغيَّة:

ففي سياق التَّحدِّي بإظهار عجائب الخلق، حيث يُوجد اللُّؤلؤ في قاع البحر داخل صَدَفَةٍ تسمح بدخول الماء والغذاء له وتحميه من الأخطار، يقول -تعالى-: ﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ ○ بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ ○ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ○ يَخْرُجُ مِنْهُمَا اللُّؤْلُؤُ وَالْمَرْجَانُ﴾ [سورة الرَّحمن: الآيات 19 - 22].

واستلهم الشَّاعر ابن هانئٍ الأندلسيُّ (ت 362هـ/ 972م) هذا المعنى فجمع بين (اللُّؤلؤ) و(المَرجان)، في ثنايا مدحه الخليفة المعزَّ، قائلًا[10]: [بحر الكامل]

أَدْمَى لَهَا الْمَرْجَانُ صَفْحَةَ خَدِّهِ

وَبَكَى عَلَيْهَا اللُّؤْلُؤُ الْمَكْنُونُ

أَعْدَى الْحَمَامَ تَأَوُّهِي مِنْ بَعْدِهَا

فَكَأَنَّهُ فِيمَا سَجَعْنَ رَنِينُ

بَانُوا سِرَاعًا لِلْهَوَادِجِ زَفْرَةٌ

مِمَّا رَأَيْنَ وَلِلْمَطِيِّ حَنِينُ

وفي سياق امتنان الله على خلقه بدخولهم الجنَّة والتَّنعُّم بملذَّاتها، وقد تكرَّر تذييل الآيات ليؤكِّد تزيُّن

أهـل الجنَّة بالذَّهب واللُّؤلؤ والحرير، يقـول -تعالى-: ﴿إِنَّ اللهَ يُدْخِـلُ الَّذِيـنَ آمَنُوا وَعَمِلُـوا الصَّالِحَاتِ جَنَّـاتٍ تَجْرِي مِـنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَـارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَـاوِرَ مِنْ ذَهَـبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُـهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ﴾ [سـورة الحجِّ: الآيـة 23]، ويقول -تعـالى-: ﴿جَنَّاتُ عَـدْنٍ يَدْخُلُونَهَا يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَـاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُـهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ﴾ [سـورة فاطر: الآية 33]، ورغـم أنَّ اللُّؤلـؤ ارتبط ذكره بنعيـم الجنَّة في صحبة الحـور العين والوِلدان المخلَّدين، فقـد ارتبـط ذكره أيضًا بـالآلام والدُّموع؛ ربَّما لندرة اقتـنائه وتحمُّل مشـقَّة رحلة الحصول عليه لتـشوُّف النَّفس إليه.

وفي سـياق تـشبيه الحور العين باللُّؤلؤ، كأنَّهنَّ اللُّؤلؤ في جمالهنَّ، لاسـيَّما ناصع البيـاض منه، ممَّـا يدلُّ على البهاء والصَّفـاء، وكأنَّهـنَّ اللُّؤلؤ في احتجابهـنَّ، حيث إنَّ اللُّؤلـؤ مكنـونٌ، أي: محجـوبٌ أو مسـتورٌ عـن العيون، فيصعـب الوصول إليـه والحصـول عليـه، ولا يناله إلَّا مـن يسـتحقه، كالحـور العـين الَّـتي كتبهـا الله لعباده المؤمنين، يقول -تعـالى-: ﴿وَحُورٌ عِينٌ ۝ كَأَمْثَـالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُـونِ﴾ [سـورة الواقعة: الآيتـان 22 - 23].

وفي سـياق تـشبيه الغِلمان أو الولدان باللُّؤلؤ، فهؤلاء مخلَّـدون في الجنَّـة لخدمـة أهلهـا، وعندمـا ينظـرون إليهـم يحسبونهـم كاللُّؤلؤ المتفـرِّق، من شـدَّة حسـنهم ونضـرة وجوههم، وربَّما لكـثرة عددهم، يقـول -تعالى-: ﴿وَيَطُـوفُ عَلَيْهِمْ غِلْمَانٌ لَهُمْ كَأَنَّهُمْ لُؤْلُؤٌ مَكْنُونٌ﴾ [سـورة الطُّور: الآيـة 24]، ويقول -تعـالى-: ﴿وَيَطُـوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِـبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنْثُورًا﴾ [سورة الإنسـان: الآيـة 19]، ولعلَّهما مـن متـشابهات القرآن الكريم، فقـد اتَّـفـق صدر الآيتيْنِ (ويطـوف عليهم)، بينما اختلفا في اسـتبدال الاسـم (غِلمان / وِلـدان)، وإن اختلـف عجز الآيتـيْنِ في الصِّياغة (كأنَّهم / حسـبتَهم)، فقـد اتَّـفـقا في الدِّلالة لإرادة التَّـشبيه، بينما اختلفا في اسـتبدال الصِّفة (مكنـون / منثور).

كمـا ورد اللُّؤلـؤ في القـرآن الكريم تـلميحًا، في قوله -تعـالى-: ﴿وَمَا يَسْـتَوِي الْبَحْـرَانِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَـائِغٌ شَـرَابُهُ وَهَـذَا مِلْحٌ أُجَـاجٌ وَمِـنْ كُلٍّ تَـأْكُلُونَ لَحْمًـا طَرِيًّا وَتَسْـتَخْرِجُونَ حِلْيَةً تَـلْبَسُونَهَا وَتَـرَى الْفُلْكَ فِيهِ مَوَاخِرَ لِتَبْتَـغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَـلَّكُمْ تَـشْكُرُونَ﴾ [سورة فاطر:

الآيــة 12]، والمقصود بـ(الحِلْيَــةِ) هنــا (اللُّؤلؤ)، حيث أطلق القــرآن على النَّهر بحــرًا من باب التَّغليــب، وإن كان قد أقــرَّ بأنَّ كليْهمــا -البحــر والنَّهر- مصــدران للطَّعام، فــقد استشرف المستــقبل بأنَّهما مصدران للزِّينة أيضًا، وإن كان مــن المعــروف اســتخراج اللُّؤلؤ من المــاء المالح حينها، فإنَّ القرآن اســتبق الأحداث بلفظــة (كلٍّ)، أي: كلٌّ منهمــا، الَّتي تعني اســتخراجه مــن البحر والنَّهــر جميعًا، حيث ظهــرَتِ القــدرة علــى استنــبات اللُّؤلــؤ في الماء العذب تصديقًــا لهذه الإشــارة القرآنيَّة.

استلهام التَّركيب الوصفيّ (لؤلؤٌ مكنونٌ) و(لؤلؤٌ منثورٌ):

لقد أثَّر القرآن الكريم في أســلوب الشــعراء، فاستلهم الشَّــاعر العبَّاسيُّ أبــو تمَّامٍ حبيــب بــن أوسٍ الطَّائيُّ (ت 231هــ/ 845م) التَّركيــب الوصفيَّ (لؤلــؤٌ مكنونٌ)، في ثــنايا مدحه الواثــق بالله، قائلًا[11]: [بحر الكامل]

مَا فَوْقَ مَجْدِكَ مُرْتَقَى مَجْدٍ وَلَا
كُــلُّ افْــتِخَارٍ دُونَ فَــخْرِكَ دُونُ
جَاءَتْــكَ مِنْ نَظْــمِ اللِّسَانِ قِــلَادَةٌ
سِــمْــطَانِ فِيهَا اللُّــؤْلُؤُ الْمَــكْــنُونُ

كما اســتلهم الشَّــاعر العــراقيُّ معروف الرَّصــافيُّ (ت 1365هــ/ 1945م) التَّركيــب الوصفيَّ (لؤلــؤٌ منثورٌ)، في شــعر الطَّبيعة حين وصــف قطرات الماء الدَّافــق من فَــوَّارَةٍ، قائــلًا[12]: [بحر الكامل]

هَلْ ذَاكَ ذَوْبُ الْمَاسِ يَجْمُدُ صَاعِدًا
أَمْ قَــدْ تَــجَــسَّــمَ فِــي الْهَــوَاءِ الــنُّــورُ؟!
تَــتَــنَاثَــرُ الْــقَــطَــرَاتُ فِــي أَطْــرَافِــهَا
فَــكَــأَنَّمَا هِــيَ لُــؤْلُــؤٌ مَــنْــثُــورُ

وإن كان الرَّصافيُّ قد التزم باســتخدام صفــة (المنثور) بديــلًا عــن صفــة (المكنــون) مراعــاةً للقافيــة، فإنَّه قد صدَّر البيت بالفعل (تــتــناثر)؛ ليحقِّــق ظاهــرةً بديعيَّةً هــي ردُّ الأعجاز على الصُّــدور، ليس بتكريــر الكلمة ذاتها وإنَّمــا باشــتراك الكلمتــيْنِ في الأصل الاشــتــقاقيّ؛ الجذر الثُّلاثيّ المجــرَّد (ن- ث- ر).

كذلــك اســتطاع الشَّــاعر المخضــرم تميم بــن مقبلٍ (ت 37هــ/ 657م) أن يجمع بين الصِّــفتيْــنِ كتضادٍ في بيتٍ شــعريٍّ واحــدٍ؛ وذلك لانفكاك الجهــة، فاللُّؤلؤ لديه هــو كلام الممدوح أو المتغــزَّل فيه، إن نطق بــه المتكلِّم صار لؤلــؤًا منثــورًا، وإن صمت عنه ظــلَّ لؤلــؤًا مكنونًا، حيث يقول[13]: [بحر البســيط]

إِذَا نَــطَــقْــنَ رَأَيْــتَ الدُّرَّ مُــنْــتَــثِــرًا
وَإِنْ صَمَتْــنَ رَأَيْتَ الدُّرَّ مَــكْــنُونَا

ولقــد انتــزع الشَّــاعر العبَّــاسيُّ أبــو الفرج الــوأواء الدِّمشقيُّ (ت 370هـ/ 980م) هذا المعنى انتزاعًا، لكنَّه جعل الدُّرَّ منتــظِمًا (أي: مجموعًا) حال السُّكوت، وأبقى عليــه منثورًا حــال النُّطق، حيــث قال[14]: [بحر البســيط]

يَا سَاكِتًا عَنْ كَلَامِي لَا يُكَلِّمُنِي
تِيهًا، أَلَا كُلُّ فِعْــلٍ مِنْــكَ مَــبْــرُورُ
وَإِذَا سَــكَــتَّ فَــمِــنْــكَ الدُّرُّ مُــنْــتَــظِــمٌ
وَإِنْ نَطَــقْــتَ فَــمِــنْــكَ الدُّرُّ مَــنْــثُــورُ

يُــروى: «وَإِذَا بَكَيْــتَ...»، بــدل «وَإِذَا سَــكَتَّ...»، ويُروى: «فَمِنْكَ الْحُسْنُ مُــبْــتَسِمٌ...»، بدل «فَــمِــنْــكَ الدُّرُّ مُــنْــتَــظِمٌ...»، كما ينوِّه سامي الدَّهَّان محقِّــق الدِّيوان إلى أنَّ البيــت -محلَّ الشَّــاهد- شــبيهٌ بقول الشَّــاعر أحمد الأندلسيِّ، الَّذي جعل الدُّرَّ منتــظِمًا حال الابتســام، وأبقى عليه منثــورًا حــال النُّطق أيضًــا، حيث قال:

إِذَا ابْتَسَمْنَ فَــدُرُّ الثَّــغْــرِ مُــنْــتَــظِــمٌ
وَإِنْ نَطَــقْــنَ فَــدُرُّ اللَّــفْــظِ مَــنْــثُــورُ

تجلِّيات اللُّؤلؤ في شعر الغزل والمدح والطَّبيعة:

كثــيرًا ما ذُكِــرَتِ الأصــداف واللَّآلئ بصحبــة الأحجار الكريمة في الشِّــعر العربيِّ، وتغــنَّى بها الشُّعراء في سياقاتٍ

متعدِّدةٍ لاسيَّما الغزل والمدح والطَّبيعة، فبعض النِّساء -والبعض كثيرٌ- من جمالهنَّ تكاد الأحجار الكريمة واللآلئ المنثورة أن تصطفَّ؛ لتشكِّل أوزانًا وقوافيَ للتَّغزُّل بهنَّ! فمن تجلِّيات اللُّؤلؤ في الشِّعر ما وضَّحه الشَّاعر الجاهليُّ طَرَفَةُ بن العبد (ت 60ق.هـ/ 564م)، قائلًا من معلَّقته[15]: [بحر الطَّويل]

وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمَرْدَ شَادِنٌ

مُظَاهِرُ سِمْطَيْ لُؤْلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ

و(الأحوى) هو أسمر الشَّفتيْن، و(الشَّادن) هو الغزال الَّذي كبر فاستغنى عن أمِّه، و(المُظَاهِرُ) هو الَّذي يلبس درعًا أو ثوبًا فوق ثوبٍ، والمقصود به هنا من يلبس عقدًا فوق عقدٍ، حيث ذكر (السِّمْط) وهو الخيط أو السِّلك الَّذي تنتظم فيه الجواهر والأحجار الكريمة كاللُّؤلؤ والزَّبرجد.

وهو ما أكَّده الشَّاعر الجاهليُّ النَّابغة الذُّبيانيُّ (ت 18ق.هـ/ 605م)، من أنَّ المرأة محطَّ غزله قد زَيَّنَتْ رقبتها بعقدٍ من الدُّرِّ والياقوت، وجعلَتْ فواصل هذا العقد من الأحجار الكريمة كاللُّؤلؤ والزَّبرجد، كمن تفصل بين كلِّ جوهرةٍ بخرزةٍ، حيث يقول[16]: [بحر الكامل]

بِالدُّرِّ وَالْيَاقُوتِ زَيَّنَ نَحْرَهَا

وَمُفَصَّلٍ مِنْ لُؤْلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ

وتتجلَّى بلاغة التَّصوير لدى الشَّاعر الجاهليِّ عنترة بن شدَّادٍ (ت 15ق.هـ/ 608م)، حيث يصف النِّساء العزيزات (أي: الكريمات الممنَّعات)، داخل الأحداج (جمع حِدْجٍ) وهو مركبٌ لهنَّ كالهودج، ويرتدين الدِّيباج (وهو ثوبٌ لُحمته وسُداه من الحرير)، كأنَّهنَّ دُمًى من لؤلؤٍ، تتبختر في مشيتهنَّ، كأنَّهنَّ غصونٌ مترنِّحاتٌ في النَّقا (وهو القطعة من الرَّمل المحدودبة) الرَّجراج (أي: المضطرب)، قائلًا[17]: [بحر الكامل]

لِمَنِ الشُّمُوسُ عَزِيزَةً أَحْدَاجِ؟

يَطْلَعْنَ بَيْنَ الْوَشْيِ وَالدِّيبَاجِ

مِنْ كُلِّ فَائِقَةِ الْجَمَالِ كَدُمْيَةٍ

مِنْ لُؤْلُؤٍ قَدْ صُوِّرَتْ فِي عَاجِ

تَمْشِي وَتَرْفُلُ فِي الثِّيَابِ كَأَنَّهَا

غُصْنٌ تَرَنَّحَ فِي نَقَا رَجْرَاجِ

ويصف الشَّاعر العبَّاسيُّ بشَّار بن بُرْدٍ صوت مغنِّيةٍ باللُّؤلؤ، قائلًا[18]: [بحر الطَّويل]

جَرَى اللُّؤْلُؤُ الْمَكْنُونُ فَوْقَ لِسَانِهَا

لِزُوَّارِهَا مِنْ مِزْهَرٍ وَيَرَاعِ

إِذَا قَلَّبَتْ أَطْرَافَهَا الْعُودَ زَلْزَلَتْ

قُلُوبًا دَعَاهَا لِلصَّبَابَةِ دَاعِ

كَأَنَّهُمُ فِي جَنَّةٍ قَدْ تَلَاحَقَتْ

مَحَاسِنُهَا مِنْ رَوْضَةٍ وَيَفَاعِ

يوضِّح بشَّارٌ صفات الحسن في المغنِّية الَّتي زاروها، فكأنَّ اللُّؤلؤ المصون قد انساب فوق لسانها وهي تغنِّي لهم، وهي ممسكةٌ بـ(المِزْهَر)، أي: العود ذي الأوتار الَّذي توقِّع به الألحان، وبـ(اليَرَاع)، أي: القصب الَّذي يُثقب ويُنفخ فيه للطَّرب، ويقصد الشَّاعرُ المفردَ (اليَرَاعَة)، أي: النَّاي أو المزمار، لكنَّه استخدم الجمع لضرورة القافية، والمغنِّية من رقَّتها إذا لامس بنانها أوتار العود وانسربَتْ أنفاسها في ثقوب النَّاي، زلزلَتْ قلوب جلسائها، وكأنَّ بيتها استحال جَنَّةً قائمةً على (يَفَاعٍ)، أي: رَبْوَةٍ أو مرتفَعٍ من الأرض، وتجاورها روضةٌ يكسوها الزَّهر والأشجار، وتتخلَّلها الجداول والأنهار، ولعلَّ الجنَّة رمزٌ للمرأة؛ فارتفاع المكان كنايةٌ عن القوام الممشوق، والاكتساء بالزُّهور كنايةٌ عن الوجه الحسن، وتدلِّي ثمار الرَّوضة كنايةٌ عن الصَّوت العذب الَّذي يحاكي اللُّؤلؤ نقاءً وبهاءً.

ويصف الشَّاعر العبَّاسيُّ ابن الرُّوميِّ؛ أبو الحسن عليُّ بن العبَّاس (ت 283هـ/ 896م) جاريةً اسمها مظلومةٌ بارعة الحسن، قائلًا[19]: [بحر السَّريع]

يَا غُصْنًا مِنْ لُؤْلُؤٍ رَطْبِ

فِيهِ سُرُورُ الْعَيْنِ وَالْقَلْبِ

أَحْسَنَ بِي يَوْمٌ أَرَانِيكُمُ
وَمَا عَلَى الْمُحْسِنِ مِنْ عَتْبِ
لَكِنَّهُ أَعْقَبَنِي حَسْرَةً
فَدَمْعَتِي سَكْبٌ عَلَى سَكْبِ

ويعقد الشَّاعر العبَّاسيُّ أبو طالبٍ عبد السَّلام بن الحسين المأمونيُّ (ت 383هـ/ 993م) عدَّة تشبيهاتٍ حسِّيَّةٍ للتَّعبير عن فتنة الطَّبيعة في فصل الرَّبيع، من خلال عقد علاقة التَّشبيه بين مفردات الطَّبيعة الخلَّابة والأحجار الكريمة ومنها اللُّؤلؤ، فقد ذكر أربع تشبيهاتٍ بليغةٍ، اقتصر فيها على ذكر المشبَّه والمشبَّه به، وحذف أداة التَّشبيه ووجه الشَّبه، وهي تشبيهاتٌ مفروقةٌ انتقل فيها من تشبيهٍ إلى آخَرَ، فعلى التَّرتيب: المشبَّهات من الطَّبيعة (الأرض- الجوُّ- النَّبت- الماء)، والمشبَّهات بها من الأحجار الكريمة (ياقوتةٌ- لؤلؤةٌ- فيروزجٌ- بِلَّوْرٌ)، وقد جمعَتْهَا الصُّورة الكلِّيَّة في وصف الطَّبيعة، قائلًا[20]: [بحر البسيط]

مَا الدَّهْرُ إِلَّا الرَّبِيعُ الْمُسْتَنِيرُ إِذَا
أَتَى الرَّبِيعُ أَتَاكَ النَّوْرُ وَالنُّورُ
الْأَرْضُ يَاقُوتَةٌ وَالْجَوُّ لُؤْلُؤَةٌ
وَالنَّبْتُ فَيْرُوزَجٌ وَالْمَاءُ بَلُّورُ
يَظَلُّ يَنْثُرُ فِيهِ السُّحْبُ لُؤْلُؤَهَا
وَالْأَرْضُ ضَاحِكَةٌ وَالطَّيْرُ مَسْرُورُ
عَنْ شَمِّ طِيبِ رَيَاحِينِ الرَّبِيعِ فَقُلْ:
لَا الْمِسْكُ مِسْكٌ وَلَا الْكَافُورُ كَافُورُ

وقد رأى رشيد عبد الرَّحمن العبيديُّ -الَّذي جمع شعر أبي طالبٍ المأمونيِّ- أنَّ ممَّا ساعد الشَّاعر على تخيُّر قوافيه، أنَّه لا يتحرَّج من إيراد المفردات الشَّائعة في عصره، وألفاظ المُعَرَّب والمُوَلَّد والمُحْدَث، فبالرُّغم من سهولة التَّركيب ووضوح العبارة لديه، عِيبَ عليه استخدام (بَلُّور) كلفظةٍ شعبيَّةٍ، ضَمَّتْ فيها العوامُّ اللَّامَ المشدَّدة، وأصلها في اللُّغة فتحها مشدَّدةً (بِلَّوْر)، كذلك استخدامه (فيروزج) كلفظةٍ دخيلةٍ.

والقصيدة نسبها أبو منصورٍ عبد الملك الثَّعالبيُّ (ت 429هـ/ 1038م) في كتابه «الإعجاز والإيجاز»، إلى أبي طالبٍ المأمونيِّ، بينما نسبها أبو القاسم بن عساكر في كتابه «تاريخ مدينة دمشق»، وكمال الدِّين بن العديم في كتابه «بغية الطَّلب في تاريخ حلب»، إلى معاصره أبي بكرٍ الصَّنوبريِّ (ت 334هـ/ 945م)، الَّذي تنقَّل بين دمشق وحلب، وقد جمع أبو بكرٍ الصُّوليُّ ديوانه، ولُقِّب بـ«شاعر الرَّوضيَّات» فأكثر شعره في وصف الرِّياض.

كما تُوجد اختلافاتٌ كثيرةٌ في روايات القصيدة، وللبيت الثَّاني -محلَّ الشَّاهد- روايةٌ أخرى، باستبدال طرفي التَّشبيه في صورتَيْنِ، ولعلَّها من ضعف حافظة الرُّواة! وهي:

فَالْأَرْضُ فَيْرُوزَجٌ وَالْجَوُّ لُؤْلُؤَةٌ
وَالرَّوْضُ يَاقُوتَةٌ وَالْمَاءُ بَلُّورُ

ويستجلي الشَّاعر بهاء الدِّين بن السَّاعاتيِّ (ت 604هـ/ 1207م) جمال الرَّبيع، من خلال بلاغة التَّصوير؛ فكأنَّ أنفاس الرَّبيع معطَّرةٌ بالعنبر، وسماءه يتساقط منها مطرٌ نقيٌّ كاللُّؤلؤ، وأرضه اكتستْ بالخضرة كبساطٍ من السُّندس، ممَّا يجعل الشَّاعر يقرِّر أنَّ همَّهم مرتحلٌ ولهوهم مقيمٌ، قائلًا[21]: [بحر الكامل]

يَا حَبَّذَا زَمَنُ الرَّبِيعِ وَدَوْحُهُ
قَيْدُ النَّوَاظِرِ بَلْ عِقَالُ الْأَنْفُسِ
وَافَاكَ يَبْسِمُ وَالْغَمَامُ مُعَبِّسٌ
فَاعْجَبْ لِطَلْعَةِ بَاسِمٍ وَمُعَبِّسِ
جُلِيَتْ عَرَائِسُهُ فَهَمُّ قُلُوبِنَا
وَاللَّهْوُ بَيْنَ مُقَوَّضٍ وَمُعَرِّسِ
أَنْفَاسُهُ مِنْ عَنْبَرٍ وَسَمَاؤُهُ
مِنْ لُؤْلُؤٍ وَبِسَاطُهُ مِنْ سُنْدُسِ

ويستلهم الشَّاعر الكويتيُّ فهد بن عليّ العسكر (ت 1370هـ/1951م) اللُّؤلؤ في ثنايا الاستفهام الاستنكاريِّ، قائلًا[22]: [بحر الكامل]

أَيْـنَ الْـغَـزَالَـةُ فِـي الضُّحَى مِـنْ دَلِّهَا

وَبَهَـائِهَا فَاخْـشَعْ وَكَـبِّـرْ وَاسْـجُـدِ؟!

أَيْـنَ الـزُّهُـورُ إِذَا الـزُّهُـورُ تَـفَـتَّحَتْ

عَـنْ لُـؤْلُـؤٍ فِـي طِـيـبِـهَـا وَنُمُـرُّدِ؟!

أَيْـنَ الْـقَـطَـا وَالْـبَـانُ إِنْ هِـيَ أَقْـبَـلَـتْ

بِـتَـمَـايُـلٍ أَوْ أَدْبَـرَتْ بِـتَـأَوُّدِ؟!

أَيْـنَ الْأَسِـنَّةُ وَالـظُّـبَـى مِـنْ جَـفْـنِـهَـا

ذَرْهَا تَـصُولُ عَلَى الْقُلُوبِ وَتَعْتَدِي؟!

اللُّؤلؤ معادلًا موضوعيًّا للأسنان جوهر الابتسام:

للشَّـاعر أبي طالـبٍ المأمـونيِّ قصيـدةٌ يصـف فيهـا (التَّرنجبـين أو التَّرنجـين) الَّـذي عنـون بـه القصيـدة، وهـي لفظـةٌ أعجميَّـةٌ تعـني السُّـكَّر أو الشَّـهد، ويشـبِّهه في بياضـه باللُّؤلـؤ، قائـلًا مـن أبيـاتٍ متفـرِّقةٍ[23]: [بحـر الرَّجـز المجـزوء]

وَسُـكَّـرٍ لَـيْـسَ مِـنْ

الـسُّـكَّـرِ بِـالْـمُسْـتَخْرَجِ

أَبْـيَـضُ كَـالْـكَـافُورِ

أَوْ كَـالـلُّـؤْلُؤِ الْـمُدَحْرَجِ

طَـلَّ مِـنَ الـسَّمَـاءِ يَـهْـوِي

فَـوْقَ نَـبْـتِ الْـعَـوْسَـجِ

يَـسْـقُـطُ مِـثْـلَ الـلُّـؤْلُـؤِ

الرَّطْبِ عَلَى الْـفَيْـرُوزَجِ

ومن تـشبيه السُّـكَّر باللُّؤلؤ؛ نجد كثيرًا ما يسـتخدم الشُّـعراءُ اللُّؤلؤَ معـادلًا موضوعيًّـا للأسـنان في بياضها وصفائهـا، حيـث يقـول الشَّـاعر العبَّـاسيُّ الشَّـريف المرتـضى (ت 436هـ/ 1044م)[24]: [بحـر السَّـريع]

حَتَّى انْـثَـنَى يَضْحَكُ عَنْ لُؤْلُؤٍ

رَطْـبٍ ثَـوَى فِي مَـشْـرَبٍ عَـذْبِ

واسـتخدمه الشَّـاعر العبَّـاسيُّ علـيُّ بـن الحسـن الباخـرزيُّ (ت 467هـ/ 1074م)، في الفخـر بالنَّصـر وهجـاء فضلـون، قائـلًا25: [بحـر الكامـل]

بِـالْـفَـتْـحِ فَـتَّـحَ بَـابَـهُ ذُو عِـزَّةٍ

وَعَـدَ الْإِجَابَةَ حِينَ قَالَ: ادْعُونِي

إِنَّ الْحَدِيثَ لَذُو شُجُونٍ فَاسْتَمِعْ

أَحْـلَى حَـدِيـثٍ بَـلْ أَلَـذَّ شُـجُـونِ

أَمَّا الْـمَـمَـالِـكُ فَالسُّـرُورُ مُـطَـنِّـبٌ

فِي مُـسْـتَـقَـرِّ سَـرِيـرِهَا الْمَوْضُونِ

شَـقَّـتْ عَـقِـيـقَ شِفَاهِـهَا مُـفْـتَـرَّةً

عَـنْ مَـبْـسَـمٍ كَـاللُّؤْلُـؤِ الْـمَـكْـنُونِ

واسـتخدمه الشَّـاعر شـهاب الدِّيـن بـن معتـوقٍ الموسويُّ (ت 1087هـ/ 1676م)، في ثـنايا مدحه السَّـيِّد بركة بـن منصور خـان، وتهنئـته بعيد الفطـر، قائلًا[26]: [بحـر الكامل]

وَاقْطِفْ بِثَغْرِكَ وَرْدَ وَجْنَتِهَا عَلَى

خَـدِّ الشَّـقِـيـقِ وَمَـبْـسِمِ النِّـسْرِينِ

وَالْـثِـمْ عَـقِـيـقَـةَ مِرْشَـفَـيْهَا رَاشِفًا

مِـنْـهَا ثَـنَـايَـا الـلُّؤْلُـؤِ الْـمَـكْـنُونِ

مشابهة الدَّمع المنحدر باللُّؤلؤ:

نُسِـجَتِ الكثير مـن الحكايات والأسـاطير حول فكرةٍ مؤدَّاهـا أنَّ اللَّآلئ أصلها الدُّموع، ما بين أسـطورةٍ ترى أنَّها دمـوع الآلهة المقـدَّسة، وأخرى تـرى أنَّها دمـوع الملائكة المطهَّـرة، وثالثةٍ تـرى أنَّها دمـوع آدم وحـوَّاء، ورابعةٍ ترى أنَّها دمـوع المتحابَّـيْنِ اللَّذيْنِ فـرَّقَـتْ بينهمـا الأقدار... إلخ، في مختلـف الآداب الإنسـانيَّة قديمًا وحديثًـا، ولم يكن خيال الشُّـعراء عن ذلك بنجـوًى.

فيشـبِّه الشَّـاعر المخضرم كعب بن زهيرٍ (ت 42هـ/ 662م) الدَّمـع المنحـدر على الخـدِّ باللُّؤلـؤ، حين رآهم

وقد رُبِطَتْ جِمالهم، و(زَمُّ الجمـال) خَطْمُهَا، في قصيدته الَّـتي مدح بهـا علـيَّ بـن أبي طالـبٍ -كـرَّم الله وجهه- قائلًا[27]: [بحر البسـيط]

مَا أَنْسَ لَا أَنْسَهَا وَالدَّمْعُ مُنْسَرِبٌ

كَـأَنَّـهُ لُـؤْلُـؤٌ فِـي الْـخَـدِّ مَـحْـدُورُ

لَـمَّـا رَأَيْـتُـهُـمُ زُمَّـتْ جِـمَـالُـهُـمُ

صَدَّقْتُ مَا زَعَمُوا وَالْـبَـيْـنُ مَحْذُورُ

ويـورد الشَّـاعر الأمـويُّ يزيـد بـن معاويـة (ت 64هـ/ 683م) تـشبيهًا مكثَّـفًـا، في أعطـاف قصيدتـه الغزليَّـة الَّـتي عَجَّـتْ بالتَّـشبيهات والاستعارات، وبُـني جزءٌ كبيرٌ منهـا علـى حواريَّـةٍ بـين الشَّـاعر ومحبوبتـه، قائـلًا[28]: [بحـر البسـيط]

وَاسْتَرْجَعَتْ سَأَلَتْ عَنِّي فَقِيلَ لَهَا:

مَا فِيهِ مِنْ رَمَقٍ، دَقَّـتْ يَـدًا بِـيَـدِ!

وَأَمْطَـرَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَـرْجِسٍ وَسَقَـتْ

وَرْدًا وَعَـضَّـتْ عَلَـى الْعُـنَّـابِ بِالْـبَـرَدِ

وَأَنْـشَـدَتْ بِـلِـسَـانِ الْـحَالِ قَـائِـلَـةً:

مِـنْ غَـيْـرِ كَـرْهٍ وَلَا مَـطْـلٍ وَلَا مَـدَدِ

وَاللهِ مَـا حَـزِنَـتْ أُخْـتٌ لِـفَـقْـدِ أَخٍ

حُـزْنِـي عَـلَـيْـهِ وَلَا أُمٌّ عَـلَـى وَلَـدِ

وهي منسـوبةٌ أيضًـا إلى الشَّـاعر العبَّـاسيِّ أبي الفرج الـوأواء الدِّمشـقيِّ، ووردَتْ في ديوانه كمقطوعةٍ شـعريَّةٍ، ويبـدو أنَّهـا أكثرشـعره انتـشارًا، فـقـد وردَتْ في مصادرَ تاريخيَّـةٍ، وتـناولَـتْهَا مصـادرُ أدبيَّةٌ وبلاغيَّـةٌ، بل وطالها الشَّكُّ في نسبتها إليه، على النَّحو التَّـالي[29]: [بحر البسيط]

قَالَتْ، وَقَـدْ فَـتَـكَـتْ فِـيـنَا لَوَاحِظُهَا:

كَـمْ ذَا أَمَا لِقَـتِيلِ الْحُبِّ مِنْ قَوَدِ؟!

وَأَمْطَـرَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَـرْجِسٍ وَسَقَـتْ

وَرْدًا وَعَضَّتْ عَلَى الْعُـنَّابِ بِالْبَـرَدِ

إِنْسِيَّةٌ لَوْ رَأَتْهَا الشَّمْسُ مَا طَلَعَتْ

مِـنْ بَـعْـدِ رُؤْيَـتِهَـا يَوْمًا عَـلَى أَحَدِ

كَـأَنَّـمَا بَـيْنَ غَـابَاتِ الْجُفُـونِ لَهَا

أُسْدُ الْحِمَامِ مُقِيمَاتٍ عَلَى الرَّصَدِ

وبيـت «وأمطـرَتْ لؤلـؤًا...»، يُـروى «وأسـبلَتْ لؤلـؤًا...»، وقـد أوضـح عبـد الملـك الثَّعالـبيُّ أنَّ هـذا البيـت هـو أميـر شـعر الـوأواء الدِّمشـقيِّ؛ لأنَّـه جمـع خمسـة تـشبيهاتٍ في بيـتٍ واحـدٍ، وقيـل: إنَّـه أبلـغ بيـتٍ في التَّـشبيه، حيـث شـبَّه دموعهـا باللُّؤلـؤ، وعينـيْها بالنَّرجس، وخدَّيْها بالورد، وأناملها أو شفتـيْها بالعُنَّـاب (وهـو نـوعٌ مـن الحَـبِّ يشـبه الزَّيتـون ولونـه أحمـر)، وأسـنانها بالـبَرَد (وهـو حَـبُّ الغمـام المتجمِّـد، ويقصـد الثَّـلج في صفائـه).

وفي موضعٍ آخَرَ يشبِّه أيضًا الشَّـاعر الوأواء الدِّمشقيُّ دمعه باللُّؤلؤ المنثـور، قائلًا[30]: [بحر الخفيف]

لَسْـتُ أَنْسَـى مَقَـالَهَا لِـي وَدَمْعِـي

فَـوْقَ خَـدِّي كَاللُّـؤْلُـؤِ الْـمَـنْـثُـورِ

كُـلُّ دَمْعٍ فَبِالـتَّـكَـلُّـفِ يَـجْرِي

غَـيْـرَ دَمْـعِ الْـغَـرِيـبِ وَالْـمَـهْـجُورِ

وَرَدَّ الْبَيْنُ دَمْعَ عَيْنِي فَأَضْحَى
كَعَقِيقٍ أُذِيبَ فِي بَلُّورِ
وَبَكَى خِيفَةً عَلَيْهِ مِنَ الْوَجْـ
ـدِ بِدَمْعِ الْأَحْزَانِ طَرْفُ السُّرُورِ

وظلَّ الشَّاعر الوأواء الدِّمشقيُّ مفتونًا بإيراد الدَّمع مشبَّهًا بـ(اللُّؤلؤ المنثور)، أو (اللُّؤلؤ المنظور) في إحدى الرِّوايات، حتَّى ابتكر هذه الصُّورة البلاغيَّة من التَّشبيه التَّمثيليِّ، حيث أمعن الشَّاعر في وعيه الكتابيِّ؛ بتصوير خدِّ المحبوبة كأنَّه صفحةٌ للكتابة، وكأنَّ كُحْلَ عينها مِدَادٌ، فلمَّا بَكَتْ حوَّلَتِ الدُّموع بقايا الكحل على الخدِّ كبقايا السَّطر على الصَّفحة، قائلًا[31]: [بحر الخفيف]

جَعَلَتْ تَشْتَكِي الْفِرَاقَ وَفِي أَجْـ
ـفَانِهَا عِقْدُ لُؤْلُؤٍ مَنْثُورِ
وَكَأَنَّ الْكُحْلَ السَّحِيقَ مَعَ الدَّمْـ
ـعِ عَلَى خَدِّهَا بَقَايَا سُطُورِ

وتشكِّل الدُّموع الَّتي تشبه اللُّؤلؤ المنثور لسان الحال المغني عن لسان المقال، في الصُّورة الحزينة الَّتي رسمها الشَّاعر العبَّاسيُّ أبو العبَّاس عبد الله بن محمَّدٍ النَّاشئ الأكبر (ت 293هـ/ 906م)، حيث يقول[32]: [بحر الطَّويل]

خَلِيلَيَّ هَلْ لِلْمُزْنِ مُقْلَةُ عَاشِقٍ
أَمِ النَّارُ فِي أَحْشَائِهَا وَهْيَ لَا تَدْرِي؟!
أَشَارَتْ إِلَى أَرْضِ الْعِرَاقِ فَأَصْبَحَتْ
وَكَاللُّؤْلُؤِ الْمَنْثُورِ أَدْمُعُهَا تَجْرِي
سَحَابٌ حَكَتْ ثَكْلَى أُصِيبَتْ بِوَاحِدٍ
فَعَاجَتْ لَهُ نَحْوَ الرِّيَاضِ عَلَى قَبْرِ
تَسَرْبَلُ وَشْيًا مِنْ خُزُوزٍ تَطَرَّزَتْ
مَطَارِفُهَا طُرْزًا مِنَ الْوَشْيِ كَالتِّبْرِ
فَوَشْيٌ بِلَا رَقْمٍ وَرَقْمٌ بِلَا يَدٍ
وَدَمْعٌ بِلَا عَيْنٍ وَضِحْكٌ بِلَا ثَغْرِ

وقد رُوِيَتِ الأبيات في مستهلِّها بـ(الحُزْن) بدل (المُزْن)، في قول الشَّاعر: «خَلِيلَيَّ هَلْ لِلْحُزْنِ مُقْلَةُ عَاشِقٍ؟!»، كما روى الحصري القيروانيُّ في كتابيْه هذه المقطوعة الشِّعريَّة منسوبةً إلى النَّاشئ الأكبر، لكنَّه رواها بعدَّة تغييراتٍ، ففي كتابه «نور الطَّرف ونور الظَّرف»؛ استبقى لفظة (خُزُوز) في قوله: «تَسَرْبَلُ وَشْيًا مِنْ خُزُوزٍ تَطَرَّزَتْ»، واستبدل لفظة (نَقْش) في قوله: «وَنَقْشٌ بِلَا يَدٍ»، وفي كتابه «زهر الآداب وثمر الألباب»؛ استبقى لفظة (رَقْم) في قوله: «وَرَقْمٌ بِلَا يَدٍ»، واستبدل لفظة (حُزُون) في قوله: «تَسَرْبَلُ وَشْيًا مِنْ حُزُونٍ تَطَرَّزَتْ».

ويوظِّف الشَّاعر العبَّاسيُّ عبد الله بن المعتزِّ (ت 296هـ/ 909م) اللُّؤلؤ كبؤرةٍ لصورته البلاغيَّة، فجعل إنسان العين بمنزلة السَّفينة المبحرة في الدُّموع، بينما تذرف الجفون دموعًا شبَّهها باللُّؤلؤ والعقيق، في مقابل نجميْن (النَّسر والعيُّوق)، ولشدَّة أرقه لا يقرُّ له قلبٌ، فكأنَّه يسهر يرعى هذيْن النَّجميْن، قائلًا[33]: [بحر الكامل]

مَا بَالُ قَلْبِكَ لَا يَقَرُّ خُفُوقَا؟!
وَأَرَاكَ تَرْعَى النَّسْرَ وَالْعَيُّوقَا

وَجُفُونُ عَيْنِكَ قَدْ نَثَرْنَ مِنَ الْبُكَا

فَوْقَ الْمَدَامِعِ لُؤْلُؤًا وَعَقِيقَا

لَوْلَمْ يَكُنْ إِنْسَانُ عَيْنِكَ سَابِحًا

فِي بَحْرِ دَمْعَتِهِ لَمَاتَ غَرِيقَا

(الصَّدَف) و(اللُّؤلؤ) بوصفهما مصاحبةً لغويَّةً:

العين تشبه اللُّؤلؤة، والجفن يشبه الصَّدَفَة، والعين تسكن جَفنها كما تسكن اللُّؤلؤة صَدَفَتَهَا، فبُؤبُؤ العين كلؤلؤ المَحَار، وعمليَّة فلق المَحَارة لاستخراج اللُّؤلؤة، تشبه حالة الميلاد بخروج الجنين من الرَّحم، وتشبه كذلك حالة الموت بخروج الرُّوح من الجسد، وفي كلتا الحالتَيْنِ الدُّموع ذارفةٌ، فرحًا بمولودٍ وحزنًا على مفقودٍ!

ولعلَّ من اللَّائق أن نشير إلى بعض المنتخبات الشِّعريَّة، الَّتي شكَّل فيها (الصَّدَف) و(اللُّؤلؤ) مصاحبةً لغويَّةً ارتكزَتْ عليها الصُّورة البلاغيَّة؛ فـ(اللُّؤلؤ) جمع لؤلؤةٍ وتعني الدُّرَّة، و(المكنون) هو المصون لنفاسته، و(الصَّدَف) هو معدن الشَّيء ويعني أصله ومنبته وموضع إقامته، فهو الظَّرف العظميُّ أو المَحَار الَّذي يحوي اللُّؤلؤ بداخله؛ لذلك يحسن التَّركيب الشِّعريُّ في الجمع بينهما لاسيَّما في غرض المدح.

كقول الشَّاعر محمَّد بن سعيدٍ البوصيريِّ (ت 696هـ/ 1295م) في قصيدة البردة، الَّتي مدح بها الجناب النَّبويَّ الشَّريف[34]: [بحر البسيط]

كَأَنَّمَا اللُّؤْلُؤُ الْمَكْنُونُ فِي صَدَفٍ

مِنْ مَعْدِنَيْ مَنْطِقٍ مِنْهُ وَمُبْتَسَمِ

فكأنَّ اللُّؤلؤ المصون في صَدَفِهِ مخلوقٌ من جنس كلام النَّبيِّ وابتسامه -صلَّى الله عليه وسلَّم- فشبَّه فمه الشَّريف بالصَّدَفة، وشبَّه كلامه الشَّريف باللُّؤلؤة، ولا تنجلي صورة الحسن إلَّا بالابتسام، وهو المعنى الَّذي سبقه إليه البحتريُّ الوليد بن عبيدٍ الطَّائيُّ (ت 284هـ/ 897م)، في قصيدةٍ يمدح بها أبا الصَّقر إسماعيل بن بلبلٍ ويهجو أحمد بن صالح بن شيرزاد، قائلًا[35]: [بحر الطَّويل]

وَلَمَّا الْتَقَيْنَا وَالنَّقَا مَوْعِدٌ لَنَا

تَعَجَّبَ رَائِي الدُّرِّ حُسْنًا وَلَا قِطْهْ

فَمِنْ لُؤْلُؤٍ تَجْلُوهُ عِنْدَ ابْتِسَامِهَا

وَمِنْ لُؤْلُؤٍ عِنْدَ الْحَدِيثِ تُسَاقِطْهْ

ويشير حسن كامل الصَّيرفيُّ في تحقيقه ديوان البحتريِّ إلى الاختلافات بين الرِّوايات، ولعلَّ أهمَّها: (تُبْدِيهِ- نَجْنِيهِ)، بدلًا من (تَجْلُوهُ)، بل إنَّ خالد بن عبد الله الأزهريَّ (ت 905هـ/ 1499م) في شرحه بردة البوصيريِّ يرويه على النَّحو التَّالي:

فَمِنْ لُؤْلُؤٍ يُبْدِيهِ عِنْدَ ابْتِسَامِهِ

وَمِنْ لُؤْلُؤٍ عِنْدَ الْكَلَامِ يُسَاقِطْهْ

وقول الشَّاعر عبد الغفَّار بن عبد الواحد (ت 1291هـ/ 1874م) في قصيدته مادحًا السَّيِّد حسام الدِّين أفندي الحلبيَّ قائمقام البصرة[36]: [بحر الكامل]

وَلَكَمْ تَجَلَّى بِالْمَسَرَّةِ فَانْجَلَى

صَدَأُ الْهُمُومِ لِقَلْبِيَ الْمَحْزُونِ

حَيْثُ السَّعَادَةُ وَالرَّئَاسَةُ وَالْعُلَا

تَبْدُو بِطَلْعَةِ وَجْهِهِ الْمَيْمُونِ

يَا مَنْ جَعَلْتُ لِمَا يَقُولُ مَسَامِعِي

أَصْدَافَ ذَاكَ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ

ختامٌ.. في الرَّمز الصُّوفيِّ للُّؤلؤ:

رمز الشَّاعر محيي الدِّين بن عربيٍّ (ت 638هـ/ 1240م) باللُّؤلؤة إلى المعرفة الرَّبانيَّة، قائلًا[37]: [بحر الرَّجز]

يَا حَادِيَ الْعِيسِ بِسَلْعٍ عَرِّجِ

وَقِفْ عَلَى الْبَانَةِ بِالْمُدَرَّجِ

وَنَادِهِمْ مُسْتَعْطِفًا مُسْتَلْطِفًا:

يَا سَادَتِي هَلْ عِنْدَكُمْ مِنْ فَرَجِ؟!

بِـــرَامَـــةٍ بَـــيْنَ الـنَّـقَـا وَحَاجِـرٍ
جَـارِيَـةٌ مَـقْـصُـورَةٌ فِي هَـــوْدَجِ
يَـا حُـسْـنَهَا مِـنْ طَفْلَـةٍ غُـرَّتُـــهَا
تُـضِيءُ لِـلـطَّارِقِ مِـثْـلَ الـسُّـرُجِ
لُـؤْلُـؤَةٌ مَـــكْـنُونَـةٌ فِي صَدَفٍ
مِـنْ شَـعَـرٍ مِـثْـلَ سَـوَادِ الـسَّبَجِ
لُـؤْلُـــؤَةٌ غَـوَّاصُـهَا الْـفِـكْـرُ فَـمَا
تَـنْـفَـكُّ فِي أَغْوَارِ تِـلْـكَ اللُّجَجِ

يخاطب الشَّاعرُ حاديَ العِيس (الإبل)، ويعني به داعي الحقِّ، الَّذي يدعو ذوي الهمَّة المتطلِّعين إلى معرفته، و(سَلْعٌ) هو ميقات الإحرام من يثرب، فيدعوه أن يقبل إليه، ولا يلقي أمره عليه دفعةً واحدةً كي لا يهلك، وإنَّما يأخذه بالتَّدريج؛ مقامًا تلو مقامٍ، وحالًا إثر حالٍ، فلا تصدر عنه حيرةٌ، وأن ينادي لاهجًا بلسان الاستعطاف والاستلطاف على أسماء الذَّات الإلهيَّة، ملتمسًا الفرج بعد استشعاره الضِّيق من الخَلْق، والشِّفاء لما أصابه في هواها، و(رامة) منزلٌ من منازل التَّفريد، يقع بين (النَّقا وحاجرٍ)، ويعني بين الكثيب الأبيض والحجاب الأحمر على القلب، ويعني بـ(الجارية) معرفة الذَّات الإلهيَّة، وهي مصونةٌ في (الهَوْدَج)، معرفةٌ تقبع في قلوب العارفين به فحسب، فالمعرفة في القلب كالجارية في الهودج، وحملة القلوب كالإبل تحمل الهوادج.

ويستطرد الشَّاعر في وصف حسن الجارية، أو حسن المعرفة الَّتي قصدها، فـ(غُرَّتها) بياض جبهتها، ويعني بها تجلِّيها، كالسُّرُج (جمع سراجٍ) الَّتي يهتدي بها السَّائرون، فتضيء لـ(الطَّارق) الآتي ليلًا، ويعني بهم أهل الإسراءات والمعارج والمعارف، ويصف المعرفة بـ(اللُّؤلؤة المكنونة)، فهي لشرافتها ونفاستها صِينَتْ، و(في صَدَفٍ) تعني أنَّها مستورةٌ بحجاب الغيب، لكنَّه حجابٌ مشعورٌ به، فيصحُّ طلبها ولا يُنكر تعلُّق الهمَّة بها، ويغوص الفكر في لُجَّةِ البحر ليستخرج هذه اللُّؤلؤة/ أو هذه المعرفة، لكنَّها تستعصي على النَّظر والاستدلال فيظلُّ الفكر غائصًا، إنَّها لؤلؤة المعرفة الَّتي لا تُحصَّل بسعايةٍ بشريَّةٍ وإنَّما بعنايةٍ إلهيَّةٍ.

انطمار اللُّؤلؤ في أسماء الأشخاص:

أشهر أسماء الأحجار الكريمة: أرجوان- أكوامارين (أو زمرُّد أزرق)- ألكسندريت (أو إسكندريت أو حجر القياصرة والنُّبلاء)- ألماس- ألمنديـن- أندلسيت (أو أندلسيّ)- أوبال (أو عين الشَّمس)- بيريل- جارنيت (أو غارنيت أو بجادي أو بيجاذ أو مقيق أو حجر السَّيلان)- جمشت (أو أماتيست)- حجر القمر- دُرُّ النَّجف (حجر براق)- زبرجد- زركون- زمرُّد- سبج- عقيق أحمر (أو ينع)- عَوْهَق (أو لازورد)- عين الببر (أو عين النَّمر)- عين الهِرِّ (أو سيليكا مائيَّة)- فلسبار (أو مجموعة فلدسبار)- كهرمان- لؤلؤ- لعل (أو إسبينل)- مَرجان- مرو (أو كوارتز)- ياقوت أحمر- ياقوت أزرق (أو زفير)- ياقوت أصفر (أو توباز). وأشهر أسماء الأحجار النِّصف كريمةٍ: تورمالين- دخنج (توتيه)- فيروز (أو فيروزج)- يَشْب (أو كاسبر).

وقد خلَّد القرآن الكريم بعض أسماء الأحجار الكريمة، بذكرها في مواضع الامتنان؛ كـ(اللُّؤلؤ) و(المَرجان)، في قوله -تعالى-: ﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ ○ بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ ○ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ○ يَخْرُجُ مِنْهُمَا اللُّؤْلُؤُ وَالْمَرْجَانُ﴾ [سورة الرَّحمن: الآيات 19 - 22]، وكـ(الياقوت) و(المَرجان)، في قوله -تعالى-: ﴿فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَانٌّ ○ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ○ كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ﴾ [سورة الرَّحمن: الآيات 56 - 58]، فقد شبَّه الله -تعالى- زوجات أهل الجنَّة بصفاء الياقوت وبياض المَرجان.

وكثيرٌ منها استُعمل كأسماء أشخاصٍ، أمَّا عن تسمية الأشخاص بـ(لؤلؤ)، فقديمًا كان يُطلق هذا الاسم على العبيد، مثل: أبو لؤلؤة المجوسيُّ (ت 23هـ/

644م)، وهي كنيته نسبةً إلى ابنته، فاسمه فيروز النَّهاونديُّ، أسره الرُّوم ثمَّ المسلمون فكان مولًى عند المغيرة بن شعبة، وهو قاتل عمر بن الخطَّاب -رضي الله عنه- ثاني الخلفاء الرَّاشدين. والسُّلطان بدر الدِّين أبو الفضائل لؤلؤ الأرمنيُّ النُّوريُّ الأتابكيُّ (ت 657هـ/ 1259م)، صاحب الموصل وكان مملوكًا للسُّلطان نور الدِّين أرسلان شاه. ولؤلؤ غلام أحمد بن طولون.

لكنَّ كثيرًا من العلماء والشُّعراء والأمراء تسمَّوا به، مثل: المحدِّث المسنِد ابن لؤلؤ، أبو الحسن عليُّ بن محمَّد البغداديُّ الورَّاق (ت 377هـ/ 987م). والمحدِّث أبو القاسم عبيد الله بن محمَّد بن لؤلؤ البغداديُّ (ت 443هـ/ 1051م). والإمام أبو الدُّرِّ جوهر بن لؤلؤ بن عبد الله الفرميُّ المقرئ (ت 563هـ/ 1167م). والأمير بدر الدِّين بن عبد الله لؤلؤ (ت 660هـ/ 1261م)، الَّذي تولَّى إمارة الموصل ولُقِّبَ بـ«الملك الرَّحيم». والإمام أبو الدُّرِّ نجيب الدِّين لؤلؤ بن أحمد بن عبد الله الضَّرير (ت 672 هـ/ 1274م). والشَّاعر بدر الدِّين يوسف بن لؤلؤ بن عبد الله الذَّهبيُّ (ت 680هـ/ 1281م)، من شعراء الدَّولة النَّاصريَّة بدمشق، وكان والده لؤلؤ مملوكًا ثمَّ أعتقه الأمير بدر الدِّين صاحب حلب. والشَّاعر ابن لؤلؤ، أبو عمرو الفهريُّ معين الدِّين عثمان بن سعيد بن تَوْلُوَ التَّينملي (ت 685هـ/ 1286م). وإبراهيم بن إسحاق بن لؤلؤ بن عبد الله، ابن صاحب الموصل المصريِّ الأمير قطب الدِّين أبي إسحاق بن مجاهد الدِّين بن بدر الدِّين (ت 768هـ/ 1367م). والفقيه الأصوليُّ أبو العبَّاس شهاب الدِّين أحمد بن لؤلؤ بن عبد الله، المعروف بابن النَّقيب المصريِّ (ت 769هـ/ 1368م). والمؤرِّخ أبو عبد الله محمَّد بن إبراهيم بن لؤلؤ الزَّركشيُّ (ت 887هـ/ 1482م). والمحدِّث أبو القاسم عبيد الله بن لؤلؤ بن حمويْهِ السُّلميُّ، المعروف بالسَّاجي، (ذكره الخطيب البغداديُّ في كتابه «تاريخ بغداد»، وابن حجرٍ العسقلانيُّ في كتابه «لسان الميزان»). وأبو الحسن عليُّ بن عثمان بن لؤلؤ الحلبيُّ الأتابكيُّ، (ذكره أبو الفضل تقيُّ الدِّين محمَّد بن فهدٍ المكِّيُّ في كتابه «لحظ الألحاظ بذيل طبقات الحفَّاظ»). والمترجِم عبد الواحد لؤلؤة.

وقد تسهَّل الهمزة في (لؤلؤ) فيصير (لولو)، وواحدته (لؤلؤة) الَّتي سُهِّلَتْ فيها الهمزة أيضًا فصارَتْ (لولوة)، وهو اسمٌ عربيٌّ كأحد أسماء الإناث، ويُكتب بالإنجليزيَّة (Lulwa) أو (Lulwah)، ويعني الدُّرَّة المستخرَجة من الصَّدَفة في البحر، ويُعرف هذا الاسم في العالم العربيِّ عامَّةً، بينما ينتشر في دول الخليج العربيِّ خاصَّةً، وتُعَدَّ المملكة العربيَّة السُّعوديَّة الأكثر تسميةً له، لاسيَّما في نجدٍ والمنطقة الشَّرقيَّة، وتُسمَّى به الكثير من الأميرات والشَّيخات، مثل: الأميرة لؤلؤة/ لولوة بنت الملك عبد العزيز بن عبد الرَّحمن بن فيصل آل سعود مؤسِّس المملكة، والأميرة لولوة بنت الملك فيصل بن عبد العزيز، والأميرة لولوة بنت الأمير نوَّاف بن محمَّد. كذلك الشَّيخة لولوة بنت أمير دولة قطر حمد بن خليفة آل ثاني، ولولوة بنت رئيس وزراء لبنان سعد الدِّين رفيق بهاء الدِّين الحريريّ. كما سُمِّيَتْ به بعض النِّساء ذوات الشَّأن من المثقَّفات والشَّاعرات، مثل: المربِّية السُّعوديَّة الشَّيخة لولوة بنت حمد السُّبَيِّل، والشَّاعرة البحرينيَّة الشَّيخة لولوة بنت رئيس الوزراء خليفة بن سلمان آل خليفة، والشَّاعرة السُّعوديَّة لؤلؤ/ لولو صالح بقشان.

ثَبَتٌ بلاغيٌّ بعناوين الكتب الَّتي حَوَتْ لفظ (اللُّؤلؤ):

1. استعمال لفظ (اللُّؤلؤ) في عناوين الكتب، مثل: كتاب «اللُّؤلؤة السَّنِيَّة على الفوائد الشَّنشوريَّة- في علم الفرائض»، لمحمَّد بن عليٍّ الأدفينيِّ (ت 1018هـ/ 1609م). وكتاب «لؤلؤة البحريْنِ في الإجازة لقُرَّة العين- في تراجم العلماء»، ليوسف بن أحمد البحرانيِّ (ت 1186هـ/ 1772م). وكتاب «اللُّؤلؤ المرصوع فيما لا أصل له أو بأصله موضوع»، لأبي المحاسن محمَّد بن خليل القاوقجيِّ (ت 1305هـ/ 1888م). وكتاب «اللُّؤلؤ

في الأدب»، لمحمَّد توفيق بن عليٍّ البكريِّ (ت 1351هـ/ 1932م)، وله أيضًا كتاب «صَهَارِيجُ اللُّؤلؤ»، ولعلَّ خيري شلبي اقتبسه فعنون به إحدى رواياته. وكتاب «اللُّؤلؤ المصنوع في الأحاديث والآثار الَّتي حكم عليها الإمام النَّوويُّ في المجموع»، لأبي عبد الله محمَّد بن شومان الرَّمليِّ (ت 1377هـ/ 1958م). وكتاب «اللُّؤلؤ المنتقى في وصف المصطفى»، لشعبان مازن شعار. وكتاب «اللُّؤلؤ والياقوت في دروس المساجد والبيوت»، لأمين بن عبد الله الشَّقاوي. وديوان «وأمطرَتْ لؤلؤًا»، للشَّاعرة فاطمة الشَّهريّ. ورواية «لؤلؤة القاع»، لنور الجنديّ. ورواية «في فمي لؤلؤةٌ»، لميسون صقر القاسميّ. ورواية «فارس اللُّؤلؤ» البوليسيَّة للشَّباب، لنبيل فاروق. وحكاية «لؤلؤة الصَّباح» للأطفال، لكامل كيلاني.

فضلًا عن ديوان «لؤلؤ الحزن»، الَّذي كتبه عبد الكريم بعلبكِّيّ بالإنجليزيَّة، وترجمه نزار سرطاوي. ورواية «اللُّؤلؤة»، الَّتي كتبها جون شتاينبك بالإنجليزيَّة، وترجمها محمَّد الشَّفقي إلى العربيَّة. ورواية «عام اللُّؤلؤ»، الَّتي كتبَتْهَا سوزانا برابتسوفا بالتِّشيكيَّة، وترجمها خالد البلتاجيّ إلى العربيَّة. ورواية «اللُّؤلؤة الَّتي كسرَتْ مَحَارَتَهَا»، الَّتي كتبَتْهَا نادية هاشميّ بالأفغانيَّة، وترجمَتْهَا إيمان حرز الله إلى العربيَّة.

2. استعمال المركَّب الوصفيِّ (اللُّؤلؤ المنظوم) في العنوان، مثل: كتاب «اللُّؤلؤ المنظوم في الوقوف على ما اشتغلْتُ به من العلوم»، لشمس الدِّين محمَّد بن عليِّ بن طولون الصَّالحيِّ (ت 953هـ/ 1546م). وكتاب «الرَّحيق المختوم بنثر اللُّؤلؤ المنظوم للمتولِّي في ذكر جملةٍ من المرسوم»، للشَّيخ حسن بن خلف الحسينيِّ (ت 1342هـ/ 1924م). وكتاب «اللُّؤلؤ المنظوم في مبادئ العلوم»، لمحمَّد عُلَيَّان المرزوقيّ (ت 1355هـ/ 1936م).

3. استعمال المركَّب الوصفيِّ (اللُّؤلؤ المنثور) في العنوان، مثل: كتاب «اللُّؤلؤ المنثور في نصيحة ولاة الأمور»، لأبي الحسن نور الدِّين عليِّ بن عبد الله السَّمهوديِّ (ت 911هـ/ 1505م). وكتاب «اللُّؤلؤ المنثور في قراءة العشرة البدور»، لعمَّار بن حميدة التُّونسيِّ المقرئ (كان حيًّا 1316هـ/ 1898م- سنة فراغه من هذا الكتاب). وكتاب «اللُّؤلؤ المنثور في تفسير القرآن بالمأثور»، لمحمَّد سالم محيسن. وكتاب «اللُّؤلؤ المنثور في سيرة سيِّدي الرَّسول»، لعبد الحليم هنداويّ. وكتاب «اللُّؤلؤ المنثور في شرح غامض الدُّستور»، لنصر الدِّين زيفة. وكتاب «اللُّؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والآداب السُّريانيَّة»، لأغناطيوس أفرام الأوَّل برصوم. وكتاب «اللُّؤلؤ المنثور في مدح أمِّ النُّور وسائر الشَّهيدات ربَّات الخدور»، لمرقس جرجس. وكتاب «اللُّؤلؤ المنثور في مَهْرِ الحُور»، لماجد إسلام البنكاني. وكتاب «لؤلؤًا منثورًا- نساءٌ مؤمناتٌ»، جمع وترتيب مروة بنت حامد العليمي.

4. استعمال المركَّب الوصفيِّ (اللُّؤلؤ المكنون) في العنوان، مثل: كتاب «اللُّؤلؤ المكنون في أحوال الأسانيد والمتون»، منظومةٌ في علم مصطلح الحديث لحافظ بن أحمد الحكميِّ (ت 1377هـ/ 1958م). وكتاب «اللُّؤلؤ المكنون منظومةٌ في رواية الشَّيخ قالون عن نافعٍ شيخ مدينة الرَّسول المأمون»، لمحمَّد بن عليِّ بن يحيى الأكوع (ت 1406هـ/ 1986م). وكتاب «اللُّؤلؤ المكنون في رواية قالون من الشَّاطبيَّة والطَّيِّبة»، لعليِّ عبد المنعم صالح. وكتاب «اللُّؤلؤ المكنون من بحر العلَّامة سيِّدي محمَّد كنون»، لأحمد بن شقرون (ت 1421هـ/ 2000م). وكتاب «اللُّؤلؤ المكنون في سيرة النَّبيِّ المأمون- دراسةٌ محقَّقة للسِّيرة النَّبويَّة»، لموسى بن راشد العازميّ. وكتاب «اللُّؤلؤ المكنون من سنَّة المعصوم»، للسَّيِّد أحمد محمَّد سحلول. وكتاب «اللُّؤلؤ المكنون أسرارٌ خفيَّةٌ وآفاقٌ فكريَّةٌ»، لأحمد توفيق حجازيّ.

5. الجمع بين لفظتي (اللُّؤلؤ والمَرجان) في العنوان، مثل: كتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان في تسخير ملوك الجان»، لأبي العبَّاس شهاب الدِّين أحمد بن عليٍّ البونيّ (ت 622هـ/ 1225م). وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان في معرفة أوقاف القرآن»، لأبي الحسن عليّ بن عليٍّ الكونديّ الأندلسيّ (ت 1119هـ/ 1708م). وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان في آداب أهل المنبر»، لحسين بن محمَّد تقيٍّ بن تقيّ النُّوريّ الطَّبرسيّ (ت 1320هـ/ 1902م). وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان حول أربعينيّن من أخبار أهل بيت الوحي»، لآية الله السَّيِّد عليٍّ أكبر الجهرميّ (ت 1381هـ/ 1961م). وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان فيما اتَّفق عليه الشَّيخان»، لمحمَّد فؤاد عبد الباقي (ت 1387هـ/ 1968م). وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان بضبط متون علم تجويد وتلاوة آيات القرآن وفق رواية حفص بن سليمان»، لعبد العظيم إبراهيم المطعنيّ. وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان في متشابه القرآن»، لمحمَّد مجدي. وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان في تفسير القرآن»، لكريمان حمزة. وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان في أحاديث آخِرِ الزَّمان»، جمع وترتيب لؤيّ خالد مقرش. وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان في سيرة سيِّد ولد عدنان»، جمع وترتيب محمَّد أديب حسُّون. وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان في دروس الإيمان»، جمع وترتيب أحمد عبد المتعال. وكتاب «عقود اللُّؤلؤ والمَرجان في وظائف شهر رمضان»، لإبراهيم بن عبيد آل عبد المحسن. وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان في ظلال رمضان»، لياسر جابر الرَّشيديّ. وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان في ذكر بعض الأعمال الموجِبة للجِنَان»، جمع وترتيب أبي سند بن التِّهاميّ بن صالح. وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان من حِكَمِ بديع الزَّمان سعيد النَّورسيّ»، لمأمون فريز جرار. وكتاب «اللُّؤلؤ والمَرجان في تيسير نصيحة الإخوان ومرشد الخِلَّان»، الشَّهيرة بـ«لاميَّة ابن الورديّ»، لخليل بن أحمد الكلاريّ.

6. الجمع بين لفظتي (الصَّدَف واللُّؤلؤ) في العنوان، مثل: كتاب «لؤلؤ الأصداف بترتيب المنتقى على الأطراف»، للشَّيخ أبي إسحاق الحوينيّ. وكتاب «حجابُكِ صَدَفَتُكِ أيَّتها اللُّؤلؤة»، إعداد جمعيَّة بنين ودار المحجَّة البيضاء. ورواية «لؤلؤةٌ وأصدافٌ»، لثروت أباظة. ورواية «لآلئُ في أصدافٍ»، لإيمان عبد العظيم محمَّد.

أو يجمع العنوان بين (الصَّدَف والدُّرّ)، فالدُّرَّة مرادفةٌ للُّؤلؤة، مثل: كتاب «الدُّرَّة الباهرة من الأصداف الطَّاهرة»، لأبي عبد الله محمَّد بن مكّيّ، الملقَّب بالشَّهيد الأوَّل (ت 786هـ/ 1384م). وكتاب «دُرَرُ الأصداف في نسب السَّادة الأشراف»، لأبي سعيدٍ البكريّ (ت 957هـ/ 1550م). وكتاب «دُرَرُ الأصداف في فضل السَّادة الأشراف»، لعبد الجوَّاد بن خضر الشِّربينيّ (ت 1128هـ/ 1716م).

على ألَّا تفوتنا عناوين كتبٍ دخلَتْ فيها ألفاظ (الصَّدَفة والصَّدَف والأصداف)، مثل: كتاب «الجوهر المكنون في صَدَف الثَّلاثة الفنون»، نَظْمٌ في علوم البلاغة الثَّلاثة: المعاني والبيان والبديع، لعبد الرَّحمن بن صغيرٍ الأخضريّ (من علماء القرن العاشر الهجريّ/ السَّادس عشر الميلاديّ). وكتاب «صَدَف الجُمَان في رجال الحديث»، رسائلُ نادرةٌ في أسماء الضُّعفاء والمتروكين عند أئمة الحديث، حقَّقها أبو عاصمٍ بشير ضيف بن أبي بكرٍ الجزائريّ. وكتاب «بين الصَّدَفَيْن- خُطَبُ جُمَعٍ في البلد الأمين»، لعبد العزيز بن عليٍّ الحربيّ. وكتاب «صَدَف البحر- في تطوير الذَّات»، لفاطمة عبد الرَّحمن المُلَّا. وديوان «أصداف البَرِّ»، للشَّاعر حسين نصر الله. وديوان «أصداف بحرٍ»، للشَّاعر سمير بحر. وديوان «أصداف المَحَار»، للشَّاعر عبد الرَّحمن درويش. وكتاب «كذبة صَدَفٍ»، شعرٌ مسرحيٌّ لمكرم غصوب. ورواية «الصَّدَفة والمَحَار»، لعبد العزيز صلاح الظَّاهريّ. ورواية «من وحي الورد وصَدَف البحر»، لتيسير إسماعيل يحيى. وحكايات «أمير الأصداف» للأطفال، لألبير مطلق.

الخلاصة:

مَهَّدَتِ الدِّراسة بتمهيدٍ مختصرٍ في علم الأصداف، ومهنة صيد اللُّؤلؤ بوصفه حجرًا كريمًا، وما لذلك من بعدٍ ثقافيٍّ، حيث يُعَدُّ غناء الفجري من فنون الصَّيد، وتصوير الصَّدَفة واللُّؤلؤة على الطَّابع والعُمْلَة للجمال والنَّفاسة، وعرضَتِ الدِّراسة للرَّمز المتناقض للُّؤلؤ، ومدى ارتباطه بالقداسة والأساطير، وذكره في القرآن الكريم، ومدى استلهام الشُّعراء منه التَّركيب الوصفيَّ (لؤلؤٌ مكنونٌ) و(لؤلؤٌ منثورٌ)، وكشفَتِ الدِّراسة عن التَّجلِّيات البلاغيَّة للُّؤلؤ في شعر الغزل والمدح والطَّبيعة، حيث يُعَدُّ معادلًا موضوعيًّا للأسنان جوهر الابتسام، كما يشبَّه به الدَّمع المنحدر، كذلك توظيف بعض الشُّعراء (الصَّدَف) و(اللُّؤلؤ) بوصفهما مصاحبةً لغويَّةً، ونَوَّهَتِ الدِّراسة إلى انطمار اللُّؤلؤ في أسماء الأشخاص وعناوين الكتب.

الهوامش:

1. أفاد الباحث من ويكيبيديا "Wikipedia" الموسوعة الحرَّة على شبكة الإنترنت: وأهمُّ صفحاتها المتَّصلة بالموضوع؛ حجرٌ كريمٌ- علم الأصداف- لؤلؤٌ- لولوةٌ- طواشةٌ- الفجري. (الدُّخول المتكرِّر في الفترة من 10 يوليو إلى 20 أغسطس 2021م).
2. الخليج العربيُّ: جان جاك بيريبي، تعريب/ نجدة هاجر وسعيد الغزّ، المكتب التِّجاريُّ للطِّباعة والتَّوزيع والنَّشر، بيروت- لبنان، ط1، 1379هـ/ 1959م، ص159-160.
3. دراساتٌ في لهجات شرقيِّ الجزيرة العربيَّة: جونستون، ترجمه وقدَّم له وعلَّق عليه/ د. أحمد محمَّد الضَّبيب، الدَّار العربيَّة للموسوعات، بيروت- لبنان، ط2، 1403هـ/ 1983م، ص35.
4. اللُّؤلؤ والدُّموع: بزَّة الباطنيّ، بحثٌ منشورٌ في مجلَّة "الثَّقافة الشَّعبيَّة"، البحرين، السَّنة 4 - العدد 15، خريف 2011م/ 1432هـ، ص85، ص94 على التَّوالي.
5. ديوان بشَّار بن بُرْدٍ (ت 96هـ/ 168م): شرح وتكميل/ الشَّيخ محمَّد الطَّاهر بن عاشور، مراجعة وتصحيح/ محمَّد شوقي أمين، لجنة التَّأليف والتَّرجمة والنَّشر، القاهرة - مصر،

ط1، 1386هـ/ 1966م، ج4/ ص-68 69.
6. انظر: لغز (الچو) وحدة وزن اللُّؤلؤ في الشَّرق: أني مونتنيي، ترجمَتْهُ عن الفرنسيَّة/ نور الهدى باديس، بحثٌ منشورٌ في مجلَّة "الثَّقافة الشَّعبيَّة"، البحرين، السَّنة 3 - العدد 9، ربيع 2010م/ 1431هـ، ص208 - 211.
7. انظر: اللُّؤلؤ والدُّموع: بزَّة الباطنيّ، ص88 - 89.
8. ديوان هارون الرَّشيد (ت 193هـ/ 809م): جمعه وحقَّقه وشرحه/ د. سعدي ضنَّاوي، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1418هـ/ 1998م، مقطعٌ رقم 3، ص22.
9. اللُّؤلؤ والدُّموع: بزَّة الباطنيّ، ص86.
10. ديوان ابن هانئ الأندلسيِّ (ت 362هـ/ 972م): تقديم/ كرم البستانيّ، دار بيروت، بيروت- لبنان، ط1، 1400هـ/ 1980م، قصيدة "النُّور أنتَ"، ص351.
11. ديوان أبي تمَّام (ت 231هـ/ 845م): شرح الخطيب التَّبريزيِّ، أبي زكريَّا يحيى بن عليٍّ التَّبريزيِّ (ت 502هـ/ 1109م)، تحقيق/ محمَّد عبده عزَّام، سلسلة ذخائر العرب- رقم 5، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط4، 1402هـ/ 1982م، قصيدة "وأبي المنازل إنَّها لشجون"- رقم 167، ج3/ ص328.
12. ديوان معروف الرَّصافيِّ (ت 1365هـ/ 1945م): مراجعة/ مصطفى الغلاييني، مؤسَّسة هنداويٍّ للتَّعليم والثَّقافة، القاهرة- مصر، ط1، 1435هـ/ 2014م، قصيدة "وقفةٌ في الرَّوض"، ص336.
13. ديوان ابن مقبلٍ (ت 37هـ/ 657م): عُنِيَ بتحقيقه/ د. عزَّة حسن، وزارة الثَّقافة والإرشاد القوميُّ، مطبوعات مديريَّة إحياء التُّراث القديم- رقم 5، دمشق- سوريا، ط1، 1381هـ/ 1962م، قصيدةٌ "طاف الخيال بنا"- رقم 41، ص329.
14. ديوان الوأواء الدِّمشقيِّ (ت 370هـ/ 980م): عُنِيَ بنشره وتحقيقه ووضع فهارسه/ د. سامي الدَّهَّان، مطبوعات المجمع العلميِّ العربيِّ، دمشق- سوريا، ودار صادر، بيروت- لبنان، ط2، 1414هـ/ 1993م، مقطعٌ رقم 143، ص123.
15. ديوان طَرَفَة بن العبد (ت 60ق.هـ/ 564م): شرحه وقدَّم له/ مهدي محمَّد ناصر الدِّين، دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان، ط3، 1423هـ/ 2002م، قصيدة "أطلال خَوْلَةَ"، ص20.
16. ديوان النَّابغة الذُّبيانيِّ (ت 18ق.هـ/ 605م): شرح وتقديم/ عبَّاس عبد السَّاتر، دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان، ط3، 1416هـ/ 1996م، قصائدُ متفرِّقاتٌ وأبياتٌ متفرِّقةٌ كملحقٍ للدِّيوان، والبيت ورد مفرَدًا، ص162.
17. شرح ديوان عنترة (ت 15ق.هـ/ 608م): للخطيب التَّبريزيِّ، أبي زكريَّا يحيى بن عليٍّ التَّبريزيِّ (ت 502هـ/ 1109م)، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه/ مجيد طراد، دار الكتاب العربيِّ، بيروت- لبنان، ط1، 1412هـ/ 1992م، قصيدةٌ رقم 27، ص43.
18. ديوان بشَّار بن بُرْدٍ: القصيدة، ج4/ ص99.
19. ديوان ابن الرُّوميِّ (ت 283هـ/ 896م): تحقيق/ د. حسين نصَّار، دار الكتب والوثائق القوميَّة، القاهرة- مصر، ط3، 1424هـ/ 2003م، مقطعٌ رقم 181، ج1/ ص248.
20. أبو طالبٍ المأمونيُّ (ت 383هـ/ 993م)- حياته وشعره ولغته: جمع وتحقيق ودراسة/ د. رشيد عبد الرَّحمن العبيديّ، مطبعة الرَّشاد، بغداد- العراق، ط1، 1410هـ/ 1989م، ص-87 88.
21. ديوان ابن السَّاعاتيِّ (ت 604هـ/ 1207م): عُنِيَ بتحقيقه ونشره/ أنيس المقدسيّ، المطبعة الأمريكانيَّة، بيروت - لبنان، ط1، 1357هـ/ 1938م، مقطوعةٌ شعريَّةٌ، ج1/ ص226.
22. فهد العسكر (ت 1370هـ/ 1951م)- حياته وشعره: عبد الله زكريَّا الأنصاريُّ، الرَّبيعان للنَّشر والتَّوزيع، الصَّفاة - الكويت، ط5، 1417هـ/ 1997م، قصيدة "في الأحمدي"، ص165. (أحرق أهل الشَّاعر ديوانه وأوراقه بعد وفاته؛ فقد اتَّهمه بعض الكويتيِّين بالإلحاد فاعتزلوه، ولم يبقَ من شعره إلَّا ما نُشر في الصُّحف والمجلَّات، أو حُفظ لدى خلصائه، وتكمن أهمِّيَّة هذا الكتاب في جمع الأنصاريِّ مابقى من آثار صديقه العسكر).
23. أبو طالبٍ المأمونيُّ - حياته وشعره ولغته: جمع وتحقيق ودراسة/ د. رشيد عبد الرَّحمن العبيديّ، ص83 - 84.
24. ديوان الشَّريف المرتضى (ت 436هـ/ 1044م): شرح/ د. محمَّد ألتونجي، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، 1417هـ/ 1997م، مقطعٌ رقم 54، ج1/ ص120.

25. عـليُّ بـن الحسـن الباخـرزيُّ (ت 467هـ/ 1074م)- حياتـه وشـعره وديوانـه: تـأليف وتحقيـق/ د. محمَّـد ألتونجـي، دار صـادر، بـيروت- لبنـان، ط1، 1414هـ/ 1994م، ص 199.

26. ديـوان طـراز البلغـاء وخاتمـة الفصحـاء: الشَّـاعر شـهاب الدِّيـن بـن معتـوق الموسـويُّ (ت 1087هـ/ 1676م)، ضبطه ووقـف على طبعـه/ سـعيد الشَّرتونـيّ، دار صـادر، بيروت - لبنـان، د.ت، (عـن المطبعـة الأدبيَّـة ببيروت - 1302هـ/ 1885م)، قصيـدة "ما الرَّاح إلَّا رَوْحُ كلِّ حزيـن"، ص33.

27. ديـوان كعـب بـن زهـير (ت 42هـ/ 662م): حقَّـقه وشرحـه وقـدَّم له/ عـليّ فاعـور، دار الكتـب العلميَّة، بيروت- لبنـان، ط1، 1417هـ/ 1997م، قصيـدة "هـل حبـل رملـة؟"، ص39.

28. الإعجـاز والإيجـاز: أبـو منصـور عبـد الملـك الثَّعالبـيُّ (ت 429هـ/ 1038م)، التزم شرحه وطبعـه/ إسـكندر آصـاف، المطبعـة العموميَّة، القاهـرة - مـصر، ط1، 1315هـ/ 1897م، قصيـدة "نالَـتْ عـلى يدهـا"، ص219.

29. ديوان الوأواء الدِّمشـقيِّ: مقطعٌ رقـم 85، ص83 - 85.

30. ديـوان الـوأواء الدِّمشـقيِّ: مقطـعٌ رقـم 119، ص 109.

31. ديـوان الـوأواء الدِّمشـقيِّ: مقطـعٌ رقـم 121، ص 111.

32. غرائب التَّـنبيهات على عجائب التَّـشبيهات: أبو الحسـن جمـال الدِّين عـليُّ بن ظافـر الأزديُّ (ت 613هـ/ 1216م)، تحقيـق/ د. محمَّد زغلول سـلَّام- د. مصطفى الصَّاوي الجوينيّ، سلسـلة ذخائـر العرب- رقـم 45، دار المعارف، القاهرة- مـصر، ط1، 1403هـ/ 1983م، المقطوعـة الشِّـعريَّة "خَليـلَيَّ هَـلْ لِلْمُـزْنِ مُقْلَةُ عَاشِـقٍ؟!" نسـبها إلى النَّاشـئ الأصغر، ص52.

33. ديـوان ابـن المعتـزِّ (ت 296هـ/ 909م): تـقديم/ كـرم البسـتانيّ، دار صـادر، بيروت- لبنـان، د.ت، قصيـدة "مـا بـال قلبـكَ؟!"، ص 333.

34. شرح الـبردة: للشَّـيخ أبـي الوليـد زيـن الدِّيـن خالـد بـن عبـد اللـه الأزهـريَّ (ت 905هـ/ 1499م)، عـلى متـن "الـبردة البوصيريَّـة في مدح خـير البريَّـة"، للشَّـاعر محمَّد بن سعيـد البوصيريِّ (ت 696هـ/ 1295م)، قـدَّم للشَّرح وعـلَّق عليـه/ محمَّـد عـليّ حسـن، راجعـه/ إبراهيـم الوائـليّ، مطبعـة الإرشـاد ومكتبـة الأندلـس، بغـداد- العـراق، ط1، 1386هـ/ 1966م، ص74 - 75.

35. ديوان البحـتريِّ (ت 284هـ/ 897م): عُـنِـيَ بتحقيقـه وشرحـه والتَّعليق عليه/ حسـن كامل الصَّيرفيّ، سلسـلة ذخائـر العرب- رقـم 34، دار المعـارف، القاهـرة - مـصر، ط3، 1383هـ/ 1963م، قصيـدةٌ رقـم 496، ج2/ ص1230.

36. ديـوان الأخـرس: الشَّـاعر عبـد الغفَّـار بـن عبد الواحد (ت 1291هـ/ 1874م)، حقَّـقه وعـلَّق عليـه/ الخطَّـاط وليـد الأعظمـيّ، مؤسَّسـة عبد العزيـز سـعود البابطـين للإبـداع الشِّـعريِّ، الكويـت، ط2، 1429هـ/ 2008م، قصيدةٌ رقم 66، ص210 - 211.

37. ديوان ترجمان الأشـواق: الشَّـاعر محيـي الدِّين بن عربـيٍّ (ت 638هـ/ 1240م)، اعتـنى به/ عبد الرَّحمـن المصطفـاويّ، دار المعرفة، بيروت- لبنـان، ط1، 1425هـ/ 2005م، قصيدة "هل عندكـم من فـرجٍ؟!"، ص-192 193.

المراجع:

1. أبـو طالـبٍ المأمونيُّ (ت 383هـ/ 993م)- حياته وشعره ولغته: جمع وتحقيق ودراسة/ د. رشيد عبد الرَّحمن العبيديّ، مطبعة الرَّشاد، بغداد- العراق، ط1، 1410هـ/ 1989م.

2. الإعجاز والإيجاز: أبو منصورٍ عبد الملك الثَّعالبيُّ (ت 429هـ/ 1038م)، التزم شرحه وطبعه/ إسكندر آصاف، المطبعة العموميَّة، القاهرة- مصر، ط1، 1315هـ/ 1897م.

3. الخليج العربيُّ: جان جاك بيريبي، تعريب/ نجدة هاجر وسعيد الغزّ، المكتب التِّجاريُّ للطِّباعة والتَّوزيع والنَّشر، بيروت- لبنان، ط1، 1379هـ/ 1959م.

4. دراساتٌ في لهجات شرقيِّ الجزيرة العربيَّة: جونستون، ترجمه وقـدَّم له وعـلَّق عليه/ د. أحمد محمَّد الضَّبيب، الدَّار العربيَّة للموسوعات، بيروت- لبنان، ط2، 1403هـ/ 1983م.

5. ديوان ابن الرُّومي (ت 283هـ/ 896م): تحقيق/ د. حسين نصَّار، دار الكتب والوثائق القوميَّة، القاهرة- مصر، ط3، 1424هـ/ 2003م.

6. ديوان ابن السَّاعاتيِّ (ت 604هـ/ 1207م): عُنِيَ بتحقيقه ونشره/ أنيس المقدسيّ، المطبعة الأمريكانيَّة، بيروت- لبنان، ط1، 1357هـ/ 1938م.

7. ديوان ابن المعتـزِّ (ت 296هـ/ 909م): تـقديم/ كرم البستانيّ، دار صادر، بيروت- لبنان، د.ت.

8. ديوان ابن مقبلٍ (ت 37هـ/ 657م): عُنِيَ بتحقيقه/ د. عزَّة

حسن، وزارة الثَّقافة والإرشاد القوميّ، مطبوعات مديريَّة إحياء التُّراث القديم- رقم 5، دمشق- سوريا، ط1، 1381هـ/ 1962م.

9. ديوان ابن هانئٍ الأندلسيّ (ت 362هـ/ 972م): تقديم/ كرم البستانيّ، دار بيروت، بيروت- لبنان، ط1، 1400هـ/ 1980م.

10. ديوان أبي تمّامٍ (ت 231هـ/ 845م): شرح الخطيب التَّبريزيّ، أبي زكريَّا يحيى بن عليّ التَّبريزيّ (ت 502هـ/ 1109م)، تحقيق/ محمَّد عبده عزَّام، سلسلة ذخائر العرب- رقم 5، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط4، 1402هـ/ 1982م.

11. ديوان الأخرس: الشَّاعر عبد الغفَّار بن عبد الواحد (ت 1291هـ/ 1874م)، حقَّقه وعلَّق عليه/ الخطَّاط وليد الأعظميّ، مؤسَّسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشِّعريّ، الكويت، ط2، 1429هـ/ 2008م.

12. ديوان البحتريّ (ت 284هـ/ 897م): عُنِيَ بتحقيقه وشرحه والتَّعليق عليه/ حسن كامل الصَّيرفيّ، سلسلة ذخائر العرب- رقم 34، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط3، 1383هـ/ 1963م.

13. ديوان الشَّريف المرتضى (ت 436هـ/ 1044م): شرح/ د. محمَّد ألتونجي، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، 1417هـ/ 1997م.

14. ديوان طَرَفَة بن العبد (ت 60ق.هـ/ 564م): شرحه وقدَّم له/ مهدي محمَّد ناصر الدِّين، دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان، ط3، 1423هـ/ 2002م.

15. ديوان النَّابغة الذُّبيانيّ (ت 18ق.هـ/ 605م): شرح وتقديم/ عبَّاس عبد السَّاتر، دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان، ط3، 1416هـ/ 1996م.

16. ديوان الوأواء الدِّمشقيّ (ت 370هـ/ 980م): عُنِيَ بنشره وتحقيقه ووضع فهارسه/ د. سامي الدَّهَّان، مطبوعات المجمع العلميّ العربيّ، دمشق- سوريا، ودار صادر، بيروت- لبنان، ط2، 1414هـ/ 1993م.

17. ديوان بشَّار بن بُرْدٍ (ت 96هـ/ 168م): شرح وتكميل/ الشَّيخ محمَّد الطَّاهر بن عاشور، مراجعة وتصحيح/ محمَّد شوقي أمين، لجنة التَّأليف والتَّرجمة والنَّشر، القاهرة- مصر، ط1، 1386هـ/ 1966م.

18. ديوان ترجمان الأشواق: الشَّاعر محيي الدِّين بن عربيّ (ت 638هـ/ 1240م)، اعتنى به/ عبد الرَّحمن المصطفاويّ، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط1، 1425هـ/ 2005م.

19. ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء: الشَّاعر شهاب الدِّين بن معتوقٍ الموسويّ (ت 1087هـ/ 1676م)، ضبطه ووقف على طبعه/ سعيد الشَّرتونيّ، دار صادر، بيروت- لبنان، د.ت، (عن المطبعة الأدبيَّة ببيروت- 1302هـ/ 1885م).

20. ديوان كعب بن زهيرٍ (ت 42هـ/ 662م): حقَّقه وشرحه وقدَّم له/ عليّ فاعور، دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان، ط1، 1417هـ/ 1997م.

21. ديوان معروف الرَّصافيّ (ت 1365هـ/ 1945م): مراجعة/ مصطفى الغلاييني، مؤسَّسة هنداويّ للتَّعليم والثَّقافة، القاهرة- مصر، ط1، 1435هـ/ 2014م.

22. ديوان هارون الرَّشيد (ت 193هـ/ 809م): جمعه وحقَّقه وشرحه/ د. سعدي ضنَّاوي، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1418هـ/ 1998م.

23. شرح البردة: للشَّيخ أبي الوليد زين الدِّين خالد بن عبد الله الأزهريّ (ت 905هـ/ 1499م)، على متن «البردة البوصيريَّة في مدح خير البريَّة»، للشَّاعر محمَّد بن سعيدٍ البوصيريّ (ت 696هـ/ 1295م)، قدَّم للشَّرح وعلَّق عليه/ محمَّد عليّ حسن، راجعه/ إبراهيم الوائليّ، مطبعة الإرشاد ومكتبة الأندلس، بغداد- العراق، ط1، 1386هـ/ 1966م.

24. شرح ديوان عنترة (ت 15ق.هـ/ 608م): للخطيب التَّبريزيّ، أبي زكريَّا يحيى بن عليّ التَّبريزيّ (ت 502هـ/ 1109م)، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه/ مجيد طراد، دار الكتاب العربيّ، بيروت- لبنان، ط1، 1412هـ/ 1992م.

25. عليُّ بن الحسن الباخرزيُّ (ت 467هـ/ 1074م)- حياته وشعره وديوانه: تأليف وتحقيق/ د. محمَّد ألتونجي، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1414هـ/ 1994م.

26. غرائب التَّنبيهات على عجائب التَّشبيهات: أبو الحسن جمال الدِّين عليُّ بن ظافرٍ الأزديُّ (ت 613هـ/ 1216م)، تحقيق/ د. محمَّد زغلول سلَّام- د. مصطفى الصَّاوي الجوينيّ، سلسلة ذخائر العرب- رقم 45، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط1، 1403هـ/ 1983م.

27. فهد العسكر (ت 1370هـ/ 1951م)- حياته وشعره: عبد الله زكريَّا الأنصاريُّ، الرَّبيعان للنَّشر والتَّوزيع، الصَّفاة- الكويت، ط5، 1417هـ/ 1997م.

28. لغز (الجو) وحدة وزن اللُّؤلؤ في الشَّرق: أني مونتنيي، ترجمتْهُ عن الفرنسيَّة/ نور الهدى باديس، بحثٌ منشورٌ في مجلَّة «الثَّقافة الشَّعبيَّة»، البحرين، السَّنة 3- العدد 9، ربيع 2010م/ 1431هـ

29. اللُّؤلؤ والدُّموع: برَّة الباطنيّ، بحثٌ منشورٌ في مجلَّة «الثَّقافة الشَّعبيَّة»، البحرين، السَّنة 4- العدد 15، خريف 2011م/ 1432هـ

30. ويكيبيديا «Wikipedia» الموسوعة الحرَّة على شبكة الإنترنت: وأهمُّ صفحاتها المتَّصلة بالموضوع: حجرٌ كريمٌ- علم الأصداف- لؤلؤٌ- لولوة- طواشةٌ- الفجري.

الصور :

أرشيف الثقافة الشعبية

عادات وتقاليد

من التراث الشعبي في المشرق
الثابت والمتغير في تقاليد الزواج 98

التبوريدة المغربية بين التراث والرياضة 112

عادات وتقاليد قبيلة السادة البكّارة في محافظة حلب 124

أ. عاطف عطيّه - لبنان

من التراث الشعبي في المشرق
الثابت والمتغير في تقاليد الزواج

1

من المهم التأكيد أولاً على أن تقاليد الزواج ذات أساس مركزي في كل الحضارات الانسانية، وفي كل العصور. ولا يمكن البحث في أي معتقدات أو تقاليد إنسانية بمعزل عنها. ذلك أن هذه الظاهرة، وما يرافقها من معتقدات وطقوس متلازمة مع وجود البشر. واستمرار الحياة البشرية منوط بالزواج. ولا بشر بدون التزاوج بين الذكر والأنثى. هذا الفعل لا يقتصر على الإنسان فحسب، بل يطول أيضاً كل أنواع الحيوان، وإن اختلفت طريقة التوالد.

ما يهمنا في هذا الأمر هو ما يتعلق بزواج الانسان، أي اتخاذ إمرأة من قبل رجل زوجة له لهدف أساسي، واضح ومحدّد، هو الإنسال والتكاثر، لأن لا وسيلة أخرى خارج هذا الإطار. وعليه، فإن البحث في مسألة الزواج يتناول كيفية النظر إليه وتقنينه ليصير مشروعاً من قبل المجتمع، مهما كان شأن تطوره، أو شأن النظر إلى الرجل باعتباره رجلاً، وإلى المرأة باعتبارها إمرأة. ولأن الزواج سنّة طبيعية

في البشر، على قدر اعتباره سنّة وسلوكاً مجتمعيين في أي زمان ومكان، فإن دراسته تستوجب النظر في جذوره البيّنة في بدايات التدوين البشري، إن كان على شكل كتابات أو رسوم، أو ما شاكل، مما يمكن أن يشي بكيفية السلوك في إجراء طقوس الزواج واحتفالاته[1].

لا بدّ في هذا المقام من النظر إلى بنى الأساطير المشرقية القديمة التي لم تبخل علينا بإظهار ما كان للطقوس الزواجية من قدسيّة في أزمنة مغرقة في القدم، وإن كانت هذه الطقوس جاءت لتبيّن كيف كان آلهة ذلك الزمان وملوكهم يمارسون تقاليد الزواج، ويصفون دقائق الاحتفالات فيها، باعتبارها من الطقوس المقدسة التي على كل الناس، من أرفع مقاماتهم إلى أدناها، أن يقدّسوها ويجلّوها، لأنها وحدها الحافظة للنوع البشري، أو حتى للنوع الإلهي في أساطير الشرق القديم، من أجل الاستمرار.

ولأن لا مجتمع بدون عمليات التزاوج، فإن بحثنا هذا يتناول تقاليد الزواج في المشرق، المنبثقة من تاريخ قديم يعود إلى ما قبل الأديان التوحيدية، بالإضافة إلى ما أدخلته هذه عليه، وما آل إليه الأمر من خلال تغيّر بطيء في التقاليد، وسريع في العادات، تجاوزا أحياناً كثيرة ما أضفاه عليه التشريع الديني.

الزواج في المشرق القديم:

من نافل القول التأكيد على أن المشرقيين من بلاد ما بين النهرين إلى بلاد الشام عرفوا طقوساً متعددة للزواج قبل تقنينه من قبل الأديان التوحيدية. كما كان لليهود في ذلك الزمان طقوسهم وتقاليدهم الدينية المتعلقة بالزواج؛ وللمسيحيين قوانينهم وطقوسهم المتعلقة به أيضاً. بل كان الزواج في المسيحية، ومنذ بداياتها، من الأسرار المقدسة السبعة في اللاهوت المسيحي[2]. ذلك أن الزواج بالنسبة إلى المسيحيين، يعني أن «يترك الرجل أباه وأمه ويلتصق بامرأته، ويكون الإثنان جسداً واحداً. هذا السر عظيم.. من نحو المسيح والكنيسة»[3]. وهو السرّ الذي يجعل المرأة والرجل جسداً واحداً لا يفرّقهما إلا الموت، وإن كان الرجل يتقدم على المرأة باعتباره رأسها، كما المسيح رأس الكنيسة.

بالاضافة إلى اليهودية والمسيحية؛ الديانتين اللتين كان لهما وجود في الجزيرة العربية عشية ظهور الوحي على النبي العربي محمد، وتبشيره بالإسلام ومن ثم نشره، في الجزيرة العربية وخارجها، كان لدى العرب الذين لم يدركوا إحدى هاتين الديانتين تقاليد خاصة بهم في ما يتعلق الزواج.

مفهوم الزواج وتطور المعنى :

يشكل الزواج رابطة شرعية بين رجل وإمرأة يقرّها المجتمع ويعترف بها، برضى الزوجين أو بتدبير من غيرهما. والغاية منه تأسيس أسرة، أو زيادة عزوة العائلة التي ينتمي إليها الزوج، إن كان من خلال إدخال إمرأة غريبة إلى منزل الأهل، أو من خلال استيلادها لتزيد في ذلك من قوة العائلة ومن سلطتها، اقتصادياً واجتماعياً. ذلك كله، قبل تغيّر النظرة إلى الزواج، وإلى تأسيس الأسرة النواتية التي ورثت في وجودها العائلة الممتدة ذات النظام الأبوي الصارم، والسلطة التي تطول الزوجة والأبناء، العازبين والمتزوجين منهم مع زوجاتهم وأبنائهم، كما مع إخوة الأب، حتى المتزوجين منهم، وأخواته العازبات.

لم يظهر تعبير الزواج في التراث المشرقي، والعربي في شكل عام، إلا باعتباره النسب الذي يتأتّى بعقد الزواج. يقول إبن منظور في هذا المجال: « زوّج الشيء بالشيء أي قرنه »، ومن هنا جاء تعبير عقد القران في الإسلام. وبهذا المعنى يصير كل شيئين اقترن أحدهما بالآخر، زوجين. و«عندي من هذا أزواج أي أمثال؛ وكذلك زوجان من الخفاف، أي كل واحد نظير صاحبه، وكذلك الزوج المرأة، والزوج المرء، وقد تناسبا بعقد النكاح»[4].

لم يخرج مفهوم الزواج عند المشرقيين، على اختلاف أجناسهم ومذاهبهم عن مفهومه لدى الشعوب الأخرى، في كل زمان ومكان، وإن اختلفت آليات التطلع

إليه، أو التعامل معه، حسب تغيّر الظروف والأحوال، وحسب التطور الاجتماعي التاريخي لكل مجتمع، وما يتيحه من إمكانيات متأتّية من عاداته وتقاليده، وأحواله المادية، وطرق تعامله مع «حدث الزواج». فالحدث مرتبط بأصحابه ومنتجيه. والتعامل معه انعكاس لأحوال المجتمع المحلي الذي يجري فيه، إن كان على صعيد التمسك بآداب التعامل في مثل هذه الحالة، أو على صعيد عدم الإخلال بأصول الشرع والدين. ذلك أن الزواج كان، ولا يزال في جوانب كثيرة منه، طقساً دينياً قبل أي شيء آخر. ولأنه كذلك، حافظ هذا التقليد على عناصره الدينية، حتى وإن كانت في جانبها الطقسي. وتزامنت معه احتفالات «دنيوية» تتغير حسب الإمكانيات والظروف. فتتمظهر في سلوكيات تعمل على الابتعاد عن الطقوس المنضوية تحت العباءة الدينية والشرعية، إما بالبطء المرافق لتطور الحياة المجتمعية ومستلزماتها، أو بالسرعة المتجاوزة للحركة المجتمعية نفسها. وتتحول، نتيجة لذلك، إلى احتفال تفاخري يتناسب مع المقدرة المادية، وبما يدعم المكانة الاجتماعية لصاحبي الاحتفال.

ولأن تقاليد الزواج مرتبطة بالوضع الاجتماعي العام، فإن هذا الوضع هو الذي يعطي للتقليد إمكانية البروز والفعل ليكونا تابعين لهذا الوضع وخاضعين له. ففي المجتمع التقليدي القائم على الزراعة في وسائلها البدائية تستلزم سلوكاً متناغماً معها، إن كان في تكوين العائلة وفي السلطة الممارسة فيها، وفي عدد أفرادها، وفي طريقة التعامل فيما بينهم؛ أو في ممارسة الأعمال البيتية والزراعية، إن كان في أساليب التعامل والتربية، أو في طريقة تزويج الأبناء والبنات. ذلك أن نمط الحياة هذا، يفرض على كبير العائلة ممارسة سلطته بصرامة وحزم، وعلى بقية أفراد العائلة الطاعة والخضوع، دون نقاش أو معارضة. وإذا كان ذلك يشي بممارسة سلطة قهرية، فإنه ما كان ليظهر على هذا الشكل إلا لأن متطلبات الطاعة والخضوع تفرض على صاحب السلطة تأمين استقرار العائلة المادي والحياتي، وإظهارها بالمظهر اللائق الذي تستحقة بهمّة أبي العائلة وكبيرها. ولأنه كذلك، فهو المعني بكل شؤونها، وبكل ما يتطلّبه أفرادها، وإن كان هؤلاء يساهمون في تأمين معيشة العائلة بموجب تقسيم العمل الذي على الجميع القيام بما يتوجب على كل منهم. ومع ذلك تبقى السلطة الأبوية المعنيّة الوحيدة بشؤون العائلة، وخصوصاً ما يتعلق منها بأمور التنشئة والتربية والزواج.

ومن المهم القول في هذا المجال، إن تكوين العائلة ونمط انتاجها وعلاقاتها الداخلية، كما علاقاتها مع الخارج، مرتبط بالواقع الإجتماعي الذي ينتجها. من هنا، جاءت تسميتها بالعائلة الممتدة المحتوية على إخوة وأبناء متزوجين وعازبين، وعلى أخوات وبنات عازبات، وعلى أحفاد وحفيدات تحت سلطة الأب الأكبر الذي عليه أن يدير شؤون العائلة، أو الإبن البكر في حال وفاته.

هذا الواقع أنتج سلطة لا تقاوَم داخل العائلة، وبيد واحد أحد فيها. ومن مفاعيل هذه السلطة، تزويج الأبناء والبنات، والإخوة والأخوات من قبل الأخ البكر، في حال فقدان الأب الأكبر. هذا على صعيد الداخل في العائلة الممتدة. أما على صعيد الخارج، فالأمر في الزواج يبقى محصوراً في إطار القرابة الدموية من الأقرب إلى الأبعد، قبل الخروج إلى محيط العائلات الأخرى ذات الأنساب المخصوصة بها، أو إلى خارج المحيط القروي أو القبلي الذي غالباً ما تنبني فيه علاقات زواج لأسباب متعددة تفرض تبادلاً فيما بينها قائماً على العلاقات القرابية المستحدثة من زواجات سابقة.

لقد ثبت لدينا من أبحاث سابقة أن علاقات الزواج تتعدى كونها علاقات ثنائية بين زوجين، لتصل إلى وسيلة أساسية لترسيخ علاقات القرابة وزيادة تماسكها، ولبناء علاقات قرابية وسياسية واجتماعية تطول عائلتين من نسبين مختلفين في تحالفات محلية ترمي إلى تثبيت الموقع والدور لكل منهما، ومن ثم تمتين هذه العلاقات بعمليات التبادل التي ترسّخ ما انبنى وتعمل على تثبيته وتماسكه، وخصوصاً تجاه العائلات المقابلة في المتحد الاجتماعي أينما كان، وفي الزمن الذي

يستدعي التماسك العائلي، والتحالفات بين العائلات في العلاقات الإجتماعية والسياسية المحلية[5].

من نافل القول التأكيد على أن آليات الفعل في الحدث الزواجي تتغير بتغير الظروف والأحوال. ولكن من المهم التأكيد على أن هذه الدراسة تقوم على ما كان يشكّل أسس التقاليد الراسخة، ومن ضمنها تقاليد الزواج. والغاية من ذلك، إظهارها كما كانت عليه، والمساهمة في حفظها، باعتبارها من العناصر المهمة في الثقافة الشعبية العربية، قبل تعرّضها لرياح التغيير. وهو التغيير المتأتّي من مصادر مُحدثَنة قلبت تقاليد الزواج المنبنية على أسس منسوجة من مجريات الحياة اليومية. فكان أن فعلت عناصر التثاقف فعلها، ونقلتنا إلى مواقع أخرى فصلتنا عما ورثناه من السلف. وما بقي هو ما كان عصيّاً على التغيير، وإن إلتصقت به عادات وسلوكيات مغايرة لا تربطنا بها أي صلة، إلا صلة التأثر بالآخر والنسج على منواله. فظهر التقليد، لذلك، ممزوجاً بما هو وافد، في مشاهد بعيدة كل البعد عن التراث التليد، ودون أي رابط معه، وفي حالة أقرب ما تكون من الانفصام.

سن الزواج:

ولأن الزواج لا بد منه في أي مجتمع، ولأن البنت منذ لحظة ولادتها يُنظر إليها على أنها عبء على والدها، وعتبة البيت «تحزن على وجودها أربعين يوماً»، ولأن «همّ البنات إلى الممات»، كانت نيّة التخلص منها، رمزياً، مرافقة لولادتها، بواسطة الزواج. وعليه، ظهر في التراث المشرقي وحتى فترة قريبة ما يدلّ على خطبة الفتاة منذ الولادة، وفي لحظة التهنئة بولادتها من باب إلقاء تبعة تربيتها على من يخطبها لابنه في ما يسمّى بـ«إعطيّة الجورة»[6].

إعطية إلجورة:

ولأهمية هذه الظاهرة لا بد من شرحها لما لها من دلالة على تخفيف العبء عن الوالد، من ناحية، ولتأمين مستقبل البنت لحظة ولادتها، من ناحية ثانية. تقول غرانكفست عن حالات الزواج في قرية أرطاس الفلسطينية، عمّا يتم تداوله في هذا الشأن: «مبارك العروس. هذا يقال إذا كان المولود الجديد أنثى.. ماذا أعطاك الله؟ يسأل رجلٌ رجلاً أصبح للتو أباً لبنت، فتكون الإجابة: رزقنا للتوّ بعروس، مباركة مباركة [يرد السائل]. وإذا ما ردّ الأب: هي لك (عَ حبل إيدك)، وأجاب الآخر: وأنا قبلتها (وأنا قبّالها)، تكون البنت قد خُطبت يوم مولدها، فيقرّر الأب بتلفّظه بهذه العبارة مصير ابنته أحياناً، وتسمّى هذه العروس «إعطية إلجورة»، وهي تعني حرفياً أعطية الحفرة، أي حفرة الولادة»[7]. ولهذا النوع من الخطبة اعتبارات وأصول يدركها جيداً أبناء المدن والريف في فلسطين، وفي أماكن كثيرة في المشرق والعالم العربي، وإن كان ثمة اختلاف في طرائق التعبير عنها وتطبيقها. وقد بقيت هذه العادة متّبعة حتى بدايات القرن العشرين. ومن جملة ما لها من اعتبارات، أنها تعفي الخاطب مستقبلاً من المهر، على أن يقوم هذا، أو الخطيب نفسه، بتقديم ما يلزم من هدايا لحظة الخطبة، وفي المناسبات الدينية المهمة، وإن كان الأب الخاطب يرفض هذا الإعفاء، ويقول بالصراحة الواضحة أمام الشهود، «أشكرك كثيراً، وأنا قبلتها، وسأقدم لك ما هو حق لها (جزا) بحسب العادة بين الناس»[8].

زواج الأطفال:

من نافل القول التأكيد على أن مسألة الزواج تحوز على المساحة الكبرى من تفكير الوالدين، وخصوصاً في المجتمع الريفي الزراعي. وعادة ما يعبَّر عن هذا الاهتمام بالمجاملات التي يتبادلها أهالي الريف في شكل عام، وهي التي تتداول المفردات المخصوصة المتعلقة بالزواج والولادة والفرح، وعمران الديار بتسلسل النسل واستمراريته. فالمولود لحظة ولادته هو عريس أو عروس. وعند تناول الضيافة تكون عبارة بالأفراح في حال قبولها، أو عدمه. ونفرح لك من عريس في حال الاختيار لجملة مناسبة تقال للمتزوج حديثاً. وعقبالك

(العقبى لك) تقال للعازب الذي لم يتزوج بعد، أو للعازبة. ونفرح منكَ أو منكِ تقال أيضاً للذي لم يتزوج بعد. وتزوّجهم كلهم على حياتك هي الكلمة الحلوة التي يسمعها الأب للتدليل على التمنّي بأن يطول عمره ليزوج أبناءه جميعاً وأحفاده أيضاً.

وغالباً ما يحصل الزواج بين أبناء العم. وتبقى العروس، في كل حال، رهينة إرادة أحد أبناء عمومتها، أو جميع من يمكن أن يكونوا من مزاويجها، أي الأكبر سناً منها. ولا تستطيع الزواج من خارج هذه الدائرة إلا في حال سمح هؤلاء بذلك، حتى ولو كان المتقدم للزواج يرتبط برباط قرابة المرأة (قربة نسوان) كأن يكون مثلاً إبن عمتها أو ابن خالها أو إبن خالتها، فإن الأولوية تبقى لإبن العم. وبعد ذلك يأتي دور الأقرباء الآخرين، وإن كان لا يُنظر إلى هذه القرابة المؤدّية إلى الزواج بإستحسان كبير[9]. ولكن يبقى أن الأقرباء من طرف الأم يمكنهم المطالبة بالعروس لأحد أبناء خالها أو عمتها أو خالتها، إذا كان العريس، من القرية ومن غير عائلتها. وكذلك يمكن لإبن قريتها أن يطالب بها إذا كان العريس من خارج القرية، لأنه أولى بها من الغريب[10]. وهنا تظهر هذه المقولة في انسجامها التام مع قولة العرب المشهورة والراسخة: «أنا وأخي على ابن عمي وأنا وإبن عمي على الغريب».

الزواج من بنت العم سمة رئيسة من سمات تقاليد الزواج في المشرق وعند العرب جميعاً. وهذه السمة تعطي لبنت العم حماية من الضرّة على الغالب، إذ يندر أن يتزوج رجل من إمرأة ثانية إذا كانت زوجته الأولى إبنة عمه اللزم. هذا، على الأقل، ما ظهر لي إثر دراسة علاقات الزواج في قرية لبنانية مسلمة سنّية، لم يتزوج فيها أحدٌ إبنة عمه، إلا بعد وفاة زوجته الأولى، أو تزوج ثانية بعد وفاة زوجته التي هي إبنة عمه اللزم[11].

والزواج من بنت العم تدفع للإطمئنان على البنت المتزوجة لأنها بين أهلها وأقاربها، قبل أن تكون زوجة لأحد أبنائها، وإن كان عمرها صغيراً. ذلك أنها في عمرها الصغير هذا، تكون مطواعة بين يدي زوجة

2

عمها بالنسب، قبل أن تكون زوجة لإبنها، فتتربّى على يديها وتتكيّف مع نمط حياة العائلة الجديدة، وتصير واحدة منها قبل بلوغها حالة الوعي بكونها زوجة وأماً لأولادها. «لم نعطك لأي كان، بل أعطيناك لأناس يمكننا أن نركن إليهم»[12]. فالزواج على هذه الحال ليس من شأن الزوج نفسه، فهو زواج من العائلة، وعلى الزوجة العتيدة أن تتكيّف مع الوضع الجديد الذي يعطي للعائلة الأولوية على الآراء الشخصية أو الحرية الفردية[13]. قالت إمرأة معنيّة لدى سؤالها عن الكيفيّة التي تمّ فيها زواجها، «ربّتني حماتي»، ما يعني أنها عاشت سنواتها المبكرة بإشراف حماتها التي شكّلتها كما تريد[14].

اختيار العروس والخطبة:

تعتبر خطوة اختيار العروس الأهم في آلية الزواج. ذلك أن كل الأمور المستقبلية المتعلقة بالزواج مرتبطة بها. وكان من الصعب اختيار العروس من قبل

العريس، في الوقت الذي كان الانفصال بين الجنسين صارماً، بحيث من شبه المستحيل أن يلتقي شاب بفتاة ويتعرف إليها أو يتحدث، بما يفضي إلى علاقة يمكن أن توصل إلى الزواج. لذلك كان الاعتماد في هذه الحالة على الأم أو الأخت أو العمة في اختيار العروس، بإشراف الوالد وعلمه، وخصوصاً في المدينة. وعند الاختيار، توصف العروس العتيدة بالتفاصيل إلى العريس، فيكتفي بذلك، أو يصرّ على رؤيتها. في هذه الحال، تدبّر والدتا الفتاة والشاب حيلة لرؤية العروس دون معرفتها. ونادراً ما يحصل ذلك[15]. وقد أنتج نظام الفصل هذا ما يُعرف بالخاطب أو الخاطبة. وهما تعبيران عن مهنة يقوم بها رجل أو إمرأة لتعريف أهل الشاب أو العكس على من يمكن أن يكون خطيباً أو خطيبة، لقاء بدل مادي يؤخذ من الطرفين. وهؤلاء يطلق عليهم اسم سماسرة الزواج. هذه المهنة كانت بمثابة المتنفّس للمجتمع الذي يفصل بين الجنسين، ولا يتيح إمكانية التعارف. وهي وإن خف تأثيرها، لا تزال موجودة، وخصوصاً في المدن.

مهر العروس:

للمهر أشكال متعدّدة في تقاليد الزواج عند أهل المشرق والعرب جميعاً. وهو معروف بمفهومه وإجراءاته لدى المسلمين، يقوم على ما هو عينيّ، وما هو نقدي، كما يمكن أن يكون بديلاً لخدمة. أما عند المسيحيين فهو معروف بالجهاز الذي على العريس تقديمه للعروس بمشاركة أهل العروس في تجهيز منزل الزوجية الجديد. وغالباً ما يكون قدر المهر أو قيمة الجهاز متناسبة مع مقدرة أهل الزوج والزوجة. وللفرق بين المهر والجهاز اعتبارات لها علاقة بمفاعيل الزواج ذاتها المختصة بكل من الإسلام والمسيحية. وليس هنا مجال المقارنة.

يدفع المهر عادة بالمال، ومفاوضات تحديده وكيفية دفعه تسمّى في الجزيرة السورية بالسياق. ويكون المقدّم، بموجبه، بالنقد بعد تحديد القيمة، والمؤجّل بالذهب بعد تحديد قيمته أيضاً. وغالباً ما تذاع قيمة المهر على الملأ للتباهي، حتى أن إحداهن بطل التداول باسمها واستُعيض عنه «بأم عشرة جمال» لأن مهرها كان عشرة جمال[16]. وإذا ثبت المهر على قيمته النقدية، فإن هذا ما حصل حديثاً. أما قديماً فكان يُدفع المهر على شكل مواش أو قطع أرض أو محصول. وبثبات المهر على قيمته النقدية، كان من اليسير المقارنة بين أعلاها وأدناها، وتعليل ذلك وربطه بالموقع الاجتماعي لكل من العروسين. وكذلك للمقارنة بين مهر البكر ومهر الأرملة. إذ إن «مهر الأرملة أقل بعض الشيء، إذا ما تذكرنا المكانة الكبيرة للعروس البكر عند الناس، كما أن الاحتفالات في عرس الأرملة أكثر بساطة»[17].

ولأن قيمة المهور تتغيّر بتغيّر المكان الذي تنتمي إليه العروس، وبدرجة قربها أو بعدها من عائلة العريس، فقد اختلفت قيمة المهر بين أن تكون العروس ابنة العائلة والعشيرة، أو ابنة القرية، أو من خارجها. والمهر في هذه الحالة يسمى فيداً. ففيد العشيرة متعارف عليه، ويبلغ في حدّه الأقصى 50 جنيهاً استرلينياً، وهو الخاص بالزواج من بنت العم. وإذا كان لأحد أن يتزوجها من أقربائها الأبعدين، فعليه أن يدفع لواحد من أبناء عمها اللزم، أو أكثر، مبلغاً إضافياً يمكن أن يصل إلى 10 جنيهات. وإذا تزوجت من عريس من قريتها ومن خارج عائلتها، فعلى أهل العريس أن يدفعوا مهراً أكبر بالإضافة إلى مبلغ لابن عمها حتى يسمح لها بالانتقال. أما إذا تزوجت من غير قريتها، فيكون مهرها أغلى والغرامة أكبر، إذ على العريس أن يدفع مبلغاً لإبن عمها، ومبلغاً آخر لشباب القرية لشراء شاة للذبح والأكل. وتسمى هذه الغرامة شاة الشباب، تعويضاً عن حرمان شباب القرية من عروس يمكن أن تكون لأي واحد منهم. أما المبلغ الثالث فيذهب على شكل هدية تقدّم إلى الخادم الذي يمسك بخطم جمل العروس عند الانتقال.

عقد القران والعرس:

بعد وليمة الخطبة التي تقوم بمهمة تكريس المصاهرة بين العائلتين[18]، أو ترسيخ القرابة وزيادة

تماسكها بين أقرباء العائلة الواحدة، تبدأ احتفالات عقد القران والعرس. ومن المهم هنا القول إن عقد القران شيء، والعرس شيء آخر. إلا أن لا عرس بدون عقد قران، بينما يمكن عقد القران بدون عرس. فمن المعروف أن عقد القران يقوم بسرية تامة، ويقتصر على المقرّبين من العروسين. ويعزو الكثيرون السرّية هذه إلى تجنب ما يمكن أن يعكّر صفو العروسين من إمكانيات السحر والحسد والغيرة والشر، وما يمكن أن يبطله[19]. أما العرس فهو للجميع، يدعى إليه أهالي القرية ومعارف أهل العروسين من القرى المجاورة.

يفضّل عقد القران المترافق مع إقامة العرس في أيام بعينها، وفي فصول محددة أيضاً. من هذه الأيام الأعياد الدينية وأيام الخميس والجمعة، بالإضافة إلى الليالي المقمرة والصافية التي تكون عادة في فصلي الصيف وبدايات الخريف، لوفرة الغلال وجفاف الطقس. أما إذا عقد القران مع تأجيل العرس، فيمكن إتمامه في أي يوم، على أن يتحدّد موعد العرس لاحقاً، وهو عادة ما يكون في أيام الصحو والليالي المقمرة لتحلو الاحتفالات، ويصخب الجو بالرقص والدبكة والغناء. وعادة ما تسبق موعد العرس سهريات يحييها أهل العريس في بيتهم، وأهل العروس في بيتهم أيضاً. ويمكن أن تدوم هذه الليليّات طيلة أسبوع بكامله حيث يسود الغناء والرقص وقول الشعر الشعبي المرسل والمغنّى، بالإضافة إلى حلقات الدبكة على صوت المزمار والطبلة، أو المطاليع التي تُنشد إكراماً للعروسين ولمشكّلي حلقات الدبكة والراقصين والراقصات، مع كل ما يرافق ذلك من صنوف الضيافة التي يقدّمها أهل العريس للساهرين. كما يمكن للعريس نفسه أن يقوم بهذا الواجب بتقديمه القهوة المرّة للرجال، حسب مقامات الساهرين. وكذلك الأمر في بيت العروس. وكانت تقام هذه السهريات بما لا يسمح بالاختلاط، بحيث تكون مجالس النساء خلف مجالس الرجال، ولا مانع من اختلاط الأصوات والأهازيج.

المؤتلف والمختلف:

لا يختلف الأمر في إقامة العرس بين مناطق من العراق ومناطق من فلسطين أو لبنان وسورية، وحتى مناطق من الخليج العربي والمغرب. فالسيناريو مشابه وإن اختلفت بعض التفاصيل. ففي لبنان الجبل كانت تقام على الأقل حفلتان في ليلية واحدة للعروسين، حفلة للرجال في بيت العريس ومثلها للنساء في بيت العروس. يتخللهما الأغاني والرقص والأهازيج والزغاريد والدبكة على صوت الناي والمجوز. وتقام وليمة الطعام والشراب. وكان حفل الحناء معروفاً تحنّى فيه يد العريس اليمنى، ويدا وقدما العروس. سهرة العروس تسمى «جلوة» حيث تُحمم وتجمّل لتصير على أبهى صورة عند خروجها من بيت أهلها. وتُجلس على منصة عالية ليراها الجميع، وهي مطرقة الرأس دامعة، تأثراً بترك منزل أهلها، أو هذا ما عليها أن تظهر فيه إكراماً لهم. فتظهر في شكلها هذا، وسط الغناء والرقص والضجيج، وكأنها في مكان، والاحتفال في مكان آخر[20]. وتنتهي الليلية بانصراف المحتفلات بعد تقديم الضيافة لهن، والدعاء لهن بالأفراح.

يبدأ العرس فعلاً في اليوم التالي بطقوس افتقدتها أعراس اليوم. إذ يبدأ الاحتفال ببرزة العروس في بيت أهلها، بعد إظهارها بأبهى حلّة. وتبدأ حفلة الحلاقة للعريس وسط الأغاني والأهازيج والرقص بثياب العريس، وهم يدورون حوله، وهو مطرق الرأس ومستسلم لمقص الحلاق ومشطه. ولا أزال أذكر تلك اللحظات التي يظهر فيها حماس أقرباء العريس في الهز والرهز، وهم يرفعون بأياديهم أمتعةً من لباس العريس، بحيث لم يوفّروا الألبسة الداخلية والجوارب والحذاء بالإضافة إلى الحزام والمنديل وربطة العنق. كما لا أزال أذكر، بناء على ما ترسّخ في ذاكرتي من متعة المنظر، بالإضافة إلى إطلاق الرصاص بغزارة، ورمي الليرات الورقية على العريس والراقصين، انصراف الحلاق إلى عمله بالكامل، وكأن لا شيء يحدث حوله، وكذلك الحال

بالنسبة للعريس الذي عليه أن لا يتحرك، إلا بإشارة من يد الحلاق[21].

عادة ما يكون هذا اليوم الأحد، وهو اليوم المفضّل والمحبب لإقامة الإكليل (عقد القران) عند المشرقيين المسيحيين. عند وصول العريس إلى باحة الكنيسة على رأس موكب من أقاربه وأصدقائه وعارفيه، يتوجّه بعضهم، وعلى رأسهم والد العريس أو أخوه البكر في حال وفاته، أو عمه، إلى دار العروس لمرافقتها إلى الكنيسة. في لحظة انتقال العروس تستيقظ الحساسية المتأتية من إعطاء فتاة من الأقرباء إلى رجل غريب، ويتمظهر ذلك من خلال معارضة أحد أقربائها للانتقال دون البرهان على أن أهل العريس جديرون بأخذ عروسهم. والبرهان هو رفع أثقال معروفة. وتحصل المشادة المماثلة للمعرقلات التي ترافق انتقال العروس في البلدان المشرقية التي رأينا أمثلة منها في ما سبق. وبعد النجاح في الامتحان، تنتقل العروس على ظهر حصان مزيّن أو بغل إلى الكنيسة حيث ينتظرها العريس. وعلى طول طريق موكب العروس، تُستقبل بنثر الأرز والورد وقِطع السكاكر على جسدها وأجساد المشاركين في الموكب[22].

بعد الإكليل يعود موكب العروسين من طريق أخرى[23] إلى منزل العريس، وسط الرقص والأهازيج ونثر الورود والأرز والسكاكر إلى أن يصل. هنا، تستقبل أم العريس كنّتها وابنها والحاضرين بماء الزهر والورد، وأخرى بالبخور. وتقدم أم العريس للعروس طبقاً تناولها إياه ابنتها أو شقيقتها يحتوي على خميرة عليها أن تلصقها على عتبة الباب. ولطريقة لصقها أهمية، لأن عليها أن تثبّت على العتبة للتدليل على الفأل بثبات الزواج. وتنثر ما هو موجود على الطبق من حبّات التفاح أو الرمان والنقود، بعد تصليبها على الخميرة ونثرها يمنة ويساراً وإلى الخلف وإلى الأمام لمن ينتظرها داخل البيت، وسط الزغاريد والهرج والمرج لالتقاط ما نثرته، لأن في ذلك ما يدلّ على إمكانية قرب فرح مَن حصل على بعض المنثور. ومن أجمل ما كان يحصل قبيل نزول العروس عن الفرس الذي يحملها، أن تطلب شخصاً ليُنزلها. وهذا الشخص يكون إما على خصومة مع أهل العريس أو العروس، ولا يكون حاضراً، وبالتالي لا يستجيب. فتقول إنها لن تنزل إلا على يده. فيصل إليه الخبر، فيأتي مسرعاً ليُنزل العروس. وتكون، بذلك، نهاية الخصومة، ويعود الوئام بين الجميع[24].

في المغرب، يدعو أهل العريس أهل العروس إلى وليمة بعد الانتهاء من القطوع. والوليمة تدعى الأسبوعية. وفي ليلة الحنّاء يُفتح باب الغرامات لتنقيط العروس واستقبال الهدايا برفقة الوزيرة[25]. وغالباً ما تستقبل العروس النقوط والهدايا في أي عرس عربي. أما في البحرين فثمة تقليد يقوم على هدية العريس لأم العروس، وهي عبارة عن كميات من السمك والخبز يوزّع على الحاضرين من أهل العروس. ينضمّ ذلك إلى الطقوس المميزة المرافقة لعملية شراء الملابس وعلاقتها بالانتماء المذهبي. هذا بالاضافة إلى أن أكثر خطوات

العرس والأغاني المرافقة لها ذات علاقة بآل البيت الشيعة، بينما يكاد يختفي كل ما له علاقة بالارتباط الديني لدى المسلمين السنّة، إلا ما له علاقة بإجراءات العقد وما يستلزمه شرعاً[26].

أما ما يشتريه أبو العريس من الذهب، فهو على قدّ الحال في البحرين. ومن المعتاد، في حال نقصان الذهب في يدي العروس، أن تستعير من أقاربها أو جيرانها لإكمال النقص، كما يجري تماماً في قريتنا في شمالي لبنان. وقد حدث أنني استرجعت بيدي أسوارة كانت أن استعارتها قريبتي العروس من جارتها. ومن المهم ذكر الضيافة في بيت العروس، فهي على نفقة العريس. كما أن الملابس وأدوات الزينة لها أهميتها، وهي ترمز إلى علوّ قدر العروس والعريس معاً. أما الأطعمة، فهي الدليل الأبرز على تأثير البيئة، إذ تزخر الموائد بالسمك واللحم، وينذر وجود لحم الدجاج لندرة وجوده في الجزيرة. وإذا وُجد يقدّم إلى كبار القوم. ومن التقاليد المعبّرة في البحرين أن ثمة طعاماً مخصوصاً يوضع تحت سرير العروسين في بيت أهل العروس لإشغال الجن، فيلتهي بالأكل ولا يلتفت إليهما. ومن الطريف أن يرمى هذا الطعام في الصباح، على دسامته، ولا يؤكل.

من تقاليد الزواج في هذه القرى أن يبقى العريس في بيت أهل عروسه، وتكون ليلة الدخلة فيه بإشراف الداية وتوجيهها، وذلك حرصاً على العروس التي عليها أن تتعوّد على زوجها، وعلى حياتها الجديدة، قبل الانتقال إلى بيت أهله، بعد إثني عشر يوماً من زفافها. ومن الطريف، أيضاً، أن لا تكشف العروس عن وجهها إلا بعد أن ينقدها العريس مالاً، تأخذه الداية عن طيب خاطر لقاء أتعابها. وفي صبحية اليوم التالي يستقبل العروسان المهنّئين، ويتلقّون النقوط والهدايا منهم. كل ذلك، والعريس لا يزال في بيت أهل عروسه. وفي يوم الدواس، تقوم العروس وأمها بزيارة بيت أهل العريس للإطّلاع على أحوال البيت الذي سيضمّها مع زوجها،

تمهيداً للانتقال النهائي. وفي هذا اليوم، توصي الأم ابنتها أن تكون مطيعة لزوجها وأهله، وأن تبرهن في سيرتها عن صلاح تربيتها، بالاضافة إلى إفهامها بشتّى الطرق أن بيتها هو بيت زوجها وليس بيت أبويها، وعليها أن تعيش حياتها على هذا الأساس[27].

أما ما عدا ذلك فهو يشبه تقاليد الأعراس في مناطق العالم العربي، على اختلافها. إلا أن ثمة ما يبقى القاسم المشترك الكبير الذي يحدّد أصول العلاقة بين العروسين وبين أهلهما، بما يحفظ كرامتهما وكرامتهم. وهذا في كل حال، ما تحافظ عليه تقاليد الزواج والأفراح في كل مكان.

ما بعد العرس :

لا بد من انتهاء يوم العرس. وانتهاؤه يأذن بلقاء العروسين اللذين عليهما هنا أن يرتاحا من عناء يوم طويل. إلا أن نقوط العروس محطّة هامة في العرس الفلسطيني. إذ على العريس وأهل العروس والعريس والأقرباء أن يقدّموا لها النقوط (الهدايا النقدية). ويبدأ الطقس بمجيء العريس حاملاً سيفه ليمرّره ثلاث مرات على وجه العروس، ثم يكشف به النقاب عن وجهها. وإذا كان في الطقس ما يبيّن رمزية سلطة العريس، فإنه بعد ذلك، لا يتوانى عن دفع المال بطريقة طقسية أيضاً؛ إذ يضغط بقطعة منها على جبينها، وأخرى على خدها اليمين ومن ثم الخد الشمال. وعلى أم العروس في هذا المقام أن تلتقط النقود، وكذلك كل المال الذي تنقّط به ابنتها. وبعد الانتهاء من التهاني، يخلو البيت من الزوار، ويتناول العروسان عشاءهما المخصوص بمفردهما، أو مع من تبقى من أهل العروس وأهل العريس. وبعد ذلك تبدأ الخلوة.

للخلوة أهميتها الكبرى لأهل العروسين في أي مكان من المشرق والبلدان العربية الأخرى. فهي غاية كل ما سبق. وبداية حياة زوجية لهما بدأت بعد حياة طويلة بالدعاء لكل منهما بفرحته. وها هي تحققت. إنها ليلة الدخلة للعريس على عروسه. وهي الدالّة على رجولة العريس، وعفة وطهارة العروس. ذلك أنها هامة لأهل العروسين بقدر أهميتها للعروسين نفسيهما. ومن طقوس الخلوة أنها تبقى سبعة أيام، لا يرى أحدٌ العروسَ خلالها، وخصوصاً في الليل. فالعروسان في خلوة. وتبدأ بطلب العريس من عروسه أن تفك حذاءها (الوطا)، فلا تستجيب لخجلها، «فيلقي لها بعشرة قروش، فلا تستجيب، فيلقي لها بعشرة قروش أخرى فلا تستجيب، وهكذا يفعل حتى ترضى»[28].

وفي اليوم التالي، «الصباحية»، ينحصر الهمّ في معرفة ما آلت إليه الحال بين العروسين في ليلة الدخلة. وثمة دلائل كثيرة تُظهر ذلك، منها وجه العريس وابتسامته، أو خجله أمام المهنئين في مجلس الرجال، وذهاب العروس إلى النبع لجلب الماء، ولقاء النساء هناك لمعرفة أحوالها، أو نشر الغسيل الأبيض على سطح منزل العريس للتدليل على فض عذريتها، وغير ذلك من الإشارات. ذلك أن نتيجة هذه الخلوة لا بد لها أن تظهر، لأنها الدليل الذي يعطي صك الطهارة للعروس، وصك الرجولة للعريس وفحولته[29]. ومن المعلوم أن هذه الأخبار تنتشر بسرعة في القرية، وبإيعاز من أهل العروسين، لأن في نشرها ما يدلّ على حسن التربية ووفرة الكرامة. وبعد ذلك يستقبل العروسان المهنئين طيلة الأسبوع، قبل أن تعود العروس إلى ممارسة حياتها العادية في بيت زوجها، كما كانت تمارسها في بيت أهلها قبل زواجها. ولكن هذه المرة، باعتبارها فرداً من عائلة زوجها، أو سيدة منزلها الجديد.

الثابت والمتغير في تقاليد الزواج :

من نافل القول التأكيد على أن تقاليد الزواج في المشرق، وكذا لدى بقية العرب ليست متماثلة بالمطلق. فالتفاصيل بطبيعة الحال، مختلفة باختلاف نمط حياة المجتمعات التي تحصل فيها، وخاضعة لمعطيات هذه المجتمعات، ولظروف معاشها ولطرق تعاملها مع بيئتها ومع ناسها. ولكن يبقى ما هو مشترك، باعتباره

خاضعاً لنمط المعاش وتشكيل العائلة، وسلطة الأب، ولما يقوله الشرع الديني في هذا الخصوص.

وما يمكن ملاحظته هنا، أن تأثير العامل الشرعي لم يظهر إلا في تحديد المهر وإجراء العقد في القرى السنّية. أما في القرى الشيعية فقد ظهر، بالاضافة إلى ذلك، ولاءها لأهل البيت وللأئمة الإثني عشر في مراحل متعددة من طقوس الزواج[30]. كما لم يظهر في تحديد المهر إلا الصداق المعجّل الذي يهون التعامل معه، إن كان في تحديده وتغيّره، بناء لعوامل قرابية واجتماعية، أو لإلغائه بناء على ما يقرّه زواج البدل، باعتبار أن مهر العروس هو من حق أهلها، بدلاً من أن يكون من حقها هي. وفي هذا المجال يستعمل أهلها «المهر العيني»، وهو العروس التي تدخل إلى بيت زوجها كبدل عن العروس التي خرجت. وفي هذه الحالة تخسر العروسان، الخارجة والداخلة، مهريهما، وهو ما لا يقرّه الشرع ولا يعمل به. وإذا لم يكن الزواج بالبدل، يستعمل والد العروس مهر ابنته ليدفعه مهراً لزوجة إبنه المستقبلية، وربما لزوجته الثانية. هذا على صعيد المهر. أما على صعيد العقد، فغالباً ما يتم الزواج من قاصرات بالمعنى الحقوقي لهذه الكلمة، وإن كنّ بلغن من الناحية الجنسية. ولا فرق هنا بين الزواج الكنسي والزواج الشرعي. ما يعني أن حق تقرير مصيرها في يد أبيها. فبمجرد موافقته، لا مجال للرفض من قبلها، علماً أن الشرع أكّد على ضرورة موافقة العروس الصريحة على زواجها. والموافقة هنا لا معنى لها إذا لم تكن واعية لتداعيات خطوتها، ومدركة لأهمية ما تقوم به، وهو تقرير مصير حياتها.

أما في الزواجات الحديثة، فإن الاهتمام بالعقد وتحديد الصداق صارا أكثر وضوحاً بما يقرّه الشرع الديني، بالإضافة إلى أخذ موافقة العروس من قبل المأذون بإجراء العقد، أو الكاهن في الكنيسة الذي يسأل علناً العروس إذا كانت قابلة بالعريس، «هل تقبلين بفلان زوجاً لك؟ وعليها أن تجيب بنعم، وكذلك يسأل العريس ليجيب بالإيجاب، وبعد ذلك يبدأ الاحتفال بالإكليل.

هذا على صعيد الشرع الديني، وعلاقته بمسألة الزواج. أما على الصعيد الاجتماعي، فإن صعوبة تعرّف الشاب على الفتاة الذي يمكن أن يوصل إلى الاتفاق على الزواج، أفسح في المجال لتدبير الزواج من قبل الأهل. والشأن الاجتماعي نفسه أعطى للأب سلطة إدارة بيته في كل شيء. وكان من المنطقي أن تشمل هذه السلطة تزويج أبنائه من دون التفكير حتى في استمزاج آرائهم. ذلك أن كل شيء في هذا الإطار مطلوب من الاب نفسه، بدءاً من تدبير العروس.. إلى السكن والاستهلاك. فتصير الأمور كلها، مرتبطة فيما بينها في تماسك بنيوي لا ينفصم. وفي إمكانية الانفصام وحصوله، تنفرط البنية بكاملها لتتشكل عناصرها من جديد في بنية مغايرة، أو تبقى سابحة في فضاء جديد تجد من العسير عليها تشكيل بنية متماسكة وبديلة.

تغيُّر نمط الحياة، وانتقاله من بنية تقليدية، إلى بنية مستحدثة يأخذ أجزاء من كل عنصر من بنية قديمة مادة له، للتعبير عما تستحدثه من عناصر تُدخلها على تقاليد الزواج؛ منها ما يغلّف بعضاً من التقاليد القديمة بغلاف مستحدث؛ ومنها ما يستبدل تقاليد راسخة بسلوكيات جديدة تعمل على ترسيخ عادات جديدة ما كانت معروفة من قبل؛ ومنها ما تستغني عن تقاليد راسخة دون معرفة ما يمكن أن يحلّ محلها[31]. فتضيع بذلك، طقوس واحتفالات ودلالات، وتحلّ محلّها طقوس سينمائية مبنية على الإخراج والتمثيل الخفيّ والمعلن، مترافقة مع ميول استهلاكية بذخيّة تدلّل على مقدرة المعنيين الإنفاقية، وتضيّع كا ما يمتّ إلى ما يعنيه الزواج، باعتباره تعبيراً عن التواصل الاجتماعي وتجديداً لعلاقات القرابة، أو مناسبة لإيجادها. وتُميّع كل ما يعنيه العرس بمحطاته كافة، والمذكورة بتفاصيلها سابقاً، وتحوّله إلى احتفال مرقّم في مكان غريب، وإلى موائد لا يظهر فيها ما يمتّ بصلة إلى العروسين وإلى أهلهما؛ وإلى رقص وفقش غالباً ما يقوم بهما أهل العروسين والمقربون

منهما، دون أن يعني ذلك للمدعوين شيئاً، إلا التعبير بالحضور للمشاركة، وكأنهم في مكان آخر، ومدعوون إلى وليمة لا علاقة لهم بها، إلا ما بما فيها من ألوان الطعام والشراب.

صحيح أن العروسين اختارا نفسيهما بمعزل عن الأهل، إلا أن الخطوات التقليدية لا بد من فعلها. فعلى أهل العريس أن يطلبوا يد العروس، ولا بد لأهلها أن يوافقوا، وإن كان الأمر مدبّراً مسبقاً. ما يعني أن العريس قرّر الزواج واختار عروسه، ومن ثم علم الأهل بذلك ووافقوا. وهنا يكمن الفرق بين أن يزوّج الأب ابنه، وبين أن يتزوج الإبن وعلى الأب أن يوافق، ذلك أن له المشورة، وليس بالضرورة الرضى، وإن فضّل العريس رضا أبيه وأمه على عدمه. ولا بدّ من الخطبة العلنية ليصير من المتاح أن ترافق الخطيبة خطيبها، وإن كان لا بد من محرم مرافق في أماكن كثيرة من المشرق العربي. وإذا كان القطوع قد خفّ تأثيره، فإن مرافقة الخطيبة للخطيب في تدبير حاجات العرس، بدل الجهاز، صارت شائعة. وتبدأ من تدبير المصاغ مروراً بشراء ما يلزم للعريس والعروس معاً، وصولاً إلى انتقاء مفروشات المنزل وأدواته، بالتشارك والتضامن والموافقة. كما أن تحديد موعد العرس وتفاصيله منوط بهما، وإن شاركهم في ذلك الأهل والأصحاب.

ودخلت على خط سيناريو العرس، تدبير القاعة وتفاصيل لائحة الطعام، والمصوّر وتحديد المدعوين بالعدد على بطاقات الدعوة، وإن كان العريس والعروس من القرية نفسها. فحلّت، بذلك، البطاقة محل الوفد من أهل العروسين الذي يدور على منازل القرية بيتاً بيتاً على صوت قرع الطبل أو زغاريد النساء. وعلى الأطفال أن يبقوا في البيت. ومن يرغب في تقديم الهدية، عليه أن يدفع ما باستطاعته نقداً في الحساب رقم كذا، في البنك الفلاني وفي جميع فروعه، ليوفروا على مقدّميها مشقة الانتقال إلى مكان بعيد. وبانتهاء السهرة ولمعان المفرقعات، يعود الجميع إلى منازلهم، والعروسان إلى فندقهما، ومن ثم إلى شهر عسلهما، ولا مَن رأى أو سمع.

ما كان لكل ذلك أن يحصل لولا تغيّر نمط المعاش، وتحلّل العائلة الممتدة، واضمحلال سلطة الأب، وامتلاك زمام الأمور من قبل الإبن، منها ما هو متأتٍّ من العمل والإنتاج، ومن الاستقلال بشخصيته، ومن قدرته على تأسيس منزل الزوجية. فكان أن تأسّست الأسرة النواتية باعتبارها النتيجة الحتمية لهذا التغيير، وإن بقيت عائلات أخرى تعيش الحالة التقليدية التي تأخذ من عناصرها القديمة، ومن هذه العناصر الجديدة، ما يجعلها تسلك سلوكاً مختلطاً بين هذه وتلك، في حالات توفيقية لا تخفى على صاحب النظر.

هذه الطقوس المستحدثة في عمليات الزواج عملت على تقريب الممارسات في التقاليد الناشئة عنها، لدرجة أن المتشابهات فيها أصبحت أكثر بكثير من التباينات. إلا أن هذا التشابه جاء نتيجة نمط الاستهلاك الحديث الذي فرضته العصرنة والثقافة المعولمة التي تعمل على نشر ما هو متشابه، بما يعزّز توجّهها، وبما يخفّف من تأثير الثقافة الوطنية والهوية المحلية. ولا تتوانى، إذا استفحلت، عن القضاء على كل ما هو متميّز، وفي أي مجتمع، من أجل نشر أنماط سلوك وعادات وطقوس لا لون لها ولا طعم، إلا نزعة التفاخر والمحاكاة، والإيغال في شهوة الاستهلاك. ويتحوّل العرس، بذلك، وبكل ما سبقه من خطوات للوصول إليه، من أداة مشغولة بما تيسّره ظروف الحياة، ونمط المعاش، لاستمرارية الحياة بالتناسل، وتجديد علاقات القرابة، وترسيخ التواصل الاجتماعي؛ إلى أداة لإظهار الوجاهة الاجتماعية والتباهي التفاخري بالقدرة على الاستهلاك، وتثبيت الموقع، في متحد اجتماعي ينظر إلى صاحب المال، والقادر على إظهار الكرم والبذخ في الاستهلاك، النظرة المقدِّرة والمعتبِرة التي يمكن أن ترفعه إلى الموقع الذي يطمح إليه.

الهوامش :

1. أنظر في هذا الخصوص لإظهار أهمية الزواج والطقوس المرافقة له في الأزمنة القديمة:
- ص. كريمر، طقوس الجنس المقدس عند السومريين، ترجمة نهاد خياطة، مختارات، 1987، 248 ص.
2. الأسرار المقدسة السبعة في المسيحية، هي: سر المعمودية، سر الميرون ، سر القربان أو تناول جسد الرب ودمه، سر التوبة والاعتراف، سر مسحة المرضى، سر الزيجة أي الزواج، وسر الكهنوت. أنظر في هذا الخصوص:
- http://st-takla.org/FAQ-Questions-VS-Answers/03-Questions-Related-to-Theology-and-DogmAl-Lahoot-Wal-3akeeda/02.
- وحول منشأ هذه الأسرار وأهميتها في اللاهوت المسيحي، أنظر الشرح الوافي لها، بقلم بطريرك أنطاكية وسائر المشرق للسريان الأرثوذكس مار إغناطيوس زكا الأول عيواص على الرابط التالي:
http://syrian-orthodox.com/article.php?id=35
3. الكتاب المقدس، العهد الجديد، رسالة بولس إلى أهل أفسس 5: 31 - 32. جاءت ترجمة الآية الأخيرة أكثر وضوحاً في معجم اللاهوت الكتابي: "هذا السر العظيم بارتباطه بسرّ اتحاد المسيح بالكنيسة". أنظر في هذا الخصوص حول الزواج باعتباره سراً مقدساً:
- معجم اللاهوت الكتابي، الطبعة الثالثة، دار المشرق، 1991، بيروت، ص404. وحول مفردة السرّ في شكل عام، ص ص416 – 419.
4. إبن منظور، لسان العرب، مادة زوج، دار المعرف بمصر، 1981، القاهرة، ص1886.
5. أنظر في هذا الخصوص للتفصيل:
- عاطف عطيه، المجتمع، الدين والتقاليد، مذكور سابقاً، ص ص153 - 242. أنظر أيضا البحث القيّم الذي أنجزته هيلما غرانكفست في الثلث الأول من القرن العشرين. وقد درست فيه علاقات الزواج في قرية فلسطينية، مع بعض المقارنات مع قرى فلسطينة أخرى. وقد تم نقله مؤخراً إلى العربية.
- هيلما غرانكفيست، أحوال الزواج في قرية فلسطينية، (1931) ترجمة خديجة قاسم وإخلاص القنانوة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2015، الدوحة، بيروت. ولنا عودة متكررة إلى هذا الكتاب المهم، وخصوصاً في المسائل الزواجية التقليدية.
6. حول خطبة البنت يوم ولادتها لإبن عمها أو أحد أقاربها في ما يسمى بأعطية الجورة، أنظر:
- غرانكفست، أحوال الزواج في قرية فلسطينية، مذكور سابقاً، ص ص63 - 73.
7. المصدر نفسه، ص63. والحفرة أو الجورة هي المكان الذي تجلس فوقه المرأة الولاّدة على حجرين متقابلين، وهي مخصصة لبقايا الولادة التي تطمر، وتوضع البنت في جحر الوالدة، لحظة ولادتها، ولتُخطب بعد ذلك.
8. المصدر نفسه، ص64.
9. حول مكانة ابن العم في الزواج عند العرب، أنظر:
- غرانكفست، أحوال الزواج في قرية فلسطينية، مذكور سابقاً، ص ص124 - 133.
10. أنظر في هذا الخصوص للتفصيل، حول تدرّج تفضيل الزواج من الأقرب فالأبعد:
- المصدر نفسه، ص ص142 - 145.
11. أنظر في هذا الخصوص، العلاقات الزواجية في قرية الروضة، شمالي لبنان، في:
- عطيه، المجتمع، الدين والتقاليد، مذكور سابقاً، ص210.
12. غرانكفست، أحوال الزواج في قرية فلسطينية، مذكور سابقاً، ص103.
13. المصدر نفسه، ص ص109 - 111.
14. المصدر نفسه، ص91. انظر أيضاً في هذا الخصوص أهمية أم العريس وعمّته في الرضى بالعروس والمقاييس المناسبة لهما، والهدف من تزويجها صغيرة من أجل أن تتربّى على يد الحماة:
- سوسن اسماعيل عبدالله، عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين، الثقافة الشعبية، العدد 2، صيف 2008، ص27.
15. لحد خاطر، العادات والتقاليد اللبنانية، الجزء الأول، د. ن، ص236.
16. محمد السموري، تقاليد الزواج في الجزيرة السورية، الثقافة الشعبية، العدد 9، ص93.
17. غرانكفست، أحوال الزواج في قرية فلسطينية، مذكور سابقاً، ص186 - 187.
18. أنظر ما تعنيه وليمة الخطبة ودلائلها للتفصيل، في:
- إدريس مقبوب، نظام الأعراس في المغرب، الثقافة الشعبية، العدد 9، المنامة، ص72.
19. أنظر في هذا الخصوص:
- عبدالله، تقاليد الزواج في قرى البحرين، الثقافة الشعبية، العدد 2، مذكور سابقاً، ص29.
20. من الطريف في إحدى مناطق العراق أن يحيي هذه الحفلة مغنٍّ ضرير حتى لا يتفرّج على النساء الراقصات والمغنيات، ويكتفي فقط بسماع أصواتهن. أنظر في هذا الخصوص:
- سلمان هادي الطعمة، مراسيم دورة الحياة في كربلاء، في: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، 1986، بغداد، ص83.
21. هذه اللحظات محفورة في ذاكرتي منذ كنت لا أزال طفلاً، وساهم في ذلك كون الحلاقين اللذين كانا يتناوبان على الحلاقة للعريس هما من أشقائي. وكان شعوري لا يوصف بكونهما كذلك، وكأنهما هما اللذان يجعلان من العريس عريساً بالفعل.
22. أنظر للتفصيل حول تقاليد الزواج والعرس في لبنان الجبل:
- فريحة، القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال، الطبعة الثانية، دار النهار للنشر، 1980، بيروت، ص ص176-153.
23. من ضمن المعتقدات المرافقة لطقوس الإكليل تجنّب المرور

في الطريق نفسها في العودة لأن ذلك محطّ شؤم يمكن ان يتأتى منه شر للعروسين. وفي الإكليل أيضاً تقف إحدى قريبات العريس وفي يدها إبرة وخيط دون عقدة تخيط بها طرفي ثياب العروسين بإدخال الإبرة والخيط وإخراجهما بتكرار يبقى طيلة فترة الإكليل، وذلك إبعاداً للسحر والربط والشر التي يمكن أن تحيق بالعروسين في المستقبل من قبل الحاقدين والحاسدين. هذا السلوك يستعيض عنه المسلمون بسرّية عقد القران إلا على الأهل الذين لا يمكن أن يحملوا ضغينة لأي من العروسين.

24. لقد حدث أن شهدت أكثر من حالة من هذا النوع، ومنها حالة بقيت أكثر من ساعة قبل أن يستجيب الشخص لنداء العروس. أنظر أيضاً:

- فريحة، القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال، مذكور سابقاً، ص166 - 167.

25. مقبوب، نظام الأعراس في المغرب، الثقافة الشعبية، مذكور سابقاً، ص73 - 74.

26. أنظر في هذا الخصوص ما يتعلق بتقاليد الزواج في قرى البحرين الشيعية، وتقاليد الزواج في مناطق أخرى من البلدان العربية التي ذكرت في هذا البحث. أما ما يتعلّق بقرى البحرين، فيمكن الإطّلاع على تفصيل ذلك في:

- عبدالله، تقاليد الزواج في قرى البحرين، الثقافة الشعبية، العددان 2، و3، صيف وخريف 2008، ص30 من العدد 2، وخصوصاً ما له علاقة بالقصاص أو القطوع، أي تجهيز ثياب العروس ولوازمها من الأقمشة؛ وص 48- 49 من العدد 3، وفيهما ما يرتّب على قدر عدد الأئمة إن كان في جدائل الشعر أو الغناء الذي يتناول آل البيت ومدحهم.

27. أنظر للتفصيل:

- عبدالله، تقاليد الزواج في قرى البحرين، الثقافة الشعبية، العدد3، مذكور سابقاً، ص ص-57 65. والجدير ذكره في هذا المقام أن بحث عبدالله الآنف الذكر هو في الأصل رسالة ماجستير في الأنتروبولوجيا نشر على حلقات ثلاث في مجلة الثقافة الشعبية، الأعداد 2 و3 و4، صيف، خريف 2008 وشتاء 2009. وفي القسم الثالث تدرس عوامل التغيير والأسباب المؤدية إلى ذلك.

28. غرانكفست، أحوال الزواج في قرية فلسطينية، مذكور سابقاً، ص432.

29. للتفصيل حول كل المراحل التي تلي الاحتفال بالعرس، أنظر:

- المصدر نفسه، ص ص424 - 435.

30. بالاضافة إلى ما سبق من ذكر الأئمة الإثني عشر وأهل البيت في طقوس الزواج لدى الشيعة في قرى البحرين، أنظر أيضاً تفاصيل ذلك في:

- الطعمة، مراسيم دورة الحياة في كربلاء، في: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية، مذكور سابقاً، ص ص-81 84.

31. أنظر في هذا الخصوص تحليل البنى التقليدية العربية دون وجود البديل، ما أدى إلى خلق بنى مستحدثة لا هي بالتقليدية ولا هي بالحديثة، في:

- شرابي، النظام الأبوي، دار نلسن، الطبعة الرابعة، 2000، بيروت، ص ص21 - 37.

قائمة المراجع:

1. إبن منظور، لسان العرب، مادة زوج، دار المعرف بمصر، 1981، القاهرة، ص1886.
2. إدريس مقبوب، نظام الأعراس في المغرب، الثقافة الشعبية، العدد 9. المنامة.
3. أنيس فريحة، القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال، الطبعة الثانية، دار النهار للنشر، 1980، بيروت.
4. سلمان هادي الطعمة، مراسيم دورة الحياة في كربلاء، في: عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، 1986، بغداد.
5. سوسن اسماعيل عبدالله، عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين، الثقافة الشعبية ، العددان 2، 3، 2008. المنامة.
6. ص. كريمر، طقوس الجنس المقدس عند السومريين، ترجمة نهاد خياطة، مختارات، 1987، بيروت.
7. عاطف عطيه، المجتمع، الدين والتقاليد، جروس برس، 1992، طرابلس.
8. الكتاب المقدس، العهد الجديد.
9. لحد خاطر، العادات والتقاليد اللبنانية، الجزء الأول، د. ن. 1977، بيروت.
10. محمد السموري، تقاليد الزواج في الجزيرة السورية، الثقافة الشعبية. العدد 16، المنامة.
11. معجم اللاهوت الكتابي، الطبعة الثالثة، دار المشرق، 1991، بيروت.
12. هشام شرابي، النظام الأبوي، دار نلسن، الطبعة الرابعة، 2000، بيروت.
13. هيلما غرانكفيست، أحوال الزواج في قرية فلسطينية، (1931) ترجمة خديجة قاسم وإخلاص القنانوة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2015، الدوحة، بيروت.
14. http://st-takla.org/FAQ-Questions-VS-Answers/03-Questions-Related-to-Theology-and-DogmAl-Lahoot-Wal-3akeeda/02.
15. http://syrian-orthodox.com/article.php?id=35

الصور

1. https://farahsgulkari.com/products/ghazal
2. https://www.ultraupdates.com/2014/02/110-cute-and-romantic-muslim-couples/
3. 4. أرشيف الثقافة الشعبية

د. رضوان ايت إعزى – المملكة المغربية
د. نبيل تاخلويشت – المملكة المغربية

التبوريدة المغربية بين التراث والرياضة

مقدمة:

يكاد يجمع مختلف الدارسين[1] في حقل العلوم الاجتماعية على اعتبار الرياضة أحد الأنشطة الإنسانية التي عرفها الإنسان عبر مختلف العصور والحضارات. فقد تعددت أهداف الرياضة وتنوعت لتشمل أبعادا وميادين اجتماعية مختلفة، فبالإضافة إلى اهتمام الرياضة بالترويح عن النفس وملء أوقات الفراغ والمساهمة في عملية التنشئة الاجتماعية وبناء الشخصية المتوازنة للفرد على مستوى الصحة العقلية والنفسية والبدنية، فإنها تحمل الكثير من المعتقدات والقيم التي تؤثر في إدراك الناس للعالم وكيفية التصرف فيه.

تلعب الرياضة –اليوم أكثر من أي وقت مضى– دورا كبيرا على المستوى الاقتصادي بالنظر للأدوار والوظائف التي أصبحت تؤديها

في مجال التنمية والمساهمة في نمو اقتصاد الدول، اعتبارا للميزانيات الضخمة التي تخصص لها ولمساهمتها في تشغيل أعداد كبيرة من القوى العاملة، عبر تنظيم الملتقيات والتظاهرات الدولية والوطنية. مما يجعلها «أحد المؤشرات العامة التي يحكم من خلالها على مستوى التقدم الاجتماعي والثقافي لمجتمع ما، فالرياضة ظاهرة اجتماعية ثقافية متداخلة بشكل عضوي في نظام الكيانات والبنى الاجتماعية، كما أن التقدم والرقي الرياضي يتوقف على المعطيات والعوامل الاجتماعية السائدة في المجتمع»[2]. ومن بين أدوار الرياضة أنها تساهم في تهذيب أخلاق الفرد، من خلال تجسيد الحماس والانسجام بين الأفراد الذين يمارسونها، خاصة وأنها غنية بالدلالات الاجتماعية والثقافية والفنية، و«عاملا مساعدا في عملية انتقال العادات والتقاليد والأعراف بين الأجيال»[3]. ولما كان للرياضة دور في عملية التنشئة الاجتماعية كرافعة للتربية على القيم، بفضل مساهمتها في إعداد الناشئة للاندماج الكامل في المجتمع وتأدية أدوارها الاجتماعية بنجاح ومسؤولية، على أساس قواعد ومعايير قوامها وأساسها التوازن على المستوى البدني والنفسي والاجتماعي. فالرياضة تساهم في توحيد أفراد المجتمع نحو مشاعر جماعية من خلال تعزيز الانتماء الهوياتي المرتبط بالقيم المتعارف عليها اجتماعيا كالأخذ والعطاء والتضحية والشعور بالانتماء.

من هذا المنطلق سنتناول في هذه الورقة مكانة رياضة التبوريدة في المجتمع المغربي من المنظور السوسيوأنثروبولوجي كطقس اجتماعي وكتراث سوسيوثقافي لا مادي والمتميز بطابعه الفولكلوري الشعبي الذي ظل عبر التاريخ مجالا للتلاقح والتنافس بين القبائل في إطار المواسم والمهرجانات، واستطاع أن يجد له مكانا بين الرياضات الحديثة ويعلن هو الآخر تحوله نحو المأسسة عبر تحديثه وتقنينه، يحتاج إلى الوعي أكثر بترسيخ أهميته لما له من بعد إنساني وثقافي واقتصادي، بل وباعتباره مكونا من مكونات بناء الهوية المغربية ببعدها المحلي والوطني.

التبوريدة المغربية تراثا ثقافيا لا ماديا:

يكتسي الاهتمام بالتراث حيزا كبيرا من انشغال وتفكير المجتمعات المعاصرة، بحيث يعد عاملا من عوامل التطور والبناء ومصدرا لاستلهام الدروس قصد التغيير، لأن بقاء واستمرارية التراث بشقيه المادي وغير المادي يواجه المتخصصين في مجالي الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا بأسئلة جديدة من أبرزها العثور على المطابقة الصحيحة بين طبيعة «الكائن الموروث/ التراثي» والسياسة الترابية اللائقة للحفاظ عليه وصيانته. لكن قبل هذا وذاك لابد من الوقوف عند دلالة مفهوم التراث وتحديد معانيه.

يشير مفهوم التراث في معناه الاصطلاحي إلى «مجموع الآراء والأنماط والعادات الحضارية المتنقلة من جيل إلى الجيل الذي يليه، من الماضي إلى الحاضر»[4]. إنه «خلاصة ما ورّثته الأجيال السابقة للأجيال اللاحقة من ثروات طبيعية وخبرات تاريخية وعادات وتقاليد شعبية وتنظيمات ويتكون من تجارب القدماء وأفكارهم ورغباتهم في شتى الميادين العلمية والفكرية واللغوية وغيرها من النواحي المادية وغير المادي، فهو تعبير عن العلاقة بين الانسان ومحيطه الطبيعي، وأسلوب للتملك الترابي إلى حد يسمح فيه بالقول بأن المكان الخالي من التراث أو الذي نسي تراثه يعتبر مكانا بلا لون ولا هوية، فالتراث يمثل جزءا من الصورة الكلية للمجتمع، سواء كان تاريخيا أو مجرد أساطير. وبناء على تفاعله العضوي مع عناصر المحيط، يتباين التراث بتباين الظروف الجغرافية والمرجعيات الثقافية التي يتغذى منها، الشيء الذي يمنح لكل مجتمع خصائص وعادات وتقاليد وصفات تميزه عن غيره»[5]. ومن بين أدوار التراث كذلك، أنه غني بالدلالات الاجتماعية والثقافية والفنية، وعامل مساعد في عملية انتقال العادات والتقاليد الشعبية والأعراف والخبرات بين الأجيال.

لا يقتصر التراث الثقافي على «المعالم التاريخية ومجموعات القطع الفنية والأثرية، والعادات وأشكال التعبير الحية الموروثة من الأسلاف والتي تداولتها الأجيال الواحد تلو الآخر وصولا إلينا، مثل التقاليد الشفهية والمعارف والمهارات في إنتاج الصناعات التقليدية»[6] ولا ينحصر التراث الثقافي -حسب اليونيسكو- فقط في «التقاليد الموروثة من الماضي وإنما يشمل أيضا ممارسات ريفية وحضرية معاصرة تشارك فيها جماعات ثقافية متنوعة. كما أن كل أشكال التعبير التي يمارسونها هي أشكال للتعبير توارثتها الأجيال وتطورت استجابة لبيئاتهم، وهي تعطي إحساسا بالهوية والاستمرارية وتشكل حلقة وصل بين ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا»[7] بل يشمل أيضا مختلف الممارسات الاجتماعية والطقوس والمناسبات الاحتفالية والفنون الاستعراضية.

وإذا كانت بعض الكائنات التراثية غير المادية تواجه خطر الموت أو الزوال أو الاختفاء ما لم يتم الإسراع بصونها وإنقاذها عبر نقل المعارف والمهارات والمعاني وإيصالها إلى الأجيال اللاحقة، وجعلها جزءا فعالا في حياتهم، فإن الحفاظ على التراث الثقافي اللامادي يعد عاملا مهما لمواجهة العولمة المتزايدة والحفاظ على التنوع الثقافي. ويعد المغرب من الدول التي اعتمدت «اتفاقية حماية التراث الثقافي غير المادي، الصادرة عن المؤتمر العام لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونيسكو) عام 2003»[8]. وتعتبر هذه الاتفاقية وثيقة مرجعية من الناحية القانونية والإدارية والمالية للحفاظ على التراث الثقافي اللامادي.

وتحدد هذه الاتفاقية خمسة مجالات للتراث الثقافي غير المادي هي:

- «التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، بما في ذلك اللغة بوصفها وسيلة لنقل التراث الثقافي غير المادي.
- الفنون وتقاليد أداء العرض.
- الممارسات الاجتماعية والطقوس والمظاهر الاحتفالية.
- المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.
- المهارات المتصلة بالحرف التقليدية»[9]

ومنذ سنة 2001 تم الإعلان عن ساحة جامع الفناء كتراث غير مادي للإنسانية، ثم مصادقة المغرب على الاتفاقية المذكورة سنة 2006 كانت بمثابة انطلاقة جديدة للجانب غير المادي من التراث الثقافي الوطني. ولعل ما يعكس أهمية التبوريدة المغربية كتراث غير مادي مغربي أصيل هو من جهة، الارتقاء بها وجعلها رياضة رسمية معترف بها وطنيا ضمن الجامعة الملكية المغربية للفروسية؛ حيث يحتضن المركب الملكي لرياضات الفروسية والتبوريدة دار السلام منافسات البطولة الوطنية للتبوريدة منذ سنة 2008؛ ومن جهة أخرى تتجلى أهمية «التبوريدة المغربية»، في تسجيلها من طرف «اليونيسكو» تراثاً إنسانيا، في دجنبر2021، ضمن اللائحة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي.

يلعب تراث التبوريدة -اليوم أكثر من أي وقت مضى- دورا كبيرا على المستوى الاقتصادي بالنظر للأدوار والوظائف التي أصبح يؤديها في مجال التنمية السياحية، حيث تلعب هذه الأخيرة «دورا كبيرا في الاقتصاديات الحديثة بما توفره من موارد مالية تساهم في تحريك الاقتصاديات المحلية وخلق فرص عمل وزيادة دخل الأسر وتصريف المنتجات المحلية مما يجعل منها ركيزة أساسية من ركائز التنمية الاقتصادية خاصة في الدول النامية ومن هنا يجب إعطاؤها الأهمية الكافية والدعم الكامل لتحقق الأهداف المرسومة لها»[10]. ولذلك ينبغي الاستفادة من تراث التبوريدة في إطار السياحة الرياضية التي يمكن بموجبها استثمار الأنشطة والتظاهرات الرياضية في تحقيق التنمية السياحية، من شأنه أن يعود بالنفع ويدرّ موارد مالية على الساكنة وعلى الاقتصادات المحلية، سيما وأن القطاع السياحي يعد من ركائز الاقتصاد المغربي. وذلك عبر تنظيم المهرجانات الثقافية والمواسم المحلية، باعتبارها -المواسم- فضاءات ووسيلة لدعم الوحدة والتلاحم بين مكونات المجتمع (قبائل، فرق، جهات...) وهو ما يعكسه تنامي

الوعي الجمعي لدى المثقفين والفاعلين المدنيين بأهمية تراث التبوريدة والعناية به وتثمينه، والترافع من أجل حمايته وتحصينه كرمز للهوية المغربية الموسومة بالتنوع والتعدد الثقافي.

التبوريدة تراثا فنيا وطقسا احتفاليا:

يحظى الفرس عند المغاربة بأهمية خاصة سواء في حالة الحرب أو السلم باعتباره رمزًا تاريخيًّا وتراثيًّا تتوارثه الأجيال وهو ما تعكسه مكانته المتميزة في المتخيل الشعبي والاحترام والتقدير الذي يتمتع به. حيث تتلخص فيه معاني الشهامة والكبرياء والرفعة والهيبة، كما يرمز للمكانة الاجتماعية للأسرة، ويعزى ذلك أيضا، إلى قيمة الخيل في الإسلام حيث جاء في الحديث النبوي الشريف: «الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة.» كما تغنى الشعراء العرب بالخيل فقال فيه المتنبي :

الخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالبَيْداءُ تَعرِفُني

وَالسَّيفُ وَالرُّمحُ والقِرْطاسُ وَالقَلَمُ

وقال امرؤ القيس في وصفه لشجاعة الفرس:

مكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعًا

كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ

وقد تغنى الشعراء المغاربة بالفرس والتبوريدة في العديد من القصائد الزجلية نذكر من بينها:

ريح السربة

الخيل والمكاحل والتبوريدة

مقدم وفرسان وصوت قدام خيل شديدة

دقة وتبات.... والرمية سديدة

دخان البارود..... نشم فيه ريحت لجدود

ايام العزة الله ايعيدة

سرج الخيل ممدود للخيالة والمقدم يقود[11]

وهو ما يعكس الحرص الشديد للأسر المغربية على امتلاك الخيل والعناية بها. علما أن فرس التبوريدة تربطه علاقة جد متميزة مع فارسه، الذي لا يسمح باستعماله إطلاقا في أعمال أخرى. كل ذلك بغية الظهور بشكل بارز ومميز في مكان الاستعراض الذي يسمى بالدارجة المغربية «المحرك». هذا الحضور هو الذي يخلع على الفارس وعلى عائلته المكانة والحظوة في سوق الرأسمال الرمزي بالرغم مما يكلفه امتلاك الفرس من تكاليف.

يرجع لفظ التبوريدة إلى كلمة البارود، لعب البارود، البّاردية أو أصحاب البارود، ويقابلها في اللغة الفرنسية مصطلح الفانتازيا، ذي الأصل اليوناني، وهو اسم يطلق على عروض الفروسية التي تشبه الهجمات العسكرية، وتمارس في البلدان المغاربية في مختلف مناطقها؛ العربية والأمازيغية والصحراوية. ويتغنى التراث الشعبي المغربي بالتبوريدة؛ فهي تجلب الشرف والمجد والشجاعة والكبرياء والكرم إلى درجة أصبحت بعض قبائل المغرب (دكالة وعبدة) مشهورة بإتقانها لهذا الموروث الثقافي الفني بوصفه شكلا سلميا للصراع القبلي.

ليست التبوريدة عند المغاربة وليدة العصر، بل هي مرتبطة بتقاليدهم وعاداتهم التي يمتزج فيها المقدس بالدنيوي، فهي تمارس خلال الاحتفالات الجماعية والأعياد الكبرى، مثل الأعراس والعقيقة والختان والأعياد الدينية والمواسم والمهرجانات الثقافية. كما تحيل في بعدها العسكري -من حيث أنها تشكل أحد فنون الحرب والدفاع - على مواقف بطولية تمجد البارود والبندقية كمظهر لاستعراض القوة والشجاعة والفحولة والتأهب للحرب؛ وتبرز قوة الفرسان المتمرسين على قيادة خيولهم المنمقة بوسائل الزينة مثل «العصّابة» التي تحمي عيني الحصان من الغبار ودخان البارود، المصنوعة من قماش بأهداب مدلاّة تضفي على الحصان جمالية خاصة. أما «السّرج» فيكون مطرّزا أحيانا بخيوط الذهب ومنمّقا بشكل جمالي رفيع، كما تمتد الجمالية إلى لباس الفارس التقليدي، بالإضافة إلى المحفظة الجلدية الصغيرة والتي يحمل بداخلها إما مصحف أو أذكار، كما يحمل خنجرا فضيا يتحزم به. وتصاحب رقصات الخيول مجموعة من الأغاني

والمواويل والصيحات وإيقاعات الطبول في جو احتفالي يستلهم الانتصار في المعارك التاريخية القديمة.

وما يزيد من حماسة عروض التبوريدة هو بعدها التنافسي، والرغبة التي تكون لدى السّربات القادمة من كل صوب وحدب لتمثيل مناطقها أحسن تمثيل، فأين يتجلى هذا البعد التنافسي؟ وهل استطاعت المرأة أن تجد لها موقعا ضمن هذه الممارسة؟

التبوريدة تراثا شعبيا تقليديا وممارسة رياضية تنافسية:

يشير مفهوم الثقافة الشعبية إلى الثقافة السائدة والمهيمنة في بلد أو منطقة جغرافية معينة، والتي تتضمن الطقوس والاحتفالات وعادات اللباس، والأنشطة والممارسات الرياضية... ويمكن اعتبار الألعاب الشعبية ممارسة ضمن الأنشطة الرياضية القديمة التي تمثل جزءا من التراث الاجتماعي والثقافي المرتبط بالمقومات الحضارية للمجتمع الإنساني الذي تناقلته الأجيال وممارسته بغية الترفيه والمرح في أوقات الفراغ. كما أن لكل حقبة من التاريخ أشكال الفرجة المناسبة لها، ولكل زمن حضاري مباهجه ومتعه، فالألعاب اليونانية والرومانية متجذرة في النظام العبودي القديم، مثلما أن المسابقات مرتبطة بالنظام الفيودالي؛ في حين ولدت الرياضة مع ولادة نمط الإنتاج الرأسمالي وتطورت معه. وعلى عكس الرقص والسينما والسيرك وغيرها من أشكال الفرجة الأخرى «تمتلك الفرجة الرياضية رهانا، أي نصرا يجب أن يتحقق هنا والآن. وهذا القرار يتعين أن يراه الجميع في الوقت نفسه وبشفافية مطلقة، دون كواليس أو خلفيات. هذه الشفافية في الفرجة تمنح الرياضة نمطا من الاستقلالية، فالرياضة منتوج يلغي إنتاجه ليقيم محله قيمه الخاصة»[12]. وعلى الرغم من أن الرياضة تتأسس على مبدأ اللعب «Play» الذي يمثل جوهر الأنشطة الرياضية التي يمارسها الأفراد، وهذا الفعل «اللعب» هو عمل يسعى من خلاله الفرد إلى تحقيق المنفعة الذاتية مثل المتعة والمرح وقضاء لحظات متميزة، وفي جميع بلدان العالم تعتبر ممارسة الأنشطة الرياضية في النوادي أو المؤسسات التربوية أو خارج المدرسة نشاطا شائعا في أوقات الفراغ عند معظم الأفراد، بل إنها تحتل حيزا كبيرا في المحادثات اليومية في المقاهي وفي كل المناسبات.

كما تعتبر الرياضة رافدا تراثيا لا يتجزأ من الموروث المشترك بين المجتمعات الإنسانية، فهي ظاهرة اجتماعية وثقافية يعود تاريخ نشأتها إلى آلاف السنين، فقد عرفت تغيرا اجتماعيا بفعل تقدم وتطور المجتمعات الإنسانية، وهو الشيء الذي سمح لها أن تكون في عصرنا الراهن أحد المكونات الأساسية للتراث الثقافي الإنساني، وتتميز بالتنوع والتعدد في طبيعة أشكالها وأنماطها وممارساتها، فهناك أنشطة رياضية فردية وجماعية وأخرى ترتكز على الذكاء مثل لعبة الشطرنج، وأنشطة رياضية تتميز بالمخاطرة مثل تسلق الجبال وبعضها يتسم بالاندفاعية والقتالية والخشونة، كما توجد رياضات تنمي الحس التأملي والرقي الوجداني.

تبقى الرياضة نظاما اجتماعيا على غرار باقي النظم الاجتماعية الكبرى وتربطها علاقة وطيدة بالعديد من المجالات مثل السياسة والاقتصاد والإعلام والدين، إنها «ظاهرة كلية» بتعبير مارسيل موس Marcel Mauss. ويرجع الحديث عن التداخل بين الدين والرياضة إلى أن هذه الأخيرة تدين بشكل قوي -في إنتاجها وإعادة إنتاجها- إلى القيم التي تسهم في تطويرها بناء على أشكال الممارسات الثقافية والتاريخية السائدة في المجتمع. فالكثير من الرياضات تمارس فيها الأديان تأثيرها في كيفية تنشئة الأجيال عبر مجموعة من الطقوس. ذلك أن الأديان مثلا في مجتمعات الشرق الأقصى تؤمن بالتأمل méditation حيث يلاحظ من خلال تحية البداية والنهاية ومبادئ اللعبة هيمنة الطابع الديني. كما أن الدين الإسلامي يشجع على الرياضة والأنشطة البدنية كجزء من الطقوس

اليوميـة، فطقـس الصـلاة الـذي يتكرر خمـس مرات في اليـوم -إلى جانـب كونـه واجبـا دينيا- هو عبـارة عن تماريـن رياضية، إضافة إلى أن الدين الإسـلامي يشـجع على ممارسـة بعض الرياضـات مثل السـباحة والرماية وركـوب الخيل.

1) التبوريدة ممارسة رياضية تنافسية:

إذا كانـت التنشـئة الاجتماعيـة الرياضيـة ملازمـة للمجتمعـات البشـرية علـى مـرّ التاريـخ، فـإن قسـوة الحيـاة اليوميـة والبيئـة الطبيعيـة تجـبر الإنسـان البـدائي أن يمتـاز بالكفايـة البدنيـة للحفـاظ علـى قدرتـه الجسـمية للتصـدي للأعـداء المحيطيـن بـه، والقيـام بتوفـير غـذاءه مـن خـلال حمـلات الصيـد. كمـا «أن بقـاء العشـيرة كان يعتمـد علـى تمتـع أعضائهـا بصفـات بدنيـة ممتـازة كالقـوة والرشـاقة والسـرعة، وقـد كانـت العشـيرة تشـجع الأطفـال علـى الاهتمـام بالكفايـة البدنيـة لأنهـم كانـوا يعتبرونهـا وسـيلة لضمـان فـرص البقـاء»[13]. وبالنظـر الى التحـولات المتسـارعة والكبـيرة الـتي عرفتهـا المجتمعـات البشـرية، سـيما مـا يرتبـط بالعولمـة والاقتصـاد الاسـتهلاكي والتطـور التكنولـوجي الـذي تغيـر معـه نمـط عيـش الإنسـان، ومـا صاحبـه مـن قلـة النشـاط الحركـي وسـيادة الخمـول والرتابـة ممـا أثـر علـى صحتـه النفسـية والجسـدية، وعـرّض الكثيريـن للأمـراض المزمنـة كالسـمنة والسـكري وارتفـاع الضغـط والاكتئـاب... ومـن هنـا كان رهـان مختلـف الفاعلـين الاجتماعيـين هـو التصـدي لهـذه المخاطـر عـبر الترافـع علـى مبـدأ الرياضـة للجميـع عـن طريـق إتاحـة الفرصـة والإمكانيـات الضروريـة لـكل مواطـن أن يمـارس بشـكل حـر وواع النشـاط الحركـي تبعـا لرغبتـه ومتطلباتـه.

اسـترعت الطبيعـة الاجتماعيـة للرياضـة اهتمـام الباحثـين مـن مختلـف التخصصـات والمشـارب في حقـل العلـوم الاجتماعيـة عمومـا، سـيما منهـا علمـاء الاجتمـاع الذيـن اهتمـوا بالظاهـرة الرياضيـة وبالتربيـة البدنيـة في إطـار تخصـصي ألا وهـو سوسـيولوجيا الرياضـة. فمنـذ نشـر أول مقـال باللغـة الفرنسـية لنوربـيرت إليـاس «Norbert Elias»[14] -ضمـن مجلـة بيـير بورديـو عـام 1976- أحـدث تأثـيرا كبـيرا علـى المنظريـن في مجـال علـم الاجتمـاع الرياضي. كمـا لقـي كتابـه المشـترك مـع تلميـذه «ديونـين» «Dunning»[15] تنويهـا واستحسـانا مـن لـدن كبـار علمـاء الاجتمـاع الرياضي في فرنسـا أمـثـال: «Georges Vigarello» و«Jacque Defrance» الـذي عـرف انتشـارا واسـعا بفضـل كتابتـه باللغـة الفرنسـية، وأفـرزت نظريتـه حـول العنـف المقـنن «La violence maitrisée» منهجيـة تربويـة جديـدة تنبـني علـى التربيـة البدنيـة والرياضـة. ولـم تعـد الرياضـة عنيفـة لأن عنفهـا مقـنن، «ومثلمـا هـو معـروف فالجماهـير الرياضيـة تبقـى خاضعـة لقوانـين الدولـة، وهـو مـا يخفـف الاحتدامـات. فالرياضـة أقـل عنفـا بكثـير مقارنـة مـع ألعـاب الفرجـة الـتي عرفتهـا الأزمنـة الماضيـة؛ ذلـك أن الألعـاب اليونانيـة كانـت تنتهـي بالمـوتى والمشـوهين، وأشـكال المصارعـة الرومانيـة معروفـة جـدا، مثلمـا هـي معروفـة مباريـات ومنافسـات العصـر الوسـيط الـتي كانـت تختتـم بالمـوتى والعيـون المفقـوءة غالبـا، وكـذا منافسـات القريـة الـتي تكـون مرعبـة أحيانـا»[16].

تمثـل التبوريـدة أشـهر ألعـاب الفرجـة في المغـرب خـلال المواسـم الدينيـة والزراعيـة، واسـتطاعت أن تجـد مكانهـا الخـاص داخـل المجـال الرياضي منـذ التسـعينيات القـرن المـاضي، ضمـن فنـون الفروسـية التقليديـة تحـت لـواء الجامعـة الملكيـة لرياضـات الفروسـية. فهـي لـم تعـد مجـرد ظاهـرة صيفيـة أو طقسـا احتفاليـا بالمحاصيـل الزراعيـة بالبـوادي المغربيـة بعـد انتهـاء مواسـم الحصـاد. فقـد لوحـظ في السـنوات الأخـيرة، اهتمـام متزايـد بفـن الفروسـية التقليديـة، سـيما بعـد تصنيفهـا كرياضـة معـترف بهـا رسـميا، تخصـص لهـا مسـابقات وطنيـة كبطولـة المغـرب لفنـون الفروسـية التقليديـة ويحصـل خلالهـا الفائـزون علـى جوائـز مهمـة تزيـد صاحبهـا فخـراً يضـاف إلى الفخـر الـذي يشـعر بـه وهـو يمتلـك فرسـا بـين أفـراد القبيلـة. وإلى جانـب كـون التبوريـدة مناسـبة لخلـق

أجواء من المتعة والفرجة، فهي أيضا مناسبة للتنافس على عدة مستويات سواء على المستوى الشعبي أو الرسمي. يظهر التنافس هنا في جودة الحصان وفخامة الخيمة وكرامة الضيافة، ذلك أن الإكثار في الانفاق رمز للحظوة والمكانة الاجتماعية التي تتنافس حولها السربات والقبائل المشاركة. وبعد الارتقاء بألعاب الفروسية والتبوريدة إلى رياضة معتمدة تغيرت معها المعايير الفنية والتنافسية، لتحظى بتغطية إعلامية وبمتابعة جماهيرية وشعبية واسعة، مثل ما هو الشأن بخصوص معرض الفرس الذي ينظم سنويا بمدينة الجديدة بشراكة مع «الشركة الملكية لتشجيع الفرس، باعتبارها مؤسسة عمومية تعنى بتربية الخيول وسباقات وألعاب الفروسية، وتسهر على تنظيم كأس الحسن الثاني للتبوريدة، والدوري المغربي الملكي للقفز على الحواجز. علما أن المغرب يتوفر حاليا على أكثر من 300 فرقة لرياضة التبوريدة منضوية تحت لواء الجامعة الملكية للفروسية، وعلى 5900 فرس مخصصة لفنون الفروسية التقليدية»[17].

2) التبوريدة بصيغة المؤنث:

ارتبطت التبوريدة في المجتمع المغربي عبر العصور بالرجال، غير أن الأمر لم يعد كذلك اليوم، فكما هو الحال بالنسبة لاقتحام النساء لمختلف مجالات الحياة التي ظلت إلى عهد قريب حكرا على الذكور، فإنهن اقتحمن هذا الموروث الفني وحاولن منافسة الرجال. وصرنا نشاهد «سربات» للإناث مكونة من شابات ينحدر أغلبيتهن من أسر مولعة بالخيل والتبوريدة. وباتت تخصص لهن مسابقات أسوة بالفرسان. ولابد من التأكيد على أن طقوس اللعبة لا تختلف في ممارستها بين الذكور والإناث؛ نستقي هنا كمثال حديث الشابة «بشرى» مقدمة سربة التبوريدة بنواحي الرباط:

«اقتحمت مجال التبوريدة، بفضل التشجيع الذي حضيت به من قبل والدي وأخي، بالرغم من الصعوبات التي واجهتها خاصة نظرات الاستهجان وتعليقات بعض الرجال الذين لا يستسيغون ركوب

النساء للخيل. وأنا أهتم اليوم بتربية الخيل في منزلي القروي في إحدى ضواحي الرباط. وكافحت باستماته لتأسيس «سربتي» وعملت على استقطاب فتيات يعشقن ركوب الخيل، مع العلم أن لأغلبهن قريبا يمارس هذه الرياضة. بالرغم من الصعوبات التي واجهتني في الاحتفاظ بسربتي وتشجيع الفتيات على ممارسة هذ الفن؛ واجهت قلة الدعم المادي، وأيضا الأفكار النمطية التي تنظر إلى المرأة نظرة دونية سيما في المجال القروي».

كما نورد مثالا آخر للشابة «أميمة» التي استطاعت ركوب الخيل إلى جانب الرجال وهي في مقتبل العمر تحكي تجربتها:

«أنا فتاة قروية أنحدر من منطقة أولاد سعيد ضواحي مدينة سطات، درست شعبة الميكانيك بالمدينة، ولكنني ما زلت أقوم بالأعمال الفلاحية لمساعدة أسرتي القروية. اقتحمت التبوريدة بحكم أنني قريبة جدا من أبي الذي كان يصحبني معه باستمرار إلى المواسم والمهرجانات، مما ولد في حب هذا الفن والرغبة في ممارسته، وهي الرغبة التي حققتها والحمد لله. إنني صادفت صعوبات جمة لم تثنني عن رغبتي الجامحة في ركوب الخيل من قبيل الأفكار النمطية لذكورية التبوريدة والاستغراب الذي يبديه البعض من تواجدي بين الرجال، غير أنني في الوقت نفسه وجدت أناسا آخرين شجعوني وساندوني في تحقيق رغبتي، وبدأت في ركوب الخيل والتحقت بـ«سربة» عناصرها كلهم ذكور»[18].

يبدو من خلال هاتين الشهادتين أن المرأة استطاعت بالفعل أن تضمن لها مكانا بين الرجال في ممارسة تقليدية ظلت حكرا عليهم، وهو ما يعكس تحولا جذريا في التمثلات الاجتماعية المغربية بما يتماشى مع القيم المعاصرة. غير أنه، على غرار مجموعة من الأنشطة والقطاعات التي تأثرت بتبعات الحجر الصحي نتيجة تفشي وباء كورونا خلال العامين الماضيين، توقفت على إثره المهرجات والمواسم التقليدية، مما انعكس سلبا على ممارسي هذا التراث الفني سواء منهم النساء أو الرجال.

رياضة التبوريدة والتربية على قيمة المواطنة

لا شك أن الرياضة أصبحت ظاهرة عالمية، يمكن استخدامها كمنصة لتحقق العديد من الأهداف وحل عدد من القضايا والمشكلات الاجتماعية، نظرا لأنها حاملة لكثير من المعتقدات والاتجاهات الإيجابية التي لها علاقة بالقيم الاجتماعية والدينية. ويرجع الاهتمام المتزايد بالرياضة من طرف علماء الاجتماع – كموضوع للتفكير السوسيولوجي – إلى مساهمتها في إنتاج القيم التي تقوم على التعاون والعمل الجماعي والتفاني في العمل، وهي قيم تعزز شخصية الأفراد وتساهم في تحقيق الاندماج والنجاح والارتقاء الاجتماعي.

يمثل التعليم أول واجهة تربوية رياضية لنشر الوعي الرياضي والتكوين الصحي بين الأفراد والجماعات، عبرإدراج الرياضة المجتمعية ضمن سياسات تربوية منظمة وهادفة، ومن ثمة يصبح هذا النوع من التعليم أداة فعالة في بلوغ التنمية المنشودة. فالرياضة في جوهرها ممارسة تربوية، ذلك أنها لا تقتصر على تحقيق المتعة والفرجة فقط، بل إنها تعمل كذلك على تهذيب النفس وتربية النشء على قيم الاحترام والعمل الجماعي والتضحية التي يفترضها العمل في إطار الفريق. من هذا المنطلق لابد من تعليم قائم على المشاركة الفعلية والعملية للناشئة يخلصهم من أنانيتهم ويسهل عليهم عملية التكيف المرن مع بيئتهم ومحيطهم الاجتماعي.

تظهرالرياضة للمجتمعات كمجال للتربية على القيم، فهي التي تعمل على غرس القيم الأخلاقية في النفوس، وعلى بناء الشخصية الإنسانية الناضجة المتمسكة بالأخلاق الحسنة، بل غالبا ما ينظر إليها كورش لصناعة النموذج المثالي –بتعبيرماكس فيبر– للإنسان المقبول اجتماعيا؛ ذلك أن الرياضي هو الذي يتملك الأخلاق والروح الرياضية كالتعاون والتفاهم

والعمل الجماعي. وبما أن الرياضة تلعب دورا كبيرا في ترسيخ القيم النبيلة ونبذ العنف والتمييز والإقصاء وربط الجسور بين الجماعات والثقافات، فإن التساؤل الذي قد يواجهنا هو عن ماهية القيم ذاتها؟

يقودنا الحديث عن القيم من المنظور السوسيولوجي إلى جملة من الثنائيات القائمة على التصنيف والتمييز بين أنماط من القيم تبعا لاختلاف المرجعيات والخلفيات النظرية والمعرفية والإيديولوجية ولسياقات اشتغالها وتستند عليها الدوافع الأساسية الكامنة وراء المواقف والسلوكات؛ ذلك «أن القيم هي أصل القوانين والقواعد والاتفاقات والأعراف التي تحكم الجماعات والعلاقات بين أفرادها، إنها تشكل مرجعياتنا الأساسية وتمكننا من إجراء اختياراتنا الحاسمة، وتعمل على توجيه أفعالنا وسلوكنا بشكل كبير. فهي العناصر الأكثر استقرارا في شخصيتنا، وبالتالي هي المحرك الذي يعطينا الطاقة، وهي أساس الثقة بالنفس. وهكذا تعتبر القيم في جزء مهم منها إرثا مكتسبا من تربيتنا ومن الوسط السوسيوثقافي ومن الدين، ومن جميع الأفراد أو المجموعات الاجتماعية التي أثرت علينا»[19].

ففي المجال الرياضي هناك تفاعلات اجتماعية كبيرة أثناء الممارسة بحيث يتحدد تفاعل الفرد مع الآخرين عبر مجموع القيم التي ترتكز حول الالتزام والواجب والتضحية والمسؤولية إزاء الفريق الرياضي الذي ينتمي إليه. ولتحقيق الفوز والتفوق الرياضي فمن الضروري العمل على التوافق في القيم المتماثلة والسائدة داخل الفريق وحث الفرد على تقديم الأولوية لقيم الجماعة، لأن تقارب القيم بين أفراد الجماعة يسهل عملية ضبط سلوكهم ويعزز العلاقات بينهم، بينما يؤدي تصادم وتباين القيم بين الأفراد إلى زعزعة النظام والتماسك والانسجام داخل المجموعات الرياضية. يؤكد الحشحوشي في كتابه «علم الاجتماع الرياضي» أن التربية على المواطنة عن طريق الأنشطة البدنية والرياضية هو سعي إلى تنمية المعارف والكفاءات التي تمكن الشباب من تطوير قدراته الاجتماعية مثل العمل ضمن الفريق والتضامن والتسامح والروح الرياضية، احترام الآخر، المشاركة في مكافحة العنف، تكوين الحس النقدي، تعلم واحترام القوانين، معرفة الحقوق والواجبات، روح الانتماء إلى النادي أو الجمعية في إطار متعدد الثقافات[20].

ولا تقتصر الرياضة على حمولتها القيمية فقط، بل إنها تزخر بالعديد من العواطف القوية والمتنوعة، مثل الحب والكراهية، القوة والضعف، الفرح والحزن، القلق والطمأنينة، الأمر الذي يدل على أنها أكثر من مجرد ممارسة للألعاب الرياضية، فهي عبارة عن مجال محمل بالمشاعر والأحاسيس السلبية والإيجابية معا، والتي لها ارتباط وثيق بالظروف التي يعيشها الأفراد في حياتهم اليومية.

تبقى التبوريدة إحدى الممارسات الثقافية والرياضية المكونة للهوية المغربية، التي تضرب بجذورها في عمق التاريخ الحضاري، ولا شك أن العناية بالتراث الثقافي عموما، هو المدخل الأساس لتحقيق التنمية المحلية في أبعادها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وأن المحافظة على التراث وتثمينه هي دعامة أساسية، ليس فقط من أجل التنمية المنشودة، بل أيضا من أجل تحصين الهوية وترسيخ قيمة المواطنة، والشعور بالانتماء إلى الجماعة وإلى الإقليم الترابي، بناء على نظم وعلائق تربط بين الانسان وتراثه.

خاتمة:

إذا كان كل مجتمع يحيى بحياة تراثه، وأن العودة إلى التراث المحلي هي عودة إلى الهوية والذاكرة الجماعية وهي كذلك مساهمة في تحصين الشعور بالانتماء إلى وطن أو تقاليد أو نمط حياة. فإن الاستثمار في التراث، سواء المادي أو غير المادي، يعد بلا شك، مدخلا فيه تتحقق رؤية المجتمع وقيمه وتقاليده وفق مرجعية واضحة، تؤسس للهوية المغربية بتنوع وتعدد ثقافتها. فالرياضة تساهم بالتعريف بالثقافة بحيث

أنها تمارس بطرق وأشكال مختلفة داخل مجموعات اجتماعية متعددة. ويمكن لرياضة التبوريدة أن تجد لها مكانا داخل مختلف الثقافات والمجتمعات الإنسانية في جميع بقاع العالم، كما يمكنها أن تتطور إلى حد التمايز كليا حسب ثقافة كل مجتمع وحسب الشرائح والفئات الاجتماعية.

وبما أن التبوريدة تحظى عند المغاربة بأهمية خاصة باعتبارها رمزًا تاريخيًّا وتراثيًّا تتوارثه الأجيال، فلابد من تظافر الجهود بين مؤسسات الدولة والمجتمع المدني وباقي الفاعلين، من أجل العناية بهذا التراث وإعطائه المكانة التي يستحقها وجعله رافعة حقيقية للتنمية، عبر تحفيز المواطنين على العناية بها (التبوريدة) وتشجيع النساء على ممارستها والتعريف بها في الخارج والمرافعة من أجل جعلها رياضة عالمية.

ولتطوير وتجويد ممارسة فن ورياضة التبوريدة -كرمز للهوية المغربية يعزز لدى الأفراد الشعور بالانتماء ويرسخ لديهم قيم المواطنة ويساهم في تكوين شخصية الفرد وتوطيد علاقته بالمجال الترابي الذي ينتمي إليه- ولضمان تجددها باستمرار ونقلها من جيل إلى آخر، ينبغي تكثيف البحوث العلمية والأكاديمية بعقد الملتقيات والندوات حول التبوريدة وسبل المحافظة عليها والترويج لها. كما ينبغي أيضا العناية برياضة التبوريدة وإعطاؤها المكانة التي تستحقها ليس فقط عن طريق التركيز على طابعها الاحتفالي والفرجوي، بل بإعطاء الأهمية لترويج كل المنتجات والمعدات والحرف المرتبطة بهذه الرياضة (السروج، المكاحل، اللباس، الخنجر، اللجام...) والعمل على إنعاش تسويقها ضمن منظور اقتصادي سياحي تضامني.

الهوامش :

1. نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر: أمين أنور الخولي، الرياضة والمجتمع، سلسلة عالم المعرفة 216، (الكويت: دجنبر 1996)، ص 5.
2. عبد الاله فرح، الرياضة والدين: تحليل من منظور سوسيولوجي، مجلة العلوم الاجتماعية، (ألمانيا: المركز الديمقراطي العربي، العدد السادس، أكتوبر 2018)، ص 47.
3. فرح، ص 44.
4. إدوارد شيلز، التراث: تأصيل وتحليل من منظور علم الاجتماع. ترجمة احمد الجوهري وآخرون، القاهرة: مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، 2004، ص 38.
5. محمد ايت حمزة، الموروث الثقافي والتنمية المحلية، ضمن كتاب جماعي: الصحراء الأطلنتية المغربية البيئة والمجال وتحديات التنمية الترابية، تنسيق عبد الرحيم وطفة وعبد العزيز فغراس، (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 202، 2020)، ص 250.
6. منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة UNESCO، "ما هو التراث الثقافي غير المادي؟"، شوهد في 2022/05/20 في:
   - https://bit.ly/3P6cOSB
7. منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة UNESCO، "ما هو التراث الثقافي غير المادي؟"، انظر الرابط:
   - https://bit.ly/3aMMcH8
8. أنظر الرابط: https://bit.ly/2oew1Ks
9. المرجع نفسه.
10. بوطقوطقة مبروك، لعبة الفانتازيا في خدمة السياحة الصحراوية، ضمن كتاب جماعي: مجمع أعمال الملتقى الدولي الأول حول: "الأنشطة الترفيهية والألعاب التقليدية ودورها في تطوير السياحة الصحراوية"، يومي: ¾ دجنبر 2014، معهد علوم وتقنيات النشاطات البدنية والرياضية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر. ص. 84.
11. مقتطف من قصيدة زجلية حول التبوريدة ل: هشام شفيق
12. إيف فاركاس، الرياضة والسياسة والفلسفة: العقل السليم في الجسم السليم؟، ترجمة وتقديم: عبد الجليل بن محمد الأزدي وكريمة بلعز، (مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات 2011)، ص 17.
13. الحشحوش، ص 124.
14. Elias Norbert, « Sport et violence », Actes de la recherche en sciences sociales, n 6, V. 2, p. 4
15. Elias Norbert, Dunning Eric , Sport et civilisation : la violence maitrisee, Paris, Fayard, 1994.
16. إيف فاركاس، الرياضة والسياسة والفلسفة: العقل السليم

في الجسم السليم؟، ترجمة وتقديم: عبد الجليل بن محمد الأزدي وبلعز كريمة، المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات -مراكش. ص. 41.

17. https://bit.ly/3NxqiFy الجامعة الملكية للفروسية شوهد بتاريخ : 29/06/2022 على الساعة : الثامنة مساء
18. المرجع: ربورتاج أعدته الجريدة الإليكترونية المغربية هيسبريس: https://youtu.be/rpLgRdVbDg
19. عبد اللطيف كداي، التحولات الاجتماعية القيمية للشباب المغربي محاولة للرصد والفهم، "مجلة كلية علوم التربية"، العدد السابع، -السلسلة الجديدة، (يونيو 2015). ص. 81.
20. الحشحوشي، المرجع نفسه، ص، 160.

المراجع العربية:

1. احمد سكونتي، "آفاق الاعتراف الدولي بالتراث الصحراوي"، ضمن أعمال ندوة الداخلة: التراث الصحراوي التاريخ والذاكرة، المجلس الوطني لحقوق الانسان. (2011)
2. ادريس جحيدي، "التربية البدنية والرياضة المدرسية من الانشغالات البيداغوجية إلى المقاربات الديداكتيكية"، منشورات عالم التربية، (2011).
3. إدوارد شيلز، التراث: تأصيل وتحليل من منظور علم الاجتماع. ترجمة احمد الجوهري وآخرون، القاهرة: مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، 2004،
4. أمين أنور الخولي، الرياضة والمجتمع، سلسلة عالم المعرفة 216، (الكويت: دجنبر 1996).
5. إيف فاركاس، الرياضة والسياسة والفلسفة: العقل السليم في الجسم السليم؟، ترجمة وتقديم: عبد الجليل بن محمد الأزدي وبلعز كريمة، (مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات 2011)،
6. بوقطوقة مبروك، لعبة الفانتازيا في خدمة السياحة الصحراوية، ضمن كتاب جماعي: مجمع أعمال الملتقى الدولي الأول حول: "الأنشطة الترفيهية والألعاب التقليدية ودورها في تطوير السياحة الصحراوية"، يومي 3 و4 دجنبر 2014، معهد علوم وتقنيات النشاطات البدنية والرياضية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر.
7. خالد محمد الحشحوش، علم الاجتماع الرياضي، الطبعة الأولى، (مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، 2013).
8. رحمة ميري، جرد التراث غير المادي، ضمن أعمال ندوة الداخلة: التراث الصحراوي التاريخ والذاكرة، المجلس الوطني لحقوق الانسان، (2011).
9. عبد الاله فرح، "الرياضة والدين: تحليل من منظور سوسيولوجي"، مجلة العلوم الاجتماعية، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا، العدد 6، (أكتوبر 2018).
10. عبد اللطيف كداي، التحولات الاجتماعية القيمية للشباب المغربي محاولة للرصد والفهم، "مجلة كلية علوم التربية"، العدد السابع، -السلسلة الجديدة، (يونيو 2015).
11. محمد ايت حمزة، الموروث الثقافي والتنمية المحلية، ضمن كتاب جماعي: الصحراء الأطلنتية المغربية البيئة والمجال وتحديات التنمية الترابية، تنسيق عبد الرحيم وطفة وعبد العزيز فغراس، (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 202، 2020).

المراجع الأجنبية:

1. Christian Pociello (dir.), Sports et société, Paris, Vigot, 1981.
2. Elias Norbert, « Sport et violence », Actes de la recherche en sciences sociales, n 6, V. 2,
3. Elias Norbert, Dunning Eric , Sport et civilisation : la violence maitrisee, Paris, Fayard, 1994.
4. Pierre Bourdieu, « Comment peut-on être sportif ? », in Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Paris, Minuit, 1980, p. 173-195.

مواقع إلكترونية:

1. الجريدة الإليكترونية المغربية هيسبريس، شوهد في 01/03/2022 في:
– https://youtu.be/rpLgRdVbDg
2. الجامعة الملكية للفروسية شوهد في 29/06/2022 في:
– https://bit.ly/3NxqiFy
– https://bit.ly/3NxqiFy
– www.frmse.ma
3. منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة UNESCO، "ما هو التراث الثقافي غير المادي؟"، شوهد في 20/05/ 2022 في:
– https://bit.ly/3aMMcH8

الصور

– الصور من الفوتوغرافي علي القميش - مملكة البحرين .

د. عبدو أحمد – سوريا

عادات وتقاليد قبيلة السادة البكَّارة في محافظة حلب

قبل البدء بالحديث عن عادات وتقاليد السادة البكَّارة في محافظة حلب لابد لنا من تقديم نبذة مختصرة عن هذه القبيلة لتعريف القارئ بها قبل أن ندخل في عاداتها وتقاليدها.

تنتسب قبيلة السادة البكَّارة لأجدادها آل بيت النبوة وبالأخص جدهم محمد عليه وعلى آله وأبنائه وذريته الطيبين الطاهرين أشرف الصلاة وأفضل التسليم[1].

اكتسبت قبيلة السادة البكَّارة اسمها الذي تُعرف به اشتقاقاً من جدها الكبير الإمام محمد الباقر عليه السلام، وتلفظ البقارة بـ(البكَّارة)، حسب اللهجة المحلية، وفي الموصل تلفظ على مفردها البجاري. وهي عشيرة عربية هاشمية النسب عدنانية الحسب من العرب المستعربة الأصيلة

المشهورة بأنقى السجايا وأسطع الخصال، وعرفت بالبسالة والكرم والوقار ولهذه القبيلة مكانتها الرفيعة ومنزلتها الجليلة بين العشائر ويكفي أنها تنتمي إلى الدوحة الهاشمية[2]، ونخوتها (اخوة ردسة) أما صيحتها فهي (العايد).

وأما لفظة سيد فقد وردت في الكتاب والسنة، ففي كتاب الله قال تعالى:﴿مُصَدِّقاً بِكَلِمَةٍ مِنَ اللهِ وَسَيِّداً وَحَصُوراً﴾[3]. أما في السنة فقد ورد عن أبي ليلى عن الحسن بن علي رضي الله عنه قال، قال رسول الله ﷺ: يا أنس انطلق فادع لي سيد العرب، فقالت عائشة رضي الله عنها: ألست سيد العرب؟ قال: أنا سيد ولد آدم وعلي سيد العرب[4].

وتعني لفظة السَّيِّدُ المالكُ والمَلِكُ، والمولَى ذو العبيد والخدم، والمُتَوَلِّي للجماعة الكثيرة، وكل من افتُرِضت طاعته، وهو لقب تشريف يخاطب به الأشراف من نسل الرسول ﷺ[5].

كما يطلق لفظ سيد على كل من ينحدر من ذرية علي بن أبي طالب عليه السلام عند علماء الأنساب[6]، ومن المُعتقد أنَّ اللفظة مشتقة من قول الرسول الكريم ﷺ(الحسن والحسين سيدا شباب أهل الجنة)[7].

وفي العهدين العباسي والعثماني سُمي (السَّيِّدُ) شريفاً حيث أحدثوا منصب نقابة الأشراف لتدقيق صحة الأنساب العلوية لإعفائهم من الخدمة العسكرية، أو إعطائهم بعض الحقوق أو رعايتهم بشكل متميز حرمة لمكانتهم وقرابتهم من الرسول صلى الله عليه وآله وسلم، ولكل بلد تسمياته ففي العراق تطلق كلمة السَّيِّدُ على كل علوي، وفي الحجاز يسمى السَّيِّدُ شريفاً، أما في المغرب فتطلق كلمة السَّيِّدُ على كل حسني وحسيني، وفي مصر حصروا اسم الشريف على ذرية الحسن والحسين[8]. ويشترط في السَّيِّدِ أن يكون حليماً كريماً تقياً[9].

وتشمل عادات وتقاليد قبيلة السادة البكّارة ما يلي:

1) اختيار زعيم أو شيخ للقبيلة:

من العادات المشتركة بين أفراد القبائل بشكل عام وقبيلة السادة البكّارة في محافظة حلب بشكل خاص هي عادة اختيار زعيم لهم، ومن صفاته:

1. أن يمتلك مجموعة من الأخلاق المجتمعة مع بعضها البعض المتمثلة بالشهامة والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وخدمة أفراد القبيلة بما يحقق مصالحها ويؤدي إلى ازدهارها، وكان التأكيد على هذه الصفات دون غيرها لأنها ما إن توافرت في شخص ما حتى ميرته عن باقي أفراد القبيلة وأهلته لسيادتها.
2. أن تتوفر له حاضنة شعبية، أي أن يكون محبوباً من أفراد أسرته وأفراد القبيلة، لأنَّ المحبة تؤدي إلى التفاف أفراد أسرته وقبيلته من حوله، وبالتالي تقبل الأوامر التي يمليها عليهم وهذا أمر مهم جداً لتوحيد آراء أفراد القبيلة لاتخاذ أي قرار يخص مستقبلها[10].
3. أن يكون ذو شخصية قوية تتمكن من فرض احترامها وتقديرها على الوجهاء وباقي أفراد القبيلة، وفي حال مخالفة أحد أفراد القبيلة لأوامره يقوم برفع القدر عنه، وهذا يؤدي إلى كرهه من قبل كافة أفراد القبيلة. وكون الزعيم قوي الشخصية لا يعني هذا أن يكون زعيماً فظاً قاسياً، بل أن يكون بساماً مع أفراد عشيرته في طباعه قليل من اللين، ومع ذلك يترفع عن المزاح السخيف، والهزل، والكلمات النابية المسيئة، فيفرض بذلك على كل أفراد القبيلة محبته واحترامه مع الخوف منه، لا لأنهم يحترمونه فقط ولكن لأنهم يحرصون على محبته لهم[11].
4. أن يكون كريماً معطاءً لكافة أفراد قبيلته ولأفراد القبائل الأخرى، فيجود بما تسمح له الحال في أثناء طلب المساعدة المالية، فلا يتردد في التبرع بالأموال أو حتى المؤون الغذائية أو بقطع الأرض في حال دعت الضرورة لذلك.

5. أن يكون حليماً وحكيماً بالوقت نفسه في اتخاذ قراراته، فلا يتسرع في اتخاذ أي قرار في أي أمر كان حتى لو كان يخص أهل بيته دون تقليبه على كافة الأوجه، وأن يبتعد عن تحكيم عواطفه الشخصية في اتخاذ القرارات أو تنفيذها.

6. أن يكون عادلاً في إطلاق أحكامه على أبناء قبيلته فينصف المظلوم ويقتص من الظالم.

ولابد قبل أن ننهي الحديث عن صفات الزعيم أن نذكر أنَّ وفرة المال لاتعد من الصفات التي يجب أن تتوافر في الشخص لاختياره زعيماً، فامتلاك المال ليس ضرورياً أمام الصفات السالفة الذكر لتعيينه زعيماً.

كما تميزت قبيلة السادة البكارة بمجموعة أخرى من العادات الراسخة فيها ورّثها الأجداد إلى الأبناء ومن ثم الأحفاد، وهي:

2) إكرام الضيف:

وأبرز هذه العادات هي إكرام الضيف، سواءا كان من أفراد قبيلتهم أو عابر سبيل لا تربطه بالعشيرة صلة قرابة[12]. وهذا إن دلَّ على شيء فإنه يدل على محبة أفراد العشيرة للضيوف دون النظر إلى صلتهم بقبيلة السادة البكَّارة، وتمسكهم بسنة النبي محمد عليه وعلى آل بيته أفضل الصلاة والتسليم وفقاً للحديث النبوي الشريف: فعن أبي سلمة، عن أبي هريرة رضي الله عنهما- عن النبي صلى الله عليه وعلى آل بيته أفضل الصلاة والتسليم قال:

(من كان يُؤمن بالله واليوم الآخر فليُكرم ضيفه ومن كان يُؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليسكت[13].

وكانت عادة إكرام الضيف لا تشمل الأغنياء من أبناء القبيلة بل الفقراء أيضاً، فعندما يدخل ضيف إلى أحد بيوت القبيلة الفقيرة فإنهم يقدمون له أجود ما لديهم من طعام أو شراب مع الترحاب المستمر به ليشعر الضيف بأهمية وجوده، وفي حال كان البيت مفتقراً للطعام والشراب يلجأ صاحب البيت لاستدانة المال لإكرام ضيوفه.

في حين كان الأغنياء من أهل القبيلة يكرمون الضيوف بذبح إحدى أنواع المواشي وصنع وليمة فاخرة كانت تحتوي على أشهى أطعمة العشيرة التقليدية وهي المنسف الذي يتكون من الأرز والفريكة، المغطى بقطع لحم الذبيحة[14].

3) تأدية الأمانة لأصحابها:

ومن عاداتهم أيضاً تأدية الأمانة لأصحابها والحفاظ عليها، وعدم المساس بها، إلى أن يأتي صاحبها ويطالب بها فترد إليه كما كانت. فاشتهر أفراد قبيلة السادة البكَّارة بهذه العادة الحسنة، مما جعلهم مقصداً لكل شخص يرغب بإيداع أمانته وهو مرتاح البال[15].

4) إغاثة الملهوف:

فبالنسبة إلى إغاثة الملهوف يُلاحظ أنَّ أي فرد من أفراد قبيلة السادة البكارة يهب إلى مساعدة أي إنسان يجده في الطريق أو يقصده في بيته لطلب حاجة ما، وهي من الصفات النادرة التي أصبحنا نفتقد إليها اليوم في مجتمعاتنا المعاصرة[16].

5) الشجاعة:

أما الشجاعة فهي عادة تمشي في عروق أبناء القبيلة مع دمائهم النابضة في عروقهم، ففي أثناء حدوث أي مشكلة نجد أنَّ ابن القبيلة يتدخل بين الأطراف المتصارعة دون خوف أو وجل بغية حل النزاع، في حين نلاحظ اليوم أنَّ معظم الشباب جبناء يبتعدون عن الدخول في المنازعات.

وتاريخ قبيلة السادة البكَّارة كما ذكرنا سابقاً كان حافلا بالمواقف الشجاعة كمحاربة اللصوص، والإقطاعيين، ومن ثم الدخول مع الثوار لطرد المحتل العثماني ومن بعده الفرنسي. ومن المواقف التي تدخل في خلق الشجاعة والتي اعتبرها أفراد القبيلة عادة متوارثة هي قول كلمة الحق، ونصرة المظلوم حتى لو كان ظالمه على درجة كبيرة من القوة، وهذا يدل على تمسكهم بتعاليم النبي محمد عليه وعلى آل بيته أفضل الصلاة والتسليم، فعن أنس رضي الله عنه، عن النبي محمد

صلى الله عليه وعلى آل بيته أفضل الصلاة والتسليم قال:

عَنْ أَنَسٍ، عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: انْصُرْ أَخَاكَ ظَالِمًا أَوْ مَظْلُومًا، قُلْنَا: يَا رَسُولَ اللهِ، نَصَرْتُهُ مَظْلُومًا فَكَيْفَ أَنْصُرُهُ ظَالِمًا؟ قَالَ: تَكُفُّهُ عَنِ الظُّلْمِ، فَذَاكَ نَصْرُكَ إِيَّاهُ[17].

وبسبب شجاعتهم في قول كلمة الحق أصبحوا مقصداً لجميع أفراد القبائل الأخرى لحل النزاعات المستعصية، بهدف نشر الاستقرار والأمن بين العشائر المجاورة عملاً بأحد أقوالهم المشهورة عندما يكون الخير بأرض جارك تجده بديارك.

6) صلة الرحم:

وبالنسبة لصلة الرحم فقد حرص أبناء قبيلة السادة البكّارة على التمسك بتعاليم النبي محمد عليه أفضل الصلاة والتسليم، وتعاليم آل بيته بالتأكيد على صلة الرحم وفقاً للحديث النبوي الشريف: فعن أبي هريرة رضي الله عنه، عن النبي عليه وعلى آل بيته أفضل الصلاة والتسليم قال:

(من سرَّهُ أن يبسطَ له في رزقه، وأن ينسأَ له في أثره، فليصل رحمه)[18]

لذا فقد كان أبناء هذه القبيلة يصلون أرحامهم وأقاربهم في كافة مناطق سوريا، وحتى في الدول الأخرى المتواجدين فيها، وبالفعل عادت صلة الرحم بعظيم الفائدة على قبيلة السادة البكارة حيث أدت إلى توثيق أواصر المحبة بين أفراد هذه القبيلة في كل أرجاء سوريا، وعدد من الدول العربية الأخرى.

7) التكافل الاجتماعي:

ومن العادات الحسنة التي توارثها أبناء قبيلة السادة البكارة هي التفاني في خدمة أبناء القبيلة

صورة رغيف خبز وهو يُصنع على الصاج، وتعتبر صناعة الخبز على الصاج من الصناعات التقليدية التي يتوارثها أبناء قبيلة السادة البكّارة على الرغم من انتشار الأفران الحديثة.

لبعضها البعض في إطار التكافل الاجتماعي الواجب على كل أفرادها. ففي مواسم حصاد الحبوب تجد أنَّ أبناء العشيرة قديماً كانوا يجمعون بعضهم على شكل مجموعات ويخصصون أياما محددة لحصاد محصول كل فرد من أفراد القبيلة، اتُبعت هذه العادة عندما كانت أساليب الحصاد بدائية تعتمد على المنجل اليدوي. أما اليوم ومع تطور أساليب الحصاد المعتمدة على الآلات الحديثة فقد ظهر التعاون بين أفراد القبيلة عن طريق إعارة القادرين على شراء هذه الآلات الحديثة لفقراء القبيلة والقرية.

إضافة إلى تعاون أفراد القبيلة قديماً وحديثاً مع بعضهم البعض في الأفراح والأحزان عن طريق تقديم المساعدة بالجهد والمال. ففي الأحزان يُقدم أفراد القبيلة على مواساة أهل الفقيد ومساعدته في استقبال المعزين وتحضير الطعام على روح الفقيد، ودفع التكاليف المادية في حال كانت أسرته من الأسر المحتاجة.

أما في الأفراح وخاصةً حفلات الزفاف فكان أبناء القبيلة يتعاونون في جمع مبلغ مالي لإعانة العريس على تكاليف الزواج في حال كان فقيراً، كما كانوا يتطوعون لمساعدته في تجهيز بيته ونقل الأثاث المنزلي إليه.

ومن عادات قبيلة السادة البكارة المتوارثة هي زواج الرجال بأكثر من امرأة دون الجمع بأربعة نساء بحسب وصايا الرسول الكريم عليه وعلى آل بيته أفضل الصلاة والتسليم والقرآن الطاهر الشريف. وكانت غاية الرجال من الزواج بأكثر من امرأة هو إنجاب عدد كبير من الأبناء بهدف زيادة عدد أفراد القبيلة التي وصُفت بأنها من القبائل كثيرة العدد[19]، وامتثالاً بحديث الرسول ﷺ (تَزَوَّجُوا الوَلُودَ الوَدُودَ، فَإِنِّي مُكَاثِرٌ بِكُمُ الأُمَمَ يَومَ القِيامَةِ)[20].

ولكي تتقاسم النساء مهام الحياة القاسية، من جمع الحطب لإشعال النار, وصناعة الخبز اليومي عن طريق طهيه بالتنور أو على الصاج، وجلب المياه من الآبار بشكل يدوي، إضافةً إلى ممارسة أعمال الزراعة الشاقة، والأعمال المنزلية، وتربية الأبناء. أما في الوقت الحالي فنلاحظ أنَّ هذه العادة قد أصبحت قليلة بسبب الأدوات العصرية الحديثة التي كان لها دور كبير في تخفيف الجهد عن المرأة والرجل فاكتفى الرجل بالزواج من امرأة واحدة في كثير من الأحيان.

8) الاحتفالات الدينية:

وفيما يخص العادات المتوارثة في قبيلة السادة البكَّارة والمتعلقة بالدين الإسلامي فكان أبرزها إحياء ذكرى ولادة الرسول الكريم عليه وعلى آل بيته أفضل الصلاة والتسليم في اليوم الثاني عشر من ربيع الأول من كل عام هجري.

فمن مظاهر الاحتفال بهذه الذكرى نصب بيوت الشعر في القرية وتهيئتها لاستقبال المنشدين الدينيين لإنشاد الأغاني النبوية التي تزخر كلماتها بمديح النبي وآل بيته عليهم أفضل الصلاة والتسليم، وفي أثناء اندماج المحتفلين مع الأناشيد الدينية وترديد كلماتها الجميلة، كان أفراد من قبيلة السادة البكارة يوزعون الحلويات على الحاضرين.

وفي شهر رمضان المبارك كان لأفراد قبيلة السادة البكَّارة عادات تشبه أهل محافظة حلب، فعندما يهل هلال شهر رمضان تبدأ المباركات بين أفراد العائلة الواحدة وبين أفراد القبيلة في هذا الشهر الفضيل، فيذهب وجهاء العشيرة إلى زعيمها يهنئونه بمناسبة حلول هذا الشهر، وإلى القبائل الأخرى للقيام بواجب التهنئة إلى مشايخها باسم زعيم قبيلة السادة البكارة.

وحرص وجهاء العشائر على دعوة أفراد العشيرة للإفطار في رمضان على خيرة أنواع الأطعمة كمناسف الأرز والفريكة التي تغطيها لحوم المواشي اللذيذة، وإلى جانبها اللبن الرائب. وذلك لإطعام الفقراء من أهل القرية طعاماً دسماً لا يستطيعون تناوله في بيوتهم. في حين كان أبناء القبيلة يتبادلون أطباق الأطعمة قبل آذان المغرب مع الأقارب والجيران وهي عادة تزيد من أواصر الود والمحبة بين الأفراد.

كما حرص زعيم القبيلة ووجهائها وأفرادها على أداء صلاة التراويح في المساجد للتزود بالحسنات قدر المستطاع في هذا الشهر الفضيل، والإكثار من توزيع الصدقات المادية على المحتاجين والفقراء. إضافةً إلى قيام المثقفين دينياً من أفراد قبيلة السادة البكَّارة بإعطاء الدروس الدينية والمواعظ.

ومن المناسبات التي كانوا يحرصون على إحيائها هي عيد الفطر وعيد الأضحى، فمن التقاليد المتوارثة في عيد الفطر في هذه القبيلة أن يؤدي الوجهاء صلاة العيد، ومن ثم يتوجه زعيم القبيلة ومن خلفه أبناؤها لزيارة مقابر موتاهم وشهدائهم، وقراءة ما يتيسر من القرآن الكريم قرب القبور، وزرع زهور جديدة إضافةً إلى القديمة، ونثر أنواع الحلوى على هذه القبور على روح موتاهم وهو تقليد متبع في قبيلة السادة البكارة كانت الغاية منه أن يتناول الأطفال هذه الحلوى ويحصل المتوفى على الأجر والثواب.

وبعد العودة من زيارة مقابر أفراد العشيرة وأفراد القرية المتوفين، يأمر زعيم القبيلة عشيرة أبنائها بإقامة وليمة في مضافته، كان الطعام الأساسي المقدم فيها هو اللبنية لكونها طعاماً مريحاً للمعدة بعد صيام شهر

صورة المنسف عند قبيلة السادة البكارة

كامل، ويدعو كافة الوجهاء لحضور مائدة زعيم القبيلة، وهدف الزعيم من ذلك جمع كافة أفراد العشائر على هذه المائدة للتقريب بين أفراد القبيلة وإنهاء النزاعات.

وكانت هذه العادات نفسها متبعة في عيد الأضحى باستثناء اختلاف وحيد، ألا وهو نحر الأضاحي من الماشية، والتي تشمل كل أنواعها من البقر والأغنام والماعز والجمال، بعد أداء صلاة عيد الأضحى، طبعاً يساهم الزعيم بالتضحية بالنسبة الكبرى من هذه المواشي، في حين يضحي أفراد القبيلة كل حسب مقدرته المادية على أرواح موتاهم، وكان الغرض الأساسي من تقديم هذه الأضاحي التقرب من الله سبحانه وتعالى بالدرجة الأولى، ومن ثم تحصيل الثواب والجزاء من الله عند توزيع لحومها على فقراء العشيرة والقرية وحتى القرى المجاورة.

وفي كلا العيدين يقوم أفراد القبيلة بتبادل الزيارات بين بعضهم البعض وتناول أطباق الحلوى التقليدية فرحاً بهذه المناسبة كالسيالات، وغيرها من حلويات العيد التي يقوم أفراد القبيلة بجلبها من مدينة حلب في أثناء نزولهم إليها لشراء الملابس الجديدة لكل أفراد الأسرة.

أما عن التقليد المتبع داخل أفراد العائلة الواحدة في قبيلة السادة البكّارة فهو اجتماع الأبناء مع زوجاتهم وأطفالهم في منزل الأب في أول يوم العيد سواءً عيد الفطر أو عيد الأضحى وتناول طعام الإفطار والغداء وأطباق الحلوى اللذيذة والأشربة.

ومن الأفراح التي كانت تقام على مدار السنة هي حفلة الختان للمواليد الصبيان ويُقال لها بالعامية عند أبناء العشيرة (حفلات الطهور)، والتي كانت تقام عند تطهير المواليد الجدد من الصبيان عملاً بسنة الرسول الكريم عليه وعلى آل بيته أفضل الصلاة والتسليم[21].

9) الأكلات الشعبية في موروث قبيلة السادة البكارة الثقافي:

ومن الجدير بالذكر أنَّ أبرز طعام القبيلة التقليدي هو المنسف الذي كان يتألف من الفريكة والأرز المطهوين، حيث تضع نسوة القبيلة الفريكة أولاً في أطباق خاصة كبيرة وتغطيها بالأرز ومن ثم يغطين المنسف بأكمله بلحوم المواشي المسلوقة بعظمها وخاصةً لحم الخروف وبجميع أنواع المكسرات من فستق حلبي ولوز، ومن ثم تُزين برأس الخروف المطهو.

ومن المأكولات الشهيرة المليحية أو الأكلة البجارية، وهي تتكون من خبز الصاج ولحم الخروف العواس البلدي بعظمه واللبن الرائب والسمن العربي الأصلي، وتعدّ من أفضل الأطعمة لدى أبناء قبيلة السادة البكَّارة ومن أجودها، وكان هذا الطبق يقدم في مواسم الاحتفالات الكبيرة وفي رمضان وفي الأعياد أو في التعازي عند وفاة فرد من أفراد القبيلة أو عند زيارة زعيم قبيلة أخرى قبيلة السادة البكَّارة، فتقديم هذا الطبق كان له رمزية في القبيلة، وهذه الرمزية تتمثل بأنَّ الشخص المقدم له هذا المنسف هو ذو أهمية بالنسبة لزعيم القبيلة وأفرادها ويلقى احتراماً كبيراً من قبلهم[22].

أما بالنسبة إلى أبرز طعام العشيرة التقليدي من الحلويات، فيتربع على رأسها نوع من أنواع الحلويات يُعرف باسم السيالة: وهي عبارة عن طحين القمح تقوم النساء بعجنه وتخميره في الليل، وفي الصباح الباكر تجتمع النسوة ويقمن بتقسيمه إلى كرات صغيرة، ومن ثم تخميره لمدة ساعين، وفي أثناء ذلك يشربن القهوة العربية المرة ويتبادلن الأحاديث، وبعد اختمار العجين مرة أخرى يقمن بتحويل كل كرة من كرات العجين إلى رغيف رقيق جداً، ثم يخبز على الصاج، وبعد نضج الرغيف تضع النساء مجموعة من الأرغفة الناضجة فوق بعضها وتقطعهن قطعا صغيرة مربعة أو مثلثة، ثم تصب النساء فوقها السمن العربي والعسل، ومن ثم يقمن بتزيينه بالفستق الحلبي. كما كانت النساء في قبيلة السادة البكَّارة يصنعنَّ أنواع أخرى من الحلويات البسيطة التي لا تتطلب وقتاً كبيراً، بسبب انشغالهن بأعمال البيت والزراعة، ومنها المأمونية التي كانت تتألف من السميد والسكر والسمن العربي والقشطة، والمشبك المؤلف من السميد والسكر والقرفة، التي تعتبر من الأكلات الحلبية تعلمتها نساء قبيلة السادة البكَّارة من النسوة الحلبيات نتيجة لاحتكاكهن بهن.

وعن أهم المشروبات التي تناولها أفراد عشيرة البكارة وتوارثوها عن أجدادهم اللبن الرائب المصنوع

حجر رحى يُستخدم لطحن الحبوب توارثه أبناء قبيلة السادة البكَّارة عبر الأجيال

من حليب المواشي، الذي يُعرف باللهجة العامية في العشيرة باسم (الشنينة)، أو (الخاثر)[23].

10) ملابس أفراد قبيلة السادة البكارة:

أما عن لباس أفراد القبيلة التقليدي فقد كان وجيه العشيرة يرتدي الكلابية الناصعة البياض، وفوقها العباءة المصنوعة من الحرير في الصيف، وفي الشتاء تكون مصوفة من الداخل لرد البرد القارس، ويضع على رأسه المنديل الأبيض المخطط بالأحمر وفوقه العكال الأسود، ويقال له البريم أيضاً. وتحت الكلابية يرتدي السروال الأبيض، والكسرية السوداء في القدمين.

ومن الجدير بالذكر أنَّ العباءة والمنديل والعكال كانت تميز الوجيه عن بقية أفراد القبيلة، أما بقية أفراد القبيلة من الرجال فكانوا يرتدون الكلابية الفضفاضة السوداء أو الفضية، ونادراً ما كانوا يرتدون اللون الأبيض بسبب الحرص على عدم اتساخها في أثناء أداء أعمال الحياة اليومية، كما كان الرجال يرتدون الجاكيت فوق الكلابية في الشتاء، والسراويل السوداء اللون تحت الكلابية وفي الأرجل يرتدون الكسرية.

ونلاحظ تخلي شباب قبيلة السادة عن لباسهم التقليدي عند ذهابهم إلى المدينة، لإكمال تعليمهم في الجامعات بهدف مواكبة تطور العصر في حداثة الأزياء.

سيف تناقلته أفراد قبيلة السادة البكّارة عبر الأجيال

فبالنسبة للشباب فإنهم يرتدون القميص والبنطال الحديث، أو الطقم الرسمي المؤلف من قميص وبنطال وجاكيت وكرافة في حال دخولهم إلى الجامعة، والبنات يرتدين كنزة، وتحتها تنورة ومن فوقها المانطو المتحضر مثل بنات المدينة. طبعاً هذا لا يعني أنهم تخلوا عن ملابسهم التقليدية المتوارثة ولكنهم كانوا يرتدون هذه الملابس تماشياً مع موضة العصر، وعندما يعودون إلى قريتهم يرتدون ملابسهم التقليدية الجميلة. إلّا أنَّ جزء من أفراد هذه القبيلة قطعت صلاتها بقبيلة السادة البكّارة فتخلت عن هذه العادات العشائرية التي تميز أفراد هذه القبيلة وفضلت التحضر واتباع عادات وتقاليد أبناء محافظة حلب[24].

11) توارث المقتنيات المادية:

وأهم ما يميز أبناء القبيلة هو محافظتهم على تقليد مهم ألا وهو توريث المقتنيات الخاصة من الآباء إلى الأبناء، ومازال هذا التقليد متوارثاً حتى الوقت الحاضر على الرغم من تطور الحياة المعاصرة، وتتألف هذه المقتنيات من دلال القهوة، والمهباج، والمباخر، والسيوف، وحجر الرحى[25].

12) علاقة أفراد قبيلة السادة البكارة مع بعضهم البعض وعلاقة القبيلة مع القبائل الأخرى في القرى المجاورة:

كانت العلاقات السائدة بين أفراد قبيلة السادة البكارة قائمة على المحبة، وأبرز مظاهر المحبة هو التعاون بين أفرادها في السراء والضراء وخاصةً في تنفيذ المشاريع الاقتصادية الخاصة برفع المستوى الاقتصادي للقبيلة .

ومن مظاهر التعاون بين أفراد القبيلة هو مشاركة أفراد القبائل بعضهم البعض في الأحزان والأفراح عن طريق مواساة أهل المتوفى والتخفيف عنه من الناحية المعنوية، وجمع مبلغ من المال من أفراد القبيلة لمساعدة أهل المتوفى مادياً لدفع تكاليف مجالس العزاء. وكذلك الحال كان في إقامة الأعراس فكان الأفراد يتشاركون في إقامة حفلات الأعراس في تحضير ساحات الأعراس عن طريق تنظيفها وملئها بالكراسي الخشبية لاستقبال المدعوين وإعداد الولائم الدسمة تعبيراً عن فرح أهل العريس بولدهم، طبعاً كان أفراد القبيلة لا يقصرون بالأفراح من الناحية المادية لمشاركة العريس في التقليل من أعباء العرس المادية عن طريق ما يعرف بلغة البكارة العامية (بالشوباش) وهو مبلغ مالي يدفع من كل فرد من أفراد القبيلة في حفلة العرس ويُعطى للعريس أو أهله.

وفي أثناء نشوب أي مشكلة بين أفراد القبيلة كان وجهاؤها يجتمعون على وجه السرعة في مضافة زعيم أو شيخ القبيلة من أجل حلها وتنتهي بتصالح الأفراد المتنازعين، وفي حال إهدار الدم يُفرض مبلغ مالي يُعرف بـ(الدية) على الشخص المُعتدي[26].

أما عن علاقة قبيلة السادة البكارة مع القبائل الأخرى في القرى المجاورة فقد كانت قائمة على الود

والسلام والمحبة، وأبرز هذه القبائل قبيلة السادة النعيم وبني جميل والحديديين وعشيرة العساسنة. وأبرز مظاهر الود والمحبة التي كانت تتشاركها قبيلة السادة البكارة مع القبائل الأخرى في القرى المجاورة لها هي الزواج من بنات وجهاء وشيوخ القبائل الأخرى وتزويج بناتهم لأفراد القبائل الأخرى، وخاصة قبيلة السادة النعيم، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على مدى انفتاح قبيلة السادة البكارة ورغبتها في توسيع علاقات المصاهرة مع القبائل الأخرى، ولا يخفى على أي باحث في التاريخ ما تؤدي إليه هذه العلاقات من توثيق أواصر المحبة بين القبائل المختلفة[27].

ومن أبرز مظاهر العلاقات بين قبيلة السادة البكارة والقبائل الأخرى هي الزيارات الودية، وخاصةً إرسال وجاهات من القبيلة نفسها للتعزية في أوقات الحزن، والتهنئة في أوقات الفرح، فبأمر من زعيم القبيلة يتم إرسال عدد من وجهائها البارزين إلى القبائل الأخرى للتهنئة أو التعزية بعد أن يزودهم الزعيم بمؤون تساعد أهل المتوفى، أو أهل العريس في الأعباء المادية الملقاة على عاتقهم أمام وفود المعزين أو المهنئين، والتي كانت تتألف في أغلب الأحيان من عدد من رؤوس الماشية، وأكياس كبيرة من الطحين أو الرز أو السكر، وفي حال كان أهل المتوفى أو العريس من الطبقات الفقيرة فكانت قبيلة السادة البكَّارة تساهم في دفع مبالغ مالية كنوع من المساعدة المادية.

وعلى الرغم من أن الجو العام السائد بين قبيلة السادة البكارة والقبائل الأخرى في المناطق المجاورة هو جو مسالم هادئ، لكن ذلك لا يعني خلو هذا الجو من المشاكل التي كانت تنشب بين فرد أو أفراد من قبيلة السادة البكَّارة مع فرد أو أفراد من القبائل الأخرى. وعند نشوب أي مشكلة كان الوجهاء يسارعون إلى حلها فوراً حتى لا تتوسع ويصبح لها نتائج كارثية وأبعاد خطيرة.

وبعد أن يتبادل الوجهاء أطراف الحديث لحل المشكلة الحاصلة وهما يحتسيان القهوة العربية يتفقان على جلب الأفراد المتنازعين لتتم الصلحة عن طريق العناق وتقبيل رؤوس المتخاصمين لبعضهما البعض أمام ووجهاء القبيلة وتعهد الأفراد المتنازعين بعدم إثارة المشاكل مرة أخرى، وفي حال كان هناك قتلى في المشكلة يتم الاتفاق على دفع مبلغ مالي يعطى لأهل القتيل، ويقال له (دية) في اللغة العامية لقبيلة البكارة، وأخذ عهد من أهل المقتول بعدم أخذ الثأر من أي فرد من أفراد القاتل، لأنَّ من عادة القبيلة اذا قُتل أحد أفرادها أن تشترك كلها في المطالبة بدمه، ومن ثم يقوم أهل المقتول بإسقاط حقهم عن القاتل، وقبول مبلغ الدية الذي يُعطى لهم للتخفيف من مصابهم وحزنهم، وفي أغلب الأحيان كان زعيم قبيلة السادة البكَّارة يدفع القسم الأكبر من مال الدية، وفي حال كان أهل القاتل من الفقراء المعدمين يدفع الزعيم والوجهاء المبلغ المالي كاملاً، وإذا أبدى أفراد القبيلة رغبتهم بالمشاركة بدفع الدية كان يسمح لهم بذلك[28].

إذاً فإنَّ أهم ما يميز وجهاء قبيلة السادة البكارة أنهم يسعون للدخول في الصلح لحل المشاكل داخل قبيلة السادة البكَّارة وخارجها، لأنهم من نسل المصطفى وأخلاقهم تأمرهم بالسعي للصلح بين الناس.

خاتمة

ومما سبق يُستنتج أنَّ قبيلة السادة البكَّارة تعتبر من القبائل الرئيسية في محافظة حلب، امتلكت هذه القبيلة مجموعة من العادات والتقاليد بعضها نابع من الدين الإسلامي، وبعضها الآخر من الموروث الثقافي الذي تناقله أفراد هذه القبيلة عبر الأجيال، وقد حافظ أبناؤها على هذه العادات والتقاليد بشكل أفضل في القرى منه في المدن، نتيجة لاختلاط أفرادها مع أبناء مدينة حلب وميلهم إلى حياة التمدن، والركون إلى عادات وتقاليد أبنائها، مما شكل خطرا على الموروث الشعبي الثقافي لهذه القبيلة فكان لابد من الحفاظ عليه بطريقة ما وذلك عن طريق تدوين المعلومات الثقافية والشعبية الخاصة بهذه القبيلة.

الهوامش :

1. الرازي (فخر الدين أبو عبد الله محمد بن عمر، ت: 606 هـ)، الشجرة المباركة في أنساب الطالبية، تحقيق: مهدي الرجائي، مطبعة سيد الشهداء، قم، 1989م، ص ص 6-4.
2. ثامر عبد الحسن العامري: موسوعة عشائر العراق، مكتبة الصفا والمروي، لندن، ص 197.
3. سورة آل عمران، الآية: 39.
4. الطبراني (سليمان بن أحمد بن أيوب أبو القاسم، ت: 360 هـ)، المعجم الكبير، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد الصلفي، عدد الأجزاء 20، مكتبة العلوم والحكم، الموصل، 1983م، ج3، ص88.
5. عطية، شعبان وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، 2004م، ط4، باب السين، ص461.
6. الحسني، أنس، الأصول في ذرية البضعة البتول، منشورات الخزانة الكتبية الحسنية الخاصة، المدينة المنورة، 1999م، ص27
7. الأصبهاني (أبو نعيم أحمد بن عبد الله، ت: 430 هـ)، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، عدد الأجزاء 10، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985م، ج5، ط4، ص71.
8. يونس إبراهيم السامرائي: أنساب القبائل والبيوتات الهاشمية في العراق السادة في العراق- العباسيون خارج العراق، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2004م، ص ص 10-9.
9. الأشقر، محمد، زبدة التفسير بهامش مصحف المدينة النبوية، دار النفائس، الأردن، 2004م ص55.
10. الشمّري، أنور، قبيلة البكارة الكبرى (النسب، الماضي، الحاضر) ، دار المعارف، حمص، 1996م، ص661.
11. زكريا، أحمد، عشائر الشام، دار الفكر، دمشق، ، 1983م، ج1، ص ص 8-186 18.
12. العزاوي، عباس، موسوعة عشائر العراق أهل الأرياف، عدد المجلدات4، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2005م، المجلد2، ص164.
13. العسقلاني أبو الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجر ت 852هـ): إطراف المُسْنِد المعتَلِي بأطراف المسنَد الحنبلي، عدد الأجزاء 9، دار ابن كثير، دمشق، 1983م، ج7، ص 359.
14. (الشمري، قبيلة ص706).
15. (الشمري، قبيلة ص714).
16. (الشمري، قبيلة ص666).
17. الترمذي (لأبي عيسى محمد بن عيسى، ت: 279 هـ)، سنن الترمذي، تحقيق: بشار عواد معروف، عدد الأجزاء 6، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998 م، ج 4، ص 93.
18. المزي (جمال الدين أبو الحجاج يوسف بن عبد الرحمن ، ت: 742هـ)، تحفة الأشراف بمعرفة الأطراف، تحقيق: عبد الصمد شرف الدين، عدد الأجزاء 15، المكتب الإسلامي ، بيروت، 1983م، ج 9، ص 499.
19. المكناسي، محمد، إثبات العُقب في السَّيّد الجليل الأمجد أبي جعفر محمد ابن الإمام عليّ الهادي، مطبعة الخطيب، دمشق، 2007م ص45.
20. الحنبلي (أبو حفص عمر بن علي بن عادل الدمشقي، ت: 880هـ)، اللباب في علوم الكتاب، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوض، عدد الأجزاء 20، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، ج5، ص 190 .
21. (العزاوي، عباس، موسوعة، المجلد1، ص 351).
22. (زكريا، عشائر، ج1،ص225).
23. (زكريا، عشائر، ج1، ص ص -211 227).
24. كحالة، عمر، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1997م، ج1، ط8، ص 87.
25. (الشمري، قبيلة، ص 710).
26. (العزاوي، عباس، موسوعة، المجلد1، ص413).
27. (كحالة، القبائل، ص 88).
28. زيدان، جرجي، أنساب العرب القدماء، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012م، ص56.

الصور

- الصور من الكاتب.

موسيقى وأداء حركي

الچالغي البغدادي بين المفهوم والمهمة الموسيقية 136

القدود الحلبيّة نقطة تواصل بين الفنّ الغنائي العربي الأصيل والذّائقة العربيّة الحديثة وتحليل أداء صباح فخري الغنائي لقدّ «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتِعَالَجْنَا» نموذجا 148

تاريخ الموسيقى في سلطنة عمان: مقاربات دينية ومقارنات تاريخية 170

د. أنيس حمود معيدي - العراق

الچالغي البغدادي
بين المفهوم والمهمة الموسيقية

1

مقدمة البحث:

الامم والشعوب تفتخر بتراثها الموسيقي والغنائي وتحافظ عليه، بوساطة عرضه بصورة مستمرة، حتى تتمكن الاجيال المتعاقبة من التعرف عليه وحفظه، ليتم رسوخه في نفوس مواطنيها، والفن الموسيقي في أي عصر هو انعكاس لحياة المجتمع والمعبر عنه، الچالغي البغدادي يعبر ويعكس الهوية الموسيقية العراقية، إذ يعد العراق من البلدان الزاخرة بتعدد بيئاته واختلاف طبيعة أراضيه ومناخه وجغرافيته وبذلك تكون فيه أشكال عديدة من الفرق الموسيقية والغنائية العديدة سواءً في مدنه الريفية أو غناء المدينة، ويسعى هذا البحث التعريف بالچالغي البغدادي.

مشكلة البحث: لكل شعب من شعوب العالم، أنماط من الغناء وأشكال من الآلات وتكوين خاص من الفرق الموسيقية، وتسعى الأمم إلى ايجاد آلاتها الموسيقية التي تصدر أنغامها وتؤدي ألحانها، وتفتخر بها وتحافظ عليها، والغناء التقليدي له آلاته المميزة تنسجم معه وتصور روحيته، وفرقة الچالغي البغدادي، اشتهرت بآلاتها الخاصة المصاحبة لغناء المقام العراقي، لها شأن مميز وإسهام كبير في مسيرة الموسيقا العراقية، إذ ارتبطت بحياة المجتمع البغدادي خاصة، وبسبب أهميتها باعتبارها إحدى العلامات الأصيلة والأساسية للتراث الغنائي والموسيقي للفن الشعبي العراقي.

فالتراث الغنائي الموسيقي وآلاته يندثر مع مرور الزمن ما لم يأخذ نصيبًا من الاهتمام بجمعه أو تدوينه وأرشفته، من هنا تحددت مشكلة البحث لإجراء دراسة بحثية تحليلية في محاولة لدراسة الچالغي البغدادي بين المفهوم والمهمة الموسيقية.

هدف البحث:

التعريف بالچالغي البغدادي بين المفهوم والمهمة الموسيقية.

أهمية البحث:

ويمكن تحديد أهمية البحث من خلال الآتي:

1. إلقاء الضوء على مفهوم الچالغي البغدادي.
2. يسهم هذا البحث بالتعرف إلى أدوار وآلات الچالغي البغدادي.

حدود البحث:

1. الحدود المكانية: مدينة بغداد / العراق.
2. الحدود الموضوعية: الچالغي البغدادي بين المفهوم والمهمة الموسيقية.

مصطلحات البحث:

1. المقام العراقي: قالب غنائي موسيقي عراقي، ذو ألحان ثابتة، منسجمة فيما بينها بتكامل نغمي رصين، يرافقه الإيقاع كليا أو في اجزاء منه والبعض يعتمد على النبض الداخلي للنص الشعري، يرتكز على ألفاظ محددة، ويؤدى بحركات متسلسلة بتوافق تام.
2. البستة: بالباء المنقوطة بثلاث نقاط (پستة)، ولا تقال بالباء المنقوطة بوحدة، وهي كلمة فارسية، معناها مقيدة لتقيدها بضوابط معينة، وهي أغنية قصيرة ملحقة بالمقام العراقي لحنها من لحن المقام الذي تأتي بعده.

الإطار النظري:

المبحث الأول:

1) مفهوم الچالغي البغدادي:

من الأعراف المتفق عليها أن يتم إطلاق تسمية (چالغي بغداد) أو الچالغي البغدادي بالجيم المنقوطة بثلاث نقاط، على الفرقة الغنائية والموسيقية المصاحبة لأداء المقام العراقي، وكلمة (چالغي) يعود أصلها إلى مصطلح مركب من (چالغي طقميسي) ومعناه باللغة التركية جماعة الملاهي، وتقوم هذه المجموعة بعزف المقدمات الموسيقية قبل بداية أداء المقامات، ثم مصاحبة القارئ (المغني) أثناء الأداء من خلال تنقلاته المقامية وإدخاله أنواعا من القطع والأوصال والاستمرار مصاحبة القارئ خلال جميع الأركان الخاصة بالمقام من جلسات وميانات وقرارات حتى التسليم.

ظل اسم چالغي طقميسي (جماعة الملاهي)، متداولاً لمدة طويلة حتى أضاف اليه قارئ المقام هاشم الرجب (1923 - 2004م) لفظ (البغدادي) بدلاً من (طقميسي) ليعرف بعدها (بالچالغي البغدادي) (Chalghi Al Baghdadi A l)، وإن سبب اختيار هاشم الرجب، لكلمة بغدادي جاءت بسبب انتشار هذا الفن بشكل واسع في بغداد قياساً بمدن العراق الأخرى، فضلًا إنها جاءت بديلاً عن كلمة (الملاهي)، التي لها مدلول سمعي غير محبب لدى المتلقي.

وبالتالي فـإن لفظة (الچالغي) في مفهـوم البغداديين كانت تشير إلى:

1. الحفلة الغنائية التي تقام في الأمسيات ومناسبات الأفراح والأعراس والختان وغيرها.
2. الچالغي البغدادي، الفرقة الموسيقية التي كانت وماتزال تقوم بمصاحبة قراء المقام العراقي.

وأعضاء الچالغي البغدادي يرتدون في الأغلب زيًا من الموروث العراقي أو ملابس رسمية وقد يعتمرون (السدارة)[1]، أو أزياء تراثية عراقية.

ومما لا شك فيه أن مهمة العازفين في الچالغي البغدادي تتعدى العزف الموسيقي إلى غناء البستة، لذا يشترط فيهم أن يكونوا من ذوي الأصوات الجميلة، ويفترض فيهم الإلمام بمعرفة المقامات وتسلسل أركانها وقطعها وأوصالها، إذ أنهم يقومون بأدائها عزفًا على آلاتهم الموسيقية حيث هناك بعض أركان المقام وقطعه وأوصاله التي يجب على العازفين الدخول بها قبل قارئ المقام، إضافة إلى عزفهم أنغامًا كثيرة ومتنوعة بين قطعة وأخرى من المقام[2].

إن إتمام تلك المهام يتطلب أن يكون أعضاء فرقة الچالغي من العارفين جدًا بالمقامات وأنواعها وتسلسل أركانها وطرائق آدائها، وإمكانات كل قارئ وطبقته الصوتية، إضافة إلى ضرورة امتلاكهم الأصوات المدربة لإخراج البستة على أتم وجه وحفظ العديد منها ولمختلف المقامات العراقية[3].

لقد عرفت الحفلات الموسيقية والغنائية التي كانت ولاتزال في بغداد، فكانت تقام حفلات الچالغي البغدادي قديمًا في البيوت والمقاهي البغدادية المشهورة كمقهى (عزاوي) لا سيما في ليالي شهر رمضان، إذ كان رواد المقامات العراقية يقدمون المقامات العراقية حسب تسلسل الفصول الخمسة في قراءة المقامات العراقية، والچالغي في شهر رمضان المبارك تختلف طقوسه عن الطقوس التي يتم ممارستها في الأعراس وما شاكلها[4].

اعتاد أصحاب المناسبات دعوة قراء المقام العراقي وتخصيص مكان خاص بهم وجماعتهم من أعضاء الچالغي، الذين يبثون المتعة في نفوس محبي هذا اللون من الغناء الذي رافقته فرقة الچالغي ليلاً في المقاهي القديمة، لا سيما إنه كان من المعتاد أن يخصص صاحب المقهى (تختين) ويرصف فوقهما كراسي فيكون أشبه بمسرح بسيط يجلس عليه قارئ المقام وعازفي الچالغي لأداء ما عندهم من مقامات وبستات ووصلات غنائية.

ومن المعروف أن طقوس الچالغي في المقاهي كانت تتم بتقيد شديد، بعيدًا عن الرقص، فرواد تلك المقاهي كانوا ممن يحضرون لسماع المقام وطلبًا للراحة والمتعة الخاصة، فكانت المقاهي بديلًا لقاعات اليوم، والتخت بديلا للمسرح، وللمقام وقع خاص نفوس العراقيين، ولقراء المقام محبوهم، يتابعون نشاطهم الغنائي باستمرار، وعندما يبدأ المغني تشاهد الجالسين كأن على رؤوسهم الطير، وكلهم آذان صاغية لاستماع ما يلقيه المغنون الذين حفظوا ألحان الغناء بالاستماع الشفوي المستمر.

وجلوس قارئ المقام كان مجاورًا فرقة الچالغي الموسيقية، كي يتاح للقارئ ان يستفيد من ملاحظات الموسيقيين، أثناء أدائهم المقام، وربما تذكيره بالكلام أو الألحان في حال نسيانه لأي من مكونات المقامات المتسلسلة.

2) مهام أعضاء فرقة الچالغي البغدادي:

لا تنتهي مهمة فرقة الچالغي عند حدود إتمام قراءة المقام بل تتعدى ذلك باختيار البستة (أغنية) المناسبة للمقام الذي أداه القارئ وإعطائه فرصة للانتقال إلى المقام التالي في جدول فصول قراءة المقامات العراقية.

ويتألف الچالغي في بغداد من قارئ مقام، أي أستاذ في الغناء والآلات الموسيقية (السنطور والجوزة والرق والطبلة) ويبتدئ الچالغي أولاً بلحن يسمى (بشرو) أو بشرف، والأول إسم فارسي مركب من كلمتين فارسيتين أحدهما كلمة (بش) ومعناها أمام والأخرى

2

(رو) ومعناهـا ذهـاب فاجتمعتـا معًا، ليصبـح معناهما الذهـاب أمـام أي (المقدمة) أو (الاسـتهلال).

وبعـد ذلك يبتـدئ المغـني بالغنـاء والبدء بـه يقال لـه باصطلاحهـم (تحريـر) والختام(تسـليم) وفي ختام كل مقـام ينشـد المغنـون، وهم الذيـن يعزفـون بآلاتهم (پسـتة) تكون موافقة للمقام الذي يؤديـه المغني والذي يطلـق عليه قـارئ المقام.

ويبـدأ الچالغـي البغـدادي بعزف قطعة موسـيقية بنفـس المقـام الـذي يؤديـه المغني وذلـك لتهيئـة الجو الغنـائي وتهيئـة المغني للبـدء بالغنـاء، وتكـون القطعة الموسـيقية من نوع البشرف أو السـماعي تنتهي بتقاسيم مـن آلة السـنطور أو الجوزة، ثـم يبدأ مغني المقـام، وهنا العـزف يصاحب المغـني في صعـوده وهبوطـه وتحولاته اللحنية مـن مقطع لآخر، ويسـد الفراغ في فترة سـكوته لأجـل أن لا يحدث فـراغ في المقـام والأغنية[5].

يفترض بعـازفي الچالغي أن يلموا بطريقـة أداء آلاتهم ويعرفـوا تقنياتها الخاصـة في حـدود الأداء الملائم لأبعاد المقـام والپسـتات والمقطوعـات البسـيطة الـتي كانت تـؤدى كوصـلات خـلال طقـوس المقاهـي والمجالس، ويشـترط بعازفي الچالغي أن يكونوا ممن يتمتعون بجمال الصـوت إذ إن مهمتهم تتعدى العزف الى ترديد الپسـتات التي تغـنى في ختام غنـاء المقامـات العراقية[6].

وإن الفواصـل الموسـيقية الـتي تسـبق المقـام أو بين أجزائه الرئيسـة ذات طابع إيقاعي محـدد وتعرف بأوزانها (ضروبها) ولا يجوز الخروج عنها، أما المصاحبة الموسـيقية الخاليـة مـن الـوزن الإيقاعـي للمغـني فهـي نـوع مـن المصاحبـة اللحنية لمـا يؤديه من مسـارات نغمية قصيرة وانتقـالات متنوعـة في حركتها المرسـومة التقليدية.

إن أهمية المسـاندة اللحنية تزداد كلما كان قارئ المقام من المبتدئين قليل الممارسـة والتجربـة، خاصة عند أدائه للمقامـات الكبـيرة أو الكاملـة (المركبـة)، وتقـل أهمية المصاحبـة اللحنية كلما كان قارئ المقـام من صنف الكبار أو من يقـف في مقدمتهم[7].

ومـن يصاحب المغني كثير الممارسـة غـني الخبرة، من عازفي الچالغـي البغدادي علـى آلات الجوزة والسـنطور و(القانـون والكمـان) فيمـا بعـد، نـادرًا مـا يتعـثر في

مصاحبتــه وخاصــة عندما يتجــه المغني نحو الاســتطراد ويقــدم بمــا هــو جديد لــم يســمع مــن قبــل، أو عندما يســتطرد قــارئ المقــام في أدائــه صعــودًا نحــو الجوابات وهبوطًا نحــو القــرارات، أو عندما يبدل في قطــع المقام أو يغير اللــون الأدائي زيادة في التعبير عن الحالات النفســية المختلفة، أو غير ذلك، وفي تســجيلات قارئ المقام (محمد القبانــچي) لحفلاته الحية للإذاعــة والتلفزيون الكثير من هــذه الحــالات والمواقف[8].

والغنــاء مــع الچالغــي البغــدادي صعب جــداً إذ لا يمكــن لأي مغن أن يغني معه إلا من كان لــه المامٌ في المقام العــراقي ويجيد تأديتــه تمامًا وذلك لســببين:

1. لأن العازفــين بهــذه الآلات عــادة يحســنون معرفة المقامــات وتسلســل أركانها وقطعهــا وأوصالها فهم يؤدونهــا عزفًا متقنًــا، إذ هنــاك قطــع وأوصال من الواجــب علــى العازفين الدخــول بهــا أولاً ثم يدخل المغــني بها.
2. وهنــاك قطع وأوصال علــى المغني الدخــول بها أولاً ثــم يدخــل العازفــون بها وهنــا يجب علــى المغني أن يكــون مطلعا علــى ذلك وإلا حصل ووقــع الاختلاف بين المغــني والعازفين.
3. إن طريقــة عزف الچالغــي البغــدادي طريقة تنوع وتفــنن، أي عزف أنغام كثيرة ومتنوعــة أثناء الجواب وهذا يحتاج إلى إصغاء شــديد وحــس مرهف وبراعة لــدى المغني، وإلا ســوف يحيد عن الصــواب، في حين أن الجوابــات في الجــوق الحديــث بســيطة وتكون عــزف نفس أنغــام المغني[9].

ومن المستحســن أن لا تغــنى المقامــات العراقية دون آلــتي الجــوزة والســنطور يضــاف اليهما الــرق والطبل، أي الچالغــي البغــدادي، لأن فرقــة الچالغــي البغــدادي هــي الفرقة الموســيقية المتخصصة في مرافقــة غناء المقام العــراقي منــذ القــدم باعتبارهــا الفرقــة الموســيقية التي يعــول علــى عازفيهــا معرفــة وإدراك الأصــول المقامية التقليديــة والتاريخيــة ويكــون عملها مع المغــني متوازناً ومتكامــلاً لكليهمــا مــن حيــث المبــدأ في غنــاء المقامات العراقيــة بشــكلها الأصــولي ومضمونهــا التعبيري[10].

3) فرق الچالغي البغدادي.

كان الچالغي البغدادي قديماً يتألف من فرقتين:

- **الفرقــة الاولى:** تشــتغل ليــلاً في مقهى (الممــيز) تتألف مــن القارئ (أحمد زيدان) و(نســيم بصــون) عازفاً علــى الكمــان و(شــأول بصون) عــازف الســنطور و(حســقيل شــأول) ضاربــا علــى الدف (وشــأول زنكــي) ضاربا علــى الطبل.
- **الفرقة الثانية:** تشــتغل عصر كل يوم في مقهى (ســبع) وتتألــف من قــراء المقــام (حســن الشــكرجي) مرة و(جميــل البغــدادي) مــرة أخرى و(صالح شــميل) عــازف الكمــان و(حوكــي بتــو) عــازف الســنطور و(يوســف حمو) ضارب الدف و(عبــودي أمعاطو) ضــارب الطبل[11].

في أغلــب الحفــلات الخاصــة كان يتم دعــوة بقارئ المقــام رشــيد القنــدرچي باعتبــار أنــه يضبــط المقامات العراقيــة ويجيدهــا، أخــذ محمــد القبانــچي يميــل إلى مصاحبــة الجوق الإذاعي بآلاته التي هــي غير آلات الجوق المســمى الچالغي الغدادي، فصار يصاحــب بالقانون بدل الســنطور والكمان دون الجــوزة[12].

تطــورت هــذه الفــرق وأمثالها بعــد ان دخلــت فيها آلات الكمــان والعــود والقانون، وثمة فــرق خاصة بالمقام العــراقي كان يرأســها الفنان جميل بشــير (كمــان) ومنير بشــير (عود) وحســين عبدالله (طبلة وايقــاع) وخضير الشــبلي (قانون) وخضــر الياس (ناي)، وقد ســجلت هــذه الفــرق الكثيــر مــن المقامــات العراقيــة للإذاعــة والتلفزيــون وشــركات الأســطوانات بأصــوات المطربين محمد القبانچي وحســن خيوكة وناظم الغزال ويوســف عمــر وغيرهم.

وقد أدت هــذه الفرق أيضًا بعض البســتات القديمة التي دخلت فيها فيما بعد آلات الساكســفون والترامبيت

3

والبيانو، بأداء اتصف بالحداثة وتوزيع موسيقي يناسب التطور الحاصل في العصر.

المبحث الثاني:

آلات فرقة الچالغي البغدادي:

في الأساس يتألف الچالغي من آلتين وتريتين وآلتين إيقاعيتين إضافة إلى قارىء المقام ويسمى الچالغي البغدادي أيضاً بـ (التخت البغدادي) وبعد افتتاح معهد الموسيقى العربية في بغداد عام 1936م دخلت العديد من الآلات الموسيقية العربية وغير العربية منهج التدريس وكان منها العود والناي والقانون والكمان والجلو وغيرها[13].

وتتكون فرقة الچالغي البغدادي من الآلات التالية:

أولا: الآلات الوترية: وتشمل الآلات الآتية:

4. السنطور،
5. الجوزة.

ثانيا: الآلات الجلدية (الإيقاعية) وتشمل الآلات الآتية:

6. الطبلة،
7. الرق.

1) آلة السنطور:

San_tar ،Santour ،Santier

آلة وترية من شعبة آلات الطرق. السنطير ويقال أيضا (سنطور) وكلاهما محرف عن الفارسية (سان تار san_tar) يراد به القانون ذو الأوتار من السلك، والأصل فيه مشتق بالصناعة عن أصناف المعازف البدائية القديمة من ذوات الاوتار المطلقة التي ورد ذكرها في التوراة ثم ترجم الى العربية تارة مرادفة لاسم آلة القانون وتارة مرادفة لاسم (السنيطر)[14]،

أقدم إشارة تاريخية مدونة لاسم السنطور هي التي وردت في الأصحاح الثالث من سفر دانيال في التوراة حيث نقرأ فيه وصفاً لاحتفال أقامه الملك البابلي نبوخذ نصر (605 - 562 ق م) بمناسبة تدشين تمثال الذهب الذي نصبه في بابل حيث شاركت في هذا الاحتفال الآلات الوترية والإيقاعية كما وردت في النص الآرامي وهي:

Kar na, Mash roktha, Kath ros، Sab ka P sumponyah, P santerin. والكلمة المهمة هنا هي كلمة (بسانطرين) Psanterin وفي الترجمة العربية للتوراة، ان الكلمة الأصلية الواردة في اللغة الآرامية وهي بسانطرين وترجمت إلى سنطير، فالسنطور استعمله

الآشـوريون في القرن التاسـع قبـل الميلاد، ثم اسـتعمله الكلدانيون[15].

والسـنطور أو السـنيطر (بالطاء أو التـاء) معربة من الفارسـية ومعناهـا النبر السـريع، والسـنطور آلة على شـكل شـبه منحرف غير قائـم الزاوية يصنـع صندوقه المصـوت مـن خشـب الجـوز وأوتـاره معدنيـة تشـد ثنائيـة أو ثلاثية وتتسـع منطقته الصوتيـة إلى ثلاثة أو أربعـة دواوين ويضـرب على أوتـاره المطلقـة بمضارب من الخشـب، ويقطـع الأوتـار في وسـطها على نسـبة (3:2) قضيـب من الخشـب يمتـد من القاعـدة العليا إلى القاعـدة السـفلى، وبذلك تعطي أوتـار أحد الجانبين الأصوات الأساسـية للسـلم، وفي الجانب الآخر أصوات خامسـتها وهـذه الآلة شـائعة الاسـتعمال في المشـرق العـربي وخاصة العـراق[16].

إن أول من أظهر آلة السـنيطر ورتـب أوتارها الترتيب المعهـود إلى زماننـا أو إلى قريـب منـه هو (صفـي الدين الأرمـوي البغـدادي) حيث قال:

لما رأيـت أن أكثر النـاس لا يلتفتون إلى كمـال الآلة إلا الى زيادة الضرب ويفضلون الجنكعلى العـود لزيادة أوتاره وقوة نغمه، فاخترعت لهم ألة، وهـي قانوناً مخالفة مربعة الشكل أحد قانونيها يمين والآخر يسـار، ولها أحد وثمانون وتراكل سـتة منها نغمة، وأحـدُّ مواجب التمشي صياحات (الحادات) تكون يسـارًا وسـجاحات (القرارات) باليمين وملاويهـا وسـط الآلة يضـرب عليها بزخمتـين والقصد زيادة الضرب لإكمـال الآلة»[17].

لقـد مـر السـنطور بمراحـل تطـور فيهـا حـتى أصبـح بالشـكل الـذي هـو عليـه الآن، وأن آلـة (Harp) الآشـورية الـتي كان يعـزف عليهـا بواسـطة مضـارب طويلـة وهـي محمولـة بوضـع افقـي هـي الآلـة الأم الـتي تطـور منهـا السـنطور.

وفي العصور الإسلامية تحسـنت آلة السنطور وزادت أوتارهـا وأصبحـت آلـة موسـيقية جيـدة في مصاحبـة المغني، وقـد أعجب بهـا الأوربيـون ونقلوهـا إلى بلدانهم

4

في العصـور الوسـطى عن طريـق الأندلـس وتركيا وبلاد البلقـان، وهناك لوحات للسـنطور في المتاحـف الأوربية تعـود للقرنـين الثالث عشـر والرابع عشـر رسـمه كبار الفنانـين آنـذاك، وأكثر البلـدان الأوربية التي تسـتعمل

السـنطور حاليـاً هـي (بلغاريـا، هنغاريـا، رومانيا، يوغسـلافيا) وبلـدان آسـيا الوسـطى أخرى.

والسـنطور انتقـل من العـرب في العصور الوسـطى الى أوربـا شـرقا عـن طريق تركيـا وبـلاد البلقـان وغربا عـن طريـق الأندلـس وماتزال تلـك الآلات مسـتعملة في أوربا بشـكلها البسـيط في الأوسـاط الشـعبية، وأكثر البلاد الأوربية اسـتعمالا في الوقت الحاضـر بلاد البلقان وبخاصـة في جمهوريـتي المجـر ورومانيا حيـث تعتبر تلك الآلة أساسـية في موسـيقى الغجر (السـيجان)[18].

وهـي مـن الآلات الموسـيقية الوتريـة علـى شـكل صنـدوق صوتي شـبه منحـرف فيـه ضلعـان متوازيان متباينـان في الطـول همـا القاعدتـان العليـا والسـفلى

والسفلى أطول وضلعان جانبيان مائلان وتثبت على وجهه عن طريق دامات (23) وتراً رباعية الشد كل وتر أربعة أسلاك ويضرب عليه بالمضرب المسمى زخمة وجمعها زخم. ارتبط استعمال آلة السنطور في مرافقة المقام العراقي وضمن فرقة (الچالغي البغدادي).

تطور السنطور العراقي حتى أصبح بالشكل الذي نراه الآن، أما السنطور الأوربي فقد أدخلوا عليه تحسينات كثيرة وأصبح أكثر غنى في الأصوات وإمكانيات العزف، وفي أواخر العصور الوسطى صنع الأوربيون للسنطور الشرقي لوح مفاتيح بيضاء وسوداء، وهذا النوع من السنطور قد أدى الى اختراع آلة (الكلافيكورد) ثم تطورت إلى آلة (الهابيكورد) وبتطورها اخترعت آلة البيانو الحالية عام (1710م)، فآلة البيانو الحالية أصلها آلة السنطور البغدادي المستعمل حاليًا في الچالغي البغدادي، ولكن بشكل مطور من ناحية الإمكانيات والصوتية[19].

انتشرت هذه الآلة بعد أن تهذبت صناعتها وعمت أنحاء العراق وما حواليها، وفي السنيطر العراقي لاتزال ترى مسطرة الملاوي إلى يمين الآلة كما كانت في القديم، ولم تختلف غير في الدق على أوتارها، ثم في ترتيب دعامات لها بوسط الآلة، وأنها صارت أقرب إلى الشكل المنحرف.

هذا ولا توجد قياسات ثابتة للسنطور شأنه في هذا شأن بقية الآلات الشرقية وعلى سبيل المثال قياسات سنطورين من صناعة العراق:

القاعدة السفلى: 5،88 سم أو80 سم.

القاعدة العليا: 34 سم أو41 سم.

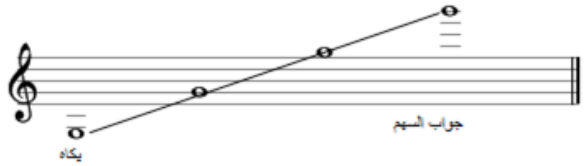
الضلع المائل: 51 سم أو47 سم.

الارتفاع: 7 سم أو10 سم[20].

تعطي أوتار الجانب الأيسر لآلة السنطور الأصوات الأساسية للسلم الموسيقي أما الجانب الأيمن فإنها تعطي أنصاف أو أرباع الأصوات.

أما طريقة نصبها فبواسطة مفاتيح تكون على الجانب الأيمن وعددها 92مفتاحاً أما العزف عليها فيكون بالضرب على الأوتار بواسطة مضارب من الخشب وتكون عادة من خشب شجرة النارنج وتسمى الواحدة منها (زخمة).

المدى الصوتي للسنطور: هو ثلاثة أوكتافات تبدأ من درجة يكاه وتنتهي بدرجة الصول(جواب السهم).



تتم تسوية (دوزان) أوتار آلة السنطور كما يلي:

1. أربعة أوتار على بعد (27 سم) من الأسفل ومن جهة اليمين وتسمى القرارات صعوداً(يكاه، عشيران، عراق، رست، صول، لا، سي كاربمول) والعزف عليها من جهة اليسار فقط.
2. إثنا عشر وتراً على بعد(30 سم) من جهة اليسار و(53 سم) من جهة اليمين صعوداً (دوكاه، سيكاه، جهاركاه، نوى، حسيني، اوج، كردان محير، برزك، ماهوران، سهم، جواب حسيني. والعزف عليها على الجهتين إذ أن الجهة اليسرى تكون أجوبة لأصوات الجهة اليمنى.
3. سبعة أوتار على بعد (30 سم) من جهة اليمين صعوداً (كرد، حجاز حصار، عجم، شهناز، سنبلة، جواب حجاز، والعزف عليها من اليسار.

ويعد هذا النصب خاص بالسنطور العراقي، لأن المقامات العراقية كثيرة وسريعة التنقل

ففي هذه الحالة يجب أن تكون الأصوات حاضرة ليتمكن العازف من التنقل والتحول من نغم إلى نغم بسرعة، بينما أوتار السناطير العالمية تنصب على أي سلم نغم ما، والتنقل والتحول من نغم الى نغم آخر فيكون بواسطة تحريك الدامات يميناً وشمالاً، وهذا لا يمكن أن يكون في السنطور العراقي، إذ بهذه الطريقة تمر على العازف كثير من القطع والأوصال والميانات

لانشـغاله بتحريـك الدامات لكـي يحصل علـى الأنغام الجديـدة المطلوبة[21].

الأجزاء التي تتكون منها آلة السنطور:

1. الدامـات: وهـي حامـلات مصنوعة من الخشـب تسـتخدم لحمل الأوتـار وتوضـع عـادة بينها وبين الأوتـار قطـع معدنية رقيقـة لحمايـة الدامات من الكسـر نتيجة لضغـط الأوتار.
2. المفاتيـح: وهـي قطـع معدنيـة صغـيرة تثبـت في الجانب الايمـن من الصندوق الصـوتي، وعادة تربط بالمفاتيح مجاميـع الأوتار والتي تثبـت على الدامات مـارة بوجه الصنـدوق الصوتي
3. الصندوق الصوتي: يصنع من خشـب النارنج والجوز والمشـمش والبلوط ويحتوي وجـه الصندوق الصوتي أو سـطحه علـى مجموعـة مـن الثقـوب الصغيرة لتقوية الصـوت، وعند العزف تكـون القاعدة العليا إلى الأمام.
4. الملاوي: وهـي المفاتيح المعدنيـة الصنع ومخروطية الشكل.
5. مرابـط الأوتـار: وهـي القطـع المعدنيـة الصغـيرة لتثبيـت نهايـة الأوتار.
6. المضـارب: خشـبية الصنـع تنتهي بدائـرة لتثبيت أصبـع العازف.
7. الأوتـار: وعددها (23) وترا رباعية الشـد مصنوعة مـن الفـولاذ، والغرض من هـذا الشـد تقوية وعلو الرنين الصوتي.

وبالتـالي يكـون مجمـوع الاوتـار (92) وتـراً وطريقـة العمـل علـى السـنطور كمـا في القانـون وذلـك أن يجعلـه الضـارب السـنطور أمامـه علـى حامـل، ثـم يـدق علـى أوتـاره المعدنيـة بمضرابـين صغيريـن مـن الخشـب، ينتهـى كل منهمـا بقاعـدة ملتويـة مغلقـة إحداهمـا لليـد اليمـنى، والآخـر للعمـل باليـد اليسـرى وبمـا ان السـنطور آلـة وتريـة نقريـة، فبالعـزف علـى هـذه الآلـة

5

يصـدر منهـا الصـوت متقطعـاً، وأن العـازف علـى هـذه الآلـة دائمـاً مايكـون هـو رئيـس أو قائـد فرقـة الجالغـي البغـدادي.

2) آلة الجوزة:

الآلـة الرئيسـة الثانيـة في فرقـة الجالغـي البغـدادي، آلـة الجـوزة، وهـي آلـة وتريـة يعـزف عليهـا بواسـطة القـوس علـى أوتـار مثبتـة فـوق صنـدوق صـوتي صغـير الحجـم وهـو عبـارة عـن قسـم(إطار) مـن جـوز الهنـد مفتـوح الطرفـين ويلصـق فـوق الوجـه العلـوي منـه جلـد السـمك أو الماعـز.

جـاءت آلـة الجـوزة العراقيـة، عـن الآلـة الموسـيقية العربيـة القديمـة (الربابـة)، وأصلهـا يعـود إلى العـود العـراقي القديـم الـذي ظهـر في العـراق خـلال العصـر الأكادي (2350 – 2170ق.م)، ويقـول: الفـارابي في اسـتعمال القـوس عنـد العـزف علـى أوتـار الآلـة الموسـيقية كمـا عنـد العـزف علـى آلـة الجـوزة، ومنهـا مـا يحـدث فيهـا النغـم بـأن يمـر علـى أوتارهـا أوتـارٌ أخـرى، أو

6

ما يقوم مقام الأوتار.

ويرجع تسمية الجوزة في العراق، الى المادة (الثمرة) التي يصنع منها الصندوق الصوتي للآلة وهو(جوز الهند)، أما في الاقطار العربية فأن هذه الآلة تعرف باسم (الرباب) أو(الكمنجة)، وقد اشتهرت هذه الآلة في تركيا باسم (غيزاك) واشتهر عازفها الخاص هناك وهو (إبن شورلا) وذلك في القرن الخامس عشر للميلاد، وإن أفضل من أشتهر بالعزف على آلة الجوزة من العرب هو (ابن الغالبي) وذلك في القرن الخامس عشر للميلاد.

وتتم تسوية أوتار الجوزة كالآتي:

- الوتر الاول: الغليظ ينصب بصوت العشيران (لا) la
- الوتر الثاني: الغليظ ينصب بصوت الدوكاه (ري) re
- الوتر الثالث: الغليظ ينصب بصوت النوى (صول) soL
- الوتر الرابع: الرفيع ينصب بصوت الكردان (دو) do.

المدى الصوتي لآلة الجوزة: من درجة عشيران الى درجة جواب الحسيني.

الأجزاء التي تتكون منها آلة الجوزة:

1. الصندوق الصوتي: وهو عبارة عن مقطع نصفي ثمرة جوز الهند ارتفاعه في حدود (7 سم) تلصق على الفتحة العليا الصغيرة منه قطعة من جلد السمك أو الماعز، أما القسم الأسفل من الصندوق الصوتي فهو مفتوح.
2. الرقبة: أو العنق هو عبارة عن عصا تصنع من خشب شجرة المشمش أو من خشب شجرة النارنج وتنتهي من الأعلى بأربعة مفاتيح، أما الطرف الأسفل من الرقبة فهو متصل بإطار الصندوق الصوتي.
3. القوس: ويصنع القوس من الخيزران أو الخشب ويشد على طرفيه عدد من شعيرات ذيل الحصان بحدود (30 - 40) شعرة.
4. الأوتار: تحتوي الجوزة العراقية على أربعة أوتار في الوقت الحاضر وهي مصنوعة من سلك فولاذي.
5. المشط: وهي قطعة صغيرة من الخشب توضع فوق الجلد عند النصف الأسفل من وجه الصندوق الصوتي للجوزة ترتكز عليها الأوتار التي تقوم الغزالة برفعها عن جلد وجه الجوزة.
6. الشيش: ويبلغ طوله (18-19سم) هو قضيب معدني رفيع الرأس نهايته العليا تثبت في داخل النهاية السفلى للزند الخشبي وهو يخترق جانبي إطار الصندوق الصوتي، أما النهاية السفلى للشيش فهي مدببة أو بشكل كرة ويضعها العازف على فخذه أثناء العزف.

3) آلة الطبلة:

الطبل: وهي الآلة الإيقاعية في فرقة الجالغي البغدادي، والطبل كلمة عربية إلا إنه جرت العادة على استعمال كلمات أخرى للدلالة على هذه الآلة مثل: دربوكة أو دربكة، في بعض الأقطار العربية، يصنع جسم الطبلة من الفخار وأحيانًا من المعدن، القسم العلوي من الطبلة دائري الشكل أن آلة الطبلة من حيث الشكل وطريقة مسكها والنقر عليها كانت موجودة ومستعملة في العصر البابلي القديم (1950 – 1350ق.م) استنادًا إلى الآثار الموسيقية لهذه الآلة الموجودة في المتحف العراقي.

ومن أشهر الجلديات ذات الغشاء الواحد هي الطبلة الطينية التي لا تخلو منها بقعة من العراق والطبلة تعرف في اللهجة العامية بـ (الدنبك) يصنع جسم هذه الآلة من الفخار أو المعدن، وإن الطبلة المصنوعة من الفخار هي الأكثر استعمالا وشيوعاً، والطبلة هي آلة إيقاعية من الطبول ذات الرق الواحد، وتعد من اكثر آلات الطرق انتشار في الدول العربية، ويضبط صوتها وتشد بالتسخين أو التدفئة.

وتوضع الطبلة على الفخذ الأيسر للعازف في الغالب وتستند يده اليسرى على جسم الآلة من الأعلى وأصابع اليد اليسرى تكون قريبة من حافة الجلد واليد اليمنى تكون مقابل وسط جلد الآلة ويستعمل العازف يده في الضرب على آلة الطبلة، وتسمى الضربة القوية التي تكون في وسط الجلد عادةً باسم (الدم) والضربة الخفيفة التي تكون على الحافة للجلد تسمى (تك)، وبوساطة الدم والتك يعزف العازف الموازين ويضبط إيقاع القطع الموسيقية أو إيقاع الأغاني.

4) آلة الرق:

أقدم أنواع الآلات الجلدية وتستعمل لضبط الإيقاع وتنظيم حركته في الألحان ويسمى الرق نسبة الى الجلد الرقيق المشدود عليه وهي من الآلات الرئيسية في فرقة الجالغي البغدادي، والرق كلمة عربية تعني الجلد. واصطلاحًا تعني آلة إيقاعية جلدية وتستعمل بعض الاقطار العربية كلمة دائرة أو كلمة إطار للدلالة على هذه الآلة. أما في الانكليزية فتسمى هذه الآلة باسم (tambourine) وفي العرق يستعمل كلمة دف (زنجاري)[22] كمقابل لكلمة الرق.

والرق عبارة عن إطار دائري من الخشيب المنقوش يشد على أحد وجهيه جلد ويعلق بالإطار جلالجل (أقراص دائرية) نحاسية رقيقة لزخرفة الإيقاع والتنويع في الأداء والتوقيع عليه كالاتي: النقرة القوية وتسمى (الدم) وتكتب وتؤدى في وسط الرق، النقرة الخفيفة وتسمى (التك) وتؤدى في طرف الرق.

وقد يعزف على الجلاجل لزخرفة اللحن وملىء السكنان الموسيقية، والرق (الدف) أشهر آلات النقر استعمالًا في الألحان، والدفوف جميعًا ذات الجنب الواحد الذي يشد عليه الجلد وينقر عليه باليد دون مقارع، ويقبض عليه بين اصبعي السبابة والإبهام.

- قياسات آلة الرق:

القطر 22سم، الارتفاع 6سم، سمك الإطار 1سم، قطر الاقراص الدائرية (الصنوج) 5.5 سم، المسافة بين الفتحات 7 سم. طريقة العزف على الرق:

يمسك العازف رقه بواسطة اليد اليسرى أما النقر فيكون بالكف الأيمن على الجلد الذي يغطي جهة واحدة من الآلة وكذلك على الصنوج وتسمى ضربة الكف الأيمن هذه بـ (الدم) أما ضربه الاصبع فتسمى بـ (التك).

ومنذ نهاية الأربعينات وحتى الآن أخذ بعض مغني المقامات العراقية يغنون مع فرق موسيقية تتكون من الآلات الموسيقية العربية والأوربية، ولكن لايزال التكوين الموسيقي القديم للفرقة الموسيقية أكثر سحراً واكثر ملاءمة وانسجاماً في تقديم المقامات العراقية، وأكثر قبولاً من محبي هذا التراث الموسيقي والغنائي العراقي الأصيل، لما تبعث في نفس المستمع

من الأجواء العبقة بملامحها البغدادية العريقة، إذ أن البساطة وعدم التكلف هي الأصول الأساسية لحفلات الچالغي البغدادي.

نتائج البحث:

من خلال دراسة موضوع الچالغي البغدادي بين المفهوم والمهمة الموسيقية، تم التوصل إلى أبرز النتائج الآتية:

1. تعد فرقة الچالغي البغدادي، الفرقة الرئيسة المصاحبة لغناء المقام العراقي.
2. يتميز اعضاء هذه الفرقة بالإمكانات والكفاءة الموسيقية والغنائية.
3. آلات فرقة الچالغي البغدادي، من الآلات التراثية العراقية المصنوعة يدويًا من الخشب والفخار.
4. تطورت الفرق الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي، سواء بزيادة العازفين أو بإضافة آلات موسيقية جديدة.

الهوامش:

1. السدارة: كلمة لاتينية وتعني لباس الرأس عند الملوك وهي قبعة شكلها طولي يرتديها أفندية بغداد فوق رؤوسهم للزينة والكمال وشاع ارتدائها في القرن العشرين، أول من ارتداها ملك العراق فيصل وسميت بالفيصلية.
2. صبحي انور رشيد: الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي, وزارة الثقافة والاعلام, دائرة الفنون الموسيقية, بغداد 1989م, ص9.
3. موسوعة المقام العراقي, مطبعة, أسعد, بغداد2012م, ص241.
4. عبد الوهب بلال: النغم المبتكر في الموسيقى العراقية العربية, مطبعة أسعد, بغداد 1969م,, ص82.
5. عبد الامير الصراف: الچالغي البغدادي, مجلة التراث الشعبي, العدد2, مجلة فصلية دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد 2008م, ص116.
6. أسعد محمد علي وحسين قدوري: موسوعة حضارة العراق, الموسيقى والغناء, دار الحرية للطباعة, بغداد1985م,ص439.
7. طارق حسون فريد: نظريات وطرائق تحليل الموسيقى, العربية, الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة, بغداد 2005م,, ص194.
8. المرجع السابق نفسه, ,ص194.
9. هاشم الرجب: المقام العراقي, ط1, مطبعة المعارف, بغداد1961م, ص61.
10. حسين الاعظمي: المقام العراقي بين طريقتين, المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت2011م, ص263.
11. عبد الكريم العلاف: بغداد القديمة, ط2, الدار العربية للموسوعات, بيروت1999م ص109
12. جلال الحنفي: المغنون البغداديون والمقام العراقي, وزارة الإرشاد, السلسلة الثقافية رقم2 بغداد 1964م, ص24.
13. طارق حسون فريد: مرجع سابق, ص191.
14. غطاس عبد الملك خشبة: آلات الموسيقى الشرقية, الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة2009م, ص165.
15. صبحي انور رشيد: مرجع سابق ص12.
16. محمود احمد الحفني: علم الآلات الموسيقية, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة 1987م, ص54.
17. غطاس عبد الملك خشبة: مرجع سابق, ص165 وص166.
18. محمود احمد الحفني: مرجع سابق, ص54.
19. عبد الامير الصراف: الچالغي البغدادي, مجلة التراث الشعبي, العدد2, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد 2008م, ص112وص113.
20. منى سنجقدار شعراوي: تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها, سلسلة الكتب العلمية, بيروت 1987م, ص60.
21. هاشم الرجب: مرجع سابق, ص229.
22. الزينجاري: لفظ يطلق على الغجر المنتشرين في ربوع أوربا، وهذا اللفظ مشتق من اسم طائر ليس له عش خاص به وإنما يبحث يوميا عن مكان جديد يأوي اليه كما يفعل الغجر بكثرة تنقلاتهم من مكان إلى آخر.

الصور:

1. https://iraqimaqam.blogspot.com/2018/03/blog-post_16.html
2. https://iraqimaqam.blogspot.com/2018/03/blog-post_16.html
3. https://shopipersia.com/wp-content/uploads/2020/07/s-l1600-1-159.jpg
4. https://persiancraftsgallery.com.au/wp-content/uploads/2021/09/photo_2023-01-17_14-32-51.jpg
5. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/A_Performer_on_the_Kemen%27geh._%281836%29_-_TIMEA.jpg
6. https://www.iraqpalm.com/upload_list/source/Uploads/939.jpg

د.إلياس بودن – تونس

القدود الحلبيّة نقطة تواصل بين الفنّ الغنائي العربي الأصيل والذّائقة العربيّة الحديثة وتحليل أداء صباح فخري الغنائي لقدّ «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتِعَالَجْنَا» نموذجا

صباح فخري

يمثّل قالب القدود أحد القوالب الغنائيّة التي لعبت دورا هامّا في مرحلة الانتقال بين المدوّنة الموسيقيّة الغنائيّة العربيّة للقرون الوسطى وبين المدوّنة الموسيقيّة الغنائيّة الحديثة. فممّا تؤكّده الدّراسات التّاريخيّة الموسيقيّة أنّ المدرسة الفنّيّة الشّاميّة هي التي اجتهدت منذ أوائل القرن العشرين صحبة المدرسة المصريّة في النّهوض بالتراث الموسيقي الغنائي التّقليدي، وفي توليد جزء كبير من المدوّنة الموسيقيّة الغنائيّة العربيّة المجدّدة لأغلب القوالب التّقليديّة والمبدعة لقوالب مستحدثة في بعض جوانبها التّلحينيّة ولكنّها مستندة إلى بعض الثّوابت الموجودة في القوالب التّقليديّة وخاصّة في الأغاني الشّعبيّة الفلكلوريّة التي انتقلت إلى صيغة الأدوار[1].

إنّ أهميّة الدّور الذي لعبته القدود في فترة الانتقال بين مرحلتين من مراحل الموسيقى والغناء العربيّتين تستدعي الباحث للتّساؤل حول ماهيّة القدود وكيفيّة نشأتها في فترة تاريخيّة تراجعت فيها الثّقافة العربيّة والتّمدّن عموما. فهل يمكن اعتبار قالب القدّ الغنائي استثناء من استثناءات الإبداع الفنّي العربي؟ وما الذي يخوّل القول بأنّه استثناء من النّاحيتين الشّكليّة والمضمونيّة لهذا القالب الغنائي والموسيقي؟

للإجابة عن هذه التّساؤلات، سوف نعتمد جزءا نظريّا نلقي فيه إطلالة تاريخيّة ملخّصة عن ظهور القدود وأصولها مع تركيزنا على القدود الحلبيّة والقدود الصّوفية والعلاقة بينهما، وكيفيّة صياغتها اللّحنيّة، ثمّ ننتقل إلى مثال عملي حقيقي من رصيد المطرب السّوري صباح فخري وهو قد حلبي «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتِعَالَجْنَا» بحثنا في أصله وحلّلناه نطقيّا وموسيقيّا محاولين إبراز مميّزات هذا المطرب الصوتيّة والتّقنيات الفنيّة التي بلغها في أدائه.

لمحة تاريخية عن أصل قالب القدود الحلبيّة:

منذ زمن بعيد، اشتهرت مدينة حلب بقالبين من الغناء خاصّين بها، سمّي الأوّل: الموشّحات الأندلسيّة في صورتها الحلبيّة، والثّاني القدود الحلبيّة، وهما قالبان من الغناء، الثّاني منهما صورة مبسّطة عن الأوّل.

وفي الواقع، فإنّ القدود الحلبيّة تندرج ضمن مسار موسيقي قديم جدّاً، اعتمد مبدأ إعادة توظيف الألحان القديمة بنصوص جديدة، ونركّز في هذا المقال، وفي اختصار شديد، على القدود الحلبيّة والقدود الصّوفية، والعلاقة بينهما.

القدود الحلبيّة مخزونٌ كبير من الألحان المبهجة البسيطة، أنتجتها قرائح ملحّني تلك المدينة، حلب التي شهدت حتى نهاية القرن التّاسع عشر، ولعدّة قرون انقضت، مكانة تجاريّة واقتصاديّة مرموقة، حقّقها موقعها الاستراتيجيّ، على مسار القوافل المتّجهة من أقصى شرق آسيا إلى أقصى غرب أوربّا، ومن أقصى جنوب الجزيرة العربيّة ومصر والمغرب العربي إلى أقصى شمال العالم الإسلامي، ما ولّد ظروف عيشٍ مترفة، شكلّت سوقاً رائجة للغناء.

كان ذلك المخزون اللّحني، متبدّل النصّ حسب الحال، وتغيّر الظّروف والرّجال، متطوّراً باستمرار، كمّاً ونوعاً، تبعاً لإنتاج الملحّنين، ولرافدٍ هامٍّ آخر، كانت تؤمّنه القوافل التّجاريّة الوافدة إلى حلب. كانت تلك القوافل تنقل غناء بلادها الأصليّة، وتتلاقى في خانات حلب، حيث يحصل نوع خاصّ من المثاقفة، بينها وبين مطربي وملحّني المدينة، ينتج عنه حفظ الألحان الوافدة، وتحويلها إلى لهجة المدينة الدّارجة، لتدخل المخزون اللّحني الضّخم، وتسهم في سهرات حلب، التي كان يقيمها كبار التجّار يوميّاً، للتّخلّص من عناء المتاجرة، في زمن لم يكن قد ظهر فيه التّلفاز، لينهي تلك اللّقاءات المتكرّرة بين المتلقّي والمبدع، فيما بالمقابل كانت ألحان ملحّني حلب وعناصر مخزونها اللّحني، تعود مع مطربي القوافل إلى بلدانهم، لتستبدل نصوصها، إلى اللّهجة المحلّيّة، وتنضمّ إلى تراث تلك البلدان. ومع ذلك فإنّ مركز اللّقاء كان يختزن النّاتج الكامل لعمليّة التّثاقف، مع القوافل القادمة جميعها، فيما كانت كلّ قافلة تختزن ما أتيح لها في رحلتها.

وكانت عمليّة التّحويل تتمّ، مَثَلها مَثَل طريقة استبدال أي نصّ جديد بنصّ قديم للحن سائر، بحيث يكون النصّ الجديد على قدّ اللّحن، أي على قدّ إيقاعه الموسيقي، والعناصر الموسيقيّة في نصّه الأصلي، حسبما سنشرحه لاحقاً. كان الناتج الجديد يسمّى دوماً القدود الحلبيّة، وهي الألحان النّاتجة في حلب عن إعادة توظيف ألحان محلّيّة، حسب مقتضيات تغيّر العصر، أو وافدة، عبر تجريدها من نصوصها القديمة، محلّيّة كانت أو بلهجة أو لغة أخرى، وإكسائها بنصوص جديدة باللّهجة المحلّيّة، لتتلاءم مع أذواق المستمعين من كبار التجّار الذين كانوا أهمّ مموّلي الغناء.

وعندما انتقلت ألحان حلب إلى مصر، على يد «شاكر الحلبي»، حوالي سنة 1830م، بقيت بلهجتها الحلبيّة، كما يقول الباحث الموسيقي «قسطندي رزق» في كتابه «الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي»[2]، إلى أن أتى «عبده الحمولي»، كبير مطربي مصر في نهايات القرن التّاسع عشر، ليعدّل نصوصها، متّجهاً بها إلى العامّية المصريّة، (فيما يمكن تسميته بالقدود المصريّة)، ومنها ما كان يعاد إدماجه في مخزون حلب من القدود الحلبيّة بلهجته الجديدة، أي بالعامّية المصريّة، إلى جانب إدماج الألحان الجديدة المولّدة في مصر، بالعامّية المصريّة أيضاً، بعد أن شاع الغناء بها في بدايات القرن العشرين، بتأثيرٍ من انتشار الأسطوانات القادمة من مصر، ثمّ بتأثير من الإذاعة والأفلام المصريّة.

دخلت القدود الحلبيّة عالم الإنشاد الدّيني عبر مبدأ الموشّح المكفّر. وبعد انتشار أسلوب الموشّح المكفّر في الطّقوس الصّوفيّة، انتبه الشّيخ النّابلسي (توفّي عام 1730م) ومن بعده آخرون، كالشّيخ عمر اليافي (توفّي عام 1818م)، والشّيخ أمين الجندي الحمصي (توفي عام 1841م)، إلى مخزون حلب الكبير من ألحان القدود والموشّحات، وإلى الألحان الشّعبيّة في دمشق والمدن الأخرى، فقاموا جميعهم، والنّابلسي أوّلهم، بوضع نصوص شعريّة جديدة لها على الغالب، وبالعامّيّة أحياناً، من صياغتهم، تلائم أغراض طقوس التّصوّف، وهكذا نشأ ما يمكن أن نسمّيه القدود الصّوفية، التي كثيراً ما كان يعاد إدماجها في مخزون حلب اللّحني، لتدخل في نسيج القدود الحلبيّة أو موشّحاتها، بنصّها الشّعري أو العاميّ الجديد، كما أنّ الملحّنين في حلب، كانوا كثيراً ما يضعون ألحاناً جديدة، لتغنّى في الإطار الدّنيوي والصّوفي، من خلال اختيار نصوص ملاءمة للحالتين، ما قلّص الحدود الموسيقيّة بين العالمين الدّنيوي والدّيني[3].

مثّلت القدود الحلبيّة في التّراث الغنائي السّوري القالب الغنائي الشّعبي الأساسي لمدينة حلب فهي أغنيات شعبيّة قديمة يردّدها أهلها في سهراتهم وحفلاتهم ورحلاتهم وتناقلتها الألسن من جيل إلى جيل دون أن يعرف ناظمها أو ملحّنها. وطارت شهرة القدود الحلبيّة في الآفاق حتّى صار يؤدّيها العديد من المطربين السّوريين مثل صباح فخري ومحمّد خيري وصبري المدلّل ومصطفى ماهر وغيرهم. وأصل القدود من الأغنيات الدّينية التي كانت تغنّى في الحلقات والأذكار. ثم جاء من بدّل كلماتها الدّينية بكلمات غزلية، مع الحفاظ على اللّحن كما هو. وشاعت الأغنيات الجديدة في الأفراح والأعراس. وسميّت الأغنيات الجديدة بالقدّ لأنّ لها لحناً على قد قياس اللّحن القديم والكلمات على وزن الكلمات القديمة، مع اختلاف المضمون فقيل هذه الأغنية قد تلك الأغنية.

وتزخر المدوّنة الغنائيّة الشّاميّة بأمثلة عديدة من هذه القدود التي صيغت على منوال أو على «قدّ» الأزجال والموشّحات والأغاني القديمة، تداولها أبرز المطربين أواخر القرن التّاسع عشر لا سيّما في حلب، وانتقلت إلى مطربي القرن العشرين ومن ضمنهم خاصّة المطرب صباح فخري الذي زخر رصيده الغنائي منذ منتصف القرن العشرين بأدائه للقدود الحلبيّة ومن بينها قد «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتعَالَجْنَا». ولعلّ شهرته وإقبال صباح فخري على غنائه خلال مسيرته الفنّيّة الطّويلة في عروضه الموسيقيّة على أكبر وأشهر مسارح العالم عموما وخاصّة في حفل أقامه بأحد المهرجانات بالأردن[4] صحبة فرقته الموسيقيّة، من أسباب اختياري له كأنموذج للتّحليل الموسيقي. فماهو هذا القدّ وما أصله؟ ماهي أغراضه وخصائصه الفنّيّة؟ وما مقامه الموسيقي؟ وما إيقاعه؟ وكيف أدّاه هذا المطرب من النّاحية النّطقيّة والموسيقيّة؟ وماهي تقنيات أسلوبه الغنائي الذي توخّاه في أداء أغصانه السّبعة؟ وعند مشاهدة حفل غناء صباح فخري لذلك القدّ، هل هناك لحظة ذروة للشّفافيّة والانسجام بينه وبين المتلقّين؟

تحليل أداء صباح فخري الغنائي 5 للقدّ الحلبي «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتِعَالَجْنَا»:

في حفلاته الموسيقيّة، غنّى صباح فخري القدّ الحلبي «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتِعَالَجْنَا» المتكوّن من سبع أغصان شعريّة، وفيما يلي نصّه:

تَحْتِ هُودَجْهَا وِتِعَالَجْنَا

صَارِ سَحْبِ سِيُوفْ يَا وِيلْ حَالِي

يَا وِيلْ يَا وِيلْ يَا وِيلْ حَالِي

أَخَذُوا حِبِّي وْرَاحُوا شْمَالِي

رَاحُوا لَبَعِيدْ لِبَعِيدْ رَاحُوا

كِيفْ بَدِّي طِيرْ وِجِنَاحْ مَالِي

وْمَا قَتَلْنِي غِيرْ أَبُو البْرِيم

يَا دَهَبْ بِلْطُمْ عَلَى الجِبِينْ

قِلْتِلْهَا يَا حِلْوَة هَاتِي المَرْتِينْ

وْقَالِتْ مَا اسْتَجْرِي صَوِّبْ حَالِي

وْمَا قَتَلْنِي غِيرْ أَبُو المَشْلَحْ

يَا دَهَبْ بِلْطُمْ عَلَى المَذْبَحْ

قِلْتِلْهَا يَا حِلْوَة قُومِي نِسْرَحْ

وْقَالِتْ مَا اسْتَجْرِي سَبْعَة خُوَالِي

والملاحظ في هذا السّياق أنّ تحديد أصل هذا القدّ وردت في شأنه آراء بعض الأدباء والباحثين الموسيقيين حيث يذكر الباحث الموسيقي «عبد الرّحمان جبقجي»[6] في كتابه «القدود الحلبيّة والأغنية الشّعبيّة في الوطن العربي» في جزئه الثّاني في صفحته العاشرة أنّ أصل هذا القدّ ينتمي إلى النّوع الأوّل من القدود حيث انبثق من أغنية تراثيّة سوريّة قديمة مجهولة الهويّة لم يعرف من هو مؤلّفها وملحّنها ومغنّيها فاستبدلت كلماتها بشعر فصيح منها أغنية «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتِعَالَجْنَا»:

«تَحْتِ هُودَجْهَا وِتِعَالَجْنَا

صار سحب سيوف يا ويل حالي»

ثمّ استبدلت بالكلمات التّالية:

«يا ويل حالك يا ويل حالي

أمّ عيون السّود شغلت بالي»

ثمّ استبدلت كلماتها مرّة أخرى حيث وضع النّاس لها كلاما قدّ الكلام الغزلي لتصبح في سجلّ القدود الدّينيّة، ولا زالت تغنّى بالأذكار على نصّ كلمات القدّ الصّوفي «يا إمام الرّسل يا سندي»:

«يا إمام الرّسل يا سندي

أنت باب الله ومعتمدي

وفي دنياي وآخرتي

يا رسول الله خذ بيدي»

أمّا اللّحن الموسيقي فلم يطرأ عليه أيّ تغيير. إذن نلاحظ أنّ اللّحن واحد والكلمات مختلفة لكنّ الكلام قدّ الكلام حيث بقي لحن هذه الأغنية بعد أن استبدلت كلماتها لذلك سمّيت بالقدّ، والقدود موجودة في كافّة المحافظات والبلدان العربيّة كلبنان، مصر والأردن، لكن كان لحلب الفضل في نشر هذا اللون من الغناء العربي الأصيل، وذلك عبر مطربيها الكبار المعروفين مثل صباح فخري.

ولمن يرغب في الاستزادة، نقدّم فيما يلي، وصفاً مبسّطاً لأسلوب بناء نصّ جديد على قد لحن قديم، يبيّن صعوبة الموضوع وذلك من خلال هذا القد الدنيوي «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتِعَالَجْنَا» والقد الصّوفي «يا إمام الرّسل يا سندي»، حيث بني اللّحن على مقام البياتي.

يعتمد أسلوب صياغة نصّ على قدّ لحن، على توافق الموسيقى الدّاخليّة في النصّين القديم والجديد، بما يساير إيقاع اللّحن، وهناك قاعدتان أساسيّتان لإنجاح عمليّة الصّياغة:

- يصاغ النصّ الجديد (على قدّ) الإيقاع الموسيقي للّحن الأصلي، وبنفس طول الجملة اللّحنية المغنّاة، المرتبطة بما يقابل المقطع الجديد من المقطع القديم.

- يراعى في النصّ الجديد أن تتتالى الأحرف بحيث يحافظ ما أمكن على موسيقى النصّ القديم الدّاخليّة. فمثلاً إن كان هناك حرف صوتيّ في المقطع القديم يمدّ عنده اللّحن، فلا بدّ من تواجد حرف صوتي مماثل في النصّ الجديد، ليحقّق مدّ اللّحن في الموقع نفسه. وفي الواقع فإنّ أغلب حالات الاستبدال لا تحقّق المطلوب.

ويمكننا الآن لزيادة الإيضاح، أن نعطي بدراسة نطقيّة مثالاً، في أبسط صورة ممكنة يبيّن التّوافق بين النصّ القديم والجديد، من حيث إيقاع الشّعر، وفساده موسيقيّاً وذلك من خلال نصّ القدّ الدّنيوي «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتعَالَجْنَا» وما يقابله في القدّ الصّوفي المشهور على اللّحن ذاته «يا إمام الرّسل يا سندي» حسب أداء المطرب صباح فخري.

من ناحية الإيقاع الشّعري وكيفيّة النّطق هناك توافق مقبول، وفق التّالي: تمّ تحديد الأقواس بحيث ينتهي ما بين القوسين بحرف مدّ في النصّ الدّنيوي وما يقابله في النصّ الدّيني:

- القد الدّنيوي: تَحْ تِهو دَجْ (ها) - (وُتْ عا) (لُجْ نا)
- القد الصّوفي: يا إما مَرْ (رُسْ) - (لِيا) (سَنَ دي)
- القد الدّنيوي: (صار سحب سيو) ف يا ويل (حالي)
- القد الصّوفي: (يا ملاذَالخا) خا ئِفِلْ (وجِلِ)

نلاحظ بسهولة أنّ هذا التّوافق يفسُدُ أثناء الغناء. إذ يتبيّن أنّ مقابل «ها» في الشّطرة الأولى من البيت الأوّل، حيث يمتدّ اللّحن، هو «رُسْ»، في الشّطرة الأولى من القدّ الصّوفي حيث لا يمكن مدّ اللّحن على ساكن، ما يجبر صباح فخري على إضافة واو مدٍّ بين حرفي الرّاء والسّين، لتصبح «روس» ما يفسد اللّفظ تماماً، كما يظهر الفيديو[7]، فيما كان التّوافق مقبولاً بين «وُتْ عا» في الشّطرة الثّانية من البيت الأوّل مع «لِيا» حيث يتوافق المدّ بعد خطف «وتْ» لتقابل (لِ).

ونجد الملاحظة ذاتها بين: «صار سحب سيوف يا ويل حالي» و«يا ملاذ الخائف الوجل»، حيث يضطرّ المطرب صباح فخري والمجموعة أن يكرّر «خا» مرّتين، لضبط إيقاع اللّفظ، مع إيقاع اللّحن، ناهيك عن الاضطرار لمدّ الفاء المكسورة في «ئِفِلْ» لتقابل مدّ الياء في «ويل».

يؤدّي هذا بالنّتيجة إلى ملاحظة هامّة، إذ أنّ هذا الفساد في اللّفظ، في النّسخة المغنّاة شعراً، يثبت أنّ الأصل هو اللّحن الدّنيوي «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتعَالَجْنَا»، الذي يتوافق فيه النصّ مع اللّحن، في مدوده، وأنّ النّص الشّعري للقدّ الصّوفي، جاء لاحقاً، على عكس الشّائع، في دراساتٍ لباحثين كبار، اعتمدوا أنّ النصّ الدّيني «يا إمام الرّسل يا سندي» في هذا القد هو الأصل، دون أن ينتبهوا إلى أن التّحليل الموسيقي المقارن يثبت عكس ذلك[8].

ما يلاحظ في هذا القدّ من خلال تراكيبه اللّحنية المتّبعة هو انقسامه إلى مذهب وستّة أغصان. وفيه اعتمد ملحّنه على نفس لحن الغصن الأوّل أي لحن المذهب في بقيّة أغصانه الستّة الأخرى فاللّحن الأساسي لهذا القدّ هو لحن المذهب أي لحن الغصن الأوّل. أمّا لحن كلّ غصن من أغصانه الستّة الأخرى فيمثّل نفس المسار اللّحني الأساسي للغصن الأوّل أي بدون المساس من أصله اللّحني بتنويع طفيف في بعض أشكاله وخلاياه الإيقاعيّة وتوظيف تقنيات الزّخارف اللّحنيّة فكيف أدّاه صباح فخري؟

- **المقام المستعمل:** تمّ تلحين هذا القدّ في مقام البياتي مصوّرا على درجة الحسيني بالاعتماد فقط على جنسه الأوّل الأساسي وهو البياتي على درجة ا لحسيني .
- **الإيقاع:** تمّ أداء هذا القدّ بإيقاع بسيط وحدته السّوداء وهو إيقاع المصمودي الصّغير يمكن أن يكون الدّويك ذو أربعة أوقات ودليله الإيقاعي 4/4 استعمل للزّخرفة والتّلوين الإيقاعي.

1) تحليل أداء صباح فخري الغنائي لمسار القدّ اللّحني الأصلي:

لُحِنَ هذا القدّ «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتعَلَجْنَا» في مقام البياتي على درجة الدّوكاه، وعند استماعنا لغنائه من قبل صباح فخري، لاحظنا أنّه غنّاه بتقنية أسلوبيّة صوتيّة متمثّلة في تحويل طبقة لحنه الموسيقي مباشرة عند أدائه بمسافة خماسيّة صحيحة صاعدة من درجة الدّوكاه درجة ارتكاز مقام القدّ البياتي ré إلى درجة الحسيني la وبالتّالي يصبح مقام القد بياتي على درجة الحسيني. وقد أدّى صباح فخري مذهب هذا القدّ وأغصانه الستّة بنفس المسار اللّحني بطريقة واحدة حيث استعمل فيه ثلاث جمل لحنيّة قصيرة تحتوي على سبع مقاييس في مقام البياتي في جنسه الأوّل الأساسي فقط وهو البياتي على الحسيني، حيث تمثّل الجملة اللّحنيّة الأولى لحن صدور كلّ الأغصان السّبعة بينما تمثّل الجملة اللّحنيّة الثّانية لحن اللازمة الموسيقيّة الآليّة القصيرة الفاصلة بين غناء صدر وعجز كلّ غصن من أغصان القدّ السّبعة وتمثّل الجملة اللّحنيّة الثّانية لحن أعجازها.

في أداء صباح فخري للجملة اللّحنيّة الأولى التي تمثّل لحن صدر الغصن الأوّل الذي اتّخذه الملحّن لكلّ صدور أغصان القدّ السّبعة مع لازمة، في المقاييس من 1 إلى 4 ومن 8 إلى 11 ومن 15 إلى 18 ومن 22 إلى 25 ومن 29 إلى 32 ومن 36 إلى 39 ومن 43 إلى 46 ومن 50 إلى 53 ومن 57 إلى 60، ينطلق صباح فخري بمسافة الرّباعيّة التّامّة من درجة الحسيني درجة ارتكاز مقام القدّ البياتي إلى درجته الرّابعة وهي المحيّر ثمّ ينزل بتتابع لحني نازل إلى بقيّة درجات جنس المقام الأساسي وهو البياتي على درجة الحسيني وهي درجات الكردان والأوج والنّوا في شكل المشالتين. ثمّ يوظّف خليّة السّوداء المنقوطة مع المشالة على درجتي الحسيني والأوج مع عودته لدرجة الحسيني جاسّا لدرجة النّوا كتلوين. ثمّ يؤدّي درجات ذلك الجنس وهي الحسيني والأوج والكردان في شكل سوداء التي كرّرها ثلاث مرّات مع خليّة المشالتين على درجتي المحيّر والكردان مع النّزول إلى درجتي الأوج والحسيني.

ثمّ تعزف الفرقة الموسيقيّة لازمة آليّة قصيرة تفصل بين غناء صدر وعجز كلّ غصن من أغصان القدّ السّبعة، وتمثّل خليّتي المشالتين على درجات مسافتي الثّنائيّة المتوسّطة الصّاعدة (أوج – كردان) والنّازلة (أوج – حسيني) مرّتين، في المقاييس عدد 4 و5 و11 و12 و18 و19 و25 و26 و32 و33 و39 و40 و46 و47 و53 و54 و60 و61.

وفي أداء صباح فخري للجملة اللّحنيّة الثّانية التي تمثّل لحن عجز الغصن الأوّل الذي اتّخذه الملحّن لكلّ أعجاز أغصان القدّ السّبعة، في نفس جنس البياتي على الحسيني، يواصل في إبراز درجات ذلك الجنس وهي الحسيني والأوج والكردان والمحيّر بخليّتي المشالتين على درجات مسافتي الثّنائيّة المتوسّطة الصّاعدة (أوج – كردان) والكبيرة النّازلة (محيّر – كردان) مرتكز على

درجة المحيّر، ثمّ يؤدّي خليّة ذات الشّيلتين ومشالة مربوطة بمشالة أخرى على درجات جواب البوسلك والمحيّر والكردان مع خليّة المشالتين وسوداء مع مشالتين على نفس تلك الدّرجات، كما يواصل أداء نفس الأسلوب السّابق وهو استعمال خليّة المشالتين على درجات الحسيني والأوج والكردان بمسافتي الثّنائيّة المتوسّطة النّازلة (أوج – حسيني) والصّاعدة (أوج – كردان) ومسافة الرّباعيّة التّامّة (حسيني – محيّر) مع العودة إلى درجة ارتكاز مقام القدّ وهي الحسيني.

من خلال هذا التّحليل للمسار اللّحني الأساسي لهذا القدّ، نبيّن أنّ لحن القدّ قصير وأشكاله وخلاياه الإيقاعيّة بسيطة، ممّا يدفعنا إلى التّشوّق لمعرفة كيفيّة أداء صباح فخري نفس مساره اللّحني في غناء أغصانه السّبعة؟

2) تحليل أداء الأغصان السّبعة:

الإعادات اللّحنيّة لمسار القدّ:

المذهب: الغصن الأوّل:

تَحْتِ هُودَجْهَا وِتعَالَجْنَا

صَارِ سَحْبِ سِيُوفْ يَا وِيلْ حَالِي

الغصن الثّاني:

يَا وِيلْ يَا وِيلْ يَا وِيلْ حَالِي

أَخَذُوا حِبِّي وْرَاحُوا شْمَالِي

الغصن الثّالث:

رَاحُوا لَبَعِيدْ لِبَعِيدْ رَاحُوا

كِيفْ بَدِّي طِيرْ وِجِنَاحْ مَالِي

الغصن الرّابع:

وْمَا قَتَلْنِي غِيرْ أَبُو البْرِيمْ

يَا دَهَبْ يِلْطُمْ عَلَى الجِبِينْ

الغصن الخامس:

قِلْتِلْهَا يَا حِلْوَة هَاتِي المَرْتِينْ

وْقَالِتْ مَا اسْتَجْرِي صَوِّبْ حَالِي

الغصن السّادس:

وْمَا قَتَلْنِي غِيرْ أَبُو المَشْلَحْ

يَا دَهَبْ يِلْطُمْ عَلَى المَذْبَحْ

الغصن السّابع:

قِلْتِلْهَا يَا حِلْوَة قُومِي نِسْرَحْ

وْقَالِتْ مَا اسْتَجْرِي سَبْعَة خُوَالِي

بصفة عامّة، يمثّل أداء الأغصان السّبعة تصرّف صباح فخري في شكل إعادات لحنيّة لنفس مسار القدّ اللّحني الأساسي المتكوّن من الجمل اللّحنيّة الثّلاثة من خلال إثرائه بصفة خاصّة تميّز هذا القدّ بأسلوب متنوّع يعتمد أساسا على تقنيات الزّخارف الصّوتيّة لتحلية الدّرجات الموسيقيّة مع تنوّع في الأشكال والخلايا الإيقاعيّة دون تجريده من لحنه الأصلي وذلك لإبراز قدرته الفائقة على الإبداع والتّجديد فكيف كان ذلك؟

1.2) تحليل أداء صباح فخري للجملة اللّحنيّة الأولى للقد أي لحن الصّدور:

في أداء صباح فخري للجملة اللّحنيّة الأولى المتكوّنة من المقاييس الأربعة الأولى من مسار لحن القدّ الأساسي والتي تمثّل لحن صدر الغصن الأوّل الذي اتّخذه الملحّن لكلّ صدور أغصان القدّ السّبعة مع اللازمة، في المقاييس من 1 إلى 4 ومن 8 إلى 11 ومن 15 إلى 18 ومن 22 إلى 25 ومن 29 إلى 32 ومن 36 إلى 39 ومن 43 إلى 46 ومن 50 إلى 53 ومن 57 إلى 60، يعتمد على أساليب الأداء التّالية:

Adagio
أداء صباح فخري mf
عزف الفرقة pp
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
غناء وعزف الفرقة pp
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
غناء وعزف الفرقة pp
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
غناء وعزف الفرقة pp
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
غناء وعزف الفرقة pp
لازمة قانون وكمنجات

Adagio
أداء صباح فخري mf
36 لَـ حِـ يَا هَا تِلْ إِلْ بِينْ 37 وَة 38 هَا تِي 39 نِينْ رْ مَـ الْـ
عزف الفرقة pp
بِينْ
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
43 نِي لِـ دَ آ مَا وْ لِي 44 غِيـ آ رْ 45 بُو شْـ مَـ الْـ 46 لَـحْ
عزف الفرقة pp
لِي
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
50 نِي لِـ دَ آ مَا وْ بَـحْ 51 غِيـ آ رْ 52 بُو شْـ مَـ الْـ 53 لَـحْ
غناء وعزف الفرقة pp
نِي لِـ دَ آ مَا وْ بَـحْ غِيـ آ رْ بُو شْـ مَـ الْـ لَـحْ
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
57 لَـ حِـ يَا هَا تِلْ إِلْ بَـحْ 58 وَة 59 أو مِي 60 سْـ نِـ رَحْ
عزف الفرقة pp
بَـحْ
لازمة قانون وكمنجات

المحافظة تارة على نفس الهيكل اللّحني والإيقاعي لعدد من الأشكال والخلايا الإيقاعيّة البسيطة في بعض المقاييس:

- خليّة سوداء منقوطة على درجة الدّوكاه مع مشالة على درجة السّيكاة مع سوداء أخرى على درجة الدّوكاه مع مشالتين على درجة الرّاست في المقاييس عدد 2 و9 و16 و23 مع الاحتفاظ على نفس هذه الخليّة بتوشية فقط لدرجة الرّاست بتقنية القاضمة في آخر الخليّة عوضا عن أداء تلك الدّرجة في شكل المشالتين في المقاييس عدد 30 و44 و51.
- خليّة المتقوّية ذات وقتين مع مشالتين مرّتين في المقاييس عدد 8 و15 و22 مع الاحتفاظ على نفس هذه الخليّة لكن بإضفاء تقنية الدّاعمة المضاعفة في آخر الخليّة كتبت على صورة زوج من ذات الشّيلين على درجتي الجهاركاه والسّيكاة يسار درجة الدّوكاه لتوشيتها في المقياس عدد 36 و57.
- تكرار خليّة المشالتين أربع مرّات بتوظيف مسافة الرّباعيّة التّامّة من درجة الدّوكاه إلى درجة النّوا بتتابع لحني نازل إلى درجة الدّوكاه في المقاييس عدد 29 و43 و50.
- تكرار خليّة الثّلاثي ثلاث مرّات بتوظيف مسافة ثنائيّات متوسّطة بتتابع لحني صاعد من درجة الدّوكاه إلى درجة النّوا في المقياس عدد 52، وبهذه الخليّة خلق نوع من الحركيّة وعزف عازفين الفرقة إيقاع الثلاثيات بتقوية أداء أوقاتها القويّة.

إدخال على المقاييس الأربعة 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 الدّوكاه والسّيكاة والجهاركاه فيما يلي:
- تقنية الدّاعمة المضاعفة أدّاها في شكل صورة زوج من ذات الشّيلين على درجتي الجهاركاه والسّيكاة يسار درجة الدّوكاه لتوشيتها في المقياس عدد 36 و57.
- تقنية القاضمة وشّى بها درجة الدّوكاه في شكل صورة خطّ منكسر قصير قضم بها درجة السّيكاة الموالية لها في الارتفاع في المقاييس عدد 3 و17 و24 و30 و31 و38 و45 إلى جانب توظيف نفس هذه التّقنية على درجة أخرى وهي الرّاست قضم بها درجة الدّوكاه الموالية لها في الارتفاع في المقاييس عدد 30 و44 و51 و58.
- تقنية القاضمة المشطوبة وشّى بها درجة الجهاركاه على شكل مشالتين على درجتي الجهاركاه والسّيكاة فقضم بها درجة السّيكاة السّابقة لها في الارتفاع في المقياسين عدد 1 و36 وتوظيف نفس تقنية القاضمة المشطوبة فوق درجة النّوا على شكل مشالتين على درجتي النّوا والجهاركاه حيث كتبها فوق النّوا فقضم بها درجة الجهاركاه السّابقة لها في الارتفاع في المقاييس عدد 17 و24 و41.
- تقنية الزّمرة بسنّها الأيسر متّجها إلى الأعلى وشّى بها درجة السّيكاة فوقها محفوفة بدرجات أخرى توشّيها تتركّب من ثلاثة درجات وهي درجة الجهاركاه الموالية والدّوكاه السّابقة لها في الارتفاع فأدّى الزّمرة بداية من درجتها العلويّة في المقاييس عدد 17 و24 و59.

وبعد عزف الفرقة الموسيقيّة تلك اللازمة الآليّة القصيرة الفاصلة بين غناء صدر وعجز كلّ غصن من أغصان القدّ السّبعة، كيف أدّى صباح فخري لحن أعجاز القدّ في هذه الجملة اللّحنيّة الثّانية وماهي تقنياته وأساليبه؟

2.2) تحليل أداء صباح فخري للجملة اللّحنيّة الثّانية للقد أي لحن الأعجاز:

يعتمد صباح فخري في أداء الجملة اللّحنيّة الثّانية المتكوّنة من المقاييس الثّلاثة الأخيرة من مسار لحن القدّ الأساسي والتي تمثّل لحن عجز الغصن الأوّل الذي اتّخذه الملحّن لكلّ أعجاز أغصان القدّ السّبعة، في المقاييس من 5 إلى 7 ومن 12 إلى 14 ومن 19 إلى 21 ومن 26 إلى 28 ومن 33 إلى 35 ومن 40 إلى 42 ومن 47 إلى 49 ومن 54 إلى 56 ومن 61 إلى 63، على أساليب الأداء التّالية:

Adagio
أداء صباح فخري mf
غناء وعزف الفرقة pp
Adagio
أداء صباح فخري mf
غناء وعزف الفرقة pp
غناء وعزف الفرقة pp
غناء وعزف الفرقة pp
غناء وعزف الفرقة pp

2

المحافظة كذلك تارة على نفس الهيكل اللّحني والإيقاعي لعدد من الأشكال والخلايا الإيقاعيّة البسيطة في بعض المقاييس:

- تكرار خليّة المشالتين أربع مرّات بتتابع لحني صاعد من درجة الدّوكاه إلى درجة النّوا في المقياسين عدد 5 و12 مع تنويع المشالتين الأخيرتين بمشالة مع ذات الشّيلتين ومشالتين في المقياس عدد 15 أو بمشالة منقوطة مع ذات الشّيلتين ومشالتين في المقياس عدد 40 أو بسوداء ومشالتين في المقاييس عدد 26 و61 أو بسوداتين في المقاييس عدد 19 و33 و47 و54.

- خليّة ذات الشّيلتين مع مشالة مربوطة بمشالتين مع سوداء مع مشالتين في المقاييس عدد 6 و13 و62 مع الاحتفاظ على نفس هذه الخليّة في وقتيها الثّاني والثّالث أي في شكلي المشالتين مع السّوداء والتّنويع في هذه الخليّة: في وقتها الأوّل في خليّة ذات الثّلاث شيلات مع مشالة منقوطة في المقاييس عدد 20 و34 و48، وفي وقتها الأوّل كذلك بخليّة الأربع ذات الشّيلتين في المقاييس عدد 27 و41 و51 وفي وقتها الأخير في: خليّة ذات الشّيلتين مع مشالة في المقياس عدد 20 وكذلك خليّة الأربع ذات الشّيلتين في المقياسين عدد 34 و48 وخليّة ذات الثّلاث شيلات مع مشالتين مع مشالة في المقياس عدد 41.

- تكرار كذلك خليّة المشالتين ثلاث مرّات بتوظيف مسافة ثنائيّات متوسّطة بتتابع لحني صاعد ونازل من درجة الدّوكاه إلى درجة السّيكاة مع استعمال مسافة الرّباعيّة التّامّة من درجة الدّوكاه إلى درجة النّوا في آخر القدّ في شكل مشالة منقوطة مع ذات الشّيلتين في المقاييس عدد 7 و14 و21 و28 و35 و42 و63.

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 الدّوكاه والسّيكاة والجهاركاه، اكتفى هذه المرّة في أداء هذه الجملة اللّحنيّة الثّالثة القصيرة على تقنيتين فقط وتتمثّل فيما يلي:

- تقنية الدّاعمة المضاعفة أدّاها في شكل صورة زوج من ذات الشّيلين على درجتي الحسيني والنّوا يسار درجة الجهاركاه لتوشيتها في المقياس عدد 20 و34 و48 و55.
- تقنية القاضمة المشطوبة وشّى بها درجة النّوا على شكل مشالتين على درجتي النّوا والجهاركاه حيث كتبها فوق النّوا فقضم بها درجة الجهاركاه السّابقة لها في الارتفاع في المقياس عدد 41.

أمّا على مستوى أدائه لكلمات النصّ الشّعري، نستنتج تكرار صباح فخري لبعض الكلمات المحوريّة مثل «يا ويل» في صدر الغصن الثّاني التي كرّرها ثلاث مرّات و«راحوا لبعيد» في صدر الغصن الثّالث التي كرّرها مرّتين وحرف الجرّ «على» في عجز الغصنين الرّابع والسّادس التي كرّرها مرّتين و«صوّب» في عجز الغصن الخامس التي كرّرها مرّتين. فتكرار تلك الكلمات المحوريّة يبدو بمثابة تقنية وأسلوب متكرّر جليّ اعتمده صباح فخري لبيان شعوره العميق بحالة الشّاعر.

كما يعاد غناء الأغصان الثّلاثة الأولى من القدّ في كلّ مرّة بعد نهاية غناء الغصنين والرّابع والخامس وبعد نهاية غناء الغصنين السّادس والسّابع. كما يعاد كذلك غناء الغصن السّادس والسّابع مرّتين، ويؤكّد صباح فخري من خلال كلّ تلك الإعادات ليس مجرّد تكرار لا لجملة اللحّن الأساسي ولا أيضا للمضمون، بل أنّها توضيح لهما، وهو يرقص ويتمايل على المسرح لشدّة سلطنته، فبمجرّد أن يتمّ التّواصل بالانسجام الرّائع بين الفنّان والمتلقّين الملاحظ أثناء أدائه غناء الأغصان الثّلاثة الأولى لهذا القدّ، يقبض الفنّان بكلّ قوّة على هذه اللّحظة وبإسناد من جمهوره وعازفي الإيقاع لم يكتف صباح فخري طربا بالتّمايل وإنّما يبدأ بالتّحرك بخطوات راقصة. هذا الانسجام ارتدّ على صباح فخري أوّلا ثمّ على باقي أعضاء فرقته الموسيقيّة فارتفعت من المجموعة الصّوتيّة صيحات التّشجيع والتّصفيق.

ونستنتج من خلال أداء صباح فخري لهذا القدّ من خلال توظيف نفس المسار اللّحني للغصن الأوّل في بقيّة أغصانه الستّة 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 القدّ، أنّ هذه الطّريقة الأسلوبيّة كانت بمثابة تعبيرحيّ عن إتقانه المساوقة بين اللّحن والمضامين فلها دلالة هامّة في ارتباط الأداء بالمضامين الشّعريّة عند صباح فخري فهو يمثّل المؤدّي الذي يتكفّل بتبليغ مضمون القدّ الوجداني والفنّي، وعلى ما يبدو فإنّ هذا المضمون الذي بدأ يتوضّح في إعادة لحن الغصن الأوّل أخذت جزئيّاته تزداد وضوحا في صدور بقيّة الأغصان الستّة المكوّنة لإعادات القدّ، في حين ظلّت أعجازها معبّرة عن المعنى العامّ والكلّي الذي عبّرعنه المسار اللّحني للغصن الأوّل، وهذا ما يبرّر كذلك تكفّل مجموعته الصّوتيّة وفرقته الموسيقيّة بأداء وعزف أعجاز هذه الأغصان الستّة بنفس المسار اللحني لعجز الغصن الأوّل.

فمن ناحية أداء صباح فخري بهذه الطّريقة من التّنويع، نستطيع أن نجزم بأنّه ساير الذّروة الشّعوريّة كما أنّه تميّزعن المجموعة المردّدة للأغصان بنفس المسار اللّحني الذي يعبّرعن الرّتابة، وهو ما يبيّن مقدرته الموسيقيّة ومعرفته الجيّدة بوظيفة التّلوينات الزّخرفيّة وتنويع الخلايا الإيقاعيّة لا سيّما في تقديم الشّكل المتدرّج والتّفصيلي للأغصان السّبعة للقدّ.

3.2) المساحة والمنطقة الصّوتيّة في أداء هذا القدّ:

يمتلك صباح فخري مساحة صوتيّة عاديّة حيث تبلغ في هذا القدّ الحلبي 6 درجات فقط يعني ديوان تنقصه درجة واحدة وتمتدّ تلك المساحة من درجة

الرّاســت إلى درجــة الحســيني. وبذلــك يكــون الغناء في المنطقــة الوســطى فقــط نظرا لقصــر لحنه.

4.2) المسافات الصّوتيّة في أداء هذا القدّ:

في هــذا القدّ اســتعمل صباح فخري جميع مســافات الثّنائيّــة بأنواعها الكبيرة والصّغيرة والمتوسّــطة الصّاعدة والنّازلــة فقــط وذلــك لتركــيز الخــطّ اللحــني وبدايات الجمــل الفرعيّــة الثّانويّــة ونهايتها مع بعض مســافات الثّلاثيّــة مثل: الصّغــرى النّازلة (نوا – ســيكاة) الموجودة في المقيــاس عــدد 8 ومثــل الصّغــيرة الصّاعــدة (دوكاه – جهــاركاه) الموجــودة في المقاييــس 10 و17 و24 ومثــل الكبيرة النّازلة (حســيني – جهاركاه) الموجودة في المقاييس عــدد 20 و34 و48 و55 و59.

كما وظّف كذلــك مســافة الرّباعيّة التّامّــة الوحيدة (دوكاه – نــوا) الموجــودة في أوّل القــدّ في المقيــاس عدد 1 و8 و15 و22 و29 و36 و43 و50 و57 وفي آخــر القــدّ الموجــودة في المقاييــس عــدد 7 و14 و21 و28 و35 و42 و49 و56 و63. وتمثّــل هــذه المســافة بالــذّات خاصيّة تلحينيّــة لهذا القدّ نظــرا لإبرازهــا في أوّل القــدّ وآخره.

ونظــرا لقصــر لحن هــذا القــدّ، نلاحــظ عــدم وجود للمسافات الأخرى مثل الخماسيّة والسّداسيّة والسّباعيّة والدّيــوان، وهذه مــيزة تلحينيّة أخرى لهــذا القدّ.

5.2) أداء نطق الكلمات ومخارج الحروف واللّغة:

أعطــى صبــاح فخــري بغنائــه لــكلّ كلمــات النــصّ الشّــعري لهــذا القــدّ مداهــا ويــؤدّي معناهــا بفضــل مقدرتــه علــى النّطــق السّــليم والضّبــط الجيّــد لمخــارج الحــروف بشــكل واضــح، ممّــا يمكّــن المســتمع مــن التّلــذّذ بجماليّــة الأداء. وفي هــذا القــدّ تمسّــك كذلــك بخصوصيّــات اللّهجــة العامّيّــة السّــوريّة فاحــترم تتابــع الكلمــات والمقاطــع الطّويلــة والقصيرة، وهــذا يــدلّ علــى تكوينــه اللغــوي الصّلــب نتيجــة لحفظــه القــرآن الكريــم وأحــكام التّجويــد.

6.2) الاستنتاجات العامّة حول أداء صباح فخري الغنائي لهذا القدّ:

بعد مشــاهدة غناء هــذا القد الحلبي وبعــد تحليل أداء صباح فخــري الغنائي له نســتنتج ما يلي:

- الاعتمــاد على تكــرار واضــح للحن القد الأســاسي أي لحن المذهــب في الجمل اللحنيّــة لبقيّة الأغصان الســتّة فقــد أضفــى صباح فخــري على لحــن هذا القدّ الحلــبي في غنائــه طابعــا فريدا يتميّز بإضافة تقنيــات زخرفيّــة مختلفــة وتنويعات في الأشــكال والخلايــا الإيقاعيّــة تغني جمل لحن القدّ الأســاسي وحافظــت عليــه في نفــس الآن بحيــث كانــت هذه الطّريقة المزدوجــة بين الإضافــة والمحافظة طريقة جالبة الانتباه شــادّة أســماع الجماهير. وينمّي صباح فخــري هذه الطّريقة في التّطريــب بتكرار غناء بعض أغصــان هذا القــدّ عدّة مــرّات حيث غــنّى الأغصان الثّلاثــة الأولى 4 مــرّات وكلّ مــن الغصنــين الرّابــع والسّــادس مرّتين فمرّ في طربه الــذّاتي بثلاث درجات بلــغ بهــا ذروة السّــلطنة وكذلــك فعــل لنقــل هذه الدّرجــات إلى المتلقّــين حيــث في غنائه لهــذا القدّ في حفــل بمهرجان بالأردن كان متعمّق الإحســاس بحالة شــجاه القصوى ممّا دعاه لإيصالهــا إلى جمهوره عبر عذوبــة صوته وحســن أدائه.

- إبــراز صبــاح فخــري لبعــض الكلمــات المحوريّــة الموجــودة في بعــض أغصــان القــدّ مثل «يــا ويل» في صــدر الغصــن الثّــاني الــتي كرّرهــا ثــلاث مرّات و«راحوا لبعيد» في صدر الغصــن الثّالث التي كرّرها مرّتــين وحرف الجرّ «على» في عجــز الغصنين الرّابع والسّــادس الــتي كرّرها مرّتــين و«صــوّب» في عجز الغصــن الخامس الــتي كرّرهــا مرّتين. فتكــرار تلك الكلمــات المحوريّــة يبــدو بمثابــة تقنية وأســلوب متكــرّر جلــيّ اعتمــده صبــاح فخــري لإبــراز جمال الصّور البلاغيّــة ولبيان عمق الإحســاس المختلج في نفس الشّــاعر.

- 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 المطرب أثناء سلطنته في تحلية أدائه لدرجات اللّحن الأصلي للقدّ من خلال توظيفه بشكل علمي تقنيات صوتيّة متمثّلة في بعض الزّخارف المؤدّيات بكثرة وهي: الدّاعمة المضاعفة والقاضمة والقاضمة المشطوبة حيث أدّى بعض الدّرجات قاضمة للدّرجات السّابقة أو الموالية لها في الارتفاع إلى جانب تقنية الزّمرة التي كتبت علامتها فوق سوداء فبهذه التّقنية فأدّى المطرب الدّرجات الموسيقيّة محفوفة بدرجات أخرى توشّيها.

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 هذا القدّ.

- من الناحية الإيقاعيّة: غنّى صباح فخري كلّ الأغصان السّبعة لهذا القدّ بإيقاع المصمودي الصغير أو الدّويك 4/4 مع تقوية عزف الإيقاع من قبل العازفين كما هناك تنويع كامل على مستوى الخلايا الإيقاعية منها توظيف إيقاع في شكل ثلاثي ثلاث مرّات لخلق نوع من الحركيّة.
- من خلال الخلايا الإيقاعيّة ثمّ الخلايا اللّحنيّة لهذا القدّ، نستنتج أنّ صباح فخري أوجد ارتباط 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 المؤدّات في هذا القدّ 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 الدرجات 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، وهذا دليل على معرفته النّظريّة الشّاملة لمختلف أساليب الأداء.
- استعمال في هذا القدّ لمسافات الثّنائيّة بأنواعها الكبيرة والصّغيرة والمتوسّطة مع ثلاث مسافات للثلاثيّة ومسافة واحدة للرّباعيّة التّامّة (دوكاه – نوا) الموجودة في أوّل وآخر القدّ التي امتاز بها لحنه، بينما هناك غياب لبقيّة جميع المسافات وهي الخماسيّة والسّداسيّة والسّباعيّة والدّيوان الكامل في كلّ الإعادات اللّحنيّة التي زخرف بها هذا اللّحن الأساسي للقدّ، ورغم ذلك يعتبر توظيف هذه المسافات اللّحنيّة دليل على أنّ حنجرته قويّة طيّعة مكّنته من أداء كلّ القوالب الغنائيّة بكلّ سهولة.
- غناء صباح فخري هذا القدّ في المنطقة الوسطى حيث نلاحظ امتداد مساحة صوته من درجة الرّاست إلى درجة الحسيني.
- كفاءة صباح فخري في قيادة فرقته الموسيقيّة ومجموعته الصّوتيّة حسب تفاعله الخاص عند

أدائــه هذا القدّ من خلال حســن تعاملــه مع أعضاء فرقتــه، في مجاوبتهم لغنائــه للقدّ.

- بلــوغ صبــاح فخــري ذروة الطّــرب وبــثّ هــذا الإحســاس على بقيّــة مكوّنات المشــهد الطّربي لهذا القــدّ بدايــة بأعضاء الفرقــة حيث يبــدو على عازفي الإيقــاع تجاوبهم مع هذه الذّروة حــين يحافظون على اســتمرارها بتقويــة أداء إيقاع المصمــودي الصّغير أو الدّويــك 4/4 وتنويع في ضرب أشــكالها الإيقاعيّة للزّيــادة من طــرب الفنّان نفســه بمــا يغنّيه.

في ختــام هــذا المقــال، نســتطيع أن نقــول إنّ القدود الحلبيّة ســاهمت في مرحلة دقيقة مــن تاريخ الفنّ العربي في مواصلــة الإبــداع الشّــعري والموســيقي التّقليدي بما نقلته من أشــكال في صياغة شعريّة وموســيقيّة شعبيّة ومتقنــة وتقريبها مــن بعضها لتوجّــه الذّوق السّــماعي العــام توجيهــا تصاعديّــا متطــوّرا. وقد اســتخلصنا من خــلال تحليلنــا لأداء صبــاح فخري الغنــائي لقــد «تَحْتِ هُودَجْهَــا وِتِعَالَجْنَــا»، تفاعــل الفنّــان مع هــذا القالب الموسيقي والذّوق العام السّــائد في الذّاكرة الفنيّة العامّة.

التدوين الموسيقي الكامل للقدّ الحلبي «تَحْتِ هُودَجْهَا وِتِعَالَجْنَا»

شعره ولحنه قديم، أداء صباح فخري

Adagio
أداء صباح فخري
12
13
14
غناء وعزف الفرقة pp
سِـ بِـ خُـ سَـ رِ صَا
يُو
يَا فْ
وِيـ
حَا لْ
Adagio
أداء صباح فخري mf
15
16
17
18
يَا لِي وِيـ يَا
يَا لْ
وِيـ
حَا لْ
لِي
غناء وعزف الفرقة pp
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
19
20
21
جِـ ذُوا خَـ آ وْ
بِّي
رَا وْ
مَا شْـ حُوا رَا حُوا
غناء وعزف الفرقة pp
Adagio
أداء صباح فخري mf
22
23
24
25
بَـ لَـ حُوا رَا لِي
بَـ لَـ دْ
رَا دْ
حُوا
غناء وعزف الفرقة pp
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
Fin
26
27
28
دِّي بَـ فْ كِـ
طِـ
جِـ وِ رْ
نَا
مَا خْ
غناء وعزف الفرقة pp

Adagio
أداء صباح فخري mf
29
30
31
32
غناء وعزف الفرقة pp
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
33
34
35
غناء وعزف الفرقة pp
Adagio
أداء صباح فخري mf
36
37
38
39
عزف الفرقة pp
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
40
41
42
غناء وعزف الفرقة pp

Adagio
أداء صباح فخري mf
43
44
45
46
نِي لَـ دَ آ مَا وْ لِي
غِي آ رْ
بُو الْ مَـ شْـ
لَـحْ
عزف الفرقة pp
لِي
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
47
48
49
يَا دَ هَبْ يِلْ
مْ طْ عَـ
لَى عَـ لَى الْـ مَـ ذْ
غناء وعزف الفرقة pp
يَا دَ هَبْ يِلْ
مْ طْ عَـ
لَى الْـ مَـ ذْ
Adagio
أداء صباح فخري mf
50
51
52
53
نِي لَـ دَ آ مَا وْ بَـحْ
غِي آ رْ
بُو الْ مَـ شْـ
لَـحْ
غناء وعزف الفرقة pp
نِي لَـ دَ آ مَا وْ بَـحْ
غِي آ رْ
بُو الْ مَـ شْـ
لَـحْ
لازمة قانون وكمنجات
Adagio
أداء صباح فخري mf
54
55
56
يَا دَ هَبْ يِلْ
مْ طْ عَـ
لَى عَـ لَى الْـ مَـ ذْ
غناء وعزف الفرقة pp
يَا دَ هَبْ يِلْ
مْ طْ عَـ
لَى الْـ مَـ ذْ

الهوامش:

1. الجبقجي (عبد الرّحمان)، الفلكلور والقدود الحلبيّة، دمشق، دار علاء الدّين، 2006، ص 20.
2. قسطندي (رزق)، الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي، مج. 2، ج. 3، بيروت، مكتبة الدّار العربيّة للكتاب، 1995، 165 ص.
3. دلال (محمّد قدري)، القدود الدّينيّة: بحث تاريخي وموسيقي في القدود الحلبيّة، تقديم صباح فخري ومحمود عكّام وأحمد رجائي آغا القلعة، دمشق، منشورات وزارة الثّقافة السّورية، 2007، ص 36.
4. يمكن مشاهدة الفيديو الخاصّ لأداء صباح فخري لقدّ "تحت هودجها وتعالجنا" في حفل بمهرجان في الأردن الموجود بموقع اليوتوب في الأنترنت: https://www.youtube.com/watch?v=6Z1n_2iKqJ0.
5. أنظر تدوين النصّ الموسيقي لهذا القدّ "تحت هودجها وتعالجنا" كاملا في آخر المقال.
6. جبقجي (عبد الرّحمان)، القدود الحلبيّة والأغنية الشّعبيّة في الوطن العربي، ج 2، حلب، دار الشّرق العربي، 2008، ص 10.
7. يمكن مشاهدة الفيديو الخاصّ لأداء صباح فخري للقدّين "يا إمام الرّسل يا سندي" و"تحت هودجها وتعالجنا" في الحفل الموجود بموقع اليوتوب في الأنترنت: https://www.youtube.com/watch?v=ntQhh8KAOTg.
8. قلعة جي (عبد الفتّاح رواس)، دراسات ونصوص في الشّعر الشّعبي الغنائي، دمشق، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، 2010، ص. 85.

قائمة الكتب:

9. بن ذريل (عدنان)، الموسيقى في سورية، ط. 2، دمشق، دار طلاس للنّشر، 1987، 127 ص.
10. 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.
11. الجبقجي (عبد الرّحمان)، الفلكلور والقدود الحلبيّة، دمشق، دار علاء الدّين، 2006، 306 ص.
12. الجبقجي (عبد الرّحمان)، القدود الحلبيّة والأغنية الشّعبيّة في الوطن

العربي، مج. 2، حلب، دار الشّرق العربي، 2008، 384 ص.
13. الجبقجي (عبد الرّحمان) وخياطة (محمّد عاطف)، القوالب الموسيقيّة في الوطن العربي تاريخا وتحليلا، حلب، دار الشّرق العربي، 2008، 224 ص.
14. جبران (أسعد)، الموسيقى السّورية عبر التّاريخ، دمشق، دار العلم للملايين، 1990، 250 ص.
15. حدّاد (حسني)، في الموسيقى السّوريّة، ط. 2، بيروت، مؤسّسة سعادة للثّقافة، 2009، 255 ص.
16. الحمصي (عمر عبد الرّحمان)، الموسيقى العربيّة: تاريخها وعلومها وفنونها وأنواعها، دمشق، مكتبة الأسد، 1998، 351 ص.
17. الحمصي (عمر عبد الرّحمان)، الموسيقى العربيّة: تاريخها، علومها، بيروت، بيسان للنّشر والتّوزيع، 1995، 250 ص.
18. خياطة (محمّد عاطف)، التّراث الموسيقي والغنائي العربي، حلب، دار الشّرق العربي، 1999، 150 ص.
19. خياطة (محمّد عاطف)، ديوان صباح فخري: مجموعة أغانيه مدوّنة بالنّوتة الموسيقيّة في جزئين، حلب، دار الشّرق العربي، 2000، 128 ص.
20. دلال (محمّد قدري)، القدود الدّينيّة: بحث تاريخي وموسيقي في القدود الحلبيّة، تقديم صباح فخري ومحمود عكّام وأحمد رجائي آغا القلعة، دمشق، منشورات وزارة الثّقافة السّورية، 2007، 536 ص.
21. الشّريف (صميم)، الموسيقى في سورية أعلام وتاريخ، دمشق، منشورات وزارة الثّقافة السّورية، 1991، 084 ص.
22. الشّيف (صميم)، الموسيقى في سورية، دمشق، منشورات وزارة الثّقافة السّورية، 2011، 800 ص.
23. العجّان (محمود)، تراثنا الموسيقي، دمشق، دار طلاس للنّشر، 1990، 230 ص.
24. قسطندي (رزق)، الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي، مج. 2، ج. 3، بيروت، مكتبة الدّار العربيّة للكتاب، 1995، 165 ص.
25. قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربيّة، اللاّذقيّة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، 1987، 116 ص.
26. قلعة جي (عبد الفتّاح رواس)، دراسات ونصوص في الشّعر الشّعبي الغنائي، دمشق، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، 2010، 185 ص.

المقالات والمجلاّت والنّشريات:

1. آغا القلعة (سعد الله)، "القدود الحلبيّة بين الحقيقة والإنكار"، موقع د. سعد الله آغا القلعة الإلكتروني، دمشق، 28/10/2014.
2. آغا القلعة (سعد الله)، "القدود الحلبيّة ملاحظات تمهيديّة حول جدل مستمرّ؟"، موقع د. سعد الله آغا القلعة الإلكتروني، دمشق، 28/10/2014.
3. آغا القلعة (سعد الله)، "الأعلام: صباح فخري"، موقع مؤسّسة أوج للإنتاج الفنّي والنّشر الإلكتروني، دمشق، 2011.
4. بودن (إلياس)، "صباح فخري: مسيرته الفنّيّة ودراسة تحليليّة لنموذج من أعماله قصيدة قل للمليحة في الخمار الأسود"، مجلّة البحث الموسيقي: آلات ورواد، مج. 12، عمّان، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدّول العربيّة، 1320، صص. 141-89.
5. بودن (إلياس)، "صباح فخري: لمحة عن حياته ومميّزاته الفنّيّة"، مجلّة الموسيقى العربيّة، عمّان، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدّول العربيّة، 10/03/2013.
6. الجمل (أحمد بوبس)، "صباح فخري سيّد القدود والموشّحات"، صحيفة شرفات الشّام، دمشق، وزارة الثّقافة السّورية، 26/02/2007.
7. 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.
8. عبد المحسن (محمّد حسن)، "الذّوق الحلبي في التّراث الشّعبي"، مجلّة التّراث العربي، عدد 103، إصدار اتّحاد الكتّاب العرب، 2006، ص. 229.
9. معروف (مانيا)، "تاريخ القدود الحلبيّة"، مجلّة الطّرب الحلبي الإلكتروني، دمشق، 28/12/2012.

رسائل البحوث الجامعيّة في العلوم الموسيقيّة:

1. 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.
2. 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:

1. 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.

الوثائق:

1. وثيقة مخطوطة تمثّل السيرة الذاتية للفنان صباح فخري مسلّمة من طرفه بمنزله بدمشق بتاريخ 27 مارس 2004.

الصور:

– التدوين الموسيقي من الكاتب.
2. https://img.youm7.com/ArticleImgs/2021/11/2/583475-12.PNG
3. https://data.arab48.com/data/news/2021/11/09/20211109103201.jpg

د. هاني حجاج - مصر

تاريخ الموسيقى في سلطنة عمان: مقاربات دينية ومقارنات تاريخية

آلة «الجم»

المصادر العُمانية المكتوبة هي أهم مصادر مرحلة عُمان الإسلامية الموسيقية (الكتب التاريخية، والفقهية.. الخ)، وكتابات الرحالة الأوروبيين، والتسجيلات السمعية التي ظهرت حوالي منتصف القرن العشرين، وروايات الموسيقيين العُمانيين التي تمدنا ببعض البيانات تصل إلى حوالي القرن التاسع عشر الميلادي (الكثيري، مسلم بن أحمد: البلاد السعيدة .. قراءة في تدوينات برترام توماس الموسيقية، مجلة نزوى العدد 75. 2013 ص 13) وتفيدنا المصادر التاريخية المكتوبة التي اطلعنا عليها ببيانات متنوعة عن دور ومكانة الموسيقى في النشاط الاجتماعي والثقافي تعود لفترات زمنية مختلفة، وفي الغالب نجد هذه البيانات في تلك المصادر عند الحديث عن الوقائع العسكرية بين القوى المتصارعة وأنواع الاحتفالات والحشد والاستعداد للهجوم على

الخصم. وقد كانت «الأحداث العسكرية والصراعات السياسية على الدوام موضوعاً أساسياً من موضوعات الغناء والشعر (الكثيري، مسلم بن أحمد: الموسيقى العُمانية مقاربة تعريفية وتحليلية، إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية عام 2005. ص 48)»، لهذا تحتفظ عدد من القبائل العربية العُمانية بعدد من الآلات الإيقاعية وأبواق مصنوعة من قرون حيوانات المها أو الوعول تستعملها في تلك الظروف لأداء الرزحة والعازي والعيالة، والمناداة إلى الاجتماعات والإعلانات عن الأمور المهمة من قِبل الحكام من الولاة وغيرهم. وفي محافظة مسندم شمال عُمان يحرص الكثيرمن الأفراد على الاحتفاظ في منازلهم بطبل أو أكثرمن نوع طبل العود (الطبل الكبير) ويمارس العزف عليه في أنواع غناء الرواح.

يتناول كتاب الأستاذ وليد النبهاني الجديد (من تاريخ الموسيقى في عمان) الصادر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلام، جمعاً وتصنيفاً وتحليلا للجهود الأولى في الاهتمام بالموسيقى العمانية. وعلى حد وصف مؤلفه: «إن هذا الكتاب ليس إلا رسالة صغيرة اقتطفت ما يمكن الوقوع عليه من المصادر والمراجع العمانية والعربية والأجنبية، وبالتأكيد فإنه لا يمكن التوصُّل إلى تأريخ شامل ومستوف للموسيقى عند أهل عمان في رسالة بهذا الحجم، فقد تجنبت الإشارات الكثيرة التي وجدتها في بعض كتب الرحلات التي سجلت بعض المظاهر الموسيقية في عمان». لم يُسلِّط الضوء في الواقع على تأليف خاص في الموسيقى العمانية، وبينما قامت محاولات سابقة لتنظيم النصوص المؤرخة للموسيقى في عمان من مصادرها الأدبية والتاريخية والفقهية وبشكل خاص تجربة الباحث الموسيقي مُسلم الكثيري التي بدأها بكتابه (الموسيقى العمانية، مقاربة تعريفية وتحليلية) التي يشيرفيها إلى المشكلة الأبرز: «إن المصادر التاريخية العمانية قد ركَّزت جل اهتمامها على النشاطات السياسة والعسكرية، وذكر بعض الآلات الموسيقية واستعمالاتها جاء متناثراً في صفحاتها، مقترناً بسياق الأحداث، جعل من محاولات جمعها ودراستها عملية عسيرة، وقد تستغرق العديد من السنوات». (مسلم بن أحمد الكثيري، آلة العود في الجزيرة العربية دراسة تاريخية، مجلة نزوى، ع57، يناير2009، ص163-151).

وقد يكون الفكر السياسي والفقهي التقليدي لم يستوعب الموسيقى والفنون عموماً «فوضعها في خانة (اللهو واللعب) باعتبارها مظهرا من مظاهر الترف المنبوذ.» (مسلم بن أحمد الكثيري. الموسيقى العمانية، مقاربة تعريفية وتحليلية. ص47) هذه المسألة التي تدعمها بعض المواقف والشواهد التاريخية في المصادر العُمَّانية الأصل وقصة الصحابي مازن بن غضوبة التي تحمل الملامح الأولية لتراث فكري عقائدي أسس للموقف المتجذِّر الذي تبناه فيما بعد عدد من مشايخ الإسلام العمانيين المتهيبين من الموسيقى، فَصُنِّفت لديهم كَلَهْو محرم أو مكروه في أفضل الأحوال، ومنها نصوص الإمام جلندي بن مسعود -أول إمام نُصِّب في عمان، والأبيات التي تنتسب إليه في التقشف، ونهي الإمام الصلت بن مالك قادة جيوشه في حملة نجدة أهل سقطرة عن أن يكون في مجلسهم من اللهو أو اللعب. وللكثيري دراسة أخرى بعنوان (آلة العود في الجزيرة العربية.. دراسة تاريخية) ركَّز فيها على آلةِ العود كأهم الآلات الموسيقية العربية على مر الزمان، وسَعَى في هذه الدراسة إلى إبراز (السياق التاريخي والحضاري

لآلة العـود ودورها في غناء أهل الجزيرة العربية) (مسـلم الكثيري. آلة العـود في الجزيرة العربية، دراسـة تاريخية. مجلة نـزوى. ع57. يناير2009. ص152).

ومن أبرز أعمال مُسـلم الكثيري التي تؤرخ للموسـيقى في عُمـان دراسـته (مدخـل إلى التأريـخ للموسـيقى العمانيـة) التي يقـترح فيها تقسـيم المراحـل التاريخية للموسـيقى في عمان إلى:

1. مرحلـة عمـان القديمـة، منذ أقـدم العصـور حتى نهايـة العصـر الجاهلـي وظهور الإسـلام.
2. مرحلـة عمـان الإسـلامية، منـذ قيـام أول إمامـة إباضيـة في عُمان في عهد الجلندي بن مسـعود وذلك سـنة 132 هجريـة، وحتى قبـل عـام 1970 الميلادي.
3. مرحلـة عمـان الحديثـة، وتبـدأ مـع تـولي جلالة السـلطان قابوس مقاليد الحكم في عُمان عام 1970 الميلادي.

وأهم هـذه المراحل هـي المرحلـة الثانيـة، إذ تبلورت فيهـا الثقافـة الموسـيقية علـى أرض عُمـان بتوجهاتها الإباضيـة، بالرغـم من شُـح البيانـات المتوفـرة في هذه الفـترة عـن الموسـيقى العُمانيـة: «فالموسـيقى لم تكن من اهتمامـات المؤرخـين العُمانيين إلا مـن زاوية واحدة وهـي التحذير مـن ممارسـتها». (ألقيت هذه الدراسـة ضمن أعمال الملتقى الأول للمؤرخين الموسـيقيين العرب والـذي عُقد في مسـقط، ديسـمبر 2014م، ونشـرت في جريدة الوطن العُمانية بتاريخ 11 يناير 2015). وبسـبب أن إشـكالية نقص المصادر هي الأوضح في مسـألة تأريخ الموسـيقى في عُمان، فقد ناقـش وليد النبهـاني في البابين الثاني والثالـث من كتابه (من تاريخ الموسـيقى في عُمان) بعـض النصوص التي يمكن الاسـتدلال عليهـا في تاريخ الموسـيقى العُمانية. هذه النصوص التي تعود في الأساس إلى المرحلتـين الأولى والثانيـة من المراحـل التاريخية التي حدَّدها مُسـلم الكثـيري كتقسـيم للموسـيقى في عُمان آنفا. لكـن مـا رآه النبهاني أكـثر خطورة من شُـح المصادر التاريخيـة في هذا الصدد النشـيد الوطـني العُماني والذي ينتـمي إلى المرحلـة الثالثة مـن التصنيف سـالف الذكر، «والـذي لـم يُكتـب حتى الآن - بحسـب علمي - بشـكل يتقصَّى الفترات التي سـبقت السـلام السـلطاني الحالي والـذي يعـد نشـيد سـلطنة عُمـان الوطـني.» (وليـد النبهـاني. مـن تاريـخ الموسـيقى في عُمـان، إشـكاليات ونصـوص، كتـاب نـزوى - مؤسسـة عمـان للصحافة والنشـر والاعلان، ص20).

حدد المرسـوم السـلطاني رقم 53 لعـام 2004 عدد كلمـات النشـيد الوطـني، أي السـلام السـلطاني الذي يُمثِّل نشـيد سـلطنة عمان الوطني وبدأ ترديده في بدايات حكم السـلطان قابـوس في سـبعينيات القـرن الماضي، ويكتنـف الغمـوض مؤلفه حـتى يومنـا هذا. وقـد ذكر الأسـتاذ توفيق عزيز في حـوار تليفزيوني معـروض رواية تتعلـق بظهور أول نشـيد وطـني لعمان في عـام 1869م حـين دُعـي سـلطان عمان لحضـور حفـل افتتـاح قناة السـويس وكان لابـد من عزف النشـيد الوطـني العماني أسـوة بالدول الأخرى التي حضر ملوكها ورؤسـاؤها حفل الافتتاح. «وهكذا نشـأ أول نشـيد وطني لعُمان بحسـب هـذه الرواية!» (عبد الـرازق الربيعي. من كتب السـلام السـلطاني؟ مقـال نُشـر بتاريـخ 27 مـارس 2014 في صحيفة أثـير الإلكترونية). بيـد أن ثورة الإمـام عزان بن قيس قـد أحكمت قبضتها علـى مسـقط ونواحيها قبل افتتاح قناة السـويس بعـام (أواخر عـام 1868 تقريباً) وعلى إثرها فر سـلطان مسـقط سـالم بن ثويني إلى بندر عبـاس. «وليس بـين أيدينا مـا يؤكـد أن وفـداً عمانيا حضر افتتـاح القناة إن كان برئاسـة الإمـام، أو غيره، كما أن عصـر الإمـام عـزان (1868 - 1871م) رغـم قصره قد شـهد مـا يمكـن وصفـه بتراجـع حريـات التعبير لا سـيما للجاليات الهندية في مسـقط، والـتي كان بعضها يسـتخدم الأجـراس والطبـول في الاحتفـالات الدينية. (محمد بن عبـد الله بن حمـد الحارثي. موسـوعة عمان: الوثائـق السـرية (1471/1). وفرض الإمـام طائفة من الممنوعـات علـى جميع السـكان في مسـقط لـم تقتصر على الخمـر والتبغ، بل تعدتها إلى الموسـيقى والاسـتماع

إلى الأغاني. ويرجع لوريمر أسباب ذلك إلى الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي الذي أضفى على حكم الإمام «طابعا دينيا مسرفا في التعصب» (ج. ج. لوريمر. دليل الخليج: القسم التاريخي (2/747، 748) هذه المسالة التي تعود بنا إلى نموذج غياب الخط الفاصل بين الإسلامي والقومي في تركيا لدى الشاعر محمد عاكف أرضوى (1873 - 1936) مؤلف النشيد الوطني التركى (نشيد الاستقلال)، الذى يستخدم في كلماته بعض المفردات التى تعدها التيارات الإسلامية العربية محرمات كبرى، ومنها على سبيل المثال عبارة (عَرَقِ البطل) التي تغيب عن كثير من الترجمات العربية، ولكنها واردة في ترجمة رئاسة الجمهورية التركية:

(ابتسم لعَرَقِ البطل!

ما هذه الهيبة، وذاك الجلال؟

وإلا لن تصبح دماؤنا الزكية لك حلال.

من حق أمتي التي تعبد «الحق»، الاستقلال).

وبالرغم من ذلك ، استخدم الشاعر عبارات، أبرزت قيماً إسلامية، كما ورد في الشطر الأخير من المقطع السابق، وهناك غيره الكثير والقيم الإسلامية لم تغب عن كثير من قصائده الأخرى، ففي هذا المقطع - على سبيل المثال - يتحسَّر الشاعر على فقدان الدين ألقه:

(أه، أين ذاك الدين،

دين العزم والثبات،

دين الأرض النازل من السماء، دين الحياة؟

ما هذه التقاليد الضيقة والمكررة؟

هل قلت إنه الإسلام؟ أستغفر الله، ولو!)

(النشيد ترجمة عبد القادر عبد اللي، الأدب الإسلامي التركي فى عصر الجمهورية، مقال منشور في مجلة الدوحة، ص 90، العدد 104، يونيو 2016).

العاصمة مسقط وهي المركز السياسي والاقتصادي الذي تُدار منه الدولة منذ أكثر من قرنين تشكل ملتقى هذا التنوع الثقافي الموسيقي حيث تجتمع فيها كل أنواع الموسيقات العربية الجذور الأفريقية والآسيوية. لذلك كلما اتجهنا من العاصمة مسقط بمحاذاة ساحل بحر عُمان شمالاً تزداد مؤشرات العناصر الثقافية الأسيوية في المقابل تبرز العناصر الأفريقية جنوباً على طول ساحل بحر العرب باتجاه ظفار واليمن، فيما تختفي تدريجياً هذه العناصر الثقافية جميعها في المناطق الداخلية والصحراوية. إن هذا الواقع الثقافي الثري لا يزال بحاجة إلى الكثير من الجهد لتقييمه، وفي هذا السياق نلاحظ أن معظم الفنون الموسيقية ذات المنشأ الأفريقي انصهر أدبها في اللغة العربية، ولم يبق من لغاتها المحكية وشعرها المغنى إلا القليل المتوارث لا يفهم معناه في أغلب الأحيان، ولكنها مع كل ذلك تحتفظ هذه الموسيقات بروح إيقاعاتها الأفريقية النشطة وبعض سلالمها النغمية وآلاتها الموسيقية، وتمارس في مناسبات مختلفة يتصل بعضها برواسب ثقافية غيبية قديمة تحرص هذه المجموعات الزنجية على استحضارها باعتبارها توفر مناخات معينة تشكل جزء أساسيا من مناسبات الأداء. في المقابل نلاحظ أن الفرع الآسيوي متعدد اللغات، وتتكئ فنونه الغنائية على أدب مكتوب (وغير مكتوب) متصل الجذور مع الثقافات الآسيوية في جنوب غرب آسيا وخاصة منطقتي بلوشستان ومكران وإيران والهند. وبشكل عام نعتقد أن الصلات العُمانية مع آسيا الغربية (الهند وفارس) أقدم من تلك التي مع الشرق الأفريقي حيث تبادلت هذه الأطراف الهجرات السكانية في فترات زمنية مختلفة، إضافة إلى أن القوى الكبرى النشطة في المنطقة مثل: فارس والهند وعُمان تبادلت عبر القرون الماضية السيطرة على المناطق الساحلية المطلة على بحر عُمان والخليج العربي، وكانت عُمان في بعض فتراتها التاريخية تتصل بالهند براً عبر منطقة جوادر البلوشية التابعة لباكستان اليوم. وفي هذا السياق اخترنا ثلاث محافظات عُمانية للمقارنة بينها بهدف استكشاف الصلات الثقافية لعدد من فنونها الموسيقية المميزة المحلية الجذور والآسيوية والأفريقية. فوجدنا أننا أمام تنوع ثقافي واضح المعالم

متجـذر في الواقع الاجتماعي للمحافظـات المطلة على بحر العـرب وبحر عُمـان، ولعل مـن الأهمية في هذه المناسـبة التأكيـد علـى أن مفهـوم الهويـة الثقافية لهـذا الواقع العُمـاني المتنوع يقع تحـت مظلة اللغة العربيـة، والثقافة الإسـلامية بخصوصيتها العُمانية، وفي هذا الإطار تحتفظ المجتمعـات المحلية بهوياتهـا ولغاتها المحكيـة والمكتوبة ولهجاتها المختلفة وأنماطها الموسـيقية وآلاتها المستعملة وغير ذلك مـن أنماط الحيـاة والفنـون التقليدية.

الآلات الموسـيقية المعروفـة في الـتراث الموسـيقي العُمـاني تصنّف في ثلاث عائلات رئيسـية هي: الإيقاعية والوتريـة والهوائية، حيث تشـمل:

1) الآلات الوترية:

آلـة العـود الـذي يعتـبر اسـتخدامه في الموسـيقى التقليديـة العُمانية قليـلاً، فنجده في القوالـب الغنائية مثـل «الصـوت» بنوعيـه الشـامي والعربي، كمـا نجده أحيانـاً في فنون مثل «البرعـة» في محافظة ظفار، وهو هنا لا يمثـل القاعدة الأساسـية لهذا القالـب. وآلة القبوس وهو عود الجزيـرة العربية، عُرف بالمزهر والبربط وأسـماء أخـرى، وآلة الربابة وتحتوي في السـلطنة علـى وتر واحد، وتسـمى «ربابـة الشـاعر»، وآلة الكمـان، وآلـة الطنبرة الـتي يبلغ عدد أوتارهـا 6 أوتار، فلا يمكـن لعازف الطنبرة إعطاء أكـثر من خمـس نغمات ويكـون الوتر السـادس قـراراً للوتـر الخامس، حيـث تنـبر أوتارها معـا بقطعة مصنوعـة من قـرن الثور ويتحكـم العازف بكتـم الأوتار وإطلاقها بكـف يده.

2) الآلات الهوائية:

تشـتمل الآلات الهوائية في الموسيقى العمانية على 6 آلات منهـا البرغوم والجـم والمزمار (الصرنـاي)، وتتكون من ريشـة مزدوجة وبـوق وتُصنع من الخشـب والمعدن، وبها سـت فتحات مسـتديرة متساوية وتسـتعمل كثيراً في محافظات جنوب وشـمال الباطنة وجنوب الشـرقية ومسـقط. ومن أهـم القوالب التي يسـتخدم فيها المزمار هو فن الشـوباني والليوا ويمثل هنا الآلة اللحنية الوحيدة بجانب طقم كامل مـن الإيقاعات. ومـن الآلات الهوائية آلة الزمـر المسـماة في اللهجـة المحلية (بو مقـرون). وفي سـلطنة عُمان يوجد عـدة أنواع من الزمـر، نوع له خمس فتحات وهـو الشـائع الاسـتعمال ونوع آخر له سـت أو سـبع فتحات مسـتديرة ولكل منها ريشـة، وآلة القصبة (مـن فصيلـة الناي) وهـي الآلـة اللحنية الرئيسـية في الفنون التقليديـة بمحافظة ظفار وأهم اسـتخدام لها في فني الشـرح والبرعـة، ولها صوت خاص يسـمى «صوت القصبـة» وهو الجـزء الأول من فن الشـرح، وآلة الهبان وهـي قربـة من الجلد وجـزء آخر عبـارة عـن أنبوبين من قصب مربوطـين ببعضهما، واسـتخدامها يعتـبر حديثا في الموسـيقى التقليدية العمانية فنجدهـا في بعض المدن الكبيرة مثل مسـقط وأيضاً في صلالـة وصحار.

3) الآلات الإيقاعية:

تشـمل الآلات الإيقاعيـة في الموسـيقى العمانيـة ما يُسـمى بـ «الجلديـات»، وعـادة ما تصنف حسـب حاشـيتها الجلدية أو بحسـب شـكلها النموذجي. فيوجد في الآلات الإيقاعيـة ذات الرقمة الجلديـة الواحدة الدف والطـار والقوطة، وطبول الوقـافي والليوا وطبول الصوت والميقعة. فيما تشـمل الآلات ذات الرقمتين طبل الرأس، الـذي يسـتخدم في فـن العيالـة فقـط وطبـل رحماني، وكاسـر، ورنة، ومـرواس وطبـل مهجر البرميلي الشـكل الـذي يسـتخدم خاصـة في فـن الربوبة..ومـن الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها الطاسـات (الصاجات) وكوشا (قرحاف)، التي تسـتعمل مـن قبل النسـاء وآلة رعبوب وهي مـن الأصداف البحرية الحلزونيـة الصغيرة، وتوجد أيضـاً الآلات المصوتة بالقرع، مثل آلة باتو التي تسـتعمل في بعض أغـاني الحصـاد، وفي غناء أبو زلـف في محافظتي شـمال وجنـوب الشـرقية، إضافـة إلى آلات إيقاعيـة مصوتـة بالاحتـكاك مثل خرخـاش (منجـور الطنبرة)، والتي تسـتخدم في أداء المحوكـة بمحافظة جنوب الباطنة وآلة شـبوره (مجبورا).

في أغسـطس مـن عـام 1985 قدم الدكتور يوسـف شـوقي عـدداً مـن النسـخ الفاخـرة إلى حضـرة صاحب

2

الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم رحمه الله ورعاه تقريره عن مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية (أ. د يوسف شوقي مصطفى: جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية. التقرير النهائي 1985)، وقد كان هذا التقرير أول وثيقة مكتوبة عن الموسيقى التقليدية العُمانية. وكان الدكتور شوقي قد حصر في ذلك التقرير بجانب الأنماط الغنائية ومناسباتها، والآلات الموسيقية أكثر من ألف ممارس للموسيقى التقليدية كان من بينهم عدد من أعلامها. ولما كان مركز عُمان للموسيقى التقليدية منذ تأسيسه مبادراً إلى العديد من المشاريع العلمية ابتداءً من الجمع والتوثيق وليس انتهاء بكتاب معجم موسيقى عُمان التقليدية حيث زوّد المركز المكتبة العُمانية بعددٍ من الإصدارات الموسيقية التي أصبحت مراجع ومصادر لدارسي الموسيقى التقليدية العُمانية، فإننا في هذه المناسبة نتطلع إلى متابعة هذه الجهود باعتبارها البداية نحو تحقيق هدف كتابة تاريخ الموسيقى العُمانية.

إن هذه المسألة ليست باليسيرة وتواجه الكثير من المصاعب لعل أبرزها ضخامة حجم العمل واعتماده على الروايات الشفهية، وما يتطلب ذلك من تحقيق ومقارنة، وجمع وإعادة جمع من الميدان أو من المصادر المكتوبة وغير المكتوبة وخاصة للمرحلتين عُمان القديمة والإسلامية. إن الهدف الأساسي الذي نسعى إليه الآن هو أن لا يتكرر الوضع السابق -أي عدم التوثيق- مع مرحلة عُمان الحديثة التي تبدأ من السبعينات من القرن العشرين وفيها ظهرت -إلى جانب الموسيقى التقليدية- الموسيقى العُمانية الحديثة كفرع من فروع الموسيقى العُمانية. إن الكثير من ممارسي هذه الموسيقى لا يزالون على قيد الحياة، كما أنها كانت المادة الموسيقية الأساسية للإذاعة والتلفزيون منذ ظهورهما في السبعينات من القرن العشرين حيث تضم مكتبتيهما مئات الآلاف من التسجيلات التي لا تشمل فقط الحوارات مع الموسيقيين العُمانيين بشأن تجاربهم الغنائية وسيرهم الذاتية فحسب، بل وكذلك يمكن للباحث متابعة تطوّر أساليب الأداء الفني التي شهدتها هذه المرحلة.

يروى أن الحجاج بن يوسف الثقفي والي الأمويين على العراق قد نفى الإمام جابر بن زيد من البصرة إلى عمان التي كانت تتبع الدولة الأموية آنذاك، كما يؤكد الأصفهاني غضب الواثق بالله العباسي من المسدود ونفيه إلى عمان في عصر المهنا بن جيفر العماني ومكث فيها سنة كاملة دون ترك أثر يُذكر بالرغم من سماح الإمام المهنا بالمعازف، ومن آي ذلك تساهله في عزف الجنود الهنود على إحدى آلاتهم في معسكر الجيش في (نزوى)، الحادثة التي أثارت حفيظة عالم عماني معروف؛ كما ورد في (الإيضاح في الأحكام) لأبي زكريا يحيى بن سعيد: «قال محمد بن المسبح: قد أنكر أبو الحواري على المهنا- وكان من أشياخ المسلمين - الدهر على الهندي إذا ضربه في المعسكر، وغضب وتباعد ما بينه وبين المهنا بن جيفر بعد ذلك». والدهر (أو الدهرة) أحد أكثر آلات

الإيقاع انتشارًا في النصوص الفقهية العمانية، وأكثرها غموضًا كذلك، فهي تأخذ أكثر مادتها من لسان العرب وتحفة العروس لكنها لا تشير إلى تفسير لغوي لأصل هذه الآلة الموسيقية أو وصف لشكلها وطبيعة عملها، اللهم إلا ما ذكره خميس بن سعيد الشقصي: «هي طبل صغير يضرب للهو» (الشقصي، خميس بن سعيد بن علي، منهج الطالبين وبلاغ الراغبين، مسقط: وزارة الأوقاف والشؤون الدينية. الطبعة الأولى. 1432هـ/2011م. ص52-51) وظهرت من أصل هندي في عهد الإمام المهنا بين جيفر (حكم 226 - 237هـ/840 - 851هـ) وقد نُقل عن محمد بن المسبح أن أبا الحواري محمد بن الحواري أنكر على الهندي أن يضرب الدهر وغضب وتباعد ما بينه وبين المهنا بن جيفر بعد ذلك. «ولعل الإمام المهنا بن جيفر لم يمنع العسكر الهندي من أن يضرب طبل الدهر لأنها كانت عادة عندهم بينما لم يألف العمانيون هذه العادة فاستهجنها بعض علمائهم. وتشير نصوص فقهية أخرى أن آلة الدهر كانت موجودة في صحار وتباع في أسواقها، وربما انتقلت مع الحملات العسكرية من هناك إلى نزوى.» (من تاريخ الموسيقي في عمان، وليد النبهاني، كتاب نزوى - أبريل 2016 - مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان).

وينطلق المجموع الفقهي هنا من الحديث الشريف: «بُعثتُ بمحق المعازف والمزمار والمزهرة وعبادة الأوثان وأمور الجاهلية» ويعطي صاحب كتاب بيان الشرع تعريفاً عاماً للآلات الموسيقية من ناحية الطريقة التي يتم العزف بها «فالمعازف كل وتر يُلعب به، والمزمار كل شئ ينفخ فيه، والمزهر كل شئ ضرب به». (الكندي، محمد بن إبراهيم، بيان الشرع - مسقط، وزارة التراث القومي والثقافة، الطبعة الأولى). فالآلة الموسيقية حسب هذا التعريف تنتمي إلى: آلات وترية (معازف) وآلات نفخ (مزامير) وآلات إيقاع (مزاهر، وربما اشتق الدهر منها). وفي ديوان للشاعر راشد بن خميس الحبسي (وإن طابت خواطرنا / أثيبونا بمزمار / بليل مع نواقيس / طرها في الهوى طاري / وعبدان وراقصته / لعوب ذات زنار / ترجع صوتها ما بين ترجيع وتكرار / تهيج كل أشواق / وتذكي كل تذكار) وهو الشاعر المميز في تاريخ الشعر العماني الذي شهد فترة صراع أسرة اليعاربة على عهد أئمتهم من بلعرب بن سلطان حتى سلطان بن سيف الثاني وكتب مدائح الإمام محمد بن ناصر الغافري، وكان جمع ديوانه على يد سليمان بلعرب السليماني في حياته عام 1150هـ. وذكر النواقيس عدة مرات في ديوانه كما في الأبيات سالفة الذكر، وقد عرَّفها المحقق بأنها (ضرب من الملاهي يُعمل من الخشب، ويُضرب أيضًا لتأريق النائمين لأن صوته أعلى من صوت المزمار). على أن محقق الديوان عبد العليم عيسى قد حذف منه أبيات عديدة من باب الرقابة لما (فيها من الإسفاف والتبذُّل ما قد يخدش الحياء) فقد كانت غزليات الحبسي حافلة بوصف المراقص التي كانت تدار فيها الخمر مصحوبة بالطرب، كما يشير إلى مغن سماه ابن عمَّار [وهو] مغن حسن النغمة، وهو عمر بن عمار السعالي، نسبة إلى (سعال) وهي بلدة في نزوى التي عاش فيها الشاعر الحبسي. ويستدل الكاتب وليد البنهاني على شكل الحياة وأدوات الموسيقي على عصر الحبسي مع الحذر في التعاطي مع الشعر، فليس كله صادقا، ومعنى الصدق هنا هو تمثله لجوانب حقيقية حدثت في ذلك الزمان. «ما دامت هذه النصوص الشعرية لا تؤكدها نصوص أخرى فقهية أو أدبية أو تاريخية أو حتى جغرافية.» (من تاريخ الموسيقي في عمان، مرجع سابق) ويقترح البحث في مصادر التراث العربي ومقدار ما ساهم به العرب والمسلمون أصلاً في أمري: الجانب النظري، والجانب الفقهي للموسيقى، حتي يمكن قياس ما ساهم به العمانيون من آثار مكتوبة في هذا الأمر، ذلك لأن بعض العلوم تعامل معها العمانيون كممارسات، ولم يعهد عنهم تأليف فيها كهندسة الأفلاج (ويروى عند بعضهم أن الجن هم بنوا الأفلاج في عمان) كما ظلت مسألة الولاء والبراء تشغل

بالتراث العماني منذ حادثة عزل الإمام الصلت بن مالك الخروصي. وعليه حُرِّمت الإشارات الفقهية في عمان من وجود المفاهيم الخاصة بالآلات الموسيقية، اللهم إلا الدلالة المتوقَعة عنها في أبواب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، خصوصاً في أوج انتشار نظام الحسبة في عمان الذي حد من بيع وشراء الآلات الموسيقية وتعليم العزف عليها والاستماع إليها، بالرغم من عدم وجود حالة تحريم منفردة في ذاتها عن المعازف والملاهي في عمان تميزها عن بقاع العالم الإسلامي الأخرى في هذا الزمن أو غيره. وحصر ذكر آلات العزف في النصوص الفقهية الموجودة على آلتين فقط لا غيرهما: الطبل والدف؛ وهما ما أشير إلى وجود حالات لاستعمالهما فعلًا، أما آلات النفخ باستخدام هواء الحلق كالناي والمزمار، فورد ذكرها فقط حين أجاز بعض الفقهاء استخدامها بالرجوع إلى موقف بُكاء الوضَّاح بن عقبة، العالم العماني، عندما سمع صوتها فتذكَّر الموت والفناء وعقاب الآخرة. ما يمكن ربطه ذهنيًا بآلة الصور التي جاء ذكرها في القرآن الكريم.

المراجع:

1. سلسلة مطبوعات مركز عُمان للموسيقى التقليدية 6 ـ الموسيقى التقليدية العُمانية والتراث العربي: من الغناء واللعب التقليدي العُماني، مسلم بن أحمد الكثيري. 2002.
2. يوسف شوقي مصطفى: معجم موسيقى عُمان التقليدية. إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ـ وزارة الإعلام 1989.
3. الهمداني، الحسن بن أحمد: صفة جزيرة العرب. تح. محمد بن علي الأكوع الحوالي. مكتبة الإرشاد ـ صنعاء 2008.
4. مغامرات ابن بطوطة، إعداد راجي عنايت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ـ لبنان الطبعة الأولى 1988.
5. بن رزيق، حميد بن محمد: الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين. تحقيق عبد المنعم عامر، ود. محمد مرسي عبد الله. الطبعة الخامسة 2001.
6. مسلم بن أحمد: الموسيقى العُمانية مقاربة تعريفية وتحليلية » إصدار وزارة الإعلام 2005.
7. يوسف شوقي مصطفى: التقرير النهائي لمشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية. 1985.
8. يوسف شوقي مصطفى: معجم موسيقى عُمان التقليدية. إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ـ وزارة الإعلام 1989.
9. سيرج كلوزيو، وموريسيو توزي: في ظلال الأسلاف، مرتكزات الحضارة العربية القديمة في عُمان، ترجمة، أ.د. عباس سيد أحمد علي. إصدار وزارة التراث والثقافة بدون تاريخ.
10. الكثيري، مسلم بن أحمد: الدليل المصور.. أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية آلاتها ومناسبات أدائها.
11. الكثيري، مسلم بن أحمد: جذور غناء العوادين العُمانيين وتطوره. مجلة نزوى العدد السبعون إبريل 2012.
12. الكثيري، مسلم بن أحمد: دراسة في ألحان جمعان ديوان. الدراسة غير منشورة وتم إعدادها بدعوة من النادي الثقافي وقدمها الباحث في ندوة بمدينة صلالة عن الشاعر والمغني العُماني جمعان ديوان في 9 يوليو 2012.
13. ولد وزير، سعيد عبدالله: الأدب الشعبي في بلاد الشراع .. ديوان سعيد عبد الله ولد وزير. جمع وتحقيق سالم بن محمد الغيلاني. مطابع أخبار اليوم 1985.
14. معجم موسيقى عُمان التقليدية. ص 3، إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ـ وزارة الإعلام 1989.
15. معجم موسيقى عُمان التقليدية. ص 26، إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ـ وزارة الإعلام 1989.
16. جذور غناء العوادين العُمانيين وتطوره. مجلة نزوى العدد السبعون إبريل 2012.
17. الموسيقى العُمانية مقاربة تعريفية وتحليلية، ص 11، مسلم الكثيري، إصدار وزارة الإعلام 2005.
18. الموسيقى العُمانية مقاربة تعريفية وتحليلية، ص 41، مسلم الكثيري، إصدار وزارة الإعلام 2005.
19. مدخل إلى التأريخ للموسيقى العُمانية، جريدة الوطن نسخة محفوظة 10 ديسمبر 2017 على موقع واي باك مشين.
20. معجم موسيقى عُمان التقليدية. ص 52، إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ـ وزارة الإعلام 1989.
21. آلات الموسيقى التقليدية العمانية في المتحف الوطني نسخة محفوظة 23 فبراير 2017 على موقع واي باك مشين.

الصور:

1. https://shabiba.eu-central-1.linodeobjects.com/2018/02/7/821175.JPG
2. https://arabmusicmagazine.arabmusicmagazine.com/item/1222-2021-09-30-08-39-58

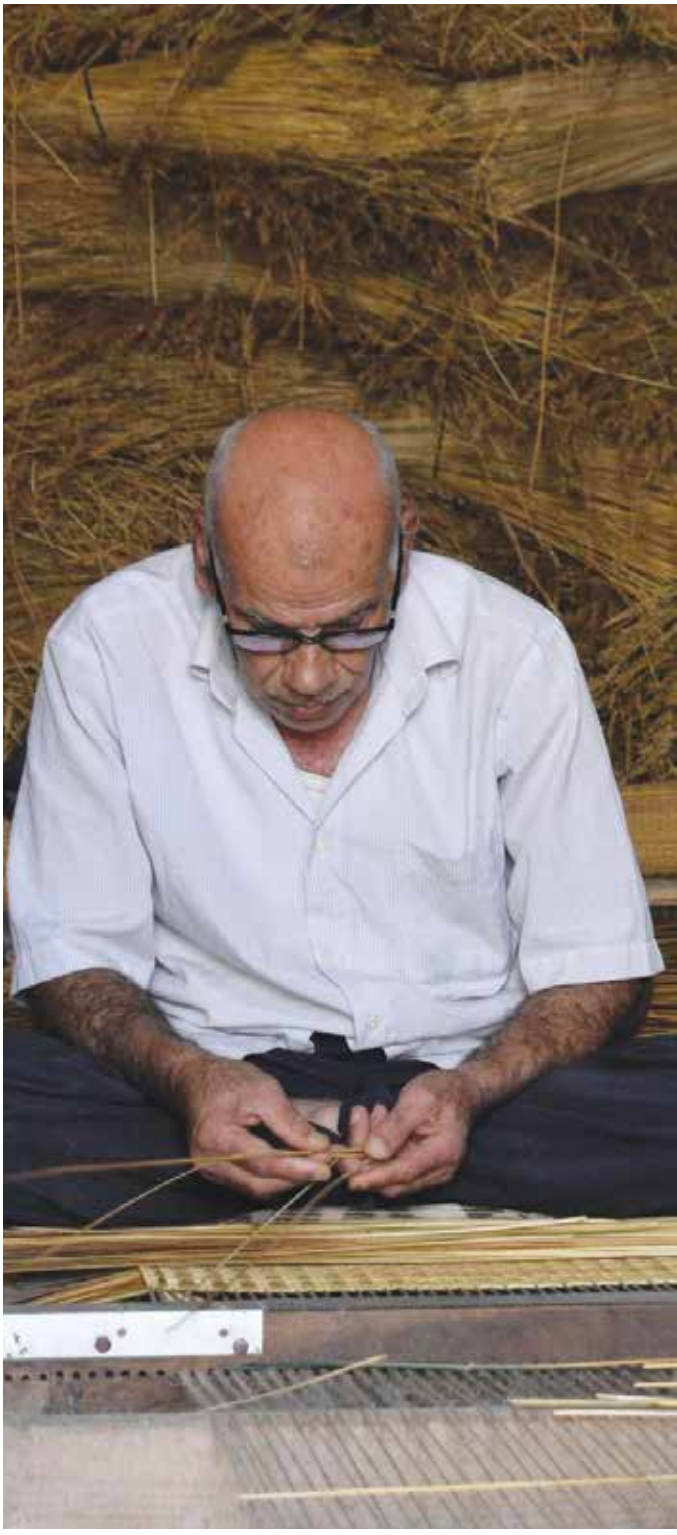
ثقافة مادية

السمار النابلي حرفة تقليدية تونسية تسير نحو الاندثار
من مدينة نيابوليس الفنيقية إلى مدينة نابل الإسلامية 180

تنمية وتطوير حرفة السعفيات
في منطقة مروي شمال السودان 190

أ. محمد اللاّفي – تونس

السمار النابلي حرفة تقليدية تونسية تسير نحو الاندثار من مدينة نيابوليس الفنيقية إلى مدينة نابل الإسلامية



من مدينة نيابوليس الفنيقية إلى مدينة نابل الإسلامية

تعتبر مدينة نابل أو نيابوليس المنتصبة في الشمال الشرقي للبلاد التونسية من أعرق مدن جهة الوطن القبلي فجذورها موغلة في العراقة. وبحسب شهادة المؤرخ الإغريقي تيوسيديداس كانت مركزا تجاريا قرطاجيا وأقرب ميناء بوني إلى جزيرة صقلية في حدود سنة 113 ق.م. وعلى ضوء رواية المؤرخ ديودوروس الصقلي خضعت المدينة لسيطرة الطاغية الإغريقي أقاتوكلاس سنة 310ق.م لكنه عامل سكانها برفق. وقد دفعت نيابوليس باهضا ثمن وقوفها في صف قرطاج إبان الحرب البونية الثالثة سنة 148 ق.م. ويبدو أنها تعرضت لدمار كبير بعد انتصار روما على قرطاج في تلك الحرب[1]. في الفترة الإسلامية ذكر الجغرافي الإدريسي قصر

نابل متحدثا عن وجود آثار مدينة ضخمة بجانب هذا القصر بلغت شأوا هاما خلال العهد البيزنطي[2]. والراجح أن مدينة نابل شهدت في العهد الإسلامي نموا حضريا هاما غربي القصر. فتم تشييد الجامع الكبير ثم ظهرت حوله مجموعة من الأسواق المسقفة تخصصت في حرف متدرجة من النفيس إلى الرخيص على غرار سوق البلاغجية وسوق الحدادين وسوق الغزل وسوق الجرابة التي كانت تعرض فيها كل أنواع الأقمشة والملابس والأغطية...

«نهج الحصايرية»...عنوان حرفة عريقة

إن الثقافة كنسق اجتماعي تشمل القيم والمعارف والفنون والعادات والممارسات الاجتماعية والأنماط المعيشية. وما دامت الثقافة انتماء فهي تعبر عن تفصيلات الحياة اليومية ومن أبرزها بلا ريب الحرف التقليدية[3]. من نافلة القول أن الحرف التقليدية تمثل عصارة موروثات شعبية تعاني غالبا من الإهمال لعدم توثيق عناصرها كما تعد مجالا خصبا وواعدا في مجال الأنتروبولوجيا الثقافية[4].

تشمل الصناعات التقليدية بتونس كل النشاطات الحرفية التي تقدم منتوجا يتميز بطابعه الوراثي ويرتكز أساسا على المهارات اليدوية في كافة مراحل إنتاجه[5]. ومن أهم الهياكل المشرفة على تنظيم القطاع الديوان القومي للصناعات التقليدية ووزارة التربية والجامعة الوطنية ووزارة التكوين المهني والتشغيل إضافة إلى مجالس الحرف والصندوق الوطني للنهوض بالصناعات التقليدية والبنك التونسي للتضامن.

في مدخل حي «الرَّبَطْ» الذي يعود تأسيسه إلى العهد الحفصي الممتد بين سنتي 1236 و1574م تستوقفك لافتة مكتوب عليها: «نهج الحصايرية». في هذا المكان الذي يعبق برائحة ماض تليد موغل في العراقة تنتصب ورش قليلة لصناعة الحصير. حرفة تقليدية كانت إلى زمن قريب ملمحا رئيسيا من ملامح مدينة نابل وجزءً لا يتجزأ من ذاكرتها. كيف لا وكبار السن من الحرفيين ومن أهالي حي «الرَّبَطْ» يذكرون بكل لوعة أن عدد ورشات الحصير ناهز المئات إلى حدود سبعينات القرن المنصرم على الأقل. وذلك في مختلف أحياء مدينة نابل على منوال واد سُوحيل-الرُّميلة-البُرج-سيدي عاشور... بيد أن عدد الحوانيت سجل تراجعا رهيبا ليبلغ ما يناهز العشرين حاليا. نهج الحصايرية يعد خير دليل على انزواء حرفة السمار فلم يتبق على جانبيه سوى بضع حوانيت تصارع من أجل بقاء حرفة الآباء والأجداد. عُدَّ هذا النهج فيم مضى قبلة جل سكان المدينة فحانوت العم محمد سعد على سبيل الذكر يناهز عمره قرنين من الزمن وكان ملتقى أعيان المدينة.

لئن ينتمي جل الحرفيين إلى شريحة الكهول والشيوخ الذين توارثوا المهنة وحفظوا أبجدياتها منذ نعومة أظفارهم فإننا استهللنا معاينتنا الميدانية بورشة يشرف عليها الشاب مروان وهو حرفي في مقتبل العمر يتقد حماسا وغيرة على مهنة يحسبها تراثا عزيزا لا ينبغي التفريط فيها رغم طوارق الحدثان. فحرفة السمار تعكس قدرا هاما من الهوية بل وتتبدى كتجسيد حي لتراث الآباء والأجداد وأسا متينا من أسس البنية الاجتماعية والثقافية. وهي محصلة التفاعل التاريخي للحضارات المتعاقبة على البلاد وتمثل في آن انعكاسا للمكونات الثقافية للشعب[6].

حصاد السمار:

تمر صناعة الحصير بمراحل عديدة ومتكاملة فالمادة الأولية أي السمار تنمو عادة على ضفاف الأودية وفي السباخ. بالنسبة لحرفي مدينة نابل يُستجلب السمار من أودية بعيدة في منطقة الوطن القبلي مثل واد لبنة في جهة منزل تميم وأودية مدينة قربة. لكن حجم الإنتاج تراجع كثيرا جراء بناء السدود ما عطل تغذية السمار بالمياه. لذلك أصبح يُجلب منذ العقدين الأخيرين من مناطق بعيدة في ولايات سوسة والمنستير والقيروان وتطاوين...

حصاد السمار

في الواقع تستقطب مدينة نابل جل الإنتاج الوطني من السمار بعد الضمور الكبير لهذه الحرفة في مختلف ربوع البلاد التونسية. أيّا كانت بيئة نمو نبتة السمار سواء رطبة أو شبه جافة تتم عملية بَلِّ السمار بالماء بعد اجتثاثه من التربة كي يكون مرنا وجاهزا للاستخدام. لاحقا يُنشر السمار صيفا على مساحة قد تناهز عدة هكتارات لمدة ثلاثة أسابيع بالنسبة للجهة الأولى ثم يطرح على الجهة المقابلة لمدة عشرة أيام. إثر الانتهاء من تجفيف السمار يقع تجميعه حسب طوله وحسب استخداماته الحرفية إذ يستعمل السمار الطويل في صناعة الحصير بينما يستخدم السمار القصير لصناعة القفاف. وعليه يتحصص أن تنظيم السمار يتم على أساس مقدار عرض المنتوج المراد تصنيعه يدويا.

منذ عقود خلت كانت الألوان النباتية هي وحدها المستعملة في صباغة السمار. حيث يتوسل الحصايري بقشور الرمان والزاز بالنسبة للون الأسود والطين -بعد أن يتم تخصيبه بالشب- بالنسبة للون الأحمر. ومن هذا الأحمر والأسود تنبثق مفردات بصرية هادئة تقاوم الضوء والدعك. أما الآن فإن الحرفيين بنابل يستعملون الألوان الكيمائية التي تعطى ألوانا فاقعة من أحمر وأخضر وبنفسجي وحتى أسود[7].

بعد إذابة اللونات في ماء فائر يصبها الحصايري في برميل ثم يخلط هذا المزيج برمي إضمامات السمار في مغطس في حالة غليان طيلة سبع وثمان دقائق بالنسبة لكل ضمّة. ثم يخرجها حالما يتأكد من حصوله على الصباغة المنشودة. إثر ذلك يغسلها ويشطفها بدقة في مياه صافية ويضعها في حزم للتجفيف ثم يبللها قبل النسج بالماء قصد تليينها. عموما تلوح صباغة السمار على غاية من الصعوبة لأنها تستدعي المحافظة على ليونة الألياف وبريقها الطبيعي وولوج الألوان إلى الألياف بطريقة تمكنها من الصمود طيلة ثلاث وأربع سنوات من الاستعمال[8].

المواد الأولية:

المادة الأولية الأساسية المستعملة في هذه الصناعة هي:

1. السمار:

هو نبات أخضر رقيق طويل ينمو على حواف الوديان و السباخ ويصبح لونه أصفر بعد أن يجف. والسمار أنواع أهمها حسب أهل الاختصاص:

- السَّرْحاني: لا توجد به «سبولة» وهي الجزء العلوي من النبتة ويحمل حبيبات صغيرة.
- المَطلوقْ: يكون أبيض اللون وتعلوه حبوب صغيرة.
- السمار «بُو سْبُولة»: هذا النوع تعلوه «سبولة» من فوق وهو أكثر نوع مستعمل.

والحصول على السمار كان يتم شخصيا حيث يقوم الحرفي بجمعه برفقة مجموعة من المساعدين ويتم

"الحمَّارْ" و"الدَفْ"

قطعه بواسطة آلة القطع «المْحَشَّة» وتسمى هذه العملية «الحش» أو «التشليق». إثر «الحش» يقع فصل السبولة عن السمار الذي ينشر في مكان رحب وجاف حتى لا يتلف ولا يتغير لونه. وبعد أن يجف يقع فرزه حسب الحجم (طويل-متوسط-قصير). ثم يجمع على شكل حزم يتم حفظها بعيدا عن الرطوبة. والسمار في شكله الطبيعي أي قبل قصه يتراوح طوله بين متروعشرين صم ومترين أما في شكله المستعمل بعد قطعه وتنظيفه فيصل إلى 170 و175 سنتمتر[9].

2. الحلفاء: وهي نبات ينمو بالمرتفعات الجافة نسبيا وتستعمل خيوط الحلفاء لربط أعواد السمار بعضها ببعض.
3. السْبَاوْلو أو الّنيلون هي خيوط صناعية عوضت الحلفاء في نسج السمار.
4. الدندانة: وهي المادة المستعملة لصبغ السمار أي تلوينه وهي مادة اصطناعية مستوردة من الخارج تكون على شكل مسحوق متعدد الألوان يذاب في الماء المغلى لإعطاء الألوان لأعواد السمار. وقد يتم صبغ السمار قبل تجفيفه أو بعده[10].

أدوات الحصايري المتقرفص:

يقضي الحصايري المتقرفص ساعات عمل طويلة كل يوم منكبا بجد وحماس داخل ورشته الفسيحة نسبيا على صناعة مشغولات متنوعة. تراه ممسكا بأنامله المتمرسة أعواد السمار حانيا عليها صابرا على كثرتها برسم إنتاج ما تجود به قريحته المبدعة. لهذا الغرض يستخدم السمايري آلات عديدة تناقلتها خبرات تراكمت عبر الزمن وظلت محافظة على أصالتها بالرغم من التطور التقني الراهن. من بين تلكم الأدوات «الدُفْ» الذي يسمى بالعامية «الحَمَّارْ». ويستعمل لقيس طول الحبال المستخدمة في ضمان تماسك أعواد السمار إضافة إلى «اللُوحَة» وهي قطعة خشبية مستطيلة الشكل يجلس عليها العامل المتقرفص.

السمار النابلي حرفة تقليدية تونسية تسير نحو الاندثار. من مدينة نيابوليس الفنيقية إلى مدينة نابل الإسلامية

عـلاوة علـى «الخَزْمَـة» وهـي حبـال دقيقـة يقع اسـتعمالها كيلا يتمزق السـمار لكنهـا تـكاد تندثر بعد تعويضهـا بحبـال أخـرى تسـمى «السْـبَاوْلُو». وهـي تجلـب مـن جهة قصـر هـلال بالسـاحل التونـسي التي تعرض ما يقع اسـتيراده من آسـيا وتحديـدا البنغلاداش والهند مـا يثقل كاهـل الحصايـري بمصاريـف إضافية ويرفـع من حجـم كلفـة المنتوج. وتوجـد عدة أنـواع من خيوط «السْـبَاوْلُو». أولا: «السْـبَاوْلُو الرمـادي»، ثانيا: «السْـبَاوْلُو المْخَتِّـمْ» أو «السْـبَاوْلُو بالزينـة» وهـو مصنـوع من مـادة الحلفـاء. ثالثـا: «السْـبَاوْلُو المختوم وَقْفَـة بالحاشـية» وهـو يوضـع عادة تحـت الحصير.

يسـتعمل السـمايري في عملـه آلـة رئيسـية وأدوات أخـرى مسـاعدة وآلتـه الرئيسـة هـي «النـول» وقـد يسـمى ببعـض المناطـق «سـلوة» وهـي آلـة مصنوعـة مـن اللـوح. وتكـون مشـدودة إلى الأرض وفوقهـا خيـوط الحلفـاء أو «السْـبَاوْلُو» لنسـج السـمار. أمـا الأدوات الأخـرى المسـاعدة فهـي المَخْيِـطْ أو «المِيَـبِرْ» أو «المْسَـلَّة» وهـي أداة تسـتعمل لسـد أجـزاء القطـع المنسـوجة أي للخياطـة. كمـا يسـتعمل الحصايـري أدوات لا غـنى عنهـا كالمقـص والمَسْـلِتْ أمـا الخيـوط المسـتعملة فهـي كمـا أسـلفنا مـن الحلفـاء قديمـا أو من «السْـبَاوْلُو» أو النيلـون حديثـا.

منتوجات أصيلة ومعاصرة:

أهـم إنتـاج قديـم مـن مـادة السـمار هـو الحصير ويفـرش علـى الأرض أو تغطى به الجـدران لأنه كان كثير الاسـتعمال بالمسـاجد والدكاكـين والمنازل. وقد يسـمى الحصـير في بعـض المناطق «المطـر» وأيضـا «الرقيقة» إذا كان طولـه لا يتجـاوز 75 صنتمـترأمـا الحصير المعد لتغطيـة الجدران فيسـمى «دْوَايِر». إضافـة إلى الحصير يتم إنتـاج القفة و«الجولـق» وهو نوع من السـلال. ولا بـد من الإشـارة إلى أن السـمار الذي تصنع منه السـلال يختلـف عن السـمار الـذي تصنع منـه الحصـر ذلك أن الأول يكـون ألين وأصفى. ولإضفاء مسـحة جمالية على القطـع المنتجـة يرسـم الحرفيـون فوقها أشـكالا ملونة متعددة حيوانيـة أو نباتية أو هندسـية[11].

يتكـون الحصـير ككل نسـيج مـن سـدى ولحمـة. فالسـدى بالنسـبة للحصير تتكـون من حبـال الحلفاء الدقيقـة أو مـن خيـوط «السْـبَاوْلُو». وتُشـدّ خيـوط السـدى إن كانـت حلفـاء أو «سْـبَاوْلُو» إلى المثلـث عبر الوصلـة مـن الأمـام و«المَجْبِدْ» مـن الخلـف. ويمرر الحرفي تلك الخيـوط عبر ثقب الدفّ (العيـون) أولا بأول وهي الـتي تتحكم في الاتسـاع بين خيوط السـدى وذلك الاتسـاع وعـدد الخيـوط هو الفيصـل في تحديـد نوعية الحصر. وذلك اعتمـادا على طول أعواد السـمار المفروزة

حسب أنواعها التي ذكرناها آنفا. يتم النسيج حسب صنف الحصير وهي تنقسم إلى نوعين أساسيين[12]:

1) الحصر من نوع «المْسَرّْح»:

يبدأ الحصايري بمضاعفة خيوط حاشيتيْ الحصير إذ تمر الخيوط عبر عيون الدف ثلاثة-ثلاثة تسمى باب وبين باب وباب تترك مساحة أربعة أو خمسة عيون من عيون «الُدفّْ». ويرتبط سمك الحصير بطول أعواد السمار وتتوزع الخيوط حسب طول السمار. وتسمى «جهة» عدد الخيوط التي تغطي طول عود من السمار. وفي وسط السدى يقع ربط نصفيْ الحصير بمتانة وحسب أطوال أصناف عيدان الصمار الثمانية يتم الحصول على ثمانية أطراف لشدّ السدى.

2) الحصر من نوع المْخَتّْمْ:

بالنسبة للحصر من نوع المختّم تمرر أربعة خيوط عبر كل عيون الدف بصفة منتظمة وتتكون الحاشية من خطين مضاعفين والوصل من أربعة خيوط مضاعفة. وإن كانت الحصر من نوع «المْسَرّْح» تنسج على سدى ذات 35 أو 38 خيطا وكما هو الأمر بالنسبة للحصر من نوع «المْسَرّْح» فإن عيدان السمار بالنسبة للصف الواحد تكون آحادا أو مثنى أو ثلاثا[13].

تتفنن أنامل السمايري في صنع منتوجات متنوعة من أكثرها رواجا الحصر للجوامع والمساجد. فجوامع عريقة بتونس مثل جامع عقبة بن نافع بالقيروان أول منبر للمسلمين في بلاد المغرب وجامع الزيتونة المعمور بمدينة تونس والجامع الكبير بنابل جميعها مفروشة بالحصر النابلية... وكذلك الشأن بالنسبة لمعظم بيوت العبادة في أرجاء تونس. عادة يستغرق صنع الحصيرة الواحدة ما بين يومين ويوم ونصف اليوم في جل الأحايين. زد على ذلك صناعة الكراسي والمقاعد الوثيرة بالنسبة لقاعات الجلوس سواء داخل النزل والمقاهي السياحية أو في المنازل الخاصة علاوة على النعال للرجال والحقائب العصرية للنساء...

عدا هذه المنتوجات التقليدية يسعى بعض الحصايرية إلى إضفاء لمسات مبدعة في محاولة لمواكبة

السمار النابلي حرفة تقليدية تونسية تسير نحو الاندثار. من مدينة نيابوليس الفنيقية إلى مدينة نابل الإسلامية

العصر. كما يعمل البعض الآخر على المزج بين البعد التقليدي لحرفة السمار والبعد الحداثي من خلال إبداعات متميزة ومتجددة. فعلى سبيل المثال يقوم الشاب مروان بجهود حثيثة بغية تطوير منتوجه. إذ تلفيه منكبا على ابتكار تحف فنية يمتزج فيها الحصير بالآلات الحديثة مثل ذلك المقعد الدائري المتحرك الذي يستخدم كمصباح للإنارة. بالإضافة إلى ذلك يبذل هذا الحرفي جهودا رائعة لتصنيع مقاعد صحية خاصة بالنسبة لمن يعانون آلام الظهر والرقبة. وننوه في هذا المقام أن الحصيرة لها فوائد صحية جمة لا يدرك كُنهها إلا المتمرسون في المهنة باعتبارها توفر البرودة صيفا والدفء شتاء.

ومن تجليات إبداع السمايري الهندسة المميزة للحصيرة من خلال إدخال رسوم لبعض الحيوانات كالسمكة والعقرب بفضل تعدد ألوان صباغة السمار التي تنقسم إلى صنفين رئيسيين: السمار الأحمر والسمار الزيتوني المائل إلى الخضرة. ويختلف استعمال الزينة حسب مجالات الاستخدام وحجم الحصيرة ناهيك وأن الحصيرة الموجهة للجوامع تتراوح أبعادها بين أربعة أمتار ومتروسبعين صم تقريبا. بالمقابل يضارع طول الحصيرة ذات الاستخدام المنزلي ثلاثة أمتار وعرضها مترا.

حرفة مهددة بالاندثار

توحي المقابلات الشفهية المجراة مع بعض «الحصايرية النوابلية» بحسرة واضحة على ما بلغته حرفة صناعة الحصير من ضمور. فالعم محمد الحوات شُهر «عنتر» قضى ما يربو على سبعة عقود في المهنة ولم يقعده عنها سوى المرض. هو يذكر جيدا عندما كان طفلا ذا ست سنوات كيف لم يسمح له والده بالتعلم سواء في الكتّاب أو في المكتب (المدرسة). بل حمله رغما عنه إلى أحد الحرفيين ليعلمه الصنعة. ورغم حداثة سنة وقساوة معلمه تمكن العم عنتر من إتقان أسرار الحرفة بأدق تفاصيلها في سن الثامنة

عشرة. صبر وثابر حتى شهد له معلمه بالبراعة. ويردف في معرض سرده لذكريات لا تزال حية في وجدانه أن المتعلم عندما يبلغ سن الثامنة عشرة كان يتحصل على ما يسمى «بالمْحَشَّة». وهي تمثل نصيبه من السمار الذي يجمع من ضفاف الأودية والسباخ تحت إشراف أمين المهنة.

طرحنا على الحرفيين المستجوبين استفهامات حول أسباب انحسار حرفة الحصايري ودواعي خفوت وهجها. فكان التشخيص الدقيق النابع من إلمام كبير بماضي الحرفة وحاضرها والمستشرف لمستقبل لا يبشر بخير على الأقل في المدى القريب. ومن ضمن الصعوبات الكأداء التي تعترض حرفة الحصير وتهدد بانقراضها تماما من مدينة نابل التراجع الرهيب في عدد الورشات كما يُخشى أن بعض الدكاكين التي يتجاوز عمرها تسعين سنة قد تندرس قريبا وتصبح أثرا بعد عين. والأمر ليس بمحال ما دامت عشرات المحلات أغلقت وأُجبر أصحابها على امتهان حرفة أخرى.

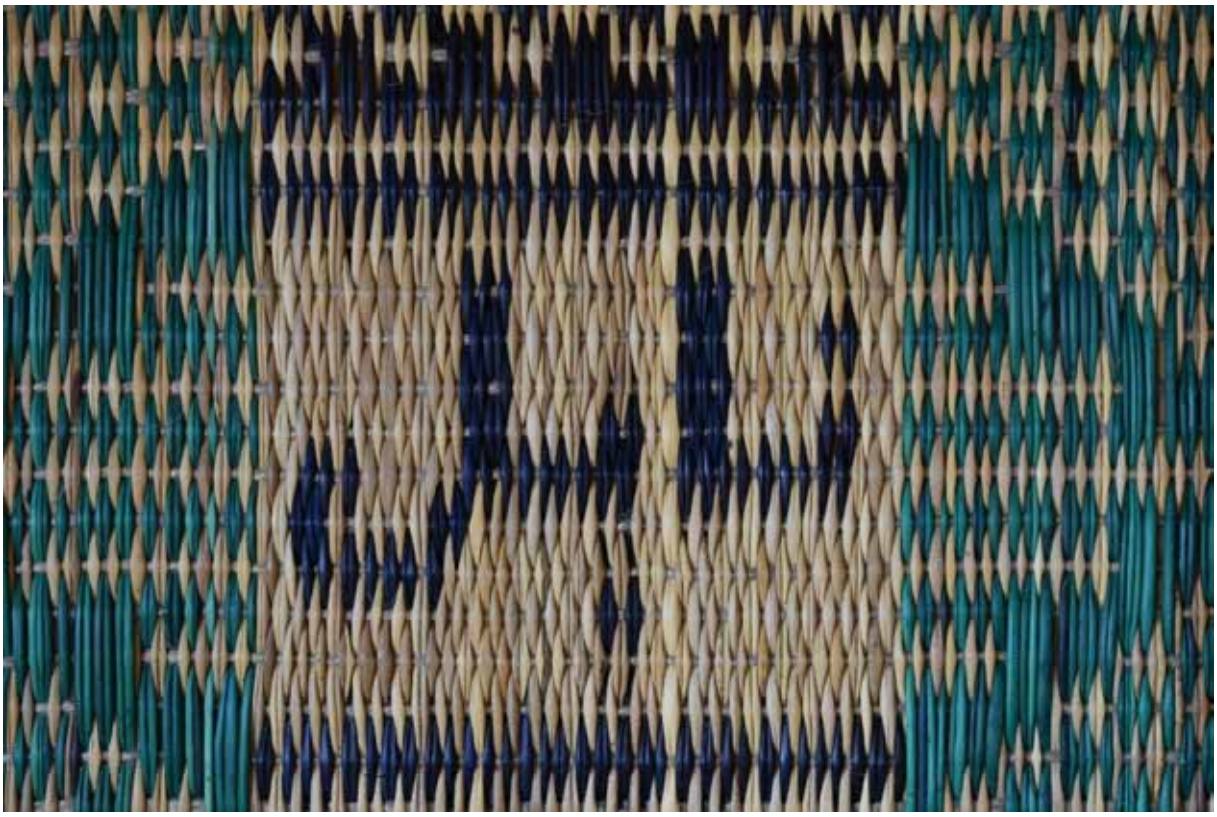
علاوة على عزوف الشباب على تعلم الحرفة إما لدواع ذاتية أو لعوامل موضوعية فمن الأسباب الذاتية تجدر الإشارة إلى طول مدة العمل اليومي وقلة الصبر على تحمل توجيهات المعلم. إذ لا مناص من الوقوف على حقيقة تغير العلاقات الاجتماعية داخل التنظيم الحرفي خاصة في علاقة المعلم-المتعلم. فحاليا هناك غياب للمتعلم بسبب عدم الرغبة في امتهان الحرفة التقليدية وعدم القدرة على الصبر أثناء العمل الحرفي وتغير مفاهيم طاعة المعلم[14]. من ضمن الأسباب الموضوعية نذكر غياب مركز جهوي للتدريب على حرفة الحصير وعدم وجود استراتيجية وطنية واضحة المعالم للنهوض بهذا القطاع والحفاظ على ديمومته. هذا على الرغم من بعض الجهود المبذولة من طرف الديوان الوطني للصناعات التقليدية وهي جهود -وإن كانت محمودة- فإنها لا تزال غير كافية لانتشال حرفة السمار من الاندثار. وبناء على ما تقدم يبدو أنه لا مناص من الإقرار بحدة مشكلة غياب اليد العاملة المختصة لا سيما في صفوف الشباب.

والجدير بالملاحظة أن أصحاب القطاع يتذمرون من التنامي السريع لكلفة الإنتاج من ذلك مثلا أدى إلغاء وظيفة الأمين إلى تزايد عدد الوسطاء من القطاع الخاص. كما ارتفعت أسعار السمار ارتفاعا صاروخيا خاصة بعد إفلاس الشركة الوحيدة التي كانت تشرف على توفير هذه المادة الأولية. وعلى صعيد آخر يشتكي الحرفيون من قلة الحرفاء ماخلا المشرفين على الجوامع والمساجد وندرة عدد من يقبلون على شراء التحف الفنية فضلا عن صعوبة الترويج والتسويق. ولئن تعد مدينة نابل وجهة سياحية بامتياز فإن إقبال السياح على شراء المنتوجات المصنوعة من السمار يبقى ضعيفا جدا. وما يزيد الطين بلة أن جل السياح الوافدين على مدينة نابل من أوروبا الشرقية أو من روسيا هم في معظمهم من ذوي طاقة الإنفاق المحدودة.

حقا تنطوي كل حرفة على تاريخ عريق من القيم الحضارية والدلالات الرمزية. وبالتالي فإن انزواءها يعكس حالة من الخلخلة للبنية الحضارية لهوية الشعب ويفضي إلى تأزم الحياة الاقتصادية والاجتماعية[15]. وإجمالا يعاني قطاع الحرف التقليدية من تآكل البنية التحتية بانكماش عدد الورش الحرفية وعدد الحرفيين وتضاؤل كم الإنتاج وتلاشي منافذ العرض وغياب سياسة حكومية لتنمية القطاع وغياب التوثيق المنهجي للحرف وغياب الوعي المجتمعي بأهمية الحرف وتقلص الطلب على منتجاتها[16].

وختاما...يبقى الأمل

في خاتمة المطاف تستحثنا هذه العراقيل المؤلمة على ضرورة السعي لإعادة الاعتبار لحرفة الحصايري لأنها جزء من ماضينا. وكذلك الأمر بالنسبة لجل الحرف التقليدية في كل الأقطار والأمصار[17]. فينبغي



أن نعيد الروح إلى ماضينا لنحافظ على مستقبلنا ولنحتفظ بجزء أصيل من هوية الأجيال القادمة لأن هذه الصناعة العريقة مهددة بالزوال[18]. وبعد أن تغيرت العقليات والتقنيات تتعرض حرفة السمار إلى غزو لا يقاوم من الحصير البلاستيكي والسجائد البلاستيكية بأسعار لا تقبل المنافسة. ومهما كان الأمر فإن تراجع حرفة السمار خصوصا وسائر الحرف التقليدية عموما يعني تراجع ملمح رئيس من ملامح الثقافة الشعبية التونسية.

صفوة القول أنه حري بجميع الفاعلين والمشرفين على هذا القطاع العمل على إنقاذ حرفة السمار من خطر التلاشي حتى لا يأتي يوم -يراه جل الحصايرية قريبا- لا نجد فيه ورشة وحيدة في نهج الحصايرية المنتصب في القلب التاريخي لمدينة نابل العربية الإسلامية. ومما سبق تناوله يجوز القول بأن استشراف مستقبل حرفة السمار ومنتجاتها ينذر بالخطورة التامة إن لم يتم العمل على إنقاذها بعدة حلول من أبرزها تكثيف برامج التدريب طبقا لمقاربة تقليدية-عصرية في آن واستحداث آليات لتحفيز الشباب على ممارسة المهنة والعمل على التحكم في كلفة الإنتاج فضلا عن فتح منافذ جديدة محليا وإقليميا ووطنيا وعالميا لمنتجات السمار التقليدية والحديثة عل حد السواء.

في كل الأحوال نحن واعون أننا لم نأت في هذا الحيز الضيق على كل جوانب الموضوع المطروق. كما نعتقد مسبقا أن محاولتنا مهما كانت درجة جديتها تبقى ضمن حدود معينة ولا تستطيع التطرق لجميع سمات حرفة السمار بمدينة نابل بالنظر إلى تعدد العوامل وكثرة الصعوبات وتشعبها. من ذلك مثلا الموروثات المرتبطة بسير الحرفة من أغان وحكم وتسميات ومصطلحات وطرائق العمل أثناء القيام بصناعة منتجات السمار. فهي لا تمثل خصوصية للحرفة بقدر ما تعتبر إرث حضارة شعب بأكمله يجب العمل على صونه وتسجيله.

الهوامش :

1. S. Aounallah, 2001, Le Cap Bon jardin de Carthage. Recherches d'épigraphie et d'histoire romano-africaine (146 a.c- 235p.c), Ausonius, Bordeaux, p. 239-240.
2. الإدريسي (أبو عبد الله محمد بن محمد الحمودي) - توفي 560هـ/ 1166م - نزهة المشتاق في اختراق الآفاق- دار الفكر- دمشق- 1995.
3. أحمد خلف عطية – تنمية الحرف اليدوية التقليدية والأسواق التراثية كمدخل لتعزيز السياحة الثقافية: الواقع والتحديات وآفاق التطور في سورية – مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية – سلسلة العلوم الهندسية المجلد-35 العدد5-2013–ص.9-29.
4. علي بزي - الحرف التقليدية: أهمية ومنهجية دراستها – مجلة الثقافة الشعبية – السنة الرابعة – العدد الثاني عشر – شتاء 2011 ص. 130 - 145.
5. عزيزة بن يوسف – الصناعات التقليدية بتونس - ورشة عمل حول الصناعات التقليدية في الوطن العربي- المغرب- 17 - 19 سبتمبر- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – وزارة السياحة والصناعات التقليدية والاقتصاد الاجتماعي للمملكة المغربية - 2005.
6. شريف محمد عوض - الحرف التقليدية طريق للتنمية المستدامة – مجلة الفنون الشعبية – العدد 89 يونيو 2011 - ص. 5 - 28.
7. عبد الكريم قابوس - الحصير أريكة الفقير وسجاد الصلاة - مجلة تراث وإبداع- مجلة الجمعية التونسية صيانة المتاحف والمواقع الأثرية- العدد -8 الثلاثية الأولى 2017 - ص. 7 - 14.
8. عبد الكريم قابوس - نفس المرجع السابق.
9. أماني نقيرة - حرفة السمار- مجلة إفريقية- سلسلة الفنون والعادات والتقاليد الشعبية- عدد 13 - المعهد الوطني للتراث- تونس – 2001 - ص. 197 - 199.
10. أماني نقيرة - نفس المرجع السابق.
11. عبد الرحمان أيوب - الرموز وأبعادها الحضارية في المنسوج التونسي - مجلة إفريقية- سلسلة الفنون والعادات والتقاليد الشعبية- عدد -13 المعهد الوطني للتراث- تونس – 2001 - ص. 161 - 174.
12. عبد الكريم قابوس - نفس المرجع السابق.
13. عبد الكريم قابوس - نفس المرجع السابق.
14. يوسف بواتاون – عصرنة العمل الحرفي التقليدي: رصد بعض مظاهر التغير"حرفة النحاس بمدينة فاس المغربية نموذجا" - مجلة الثقافة الشعبية – العدد 39 – خريف 2017 - ص. 190 - 199.
15. عز الدين نجيب – الحرف التقليدية: الواقع-الأزمة- النهضة ص. 29 - 36.
16. عز الدين نجيب – نفس المرجع السابق.
17. جليلة بن العمودي – إستراتيجية تنمية قطاع الصناعة التقليدية و الحرف بالجزائر في الفترة 2003 - 2010 – مذكرة ماجستير في العلوم الاقتصادية بجامعة قاصدي مرباح – ورقلة – كلية العلوم الاقتصادية و العلوم التجارية وعلوم التسيير – قسم العلوم الاقتصادية - 2012 - 276 ص.
18. علي صالح النجادة – دور بيئة الكويت الصحراوية في التأثير على حرفة ومنتجات السد التقليدية – مجلة الثقافة الشعبية - العدد 41 – ربيع 2018 - ص. 184 - 195. محمد علي ثامر – العود الصنعاني اليمني: حرفة تكاد تختفي – مجلة الثقافة الشعبية – العدد -42 صيف 2018 – ص. 140 - 157. محمد الجزيراوي - مهارات ومعارف النجار التقليدي في صناعة الأبواب العتيقة بمنطقة نفزاوة – مجلة الثقافة الشعبية العدد 43 خريف 2018 - ص. 176 - 185. محمد السائري – ورشة عمل حول الصناعات التقليدية في الوطن العربي 17 - 19 سبتمبر. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – وزارة السياحة والصناعات التقليدية والاقتصاد الاجتماعي للمملكة المغربية - 2005. سونيا ولي الدين – العقادة البلدية - مجلة الثقافة الشعبية – السنة الرابعة – العدد الحادي عشر – صيف 2011 - ص. 71 - 77. حفناوي عمارية - السجاد التقليدي (الزربية) والكليم في العالم الإسلامي. الماضي والحاضر والآفاق المستقبلية- مجلة إفريقية - سلسلة الفنون والعادات والتقاليد الشعبية- عدد 13 - المعهد الوطني للتراث- تونس – 2001 - ص. 181 - 196.

الاستجوابات :

– تمت الاستجوابات في شهر أكتوبر 2019 مع السادة الحرفيين محمد الحوات ومروان الشلادي ومحمد الهادي الحامي.

الصور :

– من الكاتب

د. أسعد عبد الرحمن عوض الله – السودان

تنمية وتطوير حرفة السعفيات في منطقة مروي شمال السودان

1

مقدمة:

تعد الفنون الحرفية التقليدية من مجالات التراث الثقافي غير المادي، بحسب تصنيف اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي لعام 2003م، التي تركز على المهارات والمعارف المتصلة بهذه الفنون وليس بالمنتجات الحرفية نفسها، عليه إذا أردنا صون هذه الفنون ينبغي أن نشجع الحرفيين على الاستمرار في ممارسة حرفهم، وعلى نقل ما لديهم من مهارات ومعارف إلى الآخرين، وخصوصاً في مجتمعهم نفسه.

تواجه الفنون الحرفية التقليدية العديد من التحديات الكبيرة التي تطرحها العولمة مثل منافسة المنتجات الحديثة من الأدوات المختلفة التي يستخدمها الانسان في حياته اليومية التي تنتج في المصانع أو الشركات، تخلى عدد من الحرفيين عن ممارسة حرفهم

بسبب تلك المنتجات، وذلك لأنها تنتج بكميات كبيرة ونجدها زهيدة الثمن. كما أن هناك تغيرات مناخية وبيئية أثرت على الموارد الطبيعية التي تستخدم كمادة خام في انتاج عدد من الأدوات مثل الغابات وغيرها، بالإضافة إلى هجرات الحرفيين التي أدت إلى زوال العديد من الحرف.

التقاليد الحرفية لها نظم قديمة للتدريب والتلمذ. ويتمثل أحد الأساليب التي دللت على نجاحها في تدعيم هذه النظم وتعزيزها في تقديم حوافز مالية للطلاب وللمعلمين تجعل عملية نقل المعارف أكثر اجتذاباً للطرفين من خلال إنشاء مراكز أو معاهد لتعليم هذه الحرف. كما يمكن تدعيم الأسواق المحلية التقليدية للمنتجات الحرفية، وكذلك إنشاء الأسواق الجديدة في الوقت نفسه.

يمكن في حالات أخرى أن يعاد غرس الغابات كمحاولة للتعويض عن الأضرار التي نزلت بالحِرف التقليدية التي تعتمد على توفر الأخشاب كمادة أولية. وفي بعض الحالات قد يكون هناك حاجة إلى اتخاذ تدابير قانونية لضمان حقوق المجتمعات في استخدام مواردها، مع التكفل بحماية البيئة في الوقت نفسه.

كما يمكن لتدابير قانونية أخرى، من قبيل حماية الملكية الفكرية وتسجيل البراءات أو حقوق النشر، أن تساعد المجموعة المعنية على الاستفادة من رموزها وحرفها التقليدية. ويمكن في بعض الأحيان لتدابير قانونية موجهة لأغراض أخرى أن تشجع الإنتاج الحرفي. من ذلك مثلاً أن الحظر المحلي على استخدام الأكياس البلاستيكية بصورة مبددة أن ينشط سوق السلال من السعف والأطباق، مما يسمح بازدهار المهارات والمعارف التقليدية.

تعريف الحرف التقليدية:

الحرف التقليدية هي عنصر من عناصر الفنون الحرفية التقليدية و ترتبط بتلبية احتياجات الأفراد المعيشية والاجتماعية في المجتمع، وللبيئة الطبيعية دور كبير في إنتاج هذه الحرف وكذلك الخبرات المكتسبة من هذه البيئة، إلى جانب الخامات التي تتوفر فيها، وحاجة الناس في المجتمع هي التي تشكل المقومات الأساسية لقيامها، وتظل مستمرة ما دام الناس في المجتمع في حاجة لوظيفتها التي قامت من أجلها، فنجد أن الحرف تعكس لنا المستوى الثقافي الذي وصل إليه المجتمع، كما تعكس لنا أنماط الأنشطة الاقتصادية، وكذلك الأوضاع الاجتماعية، وموقف المجتمع من الشريحة التي تمارس هذه الحرفة، كما تبين مقدرة الإنسان على التفاعل مع بيئته التي يعيش فيها ومقدرته على التكيف مع الأوضاع والظروف المحيطة به من خلال سعيه إلى الوفاء بمتطلبات حياته في تلك الظروف عن طريق استخدامه لمعارفه التقنية[1].

يمكن تعريف الحرف التقليدية على أنها: «القدرات العقلية والإبداعية والفنية للحرفي الشعبي، المستنبطة من بيئته المحلية أو الموروثة من ثقافته التقليدية الشعبية والتي يستطيع بها اختيار وتشكيل وتحويل المواد الخام المحلية إلى منتوجات وأدوات يستفيد منها أفراد مجتمعه في حياتهم اليومية، مثل تشكيل الأواني الفخارية من الطين والأثاث التقليدي مثل العنقريب من الخشب»[2].

نجد أن القدرات العقلية الإبداعية تمثل مهارات الإنسان وهي الأساس للحرف التقليدية، فجودة الإنتاج في نظر المجموعة المستخدمة تدل على مهارة منتجها، فكلما كان الحرفي مجوداً كان إنتاجه أجود، وهذه المهارات متعددة، فمنها ما يتعلق باختيار المادة الخام، ومنها ما يتعلق بكيفية اختيار المقاسات المناسبة للقطعة المراد إنتاجها، ومنها ما يتعلق بكيفية إعدادها وإخراجها بالصورة التي تتناسب مع حاجات الإنسان الاجتماعية والاقتصادية، ونلاحظ كذلك أن أغلب هذه المهارات تعتمد في تطبيقاتها على الخبرة بالدرجة الأولى، وهذا يقودنا إلى القول بأن الحرفي في أغلب أعماله لا يستخدم أدوات القياس المعتادة مثل المسطرة، ولعل التجربة هي التي تلعب دوراً أساسياً في هذه العملية،

2

وبهذه الطريقة يكسب الحرفي الخبرة في التعامل مع ضروب الحياة المختلفة من حوله.

يعرف يوسف حسن مدني الحرف التقليدية بأنها:

«تلك الحرف التي تتوارثها المجموعة جيل عن جيل والتي يمارسها الحرفيون المحليون الذين ينتجون من المواد المحلية منتوجاتها ويستعملها أعضاء المجموعة لخدمة غرض اجتماعي أو اقتصادي معين»[3].

الحرفي التقليدي:

يقصد به أي عضو من أعضاء المجتمع يوظف مهاراته مع استخدام يديه وبعض من الآلات التقليدية مع مواد بسيطة من بيئته؛ لينتج ويمد مجتمعه بمنتوجاته اليومية.

في هذا الخصوص أيضاً يعرف يوسف حسن مدني الصانع الحرفي بأنه: «هو ذلك الفنان الذي يستطيع المزج بين الجمال والوظيفة العملية في إنتاجه ويستخدم لتلك الغاية يديه، مستعيناً بأدوات بسيطة لإنجاز عمله والحرفي اليدوي المزود بذلك الحس الذكي بماهية الجمال وماهية الوظيفة العملية الموجودة لا يقتصر إنتاجه على الخطوط والمواصفات الموروثة فحسب بل هو أيضاً يستطيع أن يخلق ويجدد مستشعراً في داخله ذلك الأساس الحضاري الموروث الذي يحمله لخلق الجديد»[4]. وقد يعمل بمفرده، ومثال لذلك حرفة الفخار، أو مع بعض أفراد أسرته ومجتمعه مثل حرفة الغزل والنسيج، ويستقي تصميمات هذه المنتجات وفنياتها وأدواتها من داخل نطاق أسرته ومحيطه الاجتماعي والثقافي، بالوراثة أو التعليم وذلك بانتقالها عبر الأجيال المتعاقبة.

أهمية الفنون الحرفية التقليدية:

1) الأهمية الحضارية والثقافية:

تمثل الحرف التقليدية العمل الذي نشأ مع الإنسان ولا زال يصاحبه، وسيظل إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، فيها تحافظ الأمم على هويتها الثقافية وأصالتها الوطنية.

دارسو علم الآثار نجدهم يرجعون للأدوات التقليدية المعاصرة؛ وذلك في تفسيراتهم للمواد التي يصعب عليهم تفسيرها، وحتى يتمكنوا من فهمها ومعرفة وظيفتها، فالعلاقة تبادلية بين الآثار ودراسة الحرف والصناعات التقليدية، حيث أننا في دراستنا للحرف التقليدية لابد من دراستها باعتبارها عنصرا ثقافيا حيا وموروثا ومتداولا له بعده التاريخي؛ لذا حينما نريد أن ندرس أي مادة ثقافية لابد من الرجوع إلى السجل الأثري، ومجاميع المتاحف، والتاريخ المكتوب والتاريخ الشفاهي.

تسهم في تعريف ثقافة الجماعات والمجموعات المختلفة ببعضها البعض من خلال متاحف التراث المادي التي توثق للأدوات المختلفة التي يستخدمها الإنسان في حياته اليومية.

هنالك عدد من الحرف التقليدية نجدها متجذرة في الحضارة السودانية ومستمرة على الرغم من تأثيرات المدنية والتحديث التي أدت إلى اندثار العديد من عناصر الثقافة التي من ضمنها الحرف التقليدية منها؛ صناعات الفخار مثل زير الماء، المفارش السعفية التي ترتبط بالعادات والتقاليد؛ كما أنها تعكس جوانب التراث المشترك بين المجموعات المختلفة في السودان.

2) الأهمية الاجتماعية:

قدرة الحرف التقليدية على إيجاد فرص العمل لجميع فئات المجتمع ذكوراً وإناثاً، دون الحاجة إلى رأس مال كبير لما يتميز به القطاع الحرفي من قدرة كبيرة على استيعاب طاقات وظيفية مهمة، فضلاً عن مساهمته في عملية توازن التنمية إلى جانب خفض الهجرة من القرى إلى المدن الكبيرة.

3) الأهمية الاقتصادية:

تولد الحرف التقليدية قيمة مضافة في الدخل الوطني، وهي بذلك تسهم في تنمية الاقتصاد وتنشيط الحركة الإنتاجية والتسويقية.

4) الأهمية السياحة:

أصبح من المسلَّم به أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الحرف التقليدية والسياحة، وذلك في معظم الدول، حيث نجد أن السائح الزائر لكل بلد من خلال السياحة التي يمارسها إذا كانت إقامته طويلة أو قصيرة لا يغادر المكان الذي يزوره دون أن يحمل معه تذكاراً، ودائماً ما يكون هذا التذكار من منتجات الحرف التقليدية؛ لذلك أصبحت الحرف عنصراً فعَّالاً من عناصر الجذب السياحي، مثلها مثل العناصر الأخرى البيئيَّة، والتاريخية والآثارية وغيرها.

أدَّى طلب السيَّاح للمنتجات الحرفية إلى تنشيط ممارسة إنتاج الحرف التقليديَّة، وأصبح من متطلَّبات السياحة في السنوات الأخيرة، تنوُّع منتجات الحرف التقليدية، وهذا ما تعكسه الأسواق التي أصبحت الآن تزدهر بالحرف التقليدية بمنتجاتها المتنوعة؛ لذلك أصبحت الدول تهتم بهذا القطاع من منظور أنَّ الحرف التقليديَّة ليست تمثل تذكاراً فقط للسائح، وإنما أصبحت تعكس ثقافة بأكملها، لأن الهدف من السياحة تعريف السيَّاح بالموروث الثقافي للبلد الذي يزورونه.

والآن تغيَّر مفهوم السياحة كثيراً حيث أصبح يقوم على مفهوم التواصل مع أهل المكان، والاطلاع على ثقافتهم من خلال حرفهم التقليدية، التي هي تمثِّل الإرث الثقافي، بل أصبحت الدول دائماً ما تحافظ على المجمَّعات الحرفية، وتقوم بدعمها لممارسة الحرف والمحافظة عليها بغرض توظيفها في الجذب السياحي، وهذا أدَّى إلى نقل المعارف والتقنيات الحرفية إلى الأجيال القادمة وبالتالي ساهمت في تنمية هذا القطاع.

العلاقة المتبادلة بين السياحة والحرف التقليدية تكون مفيدة أيضاً في الفعاليات الثقافية والسياحية المحلية والدولية؛ خصوصاً في المهرجانات التي تقام وتشكل فرصة لعرض المنتجات الحرفية، وبالتالي تساهم في التعريف بالثقافات وتبادل الخبرات في هذا

المجال، ونقل المعارف المرتبطة بها. وتساهم في الترويج للسياحة وتخدم الجهات المسؤولة عن هذا القطاع.

حرفة السعفيات:

هنالك عدد من الأدوات السعفية التي يتم إنتاجها من ضَفِيْرَةْ سَعَفْ النَّخِيْلْ الذي يستخدم كمادَّة خام، وهي تختلف في أشكالها وأحجامها، وتستعمل في أغراض الحياة اليوميَّة، ولها وظائف واستخدامات مختلفة، منها؛ ما يعرف بـ (المُعْلَاقْ)، وهو أداة تستخدم لحفظ الطَّعام، بِتَعْلِيقه، أو ربطه في سقف المطبخ، أو ما يعرف بـ (اللَّقَدَابَة)، أو (الْزَّاكُوْبَه)، وأداة (الهبَّابَة)، وتستخدم لتحريك الهواء؛ لإشعال النَّار، وهنالك نوع آخر من (الْهَبَّابَة)، تستخدمها المرأة للتهوية، في أيَّام الصيف المرتفعة الحرارة، تعرف بـ (المَرْوَحَة)، ومن الأدوات ما يعرف بـ (الكَسْكَسِيْكَة)، أو (الكَسْكَسِيْقَة)، وهي عبارة عن طاقيَّة، تستخدمها النِّساء، ويستخدمها الرِّجال، بارتدائها في الرَّأس لاتقاء أشعة الشَّمْس، في فصل الصَّيف، ومن الأدوات أداة (الْقُفَّة)، وهي إناء يستخدم في موسم حصاد التَّمر؛ لجمع وتعبئة المحصول، وتستخدم لوظائف أخرى، منها حمل الخُضْرَوَات، وغيرها من الأغراض المنزليَّة، كذلك من الأدوات ما تعرف بـ (الْعُمْرَة)، وهي عبارة عن إناء أفطح، يستخدم لحفظ كسرة القمح، وتوضع على أداة المُعْلَاق، ومن الأدوات أيضاً أداة (الطَبَقْ)، الذي يستخدم لغطاء أواني الطعام، وكذلك من الأدوات المَفَارِشْ بأشكالها وأنواعها المختلفة، أو ما يعرف بـ (الْبِرُوْشْ)، وهي أنواع؛ منها (بِرِشْ الصَّلَاة)؛ ويفرش لأداء فريضة الصَّلاة، و كذلك ما يعرف بـ (البِرِشْ الْأَحْمَرْ)، ويستخدم في مناسبات الأفراح المختلفة، منها الزَّواج والختان، ويفرش على سرير (العَنْقَرِيْبْ)، ليجلس عليه العريس للحِنَّاء. ومن البِرُوْشْ أيضاً الـ (الْبِرِشْ الأَبْيَضْ)، أو ما يعرف بـ (بِرِشْ الْعَوَجَهْ)، ويفرش على عَنْقَرِيْبْ الجَنَازَة، ليحمل عليه الميِّتْ إلى مثواه الأخير، كذلك هنالك ما يعرف

3

مجموعة من السلال التي تعود إلى فترة ما بعد مروي.

بـ (الْتَقَرُوْقَة)، وهي عبارة عن مفرش دائري الشَّكل، ويستخدم بفرشه لأداء فريضة الصَّلاة، كذلك من الأدوات التي تستخدمها المرأة ما يعرف بـ (النُّطُعْ)، تجلس عليه المرأة بعد فرشه على حفرة (الدُّخَانْ)، التي تشعل فيها أعواد شجرة الطَّلِح بهدف التَّعطير والزينة، ويشبه التَقَرُوْقَهْ إلَّا أنَّه مفتوح في الوسط، وكل تلك الأدوات سالفة الذكر تقوم بإنتاجها النِّساء، ونوع السَّعَف الذي يستخدمونه لإنتاج هذه الأدوات؛ سعف نَخِيْلْ المُشْرِقْ، والمَدِيْنْ، والْقُنْدِيْلَا، والجَّاو، بالإضافة إلى سعف ذكر النَّخِيْلْ، سأقدم في هذه الورقة شرحاً مفصلاً لطريقة إعداد السعف، وأنواع ضفيرة السعف التي تستخدم لإنتاج الأدوات سالفة الذكر.

خلفية تاريخية:

في آثار ثقافة بلانة التي تعود إلى فترة ما بعد مروي (X Group)، نجد من الحرف صنع السلال، وتم اكتشاف سلتين من سعف النخيل في جبانة جوار السلال الثاني، وفي الطرف الآخر من نفس الجبانة تم اكتشاف أربع وثلاثون سلة ورجح أنها كانت تستعمل في أعمال حفر القبر ودفنه، وهذه الطريقة من الفنيات التي تستخدم في منطقة النوبة لإزالة التراب وردمه[5]. كما استخدمت السلال لأغراض أخرى كثيرة ومتعددة. «انظر الصورة رقم (3)».

حزام مضفور من سعف النخيل، فترة حضارة كرمة.

أطباق من السعف، فترة حضارة كرمة.

كان السكان في فترة حضارة كرمة يوظفون أجزاء شجرة النخيل للاستخدامات المختلفة، حيث يستخدم سعف النخيل لصنع عدد من الأدوات، وعثر في إحدى المقابر على أحزمة مضفورة من سعف النخيل، كان يستخدمها الجنود الرماة، حيث تم كشف هذا النوع في مقبرة كاملة تمثل نموذج لكتيبة الرماة النوبية[6]، «انظر الصورة رقم (4)».

في فترة حضارة كرمة اشتهرت حرفة السعفيات، حيث تم الكشف عن عدد من البروش والأطباق التي صنعت من السعف، وهي تحمل نوع الضفيرة نفسها التي في البروش، ونوع الغرز نفسها المستعملة في الأطباق التي تستخدم في الوقت الحالي دون تغييريذكر عدا في الأشكال الزخرفية[7]، «انظر الصورة رقم (5)».

في الفترة المسيحية انتشرت الأدوات السعفية وأضحت شائعة الاستعمال، وأكثرها في كلبنارتي وأتيري، حيث عثر على كميات هائلة من الحصيرمن ضمن البقايا الأثرية في الأماكن السكنية، وأنواع مختلفة من السلال.

من الأدوات السعفية، البِرُوْش أي المفارش، نجدها متجذرة في التاريخ القديم، فبالرجوع إلى السجل الآثاري، أثبتت الدلائل أنها استخدمت منذ فترة العصور الحجرية، واستمرت خلال الفترات التاريخية المختلفة والمتعاقبة، مروراً بحضارة كرمة، ونبتة ومروي والفترة المسيحية والاسلامية، ولم يحدث بها أي تغييريذكر، مما يؤكد مدى العمق التاريخي والبعد الحضاري والاستمرارية في تاريخ السودان القديم، وارتبطت بحياة الناس من خلال عاداتهم وتقاليدهم، حيث نجدها في التاريخ القديم مرتبطة بعادات دفن الموتى، فقد تم اكتشاف متوفي حُفِظ بفعل الطبيعة ملفوفا ببرش يعود إلى فترة العصر الحجري الحديث، وفي مواقع أخرى وجد أن الميت يرقد على البرش، وفي غيرها مغطى به، وتمت صناعتها من سعف النخيل[8].

في فترتي نبتة ومروي استخدمت البروش لأغراض مختلفة، منها استخدامها في تقنيات صناعة الفخار، حيث تم العثور على عدد كبيرمن الأواني التي يظهر على سطحها طبعات ضفيرة البرش، وتستخدم البروش بفرشها على حفر صناعة الأواني الفخارية، ويتم تبليلها بالماء، ومن ثمَّ تأخذ شكل تلك الحفر، ويتم بناء الأواني عليها بالطين، وبالتالي تأخذ هذه الأواني شكل الضفيرة في سطحها من الخارج (7). وهذا يؤكد الوجود الأثري للبروش واستخدامها في فترتي نبتة ومروي.

استمر استخدام البِرُوْش حتى الفترة المسيحية، وتعددت وظائفها حيث تم العثور من خلال المكتشفات الأثرية الحديثة بمنطقة الضانقيل، في حفريات الهيئة العامة للآثار والمتاحف في موسم 2014م، على هيكل لمتوفي ملفوفا ببِرِش، يعود إلى الفترة المسيحية، «انظر الصورة رقم (6)».

6

هيكل المتوفي ملفوف بالبِرِشْ.

استمر هذا التقليد في الفترة الإسلامية، حيث أصبح يُحمل المتوفي على عنقريب، عبارة عن سرير خشبي، مفروش عليه بِرِشْ أبيض يعرف بـ (بِرِشْ العَوَجَة)[9]، فنجد أنَّ هذا الارتباط بعادات الدفن مازال مستمراً، واستخدام البِرُوش ليس فقط في حالة الموت، بل تستخدم أيضاً في حالات الميلاد والختان والزواج، فالبِرِشْ نجده يرتبط بدورة حياة الإنسان منذ الميلاد وحتَّى الممات، حيث نجد أنَّ المرأة النفساء يفرش لها برش أحمر لترقد عليه بعد الولادة، والطفل المختون أيضاً يفرش له بِرِشْ أحمر، وكذلك عند الزواج لابد من أن يُفْرَش للعريس في ليلة الحناء على (العَنْقَرِيْبْ) الذي يجلس عليه بِرِشْ أحمر، وكذلك يُفرش على العنقريب الذي يجلس عليه العروسان لأداء طقوس (الجَرْتَقْ). فاللون الأحمر أيضاً له دلالة معتقدية في الثقافة، وذلك للاعتقاد أنَّ اللون الأحمر يساعد في الشفاء مما يعرف بـ (دم التاير)[10].

الأدوات السعفية مثل البروش أي مفارش السعف نجدها مختلفة الأشكال والأحجام ولها وظائف مختلفة، والسلال والهبابة والمعلاق جميعها تقوم بصناعتها المرأة وبرعت في هذه الصناعة التي تبدأ بضفيرة السعف لعمل ما يعرف بـ (القَدِيْقَة)[11]، وتختلف أنواع الضفيرة، بحسب نوع الأداة التي تريد المرأة صناعتها، فعلى سبيل المثال البروش نجدها مختلفة الأشكال والأحجام؛ منها البرش الأبيض، أي برش (العَوَجَة)، الذي يفرش على سرير الجنازة (العَنْقَرِيْب)، والبرش الأحمر الذي يستخدم في ممارسات دورة حياة الإنسان منذ الميلاد والختان والزواج.

طريقة إعداد السعف:

يتم قَطْع السعف من قَلْبْ النَّخْلَة باستخدام أداة المُنْجَلْ، وبعد إحضاره تُجْرَى له بعض المعالجات، بحيث يتم تقطيعه إلى سَلْخَاتْ، ووضعه تحت أشعة الشَّمس لتجفيفه، لمدَّة يومين، ثمَّ تشقيقه، وكسر قعوره، ثمَّ بعد ذلك يتم استخدامه بعد بَلِّه بالماء، ووضعه فيما يعرف بـ (البَلَّالْ)، وهو عبارة عن جَوَّال من (الخَيْشْ)، وهو من نوع الجَوَّالاتْ التي يعبَّأ فيها التَمْرْ، ثمَّ تبدأ المرأة بعمل ما يعرف بـ (الضَّفِيْرَة)، والتي تستخدم لإنتاج الأدوات المُختَلِفة.

هذا النَّوع من السَّعَفْ، وكيفيَّة معالجته توضِّحَها لنا الرَّاويَة سعاد سيد أحمد حمد وتقول:

«بِنْجِيْبْ السَّعَفْ حَقْ تَمُرْ الْمُشْرِقْ وَلَّا الْمَدِيْنْ وَلَّا الْقُنْدِيْلَا نَقْطَعْ الْقَلِبْ السَعَفْ الَّبِيَضْ وُجَنْبُوْ

7

قطع سَعَفْ الْقَلِبْ، باستخدام أداة المُنْجَلْ

8

جَرِيْدَة من سَعَفْ الْقَلِبْ، وبجانبها أداة الْمُنْجَلْ الذي يستخدم للقَطْع.

9

طريقة تَقْطِيْع السَّعَفْ إلى سَلْخَاتْ.

10

طريقة وضع سَلْخَاتْ السَّعَف لجفافها بأشعة الشمس.

11

طريقة تشْقِيْقْ الْسَّعَفْ، بإخراج أطرافه القويَّة التي تعرف بـ(الحَنْقُوْقْ)، وكَسْر قُعُوْرِه.

12

وضع السَّعَفْ بعد بلِّه بالماء، فيما يعرف بـ (الْبَلَّالْ)، عبارة عن جوَّال من (الْخَيْشْ) المُبَلَّلْ بالماء، للمحافظة على ليونة السَّعَف التي تساعد في عمليَّة الضَّفِيْرَة، وبجانبه ضفيرة السَّعَفْ.

13

تستخدم الحرفيَّة هنا أربعة سَعَفَاتْ للضَّفِيْرَة، وتعقدها في الوسط باستخدام سعفة تقوم بطيها في الوسط، وتحيك بها الأربعة سعفات.

14

بداية شكل الضَّفِيْرَة، ويظهر أنه حينما تقوم الحرفيَّة بطي الأربعة سَعَفَاتْ، تظهر وكأنها ثمانية سَعَفَاتْ، بمعنى أربعة سعفات ناحية اليمين وأربعة ناحية اليسار.

بِنَقْطَعْ مِنْ الْأَخَدَرْ الْبِكُوْنْ مُتْفَرِّعْ مِنْ الْقَلِبْ وَالْقَلِبْ دَا بِكُوْنْ فِيْ نُصْ التَّمْرَهْ بِنَقْطَعْ مِنُّوْ وَاحِدْ أَبَيَضْ بِيْ الْمُنْجَلْ يَاهُوْ نَجِيْ نَسَلِّخُوْا نَخَلِّيْ إِنْشَفْ نَمِسْكُوْ نَشَقِّقُوْ نَطَلِّعْ مِنُّوْ الْحَنْقُوْقْ اللَّيْلُوْ دَا وْنْكَسِّرْ قُعُوْرُوْ دِيْ وُبِنْشَفْ فِيْ يُوْمِيْنْ بَسْ نَشُرُّوْا اللَّيْلَهْ فِيْ الشَّمِشْ نَمِسْكُوْا بُكْرَهْ نَشَقِّقُوْا نَاعِمْ وُنَبِلُّوْا فِيْ الْبَلَّالْ هِنَا وُنَجِيْ نَضُفُرُوْا»[12].

ضَفِيْرَة السَعَفْ:

تقوم المرأة بضَفِيْرَة السَّعَف، وهي أنواع مختلفة، بحسب نوع الأداة التي تريد إنتاجها، وطريقة الضَّفِيْرَة واحدة، لكنها تختلف في عدد السَّعف، وبالتَّالي عرضها، كما تختلف أيضاً في أطوالها. ومن أنواعها؛ (أُمْ إِثْنِيْنْ)، وتعني استخدام سَعَفَتين، و(أُمْ تَلَاتَهْ)، وتعني استخدام ثلاث سَعَفَاتْ، و(أُمْ أَرْبَعَهْ)، وتعني استخدام أربع سَعَفَاتْ، ونلاحظ أن التَّسمية تطلق على نوع الضَّفِيْرَة، بحسب عدد السَّعَف الذي تقوم المرأة الحرفيَّة بطيِّه في عمليَّة الضَّفِيْرَة، لكن بعد بداية الضفيرة يظهر عدد السعف مضاعف، أي ما يعرف بـ (الْقَلْبَه). وعن أنواع الضَّفِيْرَة تتحدَّث الرَّاوية فاطمة فضل المولى سليمان وتقول:

«الضَّفِيْرَهْ دِيْ أَنْوَاعْ فِيْ أُمْ إِثْنِيْنْ بِكُوْنْ عِنْدَهَا أَرْبَعَهْ سَعَفَاتْ إِثْنِيْنْ بِيْ هِنِيْ وُ إِثْنِيْنْ بِيْ هِنِيْ وُأُمْ تَلَاتَهْ عِنْدَهَا سِتَّهْ سَعَفَاتْ تَلَاتَهْ بِيْ هِنِيْ وُ تَلَاتَهْ بِيْ هِنِيْ وُ أُمْ أَرْبَعَهْ دِيْ بِكُوْنْ عِنْدَهَا ثَمَانْيَهْ سَعَفَاتْ أَرْبَعَهْ بِيْ هِنِيْ وُ أَرْبَعَهْ بِيْ هِنِيْ بِنْسَمِّيْهَا بِيْ الْقَلْبَهْ يَعْنِيْ بِالْعَدَدْ بِتَأْعْ السَّعَفَاتْ الْبِنَقْلِبِنْ دِيْلْ وُدِيْلْ كُلَّهِنْ بِنَضْفُرِنْ وُأَيِّ حَاجَهْ ضَفِيْرَتَا بَرَاهَا الْهَبَّابَاتْ دِيْلْ وَالْمُعْلَاقْ بِنَضْفُرْ أُمْ إِثْنِيْنْ وَالْقُفَّهْ أُمْ تَلَاتَهْ وُأُمْ تَلَاتَهْ دِيْ بِنَعْمَلْ مِنَّهَا الْتُّبَابَهْ بِنْتَبِّبْ بِيْهَا الْبِرِشْ اللَّيْلْ الْصَّلَا دَا وَالْبِرِشْ اللَّبِيْضْ بَرْضُوْ وُأُمْ أَرْبَعَهْ لِلْبِرُوْشْ أَهَا أَيِّ ضَفِيْرَهْ مِنْ دِيْلْ بِنَعْمَلَا نَضْفُرْ وُ نَلِفْ نَضْفُرْ وُ نْلِفْ لَامِنْ تَتِمْ الْقَدِيْقَهْ وُ بَعِبِرْ بِالْبَاعْ زَيْ تَلَاتَهْ ضُرَاعْ كَدِيْ الْشَّوْطْ وُكُلْ حَاجَهْ عِنْدَهَا مَقَاسْ بِنْقِيْسُوْا بِالْضُّرَاعْ نَبَيِّعُوْ كَدِيْ وَالْبِرُوْشْ دِيْ بِنْقِيْسَا بِالْشَّوْطْ»[13].

هنا شرحت لنا الراوية فاطمة، أنواع الضَّفيرة، مبيِّنَة أنَّ عدد السَّعَف يكون ضعف، عدد النَّوع، وأنَّ النوع سمي نتيجة لعدد السَّعف المستخدم في الضَّفِيْرَة؛ وذلك لأنَّه دائماً ما يتم طيِّه لضَفْرَه؛ لذلك يظهر العدد مضاعف، «انظر الصور رقم: (13)، (14)، على التوالي».

قِسْ على ذلك بأنَّ نوع الضَّفِيْرَة تُسَمَّى بِعدد السَّعَف الذي حدَّدته الحرفيَّة لعمل ضَفِيْرَتَهَا، بِحَسَبْ

15

شكل الْقَديْقَة، أي لفَّة ضَفِيْرَةْ السَّعَفْ.

15

نـوعْ الأداة الـتي تريد عملها، كمـا بيَّنَـتْ الرَّاوية فاطمة، وأضافـت الراويـة بأنها تَضْفُـرْ، وكلَّمَا طالـت ضَفِيْرَتَهَا، تقوم بِطَيِّهَا، في شـكل دائرة، تسـمَّى بـ (الْقَديْقَة)، «انظر الصَّـوْرة رقم (15)».

ثـمَّ تقوم بقطـع المقياس الـذي يكفيها لعمـل الأداة، إذا كان مُعْـلَاْقْ، أو قُفَّـة، أو غيرهـا. وتمارس المـرأة عملها في منزلهـا، وتقوم بعمليَّـة الضَّفِيْرَة، في أوقـات فراغها من أعمالهـا المنزليَّة، وتقول الراوية سـعاد سـيد أحمد:

«أَنَـا بَضْفُـرْ فِيْ أَيِّ وَكِـتْ أَكُـوْنْ فَاضْيَـهْ فِيْـوْ مَـا عِنْـدِيْ شَـغَلَهْ بَـسْ أَقَنِّـبْ فِيْ سَـعَفِيْ دَاْ وُ كَاْنْ عِنْـدِيْ حَاْجَـهْ بَجَلِّـيْ فِيْ بَلَّاْلُـوْ دَاْ بَـجِيْ بَلْقَـا سَـمِّحْ مَـاْ عِنْـدُوْ عَوَجَـهْ يَعْـنِيْ أَنَـاْ فِيْ الْبِيْـتْ بَشْـتَغِلْ وَكِـتْ فَرَاغِـيْ بَـسْ وُبَضْفُـرْ أَيِّ نـوْعْ بَعْمَـلْ كَـمْ قَديْقَـه وُبَجَلِّيْهُـنْ وَكِـتْ مَـا أَكُـوْنْ دَايْـرَهْ أَعْمَـلْ الْحَاجَـهْ الْدَّايْرَاهَـا بَعْمَـلَا مِنَّهُـنْ أَمْ إِتْنِـيْنْ دِيْ بَعْمَـلْ مِنَّهَـاْ الْمُعْـلَاْقْ وُبَعْمَـلْ مِنَّهَـاْ الْهَبَّابَـهْ وَالْقُفَّـهْ دِيْ بِيْ أُمْ تَلَاْتَـهْ وُكُلْ حَاجَـهْ عِنْدَهَـاْ قَديْقَـهْ بَرَاْهَـاْ بَـسْ الْمُعْـلَاْقْ حَقَّتُـوْ دِيْ مَـاْ كَبِـيْرَهْ الْمُعْـلَاْقْ كُلَّهَـاْ إِكُـوْنْ بَاْعِـيْنْ تَلَاْتَـهْ شِـيْطَاْنْ بِنَعْمَلْبَهُـنْ الْمُعْـلَاْقْ وَالْهَبَّاْبَـهْ شُـوْطْ وَاحِـدْ بِيْعْمَـلْ الْهَبَّاْبَـهْ وَالْقُفَّـهْ دِيْ سَـبْعَهْ بَـاْعْ تَمَاْنْيَـهْ بَـاْعْ وُ أُمْ أَرْبَعَـهْ دِيْ بَعْمَـلْ مِنَّهَـاْ الْـبِرُوْشْ دِيْ كُلَّهَـاْ بِـرْشْ الْعَوَجَـهْ وُبِـرِشْ الْدُّخَـاْنْ والْتَقَرُوْقَـهْ اللَّـتْ الْصَّـلَاْ وَالْـبِرِشْ اللَّحَمَـرْ بِـرْشْ الْحِنَّـاْ»[14].

نَسـتَنْتج أيضـاً مـن قـول الراويـة، أنـواع الضَّفِـيْرَة كما ذكـرت لنـا الراويـة فاطمـة، وتضيـف الراويـة سُـعاد أنَّ أيِّ نـوع مـن أنـواع الْضَّفِـيْرَة يسـتخدم لعمـل أداة محـدَّدة، مثـلاً الهبَّابَـة، والْمُعْـلَاق، يُضْفَـر لهمـا ضَفِـيْرَةْ أُمْ إِثْنَـيْنْ، والْقُفَّـة، أُمْ تَلَاْتَـهْ، وجميـع أنـواع الـبِرُوْشْ، بـأمْ أَرْبَعَـهْ، والأطـوال تختلـف بحسـب نـوع الأداة، يتـم طَيِّهَـا بعمـل الـ (قَديْقَـهْ)، أي لَفَّـة الضَّفِـيْرَة؛ لكـن هنالـك ثوابـت، في أنَّ هـذه الأطـوال الـتي تسـتخدم، يتـم قياسـها بمـا يعـرف بـ (البَـاْعْ)، وهـو مقيـاس بِمقْـدَار طـول اليَدَيْـن، وهـي مَفْـرُوْدَة بشـكل مسـتقيم، ويُعَـادِل البَـاْعْ ثلاثـة أَذْرُع، أي (ضُـرَاْعْ)، ويعـادل طـول اليـد الواحـدة، كمـا ذكـرت الرَّاويـة سُـعَاد. والبـاع يعـادل (180سـم) تقريبـاً، فـكل أداة لهـا مقيـاس محـدَّد يُقـاسْ بـ (البَـاْعْ)، ويتـم طيِّـه، بلفـة (الْقَديْقَـةْ). وطريقـة الضَّفِـيْرَة متشـابهة في كل الأدوات؛ لكنهـا تختلـف في عـدد السَّـعَف، فبعـد أن تحـدِّد الحرفيَّـة نـوع الأداة الـتي تُريْـد صُنْعَهَـا، تحسـب عـدد السَّـعَفْ للْضَّفِـيْرَة، ثـمَّ تقـوم بوضـع، السَّـعَفْ ليكـون متوازيـاً، مُمْسِـكَةٌ بأطرافـه، ثـمَّ تقـوم بِطَـيْ سَـعَفَة في وسـط سَـعَفْ الضَّفِـيْرَة المرصـوف بشـكل طـولي ومتـوازي، ووظيفـة هـذه السـعفة العرضيـة، تثبيـت السَّـعَفْ، وذلـك بتمريرهـا بشـكل لَوْلَـبِيْ، بحيـث تربـط السَـعَفْ وتُقَسِّـمْه إلى نصفـين متسـاويين، ثـمَّ تبـدأ الحرفيَّـة في طـي الجـزء الأيمـن مـن السَّـعَفْ بالترتيـب، بحيـث تطـوي السَّـعَفَة الطَرَفِيَّـة أوَّلاً، وتقـوم بتشـبيكها في بقيَّـة السَّـعَفْ، بحيـث تُـنْزِلْ سَـعَفَتين، وتَرْفَـع السَـعَفَتَيْن التَّاليَتَـيْنْ لهـا، إلى آخـر سَـعَفَة، وبالطريقـة نفسـها تطـوي الـتي تليهـا، والـتي تليهـا، حـتى تكمـل سَـعَفْ الجـزء الأيمـن، ثـمَّ تكـرِّرْ العمليَّـة نفسـها في سـعف الجـزء الأيسـر، لتكـون الحركـة معكُوْسَـة، وبهـذه الطريقـة يكـون السَّـعَفْ أخـذ شـكل الرَّقـم سَـبْعَه، وتمسـك بـه المـرأة مـن الوسـط، وتسـتمر في تشـبيك كل مجموعـة، علـى التَّـوَالي، علـى اليمـين أوَّلاً، ثـمَّ علـى اليَسَـار، بالتَّبَـادُل، وهـذه هـي طريقـة الضَّفِـيْرَة، «انظـر الصـور رقـم: (16)،(17)،(18)، علـى التَّـوالي».

16

طريقة وضع سَعَفْ الْضَّفِيْرَة بشكل متوازي، وطريقة تثبيته، بالسَّعَفَة العرضيَّة، وطيها بشكل لولبي.

17

طريقة طَيْ سَعَفْ الجزء الأيمن، من سعف الضَّفِيْرَة، على التَّوالي، حتَّى يتم إكماله.

18

شكل بداية الضَّفِيْرَة، الذي يأخذ شكل الرَّقم سبعة. وبجانب الحرفيَّة البَلَّالْ، وبداخله السَّعَفْ الذي تستخدمه في عمليَّة الضَّفِيْرَة، كلما نقص طول السَّعَفْ.

19

الحرفيَّة وهي تقوم بعمليَّة الضَّفِيْرَة، ونلاحظ لفَّة القَديْقَة التي تتكوَّن بزيادة طول الضَّفِيْرَة، وبجانب الحرفيَّة البَلَّالْ، وبداخله السَّعَفْ الذي تستخدمه في عمليَّة الضَّفِيْرَة، كلما نقص طول السَّعَفْ.

تستمر المرأة بعد ذلك في مواصلة عمل الضَّفِيْرَة، وكل ما تُكْمِل سَعَفَة، تقوم بإدخال سَعَفَة في مكانها، ويكون بجانبها كميَّة من السَّعَفْ المَبْلُوْلْ بالماء فيما يعرف بـ (الْبَلَّالْ)، وبهذه الطريقة يزيد طول الضَّفِيْرَة، وكلَّما زاد طولها تقوم الحرفيَّة بطيِّها، وبذلك تتكوَّن لفَّة الْقَديْقّة، «انظر الصورة رقم (19)». وتستمر الحرفيَّة في الضَّفِيْرَة إلى أن تكتمل القَديْقَة، وتقوم بقياسها بـ (البَاعْ)، لتحديد الطول المناسب للأداة التي تُريْد صُنْعَها.

تقوم النساء عادة بإنتاج الأدوات السعفية في أوقات فراغهنَّ، ويحصلن على عائد مادي من بيعها، يساعد في زيادة دخل الأسرة، فهذا يشكل بعداً اجتماعياً واقتصادياً هاماً، حيث أنَّ هذه الحرفة تشكل فرصة عمل كبيرة لقطاع النساء الذي يمثل نسبة كبيرة من القوى العاملة، حيث تنعدم في أحيان كثيرة فرص العمل الأخرى بالنسبة لهذا القطاع. ومن الناحية الاجتماعية تحقق مساهمة المرأة في ميزانية الأسرة عن طريق الدخل الذي تجنيه في تعزيز دورها ومكانتها في

الأسرة والمجتمع، وهو عمل فيه إبداع جمالي وفنِّي، ولا تزال هذه الحرفة رائجة، ويقبل عليها الناس لحاجتهم لوظائفها العملية والاجتماعية والثقافية والجمالية التي لا تزال مستمرة في المجتمع.

ونجد أنَّ المرأة بشكل عام تملأ وقت فراغها وتمارس عملا إبداعيا وجماليا، وله وظيفة عملية في المجتمع، وتتكسَّب من هذا العمل، ويشكل لها مصدر دخل مادي، تساهم به في دخل الأسرة، مما يعزز دورها في محيطها الأسري والاجتماعي، كما أنَّ هذا العمل يعبِّر عن ثقافتها، ويمثل هويتها التي تعتزبها، لأنَّ لهذا العمل تاريخا طويلا في الموروث الثقافي بالمنطقة.

حرفة السعفيات تمثل نشاطاً اقتصادياً مهماً للمجتمع؛ لأنها وسيلة وعنصر مهم من عناصر الإنتاج، فهي تلبي احتياجات الناس في المجتمع، ووسيلة لكسب العيش، وتوفر الاستقرار لشريحة كبيرة في المجتمع، وتُبعد عنهم شبح البطالة، كما تساعد في تقوية العلاقات الاجتماعية بين الناس، ولهذا نجدها تساعد في استقرار الفرد والمجتمع، كما تسهم في حل مشكلات عديدة تواجه المجتمع؛ مما يؤكد أهميتها الاجتماعية والاقتصادية.

تنمية وتطوير الفنون الحرفية السعفية التقليدية:

في هذه الجزئية نقترح تأسيس قرية السعفيات، والهدف منها إحياء كل الموروث الثقافي الذي يرتبط بالحرف التقليدية القائمة على الانتفاع من سعف النخيل في منطقة مروي، لضمان صونها بالمحافظة عليها وضمان استمراريتها في ثقافة المنطقة، ونقلها للأجيال القادمة، وتفعيل دورها الاقتصادي والاجتماعي، ابتداءً من قطع السعف من النخلة وعكس كل التقنيات والمعارف التقليدية المرتبطة بها، بالإضافة إلى الفنون الحرفية التقليدية، ومراحل إنتاجها التي يتبعها الحرفيين في صنع الأدوات، وتحتوي هذه القرية على متحف يوثق للمنتجات السعفية، يسمَّى متحف السعفيات، ويلحق به مركز للدراسات والبحوث، ويتم إنشاء معهد الحرف والصناعات التقليدية، والغرض منه تأهيل وتدريب الحرفيين، ورفع قدراتهم، وتجويد إنتاجهم؛ من أجل تسويق هذا المنتج لينافس في السوق المحلية والعالمية، ويساهم في دخل الأفراد والمجتمع، ويروج للمنتج سياحياً، ويلحق بالمعهد سوق وصالة لعرض المنتجات.

متحف حرفة السعفيات:

الغرض من إنشاء هذا المتحف هو عرض كل أدوات الثقافة المادية بشقيها الآثاري والأثنوغرافي، ويتَّبَع في العرض كل الأساليب العلمية الدقيقة الخاصة بمتاحف التراث، وأهمها عرض القطع بشكل يشبه بيئتها الطبيعية، على أن توضِّح استخدامها في الثقافة، بحيث تُفْصح طريقة العرض عن الأداة ووظيفتها، ويشمل العرض قسمين، قسم للعرض الداخلي في صالات المتحف، ويشمل الأدوات الأثرية وأدوات الثقافة المادية، وقسم للعرض الخارجي، ويشمل مزرعة للنخيل؛ لتوضيح كل التقنيات والمعارف المرتبطة بزراعته، وأنواعه، وبها وحدة إنتاج حرفة السعفيات التقليدية لإنتاج الأدوات السعفية المختلفة القائمة على الانتفاع من سعف النَّخِيْل مثل صناعة الحبال، التي تبيِّن لزوَّار المتحف طريقة صنع الأدوات بمراحلها من المادة الخام وحتى المنتج النهائي، ويلحق بالمتحف مكتبة تضم كل الكتب والدراسات والبحوث في مجال المتاحف، والآثار والسياحة والتراث والثقافة المادية والحرف التقليدية، وقسم الأرشيف الذي يحفظ كل وسائل توثيق التراث الخاص بالمنطقة، والمكتبة والأرشيف لفائدة الباحثين والدارسين في مجال التراث الثقافي، ويلحق بالمتحف مطعم للزوَّار تقدَّم فيه كل المأكولات والمشروبات الشعبية، ويراعى في عمارة المتحف عكس العمارة التقليدية؛ وذلك باستخدام مادة الطين في المباني، وجريد النَّخِيْل

وسعفه وسوقه في السقف، ويلحق بالمتحف قسم لاستراحة الزوار يتم تصميمها أيضاً من سُوق النَّخِيْل وجريده، وتزيَّن بعمل الأصائص من سوق النَّخِيْل، ويتم تصميم كل الأثاث من جَرِيْدْ النَّخِيْل بعمل المقاعد والمناضد، ويتم في هذه الاستراحة عرض للأفلام الوثائقية التي توثق للحرف التقليدية.

قسم الدراسات والبحوث:

من مهام هذا القسم:

1. جمع وتوثيق ودراسة وتحليل وحفظ الحرف التقليدية؛ وذلك من أجل صونها وحفظها.
2. القيام بالمسوح الميدانية المتعلقة بالثقافة التقليدية المعنوية والمادية منها، والوقوف على اتجاهات التغيير في الحرف التقليدية والعوامل التي تؤدي إلى ذلك.
3. جمع العينات الأصيلة بغرض عرضها بالمتحف، وتسجيل كل التراث المرتبط بهذه العينات، بجانب الإشراف على المتحف المفتوح؛ وذلك بانتقاء الحرفيين المهرة من المجموعات التي تقطن المنطقة الذين برعوا في الحرفة المحددة للعرض، لتقديم الصورة الحقيقية لعرض الحرفة.
4. إكمال النقص في المعلومات الخاصة بالمتحف، والمكتبة والأرشيف.
5. التوعية بأهمية التراث بشكل عام والحرف التقليدية على وجه الخصوص.
6. تنظيم البرامج التثقيفية والتعليمية لطلاب المدارس بمراحلها المختلفة؛ لتحقيق هدف المتحف التربوي والتعليمي.
7. الإشراف على توصيل المعلومات لزوار المتحف والطلاب والباحثين، من خلال البطاقات المتحفية المصاحبة للقطع المعروضة، بالإضافة إلى الشرح بمرافقة زوار المتحف، وعمل المطبقات التي تحتوي على معلومات عن فكرة المتحف، وتقسيمه الداخلي ومقتنياته.

معهد الحرف التقليدية:

الهدف من إنشاء المعهد هو تدريب الحرفيين من أجل تجويد منتجاتهم، بحيث تكون مواكبة لمتطلبات العصر، ويمكن تسويقها داخلياً وخارجياً، وحتَّى تكون هذه المنتجات مرغوبة بالنسبة للسياح الذين يفدون إلى المنطقة؛ لابد من تدريب الحرفيين على أصول التصميم، وأساليب التسويق والإدارة وبناء القدرات؛ لحصول المنتجين على الفهم الصحيح حول أهمية التصميم وتطوير الإنتاج من أجل عملية إنجاح التسويق الجيِّد، بالإضافة إلى عمليات الترويج للمنتجات، ويستعين المعهد بمتخصصين في هذه المجالات للقيام بعمليات التدريب.

يقوم المعهد بتدريب الحرفيين والأفراد الذين يرغبون في الانضمام للمعهد، والحرفيين المبدعين ممن يتم انتقاؤهم من المجتمعات المحلية الذين يقومون بإنتاج أدوات متميِّزة الصنع.

يتم عرض نماذج من منتجات المعهد في صالة العرض الملحقة بالمعهد، ويسوق للإنتاج بالسوق الملحق بالمعهد، ويتابع هذه العملية مختصون من أجل تحقيق عائد مادي لدعم مناشط المعهد، وللعمال الذين يعملون به.

بعد إنهاء الدورات التي تقدم للمتدربين، يعودون إلى مجتمعاتهم المحلية لممارسة حرفهم بالتقنيات الحديثة التي تعلموها، ويتم تكليف المتفوقين بالمعهد ليكونوا مسؤولين عن تدريب آخرين في مجتمعاتهم المحلية، بعد أن يوفر لهم المعهد الإمكانيات المادية والمتابعة الدقيقة.

يتم عرض نماذج من إنتاج الحرفيين بالمجتمع المحلي، في صالة المعرض الملحقة بالمعهد، والجزء الأكبر يتولَّى جهاز التسويق مسؤولية تسويقه ورد العائد المادي للحرفيين.

يتبنَّى المعهد استيعاب الحرفيين المبدعين الذين يستحدثون منتجات تتوافق مع روح العصر، ويقوم المعهد بصقل مواهبهم بتقديم الدورات التدريبية لهم في مجالات التصميم، والإدارة والتسويق والترويج.

مشاركة المعهد في المعارض الداخلية والخارجية، وعمل جائزة سنوية تمنح للمبدعين الذين يقدمون أعمالا إبداعية في هذا المجال، بحيث تكون مواكبة لروح العصر.

أهداف المعهد:

1. الإسهام في وضع استراتيجية لتطوير الحرف التقليدية بالتعاون مع قسم الدراسات والبحوث.
2. تنشيط علاقات التعاون بين المعهد والجهات ذات الصلة داخل البلاد وخارجها؛ وذلك للتشاور وتبادل المطبوعات والمعلومات العلمية والتوثيقية، والتنظيم المشترك للقاءات من أجل دراسة قضايا الإنتاج والمشروعات المقترحة لتطوير الحرف التقليدية .
3. تنظيم ندوات ومؤتمرات تناقش قضايا الموروث الثقافي بشكل عام والحرف التقليدية على وجه الخصوص، فيما يتعلق بقضايا التصميم، تنمية المهارات، جودة الإنتاج الحرفي، التمويل فرص التسويق، السياسات الوطنية لتنمية قطاع الحرف التقليدية، والمؤتمرات توفر فرصة لراسمي السياسة، والمخططين والإداريين القائمين على ميدان التوثيق، وخبراء هذا القطاع، للالتقاء والتشاور وتبادل الخبرات، ووجهات النظر حول المعوقات وآفاق المستقبل المتعلقة بموضوع توثيق الموروث الثقافي، وهذا يساهم في وضع سياسة للنهوض بمناهج وطرق موحدة للتوثيق، وبالتالي المحافظة على الموروث من موجات الاندثار التي يتعرَّض لها.
4. الاهتمام والعناية بالحرفيين والحرفيات الذين يعملون في قطاع الحرف التقليدية؛ وذلك بتدريبهم، وتوفير الاحتياجات الضرورية لأعمالهم، وتجويد إنتاجهم، وإطلاعهم على التصميمات الجديدة من أجل تطوير قدراتهم للابتكار والتطوير، بالإضافة إلى إيجاد السوق لمنتجاتهم.
5. عرض التجارب الجديدة والغنية للدول العربية والأجنبية للحرفيين للإفادة منها في التطوير وتحسين الإنتاج، مثل دول المغرب، والجزائر، والمملكة العربية السعودية، وغيرها.
6. إعداد بروشور ترويجي جيِّد، يشتمل على الأعمال الحرفية المميزة التي تعكس الموروث الثقافي بالمنطقة، بهدف الترويج لها سياحياً، وزيادة الطلب عليها من قبل المشترين.
7. توفير فرص المشاركة للحرفيين في المعارض والمهرجانات الداخلية والخارجية في مجال الحرف التقليدية من أجل تحسين مستواهم.
8. توفير مصادر التمويل.

المستهدفون والمستفيدون من القرية:

الحرفيون والراغبون في تعلم الحرف التقليدية من الشباب، ويستوعب المتحف ومركز الدراسات والبحوث والمعهد خريجي أقسام الفولكلور، والآثار والمتاحف، والسياحة، والتاريخ، وخريجي كليات

التربية، والفنون الجميلة والتصميم، ويستفيد كل من طلاب المدارس في المراحل المختلفة وكافة المستويات في الجوانب التعليمية والتربوية.

المنطقة الجغرافية التي تخدمها القرية:

يخدم المتحف والمعهد ومركز الدراسات والبحوث بشكل رئيسي محلية مروي وما حولها من الولاية الشمالية، ويمكن أن يقدم المعهد خدمات التدريب للراغبين في ممارسة الحرف التقليدية من مناطق ومحليات أخرى بالولاية الشمالية، كما أنَّ قرية السعفيات ستكون منطقة جذب سياحي للسياح من الداخل والخارج.

الجهات الشريكة ذات الصلة:

1. وزارة الثقافة والإعلام الاتحادية.
2. المجلس القومي للتراث الثقافي وترقية اللغات القومية،
3. الإدارة العامة للسياحة.
4. الهيئة العامة للآثار والمتاحف.
5. معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، ممثل في قسم الفولكلور.
6. إدارة السياحة بمحلية مروي.
7. كلية الآداب والدراسات الإنسانية بجامعة دنقلا، ممثلة في قسم الفولكلور بمدينة كريمة.
8. متحف جبل البركل بمدينة كريمة.
9. وزارة التربية والتعليم الاتحادية، ومكتب التعليم بمحلية مروي.
10. وزارة الصناعة.
11. وزارة الرعاية الاجتماعية.
12. وزارة الزراعة والغابات الاتحادية.
13. مكتب الزراعة بمدينة مروي.
14. منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة.

نجد أنَّ جل هذه الجهات تنفذ بعض البرامج التي ربما تساهم بشكل أو بآخر في المحافظة على الموروث الثقافي على وجه العموم، وعلى الحرف التقليدية بصفة خاصة، وهذا يعني أنَّ هنالك مجهودات مبذولة من جانب هذه الجهات المختلفة تهدف إلى تنمية الحرف التقليدية؛ وهذا يعتبر تبديدا للجهود؛ وعليه لابد من تأسيس هيئة أو وزارة متخصصة تعنى بالحرف التقليدية، وتقوم برعاية المشاريع التي تهدف إلى صون وحماية الموروث الثقافي والحرف التقليدية، هنالك عدة دول عربية نجحت في تنمية وتطوير الحرف التقليدية مثل تونس والمغرب؛ وذلك لتخصيصهما لجسم واحد يهتم بهذا القطاع، ممثل في وزارة أو هيئة تعنى بتنمية الحرف التقليدية اقتصادياً وسياحياً، وأدَّى ذلك إلى المحافظة على الحرف التقليدية، وتطويرها، والاستفادة منها في الدخل القومي. ونحن في السودان بشكل عام نحتاج إلى تأسيس وزارة الحرف التقليدية، على أن تكون هنالك وزارة اتحادية، ووزارة ولائية لمباشرة تنفيذ مشروع تطوير الحرف التقليدية بمحلية مروي، ومن مهام هذه الوزارة الرئيسة وضع الخطط والبرامج والاستراتيجيات بمعاونة كل المختصين في مجالات الموروث الثقافي والآثار والمتاحف والآثار والسياحة، وبمعاونة كل الجهات سابقة الذكر المتوقع دعمهم لهذه القرية، وتستوعب هذه الوزارة خريجي الآثار والفولكلور والسياحة والمتاحف بجامعات السودان المختلفة، وتقوم بتدريب الطلاب وتأهيلهم، وتشرف هذه الوزارة على تنفيذ القرية المقترحة وتوفر لها الدعم من كل الجهات المتوقع دعمها للقرية، بالإضافة إلى استقطاب الدعم من منظمات المجتمع المدني المحلية والمنظمات العالمية ممثلة في منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (UNESCO)، ومثل هذه المنظمات تدعم هذه المشاريع، وحينما تُنشأ وزارة اتحادية متخصصة، هذا يشجِّع مثل هذه المنظمات لدعمها، خصوصاً إذا قُدِّمَت لها مثل هذه المشاريع وفق خطة مدروسة.

الخاتمة

الحرف التقليدية التي يستخدم فيها سعف النخيل كمادة خام في إنتاجها نجدها متنوِّعة ومتعددة منها الأواني المنزلية، مثل (القُفَّة)، و(العُمْرَة)، والمفارش مثل (البِرُوْش) بأنواعها المختلفة، والتي ارتبطت بدورة حياة الإنسان منذ الميلاد وحتَّى الممات، مثل (البِرِشْ الأَحْمَرْ) الذي استخدم كمفرش للنفساء، ويستخدم أيضاً كمفرش للطفل المختون، وفي الزواج يجلس عليه العريس لأداء طقوس الحِنَّاء والجَرْتِقْ، وفي الموت يستخدم ما يعرف بـ (بِرِشْ العَوَجَة)، الذي يفرش على (عَنْقَرِيْبْ) الجنازة، وتنتج الحبال من ليف النخلة،

نجد أنَّ للحرف التقليدية أهمية اقتصادية واجتماعية، حيث تمثل مصدر دخل لعدد كبير من أفراد المجتمع، يساهم في استقرارهم؛ وبالتالي يقلل من نزيف الهجرة من الريف إلى المدن الكبرى، خصوصاً شريحة النساء اللائي ينتجن الأدوات السعفية، حيث يمارسن هذه الحرفة في منازلهن وهذا يمكنهن من رعاية أبنائهن، ويمارسن أعمالهن في أوقات فراغهن من واجباتهن المنزلية، وتمثل هذه الأعمال مصدر دخل مهم يساهم في تعزيز دورهم الأسري، ويحقق لهم وظائف في المجتمع، حيث نجد أنَّ مجتمع منطقة مروي مجتمع ريفي، وتقل فيه فرص العمل بالنسبة لشريحة النساء، أو تكاد تكون معدومة؛ لذلك توفر الأعمال السعفية وظائف عمل للنساء في مجتمع تقل فيه فرص العمل.

الآن أصبح هذا الموروث الثقافي مهدداً بالاندثار وبالزوال نتيجة للتنمية التي قامت بالمنطقة دون دراسة لطبيعة هذا الواقع الثقافي ومعرفة أبعاده الاقتصادية والاجتماعية، وذلك بإنشاء مشروع سد مروي الذي أثر تأثيراً بالغاً في مناخ المنطقة، الذي بدأ يظهر الآن من خلال التغيرات التي طرأت على النخيل وزراعته وإنتاجه، وبالتالي ينعكس ذلك على كل المنتجات والحرف القائمة على الانتفاع من النخيل، كما عجل سد مروي بدفع عجلة المدنية والتحديث، المتمثلة في التغير العمراني بالمنطقة، وهجرات السكان من مناطق أخرى واستقرارهم بمنطقة مروي، وكل هذه العوامل تؤثر في الموروث الثقافي بالمنطقة وتحدث تغيرات في عناصر هذا الموروث.

عليه كان لابد أولاً من توثيق وتدوين هذا الموروث الضخم، وذلك لأنه سيطر عليه طابع الإهمال بعدم تدوين تلك العناصر التي أصبحت الآن مهددة، فالحرف التقليدية لازالت تختزن موروثاً من الناحية العملية والنظرية، نتيجة لارتباطها بالواقع الثقافي في جميع مجالاته، وتدوين وتوثيق هذا الموروث يعتبر أمراً جوهرياً لابد منه في هذه المرحلة التي تتسم بالتغير بشكل سريع؛ وذلك لأن الموروث يحمل في ثناياه هوية المجتمع، إذ كان أيضاً من الضروري معرفة البعد التاريخي لهذا الموروث، بالإضافة إلى الأبعاد الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بغية المحافظة عليها بتسجيلها على أضعف الايمان في هذه المرحلة الحرجة؛ وذلك من أجل توجيه الأنظار إليها، وهذه الدراسة تعطي صورة للواقع الذي يمدنا بالمعطيات التاريخية والإبداع الحرفي الذي يعكس واقعاً اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً.

اهتمت العديد من الدول في العالم بقطاع الحرف التقليدية للمزايا التي يتمتع بها، المتمثلة في أنها مصدر دخل للحرفيين وللدول، حيث يمكن أن تساهم في الدخل القومي، هذا بالإضافة إلى أنها تعتبر مستودع للموروث الثقافي يعكس الموروث الثقافي، بالإضافة إلى أنها تميز الأمم عن غيرها لما لها من خصوصية ثقافية ومزايا اقتصادية لا تحتاج إلى رؤوس أموال كبيرة؛ ولكل ذلك اهتمت الدول بهذا القطاع وقامت بتنميته وتطويره ليتماشى مع روح العصر، ويتناسب مع المدنية والتحديث في عصر العولمة الذي خلق روح المنافسة بين الشعوب، التي بموجبها يطرح كل شعب موروثه الثقافي ويحافظ عليه حتى لا يتأثر بثقافات الشعوب الأخرى؛ لذلك تم توظيف الحرف باعتبارها مكوناً ثقافياً وفنياً يعبر عن ثقافة الشعوب، ويعكس مدى الإبداعات التي توصلت إليها، حيث تمت الاستفادة منها خصوصاً في مجال السياحة، فمن خلالها يتم عكس الموروث الثقافي، وفي نفس الوقت تمثل مصدر دخل اقتصادي للأفراد وللدولة، وتساهم في المحافظة على الموروث الثقافي، وضمان استمرار إنتاجه.

التوصيات

من أجل تفعيل دور حرفة السعفيات التقليدية في التنمية الاقتصادية والاجتماعية نوصي بالتوصيات التالية:

1. إنشاء قرية السعفيات، التي تشتمل على مزرعة للنخيل، ومتحف السعفيات، ومعهد لحرف السعفيات التقليدية؛ من أجل تنميتها وتطويرها،

وجعلها مواكبة للتغير المعاصر؛ لتتناسب مع متطلبات العصر.

2. صون حرف السعفيات التقليدية من مخاطر الزوال والاندثار بحفظها وحمايتها ونقل المعارف والمهارات المرتبطة بها للأجيال القادمة، بحيث تستمر ممارستها في المجتمع الذي ينتجها، وتدعيم الأسواق المحلية التقليدية للمنتجات الحرفية، وكذلك إنشاء الأسواق الجديدة في الوقت نفسه.

3. توفير أراض لغرس مزارع النخيل، كمحاولة لتجنب الأضرار التي قد تلحق بالحرف التقليدية القائمة على النخيل، واتخاذ التدابير القانونية لضمان حق المجتمع في استخدام موارده، مع التكفل بحماية البيئة في الوقت نفسه.

4. تفعيل القوانين المرتبطة بالملكية الفكرية، وتسجيل البراءات أو حقوق النشر، وهذا يساعد المجتمع على الاستفادة من حرفه التقليدية. ويمكن في بعض الأحيان لتدابير قانونية موجهة لأغراض أخرى أن تشجع الإنتاج الحرفي. من ذلك مثلاً أنَّ الحظر المحلِّي على استخدام الأكياس البلاستيكية أن ينشط سوق الأواني السعفية مثل (الْقُفَّة) التي تضفر من سعف النخيل، مما يسمح بازدهار المهارات والمعارف التقليدية.

5. تقديم الدعم المادي للحرفيين لتشجيعهم من مزاولة وممارسة حرفهم، ولكثير من التقاليد الحرفية نظم قديمة للتدريب والتتلمذ. ويتمثل أحد الأساليب التي دلَّلت على نجاحها في تدعيم هذه النظم وتعزيزها في تقديم حوافز مالية للمتدربين وللمعلمين وهذا يجعل عملية نقل المعارف أكثر اجتذاباً للطرفين.

6. توحيد جهود المؤسسات المسؤولة عن قطاع الحرف التقليدية في مؤسسة واحدة تتولى تحديد الأهداف ورسم السياسات الصحيحة وتنفيذ البرامج والأعمال التي من شأنها أن تدفع بالحرف والصناعات التقليدية إلى الطريق السليم، وذلك بإنشاء وزارة متخصصة في هذا القطاع، ويعمل بها مختصون في هذا المجال.

7. إدراج الحرف التقليدية في المناهج الدراسية لتجد مكانها اللائق في مراحل التعليم المختلفة ابتداءً من مرحلة الأساس، وكذلك في معاهد ومراكز التعليم المهني والصناعي، تذكرة بمعهد مروي الحرفي، وكذلك في كليات الفنون الجميلة والتطبيقية.

8. الاعتراف الرسمي من قبل الدولة وقناعتها بأهمية دور قطاع الحرف التقليدية ودمجه في خطط واستراتيجيات التنمية المستدامة؛ لما يوفره من عائدات دائمة في ظل الأزمة الاقتصادية التي تمر بها البلاد.

9. المساهمة في التسويق لمنتجات الحرف التقليدية، داخلياً وخارجياً، عن طريق المعارض الثقافية في الداخل والخارج ومن خلال المتاحف.

10. الاستفادة من الحرف التقليدية في الترويج السياحي.

11. مساهمة وسائل الإعلام المختلفة في التوعية بأهمية الحرف التقليدية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية؛ وذلك لإقبال الأجيال الجديدة على ممارسة الحرف التقليدية، وكذلك حث العاطلين عن العمل لممارستها؛ لما توفره من وظائف لإدرار الدخل.

12. إنشاء مراكز متخصصة في تدريب وتأهيل الحرفيين في كل المجالات الحرفية لا سيما الحرف المهددة منها بالانقراض، وتهتم أيضاً بالدراسات والبحوث المختلفة المرتبطة بمجالات الحرف والصناعات التقليدية.

13. إنشاء قاعدة بيانات محلية تشتمل على صفحات إلكترونية تعرف بقطاع الحرف التقليدية، وتعرِّف بجميع الحرفيين والمؤسسات الحكومية والأهلية المعنية بهذا القطاع.

14. إعداد ملف عن حرفة السعفيات وادراجه في قائمة حصر التراث الثقافي غير المادي الوطنية في السودان بغرض المشاركة به في الملف المشترك بين الدول العربية الذي بادرت به دولة الإمارات العربية المتحدة للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لتسجيله في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للإنسانية لدى اليونسكو.

الهوامش :

1. Yousif H. Madani "Field Work and Method of Studying Material Culture" Al-Mathourat Al-Shaabia, No. (38), 1995.p 9.
2. Yousif H. Madani, al-angareb: Traditional Bed Craft Industry in the Sudan, M. A. dissertation, I.A.A.S. University of Khartoum, P 23.
3. Yousif H. Madani, "Development and Traditional Crafts in the Sudan: A case Study" in Folklore and Development in the Sudan (ed) Ahmed Abdal Rahim Nasr. Khartoum University press, 1981. P 181.
4. Yousif H. Madani, al-angareb: Traditional Bed Craft Industry in the Sudan, 0pcit, P 30.

5. ويليام ي. آدمز، النوبة رواق افريقيا، ترجمة، محجوب التجاني محمود، مطبعة الفاطيا اخوان، القاهرة، 2005م، ص، 369.
6. أحمد محمد علي الحاكم، شارلس بونيه، كرمة مملكة النوبة، اشراف صلاح الدين محمد أحمد، الهيئة العامة للآثار والمتاحف، شركة الخرطوم للطباعة والنشر، الخرطوم، 1997م، ص، 68.
7. V. George A. Reisner, Excavation at Kerma, Harvard African studies. 6. Cambridge. Mass, 1923.pp. 317-318.
8. الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1991، ص، 231.
9. تعني كلمة العوجة الموت، وبِرِشْ العَوَجَة، بمعنى بِرِشْ الموت.
10. أحمد الصافي، الحكيم من أجل أطباء أعمق فهماً لمهنتهم ولثقافات مجتمعاتهم وأكثر وعياً ببيئتهم وأحوال أهلهم، الخرطوم، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2013م، ص، 250.
11. لفة ضفيرة السعف.
12. الرَّاوية سعاد سيد أحمد حمد، شريط رقم: م دأأ/ 4549، كَرِيْمَة، (مربع4)، 9/10/2013م.
13. الرَّاوية فاطمة فضل المولى سليمان، شريط رقم: م دأأ/ 4544، شِبَا، 1/10/2013م.
14. الرَّاوية سعاد سيد أحمد حمد، شريط رقم: م دأأ/ 4549، مصدر سابق.

المراجع:

1. Yousif H. Madani "Field Work and Method of Studying Material Culture" Al-Mathourat Al-Shaabia, No. (38), 1995.p 9.
2. Yousif H. Madani, al-angareb: Traditional Bed Craft Industry in the Sudan, M. A. dissertation, I.A.A.S. University of Khartoum, P 23.
3. Yousif H. Madani, "Development and Traditional Crafts in the Sudan: A case Study" in Folklore and Development in the Sudan (ed) Ahmed Abdal Rahim Nasr. Khartoum University press, 1981. P 181.
4. Yousif H. Madani, al-angareb: Traditional Bed Craft Industry in the Sudan, 0pcit, P 30.

5. ويليام ي. آدمز، النوبة رواق افريقيا، ترجمة، محجوب التجاني محمود، مطبعة الفاطيا اخوان، القاهرة، 2005م، ص، 369.
6. أحمد محمد علي الحاكم، شارلس بونيه، كرمة مملكة النوبة، اشراف صلاح الدين محمد أحمد، الهيئة العامة للآثار والمتاحف، شركة الخرطوم للطباعة والنشر، الخرطوم، 1997م، ص، 68.

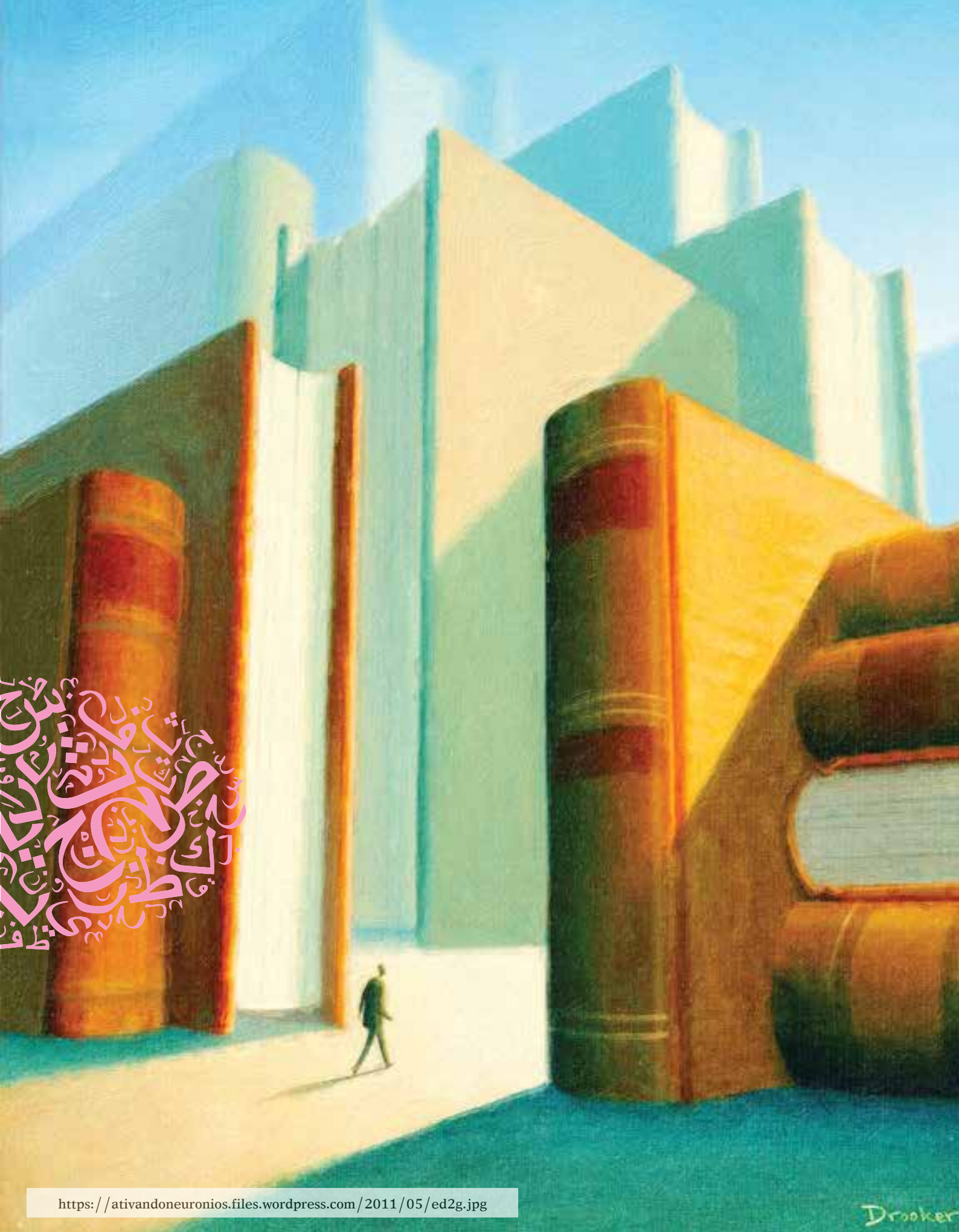
7. V. George A. Reisner, Excavation at Kerma, Harvard African studies. 6. Cambridge. Mass, 1923.pp. 317-318.

8. الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1991، ص، 231.
9. تعني كلمة العوجة الموت، وبِرِشْ العَوَجَة، بمعنى بِرِشْ الموت.
10. أحمد الصافي، الحكيم من أجل أطباء أعمق فهماً لمهنتهم ولثقافات مجتمعاتهم وأكثر وعياً ببيئتهم وأحوال أهلهم، الخرطوم، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2013م، ص، 250.
11. لفة ضفيرة السعف.
12. الرَّاوية سعاد سيد أحمد حمد، شريط رقم: م دأأ/ 4549، كَرِيْمَة، (مربع4)، 9/10/2013م.
13. الرَّاوية فاطمة فضل المولى سليمان، شريط رقم: م دأأ/ 4544، شِبَا، 1/10/2013م.
14. الرَّاوية سعاد سيد أحمد حمد، شريط رقم: م دأأ/ 4549، مصدر سابق.

الصور:

- من الكاتب.

15. https://www.ich-sudan.com/ar/national-inventory/inventory/al-safiyyat-knowledge-and-skills-related-to-the-palm-fronds-industry
16. https://www.ich-sudan.com/ar/national-inventory/inventory/al-safiyyat-knowledge-and-skills-related-to-the-palm-fronds-industry
17. متحف السودان القومي، 36 قطعة متشابهة، تحمل الرقم: 14883.
18. المرجع: حاكم، شارلس، كرمة مملكة النوبة، شكل رقم (83)، ص، 193.
19. V. George A. Reisner, Excavation at Kerma, dans Harvard African studies. 6. Cambridge. Mass, 1923.P. 317.
20. المصدر: الهيئة العامة للآثار والمتاحف، موقع الضانقيل، مقابر الفريخة كوم (1)، نوفمبر، حفريات موسم 2014م.



https://ativandoneuronios.files.wordpress.com/2011/05/ed2g.jpg

فضاء النشر

قراءة في كتاب:
«مشروع جمع التاريخ المروي: التعليم في نزوى» 210

عرض كتاب:
«فنون التشكيل الشعبي والمجتمع العربي» 214

أ. عماد بن جاسم البحراني – سلطنة عمان

قراءة في كتاب

مشروع جمع التاريخ المروي: التعليم في نزوى

المؤلف: د. عائشة الدرمكي

الناشر: وزارة التراث والثقافة – سلطنة عمان

عدد الصفحات: 280

عرض: عماد بن جاسم البحراني / باحث عُماني في التاريخ

يعد مشروع جمع التاريخ المروي (التعليم في نزوى) ضمن المشاريع التي وثقت جانبًا مهمًا من التاريخ العماني الشفوي. وشمل المشروع محاور أساسية تتلخص في النقاط التالية: (المدارس في نزوى، أشهر من تخرج منها، ارتباطها بالمدارس الأخرى في السلطنة).

1

وقد قُسم المشروع إلى ثلاث مراحل هي: الأولى والتي شملت البحث الميداني وتم ذلك بواسطة الباحث الذي يقوم بالبحث عن المعلومات من خلال اللقاءات المباشرة مع الرواة والإخباريين والاستعانة بمجموعة من الجامعين لمساعدته في المشروع. والمرحلة الثانية: صياغة المادة المجموعة علميًا وقراءة الوثائق والأدلة التي حصل عليها الباحث. فيما كانت المرحلة الثالثة والأخيرة مرحلة طباعة الكتاب للمادة التي تم جمعها من خلال المشروع.

مشروع (التعليم في نزوى) شارك فيه عدد (5) جامعيين ميدانيين بالإضافة إلى مشرف ومساعد مشرف للمشروع وصدر ككتاب مطبوع بالتزامن مع الاحتفال بنزوى عاصمة للثقافة الإسلامية (2015م).

وقد واجهت المشروع بعض التحديات والتي غالبًا ما تواجه الباحثين في مثل هذه البحوث الميدانية، وأهم التحديات هي:

1. عزوف مجموعة من العارفين والمعلمين السابقين عن المشاركة في البحث لأسباب غير واضحة.
2. عدم وجود آثار لبعض المساجد والمدارس القديمة وبالتالي لم يستطع الفريق الوقوف عليها.
3. بُعد العهد بين ماديات (وسائل) تعليمية قديمة وزمن البحث، وهذا أدى إلى عدم توفرها أو صعوبة توفرها أو توفر صورلها.
4. وفاة أو مرض مجموعة من العلماء والمعلمين الذين درَّسوا أو درسوا في تلك المدارس، وبالتالي تعذر إجراء مقابلات مع بعضهم ممن يعانون من المرض أو كِبر السن.

تكمن أهمية هذا الكتاب أنه يوثق الذاكرة الشفهية لتاريخ نزوى التعليمي قبل النهضة العمانية الحديثة (1970م) من خلال الرواة الذين عاصروا الحياة العلمية والثقافية من علماء ومعلمين وطلاب.

ويتضمن الكتاب خمسة فصول، الفصل الأول: نزوى ثقافيًا وحضاريًا، الفصل الثاني: دُور العلم (ذاكرة تعليمية خالدة)، الفصل الثالث: أساتذة دُور العلم وطلابها، الفصل الرابع: إدارة التعليم في دور العلم، الفصل الخامس: طرائق التدريس ووسائله.

في الفصل الأول المعنون باسم «نزوى ثقافيًا وحضاريًا»، ناقش العوامل التي جعلت نزوى تكتسب مكانتها الثقافية والعلمية، حيث تعدّ المدينة مركزًا ومنارة للعلم والتعليم.

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

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

في الفصل الثاني من الكتاب الذي يحمل عنوان «دور العلم.. ذاكرة تعليمية خالدة»، يركز البحث في محوره الأول على انتشار التعليم في مدينة نزوى، حيث عُرفت المدينة منذ القدم بأهميتها ومكانتها في تخريج العلماء والفقهاء.

ويؤكد الرواة من خلال هذا الفصل، أنه رغم انتشار التعليم في ذلك الوقت، إلا أن هناك عدداً من التحديات التي واجهت المجتمع آنذاك، ومنها سيادة تعليم القرآن الكريم على حساب العلوم الأخرى، والفقر وقلة المال، وقلّة عدد البنات المتعلمات. ويذكر أحد الرواة أن الطلبة كانوا يدرسون تحت

شجرة ليمون، بحيث يجلس الأولاد في جانب، وتجلس البنات في الجانب الآخر.

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

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

أما الفصل الثالث الذي حمل عنوان «أساتذة دور العلم وطلابها»، فقد تناولَ صفات المعلم وخصاله في ذلك الوقت وفق ما يذكره الرواة، هذا إلى جانب الشروط التي يَفرضها المعلم حتى يقبل العمل بهذه المهنة. ويوضح الكتاب أن المُعلم يتولى هذه المهمة، إما بالتكليف، أو عن طريق وزارة الأوقاف، أو عن طريق القاضي، أو بإجماع الأهالي، أو بترشيح من المعلم الذي سبقه.

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

ويسرد الفصل الرابع تفاصيل إدارة التعليم في دور العلم، ومدد الدراسة التي ترتبط في العادة بنباهة الطالب. أما المصادر المعتمدة في التعليم بحسب الرواة، فمنها: القرآن الكريم وملحة الإعراب، وكتاب الإيضاح في الفقه، وكتاب تلقين الصبيان، والأجرومية، والألفية، وكتاب الجامع الصحيح، وجوهر النظام، وكتاب مدارج الكمال، وكتاب النور في التوحيد.

وخُصص الفصل الخامس لتقصّي طرائق التدريس ووسائله في تلك المرحلة من مراحل التعليم في مدينة نزوى، ومن أهم طرائق التدريس: الشرح والإيضاح، والقراءة الفردية، القراءة الجماعية، التعلم بالأقران، التعلم الذاتي. وكان يتم تعليم الصلاة وتعليم التربية والأخلاق والاعتقادات، والقرآن الكريم واللغة العربية وإنشاد المولد وأسماء الأيام والأشهر.

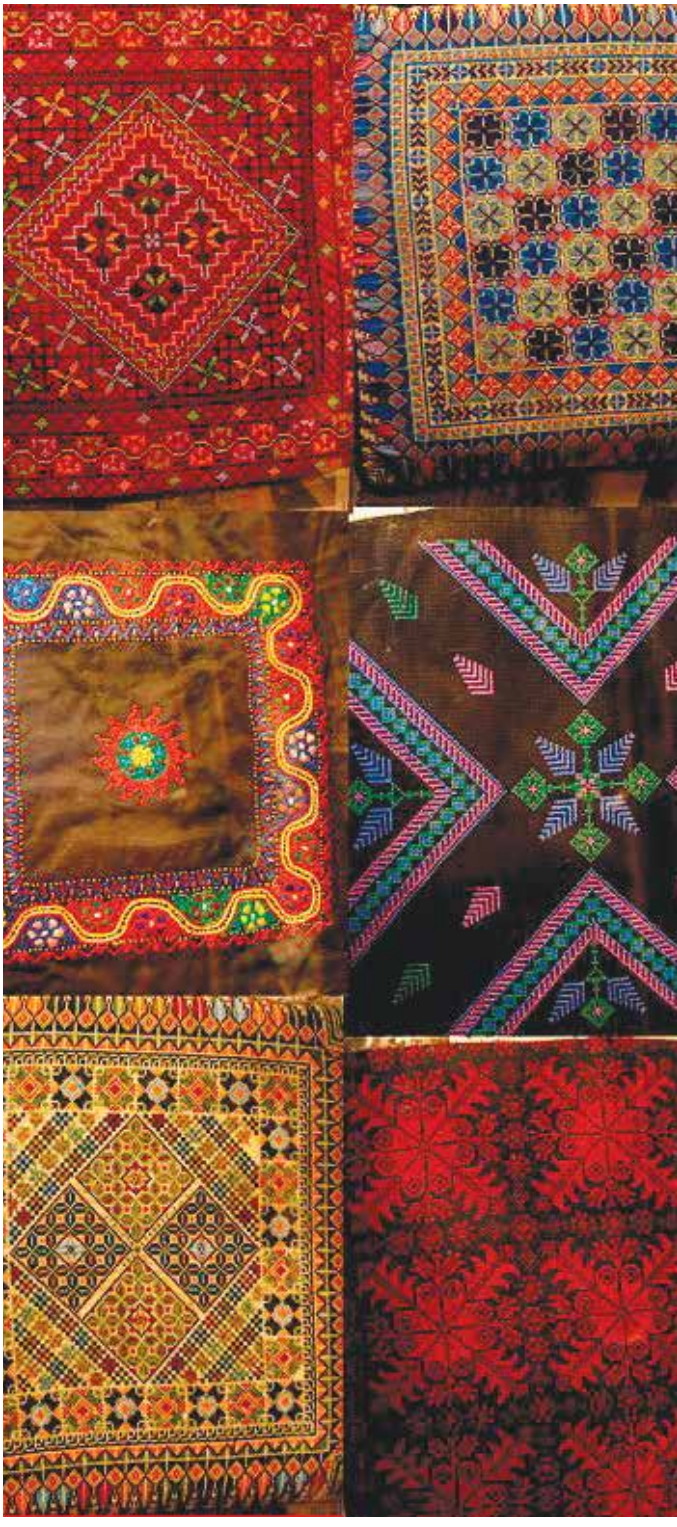
وفي ختام الكتاب، كشف هذا البحث الميداني أن مدينة نزوى أسهمت في بناء صرح الحضارة العمانية عبر تاريخها المتلاحق، حيث كان لها نشاط واضح في مختلف ميادين العلم الاجتماعية والعلمية.

الصور:

1. https://majanevents.wordpress.com/2017/12/04/%D9%85%D8%B4%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%B9-%D8%AC%D9%85%D8%B9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D9%88%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%85%D8%A7%D9%86%D9%8A-%D9%81%D9%8A-%D8%A7/

أ. وفيق صفوت مختار – مصر

عرض كتاب:
فنون التشكيل الشعبي والمجتمع العربي



مشغولات فلسطينية

صدر للفنانة التشكيلية الدكتورة «إيمان مهران» عن الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، سلسلة «الثقافة الشعبيَّة» رقم18 لعام 2015م، كتابٌ ثري يحمل عنوان «فنون التشكيل الشعبي والمجتمع العربي. رؤية مستقبلية للتنمية». يقع الكتاب في225 صفحة من الحجم المتوسط. سوف نقرأ أهم ما جاء به، ونتوقف عند القضايَا الحيوية التي عرضتها المؤلِّفة.

الفن هو إبداع الإنسان الناتج عن تفاعله مع الطبيعة من خلال حواسه. وفي الفنون التشكيلية كان الإرث الحضاري الذي يتركه الإنسان عبرتاريخه الطويل جزءاً من هذه الفنون. هذا، وتدل نشأة الفن مع الإنسان منذ بداية الحياة، كما يدل تطوُّر المضامين والأساليب الفنية على أنَّ الفن كان وما يزال جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الإنسان وثقافته وتراثه، ومن هنا كانت إنسانية الفن، وكان طابعه العام المشترك، وكانت خصائصه التي هيأت لآثاره على

اختلاف الأزمان والأوطان التي ظهرت فيها. أن تتجاوب دائماً مع النفس البشرية، فالفن لغة عالمية.

وقد حمل الفنان الشعبي في نفسه القدرة المُدهشة على الحذف والإضافة، ليخرج بشكل فني متوازن ومختلف يخدم المرحلة التي يعيشها، كما أنَّه يحمل في كل جزء من أجزائه، وفي كل شكل من أشكاله دلالات تعود لفترةٍ ما تمس حضارة بعينها.

وتؤكِّد المؤلِّفة ضمن ما تؤكِّد العلاقة الحميمة بين الواقع الاجتماعي والفنون التشكيلية الشعبية، بحيث يتضح أنَّ المنتج التشكيلي ما هو إلَّا انعكاس لرؤية المجتمع من خلاله يمكننا قراءة سلوكيات اجتماعية عديدة؛ فالفن الشعبي التشكيلي يُعبِّر عن قضايا حيوية بطريقةٍ سهلةٍ وبسيطةٍ يكشف فيها عن هدف يتجه إلى تحقيقه، ومعنى بارز يُريد صياغته ولفت الأنظار إليه من خلال خصائصه ورموزه، بمُعالجةٍ أمينةٍ ترتكز على روح الفنان ومنهجه ومبادئه وقيمه.

وعن البُعد الجمالي في الفنون التشكيلية الشعبية تخلص المؤلِّفة إلى أنَّ الفن التشكيلي الشعبي يقوم على مجموعةٍ مُتعدِّدةٍ من العناصر والأجزاء التي تؤلِّف معاً بعض القيم الجمالية التي تتلاقى وترتبط في وحدةٍ عضويةٍ شاملة. وكما أنَّ الفن التشكيلي الشعبي يعمل على زيادة مستوى الإبصار الجمالي العام أمام ناظريه، كما يعمل على إدراك العلاقات التشكيلية التي تمسك بزمام الأفكار والمعاني والموضوعات التي تصدى لها بالتعبير الممزوج بانفعالاته وتصوُّراته وملامحه الذَّاتية، إنَّه المزج بين الواقع والخيال الشعبي، وهو خلاصة التجربة الإنسانيَّة.

وفي فصلٍ مهمٍ للغاية تتطرَّق الكاتبة لقضية التراث المقدسي، وكيفية المُحافظة عليه في ظلِّ سياسة التهويد. فمدينة القدس التي يقول عنها الله سبحانه وتعالى في كتابه الكريم:﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾ (سورة الإسراء 1). والتي يقع فيها المسجد الأقصى المبارك. تلك المدينة التي ظلت على الدوام مسرحاً للاحترام، وكانت عبر مسيرتها التاريخية والحضارية محط أنظار الغُزاة والطامعين. الآن هُوية القدس الشريف أصبحت مطمع الاحتلال الصهيوني الذي يحاول بشتى الطرق طمس معالم المدينة المقدسة، بغرض أن تبدأ ملامحها التراثية الخالدة في التلاشي، فتضيع مع الوقت خصوصية المدينة المقدسة.

وفي مدينة القدس هناك أهمية قصوى في توثيق هذا المخزون الضخم المنتمي للمعتقدات اليهودية والمسيحية والإسلامية، والذي يُعدّ مرآة لتسامح الأديان وتعاطف البشر مع أنبيائه مجتمعين؛ فالعادات والمعتقدات تنعكس على فنون الأداء والعروض والآداب والفنون التشكيلية الشعبية لتعطي لفنون القدس تشكيلات في هذه البوتقة التي عاشت فيها كل الأديان، ونشأت فيها المعتقدات جنباً إلى جنبٍ لتمنح لتلك المدينة خصوصية ليست لأية مدينة أخرى على وجه الأرض.

كما توجد في مدينة القدس الفنون التقليدية التي تعكس تطوُّر المجتمع وكم المخزون الذي يحمله، والذي ارتبط بالنظرة الجمالية للمكان، وبإمكانات الفنان الشعبي المقدسي المبدع، الذي نجح في التعبير عن مجتمعه وثقافته.

ولقد بدأت عملية الاهتمام بدراسة عادات الفلسطينيين منذ القرن التاسع عشر الميلادي عن طريق بعض المستشرقين. كما كان للباحثين العرب دور في الاهتمام بالفولكلور الفلسطيني أمثال «توفيق كنعان» (1888 - 1964م). كذلك قام مركز الأبحاث الفلسطيني بمحاولاتٍ لجمع التراث الفلسطيني. وقد حاولت المؤلِّفة وضع تصوُّر متكامل لتنمية الموروث الشعبي المقدسي، من خلال الآتي:

- تحسين أوضاع الحرفيين من خلال تدريبهم على صناعات صغيرة، ومحاولة إقامة ورش فنية لنقل الخبرات التقنية.
- فتح أسواق للمنتجات المقدسية من خلال الدعاية لها في المطبوعات والمعارض ووسائل الإعلام.
- التسويق السياحي للقدس العربية على الخريطة الدولية.

وهـذا بالطبع يهـدف إلى الحفاظ علـى ذاكرة القدس الشـرقية وإحياء مظاهر قدتكون اندثرت ولكنها تسـعى للقيـام من جديـد. ومـن أجل تنميـة الموروث الشـعبي التقليـدي للقدس لابـدَّ من التعاون مع الجهـات الدولية المعنيـة بالثقافـة وحقوق الإنسـان بحيث يكـون الهدف الأسـاس هو وقف التهويـد الصهيوني.

كمـا أبـرزت المؤلِّفـة دور منظمـات المجتمـع المـدني بالعالـم العـربي في تنميـة المـوروث الشـعبي المقـدسي كمدخـل للحفـاظ علـى الهُويـة، وذلـك مـن خـلال:

- مـد القنوات والشـبكات التلفزيونية بمـواد فيلمية عن المـوروث المقدسي.
- التعريـف بالشـخصية والهُوية المقدسـية، وتوثيق المـوروث المقدسي.
- تنميـة الحـرف اليدويـة المقدسـية علـى نطـاق واسـع، والـتي يمكنهـا جلـب أمـوال تدعـم المقدسـيين نفسـيّاً وماديـاً.

ولما كان دور منظمـات المجتمع المـدني بالعالم العربي في تنمية الموروث الشـعبي المقدسي يُعـدُّ مدخلاً للحفاظ علـى الهُويـة، لذا يجب البـدء في العمل علـى اتخاذ بعض التدابـير للعمـل المشـترك مـن داخـل وخـارج القـدس المحتلـة لتنميـة المـوروث التقليدي المقـدسي، والحفاظ عليـه، والتعريف به، مـن خلال:

- المحافظـة علـى أسـماء الأحيـاء والأماكـن العربية بمنطوقهـا الفلسـطيني.
- المحافظة علـى وجود اللغـة العربيـة في كافة مناحي الحياة اليومية المقدسـية.
- المحافظـة على إقامـة الاحتفـالات الشـعبية التي مـيَّزت القـدس علـى مـرِّ تاريخهـا مهمـا كانـت الضغـوط الاسـتيطانية.
- إطلاق موقع إلكتروني بعدة لُغات لعرض المادة الفولكلورية والتعريف بالفنون الشعبية المقدسية.
- وضع خطـط متكاملة لترويج المنتج الثقافي الشـعبي الفلسطيني.
- الترويج السـياحي للمواسـم الدينيـة بالقدس، وهو مـا سـيلفت النظـر لأهميـة فـك حصـار القدس واحتفاظها بخصوصيتها الشـرقية العربيـة، وإنهاء السـيطرة الأمنيـة الإسـرائيلية على منافـذ المدينة.
- دعم طباعة ونشـر دراسـات وكتب ومنشورات عن الموروث المقدسي.
- تأسيس الأرشيف القومي للفولكلور المقدسي.

وفي فصـلٍ آخـر من فصـول الكتـاب الثريـة، تتطرَّق الكاتبـة إلى فنون التشـكيل الشـعبي وقضايَّـا التنمية في عالمنـا العـربي. فالتنمية هـي النموّ المدروس على أسـس علمية، سـواء كانـت تنمية شـاملة ومتكاملـة، أو تنمية في أحـد الميادين الرئيسـة، مثل: الميـدان الاقتصـادي أو الاجتماعي أو السـياسي. والتنميـة بطبيعة الحال لا تخرج عـن كونهـا تغيـيرات مقصـودة تقودنـا إلى الانتقال من

وضعٍ غير مرغوب فيه إلى وضعٍ آخر أفضل بمعدلاتٍ سريعةٍ دون الإخلال بالكفاءة الإنتاجية.

وتنمية الحرف التقليدية هي عملية تهدف للدفع بمنظومة العمل اليدوي الحرفي من خلال وضع منهج يعتمد في آلياته على رفع مستوى الفنان الحرفي تقنياً وتنمية مهاراته، كما تعتمد تنمية الحرف التقليدية على تنمية منتجه الحرفي التقليدي باتخاذ مجموعة من الإجراءات:كتطوير آليات العمل، وربط المنتج بطلبات وآليات السوق المتغيرة، وكذلك وضع مجموعة من التشريعات القانونية تحمي المنتج، وتحافظ على حقوق العاملين فيه.

وهناك العديد من المشكلات التي تواجه تنمية الحرف التقليدية في العالم العربي، سواء على مستوى سوء التسويق، وهو ما يجعل هناك عشوائية في الطلب عليها، والتوسع في إنتاجها دون وجود تخطيط. كذلك تحوُّل الحرفيين التقليديين إلى مهن أخري تدر عليهم دخلاً كبيراً، وأيضاً تراجع الآباء عن نقل الحرف التقليدية للأبناء. . وغيرها من المشكلات.

ولم تكتف المؤلِّفة بسرد مجمل المشكلات، بل راحت تضع تصوُّرات أو حلولاً عملية وعلمية، لحلِّ مثل هذه المشكلات، وهي كالتالي:

1. تحسين وضع الحرفي وذلك عن طريق رفع قدراته ومهاراته وكفاءاته الأدائية.
2. وضع الحرفي الذي يقوم بعمل يدوي فني في مرتبة اجتماعية لائقة، بحيث يبدأ الإعلام في تبني سياسة ترمي إلى رفع شأنه واعتباره ثروة قومية، وحرفته التي يقوم بها ما هي إلَّا جزء من تاريخ مجتمعه، وهو تاريخ قومي حي.
3. تحسين وضع الحرف نفسها من خلال تأسيس نقابة عُمالية فنية للحرفيين ، وإقامة ورش بشكلٍ مكثف لنقل الخبرات التقنية، والتوسع كذلك في التعليم والتدريب الحرفي.
4. فتح أسواق للمنتج من خلال الاستفادة من الأبحاث العلمية في المجالات المرتبطة بالخامات،

جمل بأخشاب الزيتون بيت لحم

وتحسين جودة المنتج، وابتكار تصميمات حديثة، والدعاية له في المطبوعات والمعارض ووسائل الإعلام.

ويلزم لتوجيه العمل العربي المشترك في مجال الحرف التقليدية، وضع خطة عمل مشتركة بين حكومات الدول العربية، بالتعاون مع مؤسسات المجتمع المدني، بحيث تعتمد الخطة على التالي:

- توعية المجتمع العربي بالدور الحيوي الذي يقوم به الحرفي ضمن المنظومة المجتمعية، وذلك عن طريق وسائل الإعلام.
- التنسيق العربي المشترك في التسويق للمنتجات الحرفية، والعمل على خلق مجالات تسويقية أكثر اتساعاً وتداولاً للمنتجات اليدوية حتى يمكن تعزيز فرص العمل اليدوي في العالم العربي.
- العمل على ربط الأصالة بالحداثة حتى لا يضيع عمق التراث، مع إعادة استخدام منتجاتنا التقليدية بشكلٍ يُناسب الحداثة، وإعادة طرحها بما يتلاءم وحاجة المستهلك المحلي.

«الحراسين»
في الأمثال الشعبية بمملكة البحرين

أ. حسين محمد حسين - مملكة البحرين

«الحراسين» في الأمثال الشعبية بمملكة البحرين

أحد المنجيات في مملكة البحرين

الحراسين، جمع، والمفرد حرسون، وهي أسماك صغيرة تعيش في البحر، ولكنها تتحمل المياه قليلة الملوحة فتجدها بكثرة في العيون الطبيعية وفي قنوات مياه الري بأنواعها وهي السواقي والمنجيات. والاسم عربي فصيح، ذكره الزبيدي في معجمه التكملة (مادة حرسن) بلفظ الحراسِن، بمعنى سمك صغير صُلب، وهذه صفة هذه الأسماك. وقد أُشبعت كسرة السين حتى أصبحت ياء فقيل الحراسين. كما تسمى هذه الأسماك «عَفاطي» والمفرد «عُفطي». والحراسين مترسخة في الذاكرة الشعبية وقد قيل فيها عدة أمثال وأقوال شعبية هي:

1) أعظم من حرسون على گراح

كناية عن شدة التجمع أو التكالب على شخصٍ ما، والصورة مأخوذة من شدة اندفاع الحراسين حول من يكون في العيون الطبيعية؛ حيث تقوم الحراسين بالتغذي على الجلد الميت أو الدمامل والقروح. يُذكر أن الحراسين كانت تُستخدم كعلاج لمرض «السمط» الذي كان يصيب الغواصين قديماً، ويتميز هذا المرض بظهور طفح وقروح على الجلد، ويذكر الشملان أن غواصي الكويت قديماً كانوا يذهبون إلى العيون الطبيعية في البحرين والإحساء وتاروت فتتغذى الحراسين على قراحهم فيشفون من السمط (الشملان 1986، ج1 ص426 - 429).

2) عفطي ياخذ ولا يعطي

تقال هذه الكناية للتحقير أو للتقليل من شأن إنسان ما أو استصغاره في أعين الآخرين، فهو يشبه بالوضيع الذي يأكل أي شيء، يعيش على القاذورات والنفايات، حاله كحال العفطي الذي يعيش على الدمامل والقروح (المدني، بدون تاريخ، ص258). وقد يُكتفى بقول «فلان عفطي» كصفة للشخص المحتال أيضاً، وهذا المعنى معروف في مناطق أخرى في الخليج العربي.

3) يابسين حراسين

هذه من العبارات التي كان يرددها بعض الأطفال في مناسبة الگرگعان، القرقعان، المناسبة التي تقام في ليلة النصف من شهر شعبان وليلة النصف من شهر رمضان؛ حيث يطوف الأطفال المنازل طلباً للحلويات، فإذا لم يكن أحد موجوداً في البيت، أو لم يُعطو شيئاً، قاموا بترديد هذه العبارة «يابسين حراسين»، وهي كناية عن البخل. يذكر أن لفظة «يابسين» ومفردها «يابس»، تعني الجاف وتستخدم ككناية عن البخيل، وربما لفظة

غابة كرزكان وساب الحراسين

الغيلمة (السلحفاة).

«حراسين» تستخدم للبخيل أيضاً، أو أنها مجرد اتباع لفظي.

4) طلع من بوز الغيلمة ودخل بوز الحرسون

ذكر هذا المثل العريض (2009، ج1 ص91)، وهو يُقال للشخص الذي يخرج من مشكلة ويدخل في أخرى. وبوز بمعنى فم، والغيلمة هي سلحفاة المياه العذبة، وتستخدم العبارة «بوز الحرسون» أو «بوز الغيلمة» ككناية عن ضيق الشيء، وكذلك كناية عن المصاعب والمشاكل التي يقع فيها الشخص.

5) أكدها من بوز غيلمة وحرسو ويتلكّاها أبو سنسون

ذكرت هذه المقولة على لسان أحد ضيوف عبدالله القطان، والذي اختص بجمع الأمثال

الشعبية ونشرها على موقعه على الإنستغرام (@abdullaalqattan_1). والمقولة كناية لمن يتعب ويكد ليستفيد منها في النهاية «أبو سنسون» وهي كناية عن الطفل أو المرتاح الذي لا يعمل. وبوز الغيلمة أو الحرسون هنا كناية عن العمل الشاق.

6) بالعة حرسون

تستخدم هذه الكناية للمرأة الحامل؛ حيث كان من المعتقدات الخرافية عند العامة أن المرأة التي لا تحمل يمكن أن تُعالج عن طريق إبتلاع «حرسون». هذا، وتعتقد العامة، وهو زعم ليس له أساس من الصحة، أن ابتلاع الحراسين مفيد؛ فكانت تُستخدم لعلاج «أبو صفار»، أي إلتهاب الكبد، حيث يتم بلع سبعة حراسين كعلاج.

7) الچوة فيها حراسين

تقال هذه الكناية للتنبيه بوجود أشخاص، في حال أراد شخص أن يخبر شخص آخر بسر معين، وهذا شبيه بالكناية الأخرى «في السما غيم». الچوة أو الكوة بمعنى الحفرة، وتخصص اللفظة للحفرة التي تستخدم كحمام في المزارع، أو أي مكان منعزل يستخدم كحمام، وربما اللفظة هنا بمعنى الحفرة التي تكون في منطقة المد والجزر بالقرب من مكان يستخدم كحمام؛ حيث تتجمع الحراسين أو الأسماك الصغيرة في هذه الحفرة، فإذا انحسر الماء عنها بقيت محبوسة فيها.

المصادر والمراجع:

1. الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني. التكملة والذيل والصلة لما فات صاحب القاموس من اللغة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1986.
2. الشملان، سيف مرزوق. تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، الطبعة الثانية، 1986م.
3. العريض، فاطمة سالم. إرث الأجداد للأحفاد: رحلة غوص في بحار الأمثال البحرينية، الجزء الأول، مركز البحرين للدراسات والبحوث، البحرين، 2009.
4. المدني، صلاح. أمثال البحرين الشعبية، النظرية والتطبيق، الطبعة الثانية، بدون تاريخ
5. عبدالله القطان، حساب الإنستقرام (@abdul-laalqattan_1)

الصور:

أرشيف الثقافة الشعبية.

POUR DÉVELOPPER ET MODERNISER LA FABRICATION D'OBJETS EN FEUILLES DE PALMIER

La région de Marouy, au nord du Soudan

Assaad Iwadh Allah - Soudan

L'auteur présente dans cette étude des propositions pour que le développement et la modernisation de la fabrication artisanale d'objets en feuilles de palmier dans la région de Marouy, au nord du Soudan. Il met en valeur diverses techniques et compétences pour préparer et tresser les feuilles de palmier, tout en dressant une liste des objets susceptibles d'être produits grâce à ce matériau. Il met également l'accent sur certains outils venus des époques lointaines de l'histoire du Soudan pour montrer l'ancienneté de cet artisanat et expliquer les multiples composantes de cet héritage culturel. Il propose en outre des éléments de réflexion pour adapter ce genre de fabrication à la culture de l'époque en mettant à profit les expériences des pays arabes dans le secteur de l'artisanat et en soulignant le rôle et la fonction qu'assume un tel secteur au service du développement économique et social.

L'auteur a collecté les données directement sur le terrain en organisant des entretiens avec des artisanes de la région de Marouy, et en se fondant sur l'observation afin de réunir toutes les informations relatives à ce type de métier. Il a également assuré par la photo le suivi, à partir de la matière première, des différentes étapes de la production.

L'étude vise également à faire connaître les métiers traditionnels en mettant l'accent sur l'importance historique, touristique et économique qu'ils revêtent et en soulignant l'existence de traces archéologiques d'outils en feuilles de palmier qui sont partie intégrante de l'histoire du Soudan. Dressant la liste des noms d'objets et ustensiles liés à ce matériau, il passe en revue les étapes préparatoires puis le travail de tressage qui sont à la base de ce métier avant d'exposer sa vision des actions à mener pour promouvoir cet artisanat.

Les principales recommandations formulées dans cette étude portent sur l'unification des efforts des institutions responsables du secteur des métiers traditionnels en une seule centrale qui se chargerait de définir les objectifs et les politiques appropriées, d'élaborer et d'exécuter les programmes propres à mettre les métiers traditionnels au service du développement durable afin d'en assurer la pérennité et de les transmettre aux générations futures. Il suggère à cet égard la création d'un ministère responsable de ce secteur qui aurait entre autres pour tâche de développer le tourisme dans ce domaine, notamment par la création d'un village artisanal consacré à ce type de métier afin de le développer et de l'adapter aux exigences de l'époque.

artistique arabe ? Si oui, qu'est-ce qui permet de qualifier d'exception, tant sur le plan de la forme que du contenu, ce mode musical et chanté ?

Pour répondre à ces questions, l'auteur commence par une introduction théorique fondée sur un aperçu historique sur la naissance et l'origine des qoudoud, en mettant l'accent sur les qoudoud d'Alep et sur leur conception mélodique. Il passe ensuite à l'étude d'une des œuvres de l'artiste syrien Sabah Fakhri ''Taht hadejha wa ta'lejna'' (Sous sa litière guérison nous avons trouvé), enquêtant sur les origines et la structure vocale et musicale de cette chanson et essayant de mettre en lumière les traits distinctifs de la performance du chanteur et les avancées techniques qu'il a réalisées à travers sa prestation.

Voilà longtemps que la ville d'Alep est devenue célèbre par deux types de chanson : les muwachahat d'Andalousie dans leur version aleppine et les qoudoud d'Alep, les seconds étant une adaptation simplifiée des premiers.

Ces qoudoud s'inscrivent en réalité à l'intérieur de formules musicales très aniciennes. Elles se sont fondées sur le réemploi d'anciennes mélodies autour de textes nouveaux. À cet égard, l'auteur met l'accent, de façon très succincte, sur les rapports entre qoudoud aleppins et qoudoud soufis.

Les qoudoud d'Alep représentent un vaste répertoire de mélodies simples et joyeuses produites par les compositeurs de cette ville syrienne qui connut, depuis des époques fort éloignées du passé et jusqu'à la fin du XIXe siècle, une remarquable dynamique commerciale et économique liée à son emplacement stratégique sur la route des caravanes qui vont de l'Extrême-Orient jusqu'aux limites occidentales de l'Europe et de l'extrême sud de la Péninsule arabique à l'extrémité nord du monde islamique, en passant par l'Égypte et le Maghreb arabe, dynamique qui a créé un climat d'aisance matérielle propice au développement d'un marché prospère pour la musique et la chanson.

Les qoudoud d'Alep représentent au sein du patrimoine chanté syrien un mode musical qui est devenu la marque de cette ville. Les qoudoud consistent en de vieilles chansons populaires que les habitants d'Alep avaient coutume d'entonner lors de leurs veillées, cérémonies ou voyages. Ces formes musicales ont été transmises génération en génération sans que nul n'ait gardé en mémoire les noms de leurs auteurs et de leurs compositeurs. La renommée de cet art a fini par atteindre les horizons les plus lointains, et des maîtres comme Sabah Fakhri, Mohamed Khairi, Sabri al Mudallal, Mustapha Maher et bien d'autres les ont intégrées à leur répertoire.

L'origine des qoudoud nous fait remonter aux chants religieux qui animaient les soirées et les séances de dhikr (psalmodies et récitations à la gloire de Dieu). Des artistes ont ensuite remplacé le contenu religieux des textes par un discours amoureux tout en conservant la mélodie dans sa forme originelle. Les nouvelles chansons ainsi composées se sont propagées dans le contexte des fêtes et des cérémonies de mariage. Le mot qoudoud qui leur a été donné est le pluriel de qad qui signifie ''à la mesure de'' car la nouvelle mélodie est une réduplication de l'ancienne, les mots étant conçus selon la même métrique que les chants anciens, le changement n'ayant affecté que le seul contenu.

LES QOUDOUD D'ALEP
en tant que point de contact entre l'art arabe du chant et le goût arabe moderne

Ilyes Bouden - Tunisie

Le mode musical appelé qoudoud fait partie des modèles qui ont joué un rôle important dans le domaine du chant au cours du passage du registre musical et chanté du Moyen-âge arabe au registre moderne. Les études de musicologie historique montrent que l'école du Cham (la Grande Syrie) s'est attelée depuis le début du XXe siècle, aux côtés de l'école égyptienne, à revivifier le patrimoine musical et chanté traditionnel, ce qui a permis l'éclosion d'une grande partie du répertoire arabe dans ce domaine, à travers le renouvellement de la plupart des modes musicaux traditionnels ou innovants et la création de formes inédites dans certains aspects de leur construction mélodique. Mais, par-delà leur forme originale, ces modes musicaux sont restés fidèles à certaines constantes que l'on trouve dans les formes classiques, en particulier au niveau des chansons folkloriques qui ont adopté la structure des adouar (pluriel de daour : construction strophique).

Le rôle important joué par les qoudoud lors de la transition entre deux époques de la musique et de la chanson arabe appelle le chercheur à se poser la question de la nature de cette forme et des conditions dans lesquelles elle a émergé à une période de l'histoire marquée par un recul de la culture, voire, plus généralement, de la citadinité dans le monde arabe. Cette forme de musique chantée représente-t-elle une exception dans le contexte de la création

AL-CHALGHI AL-BAGHDADI
ENTRE LE CONCEPT ET LA MISSION MUSICALE

Anies Hamood Miadei - Irak

La troupe Al-Chalghi Al-Baghdadi est l'une des plus anciennes troupes de chant et de musique et l'une des plus talentueuses d'Irak. Elle s'est notamment spécialisée dans l'accompagnement des lecteurs psalmodiant le maqam (séance) irakien et ne saurait être sollicitée pour accompagner un autre type de chant, compte-tenu de la spécificité des instruments musicaux qu'elle utilise et des missions que les membres de la troupe ont la charge d'exécuter.

La présente étude est en quatre parties.

La première comprend une introduction portant sur l'importance du patrimoine musical et chanté irakien que l'auteur présente et met en valeur à travers les instruments patrimoniaux qui sont destinés à le préserver du déclin. L'auteur aborde ensuite le travail de recherche proprement dit qui a pour objet une troupe de musique et de chant qui se distingue par les instruments qu'elle utilise et les missions artistiques dont elle est en charge. Le but de l'étude est de faire connaître le Chalghi Al-Baghdadi entre le concept en soi et la mission musicale qu'il assume. Ce concept ainsi que les rôles et les instruments musicaux sont mis en lumière tout autant que la terminologie qui y est liée.

La deuxième partie a pour objet le cadre théorique qui est exposé en deux volets : le premier traite du Chalghi Al-Baghdadi en tant que concept et des rôles que jouent les membres de la troupe éponyme, outre l'évocation des principales troupes de Chalghi Al-Baghdadi ; le second volet porte sur les instruments utilisés par cette troupe : al jouza, al santour, el-riqq et le tambourin.

La troisième partie souligne les principaux résultats auxquels l'étude a abouti. L'auteur passe en revue, pour finir, les sources qui ont nourri sa recherche.

LES US ET COUTUMES DE LA TRIBU D'ESSADA AL BACCARA DANS LE GOUVERNORAT D'ALEP

Abdou Ahmed - Syrie

L'étude porte sur les us et coutumes de la tribu d'Essada Al Baccara du gouvernorat d'Alep qui jouèrent un rôle important dans la préservation et l'enrichissement du patrimoine culturel populaire syrien.

Les membres de cette tribu se sont efforcés de conserver dans toute la mesure du possible leur héritage en en assurant la transmission de père en fils, mais les multiples contacts qu'ils ont développés avec les citadins les ont conduits à délaisser une partie de ces coutumes. C'est pourquoi l'auteur a estimé nécessaire de documenter cet acquis culturel, crainte que ces hommes et femmes ne les laissent se perdre dans leur totalité.

Les membres de la tribu d'Essada Al Baccara viennent de la famille du Prophète et plus spécifiquement du Prophète lui-même (la Paix et la Prière sur Lui et sur tous ses descendants).

Quant aux coutumes relatives à l'Islam transmises au sein de cette tribu, la plus importante est la célébration, au douzième jour de Rabia' al awel de l'Hégire, de la naissance du Noble Messager, que les plus belles prières soient prononcées sur Lui et sur sa Famille.

On notera, parmi les festivités marquant cette célébration, que des tentes en poil sont dressées dans le village et apprêtées pour accueillir les interprètes des chants religieux qui vont exécuter des hymnes au Messager de Dieu dont les paroles font l'éloge du Saint Prophète et de Sa famille, que la paix et la prière soient sur eux. C'est au moment où les exécutants entament la psalmodie de ces chants religieux, l'ensemble des membres de la tribu d'Essada Al Baccara se chargent de distribuer des friandises à l'assistance.

Au cours du mois de ramadan, les membres de cette tribu suivent des coutumes qui ressemblent à celles de la province d'Alep. Lorsqu'apparaît le premier croissant de lune, les membres de chaque famille échangent en effet les visites pour se congratuler en ce mois de grande piété et les notables des différents clans de la tribu se rendent chez leur chef pour le féliciter à l'occasion du début du mois saint, ils se déplacent également vers les autres tribus pour rendre les honneurs à leurs cheikhs au nom du chef de la tribu d'Essada Al Baccara.

Cette dernière est l'une des premières du gouvernorat d'Alep. Elle a conservé des us et des coutumes dont certaines émanent de la religion islamique et d'autres du patrimoine culturel que les membres de la tribu ont hérité d'une génération à l'autre. Ce sont les villageois qui ont préservé mieux que les citadins ces nobles traditions. Ceux qui se sont établis à Alep se sont en effet mélangés aux habitants de cette ville et ont eu tendance à adopter les mœurs citadines et les us et coutumes de cette grande ville, mettant dès lors en danger le patrimoine culturel de leur tribu. Aussi est-il devenu plus que jamais nécessaire de préserver cet héritage en enregistrant et en documentant les données culturelles et populaires qui sont la marque de cette tribu.

documentaire à l'enquête sur le terrain. Le but de ce travail est d'aboutir à des conclusions permettant de comprendre et d'expliquer les facteurs qui ont permis de promouvoir cette pratique sportive et d'obtenir qu'elle soit classée, en 2021, par l'UNESCO patrimoine culturel immatériel marocain.

Toute société vit de la vie de son héritage, et tout retour au patrimoine local est un retour à l'identité et à la mémoire collective autant qu'une contribution au renforcement du sentiment d'appartenance à une patrie, à des traditions ou à un mode de vie. Investir dans le patrimoine, matériel aussi bien qu'immatériel, constitue dès lors, sans aucun doute, le point de départ de toute action où vont se réaliser la vision, les valeurs et les traditions de la société, conformément à cette claire référence sur laquelle se construit l'identité marocaine à travers la diversité et la multiplicité de ses cultures. Le sport contribue en effet à faire connaître la culture dans la mesure où il est pratiqué sous des formes et selon des démarches diverses à l'intérieur de multiples groupes sociaux.

La tbourida est aussi un sport susceptible de trouver sa place au sein des différentes cultures et sociétés humaines, à travers le monde, et de se développer en se diversifiant de manière essentielle selon la culture de chaque société et en rapport avec les différentes catégories et classes sociales.

Compte-tenu de l'importance particulière qu'elle revêt chez les Marocains, en tant qu'elle constitue un symbole historique et patrimonial transmis de génération en génération, la tbourida doit bénéficier de la conjugaison des efforts des institutions étatiques, de la société civile et des autres acteurs sociaux afin qu'elle soit préservée en tant que patrimoine, qu'elle puisse occuper la place de choix qu'elle mérite et devienne un véritable levier pour le développement. Mais un tel objectif ne pourra être atteint qu'en encourageant les citoyens, et en particulier les femmes, à pratiquer ce sport, en œuvrant à le faire connaître à l'étranger et en plaidant sa cause pour en faire un sport à l'échelle planétaire.

Pour assurer le développement et l'amélioration de la pratique de ce sport (at-tbourida) – en tant qu'il est un symbole de l'identité marocaine propre à consolider chez les individus le sentiment d'appartenance, à enraciner en chacun les valeurs de citoyenneté et à contribuer à la formation de la personnalité de l'individu et à renforcer son rapport à la terre ancestrale qui est la sienne –, pour en garantir en même temps le perpétuel renouvellement et la continuelle transmission entre les générations, il est nécessaire d'intensifier les recherches scientifiques et les études universitaires par l'organisation de colloques et séminaires sur la tbourida et les moyens de la conserver et d'en étendre la pratique. Il convient en outre de conférer à ce sport un statut conforme à son importance, non seulement en mettant l'accent sur son caractère festif et son importance en tant que spectacle mais en accordant toute l'importance à la diffusion de tous les produits, équipements et métiers qui y sont liés (selles, fusils d'apparat, tenues, poignards, etc.) et en œuvrant à en relancer la commercialisation dans une optique économique et touristique solidaire.

LA TBOURIDA MAROCAINE ENTRE SPORT ET PATRIMOINE

Radouane Aït Aazi - Maroc

Cette étude a pour but de jeter la lumière sur l'un des sports populaires les plus

profondément enracinés dans la société et la culture marocaines. Ce sport, appelé at-tbourida, est l'un de ceux qui ont réussi à assurer leur pérennité et à s'adapter aux différentes mutations que la société marocaine a connues au cours de sa longue histoire et qui ont marqué les multiples aspects de sa vie politique, culturelle et sociale. Le passage des institutions traditionnelles aux institutions modernes, c'est-à-dire de la tribu aux collectivités civiles, a constitué à cet égard l'une des mutations les plus visibles, et la tbourida, qui relève du folklore populaire et n'a cessé au long des âges d'être une arène où rivalisent et se mélangent les tribus dans le cadre des cérémonies qu'elles organisent, a connu, elle aussi, une mutation et réussi

Nabil Takhlouicht - Maroc

à se faire une place parmi les sports modernes. Elle a ainsi évolué vers une forme d'institutionnalisation, grâce à l'actualisation et à la codification de ses occurrences, devenant un véritable rite social et un patrimoine socioculturel immatériel. Il incombe aujourd'hui au public de prendre conscience de l'importance de cette évolution, eu égard à sa portée humaine, culturelle et économique, voire à la dimension que cette pratique sportive a acquise en tant qu'elle constitue une des composantes de l'identité, tant locale que nationale.

L'étude présente également un tableau descriptif de cette pratique à travers une revue de ses évolutions au long de l'histoire, en se fondant sur une approche socio-anthropologique mettant en évidence des théories et des concepts associant la recherche

Le terme ''mariage'' n'est apparu dans le patrimoine du Machrek (l'Orient), et plus généralement arabe, que pour désigner le statut qui découle d'un contrat de mariage. Le lexicologue Ibn Mandhour écrit : « Marier une chose à une autre signifie les lier. » De là vient l'expression islamique de aqd al qiran (littéralement : contracter le lien / lier par contrat). Dans ce sens, deux choses qui se trouvent liées l'une à l'autre forment un couple (littéralement deux époux).

Il importe à cet égard de souligner que la formation de la famille, son mode de production et ses relations internes autant que ses rapports avec le monde extérieur sont tributaires de la réalité sociale dont cette famille est le produit. De là vient l'appellation de ''famille étendue '' qui comprend des frères, des fils mariés et célibataires, des sœurs et des filles célibataires, des petits-fils et des petites-filles, tous placés sous l'autorité du patriarche – ou du fils aîné si le patriarche est décédé –, lequel assume la responsabilité de diriger les affaires de la famille.

Il est bien évident que les mécanismes qui sont à l'œuvre dans l'événement conjugal varient selon les circonstances et la conjoncture, mais il importe de souligner que la présente étude porte sur tous les éléments qui constituent les fondements des traditions les plus fortement établies, et notamment celles du mariage. Le but est ici de montrer ces traditions telles qu'elles sont et de contribuer à les préserver, en tant qu'elles constituent des facteurs importants au regard de la culture populaire arabe avant qu'elle ne se soit trouvée exposée aux vents du changement. Celui-ci provient à la base d'une modernité qui a inversé

les traditions du mariage, lesquelles étaient fondées sur un socle tissé par la réalité de la vie quotidienne. L'acculturation est en effet passée par là et nous a déporté vers d'autres espaces qui nous ont séparé de ce que nous avons hérité de nos aïeux. Seul est resté ce qui pouvait résister au changement, même si des coutumes et des comportements autres s'y sont rattachés qui n'ont aucun rapport avec nous, sinon l'influence de l'autre et le désir de l'imiter. C'est ainsi que nous nous sommes trouvés confrontés à un mimétisme fondé sur l'adoption de traditions étrangères fort éloignées de notre héritage ancestral et n'entretenant aucun lien véritable avec lui, dans un état de quasi-schizophrénie.

SUR LE PATRIMOINE CULTUREL AU MACHREK

Permanence et changements dans les traditions de mariage

Atef Attia - Liban

Il convient d'abord de souligner que les traditions du mariage ont toujours occupé une place centrale dans toutes les civilisations, à quelque époque que ce fût, et que nulle recherche sur les croyances ou les us et coutumes des hommes ne saurait ignorer cette donnée. Une telle tradition avec les rites et croyances dont elle s'accompagne est en effet inséparable de l'existence même de l'homme. La pérennité de la vie humaine est liée au mariage, il n'est d'être humain que par l'existence d'un couple formé d'un mâle et d'une femelle. Cela est aussi vrai pour les autres espèces animales, aussi divers que soient les modes de conception.

Le mariage consiste en un lien légal entre un homme et une femme, agréé et reconnu par la société, avec le consentement des deux époux ou à travers un arrangement conclu par autrui. La finalité en est l'établissement d'une famille ou l'augmentation numérique de la famille à laquelle appartient l'époux, que ce soit par l'introduction dans la maison d'une femme étrangère à cette famille, ou par l'acte de procréation qui augmente la force et le pouvoir de cette famille, tant au plan social qu'économique. Toutes ces données sont restées en vigueur jusqu'à l'époque où la conception du mariage a changé et où l'on a vu se constituer la famille nucléaire qui a hérité de la famille patriarchale avec son organisation stricte et son système autoritaire qui s'étend à la femme et aux enfants, ceux qui sont célibataires aussi bien que ceux qui sont mariés et vivent avec leurs femmes et leurs enfants, et qui comprend également les frères du père, y compris ceux qui ont leur propre épouse ainsi que les sœurs célibataires du père.

comme est perle la larme qui coule. Il est en outre courant que le poète cite les perles dans la thématique du ghazel (poésie amoureuse), de l'apologie ou de la description, en particulier la description de la nature.

L'auteur a essayé de mettre en évidence l'esthétique des perles et des coquillages, qu'il s'agisse de leurs beautés réelles, en passant en revue les données scientifiques qui y sont liées, ou des belles métaphores qu'elles induisent, en convoquant diverses expressions poétiques. Parmi les données objectives, l'auteur cite les postulats qui permettent d'aller à la découverte de l'inconnu. Les données consistent en un ensemble de circonstances influant sur les événements et les idées considérés comme points de départ. Partant des données scientifiques relatives aux pierres précieuses, en général, aux perles et coquillages, en particulier, l'auteur a enquêté sur l'usage qu'en ont fait dans leurs vers les poètes, anciens aussi bien que modernes, en analysant divers thèmes et contextes pour mettre en évidence les emplois rhétoriques, notamment dans les comparaisons.

Cette étude est précédée d'une brève introduction sur la science des coquillages et sur la pêche perlière dans toute sa dimension culturelle, le chant du fajrî (chant de l'aube) étant l'un des arts liés à ce type d'activité. L'auteur évoque également la présence des perles et des coquillages sur le papier monnaie et sur les timbres postaux en tant qu'ils sont des symboles de beauté et de rareté. L'étude s'arrête également sur la symbolique contraire de la perle et souligne son rapport au sacré et aux légendes, les références qu'y fait le Saint Coran et l'inspiration qu'y ont puisé les poètes, notamment dans des expressions aussi fréquentes que lou'lou' maknoun (perles profondément enfouies) ou lou'lou' menchour (perles éparses). L'étude s'arrête, en outre, sur les expressions rhétoriques fondées sur les perles dans la poésie du ghazel (célébration amoureuse), la poésie apologétique et la peinture de la nature. Il souligne notamment l'équivalence objective établie entre les dents et les « perles du sourire » (ou « le sourire perlier »), ainsi que celle qui conjoint larme et pierre précieuse. Il s'arrête également sur le lien linguistique indissoluble établi par les poètes entre la coquille et la perle, tout en mettant en exergue la référence cachée aux perles dans les noms de personnes et les titres d'ouvrages.

LES FORMES RHÉTORIQUES LIÉES AUX PERLES ET COQUILLAGES DANS LA POÉSIE

Ahmed Tammem Suleiman - Égypte

Diverses sont les pierres précieuses et nombreuses en sont les formes et les couleurs. Elles se répartissent entre pierres extraites des profondeurs de la terre et autres sorties du fond de la mer. Elles ont toujours ébloui les regards et obsédé les esprits par leur beauté et leur rareté. Les plus précieuses sont les perles qui se cachent à l'intérieur de leurs coquilles nacrées. La perle et la coquille ont pour équivalents l'œil et la paupière. Les hommes éprouvent une telle passion pour les pierres précieuses qu'ils ont donné leurs noms à leurs enfants et les ont choisis pour titres à leurs ouvrages.

L'auteur a suivi dans cette étude la méthode descriptive-analytique pour mettre en lumière le recours par les poètes aux images de perles dans les replis de leurs poèmes. Il s'est par ailleurs appuyé sur la méthode historique pour préciser certains points, notamment en ce qui concerne l'assemblage des coquillages ou la pêche perlière, de manière à mettre en évidence le processus de transmission qui garantit la pérennité de ces activités. Dans le même ordre d'idées, l'auteur a mis l'accent sur la poésie ancienne pour montrer le caractère pérenne de cette inspiration. La célébration de la beauté des perles, en tant que pierres précieuses a fait qu'elles figurent même sur les billets de banque et les timbres postaux. Leurs caractéristiques incomparables ont rattaché ces pierres au sacré, à la sorcellerie et à la médecine. Mythes et récits ont été tissés autour d'elles et les symboles les plus contradictoires en ont accompagné les manifestations chez les différents peuples. Le Saint Coran n'a pas manqué d'y faire référence en plus d'un endroit, et les poètes en ont tiré des symboles comme on le voit dans la poésie soufie. Perles sont les dents éblouissantes que découvre un sourire,

LES PROVERBES POPULAIRES

Sagesse des ancêtres et culture des sociétés

Ahmed Gamal Eid - Égypte

La littérature populaire égyptienne a suscité, au cours de la dernière période, l'intérêt des spécialistes des études culturelles immatérielles, en tant qu'elle constitue, dans ses différentes manifestations et formes d'expression, un héritage culturel incontournable. Elle est en effet le miroir qui reflète la vie des gens, tous milieux et classes sociales confondus. Considérés comme un genre littéraire populaire varié et multidimensionnel, à travers ses différentes formes d'expression, conte, récit, anecdote, mais aussi mythes et légendes, les proverbes populaires sont autant de constructions fécondes où s'inscrit la culture spirituelle et existentielle des peuples. Ils sont à cet égard révélateurs de la façon dont chacun de ces peuples s'est structuré mais aussi de l'ensemble des formes et significations de la société avec ses contradictions et toute sa complexité. Ces proverbes représentent la mémoire vive de la société ou, pour être plus précis, sa mémoire narrative.

Semblables aux pierres précieuses, les proverbes populaires voient leur valeur augmenter avec leur ancienneté. Ils représentent pour les hommes, dans leur simplicité et la rapidité avec laquelle ils sont sollicités, chaque fois que besoin, un véritable bol d'air frais. Ils sont liés à l'être humain où qu'il se trouve. On ne s'étonnera pas de voir tel proverbe égyptien trouver sans mal son équivalent à l'autre bout de l'Europe.

Les proverbes populaires ont dans le corpus de la littérature populaire une longue histoire, en tant qu'ils constituent l'une des plus anciennes formes d'expression populaire mais aussi en tant qu'ils représentent un thème de l'anthropologie culturelle que les spécialistes s'accordent à appeler ''le discours intellectuel''. Ils constituent, en outre, une importante entrée à partir de laquelle les études portant sur la généalogie et la valeur socioculturelle de ce type de discours prennent place dans le cadre de ''l'anthropologie littéraire''. C'est aussi un vaste domaine d'étude pour les formes de créativité orale répertoriées et, à travers ces formes, pour tout ce qui concerne la connaissance des spécificités d'une société donnée. Le recours aux proverbes populaires est également devenu une donnée importante de la communication au quotidien. Le simple fait de prononcer un proverbe met fin à toute controverse, car le proverbe est en soi certitude, il est la substance même de la sagesse ancestrale et la clé pour résoudre les problèmes les plus épineux.

En plus, le proverbe est un outil d'importance pour l'apprentissage social et l'enracinement des concepts et des valeurs, dans la mesure où il sert à éduquer les membres de la société et à leur apprendre ce qu'il est permis de faire et ce qui ne l'est pas.

que des éléments survenus plus tard.

L'oscillation entre crédulité et incrédulité a pour seul fondement la culture de l'écrivain. Nulle certitude n'existe – sauf lorsqu'il s'agit des références coraniques aux djinns – quant à la réalité de faits que tout être humain quel qu'il soit pourrait attester. C'est pourquoi l'écrivain a toute liberté de faire évoluer ses personnages comme il l'entend et de changer leur destin, conformément à l'idée qu'il se fait du rapport concret entre les êtres et les djinns, et sans que nul ne vienne contester ses écrits ou prétendre à l'existence d'une autre réalité que les autres ne connaîtraient pas. Dans les textes, les événements sont pure fiction fondée sur un peu de réalité à l'intérieur d'un contexte donné. Les auteurs de ces textes attribuent tous les faits incompréhensibles aux djinns pour expliquer ce que la logique ne peut accepter et ce qui relève du pur fonctionnement de l'imagination.

D'un autre côté, l'apparition des djinns dans tous ces textes en tant que personnages ayant une existence matérielle mais sortant de l'ordinaire et triomphant en toute circonstance a toujours une signification morale, y compris lorsque l'auteur est contraint d'opter pour une fin ouverte du récit, c'est-à-dire une fin où les djinns auraient clairement disparu de la surface de la terre ou perdu toute force ou capacité de reparaître et de causer du mal alors qu'il n'existerait nulle formule décisive, qu'elle soit d'ordre médical ou spirituel, pour soigner les personnes victimes de leurs agissements. Il est entendu à cet égard que les solutions humaines face aux actes surnaturels demeurent limitées et semblables dans la mesure où elles aboutissent toujours aux mêmes résultats.

Il apparaît à travers ces textes, qu'il s'agisse des exemples étudiés dans ce travail ou d'autres exemples, qu'aucun écrivain n'est enclin ni résolument décidé à expliquer de façon précise la présence des djinns ou à la justifier par l'une des sciences qui permettent de comprendre, par exemple, les cas d'épilepsie, de démence ou de possession, ou par des arguments qu'il peut puiser dans la culture de la société à laquelle il appartient. Le plus souvent on se réfugie dans "l'obéissance", c'est-à-dire que l'on se range à l'avis de certains hommes de religion qui ont l'expérience et le savoir pour chasser les djinns ainsi qu'on le voit dans un grand nombre de texte dramatiques qui reflètent la réalité. Le patient se trouve dès lors temporairement exposé à des actes douloureux destinés à chasser un mal qui ne va pas tarder à revenir au bout d'un certain temps, car il n'a pas été traité sur la base d'un diagnostic rigoureux.

Reconnaissons, cependant, que la culture populaire – que représentent les croyances, les us et coutumes, les arts dramatiques, la littérature orale et autres domaines figurant dans ce corpus patrimonial étroitement lié à la réalité objective de la société – est toujours susceptible d'offrir aux auteurs et aux artistes un large éventail de sujets d'inspiration pour leurs innombrables créations. Le recours aux djinns dans les œuvres artistiques et littéraires est un dénominateur commun à l'ensemble des cultures du monde, chacune développant ses création selon la vision qui est la sienne. Il reste que chaque culture se doit de mettre en valeur son héritage de manière à donner un caractère distinctif à ses productions intellectuelles et à faire apparaître les spécificités de la société où l'idée a vu le jour avant de se constituer avec le temps, de se ramifier et de devenir partie intégrante de la culture populaire.

LES CROYANCES POPULAIRES ENTRE CONTE ET RÉCIT CRÉDIBLE

Rôle et fonction des djinns dans les œuvres théâtrales de la région du Golfe

Zahrae Al Mansour - Royaume de Bahreïn

Il se pourrait que cette étude de dimension réduite et fondée sur des exemples en nombre limité, avec de nombreux points communs, n'aboutisse pas aux résultats que l'on attend habituellement de ce type de recherche. Mais il existe des similarités qui interpellent le lecteur attentif, notamment lorsque les textes contiennent une part importante d'imagination susceptible de le faire entrer dans un univers autre que l'on ne croyait pas exister pas plus qu'on n'aurait cru à l'existence d'êtres qui y seraient liés. Ces textes se présentent sous la forme de récits rapportant des faits réels ou des expériences par lesquelles certaines personnes seraient passées pour une raison ou l'autre. Le lecteur est ici appelé se demander si ces textes rapportent des faits réels rappelant des expériences vécues ou si c'est l'écrivain qui a tout imaginé sous l'influence de l'héritage culturel qui est le sien.

Il est clair que la présence de façon insistante des djinns dans les quatre textes choisis – al yathoum ; al qarinya ; mechkhas et Une ombre et sept âmes –, ainsi que dans d'autres textes qui ne pouvaient entrer dans les limites de la présente étude, montre que les croyances produites par la culture populaire continuent à être répandues et même appréciées dans l'écriture théâtrale, car elles reflètent une partie de ce besoin de ferveur chez les membres de la société. C'est là un phénomène courant et toujours d'actualité, la croyance aux djinns ne changeant pas à travers le temps, si bien que les mêmes certitudes qui avaient cours des dizaines d'années auparavant et que les gens se transmettaient d'une génération à l'autre demeurent vivaces et qu'il ne s'y ajoute

l'origine, dans les mêmes habits populaires authentiques, et toujours en harmonie avec la musique et les chants d'accompagnement. Allait dès lors se créer toute une tradition des spectacles populaires ouverts sur des représentations théâtralisées. Mais c'est en procédant à l'enregistrement de ces manifestations par caméra vidéo que le Koweït a réussi à se doter d'une matière puisée sur le terrain et conservée grâce à des technologies de pointe, une matière qui permettra à des générations de se former à ces arts et de les transmettre aux générations suivantes. Cela a permis en même temps à la télévision du Koweït d'acquérir et de documenter, dès cette époque et jusqu'à nos jours, une matière patrimoniale vivante de haute qualité qui répond aux besoins d'une diffusion artistique de grande valeur au service des jeunes générations.

Une autre expérience a en fait précédé dans le monde arabe cette belle réalisation dont s'enorgueillit le Koweït, c'est l'expérience menée au cours des années soixante du siècle dernier par les frères Ali et Mohamed Ridha avec la création en Égypte de la Troupe Ridha des arts populaires qui s'était illustrée avec éclat dans les festivals arabes et internationaux et illuminé tant de productions cinématographiques, ce qui avait permis de documenter d'innombrables arts scéniques d'Égypte.

Ces expériences m'ont ramené aux années quatre-vingt du siècle dernier, époque où j'étais à la tête de la Direction de la culture et des arts au Ministère de l'information et à ce travail que nous avions accompli en coordination avec le Musée national bahreïni en vue de lancer la Foire de Bahreïn. L'une des activités qui accompagnèrent à cette occasion la préparation de l'exposition archéologique devait être l'organisation d'une cérémonie de chant et musique bahreïnis. Le problème qui se posa alors était de savoir laquelle choisir d'entre les troupes bahreïnies d'arts populaires en compétition qui étaient disséminées à travers le territoire national afin de célébrer à Paris une rencontre musicale qui devait donner lieu à une cérémonie au cours de laquelle seraient exécutés des œuvres du sawt (littéralement : la voix par excellence) bahreïni et d'autres arts ancestraux de la mer liés aux activités de la pêche perlière. Il fut alors décidé de sélectionner au sein de chaque maison ou troupe les éléments les plus performants, de sorte que chacun de ces groupes fût représenté. L'ensemble ainsi constitué reçut le nom de "Troupe de Mohamed bin Farès" et la réussite fut entière tant au plan de la cohésion que de la valeur artistique de la prestation. Faut-il souligner que c'est une vraie chance pour Bahreïn que cette troupe ait pu poursuivre son activité à ce jour ?

Il est donc tout à fait possible de créer une Troupe nationale des Arts populaires, le projet n'a besoin en fait que d'une vision culturelle et civilisationnelle novatrice et d'une décision sur le long terme qui soit mûrement réfléchie.

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

ancestrales que ce peuple a exprimés à cette occasion, en dépit des difficultés et tourments qu'il a traversés et d'une conjoncture politique, économique et sociale, toutes épreuves qui ne l'ont pas empêché de rester attaché à cette joie de vivre, à cette bienveillance et à cet esprit de fraternité humaine que diffusent les arts populaires dans l'âme de tous les peuples, par-delà les disparités.

J'ai appris avec un grand intérêt que dans les villes et les villages de ce pays, chaque communauté disposait d'une troupe d'arts populaire formée d'enfants, de jeunes et de moins jeunes, les uns danseurs, les autres musiciens, certains formateurs, d'autres concepteurs ou chorégraphes, et que chacune de ces troupes était dotée des instruments et accessoires nécessaires à son art.

Je me plongeai dans cette ambiance festive en compagnie d'une élite de hauts responsables du secteur culturel officiel que je félicitai pour cette remarquable sollicitude dont ils avaient entouré toutes ces troupes, grandes et petites, leur exprimant à cette occasion la profonde considération que m'inspirait le dévouement avec lequel ils s'étaient consacrés à la mise en œuvre de ce festival.

Au terme de la manifestation, j'étais en conversation avec l'un des responsables lorsqu'il attira mon attention sur le fait que certaines de ces troupes représentaient des institutions scolaires, officielles aussi bien que privées, représentant les différents niveaux de scolarité. J'appris également que l'enseignement artistique constituait l'une des orientations des instances officielles de l'éducation, que cette matière bénéficiait de la sollicitude des plus hautes autorités du pays et que le patrimoine populaire, sous ses formes matérielle et immatérielle, jouissait d'une place importante dans les programmes, aux différents niveaux de la vie scolaire. Je compris alors toute l'importance que ce pays accordait à son patrimoine et je pus percer le secret de toutes ces performances de haut niveau qui jalonnèrent ce festival.

Cette grande attention prêtée aux troupes d'arts populaires m'a évoqué le beau souvenir de ce cher artiste, le regretté Mohammed Al Senawssi (1938-2022) à l'époque où il assura la direction de la Télévision de l'État frère du Koweït et dont l'une des premières décisions fut la création de la troupe de la télévision pour les Arts où il parvint à rallier les plus grands musiciens du pays, notamment les Maîtres Abdelaziz Al Mufarraj (le Chantre du Golfe), Ghannem Al Dikan, Fayçal Al Dhahi et Nejm Al Amiri auxquels il adjoignit des chorégraphes recrutés dans divers pays arabes et étrangers. Il chargea en outre des collaborateurs de faire appel aux meilleurs exécutants parmi les groupes de jeunes ainsi que dans les maisons et les différentes associations de la société civile. Tous ces artistes purent ainsi communier dans le même effort de revivification des anciens arts populaires du Koweït qui étaient pour lors célébrés dans les maisons et les forums populaires, ils œuvrèrent à en définir la gestuelle, à organiser et réglementer les prestations collectives, et à développer l'entame et la clausule des productions scéniques afin de reconstituer les mouvements tels qu'ils étaient à

LA CRÉATION D'UNE TROUPE NATIONALE BAHREÏNIE DES ARTS POPULAIRES : UNE REVENDICATION CIVILISATIONNELLE AUTANT QU'UNE URGENCE

J'écris cet éditorial dans la salle d'attente de l'aéroport de Belgrade (Serbie) alors que je me préparais à rentrer à Bahreïn après avoir participé à la célébration de l'ouverture d'une section de l'Organisation de l'Art Populaire (IOV) dans ce pays de vieille culture. Ces festivités furent organisées en symbiose avec un festival national annuel des arts populaires serbes auquel s'étaient associées les différentes troupes de danse populaire aux côtés de troupes musicales représentant les différentes communautés, associations, clubs et rassemblements de jeunes des villes et villages de la Serbie ainsi que des groupes artistiques relevant des différents clubs du pays. L'événement a rallié huit cent-cinquante-neuf participants, enfants, jeunes et adultes des deux sexes qui, revêtus de leurs habits traditionnels et portant leurs drapeaux, étaient venus présenter leur musique, leurs chants et danses dans le cadre d'une magnifique manifestation nationale populaire qui a parcouru les avenues en un long cortège défilant devant une foule nombreuse, massée de part et d'autre de la chaussée. Cet événement de grande ampleur fut directement retransmis par la chaîne satellitaire du pays.

J'ai pour ma part regardé avec admiration cet amour de la vie et cet attachement aux traditions

Index

21
LA CRÉATION D'UNE TROUPE NATIONALE BAHREÏNIE DES ARTS POPULAIRES : UNE REVENDICATION CIVILISATIONNELLE AUTANT QU'UNE URGENCE

24
LES CROYANCES POPULAIRES ENTRE CONTE ET RÉCIT CRÉDIBLE
Rôle et fonction des djinns dans les œuvres théâtrales de la région du Golfe

26
LES PROVERBES POPULAIRES
Sagesse des ancêtres et culture des sociétés

27
LES FORMES RHÉTORIQUES LIÉES AUX PERLES ET COQUILLAGES DANS LA POÉSIE

29
SUR LE PATRIMOINE CULTUREL AU MACHREK
Permanence et changements dans les traditions de mariage

31
LA TBOURIDA MAROCAINE
ENTRE SPORT ET PATRIMOINE

33
LES US ET COUTUMES DE LA TRIBU D'ESSADA AL BACCARA DANS LE GOUVERNORAT D'ALEP

34
AL-CHALGHI AL-BAGHDADI
ENTRE LE CONCEPT ET LA MISSION MUSICALE

35
LES QOUDOUD D'ALEP
en tant que point de contact entre l'art arabe du chant et le goût arabe moderne

37
POUR DÉVELOPPER ET MODERNISER LA FABRICATION D'OBJETS EN FEUILLES DE PALMIERLa
région de Marouy, au nord du Soudan

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 62
été 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

Developing the Craft of Frond Weaving in Northern Sudanese Meroe

Asad Abdul Rahman Awadullah - Sudan

This paper aims to propose ways to advance the art of palm frond weaving in the Meroe area of northern Sudan by drawing attention to the processes involved in getting palm fronds ready for use. Furthermore, it aims to document the variety of tools that have been used in this craft throughout Sudanese history. The paper also aims to propose suggestions for the development of the craft to better suit the demands of the modern lifestyle and correspond with its culture. These suggestions are made in light of the experiences of other Arab nations in the field of traditional crafts, which resulted in positive economic and social development.

The data for this study was gathered through in-depth interviews with local craftswomen in the Meroe area, first-hand observation of their work, as well as descriptive and photographic documentation of the entire process.

The study begins with an overview of traditional crafts and their historical, economic, social, and economic significance. It then details the archaeological discovery of palm frond tools in ancient Sudan, lists the various names and types of tools used in this craft, describes the steps involved in preparing palm fronds for use in palm frond braiding, and provides a suggested vision for its development.

This study recommends uniting the efforts of all the institutions in the field of traditional crafts under a single institution that may develop aims, set the right policies, and implement programmes that would use traditional crafts in sustainable development, thereby ensuring their preservation and transfer to future generations. This can be best done through the establishment of a Traditional Crafts Ministry which could make use of the craft to promote tourism by setting up a palm frond village with plans to expand and modernise it to meet the requirements of the modern age.

The parallels between the Aleppo Qudud and the Sufi Qudud, two musical traditions that extend back hundreds of years, are the primary topic of this article, which, as the title implies, concentrates on the similarities between the two.

The "Aleppo Qudud" songs form an enormous collection of simple, joyful melodies composed by the composers of the city of Aleppo, which had a distinguished commercial and economic position until the end of the nineteenth century and, for several centuries, due to its strategic location, was on the path of caravans heading from the far east of Asia to the far west of Europe and from the far south of the Arabian Peninsula, Egypt, and the Arab Maghreb to the far north of the Islamic world.

In Syrian singing heritage, the Aleppo Qudud represented the city's fundamental folkloric singing style. They are traditional folk songs that people sing in the evenings, at parties, and on road trips, and they have been passed down from generation to generation with no knowledge of who authored the lyrics or composed the music.

Many famous Syrian vocalists, like Sabah Fakhri, Muhammad Khairy, Sabri Al-Mudalal, Mustafa Maher, and others, sang the Aleppo Qudud.

Originally, Al-Qudud emerged from religious songs performed during dhikr. Then others replaced religious lines with flirtatious phrases while leaving the music intact. The new songs became popular at weddings and other special occasions.

As a result of keeping the same tune and using phrases that were similar to the old words but with a shift in meaning, the new songs were given the name "Qudud" (lyrics that are created to fit with the original tunes).

The Aleppo Qudud:
A Melting Pot of Original Arab Sufi Singing and Modern Taste

Elias Boudin - Tunis

One of the key forms in the evolution of mediaeval Arabic lyricism into modern Arabic lyricism is the Qudud form.

Studies on the history of music confirm that "Alepo Qudud" is the Levantine artistic school that, since the early twentieth century, has worked alongside the Egyptian school to advance the traditional lyrical musical heritage and to generate a large part of the Arab lyrical musical corpus. By so, renewing most of the traditional musical structures and innovating creative new new ones based on some of the constants found in traditional forms, especially in the use of modal melodies.

Given its pivotal role in linking two eras of Arab music and singing urges the question following questions: what are the origins of Qudud, which occurred during a time when Arab culture and urbanisation were in decline? To what extent does the lyrical Al-Qad (singular of Qudud) form stand out from other Arab creative traditions? How might one claim that the form and content of this work diverge from the poetic and musical norm?

To address these questions, I will provide a brief historical overview of the development and origins of the Qudud, focusing on the Aleppo Qudud, their connection to the Sufi Qudud, and how to structure them melodically. This is done with the intention of bringing to light the vocal qualities of this singing and the technical approaches it takes in performances.

Baghdadi Chalghi: Concept and Musical Function

5

Anees Hamood Miadei - Iraq

The Baghdadi Chalghi band is one of the oldest singing bands that is known for accompanying the Iraqi maqam. Due to its unique and specialized instruments, the musical instruments used in this band, and the roles performed by its band members, are not used with any other type of music.

This study introduces Baghdadi Chalghi and its significance, it sheds light on the instruments used in the artform, and investigates of the phenomenon of the singing musical band. The study aims to shed light on the concept of the Baghdadi al-Chalghi, identifying its roles and instruments, and defining its terminology. Furthermore, it attempts to define Baghdadi Chalghi and elaborate on its function and the roles played by each of its band members, and the musical instruments used in the artform.

The most important conclusions from the research are explained in the final chapter of the study, followed by a discussion of the sources used.

Customs and Traditions of The Al-Sada Al-Bakara Tribe in Aleppo

Abdo Ahmad - Syria

The Aleppo governorate is home to the Al-Sada Al-Bakara tribe, whose folkloric practises are the focus of this study.

Although the people of this tribe have done a good job of keeping their traditions alive by teaching them to their children and grandchildren, contact with city dwellers has led to the abandonment of some of these customs, which the researcher felt needed to be documented in this study for fear of extinction.

Among the many traditions that tie the Al-Sada Al-Bakara clan to its Prophetic forebears is the annual celebration of the Prophet's birth on the twelfth of Rabi' Al-Awwal "May Allah's peace and blessings be upon him and his family,", when the finest prayers and greetings are offered to him and his family.

One form of commemoration involves members of the Bakara tribe distributing sweets to the crowd as they set up tents in the village in preparation for religious singers to perform prophetic songs whose words are rich in praising the Prophet and his family.

During the month of Ramadan, members of the Al-Sada Al-Bakara tribe follow similar customs to the rest of the population in Aleppo governorate. During the whole holy month of Ramadan, blessings are exchanged among members of the same family and members of the same tribe as soon as the crescent of the month appears. The chief of the Bakara tribe extends his congratulations to the sheikhs of the tribe. The al-Sada al-Bakara are a prominent group inside the province of Aleppo. The Islamic faith and the tribe's centuries-old cultural heritage influenced many of the rites and customs practised by the tribe's members.

The cultural folklore of this tribe is in danger due to leaving the village life and heading towards cities, namely the city of Aleppo. As a result, this inspired their desire to live a more civilised life following the customs and traditions of the people of Aleppo. Hence, making it necessary to record the cultural and folkloric knowledge about this tribe in order to ensure its survival.

gateway through which the community's vision, values, and traditions are realised via the preservation of a genuine orientation that establishes identity with its broad spectrum and diversity of culture. This may be accomplished through maintaining a genuine orientation that establishes Moroccan identity through the preservation of a genuine orientation that establishes Moroccan identity.

due the wide variety of sports and sporting activities done by different communities, sport helps us better comprehend cultural differences. It's possible that Tabourida sports may gain popularity in a wide variety of countries and communities, evolving to reflect the values and norms of different societies and demographics.

Tabourida is of particular value to Moroccans since it is a part of their cultural history that has been handed down from generation to generation. Recognising this fact, governmental institutions, civil society, and other actors need to work together to conserve Tabourida, elevate it to its due place in Moroccan society, and convert it into an effective tool for the country's economic growth and social advancement.

Tabourida sport, as a symbol of Moroccan identity, is enhanced by its encouragement and improvement because it aids in the development of a sense of community, strengthens the values of citizenship, and aids in the formation of an individual's character and his sense of belonging to a particular region.

In order to ensure its continuous renewal and transmission from one generation to the next, scientific and academic research should be intensified by holding forums and seminars on Tabourida and ways to preserve and promote it.

Tabourida sport should also be taken care of and given the status it deserves, not only by focusing on its ceremonial and casual character but also by giving importance to promoting all products, equipment, and crafts related to this sport (saddlery, reins, dress, dagger, bridle, etc.) and working to revive its marketing from a solidarity tourism (community-based tourism) economic perspective.

Moroccan Tabourida:
A Sport Based in History and Culture

Ridouan Ait-Iazza - Morocco

The objective of this paper is to shed light on the history and significance of Tabourida, a popular sport deeply ingrained in Moroccan society and culture that has managed to survive and thrive despite the many changes experienced by Moroccan society over the course of its long history.

The folkloric sport of Tabourida, which has traditionally been an arena for tribal competition and rivalry within the seasons it is celebrated in, has found a place among modern sports and made the transition to institutionalisation as one of the most obvious instances of transformation.

Due to its unique cultural and economic significance, as well as its potential role as a component of identity-building

Nabil Takhlouicht - Morocco

at both local and national levels, it is important that the Tabourida be brought into the spotlight so that its relevance may be consolidated.

In order to define the phenomenon of Tabourida and trace its historical development, this study employs a socio-anthropological approach and the theories and concepts it developed, which combine archival and field research.

The study also aims to shed light on the intricate chain of factors that led to this sport's elevation and UNESCO recognition as a part of Morocco's intangible cultural heritage in 2021.

Investing in history, whether it be intangible or tangible, is certainly a

Eastern Traditions of Marriage: Exploring Fixed and Variable Elements

Atif Attiah - Lebanon

First, it must be emphasised that marriage customs have existed in all human societies and all periods in history. There is no way to study the beliefs and practices of humans in isolation of the marriage phenomenon. This is because marriage ensures the survival of the species. Without marriage, there would be no humans. However, the tradition of marriage is unique to humans; it can be found in studies on all animals, regardless of how they reproduce.

Marriage is a socially sanctioned and legally confirmed union between one man and one woman, either by mutual agreement or by the mediation of a third party. The purpose of marriage can be starting a family or increasing the number of family members, either by the addition of the woman (the wife) or by bringing children to increase the family's social and economic influence. This was, of course, before the change in how marriage is viewed due to the inherent patriarchal system of the nuclear family. This authority that affects not only the wife and children (married or single), but also the children's wives and the fathers' siblings.

In this respect, it is crucial to note that the social reality that generates the family is inextricably tied to its development, its method of production, and its internal interactions, as well as its contacts with the outside world. Therefore, the eldest father, or the eldest son in the case of the father's death, is responsible for managing the family's affairs on behalf of all of the family members, including married and single brothers and sons, single sisters and daughters, and grandkids and granddaughters.

It may go without saying that the manifestations of marriage vary depending on the circumstances of time and place. However, it should be emphasised that this study relies on what formed the basis of long-standing customs, particularly marital customs.

The study aims to present the notion of marriage and all that relates to it as it is in the Arab world and help ensure that this vital part of Arab traditional culture will not be lost. Change brought forth by more contemporary sources has shattered marriage customs that had been integrated into the fabric of daily life.

What remained was what was difficult to change, even if different customs and behaviours adhered to it, as the elements of cultural exchange affected societies and moved us to another reality that separated us from what we inherited from our ancestors.

As a result, the inherited ritual was mixed with the imported, resulting in situations that had little to do with the historic legacy.

Pearls and Shells in Arabic poetry

Ahmad Tammam Sulaiman - Egypt

People have always been attracted to precious gemstones due to their beauty and scarcity. People are so enamoured with precious gems that they have named their children after them and used them as book titles. Among these gems, the priceless pearl stands out as a cultural symbol.

This study uses a qualitative approach of description and analysis to examine how pearls are employed in Arabic poetry. However, the researcher also takes on a historical approach on occasion, which is found necessary in the discussion of pearls and the profession of pearl diving.

The study focuses on classical poetry to illustrate the authenticity of the phenomenon. The pearl has been praised and described from many perspectives through history. It was mentioned in the holy Quran and poetry, and was even depicted on currencies and postage stamps. As a result of its distinctive features, the pearl was always surrounded by legends, myths, and symbols of a wide variety of cultures, many of which appeared to be contradictory.

The pearl is mentioned in a number of different types of poetry, such as love poems, praise poems, and poems about nature. This study seeks to identify the aesthetic aspect of pearls from scientific and literary perspectives in order to reach comprehensive conclusions. The research looks into the rhetoric used in allusion to pearls in poetry throughout time and across genres.

In the first part, the researcher reviews basic information about gemmology, pearl diving, and the cultural context of the industry. The song "Al-Fjiri" is included in this compilation because it is considered a nautical skill, and pearls are depicted as symbols of beauty and preciousness. Next, he looks at the wide variety of precious stones.

The study focuses on the contradictory symbolisms of the pearl, its connection to holiness and mythology, its mention in the Holy Qur'an, and the extent to which poets were influenced by the descriptive structure of "hidden pearls" and "scattered pearls." The researcher concludes that there is a decline in the number of names and book titles that include pearls in the modern age.

Timeless Wisdom and Contemporary Societal Values in Folk Proverbs

Ahmd Jamal Eid - Egypt

Researchers and experts in the field of intangible cultural studies have recently paid considerable attention to Egyptian folk literature since it is a cultural resource that must be preserved in all its expressive forms.

Folk proverbs, as a subgenre of folk literature, are characterised by diversity and variation in their popular expressive literary forms, including narrative, anecdote, joke, and even myths and legends. These forms are all mirrors that reflect the complexities and variety of people's lives.

Folk proverbs are made up of people's spiritual and emotional culture, which leads to an analysis of their social intellectual frameworks and every perspective and consequence linked with society, as well as all the paradoxes and complexity that exist within it. They are the guardians of the collective memory of society.

Folk proverbs are like precious stones; their worth grows with time. They provide a concise and instantaneous statement whenever we need them as a means of relief. As the old Egyptian proverb has parallels in the far reaches of Europe, we discover that they are linked to humans everywhere.

The study of the origin and cultural and social value of folk proverbs falls under the umbrella of "literary anthropology," a field through which we can examine the characteristics of society through the lens of oral creative expressions. Folk proverbs have a long and venerable history because they are among the oldest literary means of expression.

Folk proverbs have entered common parlance and carry with them their own authority and significance. Members of society view proverbs as the core of ancestral wisdom and the key to avoiding miscommunication on any topic; therefore, uttering one is enough to put an end to any continuing disagreement. Folk proverbs are often regarded as an effective means of socialisation and the transmission of values and ideas from generation to generation.

Gulf Theatre's Jinn: Superstition Vs. Tradition

Zahra Al Mansour - kingdom of Bahrain

This study looks into the depiction of Jinn (supernatural spirits\unseen creatures) in the scrips of four theatrical plays from the Arabian Gulf region. The scripts included in the sample of the study are from the plays "Al-Yathum," "Al-Qaraniyyah," "Mushakhas," and "Shadow and Seven Spirits". The presence of Jinn creatures in these plays shows that the beliefs produced by folk culture are still popular in playwriting. The examination of the depiction of Jinn in the selected texts show that beliefs about the creatures have been passed down from generation to generation and have therefore not greatly changed from what they were in the past.

With the exception of what is mentioned in the holy Quran, there are no scientific or reliable basis on which to determine what is true or fictitious about Jinn. Therefore, playwriters are free to depend on their imaginations when weaving the plot or designing characters for their plays. Hence, the depiction of Jinn in a play is referenced almost entirely by each author's own cultural beliefs and their perception of the creatures.

The depiction of Jinn is the plays is characterized by the presence of the creatures in physical form, the attribution of all unknown happenings to the Jinn, and their inevitable triumph over humans; whether it is explicit or implied in open-ended plots. Naturally, the latter holds significant connotations.

None of the authors of the scripts that have been examined in this study provides a scientific interpretation for behaviours or states that are culturally linked to Jinn position or spirit possession, such as epilepsy. In the case that a character appears to develop such behaviours, those around him turn to religious figures with training and expertise in exorcism. This occurs frequently in the play as a reflection of reality. Those who suffer from Jinn position, or those who exhibit symptoms which are linked to the it, are forced to endure painful 'treatments' and measures of exorcism. However, their symptoms soon return due to the lack of a scientific diagnosis and proper treatment.

The study finds that cultural heritage, as represented by beliefs, traditions, arts, literature, and other sources of heritage that are linked to societal reality, continues to provide writers and artists with inspiration. This is exemplified by the various artworks and texts revolving around Jinn, which many cultures believe in.

In order for a concept to evolve through time and spread into folk culture, it is essential that each culture emphasises its legacy in to identify its intellectual production and establish the unique characteristics of the community from which it emerged.

the festival reminded me that some of the performing troupes came from government and private schools of varying grade levels and that the recommendation to prioritise the arts in education comes straight from the top. Curriculum planners at all levels ought to leave room for the realisation of tangible and intangible folk heritage. This festival's emphasis on this theme is seen in the high quality of the innovative performances I watched this year.

This devotion brought up memories of my late, great friend, artist Mohammed Al-Sanousi (1938–2022). who directed Kuwaiti television,

Including Abdulaziz Al-Mufarraj (Shadi Al-Khalij), Ghanem Al-Dikan, Faisal Al-Dahi, and Najm Al-Umayri, he formed a troupe of well-known Kuwaiti musicians for television in 1978. He invited a team of both Arab and international designers to design the events.

Among those chosen to take part were young artists who have made important contributions to their own troupes, on stages, and other creative groups. There was an abundance of activities as individuals explored for fresh ideas in the theatre and public performances of Kuwait's traditional folk arts. They worked on performances to ensure that they were both technically sound and visually appealing.

They were all dressed in traditional attire and performed in harmony with the music or songs they were performing. This was perfect for the on-stage celebration and the demands of the video cameras.

Thus, Kuwait has recorded information of excellent quality that may be utilised to teach the next generation, and Kuwait Television has maintained an archive that is commensurate with modern TV broadcasting.

In the 1960s, Egyptian brothers Ali and Mohammed Rida founded the Rida Troupe for folk arts, building on an earlier Arab experience. This group was quite successful in both movies and in Arab and international festivals. It recorded a wide range of Egyptian theatrical performances.

This reminds me of my tenure as the director of the Ministry of Information's Culture and Arts Department in the 1980s. Our department and the Bahrain National Museum used to work together on Bahrain's Delmun Exhibition, which included a concert employing Bahraini music as part of the activities accompanying the presentation of ancient artifacts. We had a challenging task in selecting one of the multiple competing Bahraini folk-art groups to go to Paris and conduct a musical concert featuring Bahraini vocal art and the ancient arts linked to pearl diving.

The most accomplished and well-known performers from every troupe were selected to act as ambassadors. Thus, creating a group of elite performers, and naming it the "Mohammed bin Faris Troupe". Fortunately for Bahrain, this talented group that we have assembled has remained a powerful troupe that continues to go strong till the present day.

Thus, it is conceivable to create a national troupe for folk arts, which necessitates a fresh outlook on culture and civilization and an unconventional decision.

Chief Editor

Ali Abdullah Khalifa

The Vital Social Need for a Bahraini Folk Arts Troupe

After attending the inaugural ceremony for the Serbian chapter of the International Organisation of Folk Art (IOV) in Belgrade, Serbia, I am sitting in the airport's gatehouse writing this introduction before flying back to Bahrain.

The event, which took place in connection with a major yearly Serbian folk arts festival, drew a total of 859 people, including children, teenagers, adults, men, and women, all dressed in traditional garb, raising flags, and performing lovely national music. Participants included club teams, youth organisations from towns and villages, and association and club musical mix-race ensembles. An upbeat national folk festival was broadcast live on their satellite station as it paraded around the streets.

I have witnessed a genuine joy of life in every person who joined this event, along with an unwavering belief in the authenticity of their works in the face of adversity, whether it be political, economic, or social. Through their shared sense of joy, innocence, and brotherhood, the inherited folk arts continue to bring together people of various origins and countries.

Every city and village I've visited has its own folk arts troupe, complete with children and veteran dancers and musicians, skilled stage designers, and everything else required to put on a show.

I was accompanied by a group of top officials from the official cultural sector, all of whom I heartily applauded for their unwavering commitment to each and every person and organisation. I thought it was really nice that they stopped over to see how things were coming along with the festival planning.

One of the officials I spoke with after

Index

5
The Vital Social Need for a Bahraini Folk Arts Troupe

7
Gulf Theatre's Jinn: Superstition Vs. Tradition

8
Timeless Wisdom and Contemporary Societal Values in Folk Proverbs

9
Pearls and Shells in Arabic poetry

10
Eastern Traditions of Marriage: Exploring Fixed and Variable Elements

11
Moroccan Tabourida: A Sport Based in History and Culture

13
Customs and Traditions of The Al-Sada Al-Bakara Tribe in Aleppo

14
Baghdadi Chalghi: Concept and Musical Function

15
The Aleppo Qudud:

A Melting Pot of Original Arab Sufi Singing and Modern Taste

17
Developing the Craft of Frond Weaving in Northern Sudanese Meroe

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. 62
Summer 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. 62 - Summer 2023

www.folkculturebh.org